

maaike meijer

LESBISCHE INTERTEKSTUALITEIT

over de poëzie van anna blaman,
leescodes en lesbische signalen*

* Dit artikel is de helft van een tweeling. Haar zusje, 'Lezen als lesbo', staat in het decembernummer van Lover.

In haar programmatische artikel *Toward a Feminist Poetics* (1979) schetste Elaine Showalter een programma voor wat zij beschouwt als de taken van de feministische literatuurstudie. De 'meest uitdagende, inspirerende en passende taak' zou zijn: de diachrone en synchrone analyse van de manier waarop voor vrouwen cruciale thema's in vrouwenliteratuur gestalte krijgen. Een voorbeeld van een dergelijk thema is in Showalters betoog de moeder/dochterrelatie. Die ontwikkelt zich, grofweg, van vervreemding en verwerping van de moeder – als in Sylvia Plath's *The Bell Jar/De glazen stolp* (1963) – tot 'zoektocht naar de moeder' – als in Margaret Atwoods *Surfacing/Bo-ven water* (1972).

Je moeder haten, dat was de feministische verlichting in de jaren vijftig en zestig, maar het is tegelijk een vorm van zelfhaat. De vrouwenliteratuur van de jaren zeventig gaat de matrofobie (angst voor de moeder) voorbij [...]. De dood van de vader is altijd een archetypisch inwijdingsritueel geweest voor de Westerse mannelijke held. Zo is nu de dood van de moeder, bijgewoond, overleefd en overstegen door de dochter, een van de ingrijpendste gebeurtenissen geworden in de vrouwenliteratuur.¹

Deze en andere als centraal ervaren 'mythologieën van vrouwencul-tuur' zouden volgens Showalter onder de noemer 'gynokritiek' onder-zocht en beschreven moeten worden.

Als de heren Wellek en Warren, werkend aan hun beroemde hand-boek *Theory of Literature* (1949) toentertijd dit voorstel hadden vernomen zouden ze het vermoedelijk onmiddellijk betiteld hebben als 'Stoffgeschichte' of ideeëngeschiedenis, waarin literatuur slechts wordt gebruikt – lees misbruikt – als document en illustratie. Daarop (onder andere) viel Toril Moi Showalters 'gynokritiek' aan. Volgens Moi zou literatuur 'de ervaring van de schrijfster', dan wel 'de vrouwelijke ervaring' niet zo direct weerspiegelen en de vrouwenlite-ratuurgeschiedenis zou niet dat optimistische verhaal zijn van het 'ononderbroken voorwaarts stormen van het vrouwengeslacht'.² Sho-walter lijkt wel een vulgair-marxist, aldus een nogal driftige Moi. Zij leest voorbij aan de *litteraire* strategieën die schrijfsters inzetten. Wie

leest om 'sociale werkelijkheid' te vinden neemt de teksten niet serieus als literatuur, maar schudt ze uit op datgene wat men voor het eigen evolutionistische geschiedverhaal kan gebruiken.

In ander verband maakte ook de zwarte literatuurwetenschapper Henry Louis Gates zich er kwaad over dat het werk van zwarte auteurs uitsluitend 'thematisch' wordt gelezen, als spiegel van de zwarte werkelijkheid. Hij noemt dat de 'anthropological fallacy' en beschouwt het, terecht, als discriminatie van zwarte literatuur.³

De Showalter/Moi-discussie doet denken aan de twee manieren van lezen die Riffaterre in zijn boek *Semiotics of Poetry* (1978) op elkaar laat volgen. Riffaterre constateert dat je eerste lezing van een gedicht altijd is gericht op de tekst als 'representation of reality'. Je stelt je het gedicht voor als plaatje, als een beschrijving van 'werkelijkheid'. Sommige passages in de tekst laten zich echter niet letterlijk lezen. Daarom is de tweede (en volgende) lezing gericht op de stap over de 'horde' van de mimesis (werkelijkheidsnabootsing). In die tweede lezing volg je wat Riffaterre de 'ongrammaticaliteiten' noemt, de plekken in de tekst die weerstand bieden aan de realistische code. Dan wordt het pas interessant. De werkelijkheid kennen we immers al. Riffaterre staat erop dat 'goede' poëzie ons altijd en per definitie wegvoert uit de werkelijkheid, het literaire spel in.⁴

Met dezelfde felheid als waarmee Riffaterre de mimetische, op 'werkelijkheid' gerichte leeswijze bestrijdt zet Moi zich af tegen Showalter.

De inzet van deze discussie is de vraag: welke is de relatie tussen tekst en geschiedenis, en moet die relatie bestudeerd worden? Zoeken we in teksten naar sporen van geschiedenis, zodat literaire teksten het materiaal vormen voor een vrouwenmentaliteitsgeschiedenis, of – andere uiterste – hebben we slechts oog voor het esthetische, voor het intertekstuele universum, waar 'betekenis' eindeloos wordt uitgesteld?

Een van de 'mythologieën van vrouwelijke cultuur' die Showalter vast en zeker in haar Historisch Pantheon zou willen aanvaarden is de lesbische liefde, de gepassioneerde vrouwenvriendschap. De laatste twintig jaar kan gesproken worden van een ware explosie van dat thema in de internationale (vrouwen)literatuur. Uit de Nederlandse naoorlogse literatuur kan met gemak een lijst van vijftig romans en nog meer verhalen worden gecomponeerd waarin het lesbische als hoofdthema figureert: van Vestdijks *Een alpenroman* tot Burniers *De*

huilende libertijn, van Carla Walschaps *De Eskimo en de Roos* tot *De vrouw uit het Holoceen* van Gerda Meijerink. In de poëzie is het thema wat schaarser vertegenwoordigd dan in het proza, maar onder de dichters van de jaren tachtig grijpt het snel om zich heen: Elly de Waard, Sjuul Deckwitz, Astrid Roemer, de late Ankie Peijpers en de Nieuwe Wilden schrijven gedichten waarin het lesbische subject als vanzelfsprekend het centrum is. Zeker 'een van de ingrijpendste gebeurtenissen in de vrouwenliteratuur'. Bovendien een aantrekkelijke test-case voor de vraag naar de relaties tussen tekst en geschiedenis. Ze lijken immers zo evident, die relaties. Je hoeft geen vulgair-marxist te zijn om verbanden tussen lesbische teksten en sociale geschiedenis te zien. Die relaties zouden bijvoorbeeld als volgt te beargumenteren zijn:

Ten eerste is de lesbische poëzie – en lesbische literatuur in het algemeen – opvallend werkelijkheidsvormend. Rob Tielman behandelt niet voor niets zoveel literatuur in zijn geschiedenis van de homoseksualiteit.⁵ Literaire voorstellingen werkten als de identificatiemodellen die in de sociale werkelijkheid ontbraken. Literatuur kon zowel bevrijdend als onderdrukkend zijn. Internationaal gezien is *The Well of Loneliness* (1928) van Radclyffe Hall wat dat betreft een traumatisch boek – sommigen vinden het een fabel van verlossing, anderen menen het tegendeel – dat lesbische literatuurwetenschappers nog altijd bezighoudt en heftig verdeelt.⁶

Ten tweede moet er toch wel een relatie zijn tussen de in de laatste decennia snel veranderende opvattingen over homoseksualiteit, de sociaal-culturele stijlen van homoseksualiteit, de maatschappelijke zichtbaarheid ervan enerzijds, en het aantal en de aard van lesbische gedichten anderzijds. Die relaties hoeven niet alleen beschreven te worden in termen van analogie en correspondentie. De verbeelding vervormt immers. Het werk doet iets met, 'leest' een context. 'In het scheppingsproces zijn fenomenen van ontkenning en compensatie even vruchtbaar als fenomenen van imitatie', aldus Roland Barthes.⁷ Het werk is geen passief produkt van de geschiedenis. Het spreekt de geschiedenis tegen, het is wezenlijk paradoxaal. 'Het is zowel teken van een geschiedenis als verzet tegen die geschiedenis.'⁸

Ten derde kunnen we niet zomaar over de auteursintenties heenlopen. Het gaat hier om een zowel literair als sociaal 'deviante' poëzie, soms geschreven met emancipatoire, assertieve of provocerende bedoelingen. Er is bij de auteur een bewustzijn tegen een

(heteroseksuele) traditie in te schrijven. De auteur kan gebruik maken van *maskers* en *signalen*, zoals Marita Keilson-Lauritz de verhullings- en signaleringsstrategieën noemt die homo-auteurs sinds jaar en dag gebruiken.⁹ Dat staat allemaal niet los van de homofobie die in de sociale werkelijkheid bestond. Het beroep op de 'auteur' hoeft niet te leiden tot gewroet in iemands biografie. 'Auteur' kan hier ook worden opgevat als de schrijvende gemeenschap van homoseksuele auteurs, die kennis heeft van een subcultureel arsenaal van maskers en signalen.

