

In tekst gevat

Inleiding tot een kritiek van representatie

Maaïke Meijer

Flaptekst:

Sekse en etniciteit impliceren fundamentele hiërarchieën in onze cultuur, die alle representatie doordoesemen. Het zijn krachten die elke tekst van binnenuit besturen, conventies van representatie die zo vanzelfsprekend zijn, dat zij niet langer als conventies worden gezien. Dat verklaart waarom deze categorieën zo vaak als ‘natuurlijk’ worden beschouwd en daarmee in de analyse van cultuuruitingen over het hoofd worden gezien. Sekse en etniciteit impliceren echter niet minder dan een grammatica van verschil, volgens welke elke tekst en elk beeld van onze cultuur worden verborgen.

In tekst gevat is een inleiding tot een kritiek van representatie. Het is een toegankelijk boek, dat gevoed is door een aantal van de klassieke en eigentijdse cultuurwetenschappelijke methoden en theorieën. Deze worden helder en toepassingsgericht uitgelegd. Maaïke Meijer richt zich daarbij vooral op de methodiek van de kritische cultuuranalyse. De lezer/es treft veel voorbeelden van systematisch uitgevoerde analyses aan. In elk hoofdstuk staan een of meer teksten centraal, die de auteur zowel onderhoudend als expliciet behandelt. Steeds gaat het om de vraag hoe het tekstanalytisch instrumentarium in concreto werkt. Het begrip ‘tekst’ wordt daarbij ruim opgevat: het omvat niet alleen canonieke teksten uit de Nederlands literatuur, maar ook foto’s, drinkliedjes en reclame-uitingen.

Dit is het typoscript van het boek *In Tekst Gevat*, dat in 1996 verscheen bij de Amsterdam University Press. In dit typoscript ontbreken de illustraties en het personenregister van de boek-uitgave.

Oorspronkelijke gegevens:

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Meijer, Maaïke

In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van
representatie / Maaïke Meijer. – Amsterdam : Amsterdam
University Press. – Ill.
ISBN 90-5356-161-7
NUGI 951/666
Tref.: tekstanalyse ; feministische visie.

Ontwerp omslag: Joseph Plateau, Amsterdam
Illustratie omslag: Iris Borger, Amsterdam
Zetwerk: Grafisch Centrum S.W.A., Alphen aan den Rijn

ISBN 90 5356 161 7

© Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van fotokopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 jo het Besluit van 20 juni 1974, St.b.351, zoals gewijzigd bij het besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Voor Veronie Koopmans

Think we must. Let us think in offices; in omnibuses; while we are standing in the crowd watching Coronations and Lord Mayor's Shows; let us think when we pass the Cenotaph; and in Whitehall; in the gallery of the House of Commons; in the Law Courts; let us think at baptisms and funerals. Let us never cease from thinking - what is this 'civilization' in which we find ourselves?

Virginia Woolf, *Three Guineas* 1938:73

The problem [...] can perhaps be usefully stated in the irony implicit in the attempt to posit a 'black self' in the very Western languages in which blackness itself is a figure of absence, a negation.

Henry Louis Gates, *Black Literature and Literary Theory* 1984:7

I'll teach you differences.

Shakespeare, *King Lear* Act I, scene IV

Inhoud

INLEIDING

Noten

1. SEKSE EN STRUCTUURANALYSE

Billboard 'Geef uw hart een tweede leven'

Willem Godschalk van Focquenbroch, 'Klinkdicht'

1.1 Inleiding

1.2 Sekse als analytische categorie

1.3 Focquenbrochs 'Klinkdicht'

1.4 Depersonificatie

Noten

2. INTERTEKSTUALITEIT

Driek van Wissen, 'Roodkapje'

2.1 Inleiding

2.2 Intertekstualiteit als het dialogische in taal

2.3 Intertekstualiteit in enge en ruime zin

2.4 Voorbeeld: Roodkapje

2.5 Ontmaagdingsangst

2.6 Intertekstualiteit: van teksttheorie naar leestheorie

Noten

3. INTERTEKSTUALITEIT EN SEKSE

Adrienne Rich, 'Snapshots of a Daughter in Law'

Elisabeth Eybers, 'Brontë, Dickinson & Kie'

Christa Wolf, Cassandra

Connie Palmen, De wetten

3.1 Traceerbare ontlening(1): 'Kiekjes van een schoondochter'

3.2 Traceerbare ontlening(2): Bronte, Dickinson & Kie

3.3 Traceerbare ontlening(3): 'Revisionist Mythmaking'

3.4 gender en genre (1): Restrictieve genretoewijzing

3.5 Gender en genre (2): Sekse en verhaal

3.6 De wurggreep van de pretext

3.7 Sekse en cultuurtekst

3.8 Intervisualiteit

Noten

4. INGEBEDDE MISOGYNIE, RECEPTIE, DECONSTRUCTIE

Willem Elsschot, 'Het huwelijk'

Cita Golterman-van Dijk, 'Naamgeving'

4.1 Inleiding

4.2 'het huwelijk'

4.3 'Het huwelijk' en de lezers

4.4 Leesstrategieën: van thematisch lezen naar deconstructie

4.5 Ontmannen

4.6 Besluit

Noten

5. VAN LITERAIRE NAAR CULTURELE STUDIES.

Ed van der Elsken, Amsterdam! Oude foto's 1947-1970

Thea Beckmann, Het wonder van Frieswijk

5.1 Inleiding

5.2 Vrouwenstudies en culturele studies

5.3 'Ed van der Elsken: 'En hij zag dat het goed was'

5.4 Verstoten uit de gemeenschap der subjecten

Noten

6. DE PORNOGRAFIE VAN DE REPRESENTATIE

Susanne Kappeler, The Pornography of Representation

6.1 Interdisciplinairiteit (1)

6.2 Representatie en werkelijkheid

6.3 'A murder in Namibia'

6.4 Intersiciplinariteit (2)

6.5 Onmachtig

Noten

7. ZWARTE FIGURATIES IN WITTE TEKSTEN: DECONSTRUCTIE VAN WITHEID

Toni Morrison, Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination

7.1 Inleiding

7.2 Zwarte configuraties in witte literaire verbeelding

7.3 De parasitaire aard van de blanke vrijheid

Noten

8. DE KOLONIALE VERBEELDING

Madelon Székely-Lulofs, Rubber

Hella Haasse, Heren van de thee

8.1 Inleiding

8.2 Realisme als werkelijkheidsillusie

8.3 oost versus west, natuur versus cultuur

8.4 Ornatus

8.5 Ambivalentie

8.6 Vertellen en partij kiezen

8.7 Sekse, seksualiteit en etniciteit

8.8 Heren van de thee

Noten

9. HET ZWARTE SUBJECT

Madelon Székely-Lulofs, Koelie

9.1 Inleiding

9.2 Vertellerscuratele

9.3 De retoriek van de raciale afstand

9.4 Exotisch oxymoron

9.5 Besluit

Noten

BIBLIOGRAFIE

VERANTWOORDING

PERSONENREGISTER

Inleiding

Feministische tekstanalyse - of ruimer, feministische kritiek van representatie - is een fascinerend werkterrein. Wie het eenmaal heeft betreden hoeft zich nooit meer een moment te vervelen. Representatie - voorlopig even omschreven als alle in taal of beeld gevatte uitingen - ligt immers overal voor het opscheppen. Niet alleen in boeken en films, maar ook in bushokjes en op eenzame stations kan men zich al wachtende verdiepen in de teksten die samen onze cultuur vormen. Hierbij bied ik U een handleiding bij deze activiteit. Kritiek van representatie verdient een breed publiek, van zowel vrouwen als mannen. Ik heb daarom gestreefd naar een toegankelijk boek, dat gevoed is door een aantal van de klassieke én eigentijdse cultuurwetenschappelijke methoden en theorieën die ook bij de beoefening van vrouwenstudies van belang zijn. Waar zulke methodes en theorieën (de klassieke poëzie-interpretatie, verschillende structuralistische analysemethoden, narratologie, intertekstualiteit, deconstructie, *discourse-analysis*, filmtheorie) ter sprake komen zijn ze steeds zo helder mogelijk uitgelegd. Ik richt me vooral op de methodiek van feministische cultuuranalyse. U treft veel voorbeelden van systematisch uitgevoerde analyses aan. In elk hoofdstuk staan een of meer teksten centraal, die ik zo expliciet mogelijk analyseer. Steeds gaat het om de vraag hoe het tekstanalytisch instrumentarium in concreto werkt, hoe je de analyse van een tekst (of een beeld) in de praktijk kunt aanpakken. Per hoofdstuk behandel ik ofwel een theorie met de methodische implicaties ervan (zoals intertekstualiteit), ofwel een befaamd probleem (zoals dat van de ingebedde misogynie) ofwel een belangrijk boek waarin een bepaalde methode van tekstanalyse wordt voorgesteld (zoals Susanne Kappeler's *The Pornography of Representation* of Toni Morrison's *Playing in the Dark. Whiteness in the Literary Imagination*) die ik dan meteen uitprobeer. Zo hoop ik een aantal cruciale kwesties die steeds weer terugkomen bij het beoefenen van de kritiek van representatie op toegankelijke wijze te hebben gedemonstreerd en uitgediept.

Dit boek is in eerste instantie geschreven voor mijn studenten, die behoefte hadden aan een enigszins systematische presentatie van de feministische tekstkritiek. Die kritiek maakt dankbaar gebruik van alle gangbare methodes van tekstanalyse, zoals in elk hoofdstuk zal blijken. De principes van een feministische kritiek van representatie verschillen slechts in zoverre van de bestaande methodes, dat de categorie sekse erin centraal staat. Een verschil met grote gevolgen: sekse is namelijk geen motief of thema, dat in sommige teksten wel, in andere niet 'voorkomt'. Sekse impliceert een fundamentele hiërarchie in onze cultuur, die alle representatie doortrekt. Sekse is als een kracht, die elke tekst van binnenuit bestuurt. Het is een conventioneel systeem van regels dat de representatie organiseert. Die geseksueerde organisatie van representatie lijkt zo 'vanzelfsprekend' dat zij niet langer als conventie wordt gezien. Dat verklaart dat sekse zo vaak als 'natuurlijk' wordt beschouwd en daarmee in de analyse van cultuuruitingen over het hoofd wordt gezien. Sekse impliceert echter niet minder dan een gram-

matica van verschil, volgens welke elke tekst en elk beeld van onze cultuur wordt verbogen. Naast het beschrijven van de regels van deze grammatica van verschil besteden beoefenaren van vrouwenstudies veel aandacht aan andere vormen van hiërarchie en verschil: aan kleur, etniciteit, seksualiteit, klasse, religie, leeftijd en nationaliteit/regionaliteit - en de culturele implicaties daarvan. De analyse van de werking van sekse in tekst en beeld geeft toegang tot de werking van die andere culturele hiërarchieën en vice versa. Veelal interacteren de verschillende 'grammatica's van verschil' met elkaar. In dit boek zullen vooral sekse (in de hoofdstukken één tot en met zes) en etniciteit (in de hoofdstukken vijf, zeven, acht en negen) centraal staan.

De studie van representatie is niet alleen belangrijk voor de kennis en het genot van literatuur. Uitgangspunt van dit boek is dat representatie werkelijkheidsvormend is, zelfs een materieel aspect heeft. Ik kijk niet alleen naar de manier waarop culturele teksten op het niveau van de tekst subjectiviteit creëren, maar ook naar de wijze waarop de lezer/kijker in de tekst wordt betrokken, of door het beeld wordt aangesproken. Doordat representatie 'werkt' in de individuele consumenten ervan kunnen complexe vormen van breder maatschappelijk effect (die overigens per geval moeten worden bekeken, en die per gebruikersgroep verschillend kunnen zijn) daadwerkelijk tot stand komen.

De teksten die ik analyseer zijn veelal literair, en ze zijn vaak ontleend aan de Nederlandse literatuur. De verzameling is vrij willekeurig. Naast gedichten van Willem Elsschot, Willem Godschalk van Focquenbroch, Driek van Wissen en Elisabeth Eybers, een roman van Connie Palmen, enkele Indische romans van Madelon Székely Lulofs en Hella Haasse zijn er ook een paar teksten van buitenlandse auteurs: van Adrienne Rich en Christa Wolf. Het accent op Nederlandse literatuur komt vanwege mijn liefde voor die teksten en vanwege mijn verlangen de feministische tekstkritiek binnen de Neerlandistiek te introduceren. In het algemeen zijn Neerlandici zich nog niet te buiten gegaan aan vrouwenstudies, deconstructie en intertekstualiteit. Ik hoop dat dit boek een bijdrage levert aan de verdere inburgering van enkele van die modernere stijlen binnen de Neerlandistiek. Verder richt ik mij, anders dan in de Neerlandistiek gebruikelijk, ook niet uitsluitend op literaire teksten. Naast teksten analyseer ik enkele beelden, een liedje, bijschriften bij foto's, een kinderboek en non-fictie: allemaal voorbeelden van teksten waarin 'grammatica's van verschil' de representatie organiseren en waarin culturele ideeën en waarden worden uitgedragen. Ook deze beweging naar culturele studies heeft binnen de Neerlandistiek - en in Nederland - nog weinig ingang gevonden. De methodes die ik bespreek en beproef vonden hun oorsprong veelal in de literatuurwetenschap, maar kunnen interdisciplinair worden ingezet. Interdisciplinariteit behoort onlosmakelijk bij vrouwenstudies en culturele studies. Ik hoop Neerlandici met dit boek dan ook warm te krijgen voor een blik over de rand van de eigen discipline.

'Books continue each other' schreef Virginia Woolf, en dat geldt ook voor dit boek. Ten eerste is het schatplichtig aan de methodes van poëzie-interpretatie en tekstanalyse, waarvan ik een paar exemplarische noem: Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen* (een inleiding in de narratologie), Jan van Luxemburg e.a., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Willem Bronzwaer, *Lessen in Lyriek* en het recente leerboek van de Open Universiteit: E.H.R. Duyvendak e.a., *Inleiding letterkunde I, Literatuuranalyse*. Mijn boek onderscheidt zich van bovengenoemde door de systematische aandacht voor sekse en kleur, die twee 'grammatica's van verschil', die bijna elke tekst van binnen uit structureren. Ten tweede is mijn boek een aanvulling op *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen* geredigeerd door Rosemarie Buikema en Anneke Smelik. Daarin worden de uitgangspunten en theorieën van vrouwenstudies in de letterendisiplines zeer goed geïntroduceerd, maar de gedetailleerde uitwerking van de *methodiek* van feministische cultuuranalyse blijft daar noodgedwongen beperkt. Mijn boek bouwt op deze inleiding voort. Verder bestaat er continuïteit met mijn proefschrift *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Behalve de praktijk van de feministische tekstanalyse komen daarin ook interpretatie-theorie, leestheorie, theorie van het literaire systeem, literatuurgeschiedenis en receptie aan de orde: deze aspecten van feministische literatuurwetenschap blijven in het onderhavige, meer tekstanalytische boek grotendeels buiten beschouwing. Er is ten slotte verwantschap met *De canon onder vuur*, de door Ernst van Alphen en mijzelf geredigeerde bundel ideologie-kritische beschouwingen over Nederlandse literatuur.

Behalve voor letterenstudenten - van universiteit en Hoger Beroepsonderwijs - is dit boek naar ik hoop leerzaam en leesbaar voor een algemeen publiek. Volledigheid is niet nagestreefd. De semiotiek als theorie en analysemethode ontbreekt, evenals de psychoanalyse. Ik mis ze node, maar je kan niet alles hebben. Mogelijk wordt dit boek in de toekomst uitgebreid tot een werk dat die bredere 'scope' wél nastreeft. Commentaar van lezers en gebruikers van dit boek wordt daarom zeer op prijs gesteld.

Ik dank Rosemarie Buikema, Renee Hoogland, Annelies van Heijst en Elsbeth Locher-Scholten voor hun kritisch commentaar op eerdere versies van een aantal hoofdstukken. Ik verheug mij in het bestaan - sedert 1994 - van het werkverband Vrouwenstudies, Neerlandistiek en literatuurgeschiedschrijving, dat een boek als dit een extra motivatie geeft. Ik dank studenten en promovendae, aan wie ik delen van dit boek doceerde en van wier commentaar ik heb geleerd. Mijn assistent Yvette van der Linde verlichtte de laatste fase van het schrijven van dit boek. Geertje Mak schonk mij een gevatte titel. Verder dank ik mijn collega's, met name Rosi Braidotti, Rosemarie Buikema en Berteke Waaldijk, voor de prettige werkomgeving die zij steeds weer voor en met mij creëren bij de onvergelykelijke Vakgroep Vrouwenstudies Letteren in Utrecht. En ten slotte draag ik dit boek op aan Veronie Koopmans: opdat wij verder praten.

Maike Meijer
Amsterdam/Utrecht,

maart 1995

HOOFDSTUK I

SEKSE EN STRUCTUURANALYSE

1. Inleiding

In het najaar van 1994 was er op vele Nederlandse stations een billboard te zien met de afbeelding van een naakt blank paar - man en vrouw - dat zittende bezig was de liefde te bedrijven. Het onderschrift luidde: 'Geef uw hart een tweede leven'. Deze voorstelling trachtte de kijkers ertoe te bewegen een donor-codicil bij zich te dragen, opdat hun hart, in een tweede leven, wederom krachtige inspanningen zou kunnen verrichten. De afbeelding van de seks-scène was daarbij ongetwijfeld bedoeld als aangenaam vooruitzicht.

Ik hoorde verschillende reacties op deze reclame, variërend van 'smakeloos, en waarom word ik overal op straat overvallen door steeds meer openlijke representaties van seks' - tot 'opmerkelijk en dus effectief'. Mijn eigen reactie was een andere. Dat ik in de openbare ruimte de laatste jaren als iedereen wordt geconfronteerd met representaties van mijn naakte medemens, vaak doende met erotiek en seks, stoort mij niet. Wanneer de representatie mij bevalt kunnen beelden van lichamelijke zelfs een aangename verrassing zijn. Maar niet alle representaties zijn een aangename verrassing. Met name naar sekse of kleur discriminerende, hiërarchie-aanbrengende representaties bevallen mij niet.

Wat maakt dat een beeld hiërarchiserende trekken krijgt? Valt er iets naders te zeggen over de kenmerken van het beeld (of de tekst) die sekse- en kleurhiërarchie tot stand brengen? Zijn die kenmerken wel zo eenduidig? Kunnen teksten of beeld culturele machtsverschillen ook tegengaan? Welke zijn de conventies van representatie die ongelijkheid of juist gelijkheid produceren en hoe komen die conventies in de wereld? Kan er over deze kwestie gedacht worden in termen van de eigenschappen en de immanente structuur van het beeld/de tekst, of kunnen we ook denken in termen van context, van kijkhouding en leeshouding, en van de intenties van zowel maker als gebruiker van het beeld/de tekst? Deze vragen zijn onderwerp van dit boek. Het biedt een inleiding tot het beoefenen van kritiek van representatie.

Ik kies de term representatie vanwege het brede karakter ervan. Letterlijk betekent representatie 'vertegenwoordiging', 'in-de-plaats-treding'. De formele politiek is gebouwd op een systeem van volks- of groepsvertegenwoordiging. Ik gebruik de term hier echter in tweede betekenis van uitbeelding, weergave, voorstelling in taal of beeld. Al het door mensen in taal en

beeld uitgedrukte valt daaronder - van videoclips tot geschiedverhalen, van spreektaal tot romans, van dromen tot contactadvertenties, van de Heilige hostie tot de computerinstallatie-handleiding. Representatie impliceert een bemiddelende activiteit: er is altijd iemand die de tekst, het beeld, de gedachte heeft gevormd. Dit kenmerk onderscheidt representatie van het semiotische begrip 'teken', bij de schepping waarvan geen sprake hoeft te zijn van bemiddelende menselijke activiteit. Alles kan een teken zijn, vatbaar voor betekenisgeving, maar niet alles is een representatie. Het voordeel van het hanteren van de brede term representatie is dat deze het terrein van onderzoek aangeeft waarom het mij hier gaat. Ik ben op zoek naar de structurele vormgevingsprincipes die werkzaam zijn in cultuuruitingen in de ruimste zin.¹

2. Sekse als analytische categorie

Laat ik eerst terugkeren naar het billboard 'Geef uw hart een tweede leven'. Wat vond ik er zelf van? Het duurde even voordat ik mijn reactie kon formuleren. Als gezegd heb ik geen weerstand tegen representaties van seks, en aanvankelijk vond ik het plaatje, vanwege het erop afgebeelde 'standje', aardig. Totdat ik mij afvroeg hoe de man en de vrouw afzonderlijk gerepresenteerd worden - welk verschil daarin te bespeuren valt - en hoe ik als kijker wordt aangesproken door dit beeld. Je kijkt op de rug van de man, en in het gezicht van de vrouw. De vrouw werpt haar hoofd achterover. Zij geniet. Omdat er een seksuele ontmoeting wordt gerepresenteerd kunnen we lezen dat de vrouw geniet van seks met deze man. Het genot, dat beiden (zo interpreteer ik) beleven, is echter alleen te zien op haar gezicht en in haar houding. Haar gezicht is niet alleen de spiegel van haar eigen genot, het wordt ook de spiegel van het zijne. Op het vrouwelijk gelaat trekken zich dus alle emoties, ook die van hem, samen. Haar gezicht wordt daarmee, gedeeltelijk, tot projectiescherm.²

Maar spiegelt haar gezicht alleen zijn genot? We kunnen nog een andere kant op in het interpreteren van deze rolverdeling: de vrouw wordt voorgesteld als de ontvangende partij. De man doet haar genieten, zo suggereert dit beeld. Het genieten van de vrouw wordt hier dan gerepresenteerd als een effect van de mannelijke activiteit. Dit beeld representeert de man indirect - via de spiegel van zijn effect op haar - als een adequate minnaar, als iemand die iets (als ik zo vrij mag zijn) 'klaar maakt'. Terwijl zij wordt gerepresenteerd in haar moment van zelfverlies, wordt hij gerepresenteerd als degene die dat zelfverlies bij haar teweegbrengt.

Laten we eens aannemen dat het plaatje de posities anders representeerde. Stelt U zich voor dat we de vrouw op de rug zouden zien, zittende in zijn positie, of op zijn schoot. Stelt U zich voor dat we de man in het gezicht keken, en dat hij zijn hoofd in verrukking en overgave achteroverwierp. Dan zou de foto de seksuele daadkracht van de vrouw representeren. De foto

zou haar tonen (ook al zagen we slechts haar rug) als degene die effect sorteert; als degene wier activiteit weerspiegeld wordt in de reactie van de ander. Zo'n foto zou ongeschreven conventies van sekse-representatie met voeten treden. Die ongeschreven conventies worden bestuurd door een 'grammatica van (sekse)verschil', een structurele hiërarchie die vele representaties van onze cultuur doortrekt - ook deze. Dit beeld reproduceert, hoe eigentijds en gedurfd het in een aantal opzichten ook is, een aantal conventionele betekenissen van sekse. Mannelijkheid wordt traditioneel verbonden met stabiliteit, controle, productiviteit, activiteit. Vrouwelijkheid wordt even traditioneel verbonden met verlies van controle en receptiviteit. Deze conventionele betekenissen vormen - wat ik noem - een cultuurtekst. We zouden ook kunnen spreken van een verstarde code van representatie: een manier van representeren die zo vanzelfsprekend is dat de fotograaf, noch de acteurs, noch de kijkers er zich van bewust zijn dat hier een bestaande 'cultuurtekst' wordt herhaald.³ Dat ligt ook niet direct voor de hand, omdat dit beeld in een aantal opzichten modern is, dynamisch en egalitair. Modern zijn de afbeelding van mannelijke naaktheid en van expliciete seksuele activiteit, twee trends die pas de laatste jaren hebben ingezet in de reclame.⁴ Grensverleggend is dat de vrouw grotendeels aan het gezicht is onttrokken, en wordt afgebeeld in het moment van haar genot. Veel gebruikelijker is immers de representatie van vrouwen - zo zichtbaar mogelijk - als verleidend of verleidelijk, uitgestald voor de mannelijke kijker, waarbij expliciete seksualiteit hoogstens in het vooruitzicht wordt gesteld. Evenzeer dominant zijn vrouwbeelden die zich richten op de narcistische genoegens van vrouwelijke kijkers: die kijken dan naar ideale, van een of ander consumptieartikel genietende vrouwen die uitnodigen tot identificatie. De orgastische vrouw in het beeld van 'Geef uw hart een tweede leven' wordt zelden vertoond. Je kunt in deze representatie zelfs een integratie zien van het feministisch streven naar de eigen en ongeremde seksualiteitsbeleving van vrouwen. Gecombineerd met het licht-avontuurlijke standje, dat egalitariteit uitdrukt, lijkt het beeld te breken met traditionele conventies van sekse-representatie - die er echter, zoals ik heb laten zien, toch voor een groot deel in zijn teruggekeerd: de man als doener, de vrouw als bewijs van zijn effectiviteit. Het alternatief dat ik schetste (ik vroeg u zich voor te stellen dat we de *vrouw* op de rug zouden zien, zittende in zijn positie; dat we de *man* in het gezicht keken, op het moment van klaarkomen) zou aanzienlijk vernieuwender zijn. Zo'n representatie zou een deconstructie betekenen van een gevestigd manbeeld.⁵ Zo'n representatie zou relatief ongekeerde sekseverhoudingen ensceneren,⁶ en deze daarmee mogelijk stimuleren.⁷

Een zeer belangrijk aspect van het beeld moet nog eens apart belicht worden: de relatie die erin wordt gelegd met de kijker. Dat je de man op de rug, en de vrouw in het gezicht kijkt, betekent dat je 'meekijkt' met de blik van de man op de vrouw. Je neemt als kijker dezelfde positie in als de camera die deze foto maakte. Dat betekent dat de vrouw object is van een

drievoudige blik: die van de camera, die van de man, en, meekijkend met de man, die van de toeschouwer. Deze structuur van representatie komt zowel in beelden (schilderkunst, fotografie, reclame) als in film veel voor. Die representatie-structuur nodigt de kijker uit zich te identificeren met de blik van de man in het plaatje, terwijl de vrouw tot *spectacle*, schouwspel, wordt. Laura Mulvey beschreef in haar fameuze artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' deze dominante *male gaze* in de context van film.⁸ Het mannelijke personage is in film vaak drager van de handeling en van de blik, het vrouwelijk personage is object van zijn blik (en in het verlengde daarvan, door het camerastandpunt, tevens object van de blik van de toeschouwer. Deze orde van representatie maakt van mannen kijkers, van vrouwen bekekenen:

The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* (Mulvey 1975/1989:19)

In het 'Geef uw hart'-billboard is het schouwspel-karakter van de vrouw verplaatst van de traditionele uitstalling van haar lichaam (hier half verscholen) naar de uitstalling van de emoties die zij uitdrukt, in gezicht en lichaamshouding. Daarmee wordt zij echter op een nieuwe manier gevangen in haar aloude positie van *spectacle*. Behalve door de structuur van het beeld, die de beschreven blikrichting impliceert, wordt de toeschouwer ook aangesproken door de tekst: 'Geef uw hart een tweede leven'. Ik associeerde daar automatisch bij dat mijn hart, bij vroegtijdig overlijden, naar de man zou gaan. Die associatie berust op het gegeven dat het beeld zo sterk de identificatie aanmoedigt met de man, de actieve figuur. Kortom: als kijkers worden we tot over onze oren in dat plaatje betrokken, door identificatie (met de handelende man) en door voyeuristisch kijkgenot ten aanzien van het bekeken object, de orgastische vrouw. Deze, op het eerste gezicht vrij abstracte, structuur van representatie is bepalend voor de sekse-gebonden constructie van subject- en objectposities. Zulke structuren van representatie regeren de bestaande beelden van mannelijkheid en vrouwelijkheid en onze participatie daarin als kijkers.

Er zijn tal van manieren om dit beeld te interpreteren. Ik heb het niet gehad over de kwaliteit van de foto, de vlakverdeling, de effectiviteit van de boodschap, de productie-context, de receptie-context, en er valt veel meer te zeggen over de wijze waarop dit beeld zich verhoudt tot de geschiedenis van de (ideële en andere) reclamefotografie. Mijn interpretatie was een summiere structuuranalyse, gekoppeld aan een intertekstueel uitstapje naar bestaande conventies van representatie, en een kijkje in het betekenisgevende proces. Uitgangspunt is dat ik sekse inzet als

analytische categorie. Ik differentieer expliciet naar hoe mannen en vrouwen in beeld of in tekst zijn gebracht. Het belangrijkste uitgangspunt van een feministische kritiek is dit differentiëren naar sekse, kleur en andere hiërarchisch geconnoteerde verschillen. De bevindingen kunnen vervolgens integraal onderdeel zijn van interpretaties, van welke interpretatieve richting die ook mogen zijn. Verder keek ik vooral naar de *structuur* van sekse-representatie. Wie is in welke positie te zien in het beeld, en hoe is de interactie van die posities met de kijker. Zoals zal blijken (ik kom erop terug in hoofdstuk zes) is de *structuur* van representatie minstens zo belangrijk in de representatie van sekse als de 'inhoud' van het plaatje: wat daarop voor seks te zien is, wat de personages doen. Sekse-hiërarchie is minder een 'inhoud' dan een *structuur* van representatie. Inhoud en structuur zijn één. Om die structuur van representatie te leren zien, is een nieuwe doch gemakkelijk aan te leren geletterdheid⁹ nodig, die ik in dit boek wil aanreiken.

Mijn aanpak komt neer op: (1) het inzetten van sekse als analytische categorie en (2) het analyseren van de structuur van representatie. In de volgende paragraaf onderzoek ik wat die aanpak oplevert voor een tekst. Ik analyseer die tekst (een gedicht) volgens de regels van de traditionele poëzie-interpretatie. Bij poëtische teksten wordt gewoonlijk gelet op woordvoerder, thema-ontwikkeling, rijm, metrum, klank, equivalenties, stijlfiguren.¹⁰ De meeste van die aspecten komen in mijn analyse terug. Ik zal echter ook betekenis aan sekse in deze tekst geven, en richt mij op de wijze waarop hij 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' structureert.

3. Focquenbrochs 'Klinkdicht'

Het gedicht dat ik ga analyseren is een sonnet van de zeventiende-eeuwse dichter Willem Godschalk van Focquenbroch. Het woord 'sonnet' komt van het Italiaanse *sonare*, klinken. In de zeventiende eeuw werd het sonnet ook wel 'clinckdicht' of 'tuyter' genoemd,¹¹ vandaar Focquenbrochs titel.

Klinkdicht

Toen Midas eindelijk zijn wens verkregen had,
En dat hij zijn geluk reeds dacht volmaakt te wezen,
Toen was het dat hij eerst zijn onluk zag verzezen,
En dat hij zich bevond te lijdig in de mat.

Want 'tgeen hij had gewenst, dat werd de borst haast zat;

Het goud werd hem een straf, schoon het nochtans voor dezen
Zijn grootste wellust was: want, naar ik heb gelezen,
Werd het al goud, al wat hij raakte, dronk of at.

Ziet men dit daaglijks mee in 't huwlijk niet gebeuren?
Wanneer men menig zot daardoor lang ziet betreuren
Een staat van hem gezocht voor dees met ziel en lijf?

En mag men zo een borst niet voor een Midas achten?
Die, 't zij in huis of bed, bij dagen of bij nachten,
Al wat hij raakt of tast, niets anders vindt als wijf.

Willem Godschalk van Focquenbroch ¹²

In dit sonnet wordt het woord gevoerd door een verteller, die - in strofe 1 en 2 - het mythologisch verhaal van koning Midas vertelt. Midas verlangde dat alles wat hij aanraakte in goud zou veranderen, maar toen hij zijn zin kreeg, werd het goud hem een straf. Vervolgens trekt de verteller in strofe 3 en 4, met een reeks retorische vragen, de vergelijking tussen de vervulling van Midas' wens en het huwelijk: ook in het eens zo begeerde huwelijk wordt het verlangde goud (de vrouw) tot een kwelling. Het gedicht valt zowel qua rijmschema (abba/abba//ccd/eed) als qua inhoud in twee helften uiteen. In het midden is een ommekeer te zien, de chute (val) of volta (keer of wending) die in het sonnet gebruikelijk is.¹³ Deze ommekeer markeert hier de overschakeling van het oude Midasverhaal naar het contemporaine huwelijk. Het Midasverhaal blijkt een beeld te zijn voor wat Focquenbroch eigenlijk wil zeggen over de gehuwde staat.

Omdat dit gedicht ook een summier verhaaltje vertelt, kan de narratologie - de verhaaltheorie - goede diensten bewijzen. Hier heb ik de begrippen vertelinstantie en focalisator nodig, die ik eerst kort uitleg. Elk verhaal wordt verteld door een vertelinstantie. Dat kan ofwel een van de personages zijn, ofwel een `stem' daarbuiten. Het vertelde is altijd gekleurd door de visie van deze vertelinstantie. Dat betekent dat de lezer altijd *afhankelijk* is van de verteller. Ofschoon we de illusie kunnen hebben dat de gebeurtenissen ons `onbemiddeld' worden getoond, hebben wij als lezers geen directe toegang tot de geschiedenis. We kunnen slechts weten en zien wat de vertelinstantie ons laat weten en zien. Het niveau waarop de vertelinstantie spreekt, kan het primaire niveau van het verhaal genoemd worden. Maar de vertelinstantie is meestal niet alleen aan het woord, en geeft ook visies van anderen weer. Hij kan andere personages sprekend en/of kijkend laten optreden: dit optreden van andere waarnemers vormt

een ingebed, secundair niveau. De visie van waaruit het verhaal wordt verteld werd vroeger aangeduid met de term *perspectief*.¹⁴ Het probleem met die term is dat verhalen vaak verschillende, frequent veranderende en onderling afhankelijke perspectieven bevatten. Het 'dominante' vertelperspectief van de primaire vertelinstantie kan meerdere 'secundaire' perspectieven inbedden. Bovendien moet een onderscheid worden gemaakt tussen woordvoerende vertellers, en personages wier visie wordt weergegeven zonder dat zij zelf vertellers zijn. De term *focalisatie*, in Nederland geïntroduceerd door Mieke Bal (1978) is beter geschikt om precies, en per passage, aan te geven hoe meervoudig gemedieerd (bemiddeld) de gebeurtenissen tot ons komen. Focalisatie is de relatie tussen de visie en dat wat gezien wordt. In elk verhaal is sprake van een (of meer) subject(en) van focalisatie - de vertelinstantie, die op zijn beurt weer een of meer personages kan laten focaliseren - en een (of meer) object(en) van focalisatie: dat wat de focalisator waarneemt en doorgeeft in een per definitie 'partijdig' licht. Omdat de distributie van focalisatie tevens bepaalt wie de macht heeft in het verhaal (wie ziet en/of spreekt, en wie wordt gezien en besproken?) is het vaststellen van de focalisatie onmisbaar in de analyse van de wijze waarop een tekst sekse representeert.

4. Depersonificatie

Hoe zit het nu in ons 'Klinkdicht'? Verhaaltechnisch gezien zijn er drie focaliserende subjecten in het gedicht: de vertelinstantie is de primaire focalisator. Hij laat tweemaal een korte secundaire, of ingebedde focalisator toe. Eerst verleent hij ons even een kijkje in de ervaring van Koning Midas - in strofe twee. De tweede ingebedde focalisator is 'menig zot', de gemiddelde getrouwde man: wat hij ervaart wordt in strofe drie en vier ook via de primaire verteller meegedeeld. De verteller geeft dus de 'blik' aan twee mannen. Hij geeft daarmee hun visie weer. Het object van hun focalisatie is respectievelijk *goud* en *wijf*. Door de parallelle tussen 'goud' en 'wijf' wordt de vrouw en passant gelijkgesteld aan een stoffelijke substantie, goud. In de laatste regel: 'niets anders vindt als wijf' wordt 'wijf' ook - grammaticaal afwijkend - gebruikt als niet-telbaar stoffelijk substantief. Normaal zou er moeten staan: 'niets anders vindt als 'het wijf' of 'zijn wijf'. Het vermogen van de vrouw om zelf subject en focalisator te zijn wordt daarmee zowel narratief als grammaticaal ontkend.

Dat de vrouw niet, zoals de twee mannen, via ingebedde focalisatie als voelend en handelend subject wordt gerepresenteerd, zegt niet alleen iets over dit ene gedicht. Het zegt ook iets over *de structuur van de representatie van sekse*. Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden in dit sonnet opgebouwd door een 'partijdige' distributie van subjectposities. De verteller geeft alleen mannen het woord, en dat leidt tot een visie van de man als subject op 'vrouw' als (hier

wel zeer letterlijk) object. Deze structuur van sekse-representatie is zeer algemeen: er zijn in de literatuur veel meer als 'man' aangeduide subjecten die als 'vrouw' aangeduide personages bekijken en bespreken dan andersom. In misogynie teksten - of teksten met ingebedde misogynie, waarover meer in hoofdstuk vier - kunnen vrouwen letterlijk als objecten worden gerepresenteerd. Zo voert Willem Elsschot in 'De klacht van de oude' een vertellende 'ik'-figuur ten tonele die zich niet bij zijn ouderdom kan neerleggen. Ik citeer een passage uit zijn monoloog:

Maar waar ik wél toe ben bereid,
dat is voor elke jonge meid
zoals er honderduizend lopen,
de kleren van mijn lijf verkopen

en heel mijn huis en heel mijn vrouw.

Elsschot 1976:786

Doordat de vrouw is opgenomen in een opsomming van levenloze, verhandelbare dingen (kleren, een huis) wordt de suggestie gewekt dat zij ook zelf tot de categorie der dingen behoort. Die suggestie wordt nog versterkt door de omschrijving 'heel mijn vrouw' - alsof een vrouw, als een huis met alles erop en eraan, in stukken verdeeld en verkocht zou kunnen worden. Deze stijlfiguur is een omgekeerde personificatie. Ik noem haar een depersonificatie. Waar de personificatie levenloze dingen of abstracties voorstelt als levende wezens of personen, daar stelt de depersonificatie personen voor als levenloze dingen. De depersonificatie is de stijlfiguur van de misogynie bij uitstek.

Maar ook wanneer de visie op het vrouwelijk personage niet zo uitgesproken negatief is, is het problematisch dat er zoveel teksten zijn waarin mannelijke vertellers en focalisatoren vrouwen bespreken en zien, zonder dat vrouwen zelf zien, spreken en daarmee een subject-status krijgen. De eindeloze herhaling van die sekse-gebonden verdeling van subject- en objectposities vestigt stereotypen.¹⁵ Bovendien heeft die veelvoorkomende vertelwijze gevolgen voor de manier waarop de lezer/es in het lezen bij het gebeuren wordt betrokken. De tekst zet als het ware een stoel klaar voor de lezer. In vaktal: de tekst opent voor de lezer een subjectpositie, een plaats om zich te identificeren met degenen die kijken en spreken, hun blik te volgen, hun beweringen en observaties mee te beleven. In dit sonnet betekent dit, dat de lezer - voor de duur van het sonnet - aangesproken wordt als een bepaald mannelijk subject, ongeacht zijn/haar werkelijke sekse. In vaktal: de tekst positioneert de lezer: als de verteller, wiens blik hij/zij volgt, en die hem/haar achtereenvolgens verplaatst in koning Midas en in de gemiddelde

echtgenoot. De tekst construeert de lezer, voor de duur van het sonnet, tot de van 'vrouw' balende echtgenoot. Op deze structuur van representatie en de gevolgen ervan voor de lezer, kom ik terug in hoofdstuk vier.

Op geen enkele manier neemt het gedicht afstand van de visie - samen te vatten als 'vrouwen lijken begeerlijk, maar worden een kwelling' - die de vertelinstantie, de primaire focalisator uit. Integendeel, het gedicht propageert die visie. Wie zou willen beweren dat Focquenbroch de draak met die visie steekt, of dat hij promoot dat vrouwen buitenshuis zouden moeten werken, heeft de tekst tegen zich. De tekst draagt duidelijk deze boodschap uit: de aanwezigheid van 'vrouw' in huis is een plaag.

Deze sekse-ideologie wordt in de tekst niet alleen door de 'partijdige' focalisatie opgebouwd, maar ook met andere retorische middelen. Ten eerste is er sprake van *intertekstualiteit*. Intertekstualiteit (in engere zin) omschrijf ik hier voorlopig even als het hergebruik van bestaande teksten in een nieuwe tekst.¹⁶ Ons 'Klinkdicht' refereert expliciet aan een mythologisch verhaal dat de goed opgeleide westerse lezer al kent, en dus beaamt. Die herkenning van de lezer (O ja, die arme Midas) doet hem/haar gemakkelijker instemmen met de gemaakte vergelijking. Ten tweede betreft de reeks van *retorische vragen*¹⁷ ('Ziet men dit daagelijks mee in 't huwelijk niet gebeuren?'; 'En mag men zo een borst niet voor een Midas achten?') de lezer sterk bij die vergelijking. De vergelijking wordt tenslotte nog overtuigender door een systematisch gebruik van parallellismen:¹⁸ 'de borst'(Midas) in strofe twee echoot 'zo een borst' (de echtgenoot) in strofe vier; 'al wat hij raakte, dronk of at' in twee echoot 'Al wat hij raakt of tast' in vier. Alle structurele en retorische elementen van de tekst staan in dienst van de seksehiërarchie die het gedicht propageert.

We kunnen ons nu afvragen of dit gedicht kenmerkend is voor Focquenbroch, en voor diens tijd en cultuur; of de balende echtgenoot een topos (gemeenplaats) was in de zeventiende eeuw.¹⁹ We kunnen ons afvragen hoe deze tekst zich verhoudt tot de andere topische behandelingen van het huwelijksthema. Een kort uitstapje levert al heel wat op. Zo blijkt er in de Middeleeuwen een bekend genre te bestaan, de *dissuasio* of ontrading, waarin de vraag 'Moet een man trouwen?' werd beantwoord. 'In the Middle Ages it is usually answered in the negative, with references to the evil nature of women' aldus Curtius (1973:155).²⁰ Een goed beeld van de inhoud van deze teksttraditie biedt Orban (1985). Hij gaat onder andere in op Walter Maps vagantenlied over Goliath, een man die op het punt staat te trouwen. Goliath wordt op het nippertje van dit voornemen 'gered' door drie engelen, die hem komen vertellen hoe onttembaar geil, overspelig en ellendig vrouwen zijn. De laatste engel is niemand minder dan de heilige Johannes Chrysostomos, die Goliath toevoegt:

De tong van de vrouw werkt als een zwaard, waardoor de man doorkliefd wordt als door een bliksem; haar betrouwbaarheid is zeer gering, haar hoogmoed des te groter! Slechts drie zaken kunnen de man uit zijn eigen huis [...] jagen: brand, vrouw en lekkage (v[ers] 173). De man spreekt vriendelijk en liefdevol, maar zij [de vrouw] zoekt onophoudelijk ruzie en twist. De wil van de vrouw moet altijd vervuld worden; gebeurt dat niet, dan trekt ze ten strijde, weent ze en wordt razend. De dood is bitterder dan welke straf ook; de vrouw is echter wreder dan de dood [...] Want de dood voltrekt zich binnen een uur, maar de vrouw is een slepende slopende ziekte. (Map, in Orban 1985:133)

Deze vergelijking van vrouwen met de dood is een herneming van Prediker (7:26) 'En ik vond een bitterder ding, dan de dood: een vrouw, welker hart netten en garen, en haar handen banden zijn' (Bijbel: 636). Door die verwijzing naar de Bijbelse autoriteit wordt de negatieve visie op vrouwen door God zelf gelegitimeerd. Opmerkelijk in het citaat is dat ook hier de stijlfiguur van de depersonificatie gebruikt wordt, evenals bij Focquenbroch in de context van de echtelijke woning. In de zin 'Slechts drie zaken kunnen de man uit zijn huis verjagen: brand, vrouw en lekkage' wordt de vrouw gedepersonifieerd en op één lijn gesteld met vernietigende rampen. Chrysostomos besluit zijn tirade met de mededeling dat het leven met een vrouw gelijk is aan 'een hel of een vagevuur [...] en het laatste advies kan niet anders luiden dan *Uxorem igitur, Golia, fugias!*' [Dus, Goliath, mijd een echtgenote!] (Orban 1985:133)

In de zestiende en zeventiende eeuw wemelt het van teksten die, voortbordurend op dit Middeleeuwse stramien én gevoed door nieuwe sociale verhoudingen, de machtsverhoudingen in het huwelijk ten gunste van de man trachten te regelen (Spies 1985:32-33). Rond 1500 ontstaat een rijke tekst- en beeldtraditie rond 'de strijd om de broek'. Veelvuldig wordt daarin het schrikbeeld ten tonele gevoerd van de vrouw die haar man uitscheldt en aftuigt, en hem dwingt het huishoudelijk werk te doen. Populair zijn afbeeldingen van het echtpaar dat letterlijk vecht om de broek, of van de man die zijn vrouw zijn eigen broek aantrekt. De man wordt daarmee tot een lachwekkende Jan Hen, of Jan de Wasser - ten teken dat hij de was moet doen. Deze tekst- en beeldtraditie propageerde vrouwelijke ondergeschiktheid in het huwelijk (Pleij 1977, Dresen-Coenders 1977 en 1988:39-46).

Nader onderzoek naar de pretext²¹ van Focquenbrochs 'Klinkdicht' zou kortom inzicht kunnen geven in het bestaan van een algemene culturele houding, van een (of meer) misogynie grond-tekst(en), zelfs van misogynie genres, die teksten als het 'Klinkdicht' genereerden. Anders gezegd: een seksistische tekst komt nooit alleen. Hij is méér dan het individuele produkt van een individuele schrijver. We moeten dus meer weten over waar de individuele tekst begint en ophoudt, en op welke wijze nieuwe teksten afhankelijk zijn van andere, voorafgaande teksten. De

theorie van de *intertekstualiteit* maakt het mogelijk die relaties tussen teksten onderling te analyseren. In het volgende hoofdstuk zal ik de theorie van intertekstualiteit kort introduceren, om haar vervolgens toe te spitsen voor mijn doel: inzicht krijgen in de structuren van sekse-representatie, en methoden ontwikkelen om die te analyseren.

1

De preciese relatie tussen representatie- in de zin van afbeelding, voorstelling- en werkelijkheid is een in de geschiedenis van de filosofie druk besproken probleem. Buikema, Meijer en Smelik 1995:84-85 en passim stellen, conform de (post)moderne visie op dit aloude vraagstuk, dat teksten en beelden niet zozeer gezien moeten worden als representaties van een object, van een aanwijsbaar 'ding' (referent) in de werkelijkheid. Representaties moeten eerder gezien worden als onderdeel van een keten van voorstellingen betreffende dat object: 'Volgens postmoderne opvattingen kunnen we niet rechtstreeks spreken over het ding, we kunnen slechts spreken over hoe er over het ding is gesproken en gesproken wordt. Wat er buiten de orde van representatie bestaat is niet als zodanig mededeelbaar en kenbaar.' (85) Omdat de orde van representatie bepalend is voor onze werkelijkheidsperceptie - we kunnen er namelijk niet 'omheen' kijken, naar hoe de dingen los van representatie 'werkelijk' zijn - is studie van de conventies van representatie uitermate belangrijk.

Postmoderne visies op de relatie tekst-werkelijkheid worden ook besproken door van Alphen 1992d (een kritische beschouwing van toonaangevende theorieën over de relatie tussen geschiedverhalen en historische werkelijkheid) en Van Alphen 1994 (een pleidooi om de relatie tekst-werkelijkheid niet epistemologisch te denken- waarbij het gaat om waarheid of onwaarheid- maar performatief, waarbij het vertellen van verhalen de omgang met de werkelijkheid mogelijk maakt.

2

Het projecteren van alle gevoelens en reacties op het vrouwelijk gelaat is een veelgebruikte kunstgreep in Hollywood-films. Zie Clover, *Men, Women and Chain-saws* 1992 en Silverman, *The Acoustic Mirror* 1988.

3

Het begrip 'verstarde code' is ontleend aan Van Alphen 1987. Hij spreekt van ideologische betekenisgeving aan de kant van de ontvanger of lezer, wanneer de code (de regel op grond waarvan een teken met betekenis wordt verbonden) als natuurlijk wordt ervaren. Ideologisch zijn alle automatisch-gelegde betekenisrelaties, waarover we niet meer nadenken. De eenzijdigheid van de betekenisgeving (bijvoorbeeld 'Duitsers deugen niet') wordt dan niet meer erkend. Ik breng het begrip verstarde code hier ook van toepassing op conventies van representatie, van vormgeven dus. Ook daar kan sprake zijn van automatisme, vanzelfsprekendheid en eenzijdigheid, die evenzeer betiteld kan worden als ideologisch.

4

De intrede van het mannelijk naakt betekent een breuk met een traditie van filmische en schilder Kunstige representatie waarin vrijwel alleen sprake was van vrouwelijke naakten, geconnoteerd als kwetsbaar, machteloos, beschikbaar. Zie Van Alphen, 'Vorm als Vent' 1992a, Saunders, *The Nude* 1989 en Nead, *The Female Nude* 1992. De recente opkomst van het mannelijk naakt is intrigerend en verdient nader onderzoek.

5

Ernst van Alphen 1992a en 1992b liet zien hoe de schilder Francis Bacon het traditionele beeld van mannelijkheid deconstrueert. Bacon schildert instabiele mannen, die niet controleren, zichzelf verliezen. Het bekijken van deze schilderijen leidt ook tot ontregeling bij de toeschouwer m/v: Van Alphen analyseert dit effect in termen van de performativiteit van Bacons werk.

6

Vernieuwend waren mijns inziens de billboards van de 'Ik vrij veilig, of ik vrij niet' - campagne, eveneens in 1994. Mooie, spannende hetero-paren, en (mannelijke) homo-paren die in hun schoonheid en kennelijk plezier in één moeite door konden figureren als reclame voor de beoefening van homoseksualiteit.

7

Ik ga ervan uit dat er een relatie bestaat tussen representatie en 'werkelijkheid'. Die relatie is uitermate complex, en bevat elementen van continuïteit én discontinuïteit, van bewerking, beantwoording, aantasting en compensatie. Effect kan niet besproken worden op het niveau van de individuele tekst - die is vaak te vluchtig om een blijvend effect te sorteren - maar moet worden beschouwd op het niveau van de cultuurtekst. De cultuurtekst is het culturele model dat veelomvattender is dan de éne tekst, en dat in individuele teksten steeds opnieuw wordt hernomen. Het is de eindeloze *herhaling* van bepaalde culturele schema's die werkelijkheidsvormend en subject-vormend is. Ik kom hierop terug.

8

Zie voor een uitvoeriger uitleg en inleiding in de feministische filmtheorie Anneke Smelik, 'Het oog wil ook wat. Feministische filmkunde.' in: Buikema en Smelik 1993: 93-107. Ook Smelik 1989, Erens (ed) 1990 en Smelik, te verschijnen 1995.

9

Vrij naar mijn collega, filmkundige, A. Smelik, die spreekt van een in de postmoderne cultuur noodzakelijke 'visuele geletterdheid'.

10

Die aandacht voor stijlfiguren gaat terug tot de klassieke retorica. Zie van Luxemburg 'Retorica' in Duyvendak e.a. 1994:103-154

11

Zie van Gorp *Lexicon* 1991:375; Lodewick 1983:168.

12

Geciteerd uit Zuidinga 1985:35. De gemoderniseerde spelling is van hem. Zuidinga's bron: *Alle de werken van Willem Godschalk van Focquenbroch* 1696

13

Zie Lodewick 1983:168, Peperkamp in Duyvendak e.a. 1994:453-54 en Zuidinga (samenst.) 1985 voor de structuur en verschillende vormen van het sonnet.

14

Bijvoorbeeld door Franz Stanzel, *Typische Formen des Romans* 1964. Een heldere moderne inleiding tot de narratologie biedt Bal *De theorie van vertellen en verhalen* (1978/1990). De hier gepresenteerde begrippen, en mijn analyses, gaan steeds op dee inleiding terug.

15

De bekende: mannen als actief, vrouwen als passief; mannen als ontdekkers, vrouwen als degenen die ontdekt worden; mannen als minnaars, vrouwen als beminden.

16

Er kan sprake zijn van doelbewust hergebruik van andere teksten, maar intertekstualiteit is ook werkzaam zonder zulke bewuste intenties. In ruime zin is intertekstualiteit een altijd aanwezige conditie waarin het schrijven plaatsvindt. In hoofdstuk twee komen de verschillende vormen van intertekstualiteit aan de orde.

17

De retorische vraag 'heeft grammaticaal de vorm van een vraag maar veronderstelt geen werkelijk antwoord' (van Luxemburg in Duyvendak 1994:151) De retorische vraag is een nadrukkelijke mededeling in de vorm van een vraag. (Lodewick 1983:77) Retorische vragen spreken de lezer direct aan, en wakkeren daardoor diens betrokkenheid bij de tekst aan.

18

Parallellisme: 'herhaling van klankpatronen, syntactische structuren, zinnen of zinsdelen' (van Luxemburg in Duyvendak e.a. 1994:151). Het effect van parallellisme is vaak dat de tekst iets plechtigs en bezwerends krijgt (denk aan het Bijbelboek Prediker en de psalmen) of wint aan overtuigingskracht.

19

De term *topos* (meervoud *topoi*) komt van E.R. Curtius 1973:70, die hem ontleent aan de retorica. De Griekse term was 'koinoi topoi', de Latijnse 'loci communes', letterlijk gemeenplaatsen. Topoi waren vaste passages, vindplaatsen van argumenten of

standaardargumenten, die de redenaar kon gebruiken bij zijn toespraak. Een topos was bijvoorbeeld een passage rond het thema 'onvermogen recht te doen aan het onderwerp'. Topoi waren oorspronkelijk hulpmiddelen bij het schrijven van redevoeringen. Curtius laat in zijn monumentale standaardwerk zien dat de antieke retorische stijlmiddelen in de middeleeuwen tot *litteraire* stijlmiddelen worden. De topoi krijgen dan een nieuwe functie: ze worden clichés die in elke vorm van literatuur gebruikt kunnen worden, en verspreiden zich naar alle levensgebieden die literaire uitdrukking krijgen en die door de literatuur vorm krijgen. Zie ook van Luxemburg 'Retorica' in Duyvendak e.a. 1994:103-153.

20

Curtius (1973:125, 155) noemt enkele notoire voorbeelden van dit populaire genre. De *dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat* is te vinden in *De Nugis Curialium* van Walter Map (rond 1190). Iets later vindt ook Andreas Capellanus in zijn leerboek (*De Amore*) de liefde voor mannen af te raden vanwege de onbetrouwbaarheid en wellustigheid van vrouwen. De kerkvaders (onder anderen Hiëronymus) hadden het thema toen al vele malen behandeld. Andere befaamde misogynie teksten waren de voortzetting van *Le Roman de La Rose* door Jean de Meun, *de Lamentationes Matheoli* (beide uit de dertiende eeuw) en het netwerk van Franse en Duitse teksten over *übeliu wîp*, oftewel slechte vrouwen (verzameld door Brietzmann (1912). Zie ook Stuijvenberg en Vellekoop (red) *Middeleeuwen over vrouwen* (1985), Katherine Rogers *The Troublesome Helpmate* en J.M. Ferrante, *Women as Image in Medieval Literature* (1975).

21

Het begrip 'pretext' ontleen ik aan Van Alphen (1988:229 e.v., 242) die daarmee bedoelt de historische, biografische en ideologische situatie waarin een tekst ontstaat. Van Alphen kiest voor de term pretext (boven het gangbare context en boven door anderen voorgestelde termen als hors-texte, Alltagsvelt, sociotext en buitentekst) om twee redenen. Ten eerste vanwege de suggestie van tijd en tijdsverloop die in de term 'pretext' besloten ligt: het gaat om de situatie die aan de tekst voorafgaat, hetgeen verantwoording aflegt van het procesmatige van het tot standkomen van tekst. Ten tweede geniet 'pretext' de voorkeur vanwege de (Engelse) bijbetekenis 'smoesje'. Daardoor wordt duidelijk dat de tekst zijn pretext niet zozeer weerspiegelt als wel bewerkt en ordent. 'De identiteit van de pre-text is daardoor altijd principieel verschillend van die van de tekst, en in die zin een smoesje, een pretext.' (p. 242)

Omdat de historische, biografische en ideologische situatie voor een deel in teksten is vervat, en tekstueel wordt doorgegeven, kunnen we bij 'pretext' mede aan de baaiert van voorafgaande teksten denken.

HOOFDSTUK 2 INTERTEKSTUALITEIT

1. Inleiding

Het expliciete, herkenbare gebruik van al bestaande, bekende of gezaghebbende teksten - zoals Focquenbroch hierboven het Midas-verhaal gebruikte - is slechts een van de vele manieren waarop een tekst zich kan verhouden tot voorafgaande teksten. De term 'intertekstualiteit' duidt die verhouding van een tekst tot andere teksten aan.¹ Omdat intertekstualiteit zo'n belangrijk hulpmiddel voor een feministische tekstkritiek is, ga ik eerst uitgebreid in op de algemene theorie ervan. In het volgende hoofdstuk behandel ik meer specifiek de relatie tussen intertekstualiteit en sekse.

Het principe van intertekstualiteit is, dat betekenis tot stand komt door de relatie van teksten met eerdere teksten, door de relatie met dat wat al betekenis heeft. Een tekst verwijst niet alleen vaak naar traceerbare oudere teksten - zoals in het geval van Focquenbroch - maar schrijft zich ook in in een of meerdere genres, en volgt al bestaande culturele modellen of conventies van representatie. Intertekstualiteit in engere zin - waar een citaat uit of verwijzing naar een specifieke literaire tekst onmiddellijk duidelijk is - is het eenvoudigst. Er zijn talloze voorbeelden te geven van dergelijke traceerbare toespelingen en expliciete literaire referenties. Ida Gerhardts gedicht 'Sapphisch' eindigt bijvoorbeeld met het beeld van 'de donkere appel aan de tak,/ die geen hand uit het lover brak.' (Gerhardt 1985:307). Dat is een herneming van het bekende Sappho-fragment 'Zoals een zoete appel/rijpend aan de hoogste tak/niet vergeten door de plukkers/maar buiten hun bereik' (Sappho 1985:7). In een gedicht over vrijen schrijft Anneke Brassinga (1985:-22): 'Linden/staan kwijlend, liefde is/een lange laan waar je lopen/leert'. Daarmee speelt ze hoorbaar met het allitererende kinderversje 'Leentje leerde Lotje lopen langs de lange lindenlaan.'

Bij analyse van zulke referenties gaat het er niet zozeer om de mate van afhankelijkheid van de 'brontekst' vast te stellen. Het gaat erom te ontdekken welke extra betekenissen ermee naar de nieuwe tekst worden gebracht, welke andere functie de intertekst krijgt, tot welke nieuwe betekenissen dit transformerend citeren leidt. Het productieve aspect van dit tekst-hergebruik staat centraal. (Zie ook Van Buuren 1988:95) Zoals mijn moeder vroeger van haar versleten rokken weer bloesjes voor ons kinderen maakte, om die bloesjes daarna weer te vernaaien tot de vaatdoek die eindigde als bromfiets-poetslap, zo blijven de bestaande teksten maar door nieuwe teksten circuleren, met dit belangrijke verschil, dat teksten nimmer slijten. Of om het met cumulatievare beelden te zeggen: zoals men antieke bouwmaterialen steeds in nieuwe bouwwerken kan hergebruiken of imiteren, zo zijn nieuwe teksten steeds geconstrueerd met behulp van oude elementen, die in hun nieuwe context echter nieuwe functies en bijbetekenissen krijgen. Zoals een kokkin steeds nieuwe gerechten kookt van bekende ingrediënten en 'citeert' uit eerdere recepten en andere kooktradities, zo is ook elke nieuwe tekst een herschikking van oude

elementen en variatie op eerdere teksten.

Riffaterre 1978 en Genette 1982 willen de term intertekstualiteit reserveren voor alleen deze expliciete en in principe traceerbare vorm van ontlening en bewerking. Veel theoretici (Bakhtin, Barthes, Kristeva) vatten het begrip intertekstualiteit echter principieel veel ruimer op. Zij wijzen erop dat elke tekst ontstaat in de baaiert van het reeds-geschrevene en de spreektaal. Teksten komen tot stand in een netwerk van literaire, culturele en maatschappelijke conventies. Teksten worden ook weer gelezen door lezers die in dat netwerk van conventies gesocialiseerd zijn. Zo zullen de meeste westerse lezers bij de zinnen: 'Er was eens een mooi, lief meisje. Iedereen die haar zag hield onmiddellijk heel veel van haar, maar het liefst van al zag haar heur grootmoeder' - na de eerste drie woorden al weten dat ze met een genre, namelijk dat van het sprookje van doen hebben. De verteller/ster² uit wier mond dit sprookje werd opgetekend (het is de eerste zin van 'Roodkapje' van Grimm) hield zich bij zijn/haar vertelling aan de genre-conventies van het sprookje zoals hij/zij die kende: de juiste beginformule, spannend, fantastisch, niet te lang en met een happy end. De luisteraars en lezers verwachten ook zo'n soort tekst en kunnen die waarderen dankzij een jarenlange bekendheid met het genre. Het genre levert in dit geval het culturele model voor de auteur, de verteller en de lezer, en schept de condities van begrijpelijkheid. Roodkapje is begrijpelijk dankzij het bestaan van al het 'reeds gelezene' op het gebied van sprookjes, kinderliteratuur, literatuur in laatste instantie zelfs dankzij de taal zelf: de spraakklanken, woorden, syntaxis, plots en verhalen. Maar ook moppen en krantenartikelen gehoorzamen aan complexe conventies van genre, stijl en vertelwijze, die zo automatisch worden gevolgd dat ze geheel onbewust zijn geworden. Een verslag van een brand staat in een lange traditie van 'brandjournalistiek' met de bijbehorende cliché's (het alarm werd geslagen, de brandweer rukte uit, het signaal 'brand meester', met man en macht, belendende percelen, de brand sloeg over naar, verzengende hitte etcetera). Zo'n brandbericht verhoudt zich tot alle brandberichten die eerder werden geschreven, tot de rest van de krant waarin het staat (de *Telegraaf* spint de branden uit, met veel menselijk leed, de *NRC* houdt het kort en verslaat alleen grote branden) tot de voorkennis van de beoogde lezers, tot de rampenjournalistiek in het algemeen, tot de gewoonte de namen en adressen van de getroffen niet in de krant te zetten, tot het gebruik van het dagelijkse krant-lezen (een tijdverdrijf dat in sommige andere culturen volstrekt onbegrijpelijk zou zijn). Zo'n schijnbaar eenvoudig bericht is dus met duizend draden verbonden aan ontelbare andere teksten, culturele gewoontes en condities van verstaanbaarheid, waarvan de oorsprongen niet meer te traceren zijn. Het is die verbondenheid van elke tekst met de discursieve ruimte van een cultuur, die het begrip 'intertekstualiteit' in zijn ruime betekenis poogt aan te duiden.

Julia Kristeva, die in 1969 de term 'intertekstualiteit' introduceerde schrijft - refererend aan de tekstopvatting van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin:

any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. (Kristeva 1980 (1969):66)

'Of many others' zouden we met meer recht kunnen zeggen. Omdat Kristeva's essay erg hermetisch is, ga ik voor deze ruime opvatting van intertekstualiteit liever terug naar Bakhtin zelf.

2. Intertekstualiteit als het dialogische in taal

Bakhtin (1981) denkt in zijn essay 'Discourse in the Novel' na over wat hij noemt *het dialogische* in taal. De *eerste vorm van dialogisme* is de dialoog tussen het woord en alle woorden die het te beschrijven object (ding, handeling, relatie, emotie) reeds omringen. Wat je zeggen/beschrijven wil, is al vele malen gezegd en beschreven. Op weg naar het object ontmoet het woord dus een zwerm van andere, vreemde woorden. Je kunt datgene waarover je wilt spreken ook alleen maar zien in het licht van alle woorden, waarmee het al is aangeraakt. Het woord betreedt dus een taalconglomeraat van anderen, beladen met hún waardeoordelen en betekenisaccenten. Een woord vormt een concept van zijn eigen object op een dialogische manier (p. 279). Bakhtin vergelijkt de intentie van het woord, de gerichtheid ervan op het object, met een lichtstraal, die eindeloos wordt doorschoten door een kleurenspectrum van al de andere woorden, met de bijbehorende sociale en ideologische kleuren, die al in het object aanwezig zijn. Het woord vindt zijn eigen betekenis door al die bestaande betekenissen heen.

De tweede vorm van dialogisme is de gerichtheid van het woord, de zin of de uiting op de luisteraar of lezer (p. 280). In elke taaluiting zit een oriëntatie op een antwoord. Linguïsten zijn nog niet verder gekomen dan de expliciete syntactische markeringen van die gerichtheid, zoals vraagvorm en vormen van aanspreking - maar elke tekst wordt veel dieper bepaald door de communicatiesituatie, doordat hij gericht is tot een actieve luisteraar of lezer. De tekst 'voorziet' de weerstand of de bijval van de toehoorder/luisteraar, en die 'verwachingshorizon' dringt reeds vóór het antwoord is gegeven in de tekst binnen. Zo wordt een tekst al bij voorbaat beroerd door de lezer. De arena van de dialogische ontmoeting is hier niet het object, dat al in woorden is gevangen, maar de conceptuele horizon van de ontvanger.

Een derde vorm van dialogisme is dat elk woord dat je gebruikt al duizendvoudig gebruikt is door anderen. Je kunt het je toeëigenen door het te bevolken met je eigen intenties en accenten, maar daarvóór is het al overbevolkt met de intenties van vreemden. Het woord heeft altijd al een gebruiksgeschiedenis, en het 'vergeet niet waar het geweest is.'³

Al deze vormen van dialogeren, door Bakhtin 'intersubjectiviteit' genoemd omdat elke taaluiting

blijk geeft van de aanwezigheid van een subject, doopte Kristeva dus heel adequaat om tot 'intertekstualiteit'.

Een laatste belangrijk aspect van Bakhtins denken is zijn belangstelling voor taalvormen, groepstalen, dialecten en de eindeloze variëteit aan genres van de spreektaal (moppen, gebeden, markttaal, rechtstaal, de taal van de intieme gesprekken, formele overheidstaal - of moderne varianten: discotaal, makelaarsjargon, opruiende teksten van de kraakbeweging, academische taal enzovoort). Bakhtin ziet die taaldiversiteit als een onuitputtelijk en vitaal reservoir, waaruit de schrijver put. Deze literaire representatie van de heterogene diversiteit aan taalvormen noemt Bakhtin *heteroglossia*. Literaire teksten zijn als een polyfoon koor van stemmen, een lappendeken van citaten uit die taalvormen, waarin sociale en ideologische posities zijn vastgelegd. Door het onderlinge contact tussen vertogen, zoals dat in de literaire tekst geënceneerd wordt, ontstaan nieuwe en onverwachte betekenissen en raken de vaste ideologische posities aan het schuiven. Door de incorporatie in een nieuwe context gaan de 'geciteerde' taalvormen op elkaar inwerken. Denk bijvoorbeeld aan de wijze waarop Gerard Reve in zijn 'Geestelijke liederen' in *Nader tot U* zowel kolossale clichés gebruikt, als gewone spreektaal, als het klassieke hoogdravende poëtische taaleigen met bijbehorende stijlfiguren, als archaïsmen, vulgarismen, formele overheidstaal, dronkemanspraak, Bijbelse citaten, religieuze symbolen van eigen makelij en gebeden. Al deze taal-repertoires ondergaan betekenisverschuivingen doordat ze met elkaar in contact zijn gebracht. Het springen van de ene 'taal' naar de andere is bijvoorbeeld constitutief voor 'Een nieuw Paaslied' waarin de 'ik' een jongen achtervolgt ('[...]terwijl ik dacht/ ik zal je voor je reet geven of als dat niet kan sla mij/ dan maar') maar zijn spoor in de Bijenkorf bijster raakt:

[...]

Nochtans werd ik niet moede U te loven.

Want onbegrijpelijk groot zijn al Uw werken.

Gij, die het wezen gemaakt hebt

dat van achteren een kut en van voren een staart heeft.

Zoals gezegd, ik had niet eens gedronken, maar toch wilde ik

U schreiend eren en in tranen voor U knielen

O Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verrezen God.

[...]

Reve 1969:143

Door hun intieme combinatie ontstaat er een interne dialoog tussen de verschillende hier gebruikte taalvormen. Op de geile achtervolging en *spank*fantasie volgen archaïsmen (Nochtans, moede) dan een gebed (onbegrijpelijk groot zijn al uw werken), dan een ontluisterende

omschrijving van de mannelijke mens, gereduceerd tot zijn geslachtsdelen. Maar omdat die vervreemdende omschrijving voorkomt in een gebed is zij opeens niet vulgair meer. 'Het wezen dan van achteren een kut en van voren een staart heeft' wordt door de context een uitverkoren schepsel Gods. Ook de alledaagse spreektaal van 'Zoals gezegd, ik had niet eens gedronken' krijgt iets verhevens. Homoseks, geile achtervolgingen en *spank*fantasieën worden aldus, door de vermenging van idiomen opgenomen in een heilige orde, terwijl het heilige weer een alledaags tintje krijgt.⁴ Je zou kunnen spreken van 'synchroon dialogeren' van deze idiomen in de context van dit ene gedicht - in tegenstelling tot het 'diachroon dialogeren' van de taal met het eerdere gebruik ervan. Dit 'diachroon dialogeren' met eerdere teksten en reeds bestaande tekstsoorten is intertekstualiteit. We kunnen analyseren hoe de nieuwe tekst zowel overeenkomsten als verschillen met de eerdere teksten vertoont en hoe daardoor betekenisverschuivingen tot stand komen. Zo is de aanspreking van het opperwezen als 'Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verrezen God' zowel een echo als een polemische herschrijving van de traditionele christelijke gebeden. Verder is het betekenisvol dat Reve's tekst juist dialogueert met Bijbelse teksten: sommige voorafgaande teksten zijn dominantier dan andere. In het volgende hoofdstuk - over sekse en intertekstualiteit - zal de macht worden onderzocht die de gecanoniseerde oudere tekst uitoefent over de nieuwe tekst die zich aan deze dominantie tracht te onttrekken.

3. Intertekstualiteit in enge en ruime zin

Wie een tekst wil interpreteren stuit bij de ruime opvatting van intertekstualiteit op een probleem: de intertekstuele relaties zijn oneindig veelvoudig en gecompliceerd, en dus bijkans on-interpreeteerbaar. De preciese bronnen van de citaten, imitaties, ontleningen en hernemingen zijn immers vaak verloren. Roland Barthes, zelf een aanhanger van de opvatting dat de tekst interacteert met een universum aan eerdere teksten die 'anoniem, niet te ontdekken en toch al gelezen zijn' probeerde de veelvuldigheid van geuren, smaken en betekenissen van Balzacs verhaal 'Sarrasine' te traceren. Hij had daar een heel boek (S/Z) voor nodig! Barthes (1974/1992) laat daarmee ook zien hoe een tekst als generator van oneindige betekenissen volledig ontsnapt aan de controle van de auteur. Hij demonstreert ook dat het in het leesproces niet zozeer de auteur is, als wel de lezer die betekenis creëert. De lezer, in wie de codes en conventies van de cultuur liggen opgeslagen, geeft betekenis op grond van die in hem/haar verankerde leesconventies en zingevingssystemen. Dat maakt de lezer zelf tot onderdeel van het intertekstuele universum: de lezer staat in die zin nooit 'buiten' of 'boven' de tekst, maar is er vóór het lezen al deel van.

I [de ik die de tekst leest] is not an innocent subject, anterior to the text [...]. This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost).

(Barthes 1990:10)

Willen literatuurwetenschappers onder deze omstandigheden echter nog onderzoek doen naar intertekstualiteit, dan kunnen we alle andere werkzaamheden wel opzij zetten.

Ook Jonathan Culler 1981 wijst op het probleem dat de studie van intertekstualiteit opwerpt, wanneer we die, met Kristeva, breed opvatten als 'the sum of knowledge that makes it possible for texts to have meaning'. Laurent Jenny 1976:257 ziet het al even ruim wanneer hij schrijft: 'Outside of intertextuality the literary work would be quite simply imperceptible, in the same way as an utterance in an as yet unknown language'. In hun kritische praktijk vervallen zowel Kristeva als Jenny echter alras tot literaire bronnenkritiek en tot de analyse van de functies en betekenisverandering van *aanwijsbare* citaten uit *strikt-literaire* voorgangers, een vorm van kritiek die het begrip 'intertekstualiteit' nu juist wilde overstijgen. Het probleem is dus duidelijk: hoe moet het relevante maar oneindige intertekstuele universum begrensd worden? Hoe blijft het begrip intertekstualiteit praktisch *hanteerbaar*? Is er een middenweg tussen rekkelijk en precies?

