

Tijdschrift voor vrouwenstudies

Redactie

Tjitske Akkerman, Bettina Brandt, Liesbeth Bervoets, Thea Campagne,
Sylvia Lammers, Riet Paasman, Brita Rang, Agnes Sommer, Marjan Schwegman

Redaktieraad

Titia Bos, Lenie Brouwer, Jeanne de Bruijn, Coosje Couprie, Freda Dröes,
Angela Grooten, Rina Van der Haegen, Ans Hobbelinek, Jacintha Kannekens,
Jytte Kronig, Greet Kuipers, Nelly Oudshoorn, Dorien Pessers,
Janneke Plantenga, Mieke Verloo, Tienka Wiersma, Marianne van de Wijngaard

Redaktiesekretariaat

TvV, p/a Nonnenstraat 45, 6511 VN Nijmegen

Uitgeverij en abonnementenadministratie

SUN, Postbus 1609, 6501 BP Nijmegen, tel. (080) 22 17 00
(tussen 9.00 en 13.00 uur).

Abonnementen

Een jaargang omvat vier nummers van gemiddeld 120 bladzijden. De prijs per jaargang bedraagt f 48,50. Voor studenten en anderen met een minimum-inkomen geldt een gereduceerd tarief van f 38,50. Voor instellingen bedraagt de abonnementsprijs f 58,50. Men kan zich ook tussentijds abonneren, de prijzen zijn dan evenredig lager. Nieuwe abonnementen kunnen zowel schriftelijk als telefonisch worden opgegeven bij de uitgeverij. Voor de betaling dient men een acceptgirokaart af te wachten. Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij men één maand vóór het einde van het kalenderjaar schriftelijk opzegt. De prijs van een los nummer bedraagt f 16,50.

Inhoud

- 265 Redactioneel
- Scopophilia – het genot van het kijken*
- 267 Het kijken bekeken. Inleiding op het thema Scopophilia
Thérèse van den Heuvel, Alkeline van Lenning
- 271 Horen en zien vergaan. Over de orde van het skopiese en de wanorde
voor de vrouw *Angela Grooten*
- 290 De verdwenen vrouw en stijlen van vrouwelijke subjectiviteit.
Feminisme: dekonstruktie én konstruktie *Karen Vintges*
- 302 Van horen zien. ‘De vrouw’ als onmogelijke categorie in feministies
filmtheoreties onderzoek *Heidi de Mare*
- 322 Dan moet je m’n zuster zien *Agnes Sommer*
- 338 Spelen met licht en donker. Foto’s van Marie-Françoise Plissart
Coosje Couprie
- 356 Eten en opgegeten worden. Aspecten van eetverslaving in relatie
tot kijken, bekeken worden en verschijnen *Marrie Bekker*
- 366 De subjectiviteit van het objekt. Prostituées en autonomie
Ine Vanwesenbeeck
- 379 Een dubbelganger op het netvlies. Frida Kahlo’s en Diane Arbus’
esthetiese produktie *Margret Brüggmann*
- 404 Mens en dier. Over een literair schouwspel *Johanna Bossinade*
- 427 Een nieuw ‘schoon geslacht’. Mogelijkheden en problemen bij het
kijken naar mannen naar aanleiding van drie negentiende-eeuwse
romans *Thea Leeman*
- 442 Afbeeldingen van het mannelijk lichaam in de Hollywoodfilm.
Enkele bedenkingen *Eric de Kuyper*
- Reaktie*
- 454 Hebben Bad Girls hersens? Het wetenschappelijk
bewaarschool-feminisme over *Diva’s* seksueel-geweldstandpunt
Bernadette de Wit

454 Een krities verslag van de 'International Conference on Women's History'. 24-27 maart 1986 te Amsterdam *Petra Janssen, Ellen Sprenger*

Recensies

457 'Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi' van Julia Kristeva *Odile Verhaar, Bernard Bouwman*

459 'Uit de schaduw van de mannen: vrouwenverzet 1930-1940' van Els Blok en Mathilde Vogelaar *Barbara Henkes*

461 Kroniek

466 IAV-inventarisatie

471 Summaries

477 Gegevens over de auteurs

Rektifikatie

In de reactie 'Verbindingen Verbroken, hoezo?' van Yvonne Leeman en Sawitri Saharso in nr. 26, p. 222) is door een redactionele ingreep ten onrechte de indruk gewekt dat volgens de schrijfsters de vrouwenbeweging in het algemeen de scheiding privé/openbaar als een inadekwaat begrip zou beschouwen. De schrijfsters menen juist het tegenovergestelde, en willen alleen aangeven dat dit concept ter discussie is gesteld naar aanleiding van onderzoek in niet-westerse samenlevingen.

Tevens moet op p. 223, rechterkolom, derde regel van boven het woord opvattingen worden vervangen door ervaringen.

Redactioneel

‘Seksualiteit’ levert altijd veel discussie op, niet in de laatste plaats omdat wat seksualiteit heet moeiteloos uitgebreid kan worden en altijd verwijst naar ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’. Enerzijds verwijst het naar ‘macht’ en ‘strijd tegen’, anderzijds is het de vraag of er niet ook voor vrouwen positieve aspecten aan te wijzen zijn.

Die twee aspecten, strijd tegen seksisme en ontwikkeling van eigen kulturen, zijn niet nieuw. Dat er op sommige terreinen een soort omslag plaatsvindt, van strijd naar plezier, is kenmerkend voor de manier waarop strijd en plezier elkaar lijken uit te sluiten. Strijd moet plaats maken voor plezier – of strijd wordt een bepaalde plaats toegewezen, plezier een andere.

Filmanalyse is zo’n gebied waar het eerste, maar ook het laatste gebeurt. De discussie over (Hollywood)film ging ongeveer tien jaar lang voornamelijk over stereotiepe vrouwbeelden, mogelijk verzet van vrouwen daartegen en het functioneren van film als ‘het oog van het patriarchaat’. Het artikel ‘Visual pleasure and narrative cinema’ van Laura Mulvey funktioneerde als programma voor feministiese filmanalyse.¹

‘Scopophilia’, de titel van het kongres dat op 31 januari en 1 februari 1986 aan de Katholieke Hogeschool van Tilburg werd georganiseerd, is aan dit artikel ontleend. Het kijkgenot waar het naar verwijst, is echter niet dat van mannen (met vrouwen als objekt van de blik) maar juist een vrouwelijk kijkgenot of kijkgenot van vrouwen. In de plaats van strijd tegen loerende mannen is de vraag naar het plezier in het kijken door vrouwen gekomen.

