

Poëzie over het ongeschreven verhaal van vrouwen

'Een vrouw bezoeken' van Neeltje Maria Min



Neeltje Maria Min.
Een vrouw bezoeken. Uitg. Beart Bakker, f 14,90.

Een vrouw bezoeken van Neeltje Maria Min is een hoogst intrigerende bundel. Hij vertoont nog verwantschap met Mins eerste bundel van bijna twintig jaar geleden, *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966), maar is tegelijk een grote sprong voorwaarts. 'Voor wie ik liefheb' was heel ongelijk van kwaliteit, vaag en nog tamelijk ongericht. Toch bevatte die eerste bundel achter dat romantische waas al bijna alle thema's, die nu 'Een vrouw bezoeken' beheersen: het gevoel dood te zijn, moederhaat en een gekwelde seksualiteit. Het enorme sukses van 'Voor wie ik liefheb' indertijd kan samenhangen met het feit dat Min een aantal kanten van het vrouwenleven toonde die in de jaren zestig op de rand van het kollektieve (vrouwen)bewustzijn lagen. Die bundel bevatte profetische strofen, zoals deze uit het gedicht *dit is een reis* (de metafoor is die van het leven als een rijdende trein):

'een vrouw staat onopvallend op
bijt op haar handen, zucht en gilt:
reizigers, reizigers, ik maak het goed.'

Het is het contrast tussen de lichaamsstaal van de vrouw en haar woorden, dat die verhevigende werking heeft. Hier is kontradiktie, paniek en pijn, waar kollektief nog onkenning heerste over *het onbekongen bij de vrouw* zoals Joke Smit in 1968 met haar Gidsartikel het feministisch bewustzijn in Nederland (her)introduceerde. Bewustwording begint met een besef van pijn. *Better to have pain than paralysis*, schreef Florence Nightingale al in 1852 in *Cassandra, 'for out of suffering may come the cure.*

Niet bestaan

Het besef van pijn hangt in 'Voor wie ik liefheb' samen met het gevoel niet te bestaan en met de wens dood te zijn en opnieuw geboren te worden.

'ik wil geen man, geen huis, geen maan,
ik wil gestorven zijn en weer ontstaan.'

en:

'elk woord begint met dat onrustig hijgen
ik ben er niet. ik ben er nooit geweest.'

'Ik'ervaart de eigen existentie als illusoir. Dat (innerlijk) dood zijn wordt heel vaak gekoppeld aan de relatie met de moeder. In meerdere gedichten is beschreven hoe 'ik' op een onherstelbare manier door haar moeder is uitgewist:

'de moeder dooide ondoordacht
de kinderlijke tegenmacht.
de dag ging over in de nacht
en in de kamers woede brand
en in de kamers heerste wind
en in het kind verging het kind.'

Elders in 'Voor wie ik liefheb' is vaak sprake van verdriet om het verlies van de kinderlijke gevoelsweld. Met het doden van de 'kinderlijke tegenmacht', de eigen wil, de kinderlijke individualiteit, verdwijnt het licht (nacht) en verdwijnt de *binnenuereld* (kamers). De 'kamers' van de ziel worden vernietigd als door brand, de binnenuereld wordt bezet door de buitenwereld.

Matrofobie

De complexe en vaak traumatische relaties tussen moeders en dochters zijn de laatste zeven jaar beschreven door Rich, Dinnerstein, Chodorow, Flax, Baker-Miller, Benjamin, Irigaray en andere feministische auteurs, vaak psychoanalytische (Noodlottig gepopulariseerd en *vertutigd* in het veelgelezen boek van Nancy Friedson, *Mijn moeder en ik*.) Zij beschrijven hoe dochters hun moeders ervaren als agent van de socialisatie, als degene die de wet van de vader tegenover het kind uitvoert.

De moeder is degene die de dochter dwingt om zichzelf in de geldende vrouwelijkheidskonstruktie te wringen. Zij belast haar met haar eigen aanpassing en haar onvrede met zichzelf. Rich heeft het over de *matrofobie* in het werk van moderne dichters (de angst om net zoals je moeder te worden), maar ook over het



Neeltje Maria Min (Foto: Gerhard Jaeger)

wilde verlangen van dochters naar een onbereikbare, in het patriarchaat ingemetselde moeder.

Min roept dat hele moedertrauma in haar werk in volle hevigheid op. Ook in de nieuwe bundel komt de vijandige moeder terug, die haar kind tot slaaf maakt en daarmee doodt:

'Haar schaduw was mijn onderdak.
Een kamer zonder deur en zonder ramen,
waar ik alleen gelaten met mijn schaamte
om wat ik wist dat binnenin mij stak:
een horig wezen dat servei en zwak
zichzelf verfoeide – over haar gedaante
met onvoorwaardelijke eerbied sprak.'