Culler probeert zelf die weg te vinden door de logische en pragmatische vooronderstellingen van een tekst te traceren. Hij leent de notie 'vooronderstelling' van de linguïstiek, die, in de studie van natuurlijke talen, logische en pragmatische vooronderstellingen onderscheidt. Van elke zin kun je nagaan wat die logisch en pragmatisch gezien vooronderstelt: de zin 'Heeft Carla haar auto al verkocht?' gaat er bijvoorbeeld van uit dat er a. een meisje of vrouw 'Carla' is; b. dat Carla een auto bezit en c. dat er sprake van was dat zij deze zou verkopen. Zo genereert elke tekst zijn eigen intertekstuele universum, in de vorm van wat hij vooronderstelt.

Zelf meen ik dat er ook zonder het traceren van die vooronderstellingen in een tekstanalyse goed zichtbaar kan worden gemaakt hoe een tekst is gerelateerd aan eerdere teksten, aan bestaande taalvormen en schrijfconventies. Zowel intertekstualiteit in engere zin (de traceerbare verwijzingen) als intertekstualiteit in ruime zin (de principiële afhankelijkheid van het eerder geschrevene) kan in beeld worden gebracht. Het is inderdaad vaak niet exact te achterhalen waar het eindeloos hergebruikte taalmateriaal werd gemaakt, maar een intertekstuele leeswijze is geen klassiek bronnenonderzoek. De lezer, zelf taalgebruiker, kan echter op grond van eigen sociolinguïstische ervaring wel 'ruiken' uit welke sociale en ideologische sfeer het citaat, de ontlening, de allusie of het discours afkomstig is. Tegelijk wordt de veelheid aan betekenissen ingeperkt door het produktieve aspect van het citeren: er is sprake van een *transpositie* (Kristeva 1984:60) van tekstelementen uit andere tekensystemen naar dit ene. De te interpreteren

tekst blijft altijd het kader waarbinnen je de functie- en betekenisverandering van de 'citaten' bestudeert. Ten slotte is het intertekstuele universum geen vaststaand en statisch geheel van teksten. Het is het steeds wisselende netwerk van tekst-relaties dat de lezer kan zien, wanneer hij/zij een tekst benadert vanuit de vraag naar de afhankelijkheid van die tekst van eerdere teksten en taalvormen. De intertekstuele leeswijze is een interpretatiekader, een frame dat de lezer inzet. Je *hoort* echo's van andere teksten, je *plaatst* de tekst in een context van het reeds geschrevene: dat is een interpretatieve handeling, een keuze, een bewust aangelegd kader. Van Alphen (1992c:199-221) gebruikt om die reden het begrip 'resonantie' als metafoor voor intertekstualiteit. Hij zegt:

intertekstualiteit [...] is eigenlijk een leestheorie. Het gaat er in deze theorie helemaal niet om welke tekst een auteur gebruikt heeft of waar hij zijn tekst naar gemodelleerd heeft, maar welke teksten als een soort kader meespelen op het moment dat je een tekst leest, tegen de achtergrond waarvan de tekst, die je leest, reliëf krijgt. Dat kunnen dan teksten zijn die de auteur helemaal niet gekend heeft, maar op een of andere manier wel onderdeel uitmaken van het culturele klimaat waarin de tekst functioneert. [De term 'resonantie'] maakt meteen het verschil tussen intertekstualiteit en bronnenonderzoek duidelijk.⁵

De ruimte van de volledige intertekstualiteit is alleen maar een probleem, wanneer men deze op positivistisch-uitputtende wijze zou willen bestuderen. Dat lijkt niet alleen onmogelijk, maar ook onwenselijk. Zo'n beschrijving zou de suggestie wekken van volledigheid en objectiviteit, terwijl betekenisgeving altijd samenhangt met de gesitueerdheid en de gepositioneerde keuzes van de lezer.⁶ In de volgende paragraaf zal ik dat demonstreren. Mijn voorbeeld-analyse zal gericht zijn op de wijze waarop intertekstualiteit in engere én in ruime zin in een tekst functioneert. Daarna ga ik in op de relevantie van intertekstualiteit voor de feministisch-kritische tekstanalyse.

4. Voorbeeld: Roodkapje

Mijn voorbeeld-tekst is een op het eerste gezicht luchtig gedichtje van de 'light verse' dichter Driek van Wissen.

Roodkapje

Ze gaarde bloemen tot een bos
buiten de voorgeschreven paden;
die losloop was haar thuis ontraden,
'maar ach,' dacht ze, `dat loopt wel los.'

Door 't garen nu werd zij de klos:
een wolf kwam tot haar tot haar shade,
immers zij viel zonder genade
ten prooi aan deze sluwe vos.

Gelukkig kwam haar redder gauw.
Hij trok zijn dolkmes uit de schede
en met een kloeke jagerssneede
bracht hij verlossing uit het nauw.

Deze geboorte was haar tweede:
het meisje werd verlost tot vrouw.

Driek van Wissen

Uit: *Het mooiste meisje van de klas* Amsterdam
1978.

Het gedicht herneemt expliciet en herkenbaar het verhaal van Roodkapje: het is een 'produktieve receptie' (een receptie in de vorm van een nieuw produkt) van het Roodkapje-sprookje. De geschiedenis wordt verteld door een vertelinstantie die zelf buiten de geschiedenis staat (een niet-personage-gebonden focalisator). Alle personages (Roodkapje, de wolf, de jager) zijn gelijkelijk objecten van focalisatie. Roodkapje krijgt weliswaar heel even een ingebedde focalisatie ('maar ach', dacht ze, `dat loopt wel los') maar wordt vervolgens van iemand die zelf handelt en denkt tot iemand aan wie door de andere personages gehandeld wordt.

Vanwege de expliciete verwijzing naar het sprookje zal de westerse lezer het verhaal van Roodkapje direct als intertekst mobiliseren. Tegen die achtergrond wordt deze lezer alert bij die 'voorgeschreven paden'. Dat gaat vast mis, net als bij Roodkapje: Roodkapje's moeder had haar kind immers op het hart gedrukt om, op weg naar haar grootmoeder, door te lopen en niet van het pad af te dwalen. En ja, na de twee (wat flauwe) woordspelingen - de losloop en het 'garen' waardoor ze de klos wordt - komt de wolf al opdagen. Hoezeer het gedichtje erop rekent dat wij het verhaal al kennen blijkt uit 'immers' (U weet het immers nog, dat Roodkapje ten prooi viel

aan de wolf) in regel zeven. Het Roodkapje-verhaal zoals we dat kennen uit het sprookje⁷ wordt vervolgens overgeslagen. Dat verhaal wordt niet herverteld, het wordt slechts in zeer partiële staat in herinnering geroepen. Zo vindt er geen conversatie tussen Roodkapje en de wolf plaats, geen bezoek van de wolf aan grootmoeder, geen dialoog - zo prachtig en spannend in het sprookje - tussen de als grootmoeder verklede wolf en Roodkapje. Roodkapje valt in het gedicht zo snel mogelijk passief ten prooi aan de wolf, want de handeling blijkt te zijn gereserveerd voor de jager-redder. De afloop van het sprookje wordt hier het centrale gebeuren. De keizerssnede-verlossing van Roodkapje uit de buik van de wolf wordt gepresenteerd als een 'tweede geboorte' en na het slot, 'het meisje werd verlost tot vrouw', weten we dat we het hele tafereel moeten lezen als metafoor voor de ontmaagding. Grapje. De derde strofe teruglezend in het licht van de vierde wordt het dolkmes van de jager zijn penis, en de 'kloeke jagerssnede' de penetratie: Roodkapje wordt ontmaagd ('verlost tot vrouw'). De maagdelijke staat wordt gelijkgesteld aan een gevangenschap in de buik van een monster: op die manier kan de 'ontmaagding' als een verlossing worden gerepresenteerd. Het sprookje wordt zodanig vervormd dat het gebruik ervan voornamelijk een smoes lijkt te zijn om een ontmaagdingsgedicht te schrijven.⁸

Het principe van intertekstualiteit, schreef ik in paragraaf een, is dat betekenis tot stand komt door de relatie met eerdere teksten, door de relatie met dat wat al betekenis heeft. Een tekst schrijft zich in een of meerdere genres in, verwijst naar traceerbare voorafgaande teksten, en/of volgt meer diffuse en moeilijker te traceren conventies van representatie en culturele wijzen van zien en denken. Ik wil systematisch nagaan hoe in het gedicht 'Roodkapje' deze verschillende vormen van intertekstualiteit functioneren.

Om te beginnen schrijft 'Roodkapje' zich in in verschillende literaire genres: zowel het 'light verse' als het sonnet. Genres leveren zowel formele als inhoudelijke modellen van wat gezegd kan worden. Het 'light verse' is een traditie die weer vele sub-genres herbergt (zoals de limerick, de nonsens-poëzie, het humoristisch aforisme, het komische grafschrift, het scabreuze vers).⁹ Tot het repertoire behoren per traditie seksuele moppen in versvorm. Sekse-verhoudingen worden binnen dit genre vaker op seksistische wijze ingevuld dan in andere genres. Het 'light verse' is onder andere een gedoogzone voor het pornografische binnen de literatuur.¹⁰ Aan de andere kant volgt 'Roodkapje' ook de conventies van het sonnet: we zien bijvoorbeeld hoe de 'volta' (wending of keer) valt tussen de derde en vierde strofe: de wending is die van de partiële hervertelling van het Roodkapje-verhaal naar de scabreuze wending die daaraan wordt gegeven: de ontmaagdingsscène. Door zich te modelleren naar bestaande genres ontstaan condities van verstaanbaarheid: de lezer gedooft de seksuele grap omdat het genre dat toestaat, en waardeert de wending/keer mede omdat hij een structureel kenmerk van het sonnet herkent.

Een tweede evidente vorm van intertekstualiteit is de expliciete verwijzing naar het

Roodkapje-sprookje. De bekendheid met dat verhaal wordt opgeroepen voor een nieuw doel: het maken van een grap over ontmaagding. Er is sprake van een transpositie (Kristeva's term) van materiaal uit het ene tekensysteem (sprookjes) naar het andere ('light verse'). Het produktieve aspect van dit tekst-hergebruik lichtte ik al toe in mijn eerste commentaar op het vers. Ik liet daar zien hoe dit transformerend citeren tot nieuwe betekenissen leidt: de nieuwe tekst presenteert niet langer een sprookje met Roodkapje in de hoofdrol, maar een visie op ontmaagding, met de ontmaagder in de hoofdrol.¹¹ De meest opvallende wijziging die het vers aanbrengt in het Roodkapje-verhaal is die wijziging in het relatieve belang van de protagonisten. Is in het sprookje de jager de helper van Roodkapje en haar grootmoeder, hier wordt de jager de hoofdpersoon, die alles naar zich toetrekt.¹² Door de ontmaagding als geboorte te presenteren grijpt de jager zelfs de macht over de reproductie. Hij is man en vrouw tegelijk, want hij neemt de traditioneel vrouwelijke macht door vroedvrouw te spelen. Hij wint de strijd met de monster-/moederfiguur, aan wie hij het ongeboren meisje ontrukkt. De baring `verbeterd': als dat geen baarmoedernijd is.

De derde vorm van intertekstualiteit is ingewikkelder, diffuser. Hier gaat het om moeilijk te traceren conventies van representatie en cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken, waarvan de bronnen verloren zijn. De argumentatie kan hier niet anders dan exemplarisch zijn. Je moet als interpreter aannemelijk maken dat er een bepaalde cultuurtekst bestaat die in de bestudeerde tekst wordt hernomen: een discours, een wijze van spreken over iets dat tegelijk geïnstitutionaliseerd is in wijzen van handelen, een groeps-'taal' in ruime zin. Welke cultuurteksten zijn hier aan de orde? Om die te vinden en te interpreteren laat ik mij leiden door de associaties die de laatste twee strofen bij mij oproepen. Ik herhaal ze:

Gelukkig kwam haar redder gauw.
Hij trok zijn dolkmes uit de schede
en met een kloeke jagerssnede
bracht hij verlossing uit het nauw.

Deze geboorte was haar tweede:
het meisje werd verlost tot vrouw.

'[G]eboorte' impliceert dat een meisje voor haar ontmaagding nog niet echt leeft: de man wekt haar pas tot leven. Ook suggereert deze tekst dat de man alle seksuele activiteit ontplooit: het meisje `ondergaat' deze. Dat meisjes evenzeer jongens ontmaagden als andersom blijft buiten beeld. Ik ervaar een continuïteit tussen deze noties met elders in de cultuur bestaande opvat-

tingen. Ik hoor echo's van de opvatting dat meisjes passief moeten 'wachten' op seksualiteit, terwijl jongens geacht worden het seksuele initiatief te nemen. Tegelijk is, volgens velen, seks met mannen voor meisjes/vrouwen bevrijdend en noodzakelijk. Vrouwen die om wat voor redenen dan ook geen seksuele betrekkingen met mannen onderhouden worden wel gezien als gefrustreerd en frigide. Omdat deze opvattingen zo diffuus en wijdverbreid zijn, beperk ik me tot een exemplarische adstructie.

Dat meisjes pas 'vrouw' worden door heteroseksuele ontmaagding - en dat vrouwen zonder seks onvervuld en onaf zouden zijn - werd met zoveel woorden gezegd door de invloedrijke psychiater Havelock Ellis, vroege propagandist van een heteroseksuele seks-revolutie, die het Freudiaanse denken in de Angelsaksische wereld (in sterk versimpelde vorm) verspreidde. Hij droeg onder andere bij aan het offensief tegen de werkende ongehuwde vrouw in de jaren dertig, door dit type redeneringen:

A large proportion of teachers are to-day women, often not only for children of their own sex but for boys. There cannot be the smallest doubt that women who have had sex experience of their own and children of their own are incomparably better fitted to deal with the special difficulties of children than those who have not. [...] The teacher who has had children of her own is seen to possess an almost instinctive comprehension of children which is seldom present in her unmarried colleagues. Their scholastic attainments may be of the highest, and yet they may be unable to meet even the simplest emergencies of child life, *themselves little more than children*, and sometimes - indeed often - more ignorant of the facts of human life, and more afraid of them, than are their pupils, whom they are supposed to 'educate'.

Havelock Ellis 1931:64-65 [onderstreping van mij, MM].

Ongehuwde onderwijzeressen zijn dus niet geschikt om kinderen op te voeden. Omdat ze geen kinderen hebben, en vooral omdat ze 'sex experience' ontberen *zijn ze eigenlijk zelf nog kinderen!* Ergo: wat maakt een vrouw volwassen? Heteroseksueel verkeer. Terwijl Havelock Ellis pleitte voor seksuele vrijheid, ook buiten het huwelijk, en zelfs het werken van gehuwde vrouwen propageerde, excommuniceerde hij tegelijk de ongehuwde vrouw uit de maatschappij: hij verving de norm van preutsheid door de voor vrouwen even onderdrukkende norm dat seks moet, op straffe van verlies van volwassenheid. Wie niet is 'verlost tot vrouw' is niet volwaardig. De dubbele moraal uit het preutse tijdperk blijft evengoed intact: in Havelock Ellis' uitgebreide geschriften is nergens een vergelijkbare passage te vinden waarin voor de ongehuwde man, of de man zonder heteroseksuele ervaring wordt aanbevolen dat hij uit het arbeidsproces moet worden

gestoten en als een kind dient te worden gezien. Havelock Ellis is een vroege en ook in Nederland zeer invloedrijke representant van het discours dat in 'Roodkapje' wordt hernomen.

Ik hoor in 'Roodkapje' ook echo's van het vroege NVSH-verteog, zelf weer een erfgenaam van een gepopulariseerde Freud en Havelock Ellis. De NVSH (Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming, zeer actief en invloedrijk in de jaren zestig en zeventig) predikte een heteroseksuele revolutie waarin mannen konden genieten van een onbelemmerde seksualiteit 'zonder taboes'. Veel vrouwen en meisjes deelden aanvankelijk deze seksuele bevrijdingsidealen, maar kwamen er in de jaren zeventig en tachtig geheel of gedeeltelijk van terug. Zij voelden zich niet 'verlost tot vrouw'. De seksuele revolutie verschafte mannen vrije toegang tot vrouwen, terwijl de vrouwelijke autonomie en keuzevrijheid onder de nieuwe norm van '(hetero)seks moet' evenmin werd gerespecteerd als in de tijd daarvoor. De feministische revolutie die op de seksuele revolutie volgde, ontmaskerde vervolgens dat NVSH-discours als een eenzijdig mannelijk vertoog, en definieerde de seksuele verlangens en bevrijdingsprioriteiten van vrouwen anders dan de vervulling van de mannelijke behoefte aan veel vrije seks. In het gedicht 'Roodkapje', uit 1978, is echter niets te bespeuren van die feministische tegenbeweging. Daaruit blijkt dat de NVSH-visie op seksualiteit, ondanks de alternatieven die ertegen werden ontwikkeld, tot diep in de jaren zeventig is blijven voortbestaan.

5. Ontmaagdingsangst

Er is in 'Roodkapje' nog een derde resonantie met een culturele visie: de visie op ontmaagding als griezelig en bedreigend voor de man. Hierboven zei ik al dat de jager, als effect van de transpositie van materiaal uit het ene tekensysteem naar het andere, alles naar zich toetrekt: van helper wordt hij hoofdpersoon. Zijn greep naar de macht over de handeling, over het subject van het meisje, over het monster uit wie het meisje moet worden losgesneden en over de baring zelf gaat met behoorlijk wat geweld gepaard. Je zou haast denken dat die redder zich niet zo gemakkelijk voelt, anders zou hij wel wat minder jachtig te werk gaan. Want wat gaat er schuil achter de vergelijking van het penis-lichaamsdeel met een 'dolkmes' dat vooral 'kloek' moet 'snijden'? Wederzijds prettig kan zo'n 'kloeke jagerssnede' al niet zijn, maar er lijkt ook een zekere angst voor de ontmaagding uit te spreken. Die angst voor ontmaagding, die weer wordt weggewerkt achter een grap, zou ook een intertekstuele herneming van een cultuurtekst kunnen zijn. Ik zal dat illustreren met twee voorbeelden, representanten van het vertoog dat ik in 'Roodkapje' hoor resoneren.

Mijn eerste representant is Freuds essay 'The Taboo of Virginity' (Freud 1918/1977), waarin de ontmaagdingsangst vanuit mannelijk perspectief aan de orde komt. Mijn behandeling volgt voor een groot deel Mieke Bal's schitterende analyse van 'The Taboo' in *Death and*

Dissymmetry (1988a:41-68). Bal laat Freuds tekst resoneren met het Bijbelse verhaal van de maagdelijke dochter van Jephtha (*Richteren*) die door haar vader aan Jahweh wordt geofferd. Op soortgelijke wijze onderzoek ik de echo tussen 'The Taboo on Virginity' en 'Roodkapje'.¹³ Freud begint met te stellen dat de maagdelijkheid van de bruid behoort tot de institutie van de monogamie, die hij onthutsend rechtstreeks beschrijft.¹⁴ De juistheid van het recht op exclusief 'bezit' van een vrouw staat bij Freud niet ter discussie: dat recht vindt hij vanzelfsprekend. Evenals in 'Roodkapje' betekent maagdelijkheid uitsluitend vrouwelijke maagdelijkheid: de maagdelijkheid van de man komt niet aan de orde. Wat de eigen maagdelijkheid of ontmaagding mogelijksterwijs voor *vrouwen* betekent, schemert slechts door in een korte passage:

Whoever is the first to satisfy a virgin's desire for love, long and laboriously held in check, and who in doing so overcomes the resistances which have been built up in her through the influences of her milieu and education, that is the man she will take into a lasting relationship, the possibility of which will never again be open to any other man. (265)

Monogamie betekent voor een vrouw exclusieve seksuele hechting, meent Freud. De 'sexual bondage' die de vrouw in het eerste seksuele contact ontwikkelt is de garantie 'that possession of her shall continue undisturbed'. Vervolgens bespreekt hij de angst bij mannen voor de ontmaagding, die wellicht een angst voor vrouwen in het algemeen is. Met behulp van antropologische bronnen gaat het dan over de oude gewoonte dat niet de jonge echtgenoot, maar een ander (priester, vader, oude vrouw) de bruid ontmaagdt. Vanwaar deze angst voor ontmaagding?

Perhaps this dread is based on the fact that woman is different from man, for ever incomprehensible and mysterious, strange and therefore apparently hostile. The man is afraid of being weakened by the woman, infected with her femininity and of then showing himself incapable. The effect which coitus has of discharging tensions and causing flaccidity may be the prototype of what the man fears; (271)

Castratieangst blijkt de motivatie achter het taboe op maagdelijkheid. Mannen vrezen hun 'mannelijkheid' kwijt te raken door seksueel contact: de slapte van de penis na de coïtus is daarvan het symbool. Freud beschrijft hier een fenomeen dat zowel onder (wat hij noemt) 'primitive peoples' als onder westerse mannen wijdverbreid is. Hij brengt een belangrijk mannenprobleem - angst voor vrouwen - als wetenschapper in kaart en lijkt die te zullen gaan verklaren. Hij lijkt deze angst te zien als fantasmatisch, als niet reëel, aangezien er geen werkelijk gevaar is. In de volgende ademtocht wordt die mannelijke angst voor vrouwen echter

gerechtvaardigd:

and *realization* of the influence which the woman gains over him through sexual intercourse, the *consideration* she thereby forces from him, may *justify* the extension of this fear. (271)

Seksuele intimiteit kan betekenen dat de vrouw 'invloed' krijgt en dat een man rekening moet houden met de vrouw met wie hij slaapt: daarom is seks met een vrouw voor een man zo eng. Hier is sprake van een nadrukkelijke mannelijke behoefte aan scheiding, aan vermijden van contact. Bal (1988a) becommentarieert het citaat snijdend als volgt:

The clear-cut misogyny that is provided with a justification in this statement is motivated by the existence of the woman as subject. The fact that she becomes entitled to consideration, in other words, that she has to be taken into account, to be listened to, that she is a full subject, *justifies* fear. Freud does not seem to realize that, far from explaining the phenomenon under consideration [angst voor vrouwen, MM] he only describes it, legitimates it, and partakes of it. (Bal 1988a: 57)

De rest van het essay 'The Taboo on Virginity' blijft in het teken staan van deze merkwaardige omkering - de verschuiving van *beschrijving* van een mannenprobleem (bijgelovige angst voor ontmaagding) naar *rechtvaardiging* ervan, *deelname* eraan, als betref het angst voor een werkelijk groot gevaar. Ironisch genoeg beschrijft Freud zelf het psychische mechanisme, dankzij welk die verschuiving kan plaatsvinden. Dat mechanisme heet projectie:

[primitive man] is accustomed to project his own internal impulses of hostility on the external world, to ascribe them, that is, to the objects which he feels to be disagreeable or even merely strange. In this way women also are regarded as being a source of such dangers [...] (273)

Na deze constatering behandelt Freud deze projectie van castratieangst op vrouwen echter niet *als projectie*: hij *pleegt* zelf de projectie. Hij gaat redenen aanvoeren waarom de jonge bruidegom alle reden heeft om doodsbang te zijn voor de coïtus. De bruid is gevaarlijk. Zij is agressief, want in stormen van de eerste huwelijksnachten leeft haar kinderlijke penisnijd weer op. Die wordt ontladen op de jonge echtgenoot, soms door slaan en schelden, meestal door een agressieve frigiditeit. De vrouw wreekt zich aldus op haar man. De angst die de man voelt wordt door Freud nu volledig geprojecteerd op de vrouw. Zij is vijandig en castrerend.¹⁵ Kortom: ontmaag-

den is werkelijk gevaarlijk, omdat deze de wraakzuchtige penisnijd in de jonge vrouw opnieuw ontketent: [...] the horror with which, among primitive peoples, the husband avoids the act of defloration [is] fully justified by this hostile reaction'(282). We kunnen concluderen dat Freud bang is voor een zelf-opgetrokken vijandbeeld. Jammer genoeg *propageert* hij door zijn tekst ook een dergelijk vijandbeeld van de vrouw, als realiteit. Hij heeft het allang niet meer over de fantasmatische mannelijke castratieangst, maar over werkelijke wraakzuchtige fallische vrouwen. Zo vertoont hij zelf de projectie die hij eerder toeschreef aan 'primitive man'.

Terug naar van Wissens 'Roodkapje'. Evenals bij Freud treffen we in 'Roodkapje' een angstige ontmaagder aan, die vooral geen contact met Roodkapje wil, maar de ontmaagding zo onverbonden mogelijk voltrekt. In beide culturele teksten worden mannen gerepresenteerd als verlossers van vrouwen uit hun staat van seksuele onwetendheid ('verlost tot vrouw') maar omdat vrouwen wel eens terug zouden kunnen slaan, moet het bij van Wissen heel snel gebeuren. Ook Freuds negeren van de vrouwelijke visie op haar eigen maagdelijkheid wordt gespiegeld bij van Wissen. Het gaat niet om Roodkapje (aan haar *wordt* gehandeld), het gaat om de jager. De jager is een kloeke bange held. Het verschuiven van het perspectief van de vrouw naar de man in 'Roodkapje', waarop ik al eerder wees, diezelfde tekstbeweging zagen we bij Freud. Ook bij hem verschuift het perspectief volledig, van de mogelijke vrouwelijke ervaring van de ontmaagding naar de mannelijke fantasma's over de vreemdheid van de vrouw, om dan af te glijden naar niet langer als fantasma's erkende gruwelverhalen over wraakzuchtige echtgenotes. Freuds laatste tekstbeweging (de projectie van de mannelijke castratie-angst op vrouwen) neemt bij van Wissen een andere vorm aan. De gevaarlijke 'monsterlijke' eigenschappen van de vrouw zijn afgesplitst naar de boze wolf, het monster in wier buik Roodkapje zit. Voor het overige is de castratie-angst weggewerkt achter het heldhaftige karakter van de daad van de jager. Tot zover de resonans van van Wissen met Freuds tekst, die ik beschouw als representant van een wijdverbreide culturele houding ten aanzien van ontmaagding.

Mijn tweede representant van het 'maagdelijkheidsvertoog' is een stukje populaire cultuur, ontleend aan mijn eigen ervaring. Toen ik zestien was, in 1965/66, was mijn twee jaar oudere broer net begonnen aan zijn ingenieursstudie. Hij bracht veel tijd door in de studentensociëteit met zijn (manlijke) vrienden, ook allemaal aankomende ingenieurs tussen de achttien en twintig. Seks, en de relatie met meisjes hield hen erg bezig. Soms nam mijn broer mij, heel hartelijk, mee naar zijn sociëteit. Ik herinner mij dat die vrienden daar graag een zelfgemaakt liedje zongen dat als volgt ging:

Er was een heel mooi meisje/ oei oei oei/oei oei oei.

Er was een heel mooi meisje/ dat trouwde met een ingenieur.

Van je oei oei oei van je oei oei oei dat trouwde met een ingenieur.

De volgende coupletten luidden (met weglating van herhalingen en refreinen):

Hij drukte haar heel innig/ aan zijn behaarde borst
Ach moeder sprak dat meisje/ die man wil mij wat doen
Ach meisje sprak toen moeder/ daarvan ga jij niet dood
En als je ooit mocht sterven/ dan zetten we op je graf
Hier ligt een heel mooi meisje/ maar 't mooiste is eraf.

Hoe eng de jongens seks en meisjes vonden, werd geuit door het vaak herhaalde 'van je oei oei oei'. De ontmaagdingstekst staat daardoor, het hele liedje door, in een sfeer van het griezelige en verbodene. Het meisje wordt gerepresenteerd als naïef en onwetend ('die man gaat mij wat doen') en de *facts of life* worden vervolgens door de moeder aan het meisje meegedeeld. De moederlijke geruststelling kan echter evengoed werken als een geruststelling naar de zingende studenten toe: 'ze gaat er niet dood van'. Ik kan mij voorstellen dat jongens schroom hebben voor de eerste keer, bang zijn om het verkeerd te doen, bang zijn het meisje pijn te doen (er vloeit bij de ontmaagding immers vaak bloed). De geruststelling van de moeder kan dus ook voor de jongens welkom zijn. Dat de tekst van de moeder zoveel ruimte in het liedje inneemt, is te lezen als een gedeeltelijke onderwerping van de jongens aan de moederlijke autoriteit: ze waren immers pas achttien tot twintig jaar oud. Maar verderop blijkt de moeder niet te spreken als zelfstandig vrouwelijk subject. In de voorlaatste strofe gaat de moeder op in een 'wij' ('dan zetten we op je graf'). In de laatste strofe zullen we haar zodadelijk spreekbuis zien worden van een seksistische visie op ontmaagding. Het merkwaardige is dat de tekst het gevaar (de dood) eerst ontkent en vervolgens toch als mogelijkheid presenteert: 'en als je ooit mocht sterven'. Hier lijkt een doodswens te worden verdrongen én geuit. Uit het grafschrift - 'Hier ligt een heel mooi meisje/ maar 't mooiste is eraf'- spreekt de patriarchale visie dat vrouwen door ontmaagding een waardevermindering ondergaan.¹⁶ In de 'grap' van de laatste strofe zit een behoorlijke dosis agressie naar het meisje. Zij wordt eigenlijk pas daar tot seksueel object verklaard. De laatste strofe, in moeders mond gelegd, impliceert dat het mooiste aan een meisje haar ontmaagdbaarheid, haar seksuele functie is. Je kunt in dit liedje zien dat de objectivering van vrouwen tot seksueel object het resultaat is van een *proces*. Het is de *oplossing* van een mannenprobleem (angst voor ontmaagding, angst voor seks), dat ook Freud leek te gaan signaleren voordat hij het op de vrouwelijke penisnijd afwentelde. In het liedje kan de angst worden weggelachen, en worden omgezet in objectivering van het meisje dat deze angst oproept.

Een soortgelijke mengeling van agressie, jongen in de bange heldenrol, vrouwelijke

passiviteit en relatie-loos seksueel gebruik vind ik in het vers 'Roodkapje'. In beide teksten is de ontmaagding een koddig huzarenstukje, een daad met het mannelijk subject in de heldenrol, maar tegelijk een daad die zo eng is dat hij zo snel mogelijk afgelopen moet zijn.

Als dat liedje in mijn bijzijn werd gezongen voelde ik me opgelaten. Ik vond het niet leuk. Ik zag een broer die ik niet meer kende. Ik voelde me buitengesloten, ik was boos, verward, maar durfde hun jongensplezier niet te bederven, ik schaamde me. De verwarring en verdeeldheid die vrouwelijke lezers ondergaan ten overstaan van teksten die haar uitsluiten werd door vele feministische critica's (bijvoorbeeld Fetterley 1978) onder woorden gebracht.

6. Intertekstualiteit: van teksttheorie naar leestheorie

Met bovenstaande analyse van het vers 'Roodkapje' hoop ik de verschillende vormen van intertekstualiteit op aanschouwelijke wijze met voorbeelden te hebben toegelicht. Voor de intertekstualiteit in ruime zin had ik vele bladzijden nodig. Daar ging het dan ook om de wijze waarop de tekst is ingebed in algemene conventies van representatie en cultureel ingeburgerde wijzen van zien en denken, waarvan de bronnen verloren zijn. Ik meen dat van Wissens 'Roodkapje' deelneemt aan een wijdverbreid vertoog over seksualiteit en maagdelijkheid, waarvan ik de contouren heb trachten te schetsen met behulp van een aantal representatieve voorbeelden, die naar believen zouden kunnen worden uitgebreid. Ik koos Havelock Ellis en de NVSH-opvattingen, Freuds 'The Taboo of Virginity' en een studentenliedje. Op geen enkele manier wil ik daarmee een concrete relatie van materiële invloed en ontlening suggereren. Ik tracht door mijn voorbeelden op het spoor te komen van wat ik noem een *cultuur-tekst*, een conglomeraat van geaccepteerde, steeds weer terugkerende motieven en wijzen van representatie rond een thema (hier: maagdelijkheid), dat zich steeds weer organiseert in nieuwe culturele teksten,¹⁷ ongeacht of deze literair, journalistiek, wetenschappelijk of van andere herkomst zijn. Met het begrip *cultuur-tekst*, als aanduiding van het in de intertekstuele ruimte aanwezige model, waarnaar de individuele culturele tekst tot stand komt, wil ik ontsnappen aan de beperking van intertekstualiteit tot *literaire* intertekstualiteit. Intertekstualiteit wil mijns inziens zeggen dat betekenis tot stand komt door relaties van de tekst met elementen uit de hele culturele ruimte. Ik zie de cultuurtekst als het scenario, dat in de omringende cultuur voorhanden is. Elke individuele culturele tekst herneemt, 'filmt' zo'n scenario. Buiten de beschikbare scenario's kan geen tekst bestaan. Bij een intertekstuele analyse gaat het niet zozeer om het unieke van een individuele tekst, maar juist om de wijze waarop hij het reeds geschreven scenario, de cultuurtekst, reproduceert en interpreteert. Het individuele en unieke van een tekst kan pas daarna duidelijk worden.

Het begrip cultuur-tekst heeft grote verwantschap met het Foucaultiaanse begrip

`vertoog'. Toch wil ik de nieuwe term gebruiken, om onderscheid te kunnen maken tussen afzonderlijke, concrete culturele teksten (literaire, journalistieke, wetenschappelijke en andere) en de onzichtbare cultuurteksten die daarin werkzaam zijn. Dat onderscheid lijkt mij relevant voor de discussie over effect. Het effect van teksten kan niet besproken worden op het niveau van de (vluchtige) individuele tekst, maar moet bestudeerd worden op het niveau van de cultuurtekst: het is de eindeloze herhaling van bepaalde culturele houdingen en visies die werkelijkheidsvormend is. Foucault maakt een dergelijk onderscheid niet. De term `vertoog' wordt zo zeer ruim en moet al te heterogene fenomenen dekken: zowel de individuele tekst als de cultuurtekst waaraan deze deelneemt.

Tot nu toe heb ik intertekstualiteit voornamelijk behandeld als een teksttheorie. Intertekstualiteit heb ik opgevat als een theorie van de wijze waarop teksten tot stand komen, een theorie van tekst-organisatie en taalcirculatie. Intertekstualiteit is echter ook een interpretatiekader, dat je kunt *verkiezen* in te zetten. Het is een leeswijze. In plaats van `Roodkapje' intertekstueel te lezen had ik een ander interpretatiekader kunnen kiezen. Ik had `Roodkapje' biografisch kunnen lezen, in het kader van Driek van Wissens leven en biografisch-geduide literaire ontwikkeling. Ik had het uitsluitend poëzie-technisch kunnen lezen, met nog meer aandacht voor het rijmschema, het ritme, de sonnetvorm, de syntaxis, de stijlfiguren en de preciese structuur van de woordspelingen. Ik had het kunnen lezen in het licht van de hele Roodkapje-receptie, in het kader van de `Stoffgeschichte'. Intertekstualiteit is, behalve een theorie over de bestaansvoorwaarden van de tekst, ook de inzet voor een wijze van lezen en interpreteren. Die leeswijze leidt tot heel andere resultaten dan - bijvoorbeeld - de biografische of de strikt-technische. Bovendien leidt de intertekstuele leeswijze ook nog eens niet voor elke lezer tot precies dezelfde interpretatie. De ene intertekstueel-lezende lezer zal `Roodkapje' gedeeltelijk anders concretiseren dan de andere: hij/zij zal dezelfde maar ook andere echo's horen, dezelfde maar ook andere cultuurteksten `ruiken', andere associaties hebben die soms naar andere verwantschappen leiden. Hoewel de tekst grenzen stelt aan de interpretatiemogelijkheden, en hoewel groepen gelijk-gesocialiseerde lezers vaak in dezelfde richting denken, blijven de verbanden die je legt met andere teksten en culturele conventies altijd interpretatief, dat wil zeggen gesitueerd en positioneel. De resonanties die je hoort zijn altijd subjectief, dat wil zeggen dat de ene lezer niet noodzakelijk hetzelfde hoort als de andere, maar dat intersubjectief beargumenteerd moet worden dat die resonanties relevant zijn en leiden tot betekenisgeving. Wanneer we intertekstualiteit opvatten als een leestheorie ligt de intertekstuele ruimte niet vast. Zij is ook niet oneindig en nooit voldoende te beschrijven. Zij wordt bepaald en ingeperkt door wat de lezer `hoort'.¹⁸

Mijn analyse overziend meen ik dat er geen reden is voor het aanvankelijke pessimisme

van Culler, die vertrok vanuit het idee dat de intertekstuele ruimte waarnaar een tekst verwijst zo oneindig en ongrijpbaar is dat het in kaart brengen ervan onbegonnen werk zou zijn. De intertekstuele ruimte is alleen maar oneindig wanneer intertekstualiteit wordt opgevat als een teksttheorie. Ik vat intertekstualiteit eerder op als een leestheorie en heb, na deze analyse, het idee dat ik relevante cultuurteksten of scenario's heb geëxploreerd, in het kader waarvan 'Roodkapje' betekenis krijgt. Ik heb laten zien hoe deze betekenis tot stand komt door de relatie met andere teksten. Tot in het oneindige doorgaan heeft geen zin: ik ben ervan overtuigd steeds min of meer op dezelfde scenario's te stuiten.

In *De lust tot lezen* (1988) heb ik opgeroepen tot zelfreflexiviteit bij de interpretatie van teksten. Interpretaties zijn nooit 'juist' of 'af'. Ze zijn gerelateerd aan de ingezette interpretatiekaders, aan de gevolgde leesconventies en aan de situatie, positie en belangen van degene die interpreteert. De interpreter kan daarover expliciet zijn, en erover reflecteren. Hier is mijn reflexieve moment. Ik heb gelezen als vrouw en als feminist. Ik vond 'Roodkapje' bij eerste lezing flauw, bij tweede lezing een rotgrap. Deze interpretatie is een explicitering van die leeservaringen. Ongetwijfeld zijn er mensen die 'Roodkapje' wel leuk vinden. Wanneer ook zij hun leeservaring expliciteren, wordt een discussie mogelijk. Het meningsverschil is politiek van aard: het gaat over onze respectievelijke situatie, positie en belangen.

Ik hoop ten slotte met mijn voorbeeld ook reeds impliciet te hebben aangeduid dat intertekstualiteit en sekserepresentatie met elkaar verbonden zijn. Sekse is vormgegeven in dwingende scenario's, in machtige cultuurteksten. Daarover gaat - expliciet - het volgende hoofdstuk.

NOTEN

1

Julia Kristeva (1969/1980) introduceerde de term intertekstualiteit in een bespreking van het werk van Mikhaïl Bakhtin. Beknopte inleidingen tot de theorie van de intertekstualiteit bieden Van Gorp e.a. 1991:196, Van Buuren 1988:89-95, Todorov 1984:60-74 (over Bakhtin), Culler 1981:100-119, Den Boeft 1991 (intertekstualiteit in de klassieke literatuur), Van Boheemen-Saaf 1981. Omvangrijker studies zijn die van Riffaterre 1978, Broich en Pfister 1985, Genette 1982, Bloom 1973, 1975, Barthes 1970. Worton & Still (1990) is een interessante bundel, E. Ibsch en H. van Gorp (red.) 1987 is een themanummer. Het werk van E.R. Curtius 1973 (over het doorleven van de antieke retorica en letterkunde in de Westeuropese literatuur) wordt door Peperkamp (1994) in de intertekstualiteitsdiscussie betrokken.

Dan zijn er nog vele studies over intertekstualiteit bij afzonderlijke auteurs. Van Alphen (1992c: 183-221) bestudeert bijvoorbeeld intertekstuele verbanden tussen Brakman en Bacon, en tussen Brakman en Gorter. Paul Claes (1984) wijdde een boek aan Hugo Claus' bewerkend hergebruik van teksten en thema's uit de klassieke oudheid. Het feit dat het werk van Reve en Wolkers wemelt van Bijbelse citaten heeft ruimschoots de aandacht van onderzoekers getrokken, et cetera.

2

Sprookjes werden relatief vaak uit de mond van vrouwelijke vertellers opgetekend. Zie Grimm 1976, 'Vorwort' 9-21. Bij Grimm luidde de eerste zin van 'Roodkapje': 'Es war einmal eine kleine süsse Dirne, die hatte jedermann lieb, der sie nun ansah, am allerliebsten aber ihre Grossmutter.'

3

Zie voor een korte introductie tot Bakhtin vanuit feministisch standpunt Diaz Diocaretz 1989, met de prachtige titel 'Het woord vergeet niet waar het geweest is. De communicatietheorie van Bakhtin als perspectief voor feministische literatuurkritiek'.

4

Zie voor een gedetailleerde analyse van intertekstualiteit in Reve's *Geestelijke liederen* (Meijer 1989).

5

In een interview over *De toekomst der herinnering* met Herblot en Horsman 1993:263

6

In *De lust tot lezen* besteedde ik veel aandacht aan de positionaliteit van het leesproces. Literaire interpretaties zijn niet puur literair. Ze komen tot stand mede onder invloed van de wereldvisie, de positie en de belangen van de interpreterende lezer. Van Heijst (1992:177-196) stelt, hierop doordenkend, een nuttig onderscheid voor tussen situatie (feitelijke maatschappelijke gelocaliseerdheid) en positie (de consequenties die men daaraan verbindt, de interpretatie die men daaraan wil geven). Situatie is bijvoorbeeld het feit dat men vrouw is. Positie is de stelling die men naar aanleiding daarvan kan aannemen: men kan zich al dan niet als feminist opstellen.

7

Er bestaan vele versies van Roodkapje (zie het standaardwerk van Aarne/Thompson (1961) en Bettelheim 1977:166-183) en er zijn vele moderne productieve recepties van dit sprookje in de vorm van hervertellingen in kinderboeken. Het gaat er hier echter om hoe de gemiddelde westerse lezer zijn/haar kennis van het sprookje hier mobiliseert in het leesproces. Wij lezen Driek van Wissens 'Roodkapje' niet vanuit gespecialiseerde kennis van alle varianten van het sprookje, maar vanuit een heel globale kennis van het verhaal. Omdat Grimms 'Rotkäppchen' de meest dominante versie is, zal die voor veel lezers samenvallen met het hen bekende verhaal.

8

Het sprookje is onderdeel van de pretext van Van Wissens tekst. Van Alphen 1988:242 koos als gezegd de term 'pretext' precies vanwege de bijbetekenis 'smoesje'. Ook hier vormt de nieuwe tekst ostentatief geen getrouwe afspiegeling van de eerdere tekst, maar vervormt en bewerkt die voor nieuwe doeleinden.

9

Zie bijvoorbeeld de bloemlezingen van Zuidinga (1984) en Van de Reijt (1982). Bekende Nederlandse literatoren als Edgar Du Perron en Adriaan Roland Holst schreven naast hun 'serieuze' werk ook pornografische gedichten.

10

Pornografie en seksisme behoeven in mijn visie niet samen te vallen. Er is ook niet-seksistische pornografie en er bestaan aantrekkelijke, dat wil zeggen niet naar-geslacht-discriminerende manieren om over expliciete seks te schrijven/spreken.

Van seksisme spreek ik wanneer er in de tekst sprake is van discriminatie op grond van geslacht, bijvoorbeeld doordat het vrouwelijk personage geen subjectpositie krijgt terwijl dat door de vertelinstantie niet geïmagineerd wordt.

11

Sprookjes worden vaker seksueel geïnterpreteerd, maar dan als symbolische representaties van psycho-seksuele ontwikkelingsfasen. Bruno Bettelheim (1977) is van mening dat sprookjes het meest geslaagd zijn, en het effectiefst in de kinderziel werken, wanneer het metaforische karakter impliciet blijft, en het verhaal zichzelf niet 'uitlegt'. Van Wissens vers drijft daarentegen op de expliciete seksuele uitleg. Zelf interpreteerde Bettelheim (1977:166-183 en passim) Roodkapje als een meerzinnige fabel over de gevaren van een premature kennismaking met seksualiteit. Zijn Freudiaanse interpretatie is zeer complex en subtiel - niet te vergelijken met van Wissens *light verse*. De reddende jager, bij Bettelheim de tegenpool van de seksuele wolf, wordt bij Van Wissen de seksuele verleider. Van de seksuele wolf maakt hij een allesverslindende fallische moeder. Van Wissen biedt eerder een karikatuur dan een vulgarisering van de Freudiaanse interpretatie.

12

De term 'helper' komt van Greimas. Zie voor een beknopte uitleg van Greimas' actantiële model van Luxemburg e.a. 1983:199-202 en Bal 1978:148-161. Dat model maakt het mogelijk te bepalen wie het actant-subject (de ondernemer) is van het verhaal, welk doel (actant-object) dat subject nastreeft en wie daarbij de helpers, tegenstanders, begunstigden en begunstigers zijn. Terwijl in het Grimm-sprookje Roodkapje het subject of de ondernemer is (doel= grootmoeder bezoeken; tegenstander= de wolf; helper= de jager; begunstigden= Roodkapje en grootmoeder) wordt in van Wissens 'Roodkapje' de jager de ondernemer, Roodkapje zijn doel en de wolf de helper. De handelingsassen liggen daar dus fundamenteel anders.

13

Freuds tekst wordt door Bal dus niet gehanteerd als de superieure, analytische tekst waarmee het bijbelse verhaal kan worden begrepen, integendeel: 'Freud's text will be seen as a companion piece of Judges, and Freud as a partner of Jephtha'. (52) Evenmin gaat het Bal om het aantonen van de precieze tekstuele transmissie van de bijbeltekst naar Freud. Haar intertekstuele analyse is geen bronnenonderzoek, maar een ondervraging van de aard, de structuur en de motivaties van parallel lopende culturele wijzen van zien, ook al zijn die in tijd extreem ver van elkaar verwijderd.

14

Ik citeer: `The high value which her suitor places on a woman's virginity seems to us so firmly rooted, so much a matter of course, that we find ourselves almost at a loss if we have to give reasons for this opinion. The demand that a girl shall not bring to her marriage with a particular man any memory of sexual relations with another is, indeed, nothing other than a logical continuation of the right to exclusive possession of a woman, which forms the essence of monogamy, the extension of this monopoly to cover the past.'(Freud 1918/1977:265).

15

Freud illustreert dat onder andere met een droom van een pasgetrouwde vrouw: `It (de droom) betrayed spontaneously the woman's wish to castrate her young husband and to keep his penis for herself'(279). Hoe de droom luidde wordt niet vermeld, we kunnen de interpretatie dus niet controleren. De beroemde penisnijd is, meent Freud, verantwoordelijk voor een blijvende vijandige bitterheid van vrouwen jegens mannen. Literatoren zouden altijd al hebben aangevoeld hoeveel agressie de ontmaagding in vrouwen mobiliseert: zie de tragedie van Hebbel, *Judith und Holofernes*, waarin Judith zich door de vijandige veldheer Holofernes laat ontmaagden, om hem vervolgens in haar woede te onthoofden. Onthoofding is weer een bekend symbolisch substituut voor castratie.

16

Deze oud-patriarchale visie op ontmaagding - vrouwelijke maagdelijkheid als spil waaromheen de monogamie draait - dateert van vóór de seksuele revolutie. De seksuele revolutie predikte beschikbaarheid van vrouwen, waarmee maagdelijkheid zijn waarde verliest. Dat is het verschil tussen het vers `Roodkapje' waarin ontmaagding wordt gepresenteerd als verlossing, en dit studentenliedje, waarin maagdelijkheid nog wordt gepresenteerd als waardevermindering. De overeenkomst tussen beide culturele teksten is echter dat de mannelijke angst voor ontmaagding wordt opgelost door de vrouw tot seksobject te reduceren.

17

Het onderscheid tussen culturele teksten (de individuele teksten) en cultuurtekst (het culturele model, het vertoog) kwam tot stand in een gesprek met Renee Hoogland, waarvoor mijn dank.

De cultuurtekst is een specifiek onderdeel van de pretext (de biografische, historische en ideologische situatie waarin een tekst tot stand komt). Pretext is een zeer ruim begrip, dat in feite alles bevat wat aan de individuele tekst voorafgaat. Het begrip cultuurtekst slaat veel specifieker op herkenbare, hardnekkig terugkerende modellen van representatie (bijvoorbeeld vrouwen als huiselijke ramp voor mannen). Cultuurteksten zijn dus deel van de pretext zonder ermee samen te vallen.

18

Vergelijk Van Alphen 1992c:199-221 (ook noot 6) en Claes 1988: `Intertextualiteit is de

waarneming door de lezer van relaties tussen een werk en andere werken die eraan voorafgaan of erop volgen.'

HOOFDSTUK 3.

Intertekstualiteit en sekse

*Wie kan Plato's Symposium nog
Lezen, waar vrouwen voor het gesprek
Worden weggestuurd en als hoogste
Liefde die tussen mannen wordt
Aangeprezen? Welke vrouw met
Zelfrespect? Alles moet opnieuw
Geschreven!*

Elly de Waard, 1986:48

In dit hoofdstuk wil ik laten zien hoe zich in teksten een literaire en sociale strijd om de betekenissen van sekse afspeelt, en in welke termen die intertekstuele schermutselingen geanalyseerd kunnen worden. In het vorige hoofdstuk onderscheidde ik drie niveaus van intertekstualiteit: 1. de directe ontlending aan een bestaande tekst, zodat de bron van de ontlending nog traceerbaar is; 2. de conventies van een genre waarnaar een tekst gemodelleerd is; 3. de relatie van een tekst met een of meer veelomvattende 'cultuurteksten' (discoursen) waarvan de bron niet is te achterhalen. Die drie niveaus zijn opnieuw relevant in deze reflectie over intertekstualiteit en sekse. Mijn uitgangspunt is, op alle drie deze niveaus, het volgende: in de canonieke teksten is sekse vaak al op een hiërarchische manier ingeschreven. Bovendien waren mannelijke auteurs in de canon tot voor kort overweldigend in de meerderheid. Wanneer vrouwen (en zwarte auteurs, homoseksuelen, lesbiennes en andere 'anderen') de pen opnemen doen zij dat in een culturele ruimte waar de betekenissen al in een bepaalde richting zijn vastgelegd. Zij schrijven met andere woorden in een 'vreemde' schrijfcultuur, waarbinnen zij zich toch verstaanbaar moeten maken. Het gaat er dan voor deze auteurs vaak om zich 'los te schrijven' uit, en zich te verweren tegen, tradities die hen tegelijk ook gevormd hebben. Dat leidt tot een hoogst *polemisch* intertekstueel verkeer tussen de nieuwe 'andere' tekst en al bestaande teksten. Tegelijkertijd zijn zij vaak bezig zich een 'andere' canon bij elkaar te schrijven, en een eigen reeks van geliefde teksten te ontdekken waarop zij willen voortschrijven. Dat leidt tot een herkenkend inschrijven van als 'eigen' ervaren teksten in de nieuwe tekst.

Ik zal hoofdzakelijk kijken naar teksten van vrouwelijke auteurs die zich polemisch, herkenkend of anderszins dialogerend opstellen tegenover specifieke bronteksten (1) dan wel genres (2) dan wel cultuurteksten (discoursen) waarvan de bronnen verloren zijn (3). Eerst ga ik

in op de herneming, door vrouwelijke auteurs, van specifieke bronteksten, en op de functie van die herneming.

1. Traceerbare ontlening (1): 'Kiekjes van een schoondochter'

Voorbeelden van intertekstuele verwijzingen naar specifieke bronteksten, waarbij een gevecht wordt geleverd met de daarin geïmpliceerde visies zijn in groten getale te vinden in het gedicht 'Snapshots of a Daughter in Law' (Kiekjes van een schoondochter) van de Amerikaanse Adrienne Rich.¹ Dit gedicht, ontstaan in de jaren 1958-1960, beschrijft niet alleen een feministische bewustwording avant-la-lettre, maar laat die ook in het gedicht 'gebeuren'. Dat gebeurtenis-effect wordt onder andere bereikt door een tekstuele strijd met oude teksten, die op polemische wijze het eigen gedicht worden binnengehaald. Het gedicht bestaat uit tien delen, waarvan ik er enkele bespreek:

1.

You, once a belle in Shreveport,
with henna-colored hair, skin like a peachbud,
still have your dresses copied from that time,
and play a Chopin prelude
called by Cortot: "*Delicious recollections
float like perfume through the memory.*"

Your mind now, moldering like wedding-cake,
heavy with useless experience, rich
with suspicion, rumor, fantasy,
crumbling to pieces under the knife-edge
of mere fact. In the prime of your life.

[...]

Rich 1975:47

Jij, ooit het mooiste meisje van Shreveport
je haar geverfd met henna, een perzikhuid
laat nog steeds je jurken maken zoals toen,
speelt een Chopin-prelude
door Cortot genoemd: 'Verrukkelijke herinneringen'

zweven als parfum door het geheugen.'

Nu zakt je geest in elkaar als een bruidstaart
zwaar van nutteloze ervaring, rijk
aan achterdocht, roddel, fantasie,
en verbrokkelt tot kruimels onder de mesrand
van de nuchtere feiten. In de kracht van je leven.
[...]

Rich 1985:27 (vert. M. Meijer)

Iemand wordt aangesproken - een niet meer jonge vrouw, eens een schoonheid. Haar schoonheid wordt traditioneel aangeduid ('skin like a peachbud'). De aangesprokene verlangt terug naar haar jeugd: ze laat nog altijd haar jurken maken zoals toen. Ze speelt piano, het klassieke tijdverdrijf van een *upper-middle class* meisje, en de Chopin-prelude die zij speelt werd door Cortot (beroemd pianist en muziekpedagoog uit de jaren dertig) genoemd 'Delicious recollections float like perfume through the memory'. Dat citaat, waarvan Rich hier zelf de bron al aanduidt,² is op het eerste gezicht fraai en aangenaam. Herinneringen worden vergeleken met parfum. Daardoor raken die herinneringen gefeminiseerd (mannen gebruiken doorgaans geen parfum). Het geheugen wordt impliciet vergeleken met een reukorgaan, die de herinneringen, die zoet zijn als parfum, 'ruikt'. De inhoud van het citaat spiegelt wat het gedicht beschrijft: de ouder wordende vrouw die in herinneringen leeft.

Tot nu toe zijn de associaties rond het geciteerde tekstfragment positief. De tweede strofe vormt echter een fel contrast met de eerste. Hij beschrijft de akelige realiteit van het in nutteleloosheid, roddel en nietsdoen verglijdende leven van een getrouwde, waarschijnlijk welgestelde, vrouw. Haar geest wordt vergeleken met een in elkaar zakkende bruidstaart: de vergelijkker,³ de bruidstaart die in elkaar zakt, accentueert het weke van een bruidstaart (ik zie zo'n slap torentje voor me) en ontdoet het huwelijk van alle glamour en romantiek. Het huwelijk wordt, door dat beeld, eerder geassocieerd met verval. Het verval van de geest van deze vrouw en het huwelijk worden in deze vergelijking gekoppeld aan elkaar: haar geest stort ineen *omdat* ze is getrouwd. Na deze tweede strofe is het romantische Cortot-citaat sterk van betekenis veranderd. De positieve associaties die het daarnet nog had, zijn nu ondermijnd door de visie op de tragische realiteit van dit in nietsdoen verzande vrouwenleven. Na de tweede strofe kun je het Cortot-citaat niet meer anders dan ironisch lezen. Het klinkt opeens vals, karikaturaal, het wordt zalvend, verhullend. Op deze manier becommentarieert en ondermijnt Rich een fragment van de patriarchale pretext.

Rich herneemt ook teksten waarvan de lezer de bron zelf moet kennen of vermoeden, om de volledige reikwijdte van de intertekstuele polemiek te beseffen, zoals hier:

5.

Dulce ridens, dulce loquens,
she shaves her legs until they gleam
like petrified mammoth-tusk.

Rich 1975:49

Dulce ridens, dulce loquens,
ze scheert haar benen tot ze glimmen
als versteende mammoet-slagtand

Rich 1985:29 (vert. M. Meijer)

De latijnse regel 'Dulce ridens, dulce loquens' betekent 'zacht lachend, zacht sprekend' en komt uit Horatius,⁴ die hem weer ontleent aan Catullus. Het is een befaamde en bij uitstek poëtische regel. Ten eerste brengt Rich door het citaat een ironisch contrast aan tussen die klassieke, poëtische regel en haar eigen moderne, rauwe, en qua onderwerp onpoëtische regels. Ten tweede bevrijdt zij de vrouw uit het Horatius/Catullus-citaat van haar positie als grammaticaal lijdend voorwerp (bij Horatius luidde de regel 'dulce ridentem Lalagen amabo,/ dulce loquentem'): bij Rich wordt de vrouw grammaticaal subject, onderwerp, van de zin. Ten derde vormt de strofe een commentaar op het nette vrouwelijk gedrag dat erin wordt beschreven. Conventioneel is het een vorm van net vrouwelijk gedrag om zacht te lachen en zacht te spreken, in tegenstelling tot hard lachen en schreeuwen, wat onvrouwelijk wordt gevonden. Ook het scheren van benen behoort tot het domein van de conventionele nette vrouwelijkheid, waarin lichaamshaar, anders dan op de erotisch gefetisheerde plekken, niet thuishoort. De vergelijking van geschoren benen met 'versteende mammoet-slagtand' levert dan echter een vernietigend commentaar op die vrouwelijkheidsidealen en het schoonheidsritueel. Het geschoren been wordt, door die vergelijking, voorgesteld als een fossiel, als een relict uit een verre pre-historie. In deze drie regels neemt Rich door haar intertekstuele spel sarcastisch afstand, zowel van de poëtische welgevoeglijkheid als van het geldende vrouwelijkheidsideaal.

Ook wanneer de lezer het citaat *Dulce ridens, dulce loquens* niet thuis kan brengen, komt er nog wel iets over van deze intertekstuele schermutseling. Dat de eerste regel een Latijns citaat is, zelf een relict uit het verleden, zal bijna elke lezer zien. De betekenis daarvan kan door navragen bij gymnasiasten-vrienden wellicht ook nog achterhaald worden. Ook zonder te weten wat de preciese oorspronkelijke context van het citaat was kan Rich' afwijzende commentaar op

het zoetelijk-vrouwelijke toch worden verstaan.

Ik kies een derde fragment uit 'Snapshots'. Weer wordt de oude tekst niet alleen geciteerd, maar ook doelbewust vervormd:

3.

[...]

Two handsome women, gripped in argument,
each proud, acute, subtle, I hear scream
across the cut glass and majolica
like Furies cornered from their prey:
The argument *ad feminam*, all the old knives
that have rusted in my back, I drive in yours,
ma semblable, ma soeur!

Rich 1975:48

Twee mooie vrouwen, verstrikt in woordenstrijd,
allebei trots, scherp en subtiel, hoor ik schreeuwen
dwars door geslepen glas en aardewerk, als Furieën
in de hoek gedreven bij hun prooi vandaan:
Het *argumentum ad feminam*, alle oude messen
die in mijn rug verroest zijn, steek ik in jouw rug
ma semblable, ma soeur!

Rich 1985:28 (vert. M. Meijer)

Twee vrouwen maken ruzie. De 'ik' hoort hen. Plaats van handeling lijkt een winkel in glas en aardewerk. Wat zij naar elkaar schreeuwen is het *argumentum ad feminam*. Die term is een variatie op Cicero's *argumentum ad hominem*. In de klassieke retorica betekent dat een argument waarmee niet op de zaak die ter discussie staat, maar op de 'man' wordt gespeeld. Met de term 'argumentum ad hominem', voor een bepaald type unfaire argumentatie, neemt Cicero echter impliciet aan dat het altijd *mannen* zijn die argumenteren. Deze eenzijdige voorstelling van zaken tast Rich aan, met haar introductie van de term *argumentum ad feminam*. Iets dergelijks gebeurt met de ontlening aan Baudelaire, die oorspronkelijk luidde: *Mon semblable, mon frère*.⁵ De laatste drie regels beschrijven nog steeds de ruzie tussen de twee vrouwen, waarmee de 'ik' zich nu identificeert. Zij verruilt haar positie van toeschouwer voor die van betrokkene. Zij spreekt over 'all the old knives that have rusted in my back': zij draagt oude messen in haar rug, en dat al zo lang, dat ze zijn verroest. Het beeld van messen in de rug suggereert een aanval van

achteren. De 'ik' is lang geleden van achteren aangevallen. Misschien kunnen we dit opvatten als een beeld voor de situatie waarin vrouwen van het begin af aan in het leven moeten staan: gemarkeerd als seksueel object, benadeeld buiten hun wil en schuld, lafhartig in de rug aangevallen. In plaats van deze roestige messen terug te werpen naar de aanvaller, drijft de 'ik' ze in de rug van de andere vrouw, de zuster. Vrouwen reageren hun oude pijn op elkaar af. Vrouwen herkennen zichzelf maar al te goed in elkaar: *ma semblable, ma soeur!*

Deze herschrijvingen van oude teksten maken expliciet dat de canonieke teksten over mannen gaan. Door haar vervrouwelijking van deze teksten probeert Rich een vrouwelijke culturele ruimte te scheppen, waarin ook de gevoelens en ervaringen van vrouwen benoemd kunnen worden.

Intertekstuele herneming, stelde ik in het vorige hoofdstuk, transformeert de geciteerde tekst, becommentarieert hem, en geeft hem een nieuwe rol in een nieuwe context. De oude betekenissen, tot stand gekomen in het eerdere gebruik, klinken altijd mee in dat spel. Om te begrijpen welke transformatie er precies plaatsvindt moet je eerst nagaan wat de 'oude' betekenissen van het citaat zijn. Die oude betekenissen zijn zelf resultaat van oude contexten, van eerder circuleren. Maar de betekenis die tot stand komt binnen de nieuwe tekst zal voortaan op zijn beurt ook behoren tot de bagage van het citaat. Bakhtin zei al dat 'het woord niet vergeet waar het geweest is en zich nooit geheel bevrijden van de context waarvan het deel heeft uitgemaakt.'⁶ Misschien dat we, na het lezen van Rich, niet meer kunnen lezen over het 'argumentum ad hominem' zonder te denken aan het 'argumentum ad feminam'. Misschien gaan we de oude term alleen nog maar accepteren wanneer het werkelijk over argumenterende mannen gaat: we schaffen het generieke, sekseneutrale gebruik van de term af. Ook kan het zijn dat we niet meer kunnen lezen over geschoren vrouwenbenen zonder een associatie te hebben met de connotatie die Rich daaraan gaf: 'relicten uit de prehistorie'. Op die manier kan intertekstualiteit genderblinde en sekse-stereotiepe betekenissen transformeren.

2. Traceerbare ontlening (2): Brontë, Dickinson en Kie

Bij vele vrouwelijke auteurs zie ik een dubbele strategie: aan de ene kant is er sprake van een polemisch ingaan tegen teksten van mannelijke voorgangers en de daarin geïmpliceerde visie op sekse. Aan de andere kant is er sprake van een herkende, waarderende herneming van vrouwelijke voorgangers, die daarbij vaak worden bevrijd van denigrerende of belemmerende beeldvorming. De eerste strategie heb ik zojuist toegelicht. De tweede strategie is ook in Rich's 'Snapshots' te vinden. Zo citeert zij instemmend een passage uit Mary Wollstonecrafts *Thoughts on the Education of Daughters* en verwijst zij in een aantekening bij het gedicht naar deze acht-

tiende-eeuwse feministe.⁷ Daardoor plaatst Rich haar gedicht in een feministisch kader (dat toen zij het schreef, in 1958-60, vrijwel niet bestond). Ook citeert ze een beroemde regel van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson, in de context van de historische beknotting van de vrouwelijke creativiteit:

Knowing themselves too well in one another:
their gifts no pure fruition, but a thorn,
the prick filed sharp against a hint of scorn...
Reading while waiting
for the iron to heat,
writing, *My Life had stood-a Loaded Gun-*
in that Amherst pantry while the jellies boil and scum,
Rich 1975:48

Zichzelf veel te goed in elkaar herkendend:
Talenten die niet bloeien, maar gescherpt zijn tot een doorn
de punt gewet aan elk spoor van minachting...
Ze lezen, terwijl ze wachten
tot het strijkijzer heet is,
en schrijven, *My Life had stood - a Loaded Gun -*
in die bijkeuken in Amherst, waar de jams schuimend koken,
Rich 1985:28 (vert. M. Meijer)

Vrouwen schreven tussen hun huishoudelijke activiteiten door - maar de woede en energie die de 'ik' hen toedicht is samengebald in die ene geladen regel van Emily Dickinson, waarin het eigen leven wordt vergeleken met een geladen geweer.⁸ Dickinson leefde inderdaad in Amherst, trouwde niet, hield zich verre van het societyleven dat al haar energie zou hebben weggezogen en stierf, met achterlating van een geniaal en omvangrijk dichterlijk oeuvre. Het Dickinson-citaat functioneert in Rich's tekst als een pars-pro-toto voor alles wat vrouwen tussen de bedrijven door hebben geschreven. Tegelijk wordt Emily Dickinson hier erkend als een voorgangster. Evenals Wollstonecraft is zij een monument in een vrouwelijke culturele ruimte, waarbinnen Rich zich door haar citaten en verwijzingen situeert.

Ook andere dichters plaatsen hun eigen tekst, door intertekstuele verwijzingen, welbewust in een vrouwelijke culturele ruimte. Elisabeth Eybers doet het zo:

Brontë, Dickinson & Kie

Eating one's heart out... inderdaad, dit is
'n ongekend gekonsentreerde dis
waarop die een en ander Emily teer
terwyl sy rustig wegkwyn en floreer.

Elisabeth Eybers 1969:7

Eybers citeert een Engelstalige uitdrukking. 'Eating one's heart out' betekent kniezen, wegkwijnen. Eybers neemt die uitdrukking echter niet figuurlijk, maar letterlijk: het eten van het eigen hart is een 'ongekend gekonsentreerde dis', een gerecht. Dit gerecht diende de beide Emily's, namelijk Emily Brontë en Emily Dickinson, tot voedsel. Beiden schreven, in eenzaamheid, schitterende teksten over de grote passies die hen bezighielden. Als kunstenaars teerden zij als het ware op hun eigen hart. Met de paradox van de laatste zin, 'terwyl zij rustig wegkwyn en floreer' maakt Eybers echter duidelijk dat het schijnbare 'wegkwijnen' van Brontë en Dickinson in feite *bloeien* was. Zij schreven, al 'kwijnend' hun inspirerende oeuvre's. Met dit gedicht polemiseert Eybers tegen de stereotyperende visies die in het verleden door critici en biografen te berde werden gebracht over zowel Brontë als Dickinson: beiden werden geportretteerd als half-gekke kluizenaressen, als pathologische slachtoffers.⁹ Eybers schuift deze reductieve visies opzij. Zij doet dat door ze eerst expliciet te hernemen (in 'wegkwyn') en vervolgens onschadelijk te maken (in 'floreer'). Daarmee kiest Eybers voor een andere visie op Brontë en Dickinson. Zij waren geen mislukte, pathologische gevallen, maar zeldzame genieën, die zich juist konden ontplooiën door doelbewust de eenzaamheid te verkiezen boven de beperkingen die het sociale leven in de negentiende eeuw aan vrouwen oplegde.

Door de toevoeging '& Kie' in de titel worden Brontë en Dickinson bovendien paradigmatisch voor een hele groep van dichtersessen. Eybers geeft ermee aan te schrijven over Brontë, Dickinson *en compagnie*: en de haren. Zo schetst Eybers in vier regels een beeld van de formidabele vrouwen-traditie die zij beschouwt als haar erfgoed en die haar inspireert.

Eybers is niet de enige die Brontë en Dickinson herwaardeert. Ook Elly de Waard doet dat, getuige haar veelvuldige verwijzingen naar beiden. In De Waards bundel *Furie* (1981) zijn de korte zinnen, de bruske wendingen en de interpunctie duidelijke intertekstuele gebaren naar Dickinsons poëzie, die De Waard in dezelfde periode in het Nederlands vertaalde. De Waard experimenteert in *Furie* ook met Sappho-imitaties.¹⁰ Sappho is eveneens een belangrijk voorbeeld voor Ida Gerhardt: impliciete en expliciete verwijzingen naar Sappho zijn in Gerhardts werk legio.¹¹ Er zijn, kortom, voorbeelden te over van de wijze waarop vrouwelijke auteurs polemiseren met patriarchale teksten én hun afhankelijkheid betuigen met traceerbare 'be-

vriende' teksten.¹²

3. Traceerbare ontlening (3): 'Revisionist mythmaking'

Soms gaat de interactie met bestaande teksten zo ver, dat er sprake is van een uitvoerige en nadrukkelijke herschrijving van een machtige cultuurtekst. Zo schreef Christa Wolf (1984) in haar prachtige roman *Kassandra* de geschiedenis van de Trojaanse profetes die werd geslagen met de vloek dat haar voorspellingen uitkwamen terwijl niemand haar geloofde. De roman is op alle fronten een feministische en pacifistische polemiek met de gezaghebbende bronnen, waarin het verhaal van *Kassandra* in de antieke en Europese cultuur is overgeleverd (Ruyters 1990, Van Vliet 1993). Wolfs belangrijkste manoeuvre is dat zij *Kassandra*, die vaak een detail was in het verhaal van anderen, tot focaliserend subject en tot middelpunt van de geschiedenis maakt. Bij Christa Wolf vertelt *Kassandra* de geschiedenis van haar jeugd als Trojaanse koningsdochter, haar bewustwording, de oorlog en ondergang van Troje, en hoe zij als buit door Agamemnon wordt meegevoerd naar Mycene. Zij weet al dat zij daar door Agamemnons vrouw Klytemnestra zal worden afgeslacht. Bij Christa Wolf is *Kassandra* niet langer een object, slachtoffer of half-waanzinnige. Zij ontwikkelt zich tot een lucide beschouwer van Trojaanse corruptie, Griekse beestachtigheid en van de mannelijke zucht naar oorlog. Van de klassieke verheerlijking van de Griekse helden blijft in Wolfs versie niets over. Daartegenover laat Christa Wolf iets zien van een utopische matriachale tegenwereld, die buiten de stad Troje bestond. *Kassandra's* zienswijze wordt geïnterpreteerd als het vermogen de gevaarlijke tendensen van de huidige situatie scherp onder ogen te zien. Wolf thematiseert de status van haar eigen *Kassandra*-verhaal ten opzichte van de dominante verhalen als volgt: (*Kassandra* spreekt)

Stuur me een klerk of, liever nog, een jeugdige slavin met een uitstekend geheugen en een krachtige stem. Sta toe dat zij alles wat ze van mij te horen krijgt mag verdervertellen aan haar dochter. En die weer aan haar dochter, enzovoort. Opdat naast de stroom der heldenliederen ook dit nietige beekje moeizaam de verre mensen bereikt die later eenmaal zullen leven en misschien gelukkiger zijn. (Wolf 1984:83)

Het vrouwenverhaal, en daarmee impliciet Wolfs eigen verhaal, wordt gepresenteerd als een nietig doch hardnekkig beekje, dat zich handhaaft naast de dominante stroom van mannenverhalen. Dat vrouwenverhaal presenteert een radicaal andere visie, waarvan Wolfs *Kassandra* zelf het bewijs is.

Een ander voorbeeld van 'revisionist mythmaking' zoals Alicia Ostriker (1982, 1993) het herschrijven van patriarchale mythen of verhalen heeft genoemd, is de populaire bestseller *The*

Mists of Avalon (1982) van Marion Zimmer Bradley. De auteur herneemt het complex van middeleeuwse Arthursagen, maar plaatst daarbij de vrouwelijke tovenaressen - Viviane (de 'Lady of the Lake') en Morgaine - in de hoofdrol. Zij zijn priesteressen van Avalon, een mythisch matriarchaal rijk, waarvan ook Koning Arthur een afstammeling is. Het doel van deze polemische herschrijving is feministisch. Bradley schrijft een befaamd mannenverhaal om tot een vrouwenverhaal, met uitvergroting van de magische elementen die nog in de Arthur-overlevering aanwezig waren. De vrouwen die in de ons overgeleverde Arthursagen uiterst marginaal zijn, worden bij Bradley tot machtige subjecten, die focaliseren en wier machinaties de handeling tot op grote hoogte bepalen. Zo maakt Bradley de Arthursage tot een verhaal over de tragische teloorgang van een seksueel vrij, utopisch matriarchaal rijk, dat zijn plaats moet afstaan aan een barbaars en homofob Christendom.