Maar waar gaat het eigenlijk om bij het kijkplezier? Willen feministen óók kijkplezier – net als mannen? Of gaat het om een ander – vrouwelijk

1. Laura Mulvey, ‘Visual pleasure and narrative cinema’, in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975. Vertaald als ‘Visueel genot in de film’, in: Karin Spaink (red.), *Pornografie: Bekijk 't maar*. Amsterdam 1982.

– (kijk)plezier? En waaraan zou dat dan beleefd worden? Urgente vragen, gezien het succes van het kongres. De centraliteit van het kijkplezier gaat echter verder dan dat kongres. Het is ook te bemerken in de aandacht van feministiese bladen voor lay-out en fotografie en in de uiterlijke stijlen van feminisemen. Het plezier aan het kijken is misschien wel een mogelijkheid om met een veelheid aan vrouwelijks en feministies om te gaan. Het lust beleven aan het bekeken worden, de traditioneel vrouwelijke positie, wordt hier echter niet als serieuze mogelijkheid overwogen – niet alles is even plezierig of feministies – hoewel het niet bij voorbaat uitsluiten van verschillende mogelijkheden de discussie over feministiese strategieën pas echt spannend maakt.

Het Scopophilia-kongres bood de gelegenheid mogelijke verbanden tussen feminisme en kijkplezier te exploreren. Dat dit op zoveel verschillende manieren, vanuit zoveel verschillende visies en veelal op basis van onderzoek gebeurde, was voor ons aanleiding de organisatie van het kongres te verzoeken de lezingen in dit tijdschrift te publiceren. Het merendeel ervan is in dit nummer opgenomen, geredigeerd door twee leden van de tijdschriftredactie en twee leden van de kongresorganisatie. De laatsten verzorgden ook de inleiding. Wij wensen u hierbij veel gevarieerd lees-, kijk- en intellectueel plezier.

Zoals gewoonlijk zijn er in dit nummer ook een tweetal reacties, recensies, kroniek en IAV-inventarisatie te vinden. De eerste reactie betreft het thema seksueel geweld, de tweede de vrouwengeschiedeniskonferentie die recentelijk in Amsterdam werd gehouden.

De recensies betreffen de nieuwste publikatie van Julia Kristeva en een studie – van Els Blok en anderen – naar het verzet van vrouwen in de jaren 1930 tot 1940.

Thérèse van den Heuvel, Alkeline van Lenning
Het kijken bekeken

Inleiding op het thema Scopophilia

Binnen vrouwenstudies zijn de afgelopen jaren vele onderzoeken verricht naar de manier waarop 'vrouwelijkheid' wordt gerepresenteerd in afbeeldingen van vrouwenlichamen in film, reclame en schilderkunst en in door middel van beschrijvingen opgeroepen voorstellingen in literaire en andere teksten. Daarbij zijn vooral de stereotiepe seksegebonden beelden en de positie van de mannelijke toeschouwer in relatie tot deze beelden onderwerp van analyse en kritiek geweest.

In de jaren zeventig ontstond in kringen van feministiese filmkritika's, onder andere bij Laura Mulvey,¹ belangstelling voor de psychoanalyse. Elementen uit deze theorie werden als verklaringsmodel gehanteerd bij de analyse van film als instrument van (re)presentatie en (re)productie van mannelijkheid en vrouwelijkheid. In de teksten van de filmkritika's duikt steeds vaker het begrip scopophilia op.

Het woord 'scopophilia' komt uit het grieks en betekent letterlijk de liefde voor het kijken. De duitse vertaling 'Schaulust' wordt door Freud gebruikt voor zijn theorie over de ontwikkeling van mannelijke en vrouwelijke seksualiteit.² De drang tot het kijken, in verband met seksuele lust, is een belangrijk verschijnsel in deze ontwikkeling. 'Der Schautrieb', de kijkdrift, kent in Freuds psychoanalytische theorie verschillende vormen.³ De 'Schaulust' is de actieve vorm en heeft als tegenhanger de 'Exhibition', de passieve vorm. In de passieve, 'vrouwelijke' vorm heeft de kijkdrift het eigen lichaam als objekt. In de actieve, 'mannelijke' variant gebruikt de kijk(st)er de ander als objekt van zijn/haar blik.

Mulvey nu stelt dat bij het kijken naar film alleen deze actieve,

1. L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18.

2. S. Freud, 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie', in: *Gesammelte Werke*. Bd V, Frankfurt 1942, pp. 55-57.

3. S. Freud, 'Triebe und Triebchicksale', in: *Gesammelte Werke*. Bd X, Frankfurt 1946, pp. 219-221.

mannelijke blik, die de ander tot objekt neemt, mogelijk is. Ze ontkent daarmee de mogelijkheid van een vrouwelijk kijkplezier en wijst tevens elk kijkplezier af omdat het per definitie mannelijk is. De psychoanalyse zet ze in als politiek wapen om het kijkplezier te vernietigen. Tijdens het kongres rond het thema scopophilia werd de stelling van Mulvey, dat vrouwelijk kijkplezier onmogelijk is, ter discussie gesteld. De vraag naar de mogelijkheid en wenselijkheid van vrouwelijk kijkplezier stond centraal.

Mogelijkheid en wenselijkheid van vrouwelijk kijkplezier

Dit themanummer opent met een artikel van Angela Grooten, waarin zij een uitgebreide introductie presenteert op het begrip scopophilia in de psychoanalyse. Volgens deze theorie staat in de bestaande skopiese orde het kijken centraal en is een vrouwelijk kijkplezier niet mogelijk. Grooten konkludeert dat aan gene zijde van de fallus nog vele pleziertjes mogelijk zijn, waarbij ze benadrukt dat deze niet zijn voorbehouden aan mensen met een vrouwelijk lichaam.