(...)

Nu ben ik dood voor haar.
Een naamloos lichaam dat met graagte
wordt afgeknagd tot het geraamte blijft.'

'Ik' als *geraamte* komt meermalen terug in (gruwelijke) gedichten over seksuele relaties. De moeder heeft 'ik' gedood, en dat proces herhaalt zich, of zet zich voort, in de seksuele relaties met mannen. Behalve Min schreef ook Ida Gerhardt prachtige gedichten over de strijd met een negatieve moeder. Gerhardt deed dat in de onvengeelijke cyclus *In memoriam matris* in de bundel *Het levend monogram* (1954). Dat de moeder de dochter aan mannen *uitlevert* – door haar haar wil en identiteit te ontnemen – ben ik in de literatuur echter alleen nog maar tegengekomen bij de Duitse Jutta Heinrich, in de roman *Das Geschlecht der Gedanken*. De vader is daar een tiran, de moeder een slavin, met wie de dochter zich zeer negatief identificeert. Ook daar is een verband tussen de volkomen gestoorde relatie van de ouders met de dochter en de latere sado-masochistische relaties van de dochter met mannen.

Dit veronachtzaamde onderwerp is door Gerhardt in eerste instantie en door Min nog ingrijpender in beelden gevat en bespreekbaar gemaakt. Rich noemde de moeder/dochter-relatie *'het grote ongeschreven verhaal'*. Het onderwerp is voor vrouwen van levensbelang om zichzelf te begrijpen. De dichtersessen begeven zich in dat 'ongeschreven verhaal' en geven vrouwen daarmee in zekere zin terug aan zichzelf. Het is opmerkelijk dat twee dichters, die voor het overige een zo verschillende plaats in de poëzie innemen, zich plotseling verrassend dicht in elkaars nabijheid kunnen bevinden.

Sado-masochisme

De eerste afdeling van 'Een vrouw bezoeken' bevat een aantal gedichten die mij voortdurend deden denken aan de beelden van de ontvoerde, gevangene vrouw in de kelder, in Marleen Gorris' film *Gebroken Spiegels*.

'Hij heeft de honden om de tuin geleid,
gewilling laten deuren zich ontsluiten.
In nevels van kapok kleedt hij zich uit
liefkoost het touw dat in haar dijën snijdt.'

De man dringt binnen en vernietigt de beddelyk. Zij ligt vastgebonden en hij geniet daarvan. In een volgend gedicht is het uitergroot tot surrealistische proporties. Zij is een gebeente in een put. Hij zet haar weer in elkaar en plaatst haar op een voetstuk. Dan begint er een soort SM-spel, met haar in de sadistische rol. Zij verneert hem, hij doodt haar opnieuw en stopt haar terug in de put, ad infinitum.

Diep in de put waar haar gebeente ligt, verschijnt hij elke avond als haar slaaf en maakt haar uit elkaar gevallen lichaam gaaf en brengt weer trekken aan op haar gezicht.

Wanneer zij op haar voetstuk zich verheft, kracht, aan zijn spijt ontleend, haar schouders schraagt en hij – van schuld vervulde dwerg – vergeving vraagt voor wat zijn hand haar aangedaan heeft, voor wat zijn hand haar aangedaan heeft, treft

hem van haar stalen mond het snijdend spreken.
Hij voelt van zijn geduld de vliezen breken en steekt zijn mes ver in haar trose rug.

Een heid is hij. Hij heeft het kwaad bestreden.
Hij legt devoot en met zichzelf tevreden het zware deksel op de put terug.'

Zo ziet Min dat. Zij kijkt in de diepste afgrond van de seksenverhoudingen, waarbij het dood zijn van de vrouw al is begonnen in haar vroegste jeugd.

Verschillende kritici en andere lezers/essen die ik las en sprak hadden moeite met een aantal gedichten uit de middelste afdeling van 'Een vrouw bezoeken'. Dat zijn soms luchtige, bizarre 'sick jokes', die – volgens hen – uit de toon vallen. Ik vind die gedichten geen stijbreuk met de rest: het zijn zonder uitzonderingen cynische *familienoppen*. Ook in andere gedichten is 'ik' hermetisch in gezinsverhoudingen opgesloten. De tot komedie geworden moord op het halfbroertje, dat zelfs met smaak wordt opgegeten en de tirannieke opa Woordpaard die in brand vliegt: het zijn exemplen van inkzwarte komedie, die de uitdrukkingsvorm kan worden van iemand die te veel heeft meegemaakt om de verwerking ervan te kunnen bijhouden. In die zin horen ze organisch en thematisch bij 'Een vrouw bezoeken', een schitterende, revolutionaire bundel.