Een laatste voorbeeld van 'revisionist mythmaking' is Monique Wittig's *Le Corps Lesbien* (1973). Dat prachtige experimentele boek bestaat uit een aantal 'zangen' waarin een 'ik' steeds een 'jij' ontmoet. Het narratieve en het lyrische tekstaspect strijden in *Le Corps Lesbien* om de voorrang: elke 'zang' is een kort verhaal, maar tegelijk is de taalsituatie die van een afgeleuisterde monologische aanspreking (apostrofe), die typerend is voor poëzie. De zangen hebben het karakter van lesbische en lichamelijke herschrijvingen van patriarchale mythen. Alle personages krijgen namen van beroemde helden, die zijn omgesmeed tot vrouwennamen: Orfea, Odyssea, Patroklea, Zeyna, Christa bijvoorbeeld. Op die manier scheidt Wittig een lesbisch universum, dat tegelijk een kritische discussie is met de verhalen die zij bewerkt. Bij Wittig draait Orfea zich niet voortijdig om wanneer zij Euridyce uit de onderwereld haalt: anders dan in de Griekse mythe lukt het Orfeus/ea hier wél om haar geliefde te verlossen uit de Hades. Maria is bij Wittig niet het machteloze vat, vervuld van de Geest en het Woord, maar de actieve figuur die God bevrijdt en het dualistisch denken opheft ('moge jij het besef van dag en nacht verliezen van de stomme dualiteit met alles wat daaruit voortvloeit'). Dit is een fragment van Wittig's gefeminiseerde versie van Christa's lijden:

I/k ben op Golgotha door jullie allen verlaten. [...] Ondertussen lig i/k verstoken van jullie steun met m/ijn gezicht naar de grond gekeerd, er welt een angst in m/e op en het verlangen langer met jou in deze tuin te mogen leven, niet een van jullie vermoedt iets van m/ijn vrees, dus roep i/k de grote godin m/ijn moeder aan

[...]

i/k schreeuw in hevige wanhoop moeder moeder waarom hebt gij m/ij verlaten, i/k hoor niets dan het aanhoudende gesjirp van krekels, de lage en dicht aaneengesloten kruinen van de olijfbomen wijken niet uiteen om haar doorgang te verlenen wanneer zij m/ij nadert op blote voeten zijn haar zwarte haren en kleren zichtbaar tussen de bleke

bladeren (162-63)

In Wittigs herschrijving laat deze donkere moeder, anders dan de onbarmhartige Vader-God, haar dochter niet alleen. Wittigs spelling van de voornaamwoorden `ik' en `mijn' als i/k en m/ijn is een representatie van haar weerstand tegen een taal, waarvan je de premissen moet accepteren om je erin te kunnen uitdrukken. De premisse die Wittig niet accepteert, is die van de in taal gecodeerde indeling van mensen in mannen en vrouwen. In die taal wil zij geen `ik' zeggen. Zij wil een verdeeld subject blijven: zich zowel in als buiten die taal bevindend.¹³

Om de subjectpositie van vrouwen te kunnen herstellen, hebben zowel Christa Wolf als Marion Zimmer Bradley als Monique Wittig *tegen hun bronnen in* moeten lezen. Mieke Bal (19-88b) noemt dat een `inbeeldende' of `hysterische' leeswijze. Bal ontwikkelde en theoretiseerde die leeswijze om de subjectpositie van vrouwen te kunnen `terugschrijven' in representaties van verkrachting. In die representaties lijkt de vrouwelijke subjectiviteit altijd te ontbreken, zoals ook de verkrachting zelf vrouwen bij uitstek tot object reduceert. Het `inlezen' of opnieuw `teruglezen' van vrouwelijke subjectiviteit is de kern van wat vrouwelijke auteurs beogen met hun intertekstuele polemieken.

4. Gender en genre (1): restrictieve genre-toewijzing

Het principe van intertekstualiteit is dat betekenis tot stand komt door de relatie met eerdere teksten, de relatie met dat wat al betekenis heeft. Een tekst verwijst niet alleen vaak naar traceerbare voorafgaande teksten, maar schrijft zich ook in in een bepaald genre. Wie een dagboek schrijft, wordt bewust of onbewust geleid door voorbeelden van andere dagboeken die de eigen tekst modelleren, en wie een dagboek leest, doet dat met het model van eerdere dagboeken in zijn/haar hoofd. De gestandaardiseerde versvormen, waarnaar dichters zich voegen of waarvan ze juist op provocerende wijze afwijken, zijn het produkt van eeuwenoude genreconventies. Elk gedicht verhoudt zich op creatieve wijze tot het arsenaal van versvormen en poëtisch taalgebruik van de historische voorgangers. `Het genre', schreef ik in het vorige hoofdstuk, `levert het culturele model voor de auteur en de lezer, en schept de condities van begrijpelijkheid.' Deze vorm van intertekstualiteit heeft consequenties voor de representatie van sekse in teksten, en wel om twee redenen. De eerste is dat genres zelf, zeker in het verleden, geseksueerd waren. De tweede is dat binnen bepaalde genres een vaste structuur van sekse-representatie bestond en bestaat, die bijzonder moeilijk te veranderen is. Dat geldt met name voor de verhalende genres. Genres zijn dus niet alleen `vorm', maar ook `(sekse)inhoud'. Ik ga eerst kort op het eerste, daarna uitgebreid op het tweede punt in.

Genres zijn geseksueerd: zeker in het verleden heeft gegolden dat sommige genres voor vrouwelijke auteurs 'verboden' of onmogelijk terrein waren en vice versa. Mannen schreven de middeleeuwse epen en de Renaissance-treurspelen, vrouwen zongen de balladen en schreven de religieuze en liefdeslyriek waarvoor geen klassieke opleiding nodig was. Het genre van de Petrarkistische liefdespoëzie, met zijn idealiserende topische beschrijving van de aanbeden vrouw, is eeuwenlang alleen door mannen beoefend.¹⁴ Er bestond geen equivalent literair model waarin vrouwen hun mannelijke geliefden konden bekijken en bezingen. Op die manier produceert de Petrarkistische traditie vrouwen als bekekenen, mannen als schatters en bekijkers. In de woorden van Peperkamp (1994:464) 'Het petrarkistisch vrouwenportret representeert en bemiddelt een constructie van vrouwelijkheid die het produkt is van een exclusief mannelijke (literaire) cultuur.' De roman was tot in de negentiende eeuw een (laag gewaardeerd) vrouwen-genre, omdat mensenkennis, kennis van de nabije wereld en beheersing van het schrijven van dagboeken en brieven voldoende voorkennis vormden om dat genre te praktiseren. Mannen schreven professionele geschiedenis, het schrijven van historische romans werd aan vrouwen overgelaten.¹⁵ Mannen begonnen tijdschriften en deden manifesten het licht zien, vrouwen schreven emancipatieromans en kinderboeken.¹⁶ Voor mannen was het auteurschap een gerespecteerd beroep, voor vrouwen was het een moeizaam bevochten bijbaan, waarvan de inhoud tot voor honderd jaar zelden mocht strijden met hun eerste taak: echtgenote en moeder zijn. Tot in de twintigste eeuw werden vrouwen voornamelijk geacht te dichten over natuur, sentimentele religie, en liefde, mits in niet te lichamelijke termen.

Hoe restrictief de genre-toewijzing ook mocht zijn, vaak legden vrouwelijke auteurs in het verleden ook een positieve voorkeur aan de dag voor bepaalde genres. Ann Radclyffe en Mary Shelley speelden een belangrijke rol in de ontwikkeling van de *gothic novel*, de griezelroman waarvan de gewelddadige of groteske handeling zich ontrolt op spookachtige plaatsen. Het genre ontstond in de achttiende eeuw in Engeland, en het werd in de Victoriaanse tijd door schrijfsters veel gebruikt als voertuig voor het uitleven van masochistische fantasieën, voor het uitdrukken van angst over de monsterlijkheid die de straf zou kunnen zijn voor het verboden auteurschap (Gilbert and Gubar 1984), en om uitdrukking te geven aan ideeën over de beperkingen en bedreigheid van het vrouwenleven. Het gothisch plot is dus historisch gestempeld, maar wordt niettemin tot op de dag van heden door moderne schrijfsters hernomen. Buikema (1995b) laat bijvoorbeeld zien hoe Helga Ruebsamen het gothisch plot nieuw leven inblaast, maar er tegelijk een eigentijdse draai aan geeft. Bij Ruebsamen wordt de opgesloten jonge vrouw, traditioneel onschuldig en bedreigd, zelf zo sadistisch, dat haar rol van gekwelde omslaat in die van kweller. Bij haar wreken de vervolgte meisjes zich, niet alleen op hun belagers, maar ook op de literaire traditie waarin zij staan.

Zowel de geseksueerde genre-toewijzing als de voorkeur voor specifieke genres had en

heeft consequenties voor het type teksten dat vrouwelijke auteurs produceren. Wanneer Elly de Waard haar bundel *Een wildernis van verbindingen* (1986) afficheert als 'het eerste epos door een vrouw geschreven' gaat zij welbewust in tegen een traditie van restrictieve genre-toewijzing. Zij bindt een intertekstuele strijd met de seksuering van genres aan. Zij geeft haar eigen tekst de connotatie 'mannelijk' mee. De strikte genre-toedelingen zijn in de twintigste eeuw weliswaar grotendeels overwonnen, maar werken op subtielere wijze door. Mannen schrijven nog altijd de kunstmanifesten: wanneer vrouwen dat een hoogst enkele keer doen, wordt hun manifest nauwelijks opgemerkt.¹⁷ Intellectualistische poëzie - die meer door mannen wordt geschreven - wordt vaak hoger gewaardeerd dan persoonlijker poëzie, die meer door vrouwen wordt geschreven. Wie een genre of subgenre beoefent, schrijft zich daarom tegelijk in in een sekse-geconnoteerde literaire vorm.

5. Gender en genre (2): sekse en verhaal

What [...] if [...] the novelist finds himself out of facts or flagging in his invention? Must he then go on? Yes, for the story has to be finished: the intrigue discovered, the guilty punished, the lovers married in the end... Better would it be, we feel, to leave a blank or even to outrage our sense of probability than to stuff the crevices with this makeshift substance [...] But the novel has issued her orders.

Virginia Woolf, 'Phases of Fiction' 1958: 101-102

Belangrijker nog dan de in de vorige paragraaf toegelichte geseksueerdheid van genres is de relatie tussen sekse en verhaal, tussen gender en narrativiteit. Binnen de verhalende genres bestond eeuwenlang een relatief vaste structuur van sekse-representatie, die bijzonder moeizaam verandert. Dat verschijnsel is zo oud als de literatuur zelf. Het begint bij de klassieke mythen, zet zich door in de middeleeuwse epen en spookt rond in de roman tot op de dag van heden. De held van het klassieke verhaal is vrijwel altijd een man. De verhaalstructuur is gewoonlijk die van een reis, een onderneming of queeste, met een mannelijk subject die beproevingen moet doorstaan en problemen moet overwinnen om zijn doel te bereiken. Zijn daden en ontwikkelingsgang stuwden het verhaal voort, terwijl vrouwelijke personages de ondersteunende of tegenstrevende functies vervullen in zijn onderneming. De held heeft een doel, de vrouwen zijn stations in het bereiken van dat doel - of ze plaveien de weg naar de afgrond. Of we nu denken aan Oedipus, Parzival/Perceval, Faust of de sprookjes: bijna altijd bezetten de vrouwenfiguren posities in een plot dat niet het hare is. Ook wanneer de vrouw zelf het doel is van de held (de prinses die hij wint) dan nog blijft zij een functie van zijn onderneming: hij wint, zij wordt gewonnen. In termen van de narratoloog Greimas, die de vaste functies heeft onderscheiden die in alle

verhalende teksten te vinden zijn: het 'actant-subject' (de ondernemer) is bijna altijd mannelijk, de vrouwen zijn te vinden onder de 'helpers' en 'tegenstanders' en in de positie van het te winnen object. Greimas heeft zelf overigens nooit opgemerkt, evenmin als veel andere mannelijke narratologen, hoezeer de structurele posities in het verhaal systematisch verbonden zijn met sekse.

De problematiek van de wijze waarop sekse en verhaalstructuren verbonden zijn is wel bestudeerd door Teresa de Lauretis (1984). De Lauretis ziet het narratieve als de machinerie die sekse *produceert*, door die herhaling van een tekststructuur met een mannelijke motor van handeling, geflankeerd door vrouwelijke hindernissen en obstakels. Zij herinnert een groot gezelschap van narratologen (onder andere Lotman, Scholes en Barthes) aan hun blindheid voor de wijze waarop verhaalstructuur en sekse verbonden zijn. De Lauretis legt bovendien een verband tussen het mythische mannelijke plot en de psychische route naar subjectiviteit - door Freud geënt op het Oedipus-verhaal - het oedipale plot. Vrouwelijke subjectiviteit kan binnen dat 'plot' niet verteld worden. Ook bij Freud blijft vrouwelijke subjectiviteit dus een afgeleide van de mannelijke route naar subjectiviteit. De Lauretis komt niet met een 'tegenverhaal', waarin vrouwelijke subjectiviteit wel vertelbaar zou zijn. Een dergelijk tegenverhaal bestaat volgens haar nog niet. Het vrouwelijk verlangen is, zowel in literatuur en cultuur als in de psycho-analyse, geconstitueerd binnen het mannelijk model. Verlangen is onbewust, en onttrekt zich aan het register van de wil. We zijn nu eenmaal, lijkt De Lauretis te zeggen, gevormd binnen de narratieve conventies van een cultuur, waarbinnen vrouwen altijd een dubbel, een verdeeld verlangen hebben: het verlangen bemind te worden (object van mannelijk verlangen te zijn) én het verlangen naar een eigen object van begeerte. Haar antwoord op de vraag of *vrouwelijke* auteurs dan misschien kunnen ontkomen aan deze verpletterende erfenis van de verhaalconventies is nogal pessimistisch, a-historisch en generaliserend. De Lauretis negeert de vrouwelijke cultuurproductie van de negentiende en twintigste eeuw, en zoekt dat antwoord uitsluitend in de moderne feministische filmproductie. Ik zou het willen zoeken in de literaire productie van vrouwen. Ik meen dat de studie van met name vrouwenteksten uit de negentiende en twintigste eeuw laat zien hoezeer vrouwelijke auteurs, tegen de structuur van het 'mannenplot' in, ruimte proberen te maken voor vrouwelijke subjectiviteit. Ik kom daar direct op terug.

Evenals De Lauretis verbindt Peter Brooks (1984) het verhalende met verlangen, in psycho-analytische zin. Elk verhaal begint volgens hem met een staat van opwinding, die het starten van een onderneming noodzakelijk maakt. De held is een 'bundle of desires', een 'desiring machine' die het verhaal in gang zet en op gang houdt. In zijn meest typerende vorm wordt hij voortgedreven door ambitie en verlangen naar (heteroseksuele) liefde, zoals de held van Balzacs *Le père Goriot*: 'To be young, to have a thirst for society, to be hungry for a woman [...]'. De lezer wordt op zijn beurt evenzeer gedreven door verlangen: verlangen naar identificatie

met het verlangen van de held, verlangen het einde te kennen hetgeen de lezer door de tekst drijft, verlangen naar ordening van chaos, verlangen naar betekenis.

Brooks zou er goed aan hebben gedaan zijn stilzwijgende uitgangspunt dat de held mannelijk is te historiseren. Vanaf de achttiende eeuw doet de *heldin* namelijk haar intrede in vele verhalen, en daarmee ontstaan er complicaties die Brooks met een grote boog omzeilt. Aan het vrouwelijke plot besteedt Brooks in zijn hele boek welgeteld één zin.¹⁸ Zijn hele theorie over verhaal en verlangen stoelt op het mannelijke verhaal, met de mannelijke held. Om de narratieve dynamiek van de moderne *roman* te begrijpen schiet zo'n theorie tekort.

Wanneer in de loop van de achttiende eeuw de roman als nieuw genre ontstaat, gaan vrouwen in groten getale schrijven. Die ontwikkeling, die met recht een culturele revolutie genoemd kan worden (Woolf 1928, Watt 1957, Armstrong 1987) betekent onder andere dat er een stroom van verhalen komt, waarin niet langer mannelijke helden, maar jonge meisjes en vrouwen centraal staan. Deze vrouwelijke personages gaan andere dan 'dienende' posities innemen in het plot. Van functie in het verhaal van de mannelijke held worden ze tot centrale figuur, zonder echter direct de status van zelfstandig subject te kunnen bereiken. Het nieuwe 'vrouwenplot' loopt niet parallel aan het oude 'mannenplot'. Het lot van het vrouwelijke personage blijft in de achttiende en negentiende eeuw in hoge mate bepaald door haar aloude functie in het mannenplot: geliefde, doel te zijn van een mannelijk subject, wat de articulatie van eventuele andere of eigen doelen beperkt houdt - een literair scenario dat nauw samenhang met een maatschappelijk en sekse-ideologisch scenario.

Er is veel onderzoek gedaan naar de wijze waarop romanconventies interacteren met sekse. Jean Kennard (1978) beschreef de wijdverbreidheid van de 'two-suitors-convention', die impliceert dat een jonge vrouw, op weg naar volwassenheid, kan kiezen uit een 'goede' en een 'slechte' verloofde. Haar deugdzame vrouwelijkheid is bewezen en haar volwassenheid bereikt wanneer zij de verleidingen van de 'slechte' weerstaat en de 'goede' kiest. Een goed voorbeeld van de 'two-suitors-convention' is *Sara Burgerhart* van Betje Wolff en Aagje Deeken. Na een riskante escapade met een 'lichtmis' (losbol) belandt Saartje uiteindelijk in de armen van de ernstige en betrouwbare Hendrik Edeling: zijn naam zegt het al. Zo blijft volwassen vrouwelijkheid echter afhankelijk van de keuze van een echtgenoot. Daarom noemt Kennard deze conventie impliciet seksistisch. Nancy Miller (1980) liet zien dat de 'romance' of het liefdesplot de roman tot in de negentiende eeuw volledig domineert. 'Romance' impliceert twee mogelijke eindes van het verhaal: een huwelijk als vervulling van het liefdesplot, en de dood als alternatieve 'oplossing' en straf, wanneer het huwelijk niet bereikt kan worden. Een volwassen vrouwenleven buiten het huwelijk bleef onvertelbaar. Het vrouwelijke 'quest-plot' kon daardoor nooit dezelfde vlucht nemen als dat bij mannelijke personages het geval was. Het vrouwenverhaal bleef gebonden aan het onontkoombare einde van huwelijk dan wel dood, of

zoals Miller het formuleerde: 'female Bildung tends to get stuck in the bed-room'. Rachel Blau DuPlessis (1985) beschreef de toenemende spanning die in de loop van de negentiende eeuw ontstaat tussen het 'queeste'- en het liefdes-plot, die binnen één roman moeilijk verenigbaar zijn. In *Jane Eyre* (1847) van Charlotte Brontë komt het bijvoorbeeld nog maar ternauwernood tot een huwelijk: bovennatuurlijk ingrijpen is noodzakelijk om Jane naar Rochester terug te roepen. Het huwelijk boet dan ook al in aan glans en glorie. Blau DuPlessis onderzocht vooral de wijze waarop vrouwelijke auteurs van de twintigste eeuw voorgoed trachten te ontsnappen aan deze drukkende narratieve conventies, die tegelijk sociale conventies zijn:

It is the project of twentieth-century women writers to solve the contradiction between love and quest and to replace the alternate endings in marriage and death [...] by [...] a different set of choices. (4)

Veel moderne vrouwenromans zijn te lezen als een intertekstuele discussie met de achttiende en negentiende-eeuwse verhaal- en romanconventies die volgens Blau DuPlessis 'gedelegeitmeerd' moeten worden om andere verhalen mogelijk te maken. Waar achttiende- en negentiende-eeuwse schrijfsters gebonden blijven aan de logica van het mannenplot (vrouwen 'kiezen' er uiteindelijk voor geliefde voor de man te zijn, waarvoor ze haar andere doelen verlaten) daar zou het de opdracht van moderne schrijfsters zijn het vrouwenplot uit die logica te bevrijden.¹⁹ Blau DuPlessis betitelt deze breuk met de conventies van het liefdesverhaal, met huwelijk of dood als enig mogelijke aflopen, als 'writing beyond the ending': schrijven voorbij het einde.

Er is in onze eeuw inderdaad een traditie van vrouwelijke *Bildungsromans* ontstaan waar de queeste veel meer ruimte krijgt (Heller 1990, Pattynama 1992, Abel, Hirsch & Langland 1983). Die romans zijn te lezen als een intertekstuele strijd tegen het conventionele heteroseksuele liefdesverhaal als het ultieme 'masterplot' van het vrouwenleven, op grond waarvan ook generaties lezers hun (onbewuste) verwachtingen hebben gebouwd van wat mooi, ontroerend en waarschijnlijk is.²⁰ Zo'n 'masterplot' domineert overigens niet alleen literaire teksten maar ook biografieën, autobiografieën en sociale levensverhalen van vrouwen. In *De loden Venus* analyseert Rosemarie Buikema (1995a) vijf biografieën van beroemde moeders, geschreven door hun dochters. De moeders zijn Milena Jesenká, Anzia Yeziarska, Vanessa Bell, Margaret Mead en Alva Myrdal: zij maakten naam als respectievelijk journaliste en verzetsstrijdster, schrijfster, schilderes, wetenschapper en politica annex Nobelprijswinnares voor de vrede. Buikema laat zien hoe hun schrijvende dochters moeten oproeien tegen een stroom van gevestigde verhalen over hun befaamde moeders, wier levensverhalen door anderen vaak toch weer overgeleverd werden binnen het stramien van de beschikbare cultuurteksten over het acceptabele vrouwenleven. Het interessante is dat het hier om moeders gaat die juist geen conventionele levens

leidden: de moeders ontsnapten zelf al geheel of gedeeltelijk aan de patriarchale pretext. Buikema exploreert welke nieuwe wegen de dochters creëren om zowel de relatief onbeschreven moeder-dochterrelatie vorm te geven, als om het verhaal van het vrouwenleven - zowel dat van hun moeders als dat van henzelf - anders te vertellen. Met grote subtiliteit laat zij ook zien hoe de verhalen van de dochters soms weer terugglijden in de door de bestaande cultuurteksten getrokken sporen.

Om wat concreter te maken hoe moderne vrouwenromans gelezen kunnen worden als een intertekstuele discussie met zowel het oude 'mannenplot' als met de vrouwenroman zal ik in de volgende paragraaf een intertekstuele analyse maken van de roman *De wetten* (1991) van Connie Palmen.

6. De wurggreep van de pretext

[D]e cultuur waarin het meisjeskind vrouw wordt [is] op de eerste plaats een talig universum van woorden, verhalen en teksten die naar elkaar verwijzen. Volgens de poststructuralistische theorie bestaat taal, en dus de voorstellingen volgens welke mannelijkheid en vrouwelijkheid geconstrueerd worden, reeds lang voor ons subjectieve bestaan.

Pamela Pattynama 1992, samenvatting p.1

De wetten is een vrouwelijke *Bldiungsroman*.²¹ De heldin, Marie Deniet, studeert filosofie en is leergierig en nieuwsgierig. Zij ontmoet in een periode van zeven jaar zeven mannen, met wie zij vriendschappen of verhoudingen heeft: aan elk van die zeven mannen is een van de zeven hoofdstukken gewijd. Het interessante is dat de roman op het eerste gezicht een radicale omkering lijkt van het mannenplot, waarin de mannelijke held op een doel afstevent en zijn zoektocht begeleid ziet door een reeks van vrouwen, stations op zijn weg, die hem helpen of tegenwerken. *De wetten* lijkt die structuur te spiegelen en te parodiëren. De vrouwelijke heldin ontmoet *mannen* als stations op haar weg - mannen die zij zelf aantrekt en kiest. De vrouwelijke autonome queeste lijkt hier vorm te krijgen, als parallel van de mannenqueeste. Toch is *De wetten* bij nader inzien geen naadloze omkering van het mannenplot. Ten eerste zijn de eigen doelen van 'desiring machine' Marie tamelijk diffuus. 'Ik zocht, zonder te weten wat,' zegt ze. (68) Gaandeweg worden de doelen onthuld: Marie zoekt naar zichzelf. Zij wil schrijven. Zij wil bovendien kennis vergaren. Zij zoekt bij mannen aanvankelijk geen liefde, maar kennis. Zij zoekt naar de manier waarop mannen de wereld ordenen. Ten tweede zijn de mannen die Marie op haar weg vindt voornamelijk positieve figuren. Ze zijn geen obstakels - zoals vrouwen in het mannenplot vaak zijn - ze zijn zonder uitzondering helpers. Ze geven haar eten, kennis, boeken, aanmoediging,

voorbeelden. Ze helpen haar zoeker, dat de verhoudingen tussen zoeker en gezochte regelmatig omkeren: dat is de derde reden waarom *De wetten* geen zuivere omkering van het mannenplot is. Marie zoekt, bij gebrek aan duidelijke doelen, niet zelf, maar *laat naar zich zoeken* door de mannen. Marie wil geduid worden. Zij wil van een ander horen wie zij is. Zo is zij gefascineerd door alles wat de astroloog Miel over haar schijnt te weten:

Tegenover mij stond de auteur van het verhaal over mijzelf, een bode van de goden, en ik had alleen maar te luisteren. Mijn verhaal bevond zich bij hem en ik kon het te horen krijgen als ik mijn nieuwsgierigheid naar zijn leven kon onderdrukken [...] Het ging er mij om het verhaal over mijzelf voor sluitingstijd boven tafel te krijgen. (16)

Ze raakt verslaafd aan Laszlo's interpretaties van haar karakter. Zo tracht zij bij alle mannen iets van of voor zichzelf te vinden. Zij geeft daartoe in verschillende episodes het heft uit handen, en stelt zich op in de vrouwelijke positie van degene die onderwezen, geduid, en ten slotte ook bemind wil worden. Om haar eigen doel te bereiken onderwerpt Marie zich met andere woorden steeds tijdelijk aan de doelen die de mannen hebben. Zo dringen de conventies van de achttiende- en negentiende-eeuwse vrouwenroman, met de daaraan inherente structurele positie van vrouwen, toch steeds weer binnen in *De wetten*.

De wetten levert zeker een ironisch commentaar op het aloude mannenplot doordat hier een vrouw mannen najaagt, en hen bekijkt op hun uiterlijk schoon, hen doorziet en beoordeelt. ('De mannen weten veel van de wereld en weinig over zichzelf.'(185)) Verder laat de roman ook zien hoezeer mannen ernaar verlangen benaderd en gekend te *worden* - hoe graag mannen zich willen *laten* veroveren door een vrouw. Toch vind ik dat *De wetten* uiteindelijk gevangen blijft in de logica van het mannenverhaal. Tegen het einde ontstaat er voor Marie, zoals voor zoveel negentiende-eeuwse vrouwelijke personages, een conflict tussen queeste en liefde. Wanneer zij werkelijk een man (Lucas) bemint, ervaart zij haar ambitie plotseling als strijdig met die liefde:

Als ik bij hem was en het verlangen om te schrijven kwam weer in mij op, dan voelde ik het als een verraad en kon ik wel janken om Lucas, omdat ik bang was een moment niet genoeg van hem gehouden te hebben. (183)

Marie heeft altijd willen doen wat mannen deden (boeken schrijven), maar

Het is helemaal niet de bedoeling dat een vrouw doet waar mannen goed in zijn. Daar heb ik me in vergist, vroeger al. Ik dacht dat de jongens hielden van meisjes die net zo waren als zij, de jongens. Dus was ik een fellere Winnetou, een hardere soldaat,

onverbidlijker in het gevecht, ruwer, wreder, roekelozer.

Maar de jongens houden helemaal niet van wat op hen lijkt. Ze houden van echte meisjes, die zich opmaken en giechelen en over meisjesdingen praten, die alles doen wat ik mezelf ooit verboden heb.

Begeren en begeerlijkheid heb ik duchtig verward, zijn en hebben ook. Ik werd hetzelfde als degene die ik begeerlijk vond om te hebben. Ik moest zo nodig iemand zijn.
(182)

Marie interpreteert haar ambitie hier *als een verkeerde strategie om zich begeerlijk te maken*. Daarmee maakt zij alsnog, met terugwerkende kracht, haar ambitie ondergeschikt aan haar verlangen naar mannen. Als de liefde eenmaal goed toeslaat, delft queeste het onderspit voor liefde: 'Het is het een of het ander. Ik moet kiezen' (183). Daarmee conformeert *De wetten* zich uiteindelijk volledig aan een achttiende-/negentiende-eeuws model, waarin queeste en liefde niet te verzoenen zijn. De liefde gaat overigens niet door. Lucas is een te beschadigd mens om te kunnen beminnen, en de monoloog die ik citeerde, wordt door een verwarde Marie uitgesproken tegen de zevende man: de psychiater.²² Toch is Marie door de knieën gegaan voor het oude dilemma waarvoor alleen vrouwen per traditie in de roman gesteld worden. Zij geeft haar eigen doelen op om andermans doel te zijn. Anders gezegd: zijn doel zijn is haar doel. Deze onderwerping aan de logica van het oedipale plot lijkt symbolisch te worden onderstreept door het feit dat de laatste man een psychiater is, hoeder van de oedipale verhaal bij uitstek.

De laatste scène in het boek is een jeugdherinnering. Opstandig weigert de dertienjarige Marie, die net Sartre heeft gelezen, in de Sacramentsprocessie te knielen voor de monstrans. Woedend staat de pastoor voor haar stil, in de geknielde menigte:

'Knielen,' siste hij, 'kniel voor het Allerheiligste, witte!' Ik boog niet door mijn knieën, ik stortte er op neer. (193)

In de context van de roman wordt het verleidelijk dit door de knieën gaan voor de opperste man (God) te lezen als exemplarisch voor het door de knieën gaan voor de autoriteit van het mannenplot, waarbij de vrouw zich opstelt als liefdesobject. Deze passage kan daarom worden gezien de *mise en abyme*²³ van *De wetten*.

In de allerlaatste alinea van *De wetten* komt toch het 'queeste-plot' weer even om de hoek kijken: het boek dat wij zojuist hebben gelezen is geschreven op verzoek van de psychiater. 'Toen ben ik even uitzinnig gelukkig geweest, voor het eerst sinds lang.' Omdat Marie gehoor heeft gegeven aan haar ambitie (schrijven), zij het dan niet uit eigen kracht maar op mannelijk verzoek, is het queeste-plot niet helemaal verdwenen. Ik concludeer dat *De wetten* op zijn best

een monument van ambivalentie is.

Wanneer je *De wetten* vergelijkt met eigentijdse vrouwelijke *Bildungsromans* valt het binnen dat subgenre uit de toon. Waar Andreas Burnier, Doeschka Meijnsing, Anja Meulenbelt, Renate Dorrestein en Margriet de Moor er, ieder op hun eigen wijze, wel in slaagden te schrijven 'beyond the ending' blijft Palmen in vele opzichten binnen het negentiende-eeuwse kader. Dat komt ook doordat Marie haar ontwikkeling uitsluitend beleeft via relaties met mannen. Zij kan naar eigen zeggen (55) niet met vrouwen omgaan en vrouwen spelen dan ook geen enkele rol in dit boek.²⁴ Haar dis-identificatie met vrouwen sluit Marie op in een universum zonder een enkel vrouwelijk voorbeeld, zonder zusters of vriendinnen, zonder enig model of gezelschap voor een vrouwelijke queeste. In Marie's wereld zijn geen symbolische representaties van het vrouwelijke: zelfs de filosofen die zij leest zijn allen mannen. Paradoxaal genoeg maakt die dis-identificatie met vrouwen Marie des te kwetsbaarder voor een terugval in precies die vrouwelijkheid die zij zichzelf verbood.

In deze interpretatie van *De wetten* kom ik, in tegenstelling tot de eerdere intertekstuele interpretaties in dit hoofdstuk, niet tot de conclusie dat deze tekst een oppositionele relatie tot de oudere teksten onderhoudt. *De wetten* levert nauwelijks kritisch of subversief commentaar op voorgaande teksten. De intertekstuele analyse laat hier eerder zien hoe *De wetten* zich niet weet te bevrijden uit de wurggreep van de pretext, met name uit de genre-conventies die de posities van mannen en vrouwen zo dwingend hebben vastgelegd.

Maar *hoe* een tekst zich ook verhoudt tot de genre-conventies: *dat* er een verhouding is, is onontkoombaar. Het schrijven speelt zich altijd af in een schrijfcultuur die genres aanbiedt als uitdrukkingmodellen, waartoe elke auteur zich op enigerlei wijze moet verhouden. Hetzelfde geldt voor de bredere culturele modellen die alomtegenwoordig en juist daarom zo moeilijk te zien zijn: 'cultuurteksten'. De interactie van teksten met zo'n alom aanwezige en toch moeilijk te traceren 'cultuurtekst' komt aan de orde in de volgende paragraaf.

7. Sekse en cultuurtekst

De derde vorm van intertekstualiteit is die waarin een tekst een cultuurtekst herneemt. Er is dan geen aanwijsbare intertekst, omdat er zoveel zijn dat gesproken kan worden van een patroon, een cultureel scenario dat zeer vele afzonderlijke culturele teksten doortrekt. Als voorbeeld kijk ik eerst nog eens, maar nu vanuit een ander perspectief, naar het verhaal van Cassandra, de Trojaanse profetes die door niemand werd geloofd. Helga Geyer-Ryan (1988, 1994) brengt de Cassandra-overlevering in verband met andere mythologische verhalen (als die van de Atheense prinses Philomela, van de nimf Echo, van Lavinia uit Shakespeare's *Titus Andronicus*) waarin vrouwen worden beroofd van hun spraakvermogen. Door relaties te leggen tussen een hele serie

teksten waarin vrouwelijk spreken wordt vernietigd door symbolisch en lichamelijk geweld van mannen spoort Geyer een cultuurtekst betreffende het stom-maken van vrouwen op. Door een psychoanalytisch geïnspireerde interpretatie relateert zij tong en fallus, spreken en seksuele potentie aan elkaar. Het stom maken van vrouwen kan daarom gezien worden als hun castratie door mannen.

Zowel de altijd aanwezige dreiging van geweld voor vrouwen in patriarchale maatschappijen als de permanente taalcontroles, behoren tot de code van de vrouwelijke castratie: het gaat om de vernietiging van een autonome individualiteit en seksualiteit. Taal en seksualiteit, tong en geslacht zijn kruispunten tussen psyche en lichaam. Daarom speelt zich vooral op deze kruispunten de dramatische strijd der seksen af. (167)

Geyer ziet een continuïteit tussen de verhalen over vrouwen die worden verkracht, waarbij/waarna haar tong wordt uitgerukt en de praktijken waarin het spreken van vrouwen wordt geridiculiseerd, bijvoorbeeld door het 'schel' en babbelziek te noemen (Xantippe). Verminking van vrouwen, spraakroof en reductie tot lichaam gaan samen in de cultuurtekst die Geyer weet bloot te leggen.

Rosi Braidotti en Anneke Smelik trachten in hun artikel 'De politiek van het subject' eveneens de contouren te schetsen van een hardnekkig cultureel patroon dat zij in tal van culturele teksten zien terugkeren. Zij analyseren het Blauwbaard-sprookje als een strijd tussen het mannelijk verlangen om de vrouw in te lijven en de vrouwelijke drang naar subjectiviteit, naar een 'eigen', niet-ingelijfde positie. Aanvankelijk neemt de zoveelste vrouw die Blauwbaard huwt een objectpositie in. Zij heeft zelfs geen naam. Dat verandert wanneer Blauwbaard haar het verbod oplegt een bepaalde kamer te betreden. Haar nieuwsgierigheid doet haar deze kamer openen, waar zij de lijken van Blauwbaards eerdere vrouwen ontdekt. Haar eigen verlangen, haar daad en haar kennis van Blauwbaards geheim maken haar tot subject. In de twist die zich tussen haar en Blauwbaard ontspint staan zij even op gelijk niveau. Deze subjectiviteit is haar echter niet toegestaan. Blauwbaard wil zijn vrouw voor straf onthoofden, maar zij wordt op het laatste moment gered door haar broers. Omdat de vrouw de strijd wint, horen Braidotti en Smelik hier een resonans met het middeleeuwse Lied van Heer Halewijn, het verhaal van de koningsdochter die Halewijn onthoofdt in plaats van zelf door de vrouwenmoordenaar Halewijn onthoofd te worden. Verder zien ze een verband met het Bijbelse verhaal van de Zondeval: ook Eva krijgt een verbod opgelegd dat zij overtreedt. De overtreding maakt haar tot subject: het is haar eerste onafhankelijke daad die haar op gelijk niveau brengt met God - die daardoor iets van zijn almacht verliest. Daarop wordt Eva gestraft, waarbij God *en passant* de machtsverhoudingen ook ten gunste van de man - zijn evenbeeld - regelt. Eva wordt gestraft voor haar greep naar

subjectiviteit door onderwerping aan een andere man: Adam.

De bestraffing van de vrouw die naar subjectiviteit streeft is een cultuurtekst, die in tal van culturele teksten wordt hernomen.²⁵ Menig verhaal heeft als kern de geschiedenis van de wijze waarop de vrouw die een subjectpositie ambieert naar de object-positie wordt gedrongen. Het verhaal staat haar, object van mannelijk verlangen, structureel geen eigen verlangen toe. Braidotti en Smelik knopen hier aan bij De Lauretis' 'Desire and Narrative' (1984) dat hierboven al ter sprake kwam. Zij interpreteren de vrouwelijke nieuwsgierigheid als een ontdekking en acceptatie, door de vrouw, van verschil.

Omdat het verbod zelf al een onderscheid vestigt, ligt de overtreding (namelijk het vermogen tot onderscheiding) al in het verbod opgesloten. De vrouwen bevestigen het onderscheid. Zij zijn niet bang voor seksuele kennis noch voor de erkenning van sekseverschil. (196)

De mannelijke tegenstrever wil dat verschil juist wegvagen.

In zijn bekende typologie van volksvertellingen kenmerkt Thompson Blauwbaard door het motief van kannibalisme. Kannibalisme is eenvoudigweg een *gebrek aan onderscheiding*. Kannibalisme onderkent niet meer de grens tussen zelf en ander. De ontkenning van verschil - met inbegrip van het seksuele verschil- leidt in het uiterste geval tot de misdaad van kannibalisme (of van incest; ook Oedipus ontkent een verschil). Het falen te (onder)scheiden, doet de kannibaal de ander toeëigenen, verslinden, inlijven; kannibalisme is de vernietiging van de ander door de ontkenning van elk verschil. (196)

Braidotti en Smelik leggen een intertekstueel verband tussen de zeven echtgenotes van Blauwbaard, de vijf slachtoffers van Jack the Ripper en Don Giovanni's 1003 vrouwen. Vanwaar dit seriële vrouwenverslinden? Deze mannen schijnen steeds een nieuwe vrouw nodig te hebben omdat zij nog zonder, noch met het sekseverschil kunnen leven. Niet zónder omdat er steeds een nieuwe vrouw moet komen, niet mét omdat elke vrouw weer opnieuw moet worden omgebracht. Door het stellen van zijn tantaliserend verbod lijkt Blauwbaard gekend te *willen* worden in zijn kannibalisme, maar tegelijk wil hij dat niet. Zodra de vrouw hem als moordenaar herkent, moet zij dood, *ad infinitum*. Steeds is er voor de onverzadigbare verzamelaars van vrouwen een nieuwe 'ander' nodig die vervolgens niet als Ander kan worden erkend.

Braidotti en Smelik zien het Blauwbaardverhaal als een paradigmatisch verhaal - in mijn termen een cultuurtekst - omdat het laat zien hoe onontwarbaar liefde en geweld in de patriarchale cultuur met elkaar verbonden zijn. Maar het patriarchale verhaal geeft zijn eigen

machtsmechanismen en zijn eigen logica bloot. Het vrouwelijke subject neemt niet vrijwillig de objectpositie in, maar wordt in de loop van het verhaal naar die positie gedrongen. Volgens De Lauretis, zoals geciteerd door Braidotti en Smelik:

‘vrouwen moeten *of* instemmen *of* verleid worden om met vrouwelijkheid in te stemmen.’
Het ‘verkrijgen’ van deze toestemming maakt verhalende teksten gewelddadig. De dwang wordt verhuld als verleiding: voor het vrouwelijke personage en voor de vrouwelijke lezer.(197)

In zowel de genres van de ‘hoge’ als in die van de ‘lage’ cultuur bestaat deze relatie tussen liefde en geweld. In veel pornografie is de relatie tussen seksualiteit en geweld expliciet. In de boekereeks leren vrouwen dat mannelijke gewelddadigheid op de koop toe moet worden genomen, op straffe van liefdesverlies. Mannelijk agressief gedrag bezit daar een verborgen romantische betekenis, die de heldin moet zien te ontcijferen. In literaire teksten betekent de liefde voor vrouwen veelal het offeren van al haar andere doelen, zoals we eerder hebben gezien. Zo wordt liefde tegelijk de symbolische dood van het vrouwelijk subject.

Veel feministische auteurs hebben getracht zulke cultuurteksten te traceren.²⁶ In het labirynth van verhalen trachten zij de logica van het fallocentrische sekse-systeem te ontwarren. Cultuurteksten impliceren een verstarde code van representatie. Wie schrijft, en dus sekse representeert, treedt heel gemakkelijk in de oude sporen, en zal ‘als vanzelf’ de bestaande cultuurtekst reproduceren. Tenzij men zich daar actief tegen teweer stelt.

8. Intervisualiteit

Intertekstualiteit speelt zich niet alleen af in literaire teksten, noch alleen in taal-teksten. Ook in andere verschijnselen - zoals mode, videoclip, reclamebeelden - wordt druk gebruik gemaakt van intertekstualiteit. Ook daar wordt geciteerd uit traceerbare voorafgaande teksten, ook daar bestaan modellerende genres en heersen conventies van representatie. In de modewereld bevatten nieuwe collecties vaak verwijzingen naar oude stijlen: denk aan de heropleving van de vijftiger en zestiger jaren in de mode van de jaren tachtig en negentig. Ook daar is sprake van een *transpositie* (Kristeva 1984:60) van tekstelementen uit andere tekensystemen naar het nieuwe tekensysteem. Het dragen van een quasi-oude, gescheurde jeans kan buitengewoon chic zijn wanneer dit gepaard gaat met een Rolex-horloge, een goed gebit, en een voor het overige gesoigneerd uiterlijk. Wanneer jongens op house-parties hoofddoekjes dragen connoteert dat kledingstuk volstrekt andere betekenissen dan wanneer plattelandsvrouwen of migrantenvrouwen deze dragen. Deze verschuiving van betekenissen door het overbrengen van elementen uit

de ene naar de andere context is door een intertekstuele en een semiotische analyse te traceren.²⁷

Wanneer er sprake is van herneming en bewerking van een traditie van *afbeelden* kunnen we, in plaats van van intertekstualiteit, ook spreken van intervisualiteit.²⁸ Ter illustratie van het begrip intervisualiteit analyseer ik in deze laatste paragraaf een foto. Deze is afkomstig uit een folder van de NS, waarin een reisarrangement (de *Zomertoer*) wordt aangeprezen. Het plaatje gaat een discussie aan met een zo wijdverbreide conventie van (visuele) representatie dat we ook hier van een cultuurtekst kunnen spreken.

Het plaatje (afbeelding 1) toont een jonge conducteur, die stralend staat te lachen in de opening van zijn trein. Bijschrift: 'Voor f. 109,- is-ie drie dagen van u (en uw vriendin)'. Dat bijschrift is grappig dubbelzinnig, omdat het zowel op de conducteur als op de trein slaat. De NS-folder richt zich hoofdzakelijk tot vrouwen. Dat blijkt uit de rest van de folder, die voorbeelden geeft van de uitjes in eigen land die je zoal voor f. 109,- met zijn tweeën kunt maken. Die uitjes worden in beeld gebracht, en op die foto's zijn vaker vriendinnen-stellen dan hetero-stellen te zien. Gezinnetjes ontbreken. Die boventallige representatie van vrouwen en homo-sociaal genoeg is nogal treffend.²⁹ Treffender is nog dat die jonge conducteur, door het bijschrift 'Voor f. 109,- is-ie drie dagen van u (en uw vriendin)', in feite wordt *aangeboden* aan twee vriendinnen. Buiten het circuit van homobladen en homoporno is het zeer ongewoon dat jonge mannen als erotisch object worden afgebeeld. We krijgen hier door de NS De Man als Stuk voorgeschoteld, met een begeleidende tekst die vrouwen in de rol van kijksters plaatst. Dat betekent een niet geringe omkering van een lange traditie van representatie, waarin het altijd *vrouwen* zijn die - in diverse stadia van ontkleding - worden tentoongesteld voor de mannelijke blik. Die traditie van representatie is alomtegenwoordig: het is een cultuurtekst.

Of het nu in de schilderkunst gebeurt (het vrouwelijk naakt) in Hollywood-films (het voyeuristische verwijlen van de camera bij het vrouwelijk lichaam) of in de reclame: volstrekt dominant is de representatie van een (jonge) vrouw als seksobject, uitgesteld voor de blik van mannelijke kijkers. Vaak wordt vergeten dat die representatie niet alleen vrouwen construeert, maar ook een functie heeft voor het scheppen van mannelijke zelfbeelden. De klassieke cultuurtekst 'werkt' voor de opbouw van mannelijkheid. Dat lijkt merkwaardig, omdat er immers geen man op de voorstelling te zien valt. De klassieke afbeelding vooronderstelt echter een *mannelijke* kijker, die zich in alles het tegendeel kan voelen van het tentoongestelde vrouwelijke seks-object: zij het object, hij het subject; zij beschikbaar, hij autonoom; zij lichaam, hij geest, enzovoorts. Op die manier dient de representatie van het vrouwelijke de constructie van mannelijkheid.³⁰

In *dit* plaatje zijn de rollen, zoals gezegd, omgekeerd. Dat maakt deze representatie riskant. Want wat er zou kunnen gebeuren is dat de man alle eigenschappen krijgt van het traditionele vrouwelijke seksobject. Hij zou beschikbaar kunnen worden, gereduceerd tot lichaam, terwijl de vrouwelijke kijker via deze representatie juist subject zouden kunnen

worden, geest in plaats van lichaam, degene die autonoom beschikt over zichzelf en anderen. Dat de conducteur als seks-object wordt overhandigd aan de vrouwelijke zomertoersters bedreigt, met andere woorden, potentieel zijn mannelijkheid. Daarmee loopt niet alleen *zijn* mannelijkheid gevaar, maar ook mannelijkheid als culturele norm. Het ontstaan van een nieuwe conventie van representatie, (van mannelijke objecten, tentoongesteld voor de vrouwelijke blik) zou het hogere prestige van mannen met gezwinde spoed teniet doen.

Het NS-plaatje herneemt en bewerkt de klassieke representatie door deze om te draaien, maar weet tegelijk al de genoemde 'gevaaren' effectief te bezweren. Hoe? Door in het beeld te waarborgen, dat de conducteur zo weinig mogelijk lijkt op een beschikbaar vrouwelijk seksobject. Om te beginnen is hij geheel gekleed, tot en met stropdas en pet, de formele tekenen van mannelijkheid. Zijn kleding is een uniform, hetgeen verwijst naar zijn functie als conducteur. Hij is 'aan het werk', wat hem afschermt van de privésfeer. Zijn houding drukt eerder zijn eigen gemak uit dan erotische beschikbaarheid. Hij maakt geen uitnodigende gebaren, noch stalt hij zijn lichaam sexy uit. Ook is hij van onderen gefotografeerd, wat de illusie creëert dat hij hoog boven de kijker uittorent. De kijker moet zelfs lager staan dan het perron, en vanuit een peilloze diepte naar hem opzien. Dat geeft hem iets ongenaakbaars, iets van 'pak me dan als je kan'. Belangrijk is ook dat hij de blik niet afwendt, maar de kijkster m/v recht aankijkt. Dat maakt het moeilijker hem te objectiveren en te 'onteigenen': zijn blik dwingt tot interactie, tot een subject-subject-relatie. Tenslotte is de conducteur degene die de deuren van de trein opent en sluit. Hij kan dus de deur waarin hij staat elk moment dichtdoen, daarmee zijn visuele beschikbaarheid beëindigend. Hij is ook degene die de trein laat rijden. Dat geeft hem, in de situatie van de reis, meer 'macht' dan de reiziger. Juist in die machtspositie wordt de conducteur afgebeeld. Op alle fronten bezweert deze foto derhalve het gevaar, dat de conducteur in een te 'vrouwelijke' positie zou geraken. En zo kan het risico genomen worden dat de man wordt afgebeeld als Stuk, voor het genoegen van vrouwelijke kijksters.

Blijven de sekse-verhoudingen nu wat ze waren? Het lijkt mij dat in de positie van de man hier niet zoveel verandert (hij blijft een over zichzelf beschikkend subject) maar dat deze constructie van vrouwelijke kijkers een tamelijk nieuwe is. In elk geval waardeer ik dit soort representatie-experimenten. Ik zou zelfs willen aanbevelen dat ze ter harte worden genomen door schilders, filmers en reclamefotografen. Misschien kunnen die volgende keer dezelfde trucs gebruiken, wanneer er weer eens vrouwen worden afgebeeld ten gerieve van mannelijke kijkers. Afbeelden betekent geenszins *per definitie* objectiveren, zoals sommige pessimistische feministen menen.³¹ Deze conducteur is het bewijs dat het ook anders kan.

NOTEN

1 Zie over intertekstuele strategieën in het werk van Rich Myriam Diaz-Diocaretz 1985:67-
80, 'The intertextual factor as feminist strategy'. Mijn behandeling van enkele
2 voorbeelden uit Rich is door Diaz geïnspireerd.

Alfred Cortot voorzag de preludes van Chopin van bijschriften (sfeeraanduidingen) en
lyrische aanwijzingen voor de uitvoering ervan. Bij Chopins prelude nummer 7 in la
majeur tekent hij aan: 'Souvenirs délicieux flottant comme un parfum dans la mémoire'
(Gavoty 1977:278)

3 Een vergelijking bestaat uit twee delen: de *vergelijker* ofwel het beeld en het *vergeleken*
ofwel datgene wat met iets anders vergeleken wordt. In: 'ik ben zo slap als een vaatdoek'
is de slapte de 'ik' het vergeleken, 'vaatdoek' de vergelijker. In: 'mijn huis is als een
vesting' is 'mijn huis' vergeleken, 'vesting' vergelijker.

4 Horatius' ode (Liber I 22, 'Integer vitae') schetst een ik-figuur die beweert in barre
omstandigheden toch zijn geliefde Lalage te beminnen. De laatste strofe luidt: 'pone sub
curru nimium propinqui/ solis, in terra domibus negata:/ dulce ridentem Lalagen amabo./
dulce loquentem' (Horace, *The Odes* 1980:23):

zet mij neer vlak onder de zonnewagen
in een woestijn waar men geen huis kan bouwen,
beminnen blijf ik Lalage's zoete lokstem,
Lalage's lachen

Horatius, vert. Schrijvers 1993

Horatius volgt een tekst van Catullus, die op zijn beurt Sappho imiteerde. Quin (Horace
1980) legt uit hoe Horatius Catullus daarbij verbetert.

in his version of Sappho (also in Sapphic stanzas) Catullus has (51.4-5) 'spectat
et audit/ dulce ridentem'; Sappho, however, in her poem had spoken of the girl's
'sweet voice' as well as her laughter; H. repairs the omission, placing his 'dulce
loquentem' in the final line of the stanza (the place occupied by Catullus 'dulce
ridentem') to emphasize the point; 'dulce loquentem picks up, moreover, the
name of H's mistress (Lalage, the 'prattler'). (Horace ed. Quin 1980:166. Zie ook
de commentaren in Horatius 1930:103 en Horace 1967:35)

Horatius geeft in zijn ode de geliefde de naam 'Lalage', wat 'babbelaarster' betekent - een
stereotype benaming voor een vrouw. Voorts brengt hij een semantische echo aan tussen
die naam en 'dulce loquentem' (zacht sprekend). Deze ingrepen, gecombineerd met het
gebruik van de stijlfiguur *anafoor*, maken deze regels tot een befaamd poëtisch
kunststukje. Ze maken tevens de vrouw tot een retorisch geësthetiseerd object. Rich
vormt de vierde naamval 'dulce ridentem/dulce loquentem' om tot een eerste naamval
(ridens/ loquens), waarmee ze de positie van de vrouw als grammaticaal object verandert
in die van grammaticaal subject.

5 Uit 'Au lecteur', het openingsgedicht van *Les Fleurs du Mal* 1861.

6

Diaz-Diocaretz 1989:12. Oorspronkelijk in Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* ed. and transl. Caryl Emerson, Manchester (Manchester University Press) 1984:167

7

Het citaat luidt:

'To have in this uncertain world some stay
which cannot be undermined, is
of the utmost consequence.'

8

'My Life had stood' is gedicht nr. 754 in Johnson (ed) *The Complete Poems of Emily Dickinson* 1970:369

9

Zie voor een feministische kritiek op de reductieve Dickinson-receptie Rich 1980.

10

Echo's van Sappho in *Furie* in het gedicht 'De vraag die in je enkels staat' (p. 7). Het vers 'Stase' (p. 9) volgt de structuur en thematiek van Sappho's 'Ode aan Anaktoria'.

11

Zie Gerhardt 1985:80, 105, 304, 307 en Gerhardt 1988:27. Zie ook Meijer 1989b:90-91, over het vers 'Tot Sappho', uit Gerhardt 1988:27. Ida Gerhardt is een dichtster die zich sterk oriënteert op de klassieken. Sappho is de oudst-bekende dichtster uit de westerse traditie: door een relatie met Sappho te leggen poneert Gerhardt zich zelfbewust als een dichtster die zich verbonden weet met de oorsprong van de westerse poëzie. Maar Sappho is ook een vrouw en zelfs een lesbische vrouw. Daarom situeert Gerhardt zich met haar verwijzingen ook in een vrouwelijke traditie, terwijl haar allusies tevens geïnterpreteerd kunnen worden als subtiele signalen van het lesbische, dat zich bij Gerhardt alleen indirect uit. Gerhardt construeert zich een dichtsterlijke identiteit, kun je zeggen, door deze zelf-constituerende verwijzingen naar Sappho, en de lezer kan deze betekenissen realiseren door de implicaties van de verwijzingen te volgen.

12

Meer voorbeelden: Franken (1995) maakte een studie van *Possession* (1990) van A.S. Byatt. In deze roman herschrijft Byatt (onder andere) de mythe van Melusine. In Frankens interpretatie wordt Byatts Melusine een figuratie van de vrouwelijke kunstenaar. Waaldijk (1993) laat de intertekstuele relaties zien tussen het dagboek van Anne Frank en *Joop ter Heul* van Cissy van Marxveldt.

13

Zie voor een uitvoeriger analyse van Wittigs 'revisionist mythmaking' Meijer 1983.

14

Ypes 1934 beschreef de vaste elementen van het Petrarkistisch vrouwenportret - de gouden haren, de stralende ogen de donkere wenkbrauwen, witte tanden en rode lippen, gezicht, handen en stem, met de bijbehorende metaforen: de stem klinkt als hemelse muziek, de ogen zijn als sterren etcetera. Tevens brengt Ypes de massale navolging van deze topische beschrijving door latere dichters in beeld.

15

Maria Grever (1994) beschrijft de 'professionalisering' van de geschiedschrijving in de tweede helft van de negentiende eeuw: 'At the end of the century a gendered dichotomy between the genres [geschiedschrijving, journalistiek en literatuur] had developed which created in turn a hierarchical relationship between historians trained at universities versus women writers of historical novels and drama.' (Grever 1994:412)

16

In de beeldende kunst bestonden soortgelijke restricties. Vrouwen mochten tot in het begin van deze eeuw niet naar naaktmodel werken, maar kregen gipsafgietsels van het lichaam ter beschikking gesteld en mochten zich daarnaast toeleggen op de 'minder schitterende kunstvakken' die volgens de heersende ideologie beter aansloten bij hun reproducerende natuur: het portret, het pastel, de mini-atuurschilderkunst en bloemstukken. (Wolda 1994:58)

17

Dat is bijvoorbeeld het geval met het manifest van de Nieuwe Wilden (in De Waard ed. 1987), de groep vrouwelijke dichters rond Elly de Waard. 'De Nieuwe Wilden' traden veel op, manifesteerden zich uitvoerig met uitgesproken programmatische opvattingen, maar de gelijktijdige mannelijke groep 'De Maximalen' beklijft beter in het literair-historische geheugen.

18

Die luidt: 'The female plot is not unrelated, but it takes a more complex stance toward ambition, the formation of an inner drive toward the assertion of selfhood in resistance to the overt and violating male plots of ambition, a counter-dynamic which [...] is only superficially passive, and in fact a re-interpretation of the vectors of plot.' (39) Een interessante gedachte, maar hier blijft het bij. Ik dank deze observatie aan Marischka Verbeek (1991:122)

19

De teksten die ik hierboven besprak, *Kassandra* van Christa Wolf en *Het lesbisch lichaam* van Monique Wittig hebben zich beide volledig geëmancipeerd uit het diktaat van het conventionele liefdesplot. Zelfs in *The Mists of Avalon*, in andere opzichten doordrenkt van boeketreeks-vertoo, prevaleren de politieke doelen van Viviane en Morgaine boven hun liefdesavonturen.

20

Het zijn niet alleen de auteurs, die een verhalende traditie erven, waarin sekse-posities

zijn vastgeschreven: ook lezers erven die traditie. Wanneer vrouwelijke auteurs proberen om hun personages op een queeste te sturen waarvan zij zelf de held zijn, om ze 'anders te laten verlangen', dan kan dat indruisen tegen de, in dezelfde romantraditie gevoede, verlangens van hun lezers.

21

De *Bildungsroman* of ontwikkelingsroman is de roman waarin gewoonlijk via psychologische analyse de innerlijke en geleidelijke groei van een personage verhaald wordt, tot de volwassenheid of een ideale levenshouding is bereikt. Bekende voorbeelden zijn Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) en Vestdijks Anton Wachter-romans (1949). Het genre is intensief beoefend. (Van Gorp c.s. 1991:279) Over de moeizame inpassing van het levensverhaal van de jonge vrouw in dit keurslijf van mannelijke *Bildung* zie paragraaf vier en Abel, Hirsch and Langland 1983. Een mooie feministische analyse van de ontwikkeling van de vrouwelijke protagonist in Elizabeth Bowens Bildungsroman *The Last September* biedt Hoogland 1994:24-71. Schitterend is ook het (eveneens psychoanalytisch) georiënteerde onderzoek van Pattynama (1992) naar adolescentie in werk van Carson McCullers, Jeanette Winterson en Maxine Hong Kingston.

22

De zenuwinstorting als twintigste-eeuwse tegenhanger van de negentiende-eeuwse dood?

23

Een *mise en abyme* of spiegeltekst is een ingebedde tekst waarin een geschiedenis gepresenteerd wordt die lijkt op de primaire geschiedenis. Zo'n tekstfragment kan gezien worden als een teken van de tekst als geheel. Zie Bal 1978:46-47.

24

Marie belt een keer naar haar moeder om een afspraak af te zeggen. Verder is er een korte, toevallige ontmoeting met ene Lisa en haar man, bij wie ze zich onbehaaglijk voelt: 'Ik geloof dat ik niet goed met vrouwen op kan schieten' (55). In Palmens meest recente boek *De vriendschap* (1995) worden overigens wél zeer intense relaties tussen meisjes/vrouwen gerepresenteerd. Daarin wordt een meisjesvriendschap - tussen Kit en Ara - werkelijk prachtig en op geheel nieuwe wijze neergezet: voor een dergelijke relatie bestaan weinig literaire modellen. Alleen in het laatste hoofdstuk stelt *De vriendschap* te-leur, omdat de relatie tussen Kit en Ara dan nadrukkelijk metafoor wordt voor de relatie tussen geest en lichaam. Daarmee wordt de betekenis van die concrete relatie weer uitgehold. Dit einde is clichématig. De metaforisering van vrouwen is een persistente patriarchale cultuurtekst.

25

Bal (1988a:11) aan wie Braidotti en Smelik deze Eva-interpretatie ontlene, noemt het Adam en Eva verhaal (evenals Samson en Delila) een *ideo-story*. Bal omschrijft dat begrip als

[...] a narrative whose structure lends itself to be the receptacle of different

ideologies. Its representational makeup promotes concreteness and visualization. Its characters are strongly opposed so that dichotomies can be established. And its fabula is open enough to allow for any ideological position to be projected onto it. Ideo-stories, then, are not closed but extremely open; however, they seem to be closed, and this appearance of closure encourages the illusion of stability of meaning.

De relatie van Bals 'ideo-story' met mijn begrip 'cultuurtekst' is dat de in onze cultuur beschikbare *ideo-stories* bij uitstek voertuig voor cultuurteksten zijn.

26

Voortbouwend op Braidotti en Smelik maakt Els Launspach (1992) een intertekstuele analyse van het Lulu-verhaal van Wedekind en stelt een 'basispatroon' vast dat in vele verhalen terugkeert:

Telkens biedt een encenering van overtreding en afstraffing de (tijdelijke) oplossing van het 'Blauwbaardtrauma'. 1. De vrouw neemt aanvankelijk een conventionele objectpositie in (Lulu is getemd). 2. Zij overtreedt een gebod (wordt subject van handelen, zien en spreken: in burgerlijke zin overtreedt Lulu seksuele conventies en is zij de oorzaak van de dood van haar 'bewonderaars') 3. Tenslotte wordt de vrouw weer tot de ultieme objectpositie teruggebracht (meestal de dood, in komedies vaak een huwelijk). Launspach 1992:31

De auteurs van de bundel *Rape en Representation* (Higgins & Silver 1991) zoeken naar de cultuurtekst rond verkrachting, en vinden een steeds terugkerende combinatie van alomtegenwoordigheid en verzwijgen van verkrachting. Deze 'striking repetition of inscription and erasure' is ook volgens Bal (1988b) de dominante cultuurtekst over verkrachting.

27

Semiotiek komt in dit boek niet aan de orde. Voor een systematische uiteenzetting en toepassing in feministisch perspectief zie echter Buikema, Meijer en Smelik 1995.

28

Het begrip 'intervisualiteit' werd door Anneke Smelik geïntroduceerd in Buikema, Meijer en Smelik 1995.

29

Meestal is het andersom (meer mannen dan vrouwen), terwijl de hetero- en gezinsgezelligheid maar al te vaak als exclusief toonbeeld van gezelligheid wordt opgevoerd. Misschien hebben ook de spoorwegen nu begrepen dat vrouwen graag met hun vriendinnen op stap gaan. De NS kan zich bovendien niet langer permitteren (middelbare) vrouwen en alleengaanden van zich te vervreemden, door steeds maar weer Het Gezin op zijn plaatjes neer te poten, terwijl al meer dan 50% van de Nederlandse bevolking anders dan in traditioneel gezinsverband leeft - maar dit terzijde.

30

Zie ook Smelik 1993b en Van Alphen 1992a.

Zo pessimistisch is Susanne Kappeler in *The Pornography of Representation*. In hoofdstuk zes ga ik op haar boek in.

HOOFDSTUK 4. INGEBEDDE MISOGYNIE, RECEPTIE, DECONSTRUCTIE

Critical discourse has tended to be more misogynistic than the texts it examines. Tagged with a patriarchal interpretation, canonical texts pass into the culture, validated by what the Institution of Reading has understood.

Adrienne Munich 1985:251

1. Inleiding

Door een reeks van omstandigheden schreven mannen in het verleden méér dan vrouwen. De teksten die vrouwen schreven verdwenen gemakkelijker uit de literatuurgeschiedenis: ze werden eerder onzichtbaar gemaakt onder denigrerende labels als 'damesroman' of 'damespoëzie' of ze werden ondergebracht in laaggewaardeerde genres.¹ Daardoor bevinden moderne lezers zich nu temidden van een overvloed aan teksten waarin mannelijke vertellers en personages het woord voeren. Vrouwen zijn relatief vaker object dan subject van focalisatie. Voor vrouwelijke lezers schept dat het probleem dat zij zich voortdurend moeten identificeren met mannelijke subjecten. Fetterley (1978) noemt dat de 'immasculation' (vermannelijking) van de vrouwelijke lezer. Lezen is voor vrouwen vaak een vervreemdende, schizofrene ervaring. Een bewust lezen van de sekse-posities in de tekst, en een kritische blik op de identificatie die de lezer in een tekst krijgt aangeboden kan die vervreemding echter verminderen. De lezeres kan zich afvragen of zij bijvoorbeeld wel zin heeft zich te identificeren met zo'n echtgenoot als in Focquenbrochs 'Klinkdicht' (hoofdstuk een), die baalt van zijn vrouw. De lezeres kan zich aldus opstellen als een 'resisting reader', een zich-verzettende lezeres.

Dat vrouwen relatief vaak object van focalisatie zijn, is in eerste instantie vooral ondemocratisch: er is een ongelijke verdeling van mensen die in de teksten van onze cultuur hun visie mogen geven. Verder hoeft de manier waarop mannen vrouwen zien in principe niet laakbaar te zijn: mannelijke auteurs kunnen visies uitdrukken die getuigen van sekse-gelijkwaardigheid, van wederzijds respect, van streven naar betrekkingen die de subjectiviteit van de ander niet aantasten. Het gaat er dus om *hoe* vrouwen object van focalisatie zijn. Misogynie als *motief* in een tekst hoeft nog niet te betekenen dat die tekst als geheel die misogynie onderschrijft. Misogynie kan worden opgevoerd als typering van een personage, als historisch werkelijkheidseffect, of als de inhoud van een gedachtenwereld die de tekst moet representeren teneinde zich ertegen te verzetten. Daarom is het van groot belang altijd te analyseren hoe misogynie in de tekst als geheel is ingebed, en of er op enig niveau in de tekst afstand van wordt genomen.

In studies over 'het beeld van de vrouw' waarmee de feministische kritiek in het begin van de jaren zeventig begon, werd onvoldoende rekening gehouden met die inbedding van misogynie. Hoewel de woede om de vele negatieve en simplistische vrouwbeelden terecht was,

gingen inventarisaties van die vrouwbeelden (Burnier 1974, D'haen 1982, Haasse 1972) vaak niet gepaard met analyses van hun inbedding. Men kan de 'vrouwbeelden' echter niet zonder meer uit teksten opvissen. Het gaat om de dynamiek van de hele tekst, om de *functie* van zulke triviale negatieve representaties van vrouwen/het vrouwelijke voor de tekst als geheel. Vaak dient de representatie van vrouwen indirect de representatie van mannen, zoals we zagen in hoofdstuk 1. Ook levert nader onderzoek van seksisme in een tekst soms belangrijke inzichten op. Bal (1978) wees er bijvoorbeeld op dat Wolkers' roman *De kus* weliswaar seksistisch is, maar tegelijk onthult dat dit seksisme wortelt in de angst van de 'ik' voor verval, ziekte en dood:

Die angst wordt op vrouwen geprojecteerd. Dat inzicht is relevanter dan een globale veroordeling. (94)

Daarmee ben ik het eens. Ook hangt de negatieve, dienstbare rol van vrouwen in het verhaal samen met de plot als geheel, zelfs met het verhalende als zodanig, zoals hierboven in hoofdstuk drie aan de orde kwam. Dat vraagt om een diepergravende benadering dan een die negatieve vrouwbeelden tot onwenselijk verklaart. Ten slotte stellen deconstructieve leeswijzen ons in staat misogyne en racistische teksten zodanig te lezen dat ze de motivaties van racisme en misogynie op onthullende wijze duidelijk maken. Op die manier kan een kritische lezing de tekst presenteren als exponent van een cultureel *probleem*. Voorzien van zo'n interpretatie kan de tekst dan op een nieuwe manier werken: niet als cultureel hoog gewaardeerde propaganda van misogynie of racisme die niemand als zodanig herkent, maar juist als bekend en stuitend voorbeeld van literaire misogynie of racisme. In dat laatste geval moeten we ons toch daarna weer afvragen: hoe werkt zo'n tekst dan voor de lezer/es? Wordt de door tekstanalyse zichtbaar te maken structuur van de sekse-representatie door alle concrete lezers ook zo complex beleefd? Wordt een tekst met ingebedde misogynie ook als anti-misogyn gelezen?

Deze vragen wil ik benaderen via een analyse van tekst en receptie van Willem Elsschots beroemde gedicht 'Het huwelijk'.

2. Het huwelijk

Het aardige van 'Het huwelijk' is dat de meeste mensen er twee regels uit kennen:

'[...] want tussen droom en daad
staan wetten in de weg en praktische bezwaren'

Die regels zijn een gevleugeld woord geworden. Ze worden herhaald in directie-toespraken en in ministeriële nota's, met de globale betekenis: we moeten doorzetten om idealen te verwerkelijken, idealen kunnen niet altijd worden gerealiseerd. Weinig mensen zullen echter nog weten dat de `daad' waarvan hier gedroomd wordt het doodslaan van een vrouw is. Hieronder presenteer ik de oorspronkelijke context van deze veelgeciteerde woorden. Ik geef eerst een uitgebreide analyse en interpretatie van het gedicht. Vervolgens ga ik in op de vraag in hoeverre de lezers de anti-misogyne strekking die ik in dit vers lees, hebben opgepikt. Ik besluit met een reflectie over de combinatie van een feministische met een deconstructieve leeswijze.

Het huwelijk

Toen hij bespeurde hoe de nevel van den tijd
in d'ogen van zijn vrouw de vonken uit kwam doven,
haar wangen had verweerd, haar voorhoofd had doorkloven
toen wendde hij zich af en vrat zich op van spijt.

Hij vloekte en ging te keer en trok zich bij den baard
en mat haar met den blik, maar kon niet meer begeren,
hij zag de grootse zonde in duivelsplicht verkeren
en hoe zij tot hem opkeek als een stervend paard.

Maar sterven deed zij niet, al zoog zijn helse mond
het merg uit haar gebeente, dat haar tóch bleef dragen.
Zij dorst niet spreken meer, niet vragen of niet klagen,
en rilde waar zij stond, maar leefde en bleef gezond.

Hij dacht: ik sla haar dood en steek het huis in brand.
Ik moet de schimmel van mijn stramme voeten wassen
en rennen door het vuur en door het water plassen
tot bij een ander lief in enig ander land.

Maar doodslaan deed hij niet, want tussen droom en daad
staan wetten in den weg en praktische bezwaren,
en ook weemoedigheid, die niemand kan verklaren,
en die des avonds komt, wanneer men slapen gaat.

Zo gingen jaren heen. De kindren werden groot
en zagen dat de man dien zij hun vader heetten,
bewegingloos en zwijgend bij het vuur gezeten,
een godvergeten en vervaarlijke aanblik bood.

Elsschot 1976:789²

Er is in dit gedicht een externe verteller aan het woord, die (in de verleden tijd) beschrijft hoe een man naar zijn ouder wordende vrouw kijkt. Haar oud-woorden wordt in enkele symptomen geschetst, in de eerste strofe. Daarbij zijn enkele klassieke poëtische stijlmiddelen te zien: de vergelijking van de tijd met 'nevel', de personificatie van de tijd ('uit kwam doven') en een opsomming of enumeratio.

De focalisatie gaat heen en weer tussen de externe verteller en de echtgenoot. In strofe twee laat de (focaliserende) verteller zien hoe de echtgenoot tekeer gaat en zijn vrouw 'mat [...] met de blik', maar bij 'hoe zij tot hem opkeek als een stervend paard' is het de echtgenoot die focaliseert. Er is in de eerste vijf strofen sprake van een wederzijds sympathiserend een-tweetje tussen vertelinstantie en echtgenoot.