Stelt Grooten de mogelijkheid van vrouwelijk kijkplezier ter discussie, Karen Vintges vraagt zich af of we kunnen spreken van kijkplezier van vrouwen. Ze wil de psychoanalytische theorie terzijde schuiven wanneer het gaat om het denken over het kijken en het kijkplezier van concrete vrouwen. Hierbij stelt ze zich de vraag hoe feminisme als instrument van cultuurkritiek theoretisch gelegitimeerd kan worden zonder het bestaan van een vrouwelijk subjekt, in de zin van een essentieel vrouwelijke positie, te veronderstellen. Ze eindigt met een aanbeveling tot het ontwikkelen van feministische stijlen als aangrijpingspunt voor een cultuurvernieuwend programma.

'Vrouwelijk' kijkplezier

In een aantal bijdragen wordt het plezier in het kijken naar film en foto's geanalyseerd. Heidi de Mare en Agnes Sommer gaan daarbij in op de theorie van Mulvey. Heidi de Mare bekijkt hoe Mulvey, en na haar andere filmtheoretika's, de psychoanalyse inzetten voor hun filmanalyse en plaatst daar kanttekeningen bij. Volgens De Mare wordt de psychoanalyse te hulp geroepen ter legitimatie van de feministische ervaring. Deze ervaring zelf staat daarbij niet ter discussie. Ook konkludeert De Mare dat de vraag wat een filmies vrouwbeeld is, nergens gesteld wordt. Een antwoord

op deze vraag kan bijdragen aan het begrip van de feministiese ervaring. Het hanteren van een vierde blik, de blik op de toeschouwer, kan daarbij behulpzaam zijn.

Agnes Sommer analyseert de politiek en het plezier van zowel de videofilm 'The Bad Sister' als de theorie van Mulvey. Ze vraagt zich af welke antwoorden deze videoproduktie biedt op vragen naar de structuur van het kijkgenot en van het intellectueel ongenoegen.

Terwijl Sommer het ongenoegen van de analyse beschrijft, tracht Coosje Couprie ons deelgenoot te maken van het kijkplezier dat ze beleefde aan het fotoboek *Droits de Regards*. Couprie onderzoekt aan de hand van de tekst van Derrida in het fotoboek de verschillende mogelijkheden tot het vertellen van verhalen bij de foto's.

Konkrete vrouwen als objekt van de blik

Ideaalbeelden van vrouwelijke schoonheid worden vertoond en bekeken voor en door een zowel vrouwelijk als mannelijk publiek. Deze beelden functioneren als voorstellingen van hoe vrouwen zouden moeten of willen zijn. De beelden van verleiding en glamour worden vanzelfsprekend onderwerp van fantasie en verlangen van vrouwen en mannen. Vrouwen worden vaak gekonfronteerd met een pijnlijk verschil tussen zelfbeeld en deze ideaalbeelden van vrouwelijke schoonheid. Vrouwen zijn niet alleen objekt van de blik van de ander, ze zijn geneigd zichzelf te zien als een wezen dat bekeken wordt.

Marrie Bekker geeft in haar bijdrage aan op welke wijze eetverslaving van vrouwen gezien kan worden als een uiterste konsekwentie van geobjektiveerd zelfbeeld. Ze onderkent echter ook aspecten aan eetverslaving die de aktiviteit benadrukken.

Een beroep waarin vrouwen bij uitstek als objekt van de mannelijke, voyeuristische blik worden gezien, is dat van prostituée. Ine Vanwesenbeeck plaatst hier op basis van haar onderzoek onder prostituées vraagtekens bij. Ze stelt dat prostituées zich in hun werk, zij het in beperkte mate, wel gelijk als een autonoom en aktief subjekt kunnen beleven.

Het kijkplezier en de esthetiese produktie van vrouwen

Zowel in de literatuur als in de schilderkunst zijn vrouwen door de eeuwen heen, in vergelijking met mannen, veelvuldig ver- en afgebeeld. De rol

van inspiratiebron, model en muze is vaak door vrouwen vervuld. Het kunstenaarschap is meestal voor mannen weggelegd. Dat neemt niet weg dat er wel degelijk vrouwen (geweest) zijn die een verbeeldende rol vervullen.

In het kader van scopophilia rijzen verschillende vragen. Op welke wijze verbeelden kunstenaressen vrouwen? Hoe zien en beschrijven ze zichzelf? Margret Brüggemann analyseert enkele aspecten uit het werk van Frieda Kahlo en Diane Arbus aan de hand van Freuds theorie met betrekking tot het 'Unheimliche'. Ze constateert dat Kahlo's blik zich in eerste instantie op zichzelf richt, terwijl Arbus daarentegen zelden zichzelf fotografeert. Ze was op zoek naar 'anderen', bij voorkeur maatschappelijke randfiguren.

Johanna Bossinade houdt zich bezig met het literaire schouwspel: de visuele voorstellingen die opgeroepen worden in literaire teksten en vooral de diermetafoer, die het onderscheid tussen de seksen markeert.

Mannen als objekt van de blik

Tot nu toe zijn een aantal zaken rond de presentatie van het vrouwelijk lichaam behandeld. Maar wat gebeurt er wanneer het mannelijk lichaam als objekt van kijkgenoet wordt gepresenteerd? Binnen onze cultuur lijkt dit op problemen te stuiten. Het vertoond worden impliceert een zekere passiviteit, terwijl mannelijkheid wordt geassocieerd met activiteit. In de heteroseksuele, patriarchale maatschappij blijkt het problematiek om het mannelijk lichaam als expliciet eroties objekt te vertonen. Het is ondoenlijk om het typies mannelijke te reduceren tot (hetero)seksueel objekt, immers mannen zijn door veel méér gedefinieerd dan enkel door hun seksualiteit. Het isoleren van seksuele aspecten voor de representatie van vrouwelijkheid is echter nooit een probleem geweest.

Twee bijdragen in dit themanummer gaan in op het plezier in het kijken naar (afbeeldingen van) mannenlichamen. Thea Leeman neemt daarbij de heteroseksuele vrouwelijke positie in. Ze vraagt zich af hoe we mannen eroties kunnen verbeelden, en vindt inspiratie in drie negentiende-eeuwse romans die tot de dekadentie gerekend worden.

Eric de Kuyper ten slotte vertelt hoe mannenlichamen in Hollywood-films (niet) worden verbeeld.