MAAIKE MEIJER

Zelf gevraagd

Als je maar genoeg ellende overkomt, word je 'nieuws' en daarmee verlies je elk recht op privacy. Wat dus meer ellende betekent. Wie slachtoffer is van een vlikaanuitbarsting en wordt gered, overkomt het dat haar jurk wordt opengescheurd onder het oog van de kamera: nieuws. De uitgeputte vrouw laat het gebeuren, maar als haar heupen worden bereikt, de redder aanstellen maakt om verder te scheuren en de kamera, registrerend als in een natuur- of pornofilm, inzoomt en naar beneden gaat, doet ze een wanhopige, maar te zwakke poging haar schaamte te bedekken. In Amsterdamse, Newyorkse en Tokyo'se huiskamers zien wij een naakte vrouw die, wie weet, graag ooit op de televisie had gewild. Maar niet zo. De Duitse kijkers is dezelfde gebeurtenis getoond, maar ze kregen niet meer dan haar borsten te zien. Preutsheid van de redacties daar. De Duitsers zijn dus slechter geïntoreerd dan wij. Niet over Colombia, maar over wat han te wachten staat als de chemische fabriek in hun buurt ontploft. Het meisje dat tot haar lippen in het water staat, daar heeft iedereen het al over gehad. Zij sprak de camera toe en beleed haar liefde voor haar ouders, haar broertje en haar God. Zij was te jong om te sterven, vond zij desondanks. Maar waar ik haast niemand over hoorde was het merkwaardige feit dat Joop van Zijl het vertoeren van deze beelden tevoren rechvaardigde omdat het meisje uitdrukkelijk haar toestemming gaf – sterker, erom vroeg dat zij zou worden gefilmd en op de televisie zou verschijnen. *'Als ik gered word'*, zei zij erbij. Daar hoorde je Van Zijl niet over, die weer wel meldde dat zij inmiddels dood was.

Waarom die rechtvaardiging? In de eerste plaats hadden ze haar toestemming eigenlijk niet en misleide hij de boel. (Op stompzinige wijze, want wij hoorden haar zelf de voorwaarde noemen.) In de tweede plaats hadden ze die ook helemaal niet nodig, zo min als die van de naakte vrouw, die stervenden in Ethiopië, de slachtoffers van bommaanslagen, de dode soldaten uit Iran of Afghanistan. Wat ze bewezen door de beelden na haar dood toch uit te zenden. Maar stel dat het kind die voorwaarde niet had gesteld? Wat is dat voor stijl om je bij zulke ethische vragen te verschuilen achter de toestemming van het slachtoffer zelf? Als of je als TV-maker geen eigen verantwoordelijkheid hebt.

Ik moest weer denken aan die uitzending van *Vara's Onderste Steen*, jaren geleden, over de media in Colombia. Informatienopolities, het journaal 'aangeboden' door *Philips*, waarbij de plaatselijke Van Zijl een *Philishave* demonstreert voordat hij het wereldnieuws behandelt. Amerikaans en Europees nieuws, want de grote persbureaus waarvan de TV het materiaal berekt, zijn nu eenmaal niet in Zuid-Amerika geïnteresseerd. Adembos volgen Colombianen een gijzeling na bankroof in Wenen, terwijl er over hun eigen kontinent, laat staan hun eigen land, geen item is. In een kamer in een slop verdorngen tientallen zich voor *Starsky en Hutch*. De wikkeller in die armoewijk zegt dat de televisie goed werkt: na een uitzending verkoopt hij *Nestlé* en *Pampers*.

Als het desbetreffende meisje uit dat slop kwam, is haar geluk over die kamera heel goed te begrijpen: iedereen zal haar op de televisie kunnen zien. Een meisjesdroom die uitkomt. Eindelijk Colombia zelf op de televisie – zoals ik ooit de belangrijkheid van ons landje door de Watersnood pas echt begreep: we waren wereldnieuws. De NOS vertoont ons het meisje 'omdat ze dat zelf wil!' Wat een latheid.

Ouwe koek, u hebt gelijk. Ik wilde over *Het hart van de draak* schrijven en over de vraag of ik wel het recht heb van zo dichtbij geuige te zijn van huwelijk, scheiding, psychiatrische behandeling, proces wegens diefstal. Maar dan wint plots de woede het over veel schadelijker 'intimiteit' in zo'n gerespecteerde vaderlandse instelling als het NOS-Journaal. Schrale troost de aanleiding is wel gedateerd, maar het probleem niet. Overigens, waarom zet dat meisje niet in het *Jeugdjournaal*? Ze had er toch zelf om gevraagd?

WALTER VAN DER KOOI