Je zou dus zeggen dat de aanpak van Showalter hier heel geschikt is. Die lesbische poëzie *vraagt* erom tegen het licht van de geschiedenis gelezen te worden.

Maar toch is het niet zo eenvoudig. In dit artikel herlees ik de gedichten van Anna Blaman, om uit te proberen hoe ver de realistische of referentiële leeswijze ons brengt. Deze leeswijze levert belangrijke betekenissen op, maar is voor sommige gedichten geheel ontoereikend. Dit 'hollen van gedicht naar wereld' zoals Culler¹⁰ de realistische leeswijze noemt, doet gedichten vaak geen recht. Het gedicht wordt ermee ontvlucht in plaats van benaderd. De interpretatie wordt rijker, als je naast de realistische ook de intertekstuele code gebruikt, die niet zozeer gericht is op 'wat het gedicht betekent', maar op wat het gedicht *doet*. Dat leidt tot de gedachte dat die twee leescodes elkaar niet uitsluiten, maar aanvullen. Beide leescodes zijn noodzakelijk. De 'litteraire' lezing vooronderstelt de realistische, en de realistische lezing blijft vlak als de mogelijkheid van de sprong over de mimesis-horde is afgesloten. Showalter representeert de eerste fase van feministische kritiek, waarin de realistische code broodnodig was voor het sociale functioneren van de vrouwenliteratuur. Moi representeert een volgende fase, die niet had kunnen bestaan zonder de eerste. De controverse tussen Showalter en Moi zou zijn opgelost als beiden hun leeswijze zouden presenteren als een code, die bepaalde teksten meer recht doet dan andere, en die bepaalde betekenissen mogelijk maakt en andere uitsluit. Elke leeswijze werpt, zoals ik nu aan gedichten van Blaman wil laten zien, een partieel licht op de tekst.

'Onvervulde dromen – teruggestoten vragen'

Anna Blaman heeft een groot aantal gedichten geschreven, die voor het merendeel nog schijnen te berusten in de literaire nalatenschap. In

de jaren 1939-1948 publiceerde zij er een aantal, dat sedert 1963 weer regelmatig werd herdrukt in de bundel *Anna Blaman, over zichzelf en anderen*. In 1986 haalde Aad Meinderts nog vier nieuwe, waaronder drie Franse gedichten uit de nalatenschap naar boven. De Franse gedichten zijn te vinden in de schitterende bibliofiele uitgave *La Prisonnière*.¹¹

Het interessante van Blamans gedichten is dat er geen verstopstrategieën in zijn gebruikt. Misschien is dat ook de reden waarom er nog steeds geen volledige uitgave van bestaat. In een aantal ervan – velen onder ons weten dat sinds zij konden lezen – is het lesbische als thema zeer openlijk aanwezig. Er is een 'ik' en een geërotiseerde 'zij' in 'Joueuse à la harpe', 'Regen', 'Zij kwam', 'Vrouwen', 'Dans', 'Alwat ik in ernst' en 'A une femme'.

Ik lees Blamans gedichten hier eerst met een realistische, sociaal-historische code. Ik vraag me af welk beeld van de lesbische liefde erin wordt opgeroepen en hoe symptomatisch dat beeld is voor de context waaraan het gerelateerd is. In een aantal gedichten is het beeld zeer somber. Het gaat om een tot mislukken gedoemde liefde.

'Joueuse à la harpe' presenteert een lyrisch 'ik' dat kijkt 'door een zingend net' (van harpsnaren) naar de ogen van de harpspeelster. Het tweede deel van het gedicht is een verwijzing naar de Homerische mythe van Odysseus: Odysseus zou zich bij het horen van het gezang van de Sirenen in zee hebben gestort als hij zich niet had laten vastbinden:

Joueuse à la harpe

Haar gouden steven op de baai gericht
waarin mijn zeilklaar dromen ligt
zie ik haar ogen door een zingend net,
haar handen wulps en nauwgezet
pling-pling-pling-plukkend, matte vlammen
snel dovend op hun lauwe kammen –
O Griekse koelheid, donker hoofd,
had ik in dit gezang geloofd,
ik had mij in een zee verdronken
waar liefde nauwelijks ontklonken
weer toegedekt en kuis verstomd
de hemelpoort gesloten vond¹²

Door de referentie aan de bekende mythe begint het beeld van Odysseus, zich wringend aan de mast, mee te resoneren. Deze harpspeelster-sirene krijgt hier echter een heel andere inhoud. Zij is niet, als bij Homerus, de a-morele, kwaadaardige mannenverslindster, de belichaming van onweerstaanbare erotische aantrekkingskracht: zij heeft een fataal *gebrek* aan passie. Haar spelende handen worden in het eerste deel vergeleken met 'matte vlammen/ snel dovend op hun lauwe kammen'. Deze Sirene heeft geen echt liefdesvuur. Haar koelheid is dodelijk. Deze 'ik' moet haar gezond verstand gebruiken door de ongelijkheid van het erotisch verlangen onder ogen te zien. Als zij in dit gezang had 'geloofd' – als zij het had opgevat als echte passie – zou zij zich 'in een zee (hebben) verdronken'. Het beeld van de verdrinking in zee evoceert heel mooi het grote, oeverloze en gevaarlijke van de liefdesovergave. 'Ontklonken' impliceert dat de liefde een grote, nu *geketende* kracht is. Eenmaal ontketend zou de liefde niet anders willen dan de hemel: liefdesvervulling, eeuwigheid, zaligheid. 'Ontklonken' vormt een schrille tegenstelling tot 'gesloten' (van de hemelpoort). 'Ontklonken' kan ook nog gelezen worden als afkomstig van 'klinken', geluid maken. Zo ontstaat een tweede semantische tegenstelling met 'verstomd'. Erg treurig.

Het tweede gedicht, 'Zij kwam' gaat over een gerealiseerde erotische ontmoeting, maar die is al evenmin gelukkig:

Zij kwam, verschrikt, uitdagend, onverwacht
en wankelde mijn armen in en zag mij aan
ik zag haar ogen vochtig, donker en verleidend staan
in een vermoeid gezicht – zij bleef de ganse nacht

en stamelde mij toe dat zij een offer bracht
aan mijn verlangen – en brak in tranen uit
en lachte schamper, roekeloos en luid –
het was een vreemde trieste nacht

Wij lagen samen – O mijn geliefde, zei ik zacht
en was zo blij en moe alsof ik sterven zou
ik hilde aan de borst van een beschonken vrouw
en in de schoot van een absurde liefdenacht¹³

De liefdesontmoeting is buitengewoon triest. Het verlangen van de

'ik' is opnieuw onvergelijkbaar groter dan dat van de andere vrouw. Die ander is in de war. In de typering is veel gebruik gemaakt van tegenstellingen. 'Verschrikt' is psychologisch strijdig met 'uitdagend', wankelen en verleiden gaan niet erg goed samen en de 'tranen' vormen een tegenstelling tot het 'lachen'. In de laatste strofe worden die tegenstrijdigheden genaturaliseerd – de meeste lezers zullen die conclusie intussen al getrokken hebben – als 'beschonken'.