'[D]e grootse zonde' in strofe twee is een omschrijving voor seks. De visie op seks als 'zonde' is van oorsprong christelijk/katholiek, maar het positieve adjectief 'groots' staat diametraal tegenover het negatieve 'zonde'. 'Grootse zonde' is dus contradictoir, een oxymoron.³ 'Duivelsplicht' ('hij zag de grootse zonde in duivelsplicht verkeren') is een opmerkelijk neologisme. Zowel de notie 'duivel' als '(seksuele) plicht' zijn weer afkomstig uit de katholieke context, maar ze zijn opnieuw contradictoir ten opzichte van elkaar. De duivel doet waar hij zin in heeft - en zal zijn katholieke seks-plicht zeker verzaken. De ware 'plicht' van de duivel is eerder om kwaad te doen. De onderdelen van de samenstelling blijven onverzoenlijk. De strijdigheid kan alleen worden opgelost door 'duivels-' metaforisch te lezen: *zoals een duivel*. Nu de 'grootse zonde' (seks) is verkeerd tot plicht, vervult de echtgenoot die plicht op een duivelse manier. Zijn verzet tegen de katholieke plicht bestaat erin dat hij seks bedrijft als een vorm van kwaad. Zo gelezen is de innerlijke tegenstrijdigheid in het neologisme 'duivelsplicht' een imitatie, een syntactische uitbeelding van het innerlijk verzet van de echtgenoot tegen zijn echtelijke plicht. De ene term van de samenstelling is semantisch in opstand tegen de andere.

In strofe drie lees ik dat de man zijn vrouw verbaal sart en treitert - weer met die verwijzing naar de duivel via *helse* mond. De blikken die ons intussen op de vrouw, het object van focalisatie, worden vergund zijn hartverscheurend: 'hoe zij (tijdens de seks?) tot hem opkeek als een stervend paard', en 'Zij dorst niet spreken meer, niet vragen of niet klagen,/ en rilde waar zij stond'. Deze strofe wekt de suggestie dat de echtgenoot zijn vrouw dood probeert te pesten. De tegenstelling dood/leven domineert de strofe. Aanvankelijk lees je 'zoog zijn helse mond/het

merg uit haar gebeente' als figuurlijk. Doordat het gebeente vervolgens *letterlijk* wordt opgevat in het vervolg van die zin '(gebeente), dat haar toch bleef dragen' word je in het lezen gestimuleerd een bijna letterlijk uitzuigen van het merg voor je te zien. 'En rilde waar zij stond, maar leefde en bleef gezond' stelt dat de vrouw het huwelijk, tegen alle tekenen van het tegendeel in, overleeft. Hij krijgt haar niet doodgepest.

Strofe vier geeft dan de beroemde ontsnappingsfantasie van de echtgenoot, ingebed in de focalisatie van de verteller ('Hij dacht'). In wat hij dacht zijn we echter geheel verplaatst in de man:

Hij dacht: ik sla haar dood en steek het huis in brand.
Ik moet de schimmel van mijn stramme voeten wassen
en rennen door het vuur en door het water plassen
tot bij een ander lief in enig ander land.

Dan neemt de verteller de focalisatie weer over. 'Maar doodslaan deed hij niet' echoot het begin van strofe drie 'Maar sterven deed zij niet'. Het vervolg van de strofe is het spreekwoord geworden, en dat heeft ook het karakter van een algemene wijsheid: 'want tussen droom en daad/ staan wetten in de weg en praktische bezwaren'. Opnieuw in context is het weer zichtbaar hoe cynisch deze 'wijsheid' is. Het spreekwoord is door de hergebruikers ervan totaal uit zijn verband gerukt. Niet alleen is de begeerde daad - het doodslaan van een vrouw - uit het zicht verdwenen, ook de derde factor die het doodslaan verhindert, de *weemoedigheid*, is in het spreekwoord onderdrukt.⁴ Die weemoedigheid is in het gedicht dan ook problematisch. Het is 'weemoedigheid, die niemand kan verklaren, en die des avonds komt, wanneer men slapen gaat'. Doordat de weemoedigheid wordt gepresenteerd als onverklaarbaar nemen de verteller noch de man er verantwoordelijkheid voor.

Het detail van de 'weemoedigheid' vormt een veelbetekenend tegenwicht tegen de overall elders in het vers geuite agressie tegen de ouder-wordende vrouw. Weemoedigheid is een heel ander gevoel: het bestaat uit heimwee, verlangen, verdriet, vertrouwdheid, al de zachtere gevoelens die de man op een positieve manier aan de vrouw binden. Door de toevoeging, 'die niemand kan verklaren' wordt de verantwoordelijkheid voor dat gevoel echter afgewezen. Het wordt geïsoleerd. 'Isolierung' is een van de klassieke afweermechanismen: door een gedachte te isoleren kan geen verbinding ontstaan met de rest van het leven van de persoon.⁵ Dit afweermechanisme zien we in de tekst aan het werk. De 'weemoedigheid' wordt niet nader onderzocht, noch leidt hij tot een acceptatie van het ouder-worden. Op die manier krijgt de agressie veel meer ruimte dan de 'weemoedigheid'. Tegelijk is het die 'onverklaarbare' weemoedigheid, die de man verhindert - naast de 'wetten en praktische bezwaren' - om zijn fantasie van

doodslaan, brandstichten, weglopen en een ander nemen te volvoeren. Het feit dat hij de weemoedigheid niet wil verklaren, dat hij zijn ambivalentie niet serieus neemt, dat hij weigert zich in zijn band met zijn ouder wordende vrouw te verdiepen, dat alles zouden we - zeker na de laatste strofe - kunnen opvatten als zijn *probleem*.

In de laatste, zesde strofe, vindt namelijk een opmerkelijke verschuiving in de focalisatie plaats. Tot nu toe was sprake van een sympathiserend heen-en-weer tussen vertelinstantie en echtgenoot. Van de twee personages: de echtgenoot en zijn vrouw, is de vrouw uitsluitend object van focalisatie geweest. Nu geeft de vertelinstantie de blik aan een derde personage, of liever personages: de kinderen. Door de ogen van de kinderen kijken we naar de vader, die hun object van focalisatie wordt:

en zagen dat de man dien zij hun vader heetten,
bewegingloos en zwijgend bij het vuur gezeten,
een godvergeten en vervaarlijke aanblik bood.

In de formulering 'de man dien zij hun vader heetten' (noemden) wordt een enorme afstand geschapen tussen de kinderen en de vader. Er staat niet: de man die hun vader *was*. *Ze noemen* hem wel vader, maar hij *is* geen echte vader. Het vaderschap van de man, die zijn hele huwelijk bezig is zijn vrouw te pesten en ontsnappingsfantasieën te koesteren, is kennelijk geen succes. Door die formulering 'de man die zij hun vader heetten' voltrekken de kinderen aan de man wat hij zelf niet kon: zij stoten hem uit het gezin. In de visie van de kinderen wordt hij tot de vreemde man die eigenlijk niet in hun midden hoort. 'Godvergeten' roept de verwijzingen naar de duivel in herinnering: 'duivelsplicht', 'helse mond'. 'Vevaarlijk' suggereert dat hij kan ontploffen, dat hij een gevaar is voor zichzelf. Deze man en vader is totaal failliet.

Een vaak voorkomende structuur van representatie - de focaliserende vertelinstantie, de man als ingebed subject van focalisatie, de vrouw als object van focalisatie, regeert in dit gedicht tot en met strofe vijf. Dan komt er een cruciale omslag: *de man wordt zelf object*, bekeken door zijn kinderen. Dat maakt hem tot de uiteindelijke verliezer. Hij heeft er niks van gemaakt, hij is gediskwalificeerd als vader, hij is verlamd geraakt in tegenstrijdige impulsen (bewegingloos), hij heeft niet kunnen accepteren wat hem bond aan zijn vrouw (weemoedigheid). Dit alles maakt dat hij door de vertelinstantie *uiteindelijk* absoluut niet wordt gepresenteerd als een navolgenswaardig voorbeeld. Zijn huwelijksleven en vaderschap wordt getoond, geëxposeerd, in al zijn mislukking. Zo levert 'Het huwelijk' een mooi voorbeeld van ingebedde misogynie. Het gedicht presenteert een man die *zijn eigen ouder worden* uitsluitend beleeft via zijn vrouw. Hij projecteert zijn eigen probleem op zijn vrouw, zodat het lijkt alsof er met hem niets aan de hand is.

Die projectie van zijn eigen verlies van jeugd en schoonheid richt hem echter te gronde. Zo verkeert de ogenschijnlijke misogynie van de eerste vijf strofen *in zijn tegendeel*. In een en hetzelfde gedicht wordt een man ten tonele gevoerd, die zijn vrouw bijna doodpest *maar* die aan zijn eigen nimmer teruggenomen projectie op zijn vrouw zélf te gronde gaat.

In deze interpretatie probeer ik recht te doen aan de sekse-posities in de tekst. Ik kan daar nog een stap verder in gaan. Ik vind het betekenisvol dat de kinderen geen sekse krijgen. Ze worden niet tot jongens of meisjes. Het zijn on-gegenderde wezens die, buiten de volwassen wereld van sekse, kijken naar het failliet van sekse. Het lijkt mij ook betekenisvol dat zij alleen hun mislukte vader in beeld krijgen. De moeder blijft onzichtbaar. Subject is zij nooit geworden in dit gedicht, maar nu verdwijnt ze zelfs als object van focalisatie, omdat de kinderen alleen hun vader zien. Ik kom daarop terug.

Een cultuurhistorische en intertekstuele reflectie op dit gedicht zou ten slotte nog een relatie kunnen leggen tussen deze concrete projectie van ouderdom en sterfelijkheid op de vrouw, en de wijdverbreidheid van dit soort representaties. De vrouw als metafoer van aardse vergankelijkheid is een oeroud topos, frequent gebruikt door de kerkvaders, geliefd in de Middeleeuwen en werkzaam tot op de dag van heden.⁶ De projectie door de man van zijn eigen verlies van jeugd en schoonheid, van zijn eigen behoefte aan geborgenheid, op vrouwen is cultureel gesanctioneerd. Het is een cultuur-tekst, die wordt hernomen in talloze culturele teksten. De schijnbaar positieve kant van deze medaille is dat vrouwen worden gezien als de schone en kwetsbare sekse: mooi, adoratie en bescherming oproepend. De negatieve kant is dat vrouwen worden weggeworpen als ze ouder worden, en worden gerepresenteerd als zeurkousen en beknellende boeien. Maar mannen zijn ook mooi en sterfelijk. Mannen worden ook oud. Mannen zijn ook kwetsbaar. Deze menselijke eigenschappen worden echter uit de dominante representatie van mannelijkheid geweerd, en aan vrouwen toegeschreven. Elsschot laat, in mijn interpretatie, precies dat projectieproces zien.

3. 'Het huwelijk' en de lezers

Hoe werkt 'Het huwelijk' nu voor concrete lezers? Ervaren zij dezelfde complexiteit en dynamiek als die ik in Elsschots gedicht las? Wordt deze tekst, met zijn ingebedde misogynie, ook door anderen als anti-misogyn gelezen? Om deze vragen te beantwoorden kijk ik naar de receptie-documenten van Elsschots 'Het Huwelijk': de gedrukte leeservaringen (kritieken, beschouwingen) van andere lezers.⁷ Het probleem met receptiedocumenten in het algemeen is dat, zeker in het verleden, vaak alleen mannelijke lezers zulke reacties schreven. Probleem is ook dat recensies eigen conventies kennen en dat datgene wat lezers ervaren best complexer, verwarrender of onbewuster kan zijn dan wat zij over die ervaring opschrijven. Ondanks die kante-

keningen kunnen de naspeurbare leesverslagen toch een beeld geven van de indruk die 'Het Huwelijk' op zijn lezers heeft gemaakt. Er zijn geen diepgravende analyses, maar wel enkele kortere stukken en opmerkingen over dit gedicht, alle afkomstig van mannelijke critici.

Zonder uitzondering vinden deze lezers 'Het huwelijk' indrukwekkend. Zij behandelen het vaak in de context van Elsschots andere gedichten uit dezelfde periode: de tien *Verzen van Vroeger*. Het is opvallend hoe sterk de eenheidsconventie in de receptie is - de gewoonte om een tekst, of zelfs het hele werk van een auteur te herleiden tot één essentie, één abstract thema. Het procesmatige en verhalende van het gedicht verdwijnt daarmee volledig. Zo is Pierre H. Dubois (1977) op zoek naar Elsschots 'diepste kern'. Hij citeert Reimond Herreman, die vindt dat de kortste weg tot de hele Elsschot zijn poëzie is:

'De gedichten van de moeder, het huwelijksgedicht, de gedichten van de arme en van de baggerman, het staat er alles in, leven en dood, liefde en haat, naakter dan in het proza. Wie het beste wil genieten van Elsschots proza, leze vooraf zijn verzen. Dan zal hij ineens de diepere bewogenheid van dat proza begrijpen.' (Herreman in Dubois 1977:32)

Die 'diepere bewogenheid', daar draait volgens Dubois Elsschots hele werk om.

De thematische samenvatting van *Stuiveling* is ook al uiterst vaag. *Stuiveling* (1960) vindt in de *Verzen van vroeger*

allerlei levensvragen van de moderne mens op een onvergetelijke wijze aangeduid. (8)

In 'Het huwelijk' vat *Stuiveling* die 'levensvraag' samen met:

de sombere wrok van de erotiek tegen het huwelijk, waar de spontaneïteit van zonde en avontuur verward is tot gewoonte en plicht(8)

In deze samenvatting wordt maar een deel van het gedicht weergegeven: de gevoelens van de echtgenoot, en ook die nog maar ten dele. Zijn ambivalentie ('maar ook weemoedigheid, die niemand kan verklaren') valt in die samenvatting weg. Maar ook het meta-perspectief van de kinderen op hun vader is bij *Stuiveling* weggevalen. Het is alsof *Stuiveling* de laatste zes regels van het gedicht heeft afgeknipt. Toch kan, zoals ik hierboven liet zien, dat laatste woord van de kinderen gelezen worden als een beslissende wending. Daardoor is het gedicht niet langer een eenzijdig met de visie van de echtgenoot sympathiserende afbeelding van 'de sombere wrok van de erotiek tegen het huwelijk, waar de spontaneïteit van zonde en avontuur verward is tot gewoonte en plicht': het is een

uitspraak over het *failliet* van de man die zo wrokt: die noch wegloupt, noch zich verzoent met zijn vrouw, en met zijn eigen leven. Stuiveling leest het failliet niet mee. Hij lijkt zich volledig te identificeren met de opstandige visie van de echtgenoot, in plaats met de visie van de kinderen die van de vertelinstantie het laatste woord krijgen. Ten slotte laat Stuiveling ook sekse verdwijnen uit het gedicht. In mijn lezing wrokt 'erotiek' niet tegen 'het huwelijk' maar een man wrokt tegen een vrouw, en tegen alles wat hij aan haar toeschrijft. Elsschot heeft het niet over 'de mens' maar over mannen, vrouwen en kinderen. Stuivelings sekse-neutrale, generaliserende weergave maakt de in het gedicht gevoerde seksestrijd onzichtbaar. Stuiveling verklaart de gevoelens van de man tot universeel, identiek met de 'levensvragen van de moderne mens'. Terwijl hij de illusie wekt dat hij de kern van Elsschots gedicht zoekt, schuift hij in feite een deel van het gedicht - de gevoelens van de man - als *universeel* naar voren. De vrouw is bij Stuiveling nog verder verdwenen dan zij bij Elsschot al is. Zij is vooral *bedrieglijker* verdwenen. Terwijl zij bij Elsschot een zichtbaar monument van zwijgen en lijden is, is zij bij Stuiveling verdwenen achter de zogeheten 'universeelheid' van de geuite gevoelens. De lezeres van Stuivelings essay wordt uitgenodigd zich te herkennen in de 'algemeen-menselijke gevoelens', die in feite de mannelijke gevoelens zijn. Stuiveling vervolgt:

Het valt niet moeilijk, deze verscheidenheid van motieven-zonder-zelfherhaling [in *Verzen van vroeger*] op één noemer te brengen. Wat Elsschot zijn gedichten deed schrijven, is de hachelijkheid van het menselijk bestaan als zodanig, de noodgedwongen erkende nederlaag van het leven tegen tijd en dood. [...]

Zo doet deze beknopte, anekdotische poëzie ons verslag van een fundamenteel persoonlijke en daardoor juist zo algemeen-menselijke gemoedservaring: het onthutsende, nimmer te loochenen, niet meer te vergeten besef, hoe diep de wezenlijke wonde is waar de mens aan lijdt. (8-9)

De behoefte aan het 'op één noemer brengen', het navertellend en abstraherend inkoken van de *Verzen van vroeger* leidt, constateer ik, tot volstrekt nietszeggendheden.

Stuivelings interpretatie-praktijk is ouderwets. Gelukkig is de gewoonte om over gedichten te schrijven door ze vagelijk te parafaseren aan het verdwijnen. Ook de interpretatiemethode waarin gezocht wordt naar een algemeen thema of abstracte kern - een methode die de concreetheid en sensualiteit van poëzie volledig plat slaat - raakt uit de mode. Er zijn zowel analytischer als 'belevender' houdingen ten aanzien van teksten gegroeid.⁸

Marcel Janssens (1982) gaat analytischer te werk. Hij merkt de diernaam bij

Elsschot op,⁹ besteedt aandacht aan rijm- en metrumtechniek, wijst op de alexandrijnen in 'Het huwelijk' en noteert dat het gedicht geen dramatische monoloog in de ik-vorm is, zoals vele andere *Verzen van vroeger*. Die verzen zijn dramatisch, in de zin van theateraal: kleine toneelstukken. Dat effect wordt bereikt door veelvuldig gebruik van de stijlfiguur apostrofe (de aanspreking). Sommige gedichten zijn een dramatische monoloog tot iemand; in sommige verzen richt een personage zich in een monoloog tot de lezer.

Het *Huwelijk*-gedicht is [daarentegen] in de *hij*-vorm geschreven, dat wel; maar het is allicht het meest theatrale, het meest dramatisch-spectaculaire van allemaal. Staat er overigens niet in het laatste vers dat de vader 'een godvergeten en vervaarlijke aanblik bood'? Het *huwelijk* is het meest gruwelijke 'zinnespel' dat Elsschot in zijn anekdotisch rariteitenkabinet heeft opgevoerd. (Janssens 1982:742)

Janssens citeert tenminste uit de laatste strofe, en heeft hem dus niet, als Stuiveling, over het hoofd gezien. In zijn interpretatie blijkt dat hij de echtgenoot ervaart als *tentoongesteld*, zoals in een toneelstuk, en zo kan men het effect van de focalisatie van de kinderen ook zeker beschrijven. Janssens identificeert zich niet met de vader, maar kijkt als toeschouwer naar hem, wat in overeenstemming is met mijn interpretatie dat de vader in al zijn mislukking aan de lezer vertoond wordt. De seksestrijd blijft bij Janssens ook zichtbaar,¹⁰ al is ook hij samenvattend op zoek naar algemeenheden. Hij wil in 'Het huwelijk' een uiting zien van Elsschots algemene wereldvisie:

In Elsschots visie van de wereld zit immers een asymmetrisch conflict tussen opponenten van zeer ongelijke kracht: aan de ene kant die stumperds van mensen, aan de andere kant het monsterverbond van God, Satan en de Dood. [...] De gruwelijkste in het monsterlijk driemanschap dat de mens met 'horror' overstelpt is de dood. [...] In *Het huwelijk* ziet de vader 'de grootsche zonde in duivelsplicht verkeeren' en zuigt hij met 'helsche mond' het merg uit het gebeente van zijn vrouw. Het gezinsleven wordt er als een infernale pijnbank afgeschilderd. (Janssens 1982:743-744).

Inderdaad wordt de Dood vaak opgevoerd door Elsschot. Maar als de vader eraan denkt zijn vrouw dood te slaan en het huis in brand te steken is daar niet de dood aan het werk, maar de vader. Zoals het ook niet de Duivel, maar de vader is, die de vrouw niet meer begeert.

Simon Vestdijk (1937) waardeert de

barsch-realistische (en toch zoo fantastische, zooals ieder goed realisme!) primitieve en pijnigende plastiek van [...] *Het Huwelijk*, [dat] een kleine novelle zou kunnen vervangen.(78)

Verder is er in 'Het huwelijk' volgens Vestdijk nog sprake van een 'zich schroomvallig verbergende teederheid'. Vestdijk maakt de sekse-posities niet expliciet, maar heeft wel als enige oog voor het procesmatige, het verhalende van dit gedicht ('kleine novelle'). Ook leest hij niet heen over het detail dat de ambivalentie van de echtgenoot verraadt, al ben ik van mening dat de echtgenoot zijn teederheid niet 'schroomvallig verbergt': hij weert hem af, als te bedreigend.

B.F. van Vlierden (1984) ten slotte is in Elsschots werk op zoek naar de psychologie van de auteur. Elsschot is een cynicus, meent hij, die eigenlijk op het punt staat in tranen uit te barsten. In de passage 'weemoedigheid die niemand kan verklaren' geeft de romanticus, die achter het masker van cynisme schuilgaat zich volledig bloot'.(35) Ik vond nu juist dat de echtgenoot én verteller zich door de toevoeging 'die niemand kan verklaren' *niet* blootgeven. De verantwoordelijkheid wordt in die toevoeging afgewezen. Met meer recht kun je zeggen dat personage en verteller zich *verspreken*. De weemoedigheid wordt genoemd, maar in dezelfde regel tot onbegrijpelijk verklaard. Daardoor krijgt de 'weemoedigheid' de status van een veelbetekenend detail. Door dat detail wordt de repressie van de gehechtheid en afhankelijkheid in de tekst zichtbaar.¹¹

Tot zover mijn overzicht van de summiere receptie van 'Het huwelijk'.¹² Ter afsluiting zij nog opgemerkt dat de recipiënten zich bedienen van heel verschillende interpretatiekaders: het thematisch werkimmanente kader, waarbij men de thematische 'kern' van het werk zoekt (Dubois en Stuiveling); het structuralistische werkimmanente kader - de klassieke poëzie-analyse - waarbij de verstechniek, beeldspraken en tekststructuren centraal staan (Janssens); het wereldbeschouwelijke kader, waarbij het werk wordt opgevat als uiting van de wereldvisie van de auteur (eveneens Janssens); het humanistisch-psychologische kader, waarbij het werk wordt opgevat als een manifestatie van het karakter van de auteur (van Vlierden). Wat mij verder opviel aan de receptie was de seksneutraliteit van sommige lezers, hun partijdige en partiële identificatie met de gevoelens van de echtgenoot, het volgen van de eenheidsconventie die leidt tot nietszeggende algemeenheden en die details uitvaagt, en het door een aantal lezers negeren van het procesmatige van het gedicht. Op deze kwesties wil ik in de volgende paragraaf ingaan.

4. Leesstrategieën: van thematisch lezen naar deconstructie

Er zijn vele manieren om 'Het huwelijk' te lezen. Mijn eigen leeswijze is te karakteriseren als structuralistisch-werkimmanent (de persoon van de auteur, zijn psychologie of wereldbeschouwing, de historische context, de literair-historische inbedding, de intertekstualiteit blijven buiten beeld). Ik heb enig gebruik gemaakt van het klassieke instrumentarium van de poëzie-analyse. De analyse van vormkenmerken en stijlfiguren had veel uitgebreider kunnen zijn, maar waren voor mij geen doel op zich. Mijn doel was iets te weten te komen over de structuur van de sekse-representatie in deze tekst. Daartoe zette ik naast het instrumentarium van de poëzie-analyse ook het sekse-kader in: de sekse-posities in het gedicht, en de wijze waarop de vertelinstantie deze regisseert kregen nadrukkelijk aandacht.

Verder was mijn leeswijze procesmatig. Al lezend legde ik een weg af door het gedicht, waarbij leeservaringen en betekenissen zich opstapelen en de eerdere leeservaringen steeds in een nieuw licht komen te staan door latere. Het gedicht is zelf ook een proces, in de zin dat het een verhaal vertelt, waarin zich steeds nieuwe ontwikkelingen voordoen. Om recht te doen aan het verhalende aspect moest het klassieke instrumentarium voor de poëzie-interpretatie worden aangevuld met het analyse-instrument voor verhalende teksten: de narratologie. De narratologie ondersteunde het sekse-kader. Die methode maakt het namelijk mogelijk de ongelijke distributie van subjectposities - wie subjecten en objecten van focalisatie zijn - goed in beeld te krijgen.

Ten slotte is mijn leeswijze geïnspireerd door de deconstructie. Dat wil zeggen dat ik niet uit ben op het lezen van eenheid, het vinden van een kern, maar veeleer op contradicties en veelbetekenende details: ik vond liever tekenen van conflict en repressie dan universele betekenissen, eenheid of verzoening van tegenstellingen. Mijn identificatie ligt uiteindelijk nog het dichtst bij de blik van de kinderen, die, zelf buiten de wereld van sekse, kijken naar hun vader in al zijn mislukking. Maar toch identificeer ik me maar ten dele met de kinderen. Ik blijf ermee zitten dat de kinderen hun moeder niet zien. Daarop kom ik terug.

Door deze leeswijze voer ik een polemiek tegen een aantal aspecten van de leeswijze van andere recipiënten, die in mijn commentaren op hen al duidelijk werd. Een aantal verschillen tussen hen en mij is terug te brengen tot een verschil in keuze van het interpretatiekader. Verder blijft het kritische karakter van 'Het huwelijk' bij hen onderbelicht, doordat de sekse-posities onvoldoende worden meegelezen. Stuivelingen sekse-neutraliserende, universaliserende lezen maakt van dit anti-misogyne gedicht zelfs een patriarchaal genre-stukje naar het model-Focquenbroch. Thematisch lezend focust hij

op het thema 'erotiek gevangen in het huwelijk' en transformeert deze tekst stilzwijgend tot een mannelijk document.¹³

Mijn leeswijze is erop gericht dit 'universaliseren' tegen te gaan. Ik lees de sekseposities, die er hier ook dik bovenop liggen, nadrukkelijk mee. Ik zou Elsschot willen bevrijden van bewonderaars als Stuiveling. Elsschots *ontmaskering* van misogynie wordt door hem omgezet in misogynie. Het is de eenheidsconventie die zo'n reductie tot een universeel 'thema' mede mogelijk maakt. Daarom is de eenheidsconventie geen neutrale leesconventie, maar een verstarde leescode, een ideologie.¹⁴ Behalve het uitvegen van machtsverschillen en subject/object-onderscheidingen stimuleert de eenheidsconventie ook het verdonkeremen van veelbetekenende details ('weemoedigheid die niemand kan verklaren') die het hele gedicht op zijn kop zetten. Het procesmatige van het gedicht - en daarmee de wisselende focalisatie en veranderende identificaties van de lezer - verdwijnt eveneens onder de druk van de eenheidsconventie.

Deconstructie, als theorie en als leeswijze, betekent een breuk met dit vanzelfsprekend tot-eenheid-interpreteren. Tevens heeft de deconstructie het censurerende karakter van de eenheidsconventie aan de orde gesteld. Deconstructie is gericht op die elementen in het werk, die de manifeste stellingname ervan aantasten. Zoals één wespesteek op enkele millimeters van je huid je lichamelijk welzijn geheel kan ondermijnen, zo kan in een deconstructieve lezing een tekst-detail belangrijker worden dan de manifeste hoofdzaak van de tekst: dat detail kan de rest als een wespesteek tegenspreken. Waar het er in de structuralistische tekstinterpretatie om ging aan te tonen hoe alle tekstdelen een functie hadden voor het geheel, daar laat de deconstructie juist zien hoe een tekst het strijdtoneel is van zowel eenheids-forcerende als eenheids-ondermijnende krachten. Lezen wordt daarmee, volgens Barbara Johnson, een 'careful teasing out of warring forces of signification within the text itself'. (1980:5) Deconstructief lezen maakt complexere betekenissen mogelijk dan het lezen dat gericht is op eenheid of op verzoening van tegenstellingen. Het 'vrouwelijke' en het op vrouwen geprojecteerde is vaak het verdrongene in de mannelijke subjectiviteit - zoals het 'zwarte' en het op zwarte mensen geprojecteerde vaak het verdrongene in witte subjectiviteit is. Omdat het verdrongene echter nooit volledig geweerd kan worden, en zich vaak uit als symptomatische 'verspreking' in de mannelijke of witte tekst, is deconstructief lezen een belangrijk instrument voor de cultuurkritische tekstanalyse.¹⁵ Deconstructief lezen stelt ons echter ook voor een probleem dat ik hierboven al tweemaal aanduidde: deze leeswijze brengt in dit geval de weggedrukte vrouw niet terug in de tekst. Terwijl deconstructie als filosofische strategie zich kan toeleggen op het omkeren van de binaire opposities (als man-vrouw) die het westerse denken structureren, ben je bij een literaire tekstinterpretatie gebonden aan het

kader dat de tekst stelt. Een filosoof kan de dringende aanwijzing van Derrida opvolgen, waarin hij benadrukt dat de hiërarchie binnen een binaire oppositie alleen maar overwonnen kan worden, door haar tijdelijk om te keren:

To neglect this phase of reversal is to forget that the structure of the opposition is one of conflict and subordination and thus to pass too swiftly, without gaining any purchase against the former opposition, to a neutralization which *in practice* leaves things in their former state and deprives one of any way of *intervening* effectively.

Derrida, *Positions* (1981:41)

Maar hoe moet een tekstinterpret deze aanbeveling ter harte nemen? Het tijdelijk omkeren van de hiërarchie in Elsschots tekst zou betekenen dat we die moeten herschrijven vanuit het standpunt van de vrouw, teneinde haar visie tot de primaire te maken. Een doorgezette deconstructie zou het kader van de tekst moeten laten springen. Gelukkig hebben feministische leestheoretica's daar iets op gevonden: het 'resisting reading' of het 'lezen, tegen de draad in'. Ik sta een tekstinterpretatie voor die deconstructie combineert met 'resisting reading'. 'Resisting reading' is het sluitstuk van een deconstructieve lezing. Zonder een poging tot 'inbeeldend lezen' (Bal 1988), waarbij je je probeert te verplaatsen in de positie van het weggedrongen vrouwelijk subject, voeren we slechts een halve deconstructie uit. Hoe werkt deze combinatie van leeswijzen nu concreet?

5. Ontmannen

'Resisting reading' is door Judith Fetterley (1978) ontwikkeld als een remedie tegen de vervreemdende identificaties die vrouwelijke lezers krijgen opgelegd bij het lezen van canonieke teksten. Fetterley wees op het probleem dat vrouwelijke personages, zeker in historische teksten, relatief zelden subject van focalisatie zijn. Elsschots gedicht illustreert dat. Voor mannelijke lezers betekent dit dat zij zich steeds kunnen identificeren met een lid van hun eigen sekse, en de vertelde wereld zien door hun 'eigen' ogen. In de receptie van 'Het huwelijk' zagen we dan ook dat meerdere mannelijke lezers zich als vanzelf identificeren met de echtgenoot én soms dat standpunt klakkeloos 'universaliseren'.

Vrouwelijke lezers hebben het moeilijker, ook bij het lezen van 'Het huwelijk'. Het meest voor de hand ligt dat wij ons, net als de mannelijke lezers, 'onbewust' identificeren met de echtgenoot. Wij zouden ons echter ook kunnen verzetten tegen de identificatie met de man - niet ónze dubbelganger - die ons in de eerste vijf strofen wordt opgedrongen. Wij zouden ons kunnen 'ontmannen', kunnen lezen 'tegen de tekst in' en ons identificeren met de vrouw, die geen

stem en geen blik krijgt. Wij kunnen de vrouw in onze verbeelding een subjectpositie toekennen. Wij kunnen ons in haar inleven.

Als we de vrouw imaginair tot spreken willen brengen kunnen we ons afvragen: Hoe keek zij naar hem? Hoe mooi was hij eigenlijk nog, na al die jaren? Had de 'nevel van de tijd' ook niet in zijn ogen de vonken uitgedoofd? Vrat zij zich niet evengoed op van spijt? Vanuit de visie van de vrouw zien we een beest van een kerel, die haar sart en pest. Als hij met haar vrijt, smeekt ze hem, zwijgend, met haar blik, - 'ze dorst niet spreken meer niet vragen en niet klagen' - hopen dat hij haar met rust wil laten. Had ook zij fantasieën hoe zij zich kon bevrijden van haar kwelgeest: 'ik sla hem dood en steek het huis in brand? Dacht zij ook aan 'een ander lief, in enig ander land'? Dit identificerend tegen-de-tekst-in-lezen staat ook wel te boek als 'lezen als vrouw' of, preciezer, 'lezen als feminist'. Niet alle vrouwen lezen immers vanzelf 'opstandig'. Het ongenoegen met teksten die door en voor mannen geschreven zijn, wordt pas door de feministische impuls geproduceerd.¹⁶ Mieke Bal noemde de praktijk van het teruglezen van vrouwelijke subjectiviteit in teksten een 'inbeeldende poëtica' en met een geuzennaam 'hysterica':

Het inbeeldende lezen [...] houdt in dat je je niet met de objectiverende, tot object makende visie identificeert. Je plaatst jezelf in de scène en realiseert je dan wat er gebeurt. (Bal 1988b:22)

Bal werkt dit uit tot een subtiele hermeneutiek die tot stand komt door de analyse van literaire of picturale scènes die een verkrachting uitbeelden. Daarin is de vrouw a fortiori tot object gemaakt, wat het des te moeilijker maakt sporen van vrouwelijke subjectiviteit terug te lezen.

Zelf heb ik deze alternatieve weg van het 'resisting reading' in mijn eerste interpretatie van 'Het huwelijk' niet gevolgd. Ik vond aanvankelijk dat het gedicht zelf, door de wending in strofe zes, al een voldoende kritische en onthullende blik op de echtgenoot verschafte. Ik zette al mijn kaarten op de deconstructie. Wat de man wil (zijn vrouw doodslaan en weglopen) blijft steken in een weerstand die hij niet verder onderzoekt. Daardoor verstart hij in bewegingloosheid voor de rest van zijn leven. Maar in die deconstructie bleef iets mij steken. Wie kijkt naar de vrouw? Niemand identificeert zich met haar wanneer wij dat als lezers in laatste instantie zelf niet doen, tegen de tekst inlezend, haar in onze verbeelding tot spreken brengend, zoals ik hierboven deed. De vrouw werd door de vertelinstantie gereduceerd tot object van focalisatie, door de kinderen niet gezien, door de mannelijke lezers doodgezwegen. Wespesteek in mijn eerste lezing, die de kinderen het laatste woord geeft: waarom zien de kinderen hun moeder niet? Wanneer de echtgenoot de 'dubbelganger' is van de zich identificerende mannelijke lezer, dan zijn de kinderen mis-

schien de 'dubbelgangers' van de deconstructieve lezers die Derrida's advies niet opvolgen: zij zien haarfijn hoe de man verlamd raakt in zijn eigen onbewuste afweer. Maar zij vergeten de vrouw.

Dat brengt mij tot het voorstel van een tekstinterpretatie die deconstructie combineert met 'resisting reading' als sluitstuk. Onttroning van mannelijkheid brengt vrouwen nog niet in beeld. Deconstructieve analyses richten zich meestal op dominante posities, teneinde deze te laten tuimelen over de eigen tegenspraken en symptomatische versprekingen. Zo worden er prachtige analyses gemaakt van hoe precair mannelijkheid is, hoe onzeker het mannelijk subject zich, onder het vertoon van zekerheid, voelt.¹⁷ Maar daarbij bestaat het gevaar dat het in deze analyses almaar over mannen blijft gaan. Barbara Johnson (1987:32-42) liet zien hoe de befaamde mannelijke theoretici van de Yale School, mede-grondleggers van de deconstructie, bepaald niet vanzelf ook feministen zijn. Braidotti (1991) toonde hetzelfde aan voor een aantal toonaangevende Franse filosofen. Deconstructie zonder vastbesloten aandacht voor vrouwelijke subjectiviteit continueert gemakkelijk het bestaande culturele probleem, dat mannen op alle maatschappelijke en culturele niveaus domweg meer aandacht opeisen als voorwerp van onderzoek en reflectie dan vrouwen. Een deconstructieve leeswijze kan de mechanismen laten zien die het vrouwelijke verdringen en buitensluiten - daarom is deze leeswijze voor feministen een uitgelezen instrument. Deconstructie kan het detail tot hoofdzaak verheffen, en daardoor de deur openen naar braakliggende terreinen, naar onvertelde verhalen. Maar deconstructie als cultuurkritische methode voorziet zelf niet direct in het vertellen van de vrouwenverhalen. Die zullen feministen moeten blijven opzoeken en vertellen. Deconstructie stelt een diagnose. Zij biedt geen alternatief.

6. Besluit

Elsschots gedicht is prachtig. Het is een prachtig mannengedicht. Het handelt over een cultureel mannenprobleem, en de kritische visie van een mannelijke dichter daarop.¹⁸ Intussen lezen vrouwelijke lezers in onze cultuur echter voortdurend teksten waarin mannen, vanuit welk perspectief dan ook, subject van focalisatie zijn. Teksten waarin vrouwen als subject van focalisatie optreden, zijn schaarser. Om dat culturele probleem binnen dit boek tegen te gaan citeer ik tot slot een gedicht dat een huwelijk vanuit vrouwenperspectief beschrijft. Het is geschreven door Cita Golterman-van Dijk, een volstrekt onbekende dichteres.

Naamgeving

Je kent mij jaren en je kent mij niet,

al naar je mij vandaag of morgen ziet,
ben ik de ledepop, die je ontbiedt,
de schaduw in je spoor, je satelliet;
tot slot: alleen een naam, die je ontschiet,
dan, in jouw taal, word ik `dat stuk verdriet'.

Golterman-van Dijk 1984

De huwelijksituatie die hier wordt geschetst is even gruwelijk als bij Elsschot. De vertelsituatie is een heel andere. Hier is geen externe verteller aan het woord, maar een vertellend personage, die haar echtgenoot aanspreekt. Die aanspreking vestigt een relatie - wanneer er had gestaan `Hij kent mij jaren en hij kent mij niet' zou er veel meer afstand zijn gecreëerd tussen `ik' en ander. Nu kunnen we dit gedicht lezen als een poging de ander uit te leggen wat de `ik' aan hem ervaart. Als lezer luisteren we deze monoloog af. De dichteres spreekt met haar rug naar ons toe haar man aan. Deze taalsituatie - van de afgeluisterde monoloog - is kenmerkend voor poëzie.¹⁹

De monoloog begint met een paradox: `Je kent mij jaren en je kent mij niet'. Ik vat die op als: je kent me wel, maar je wilt niet werkelijk weten wie ik ben. Vervolgens somt de `ik' op hoe de `jij' haar ziet. Al die beelden drukken secundariteit uit. Een `ledepop' is een slappe pop van stof, die willoos met zich laat doen. `Ontbieden' drukt uit dat de man de `ik' ziet als iemand die onder zijn commando staat, ondergeschikt is aan hem. `De schaduw in je spoor' is een dubbele secundariteit: iemands schaduw zijn, of in iemands schaduw leven drukt onderschikking en afhankelijkheid uit, `in iemands spoor' bewegen eveneens. Een `satelliet' is figuurlijk `iemand die steeds een ander vergezelt en zich in handelwijze en denkbeelden geheel naar hem richt' (Van Dale 1984 III: 2488). En ten slotte zegt de `ik' voor haar man slechts een naam te zijn, die hij bovendien nog vergeet. De `ik' distancieert zich nadrukkelijk van hoe hij haar noemt: `in jouw taal' (niet in de mijne). `Dat stuk verdriet' - waarmee de man zijn vrouw in de derde persoon aanduidt - staat radicaal tegenover de communicatieve houding die de `ik' zelf aanneemt. Zij blijft haar man met `jij' aanspreken. Het vers geeft een schrijnend beeld van een afschuwelijk huwelijk, vanuit het perspectief van de vrouw, die haar objectstatus aan de orde stelt en tegen de klippen op probeert haar man te bereiken. Hoezeer zij er zelf ook in is geslaagd in haar eigen ogen subject te blijven, zij lijkt even uitzichtloos aan hem geketend als in Elsschots `Huwelijk' het geval is.

Andere vrouwelijke equivalenten van Elsschot zijn gedichten als `Huwelijk' van Ankie Peijpers,²⁰ `Bruid' van K.[Kitty] H.R. Josseling de Jong, `De bruid' van Cor Klinkenbijl en `Zoo groot en donker stond hij' van Waldie van Eck.²¹ In al die verzen van vrouwelijke dichters verwoorden vrouwelijke personages hun angst voor de echtgenoot en/of voor het huwelijk. In al die teksten wordt het huwelijk gerepresenteerd met een aspect van terreur - zoals ook Elsschot het

representeert - maar dan bezien vanuit de focalisatie van de vrouw. Ik ben zo vrij hier deze vrouwenstem laten klinken, waar zij in Elsschots gedicht ontbrak.

NOTEN

1

In de Amerikaanse context werd dit proces beschreven door Tompkins 1985a en 1985b. Voor de Nederlandse context zie Van Boven 1992. Een commentaar op Van Boven biedt Meijer 1993.

2

De editie Elsschot 1976 heeft in regel zeven ten onrechte 'grootste' in plaats van 'grootse' (zie bijvoorbeeld Elsschot, *Verzen* Brussel 1943). Deze kennelijke drukfout is door mij hersteld.

3

Oxymoron, ook wel *contradictie*; deze stijlfiguur verbindt twee tegenovergestelde, of elkaar uitsluitende begrippen met elkaar. Voorbeelden: jeugdige grijsaard, zwart licht, de kleinste helft. Zie voor een bespreking Bronzwaer 1993:183.

4

Het spreekwoord is op te vatten als een produktieve receptie van 'Het huwelijk'. Intertekstueel gelezen is hier duidelijk sprake van verregaande 'transpositie' van een tekstgedeelte van het ene tekensysteem naar het andere.

5

Behalve Freud zelf heeft ook Anna Freud de afweermechanismen ('Verdrängung, Regression, Reaktionsbildung, Isolierung, Ungeschehenmachen, Projektion, Introjektion, Wendung gegen die eigene Person, Verkehrung ins Gegenteil, Sublimierung, Verleugnung, Verneinung') bestudeerd.

'Isolierung' is het afweermechanisme dat erin bestaat:

einen Gedanken oder ein Verhalten zu isolieren, so dass deren Verbindung mit anderen Gedanken oder mit der übrigen Existenz des Subjekts unterbrochen ist. Unter den Isolierungsvorgängen seien die Pausen im Gedankenablauf, Formeln und Rituale zitiert, und ganz allgemein alle Massnahmen, die es ermöglichen im zeitlichen Ablauf der Gedanken oder Handlungen einen Hiatus zu errichten. (Laplanche & Pontalis 1982: I, 238)

De toevoeging 'die niemand kan verklaren' creëert mijns inziens zo'n hiaat.

6

Zie de opmerking in het begin van dit hoofdstuk over Wolkers *De kus*.

7

Receptiedocumenten van Nederlandstalige literaire teksten zijn te vinden via de BNTL (Bibliografie der Nederlandse Taal- en Letterkunde), aangevuld met de gegevens uit het

knipselarchief van het Letterkundig Museum in Den Haag. Dit knipselarchief is vaak niet volledig, en kan op zijn beurt gecontroleerd worden door andere knipselarchieven, met name die van de Openbare Bibliotheken en Universiteitsbibliotheken.

8

Zie over deze kwesties mijn kritiek op de klassieke poëzie-interpretatie in Meijer 1988:46-77 'De paradox van de interpretatie'.

9

Die diermetaforen - waaronder de 'terecht beroemde' en 'unieke' vergelijking van de vrouw die in 'Het huwelijk' naar haar man opkijkt als 'een stervend paard' - zouden volgens Janssens bij Elsschot 'verlelijking en vergruizeling' als functie hebben. Misschien geldt het wel voor andere diermetaforen, maar ik ben er niet zeker van of de 'stervend paard'-vergelijker de vrouw verlelijkt en 'vergruizelt' (*whatever that may be*). Een stervend paard is aangrijpend en treurig: ik zie bij dat beeld een groot en edel paard (positief geconnoteerd) dat stom en weerloos sterft. Het zijn die betekenisaspecten (groot, edel, stom, weerloos) die in de vergelijking worden overgedragen op de vrouw. Bovendien wordt het beeld gebruikt in de context van seks: 'hij zag de grootse zonde in duivelsplicht verkeren/ en hoe zij tot hem opkeek als een stervend paard.' Die context suggereert dat de wijze waarop hij met haar vrijt haar ernstig doet lijden.

Dit blijft voor mij een twistpunt. Tegen het bovenstaande valt in te brengen dat 'paard' als beeld voor 'vrouw' wel degelijk denigrerend is, en cultureel geconnoteerd als lelijk en onooglijk. Denk aan het liedje van Jaap Fischer, 'als zij langssjokt als een paard/ een lelijk paard, de kop omlaag, de vormeloze dijen, die kinderen doet schreien' (met dank aan Renee Hoogland voor deze associatie).

10

Hij was het die in Elsschots gedicht 'De klacht van de oude' wees op de passage waar de ik-persoon 'voor elke jonge meid' zijn kleren zou willen verkopen 'en heel mijn huis en heel mijn vrouw' - zie hoofdstuk 1. Janssens:

In die opsomming figureert dus ook die vrouw die desnoods in stukken als een voorwerp onder voorwerpen versjacherd zou kunnen worden. (745-746)

Dat roept intertekstuele associaties bij hem op met François Villon en de chansonnier George Brassens, die, in mijn termen, inderdaad veelvuldig gebruik maken van de depersonalificatie als stijlfiguur van misogynie.

11

Zie voor een geschiedenis van het detail - dat de laatste decennia zowel bij filosofen, als sociologen en literatuurwetenschappers in de belangstelling staat - Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine* 1987. De hermeneutiek van de psychoanalytische kuur draait om het betekenis geven aan details. Derrida deconstrueerde de binaire oppositie tussen het 'hoofdwerk' en het 'bijwerk' - als voetnoten, nawoorden, bijschriften: 'bijzaken' zouden wel eens de hoofdzaak kunnen zijn. Het negeren van details betekent het negeren van tegenspraak. Deconstructie als interpretatie-

methode leest juist die momenten waarin de tekst aan zichzelf ontsnapt, bijvoorbeeld in details die strijden met de hoofdtekst.

12

Behalve de genoemde recipiënten wijden ook Smits (1942:150-152) Binnendijk (1942:171-172) Gijzen (1977:122) en Buyens (1978:35-37) korte passages aan 'Het Huwelijk'. Deze voegen geen nieuwe posities toe aan de reeds besprokene.

13

Deze zin is een bewuste echo van Elaine Showalter (1979): 'In speaking of "our common fantasies" he quietly transforms the novel into a male document.' Showalter citeert een juichende criticus van Hardy's *The Mayor of Casterbridge*. In die roman verkoopt iemand zijn vrouw op de markt. De criticus:

To shake loose from one's wife; to discard that drooping rag of a woman, with her mute complaints and maddening passivity; to escape not by slinking abandonment but through the public sale of her body to a stranger, as horses are sold at a fair

Showalter toont aan dat deze depersonifiërende visie op de vrouw niet wordt ondersteund door de tekst, maar geheel afkomstig is van deze 'hinein'-identificerende mannelijke lezer. Ook deze criticus prees de wijze waarop Hardy vormgaf aan 'our common fantasies'.

14

Zie van voor het ideologische karakter van de eenheidsconventie Alphen 1987, met name deel II.

15

In hoofdstuk zeven, acht en negen van dit boek kom ik op deconstructie als leesmethode terug. Inleidingen tot deconstructie bieden Culler 1983, Schrover 1992, Johnson 1980 en 1987.

16

Zie voor deze discussie: Meijer 1993:59-60, Culler 1983:43-64, Modleski 1986:131-136.

17

Zie bijvoorbeeld van Alphen 1992a, 1992b, Silverman 1988 Chapter I en Silverman 1992.

18

Zie voor de kritische dimensie van Elsschots werk ook van Alphen (1991) over de novelle 'Het dwaallicht'. Van Alphen beargumenteert dat deze novelle een kritiek is op dualistisch denken, onder andere op het denken in blank versus zwart. 'Het dwaallicht' bevat ingebed racisme, maar is als geheel juist te lezen als anti-racistisch. Zo blijkt Elsschot dus in twee teksten-'Het huwelijk' en 'Het dwaallicht' – verassend

cultuurkritisch zijn. Zowel Van Alphen als ik beargumenteren, in onze respectievelijke analyses van deze teksten, dat Elsschot eerder op zijn critici lijkt te reageren dan andersom: de critici maken in feite *deel uit* van het culturele probleem dat Elsschot juist aan de orde stelt als problematisch. Het zou interessant zijn nader te onderzoeken of Elsschot ook in ander werk blijkt geeft van een dergelijke cultuurkritische poetica: deze suggestie dank ik aan Ernst van Alphen. Eerder vestigde Shoshana Felman de aandacht op het fenomeen dat critici deel kunnen uitmaken van dat wat de tekst problematiseert. Zo schijnen niet de commentatoren, maar juist de teksten de superieure en (temporeel) ;latere; positie in te nemen: Felman behandelt op die manier Henry James' *The Turn of the Screw* (Felman 1982) en Balzacs *Adieu* (Felman 1975). Barbara Johnson deconstrueerde in 'Melville's Fist' op soortgelijke wijze de gebruikelijke hiërarchie tussen tekst en kritiek: Melvilles *Billy Budd* omvat, beantwoordt en becommentarieert de posities van de critici, die vaak samenvallen met de visie van slechts een der personages (Johnson 1980:79-109)

19

In die zin is het gedicht 'Naamgeving' de meest poëtische tekst van alle gedichten die tot nu toe de revue passeerden. De teksten van zowel Focquenbroch als Van Wissen en Elsschot hadden een sterk verhalend karakter. In de taalsituatie van verhalende teksten wordt de lezer niet zozeer geplaatst in de positie van 'afluisteraar' als wel in die van direct aangesprokene. Dat kan expliciet gebeuren door het aanspreken van de lezer (denk aan: 'Reader, I married him' in *Jane Eyre*), maar ook zonder de expliciete lezersaanspreking is deze taalsituatie kenmerkend voor het verhalende. In poëzie is de apostrofe of aanspreking van een 'jij' of 'u' (denk aan: 'O Muze bezing mij' in de *Ilias*) de explicitering van een poëtische taalsituatie - de afgeluisterde monoloog - die kenmerkend is voor de meeste gedichten. Zie voor deze opvatting van de genres als een specifiek taalspel, en een poëzietheorie op basis daarvan Veronica Forrest-Thomson (1978) en de uitwerking daarvan door van Alphen in Duyvendak e.a. (1994).

20

Huwelijk

Mijn echtgenoot loopt zwerfend door de kamer
Het is er klein. Wij trachten ook niet langer
het ander lichaam te ontwijken.

Maar ieder aanraken is als een hamer-
slag zo kort en fel - steeds banger
doe ik mijn plicht op hem te lijken.

Ankie Peijpers, besproken in Meijer 1988: 308-309

21

Alle in Meijer en Huizinga (samenst.) 1986: 57-59.

HOOFDSTUK 5. VAN LITERAIRE NAAR CULTURELE STUDIES

My own view is that it is most useful to see 'literature' as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writing within a whole field of what Michel Foucault has called 'discursive practices', and that if anything is to be an object of study it is this whole field of practices rather than just those [...] labelled 'literature'.

Terry Eagleton 1983:205

1. Inleiding

In dit hoofdstuk zal ik twee teksten analyseren die evident niet tot de literatuur behoren. De eerste tekst is ronduit minimaal en marginaal: een vijfregelig bijschrift van Ed van der Elsen, geschreven bij een foto uit *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*. De tweede is een kinderboek van Thea Beckman, *Het wonder van Frieswijk*. Al eerder besteedde ik aandacht aan niet-canonieke of 'triviale' teksten: het billboard 'Geef uw hart een tweede leven', het *light verse* 'Roodkapje' van Driek van Wissen, de NS-folder. Ik onderwierp die teksten aan dezelfde serieuze behandeling als waaraan literaire teksten of beeldende kunstwerken gewoonlijk worden onderworpen. Deze aanpak is karakteristiek voor het relatief nieuwe vakgebied van de 'cultural studies'. Eerst zal ik de contouren van dat gebied in het algemeen schetsen.

'Cultural studies' is als nieuw interdisciplinair vakgebied ontstaan gedurende de afgelopen drie decennia, beginnend in Engeland in de nadagen van het marxisme. Het object van deze benadering wordt gevormd door cultuuruitingen in de ruimste zin: niet alleen Cultuur met een grote C wordt bestudeerd, maar ook de producten van populaire- en massacultuur. Daarbij gaat het niet alleen om stripverhalen, boeketreeksen, televisieseries en Hollywoodfilms, maar om een nog altijd aanwassende stortvloed van nieuwe objecten: van Benson & Hedges-advertenties tot het sex-appeal van de scooter, van punk-cultuur tot de politieke aantrekkingskracht van Malcolm X., van reclameteksten voor toeristen tot de Lundia-catalogus, van Body-builderfoto's tot *gender-bending* in de popmuziek.¹ Bovendien gaat het niet alleen om de studie van tekst, beeld en klank, maar ook om studie van gedragsvormen, instituties en materiële cultuur. De traditionele hiërarchische scheiding tussen hoge en lage cultuur wordt daarbij niet langer erkend. Populaire cultuuruitingen, referentiële teksten, alledaags taalgebruik en sociale fenomenen worden bovendien met zoveel theoretische en methodologische toewijding bestudeerd, dat ze verschijnen als even belangwekkend, complex en polyinterpretabel als canonieke literaire teksten.

Er bestaat binnen deze nieuwe, explosief groeiende interdiscipline een voorkeur voor specifieke methoden. Semiotiek en psychoanalyse zijn populair, evenals filmtheorie, diverse vormen van ideologiekritiek, *reader-response* (of *audience-response*)_criticism, *discourse-*

analysis en narratologie. Vrouwenstudies, etnische studies, homostudies en poststructuralisme zijn veelgebruikte benaderingswijzen binnen culturele studies. Culturele studies is doorgedrongen tot tal van disciplines en put op zijn beurt ook weer uit verschillende disciplines. Publikaties op dit gebied springen gemakkelijk heen en weer tussen massacommunicatie, mediasociologie, film- en televisiewetenschap, literatuurwetenschap, muzikwetenschap, geschiedenis, kunstgeschiedenis en andere disciplines. Dat deze multi- en interdisciplinariteit niet zonder problemen is, komt in hoofdstuk zes aan de orde. In elk geval ontstaan door deze combinatie van disciplines en benaderingen geheel nieuwe kennisgebieden - zoals 'visual theory',² psychoanalytische cultuurbeschouwing en 'theory' als alomvattend en hybridisch genre - die niet meer tot een der traditionele disciplines te herleiden zijn.

De huidige beweging van de letterendisiplines en sociale wetenschappen in de richting van culturele studies wordt wel beschreven als een paradigma-wisseling (Easthope 1991, Hall 1991). Ik zou culturele studies niet direct als plaatsvervanger van literatuurwetenschap en literaire interpretatie willen zien - daarvoor ontleent culturele studies teveel aan de literatuurwetenschap - maar als een nieuw en invloedrijk gebied daarnaast. Er zijn drie in het oog springende verschillen tussen de klassieke literatuurstudie en culturele studies. Ze betreffen achtereenvolgens het object, de methode en de inzet van het onderzoek.

Het eerste verschil met de klassieke literatuurstudie is dat culturele studies geen vast object heeft. Het aantal objecten breidt zich uit tot in het oneindige: het onderwerp van studie kan, omdat het normatieve cultuurbegrip binnen culturele studies is verlaten, letterlijk bijna alles zijn. Dit staat tegenover de klassieke literaturopvatting - exemplarisch verwoord door bijvoorbeeld het tijdschrift *Merlyn* (1962-66), door Maatje (1970) en door Weliek en Warren (1963) - waarin Literatuur een afgegrensd object is, dat duidelijk kan worden onderscheiden van 'lectuur', populaire cultuur en mediateksten. Onderscheidend criterium voor Literatuur was vaak een combinatie van de elementen non-referentialiteit of fictionaliteit, complexiteit, materiaalbehandling en het feit dat een werk beantwoordt aan de smaak van een culturele elite. Op elk van die criteria is af te dingen,³ en het laatste criterium is welhaast feodaal te noemen - reden waarom in recentere literatuurwetenschappelijke publikaties de vraag 'Wat is literatuur?' soms genuanceerder en beschrijvender wordt beantwoord (Van Luxemburg e.a. 1983:21-31, Duyvendak e.a. 1994:23-62). De historiciteit van het vigerende literatuurbegrip wordt meer benadrukt, en de verschillende literaturopvattingen worden liberaler naast elkaar gezet. Het hoog/laag-onderscheid wordt eerder descriptief dan normatief benaderd.⁴ Onder invloed van het succes van culturele studies wordt tegenwoordig iets gemakkelijker erkend dat populaire cultuur ook aan gewoonlijk met 'hoge' cultuur geassocieerde kwalificaties kan beantwoorden (vervoerd, bewustmakend, interessant, meerzinnig en complex) en dat hoge cultuur op zijn beurt ook wel amuserend, escapistisch, topisch en ideologisch kan zijn - kwaliteiten die gewoonlijk aan de lage cultuur werden toegedacht.⁵

Het tweede verschil dat culturele studies introduceerde, is een fundamenteel verschil in benadering van de culturele tekst. Volgens de klassieke literatuur-/kunstopvatting was de tekst of het kunstwerk uniek. Het stond, als complex en meerzinnig esthetisch object, los van context, van geschiedenis en van de gevoelens, de positie en de belangen van de lezer. Het doel van het lezen was nauwkeurige interpretatie van een betekenis die al in het werk besloten lag, het ontdekken van de eenheid in complexiteit, en het vinden van de universele zin van het werk. Kunst werd wel gezien als diametraal tegenovergesteld aan actualiteit, aan geschiedenis, aan het moderne jachten en jagen. Kunst was geconstrueerd als een afzonderlijk, tijdloos domein van zin en schoonheid. In culturele studies gaat het daarentegen niet om de uniciteit van een geïsoleerd, tijdloos kunstwerk, maar juist om het verband van de culturele tekst met andere cultuuruitingen, met eigentijdse sociale praktijken, met individuele lezers en groepen lezers, met verschillende contexten. De aandacht richt zich minder op historische als wel op eigentijdse teksten. Doel is het begrijpen van de pluriforme moderne cultuur en het moderne leven, in tegenstelling tot het ideaal van de klassieke cultuurstudie, die een gedegen, individueel-vormende kennismaking met vooral het verleden behelsde. In de *cultural studies*-benadering komt kennis van het heden niet alleen voort uit het verleden, maar evenzeer uit het heden zelf. De analyse richt zich vaak op de effecten van culturele teksten: zowel effecten op de individuele lezer, wiens persoonlijke verlangens door de tekst worden aangesproken, als effecten op grotere specifiek benoemde lezersgroepen, die hun identiteit kunnen articuleren door bepaalde vormen van cultuurgebruik. Veel onderzoek wordt gedaan naar de wijze waarop effect kan worden getheoretiseerd en hoe het in etnografisch veldwerk kan worden gemeten (Ang 1991, Radway 1984, Ruyters (in voorbereiding)). De culturele tekst wordt gezien als actor, als maker van politieke en sociale realiteiten (Van Alphen en Meijer 1991:7-19). Het gaat niet langer om het door immanente interpretatie zoeken van een in het werk besloten betekenis, maar om teksten in hun circulatie en functie, waarbij de lezers en kijkers als relatief eigenmachtige betekenisproducenten optreden. Culturele teksten worden geacht van cruciaal belang te zijn voor de constructie van identiteit en subjectiviteit, en voor de invoeging van het individu in sociale hiërarchiën. Representatie wordt gezien als een vorm van macht. Terwijl het aantal objecten zich, door het loslaten van het hoog/laag-onderscheid, sterk uitbreidt, veranderen dus ook de vragen die men aan deze objecten stelt. Deze nieuwe vragen maken de al genoemde interdisciplinaire benadering noodzakelijk.

Daarmee hangt, ten derde, het engagement van culturele studies samen. Het gaat in culturele studies niet om het accumuleren van meer kennis over de bekende cultuurvormen van het verleden, maar om het begrijpen van hedendaagse nieuwe media, en van het culturele mechaniek van maatschappelijke en politieke veranderingen.⁶ Culturele analyse is een vorm van intellectuele actie. Er is, vooral in de Engelse traditie, vaak een politieke inzet. Of het onderwerp nu de aantrekkingskracht van Thatchers conservatisme is, dan wel de medische taal waarmee de foetus wordt voorgesteld als tegenstrever van de moeder, dan wel voedselpornografie of zwarte

rappers: het onderzoek heeft vaak een maatschappelijke en politieke agenda.⁷

In Nederland wordt culturele studies, in tegenstelling tot de Angelsaksische landen, nog niet intensief beoefend. Buiten de afdelingen vrouwenstudies, massacommunicatie, homostudies en filmwetenschap wordt dit nieuwe vak met enige reserve gezien.⁸ In de Neerlandistiek zijn aanzetten te vinden bij Ruiter en Smulders (1992) en Van Alphen en Meijer (1991). Verder lijkt deze benadering eerder wortel te schieten onder journalisten en essayisten - als Willem Jan Otten, Paulien Terreehorst, Eric de Kuyper, Anil Ramdas, Joost Zwagerman - dan onder academici in de traditionele disciplines. Vooral in de literatuurbeschouwing staat voor vele critici en wetenschappers de normatieve scheiding tussen Literatuur en andere cultuuruitingen nog overeind.

2. Vrouwenstudies en culturele studies

Tussen vrouwenstudies en culturele studies bestaat grote affiniteit.⁹ Vrouwenstudies begon in een periode dat het normatieve cultuurbegrip nog volstrekt dominant was. Aanvankelijk hielden feministes zich, binnen dat paradigma, bezig met het herontdekken en herwaarderen van vrouwelijke kunstenaars die ten onrechte naar de 'lage' cultuur of de vergetelheid waren verwezen. Daaruit ontstond belangstelling voor het proces van canonvorming zelf. Zo kwamen de marginaliserende mechanismen van canonisering aan het licht, waaronder overigens niet alleen vrouwelijke auteurs het loodje legden. De wijze waarop bepaalde culturele activiteiten symbolisch 'mannelijk' dan wel 'vrouwelijk' gelabeld werden, en daarmee een plaats in dan wel buiten de canon kregen, gaf inzicht in de werking van het seksesysteem als *bouwer* van culturele hiërarchiën. Feministische critica's hadden dus weinig redenen om in het hoog/laag-onderscheid te blijven geloven. Zij ontmaskerden dit onderscheid al vroeg als een legitimatie van een regime van culturele suprematie. In hun speurtochten naar 'vrouwencultuur' stuitte feministes bovendien vaak op domeinen van cultuur die interessant maar niet gewaardeerd waren: de 'sentimental novel' (Tompkins 1985a, 1985b), de 'damesroman' (Van Boven 1992) het middeleeuwse vrouwenlied (Lemaire 1987), het sprookje, het epistolaire genre, het borduren, roddelen, grappen maken en tuinieren.¹⁰ Vrouwenculturen werden, inclusief de processen van (de)canonisering die zij doormaakten, in kaart gebracht: dergelijk feministisch cultuuronderzoek kan beschouwd worden als culturele studies *avant la lettre*.

Een tweede reden voor de affiniteit tussen vrouwenstudies en culturele studies ligt in de benadering van de tekst. Van het begin af aan was het feministes niet zozeer te doen om het kunstwerk als geïsoleerd esthetisch object, als wel om de relatie tussen tekst en seksesysteem. Het ging hen om het verband van de tekst met andere cultuuruitingen, met eigentijdse sociale praktijken, met individuele lezers en met groepen lezers, met de constructie van identiteiten en machtsposities. De tekst werd onder andere opgevat als exponent of symptoom van dominante

dan wel subversieve culturele houdingen. De tekst werd ook gezien als mede-*producent* van verschillende vormen van ongelijkheid. Tevens werd zij gehanteerd als kenbron voor vrouwelijke en andere niet-dominante identiteiten: de tekst kon fungeren als laboratorium voor de creatie van nieuwe subjectiviteit. Sinds Kate Milletts baanbrekende *Sexual Politics* zijn feministische cultuurcritica's erop uit inzicht te krijgen in de constructie van sekse in cultuuruitingen, in hoe deze 'werken' in de wereld, in 'how this two-sexed culture has produced gendered polarities which inform all its writings' (Munich 1985:244). De vragen die ik mij stel in dit boek plaatsen ook mij binnen deze benadering. Ik wil weten uit welke bronnen seksisme vloeit, hoe het samenhangt met andere vormen van ongelijkheid, hoe het is verankerd in tradities en conventies van representatie, hoe het zich voortdurend naturaliseert tot het 'normale' gezichtspunt, hoe we steeds zijn opgesloten in een echoput van sekse. Het engagement, dat feministen gemeen hebben met de beoefenaars van culturele studies, is daarmee tegelijk toegelicht.

Dat engagement zou wat mij betreft ook de vorm moeten krijgen van het overbruggen van de kloof die er bestaat tussen academische kennis en algemene kennis. Vanwege de aard en de actualiteit van de onderwerpen overbrugt culturele studies de kloof tussen universiteit en rest van de maatschappij al gedeeltelijk. Ik zou de gebruikte *methodes* van analyse ook willen populariseren. De kritiek van representatie kan ook voor niet-academici toegankelijk worden gemaakt. De basisprincipes ervan zijn relatief eenvoudig aan te leren, zoals ik direct in mijn analyses van Van der Elsen en Beckmann hoop te laten zien.

Voor mij impliceert de affiniteit tussen vrouwenstudies en culturele studies dat ik mij schaar bij die theoretici (Eagleton 1983, Culler 1988b) die cultuurwetenschap willen beoefenen als een algemene retorica die de produktie, structuur en receptie bestudeert van alle teksten en beelden. In dit boek tracht ik de methodiek van zo'n algemene retorica te schetsen. Culturele studies is in mijn opvatting een algemene interdisciplinaire kritiek van representatie, waarbij ik aanneem dat representatie een werkelijkheidsvormende kracht bezit.¹¹ Omdat de tekst indirect werkelijkheid creëert, in sommige opzichten werkelijkheid *is*, stel ik vragen die betrekking hebben op dit werkelijkheidseffect. Hoe produceren teksten bijvoorbeeld vervreemding van en angst voor de 'ander', waarbij een zekere vijandigheid wordt gecreëerd tegen degenen die tot 'ander' zijn gemaakt? Hoe kunnen zulke 'anderende' mechanismen worden blootgelegd, en aangepakt? Welke tekstuele structuren kunnen ervoor zorgen dat de Ander juist als subject wordt gezien? Welke tekststrategieën gaan onteigening tégen? Zulke vragen kunnen worden beantwoord door nauwgezette tekstanalyse, waarin je de methoden van de literaire analyse (narratologie, retorica, stilistiek, intertekstualiteit) inzet voor een ander, een niet strikt-literair doel. Deze van oorsprong literair-analytische methoden worden dan niet gehanteerd om de literaire waarde van deze teksten aan te tonen. Ze worden ingezet om te laten zien hoe de macht van de tekst werkt. Ze brengen in beeld hoe teksten subject- en object-posities scheppen, en hoe deze posities gedistribueerd worden langs de lijnen van sekse en kleur. Ze worden toegepast om te

laten zien hoe de tekst zijn lezers retorisch verleidt en 'vanzelfsprekendheid' produceert. Dergelijke analyses creëren, naar ik hoop, meer sensitiviteit voor het alledaagse geweld dat in teksten plaatsvindt. Het aanleren van deze wijze van omgaan met tekst en beeld brengt mensen er wellicht toe kritischer te lezen, fijngevoeliger, en haalt hen er mogelijk toe over zich minder te laten manipuleren door de verhalen en beelden die ons in het dagelijks mediabombardement omringen. De basisinstrumenten voor een kritiek van representatie zijn tot op grote hoogte in academische handen. We kunnen deze instrumenten echter inzetten om hedendaagse politieke realiteiten, die op tekstuele wijze tot stand komen, aan te vatten. Hoe de combinatie van narratologie, retorica, stilistiek en intertekstualiteit werkt, en hoe relevant een 'algemene retorica' ook voor niet-literaire teksten is, zal ik nu aan twee voorbeeldteksten illustreren. Al doende presenteer ik het analytisch instrumentarium dat ik graag gemeengoed zou zien worden.

3. Ed van der Elsken: 'En Hij zag dat het goed was'

Mijn eerste voorbeeld is een artikel van Wim Ellenbroek over de fotograaf Ed van der Elsken, verschenen in *De Volkskrant* (Ellenbroek 1991). Van der Elsken is een bekende Nederlandse fotograaf, die enkele jaren geleden overleed. Het *Stedelijk Museum* in Amsterdam wijdde in het najaar van 1991 nog een overzichtstentoonstelling aan zijn werk.¹² Van der Elsken fotografeerde de zelfkant en de bohème: hij legde het straatleven vast, het leven van prostituées, arme mensen, alcoholisten, zwervers, marktkooplui en kunstenaars. Als autodidact en als kind uit de arbeidersklasse duurde het enige tijd voordat hij geaccepteerd werd als kunstenaar. Aan het eind van zijn leven was zijn canonisering als een van de vooraanstaande Nederlandse fotografen echter een feit. Ellenbroeks artikel is op zichzelf een canoniserende daad. Van der Elskens arbeideristische uitstraling, zijn plat-Amsterdamse accent, zijn gefascineerdheid door de marge van de samenleving en zijn volkse mannelijkheid worden in dat stuk geromantiseerd, gewaardeerd en erkend als zijn handelsmerk. Hij wordt getekend als de ruwe bolster met blanke pit, even snel met zijn tranen als met zijn vloeken, een wilde jongen met een hart van goud.

In zijn fotoboeken placht Van der Elsken zijn foto's te voorzien van korte geschreven commentaren. Een van die bijschriften - uit *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970* (1979) - wil ik hier aan nadere analyse onderwerpen. Ook Ellenbroek citeert het in zijn *Volkskrant*-artikel. Van der Elskens commentaar heeft betrekking op een serie van zeven foto's. De serie opent met een portret van twee hoogblonde lachende tienermeisjes. Daarop volgen zes kermiscènes. Op twee daarvan zien we hoe twee jongens een meisje beetpakken en haar bijna op de grond gooien. Andere jongens kijken toe: een van hen kijkt sceptisch, verbijsterd, benauwd. Van der Elsken geeft deze foto's de titel 'Dollen op de kermis'. Zijn commentaar luidt:

Op de pagina's hiervoor zag de fotograaf twee vriendinnen. Hij zag hoe een van die

meisjes ontzettend ruw beetgepakt werd door iemand van het mannelijk geslacht. Hij zag hoe deze flinkerd het weerloze kind zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant tot overgave dwong, waarna het meisje zich wel in zijn armen moest vleien. En hij zag dat het goed was.

(Van der Elskens 1979 z.p.; Ook geciteerd in Ellenbroek, *De Volkskrant* 11 oktober 1991)

Dit commentaar presenteert een interpretatie van de beelden door de fotograaf zelf. Het nodigt ons uit de foto's op een specifieke manier te bekijken: deze kinderen maken gewoon lol. Daarmee 'naturaliseert' het commentaar een scène, die ook zou kunnen worden gezien als een gelegenheid waarbij een meisje wordt lastiggevallen, tot een scène van normaal heteroseksueel sociaal verkeer onder jongeren. Van der Elskens maakt er zelfs een vertederend toneeltje van. De titel van de foto's en het eraan gehechte bijschrift maken het ons moeilijk om de beelden op enigerlei andere wijze te interpreteren. Het bijschrift stuurt de waarneming in hoge mate. Je moet een 'resisting reading' inzetten om de foto's anders te kunnen lezen dan het bijschrift suggereert.

We hebben hier te maken met wat ik noem: de macht van de interpretatie, en met de naturaliserende werking van interpretatie. Interpretatie neemt het beeld in beslag, annexeert het, werpt er een verblindend licht op. Wanneer we dit commentaar helemaal uitlezen, worden we onderworpen aan het laatste moment, dat hij 'zag dat het goed was.' Het probleem met lezen is dat je, al lezend, in een tekst zit. Je bent erin opgesloten, op dezelfde wijze als waarop je bent opgesloten in een rijdende trein: je moet tot het eindpunt blijven zitten. De verleiding van het verhaal, die maakt dat je de afloop ervan wilt weten, dwingt tot blijven zitten. Wat ik duidelijk wil maken is dat er in en rond deze korte tekst sprake is van verschillende niveaus van interpretatie, die het beeld inkaderen. Op het eerste niveau zijn de foto's zelf tamelijk letterlijk een kader, en als zodanig reeds een interpretatie, een bewust gekozen uitsnede uit alles wat er op de kermis plaatsvindt. Maar als foto's zijn deze beelden desalniettemin nog zeer open. Ze kunnen op vele manieren geïnterpreteerd worden. Van der Elskens titel en zijn commentaar vormen het tweede en derde interpretatiekader, die allebei de betekenis van de beelden in de richting duwen van een naturalisering van heteroseksuele opdringerigheid (van jongens naar meisjes) als 'leuk'. Beeld en commentaar samen produceren jongens als subjecten van de handeling, meisjes als de objecten ervan. Op een vierde niveau kadert Ellenbroeks krantenartikel het commentaar van Van der Elskens weer in, door er geen vraagtekens bij te zetten, maar het op te voeren als voorbeeld van de hem typerende manier van kijken naar de wereld. Na het citaat vervolgt Ellenbroek aldus:

Zijn foto's onthullen het geheim van zijn manier van kijken - brutaal, direct, betrokken.