Angela Grooten

Horen en zien vergaan

Over de orde van het skopiese en de wanorde
voor de vrouw

Wanneer iemand een zaal toespreekt werpt zij/hij regelmatig een blik op het publiek. Het beschouwen van de toehoorders op afstand helpt het voordragen. Wanneer de spreker echter het publiek zou ruiken, voelen of horen, zou dat erg hinderlijk zijn. Voor geluid en geur kan men zijn zintuigen namelijk niet afsluiten: men is weerloos tegen het binnendringen van de sensaties in oor en neus, evenals tegen het voelen van waarnemingen op de huid. De blik daarentegen kan men afwenden en het oog zelfs sluiten. De mond kan men opendoen om te proeven, of sluiten om voedsel te weigeren; opendoen om te spreken en dichtdoen om te zwijgen. Er zijn verschillen in de zintuiglijke sensatie en zij hebben konsekwenties:

Het visuele zintuig heeft in onze cultuur de hoogste waardering en macht van alle zintuigen. Dat heeft verstrekkende gevolgen. Toch lijkt het mij erg moeilijk om over de orde van het skopiese na te denken zonder besef te houden van het voelen (het esthetiese) en tasten (het kinetiese), het ruiken en het snuiven (het olfaktoriese), het horen (het akoestiese) en luisteren, het smaken en proeven, of het spreken, babbelen en zingen van de mond. U merkt dat ik onderscheid maak tussen actieve en passieve waarnemingen van de zintuigen. Dat onderscheid is er ook bij het visuele zintuig: je hebt het passieve, niet gestuurd binnenkomende zien van iets, en het actieve, onderzoekende kijken naar iets. Dit laatste bewuste en gekoncentreerde kijken, het onderzoekende oog, wordt bedoeld met het begrip skopofilie, en wel de bijzondere lust die gevoeld wordt bij dit actieve kijken, alsmede de verliefde herhaling van het schouwen die dit extra plezier met zich meebrengt.

'Skopofilie' heeft een beetje de konnotatie van een 'vies' woord. Het duidt ook een pervertering van het kijken aan, een overmaat aan lust, een surplus, een fetisjering van het beeld. Ik wil in het vervolg dan ook de orde van het neutrale zien aanduiden met 'het skopiese', en de orde van het overgewaardeerde kijken met 'het skopofiele'.

De laatste jaren is het begrip 'skopofilie' opgedoken in teksten van vrouwelijke kultuurtheoretika's en wetenschappers als Luce Irigaray (Frankrijk) en Evelyn Fox Keller (Verenigde Staten) die vanuit zeer verschillende uitgangspunten proberen een feministiese filosofiese kritiek te ontwikkelen op onze moderne westerse kultuur.

Luce Irigaray tracht vooral in *Spéculum, de l'autre femme* en in *Dit geslacht dat niet (één) is* aan te tonen dat in het freudiaanse denken over de vrouwelijke seksualiteit de lusteconomie van de penetrerende blik domineert. Zij protesteert tegen het feit dat de vrouw zo als een 'gat' verschijnt, en wil de skopiese dominantie van het Ene, zichtbare, falliese geslacht ondergraven door er een eigenstandige economie van het vloeiende, stromende tegenover te zetten. Als aan vrouwen binnen de mannelijke orde een eigen genot ontzegd is, dan komt dat omdat de freudiaanse theorie het lichaam van de vrouw reduceert tot wat er niet aan te zien valt. Het belang van de spiegel voor de konstitutie van het mannelijk geseksueerde subjekt wil Irigaray vervormen tot het effect van een lachspiegel.¹

In *Gender and Science* ergert Evelyn Fox Keller zich aan haar waarneming dat natuurwetenschappelijke activiteiten verbonden zijn geraakt met mannelijkheidskenmerken. Zij probeert dat te analyseren door na te denken over de objectivering en afstandelijkheid tot de dingen, het onderscheid tussen geest en natuur (materie) en het buiten schot houden van de persoon van de onderzoeker in moderne technologiese wetenschappen. Met de cognitief-psychologische theorieën van Chodorow over de ego-grenzen van moeders en zonen wil ze verklaren dat afstandelijkheid en objectivering van de dingen vooral bij jongens ingebakken wordt. In *The Mind's Eye* onderzoekt Fox Keller samen met Christine Grontowski hoe bij Plato een overwaardering ontstond voor het oog als nobel zintuig ten opzichte van de lagere, niet-schouwende zintuigen. Hoe het kontemplatieve gericht zijn van de geest op ideeën en kennis het hoogste werd waarnaar gestreefd moest worden door het subjekt, en dat de visuele metafoor voor kennis en inzicht in de dingen in de moderne tijd sinds Descartes nog heerst.²

Dat onze moderne westerse kultuur gedomineerd wordt door mannelijke tekens, waarden, maatstaven, en maskulie visies, opties, per-

1. L. Irigaray, *Dit geslacht dat niet (één) is*. Amsterdam (Hölderlin) 1981, pp. 30-31; en *Spéculum, de l'autre femme* Parijs (Minuit) 1974; zie ook R. Van der Haegen, 'Een feministisch ondervragen van symbolische structuren', in: *Vrouwen en Maatschappij*. Baarn (Ambo) 1984, pp. 33-35.

2. E. Fox Keller, 'Gender and Science', en E. Fox Keller/Ch. Grontowski, 'The Mind's Eye', in: S. Harding en M. Hintikka (red.), *Discovering Reality*. Dordrecht (Reidel) 1983.

spektieven en analyses, is voor deze en andere kritika's daarbij evidentie en grief tegelijk. Voor hen is ook duidelijk dat deze houding ten opzichte van de natuur en de wereld geresulteerd heeft in een sadistische manipulatie daarvan, een onderwerping, overheersing en uitbuiting. De patriarchale overmacht wordt in verband gebracht met de dominantie van het oog over de andere zintuigen, met de overwaardering in onze cultuur voor de skopiese dimensie. Het beeld regeert, de representatie, het zichtbare teken, het symbool, de bemiddeling, de abstraktie.