Er is een navrante tegenstelling tussen de ernst en het verlangen van de 'ik' – in 'O mijn geliefde, zei ik zacht/ en was zo blij en moe alsof ik sterven zou' – en de warrigheid en de oneigenlijke motieven van de ander. Ondanks het feit dat de partner niet blijft uit autonome hartstocht, maar slechts 'een offer bracht/ aan mijn verlangen' beeldt de 'ik' zich in dat zij toch een geliefde is. Schrijnend zelfbedrog. De laatste regels van het gedicht verbreken die illusie door de nuchtere benoeming 'beschonken vrouw' en 'absurde liefdenacht'.

Mijn reacties op 'Zij kwam' zijn gemengd. Aan de ene kant verzet ik me tegen dat gedicht en tegen dat droevige avontuur. Het is, vanuit mijn moderne perspectief, armoedig en tragisch. Die weerzin, zelfs irritatie, heeft alles te maken met het leven in de Amsterdamse jaren tachtig, waar een bloeiende lesbische cultuur bestaat zodat zulke situaties niet langer regel zijn. Het is niet langer zo dat lesbische vrouwen geen partners kunnen vinden, en dus altijd vallen op heterovrouwen. Vallen op de verkeerde kan nu een eenmalige ervaring zijn die bij de adolescentie hoort; het kan een neurose zijn, maar het is niet langer noodzakelijk inherent aan de lesbische leefwijze. Geen enkele zichzelf respecterende lesbienne hoeft zich vandaag de dag nog tevreden te stellen met dergelijke gestolen, vernederende intimiteit.

Met die overwegingen wordt mijn hedendaagse ergernis vervangen door historische empathie. Uit verhalen, tijdsdocumenten en uit de lesbische sociale geschiedenis¹⁴ kun je een beeld vormen van hoe het leven er voor lesbische vrouwen in de jaren dertig en veertig in Nederland uitzag. Vanwege het grote taboe op het lesbische, de uitsluitend negatieve beeldvorming, en het ontbreken van ontmoetingsplaatsen was de meest fundamentele ervaring van elke lesbienne er een van diepe eenzaamheid. Het vinden van een partner was zeer moeilijk en veel vrouwen hebben geleefd in verhoudingen zonder seks. Lesbisch zijn was bijna synoniem aan voortdurend afgewezen worden: dat is de context van Blamans lesbische gedichten. De

gedichten kunnen opgevat worden als een 'lezing' van die geschiedenis. Die geschiedenis is de pre-tekst. Zowel in het leven als in het gedicht is de liefde tot mislukken gedoemd omdat de partner de passie van de 'ik' niet kan of durft beantwoorden.

Het patroon van de eenzame 'ik' die beseft dat haar verlangen altijd onvervuld zal blijven keert in vele gedichten terug. Er is nog zo'n treurig avontuur in 'Stadsrand':

Tussen huizenaanbouw en directieketen
hebben wij wat 'liefde' heet getart
Het was een zoete wraak na lange vete
van 't grote bloed op 't kleine hart

Hoe heet je? Dat vergaten we te vragen
Er bleef alleen een greep en een bevrediging
en een gezicht in duisternis wil gauw vervagen –
[...]¹⁵

De stadsrand symboliseert op welsprekende wijze het niemandsland waar deze uitgestoten liefde zich moet afspelen. De liefdes in 'Flirtation', 'De zeeman', 'Concert', 'Winter' ('was er ooit een die mij had kunnen horen?') zijn ook uitermate somber.

Steeds reflecteert een lyrisch 'ik' over de onvervulbaarheid van een relatie. Het traumatische is het 'halfgestild verlangen'; de geliefde geeft zich niet echt, of zij bestaat slechts als droom door afwijzing aangewakkerd, als produkt van het eigen verlangen:

[...] ik zoek een eens geliefd gelaat en weet –
het is het beeld van onvervulde dromen en teruggestoten vragen¹⁶

Omdat er in het werkelijke leven geen partners zijn, wordt de 'ik' een eenzame voyeuse. Op het gedicht 'Vrouwen' – vier genummerde strofen die betrekkelijk los van elkaar staan – heb ik dezelfde ambivalente reactie als hierboven op 'Zij kwam'. Aan de ene kant doorbreekt dit voyeurisme het traditionele mannelijke monopolie op het voyeurisme. Ook geven de gedichten blijk van een trots vasthouden aan de eigen autonome lust. Aan de andere kant heb ik (vanuit de Amsterdamse jaren tachtig) moeite met het solitaire en onbeantwoorde van dit machteloos-verlangende kijken.

Vrouwen

I

Haar armen glad en blank in 't lome
van donker tule, veel parfum en lippen
van karmijnrood – ik zie de tippen
van haar borsten deinend gaan en komen.

II

Winkel schemerig, veel stoffen op de toonbank
Zij buigt voorover in begerig kijken
Ik zie haar blouse soepel open wijken
en ben verzonken – diep en blank.

III

Haar benen lang en glad – zij lacht en ligt
loom achterover – ik zie hoe diep en ver de lijnen
van haar benen zijn en
denk eraan met afgewend gezicht

[...]¹⁷

Hoewel de situaties niet zo schrijnend zijn als in 'Zij kwam', is de 'ik' hier net zo alleen opgesloten met het eigen verlangen.

Daar staan weer een paar ontroerende liefdesgedichten tegenover waar de liefde wel wordt beantwoord ('Monoloog in de nacht' en 'A la Omar Khayyam'). In het gedicht 'Dans' is sprake van een wederkerig en gelukkig erotisch samenzijn. Een wonder voor de tijd waarin het verscheen (1939). Ik citeer het zonder commentaar:

Dans

Ik omvat met bei mijn armen de tere ronding
van haar schouders en hals, en zijzelf
doet mij haar zachtglooiende dansende benen omhelzen
zo schrijven wij tezamen in rhythmische wiegeling

Ik zie omhooggeheven haar lief gezicht
en dit hevig bijeenzijn drijft mij dicht
en dichter tot haar – en wij dansen mond aan mond
en hart aan hart en zacht gezicht aan zacht gezicht¹⁸

Al deze gedichten kunnen worden opgevat als 'teken van een geschiedenis' en tegelijkertijd 'verzet tegen die geschiedenis'. Heel Blamans werk heeft dat paradoxale karakter van 'teken' en 'verzet': de geschiedenis laat er zich in lezen en tegelijk verandert het werk de geschiedenis, doordat het de lezers/essen verandert. In Blamans geval is die invloed aantoonbaar. Dankzij haar moedige explicietheid gold de naam Anna Blaman als subcultureel herkenningsteken. In *Verkeerde vriendschap*¹⁹ vertellen enkele geïnterviewde vrouwen dat boeken van Blaman in de jaren veertig en vijftig als 'dropping pin' of subculturele code werden gebruikt. Als je je graag bekend wou maken als lesbienne aan gevoelsgenotes zonder dat de rest van het gezelschap daar iets van merkte, legde je Blamans boek *Vrouw en Vriend* op tafel.²⁰ Blamans werk en reputatie boden weerstand aan het taboe op het lesbische, en aan het verbod op autonome vrouwelijke lust. Haar werk en persoon speelden een enorme rol in de lesbische emancipatie.²¹

Tot nu toe las ik met een realistische, sociaal-historische code. Ik vat de tekst op als 'afbeelding van werkelijkheid', zoals Showalter het onder de noemer 'gynokritiek' gedaan zou hebben. Er is echter een aantal gedichten dat zich aan die code onttrekt. De 'ongrammaticaliteiten' die zij opwerpen laten niet toe dat je een realistisch plaatje vormt. In het gedicht 'Regen' wordt de regen bijvoorbeeld gepersonifieerd tot een wrede, dodelijke geliefde, een vampier. Het motief van de geliefde die de 'ik' in het verderf stort zat ook al in 'Joueuse à la harpe', maar wordt hier nog veel verder doorgedreven:

[...]