Op deze manier wordt Van der Elskens clichématige wijze van waarnemen bestempeld als vitaal,

zelfs als progressief ('betrokken'). Zijn rauwe, volkse mannelijkheid, die garant staat voor een immer-aanwezige belangstelling voor jongens die achter meisjes aanzitten, wordt door Ellenbroek gepresenteerd als een nieuwe, cultureel acceptabele, zelfs verfrissende houding.

Het vijfde niveau, het laatste kader dat over de foto wordt heengelegd, is het feit dat deze in het Stedelijk Museum werd gehangen. Daarmee is de foto geconsacreerd tot Kunst met een grote K, en daarmee immuun gemaakt voor kritiek op de ideologie ervan. Het is dit vijfvoudige pakket van steeds wijder wordende kaders, om deze foto's heengelegd, die het beeld sturen in de richting van dat dit de natuurlijke, menselijke, zelfs mooie manier is waarop jongens meisjes ontmoeten.

Om beter te kunnen zien hoe een dergelijk ideologisch effect geproduceerd wordt zou ik wat precieser willen kijken naar de retorische structuur van Van der Elskens commentaar. Voor deze tekstanalyse zal ik refereren aan retorica, aan de narratologie en aan het begrip intertekstualiteit.¹³ Door de tekst te behandelen alsof het een gedicht was, kunnen we zien hoe krachtig deze tekst mannelijkheid en vrouwelijkheid produceert: hoe dwingend Van der Elskens de lezer overtuigt van zijn visie, en met welke tekstuele middelen hij dat doet. Ik citeer het commentaar nog eens:

Op de pagina's hiervoor zag de fotograaf twee vriendinnen. Hij zag hoe een van die meisjes ontzettend ruw beetgepakt werd door iemand van het mannelijk geslacht. Hij zag hoe deze flinkerd het weerloze kind zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant tot overgave dwong, waarna het meisje zich wel in zijn armen moest vleien. En hij zag dat het goed was.

(Van der Elskens 1979 z.p.)

Het opvallende aan deze beschrijving is dat zij schijnt te leiden tot de conclusie: hier wordt een meisje lastig gevallen. De tekst vestigt die verwachting door het gebruik van twee klassieke stijlfiguren: een parallellisme en een enumeratio. Beide stijlfiguren verlenen de tekst een plechtig, bezwerend karakter, en beide suggereren dat er naar een climax wordt toegewerkt. Parallellisme structureert deze hele tekst, door de herhaling van de zinsopbouw met 'hij zag': 'zag de fotograaf'(zin 1) 'Hij zag'(zin 2), 'Hij zag' (zin 3) 'En hij zag' (zin 4). De stijlfiguur van de enumeratio is te zien in de opsomming van de gewelddadigheden - 'ontzettend ruw beetgepakt werd'; 'tot overgave dwong' hetgeen lijkt te gaan leiden tot een gewelddadige climax. Ofschoon die gewelddaad nóg eens gesuggereerd wordt door 'zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant' en door 'moest', is de climax geen gewelddaad. Op het punt waar we de climax zouden verwachten krijgt het meisje precies genoeg subjectiviteit om het geweld te bekrachtigen met haar ja: zij 'vleit' zich in zijn armen. Zo wordt de feitelijke climax dat het meisje toestemt in de hardhandige toenadering die haar ten deel

valt.¹⁴ Verder lijkt de ironische formulering 'deze flinkerd' een afstand te scheppen tot de jongen die het meisje beetpakt. Deze formulering blokkeert onze eventuele identificatie met de jongen. Maar evenmin stimuleert de verteller van dit commentaar onze identificatie met het andere personage: het meisje. Door haar 'het weerloze kind' te noemen wordt zij gedeeltelijk ontdaan van haar persoonlijkheid.

Terwijl de karakterisering van beide personages niet tot identificatie leidt, neemt de verteller een des te prominenter positie in: een godgelijke positie. Zijn blik-van-bovenaf wordt bevestigd door de intertekstuele referentie aan het Bijbelse boek Genesis: 'en God zag, dat het goed was.' Op die manier neemt de kunstenaar/fotograaf/schepper Gods plaats in, teneinde een 'gezonde' heteroseksualiteit te herscheppen. Het is veelbetekenend dat de fotograaf zichzelf niet introduceert als 'ik'. Door over zichzelf in de derde persoon te spreken verstoopt hij zich achter zijn beroepsidentiteit: 'zag de fotograaf'. Vervolgens wordt deze fotografenblik - via 'hij zag dat het goed was' - intertekstueel getransformeerd tot de onbetwistbare blik van God Zelf.

We zien in deze passage hoe intertekstualiteit kan functioneren. Het gewicht en de autoriteit van de oude Bijbeltekst wordt opgeroepen om eenzelfde autoriteit aan de nieuwe tekst te verlenen. De betekenissen van de oude tekst worden uitgebuit om de nieuwe tekst overtuigender te maken. Door deze intertekst uit Genesis worden de jongens en meisjes metaforisch herschapen tot Adams en Eva's, vlak na het moment van hun wonderbaarlijke schepping gezien in hun 'natuurlijke' staat.

Naast deze relatie met de Bijbel zie ik ook een intertekstuele referentie in 'het weerloze kind', wat mij doet denken aan de 'Jonkvrouwe In Nood' uit de sprookjes en ridderverhalen. Hier leidt de aanwezigheid van een 'Jonkvrouwe in Nood' echter niet tot mannelijke heldendaden en reddingsacties, maar tot mannelijk gebruikmaken van de situatie. Dat is Van der Elskens revisio-nistische herschrijving van het 'Jonkvrouwe In Nood'-motief.

Een laatste intertekstuele herneming betreft de herschrijving van het feministisch vertoog in deze tekst. De lezer/es zou aanvankelijk kunnen denken dat de scène op de kermis wordt verteld door een verontwaardigde feminist. Ik bespeur deze, naar mijn smaak sterk feministische, gedachtengang: 'hoe een van die meisjes ontzettend ruw beetgepakt werd door iemand van het mannelijk geslacht' [...] 'zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant' en 'tot overgave dwong'. Van der Elskens incorporeert deze feministische zinssneden in zijn tekst, maar doet dat alleen om ze effectief te kunnen uitschakelen en overtroeven. Zijn commentaar, geschreven vlak voor 1979 toen het feminisme zich stevig had gevestigd in de Nederlandse maatschappij, laat duidelijke echo's van het feministische vertoog horen. Van der Elskens tekst kan derhalve gezien worden als een slagveld van ten minste twee vertogen. Het feministische en het neo-masculiene vertoog worden tegen elkaar in stelling gebracht op zo'n manier dat de feministische redenering het onderspit delft en daarmee haar effectiviteit verliest.

Waarom besteed ik nu al die aandacht aan dat ene, in mijn ogen seksistische, bijschrift in Van der Elskens boek *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*? Zie ik dan niet dat *Amsterdam!* in vele opzichten een prachtig, zelfs een fascinerend album is? Dat zie ik. Van der Elskens documenteert in zijn boek het na-oorlogse Amsterdam, en representeert het als tegelijkertijd warm en desolaat. Hij documenteert het woelige, slordige, prachtige leven van straten en stadsdelen die niet meer bestaan, en hij doet dat vaak in unieke en onvergetelijke beelden. Zijn foto's zijn terecht beroemd en ik vind ze altijd intrigerend. Het seksistische bijschrift treft mij niettemin, omdat het deel is van een patroon. Een van de thema's die Van der Elskens in zijn boek bezighouden is de relatie tussen jongens en meisjes, mannen en vrouwen. Hij lijkt geobsedeerd te zijn door de mannelijke agressie die hij binnen die relatie waarneemt. Het is alsof hij zich, al fotograferend, vragen stelt over mannelijke gewelddadigheid. Bladerend door *Amsterdam!* zie je fysiek geweld van mannen/jongens tegen vrouwen/meisjes als een rode draad door het album lopen. Behalve de serie 'Dollen op de kermis' is er nog een serie van zeven foto's die laat zien hoe jongens op straat meisjes zelfs regelrecht aanvallen. De meisjes vinden dit duidelijk afschuwelijk, en Van der Elskens commentaar luidt als volgt:

Ordinaire rotjongens. Tegen je opbotsen, knijpen, grijpen, pesten, stoeien, kietelen, ongepaste opmerkingen. Een meisje dat geen karatelessen neemt kan nooit gelukkig worden.

Je kunt het advies om karatelessen te nemen ironisch opvatten, maar het valt evengoed te verdedigen dat Van der Elskens het hier juist serieus, en feministisch, bedoelt.¹⁵ Hij presenteert de fysieke opdringerigheid van mannen als *probleem*. Een andere serie laat zien hoe jongens met harde hand een groepje meisjes verjagen van het bankje op het Dam-monument. Het bijschrift luidt:

Het is inderdaad wel eens verdomd vervelend meisjes, dat eeuwige agressieve mannelijke gedoe, je kan niet eens even lekker op het Dammonument zitten, maar jullie moeten wel proberen te begrijpen, dat wij ook maar gestuurd worden, in ons kruis gekieteld door de hand van de Grote Voortplanter.

In dit bijschrift wordt duidelijk hoe Van der Elskens de kans mist een andere interpretatie van mannelijke agressie te bieden dan de geijkte. Nadat hij in zijn foto het probleem in beeld heeft gebracht, zwicht hij in zijn bijschrift toch weer voor de cultuurtekst die mannelijke agressie verontschuldigt. In deze tekst identificeert de verteller zich volledig met de mannen ('wij' versus 'jullie') en rechtvaardigt God ('de Grote Voortplanter') weer wat de mannen doen.

In dit beeld past ook het bijschrift bij een serie van vier foto's over het poesje, dat Van der Elsken met medelijden vervult. Hij legt vast hoe het diertje op het platdak naast zijn keuken wordt verkracht door alle katers uit de buurt. Van der Elskens commentaar luidt:

Vier of vijf enorme, ruige rotkaters dekken, verkrachten keer op keer dat ene arme poesje. Toch zoekt ze het op, de kleine schat.

De tekst gaat over dieren, maar kan gezien worden in het verlengde van de fotoseries over de omgang tussen de seksen onder mensen. Ook hier stelt Van der Elsken zich, al fotograferend, vragen over mannelijke agressie. Hoewel deze tekst afschuw van seksueel geweld uitdrukt, en empathie met het slachtoffer toont ('de kleine schat'), wordt seksueel geweld hier tegelijk genaturaliseerd door de frase 'Toch zoekt ze het op'. Het is alsof de machtige cultuurtekst ('als een meisje nee zegt bedoelt ze ja') hem al schrijvend teruggedwingt in het oude spoor. Ondanks zijn pogingen seksueel geweld te problematiseren slaagt Van der Elsken er niet in weerstand te bieden aan die cultuurtekst.

Wanneer ik dit aspect van Van der Elskens werk probeer te bespreken, brengen mensen daar wel tegenin dat Van der Elsken juist dol was op vrouwen. Als je aan de orde stelt dat een belangrijke Nederlandse schrijver als Edgar du Perron, schrijvend in de jaren dertig, zich soms aan racisme schuldig maakte (Bal 1991:122-142), luidt de reactie even verontwaardigd dat Du Perron toch een anti-koloniaal was; dat hij vele Indonesische vrienden had en de vrijheidsstrijd steunde (Peeters 1991). Het lijkt geen twijfel dat Du Perron inderdaad deze verdiensten had. Niemand zou dat willen bestrijden. Dat er desalniettemin racistische clichés in zijn teksten voorkomen heeft alles te maken met de cultuurteksten die de jaren dertig domineerden, waaraan kennelijk met de beste bedoelingen niet te ontsnappen viel. Het antwoord op deze verontwaardiging kan dus luiden dat het hier niet gaat om een individuele auteur, wiens persoonlijke morele deugden ter discussie staan. Het gaat hier niet om individuen maar om machtige culturele conventies, om collectieve structuren van representatie, die de macht van deze ene auteur verre te boven gaan en die diep verankerd zijn in onze taal en onze cultuur. Het gaat hier om de tekst na de dood van de auteur, de tekst 'na Barthes'¹⁶, de tekst die niet als bezit van de individuele auteur kan gelden: de tekst als proces, als bovenpersoonlijk krachtenveld. De auteur mag als het ware de pen even vasthouden, maar de pen bewoog al uit zichzelf.

4. Verstoten uit de gemeenschap der subjecten

Ik wil mij nu richten op een tweede voorbeeld: een kinderboek van Thea Beckman (1991), getiteld *Het wonder van Frieswijk*. Bij verschijnen - als boekenweekgeschenk tijdens de kinderboekenweek van 1991 - leidde *Het wonder van Frieswijk* tot heftige discussies. Het verhaal

speelt zich af in de veertiende- eeuwse Nederlandse stad Kampen, die voor het eerst wordt geconfronteerd met een zwart kind. Het kind draagt de naam Danga en is de slaaf van een Portugese koopman die de Nederlanden bezoekt. Het boek schetst - historisch correct, volgens de auteur - de ongelofelijk racistische reacties op dit zwarte kind: hij zal wel een duivel zijn, men is bang dat hij bijt, men duidt hem aan met 'zwartjoekel'. Hij zal wel 'zwart zien vanwege zijn zonden', hij is een gevaarlijk dier, etcetera. Sommige critici vonden dit boek racistisch, anderen - de meerderheid - meenden juist dat het boek racisme bestreed door het expliciet te verwerpen. Dit laatste standpunt is gebaseerd op het feit dat het hoofdpersonage, het witte meisje Alijt, sympathie voelt voor Danga en er zelfs in slaagt hem uit zijn slavernij te bevrijden. Zij steelt de sleutel van Danga's ketting uit de zak van de koopman, bevrijdt Danga, en weet daarbij listig de indruk te wekken dat de Heilige Maagd Maria dit wonder heeft bewerkstelligd. Door slimheid en haar heroïsche daden, alsmede door het feit dat zij vaak centraal staat, wordt Alijt snel het identificatie-object voor de jeugdige lezers/essen. Toen jonge lezers/essen naar hun mening werden gevraagd, gaven zij ruim bewijs voor hun identificatie met de heldin Alijt: over het algemeen vonden zij dat er niets mis was met dit boek.

Naar mijn mening is er wel degelijk iets mis, maar om dit aannemelijk te maken heb ik de narratologie nodig, waarvan de concepten al eerder in dit boek (hoofdstuk een) werden uitgelegd. In *Het wonder van Frieswijck* zien we een dominante externe verteller, de hoofd-focalisator. De belangrijkste ingebedde focalisator is Alijt. Deze vrouwelijke subjectpositie maakt *Het wonder* tamelijk feministisch. Het feit dat Alijt denkt, ziet, spreekt en vaak handelt, gecombineerd met het feit dat zij de list verzint die Danga bevrijdt, stimuleert een positieve identificatie van de lezer met Alijt. Maar Alijt is niet alleen dapper. Aan het eind van het boek wordt zij ook bevoogdend. Terwijl zij Danga beschermt, kijkt zij ook lichtelijk op hem neer: haar herhaaldelijke verzekeringen dat hij 'niet dom' is ontkennen het vooroordeel zo nadrukkelijk dat het paradoxalerwijs eerder wordt bevestigd dan ontkend. Alijts goedgeoedheid werkt bovendien voornamelijk ten bewijze van haar eigen voortreffelijkheid, niet ten bewijze van Danga's subjectiviteit. Doordat lezers zich ondertussen zo sterk met haar identificeren, wordt het heel moeilijk om Alijts houding af te wijzen. We worden verleid om deze houding te accepteren, te delen, niet te ondervragen.

Het ethnocentrisme van dit verhaal is echter niet gelokaliseerd op het niveau van de vertelde gebeurtenissen, het niveau van de geschiedenis (de *fabula*). In de context van de *Frieswijck*-discussie heeft niemand het simpele feit naar voren gebracht, dat het racisme van het boek afhankelijk is van de overkoepelende visie van de vertelinstantie - een inzicht dat academische literatuurwetenschappers zonder al te veel moeite tot algemeen bekende kennis hadden kunnen maken¹⁷. Wanneer men beter kijkt naar het niveau van het verhaal, naar het netwerk van focalisaties (in plaats van naar de vertelde gebeurtenissen), wordt duidelijk hoe de externe verteller geheel geïnfecteerd is door de veronderstelde veertiende-eeuwse opvattingen. Niet

alleen de 'onwetende' burgers van Kampen noemen Danga 'de duivel' en 'de Moriaan'. De verteller zélf duidt Danga systematisch aan als 'Moriaan', 'de kleine neger', 'het slaafje' enzovoort. Wanneer de verteller systematisch had verwezen naar Danga als 'Danga', dan was *Het wonder van Frieswijk* een heel ander verhaal geweest. De verteller zou in dat geval een effectieve afstand hebben gecreëerd tussen de hedendaagse, liberale, anti-racistische visie van waaruit het verhaal dan geschreven zou zijn, en de aanstootgevende veertiende-eeuwse visie, die daardoor had kunnen worden ontmaskerd, in ieder geval tentoongesteld. Nu zijn de vertellersbeschrijvingen van Danga niet zo zeer intertekstueel verbonden met het veertiende-eeuwse verhoog, als wel met veel recentere koloniale visies op zwarte mensen. De verteller benadrukt bijvoorbeeld herhaaldelijk een overdreven contrast tussen de 'roetzwarte huid' en de 'schitterende witte' ogen en tanden, de 'rollende ogen', de 'dikke lippen', de 'roze handpalmen', etcetera. Op deze manier maakt de verteller zelf een exotisch object van Danga, en sluit zij hem op in zijn fysieke kenmerken. Terwijl Alijt Danga op het niveau van de geschiedenis 'bevrijdt', blijft Danga op het niveau van het verhaal opgesloten in zijn geëxotiseerde lichaam. Doordat deze gevangenschap wordt verdoezeld door de 'heroïsche' gebeurtenissen, is het ideologische effect des te sterker.

Wanneer we kijken naar het netwerk van focalisaties, dan kunnen we zien hoe alle handelende personen in het verhaal (Alijt, haar zuster Agnes, haar vader, de koopman) op een bepaald moment focaliserende subjecten zijn. Daardoor ervaren we vaak van binnenuit wat zij zien, denken en voelen over gebeurtenissen of mede-personages. Danga krijgt *daarentegen nooit de positie van focaliserend subject*. Dit heeft tot gevolg dat hij altijd het *object* blijft van wat andere (witte) mensen over hem denken. Zo wordt Danga op het verhalende niveau verstoten uit de gemeenschap der subjecten, een positie die hij deelt met Tieske, de hond.¹⁸

De gelijkenis tussen Danga en de hond wordt buitengewoon griezelig gesuggereerd in de volgende passage:

Danga in zijn hoekje onder de trap keek naar Alijt en zij keek naar hem.

Zijn dikke lippen spleten vaneen in een stralende witte lach. Naast hem zat Tieske [de hond] en het slaafje woelde met één lichte handpalm in de ruige bruine vacht.

Tieske knorde van genot.

Ze lijken op elkaar, dacht Alijt.

(Beckman 1991:44)

Los van de nadruk op Danga's uiterlijk laat deze passage zien hoe de verteller te werk gaat. De eerste zin wordt gefocaliseerd door een externe verteller. In de volgende drie zinnen is de focalisatie ambigu: hij kan gelezen worden als een voortzetting van de focalisatie door de externe verteller, maar ook als een ingebedde focalisatie van Alijt. De onduidelijke verdeling van de

focalisaties is kenmerkend voor het verhaal. In de laatste zin is het wél duidelijk dat Alijt Danga en de hond focaliseert. Vreemd genoeg worden de redenen die Alijt ziet voor de overeenkomst tussen Danga en de hond niet expliciet gemaakt. Doordat het motief van de overeenkomst ontbreekt, maken de lezers deze akelige suggestie af zoals zij dat verkiezen.

Deze twee narratieve strategieën - de obsessie van de verteller met de fysieke kenmerken van Danga die beschreven worden om hem exotisch te maken, gecombineerd met het feit dat Danga systematisch een subjectpositie wordt onthouden - maken van dit kinderboek een naar racisme neigend verhaal.

Ik vind zulke verhalen gewelddadig. Men kan zich een breed onderzoeksveld voorstellen, verbonden met massa-communicatie en cognitieve psychologie, dat 'de sociale effecten' van zulke teksten probeert te bewijzen of te ontkrachten. Zo'n onderneming was hier echter niet mijn doel. Mijn doel was te laten zien hoe teksten niet zozeer tot gewelddadige acties leiden, maar ook in zichzelf een gewelddadige kant hebben. Enkele jaren geleden formuleerden mijn collegae van de Utrechtse vakgroep Vrouwenstudies dit idee als een serie vragen:

Kunnen bepaalde vormen van representatie, zoals de uitsluiting van vrouwen uit een verhaal, de metaforisatie van vrouwen tot de belichaming van het kwaad, de negatie van een vrouwelijke subjectiviteit, gezien worden als een vorm van geweld tegen vrouwen? Is de metaforisatie van vrouwen als 'de ander' in teksten vergelijkbaar met de objectivering van vrouwen als slachtoffers van geweld in de maatschappij? Is dan uiteindelijk het verschil tussen het tekstuele en het reële minder groot dan men denkt?

(Metaforen van geweld 1989:179-180)

Nu zou ik aan al deze vragen 'witte vrouwen, zwarte vrouwen en zwarte mannen' toevoegen en de vraagtekens weglaten. Pendelend tussen literatuurwetenschap en culturele studies zie ik deze taak voor cultuurwetenschappers: het verder ontwikkelen en populariseren van gereedschappen waarmee zulke 'tot ander makende' mechanismen van culturele teksten kunnen worden blootgelegd en ontmanteld.

In het volgende hoofdstuk ga ik dieper in op het interdisciplinaire karakter van deze onderneming en op de cruciale vraag naar de relatie tussen tekst en werkelijkheid.

NOTEN

1

Zie voor een analyse van een Benson & Hedges-advertentie Easthope 1991:152-156; over het sex-appeal van de scooter Hebdige 1991; over punkcultuur Hebdige 1979 en

1988; over Malcolm X hooks 1994:155-164 en 183-196; over toeristische reisfolders Culler 1988a:153-167; over de Lundia-catalogus Van der Linde 1994; over Body-buildersfoto's (onder andere) van Alphen 1992a; over *gender-bending* in de popmuziek Smelik 1993a:19-49.

2

Zo luidt de titel van een boek van Bryson (1991) dat dit gebied in kaart brengt.

3

Literatuur is niet altijd fictioneel (denk aan autobiografieën, bekentenisliteratuur) en populaire teksten zijn *ook* fictioneel. De tegenstelling fictie/nonfictie is verder ondergraven door het poststructuralistische inzicht dat ook niet-fictionele teksten tekstuele constructies zijn, waarin gebruik wordt gemaakt van literaire stijlmiddelen, en waarin een visie op de werkelijkheid wordt geconstrueerd: in die zin zijn alle teksten, zelfs krantenartikelen, fictioneel. Complexiteit is eerder een element van de leeshouding dan een onomstotelijke eigenschap van de literaire tekst zelf. Bovendien kunnen populaire en niet-gecanoniseerde teksten ook zeer complex en meerduidig zijn.

4

Daarmee wordt de wijze waarop het hoog/laag-onderscheid wordt gemaakt zelf tot object van onderzoek. Zie daarvoor ook het werk van de kunstsocioloog Pierre Bourdieu. In zijn befaamde *La Distinction* (1979) brengt hij naar voren dat gecanoniseerd kunstgenot een praktijk is waardoor men zich omringt met de tekenen van goede smaak, daarmee de eigen culturele elite-status voortbrengend. Kunst is een middel tot het creëren van sociaal onderscheid.

5

Het hoog/laag-onderscheid wordt niet alleen in de theorie aangevochten. Het wordt ook in culturele praktijken zélf ondergraven. De Nederlandse 'Zestigers' citeerden al veelvuldig uit triviale teksten, als evenzovele provocaties aan het adres van de in hun tijd nog krachtige canonieke literatuuropvatting. Beeldende kunstenaars als Andy Warhol, Rob Scholten en Jenny Holzer citeren frequent uit de consumptiecultuur en de sociale tekst.

6

Er zijn ook historische culturele studies. Retrospectief zou men het onderzoek naar middeleeuwse volkscultuur (bijvoorbeeld Pleij 1979) tot culturele studies kunnen rekenen. Het onderzoek naar recentere cultuuruitingen is echter veruit het omvangrijkst.

7

Zie voor voedselpornografie (de sensueel uitgestalde etenswaren in kookboeken en tijdschriften, en het paradoxale appel dat daarvan uitgaat op vrouwen die tegelijkertijd in de greep zijn van het slankheidsideaal) Coward 1986:101-112; Over zwarte rappers hooks 1994:115-143; Over de seksepolitiek van het Thatcher-tijdperk McNeil 1991; Over de wijze waarop het medisch-technologische vertoog de foetus promoveert tot heldhaftig individu en tegenstrever van de moeder Franklin 1991.

8

Behalve de filmbladen en de tijdschriften van de genoemde interdisciplines (bijvoorbeeld *Lover*, het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* en het homostudiesblad *Homologie* is er één academisch tijdschrift: het in 1993 gestarte *Feit en fictie*, dat zich richt op 'de geschiedenis van de representatie'.

9

Franklin, Lury & Stacey (1991) zien als overeenkomsten dat beide zich manifesteren als nieuwe takken van wetenschap. Beide hebben radicale wortels buiten de universiteit; beide zijn interdisciplinair, en als zodanig een uitdaging aan de conventionele disciplinegrenzen en academische machtsstructuren; beide verbinden ervaring met theorie. Beide ondergingen gedurende de laatste twintig jaar vergelijkbare epistemologische revoluties: op het marxisme en de Frankfurter Schule als inspiratiebron volgden semiotiek, psychoanalyse, poststructuralisme en postmodernisme. Zowel feministen als beoefenaren van culturele studies problematiseren het essentialisme van noties als 'ervaring' en 'identiteit', en zoeken naar manieren om recht te doen aan de complexe rol van cultuur in de reproductie van ongelijkheid. Via een verschillende route hebben zowel feminisme als culturele studies zich ten slotte bevrijd van het economisch determinisme en zijn ze aangekomen bij vragen naar de culturele dimensies van de macht. Zie voor een recensie van Franklin c.s. (*Off-centre*, een overzichtsbundel op het gebied van feminisme en cultural studies) Meijer 1994b.

10

Exemplarische voorbeelden zijn Parker 1984 (*The Subversive Stitch*), een fraaie geschiedenis van het in de loop der eeuwen gezonken en gefeminiseerde cultuurgoed van het borduren: borduren was tot in de zeventiende eeuw een der kunstambachten, vergelijkbaar met de beeldhouw- en schilderkunst. Geleidelijk aan raakte degradeerde het tot burgerdames-bezigheid. Een interessante borduurtraditie bleef het 'quiltten' in de Verenigde Staten. Zie voor humor Kaufman 1991, voor tuinieren Walker 1983 en Van Crevel 1984, voor roddel Meyer Spacks 1985.

11

De relatie tekst-werkelijkheid komt in het volgend hoofdstuk uitgebreider aan de orde.

12

Once upon a time. Ed van der Elsen, foto's 1948-1988. Tentoonstelling in het Stedelijk museum Amsterdam, najaar 1991.

13

Zie hoofdstukken twee en drie.

14

Kappeler (1986:137) noemt dit scenario 2. Terwijl in de pornografie scenario 1 het meester-slaaf schema volgt, beeldt scenario 2 de willige vrouw af die uit zichzelf de wensen van de meester vervult. Haar wordt precies genoeg subjectiviteit verleend om toe te stemmen in wat haar overkomt. Kappeler - wier werk ik bespreek in het volgende

hoofdstuk - vindt deze 'pornografische' patronen in allerlei culturele teksten terug, ook literaire.

15

Toen hij in de jaren zeventig het bijschrift formuleerde, werd karate voor vrouwen juist bekend en populair.

16

Zie diens opvattingen over de dood van de auteur in Barthes 1989.

17

Een uitzondering was een ingezonden brief in *de Volkskrant* van 12 oktober 1991 door Isabel Hoving, niet toevallig literatuurwetenschapper van beroep.

18

Vergelijk dit vertel-regime met dat van Albert Helman in *De stille plantage* (1931), een roman die Van Alphen (1992c:70-83) in zijn essay 'Gekleurd vertellen' op exemplarische wijze analyseerde. Ook daar weigert de vertelinstantie ostentatief het bewustzijn van de zwarte personages weer te geven, bijvoorbeeld door het stellen van de retorische vraag: 'En wat er in de zwarte koppen van de negers omging, wie kon het zeggen?' Uiteraard zou de vertelinstantie zich desgewenst toegang kunnen verschaffen tot het bewustzijn van *alle* personages, ook de zwarte. Van Alphen concludeert dan ook:

De Externe vertelinstantie doet het voorkomen alsof het 'anders-zijn' van de zwarten het hem onmogelijk maakt om hun focalisatie te verwoorden. Het is echter juist zijn onwil om hun focalisatie te representeren die de zwarten tot een ander, mysterieus en ondoorgrondelijk, maakt. De zwarten worden hier tot ander *gemaakt* met behulp van een vertelstrategie. (72)

Hetzelfde geldt voor de vertelstrategie van Thea Beckman.

Ook met betrekking tot de problematiek van het weergeven van historisch racisme (Beckmans verhaal speelt in het veertiende-eeuwse dat van Helman in het zeventiende-eeuwse Suriname) is Van Alphen's essay interessant.

HOOFDSTUK 6. DE PORNOGRAFIE VAN DE REPRESENTATIE

Pornography is not a special case of sexuality; it is a form of representation. Representation, therefore, not 'real-life sex', should be the wider context in which we analyse this special case of representation: pornography.

Susan Kappeler 1986:2

1. Interdisciplinariteit (1)

Feministische tekstanalyse en tekstinterpretatie maken deel uit van een interdisciplinaire kritiek van de representatie. De sekse- en 'ras'-scheppende structuren die ik hiervoor vond in literaire én populaire teksten, zijn ook te vinden in andere vormen van hoge en lage cultuur (beeldende kunst, theater, film, muziek)¹, in wetenschappelijke teksten,² journalistieke teksten en in geschiedschrijving.³ Interdisciplinair werken stelt hoge eisen: je moet op de hoogte zijn van de denktradities en analyse-instrumenten van andere disciplines. Je moet de onderlinge vergelijkbaarheid van deze analyse-instrumenten kunnen overzien. Je moet, behalve de disciplinegebonden instrumentaria (filmtheorie, narratologie) ook interdisciplinaire instrumentaria (semiotiek, psycho-analyse, *discourse-analysis*) leren kennen. Maar interdisciplinariteit levert ook veel op. In dit geval: inzicht in de in alle takken van cultuur aanwezige sekse- en kleurproducerende mechanismen, die via hun specifieke medium van representatie ongelijkheid voortbrengen.⁴ De kritiek van representatie kijkt in de machinerie die de man (vaak) produceert als subject, de vrouw (vaak) als object. Door middel van een bombardement aan subjecten en objecten scheppende representaties worden hiërarchieën van sekse, kleur, klasse, seksualiteit en regionaliteit in wisselende historische gedaante, steeds opnieuw in circulatie gebracht. Op den duur levert dit onderzoek inzicht op in de fundamenteën van onze cultuur, dat vanuit een enkele discipline nooit bereikt had kunnen worden.

2. Representatie en werkelijkheid

Een cruciaal probleem in de kritiek van representatie is de vraag, hoe representatie zich verhoudt tot 'de echte werkelijkheid'. 'Wat is het effect van het lezen van het werk van de Sade?', luidt dan de vraag. Kunnen we alle representaties in tekst, klank en beeld opvatten als 'fantasie' en 'fictie', radicaal gescheiden en veilig afgeschermd van de wereld der 'feiten', de 'echte' werkelijkheid? Weten de aan 06-nummers verslaafde adolescenten dat de fictieve wensen van de 'hete rijpe vrouwen' op de band niet noodzakelijk samenvallen met de wensen van de meisjes en vrouwen uit hun omgeving? En als niet bewezen kan worden dat representatie direct imiterende conse-

quenties heeft voor de praktijk, betekent dat dan dat teksten geen enkele relatie met de werkelijkheid onderhouden, dat ze `slechts' fictie en fantasie zijn, en dat kritische analyse ervan overbodig is?

Gewoonlijk worden representatie (tekst en beelden) enerzijds en materiële, politieke en sociale werkelijkheid anderzijds gezien als twee van elkaar gescheiden domeinen, die principieel van elkaar verschillen. Teksten of beelden zijn, in dit perspectief, *slechts* tekst of beeld. Armoede, verkrachting, wetten en brandbommen zijn daarentegen harde realiteit. Dat zijn ze ongetwijfeld, maar wellicht zit er ook een `harde' of daadkrachtige kant aan het tekstuele. Misschien valt de binaire oppositie tekst/werkelijkheid wel om te keren. Wetten zijn bijvoorbeeld van oorsprong teksten. Ze staan op papier, in wetboeken. Ze kunnen gezien worden als bijzonder machtige teksten: ze worden vaak toegepast, in de loop van rechtszaken vaak herhaald en uitgeplozen door rechters en advocaten. Ze produceren ons gevoel van wat juist en rechtvaardig is, en ze produceren vonnissen die bijzonder hardhandige feiten tot gevolg hebben, zoals buitengewoon werkelijke gevangenisstraffen, waar echte mensen verdwijnen achter echte tralies. De wetstekst kan niet gescheiden worden van de wet als machtsmiddel. De tekst is het machtsmiddel, het machtswoord, omdat hij in de institutie van de rechterlijke macht is opgenomen. De wet op papier vormt een integraal onderdeel van de rechterlijke macht die zijn gezag laat gelden. De spreektaal erkent deze fysieke kant van de wet ook. Zij spreekt van `de machtige arm der wet'. Als de wet niet werkt, spreken we van een `dode letter'. Als de wet wel werkt en effect heeft is zij, per implicatie levend. De wetstekst *handelt*.

Het lijkt mij dat dit handelingsaspect, dit machtsaspect, dat de wetstekst zo duidelijk laat zien, min of meer inherent is aan elke tekst. Ik vat `tekst' dan niet op als een idiosyncratische, geheel unieke, geïsoleerde, eindige verzameling woorden opgeschreven door een begaafd individu. Ik vat `tekst' op als *cultuurtekst*, als discours, als altijd onderdeel van een grotere verzameling teksten die elkaar echoën en herschrijven. Het is niet de individuele tekst maar de terugkerende cultuurtekst die bepaalde culturele houdingen, sekse-identiteiten, en topische manieren van waarnemen en denken construeert. In de individuele tekst is maar heel weinig nieuw. Culturele houdingen zijn al geëncodeerd in de taal, waaruit de individuele auteur moet putten, en de taal bepaalt wat begrijpelijk is, wat zegbaar is, wat tot het domein behoort van het `werkelijke'. Individuele teksten - of ze nu pornografisch zijn dan wel poëtisch, of het nu nieuwsteksten betreft dan wel films, politieke debatten of advertenties - herhalen veelal dat wat al gezegd is in de stilistische conventies van hun specifieke medium.

Effect moet mijns inziens gedacht worden, niet op het niveau van de enkelvoudige tekst, maar op het niveau van de cultuurtekst waaraan deze deelneemt. Pas door de eindeloze herhaling van representaties waarin een bepaald patroon zit, wordt `het normale' en het `natuurlijke' geproduceerd, waarvan niet langer zichtbaar is dat het een effect is van representatie. Wat wij

ervaren als werkelijkheid bestaat in feite uit het veelvuldig gerepresenteerde en het representeerbare. De aloude vraag hoe de 'werkelijkheid' zich verhoudt tot de 'tekst' waarin óver die werkelijkheid wordt gesproken, wordt op die manier een verkeerde vraag. Eeuwenlang heeft men zich het hoofd gebroken over de verhouding tussen representatie en het object van representatie (Still 1992). Misschien kunnen we nu zeggen: representatie heeft geen object. Representatie spiegelt geen werkelijkheid, maar schept er een, omdat zij ons de werkelijkheid op een bepaalde wijze doet zien. Buiten de orde van representatie om is geen werkelijkheid meer kenbaar. Maar dan kunnen representatie en werkelijkheid niet meer van elkaar gescheiden worden. Dit is heel in het kort de kern van Michel Foucaults (1972, 1975) denken over de kwestie van representatie en werkelijkheid. Foucaults concept 'vertoog' omvat het linguïstische, het culturele, het sociopolitieke en het materiële als ongescheiden, als ondeelbare delen van het zelfde regime.⁵

Binnen vrouwenstudies werd de relatie tussen representatie en werkelijkheid de laatste jaren het indringendst belicht door Susan Kappeler. In haar boek *The Pornography of Representation* (1986) pleit Kappeler - net als ik - voor een algemene kritiek van sekse-representatie, die zich richt op zowel hoge als lage cultuur. Tevens probeert zij het probleem van het effect van 'tekst' op 'werkelijkheid' op een nieuwe manier te stellen. Kappelers invalshoek is wat in feministische kring het pornografiedebat wordt genoemd.⁶ Porno wordt meestal besproken in termen van de 'inhoud' ervan: de concrete seksuele handelingen die in porno worden afgebeeld. Het pornografiedebat kent - zeer globaal - twee posities in de kwestie van de relatie tussen pornografie en werkelijkheid. Het liberale standpunt is dat porno geen kwaad kan omdat het slechts een fantasiewereld aanreikt, die geen invloed heeft op 'werkelijke' seksuele praktijken, en die niet leidt tot een toename van seksuele geweldsmisdrijven. Pornofantasieën hebben, in de liberale optiek, hoogstens een uitlaatklep-functie. Het radicaal-feministische standpunt is daaraan tegengesteld. In die visie is pornografie wél schadelijk, omdat de pornografische voorbeelden worden uitgeleefd als seksueel geweld in de echte wereld. Wat in beide standpunten echter genegeerd wordt - zegt Kappeler - is dat pornografie geen 'inhoud', geen concrete seks is, maar een vorm van representatie. Pornografie zou volgens Kappeler dan ook niet besproken moeten worden in termen van de aanvaardbaarheid van de seksuele exercities die het genre toont, maar in termen van de wijze waarop het genre representeert:

The fact of representation needs to be foregrounded: we are not just dealing with 'contents'. Sex or sexual practices do not just exist out there, waiting to be represented; rather, there is a dialectical relationship between representational practices which construct sexuality, and actual sexual practices, each informing the other. (2)

De relatie tussen porno en werkelijkheid verloopt volgens Kappeler niet via de afgebeelde soorten van seks, maar via de wijze waarop deze gerepresenteerd worden. Het bekijken van de *structuur van de representatie* in pornografie is de grote overgeslagen stap. Porno is tekst en beeld, dat wil zeggen geen levensechte seks maar representatie. Door porno gelijk te stellen aan echte seks, of deze juist geheel daarvan los te zien, blijft in zowel het radicale als in het liberale standpunt de wijze van representatie ongemoeid.

Door te opereren dat de relatie tussen de *structuur* van representatie en de werkelijkheid dialectisch is, distancieert Kappeler zich van de opvatting die door alle partijen zo stellig over-eind wordt gehouden in het pornografiedebat: dat 'werkelijkheid' primair is. Werkelijkheid wordt zowel door liberalen als radicalen opgevat als 'echt', representatie wordt alleen maar als 'echt' erkend voorzover er sprake is van aantoonbare effecten op het primaire niveau. Het pornografie-debat wordt derhalve gestructureerd door de binaire oppositie representatie/werkelijkheid, waarbij werkelijkheid de primaire term is en representatie de afgeleide, secundaire term.⁷ Evenals Kappeler wil ik aan deze binaire oppositie voorbijkomen, allereerst door erop te wijzen dat de pornografie zelf een buitengewoon werkelijke wereld is. Porno is een enorme industrie, een uitgestrekte werkvloer. Tienduizenden mensen verdienen er hun brood mee, er worden enorme winsten in gemaakt en miljoenen klanten besteden uren van hun tijd met het lezen van en kijken naar porno. Ten tweede ben ik het met Kappeler eens dat in beide standpunten in het pornodebat het niveau van de representatie zélf wordt genegeerd, vanwege de exclusieve aandacht voor 'effect', dat dan weer wordt vernauwd tot het letterlijke uit-acteren van de afgebeelde vormen van seks in de werkelijkheid. In feite zijn liberalen en radicalen het erover eens dat representatie een *quantité négligable* is, wanneer er geen effecten zouden zijn van pornotekst en beeld op de werkelijkheid. Mijn visie is daarentegen - en zo interpreteer ik ook Kappelers standpunt - dat representatie veel indirecter werkt, veel gemedieerder, maar tegelijkertijd op een veel fundamenteeler niveau. Representatie construeert identiteiten en subject-posities voor zijn gebruikers/sters. Plaatjes van uitgestalde, beschikbare vrouwen construeren niet alleen vrouwen maar vooral ook mannen. Door het, niet alleen in pornografie, maar ook in museumkunst, voortdurend tentoonstellen van vrouwen als beschikbare, maagdelijke gebieden die kunnen worden ingenomen, wordt voor de kijker *mannelijkheid* gecreëerd. De gevolgen van deze culturele constructie van mannelijkheid zijn aanzienlijk, maar ze zijn lastig empirisch te traceren. Het effect van deze cultuurtekst kan in elk geval niet worden opgespoord door empirische onderzoeken die nagaan welke drie geweldsfilms gewelddadige mannen vlak voor hun wandaad hebben bekeken. Ook onderzoeken die groepen proefpersonen pornografie laten consumeren om vervolgens hun seksuele gedragingen of attitudes in kaart te brengen lijden aan te eenvoudige veronderstellingen (zie Intons-Peterson en Roskos-Ewoldson 1989 voor een overzicht van empirisch onderzoek

over de effecten van pornoconsumptie). Het zoeken naar bewijzen voor het directe uit-acteren van pornografische scenario's door mannen is zeker niet onnuttig, maar tegelijk verdonkeremaant zulk onderzoek het feit dat een machtige cultuurtekst, een conglomeraat van een onophoudelijke *reeks* van representaties, mannelijke subjecten allang heeft doen verschijnen als immer seksueel ondernemend en 'van nature' agressief. Dat wil zeggen dat er, lang voor bovengenoemde onderzoeken beginnen, al een cultureel aanvaarde definitie van de mannelijke 'natuur' bestaat, met een bijbehorende praktijk, die schijnbaar voorafgaat aan alle constructie.

In haar eerste hoofdstuk (Problem 1 'Fact and Fiction') komt Kappeler dicht bij de bewering dat representatie in feite het primaire niveau is en dat 'werkelijkheid' secundair geproduceerd wordt door de repetitieve systematiek in de orde van representatie. Zij presenteert deze stelling via een verrassend voorbeeld, dat ik uitgebreid weergeef. Dat voorbeeld illustreert meteen hoe Kappeler de structuur van representaties analyseert. Haar werkwijze zal ik later becommentariëren.

3. 'A Murder in Namibia'

In 1984 berichtte *The Guardian Weekly* onder de kop 'A Murder in Namibia' hoe de witte boer van Rooyen zijn zwarte arbeider Thomas Kasire vermoordde, omdat hij deze verdacht van sympathieën voor de zwarte bevrijdingsbeweging SWAPO. Van Rooyen legde Kasire aan een ketting, en martelde hem tot de dood erop volgde. Het geval werd een criminologische rariteit, omdat van Rooyen zelf het bewijsmateriaal produceerde op grond waarvan hij veroordeeld werd. Tijdens een borrel met zijn vrienden maakte een van de vrienden foto's op Van Rooyens verzoek. Eén foto toont een close-up van Thomas Kasire's bebloede hoofd, terwijl een witte arm de ketting vasthoudt. De andere foto toont de moordenaar helemaal. Hij kijkt in de camera, terwijl hij de ketting met de gemartelde omhoogtrekt: Kasire wordt daarbij gedwongen te poseren met de SWAPO-groet, een opgeheven vuist.

In de rechtszaal, vervolgt Kappeler, werden deze foto's bekeken als bewijsmateriaal, niet als vorm van representatie. Rechters zijn gericht op werkelijkheid, niet op fictie. Een kunstkenner zou de foto's echter ook onmiddellijk als irrelevant van zich hebben afgeschoven: het ging hier immers om iets wat 'echt gebeurd' is, niet om fictie. Toch valt er op het niveau van de representatie heel wat van deze foto's te zeggen. Het zijn doelbewuste composities, die zich voegen naar een bepaald genre. Het slachtoffer moet 'poseren'. De witte man poseert ook: hij gaat breeduit voor de camera staan, kijkt erin, en de andere witte man achter de camera kijkt, kiest en omraamt het beeld. Vergelijk het plaatje met de foto's van vissers die trots hun buit tonen, met jachtfoto's of oorlogsfoto's waar 'overwinnaars' poseren met hun 'overwonnene'. Hier en elders legt Kappeler veel nadruk op het doel van representatie: dat is niet het tot object maken

(van vrouw, buit, zwarte, overwonnene), maar het *tot subject maken* van man, jager, witte, overwinnaar. Zo kun je zeggen dat de kwaliteiten van 'overwinnaar en overwonnene' niet voorafgaan aan de foto, maar pas door de foto tot stand komen. In de productie van de representatie worden de posities van 'overwinnaar' en 'overwonnene' *gecreëerd*. De representatie is het gratuite surplus van de daad. De foto is niet nodig voor de daad zelf (het doden van het dier, het 'bestrijden' van 'terroristen', het hebben van seks). De foto is ontheven aan direct nut, pure 'kunst' in zekere zin. De foto heeft tot doel een zelfbeeld voor de overwinnaar op te bouwen, en daarvoor is de afbeelding van zijn relatie tot de overwonnene nodig. Het object (Thomas Kasire, het gedode dier, de krijgsgevangene) wordt tot een functie van het zelfbeeld van het subject, aldus Kappeler's betoog.

De structuur van deze afschuwelijke foto's vindt Kappeler analoog aan veel pornoplaatjes. In het bekendste pornoscenario poseert de man met de vrouw die hij seksueel bezit, waarbij hij in de camera kijkt. Zo'n beeld brengt communicatie tot stand, vestigt een relatie van complicitéit tussen het mannelijk subject in de foto en de maker, de man die achter de camera kijkt, kiest en knipt. Verder opent de afbeelding ook een positie voor de toeschouwer, die in het verlengde ligt van die relatie tussen het subject in de foto en de maker van de foto. De man achter de camera

has opened up a dimension of viewing, has engendered a spectatorship, an audience of white men in general (a gender/race-class). And the white man in the picture is still at large, joins the viewers, is interchangeable with them. (15)

De foto 'seksueert' en 'rast' de toeschouwer tot witte man, zelfs al is de toeschouwer vrouw en/of zwart.⁸ Het plaatje dringt de kijker met andere woorden een door ras en sekse gestructureerde kijkpositie op.

In porno is het niet eens nodig dat het mannelijk subject voorkomt op het plaatje. Veel foto's vertonen alleen de naakte, beschikbare vrouw, zoals er ook een close-up is van de mishandelde Thomas Kasire. Maar het object verwijst naar het subject, waarvan het een functie is: de kijker kan zich, met behulp van het plaatje, zelf fantaseren in de subjectpositie.

Het Namibië-voorbeeld is treffend gekozen, omdat het feit/fictie-probleem hier is omgekeerd. Meestal luidt de vraag: tot wat voor daad leidt tekst? Hier luidt de vraag: tot wat voor tekst leidt de daad? Wat Kappeler hiermee laat zien is dat het niveau van representatie een werkelijkheid op zich is, die zijn eigen dynamiek, conventies, tradities en retorische structuren kent, die op zichzelf bestudeerd moeten worden. Vooral de wijze waarop het beeld de toeschouwer creëert is voor Kappeler van groot belang:

The spectator function [...] is crucial to the analysis of representation, and its omission from any further analysis of 'involvement' is critical. In particular, we know that the spectator function is not simply a democratically open choice of admission, but is structured by the very representation - structured in terms of gender. Pornography, like much other public imaging, is *constructed for male viewing*, framed by the white man for his guests. (31-32)

Het gaat om deze door alle partijen genegeerde 'construction of a male viewpoint on the axis of author to spectator, optionally via the generic male agent in the pornographic scenario'. In de diverse opvattingen over porno - van de liberale: alles kan (want porno is toch 'fictie'), tot de feministische: niets kan (want porno staat op één lijn met reëel geweld) - wordt de dynamiek en de structuur van de representatie niet bekeken als relatief zelfstandig niveau. Wie dat niet doet, kan echter nooit de vraag beantwoorden hoe de werkelijkheid van de representatie zich verhoudt tot de 'echte' werkelijkheid. Wat dat betreft is Kappeler's boek een belangrijke stap vooruit in de analyse van het seksisme - en racisme - in cultuuruitingen in het algemeen. Ik ben het met haar eens dat representatie bekeken moet worden als een werkelijkheid op zich.

4. Interdisciplinariteit (2)

Kappeler bepleit een algemene kritiek van representatie, die de grenzen tussen hoge en lage cultuur net zo gemakkelijk overschrijdt als de grenzen tussen de disciplines. Bij dat pleidooi sluit ik me van harte aan. Toch lukt het Kappeler niet helemaal om te voldoen aan de hoge eisen die dit interdisciplinaire programma stelt. Zij maakt weinig gebruik van de analyse-instrumenten die de diverse disciplines aan de kritiek van representatie te bieden hebben: semiotiek noch filmtheorie, narratologie noch discourse analysis worden systematisch door haar ingezet. Zij herhaalt vaak dezelfde basisstellingen omtrent de structuur, de werkingsassen van beelden en teksten, maar haar optiek neigt op den duur naar het doodlopende punt waarop representatie *per definitie* seksistisch is: 'the root problem behind the reality of men's relations with women, is the way men see women, is Seeing' (61). De laatste toevoeging, waarin het Zien zelf, als subject-/object-scheppend, tot kernprobleem wordt bestempeld, leidt tot een impasse. Die impasse is leerzaam, want als we hem begrijpen, kunnen we hem in het vervolg vermijden. Daarom onderzoek ik in deze twee paragrafen hoe Kappeler erin terecht komt.

Een belangrijk uitgangspunt voor de kritiek van representatie lijkt mij een adequate keuze uit de verschillende beschikbare analyse-instrumenten. Kappeler hanteert echter vaak een al te generaliserende wijze van analyseren. Een voorbeeld daarvan is haar behandeling van een passage uit een artikel van Deirdre English, 'The Politics of Porn: Can Feminists Walk the

Line?'(1980). English probeert in dat artikel onder andere onderscheid te maken tussen erotica en pornografie:

Without a reasonable effort to separate negative from positive sexual images, the movement will inevitably begin to see everything that is sexually suggestive as something that is tending towards rape,

stelt English. Veel van Kappelers kritiek op English snijdt hout. Zo is English' probleem - hét probleem van het hele denken over porno - dat in haar betoog de niveaus van werkelijkheid (verkrachting, gewelddadige seks) en representatie (*beelden van* verkrachting en geweldsseks) voortdurend door elkaar lopen, alsof ze identiek zijn.

Tekenend voor die verwarring is dat English een voorbeeld geeft, niet van een als 'erotisch' te kwalificeren representatie, maar van een scène uit de door haar beleefde werkelijkheid, die zij zelf als volgt weergeeft:

One of the more erotic sights I ever saw was years ago at a feminist conference. It was a hot summer day in Pennsylvania, and during a break in the weekend-long conference we gathered at an outdoor swimming pool. There were no men around, so we all stripped and swam naked - dozens of women, most of them perfect strangers... The effect was incredibly beautiful.

(English in Kappeler 1986:44)

Het probleem met deze passage is dat deze een herinnering is, een beschrijving van een ervaren visuele en emotionele indruk. English belooft ons een voorbeeld te geven van een als erotisch te kwalificeren representatie (een leuk seksverhaal, een erotische foto) maar komt in plaats daarvan met een aangename herinnering uit haar leven. De representatie van die herinnering is zeer summier. Volgens haar eigen beginselen (dat je 'representatie' en 'werkelijkheid' uit elkaar moet houden) zou Kappeler deze passage helemaal niet moeten analyseren, maar ze doet dat toch. Eerst verwijt Kappeler English smalend dat haar 'vrouwelijke erotica' in niets afwijkt van door mannen geproduceerde representaties van groepen vrouwen. Hoe denkt English, vraagt zij retorisch, dat mannen feministische conferenties zien? Hoe hebben pornografen gekeken naar kloosters en kostscholen? Ik vind dat verwijt onterecht: dat representaties *onteigend* kunnen worden door lezers met een andere agenda is de verantwoordelijkheid van die secundaire lezers, niet van de producenten van dit fragment.⁹ Wat valt er bovendien te onteigenen? Deze beschrijving stimuleert absoluut geen pornografische kijkhouding. Als English nu foto's had gemaakt van de badende vrouwen, en die had verkocht aan de *Playboy* zou Kappelers' verwijt

terecht zijn geweest, maar dat is niet gebeurd. Het probleem zal dadelijk blijken te zijn dat Kappeler aan Deirdre English een foto in de schoenen schuift.

English produceert zelf een heel indirecte representatie. Kappeler onderzoekt of deze representatie als (positieve) 'erotica' gekwalificeerd kan worden. Kappeler vindt van niet. Ik citeer haar hele analyse van English' fragment:

'One of the most erotic sights I ever saw' sets the soft focus and the camera angle. The hot summer warms the setting for what, by now, we already see coming: the innocent Susannas in the bath, believing themselves unobserved - 'there were no men around'. Ah, but there are: there are the readers who join in this scene as pure voyeurs, the Elders rustling the pages and lurking behind the viewfinders. English no doubt felt that as a participant herself she was not guilty of voyeurism. But she has offered the intimacy and immediacy of the event to a public spectatorship, by means of an esthetic mediation, like the white man in the picture, inviting us to the party. And she has framed the position for us: though a participant, she has turned observer, appraised the scene, and snap goes the Instamatic: 'the effect was incredibly beautiful!' (Kappeler 1986:44)

Kappelers verwerping van English' beschrijving van haar erotische blik lijkt mij weinig in overeenstemming met Kappelers eigen pleidooi voor preciese analyse van de structuur van de representatie. Zij verleent in haar analyse English' beschrijving een structuur die deze allerminst heeft. Ten eerste worden de verschillende media door elkaar gehaald. English schrijft een tekst, ze maakt geen foto. De termen van Kappelers analyse suggereren echter dat het om een foto gaat. Maar er is geen foto gemaakt: Kappeler schuift English een foto in de schoenen, *die er niet is*. Er is in het fragment uitsluitend sprake van een *tekstuele* representatie van een emotionele/visuele herinnering. Er is dus geen 'soft focus' - een term uit de fotografie - maar er is een literair genre-signaal: dat van de autobiografische mededeling. Door de intro 'One of the more erotic sights I ever saw' wordt de lezer betrokken in een intieme, persoonlijke belevens. Aangezien het om een tekst gaat, moet het instrumentarium van de narratologie worden ingezet. De focalisator is in deze tekst de 'ik', die de dubbelrol speelt van verteller en deelnemend personage. Na de eerste zin gaat de 'ik' op in 'wij': de 'ik' kijkt naar de andere vrouwen, maar is tegelijk een van hen. Zij spreekt als participant. Daardoor brengt de tekst geen scheiding aan tussen kijkend subject en bekeken object. Dat geeft de lezers weinig kans om een koloniserende leespositie in te nemen. Er is hier geen sprake van dat de representatie de lezer construeert als mannelijk, door hem te plaatsen op de as mannelijke auteur/mannelijke focalisator, met de beschreven vrouwen als 'object' die deze communicatie mogelijk maakt. Integendeel, de lezer wordt, door identificatie met het focaliserend vrouwelijk subject geconstrueerd als vrouwelijk. Omdat kijkend subject en

bekeken object samenvallen, noodt de retorica van de passage de lezer tot inlevende deelname aan deze plezierige zwempartij. 'There were no men around' is een expliciete afwijzing van een mogelijk onteigenende lezerspositie. Kappelers commentaar: 'Ah but there are: there are the readers who join in this scene as pure voyeurs' is stemmingmakerij. Er is in de representatie zelf geen voyeur, geen Ouderling die de blikrichter kan worden voor de mannelijke lezers/gluurders naar deze 'Susannas in the bath'. De lezer die wil gluren, kan zich met geen enkele subjectpositie in de tekst identificeren, en moet dus *tegen de tekst inlezen* om aan zijn trekken te komen. Bovendien zijn er nog twee redenen waarom de voyeuristische lezer met deze tekst niet aan zijn trekken komt. Ten eerste worden de vrouwen gerepresenteerd als handelende subjecten en ten tweede neemt de tekst geen ruimte voor een uitgebreide pornografisch-genietbare, objectiverende beschrijving van de baadsters. Er is geen uitweiding, geen tekstueel equivalent van wat Laura Mulvey in films de 'erotische contemplatie' noemde: de lange shot waarin de handeling stopt, en waar het vrouwenlichaam als schouwspel wordt vertoond. Het 'strippen' neemt in de tekst geen tijd in beslag, de spanning wordt niet opgevoerd. English houdt haar aangename sensaties, *whatever they were*, voor zich en dat is wezenlijk voor deze tekst. De tekst creëert op die manier bij lezers het respect voor privacy en intimiteit. Elke vergelijking met een pornografische beschrijving, die afdoet aan de subjectiviteit van de vrouw en die uitweiding nodig heeft om zijn objectiverend effect te kunnen sorteren, maakt dit duidelijk. Een voorbeeld:

Als ik achter een meid loop en ik zie die kont wiegen, dan vind ik het charmant om er een ferme pets op te geven. Een teken van vriendschap is dat, net zoals je op de flank van een paard slaat. Maar tegelijkertijd doe ik het om stiekum de billen te keuren. Gaat een wijf namelijk gillen, dan is er iets mis met haar kont. Een goeie kont, daar kun je verschrikkelijk hard op slaan, zonder dat die meid wat voelt. Als je hand erop terecht komt, moet de bil eventjes blijven doortrillen en dan zie je vijf vingers erin staan.

(Cremer 1990:107)¹⁰

Eerst reduceert Jan Cremer de vrouw - denigerend aangeduid als 'meid' of 'wijf' - tot een gedeelte van haar lichaam: een bekende depersonificatie. Door de vrouw te representeren als de gekeurde construeert hij zichzelf tot keurmeester: dat regelt de subject-object verdeling naar sekse. In de vergelijking ('net zoals je op de flank van een paard slaat') wordt het betekenisaspect 'dier' overgedragen op de vrouw. De uitweiding over de visuele aspecten van de bil verleidt de lezer ten slotte mee te gaan in deze misogynie 'erotische contemplatie' van een vrouwelijk lichaamsdeel. Ik kan hier natuurlijk ook een objectiverend pornoverhaal¹¹ met een langdurige 'erotische contemplatie' citeren, maar ga ervan uit dat de lezer zo'n verhaal anno 1996 zelf zal weten te vinden bij de sigarenboer, in de stationskiosk, op de televisie en waar niet al.

Het is veelzeggend dat Kappeler de vergelijking maakt tussen English' badpassage en de `Susanna in het bad'-voorstellingen waarvan er in de westerse traditie honderden geschilderd zijn.¹² Die vergelijking is zelf weer een ontwijking van deze representatie *als tekst*. Vervolgens vergelijkt Kappeler de beschrijving niet met *een concreet* schilderij, maar gooit ze alle `Susanna's' op één hoop, alsof het zonder uitzondering voorstellingen zijn die bij iedereen de voyeuristische kijkhouding stimuleren. Dat is geen analyse van representatie, dat is lijnrecht afstevenen op een generalisatie die van tevoren al vaststaat: *geen enkele* beschrijving of afbeelding van badende vrouwen deugt.

Vergelijk dit met de veel constructievere benadering van Bal in *Verf en Verderf* (1990), die een groot aantal Susanna's aan kritiek en analyse onderwerpt. Zij laat nauwkeurig zien hoe vele doeken uit die traditie uitnodigen tot voyeurisme, maar ook hoe intrigerend de niet zeldzame uitzonderingen zijn, die juist een wat zij noemt `dialogische kijkhouding' aanmoedigen.

5. Onmachtig

Kappeler heeft in *The Pornography of Representation* een aantal belangrijke struikelblokken opgeruimd, die de analyse van sekse-representatie in cultuuruitingen hinderden. Het eerste struikelblok was de scheiding tussen hoge en lage cultuur. Kappeler verlost de pornografie uit het isolement van `speciaal geval' en bepleit analyse van sekse-representatie door alle genres en cultuurvormen heen. Ze onderzoekt of er een continuïteit bestaat tussen representatie in porno en andere beeldvorming van sekse in cultuur en maatschappij. Zij vindt daarbij onmiskenbaar verrassende analogieën tussen `hoge' cultuur - zoals D.M. Thomas' *The White Hotel* - en pornografische teksten.¹³

Het tweede struikelblok was de exclusief inhoudsgerichte focus van pornokritiek - porno zou bijvoorbeeld samenvallen met haar `inhoud' (een bepaald soort seks) en geen structuur van representatie zijn. Alsof het alleen zou gaan om het wat en niet om het hoe van de representatie. De vorm en het daardoor gecreëerde appel aan de kijker/lezer, zo zagen we, produceert echter zowel de boodschap als het effect. Door de focus op `inhoud' wordt de discussie over representatie uit de weg gegaan.¹⁴

Een derde struikelblok was het idee dat de objectivering van de vrouw op zichzelf staat. Kappeler legt terecht de nadruk op het *subjectvormende* karakter van representatie. Het vrouwelijk object is een functie van het mannelijk zelfbeeld. Tontoongestelde naakten die zo zijn opgesteld dat ze tot voyeurisme noden,¹⁵ *construeren* een mannelijk kijkend subject. De soldaat die zich met zijn overwonnenen laat fotograferen *creëert* door die representatie zijn identiteit van overwinnaar.

In haar eigen analyses van representatie gaat het bij Kappeler echter mis. Deze

pioniersfouten zijn niettemin leerzaam - reden waarom ik er zo uitgebreid bij stilsta. Ten eerste maakt Kappeler te weinig mediums specifiek gebruik van de beschikbare analyse-instrumenten. Ten tweede komt in haar hele boek geen enkel voorbeeld voor van waar het wél goed gaat: waar de afbeelding of beschrijving niet koloniseert en niet uitnodigt tot koloniseren. Zittend op de puinhopen van de representatie-conventies, ogenschijnlijk sorterend tussen wat wel en niet acceptabel is, gooit Kappeler alleen items op de hoop NIET. Niet alleen pornografie komt op die hoop terecht: alle items uit de 'hoge' cultuur die Kappeler bespreekt belanden daar, ook ál het door haar besproken werk van vrouwen (zoals Judy Chicago's beeldende kunstwerk *The Dinner Table*). Zo vestigt Kappeler toch de indruk die ze zegt te willen vermijden: dat alle representatie pornografisch en per definitie exploiterend voor vrouwen is. Maar als die uitkomst van tevoren al vaststaat wordt alle kritiek en analyse overbodig. Dan is het niet langer mogelijk verschil te maken tussen een op bestelling geleverde illegale porno-video waar de kijker wordt gestimuleerd genot te beleven aan de verkrachting van een kind en een van de - in mijn ogen prachtige - kinderboeken van Guus Kuijer. Wanneer de kritiek van representatie geen criteria voor zulke onderscheidingen ontwikkelt, is ze onwerkbaar, onmachtig en nutteloos. De feministische cultuurkritiek komt dan in een nog ernstiger impasse als waarin de progressieve filmmakers m/v zich in de jaren zeventig manoeuvreerden: hun kritiek op 'Hollywood' leidde tot de productie van ongenietbare avant-garde-films (Smelik 1989). Tegenover Kappelers fatalisme staan de uitgangspunten van Bal (1990), die, net als ik, pleit voor het maken van onderscheid, voor gedetailleerde kritiek per geval. De ene Suzanna in het bad is de andere niet, daar gaat het nu juist om. Bal laat zien hoe de bijbelse Bathsheba, in Rembrandts doek 'Het toilet van Bathsheba' wordt uitgesteld als object voor voyeurisme. Gereedgemaakt voor de koninklijke verkrachting (door David) kan de toeschouwer haar alvast visueel 'nemen'. Daarentegen werken sommige Suzanna-doeken van dezelfde Rembrandt, en de Suzanna's van Artemisia Gentileschi, de voyeuristische blik op allerlei manieren tegen. Deze schilderijen vormen zodoende een kritisch commentaar op de schilderkunstige traditie die veel 'Suzanna's in het bad' 'constructs for male viewing'. Ook mijn boek is bedoeld om criteria voor zulke onderscheidingen te ontwikkelen, waardoor een werkelijke *discussie* over cultuuruitingen mogelijk wordt. Thomas Kasire is een object, een functie van Van Rooyens zelfrepresentatie. Driek van Wissens 'Roodkapje' is een object, maar Grimms Roodkapje is dat niet. Focquenbrochs vrouw is een object, maar Elsschot problematiseert juist de objectstatus van de vrouw. Cita Golterman van Dijk spreekt als vrouwelijk subject over een huwelijk, hoe objectiverend dat ook is: zij gebruikt haar spreken als subject om deze objectivering aan de orde te stellen. Christa Wolfs Cassandra is een subject tegen de verdrukking in, terwijl Connie Palmens Marie Deniet zichzelf, ondanks de strijd die zij met het conventionele romance-plot aanbindt, als subject vrijwel teniet doet. Er is een taal en een analytisch instrumentarium nodig om zulke onderscheidingen aan te brengen.

Ten derde komt Kappeler, vanwege haar fatalisme, niet toe aan deze cruciale vraag: hoe de subjectvormende functie van representatie kan worden ingezet voor een ander doel: voor het vormen van *vrouwelijke* subjectiviteit. Zij besteedt minimale aandacht aan de cultuurproductie van vrouwen, die zeker in onze tijd algemeen toegankelijk en bekend is geworden. Natuurlijk is er bij vrouwen sprake van een 'apprentice-ship in the conventions of representation'. Desalniettemin zijn vrouwen er vaak in geslaagd de gevestigde structuren van representatie van hun plaats te wrikken en te problematiseren. Door studie van representaties van vrouwelijke subjectiviteit - en ook mannen zijn in staat die te creëren - komt er ruimte om deze hoogst cruciale vraag te beantwoorden: heeft een subject altijd een object nodig om subject te kunnen zijn? Zijn er vormen van representatie denkbaar, waarbij subjectvorming niet verloopt via de constructie van een object?

Het vierde en laatste bezwaar tegen Kappelers boek is, dat zij geen oog heeft voor de macht van de lezer om zich te verzetten tegen de hem/haar voorgezette representatie. Kappeler wekt steeds de indruk dat de toeschouwer/lezer hulpeloos gepositioneerd wordt door het beeld/de tekst.

The (optional) agent in the scenario goes over into the roles of author and viewer: the place of the action-subject, the place of the hero, is the locus of identification for the viewer. (58)

Maar identificeert de kijker zich? De vraag is of alle kijkers/lezers ook werkelijk op deze voor hen klaargezette stoel gaan zitten. Zijn lezers zo hulpeloos tegenover de almachtige retorica van de tekst? Kappelers eigen werk bewijst het tegendeel. Zij leest voortdurend tegen de draad in: tegen de retorica van D.M. Thomas' *The White Hotel*, tegen de *Histoire d'O*, tegen De Sade, Barthes en Judy Chicago's *Dinner Table*. Zij demonstreert in feite hoe een vrouwelijke lezer een reeks van bewustwordingen kan doormaken. Zij kan zich verweren tegen de haar opgelegde mannelijke lees- en kijkpositie. Zij kan weigeren een schakel te vormen in de communicatielijn tussen subject *in* het beeld, die het verlengstuk is van de auteur aan de ene kant en de kijker aan de andere. Zij kan de conditionering tot die kijkpositie (Fetterley's 'immasculation of the woman reader') doorzien. Zo valt Kappeler zélf buiten haar eigen theorie.¹⁶ Fetterley was met haar boek *The Resisting Reader* uit 1978 al een stap verder: zij laat eveneens overtuigend zien dat teksten lezers 'positioneren' als mannelijk, maar daartegen is een 'resisting' leeshouding mogelijk. Kappeler denkt het door haarzelf gepraktiseerde verzet tegen de conventies van representatie niet mee in haar theorie van representatie. Zij analyseert de 'kijker' alleen als functie van de tekst/het beeld, maar er is ook een *werkelijke* lezer die kan beslissen of hij/zij de in de tekst voorgestructureerde rol zal spelen of niet. Nuttig is hier het onderscheid dat Van Alphen (1988:59-61) maakt

tussen een *tekstafhankelijke* en een *tekstonafhankelijke* leeshouding. Bij al haar nadruk op de 'spectator-function' is dit voorbijzien aan de keuzes die de lezer openstaan een omissie.

Laat ik het mogelijke en feitelijke verzet tegen de representatie illustreren met Kappelers eigen voorbeeld. Wie, die de foto ziet van de triomfantelijke witte boer, met de gemartelde Thomas Kasire aan de ketting, zal zich met de witte boer identificeren? Velen zullen een tegengestelde reactie hebben. Zij zullen de foto zien als een onthullend politiek document. Zij zullen zich eerder empathisch identificeren met Kasire, of in elk geval de witte man zien als een abjecte figuur, het tegendeel van een identificatiefiguur: als symbool voor een attitude die zij verafschuwen. De lezer, met andere woorden, bevindt zich niet hulpeloos in de machtige klauwen van de tekst. Hij/zij kan kiezen hoe hij/zij leest, of hij/zij al dan niet ingaat op de uitnodiging de 'guest' van de 'white man' te zijn of niet. Zoals je in het werkelijke leven sommige uitnodigingen afslaat, zo doe je dat ook in het leesproces.

NOTEN

1

Muziek is een relatief nieuw gebied voor genderstudies, zie Dame 1994.

2

Zie Fox Keller 1987 en Haraway 1991.

3

Zie Grever 1994 en Waaldijk (in voorbereiding 1996).

4

Messer-Davidow (1989) wijst op het probleem dat feministische wetenschappers te zeer verdwalen in hun verschillende disciplines, en het gemeenschappelijke van hun onderneming - de analyse van het sekse/gender-systeem - uit het oog verliezen.

5

Voor een uitgebreider reflectie op de relatie tussen representatie en werkelijkheid zie Meijer 1994a. Zie ook Hoofdstuk 1, noot 1. Van Alphen 1994 doet een geslaagde poging het postmodernisme debat over representatie en werkelijkheid te bevrijden uit de louter kentheoretische termen van waarheid/onwaarheid: het gaat niet om het al dan niet spiegelende karakter van representatie, maar om het performatieve karakter ervan: wat doet representatie, welke werkelijkheid schept hij en hoe maakt representatie de werkelijkheid dragelijk. Van Alphen 1992b is eveneens een studie van representatie en performativiteit.

6

Kappeler beperkt zich echter niet tot pornografie. Het is haar bedoeling een continuïteit te laten zien tussen representatie in porno en alle andere processen van beeldvorming en

communicatie in onze maatschappij.

7

Zie voor de problematiek van binaire opposities Meijer 1991 en Culler 1983:85-180.

8

Vergelijkbaar met Fetterley's idee van de `designs' van de tekst op de lezer.

9

Dat is ook de kritiek van Assiter (1989:107-108) die spreekt van `Kappeler's tendency to abstract all representations from the context of their production and reception.' English schrijft voor een feministisch publiek, `Kappeler removes it from this context and transplants it to the world of male pornography.'

10

Dank aan Mirjam Brouwer (1991:12) aan wier doctoraalscriptie ik dit voorbeeld ontleen.

11

Niet alle pornoverhalen zijn, in mijn ogen, objectiverend. Generalisering over een genre, welk genre dan ook, zouden mijns inziens vervangen moeten worden door analyses per geval.