Het hoge oog en de lage lust. Subjekt – Objekt

Sinds de overgang in de griekse filosofie bij Plato en Aristoteles naar de waardering voor het schouwen van de geest op zoek naar abstracte kennis is, vooral na de feestelijke reprise hiervan in de Verlichting en het Idealisme met de viering van de macht van het subjekt en de rationaliteit, in de westerse cultuur het zien verbonden met de hoogste activiteiten van de menselijke geest. Licht is verbonden met waarheid, schouwen met doorschouwen en begrijpen. De ideeën en de analytische logika vieren hun macht over de dingen. Abstraktie, distantie en sublimatie van de materiële en lichamelijke zaken sieren de geestelijke mens. In wetenschap en techniek vertrouwt men op vooruitgang door de wetten der natuur te kunnen doorgronden. Dit gebeurt door de natuur te bekijken via instrumenten als mikro- en makroskopen, lenzen, brillen, elektronische en andere technische optiese hulpmiddelen. Nog steeds heerst de visuele metafoor in de gevorderde westerse wetenschap. Bijvoorbeeld in de materie- en astrofysika spreekt men van 'vensters' op het heelal van de infrarood-, radio- en röntgenstralingen naast het optiese kijken. Het doorschouwen van de objecten in de natuur geeft de mogelijkheid tot begrijpen, beheersen, manipuleren en onderwerpen ten eigen bate van de mens. Het waarnemend vermogen en het eigen bewustzijn van de observator staat daarbij (nog) buiten de discussie. Er is afstand tussen subjekt en objekt.

Sigmund Freud was aan de ene kant een groot vereerder van de verworvenheden van de menselijke cultuur en de vermogens van de redelijke geest en de empirische wetenschap. Aan de andere kant had hij een scherp oor voor de klachten, het lijden en de onvolmaaktheid van het bestaan in de moderne cultuur van de mensen, doordat hij openstond voor de lotgevallen die het lichaam zich moet laten welgevalen voordat een menselijk subjekt in de cultuur is ingevoegd en al het primaire is onderworpen en

gesublimeerd. Het intreden van het kind in de cultuur is volgens hem een bevrijding van directe en totale angst en lichamelijke afhankelijkheid, en wordt beloond met toetreden tot het rijk van de geest, bewustzijn, identiteit, taal en communicatie, beheersing, controle en afstand ten opzichte van onderworpenheid aan directe lichamelijke pulsies. Desondanks legde Freud altijd nadruk op de prijs die ervoor betaald wordt. Het 'onbehagen' blijft achter in het subject als litteken van het opgegeven rijk van onbemiddeldheid, omnipotentie, agressie en doodsdrift en totaliserende sensuele bevrediging.

Ondanks zijn 'moderniteit' kleefde er voor Freud een smet aan het worden tot redelijk subject. In zijn theoretisch model is het rijk van de sublimatie, de wetten en het ideaal, kortom het rijk van de volwassen 'hogere' kultuurmens, analoog aan het rijk van de Vader, de autoritaire Patriarch die in de samenleving de wetten stelt. Het menselijk subject moet hoe dan ook in de loop van het volwassen worden een positie innemen ten opzichte van een autoriteitsstructuur van de realiteit. Daarin heerst een orde, dankzij bepaalde verschillen, mogelijkheden en onmogelijkheden. Het geslachtsverschil (het feit dat men een subject-positie moet gaan innemen en dat het hebben van een vrouwelijk lichaam daarbij een handicap is), het generatieverschil (het feit dat men niet totaal-één kan blijven met de Moeder) en de sterfelijkheid zijn de grote zijnstekorten, verbonden met het lichamen bestaan van de mens (het Reële bij Lacan). Deze zijn in de regels en taboes van iedere cultuur op een of andere symboliese wijze gearticuleerd. Ten opzichte van deze artikulationen of 'wetten' moet ieder menselijk subject zijn positie bepalen. Deze positie ten opzichte van het symbool van de macht, de vader of de Fallus, en ten opzichte van de eigen betrekkelijke machteloosheid van het Ik is de kastratie en vindt zijn neerslag in de opbouw van de structuur van het subject.

De vorm van erkenning-onder-protest van de wet van de vader, die resulteert in een aksepteren en meespelen van het maatschappelijke spel, wordt bij Freud de neurotische positie genoemd. Dit is dus de meest voorkomende en normale en wenselijke positie voor het subject: de cultuur kan niet méér eisen dan een erkenning en aksepteren van de wetten door het subject, en het subject kan voor zijn eigen bestwil dat ook maar beter doen. Deze positie van erkenning-onder-protest van de orde is post-oidipaal, dat wil zeggen dat het kind daarmee in zijn ontwikkeling is aangeland in de fase waarin het het privé-domein van de moeder verlaten heeft om toe te treden tot de orde van de vaderlijke wetten der taal en maatschappelijke idealen.

De pre-oidipale verbondenheid van het jonge kind met de moeder

kan *achteraf*, vanuit de positie in de kommunikatieve orde geschetst worden als een situatie van een twee-eenheid tussen moeder en kind, waarin zij beiden totaal zijn voor elkaar, en elkaar imaginair beleven als onderling verwisselbaar. Er is geen afstand in zo'n verhouding, geen bemiddeling, abstraktie of symbool, geen tijd- of ruimte-funktie. Het is een totaliserende lijfelijk-sensuele onderwerping met een alles-of-niets-karakter in lust of lijden.

Het half erkennen/miskennen (loochenen) of verwerpen van het verbod van de vader en zijn symboliese orde, kan in het subjekt een respektievelijk 'perverse' of 'psychotiese' struktuur ten gevolge hebben. De posities 'neuroties', 'pervers' en 'psychoties' zijn in de psychoanalyse precies zó gedefinieerd, namelijk als erkenning, miskenning of verwerping van de vaderlijke wet en het eigen tekort, de 'kastratie'. Daarbij geldt het gebruik van deze termen ten aanzien van het menselijk subjekt dus niet in morele zin als 'ziek' of 'minderwaardig', maar zijn het enkel definities binnen een theoreties model.

De Theoretika's die het begrip 'skopofilie' gebruikten als handvat voor kritiek op deze patriarchale kultuur lieten zich door Freud inspireren. Inderdaad is voor Freud de *Schautrieb* een van de belangrijkste driften.³ Er zijn er meer, maar deze *Schautrieb* wordt door hem rechtstreeks in verband gebracht met de motoriese manipulatie van objekten. Hij behandelt de typiese drift-polariteiten sadisme/masochisme samen met voyeurisme en exhibitionisme. Een belangrijke overeenkomst tussen beide driften is daarbij de afstand van het oog tot het objekt. Die afstand maakt dat er zicht op is en maakt manipulatie ervan mogelijk.