Je grote lied, je grijze ogen
verwijlen smachtend voor mijn ruit
Het is het zinloos mededogen
van een vampyr voor zijn buit.
Het hoofd omlaag de hemel uitgesprongen
tussen de flatten door, een luchtmeermin,
zal jij me, naar het venster heengedrongen,
hymnisch verleiden de gore straatgoot in.²²

Al bij het aanspreken van de regen als 'jij', en het benoemen van haar geluid als 'je grote lied' neemt het gedicht afscheid van elk realisme. De beeldspraken volgen elkaar op: de grijze ogen van de regengeliefde staan 'smachtend voor mijn ruit'. Vervolgens wordt de geliefde een

vampier, die nog even medelijden heeft met zijn slachtoffer alvorens hij er de tanden in zet. Daarna leidt het naar beneden vallen van de regen tot het beeld van een wezen dat met het hoofd omlaag de hemel uitspringt, een zelfmoord. Het 'hymnisch verleiden, de gore straatgoot in' roept de gedachte aan het taalcliché 'in de goot' op: de destructieve regengeliefde sleurt de 'ik' de goot in.

Dat thema van de letterlijk destructieve geliefde komt nog eens terug in 'Spin'. Daar is het perspectief omgekeerd: de 'ik' vanuit wier perspectief wordt gekeken is nu niet degene die wordt vernietigd, maar die zelf vernietigt. Het gedicht is loodzwaar van (hetero)seksuele symboliek:

Die zilveren, deinende schoot,
mijn liefste, dit maagdelijk gave net,
dit gruwelijk schone huwelijksbed,
dit vangzeil van de dood –
ik heb het gesponnen tussen de bomen

[...]

Ik vang je op in mijn wiegelend bed
O wond in mijn maagdelijk net
O liefste verloren in mijn schoot
O worsteling in liefdesnood –

[...]

Ik drink je zachte blanke bloed

[...] ²³

Beide gedichten tarten het realisme totaal. We kunnen hier niet 'hollen van gedicht naar wereld', want deze gedichten blijven in cirkels heendraaien om een verzwegen kern. Gedichten zijn – volgens Riffaterre – wezenlijk indirect: ze maken hun betekenis niet expliciet, maar verwikkelen je in een taalspel. Je moet je begeven in het netwerk van talige en literaire associaties, om een idee te krijgen waar het gedicht heen wil. Soms leiden de indirecties naar taalclichés, die de verborgen betekenis dichterbij brengen. In 'Spin' is bijvoorbeeld opvallend het gebruik van het woord 'net' voor het spinneweb. In 'Joueuse à la harpe' werden de harpsnaren, waardoorheen de 'ik' de ogen van de harpspeelster zag, ook een 'net' genoemd, waar als eerste associatie bij hoort dat je er iemand in kunt vangen. Het taalcliché spreekt van 'iemand strikken'. Zo verradt het gedicht in deze indirectie dat de 'ik' zich graag zou laten strikken door de

harpspeelster, maar tegelijk is zij bang gestrikt te worden. De spin 'strikt' haar prooi om haar te doden. De Franse psychocriticus Charles Mauron noemt zo'n terugkerend beeld een 'obsederende metafoor'.

Soms leiden de indirecties ook naar andere literaire teksten. Het gedicht slingert je het intertekstuele universum in, waar elk literair werk een echo is van voorafgaande literaire werken (pre-teksten). Voor de vampier, de verslindende spin/vrouw en de dodelijke liefde moeten we het natuurlijk zoeken in romantisch-decadente teksten. Ook sirenen, zeemeerminnen en andere incarnaties van fatale vrouwen – voorloopsters van de 'luchtmeermin' – zijn volop te vinden in *The Romantic Agony* van Mario Praz²¹, de encyclopedie van de Decadentie. Verdere interpretatie van deze gedichten, die ons zo duidelijk confronteren met de ontoereikendheid van de sociaal-realistische code, onderneem ik hier echter niet. Liever test ik – hieronder – de intertekstuele code op een ander gedicht van Blaman. Daarbij polemiseer ik met Riffaterre, die fel tegen 'mimetisch lezen' is. Hij meent dat het doel van de poëzie juist is dat de lezers de platte werkelijkheid achter zich laten. Daar kan ik gedeeltelijk mee instemmen, maar Riffaterre verabsoluteert dat standpunt nodeloos. Intertekstueel lezen wordt bij hem een vrijblijvend spel, dat geheel los van elke 'werkelijkheid' of werkelijkheidsvisie gespeeld wordt. Ik denk dat het volgen van de indirecties eerst wegvoert van 'werkelijkheid', maar vervolgens, via een omweg, er weer naar toe. De omwegen die het gedicht neemt doen ons de werkelijkheid anders zien. Ze dragen referentiële betekenissen met zich mee, waardoor de scheiding tussen 'mimetisch' en 'niet-mimetisch' onhoudbaar wordt. Ook de scheiding tussen de twee leescodes vervalt daarmee. Hoe die codes elkaar juist *aanvullen* wil ik laten zien in de nu volgende analyse van het gedicht 'La Prisonnière'. Dit meest indringende lesbische gedicht van Blaman werd niet in het Nederlands geschreven, maar in het Frans. Zowel context en geschiedenis – leesbaar met de realistische code – alsook het literaire spel, de echo's van andere literaire teksten – leesbaar met de intertekstuele code – zijn in dit gedicht zeer rijkelijk aanwezig.

Hoewel 'La Prisonnière' niet expliciet lesbisch is – het duo 'ik'/geërotiseerde 'zij' komt er niet eens in voor – kan het opgevat worden als niet minder dan een lesbisch credo. Het interessante is dat het gedicht pas lesbisch wordt als je het niet-referentieel leest, met andere woorden: veel van de lesbische betekenissen worden pas zichtbaar in het intertekstuele spel. Pas dan blijkt dat Blaman het gedicht bedolven heeft onder signalen van het lesbische.

O solitude, enfer capitonné

La Prisonnière

Elle est dans sa chambre aux grilles de fer
O solitude, enfer capitonné,
réduit de folle et magique mer
d'âme solitaire

Elle crée de grandes fleurs passionnées
dont les pétales sont chauds et livides
O rêves morts-nés et charmes perfides,
cris dans le vide

Elle crée des idoles et de grands visages
riant comme ceux des dieux antiques
O jeux anémiés et sages
de sarcophage

Elle crée enfin le grand amour mystique
pour toutes les autres prisonnières
O – être pitié et misère
dans une seule prière

De gevangene

In haar kamer achter ijzren tralies
– o eenzaamheid, met floers beklede cel,
omstormt haar de zee, waanzinnig, magisch,
van verlatenheids hel

Zij schept grote hartstochtelijke bloemen,
hun bloembladen zijn warm en bleek,
– o doodgeboren dromen, bedrieglijke visioenen,
in de leegte een bange kreet.

Idolen schept zij en grootse gelaten
lachend als van antieke goden,
– o bloedarme, schuldloze speelgenoten
op sarcophagen.

Om eindelijk de grote mystieke omarming
te scheppen voor haar die gevangen zijn,
– o, in één bede zowel erbarming
als deelgenoot te zijn van pijn!²⁵

In de bespreking volg ik de Franse tekst. Eerst enkele structurele opmerkingen. De vier strofen zijn steeds opgebouwd uit twee delen: een korte beschrijving, steeds beginnend met 'Elle', gevolgd door een commentaar, uitroep of verzuchting steeds beginnend met 'O'. In de eerste drie strofen lijkt de 'commentaarstem' niet helemaal samen te vallen met het perspectief van 'Elle'. 'Elle' lijkt van buitenaf te worden gezien door een 'verteller', die de commentaren beginnend met 'O' geeft. Maar in de laatste strofe wordt dat anders: daar is het commentaar ('O – mededogen en lijden te zijn/ in een enkel gebed') de diepe wens van 'Elle' zelf. De subjectiviteit van 'Elle' en van de commentaarstem vallen daar samen. Het lyrisch subject, gespleten of gedistantieerd van zichzelf in strofe 1, 2 en 3 heft de distantie van zichzelf op. Dit samenvallen van het object en het subject van de focalisatie wordt semantisch gespiegeld in 'être pitié et misère': dat is tegelijkertijd subject van lijden en object van mededogen met dit lijden zijn. De hantering van het perspectief is heel subtiel; het is op zichzelf een 'verzet' tegen de manier waarop de lesbienne in de literatuur vaak wordt beschreven: van buitenaf, als een vreemd wezen, 'altijd van een afstand bekeken. Er wordt over haar gepraat, verslag gedaan, ze wordt bespied.'²⁶

De metafoor 'chambre aux grilles de fer' vergelijkt de eenzaamheid ('solitude') met een getraliede kamer. Maar de 'solitude' is niet uitsluitend negatief: behalve gevangenis en gecapitonneerde hel is zij ook een *réduit* (eenzaam plekje, hokje, *verdedigingswerk*, *gevechtstoren* op een oorlogsschip), een wijkplaats voor de eenzame ziel die op haar beurt weer wordt vergeleken met een 'folle et magique mer'. De 'folle et magique mer' van de ziel vindt haar wijkplaats in de eenzaamheid.