12

Zie over de Susanna-in-het-bad traditie Garrard 1982 en Bal 1990:21-51.

13

Zie ook Brenner 1993, die parallellen ziet tussen het bijbelboek Hosea en de *Histoire d'O*.

14

Vanuit dit standpunt is ook te zien wat er ontbrak aan de `stereotypenkritiek' waarmee het feministisch lezen rond 1970 ook in Nederland begon. De studies van `het beeld van de vrouw in de literatuur' richtten zich puur inhoudelijk op `het beeld van de vrouw' zoals dat naar voren kwam in teksten: hoer, maagd, moeder, heilige - alsof die inhoud losgekoppeld kon worden van de structuur van de representatie. Zie ook hoofdstuk vier.

15

Ten overvloede: niet alle naakten nodigen uit tot voyeurisme.

16

Vergelijk de kritiek van Shoshana Felman (1993:24) op Irigaray: Irigaray construeert een hermetisch gesloten patriarchaat, waarin haar eigen feministische denken dus niet mogelijk is.

HOOFDSTUK 7 ZWARTE FIGURATIES IN WITTE TEKSTEN: DECONSTRUCTIE VAN WITHEID

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.

Walter Benjamin, 1974:696

1. Inleiding

De volgende hoofdstukken van dit boek zullen vooral gaan over de vraag hoe etniciteit in teksten wordt gecreëerd. De kritiek van 'ras' als onderscheidende en verdelende categorie kan veel ontlenen aan de feministische kritiek van sekse, en vice versa. Zoals hiervoor (hoofdstuk vijf) bij de bespreking van Thea Beckmans *Het wonder van Frieswijk* al bleek, kan de kritiek van etniciteit zich ook met vrucht bedienen van narratologie, retorica en intertekstualiteit. In het algemeen kunnen dezelfde methodes van analyse worden ingezet, maar is de thematische, inhoudelijke vraag een meer complexe. De vraag is hier hoe onderscheidingen als wit/zwart, Europees/Derde wereld, blank zelf/etnische ander met tekstuele middelen worden opgebouwd, worden geësthetiseerd en genaturaliseerd zodat ze verschijnen als echt en 'vanzelfsprekend'. De grotere complexiteit ligt hierin, dat etniciteit en sekse met elkaar samenhangen. Het zijn interacterende 'grammatica's van verschil'. Andere verschillen, zoals die in seksualiteit, klasse, religie, leeftijd en nationaliteit/regionaliteit, interacteren op hun beurt met de onderscheidingen van sekse en 'ras'.

In de sociale werkelijkheid ben je niet alleen tot 'vrouw' of 'man' gemaakt, maar *tegelijk* ook tot 'wit', 'zwart' of 'immigrant': je hebt je *tegelijk* een weg gezocht door het labyrint van seksualiteit, je bent cultureel ingebed in ook weer groepsspecifieke leeftijdsnormen, je bezit een klasse-achtergrond, een al dan niet religieuze geschiedenis, een familie die is verbonden met een land of streek. Je bent een homoseksueel geworden Zeeuwse boerenzoon, die naar de filmacademie is geweest; je bent een van huis weggelopen Marokkaanse vrouw, die tien jaar later maatschappelijk werkster is geworden in Winschoten; je bent een bekeerde *stone-butch*, die is begonnen in de fabriek en via de avondschool de universiteit heeft afgemaakt. Je bent een aan de drank geraakte Joodse erfdochter in een bejaardenwoning. Je bent een twaalfjarig naar huis verlangend enig kind, rijk maar eenzaam kostschooljongetje, enzovoort. De meerlagigheid van die veranderlijke sociale identiteit wordt waargenomen via, en keert terug in, de bestaande ordes van representatie. We spinnen onszelf en elkaar in in netwerken van betekenisgeving, waarbij we altijd gestuurd worden door een aan ons voorafgaand netwerk van cultuurteksten, van reeds bestaande, historische en door lange tradities van representatie gegroeide, hiërarchische modellen

van betekenisgeving. Literaire en andere geschreven teksten herhalen en bewerken die sociale betekenisgeving steeds opnieuw. Ze zijn er tegelijk product en producent van.

Een adequate analyse van representatie kan zich daarom niet beperken tot sekse alleen. Tot hun schade en schande hebben witte feministen moeten leren dat een exclusief focus op witte teksten/beelden en op de werking van sekse alléén leidt tot een cultuurkritiek die eurocentrisch en ondiep is, die vrouwen (en mannen) van kleur uitsluit en die niet beantwoordt aan de politieke realiteit van een multiculturele samenleving.¹ Zwarte feministen - als bell hooks (1981, 1984), Gayatri Spivak (1988), Chandra Mohanty (1988), Floya Anthias en Nira Yuval-Davis (1992), in Nederland Pamela Pattynama (1994), Helma Lutz (1991), Gloria Wekker(1994) en Isabel Hoving (1995) - hebben complexere analysekaders voorgesteld, die recht doen aan de pluriforme en gelijktijdige werking van meerdere 'grammatica's van verschil'. Daarnaast wordt veel studie gemaakt van (onder witte critica's) relatief onbekende zwarte teksten en culturele tradities, waarvoor ik hier verwijs naar Pattynama 1993. Eerder heb ik betoogd dat grondige kennis van deze tradities onmisbaar is (Meijer 1988:204-240).

In deze hoofdstukken wil ik mij, aan de hand van een theoretische tekst van Toni Morrison, bezighouden met *witte* constructies van etniciteit. In hoofdstuk drie paragraaf zeven schreef ik dat mannelijkheid een effect is van de constructie van vrouwelijkheid. Op soortgelijke wijze laat Morrison zien hoe 'witheid' een effect is van de constructie van een zwarte 'ander'. Deconstructief lezend onthult zij hoe zwarte mensen in witte teksten geen beeld geven van zwarten, maar projecties zijn van de witte psyche. Daarmee levert zij een methode voor een systematische kritiek van etniciteit in culturele teksten. Het lijkt mij belangrijk te werken, zowel aan mannelijkheid als aan witheid, omdat de *afhankelijkheid* van deze categorieën van hun tegenpool duidelijker moet worden. Door de aandacht voor vrouwen, zwarten, lesbo's en homoseksuelen, hun identiteiten, hun culturele tradities, hun specifieke situaties en problemen, hun 'achterstelling' enzovoort, kunnen de man, de witte, de hetero blijven staan voor de norm die buiten schot blijft, waarmee niets aan de hand is. Maar het is juist de norm die de 'afwijkingen' creëert teneinde de eigen identiteit te construeren, die vervolgens verschijnt als primair, bovengeschiedt, universeel en op veilige afstand van de 'bijzondere' gevallen.

Als analysemateriaal kies ik voor enkele boeken uit de Nederlands-Indische literatuur, namelijk de romans *Rubber* (1931) en *Koelie* (1932) van de in haar tijd beroemde schrijfster Madelon Székely-Lulofs. Als vergelijkingsmateriaal en contrapunt zal ik ingaan op een recente roman van Hella Haasse: *Heren van de thee* (1992).² In dit hoofdstuk schets ik eerst vrij uitvoerig de contouren van Morrisons literair-kritische project, waaraan ik een bijdrage wil leveren.

2. Zwarte figuraties in witte literaire verbeelding

De Amerikaanse romanschrijfster Toni Morrison deed in 1992 een klein literair-kritisch boek het licht zien: *Playing in the Dark, Whiteness and the literary imagination*.³ Morrison onderzoekt daarin de gevolgen van de eeuwenlange aanwezigheid van zwarte mensen voor het blanke Amerikaanse zelfbeeld, en voor de Amerikaanse literaire cultuur. Het gaat haar niet om het identificeren van literair racisme of anti-racisme. Het gaat haar ook niet om het schadelijke of ontmoedigende effect van literaire raciale stereotypen op zwarte mensen. Morrison probeert een andere stap te zetten. Het onderwerp van een droom is altijd de dromer zelf. Wanneer een tekst vergelijkbaar is met een droom, dan is ook het onderwerp van de tekst de auteur zelf. Wat zeggen representaties van zwarten, of 'zwarte figuraties' dus over de *blanke* auteur die ze opschreef, over de fantasma's van de *witte* cultuur? Wat was het effect van het hebben van slaven op het zelfbeeld van de meester? Het is een fascinerend en - zoals de Amerikanen dat zelf zouden zeggen - 'seminal' boek geworden. Het schetst een aanpak, een programma. Graag wil ik dat programma helpen uitvoeren: waar Morrison de Amerikaanse klassieken herinterpreteert, zou ik dat met een aantal Nederlandse klassieken willen doen.

Morrison heeft een wonderlijk open aanpak. Ter inleiding vertelt zij hoe zij haar onderwerp ontdekte, tijdens het lezen van *Les Mots Pour le Dire* (vertaald als *Het moet eruit*) van de Franse schrijfster Marie Cardinal. Dat boek gaat over een psychische ineenstorting, een langdurige psychoanalyse en het uiteindelijk herstel van Cardinals fictief-autobiografische 'ik'. Cardinal wordt voor de eerste keer door de waanzin overvallen tijdens een concert van Louis Armstrong. Een van Louis' scheurende trompetsolo's grijpt haar zo aan dat ze hyperventilerend de straat oprent, roepend: 'Ik ga dood!' Waarom gebeurt het daar, bij die zwarte muziek, vraagt Morrison zich af, en hoe komt het dat noch Cardinal zelf, noch haar psychoanalyticus, noch de verzamelde commentatoren op *Les Mots* ooit betekenis hebben gegeven aan die zo belangrijke, specifieke plek waarop de waanzin zich voor het eerst manifesteerde? Later komt er nog een andere cruciale 'zwarte figuratie' in Cardinals boek voor. Het schijnt haar toe dat de waanzin zich permanent in haar heeft genesteld, 'toen ik begreep dat wij (de Fransen) Algerije zouden gaan slachten. Want Algerije was mijn echte moeder.' Het is de witte moord op de zwarte moeder die haar psychisch uit elkaar doet vallen. Cardinal groeide op in het koloniale Algerije. In psychoanalyse herinnert zij zich haar gelukkige jeugd: haar ontwakende seksualiteit, de liefde van Arabieren die haar verzorgen en met wie ze intiem is, maar tegen wie ze tegelijk gewaarschuwd wordt. Witte kinderen in koloniale samenlevingen leren dat zij dezelfde mensen aan wie zij worden toevertrouwd, die hen opvoeden en liefhebben, moeten minachten en vrezen. Die dubbele boodschappen hebben het witte kind van binnen verscheurd. Het is Armstrongs solo die dat lang verdrongen, afgekapselde conflict opnieuw actualiseert.

Wat Morrison met dit voorbeeld zeggen wil, is dat zwarte mensen en 'zwarte figuraties'

in witte literatuur bijna altijd de cruciale omslagen in het verhaal markeren. Beelden van zwartheid zijn in witte teksten overgedetermineerd, beladen met extra betekenissen. Voor witte schrijvers en lezers zijn die beelden projectieschermen voor de eigen fantasieën. Het conglomeraat van betekenissen dat door witten aan zwarte mensen is gehecht duidt Morrison aan met de term 'Afrikanisme'. Die term is geïnspireerd op Edward Saïds term 'Oriëntalisme': de onteigenende en toeëigenende wijzen waarop westerse auteurs het Oosten hebben uitgebeeld. 'Afrikanistisch' zijn de angstreflexen en de associaties met excessieve liefde, met bandeloze seksualiteit, met anarchie of met wildheid die blanken, ook blanke auteurs, bij zwarten hebben.⁴

De betekenissen van 'zwartheid' in literaire teksten negeren - het verlegen doodzwijgen van raciaal-geladen elementen in witte literatuur, of het obligaat noteren van de stereotypie van de Jim-figuur in *Huckleberry Finn* om dan over te gaan naar het 'eigenlijke' werk - vindt Morrison een vorm van lobotomie. Zij illustreert dat met een fascinerende analyse van Willa Cathers laatste roman, *Sapphira and the Slave Girl* (1940), die algemeen als mislukt wordt beschouwd. Door dat etiket kan die roman gevoeglijk geïsoleerd worden van Cathers 'eigenlijke' oeuvre, en hoeft men er zich ook niet mee bezig te houden. Maar waarom is *Sapphira* mislukt? Morrison laat zien hoe het ras-probleem het boek ondermijnt. Het is een historische roman - van een witte auteur - over de invalide witte slavenhoudster Sapphira, die uit jaloezie de verkrachting beraamt van de dochter (Nancy) van haar slavin Till. Sapphira koestert het paranoïde waandenkbeeld dat haar echtgenoot de mooie jonge Nancy begeert. De verkrachting wordt vrijdeld door Sapphira's dochter Rachel, die Nancy helpt ontsnappen, naar het Noorden en de vrijheid. Aan het eind verzoent Rachel zich met haar moeder Sapphira, en wordt de hereniging van Nancy met haar moeder Till verhaald in een postscriptum, waar Nancy het relaas van haar vlucht vertelt aan de auteur, de kleine Willa Cather. Het boek verscheen in 1940, de erin vertelde geschiedenis vond plaats in de negentiende eeuw. Het boek mislukt, meent Morrison, omdat de erin vertelde raciale verhoudingen té bizar, té pijnlijk, té onwaarschijnlijk waren: dat maakt het boek ook tot een waagstuk. De regels van de *slavocratie* eisen bijvoorbeeld dat de zwarte moeder Till blindelings loyaal is met haar witte meesteres, niet met haar eigen bedreigde dochter. Slaven werden niet geacht enige band te voelen met hun ouders of hun kinderen. Cather kan de spanning in die moeder-dochterrelatie niet hanteren. Ze erkent én verbant deze volstrekt ongeanalyseerde moeder-dochterrelatie in een enkele terloopse zin, die wordt gewisseld tussen Till en Rachel (die Nancy hielp ontsnappen): 'You ain't heard nothin' Miss Rachel?' - waarop Rachel haar geruststelt. Achter die ene vraag van Till gaat een wereld schuil, maar niets heeft de lezer voorbereid op deze plotselinge moederlijke bezorgdheid.

Surrounding this dialogue is the silence of four hundred years. It leaps out of the novel's void and out of the void of historical discourse on slave parent-child relationships and pain. [...] Cather was driven to create the exchange [...] because at some point the silence became an

unbearable violence, even in a work full of violence and evasion. (22-23)

Door deze aandacht voor zulke tegenstrijdigheden en verontrustende details krijgt Morrisons analyse een deconstructief karakter. Morrison weet daardoor Cather's onvolledige verdringing van de absurde realiteit van de slavocratie zichtbaar te maken.

Deconstructief zijn ook de elementen van Morrisons lezing die laten zien hoe het plot aan de controle van de auteur ontsnapt. De roman is in vele opzichten een klassieke 'fugitive slave narrative', en past daarmee in een bekend genre.⁵ Maar er wordt in dit boek niet alleen letterlijk naar het Noorden en de vrijheid gevlucht door de slavin Nancy. Nog in dienst van Sapphira is Nancy al een vluchteling. Zij moet haar gevoelens en haar lichaam verbergen, en is afgesneden van alle moederlijke hulp en steun. Verder is de invalide slavenmeesteres Sapphira zelf ook een vluchteling. Zij is niet zozeer wreed als wel wanhopig. Zij vlucht weg van haar volwassenheid, van haar sensibele, van moederschap, van haar lichaam:

She escapes the necessity of inhabiting her own body by dwelling on the young, healthy, and sexually appetizing Nancy. She has transferred its care into the hands of others. In this way she escapes her illness, decay, confinement, anonymity, and physical powerlessness. In other words, she has the leisure and the instruments to construct a self; but the self she constructs must be - is conceivable only as - white. The surrogate black bodies become her hands and feet, her fantasies of sexual ravish and intimacy with her husband, and, not inconsiderably, her sole source of love. (26)

De laatste vluchteling is ten slotte Cather's roman zelf: die ontsnapt Cather, omdat zij in de twee moeder/dochter-paren onbewust haar eigen problematische relatie met haar moeder verbeeldde.

Interessant is ook de analogie die Morrison ziet tussen de meesteres, die voor haar zelfgevoel totaal afhankelijk is van de dienstbaarheid van Afrikanistische 'anderen', en de wijze waarop de schrijfster zelf met de zwarte ander omgaat. In het autobiografische postscriptum vertelt de auteur, dan nog een kind, hoe Till wacht tot Willa op de drempel staat voordat zij haar dochter, na vijftwintig jaar, omhelst: 'The reunion is literally stage-managed for the author, now become a child'. Zoiets kan alleen wanneer de ander een geïmagineerde ander is, die uitsluitend bestaat voor de opbouw van het zelfgevoel van het witte kind. Zo leest Morrison steeds meer dan er staat. Ze leest de vele onbedoelde echo's van het vluchteling-thema. Ze leest betekenissen die aan de bewuste intenties van de auteur ontsnappen. Zij leest het verhaal tegen zichzelf.

Sapphira and the slave girl is een interessante mislukking. Zowel het gruwelijk plot als de reeks verzoeningen waarmee het boek eindigt zijn te bizar om twintigste-eeuwse lezers te ontroeren. De roman ontspoord onder druk van de erin verbeelde rasverhoudingen, die Cather zelf als kind nog had meegemaakt, die ze ook in 1940 nog niet aankon, en die haar critici even-

eens liefst negeerden. Tegelijk is Cather een van de weinige auteurs die in *Sapphira* expliciet over rasverhoudingen probeert te schrijven. Zo bezien is het boek een demonstratie van de enorme druk die de geracialiseerde samenleving op het literaire plot uitoefent. Juist de conflicten die de rasverhoudingen in de literaire plots oproepen wil Morrison onderwerp van studie maken.

3. De parasitaire aard van de blanke vrijheid

Morrison verzet zich tegen het idee dat de klassieke Amerikaanse literatuur nauwelijks beroerd zou zijn door de vierhonderdjarige aanwezigheid van miljoenen Afrikanen. Denken over Amerikaanse literatuur zou die aanwezigheid van zwarte mensen juist centraal kunnen stellen. De karakteristieke kenmerken van de jonge Amerikaanse literatuur - individualisme, nadrukkelijke 'mannelijkheid', onschuld gekoppeld aan de obsessie met hel, dood en verdoemenis - zouden *reacties* kunnen zijn op de donkere, veelbetekenende Afrikaanse aanwezigheid. Zo lezend merkt Morrison op dat veel Amerikaanse klassieken eindigen met 'beelden van verblindende witheid' (uitgestrekte besneeuwde bergen, een ijsvlakte, een witte boot, de toppen van de Kilimanjaro) in combinatie met representaties van zwarten of indianen die dood, impotent of volledig onderworpen zijn. Zo eindigt Edgar Allan Poe's 'The Narrative of Arthur Gordon Pym' met twee blanke mannen, Pym en Peters, drijvend op een melkwitte oceaan. In hun boot sterft de indiaan Nu-Nu, en de boot schiet door het kolkende witte gordijn van een grote waterval, waarachter een reusachtige witte gestalte oprijst. Dan stopt het verhaal abrupt. Zulke witte figuraties treden vaak op na het verschijnen van een 'zwarte' figuur, hier de Indiaan Nu-Nu. Hun structurele plaats in het verhaal, hun steeds weer voorkomen, en de suggestie van verlamming en onsamenvangendheid die ervan uitgaat, vraagt om een interpretatie die recht doet aan hun dubbele boodschap, hun tegenstrijdigheid. Aan de ene kant lijken deze beelden van verblindende witheid een tegenwicht tegen de zwarte schaduwfiguur te willen zijn, maar ze lijken ook te zeggen dat witheid alléén zonder betekenis is, improductief, bedreigd, steriel, statisch, bevroren, zinloos.

Morrison maakt niet alleen literair, maar ook historisch voorstelbaar hoe de opbouw van de 'Amerikaanse' cultuur en identiteit samenhangt met de aanwezigheid van de in slavernij gehouden zwarten. Als voorbeeld citeert zij een beschrijving (in Bernard Bailyn *Voyagers to the West*) van het leven van de kolonist William Dunbar. Dunbar is een veelbelovende erudiete jongeman, produkt van de Schotse Verlichting, die in de achttiende eeuw naar de Verenigde Staten trekt en een plantage begint. Als ondernemend plantage-eigenaar en slavenmeester vindt hij zichzelf, in de woorden van Bailyn:

feeling within himself a sense of authority and autonomy he had not known before, a force that flowed from his absolute control over the lives of others, he emerged a

distinctive new man, a borderland gentleman, a man of property in a raw, half-savage world. (42)

Dunbars eruditie en studie in het geciviliseerde Engeland hadden hem kennelijk niet de 'autoriteit en autonomie' kunnen bieden die het leven als slaveneigenaar hem verschaft. Dankzij zijn macht over het leven van anderen verkrijgt hij zijn nieuwe identiteit. De plaats van zijn transformatie is de wildernis: hij ontleent profiel aan de rauwe wereld die hem omringt.

Zo zijn de formulering van de nieuwe Amerikaanse waarden - autonomie, gelijkheid, vrijheid - wellicht juist mogelijk door de aanwezigheid van de niet-autonome, niet-vrije en ongelijke zwarte 'ander'. Wildheid en ruwheid vormen de achtergrond, het onmisbare decor, waartegen de 'nieuwe' Amerikaan zich kan profileren als overwinnaar van de wildernis. De zwarte bevolking dient de witte zelf-definitie. Morrison borduurt hier voort op de suggestie van de socioloog Orlando Patterson, die het niet verbazend vond dat de Verlichtingsidealen konden samengaan met slavernij. Het zou eerder vreemd zijn wanneer Verlichting zonder die institutie mogelijk was geweest. De notie 'vrijheid' ontstond niet in een vacuüm. Niets gaf vrijheid meer reliëf dan slavernij: slavernij creëerde vrijheid als zijn tegenpool.

Literaire teksten laten zien *hoe afhankelijk* dit proces van constructie van de Amerikaanse identiteit is. In die zin documenteert literatuur zowel de aanwezigheid als de mislukte poging tot verdringing van de Afrikaanse 'ander'. Morrison demonstreert dit in een serie schitterende herlezingen, onder andere van Mark Twains *Huckleberry Finn*. In dat boek is de zwarte Jim dienstbaar aan de jongens Huck en Tom. Huck vindt zijn vrijheid, Jim gaat dood. Jims vrijheid zou ook onverenigbaar zijn met die van Huck, omdat 'de nikker' Jim alles moet zijn wat Huck niet is. Huck en Tom vernederen en kwellen Jim, maar ze doen dat nadat de lezer Jim heeft leren kennen als een volwassene, als een zorgzame en sensibele man. Daardoor kan de lezer het gedrag van de jongens als problematisch beleven. *Huckleberry Finn* documenteert hoe Huck en Tom slechts vrije individuen kunnen worden over Jims rug. Zo herleest Morrison *Huckleberry Finn* als een allegorie van de parasitaire aard van de blanke vrijheid.

Het laatste hoofdstuk van *Playing in the Dark* is gewijd aan Hemingways *To Have and Have Not* (1937), een analyse die Morrison later uitbreidt naar ander werk van Hemingway. Het is intrigerend om te zien hoe zij elk oordeel over het literaire racisme in *To Have and Have Not* uitstelt, en wat de winst van dat uitstel is. Het verhaal gaat over een vistocht, geleid door Harry, de blanke eigenaar van de boot, met een blanke klant, een alcoholist, en een zwarte helper. De zwarte helper wordt door de vertelinstantie voortdurend denigrerend aangeduid als 'nigger'. Hij zegt geen woord. Op een gegeven moment moet hij de boot sturen (Harry is bezig de klant te leren vissen) en ziet hij vliegende vissen voor de boeg - een teken van veelbelovend viswater. Om te vermijden dat het zwarte personage spreekt en voor één moment de rol krijgt van subject en drager van visie, kiest Hemingway deze onwaarschijnlijk-gewrongen constructie: 'The nigger

was still taking her [de boot] out and I [Harry] looked and saw he had seen a patch of flying fish burst out ahead.' 'Saw he had seen' is vreemd en onwaarschijnlijk: hoe zie je of iemand anders iets heeft gezien? Zo handhaaft de tekst deze relatie tussen de kapitein-held en zijn zwijgende, onderworpen maat. Tegen die achtergrond behoudt Harry zijn profiel van vrije autonome man, de baas op het schip. Aan de andere kant is er een interessante tegenbeweging in diezelfde tekst, die een heel andere Harry laten zien: een monster. Dat gebeurt wanneer de zwarte man later in het verhaal (er wordt drank gesmokkeld en beiden raken gewond) herhaaldelijk tegen Harry zegt: 'You ain't human' en 'You ain't got human feelings'. Zulke beschuldigingen van onmenselijkheid, die vaak de proporties krijgen van profetieën van doem, legt Hemingway vaak in de mond van de zwarte personages. Het is de uitgeslotene en ontmenselijkte, die de onmenselijkheid van de personages op het 'witte' plan aan de orde stelt. Zo weet deze witte tekst méér dan zijn auteur beoogde. De witte tekst verspreekt zich, kantelt 180 graden om zijn eigen as. Zulke interpretaties van Morrison zijn schitterende oefeningen in etnische deconstructie. Morrison laat de witte tekst zélf zeggen dat de rassenhiërarchie leidt tot dood en vernietiging: dat is uiteraard veel effectiever dan moralistisch te wijzen op de 'foutheid' van een witte tekst. Door een deconstructieve leeswijze komt dat oordeel nu van binnenuit, in plaats van van buitenaf.

Playing in the Dark is een methodisch interessant boek, ondanks de kritiek die ik op enkele aspecten heb. Zo problematiseert Morrison de uitsluitingsmechanismen niet die de Amerikaanse canon, die zij herlezen wil, tot stand hebben gebracht. Impliciet neemt zij de dominante, grotendeels uit witte mannelijke auteurs bestaande canon, als de enig-ware over. Verder gebruikt zij het instrumentarium van de narratologie niet, waardoor haar analyses soms aan scherpte verliezen. *Sapphira and the Slave Girl* is bijvoorbeeld niet alleen problematisch vanwege de plot, maar ook vanwege de visie van de externe verteller, die zich meermaals in denigrerend slavenbezittersjargon uit: hij/zij noemt slaven bijvoorbeeld *the darkies*. Zulke cruciale aspecten van de vertelwijze ziet Morrison ten onrechte over het hoofd. Ten slotte heb ik mij verbaasd over het feit dat Morrison nooit een verband legt tussen het projectiekarakter van de representatie van zwarten en de representatie van (zwarte en witte) vrouwen. De gedachte dat beschrijvingen van vrouwen door mannen een fantasmatisch karakter hebben, en eerder iets zeggen over de mannelijke auteur en zijn cultuur dan over werkelijke vrouwen is al bijna zo oud als de feministische tekstkritiek zelf. Sylvia Bovenschen benoemde de fantasiebeelden over vrouwen in haar gelijknamige boek in 1979 al als *Die imaginierte Weiblichkeit*. Jammer genoeg waren witte feministische critica's in het verleden eenzijdig gericht op witte vrouwen, en zagen zij ook zelden parallellen tussen de *verschillende* fantasmatische constructies van de 'ander'. Morrison is echter ook niet vrij van deze eenzijdigheid. Mij lijkt de methodische vergelijkbaarheid en de combinatie van de zwarte en de feministische cultuurkritiek van groot belang.

Ondanks deze kritiek blijft *Playing in the Dark* een juweeltje. Behalve de deconstructie is ook het actuele cultuurfilosofisch denken over altérité (andersheid) erin gegtegreerd, op een

voor ieder verstaanbare, toegankelijke manier. Morrisons ideeën zouden ook produktief gemaakt kunnen worden voor de studie van Nederlandse literatuur. In de hoofdstukken die nu volgen zal ik proberen de uitgangspunten van *Playing in the Dark* te gebruiken voor de analyse van drie Nederlandse romans over Indië, twee uit de laat-koloniale periode (rond 1930) van Madelon Székely-Lulofs en een recent boek, uit 1992, van Hella Haasse.

NOTEN

1

Dat wil niet zeggen dat een meer pluriforme kritiek van representatie pas nu, aan het einde van de eeuw, relevant zou zijn, de tijd waarin (in Nederland) de multiculturele samenleving zichtbaar lijkt te worden. Ten eerste is Nederland, met zijn voorafgaande immigratiegolven en met een aanzienlijke joodse bevolking, altijd al een multiculturele samenleving geweest. Ten tweede waren de West-europese culturen lang 'kunstmatig wit' omdat de koloniale avonturen elders in de wereld plaatsvonden, en omdat de cultuur van de onderworpen volkeren in andere delen van de wereld verre van de inheemse cultuur van het witte moederland werd gehouden. Edward Said liet in *Culture and Imperialism* echter zien hoe de Engelse canonieke literatuur tegelijkertijd vol is van noties die de koloniale expansie rechtvaardigen en zelfs noodzakelijk maken. Cultuur, meer specifiek het narratieve, speelt volgens Said een cruciale rol in de constructie van het blanke zelfbeeld van imperialistische naties.

2

Een geschiedenis van de Indische literatuur biedt Nieuwenhuys, *Oost-Indische spiegel* (1978). Het tijdschrift *Indische letteren* publiceert studies en artikelen op dit gebied. Zie voor verdere secundaire literatuur de literatuurwijzer van E. Dicke (1993)

3

Playing in the Dark ontstond uit de William E. Massey Sr. Lectures die Morrison gaf aan de Harvard University in 1990. Daarnaast schreef zij zes befaamde romans: *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1988) en *Jazz* (1992).

4

Over de manieren waarop *zwarte* schrijvers omgaan met kleur wil Morrison het niet hebben. Ze vermeldt en passant dat zij zelf in haar romans eerder het risico loopt zwarten te romantiseren in plaats van te demoniseren, maar verder blijft het onderwerp van haar boek consequent de exploratie van de betekenissen van 'zwartheid' in de witte literaire verbeelding.

5

'Slave narratives' zijn teksten waarin slaven uit de eerste hand vertelden over de gruwelen van de slavernij en (vaak) hun ontsnapping daaruit. Deze verhalen speelden een belangrijke rol in de Abolition Movement (de beweging tot afschaffing van de slavernij) in de negentiende eeuw in

Amerika. Representatieve voorbeelden zijn de autobiografieën van Frederick Douglass (1845) en Linda Brent (1861) .

HOOFDSTUK 8 DE KOLONIALE VERBEELDING

Retoriek [...dringt] het mogelijke thema van humaniteit opzij. Dat zijn de deconstructionistische listen van literaire taal, die vaak korte metten maken met eenduidige thematische lezingen [...]

Jan van Luxemburg 1991:93

1. Inleiding

De roman *Rubber* (1931) van Madelon Székely-Lulofs die in dit hoofdstuk centraal staat, behoort tot de Indische belletrise. Deze literatuur vormt een neerslag én een constructie van Nederlands zelfbeeld als koloniale natie. Er is in af te lezen hoe de koloniale werkelijkheid werd gerepresenteerd, gezien, geleefd, gerechtvaardigd en betwist. Tegelijkertijd zijn deze teksten zelf ook *actoren* geweest in het vormgeven van de koloniale werkelijkheid. Mijn analyse zal gericht zijn op de wijze waarop ethniciteit in deze tekst wordt gecreëerd, en hoe deze interacteert met sekse. Het gaat mij erom te leren zien welke de tekstuele mechanismen zijn die de scheidingen maken tussen Europees/inheems, wit/zwart, wij/zij. Ik wil kolonialisme en anti-kolonialisme als conventies van representatie en als culturele processen aan het werk zien, uitgaande van de veronderstelling dat het raderwerk van de koloniale fantasie ook (en misschien wel *juist*) in literaire teksten kan worden aangetroffen.

Het doel van mijn analyse is niet een eenduidig oordeel te vellen over deze roman. De uitkomst van dit hoofdstuk zal niet zijn of *Rubber* nu 'goed' dan wel 'fout' is, imperialistisch en racistisch of juist niet. Het gaat mij er eerder om te laten zien hoe deze tekst een strijdtoneel is van 'warring forces' - om met Barbara Johnson (1980) te spreken - pluriform en innerlijk tegenstrijdig. Voor de analyse van witte, raciaal geladen literatuur¹ zet ik de uitgangspunten en methodiek van Morrison (1992) in, die ik in het vorige hoofdstuk uiteenzette. Ik knoop hier in het bijzonder aan bij Morrisons opsomming (51-53) van vragen die nader onderzocht moeten worden. Ten eerste moeten we meer weten van 'the Africanist character as surrogate and enabler': hoe kan het witte subject zichzelf in beeld krijgen door de geïmagineerde ontmoeting met de Afrikanistische 'ander'?² Ten tweede: hoe wordt het Afrikanistisch idioom (de manier waarop de ander spreekt) ingezet om verschil te vestigen? Hoe wordt daardoor klasse- en kleurverschil gecreëerd? Ten derde: hoe wordt het Afrikanistisch personage gebruikt om witte personages doelen en eigenschappen te geven? Hoe kan het witte personage kennis tentoonspreiden van de 'ander' teneinde de eigen externe en interne chaos te bestrijden? Hoe werken de projecties van seksualiteit, kwetsbaarheid en anarchie, die het mogelijk maken de Afrikanistische ander te straffen en te belonen, om zo de eigen seksualiteit, kwetsbaarheid en anarchie te reguleren?

In het geval van een Indische roman lijkt het duidelijker om de term 'Afrikanisme' te vervangen door 'Indiïsme' om de witte representatie van Indië, en de geïmagineerde Indische 'ander' mee aan te duiden. Voor het overige lijken deze vragen me ook voor Nederlandse koloniale teksten uitermate relevant. Op naar *Rubber* dus.

2. Realisme als werkelijkheidsillusie

De roman *Rubber* van Madelon Székely-Lulofs verscheen in 1931 en werd onmiddellijk zeer bekend. Het boek beleefde vele drukken en werd vertaald in tal van Europese talen.³ Het maakte Székely-Lulofs een internationaal befaamd auteur. De weg naar de roem liep over het schandaal: *Rubber* handelt over de witte plantersgemeenschap op Oost-Sumatra (Deli), in de jaren twintig. Het beschrijft de wijze waarop de rubberplantages daar door de grootscheepse ontginning van de oerwouden werden aangelegd door tienduizenden geronselde contractarbeiders ('koelies'), die werden aangevoerd uit China, Java en van elders uit Azië. De Nederlandse 'assistenten' - opzichters over een afdeling met drie tot vierhonderd koelies - waren in dienst van Hollandse of Amerikaanse maatschappijen: ze moesten keihard werken, zij het onder onvergelijkbaar veel betere omstandigheden dan de contractarbeiders die in feite slaven waren.⁴ Assistenten kregen een huis, konden samenwonen met een inheemse huishoudster (*njai*) die tevens diende te voorzien in hun seksuele behoeften - en ze konden door een systeem van winstdeling (tantièmes) in vijftien jaar genoeg geld verdienen voor de rest van hun leven. Het ideaal was snel rijk te worden en dan terug te keren naar Nederland. Rudy Kousbroek (1992:77) die als kind in de jaren dertig in Deli opgroeide, herinnert zich nog het schandaal dat *Rubber* daar veroorzaakte. De verontwaardiging richtte zich op 'de ongeflatterde beschrijving van de verhoudingen op de Deli-plantages - tussen de planters en koelies en tussen de planters onderling' (Kousbroek 1992: 77).⁵ Ook Clerkx en Wertheim (1991:3) maken melding van de blanke verontwaardiging, zowel in Nederland als in Indië. Het feit dat de Amerikanen in 1929 bedreigd hadden de import van tabak uit Deli te verbieden, omdat deze in feitelijke slavernij werd verbouwd, had een klimaat geschapen waarin de witte plantersgemeenschap geen ontluisterend beeld van de arbeidsverhoudingen op de Deli-plantages kon gebruiken. Kousbroek kijkt terecht heen door de meisjesboek-achtige stijlmiddelen die in *Rubber* worden gehanteerd - zoals het overvloedige gebruik van suggestieve gedachtenpuntjes en accenten. Hij prijst Székely-Lulofs' scherpe observaties en haar waarheidsgetrouwe beeld van de 'genadeloze hiërarchie van de Indische samenleving'. Hij verdedigt haar tegen de contemporaine kritiek van Menno ter Braak, die haar meesmuilend indeelde bij de 'damesromans' en tegen de latere kritiek van Nieuwenhuys (1978), die haar niet 'representatief' vond. Kousbroeks belangrijkste criterium is dat van de waarheidsgetrouwheid.

Rubber is een realistische roman, waarin Székely-Lulofs er duidelijk naar streeft het in de jaren twintig in rijkdom verloederende plantersleven te schilderen 'zoals het is'. Realisme is

echter geen afbeelding van een 'ware' werkelijkheid maar een schrijfwijze, een set van conventies van representatie, die bij de lezer een werkelijkheids*sillusie* moet creëren.⁶ In plaats van *Rubber* te bespreken in termen van het waarheidsgehalte ervan zal ik, in tegenstelling tot Kousbroek en Clerkx/Wertheim, het literaire constructiekarakter van dit beeld centraal stellen.⁷ Ik zal Székely-Lulofs' visie hier en in het volgende hoofdstuk af en toe vergelijken met de visies van moderne historici als Breman (1992) en Stoler (1985, 1991) die beiden schreven over de arbeidsomstandigheden en de sekse- en rasverhoudingen in de periode waarin de geschiedenis van *Rubber* zich afspeelt. Deze historici figureren in mijn verhaal echter niet als de beschrijvers van de onomstotelijke waarheid, toetssteen voor de waarheidsgetrouwheid van het fictionele beeld. Ook hun verhaal is een visie, een werkelijkheidsconstructie in tekst, die om die reden in principe op een zelfde niveau staat als Székely-Lulofs' realistische roman. Ik verkies de visies van Székely-Lulofs, Breman en Stoler (die enigszins aan elkaar verwant zullen blijken) boven die van tempo-doeloe schrijvers als Kleian (1936) en Brandt (1948) en historici als Van Helsdingen en Hoogenberg (1941) en Baudet en Brugmans (1961), volgens wie de Deli-planters goudeerlijke harde kerels waren, die 'iets groots verrichtten'. De visies van Székely-Lulofs, Breman en Stoler lijken mij vollediger, complexer en politiek relevanter, zonder dat ik daarmee zeggen wil dat ze 'de waarheid' representeren. De te snelle sprong naar de 'waarheid' en de 'echte feiten' van Kousbroek en Clerkx/Wertheim maakt blind voor het constructiekarakter van zowel het fictionele als het geschiedverhaal. Het beroep op de waarheid laat geen ruimte om te analyseren met welke literaire middelen Székely-Lulofs haar 'effet de réel' bereikt en welke visie zij precies heeft.

3. Oost versus West, natuur versus cultuur

Op het niveau van de geschiedenis beslaat *Rubber* een periode van negen jaar uit het plantersleven op Sumatra, beginnend met de aankomst per schip van het Nederlandse paar Frank en Marian Versteegh. Ze worden afgehaald door John van Laer, die hun vriend wordt. Hij brengt hen naar het stadje Randjah, en naar hun standplaats Toemboek Tinggih, de ontginning waar Frank als assistent komt werken. Marian is de eerste blanke vrouw op de ontginning: veel witte assistenten en administrateurs leven met *njai*'s. Voor Frank is het hard zwoegen, voor Marian een eenzaam leven vol zorgen. Ze krijgen een zontje, dat sterft aan dysenterie. Frank maakt na een leertijd promotie. De prijzen van de rubber schieten omhoog, wat leidt tot steeds uitzinniger uitpattingen op de Europese club in Randjah - waaraan Frank en Marian slechts matig deelnemen. Geleidelijk aan doen meer Hollandse echtgenotes hun intrede. Van Laer stuurt zijn *njai* Kiku San weg en trouwt met het meisje Renee. Frank wordt overgeplaatst, om een door een koelie vermoorde collega te vervangen. De huwelijksproblemen tussen John en Renee, en de verliefdheid van Renee op Ravinsky leiden tot een scheiding: Renee wordt gelukkig met Ravinsky

in Europa. Frank en Marian krijgen een dochter Treeske. Na de beurskrach die de prijzen doet kelderen, vallen er massa-ontslagen. Ook Frank wordt ontslagen en het paar gaat scheep, terug naar Holland.

Deze geschiedenis wordt verteld door een externe vertelinstantie, die echter vaak het woord en de focalisatie aan personages geeft. Ik geef een voorbeeld van die vertelwijze vol directe redes en ingebedde focalisaties. In onderstaande passages probeert John van Laer met zijn autochtone chauffeur over de rivier gezet te worden. De pont moet eerst nog van de andere oever komen:

John zuchtte geïrriteerd. Altijd deze tergende langzaamheid! Altijd deze tartende sloomheid! [...]

John keek toe, hoe hij [de veerman] dit alles deed, handig en praktisch als een oermensch, die de elementen kent; maar doodbedoord en zonder het minste besef van haast. [...]

John trachtte geduld te oefenen, wetend dat het toch niet hielp of je je opwond. Dit was nu eenmaal de traagheid van het Oosten, ergerlijk en onbegrijpelijk voor de Westerling. (29-30)

Die veerman zoekt dan eerst zijn hulp, een oude man, die John eindelijk gaat overzetten. Van Laer valt woedend tegen de oude uit:

‘Je hebt bij de pont te zijn...En nu gauw!...Of ik sla je oude karkas in mekaar!!’

‘Slaan...slaan...’ mopperde de oude [...] Hij wist wel, dat men hem niet meer sloeg. Sinds hij uit contract was sloeg men hem niet meer. En toewan van Laer was helemaal niet zoo'n erge toewan! Soms schold hij...En die Blanda's hadden altijd zoo'n haast! [...] wat maakte het uit...of je nu in een half uur over was of in tien minuten! (30-31)

In deze passages is te zien hoe de vertelinstantie de personages uitvoerig laat focaliseren. Hier gaat de focalisatie afwisselend naar Van Laer en de veerman, die daardoor dus beiden hun visie uiten. Dit zeer frequente toelaten van ingebedde focalisaties en directe redes van de meest uiteenlopende personages is typerend voor *Rubber*. Op het effect van deze ‘democratische’ vertelwijze kom ik terug.

Naar aanleiding van de geciteerde passages wil ik nu eerst een aantal problematische aspecten van *Rubber* aanstippen. Uit het feit dat de veerman denkend wordt ingevoerd ('En toewan van Laer was helemaal niet zo'n erge toewan' enzovoort) blijkt dat in *Rubber* ook de autochtonen recht van spreken en van zien krijgen. De focalisatie wordt hen dus niet onthouden -

zoals in Hemingway (hoofdstuk zeven). Autochtonen spreken en denken zelfs regelmatig, al doen zij het minder dan de witte hoofdpersonen uit *Rubber*. Als zij focaliseren denken zij vaak iets dat lijnrecht staat tegenover de gedachten van de witte bazen. Dat maakt de inhoud van de autochtone gedachtenwereld nogal voorspelbaar. Het is een geïmagineerde, een Indiïstische gedachtenwereld. De tegenstelling ligt er dik bovenop: haastig tegenover traag, driftig versus sloom, actief versus passief, verder geëssentialiseerd tot het Oosten tegenover het Westen (*and never the twain shall meet*): 'Dit was nu eenmaal de traagheid van het Oosten, ergerlijk en onbegrijpelijk voor de Westerling.' Doordat zowel Van Laer als de veerman focaliseren, lijken de gedachten die ze over elkaar hebben geheel overeen te stemmen. De oppositie actief/passief wordt op die manier door beide partijen subjectief gedragen. Door de focalisatie aan de autochtoon te geven 'bewijst' de tekst dat het stereotiep 'klopt': zo heeft deze focalisatie door autochtonen een heel naturaliserende werking. De lezer krijgt de indruk dat de autochtonen bevestigen wat de blanke over hen denkt. Deze tegenstelling tussen Europees/inheems-Indisch als snel/traag, actief versus passief, zien we heel vaak terugkeren in *Rubber*. Dit is problematisch in zijn stereotypie.

Passages als deze, en vergelijkingen van inheemse handen en ogen met 'apenhanden' (171) en 'ape-oogen' (124-125) illustreren meteen waarom ik niet mee kan gaan in Kousbroeks oordeel dat *Rubber* waarheidsgetrouw is. Zulke passages laten juist zien dat de Indische werkelijkheid werd beleefd in denkvormen en beelden - als de binaire oppositie Oost versus West, met de bijbehorende essentialistische kenmerken, als de vergelijking van inheems met aapachtig⁸ - die in het verlengde liggen van door historici als Breman (1992) en Stoler (1985) beschreven uitbuiting en ontmenselijking.⁹

Een ander problematisch aspect van bovenstaande citaten is de kwalificatie 'oermensch'. Deze wordt in *Rubber* meermaals gebruikt, uitsluitend in relatie tot autochtonen, zowel door de vertelinstantie als de personages. Die kwalificatie roept de vraag op: tot wanneer is men een oermens? Wanneer zijn Europeanen zelf opgehouden oermensen te zijn? De zwaargebouwde, bierdrinkende, roodaangelopen, ijzersterke beren van witte opzichters - als de Hollanders Meesters of Van der Meulen, met wie we nog zullen kennismaken - worden nooit vergeleken met oermensen, hoewel deze mannen meer van de Neanderthaler weg hebben dan de inheemse arbeiders. Vergelijking met andere passages waarin de aanduiding 'oermensch' gebruikt wordt, leert dat deze aanduiding een Indiïsme is, die ten dienste staat van het creëren van een oppositie tussen blank/cultuur/beschaving enerzijds en inheems/natuur/gebrek aan beschaving anderzijds. Een van die passages is die, waarin wordt beschreven hoe een onwillige contractarbeider (Toekimin) een opzichter doodsteekt (er staat: '[hij] kwam half overeind als een dier in de aanval' (261)). Tijdens de moord is de 'oermensch' in hem aan het werk. Na de moord wordt de dader plotseling weer heel rustig:

Toekimin was weer neergehurkt; onverschillig, bekoeld...haast ónbeseffend...Het bebloede mes had hij naast zich gelegd. De oermensch, die plotseling onberedeneerd, onlogisch, onbeteugeld, in al zijn heete driften was ontwaakt, was weer even plotseling ingeslapen. (262)

[...]

Het oerinstinct had zich uitgevierd. Hij was 'mata gelap' geworden en hij had gedood. Dat was alles! Dat hiermee de oertijd en de twintigste eeuw in botsing kwamen, dat was een andere zaak. [...] Dat hij den man van Annet had gedood, den vader van een nog ongeboren kind...dat alles lag buiten zijn besef. En dat hij zich met zijn daad een doodvonnis had bereid, daaraan dacht hij in het geheel niet. Hij wist dat ook nauwelijks... Wraák...dat kon hij begrijpen. Onmiddellijke straf ook. Maar dat hierop een rechtszitting zou volgen...[...] dat lag zóó ver buiten zijn begrip [...]

Hij was als een kind, dat in boosheid iets vernielt en een seconde later, zijn geheele boosheid vergetend, onbezorgd in den zonneschijn verder speelt...(263-264)

Deze 'Indiïstische' beschrijving dient de opbouw van het witte zelfbeeld. Hier is sprake van 'the Indiïst character as surrogate and enabler' zoals Morrison zou zeggen. De witte lezer kan zich hier in alles het tegendeel van de Indische mens voelen: Europees betekent beheerst, beschaafd in plaats van instinctmatig, rationeel, geciviliseerd, levend in de twintigste eeuw in plaats van in de oertijd. De eerder gesignaleerde tegenstelling actief/passief, snel/traag wordt door dit soort beschrijvingen dramatisch uitgebreid tot bewust/onbewust, gehoorzaamend aan de rechtsorde versus aan primitieve wraak, volwassene/kind en zelfs: mens versus dier. Het onderliggend model van al deze tegenstellingen is evident. Het zijn variaties op de natuur-cultuur-oppositie.

Is er aan de ene kant sprake van strategisch gebruik van het Indiïstisch personage, er kan ook sprake zijn van strategische *weglatting* van inheemse mensen. John van Laer ontleent zijn zelfgevoel en identiteit aan zijn werk, aan zijn positie als assistent (opzichter). Uitkijkend over 'het oerbosch, dat nu onder zijn toezicht gekapt was' is hij trots op zijn werk. De rubberonderneming zal 'een stuk civilisatie' zijn. Hij kan zeggen 'dit stuk heb ik ontgonnen en geplant. Dit is mijn stuk werk, dat ik aan het oerwoud heb ontnomen.'(45) Merk op hoe Van Laer hiermee de slavenarbeid van de honderden koelies die het werk voor hem hebben gedaan stilzwijgend onzichtbaar maakt. Dit triomferend uitzien over het 'eigen' werk - waarbij het witte subject zich de inspanningen van de inheemse arbeiders toeëigent - is typerend voor de koloniale en wellicht ook voor een werkgeversmentaliteit. Dit motief komt niet alleen vaker voor in *Rubber*.¹⁰ Het is een topos in de koloniale literatuur, tot en met Haasse's *Heren van de thee* (1992) toe, waarop ik straks terugkom. Nadat Van Laer zich heeft verlustigd aan dit triomfantelijk zelfbeeld denkt hij het volgende over de Javaanse contractarbeiders:

Loome, zwijgzame langzame Mohammedanen! Traag van gedachten, van woorden, van daden. Primitieve wijzen, die hun wijsheid nauwelijks wisten...Ernstige kinderen, wier plotselinge onbeheerschtheid, hun onvolgroeidheid verraadde (46-47)

Hij, Van Laer, is de civilisatie, de Javaan is 'onvolgroeid'. Zo construeert de blanke Europeaan zich bovenaan de evolutie-ladder. Merk op dat de *wijsheid* van de Javaan - die zou kunnen suggereren dat de Europeaan dom is versus de Javaan wijs - hem nog in dezelfde zin weer wordt ontnomen. De Javaan is wijs, ja, maar hij weet dat zelf niet.

Dat doet alles sterk denken aan die biografie van de Amerikaanse kolonist William Dunbar, die Toni Morrison aanhaalde: Dunbar krijgt pas in zijn nieuwe omgeving karakter:

a sense of authority and autonomy he had not known before, a force that flowed from his absolute control over the lives of others, he emerged a distinctive new man, a borderland gentleman, a man of property in a raw, half-savage world. (42-43)

Ook Van Laers zelf-ontdekking vindt plaats in de wildernis: hij ontleent profiel aan de rauwe wereld die hem omringt. Zo laat ook *Rubber* ongewild zien hoe afhankelijk het proces van Europese/Nederlandse zelfconstructie is van de Indiïstische 'ander'.

4. Ornatus

Het zou gemakkelijk zijn nog meer argumenten aan te dragen voor de stelling dat *Rubber* vol is van koloniale en racistische conventies van representatie. Zo wordt er met enige regelmaat gebruik gemaakt van vervreemdende, 'tot ander makende' beschrijvingen van inheemse mensen en landschappen.¹¹ Autochtonen worden vaak opgevoerd als sprekend in hun eigen taal (soedah, ajo, tabe) - of in een kinderlijk Nederlands ('toewan van Laer is helemaal niet zoo'n erge toewan'). 'Africanist idiom is used to establish difference,' schreef Morrison: het zwarte idioom wordt gerepresenteerd als een vreemde, onvolgroeide taal, om afstand tot de witte taal te markeren. Er wordt, zoals we zagen, veel gebruik gemaakt van binaire opposities die altijd een polariteit tussen Nederland en Indië, wit en gekleurd creëren. Er is (evenals in *Het wonder van Frieswijk* (1991, zie hoofdstuk 5) sprake van overdreven gebruik van het epitheton 'bruin'. Van Luxemburg (1991, 1992) liet in zijn analyses van teksten van Couperus zien hoe ongebruikelijke versiering (in de retorica *ornatus* geheten), een van de retorische middelen is waarmee raciale scheiding wordt gecreëerd: 'Ornatus is meer dan sier. De ornate keuze stuurt de ideologie van de tekst.' (Van Luxemburg 1991:84) Het huispersoneel heeft in *Rubber* altijd bruine vingers en bruine handen, de kinderen hebben altijd nadrukkelijk bruine lijfjes. Hoewel onsympathieke

planters soms als dik, roodaangelopen en bezweet worden neergezet, krijgt de witheid van de Nederlanders en Amerikanen (witte handen met blauwe aderen, roze glimmende gezichten) toch aanzienlijk minder nadruk. Bruin wordt daarmee tot de gemerkte categorie in deze tekst, de kleur die niet vanzelf spreekt en daarom steeds weer herhaald moet worden. Verder worden de koelies heel vaak beschreven als deel van het ook al bruine land. Zo worden mensen via een vol binnenrijm op één lijn gesteld met aarde en materie:

Honderden bruine, half naakte lijven bogen zich tien uren lang in denzelfden regelmatig, eentonigen arbeid naar de bruine aarde. (34)

[...]

En ook al deze gebouwen hadden dezelfde dof bruine kleur als de honderden, bijna naakte koelielijven...(35)

[...]

Hun bruine, bijna naakte lijven vloeiden samen met de bruine omgeving en met de schaduwen, die de schemering bracht. (44)

Omdat blanken nooit op een lijn met de natuur worden gesteld installeren deze beschrijvingen de natuur-cultuur-oppositie weer. Merk in deze citaten verder op hoe behalve 'bruin' ook 'half naakt' een *epitheton ornans* wordt.¹²

Ik zou verder kunnen laten zien hoe de projectie van gevaar en onberekenbaarheid op zwarte mensen (zie de moordscène) zich in *Rubber* via een metonymische verschuiving uitbreidt naar het landschap, het oerwoud. Het oerwoud wordt regelmatig gepersonifieerd, en dan vergeleken met een onbekend, gevaarlijk wezen, een loerend beest, een vijand.¹³ De zwart-wit-oppositie wordt herhaald in de beschrijving van het landschap: de frisheid van Holland met zee, wind, regen en seizoenen, tegenover 'het borrelende, broeiende, infectueuse water' van het moerasbos met zijn 'rottende, ziektebrengende slijk [waardoor] alle mogelijke gluiperig gedierte glipte' (73). De alliteratie ('gluiperig gedierte glipte') ondersteunt het effect van deze passage.

Ik zou vraagtekens kunnen plaatsen bij het koloniale karakter van de vertellersvisie in de passage waar John van Laer zich de njai's herinnert die hij heeft gehad:

Eerst een paar jonge, die elkaar vlug hadden opgevolgd. Ze waren knap geweest, maar ze hoorden tot de slechte soort, tot de eigenlijke maintainée-soort, die schreeuwerig en opzichtig, lui en ongemanierd is. In zijn jonge onervarenheid had hij ze gekozen, niet goed weg wetend, in de plotselinge totale vrijheid op elk gebied. De jonge volmaaktheid van hun slanke bruine lichaam, het licoquette van hun vrouwelijkheid, het brutale van hun uitdagende cocotterie en tenslotte het geheel heer en meester zijn over deze Oostersche vrouwen, had hem bekoord, een tijdje gevangen gehouden, na de strenge

tucht van zijn jongensjaren. (49-50)

De stereotiepe verdeling van inheemse vrouwen in het 'slechte' en het 'goede' soort wordt door de vertelinstantie niet tegengesproken. Johns pasja-gedrag wordt verontschuldigd met een beroep op zijn onervarenheid. De lezer wordt bovendien uitgenodigd begrip op te brengen voor John, omdat deze, als een van de hoofdpersonen, vaak focaliseert.

En ten slotte zou ik nog kunnen laten zien dat de inheemse personages weliswaar soms focaliseren, maar dat zij geen eigen verhaal hebben. Witten vormen het centrum van het netwerk van geschiedenissen dat in *Rubber* wordt verteld. Omdat John van Laer zich in Holland heeft verloofd met de jonge, mondaine Renee dankt hij Kiku San, zijn Japanse *njai* (huishoudster annex minnares) af. Wanneer Renee John verlaat voor Ravinsky neemt John Kiku San weer terug. John en Renee zijn de handelende en frequent focaliserende subjecten: Kiku Sans lot wordt volledig bepaald door wat in die witte levens gebeurt. Haar leven buiten de cirkel van Johns leven blijft onverteld. In het algemeen blijft het leven van de inheemse mens een functie van de levens van de witte Europeanen. Dat herhaalt binnen het verhaal de koloniale structurele ongelijkheid tussen Europeanen en autochtonen.¹⁴

5. Ambivalentie

Maar als het zo gemakkelijk is deze argumenten aan te dragen waarom maak ik mijn redenering dan niet af, en verklaar *Rubber* tot een puur koloniaal en racistisch werk, ondanks het politieke schandaal dat het in 1931, in een nóg conservatiever milieu, creëerde? Ik doe dat niet, ten eerste omdat de obsessie met puurheid zelf een koloniaal trekje is, ten tweede omdat ik mijn zaak nooit helemaal rond zou krijgen. Het interessante van *Rubber* is dat het zo ambivalent en tegenstrijdig is. De andere kant van die ambivalentie zal ik nu verduidelijken.

Ten eerste is het niet alleen de inheemse mens die vreemd wordt gemaakt door zijn 'estranging dialect' en kinderlijke taal. Ook Hollanders worden voortdurend getypeerd en te kijk gezet door hun stads- en standsdialecten. Dit is de voormalige manager Van der Meulen, wanneer Frank en Marian hem in Holland, tijdens hun verlof, treffen. Frank informeert wat hij tegenwoordig doet:

Nou...e...niks hè? Een kleine drie ton he'k op de bank staan...En nou verveel ik me ronduit gezegd en met permissie, mevrouw...nou verveel ik me eige een rolberoerte!...Overdag...wat mot je dóen?...Ik slaap tot half vier, vier uur...dan kom ik hier...Tref ik gewoonlijk lui uit Deli...Nou, dan blijf je hange...netuurlijk...en dan zuipe...de heele nacht zuipe...(355)

Een tweede voorbeeld van ambivalentie: aan de ene kant wordt de inheemse mens voorgesteld als `ander': sloom, primitief, onwetend, gewelddadig, `dier', een `oermensch'. Aan de andere kant is zij soms de meest nabije Ander: Als Marian in het ziekenhuis is bevallen en niemand naar haar omkijkt (de dokter en zuster hebben het te druk) voelt zij zich sterk verbonden met haar bediende Saïma, die haar masseert:

hier was eindelijk de mensch, aan wie het niet onverschillig was hoe zij zich voelde. Hier was een schepsel, dat werkelijk belangstelling getoond had voor Bobbie [de baby M.M.]. Een schepsel van een zóó andere wereld, dan de hare, maar toch een, dat bij haar hoorde; dat een deel was van haar leven, een deel van haar huis, daar op Toemboek Tinggih.(136)

Die `warring forces' van afstand en nabijheid zijn niet alleen aanwezig op het niveau van de macro-tekst: je ziet ze in bovenstaand citaat ook woeden in deze drie zinnen: Saïma blijft een `schepsel', en `van een andere wereld', maar zij hoort toch als `mensch' bij haar. En een deel van je leven is weer aanzienlijk dichterbij dan een deel van je *huis*, maar toch is Saïma hier Marians naaste naaste.

Een derde voorbeeld van ambivalentie: de alomtegenwoordige `smerigheid' van Indië wordt met wellust beschreven.

Naakte kinderen speelden in het stof en vuil en kropen rond in de goten, waarin een onnoemelijke hoeveelheid afval, rottende groenten- en vischresten, tezamen met het grauwgrijze rioolsluik een stinkende massa vormde en waaruit zwermen vliegen telkens omhoog gonsden.(100)

Dat gaat twee bladzijden door, het is kortom een `grenzenlozen aziatischen smeerboel en wanorde'. (101) Deze Indiïstische beschrijving dient impliciet, door contrastwerking, meer reliëf te geven aan een (verzwegen) norm: de beroemde Hollandse properheid en hygiëne. Aan de andere kant kunnen Europeanen en Amerikanen er echter ook een gigantische chaos van maken. Deze wordt 250 pagina's later breed uitgemeten. Zo ziet bijvoorbeeld de club in Randjah eruit na afloop van een avondje zoals er talloze zijn:

Toen de laatste luxe auto den tuin was uitgereden, bleef daar het clubgebouw liggen: leeg, ontredderd...Gekleurde papieren, stukken van guirlanden, confetti, scherven, leege en halfleege flesschen, vertrapte croquetjes en taartjes, gerookte paling en zalm lagen daar overal in het rond.(379)

Ook dit gaat een pagina lang met wellust door: zodoende is er ook een `grenzeloozen smeerboel

en wanorde' van Nederlands/Amerikaanse makelij.

Een volgend voorbeeld. Székely-Lulofs laat autochtonen minder focaliseren dan de blanken, zoals ik al betoogde. Hoewel je zou verwachten dat het een literair-koloniale strategie is om de inheemse mens *niet* te laten denken, is in *Rubber* soms het tegengestelde het geval. Székely-Lulofs is paradoxaal genoeg het meest anti-koloniaal wanneer zij de Indische ander de focalisatie juist onthoudt. De meest radicale passages uit *Rubber* zijn die, waarin de bedienden het verloederde geslemp in de club aanzien, en wij als lezers juist *niet* in hun gedachten worden verplaatst. Ze dragen drank aan, ruimen op, voeren zwijgend de bevelen uit:

stonden tegen de wanden, met een uitdrukking van grenzenloze onverschilligheid op hun passieve gezichten. En hun wakend-slapende oogen bezagen dit gedoe van de Blanken, zonder uit te drukken of zij het minachtten of afkeurden. (331)

Of:

En tusschen al dit gedoe bedienden de Javanen en de Chinezen met hun strakke, uitdrukkingslooze gezichten [...] (333)

De muur van zwijgen die hier wordt opgetrokken is veelzeggender dan elk commentaar. Dit onverschillig niet-kijken is dodelijker dan elke expliciete kritiek. Juist doordat de autochtone bedienden hier ostentatief *niet* focaliseren, worden de blanken opgesloten in hun eigen liederlijk gedrag.

Een laatste bewijs van ambivalentie is dat Székely-Lulofs het koloniale avontuur aan het einde van haar boek ten slotte volkomen failliet laat gaan - niet alleen letterlijk door de inzakkende prijzen, maar ook moreel, door de kapotte relaties en de eenzaamheid waarin het voor velen eindigt. Het in stromen verdiende geld is opgezopen en weggesmeten. Het is slechts enkelen gelukt om te sparen. De beurskrach gaat gepaard met een Apocalyptische smeerboel, met een morele en materiële chaos. Niemand is gelukkig geworden van de rubber. Door een groot deel van planters te representeren als bot, losgeslagen en gedérailleerd ondermijnt Székely-Lulofs het beeld dat de overheden trachtten op te houden, van blanken als gezond, vitaal en hardwerkend. Stoler (1991:432) meldt dat de reden dat koloniale ambtenaren - zowel Franse, Nederlandse als Engelse - veel eerder met pensioen mochten, precies de instandhouding was van dat superieure beeld. Het zien van ouder wordende, zieke, zwervende of verarmde blanken zou het Europese gezag verzwakken. Daarom werd immigratie van arme mensen en ongehuwde vrouwen naar de kolonieën verhinderd: die konden gemakkelijk aan lager wal raken. Székely-Lulofs onttakelt dit kunstmatig gecreëerde glorieuze beeld grondig. Ook aan de anti-koloniale kant ligt kortom heel wat gewicht in de schaal.

Op dit punt gekomen schort ik deze afweging echter even op, om er via een omweg weer naar terug te keren. Bij de vraag naar de positie die Székely-Lulofs kiest, moet namelijk ook een ander aspect van *Rubber* betrokken worden: het feit dat dit boek vooral over relaties gaat, in het bijzonder over blanke liefdesrelaties. Alle literaire strategieën van *Rubber* zijn dienstbaar aan de voorstelling van het blanke, heteroseksuele, Hollandse, monogame middenstands-liefdeshuwelijk als persoonlijk en maatschappelijk ideaal. Alleen al omdat *Rubber* die visie uitdraagt, is er geen sprake van 'uitbeelden van de werkelijkheid', zoals Kousbroek, Clerkx/Wertheim en anderen menen.¹⁵ Er is sprake van partijdig en strategisch inzetten van de *stijlmiddelen* van het realisme om een ideologisch werkelijkheidseffect te bereiken, waardoor het Hollands-blanke liefdeshuwelijk kan verschijnen als paradijselijk arrangement. Juist door de onparadijselijke omgeving wordt dat ideaal scherp geprofileerd. De realistische decorstukken dienen een specifiek doel. Dat is de kern van *Rubber*, die nu juist door Kousbroek en Clerkx/Wertheim wordt gemist. Ze overzien de functie van de decorstukken niet. Om mijn stelling omtrent de visie die *Rubber* uitdraagt te onderbouwen moet ik dieper ingaan op de vertelwijze van *Rubber*, op de personages die de visie sturen en op de partijdigheid die daardoor tot stand komt. Ook moet ik ingaan op de complexe relatie tussen sekse en etniciteit in deze roman. Daarover gaan de volgende twee paragrafen.

6. Vertellen en partij kiezen

Hierboven (paragraaf drie) karakteriseerde ik de vertelwijze van *Rubber* als 'democratisch'. De vertelinstantie last veel directe redes in en het wemelt van de ingebedde focalisaties. Deze brengen de contrasterende visies in beeld van al die mensen van verschillende rangen, standen, seksen en kleuren die de neo-maatschappij van Deli bevolken. Als voorbeeld citeer ik de beschrijving van een damespartijtje bij de verarmde freule Anne van Arckel, getrouwd met inspecteur Terheide voor (in Anne's woorden) 'dat assistentenvrouwtje Walendijk'. Een van de dames heeft zojuist verteld hoe haar kind uit een boom viel:

'God hoe ákelig', ontzette zich Anne plichtsgetrouw, 'en wat hebt u gedaan? Was u niet erg geschrokken?'

Anne sprak altijd een beetje geaffecteerd, als ze het gezelschap beneden haar stand vond.

'Nou, da's wíedes hè?! Ik schrok m'n eige een ááp!'

Mevrouw Spoor begon zich in het geval in te leven. Ze zou de anderen nou eens toonen, dat ze niks niet bang was of d'r nou een freule bij zat of niet...al was die nou ook nog de inspecteur z'n vrouw!

'Maar me man heb 'm een paar ferme meppe voor z'n gat gegeve. Zal ie't wel láte, een

volgend maal.'

[...]

Terwijl [Anne] de flikken nog eens liet rondgaan, ving ze een ander gesprek op tusschen mevrouw Leenderts en mevrouw Schavink.

'Nou, mensch... en ik zit me daar in de bioscoop...wie komp d'r an...Netuurlijk die rothond...Ik seg tege me man...het lijkt wel of-t-ie op de luch' afkomp...seg ik. En ik seg...'

'God wat een menschen', dacht Anne vertwijfeld. (214-215)

De snel wisselende, ingebedde focalisatie gaat heen en weer tussen Anne, mevrouw Spoor, dan weer Anne. Tevens worden er stukken gesproken taal, in directe rede, weergegeven, zowel van Anne en mevrouw Spoor als van andere personages. Via de directe weergave van hun taal en gedachten worden de personages genadeloos getypeerd. Door deze vertelwijze wordt *Rubber* een theater van tegenstrijdige visies en stemmen. Freules en arbeidsters, botte racisten en ondoorgrondelijke njai's, goedwillende nieuwkomers en slaande, tierende opzichters, verliefde jonge vrouwen en cynische managers, jongelui van stand en koelies - allen worden sprekend en/of focaliserend ingevoerd, in deze roman die op deze manier een polyfoon koor van stemmen is. Mikhail Bakhtin (1981), wiens opvattingen in hoofdstuk twee al aan de orde kwamen, betoogde dat de roman als genre vaak een veelheid van taalvormen inbedt. De roman *orkestreert* al die verschillende talen, inclusief de wereldvisies en ideeën die erin aanwezig zijn. Bakhtin gebruikt het beeld van een symfonie, waar de *heteroglossia* (*raznorecie*) kan weerklinken: de veelheid van sociale stemmen en de onderlinge relaties daartussen.¹⁶ De auteur valt volgens Bakhtin niet samen met een der stemmen, maar dirigeert deze allemaal. Hij¹⁷ laat de sociale heteroglossia klinken, hij *vertoont* de talen in al hun variëteit. De auteur is als de 'buikspreeker' voor alle stemmen. Deze beschrijving van de 'polyfonie' die de roman eigen is, lijkt ook op *Rubber* van toepassing. Ook de politiek-subversieve werking die Bakhtin aan de roman toeschrijft, is in *Rubber* zichtbaar. Terwijl het dominante beeld er een was van saamhorigheid onder de kolonisatoren, van de officiële eenstemmigheid van het gezamenlijk 'iets groots verrichten', daar registreert Székely-Lulofs een nadrukkelijke disharmonie door in Holland van elkaar gescheiden mensen met zeer verschillende posities en belangen sprekend en focaliserend op te voeren. Het effect van deze vertelwijze is dat de lezer haar sympathie verdeelt over vele personages, omdat allen van binnenuit worden getekend. De tragiek van de naar Holland teruggekeerde planter (Van der Meulen) die zijn vereenzaamde dagen verdringt, vervreemd is van zijn familie en zich het geld uit de zak laat kloppen door een veel jongere prostituée is bijna zo invoelbaar als de verveling van de jeugdige Renee van Laer die ontdekt dat zij slecht past bij haar nieuwe echtgenoot en snakt naar avontuur. Door het gelijk-oplopen van meerdere geschiedenissen is de structuur van *Rubber* wel vergelijkbaar met die van een soap-opera, waarin ook lief en leed van tal

van personages voor het voetlicht komen. Daardoor krijgt de kijker volgens Modleski (1982) een 'moederlijke' positie:

The subject/spectator of soap operas, it could be said, is constituted as a sort of ideal mother: a person who possesses a greater wisdom than all her children, whose sympathy is large enough to encompass the conflicting claims of her family (she identifies with them all), and who has no demands or claims of her own (she identifies with no one character exclusively). (92)

Dit is tot op zekere hoogte ook het geval voor de lezer van *Rubber*.

Toch kiest de verteller van *Rubber* wel degelijk partij. De verschillende 'stemmen' in de roman zijn namelijk niet gelijkwaardig. Men kan ze op grond van hun kwantitatieve prominentie hiërarchisch onderverdelen in:

- (1) de externe vertelinstantie;
- (2) de belangrijkste ingebedde focalisatoren: het echtpaar Marian en Frank Versteegh, op de voet gevolgd door het echtpaar John en Renee van Laer;
- (3) minder frequent ingebedde focalisatoren: de ruwe Hollandse bonken Meesters en Van der Meulen, de njai's Kiku San en Poppie, Annet en Joop Walendijk, Anne Terheide-van Arckel, Van Hemert, de koelies Toekimin en Oekas, en anderen;
- (4) de personages die zelf niet focaliseren, maar wel sprekend worden ingevoerd. De laatsten zijn te karakteriseren als de buitenste kring van mensen, die uitsluitend object van focalisatie zijn. In het citaat hierboven behoren bijvoorbeeld mevrouw Leenderts en mevrouw Schavinck ('Ik seg tege me man...het lijkt wel of-t-ie op de luch' afkomp...seg ik. En ik seg...') tot die categorie.

Door de ongelijke verdeling van focalisatie construeert *Rubber* een visie. Deze wordt door identificatie op de lezer overgebracht. Hoewel je je kunt inleven in alle personages die ik hierboven onder (2) en (3) noemde, identificeer je je het meest intensief met het personage Marian, omdat zij het vaakst focaliseert. Haar kijk op de dingen valt bovendien altijd samen met die van de vertelinstantie. Ook krijgt het verhaal van Marian en Frank veel ruimte en onderhouden zij relaties met de meeste andere figuren die in de roman optreden.¹⁸ Verder stimuleren Frank en Marian de identificatie omdat zij 'nieuwkomers' zijn in de rauwe planterswereld van Deli, evenals de lezer, die deze wereld door hun ogen leert kennen. Het jonge huwelijk van de Versteeghs wordt bovendien op de proef gesteld in de negen jaar tropenleven die in *Rubber* worden verteld. Marian geniet de sympathie van de andere personages, en wordt door hen regelmatig gezien als wijzer en ouder. Zij beziet de anderen met tolerantie en mededogen.¹⁹ Dit alles maakt het personage Marian tot het morele centrum van *Rubber*. Zij kan gezien worden als de dubbelganger van de 'moederlijke' lezer, die zich gaandeweg deze

Deliaanse soap-opera kan inleven in alle focaliserende personages. Zij is zowel in haar geuite opvattingen, als in haar gedrag en persoon de belangrijkste draagster van de visie die het boek als geheel overbrengt. Voor een analyse van de partijdigheid van *Rubber* zijn de Versteeghs, en vooral het personage Marian, dus richtinggevend. Welke is dan de visie die *Rubber* op deze manier uitdraagt?