Het meest kenmerkende van een drift is haar *drang*, het motoriese moment of de som van de kracht of aktieve energie. Een drift, en de libido in het algemeen, is van oorsprong een stuk aktiviteit; passieve driften zijn slechts driften met een passief doel. Hiermee wordt de lust-ekonomie bij Freud als mannelijk gedefinieerd, (ook in de vrouw), want verwijzend naar de biologie verbindt hij aktiviteit met mannelijkheid en passiviteit met vrouwelijkheid. Maar hij zegt erbij dat beide polariteiten in het Ik-subjekt voorkomen en aanvankelijk helemaal geen psychologies geseksueerde betekenis hebben.⁴ De beheersdrift, de behoefte tot kontrole, tot (motoriese) beheersing en manipulatie, hoort voor Freud tot de kultuur-schep-

3. S. Freud, 'Triebe und Triebchicksale' (1915), in: *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt (Fischer) 1975, p. 92.

4. Idem, p. 97; zie ook S. Freud, 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie' (1905), in: *Studienausgabe*, Bd. V, p. 123.

pende houding van de actieve mens (= mannelijk). Het verband met de moderne westerse houding van de geest tegenover de natuur (= passief objekt, vrouwelijk) zal duidelijk zijn: kijken om te be-grijpen, en dat om te onderwerpen en te beheersen.

Volgens Freud zijn er aan de driften verschillende stadia te onderscheiden. Als eerste een actief, op een aan het eigen lichaam plaatsvindend stadium: het auto-erotiese of primair narcistische stadium. Na de groei van het kind volgt een zich richten op een objekt buiten het kind, waarbij het kind subjeekt is geworden. Dit is een actieve vorm van de zintuiglijke drift. Daarna kan het kind van zichzelf en de instantie buiten zich (moeder) abstraheren en zich deze voorstellen als zijnde subjekten of objekten van de drift: het kan zich daardoor verbeelden objekt te zijn voor een subjeekt van buiten. Dit stadium is weer passief, maar nu sekundair. Deze laatste actieve en passieve vorm van de drift komen altijd samen voor volgens Freud. Het primair narcisme wordt door deze latere posities van actief subjeekt en passief objekt overdekt en 'vergeten'.⁵

In het eerdere werk van Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, noemt hij het zien afgeleid van het tasten.⁶ Voyeurisme bij kinderen is speciaal gericht op het zien van genitaliën en uitscheidingsorganen, en ermee verbonden blijft een nieuwsgierigheid die kan overgaan in weetgierigheid en zelfs in intellectuele scherpzinnigheid en theoretiese creativiteit. Vooral bij het mannelijke kind kan een actieve bemoeienis met het raadsel waar de kinderen vandaan komen en later het raadsel van het geslachtsverschil (kastratie) tot ontwikkeling van het intellect leiden.⁷

Pervers – ver/keerd

Wanneer nu een ontwikkeling ergens blijft steken vóór het bereiken van het uiteindelijke volwassen seksuele doel, dus in een eerdere partiële drift ergens op het lichaam (oraal, anaal, olfaktories of op een bepaald lichaamsdeel anders dan de genitaliën, of op andere organen of zintuigen) en wanneer er een libidineuze overwaardering voor zo'n objekt of prikkeling is, die eigenlijk bedoeld was voor een hetero-genitale bevrediging, dan spreekt Freud van Perversie.⁸ Perversie is per definitie anaal gekleurd

5. S. Freud, 'Triebe und Tribschicksale', a.w., pp. 92-95.

6. S. Freud, 'Drei Abhandlungen', a.w., p. 66.

7. Idem, pp. 98, 100, 109.

8. Idem, pp. 60 e.v.

volgens Janine Chasseguet-Smirgel,⁹ maar kent ook aspecten van de voorafgaande zintuiglijke fases. Wanneer het voelen, of ruiken of horen van een objekt belangrijker blijft dan het bereiken van het genitaal- seksuele doel, is er sprake van een perversie of een soort fetisjisme. Het 'ver-keerde' (= letterlijk: 'per-verteerd' of 'verdraaid') objekt wordt dan beladen met alle driftenergie: de fetisj, die oraal of anaal, akoesties of olfaktorisch of taktiel of skopies of alles tegelijk kan zijn.

De keuze van een seksueel objekt gelijk aan het eigen beeld, de homoseksualiteit, is volgens Freud in deze zin ook een perverse positie. Hij noemt het aanvankelijk 'inversie'.¹⁰ Het verschil tussen de geslachten, de *hetero*-geniteit, wordt miskend en vervangen door een *homo*-geniteit, een gelijkheid. Het geliefde objekt moet wel als een soort fetisj overbeladen worden met de driftenergie om de miskennis van het hetero-gene doel (dat vanuit de erkenning van het geslachtsverschil eigenlijk 'superieur' is) in stand te houden; in die houding zit namelijk een erkenning en tegelijkertijd een overmatig heftige ontkenning van die 'superioriteit van dat doel' ingebakken.¹¹

De perverse positie is een natuurlijk stadium in de ontwikkeling tot volwassen subjekt, en er blijft bij iedere mens iets van hangen. Het is dus geen uitzondering maar regel, en wel bijna altijd in combinatie met het meest 'normale': de neurose. Perversie en neurose zijn elkaars negatief, zij komen altijd samen voor in een of andere combinatie, als recto/verso, in ieder mens.

Als we nu kijken naar de *Schautrieb*, dan is de sadistische vorm daarvan de *Schaulust*, het voyeurisme, en de masochistische vorm het exhibitionisme. Onze skopofilie nu is deze voyeuristische lust, de met overmatige lust beladen kijk-activiteit. Een goede vertaling naast voyeurisme zou dan ook zijn: loerlust.