De reeks van metaforen 'de grandes fleurs passionnées', 'des idoles et de grands visages' en 'le grand amour mystique' roepen door het werkwoord 'créer' het idee van *kunstwerken* op. De aard daarvan blijft open: het kunnen zowel fantasieën als gedichten, romans of beeldende kunstwerken zijn. De beelden van opgeslotenheid en eenzaamheid zijn zeer sterk. Verder vallen de semantische tegenstellingen op tussen de adjectieven-paren *folle et magique*; *chauds et livides*;

anémiés et sages. Positieve (*magique, chauds, sages*) en negatieve (*folle, livides, anémiés*) gevoelswaarden worden daar tegelijkertijd gehecht aan hetzelfde substantief. Dezelfde spanning tussen de positieve en negatieve gevoelswaarden zit in de combinaties *rêves morts-nés*, en *charmes perfides, jeux anémiés*, en *jeux [...] de sarcophage*.

We kunnen eerst de realistische, sociaal-historische leeswijze inzetten en het gedicht opvatten als een lezing van zijn *contemporaine context* en geschiedenis. Het belangrijkste signaal daarvoor is het thema: het beeld van de gevangene, de grote eenzaamheid, het bestaan van meerdere gevangenen die het lyrisch subject graag bereiken wil. Meinderts dateert 'La Prisonnière' rond 1935. Relevant lijken de historische gegevens over de eenzaamheid van homoseksuelen in die periode. Eenzaamheid als fundamenteel lesbisch levensgevoel in de jaren dertig tot en met vijftig is gedocumenteerd in het hierboven al genoemde *Verkeerde vriendschap*.²⁷ Contact leggen met 'landgenotes' was bij de vooroorlogse generatie vrouwen moeilijk omdat ze niet *durfden*, onder de jongeren omdat ze niet *wisten* hoe ze in contact moesten komen met andere vrouwen. 'De uitspraken: "Ik wist niet dat de hele wereld vol zat met lesbiennes" en "je had het gevoel dat je de enige was op de hele wereld" waren hiervoor exemplarisch.' (p. 112) Bijna alle lesbiennes leefden als zelfstandige, werkende vrouwen: de ontslagdreiging maakte een ijzeren geslotenheid op het werk noodzakelijk. Sommigen legden zichzelf op dat ze weliswaar 'zo' mochten zijn, maar het niet mochten praktiseren. Sommigen namen hun toevlucht tot vervreemdende heteroseksuele mimicry. De onmogelijkheid om zelfs met de intiemste familie te praten over de eigen gevoelens, de voortdurende druk van de geheimhouding van de ware aard van een 'vriendschap', de uiterst negatieve beeldvorming van het lesbische en de daaruit voortvloeiende schuldgevoelens leidden tot een zelfs voor moderne lesbiennes soms onvoorstelbaar geworden isolement. 'We voelden ons eenzaam en door onze omgeving vernederd. Sommige vriendinnen hebben op de rand van zelfdoding gestaan.' (p. 193) Omgekeerd evenredig aan deze ellende was het gevoel van bevrijding en saamhorigheid dat het vinden van 'landgenotes' met zich meebracht.

Realistisch opgevat kan 'La Prisonnière' gezien worden als een poëtische lezing van die context. In de beelden van de getraliede kamer en de gecapitonneerde hel is het verstikkende sociale en psychologische isolement van lesbiennes uitgebeeld. De afgesloten-

heid van de buitenwereld heeft een dubbel aspect: de buitenwereld kan er niet in: de tralies en gecapitonneerde wand bieden bescherming (*réduit*). Anderzijds kan er ook niets uit die ruimte. Door gecapitonneerde wanden kan met name geen *geluid* dringen: de lesbienne mocht niet spreken en was altijd opgesloten met haar geheim. Dat is een vorm van levend begraven zijn: vandaar de beelden van dood: *livides* (vaal, lijkkleurig); *rêves morts-nés*; *jeux de sarco-phage*).

Het dubbele aspect van de ruimte, isolement én bescherming, is volgens Stockinger een precieze uitdrukking van marginaliteit. Zulke ruimtes komen dan ook vaak in 'homoteksten' voor. Stockinger legt het verband tussen die ruimtes en de context als volgt:

Für den Homosexuellen ist Marginalität beides: der Preis seines Stigmas und der Ausweg aus seiner Stigmatisierung. Er ist zu ihr verdammt und in ihr gerettet. Marginaler oder derselben Signifikanz und nach denselben Mustern erscheinen, die ihm in der aussertextlichen Erfahrung von Homosexualität eigen sind. Sowohl für den Autor wie für seine Figuren ist die häufigste Form homotextuellen Raumes der abgeschlossene Zufluchtsort, der vom Raum der Stigmatisierung zum Raum der Erlösung geworden ist.²⁸

Voorbeelden zijn de ruimtes bij Proust – zijn eigen, met kurk geïsoleerde kamer, de slaapkamer van de jonge verteller Marcel, de hotelkamer in Belbec –, de gevangencellen in de stukken van Genet en in *De Profundis* van Oscar Wilde. Dezelfde homotekstuele ruimte biedt 'La Prisonnière'.²⁹

Hierboven zei ik dat het werkwoord *créer* het idee *kunstwerken* oproept. Het gedicht zou gelezen kunnen worden als gaand over de lesbische *kunstenares*, die deelt in het sociale en psychologische isolement van lesbiennes, maar bovendien ook opgesloten blijft met haar werk. Als het werk niet naar buiten kan gaat het dood. Het zijn beelden als op een sarcofaag, ze omringen een lijk. In strofe twee worden de scheppingen 'cris dans la vide' genoemd: schreeuwen in de leegte. Ze worden gemaakt, maar door niemand gehoord. Binnen het interpretatiekader 'lesbische kunstenares' kan de laatste strofe gelezen worden als het vinden van het onderwerp – le grand amour mystique – en het vinden van het eigen publiek – toutes les autres prisonnières – wat tegelijk de opening van de gevangenis/hel is. 'Le

grand amour mystique' associeer ik met het grote verlangen dat lesbiennes en homoseksuelen in de sociale context hadden naar de vaak voor hen langdurig onbereikbare liefdesvervulling. Door die onbereikbaarheid kreeg de liefde een mystiek karakter: een liefde die alleen maar gekend kon worden als het eigen liefdesverlangen. De erkenning van dat grote liefdesverlangen – in een kunstwerk – betekent contact tussen de 'prisonnières' onderling. Het gedicht lijkt voor een hedendaagse lesbische lezeres een profetische vooruitwijzing naar het kunstwerk *Eenzaam Avontuur*, waarvan het thema een 'grand amour mystique is' en dat dankzij een lesbisch motief, een belangrijke rol speelde in de lesbische emancipatie.