Hierboven stelde ik dat er in *Rubber* een categorie personages is die uitsluitend object is van focalisatie. Deze personages worden als onsympathiek voorgesteld doordat de 'held' van de geschiedenis zich van hen distancieert. Dat is een van de tekststrategieën die *Rubber* volgt om openlijke, extreme vormen van racisme en racistisch seksisme af te wijzen. Ik geef hiervan twee voorbeelden. Bij aankomst op Sumatra worden Frank en Marian naar de wal begeleid door de ruwe bonk Kostman, die ze op de boot hebben ontmoet. De drank vloeit rijkelijk, de sterke verhalen gaan over koelie-aanvallen op assistenten en het aftuigen van koelies. Grove racistische en seksistische taal is niet van de lucht. In het hotel maken Marian en Frank de liederlijke ontgroening van een sinkeh (nieuwkomer) mee. Marian neemt huiverend afstand van deze leefwijze en mentaliteit:

Ze dacht aan Kostman, aan Molenaar, aan de andere twee planters...Gul, goedhartig, ruw, rauw, met iets van wreedheid...zooals ze spraken over dat ranselen van hun koelie's, over een moord op een planter...Waren zóó al de mensen hier? En zouden zij en Frank ook zoo worden?...Frank...zoals die?!..
[...] 'Nee!' dacht ze...'zooals die...zoo werd hij niet
...nooit!' (77)

De personages Frank en Marian krijgen profiel door hun visie op Kostman en de zijnen. Ze zijn geschokt. Zij zijn anders. Zo worden de nieuwkomers neergezet als niet-seksistisch, niet-racistisch, niet-liederlijk, nog niet koloniaal gecorrumpeerd. Een ander voorbeeld van dit procédé is het gesprek tussen Frank en zijn nieuwe baas Horstman, die net terug uit Nederland is. Horstman zegt:

Nou ja, je bent maar ééns uit en dan, na vijf jaar die zwarte ... dan raak je je tramontane wel eens kwijt, als je zoo'n lekker blank stuk vleesch kan koopen!
'Tja'...meende Frank wenkbrauwfronsend...hij hield niet van die uitlatingen... (176)

Horstman impliceert dat blanke vrouwen 'beter' zijn dan zwarte, maar dat alle vrouwen een stuk vlees blijven. We hebben hier duidelijk met ingebed seksisme/racisme te maken: de vertelinstantie steunt deze visie niet (Frank focaliseert dit deel en distancieert zich ervan: 'hij hield niet van die uitlatingen'). Horstman en zijn opvattingen blijven object van focalisatie. De scheidslijn

tussen wat de roman als geheel wel en niet ondersteunt, is hier duidelijk. Even duidelijk is die scheidslijn wanneer de vertelinstantie zich veroordelend uitlaat over de uitzinnig stijgende weelde en toenemende decadentie.²⁰ Via dezelfde strategie worden ook de promiscuïteit en seksuele uitpattingen op de club op vertellersniveau ondubbelzinnig veroordeeld.²¹

Rubber neemt dus afstand van grove vormen van racisme en racistisch seksisme doordat de personages uit categorie 4, die object van focalisatie blijven, worden afgewezen door de focalisatoren uit categorie 2. Bij de personages uit categorie 2 (hoofdpersonen) en 3 (focaliserende nevenpersonages) is de scheidslijn tussen wat wel en niet als visie wordt uitgedragen echter lastiger te ontdekken. Hij is daar een kwestie van zorgvuldige interpretatie. Een belangrijke factor daarbij is dat je als lezer begrip opbrengt voor de personages uit categorie 2 en 3, omdat die vaak (2) of regelmatig (3) focaliseren: ze worden van binnenuit begrijpelijk gemaakt en soms op vertellersniveau gesteund. Daardoor heb je als lezer minder verweer tegen hun visie. Székely-Lulofs verplaatst ons bijvoorbeeld in de gedachtenwerelden van de planters Van Laer, Meesters en Van der Meulen, waar het hun relaties met njai's betreft. Ik citeer de administrateur Van der Meulen, wanneer deze reageert op het nieuws dat er een nieuwe assistent uit Nederland onderweg is met zijn Hollandse vrouw:²²

‘Die witte vrouwen...niks as gedonder....Altijd gedonder. Of ze worre ziek, of ze krijgen 'n kind...altijd is 't wat...

‘En 'n hoop pretentie's...Die meid van mij heb al drie maal een abortus gehad...denk je dat ik d'r zooveel van gemerkt heb?...’ Van der Meulen knipte met zijn vingers...‘maar zo'n blank portret...dat krijgt één kind en dan heb je al de heel santekraam van dokter en hospitaal d'r an te pas!...’ (38)

Je *kunt* dit lezen als een demonstratie van het botte seksuele gebruik dat witte planters van inheemse of Japanse vrouwen²³ maakten, met de bedoeling dit aan de kaak te stellen. De antropologe en historica Stoler (1991:423) meldt dat het concubinaat bedoeld was als een ‘gerieflijke voorziening zonder emotionele banden.’ De eruit voortkomende kinderen werden door de vaders vaak als last gezien en door de overheden als probleem, aangezien ‘halfbloeden’ de raciale hiërarchie verstoorden. De inheemse vrouwen werden zelf geacht zwangerschap te kunnen voorkomen. Van der Meulens getier bevestigt dit beeld. Zijn njai is al drie keer zwanger geworden en heeft stilletjes abortus gepleegd zonder de verwekker lastig te vallen - zo regelden de Hollanders dat. In *Rubber* blijft deze passage echter onbecommentarieerd: Van der Meulen wordt noch door de vertelinstantie, noch door de focaliserende Van Laer weersproken. Van der Meulen behoort tot de personages die regelmatig focaliseren, voor wie de lezer dus op den duur toch ‘moederlijk’ begrip gaat opbrengen.

Doorlezend vernemen we meer van Van der Meulen. Bij zijn terugkeer naar Nederland zegt hij over zijn njai Okubo San:

`En die Jap van me, die wil terug naar d'r eige land. Ik weet het niet jo, maar je raak gewend aan zo'n meubel! Drieëntwintig jaar heb ik ze nou gehad! Wat mot ik nou straks met zo'n hollands mokkel, die me de cente uit me zak kijkt?'(..) Zie ook 227-28

Deze uitlating blijft eveneens onbecommentarieerd, maar het valt opnieuw te verdedigen dat Van der Meulen hier zichzelf typeert. Je ziet zijn ambivalentie: zijn betuiging van gehechtheid gaat vergezeld van de denigrerende depersonificatie `meubel'.²⁴ Tegelijk ondermijnt Van der Meulen door deze gehechtheid aan zijn njai de koloniale regel van de concubine als `gerieflijke voorziening zonder emotionele banden'. Székely-Lulofs laat een ingewikkelder werkelijkheid zien, waar bruut seksueel gebruik samenging met totale afhankelijkheid. Later ontmoeten Frank en Marian tijdens hun verlof Van der Meulen in precies die toestand die hij vreesde: met een `hollands mokkel' dat hem de centen uit zijn zak kijkt. (356) Hij is dan een meelijwekkende verliezer. Juist door de strategie van `showing' in plaats van `telling' lijkt Székely-Lulofs de mentaliteit en ontluisterende geleefde werkelijkheid van de witte planter te demonstreren.

Anderzijds gaat de vertelinstantie soms ook mee met de koloniale visie van een personage. Zo neemt John van Laer na zijn `wilde jaren' een Japanse huishoudster, Kiku San:

[...] Ze was de ideale vrouw. De altijd onderdanige, bereidwillige, plichtsgetrouwe, devote vrouw. Ze had maar één doel: hem en alles wat hem hoorde verzorgen met een toewijding, die een Westerling bijna onbegrijpelijk is. (50)

De afstand tussen John en Kiku San blijft hier verzekerd door de binaire Oost-West-oppositie. Wanneer John terugkomt van verlof deelt hij Kiku San mee dat hij gaat trouwen. Dat betekent dat hij haar afdankt. Hij biedt aan een andere `toewan' voor haar te zoeken en geeft haar tweeduizend gulden.

`Hoe beestachtig', dacht hij, `was dit eigenlijk. Hoe beestachtig laag tegen een vrouw, die een goede vrouw was.' [...]

Toen John de deur achter haar dicht deed, welde een onzeker gevoel in hem op. Weemoed?...Dankbaarheid?... Misschien alleen dat laatste: dankbaarheid aan de vrouw, die toch vijf jaar lang, naar lichaam en ziel zijn vrouw was geweest; die vijf jaar lang hem verzorgd en gediend had, met een grooter trouw en plichtsgevoel dan ooit een Europeesche hem zou verzorgen. (51-52)

Dat John deze gevoelens van schaamte heeft, wekt sympathie. Dat hij ze niet uitspreekt, illustreert echter tegelijk de oppervlakkigheid van deze gevoelens, en de onoverbrugbaar gebleven ongelijkheid tussen deze partners. Een witte laat zijn gevoelens van aanhankelijkheid en schaamte volgens de koloniale regels kennelijk niet zien aan een njai. De relatie van John met de blanke Renee wordt, in tegenstelling tot de gelegenheidsrelatie met de njai, gerepresenteerd als 'ware liefde': 'Ze had direct iets in hem wakker gemaakt: het diepste instinct, dat een man een vrouw doet begeeren...onbewust...' (52). Kennelijk werd dat 'diepste instinct' in de relatie tot Kiku San niet aangesproken. Hoewel Székely-Lulofs ook in het personage John van Laer het beeld ondermijnt dat concubinaten relaties moesten zijn zonder gehechtheid construeert zij tevens een raciaal verschil tussen minnaressen: de njai is een verzorgster, onbegrijpelijk (want Oosters) in haar toewijding. Zij blijft een vreemde 'ander'. Het Hollandse meisje maakt daarentegen het 'diepste instinct' bij hem wakker. Door het moederlijk begrip dat de lezer door de vertelwijze voor John opbrengt, stimuleert *Rubber* op deze plaats het onderschrijven van een kwalitatief onderscheid tussen raciaal ongemengde en gemengde relaties. *Rubber* onderschrijft hier een koloniale visie op de interactie tussen sekse, seksualiteit en etniciteit. Deze verknooptheid van sekseverhoudingen met raciale verhoudingen exploreer ik verder in de volgende paragraaf.

7. Sekse, seksualiteit en etniciteit

Zoals ik al aankondigde, meen ik dat de visie die *Rubber* uitdraagt vooral gericht is op een *blank* huwelijksideaal: ik zal dadelijk beschrijven hoe Marian en Frank gerepresenteerd worden als ideaal paar, een representatie waar ik als feminist vraagtekens bij zal zetten. Dat *Rubber* vooral over een blank huwelijk gaat, wil niet zeggen dat de interracial verhoudingen daarmee bijkomstig zijn, zoals Ter Braak (1980) suggereerde.²⁵ Die verhoudingen kunnen juist het middel zijn om de idealiserende visie op blanke sekseverhoudingen te construeren. Wordt de inheemse vrouw hier dan 'discursief gekoloniseerd' (Pattynama 1994), dienstbaar gemaakt aan de constructie van een ideaal waaraan zijzelf part noch deel heeft? Gebruikt Székely-Lulofs inderdaad 'the Africanist [Indiist] character as surrogate and enabler'? Aanvankelijk lijkt het daar wel op.

Het huwelijk van Marian en Frank wordt zowel direct beschreven, als indirect geprofileerd door de contrastwerking met de vele ongelijke en falende verbintenissen, die in de Deli-context voorhanden zijn. In de *directe* descripties verschijnt dit huwelijk als intiem en kameraadschappelijk. Marian presenteert zich als 'een echte kameraad' niet als 'een lastige vrouw voor wie jij [Frank] zorgen moet'. Ze wil alles zijn 'wat een manne-vriend voor je zou geweest zijn'. (76) De Versteeghs praten veel en innig met elkaar. Ondanks Marians wens een 'manne-vriend' voor Frank te zijn is de rolverdeling volstrekt conventioneel. Frank werkt, als de andere mannen, op

de plantage. Marian zit, als de andere vrouwen, thuis, verzorgt hem, wacht op hem, bemint hem, wordt zwanger, baart en legt bezoeken af. Zijn leven draait om werk en liefde, het hare draait alleen om de liefde. Die klassieke rolverdeling wordt noch door de personages noch door de vertelinstantie in twijfel getrokken. Ondanks de moeilijkheden, de verveling en later de decadentie blijven de Versteeghs een hecht koppel:

Hij streefde even haar vingers. En stil gelukkig wist ze: hoe je hier sámen groeide, tot één paar...in deze wereld, waar je niemand had, dan mekáár! Je man, je kind, je huis: je eigen vesting! Wat daarbuiten was was vijandigheid: concurrentie! Standhaat! Weelde-naijver! (195)

Terwijl Frank zich verlustigt aan het klassiek-viriele zelfbeeld pal tegen de wereld te staan voor vrouw en kind (257) verheugt Marian zich altijd weer op Franks veilige thuiskomst (131, 257). In het laatste uurtje voor het naar bed gaan is er ruimte voor intimiteit. De relatie krijgt daar bijna een religieus karakter:

Dit uur waarin zij samen groeiden tot die broze harmonie, die alléén zijn kan tusschen man en vrouw en die is, als een ijle, heilige, maar stille extase, waarin gedachten bijna woorden worden...(132)

De directe beschrijvingen propageren, door identificatie van de lezer van Marian en Frank, dit conventionele liefdeshuwelijk als ideaal. *Indirect* verschijnt dit blanke huwelijk als nog idealer, en wel door de contrastwerking met de verschillende interracialen verbintenissen.

In de vorige paragraaf kwam het concubinaat tussen Van der Meulen en njai Okubo San al ter sprake. Van eenzelfde orde is de relatie van de administrateur Meesters met Poppie, een verbintenis die wordt getekend als een uitgewoond huwelijk. Meesters laat zich bedienen, scheldt Poppie uit, maar Poppie heeft veel in te brengen en regeert met harde hand over de 'lagere' bedienden. Enerzijds 'had ze hem op haar inlandsche wijze onder de plak' anderzijds

beseft zij, als elke Mohammedaansche, dat de man nummer één is en dat zijn luimen en grillen met een beetje toegevendheid moeten behandeld worden. Als huisvrouw deed zij haar plicht, zoover zij zich daarvan bewust was: zij haakte zijn singlets, zij stopte zijn sokken, zij het dan ook met de meest uiteenlopende kleuren haak- en merkkatoen. (56)

In 'zoover ze zich daarvan bewust was' is een negatief vertellersoordeel over Poppie's huisvrouwelijke kwaliteiten vervat. Poppie wordt neergezet als een bijna komieke figuur - haar verstelwerk is clownesk - die als contrast de 'goede' huisvrouw oproept. In de relaties van

Meesters en Van der Meulen is in beide gevallen sprake van een traditioneel huwelijks-seksisme (de man als brute pasja, zonder enige belangstelling voor zijn vrouw; de vrouw als seksueel gebruiksvoorwerp) dat verhevigd wordt door het kleurverschil. De 'Mohammedaansche' vrouw draagt subjectief haar steentje bij tot de regel 'dat de man nummer één is.' Het contrast tussen het blanke kameraadschapshuwelijk en deze interraciale relaties is enorm. Een ander contrasterend relatiemodel is dat van de jonge vrijgezel, die, bedwelmd door de seksuele mogelijkheden, de ene inheemse vrouw na de andere 'verslijt': dat model representeerde John van Laer voordat hij Kiku San bij zich nam. De relatie van John met Kiku San is eveneens ongelijkwaardig, zoals ik al liet zien.

In het licht van deze minder geslaagde raciaal-gemengde relaties valt te verdedigen dat Marian als ideale witte echtgenote reliëf krijgt door contrast met onderdanige (Kiku San, Okubo San) of bazig-komieke (Poppie) inheemse njai's, die bovendien in het nadeel zijn omdat ze nauwelijks focaliseren. Op die manier wordt westerse vrouwelijkheid als superieur tegenover inheemse vrouwelijkheid gesteld. De Hollandse vrouw is anders en beter. Daar komt bij dat Marian een bijna panische Indische smetvrees tentoonspreidt. Wanneer zij een verwend Europees kind met een inheemse baboe ziet, neemt zij zich voor haar eigen kind zélf op te voeden:

En wijd welde het moedergevoel in haar op, dat ze het hoeden zou en verzorgen...alles geven wat ze maar geven kòn om te voorkomen dat haar kind zou zijn: een indisch kind! Nee...hòllandsch, hòllandsch, zou ze het houden... Niemand zou het hem later aanzien...háár kleinen jongen, dat hij was geboren in Indië. (79)

Wanneer ze teruggaan naar Europa beseft ze dat haar dochter Treeske daar zal moeten wennen:

dat ondanks ál haar zorgen Treeske tóch was, wat ze zoo zielsgraag had willen voorkomen: een indisch kind! Een kind van twee werelden! Van twee tijden! [...] Een kind van hòllandsche ouders, dat zónder bloedvermenging toch zo anders, zoo vervreemd kon worden...Dat was de vloek van Indië...besepte ze...[...] Het was dat je met wortel en al werd uitgetrokken en overgeplant! Je eigen wezen kwijnde...kwijnde in deze vreemde bodem...En de loten, je eigen kinderen...ze waren niet vréemd meer in dat nieuwe land. Ze waren geboren en ontloken in die atmosfeer...en toch, gehéél thuis hooren deden ze er ook weer niet. Ze waren iets halves! (344)

Deze enge Blut und Boden-filosofie, die mensen essentialistisch ketent aan hun geboortegrond, maakt van Marian een exponent van opvattingen over culturele hygiëne zoals die in de eerste decennia van deze eeuw circuleerden. Stoler (1991:432-33) meldt dat de kolonialen zelf werden

gezien als een 'gedegeneerd sociaal type'.

Medische handboeken waarschuwden dat mensen die 'te lang' bleven, bedreigd werden door [...] oververmoeidheid, individuele en raciale degeneratie, lichamelijke ineenstorting (niet zomaar een ziekte), culturele besmetting, verzwakking van de conventies van suprematie en van de instemming met die conventies.(433)

De spookachtige kwaal der neurasthenie, die werd toegeschreven aan de afstand tot de Europese beschaving en de nabijheid van gekoloniseerden, vormde vaak een reden tot voortijdige terugkeer. Deze, in ons perspectief racistische, opvattingen worden in *Rubber* grotendeels onderschreven. Hoewel de Versteeghs naar Holland terugkeren vanwege Franks ontslag wordt hun terugreis toch gepresenteerd met een element van redding, van goed af zijn, van 'net-op-tijd'.

Toch krijg ik ook deze 'case' - dat Székely-Lulofs 'the [Indiist] character as surrogate and enabler' gebruikt om het blanke liefdeshuwelijk te idealiseren - niet rond. Het zijn namelijk niet alleen de inheemse vrouwen en gemengde verbintenissen die in stelling worden gebracht om het huwelijk van Frank en Marian te profileren. Ook andere Nederlandse vrouwen, en vooral Amerikaanse vrouwen en de Amerikaanse levensstijl, worden gerepresenteerd als contrapunt. Mrs. Stevenson, vrouw van de hoofdmanager is moddervet en arrogant: in Amerika is volgens haar alles 'beter, mooier en groter' (217). Anne Terheide-van Arckel is een ongelukkig getrouwde ontevreden intrigante, die zich hult in de pose van 'de studentikooze vrouw [...] de "good sport" zoals de Amerikanen zeiden'(206). Een mannelijke kennis denkt over haar:

Hij kón ook niet voor haar een volkomen sympathie voelen als b.v. voor Marian Versteegh. Hij miste in Anne de intuïtieve gevoeligheid van de échte vrouw. (206)

Zo brengt Anne het stereotiepe vrouwelijkheidsideaal in beeld door het niet te kunnen belichamen, in tegenstelling tot Marian die dat wel kan. Via ingebedde focalisatie bevestigt Anne nog eens subjectief dat ze geen 'echte vrouw' is. Ze is jaloers op de mannelijke aandacht voor Renee van Laer:

Hoe ze hen haatte...die knappe jonge dingen in den bloei van hun twintig jaren! Ze wist zichzelf lelijk. Sexueel onaantrekkelijk voor mannen. Voor mannen was ze nooit de vrouw, het wijfje...Ze wist dat. En uit dat weten had zij de 'kameraad' geforceerd, de joviale vrouw, bij wie zich de mannen, álle mannen op hun gemak voelen. Het was een armelijk surrogaat. (208)

De heteroseksuele sekse-ideologie en het vrouwelijkheidsideaal (de goede vrouw is mooi,

intuïtief en gevoelig) die *Rubber* hiermee propageert is uitermate conservatief. De Amerikaanse Aileen, die heftig flirt, zich laveloos drinkt en half ontkleed weggedragen moet worden is het prototype van de Amerikaanse del die haar vrouwelijkheid te grabbel gooit. De Amerikaanse Rose leeft in 'totale amoraliteit' (384). Frank en Marian onthouden zich deugdzaam van de 'roekelooze geldsmijterij' (381) en de gebruikelijk geworden 'openlijke orgie' waarin zelfs de maatschappijstaf zich stort. Ze kopen ook niet elk jaar een kapitale nieuwe auto, zoals andere paren. Ze proberen verstandig te denken aan sparen en repatriëren, terwijl velen om hen heen hun verstand verliezen, eerst in de goudkoorts, daarna in de paniek van de beurskrach. In de tweede helft van *Rubber* zijn het de Amerikanen die in de plaats treden van de etnische 'ander', tegenover wie het ideale paar, Hollands, matig, spaarzaam, eenvoudig-maar-gelukkig, hij een echte-man en zij een echte-vrouw, zijn identiteit krijgt. Ofschoon ook de Hollandse huwelijken als contrast tot de Versteegh-relatie worden ingezet - de door rampspoed bezochte Walendijks, de Terheides die ruziën over het onderlinge standsverschil, de Van Laers die scheiden - triomfeert hier toch het degelijke Hollandse huwelijk. Op die manier werkt *Rubber* als een langgerekte *Hollandse* zelf-feliciteit.²⁶

Omdat het niet alleen de inheemse njais en de verbintenissen met Japanse vrouwen zijn die als 'contrast' worden opgevoerd blijft het 'Indiïstisch' mechanisme in *Rubber* beperkt. Behalve een koloniale demonstratie van de interactie tussen sekse en 'ras' is *Rubber* een discussie over verschillende *witte* leefwijzen en relatievormen, met een nationalistisch tintje.

Ten slotte is er ook nog een betwistbaar feministisch tintje. De huwelijksperikelen van de Van Laers (Renee verlaat John voor Ravinsky) impliceren een in 1931 gedurfd pleidooi voor de aanvaardbaarheid van scheiding.²⁷ Omdat Marian het identificatiepunt en het morele centrum van *Rubber* is, wordt het ideaal van het witte kameraadschapshuwelijk uit vrouwelijk perspectief naar voren gebracht. Een goed huwelijk wordt gerepresenteerd als de vrucht van 'werk' en deze verbintenis is zeker voor de helft Marians 'werk'. De gedateerd-feministische inzet van *Rubber* is dat de vrouw anders-maar-gelijk is.²⁸ Hoe clichématig ik de rolverdeling in het Versteegh-huwelijk vind, heb ik hierboven al aangeduid. Ook de opvattingen over 'echte' vrouwelijkheid die in *Rubber* te berde worden gebracht vind ik conservatief.

8. Heren van de thee

Het zal de lezer duidelijk zijn geworden dat ik weiger een eenduidig oordeel te vellen over *Rubber*. Is dat boek nu koloniaal of niet? Ik hoop dat ik heb laten zien, dat zo'n vraag niet eenvoudig te beantwoorden is. Dat is alleen al zo omdat dit boek 65 jaar oud is, en de post-koloniale context waarin wij lezen een volledig andere is dan de context van de auteur op het moment van schrijven. Als hedendaagse lezers doen we er goed aan oog hebben voor de koloniale ideologieën in deze tekst en voor de wijze waarop deze literair worden geënceneerd.

Tegelijk verdient Székely-Lulofs het in haar eigen context te worden gewaardeerd. Anno 1931 zag zij in vele opzichten scherper, en dacht zij progressiever, dan veel van haar landgenoten, zowel in Indië als in Nederland. Dat de vertaling van haar boek in het Engels bijdroeg aan het internationale protest tegen de arbeidsverhoudingen op Deli zal *Rubber* als wapenfeit blijven vergezellen. Tegelijk is het kenmerkend voor de aard van de koloniale mentaliteit, dat zelfs iemand die in haar eigen tijd een politiek schandaal veroorzaakte, zo ambivalent kon zijn, zozeer gevangen in dezelfde ideologische mechanismen die zij wellicht hoopte te bestrijden.

Het lijkt mij tot slot interessant om, vergelijkenderwijs, te kijken naar een werk van een auteur die nu, vele decennia na de dekolonisatie van Indonesië, over de koloniale verhoudingen schrijft. Een hedendaagse auteur kan immers veel meer inzicht hebben in het koloniale systeem, en in de omvang van de historische vergissingen die daarbinnen werden begaan. Als hedendaagse lezers staan wij met zo'n auteur ook meer op gelijke voet. De vergelijkbare posities van auteur en lezer leveren een eerlijker debat op dan met een oudere auteur mogelijk is. Daarom wil ik als besluit van dit hoofdstuk nog kort ingaan op Hella Haasse's *Heren van de Thee*. Deze roman verscheen in 1992, werd geprezen in de pers, en was een groot verkoopsucces. Ik vind *Heren van de thee* echter een gemiste kans, omdat het perspectief, dat in onze tijd op het koloniale avontuur mogelijk is, niet wordt benut. Dat geeft deze roman iets gemakzuchtigs. Haasse verplaatst ons anno 1992 naar hetzelfde Indië. Niet naar het Indië van de rubber, maar het Indië van de thee, niet naar Sumatra maar naar Java. Het boek is een mengvorm tussen historische roman en documentaire. Haasse heeft de archieven gebruikt van de stichting 'Het Indisch thee- en familie-archief', waarin materiaal is ondergebracht van de families Van der Hucht en Kerkhoven. Zij beschrijft de lotgevallen van de meest hartstochtelijke briefschrijver van die familie, Rudolf Kerkhoven, die als jongeman naar Indië vertrekt om daar in 1873 de theeplantage Gamboeng te beginnen. Zijn ouders bezitten op West-Java al de plantage Ardsjari, zijn oom Karel exploiteert de Waspada, zijn oom Eduard de Sinagar. We leren Rudolf kennen als een ernstige student, als een liefhebbende en serieuze broer, als een hardwerkende plantagebouwer, die Soendaas leert opdat hij beter met zijn 'werkvolk' om kan gaan, als verlangende minnaar. Na de beproevingen van de negentiende-eeuwse vrijage (waar een jongen via zijn vader nog toestemming moest vragen aan de vader van het meisje om haar te mogen schrijven) trouwt hij met Jenny Roosegaarde Bisshop. Het is een huwelijk dat mettertijd steeds moeilijker wordt. Jenny kan Rudolfs passie niet beantwoorden, het kinderen-krijgen put haar uit en het leven op het bergachtige, afgelegen Gamboeng is zwaar. Pas geleidelijkaan wordt het gezin welvarender, maar dan zijn er de moeilijke ruzies van een gekrenkte Rudolf met zijn zwager. Jenny wordt zwaarmoedig. Haar leven begint een echo te worden van dat van haar moeder, die ook bezweek onder de last van te veel kinderen. Na een bezoek aan haar studerende zoons in Nederland wordt zij geestesziek, en pleegt zelfmoord.

Rudolfs bestaan krijgt reliëf door de contrasterende verhalen van de wijze waarop zijn broers en ooms leven. Oom Eduard leeft met een Chinese vrouw en heeft kinderen bij haar. Broer August is een slordige losbol die verzot is op jacht en dure paarden, en die de bloemen buitenzet in Bandoeng. Oom Karel heeft zich, met behulp van een islamitische vriend, de inheemse levenswijze geheel eigen gemaakt. Hij is de duidelijkste representant van de 'ethische politiek' en het besef van de ereplicht van Nederland ten opzichte van Indië: hij beijvert zich voor de verheffing van de inheemse bevolking.

In brieven, dagboeken en vertellerstekst brengt Haasse deze uitgebreide families, met hun vertakkingen in Indië en Holland, op fascinerende wijze tot leven. Door veel gebruik te maken van authentieke brieven en gebeurtenissen, wordt het negentiende-eeuwse liberale perspectief op de kolonieën heel invoelbaar. Het historische bronnenmateriaal zorgt voor een groot *effet de réel*. Maar juist tegen dat effect verzet ik me. *Heren van de thee* benauwt, juist in zijn suggestie van authenticiteit. De bronnen spreken in *Heren van de thee* niet 'direct'. De beslissing voor het Kerkhoven-archief is al een keuze van de auteur, in de bronnen is geselecteerd en vrijelijk geïnterpreteerd en ten slotte arrangeert de auteur haar verhaal op een bepaalde wijze. De auteur heeft dus tal van - per definitie partijdige - keuzes gemaakt. Welke partij kiest Haasse dan precies? Haar vertelprocédés verplaatsen je in de visie van witte planters, hun emoties, hun economisch gedelibereer, hun levens. Onontkoombaar leef je met de levensworsteling van Rudolf en Jenny mee. De inheemse bevolking verschijnt wel, maar altijd als *object* van focalisatie. Dat leidt tot de paradox dat *Heren van de thee* bijna vijftig jaar Indisch leven bestrijkt, terwijl er geen enkele inheemse visie in voorkomt. Nog sterker dan in *Rubber* draait het verhaal in *Heren van de Thee* uitsluitend om de witte levens, waarvan de inheemse mens slechts een functie is. Dat ensceneert op literaire wijze ongelijkheid tussen Europeanen en autochtonen. Zeker, Rudolf komt uit zijn brieven naar voren als een rechtvaardige, relatief humane koloniaal. Van zijn Oom Karel leert hij de inheemse adat te eerbiedigen en respectvol met zijn personeel om te gaan. Desalniettemin schopt geen enkele inheemse medemens het tot gelijkwaardige gesprekspartner in dit hechte familienetwerk. De niet-Europeaan blijft op die manier decor, dankbaar en loyaal personeel, object van rechtvaardigheid en goed-doenerij. Haasse kan zich uiteraard beroepen op het feit dat er ook in de historische werkelijkheid een scheiding liep tussen de inheemse en de blanke wereld. Maar het feit dat Haasse ervoor kiest deze wereld anno 1992 te doen herleven zoals zij toen door de blanke elite geleefd werd, maakt haar boek tot een enkele reis tempo doeloe, tot een *replay* van de koloniale discursieve ruimte. Haasse had ervoor kunnen kiezen haar bronnen anders te manipuleren. Zij had middels tal van literaire kunstgrepen een postkoloniale visie op deze geschiedenis kunnen inbouwen. Wanneer zij, zoals zij in een radio-uitzending vertelde,²⁹ de vrijheid nam zelf het dagboek van Jenny te schrijven, waarom zou zij dan niet de vrijheid hebben kunnen nemen een politiek-bewust familielid in het heden aan het woord te laten, of een van Eduards half-Chinese kinderen of kleinkinderen, of zijn Chinese

vrouwen, of baboe Engko, of een ongemakkelijke erfgenaam van het in Indië verdiende vermogen? Het negeren van alles wat de dekolonisatie ons heeft geleerd over de schaduwzijden van de koloniale tijd is wat mij teleurstelt in *Heren van de thee*. Naar die schaduwzijden wordt soms minimaal verwezen, maar dan op zo'n manier dat ze gerepresenteerd worden vanuit koloniaal perspectief en dan nog als veraf, of als in de negentiende eeuw reeds behorend tot een ver verleden. Dat is bijvoorbeeld het geval met de herinneringen van Jenny aan haar overgrootvader de gouverneur-generaal Daendels, die duizenden mensen de dood injoeg bij de aanleg van de Grote Postweg over Java. Jenny laat haar onrust gemakkelijk sussen door haar vader. De Kerkhovens zelf worden gerepresenteerd als een oase van redelijkheid en onbevooroordeeldheid, in een wereld die heus zo beroerd nog niet was. Toch vond in dezelfde periode als die waarin Rudolf Kerkhoven zijn Gamboeng opzette de Atjeh-oorlog plaats, en de deportatie van honderdduizenden Javaanse contractanten naar Sumatra, de groene hel waaruit velen nooit terugkeerden. Haasse's beeld lijkt te mooi, en te eenzijdig, om te kunnen corresponderen met het beeld dat progressieve koloniaal-historici van deze periode hebben geschetst.³⁰ Door de reprise van de familie-archieven is *Heren van de thee* zelf weer een stukje koloniaal leven geworden. Anders dan in Haasse's oudere novelle *Oeroeg* (1948), is er in *Heren van de thee* geen andere visie dan een witte, koloniale, negentiende-eeuwse, hoe welmenend die soms ook is. Terwijl *Oeroeg* op indringende wijze gaat over het witte wanbegrip van de Indonesische vrijheidsstrijd ontbreekt een dergelijk postkoloniaal perspectief in *Heren van de thee* ten enen male.³¹

Het teleurstellende van *Heren van de thee* is, dat er in vele opzichten een overbekende visie in wordt gepresenteerd. De kans om een werkelijk nieuw en postkoloniaal perspectief op het verleden te bieden is niet aangegrepen. Maar paradoxaal genoeg berust de mogelijkheid van een andere toekomst op een andere interpretatie van het verleden. Christa Wolf ontwikkelde een feministische toekomstvisie door uit het verre verleden een andere Cassandra naar boven te schrijven.³² Het hele oeuvre van Christa Wolf staat in het teken van de opdracht het verleden scherper en eerlijker te zien, opdat een andere toekomst mogelijk zal zijn. Zo hangt naar mijn mening ook het succes van de multi-culturele toekomst af van het vermogen van de witte cultuur om zich het koloniale verleden te herinneren, niet vanuit nostalgie, zelf-idealiserend en verzwijgen van zwarte subjectiviteit, maar vanuit moderne, politiek-progressieve en ethische waarden. Het is die kans, die Haasse voorbij heeft laten gaan.

Een vergelijking tussen Haasse anno 1992 en Székely-Lulofs anno 1931 valt voor mij in het voordeel van de laatste uit. Székely-Lulofs heeft tenminste geprobeerd, met alle risico's van dien, het samenleven van Hollanders en inheemse mensen op intiem niveau te beschrijven. Zoals Morrison Willa Cathers *Sapphira and the Slave Girl* waardeerde boven werk van andere Amerikaanse auteurs, die de interraciale omgang eenvoudigweg weglaten uit het verhaal, zo kan ik meer waardering opbrengen voor Székely-Lulofs dan voor deze roman van Haasse. Niet dat Székely-Lulofs erin slaagde zwarte subjecten te scheppen. Ik heb laten zien hoe *Rubber*

voornamelijk draait om witte huwelijksperikelen. Indië is de proefopstelling, waarbinnen moet blijken hoe sterk het Versteegh-huwelijk is. De inheemse mens blijft marginaal. Als om een nieuwe poging te doen, heeft Székely-Lulofs in een ander boek, *Koelie* (1932), de autochtoon centraal gesteld. In het nu volgende hoofdstuk zal ik onderzoeken of dat ook betekent dat de inheemse mens daar wél als subject naar voren treedt.

NOTEN

1

Alle literatuur is raciaal geladen, niet alleen de Indische: net zoals alle literatuur deel heeft aan de constructie van sekse.

2

De term 'ander' kan twee diametraal tegenovergestelde betekenissen hebben, die zorgvuldig van elkaar moeten worden onderscheiden. De betekenis die hier aan de orde is, is die van de 'ander' als projectiefiguur, als dumpplaats van datgene wat het subject in zichzelf afwijst. Morrison laat zien dat de functie van die projectiefiguur is dat het subject, via die projectie, zichzelf kan vormgeven:

Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny. (Morrison 1992:52)

De Ander wordt daarmee ontdaan van zijn 'radicale alteriteit' (Van Heijst 1992). Hij/zij wordt niet gezien in zijn/haar eigenheid, maar op kannibalistische wijze in beslag genomen, tot onderdeel en functie van de Een gemaakt.

Diametraal daartegenover staat de Ander die evenzeer subject is als de Een. Dat is de niet-gekannibaliseerde Ander. Die Ander wordt erkend als subject met een eigen universum, met eigen doelen en strevingen, met wie op voet van gelijkwaardigheid dient te worden omgegaan. Ik onderscheid die twee betekenissen door de schrijfwijze 'ander' met kleine letter en aanhalingstekens (om aan te geven dat er sprake is van een *schijn-ander*) en Ander, met hoofdletter, om aan te geven dat daar sprake is van een autonome Ander, die niet in beslag genomen kan worden door de doelen van de Een. Belangrijke denkers over deze kwestie zijn Emmanuel Levinas en Luce Irigaray. Zie Van Heijst 1992:198-244.

3

Alleen al in het Duits werden er 80.000 exemplaren van *Rubber* verkocht. In de jaren dertig beleefde het boek tien Nederlandse drukken. In 1952 verscheen een verkorte uitgave in de Salamanderreeks van Querido. In 1992 verscheen weer een volledige herdruk met een uitvoerige inleiding van Cock van den Wijngaard. *Rubber* werd verfilmd in 1935, en de schrijfster bewerkte het zelf tot een toneelstuk dat tweehonderd keer met succes werd opgevoerd. (Van den Wijngaard 1992:5-25)

4

Zie voor de grootte en de organisatie van de plantages het standaardwerk van Breman 1992:103-167. Summiere informatie in Clerkx/Wertheim 1991 en Locher-Scholten 1992a.

5

Daarnaast had het schandaal een persoonlijk tintje. De auteur was in Deli gescheiden van haar echtgenoot om te kunnen trouwen met de Hongaarse planter Székely. Men herkende deze druk beroddelde geschiedenis in *Rubber*, waar de jonge Hollandse vrouw Renée van Laer haar man John verlaat voor de Rus Nick Ravinsky.

6

Zie Culler *Structuralist Poetics* 1975:192-202;140-152. Ook Barthes 'L'effet de réel' 1968.

7

Terwijl Clerkx en Wertheim beweren dat romans een even betrouwbare bron zijn als geschiedverhalen - beide zijn een venster op de feiten - zou ik romans en geschiedverhalen om een heel andere reden op één lijn willen stellen: niet als transparante spiegels van de ware feiten maar als visies daarop, als constructies van geschiedenis. Het beroep op historische betrouwbaarheid verhult de relatie van het beeld tot de visie van degene die dat beeld schetst, of het nu gaat om een roman of een geschiedverhaal.

8

De vergelijking van zwarte mensen met apen is een racistische toep. Zie Van Luxemburg 1992:129-131. Veel negentiende-eeuwse aanhangers van de evolutietheorie meenden wetenschappelijk aan te kunnen tonen dat zwarte mensen, en zwarte vrouwen in het bijzonder, aapachtige lichamelijke karakteristieken hadden behouden (zie Dijkstra 1986:167).

9

Zie voor het problematische karakter van de binaire oppositie Meijer 1991 en Culler 1983 hoofdstuk II, *Deconstruction*.

10

‘Frank dacht aan de reusachtige fabriek, waar deze rubber werd verwerkt...aan de oceaanstoomers, die haar vervoerden [...] de autobanden, die de heele wereld door gingen...Alles werk van blanke mensenhanden. Dit besef doortilde hem als een trotsche ontroering...’(178). Ook p. 151.

11

Bijvoorbeeld de passage over de verwaarloosde maleise rubbertuinen die getuigen van inheemse ‘luiheid’, p. 105; Ook vertellers-beschrijving van het ‘slecht volk’ in Franks tapafdeling, een beschrijving die volledig parallel loopt met het exploiterende werkgeversperspektief:

altijd klachten naar de arbeids-inspectie, veel wegloopers, veel onwilligen [...] De

afdeeling [...] grensde aan een maleische kampong, waar veel hadji's huisden; een broeiplaats van stookerij tegen al wat Europeaan was. (250)
'Tot ander makende' is een (lelijke) Nederlandse vertaling van de Engelse term 'othering'. Voortaan kies ik voor de Engelse term.

12

Zie ook p. 57, 71-72, 403. Van Alphen wijst in zijn Helman-analyse (1992c:77) ook op dit steeds weer herhalen van de kleuraanduiding 'zwart'. Verder worden de kleuren zwart en wit in *De stille plantage* steeds verbonden met negatieve, respectievelijk positieve waarden (78).

13

Bijvoorbeeld:

En toch, ondanks al deze geluiden, blééf daarbinnen altijd de stilte als een zwijgend, loerend beest. (54)

het dof groene woud, als een teruggedrongen vijand (34).

De personificaties versterken de dreiging.

14

In *Koelie* (1932) heeft Székely-Lulofs getracht die ongelijke verhouding tussen blanken en autochtonen om te keren: daar is een inheemse contractarbeider hoofdpersoon en belangrijkste focalisator, terwijl zijn witte bazen slechts marginaal in beeld komen. Zie hoofdstuk negen.

15

Meerdere onderzoekers hebben gebruik gemaakt van Indische romans als historische bron. Het probleem is dat zij soms de met literaire middelen gecreëerde werkelijkheidseffecten voor historische werkelijkheid houden. Er is dan te weinig oog voor de werkelijkheidsvisie die de betreffende romans uitdragen. Terecht plaatste Locher-Scholten (1992b) deze kritische noot bij een bespreking van Clerkx/Wertheim.

16

Bakhtin zet zich af tegen de traditionele stilistiek van zijn tijd, die een van die talen uit de tekst, bijvoorbeeld de vertellersstem, of de stem van een belangrijk personage, uitroept tot de 'stem van de auteur' om die vervolgens stilistisch te beschrijven.

17

Hij/zij: voor Bakhtin bestaan er echter vrijwel uitsluitend mannelijke auteurs. Hij is gender-blind.

18

Op die manier voldoen Frank en (vooral) Marian volledig aan de criteria op grond waarvan we beslissen wie de held van de geschiedenis is. Zie voor deze criteria Bal 1978:104-105.

19

Bijvoorbeeld p. 249.

20

Zie p. 205, 243-247, 278-279.

21

Zie p. 332-33, 362.

22

Székely-Lulofs refereert hier aan de historische omstandigheid dat Nederlandse vrouwen tot de jaren twintig op Sumatra een zeldzaamheid waren. Er gold tot in de jaren twintig zelfs een trouwverbod voor de assistenten op plantages: men werd geacht een 'meid' 'njai' of 'snaar' te nemen om de taal te leren en om zich, ook seksueel, te laten verzorgen.

23

Veel njai's uit Oost-Sumatra waren afkomstig uit Japanse bordelen.

24

Ik hoor hier een intertekstuele echo van Jacob Cats 'het beste stuk huisraad is een goed wijf'. Vergelijk hoofdstuk twee, waar ik de stijlfiguur van de *depersonalisatie* de typerende, in alle tijden terugkerende stijlfiguur van misogynie noemde.

25

Wat Ter Braak in 'De roman als document' beweert over Székely-Lulofs' roman *De andere wereld*, generaliseert hij ook naar haar andere werken. Hij vindt het 'maar betrekkelijk weinig karakteristiek [...] dat de handeling zich grotendeels in Indië afspeelt, want in de psychologie, de stijl en de personages leeft het Holland van de huiskamer.' (1980:128) Zie ook Van Boven 1992:90.

26

Locher Scholten (1994) laat in een interessant artikel over kolonialisme in Indische meisjesboeken zien hoe inheemse kinderen en bedienden daar mede fungeren als aanleiding voor het etaleren van blanke voortreffelijkheid: 'De bedienden zijn degenen die de fouten maken; 'heldendaden' horen bij Europeanen.' In de boeken die Locher-Scholten bespreekt, is duidelijk sprake van 'the [Indiist] character as surrogate and enabler'.

27

Frank en Marian treffen de Ravinsky's, arm maar gelukkig, in Europa, waar ze de kost verdienen als danspaar in hotels. Dan heeft ook Renee eindelijk haar bestemming gevonden in het liefdeshuwelijk, hetgeen de boodschap die *Rubber* uitdraagt, ondersteunt.

Renée, die vertrouwelijk had gezegd: 'Och zie je...we hebben niks...maar we zijn dóódgelukkig.' En toen, Ravinsky's korte, warme blik naar zijn vrouw...Ja, het wás zo...die twee waren voor elkaar geschapen. (361)

De ware liefde doet de mondaine Renee genoegen nemen met een eenvoudig leven. Renee's Deliaanse 'weeldezucht' wordt hierdoor gepresenteerd als compensatie voor haar

ongelukkig huwelijk met John.

28

Kousbroeks opinie dat het in *Rubber* `werkelijk [gaat] om vrouwen met niets omhanden en niets in hun gewatergolfde hoofdjes (om dat verkleinwoord over te nemen) die het eenzame leven op de plantage niet kunnen uithouden' (79) slaat de plank dus volledig mis. Hij verwacht een episode uit Renee van Laers bestaan met de strekking van het hele boek.

29

Zie Den Boef 1992:623.

30

In een artikel waarin hij *Oeroeg* vergelijkt met *Heren van de thee* vindt ook August Hans Den Boef *Heren van de thee* een weinig kritische `hommage aan alles wat ooit in of voor Indië door Nederlanders aan verdienstelijks werd verricht'. Het is Den Boef ook wat té ideaal.

31

Voor een uiterst genuanceerde bespreking van de (post)koloniale visie van *Oeroeg* zie Den Boef (1992). Den Boefs kritiek op de wijze waarop Haasse de Jenny-figuur kleiner en oninteressanter maakte dan zij had kunnen zijn, deel ik.

32

Zie hoofdstuk drie. Ik dank Rosemarie Buikema voor het idee van de samenhang tussen de toekomst en de wijze waarop een cultuur zich haar verleden herinnert.

HOOFDSTUK 9

Het zwarte subject

Ik heb Koelie nog eens herlezen en ik kan alleen maar zeggen dat in dit boek, dat Rob Nieuwenhuys in Oost-Indische spiegel met geen woord waardig keurde, met grote eenvoud en dramatische kracht een werkelijk hartverscheurend verhaal wordt verteld.

Rudy Kousbroek 1992:103

1. Inleiding

Koelie, verschenen in 1932, kan gelezen worden als een tendensroman¹ waarin het systeem van contractarbeid in Nederlands-Indië fel wordt aangeklaagd. Zo lazen veel verontwaardigde tijdgenoten het boek, al richtte hun verontwaardiging zich op de auteur die het eigen nest had bevuild. Zo leest Rudy Kousbroek (1992:98-104) het en zo lees ook ik het. *Koelie* lijkt een fictioneel vervolg te zijn op het aangrijpende politieke pamflet *De miljoenen uit Deli*, waarmee mr. J. van den Brand in 1902 de verschrikkelijke omstandigheden beschreef waaronder contractkoelies op Deli leefden en stierven. Van den Brand beschreef gedetailleerd de misleidende ronselpraktijken, de systematische martelingen, de verwaarlozing van zieken tot de dood erop volgde en de honger waaraan de plantage-opzichters het inheemse personeel onderwierpen. Naar aanleiding van *De miljoenen* kreeg officier van justitie Rhemrev van regeringswege opdracht deze misstanden te onderzoeken. Het Rhemrev-rapport (1904) dat uit deze opdracht resulteerde, documenteert een regime van slavernij, vernedering en uitbuiting dat erger en systematischer was dan van den Brand al had beweerd. Kousbroek (1992:157,163) noemt het Rhemrev-rapport 'ondraaglijke lectuur' en 'de gruwelijkste onthulling van deze eeuw'. Het verdween in 1904 opzettelijk in de doofpot, tot het, ruim tachtig jaar later, door de historicus Jan Breman werd teruggevonden en samen met *De miljoenen*, opnieuw gepubliceerd. In de jaren twintig waren de door Rhemrev beschreven wantoestanden nog nauwelijks verbeterd. De Arbeidsinspectie was weinig effectief. Pas na 1929, toen onder internationale druk de zogeheten poenale sanctie (op grond waarvan koelies bij werkweigering gevangen konden worden gehouden) geleidelijk werd afgeschaft, verbeterde de situatie enigszins. Het standaardwerk van Breman (1987/1992) biedt, behalve herdrukken van *De miljoenen* en het Rhemrev-rapport, een zeer goed inzicht in de schokkende realiteit van het arbeidsregime op Sumatra in de eerste decennia van de twintigste eeuw. De roman *Koelie* stemt vrij gedetailleerd overeen met Van den Brand, met het Rhemrev-rapport en met het historische beeld dat Breman schetst. Ook al ontbreekt een aantal van de sadistische marteltechnieken die volgens Breman inherent waren aan het systeem - als het inwrijven van vrouwelijke geslachtsdelen met gestampte hete peper waarbij men de armen van de slachtoffers

vastbond, het twee weken in de brandende zon doen staan, het onder water dompelen tot bijna-verstikking, het ophangen aan de staart van Chinese koelies, het drijven van bamboepennen onder de nagels - wat *Koelie* wél beschrijft is al erg genoeg.

Het is alsof Székely-Lulofs in *Koelie* het complement en de tegenhanger van *Rubber* heeft willen scheppen. Het boek verscheen ook onmiddellijk na *Rubber*. Waar *Rubber* gaat over het witte planterswereldje, daar staat in *Koelie* de wereld van de inheemse contractarbeiders centraal. Het is alsof de auteur de *Rubber*-werkelijkheid van de andere kant wilde laten zien: vanuit het perspectief van een der duizenden uit het arbeidslegioen, dat noodzakelijk was voor het bestaan van de witte planterswereld, maar tegelijk ervan was buitengesloten. De vraag is: is *Koelie* inderdaad een blik vanuit dat 'elders' geworden, een evocatie van wat buiten de koloniale binaire opposities wit/bruin ligt? Is *Koelie* een exploratie van wat zich achter de muur van inheems zwijgen bevindt, die in *Rubber* soms zo effectief wordt opgetrokken? Krijgen we in dit boek een beeld van de zwarte subjectiviteit, die door het koloniale bewustzijn niet kan worden gerepresenteerd?

Dat *Rubber* en *Koelie* in elkaars verlengde liggen, wordt niet alleen gesuggereerd door de omkering van perspectief - waardoor in *Koelie* de niet-dominante groep in beeld komt. Het wordt ook gesuggereerd door een aantal passages waarin beide romans elkaar haast letterlijk 'echoën'. *Koelie* lijkt als amplificatie gesponnen te zijn uit die ene alinea uit *Rubber* waar Marian en Frank op Sumatra van de boot stappen. Tegelijk met hen komen de contractanten uit Java van een stoomschip:

In lange rijen liepen zij de loopplank af, stonden dan schichtig en verdwaasd als verdwaalde dieren tussen allerlei koffers, kisten en balen...Een tragische kudde mensen in hun nieuwe kleeren, van het contractvoorschot gekocht, op hun hoofden, of in een slendang op hun rug dragend hun kleine bundeltjes eigendom. Er waren er ook, die niets hadden...alleen de kleeren aan hun lijf...dessa-menschen, zóó geronseld op de markt of op het veld, waar zij werkten en waar zij vandaan gelokt waren met veel beloften over een rijk en ver land... En nu stonden zij daar met hun angstige oogen en hun schrikkende bewegingen [...] (*Rubber* p. 71)

Bijna letterlijk vinden we dat beeld - tot tweemaal toe herhaald - in *Koelie*. Ook hier wordt een schip uitgeladen. Ook hier wordt de beschrijving gedomineerd door de vergelijking van de contractanten met een kudde dieren:

Als een kudde bange beesten stonden zij daar te hoop. Zij zagen niets van de omgeving, drongen zich alleen schuw en telkens schrikkend tegen elkaar aan, dekking zoekend

achter elkaars lichamen. (*Koelie* p. 41)²

De vergelijking van de groep koelies met een kudde dieren is niet eenvoudig af te doen als tegelijk uiting én constructie van westers superioriteitsgevoel. Het semantisch veld 'dier'/'kudde dieren' bevat een veelheid van betekenissen, waarvan hier *niet* de betekenisaspecten 'woest', 'gevaarlijk' of 'onbewust' worden geactiveerd, maar veeleer betekenisaspecten als weerloos, kwetsbaar, angstig. Dit gaat niet over contractarbeiders als moordende oermensen (zoals Toekimin in *Rubber* 'als een dier in de aanval'), maar over misleide dessabewoners die als weerloos vee worden verscheept. De hierboven geciteerde beschrijvingen lijken inderdaad ingegeven door de zegswijze 'als vee behandeld', die juist afkomstig kan zijn uit een oppositioneel vertoog, dat bij de lezer verzet wil opwekken tegen de afschuwelijke behandeling van de inheemse bevolking. Zo gelezen dient de vergelijking dan juist het overbrengen van de tendens, dat de contractarbeider het weerloze slachtoffer van brute koloniale praktijken is.

Toch is deze redenering niet vol te houden. Want als het dierlijke als metafoor voor het menselijke gebruikt kan worden, hoe komt het dan dat blanken nooit, in geen enkel betekenisaspect, met dieren worden vergeleken? Blanken zijn bijvoorbeeld nooit 'roofdieren', of handelen nooit 'dierlijk onbewust', wat wel in overeenstemming zou zijn met de beoogde tendens van *Koelie*. Dat maakt de vergelijking van de geronselde koelies met 'een kudde verdwaalde, schichtige dieren' al wat problematischer. Nader onderzoek leert, dat vergelijkingen van dessabewoners met 'dieren' frequent voorkomen, maar dat het niet alleen zo is dat de Europeanen de inheemse bevolking als dieren *behandelen*. De inheemse bevolking wordt *voortdurend gerepresenteerd als 'dierlijk'*. Lang voordat de koelies scheidt gaan, heeft de vertelinstantie de dessabewoners al ingesponnen in een web van vergelijkingen, waarin het dierlijke in allerlei betekenisaspecten aanwezig is. Ze worden gerepresenteerd als tevreden en onbewust als dieren:

Als er een kind geboren werd hadden zij hun feestmaal, hun slamatan. En ook als er een stierf. Want Allah geeft en Allah neemt. Zij lachten zelden en schreiden nog minder. Maar hun ernst was als die van een dier, dat tevreden en begeerteloos zijn dagen leeft, goed-vertrouwend en daarin, zonder het te weten, gelukkig. (10/11)

Door het steeds herhalen van 'hun' creëert de vertelinstantie afstand, en schept een wij-zij verhouding. Met de toevoeging 'zonder het te weten' verheft de vertelinstantie zich ver boven de dessabewoners. Dierlijk betekent ook 'goed':

Diep in zijn primitieve, dierlijk-goede natuur lag toch het eerste, zwellende zaad van hoger ontwikkeld zijn: plaagzucht [...] een onbewuste heerschzucht. (16)

Daarin zit de evolutionistische visie van de vertelinstantie in een notedop: dessamensen zijn primitief en dierlijk-goed maar ze kunnen zich hoger ontwikkelen.³

Inheemse woede is dierlijke woede:

Roeki antwoordde niet. Hij bleef voor zich uitkijken. Een duistere woede kiemde in hem. De woede, die alleen ontwaakt in een gesard dier. (33)

Waarom niet de woede die ontwaakt in een gesard *mens*? Later, nadat de Indonesische koelies een Chinese rivaal hebben gelyncht, leggen zij zich neer:

En sliepen in, zoals een dier inslaapt: tevreden, onbewust, onwetend van eigen gruwzame wreedheid. (129)

Deze voortdurende koppeling inheems-dierlijk dehumaniseert de inheemse bevolking. Deze wordt op één lijn gesteld met de dierenwereld. De vertelwijze drijft daarmee op een crue natuur/cultuur-oppositie, en situeert de inheemse bevolking volledig aan de kant van de 'natuur'. In die context wordt de vergelijking van de verscheepte mensen met dieren tot de zoveelste manifestatie van de inheemse dierlijke essentie, in plaats van een ondubbelzinnige aanklacht tegen de wijze waarop zij worden behandeld. Zo verliest de beschrijving van de ontmenselijkende verscheping een deel van zijn oppositionele betekenis. De in *Koelie* vervatte aanklacht wordt daardoor uitermate *dubbelzinnig*: het wordt een protest tegen de vernedering van een bevolkingsgroep die tegelijk als onwetend, primitief en nog-niet-menselijk wordt gerepresenteerd. Daarmee is deze vernedering in dezelfde beweging bestreden én (onbewust en zeker onbedoeld) gelegitimeerd.

2. Vertellerscuratele

Mijns inziens draagt het feit dat inheemse mensen vaak focaliseren in *Koelie* niet bij tot de representatie van Indonesiërs⁴ als subjecten. Paradoxaal genoeg is eerder het tegendeel het geval. Om dit adequaat te kunnen toelichten moet ik eerst wat systematischer ingaan op plot en vertelwijze van *Koelie*.

Koelie heeft een contractarbeider als hoofdpersoon. De roman vertelt het leven van Roeki, een Javaans kampongjongetje dat dagelijks de karbouwen hoedt en met zijn grootmoeder (nenneh) leeft. Zeventien jaar oud wordt hij door een ronselaar met beloften van goud, dobbelspel en vrouwen, meegelokt naar een plantage op Sumatra. Onderweg wordt hij bespot en geslagen door de begeleiders van het transport en sluit hij vriendschap met het meisje Karminah.

Op de plantage wacht hem een ellendig slavenleven: Karminah wordt hem ontnomen en alleen het dobbelspel, het langzaam opklimmen in de hiërarchie van de koeliegemeenschap en de ruzies om vrouwen moduleren zijn eentonig zwoegen. Roeki weet één keer te ontsnappen maar wordt weer gevangen. Zonder geld om weg te komen tekent hij elke keer weer voor achttien maanden bij. Op middelbare leeftijd krijgt Roeki ten slotte een vrouw, Wirio. Hij komt zijn dobbelverslaving te boven. Wirio weet hem en zichzelf langzaam uit de uitzichtloze armoede omhoog te werken: zij drijft een handeltje en spaart, tot er genoeg geld is om een huisje, een karbouw en een sawah te kopen in een kampong. De nacht voor hun vertrek verdubbelt Roeki echter in een roes het hele kapitaal. De roman eindigt ermee dat hij opnieuw bijtekent, voor de negentiende keer, met de sterke suggestie dat er nooit meer verandering zal komen in zijn uitzichtloze leven.

Behalve een tendensroman is *Koelie* een 'Bildungsroman'. De tekst beschrijft de jeugd, het erotisch ontwakken, de volwassen-wording, de sociale inbedding en de levensloop van een representatief subject. Juist door te leunen op de conventies van de Bildungsroman tracht de auteur haar strekking over te brengen: dit leven wordt in de knop gebroken, deze ontwakende erotiek kan niet bloeien, dit is a-sociale, afstompende slavernij. 'Bildung' is onder deze omstandigheden onmogelijk. Székely-Lulofs laat er geen twijfel over bestaan dat de ronselaars cynisch misleiden, dat van 'vrijwilligheid' geen sprake is ook al zetten de koelies zelf een kruisje achter hun naam, en dat Roeki geen andere keus heeft dan zich voegen 'in het juk, dat de blanke beschaving hem op de schouders had gelegd'. (146)

De manifeste bedoeling - het systeem van contractarbeid aan te klagen - wordt echter tegengewerkt door een groot aantal andere boodschappen. Essentieel is dat deze mogelijk worden gemaakt door de vertelwijze. De vertelwijze van *Koelie* lijkt op die van *Rubber*. Er is een externe verteller-focalisator, die de focalisatie regelmatig afgeeft aan de verschillende (altijd autochtone of oosterse) personages. Roeki focaliseert frequent, blanken focaliseren in het geheel niet. Toch maakt dit van Roeki niet het subject waarmee je je als lezer identificeert. Die identificatie komt maar zeer ten dele tot stand, en dat komt omdat de vertelinstantie zo dominant is. Vergeleken met *Rubber* neemt de vertelinstantie aanzienlijk méér tekst. Het is alsof de inheemse ingebedde focalisatoren, Roeki inclusief, slechts onder leiding aan het woord mogen zijn: hun gedachten schijnen nadrukkelijker dan in *Rubber* geïnterpreteerd en van commentaar voorzien te moeten worden. Dat schept een narratieve koloniale verhouding binnen de roman. De blanke afwezigheid op het niveau van de personages wordt als het ware door de zeer dominante verteller op het niveau van de vertelwijze gecompenseerd. Hoe dominant de verteller is, blijkt bij onderzoek naar de wijze waarop de verteller het inheemse personage laat focaliseren. Het inheemse subject is nooit volledig zelf aan het woord. Steeds breekt de visie van de vertelinstantie door de ingebedde inheemse visie heen. De focalisatie wordt slechts 'half'

afgegeven. Soms is de scheidslijn tussen wie er nu eigenlijk aan het woord is - vertelinstantie of personage - nauwelijks te trekken. Dat is bijvoorbeeld het geval in deze al eerder geciteerde passage:

Als er een kind geboren werd hadden zij hun feestmaal, hun slamatan. En ook als er een stierf. *Want Allah geeft en Allah neemt.* Zij lachten zelden en schreiden nog minder. Maar hun ernst was als die van een dier [...]

De vertelinstantie geeft hier alleen in het zinnetje 'Want Allah geeft en Allah neemt' de focalisatie even af, om deze onmiddellijk zelf weer terug te nemen. De verteller 'spreekt buik': doorspekt de eigen tekst met quasi-inheemse tekst. Nog een voorbeeld van die tweestemmige tekst, waarin de verteller Roeki in dezelfde beweging 'half' laat focaliseren om hem onmiddellijk daarna te karakteriseren als geheel onwetend:

Goud! Vrouwen! Avontuur, dat de vreemdeling hem beloofd had. Waar was het?... Slagen, dwang en eenzaamheid had hij in de plaats daarvan gekregen. Hij dacht aan zijn kampong. Hij dacht aan nenneh; aan de paddie die rijpte en gesneden moest. Hij dacht aan de rivier en het avondgebed. Maar terwijl hij dit alles overdacht, bleven zijn handen rusten in zijn schoot. Hij werd niet opstandig. Hij zat alleen maar. Hij wist, dat de pijn in zijn hart heimwee was. Maar wat kon hij ertegen doen?...Hij was de dommere, de zwakkere. Hij zou niet geweten hebben, hoe zich te weren tegen de macht, die over hem gesteld was. Hij was een orang-kontrak. Hij had zich verkocht. En misschien was dat alles Allah's wil?... Wie kon dat weten?...

De trein voerde hem mee. Hij wist niet waarheen hij ging. Hij wist niet wat zijn leven zou worden...Hij wist zelfs niet wat dat was: zijn leven... (46)

Deze passage is gesteld in de vrije indirecte rede.⁵ Terwijl Roeki eerst zelf (in de indirecte rede) aan het denken lijkt te zijn, begint bij 'Hij werd niet opstandig' de verteller duidelijk *over* hem te spreken, met gebruikmaking van geïmagineerde, indiïstische tekst als 'Hij was de dommere, de zwakkere'. Met dat zinnetje mag Roeki weer subjectief, als een schijn-subject, de vertellersvisie komen bevestigen. Hij tekent zichzelf in deze vertellersmonoloog als berustend, met een minderwaardig zelfbeeld, en fatalistisch ('misschien was dat alles Allah's wil?'). Vooral het laatste vertellerscommentaar 'Hij wist zelfs niet wat dat was: zijn leven' reduceert de externe verteller Roeki tot een volledig onbewust personage, wat tegelijk de sterke vertellersbevoogding legitimeert. Hoe zou Roeki immers zélf iets kunnen vertellen over zijn leven, als hij niet eens weet wat dat is: zijn leven?

We kunnen deze vertelwijze nog eens vergelijken met de manier waarop de *Rubber*-verteller de personages laat focaliseren. Blanke hoofdpersonages als Marian en Frank staan veel minder onder vertellerscuratele. Ze zijn bladzijdenlang al belevend, denkend, voelend en beslissingennemend aan het woord, alsof zij zeer wel in staat zijn de verantwoordelijkheid voor het verhaal over te nemen. De verteller maakt hen veel uitgebreider tot spreekbuis: zij/hij spreekt gemakkelijk *via* hen. Er is dan ook een grote overeenkomst tussen de inhoudelijke visie van de verteller en die van Frank en Marian. Zo ontstaat in *Rubber* een continuïteit tussen de stem van de externe verteller en die van de ingebedde focalisatoren Frank en Marian. De gelijke positie maakt deze twee personages in dit verhaal beiden tot subject. In *Koelie* ontbreekt die continuïteit tussen verteller en personage. Daar kan de verteller uitsluitend met een combinatie van bevoogding en bevreemding over en via Roeki spreken. Deze adultistische vertelwijze reduceert Roeki tot een onmondig en 'ander' personage. Op de vraag wie er subject van dit verhaal is als Roeki dat niet is, kom ik aan het slot terug.

3. De retoriek van de raciale afstand

Toni Morrison probeerde in *Playing in the Dark* (1992:66-69) de verschillende literaire kunstgrepen en linguïstische strategieën te beschrijven, die in witte teksten de raciale 'ander' scheppen.⁶ In navolging van Snead (1986) zou men die 'figures of division', stijlfiguren van uitsluiting kunnen noemen.⁷ In bovenstaande analyse van *Koelie* vond ik tot dusver al twee van zulke uitsluitende, distanciërende, 'othering' literaire kunstgrepen.

De eerste was de *representatie van zwarte mensen als dieren* (1). Morrison noemt dat 'metaphysical condensation': 'collapsing persons into animals prevents human contact and exchange'. Ook essentialistische, ontologische beweringen over zwarten die sociale en historische verschillen transformeren tot universele verschillen vallen voor Morrison in deze categorie.

De tweede distanciërende literaire kunstgreep was de *bevoogdende vertelwijze* (2), waarbij het inheemse subject nooit volledig zelf aan het woord mag zijn, maar zich slechts via het 'buikspreeken' van de verteller kan uiten. De stem van het zwarte subject wordt op deze wijze sterk gekleurd door het koloniale perspectief van de externe verteller. De met het instrument van de narratologie te analyseren vertelwijze is een zeer belangrijke 'othering' strategie, die Morrison echter vrijwel niet signaleert.⁸

In deze paragraaf wil ik de aandacht vestigen op zes nieuwe 'othering' strategieën die ik in *Koelie* onderken:

- (3) het veelvuldig markeren van huidskleur en naaktheid;
- (4) het homogeniseren van mens en landschap/omgeving, wat kan opgevat worden als een 'verdinging' van de inheemse mens;
- (5) de economie van het stereotype: het via een *shortcut* typeren van etnische groepen;

- (6) het theater van wreedheid en niet-civilisatie;
- (7) het gebrek aan inheems zelfbegrip en zelfreflectie;
- (8) het exotisch oxymoron.

Ik ga nu systematisch op de laatste zes punten in. In de slotparagraaf zal ik besluiten met de vraag wat voor witte lezers de functie is van de representatie van de inheemse mens, die op deze manier ontstaat. Daarbij richt ik mij ook op de functie van de overkoepelende plot.

Een overbekende 'figure of division' is, als gezegd, (3) het *herhaaldelijk markeren van de huidskleur* - een techniek van 'othering' die ook al voorkwam in *Rubber*. Morrison noemt dit 'metonymic displacement'. Het adjectief 'bruin' is een pars-pro-totische aanduiding van de inheemse persoon, die hem/haar echter niet neutraal aanduidt maar op afstand plaatst. Ook in *Koelie* blokkeert het steeds weer herhaalde epitheton 'bruin' de toegang tot de individualiteit van het personage, en werkt op die manier tegen de manifeste bedoeling van de roman in. Ik beperk me tot een enkel voorbeeld.⁹ Wanneer op de rubberplantages de rij koelies voorbijtrekt, staat er:

Over hun schouder, hun tjankol [een soort spade MM]. Donker bruin, bijna zwart waren hun half naakte lijven, die elken dag tien uren lang zwoegden onder den onbarmhartigen gloed van de zon. En op die donkere lijven streepste, als op de donkere karbouwenlijven, de opdrogende modder in vale grijze striemen. (55)

Die steeds herhaalde verwijzing naar kleur heeft geen enkele informatieve meerwaarde. Elke lezer weet dat Javanen bruin zijn. Het voortdurend beklemtonen van het bruin heeft, evenals het herhalen van het bloot en/of schaars gekleed zijn, als enige functie het raciale verschil te markeren en daardoor te scheppen.¹⁰

In de passages waarin het epitheton 'bruin' voorkomt, valt ook de volgende 'stijlfiguur van uitsluiting' op: (4) *de homogenisering van mens en landschap/omgeving*. Er wordt overeenkomst gesuggereerd tussen de bruine lichamen en het land (water, bruine oevers, schaduwen), evenals een gelijkenis tussen koelielijven en dieren(karbouwen)lijven: op beide droogt de modder grijs op. Misschien kan een vergelijking hier treden in de plaats van de analyse. Hoe zouden Nederlanders het vinden wanneer buitenlanders in hun beschrijving van ons steeds onze grijze ogen zouden zien als de vervuilde Noordzee of als een mistbank op een grauwe najaarsdag, en onze huidskleur zouden vergelijken met de kleur van de roze varkens die ons land in zo groten getale exporteert? In mijn leeservaring werkt dit homogeniseren van mens en landschap/omgeving als een 'verdinging' van de inheemse mens. Ook deze figuur kwamen we al in *Rubber* tegen.

De term 'economie van het stereotype' (5) ontleen ik aan Morrison (67), die deze figuur

beschrijft als een 'quick and easy image without the responsibility of specificity, accuracy, or even narratively useful description'. In *Koelie* worden de Chinese contractarbeiders op deze manier gestereotypeerd. Zoals de inheemse arbeiders voortdurend worden aangeduid met 'bruin' zo worden Chinezen steeds - en even overbodig - aangeduid als 'geel'. Ze verschijnen standaard als 'wreed' en krijgen nooit de focalisatie:

Chineezzen hakten met hun tjankol in de aarde, woelden haar diep om met dit wreede werktuig. In eindeloze herhaling, den ganschen, gloeienden dag lang, hieven zij hun armen, kromden hun blooten, geelen rug waarlangs het zweet in beekjes afgutste. Het was of de stekende zonstralen, die wél het naakte, verdrogende land kwelden, wél de bruine lijven der javanaasche koelies zwart roosterden en het blank de Europeanen tot een donker rood brandden... het was of zij afgleden van deze egaal gele lichamen, waarin zich een leven roerde, wreeder en hardnekkiger en onbarmhartiger dan de gruwzame hitte [...] (68)

Het 'geel' is een functie van de sterke etnisering van de Chinezen. Zij worden steeds groepsgewijs gerepresenteerd als 'het wrede gele ras'. Zij fungeren op hun beurt als 'ander' voor de Indonesische koelies, door wie ze gehaat worden. In bovenstaand citaat is sprake van een metonymische verschuiving, van het als 'wreed' gepersonifieerde werktuig dat in de aarde hakt, naar het 'wrede' leven dat zich in de Chinezen roert. De inschatting dat zij de hitte beter verdragen 'bewijst' in deze beschrijving hun wreedheid! Deze veronderstelde wreedheid verhuult echter dat de Chinese arbeiders evengoed geknecht en uitgebuit zijn. Deze 'economie van het stereotype', het via een 'binnendoortje' typeren van groepen mensen, treft in *Koelie* vrouwen,¹¹ Javanen,¹² maar het sterkst Chinezen. De verteller stelt zich in dezen kritiekloos achter de visie van de Javaanse koelies, die Chinezen *en bloc* haten. De onderlinge rassenhaat wordt niet gepresenteerd als produkt van de verdeel-en-heers-politiek van de blanken.¹³ De vertelinstantie verheft zich nergens boven de geïmagineerde inheemse visie. Z/hij individualiseert, subjectiveert nergens een Chinees personage. Daarmee bevestigt en legitimeert z/hij de onderlinge rassenhaat.