Windhandel

Voor verdere overwegingen over de orde van het skopiese en over kulturele problemen voor de vrouw moeten we nog iets nader onderzoeken, namelijk de relatie tussen het skopiese en het fallokratische karakter van de kulturele

9. J. Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*. Londen (Free Association Books) 1984, passim.

10. S. Freud, 'Drei Abhandlungen', a.w., p. 48; noten pp. 56-58.

11. A. Grooten, 'Aberraties en kreaties' (bespreking van J. Chasseguet-Smirgel, *Creativity and perversion*), in: *Psychologie & Maatschappij*, nr. 34, 1986, p. 115.

orde: die van de vaderlijke autoriteit. Deze hangt samen met de beschrijving van de regels, wetten en normen van de samenleving als een taal, een structuur van symbolen en tekens en abstrakties. Aan de orde van die tekens en symbolen wordt door de kulturele afspraak betekenis toegekend. Dit is niets meer dan een onuitgesproken *gentleman's agreement*, waar ieder subjekt voordeel bij heeft, maar waar het ook voor betaalt. En door de gemeenschappelijke erkenning van die betekenis krijgen die tekens reëel uitgeoefende macht in de sociaal-historiese werkelijkheid. Deze afspraak, dit spel, deze kulturele sublimatie bestaat dus uit abstrakties van de onbemiddelde natuur-lijf-situatie middels symbolen, tekens, taal.

Naast de tweedimensionale moeder-kind-eenheid vormt deze orde een derde dimensie, een buiten-natuurlijke ruimte met een orde van wetten en normen, die afstand scheidt en die autoritair is. De realiteit die macht uitoefent waaraan ieder kind zich moet onderwerpen en zich moet invoe-gen. Het moet het spel van communiceren en handelen wel gaan spelen, want het is het enig mogelijke spel. Het falliese derde punt van de oïdipale driehoek of de derde dimensie geeft ruimte voor het subjekt om zich uit de polymorfe, ongearticuleerde duele symbiose met de moeder te bevrijden en zich van deze dodelijke omhelzing te distantiëren.

Dit hele systeem van tekens en taal-afspraken moet gegarandeerd worden door een basiswaarde, een oer-teken, en een ultieme waarborg die aan het begin van de ketenstructuur de betekenissen van het spel garandeert. Deze basiswaarde valt wellicht te vergelijken met de staven goud in de kluis van de Nederlandse Bank op het Frederiksplein in Amsterdam, of in Fort Knox in de VS, die de hele papieren geldhandel in de wereld door middel van een afspraak rond hun 'werkelijke' waarde waarborgen. Want deze handel bestaat uit niets anders dan het geloven in, en dus daadwerkelijk nakomen van deze afspraken door handelende subjecten. Een windhandel dus, maar met reële macht en reële economiese, politieke en sociale gevolgen. Welnu, het Teken der Tekens (de \$ – ook te lezen als 'gespleten Subjekt' – of de *f* – ook te lezen als doorgehaalde Fallus) is volgens de psychoanalytische theorie van Lacan de Fallus, het patriarchale machtsteken bij uitstek en bij afspraak.

Niemand is echter in het bezit van de Fallus, vader noch moeder, man noch vrouw, jongen noch meisje, jong noch oud, dood noch levend. Daarvoor zorgt het zijnstekort, het reële. Maar eenieder begeert hem, aan sommigen wordt hij beloofd, en sommigen fantaseren dat ze hem hebben, anderen dat ze hem zijn. Sommige tekens representeren een maatschappelijke afspraak tot belofte van de macht van de Fallus: de

zichtbare merktekens aan het lijf van mannen: de penis, het vleselijk orgaan dat zichtbaar is. Door deze sociale machtsafpraak schijnt het dat de man aan de kant van de macht staat; velen geloven daar heilig in, vooral mannen. En feministen.

Het spel van de subjecten van de falliese macht wordt volgens Lévi-Strauss gewaarborgd door de objekten van waarde die zij onder elkaar ruilen: de vrouwen. Waarom de vrouwenlichamen als waarde-objekten in dit spel? Omdat juist aan hun lichaam 'niets' te *zien* valt. Maar daarom valt er des te meer te vrezen! Binnen het skopiese, tenminste, verwijst het vrouwenlichaam immers direkt naar het teken dat verloren kan worden. Wanneer dit bedreigende lijf nu beheerst, bezeten en verhandeld kan worden, kan op symbolies nivo de angst nog bezworen worden, en de illusie nog gekoesterd worden van superioriteit, van 'heelheid'. Vandaar soms de fetisjistiese, valse verering door mannen van het vrouwenlichaam. Maar beide geslachten weten onbewust dat dit spel op windhandel steunt, en kennen de kwetsbaarheid van de geforceerd opgehouden illusie. De Beurs kan ooit instorten. Het eerste Teken, de Fallus, dat figureert als anker, vast beginpunt van alle andere betekenisverhoudingen, heeft zelf geen betekenis. Het is leeg. Het is een hol teken, een lege verzameling volgens Lacan. De Fallus is een fraude, de symboliese betekenissen in de kultuur zijn gestoeld op niets. Daarmee is de macht ondergraven die op betekenis rust. De kultuur is fallies, maar frauduleus. Met een variatie op Lacan: De Fallus dekt niet Allus.

De kulturele wet, de symboliese orde van de taal, de logiese regels en wetten van de realiteit worden in de psychoanalyse beschreven als fallokraties, het redelijk subjekt als mannelijk en het passief objekt als vrouwelijk. De psychoanalyse is de mythe van deze machtsstructuur: in de cruciale metafoer van de kastratie waar alles om draait. Onder de dreiging daarvan of onder de druk van de angst daarvoor schikt men zich onder de Wet van de Fallus, dat patriarchale teken. Het primaat van het skopiese in Freuds model wordt duidelijk bij zijn onbetwiste veronderstelling dat het zien van de afwezigheid van de penis bij het meisje bij beide geslachten een afgrijzen en schrik teweegbrengt, gevolgd door angst of jaloezie met alle latere gevolgen voor de positie in de kultuur enzovoort.