Lesbische intertekstualiteit

De realistische of sociaal-historische leeswijze is echter niet de enig mogelijke. In bovenstaande interpretatie van 'La Prisonnière' ben ik heengestapt over de momenten waar de metaforen ons uit het mimesis-niveau dwingen. Maar ik kan dit 'hollen van gedicht naar wereld' alsnog stopzetten. Wat levert een andere, meer op de literaire strategieën gerichte leeswijze op?

Je begint het gedicht, op grond van de titel, te lezen alsof het gaat over een *letterlijke* gevangene, maar in regel 1 is 'chambre' al een verstoring van de mimesis. In een reële gevangenis is geen sprake van 'chambres' maar van 'cellules' (cellen). De eerste strofe herlezend blijkt dat we alleen 'solitude' en 'âme solitaire' letterlijk kunnen opvatten, terwijl zowel 'la prisonnière', als de 'chambre aux grilles de fer' als de 'enfer capitonné, als de 'folle et magique mer' beeldspraken of 'ongrammaticaliteiten' zijn. Riffaterre noemt ze ook *indirecties*: het gedicht neemt een omweg, het *suggereert* betekenissen, het maakt impliciet in plaats van expliciet. Deze indirecties moeten de gidsen worden naar andere teksten. Ze moeten ons wegvoeren van het realistische lezen. Het is nu opmerkelijk dat de interteksten die ik ontdekte, allemaal afkomstig zijn uit de homoliteratuur, of uit de romantisch-decadente poëzie, die een innige relatie met de homoliteratuur onderhoudt. We komen dus niet terecht in een eindeloze of indifferente ruimte, waar we, los van alle referentialiteit, van tekst naar tekst gevoerd worden: we komen terecht in een zeer bepaald compartiment van het intertekstuele universum, waar intertekstuele echo's kunnen dienen als signalen en understatementen voor medebewoonsters van het getto. De interteksten waarnaar het gedicht, via

zijn indirecties, leidt, 'doen' ook iets op het referentiële niveau. Met andere woorden: Anna Blaman heeft haar gedicht bedolven onder signalen van het lesbische, maar ze deed dat impliciet, alleen voor goede verstaanders. Ik zal eerst een aantal indirecties volgen.

De titel 'La Prisonnière' was meteen de eerste indirectie. Die titel is tevens de titel van het geruchtmakende toneelstuk *La Prisonnière* van Edouard Bourdet uit 1926, in Nederland onder de titel *De Gevangene* opgevoerd in het seizoen 1926-1927 door het Vereenigd Tooneel. Hoofdpersoon van het stuk *La Prisonnière* is een lesbische vrouw, die haar eigen leven tracht te redden onder de dekmantel van een schijnhuwelijk. Het stuk ontketende een rel: het werd verboden in Den Haag ('een pathologisch geval' [...]) 'Gevaar voor besmetting is niet denkbeeldig') maar gespeeld in Amsterdam, waar het een kassucces werd.³⁰ Het stuk was zeer bekend in de jaren twintig: het trok volle zalen in Parijs, Berlijn, Boedapest, Wenen en New York. In New York leidde *The Captive* in 1927 tot een bepaling in de strafwet tegen 'immoral plays'. Alleen al met haar titel geeft Blaman dus een overduidelijk lesbisch signaal.

De 'chambre aux grilles de fer' was de tweede indirectie. Het gevangenis-motief figureert ook in de roman van Wilma Vermaat (over een mannelijke homoseksueel) *Gods gevangene* uit 1923. Hierboven wees ik al op andere gevangenis-achtige ruimtes in homoteksten, die zowel isolement als verlossing betekenen.

Het thema van de eenzaamheid was het grote thema van de contemporaine homoliteratuur. Het zeer invloedrijke boek van de Engelse Radclyffe Hall heette *The Well of Loneliness* (1928), en werd in hetzelfde jaar van verschijnen al vertaald in het Nederlands als *De Bron van Eenzaamheid*. onheilspellend is ook de titel *Vae Solis* (1946) (Wee de Eenzamen) van Marie-Louise Doudart de la Grée. Blamans eigen roman uit 1949 heette *Eenzaam Avontuur*. Het thema is dominant in Blamans andere gedichten, in praktisch alle lesbische literatuur uit die tijd en dat blijft zo tot diep in de jaren zestig.³¹ Behalve die duidelijke thematische overeenkomst is er nog een specifieke parallel met *De bron van eenzaamheid*. De indirectie 'dans une seule prière' zette mij op dat spoor. *De bron* eindigt met een gebed: het gebed van de lesbische schrijfster Stephen, die zich de stem voelt

waarin zich al die miljoenen stemmen vereenigd hadden. [...] Een angstaanjagende stem, die in haar ooren weerkaatste, die door

haar hersens trilde, die haar lendenen deed schudden, totdat zij wankelde en dreigde te bezwijken onder deze ontzettenden last van klanken, die haar smoorden in hun streven naar uiting. [...] "God", stamelde zij, [...] "Erken ons o God, voor de geheele wereld. Geef ons ook het recht op ons bestaan!"³²

De parallel is te volledig om toevallig te zijn. In *De bron* gaat het om een schrijfster die uiting geeft aan een gebed, namens alle andere homoseksuelen ('wij'), en door dat gebaar van solidariteit heft zij de eenzaamheid van allen op. De roman waarin dit plaatsvindt is tegelijkertijd zelf zo'n gebed: hij heeft gewerkt – en was bedoeld te werken – als onderlinge herkenning voor homoseksuelen en als een smeekbede aan de wereld. Het gebed in *De bron* is een bijzonder soort spiegeltekst of *mise en abîme*: een tekstueel *Droste-effect*, een stukje tekst dat de tekst als geheel samenvat.³³

In 'La Prisonnière' gaat het om een lesbisch kunstenaars die een kunstwerk schept, en dat werk is tegelijk het gebed waarmee zij alle andere 'gevangenen' met zichzelf en elkaar verenigt. Tegelijk is het gedicht zelf zo'n gebed.

Het gedicht legt niet alleen een verband met de contemporaine homoliteratuur, maar ook met de klassieke lesbische literatuur. Dat gebeurt door het metrum en de strofenbouw: als afwijkingen van het normale taalgebruik zijn metrum en strofenbouw als permanente indirecties op te vatten. 'La Prisonnière' is geschreven in Sapphische strofen! Sapphische strofen, ook wel adonieën genoemd, zijn geschreven in dactyli en bestaan steeds uit drie regels van elf lettergrepen en een laatste regel van vijf lettergrepen. Het gebruik van deze vorm is een signaal van het lesbische, zoals ook andere verwijzingen naar – en citaten uit Sappho dat vaak zijn. Marita Keilson-Lauritz introduceerde de begrippen 'maskers en signalen' voor de respectievelijk verhullings- en onthullingsstrategieën die homoseksuele auteurs gebruiken. Verwijzingen naar 'de homoseksuele canon' nemen een centrale plaats in onder de signalen. In die zin wordt het Sappho-signaal ook veelvuldig gebruikt door Elly de Waard en Ida Gerhardt.

Vele indirecties uit 'La Prisonnière' leiden tenslotte naar de Decadentie. Het duidelijkst gebeurt dat in 'elle crée de grandes fleurs passionnées', wat niet referentieel opgevat kan worden. Het beeld 'grandes fleurs passionnées' roept als intertekst Baudelaires 'fleurs du mal' in

herinnering. Ook die bloemen zijn scheppingen, geen letterlijke bloemen maar gedichten. Die associatie maakt het mogelijk ook andere echo's uit de Decadentie te horen. Hierboven wees ik op de merkwaardige semantische tegenstellingen in de 'ongrammaticale' adjectieven-paren *folle et magique; chauds et livides; anémiés et sages*. Positieve (*magique, chauds, sages*) en negatieve (*folle, livides, anémiés*) gevoelswaarden worden daar tegelijkertijd gehecht aan hetzelfde substantief. Dezelfde spanning tussen de positieve en negatieve gevoelswaarden zit in de combinaties *rêves, morts-nés, en charmes perfides, jeux anémiés, en jeux [...] de sarcophage*.