Dit hangt samen met een volgende 'figure of division' die ik heb benoemd als (6) het 'theater van wreedheid en niet-civilisatie'. Er wordt in *Koelie* veel afschuwelijk geweld beschreven. Koelies worden vernederd en mishandeld, zowel door Europese opzichters als door inheemse mandoers; er is een cynische handel in vrouwen, een praktijk van 'toewijzing' van vrouwen aan koelies die daar na lange staat van dienst 'recht' op hebben. Open wonden blijven onbehandeld, wat zelfs leidt tot verlies van ledematen; de koelies bestelen en bedriegen elkaar en er vindt een schokkende lynch-moord op een Chinees plaats. Veel van dat geweld schijnt voort te komen uit de inheemse mens zelf: zijn racisme, zijn bijgeloof, zijn onverschilligheid, zijn seksisme. Bij alle gruwelen waaraan de lezer/es deelachtig wordt - alsof zij in een exotisch

griezel-theater zit - kan zich het beeld vestigen dat de verantwoordelijkheid voor dat geweld bij de koelies ligt, de ingehuurde ronselaars, de mandoers, de inheemse vrouwen, de Chinezen. Terwijl Europeanen de omstandigheden in het werkkamp regisseren, krijgen we de onmenselijke verhoudingen die het werkkamp oplevert onevenredig vaak te zien via de ellende die de koelies zichzelf en elkaar aandoen. De Europeaan komt als mede-verantwoordelijke te weinig in beeld: hij functioneert meestal achter het scherm van de door hem aangestelde capo's.¹⁴ Zo werkt, paradoxaal genoeg, deze roman over het leven van Roeki, die éne uit het naamloze leger van uitgebuite contractarbeiders, minder als een aanklacht tegen Europeanen dan als een aanklacht tegen Indonesiërs zélf.

Dit is absoluut tegen de bedoeling van de roman. De weinige keren dat Székely-Lulofs Europeanen in beeld brengt, is dat negatief. Het meest effectief in dit opzicht is de passage over de blanke administrateur Donk (79-92), die zijn eigen njai wegstuurt omdat ze zwanger is en dan zijn begerig oog laat vallen op het meisje Karminah. Karminah is net toegewezen aan de oude koelie Marto. Marto wordt cynisch afgekocht met een tientje. Donk is zenuwachtig, maar hervindt zijn superioriteit door háár angstige verlegenheid: dat is in de roman geen ondersteuning, maar een *tentoonstelling* van de afhankelijke wijze waarop de Europeaan zijn witte zelfbeeld opbouwt. Even onthullend is de passage waarin Donk afkeer voelt van haar geur (klapperolie), die ze uit haar haar moet gaan wassen. Donk wordt in Karminahs focalisatie echter met gelijke munt terugbetaald:

Voor zijn adem, scherp van jeneverlucht, was ze teruggeweken, instinctief...Ze had nog nooit alcohol geroken...En met tersluiks oogenden blik keek ze naar zijn witte vel met de roode-hond uitslag...(89)

Opeens schaamde ze zich. Ze dacht aan de daad van liefde. Hoe zou die zijn...met een blanken man...met zó'n vreemden man? Ze herinnerde zich zijn alcohol-adem, zijn lijflucht, die was van een ánder ras..Een lijken-lucht, schoot het door haar heen. (91)

In deze uitwisseling van visies is de etnisering van de inheemse mens even omgedraaid. In de associatie van de witte lichaamsgeur met 'lijkenlucht' zit een enorme agressie tegen de Europeaan: niet minder dan een doodswens.

Zulke directe confrontaties met Europees seksueel of racistisch geweld zijn echter slechts sporadisch aanwezig. Het onderlinge geweld is, als gezegd, veel frequenter. De passage die het meest aanzet tot verlekkerd griezelen is de eerder genoemde lynchpassage. Deze wordt ingeleid met het liefdesbezoek van de vrouw Saïma aan een (naamloze) Chinees, wat de jaloezie opwekt van Roeki en zijn maten Noer en Sentono. De haat tegen 'den man van het ándere ras die hún vrouwen wegtroggelde' (123) wordt uitgeleefd in een pak ransel, dat uitloopt op een door alle koelies aangevuurde moord.

Een wilde krankzinnigheid golfde in hen op. Een uitzinnige vreugde bij het zien, hoe Noer met den tjankolsteel op den Chinees losranselde.

`Ajo! Poekoel! Hantem! Babi Tjina!!'

Kronkelend als een slang lag de Chinees op den grond met beide handen zijn hoofd beschermend. Over hem heen gebogen stonden Noer en Sentono. In blinde razernij sloeg Noer, zonder te weten waar hij sloeg, dronken van moordlust, van haat. Al de bedwongen rancune, heel het versmoorde verzet brak los in een rauwen vloed van vernielzucht. Een vloed, die ook den ander meesleurde. Een wilde roes van macht, van opééns geweten sterker-zijn, benevelde Sentono's denken, maakte uit dezen primitief-goeden mensch in één seconde een dierlijke barbaar. (124-25) [...]

Nu verdrongen zich ook de anderen om den Chinees. Huilend en lachend sloegen zij, hakten met hun tjankols, hun parangs, maakten hem af als een omsingeld wild beest.

Bloed! Bloed! Overal stroomde het. Het spoot op uit het rillende, sidderende lijf. Het vloeide uit de breede afschuwelijke wonden. De aarde dronk het, slurpte het op, bleef daar doorweekt en dampend.

[...]

Niet alléén dooden wilden ze, maar verminken, vernietigen: dat gele lichaam in hun bruine handen...En ze groeven hun handen in het lillend vleesch [...] Bloed kleefde op hun gezichten, op hun naakte bovenlijven (125)

Na afloop is het lichaam veranderd in `een roode brij' (126). In de beschrijving vallen zowel het zware accent op *dierlijkheid* (van zowel de moordenaars als de vermoorde) op, als het plotselinge, eruptieve karakter van deze gewelddaad. Na de moord bekoelt de massa weer even plotseling als zij in razernij is ontstoken. `Al het rauwe, onbarmhartige, gruwzame was teruggeleden, diep onder de onbeweeglijke rust, die zich herstelde op hun gezichten.' (126) Ik vind dit exotische horror, het dertiger-jaren equivalent van de `Mondo Cane' films, waarin de inheemse mens gruwend wordt bekeken als een onbegrijpelijke mensensoort. Dat de Europeaan de omstandigheden heeft geschapen waaronder zulke excessen kunnen plaatsvinden, verdwijnt hier geheel uit het beeld. *Koelie* wordt hier een theater van wreedheid en niet-civilisatie, waarvan de witte lezer zich mijlenver verwijderd kan voelen.

Een belangrijke `othering' strategie, die in bovenstaande passage al meespeelt in de vorm van het accent op *dierlijkheid*, maar die in heel *Koelie* aan de orde is, is dat de inheemse mens steeds wordt gerepresenteerd als *onbewust van zichzelf, niet in staat tot zelf-reflectie* (7). Ook dat element kwam in *Rubber* al even aan de orde. De Indonesiër kan zichzelf en zijn eigen leven niet bevatten, is steeds de boodschap. De dessabewoner weet zelf niet wat in hem omgaat.¹⁵ Hij heeft

er geen woorden voor. Onderweg tijdens de verscheping heet het:

Roeki en Karminah spraken niet. Alles wat zij eenvoudig te vertellen hadden gehad, hadden zij elkaar verteld. En voor dat, wat hen nu verbijsterde, *zouden zij immers toch nooit woorden hebben kunnen vinden.* (35)

Ook hier plaatst de (zelf zo verbale) vertelinstantie zich weer ver boven de personages. Later, op de plantage neemt de koelie Sentono liefdevol zijn kind op de arm:

Beiden even ernstig en ootmoedig. Sentono met een *onbegrepen* gevoel van troost om dat weeke kinderlijfje in zijn armen. (123)

Waarom kan de vertelinstantie het niet over de lippen krijgen dat Sentono zich gewoon bewust *getroost* voelt door de aanraking van zijn kind? Ook hier begrijpt de verteller alweer beter dan Sentono zelf wat in hem omgaat. Dat Roeki 'zelf niet eens wist wat dat was: zijn leven' vermeldde ik al eerder. Als Roeki, bevangen door heimwee, van de plantage wegloopt, heet het dat zijn ziel 'onbewust' is losgebroken. (133) Vaak keert in *Koelie* de visie ook terug dat de koelies zelf geen flauw benul hebben waarom en voor wie ze werken:

[...] machinaal, zonder te denken, deden ze het werk, wisten niet waarom ze het deden. Wisten niet van produkten markten, van handel, niet van speculatie in de blanke wereld... (100)¹⁶

Het lijkt mij hoogst onwaarschijnlijk dat de arbeiders na enige tijd niet begrijpen dat ze werken voor de blanke winst. Dit beeld van extreem slachtofferschap, naïveteit en primitivisme, ongetwijfeld bedoeld om empathie voor Roeki te wekken, slaat gemakkelijk in zijn tegendeel: minachting voor dit volslagen gebrek aan belangstelling voor de eigen omstandigheden.

4. Exotisch oxymoron

Als laatste, 'othering' retorische figuur wil ik nog wijzen op wat ik het *exotisch oxymoron* (8) noem. De oxymoron is de stijlfiguur van de vereniging van het onverenigbare. Samenstellingen als 'koud vuur' en 'brandend ijs' zijn bijvoorbeeld oxymorons. De vertelinstantie bekijkt Roeki soms als raadselachtig vat vol tegenstrijdigheden. Naar analogie van wat Mulvey in film de 'erotische contemplatie' noemde (de filmpassage waarin de handeling stopt en de vrouw als object voor de blik van camera en toeschouwer wordt uitgesteld) kunnen we dit voyeuristisch bekijken van Roeki betitelen als 'Indiïstische contemplatie'. De eerste keer gebeurt dit tamelijk in

het begin van de roman. Na een beschrijving van het oerwoud als een - zelf al oxymorontische - ziedende worsteling van dood en leven, verschuift de blik van de vertelinstantie naar de bewegingloos zittende Roeki:

Een vreemde, doodsche stilte groeide uit zijn diepste wezen op, hem omwikkeld in een waas van meditatie: een sluier, die ook zijn gedachten verhulde. Dacht hij misschien aan de kampong? Aan nenneh? Aan den karbouw? [...] (44)

Zoals de vertelinstantie elders gemakkelijk en naar believen de gedachtenwereld van Roeki in en uit loopt, zo wordt hier de toegang tot die gedachtenwereld ineens ostentatief geblokkeerd. De reeks retorische vragen (Dacht hij misschien aan...? [enzovoort]) blijft onbeantwoord. We weten niet waaraan de verstilde Roeki denkt, en dit vormt de inleiding tot een uitgebreide exotisch-esthetische tekening van zijn uiterlijk:

Rechtop, met gekruiste beenen, de teere, weeke handen gevouwen in den schoot, het hoofd iets voorover geneigd, zat hij daar in een placide, verzonken onbewegelijkheid, als een profeet [...] (44)

Van Roeki's gezicht ('zijn lichtbruin gezicht, totaal leeg van uitdrukking, werd een fijn masker van hoge aristocratische schoonheid') wordt elke lijn getekend. Vervolgens wordt - tartend vaag - weer een verband gelegd tussen dat gezicht en het eerder beschreven *oerwoud*:

Hoe was het, dat dit gezicht zoo ontstellend één werd met de wereld daarbuiten?...Dat onder dien nevel van starre peinzings, in dat Niets van passiviteit, opééns toch bestond een vaag bewegend beeld: heel die mengeling van moord en verweer?...Dat heel ijl in dat fijne, maar ontroeringslooze masker het verstikte én het driftig-begeerende leven zich teekende?...Dat in dien onzichtbaren glimlach het peinzende loeren was van den roofvogel én het hooge, blauwe ideaal van den koepelenden hemel? ...Hoe was het, dat onder die wimpers uitgleed en tóch gevangen bleef, de ziel van den melancholieken, kwijnenden boom en die van de gluipende, sluipmoordende woekerplant?... En hoé kon het zijn, dat die trekken het álles droegen én verraadden en dat zij toch zóó stil bleven, zóó roerloos versteend in dien onwerklijken glimlach van onaantastbare en volledige, diep-mystieke zaligheid, die alleen is in het Niet-Zijn?... (45)

Behalve dat hier geprobeerd wordt de inheemse mens en het landschap (oerwoud) tot een en hetzelfde te maken, lijken de aspecten van zowel mens als oerwoud ook onderling onverenigbaar. Beide zijn zowel verweer als moord; zowel verstikt als driftig-begerend leven; zowel de

hemel als de roofvogel die erin vliegt; zowel het melancholieke kwijnen als de sluipmoord. In deze opeenstapeling van paren tegenstellingen is het ene deel van de tegenstelling steeds positief, het andere negatief en *unheimlich*. Schoonheid en gevaar zijn steeds bij elkaar geplaatst. Deze vereniging van het onverenigbare herinnert mij sterk aan het vrouwbeeld van de romantische decadentie, zoals het in kaart is gebracht door Praz (1970), Dijkstra (1986) en Weinhold (1989). Székely-Lulofs herneemt hier dan een bestaande cultuurtekst, maar zet die in voor een nieuw doel: het creëren van afstand tot de inheemse 'ander'. Het object van beschrijving is in *Koelie* geen vrouw, maar een Javaanse man. De intertekstuele relatie met romantisch-decadente beschrijvingen blijkt echter uit tal van overeenkomsten. Roeki heeft ook enigszins vrouwelijke trekken (lange wimpers, 'teere, weeke handen') en hij lijkt in deze beschrijving sterk op een laat-negentiende-eeuwse 'Belle Dame Sans Merci'. Zijn femininiteit kan samenhangen met de negentiende-eeuwse evolutionistische opvatting dat oosterse volken dichter bij een primitieve bisexualiteit zouden staan: hoe beschaafder een volk hoe sterker de sekserollen gedifferentieerd zouden zijn. (Dijkstra 1986:166-67; 220-21) Roeki is als een Salomé, ondoordringbaar, mooi en gevaarlijk, verleidelijk en verslindend, een prachtige bloem ('de neergeslagen oogleden, twee subtiele bloemblâren van een donkerkleurige roos') die eveneens een 'sluipmoordende woekerplant' is. De madonna-hoer tegenstelling, die in de Decadentie zulke extreme vormen aannam, lijkt in deze beschrijving volledig in stelling te zijn gebracht om de inheemse mens te tekenen als een exotische 'ander'. In het besluit van deze 'Indiïstische contemplatie' is de decadente echo onmiskenbaar:

Ik denk...dat het alles zóó was, omdat uit het diepst van zijn onverklaarbaar wezen de stilte omhoog groeide, vreemd en doodsch, als een zwaarriekende en giftige, maar zielblanke moerasbloem, die alles geheimnis van zijn ziel omsluerde met haar zoete, witte geuren...(45)

Dit is oriëntalisme van het zuiverste water. Roeki wordt in dit oxymoron vreemd gemaakt: *zowel* gevaarlijk, doodsch en giftig *als* zoet en lelieblank, *zowel* schuldig *als* onschuldig. Die mengeling van het bovenmenselijke en het ondermenselijke is een romantisch-decadent stereotype, dat hier echter de eeuwwende met dertig jaar blijkt te hebben kunnen overleven. Door de transpositie van het decadente beeldrepertoire naar een ander tekensysteem (dat van de koloniale roman) wordt dit repertoire omgevormd tot een figuur van (raciale) uitsluiting.

Bij een zo sterke intertekstuele relatie met de decadente conventies van representatie zouden analyses van de functie van het decadente vrouwbeeld ook voor *Koelie* verhelderend kunnen zijn. Weinhold (1989) interpreteert de decadente woekering van vrouwbeelden in de tweede helft van de negentiende eeuw als 'zuivere visualiteit, die wordt bereikt door het systema-

tisch vermijden van diepgang, van contact en van werkelijkheid' (10). De vrouw kon het object van excessieve, zinnelijke en tegenstrijdige representatie worden, juist omdat zij als subject niet mocht bestaan:

Het beeld van de vrouw is samengesteld uit gevestigde beelden, die vervolgens snel achtereen kunnen worden verwisseld, onverschillig of ze in werkelijkheid al dan niet bij elkaar passen. Ze worden snel over de oppervlakte heen getrokken, sensaties van het uiterlijke, omdat er van binnenuit geen tegenspraak en geen verzet kan komen. De veelheid van beelden verdoezelt dat er eigenlijk niemand aanwezig is. De overrompelende indruk op de zintuigen verhuult dat al het overige ontbreekt: eigen impulsen, het vermogen om eigen denken en voelen tot uitdrukking te brengen, een eigen creatieve wil van de vrouw. (11)

Vul voor 'de vrouw' 'de inheemse mens' in en er blijft een rake beschrijving over van wat in de geciteerde passages gebeurt. Omdat ook de inheemse mens geen subject mag zijn, en in de koloniale verbeelding geen eigen betekenissen tot stand kan brengen, kan hij op dezelfde wijze worden onteigend tot de lege ruimte die - in de woorden van Weinhold - 'alleen maar effect heeft, effect is'. De topos van de mysterieuze *femme fatale* is in *Koelie* intertekstueel overgedragen op Roeki. Dat cliché, dat in de decadente literatuur al regelmatig een racistische invulling kreeg door de voorkeur voor fatale oosterse, creoolse, Spaanse, Russische en zwarte vrouwen, wordt hier aangewend voor de beschrijving van een mannelijk personage, dat in die beschrijving gefeminiseerd raakt en evenzo verwordt tot een inhoudsloos esthetisch object. Het exotisch oxymoron is een zeer doeltreffende 'stijlfiguur van uitsluiting'.

Het is opmerkelijk dat de inheemse mens in *Koelie* ófwel gerepresenteerd wordt als ontoegankelijk en mysterieus - zoals hier - ófwel als transparant, als een open boek in wiens geest de verteller vrijelijk in en uit loopt, zoals ik eerder liet zien. Mij dunkt dat dit twee kanten van dezelfde medaille zijn. Beide vertellersstrategieën veronderstellen dat er achter de figuur van Roeki niemand aanwezig is. In beide representaties ontbreekt het hem aan 'eigen impulsen, het vermogen om eigen denken en voelen tot uitdrukking te brengen, een eigen creatieve wil'.

5. Besluit

In dit hoofdstuk heb ik, evenals in het vorige, getracht meer inzicht te krijgen in kolonialisme en anti-kolonialisme als conventies van representatie. Ik wilde de tekstuele mechanismen aan het werk zien die de scheidingen maken tussen Europees/inheems, wij/zij, natuur/cultuur: die heb ik ruimschoots te zien gekregen. Geleid door Kousbroeks herontdekking van Székely-Lulofs hoopte ik bovendien juist bij haar, die in haar eigen tijd als zo radicaal gerecipieerd werd, ook

tekststrategieën te ontdekken die de subjectiviteit van de inheemse Ander vestigen. In die verwachting ben ik voor een deel teleurgesteld. Ondanks de manifest goede bedoelingen is *Koelie* een koloniaal boek gebleven. Evenals *Rubber* is het ambivalent, een strijdtoneel van 'warring forces'. Tegenover de koloniale 'stijlfiguren van uitsluiting' die ik opsomde en toelichtte, staan weliswaar tal van passages die we juist kunnen interpreteren als anti-koloniaal. Ik wees al op de ontluistering van de witte administrateur Donk. Heel interessant zijn in *Koelie* ook de beschrijvingen van het platbranden van het oerwoud (65-67), die te lezen zijn als metonymisch-verschoven tekeningen van de destructiviteit van het koloniale regime. Sommige misverstanden tussen bazen en koelies zijn hartverscheurend. Als de 'toewan besar' van Roeki wil weten waarom hij wegliep, antwoordt Roeki 'in het beeld van zijn eigen taal: "Silap hati...! Mijn hart was verdwaald...'", wat de baas alleen maar kan opvatten als 'nonsens'. Na drie jaar vraagt de hoofdmandoer of Roeki wil bijtekenen. 'Wat wil je?' vraagt hij - en deze vraag brengt Roeki geheel in de war:

hij, die drie jaren lang geen wil had mogen hebben. Willen...? Hij had het verleerd...Het was uit hem geslagen, in hem neergetrapt, in hem verstikt...elk besef van wil, vanzelfstandigheid...En nu opeens vroegen ze hem: 'Wat wil je...?' (158)

Zulke passages raakten mij zeer. Desondanks pakt *Koelie* per saldo toch minstens even ambivalent uit als *Rubber*. De afloop - Roeki's vergokken van al het geld dat Wirio voor hen spaarde, en het wéér opnieuw tekenen van het contract - is afschuwelijk omdat Roeki hier het noodlot ook nog eens zelf over zich afroept. Dat stuurt de lezers sterk in de richting van een andere tendens dan de beoogde aanklacht tegen de contractslavernij: de tendens dat het inheemse volk te onbewust, te fatalistisch, te primitief, te onbeheerst is om zichzelf te redden uit zijn onderwerping.¹⁷

Ik zou mij tot besluit nog willen afvragen, hoe dit boek nu zou kunnen inwerken op lezers. Daartoe kijk ik nog eenmaal terug naar Toni Morrison, *Playing in the Dark*. Zij schreef:

[w]e need to analyze the manipulation of the Africanist narrative (that is, the story of a black person, the experience of being bound and/or rejected) as a means of meditation - both safe and risky - on one's own humanity. [...] that narrative is used in the construction of a history and a context for whites by positing history-lessness and context-lessness for blacks. (53)

Morrison suggereert hiermee dat het verhaal van een verworpen en gevangen zwarte mens in feite een reflectie is op witte menselijkheid, 'both safe and risky'. Die reflectie is veilig, omdat zij

via een omweg verloopt. De witte lezer/es kan zichzelf in alles het onuitgesproken tegendeel voelen van Roeki. Via Roeki kan hij/zij zichzelf beleven als vrij, bewust, eigenaar van een eigen wil, bezitter van cultuur, koploper van de vooruitgang, beschaafd. Maar deze meditatie is ook 'risky' omdat de projectie alles in beeld brengt wat de witte mens van zich af wil schuiven: kwetsbaarheid, onberekenbaarheid, gevangenschap, pijn, gebrek aan beschaving. De distanciërende strategieën die ik aanwees, zijn nodig om deze afsplitsing van de witte lezer/es zelf op een afstand te houden. *Koelie* vertelt een geïmagineerd zwart levensverhaal, dat, precies zoals Morrison dat aangeeft, de witte zelfreflectie dient. Roeki moet 'de ander' van het witte zelfbeeld blijven. Daarom plaatst de vertelinstantie zich tussen Roeki en de lezer in. Een inheemse 'ik'-verteller zou *Koelie* te 'risky' hebben gemaakt. De 'othering' strategieën waarmee Roeki's leven wordt beschreven garanderen, dat hij een veilig object van witte contemplatie blijft. De lezer wordt in feite uitgenodigd zich niet te identificeren met Roeki, maar met de bevoogdende verteller, die zowel alles als niets over hem weet, die hem steeds voor de lezer ronddraait op zijn exotische voetstuk.

De vraag wie dan subject is van dit verhaal als Roeki dat niet is, is hiermee beantwoord: de bevoogdende verteller, en in diens kielzog de witte lezer/es. Maar natuurlijk hoeven we de retorische structuur van deze tekst niet te volgen. Het staat ons vrij de invitatie die in deze culturele tekst vervat ligt, af te slaan. Een kritische lezing als de bovenstaande kan ons althans loswikkelen uit de koloniale tekststrategieën, waarvan Székely-Lulofs zich maar zeer ten dele heeft weten te bevrijden.

NOTEN

1

Roman waarin de lezer tot een bepaald politiek, religieus, filosofisch of sociaal standpunt wordt overgehaald. Essentieel is de gebondenheid van de tekst aan een specifieke probleemsituatie, het hekelen van bestaande toestanden en het propageren van een oplossing.

2

De tweede passage op p. 47. De koelies stappen uit de trein:

De Bengalees [...] zag toe dat ze hun kleine beetje bagage met zich meenamen. Op het duistere perronnetje [...] stonden ze verdwaasd en onzeker als een kudde verdwaalde, schichtige dieren. Zij keken angstig om zich heen en vroegen elkaar, waar zij waren, en hierop wist natuurlijk niemand een antwoord.

3

Het is daarbij overigens merkwaardig dat 'plaagzucht' en 'heerszucht' dan juist de tekenen zijn van hogere ontwikkeling.

4

`Indonesiërs' lijkt een anachronisme, maar ook vóór het uitroepen van de Indonesische onafhankelijkheid - in de jaren twintig en dertig - werd door sommigen al wel van 'Indonesiërs' gesproken. Ik kies soms voor deze term om niet steeds te zijn aangewezen op `inheems', wat in de context van de plantage-migratie ook niet helemaal juist is.

5

In de vrije indirecte rede is sprake van `discursieve samensmelting door samenvallen van de externe focalisator met een interne' (Bal 1990:215). Bal verwijst naar de overweldigende literatuur over de vrije indirecte rede, bijvoorbeeld McHale 1978 en Banfield 1982. De vrije indirecte rede heeft geen inherente vaste betekenis. Per tekst moet worden beslist welk doel deze vertelwijze dient.

6

Morrison's enigszins arbitraire lijstje: `1. Economy of stereotype.[...] 2. Metonymic displacement.[...] 3. Metaphysical condensation.[...] 4. Fetishization.[...] 5. Dehistoricizing allegory.[...] 6. Patterns of explosive, disjointed, repetitive language.[...]' (67-69) In mijn analyse besteed ik aandacht aan 1, 2 en 3. Verder introduceer ik nieuwe `othering' literaire strategieën, zoals ik ze vond in mijn materiaal.

7

Letterlijk vertaald stijlfiguren van scheiding, afgrenzing, verdeeldheid of tweedracht. Vanwege de hiërarchische raciale verdeeldheid die middels deze figuren wordt gecreëerd spreek ik van 'stijlfiguren van uitsluiting'.

8

Zie het slot van hoofdstuk zeven voor dit punt van kritiek op Morrison. Van Alphen signaleert in "Gekleurd vertellen" deze strategie wel; de relatie tussen externe vertelinstantie en zwart personage krijgt bijna griezelig dezelfde vorm in Helman's *De stille plantage* (1931) als in Szekely-lulofs *Koelie*. Evenals daar suggereert de externe vertelinstantie dat de zwarten (nog) geen echte visie hebben, zodat hun focalisatie ook niet weergegeven kan worden. Van de zwarte bediende Isidore zegt de vertelinstantie:

‘ En was zijn gedachte niet woordeloos, diep achter kinderlijk staren verborgen, wij zouden het weten waarom hij de wacht hield.’

Precies zoals Roeki wordt deze Isidore volgens Van Alphen steeds getypeerd als

‘ Woordeloos, nog niet in staat om te verbaliseren en te conceptualiseren. (...) De enkele keren dat de focalisatie van zwarten toch gegeven wordt, bestaat het object van focalisatie uit duistere, troebele ongedifferentieerde gedachten of gevoelens (Van Alphen 1992c:72-73)

Er zijn ook treffende overeenkomsten tussen beide romans wat betreft de racistische topiek: met markeren van huidskleur, de vergelijkingen met dieren, met duivels, met planten.

9

Zie voor meer plaatsen p. 10, 105 en passim.

10

Van Luxemburg (1992:99-132) wijdt twee hoofdstukken aan de functie van Couperus' frequente gebruik van het epitheton 'zwart' in de context van de (vele) slaaf-personages in zijn antieke romans. Weliswaar leunend op racistische conventies is bij Couperus die functie decadent-esthetisch en erotisch. In *Koelie* fungeert het 'bruin' eerder als teken van primitiviteit, een-zijn met de natuur en 'andersheid'. Men kan derhalve niet generaliseren over de functie van nadrukkelijke en eenzijdige kleur-markering: per tekst moet geanalyseerd worden wat dit element betekent.

11

[De verteller over Karminah, de vrouw die wordt ingepikt door de (witte) administrateur Donk]:

Wat ze het lekkerste vond, moest ze op haar hoofd doen, dat heur haren zouden geuren....Voor hém zouden geuren! En volgend het diepst instinct van Mohammedaansche vrouw, die blindelings doet wat de man wil, [...] (91)

12

[Roeki, weggelopen, is gevonden door de tjenteng (politieman)]

'Zal de toewan besar mij slaan?'

De tjenteng trok zijn schouders op.

'Wie kan dat weten?' orakelde hij met Oostersch fatalisme. 'Als hij je slaat, dan slaat hij je...'

Dit antwoord bevredigde Roeki volkomen. Natuurlijk...! Als je geslagen wordt, word je geslagen....! Nassip....! Het was net hoe je het trof! Hij berustte in het vooruitzicht. Wat kon hij anders doen?

13

Breman (1992:125) presenteert de interetnische conflicten wel als een gevolg van blanke verdeel-en-heers-politiek. Eveneens ontkracht hij de mythe van de 'intrinsieke wreedheid van oriëntaalse volken'. (p. 13).

14

Het kapo-systeem zoals het functioneerde in Bergen-Belsen is aangrijpend beschreven door Abel Herzberg, in 'De capo', *Amor Fati*, Amsterdam (Querido) 1977:20-36. De vergelijking loopt mank - kolonialen waren geen nazi's -, maar wél vergelijkbaar is de wijze waarop de uitvoering van het geweld door de meesters wordt gedelegeerd naar een uitverkoren groep onderworpenen, dat wil zeggen naar de onderworpenen onderling.

15

Zie p. 14.

16

Er zijn veel meer passages die dit illustreren. Zie p. 48, 69, 163.

Hoe ambivalent de auteur zelf is, blijkt uit haar voorwoord tot de Engelse vertaling van 1936. Zij verklaart daarin dat het niet haar bedoeling is geweest 'to criticize a particular aspect of Dutch colonial policy, namely the recruiting of contract coolies [...]' *Coolie* zou geen politieke roman zijn, maar een psychologische. Dit voorwoord maakt op mij een uitermate defensieve indruk: het is kennelijk geschreven onder druk van de verontwaardiging die haar werk had opgeroepen in Holland en Indië (er waren zelfs stemmen opgegaan het wegens zijn anti-koloniale strekking te verbieden). De auteur zoekt in dit voorwoord haar heil bij de 'purely literary' intentie, de 'problems of the human soul' als het literaire domein en de antropologische blik. '[*Coolie*] is an attempt to explain the soul of a strange race that still remains mysterious to us of the West. [...] I merely observed the disturbance caused in the mind of the Oriental confronted with the Western régime - victim of a more or less necessary (sic! MM) system.' (Székely-Lulofs 1936:ix-x)

Bibliografie

- Aarne, A. en S. Thompson 1961
The Types of the Folktale. Helsinki (Suomalain Tiedeakatemia)
- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (eds) 1983
The Voyage In: Fictions of Female Development. Hanover and London (University Press of New England)
- Alphen, Ernst van 1987
Bang voor schennis. Inleiding in de ideologiekritiek. Utrecht (HES)
- Alphen, Ernst van 1988
Bij wijze van lezen: verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer. Muiderberg (Coutinho)
- Alphen, Ernst van 1991
'Ideologie als dwaallicht en *Het dwaallicht* als ideologiekritiek' in: Ernst van Alphen en Maaïke Meijer (red.) 1991: 180-194
- Alphen, Ernst van 1992a
'Vorm als vent. Bodybuilding, Francis Bacon en de zonen van Noach' in: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 49, jrg. 13 nr. 1: 56-70
- Alphen, Ernst van 1992b
Francis Bacon and the Loss of Self. London (Reaktion Books)
- Alphen, Ernst van 1992c
De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur. Amsterdam (Van Genneep)
- Alphen, Ernst van 1992d
'Geschiedsfilosofie zonder subject' in: *Forum der Letteren* 33, 2:81-96
- Alphen, Ernst van 1994
'The performativity of histories. Graham Swift's *Waterland* as a theory of history' in: Mieke Bal & Inge E de Boer (eds) 1994:202-210
- Alphen, Ernst van en Maaïke Meijer (red.) 1991
De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen. Amsterdam (Van Genneep)
- Ang, Ien 1991
Desperately Seeking the Audience. London and New York (Routledge)
- Anthias, Floya and Nira Yuval-Davis 1992
Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle. New York/London (Routledge)
- Armstrong, Nancy 1987
Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel. New York/Oxford (Oxford University Press)
- Assiter, Alison 1989
Pornography, Feminism and the Individual. London, Winchester Mass. (Pluto Press)
- Bailyn, Bernard 1986
Voyages to the West: A Passage in the Peopling of America on the Eve of the Revolution. New York (Alfred A. Knopf)
- Bakhtin, M.M. 1981
The Dialogic Imagination. Four essays, ed. by Michael Holquist. Austin (University of

- Texas Press) 6e druk 1988
- Bakhtin, Mikhail 1984
Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and transl. Caryl Emerson, Manchester (Manchester University Press)
- Bal, Mieke 1978/1990
De theorie van vertellen en verhalen. Muiderberg (Coutinho) 5e herziene druk 1990
- Bal, Mieke 1988a
 'Virginity and Entanglement' in: *Death and Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges* Chicago/London (The University of Chicago Press) 1988: 41-68
- Bal, Mieke 1988b
Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht. Utrecht (Hes)
- Bal, Mieke 1990
Verf en verderf. Lezen in Rembrandt. Amsterdam (Prometheus)
- Bal, Mieke 1991
 'Door zuiverheid gedreven': het troebele water van *Het land van herkomst* van E. du Perron.' in: Ernst van Alphen en Maaïke Meijer (red.) 1991: 122-142
- Bal, Mieke en Inge E. de Boer 1994
The point of theory. Practices of Cultural Analysis. Amsterdam (Amsterdam University Press)
- Banfield, Ann 1982
Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. Boston (Routledge & Kegan Paul)
- Barthes, Roland 1968
 'L'effet de réel' in: *Communications* 11: 84-89
- Barthes, Roland 1973/1990
S/Z Paris (Seuil) 1973. Engelse editie *S/Z* Oxford (Blackwell) 1990, repr. 1992
- Barthes, Roland 1989
 'From Work to Text'; 'The Death of the Author' in: *The Rustle of Language*. Translated by Richard Howard, Berkeley (University of California Press)
- Baudelaire, Charles 1964
Les Fleurs du Mal. Paris (Gallimard) (oorspr. 1861)
- Baudet, H. en I.J. Brugmans (eds.) 1961
Balans van beleid; Terugblik op de laatste halve eeuw van Nederlandsch-Indië. Assen (Van Gorcum)
- Beckman, Thea 1991
Het wonder van Frieswijk. Amsterdam (Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek)
- Benjamin, Walter 1974
Gesammelte Schriften Band I,2. Abhandlungen. Herausgeg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main (Suhrkamp)
- Bettelheim, Bruno 1977
The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York (Vintage Books)
- Binnendijk, D.A.M. 1942
Gewikt, gewogen. Beschouwingen en critieken over moderne nederlandse poëzie. Amsterdam (Querido)
- Blau DuPlessis, Rachel 1985

- Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers.* Bloomington (Indiana University Press)
- Bloom, Harold 1973
The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York (Oxford University Press)
- Bloom, Harold 1975
A Map of Misreading. New York (Oxford University Press)
- Boeft, Jan den 1991
`Intertekstualiteit' in: Will van Peer en Kathinka Dijkstra (red.) *Sleutelwoorden.* Leuven/Apeldoorn (Garant): 75-83
- Boheemen-Saaf, Christel van 1981
`Intertextualiteit' in: *Forum der Letteren* 22/3: 242-249
- Bourdieu, Pierre 1979
La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris (Minuit)
- Boven, Erica van 1992
Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek, 1898-1930. Amsterdam (Van Genneep/Sara)
- Bovenschen, Sylvia 1980
Die imaginierte Weiblichkeit: exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. 2e Aufl. Frankfurt am Main. (Suhrkamp) Oorspr. 1979
- Braak, Menno ter 1980
`De roman als document' in: *Verzameld werk* red. M. van Crevel, Amsterdam (Van Oorschot) 125-131
- Braidotti, Rosi en Anneke Smelik 1989
`De politiek van het subject. Blauwbaard en de verboden kamer.' in: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 39 (jrg. 10 nr. 2): 182-204
- Brand, J. van den 1902
De millioenen uit Deli. Herdrukt in Breman 1992: 343-420
- Brandt, Willem 1948
De aarde van Deli. Den Haag (Van Hoeve)
- Brassinga, Anneke 1985
Brassinga's Debuut. Amsterdam (De Lange Afstand)
- Breman, Jan 1992
Koelies, planters en koloniale politiek. Het arbeidsregime op de grootlandbouwondernemingen aan Sumatra's Oostkust in het begin van de twintigste eeuw. 3e herziene druk, Leiden (KITLV) (oorspr. 1987)
- Brenner, Athalia 1993
On prophetic propaganda and the politics of 'love'. Inaugurele rede Utrecht
- Brent, Linda 1861, ed. 1973
Incidents in the Life of a Slave Girl, ed. by L. Maria Child. New York (Harcourt Brace Janovich)
- Brietzmann, F. 1912
Die böse Frau in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin (Palaestra 42)
- Broich, U. und M. Pfister 1985
Intertextualität. Tübingen (Max Niemeyer Verlag)
- Brontë, Charlotte 1847
Jane Eyre. Ed. by Q.D. Leavis. Harmondsworth (Penguin) 1966, repr. 1972

- Bronzwaer, W. 1993
Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica. Nijmegen (SUN)
- Brooks, Peter 1984
Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. Oxford (Clarendon Press)
- Brouns, Margo, Mieke Verloo en Marianne Grünell (red.) 1995
Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines. Muiderberg (Coutinho)
- Brouwer, Mirjam 1991
De Playmate: speelgoed voor mannen. Doctoraalscriptie Algemene Letteren en Vrouwenstudies, Universiteit Utrecht
- Bryson, Norman 1991
Visual Theory. London (Reaktion Books)
- Buikema, Rosemarie 1995a
De loden Venus. Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters. Kampen (Kok Agora)
- Buikema, Rosemarie 1995b
 'Monsterlijke liefdes. De gothic novel en het werk van Ruebsamen' in: *Bzzletin* jrg. 24 nr. 224, maart 1995: 46-53
- Buikema, Rosemarie, Maaïke Meijer en Anneke Smelik 1995
 'Postmoderne cultuur en representatie' in: Brouns, Margo e.a. (red.) 1995: 79-106
- Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik (red.) 1993
Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen. Muiderberg (Coutinho)
- Burnier, Andreas 1974
 'Het beeld van de vrouw in de literatuur' in: *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen.* Amsterdam (Querido): 96-133
- Buuren, Maarten van 1988
 'Intertextualiteit' in: *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap.* Leiden (Martinus Nijhoff): 89-95
- Buyens, Frans 1978
Willem Elsschot. Een burgerlijk geweten. 's-Gravenhage (Bzztôh)
- Bijbel z.j.
dat is de ganse Heilige Schrift, bevattende al de kanonieke boeken van het Oude en Nieuwe Testament. Door last van de Hoog-mogende Heren Staten-generaal der Verenigde Nederlanden [...] in de jaren 1618 en 1619 uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandse taal getrouwelijk overgezet. Leeuwarden (Jongbloed)
- Cardinal, Marie 1975
Les mots pour le dire. Paris (Grasset)
- Cather, Willa 1986
Sapphira and the Slave Girl. With a new introduction bij Hermione Lee. London (Virago) (oorspr. 1940)
- Claes, Paul 1984
De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de Oudheid. Amsterdam (De Bezige Bij)
- Claes, Paul 1988
Echo's echo's. De kunst van de allusie. Amsterdam (De Bezige Bij)
- Clerkx, Lily E. en Wim F. Wertheim 1991
Living in Deli. Its society as imaged in colonial fiction. Translated, revised and enlarged. Amsterdam (VU University Press) Comparative Asian Studies 6

- Clover, C.J. 1992
Men, women and chainsaws. Gender in the modern horror film. Princeton (Princeton University Press)
- Coward, Rosalind 1986
Vrouwenverlangens. Vert. en inl. Karin Spaink. Amsterdam (Sara)
- Cremer, Jan 1990
 `Bij een goed gespierde kont' in: *Playboy* maart 1990: 107. Oorspr. in: Jan Cremer/Theun de Winter, *De liefdes van Jan Cremer*
- Crevel, Noor van 1984
 `Van vrouwen, tuinen en geheimen' in: *Lust en gratie* 2, lente 1984: 11-41
- Culler, Jonathan 1975
Structuralist Poetics. London and Henley (Routledge & Kegan Paul)
- Culler, Jonathan 1981
 `Presuppositions and Intertextuality' in: *The Pursuit of Signs.* London etc. (Routledge & Kegan Paul): 100-119
- Culler, Jonathan 1983
On Deconstruction. London (Routledge & Kegan Paul)
- Culler, Jonathan 1988a
 `The Semiotics of Tourism' in: *Framing the Sign. Criticism and its Institutions.* Oxford (Basil Blackwell): 153-167
- Culler, Jonathan 1988b
Framing the Sign. Criticism and its Institutions. Oxford (Basil Blackwell)
- Curtius, E.R. 1973
European Literature and the Latin Middle Ages [oorspr. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter] Transl. by Willard R. Trask. (Princeton University Press) Bollingen Series XXXVI
- Dale, Van 1984
Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. 3 delen. 11e herz. druk. Utrecht/Antwerpen (Van Dale Lexicografie)
- Dame, Joke 1994
Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek. Kampen (Kok Agora)
- Den Boef, August Hans 1992
 `De kool en de geit in de theeplantage. Hella S. Haasse in Indië.' in: *Dietsche Warande & Belfort* 137: 617-623
- Derrida, Jacques 1981
Positions. Chicago (Chicago University Press)
- D'haen, Christine 1982
 `Gestructureerde thematiek van de vrouw in 500 Nederlandstalige gedichten' in: *Verslagen en Mededelingen K.A.N. Taal- en Letterkunde.* Gent: 90-96
- Diaz-Diocaretz, Myriam 1985
 `The intertextual factor as feminist strategy' in: *Translating Poetic Discourse. Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich.* Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins): 67-83
- Diaz-Diocaretz, Myriam 1989
 `Het woord vergeet niet waar het geweest is. De communicatietheorie van Bakhtin als perspectief voor feministische literatuurkritiek.' Vertaald door Renée Hoogland in: *Lover*

- 16 (1989) nr. 1: 8-16
- Dicke, Elsje 1993
Literatuurwijzer zwarte/migranten/vrouwen/studies. Utrecht: Vakgroep vrouwenstudies letteren. Bibliografische reeks vrouwenstudies Utrecht nr. 6
- Dickinson, Emily 1977 (1970)
The Complete Poems of Emily Dickinson. Ed. by Thomas H. Johnson. London (Faber & Faber)
- Douglass, Frederick 1845, ed. 1994
Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself. Ed. by Henry-Louis Gates. New York (The Library of America)
- Dresen-Coenders, L. 1977
`De strijd om de broek. De verhouding man-vrouw in het begin van de moderne tijd (1450-1630) in: *De Revisor* 4/6: 29-37
- Dresen-Coenders, L. 1988
Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500. Nijmegen (SUN, LOKV)
- Dubois, Pierre H. 1977
`Willem Elsschot, naar menselijke maat' in: Phil Muysson (samenst.) Willem Elsschot. Themanummer *Bzzletin* 45, Den Haag (Bzztôh)
- Duyvendak, E.H.R. e.a. 1994
Inleiding letterkunde I: Literatuuranalyse. Heerlen (Open Universiteit)
- Dijkstra, Bram 1986
Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. Oxford (Oxford University Press)
- Eagleton, Terry 1983
Literary Theory. An Introduction. Oxford (Basil Blackwell) 1990 (oorspr. 1983)
- Easthope, Anthony 1991
Literary into Cultural Studies. London and New York (Routledge)
- Ellenbroek, Willem 1991
`Groot wild tussen duizend slijmballen en kleurloze eikels. Ed van der Elskén, de bohémien van de fotografie.' in: *De Volkskrant* vrijdag 11 oktober 1991
- Ellis, Havelock 1931
More Essays of Love and Virtue. London (Constable & Co Ltd.)
- Elsken, Ed van der 1979
Amsterdam! Oude foto's 1947-1970. Amsterdam (Van Holkema en Warendorf)
- Elsschot, Willem 1976
Verzameld werk. Amsterdam (Querido)
- English, Deirdre 1980
`The Politics of Porn: Can Feminists Walk the Line?' in: *Mother Jones*, April 1980
- Erens, Patricia (ed.) 1990
Issues in Feminist Film Criticism. Bloomington (Indiana University Press)
- Eybers, Elisabeth 1969
Onderdak. Amsterdam (Querido)
- Felman, Shoshana 1975
`Woman and Madness: the Critical Phallacy' in: *Diacritics*, Winter 1975:2-II (ook in Felman 1993:20-40)
- Felman, Shoshana 1982
`Turning the Screw of Interpretation' in: Shoshana Felman (ed.) *Literature and*

- Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise.* Baltimore/London (The Johns Hopkins University Press): 94-207
- Felman, Shoshana 1993
What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference. Baltimore (Johns Hopkins University Press)
- Ferrante, J.M. 1975
Women as Image in Medieval Literature from the Twelfth Century to Dante. New York/London (Columbia University Press)
- Fetterley, Judith 1978
The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington (Indiana University Press)
- Focquenbroch, Willem Godschalk van 1696
Alle de werken van Willem Godschalk van Focquenbroch. Verzameld en uitgegeven door Abraham Bogaert, t'Amsterdam by de Wed. van Gysbert de Groot
- Forrest-Thomson, Veronica 1978
Poetic Artifice. A Theory of Twentieth Century Poetry. Manchester (Manchester University Press)
- Foucault, Michel 1972
The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language. Translated from the French by A.M. Sheridan Smith. New York (Pantheon books)
- Foucault, Michel 1975
Surveiller et Punir. Naissance de la Prison. Paris (Gallimard)
- Fox Keller, Evelyn 1987
Een wereld van verschil: beschouwingen over sekse en wetenschap. Amsterdam (Meulenhoff)
- Franken, Christine te verschijnen 1995
Multiple Mythologies. A.S. Byatt and the British Artist Novel. Utrecht (Faculteit der Letteren) Proefschrift
- Franklin, Sarah, Celia Lury and Jackie Stacey (eds.) 1991
Off-Centre. Feminism and Cultural Studies. London (Harper Collins)
- Franklin, Sarah 1991
`Fetal fascinations: new dimensions to the medical-scientific construction of fetal personhood' in: Franklin, Lury and Stacey (eds.) 1991: 190-205
- Freud, Sigmund 1977
`The Taboo of Viriginity' (1918) in: On Sexuality, The Pelican Freud Library Vol. 7, Harmondsworth (Penguin): 263-283
- Garrard, Mary D. 1982
`Artemisia and Susanna' in: Norma Broude and Mary D. Garrard (ed.) *Feminism and Art History. Questioning the Litany.* New York (Harper & Row)
- Gates, Henry Louis Jr. ed. 1984
Black Literature and Literary Theory. New York and London (Methuen)
- Gavoty, Bernard 1977
Alfred Cortot. Paris (Buchen/Chastel)
- Genette, Gérard 1982
Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris (Seuil)
- Gerhardt, Ida 1985
Verzamelde gedichten. Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Genneep)

- Gerhardt, Ida 1988
De Adelaarsvarens. Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Genneep)
- Geyer-Ryan, Helga 1988
 'De castratie van Cassandra. Mythologische personages beroofd van hun spraakvermogen.' in *Lover* 15, 3: 165-169.
- Geyer-Ryan, Helga 1994
 'The Castration of Cassandra' in: *Fables of Desire. Studies in the Ethics of Art and Gender*. Cambridge (Polity Press): 69-81
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar 1984
The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. New Have/London (Yale University Press)
- Golterman-Van Dijk, Cita 1984
Weerbarstig hout. Amstelveen (Luyten)
- Gorp, H. van e.a. 1991
Lexicon van literaire termen. 4e volledig herziene druk. Groningen (Wolters Noordhoff)
- Grever, Maria 1994
Strijd tegen de stilte. Johanna Naber (1859-1941) en de vrouwenstem in geschiedenis. Hilversum (Verloren) Dissertatie.
- Grimm, J.L. 1976
 'Rotkäppchen' in: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. 3 Teile, Frankfurt am Main (Insel Verlag). Teil I: 176-180
- Grimm, J.L. z.j.
Grimms sprookjes. Vrij naar het Duitsch bewerkt door Mw. A. Walschap-Theunissen en Anna van Zalen. Averbode (Goede pers)
- Gijsen, Marnix 1977
Verzameld werk deel 6, Amsterdam (Meulenhoff)
- Haasse, Hella 1948
Oeroeg. Amsterdam (Vereeniging ter Bevoordering van de Belangen des Boekhandels)
- Haasse, Hella 1972
Zelfstandig, bijvoeglijk. Zeven essays over schrijvers, schrijfsters en hun personages. Amsterdam (Querido)
- Haasse, Hella 1992
Heren van de thee. Amsterdam (Querido)
- Hall, Stuart 1991
Het minimale zelf en andere opstellen. Amsterdam (SUA)
- Haraway, Donna 1991
Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature. London (Free Association Books)
- Hebdige, Dick 1979
Subculture: the Meaning of Style. London (Routledge)
- Hebdige, Dick 1988
Hiding in the Light: On Images and Things. London (Routledge)
- Hebdige, Dick 1991
 'De cyclus van de scooter' in: *De Groene Amsterdammer* 27 maart 1991
- Heller, Dana A. 1990
The Feminization of Quest-Romance. Radical Departures. Austin (University of Texas Press)

- Helsingen, W.H. van en H. Hoogenberk (eds.) 1941
Daar wérd wat groots verricht. Nederlandsch-Indië in de XXste eeuw. Amsterdam (Elsevier)
- Hemingway, Ernest 1937
To Have and Have Not. New York (Grosset and Dunlap)
- Herblot, Nicolien en Yasco Horsman 1993
 'Betekenis is een gebeurtenis.' Interview met Ernst van Alphen over *De toekomst der herinnering. Neerlandistiek, interpretatiekaders en visualiteit* in: *Vooys* jrg. 11, nr. 3/4: 258-264
- Herzberg, Abel 1977
Amor fati. Zeven opstellen over Bergen-Belsen. Amsterdam (Querido). Oorspr. 1946
- Heijst, Annelies van 1992
Verlangen naar de val. Zelfverlies en autonomie in hermeneutiek en ethiek. Kampen (Kok Agora)
- Higgins, Lynn A. and Brenda R. Silver (eds.) 1991
Rape and Representation. New York (Columbia University Press)
- Hoogland, Renee 1994
Elizabeth Bowen. A Reputation in Writing. New York and London (New York University Press)
- hooks, bell 1981
Ain't I a Woman. Black Women and Feminism. Boston (South End Press)
- hooks, bell 1984
Feminist Theory. From Margin to Center. Boston (South End Press)
- hooks, bell 1994
Outlaw Culture. Resisting Representations. New York/London (Routledge)
- Horace 1967
Odes et épodes. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris (Les belles lettres)
- Horace 1980
The Odes. Ed., introd. and comm. by Kenneth Quin. London (Macmillan)
- Horatius, Q. Flaccus 1930
Oden und Epoden. Berlin (Eidmannsche Buchhandlung)
- Horatius 1993
De lyrische gedichten. Vert. en ingel. door Piet Schrijvers. Baarn (Ambo)
- Hoving, Isabel 1991
 'Dikke lippen'. Ingezonden brief in *de Volkskrant* 12 oktober
- Hoving, Isabel 1995
The Castration of Livingstone and Other Stories. Amsterdam (Faculteit der Letteren) Proefschrift
- Ibsch, E. en H. van Gorp (red.) 1987
 Themanummer 'Intertextualiteit'. *Spiegel der Letteren* 29 nr. 1-2: 1-126
- Intons-Peterson, Margaret Jean, and B. Roskos-Ewoldson 1989
 'Mitigating the Effects of Violent Pornography' in: Gubar, Susan and Joan Hoff (eds) 1989 *For Adults Only. The Dilemma of Violent Pornography.* Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press)
- Janssens, Marcel 1982
 'Willem Elsschot als dichter' in: *Dietsche Warande en Belfort: 734-751*
 Herdrukt in: *De maat van drie. Essays over literatuur.* Leuven (Davidsfonds) 1984: 156-

- Jenny, Laurent 1976
 'La Stratégie de la Forme' in: *Poétique* VII, 27: 257-281
- Johnson, Barbara 1980
The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading. Baltimore and London (Johns Hopkins University Press)
- Johnson, Barbara 1987
A World of Difference. Baltimore and London (Johns Hopkins University Press)
- Kappeler, Susanne 1986
The Pornography of Representation. Cambridge (Polity Press) 1988 (oorspr. 1986)
- Kaufman, Gloria (ed) 1991
In Stitches. A Patchwork of Feminist Humor & Satire. Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press)
- Kennard, Jean E. 1978
Victims of Convention. Hamden (Archon Books)
- Kleian, J. 1936
Deli-planter. Amsterdam (Holkema & Warendorff)
- Kousbroek, Rudy 1992
 'De boekhouders van de Nederlandse literatuur' in: *Het Oostindisch kampsyndroom.* Amsterdam (Meulenhoff): 76-84
- Kristeva, Julia 1969/1980
 'Word, Dialogue and Novel' in: *Desire in Language.* Ed. by Leon S. Roudiez, New York (Columbia University Press) 1980: 64-92. Oorspr. in *Sèmiotikè* Paris (Seuil) 1969
- Kristeva, Julia 1984
Revolution in Poetic Language. Translated and abridged by Margaret Waller, with an introduction by Leon S. Roudiez. New York (Columbia University Press)
- Laplanche, J. und J.B. Pontalis 1982
Das Vokabular der Psycho-analyse. Aus dem Französischen von Emma Moersch. 2 Bnde., 5e Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp)
- Launspach, Els 1992
 'Het moment van verbrijzeling. Een verhalend essay over Lulu.' in: *Lust en gratie* nr. 36, winter 1992: 7-41
- Lauretis, Teresa de 1984
 'Desire and Narrative' in: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema.* London (Macmillan): 103-157
- Lemaire, Ria 1987
Passions et Positions. Contribution à une Sémiotique du Sujet dans la Poésie Médiévale en Langue Romanes. Amsterdam (Rodopi) Dissertation
- Linde, Yvette van der 1994
 'Wonen in een wisselijst. Een cultuurkritische visie op de Lundia-catalogus' in: *Lover* 21 nr. 3: 15-20
- Locher-Scholten, Elsbeth 1992a
 'The nyai in colonial Deli. A case of supposed mediation' in: Sita van Bemmelen e.a. *Women and Mediation in Indonesia* Leiden (KITLV press): 265-277
- Locher-Scholten, Elsbeth 1992b
 'Roman als historische bron.' [Recensie van Clerkx & Wertheim 1991]. In: *Tijdschrift voor geschiedenis* 105: 519-520

- Locher-Scholten, Elsbeth 1994
 `Bruine handen. Kolonialisme in Indische meisjesboeken.' in: *Lover* 21 nr. 3: 54-60
- Lodewick, H.J.M.F., P.J.J.Coenen en A.A. Smulders 1983
Literaire kunst. Nieuwe versie. 47e druk Den Bosch (Malmberg)
- Lutz, Helma 1991
Migrant Women of 'Islamic' Background'. Images and Self-images. Amsterdam (Stichting MERA). Occasional paper nr. 11
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal, Willem Weststeijn 1983
Inleiding in de literatuurwetenschap. 3e herz. druk Muiderberg (Coutinho)
- Luxemburg, Jan van 1991
 `Samenstemming van slavenzang en spanenslag: Couperus' retorische reis door Egypte' in: Ernst van Alphen en Maaïke Meijer (red.) *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam (Van Genneep)
- Luxemburg, Jan van 1992
Rhetoric and Pleasure. Readings in Realist Literature Frankfurt am Main etc. (Peter Lang) European University Studies Series XVIII Comparative Literature vol. 65
- Maatje, Frank 1970
Literatuurwetenschap. Utrecht (Oosthoek's uitgeverij)
- McHale, Brian 1978
 `Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts' in: PTL 3, 2: 249-87
- McNeil, Maureen 1991
 `Making and not making the difference: the gender politics of Thatcherism' in: Franklin, Lury and Stacey 1991: 221-240
- Merlyn* 1962-1966
 Tweemaandelijks literair tijdschrift. 1/1 (november 1962) t/m 4/6 (november 1966) Amsterdam (Polak en Van Genneep)
- Messer-Davidow, Ellen 1989
 `The Philosophical Bases of Feminist Literary Criticisms' in: Kauffman, Linda (ed.) *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*. Oxford (Basil Blackwell): 63-106
- Metaforen van geweld, geweld van metaforen* 1989
 Themanummer van het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* nr. 38, jrg.10, 2
- Meijer, Maaïke 1983
 `Inleiding' in: Monique Wittig *Het lesbisch lichaam*. Amsterdam (Sara): 5-42
- Meijer, Maaïke 1988
De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem. Amsterdam (Van Genneep/Sara)
- Meijer, Maaïke 1989a
 `Reve's geestelijke liederen' in: *Bzzletin* 170/171 nov/ dec: 80-91
- Meijer, Maaïke 1989b
 `Het heldinnengevoel' in: *Lust en Gratie* 22, herfst 1989: 89-91
- Meijer, Maaïke 1991
 `Binaire opposities en academische problemen.' In: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 45e jrg. 12 nr. 1: 108-116
- Meijer, Maaïke 1993a
 `Literaire apartheid: kritiek en sekse 1898-1930' in: *De nieuwe taalgids* 86, 2: 120-126
- Meijer, Maaïke 1993b
 `Lezeressen op zelfverdediging. Feministische literatuurwetenschap' in: Buikema &

- Smelik (ed.) *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*. Muiderberg (Coutinho): 47-63
- Meijer, Maaïke 1994a
 `Materie en constructie. De tekst als daad. Reflecties over de materialiteit van representatie.' in: Carolien Bouw, Jeanne de Bruijn en Dione van der Heiden (red.) *Van alle markten thuis. Vrouwen- en genderstudies in Nederland*. Amsterdam (Babylon/De Geus): 61-70
- Meijer, Maaïke 1994b
 Recensie van Franklin, Lury and Stacey (eds.) *Off-Centre. Feminism and Cultural Studies*. London (Harper Collins) 1991 in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 59 (jrg. 15) nr. 2: 291-294
- Meijer, Maaïke en Annetje Dia Huizinga (samenst.) 1986
Dit maakt ons ademloos bij haar geluid. Amsterdam (Sijthoff)
- Meyer Spacks, Patricia 1985
Gossip. Chicago (University of Chicago Press)
- Miller, Nancy K. 1980
The Heroïne's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782. New York (Columbia University Press)
- Millett, Kate 1969
Sexual Politics. London (Sphere Books) 1971 (oorspr. 1969)
- Mills, Sara 1995
Feminist Stylistics. London and New York (Routledge)
- Modleski, Tania 1982
Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women. Hamden, Connecticut (Archon Books)
- Modleski, Tania 1986
 `Feminism and the Power of Interpretation' in: Teresa de Lauretis (ed.) *Feminist Studies Critical Studies*. Bloomington (Indiana University Press): 121-138
- Mohanty, Chandra Talpade 1988
 `Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses' in: *Feminist Review* 30: 61-88
- Morrison, Toni 1992
Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination. Cambridge (Harvard University Press)
- Mulvey, Laura 1975/1989
 `Visual Pleasure and Narrative Cinema' in: *Visual and other Pleasures*. London (MacMillan): 14-26
- Munich, Adrienne 1985
 `Notorious signs, feminist criticism and literary tradition' in: Gayle Green and Coppélia Kahn *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. London and New York (Methuen): 238-260
- Nead, Linda 1992
The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality. London and New York (Routledge)
- Nieuwenhuys, Rob 1978
Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven, vanaf de eerste jaren der compagnie tot op heden. Amsterdam (Querido)
- Orban, A.P. 1985
 `Het middeleeuwse antifeminisme' in: Stuijp, R.E.V en C. Vellekoop (red.)

- Middeleeuwen over vrouwen*. deel 2: 121-133
- Ostriker, Alicia 1982
`The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking' in: *Signs*
Autumn 1982: 69-89
- Ostriker, Alicia 1993
Feminist Revision and the Bible. Oxford (Blackwell)
- Palmen, Connie 1991
De wetten. 20e druk Amsterdam (Prometheus)
- Palmen, Connie 1995
De vriendschap. Amsterdam (Prometheus)
- Parker, Rozsika 1984
The Subversive Stitch. Embroidering and the Making of the Feminine. London (The Women's Press)
- Pattynama, Pamela 1992
Passages. Vrouwelijke adolescentie als verhaal en vertoog. Kampen (Kok Agora)
- Pattynama, Pamela 1994
`Oorden en woorden. Over rassenvermenging, interetniciteit, en een Indisch meisje.' in:
Tijdschrift voor vrouwenstudies 57 (jrg. 15 nr. 1): 30-45
- Peeters, Carel 1991
`Politburo' in: *Vrij Nederland* 1 juni 1991
- Peperkamp, Ben 1994
`Poëzie en traditie' *Leereenheid* 14 in: E.H.R. Duyvendak e.a. *Inleiding letterkunde* deel
I: Literatuuranalyse. Heerlen (Open Universiteit): 433-472
- Pleij, Herman 1977
`Wie wordt er bang voor het boze wijf? Vrouwenhaat in de middeleeuwen.' in: *De Revisor* 4/6: 38-42
- Pleij, Herman 1979
*Het gilde van de blauwe schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late
middeleeuwen*. Amsterdam (Meulenhoff)
- Praz, Mario 1970
The Romantic Agony. Transl. by Angus Davidson, 2nd. ed. London/New York (Oxford
University Press)
- Radway, Janice 1984
Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature. Chapel Hill and
London (University of North Carolina Press)
- Reijt, Vic van de 1982 (samenst.)
*Ik wou dat ik twee hondjes was: Nederlandse nonsens- en plezierdichters van de
twintigste eeuw*. Amsterdam (Bert Bakker)
- Reve, Gerard Kornelis van het 1969
Nader tot U. Amsterdam (Van Oorschot)
- Rhemrev, J.T.L. 1904
*Rapport van de resultaten van het mij bij Gouvernements Besluit van 24 Mei 1903 No.
19 opgedragen onderzoek*. Herdrukt in Breman 1992: 425-538
- Rich, Adrienne 1975
Poems, Selected and New, 1950-1974. New York (Norton)
- Rich, Adrienne 1980
`Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson' in: *On Lies, Secrets and Silence*.

- Selected Prose 1966-1978*. London (Virago): 157-184
- Rich, Adrienne 1985
Keuze uit de gedichten 1950-1984. Samenstelling en vertaling door Maaike Meijer. Amsterdam (Sara)
- Riffaterre, Michael 1978
Semiotics of Poetry. London (Methuen)
- Rogers, Katherine M. 1966
The Troublesome Helpmate. A history of misogyny. Seattle (University of Washington Press)
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders 1992
 'De demobilisatie van de moderne schrijver' in: *Maatstaf* 1992 no. 4: 1-26
- Ruyters, Jann (ongepubl., verschijnt 1996)
De vrouwelijke toeschouwer: van theorie tot empirie. Promotieonderzoek Vakgroep Vrouwenstudies Letteren Utrecht
- Ruyters, Jann 1990
 'In de wisseling van het licht lijkt zij te bewegen. *Kassandra* van Christa Wolf.' in: *Lust en Gratie* 27: 72-86
- Said, Edward 1978
Orientalism. London (Routledge & Kegan Paul)
- Said, Edward 1993
Culture and Imperialism. London (Chatto and Windus)
- Sappho van Lesbos 1985
Verzamelde gedichten en fragmenten. Ingeleid en vertaald door Aart R.P. Wildeboer en Pierre J. Suasso de Lima de Prado. Baarn (In den Toren) Anthos
- Saunders, Gill 1989
The Nude. A New Perspective. New York (Harper & Row)
- Schor, Naomi 1987
Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine. New York/London (Methuen)
- Schrover, Els 1992
Deconstructie en literatuur. Muiderberg (Coutinho)
- Shakespeare, William 1966
The Complete Works of William Shakespeare. London (Spring Books)
- Showalter, Elaine 1979
 'The Unmanning of the Major of Casterbridge' in: Dale Kramer (ed.) *Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. London (Macmillan): 99-115
- Silverman, Kaja 1988
The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington (Indiana University Press)
- Silverman, Kaja 1992
Male Subjectivity at the Margins. London/New York (Routledge)
- Smelik, Anneke 1989
 'De fallische camera ontmanteld. Feministische filmtheorie en vrouwelijk kijkplezier.' in: *Lover* 16/4: 231-237
- Smelik, Anneke 1993a
 'Carrousel der seksen' in: Rosi Braidotti (red.) *Een beeld van een vrouw. De visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur*. Kampen (Kok Agora): 19-49
- Smelik, Anneke 1993b

- 'Het oog wil ook wat. Feministische filmkunde.' in: Buikema & Smelik (red.) *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*. Muiderberg (Coutinho): 93-108
- Smelik, Anneke 1995
And the Mirror Cracked. A Study of Subjectivity in Feminist Cinema. Te verschijnen.
- Smits, Frans 1942
Willem Elsschot. Brussel (Manteau) en Rotterdam (van Ditmar)
- Snead, James A. 1986
Figures of Division: William Faulkner's Major Novels. New York (Methuen)
- Spies, Marijke 1985
Des Mensen op- en nedergang. Literatuur en leven in de noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw. Amsterdam (Knippenberg) Bulkboek jrg. 14: 148
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1988
In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York/London (Routledge)
- Stanzel, Franz 1964
Typische Formen des Romans. Göttingen (Vandenhoeck und Reiprecht)
- Still, Judith 1992
 'Representation' in: Elizabeth Wright (red.) *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Oxford (Blackwell): 377-382
- Still, Judith & Michael Worton (eds.) 1993
Textuality and Sexuality. Reading Theories and Practices. Manchester (Manchester University Press)
- Stoler, Ann Laura 1985
Capitalism and Confrontation in Sumatra's Plantation Belt 1870-1979. New Haven/London (Yale University Press)
- Stoler, Ann Laura 1991
 'De fatsoenering van het imperiale rijk. Ras en seksuele moraal in twintigste-eeuwse koloniale culturen' in: *De gids* jrg. 150 nr. 5/6: 418-447
- Stuijp, R.E.V en C. Vellekoop (red.) 1985
Middeleeuwen over vrouwen. 2 delen. Utrecht (HES)
- Stuiveling, Garnt 1960
 'Willem Elsschot, dichter en prozaïst.' in: Willem Elsschot. Brussel (Manteau). Herdrukt in *Willens en wetens. Twaalf essays*. Amsterdam 1967. Ook in: Annemarie Kets-Vree (red.) *Over Willem Elsschot*. 's-Gravenhage (Bzztôh) 1982: 130-144
- Székely-Lulofs, Madelon 1992
Rubber. Roman uit Deli. Schoorl (Conserve) Indische letteren-reeks 14. Oorspr. 1931
- Székely-Lulofs, M. H. 1932
Koelie. Bussum (Kroonder) 1945 (oorspr. 1932)
- Székely-Lulofs, M. H. 1936
 'A word to my British readers' in: *Coolie*. Translated by G.J. Renier and I. Clephane, with a foreword by Anthony Reid. Singapore, Oxford, New York (Oxford University Press): ix-x
- Todorov, Tzvetan 1984
 'Intertextuality' in: *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Transl. by Wlad Godzich. Minneapolis (University of Minnesota Press) 3rd. pr. 1988: 60-74
- Tompkins, Jane 1985a
 'Sentimental Power: *Uncle Tom's Cabin* and the Politics of Literary History' in: Elaine Showalter (ed.) *The New Feminist Criticism*. New York (Pantheon): 81-105

- Tompkins, Jane 1985b
Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860. Oxford (Oxford University Press)
- Twain, Mark 1974
The Adventures of Huckleberry Finn. Ed. with an introduction by Peter Coveney. Harmondsworth (Penguin)
- Verbeek, Marischka 1991
De vrouw als metafoor. Een analyse van de vrouw als metafoor in de verhaaltheorie. Doctoraalscriptie Theoretische literatuurwetenschap/Vrouwenstudies. Universiteit Utrecht, interne publikatie
- Vestdijk, Simon 1937
 'De wortelstok der Forumpoëzie' in: Annemarie Kets-Vree (red.) *Over Willem Elsschot*. 's-Gravenhage (Bzztôh). Oorspr. in *Groot Nederland* jrg. 35 (1937): 32-39.
- Vliedren, B.F. van 1984
Willem Elsschot. Antwerpen (Manteau) Grote ontmoetingen.
- Vliet, Monique van 1993
Kassandra, van dissonant tot dissident. Doctoraalscriptie Vergelijkende literatuurwetenschap/Vrouwenstudies. Interne publikatie Universiteit Utrecht
- Waaldijk, Berteke 1993
 'Reading Anne Frank as a Woman' in: *Women's Studies International Forum* Vol. 16 nr. 4: 327-335
- Waaldijk, Berteke in voorbereiding (1996)
'Het Amerika der vrouw'. Sekse en geschiedenis van het maatschappelijk werk in Nederland en de Verenigde Staten. Groningen (Wolters Noordhoff)
- Waard, Elly de 1981
Furie. Amsterdam (De Harmonie)
- Waard, Elly de 1986
Een wildernis van verbindingen. Amsterdam (De Harmonie)
- Waard, Elly de (ed.) 1987
De Nieuwe Wilden in de poëzie. Amsterdam (Sara)
- Walker, Alice 1983
In Search of our Mothers Gardens. San Diego (Harcourt Brace Jovanovich)
- Watt, Ian 1957
The Rise of the Novel. Berkeley (University of California Press)
- Weinhold, Ulrike 1989
Bruiden des doods. Over het beeld van de vrouw in de kunst van het fin de siècle. Amsterdam (Picaron editions)
- Wekker, Gloria 1994
Ik ben een gouden munt: subjectiviteit en seksualiteit van Creoolse volksklasse vrouwen in Paramaribo. Amsterdam (Vita)
- Wellek, René and Austin Warren 1963
Theory of Literature. Harmondsworth (Penguin)
- Wissen, Driek van 1978
 'Roodkapje' in: *Het mooiste meisje van de klas*. Sonnetten. Amsterdam (Aarts)
- Wittig, Monique 1983
Het lesbisch lichaam. Vert. Rosa Pollé, inl. Maaike Meijer. Amsterdam (Sara). Oorspr. *Le corps lesbien* Paris (Minuit) 1973

- Wolda, Saskia 1994
`In het stilleven is leven geslopen. De poppenschilderijen van Lizzy Ansingh' in: *Lover* 21/2: 56-61
- Wolff, E. en A. Deken 1871
Historie van mejuff. Sara Burgerhart. Twee delen. Amsterdam, Wereldbibliotheek 5e druk 1911. Oorspr. 1871
- Wolf, Christa 1984
Kassandra. Verhaal. Vert. uit het Duits door Tinke Davids, Amsterdam (Van Genneep). Oorspr. 1983
- Wolkers, Jan 1977
De kus. Amsterdam (Meulenhoff)
- Woolf, Virginia 1928
A Room of One's Own. Harmondsworth (Penguin) 1972
- Woolf, Virginia 1938
Three Guineas. Harmondsworth (Penguin) 1977
- Woolf, Virginia 1958
`Phases of Fiction' in: *Granite and Rainbow. Essays*. New York and London (Harcourt Brace Janovich) 1958: 93-145
- Worton, Michael and Judith Still (eds.) 1990
Intertextuality: theories and practice. Manchester (Manchester University Press)
- Wijngaard, Cock van den 1992
`Inleiding' in: Madelon Székely-Lulofs *Rubber. Roman uit Deli*. Schoorl (Conserve) 1992: 5-25
- Ypes, C. 1934
Petrarca in de Nederlandse letterkunde. Amsterdam (De Spiegel)
- Zimmer Bradley, Marion 1982
The Mists of Avalon. London (Sphere Books)
- Zuidinga, Robert-Henk 1984
Drogen zijn bedroom. Nederlandse nonsenspoëzie uit de 19e en 20e eeuw. Amsterdam (Sijthoff)
- Zuidinga, Robert-Henk (samenst.) 1985
De 200 bekendste, mooiste, tederste, leukste sonnetten. Amsterdam (Sijthoff)

Verantwoording

Een kort fragment uit hoofdstuk 1 verscheen in het *Tijdschrift voor vrouwenstudies* van september 1995 onder de titel 'Geef uw hart een tweede leven'.

Een kortere versie van hoofdstuk 4 verscheen in het *Tijdschrift voor vrouwenstudies* juni 1995 onder de titel 'Het huwelijk' van Willem Elsschot en de deconstructie van mannelijkheid'.

Een Engelse versie van hoofdstuk 5 verscheen in *Women's Studies International Forum* 1993 Vol. 16 no. 4 onder de titel 'Countering Textual Violence. On the Critique of Representation and the Importance of Teaching Its Methods'.

Een sterk bekorte versie van de hoofdstukken 7 en 8 verscheen in *Forum der Letteren* 36 no. 2 (juni 1995) onder de titel 'Witheid in de literaire verbeelding'.