Vaak wordt het betekenisveld van dood in die tegenstelling gebracht. Het herinnert sterk aan de laat-romantische sensibilliteit, als beschreven door Mario Praz in *The Romantic Agony*. Schoonheid en dood, schoonheid en lelijkheid/horror, liefde en ziekte, verleiding en destructie waren voor de decadenten onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Voor de romantici werd de schoonheid vergroot door juist die kwaliteiten die haar leken te ontkennen: door vermenging met dingen die afgrijsen opwekten. Hoe droever en pijnlijker iets was hoe intenser ze ervan genoten. 'Welch eine Wonne! welch ein Leiden!': Wat een verrukking! wat een lijden!³⁴

Baudelaires 'Hymne à la Beauté' is het exemplarische voorbeeld van de barokke koppeling van tegengestelde gevoelswaarden. Praz citeert uit zijn *journaux intimes*:

Ik heb de definitie van de Schoonheid gevonden, van mijn Schoonheid. Het is iets vurigs en iets treurigs tegelijk... een verlokkelijk en schoon gelaat, het hoofd van een vrouw [...] dat je tegelijk vagelijk doet denken aan wellust en droefheid; dat een idee van melancholie, van moeheid met zich meedraagt [...]³⁵

Naast de reminiscenties aan de algemene decadente sensibilliteit doen 'charmes perfides' (trouweloze charmes) geheel Baudelaireesk aan. Die Baudelaire-echo lijkt me niet toevallig. Baudelaire zou tot de 'homoseksuele canon' gerekend kunnen worden: hij schreef een aantal gedichten met een lesbisch thema, en wilde *Les Fleurs du Mal* zelfs aanvankelijk *Les lesbiennes* noemen.³⁶ Baudelaires belangstelling voor het lesbische hangt samen met zijn identificatie met margi-

nalen, met de uitgestotenen uit de burgerlijke samenleving waartegen hij zich afzette. In *Les Fleurs* figureren dus prostituées, criminelen, zieken, spelers en eenzamen, de uitgesloten en de veiligheid van de huiselijke haard.³⁷ Een van Baudelaires lesbische gedichten, 'Femmes Damnées' (Gedoopte vrouwen), vertoont zeer treffende overeenkomsten met 'La Prisonnière'. De eerste overeenkomst zit in de opbouw. Ik zei al dat elke strofe in 'La Prisonnière' steeds is opgebouwd uit een beschrijving beginnend met 'Elle', gevolgd door een commentaar of verzuchting beginnend met 'O'. De delen corresponderen met een wisseling van perspectief. Die strofebouw spiegelt de bouw van 'Femmes Damnées' als geheel: de eerste vijf strofen beschrijven vrouwen, ('elles') van buitenaf. De laatste twee strofen vormen de uitroep of verzuchting beginnend met 'O', en daar verandert – in de laatste strofe – het perspectief omdat de tot dan toe verborgen verteller zich laat zien als 'ik'. In de laatste twee strofen vind ik zoveel pretekst voor 'La Prisonnière' dat ik ze hier citeer:

O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes en satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins!³⁸

Het tragische en gedoopte komt overeen met 'La Prisonnière', evenals de ontsnapping daaruit (chercheuses d'infini). Deze 'femmes damnées' worden eveneens gesitueerd in een metaforische hel; 'le grand amour mystique' uit 'La Prisonnière' echoot de 'soifs inassouvies' en de 'urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins'.

Intrigerende vraag: waarom onderhoudt dit gedicht van Blaman deze anachronistische intertekstuele relatie met Baudelaire/de Decadentie? Het lesbisch thema is in Blamans gedichten veel ongemaskeerder aanwezig dan in haar proza. In enkele andere gedichten – hierboven noemde ik 'Regen' en 'Spin' – is die relatie met de decadente verbeelding ook evident, maar in haar proza is er weinig van te bespeuren. Wat doen de decadente echo's hier? Zijn die echo's

misschien verbonden met het lesbische thema? Zulke echo's zijn niet alleen in Blamans poëzie te horen: ik hoor ze ook in andere gedichten – zie bijvoorbeeld 'Virgo' van Hella Haasse (1945) die een beroep doen op het lesbisch lezen.³⁹ Hoe is de anachronistische relatie tussen lesbische gedichten en de Decadentie te verklaren? In de decadente literatuur speelt de lesbienne een belangrijke rol. We ontmoeten haar niet alleen bij Baudelaire, maar bij talloze andere Franse negentiende-eeuwse schrijvers⁴⁰ en tevens bij Engelse en Italiaanse decadenten. Terwijl, volgens de hypothese van Faderman (1981), de geleefde romantische vrouwenliefde nog niet gecriminaliseerd en geseksualiseerd was, verschijnen de lesbiennes al wel als seksuele en gevaarlijke figuren in de literatuur. Hoe komen die beelden, vijfenzeventig jaar na dato bij Nederlandse dichters als Blaman en Haasse terecht?

Mijn hypothese is deze: het is bekend dat het *medische* vertoog functioneerde als pre-tekst voor literaire teksten van de twintigste eeuw. Zonder uitzondering wijzen de onderzoek(st)ers van homo-literatuur en -geschiedenis, lezend met de sociaal-historische code, op de destructieve invloed van de seksuologische theorieën op de (zelf) beelden en de emancipatieliteratuur van homoseksuelen. Maar dat medische vertoog had op zijn beurt pre-teksten: *literaire* pre-teksten. Onder die literaire prefiguraties waren de romantische en decadente voorstellingen van het lesbische. Zo is te verklaren dat het met name de *lesbische* gedichten zijn, die de gesignaleerde anachronistische echo's bewaren. Het leven van de romantisch decadente verbeelding werd kunstmatig verlengd, doordat die verbeelding als pretekst functioneerde voor de seksuologen. Zo werden elementen uit de romantiek en decadentie in het medisch vertoog in stand gehouden, terwijl zij in de literatuur een natuurlijke dood stierven. Het monster van Frankenstein leeft voort in Von Krafft-Ebing. De psychiaters schrijven medische 'gothic'. De lesbo-griezels van Péladan keren via het medische vertoog terug in de twintigste-eeuwse literatuur, om er opnieuw in te komen rondspoken, terwijl deze nieuwe literaire context ze tegelijk aanpast aan nieuwe doelen. Deze intrigerende dialectiek tussen de discoursen verdient nader onderzoek. Vooral onderzoek naar de achttiende- en negentiende-eeuwse literaire prefiguraties van het medische vertoog lijkt veelbelovend.

Hier sluit ik de bespreking van 'La Prisonnière' af. Het is duidelijk geworden dat alle literaire teksten waarnaar 'La Prisonnière' verwijst uit het homotekstuele milieu komen: dat maakt het gedicht tot een

lesbisch credo. Blaman heeft haar gedicht voor de goede verstaansters op alle niveaus van lesbische signalen voorzien. Zo draagt ook de literaire of intertekstuele leescode toch bij aan de referentiële betekenis. Via een omweg injecteren de interteksten weer referentiële betekenisaspecten in het gedicht. Enerzijds ontvlucht het gedicht referentialiteit en vaste betekenis, door zijn indirecties. Anderzijds trekt het via die indirecties tal van nieuwe betekenis mogelijkheden aan, waaronder ook *referentiële*. Ik heb met beide codes gelezen: zowel met de sociaal-historische, als met de door Moi en Riffaterre aanbevolen leeswijze. Ik meen dat de combinatie van die leeswijzen zinvol is. In de interpretatie van 'La Prisonnière' sloten ze elkaar niet uit, maar vulden ze elkaar aan.

Noten

1. Elaine Showalter, 'Toward a Feminist Poetics', in: E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*. New York (Pantheon Books) 1985, p. 135.
2. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics*. Feminist literary theory. London/New York (Methuen) 1985, p. 5.
3. Henry Louis Gates jr., *Black Literature and literary theory*. New York/London (Methuen) 1984, p. 5 en 6.
4. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington/London (Methuen) 1978. In mijn proefschrift is Riffaterre's methode beter uitgelegd dan in dit kort bestek mogelijk is. Ook heb ik zijn theorie uitgeprobeerd op het werk van Neeltje Maria Min. Ondanks zijn verdiensten blijkt Riffaterre klakkeloos uit te gaan van enkele zeer patriarchale vooronderstellingen. Zie Maaike Meijer, *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam (Van Gennep/Sara) 1988, hoofdstuk 4 en 5.
5. Rob Tielman, *Homoseksualiteit in Nederland*. Studie van een emancipatiebeweging. Amsterdam/Meppel (Boom) 1982.
6. Zie het debat samengevat in het polemische artikel van Esther Newton, 'The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Women', in: *Signs* Vol. 9, no. 4 (1984), The Lesbian Issue, p. 557-576.
7. Roland Barthes, *Sur Racine*. Paris (Seuil) 1963, p. 163.
8. Idem, p. 147.

9. Marita Keilson-Lauritz, 'Masks and signals – textual strategies of homoeroticism', in: *Homosexuality Which Homosexuality*. Congrespapers Literature & Arts Vol 1. Amsterdam (Vrije Universiteit) 1987, p. 168-180.
10. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. London etc. (Routledge & Kegan Paul) 1975.
11. Anna Blaman, *Over zichzelf en anderen*. Amsterdam (Meulenhoff), 3e druk, 1966 (oorspr. 1963). Bevat 20 gedichten die in de jaren 1939-1948 in diverse tijdschriften verschenen. In 1977 werd deze verzamelbundel herdrukt onder de titel *Mijn eigen zelf*. Op het omslag is daar in handschrift nog een nieuw gedicht gereproduceerd: 'Al wat ik in ernst aan God zou kunnen vragen', ook te vinden in de bibliotheek bundel *Vrouwen*. Bedum (Exponent) 1984. In 1986 koos Meinderts 'Kruis of munt' – verschenen in de aparte bibliotheek uitgave *Kruis of Munt*. Bedum (Exponent) 1986 – en 'La prisonnière', 'Dédié à une femme auteur et à l'humanité' en 'A une femme', ook bibliotheek uitgegeven onder de titel *La prisonnière*, met een naschrift van Aad Meinderts en vertalingen van Pierre H. en Simone Dubois, Bedum (Exponent) 1986.
12. Blaman 1966, p. 13.
13. Blaman 1966, p. 25.
14. Zie Benno Stokvis, *De homoseksueelen*. 35 Autobiografieën. Lochem (De Tijdstroom) 1939; Anja van Kooten Niekerk en Bernadette de Wit, 'Houdt de fakkel brandende. Vijfendertig jaar lesbisch leven', in: *Lesbisch Prachtboek*, Amsterdam (Sara) 1979, p. 209-249; Anja van Kooten Niekerk en Sacha Wijmer, *Verkeerde vriendschap. Lesbisch leven in de jaren 1920-1960*. Amsterdam (Sara) 1985.
15. Blaman 1966, p. 15 (fragment).
16. Blaman 1966, p. 24 (fragment).
17. Blaman 1966, p. 21.
18. Blaman 1966, p. 23.
19. Van Kooten Niekerk/Wijmer 1985, p. 111 en 126-128.
20. In *Vrouw en vriend* is als literaire verhullingsstrategie het masker gebruikt van een ook nog vaag gehouden mannenvriendschap – het gaat dus niet eens over lesbische liefde – maar ingevoerd in de subculturele code herkenden dat signaal.
21. Zie ook Maaïke Meijer, 'Omzien naar Anna Blaman', in: *Lover* 1979/3, p. 75-100.
22. Blaman 1966, p. 14.
23. Blaman 1966, p. 18 (fragment).
24. Mario Praz, *The Romantic Agony*. Transl. by Angus Davidson. London/New York (Oxford University Press) 1970.
25. Anna Blaman, *La Prisonnière*. Met een naschrift van Aad Meinderts en vertalingen van Pierre H. en Simone Dubois. Bedum (Exponent) 1986.
26. Elaine Marks, 'Lesbian Intertextuality', in: *Stambolian/Marks (eds.), Homosexualities and French Literature*. Ithaca (Cornell University Press) 1979, p. 358-360.
27. Van Kooten Niekerk/Wijmer 1985, p. 76-82; 112-113; 193; 211-219 en passim. Andere bronnen voor de context van het lesbische bestaan in de jaren dertig: Stokvis 1939; Tielman 1982 en Van Kooten Niekerk/Wijmer 1979.
28. Jacob Stockinger, 'Homotextualität – Ein Vorschlag', in: *Forum Homosexualität und Literatur*, Jrg. 1 No. 2, 1987, p. 5-26.
29. Stockinger ziet niet alleen de imitatieve relatie tussen maatschappelijke marginaliteit en de ruimtes die zowel beschermen als isoleren. Hij wijst ook op het in deze context compenserende gebruik van de bucolische traditie. De vrije natuur kan dienen om 'die "unnatürliche Liebe in der Natur zu regenerieren"'.
 30. Marianne Hoogma, 'Toneel en homoseksualiteit in de jaren 20', in *Homologie* 6, no. 4 (1986), p. 12-14.
 31. Petra Veeger, 'Lesbian Images in Dutch Literature 1945-1965', in: *Among Men Among Women*. Conference papers. Amsterdam 1983, p. 526-534.
 32. Radclyffe Hall, *De bron van eenzaamheid*. Vert. Bep Zody. Herdr. met voorwoord van P. Pattynama. Amsterdam (Sara) 1982. Oorspronkelijk *The Well of Loneliness*, 1928. De vertaling van Zody verscheen al in 1928 in Nederland. Citaat p. 397.
 33. Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg (Coutinho) 1985, 3e druk.
 34. Mario Praz, *The Romantic Agony*. Transl. by Angus Davidson. London/New York (Oxford University Press) 1970, p. 27.
 35. Praz 1970, p. 29.
 36. Praz 1970, p. 333.
 37. Baudelaire's thema van de uitgestoten uit de burgerlijke familie is behandeld door Hans Robert Jauss. Zie Meijer 1988, hoofdstuk 10. Voor een moderne lesbische lezeres zijn Baudelaire's lesbiennes overigens problematisch en groten-deels onverteerbaar, evenals de lesbische figuren bij decadenten als Swinburne en Péladan. Het zijn voyeuristische mannenfantasieën. De lesbienne was een figuur waarop de decadente obsessie met de monsterlijke schone, de verslindende vrouw, het exotisch-seksuele geprojecteerd kon worden. Als een dergelijk projectiescherm dienden ook zwarte, creoolse en joodse vrouwen: de decadente verbeelding is vergeven van racisme.
Over de vraag of deze literaire beelden zich progressief dan wel regressief verhielden tot de ophanden zijnde seksuele en feministische revolutie wordt zeer verschillend gedacht (zie: Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men*. London (Junction Books) 1981, pp. 254-276; Maaïke Meijer, 'Androgynie', in: *Lesbisch Prachtboek*, Amsterdam (Sara) 1979, p. 318-365; Mircea Eliade, *Méphistopheles et l'Androgynie*. Paris (Gallimard) 19623; Isabelle de Courtivron, 'Weak Men and Fatal Women: The Sand Image', in: Marks & Stambolian (eds.) 1979, p. 210-227). Afgezien van die vraag geloof ik dat deze literaire projecties in eerste instantie niets te maken hadden met de reële vrouwen uit die tijd. Intussen werden deze beelden wel werkelijkheidsvormend, een uitermate 'mixed blessing'.
 38. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris (Gallimard) Livre de Poche, 1961. (Oorspronkelijk verschenen in 1861.) Citaat op pp. 132-133.
 39. Bijvoorbeeld het gedicht 'Virgo' van Hella Haasse (1945), besproken in mijn artikel 'Lezen als lesbo' in het decembernummer van *Lover*.
 40. Marilyn Emplainscourt, *La Femme Damnée: A Study of the Lesbian in French Literature from Diderot to Proust*. Ann Arbor (Univ. Microfilms Internat.) 1980.