De begerenswaardigheid en superioriteit van het zichtbare geslacht staat bij Freud buiten kijf. Tegelijkertijd leent hij in zijn theorie een gewillig oor aan de symptomatische klacht van het sensibele (direkt zintuiglijke). Maar alleen binnen het skopiese primaat kan de autoriteit van de Vader dankzij het bestaan van het vrouwenlichaam effectief dreigen met het

kreëren van een reëel machtsverschil, geliëerd aan een lichamelijk verschil ('gebrek'): kastratie = het onzichtbaar maken van het teken dat die belofte aan maatschappelijke macht inhoudt. De Fallus is niets meer dan een betekenaar en hij kan zijn holle rol slechts spelen binnen de orde van het symboliese, waarvan hij de ultieme waarborg is. Daarbuiten is hij zinloos. De veelgehoorde vraag 'Waarom de Fallus als Teken der tekens, waarom het geslachtsverschil?' verschuift hiermee naar: 'Waarom het skopiese boven het direkt-zintuiglijke, het intelligibele boven het sensibele?', en is daarmee even onbeantwoordbaar en onbestrijdbaar als het geslachtsverschil zelf.

Het ingevoegde subjekt, dat cultureel (dat is: talig) actief is, de 'werkelijkheid' waarneemt (als geproduceerd), daarin handelt (als gewent) en zijn maatschappelijke idealen nastreeft, is volgens de definities mannelijk van structuur. Dat betekent dat iedere mens die de taal hanteert, een cognitief bewustzijn heeft en een ('neuroties') onbewuste heeft waarin zijn verdrongen driftlotgevallen zijn gerepresenteerd, 'mannelijk' van structuur is. Hij/zij heeft altijd tegelijkertijd een subjekt- en objektpositie (de biseksualiteit bij Freud); een actieve houding in de cultuur, en een passieve waarbij hij/zij zich voorstelt als lustobjekt voor de Ander.

Mannelijk/vrouwelijk, subjekt/objekt, actief/passief zijn zo gezien een kwestie van terminologie voor posities binnen het individu. Eenmaal binnen het psychoanalytische model leidt dit toch vaak tot spraakverwarringen en redeneringen die gebaseerd zijn op pure tautologieën en die deze op hun beurt weer genereren.

In het onbewuste kunnen alle mogelijke posities worden ingenomen ten aanzien van de konstituerende kastratie. Deze beproeving van het zijnstekort geldt voor ieder mens in even grote mate, voor vrouw en man, voor rijk en arm. Met het biologiese geslacht heeft dit niets te maken. En ook de keuzevrijheid voor het subjekt om zich in haar/zijn onbewuste positie te onttrekken aan de kastratie en deze te loochenen of te weigeren, is voor alle individuen even groot.¹²

Een zichtbaar en een voelbaar verschil

Het kastratieprobleem valt uiteen in twee fundamentele elementen: het verschil tussen de geslachten en het generatieverschil. Deze verschillen

12. J. Lacan, in: J. Rose & J. Mitchell, *Feminine sexuality. Jacques Lacan & the Ecole Freudienne*. Londen, Basingstoke (Macmillan) 1982, p. 168.

leveren sociale problemen op voor degenen met een ‘verkeerd’ (pervers?) lichaam in deze skopiese en maskuliene kultuur: degenen die onzichtbaar zijn, aan wie niets te zien valt, die ‘zonder’ zijn, ‘haar zonder...’: vrouwen.

En de subjekten maar kijken naar de objekten! Met veel en gefascineerd kijken, schouwen, vorsen, loeren, denken, moet toch het raadsel prijsgegeven worden, moet toch het geheim geanalyseerd kunnen worden, moet toch de angst bezworen kunnen worden? Wat is een vrouw? Was will das Weib? De moderne wetenschap heeft in deze wel iets weg van de Don Juan. In die houding vindt men de dwang om iedere vrouw onder haar rok te *moeten* kijken om te zien of ‘het’ echt waar is (dat Niets). De dwang om zich ervan te vergewissen, om zich steeds weer te overtuigen dat men zelf ‘heel’ is, om ‘ervoor’ gefascineerd te griezelen, om zijn fundamentele weigering te geloven steeds opnieuw te toetsen. Een perverse verslaving, uitmondend in een repetitie van onfunktioneel energieverlies.

Vrouwelijke neurose

Binnen de vaderlijke orde van het skopiese krijgt zij, ‘haar zonder...’ met het onzichtbare lichaam het moeilijk. Wat moet zij doen om te verschijnen? Om zichtbaar te worden? Binnen de neurose zijn er volgens Freud slechts twee wegen: of identifikatie met het ideale beeld van het door de ander begeerde objekt: het passief narcisme, frigiditeit of het ‘normale’ moederschap, òf uitlokking van de (sadistische) aktiviteit van de ander, door welke men zelf – als objekt en symptoom van de man – zichtbaar wordt: masochisme of hysterie.¹³ Voor de onzichtbare vrouw blijft binnen de vaderlijke orde, die post-oidipaal is (van na het kastratiekomplex), weinig anders over dan om zichtbaar te worden, dat wil zeggen binnen het skopiese, dus falliese te figureren. Dat kan alleen als afgeleide functie van het verlangen van het mannelijke subjekt, dus indirekt toch via het zichtbare symbool. De post-oidipale problemen zijn van symboliese, kommunikatieve aard en van vaderlijke orde (neurose = protest tegen de Wet, maar erkenning ervan). In de neurose van de vrouw manifesteert zich ook het gevecht met de skopiese dimensie van het patriarchale: zij figureert als gebrek in de formatie van haar symptoom. De hysterie, die vrouwelijke neurose bij uitstek, kenmerkt zich door een symboliese uitbeelding van de vraag: ‘Wat Is Een Vrouw?’. Niemand weet het antwoord, geen man, geen vrouw. Een oplossing kan zijn: het theatrale toneelstuk opvoeren van het ideaalbeeld van de vrouw: zoals de man zijn fetisj fantaseert. De overmatig vrouwelijk akterende en uitgedoste ‘toneelspeelster’ is een maskerade van

13. S. Freud, ‘Ueber die weibliche Sexualität’ (1931), in: *Studienausgabe*, Bd. V, pp. 279 en 281.

de fallies bepaalde seksualiteit (Lacan). Zij voert een 'performance', een act op die de aandacht van mannen trekt en hun (door haar & hem veronderstelde) verlangen verleidt. Haar lichaam is binnen het skopiese 'fout', 'verkeerd' en gebrekkig. Daarom is het symptoom vaak skopies van uitbeelding: hysteriese blindheid, of verlamming, of in 'onmacht' vallen. of een dramaties lijdend uiterlijk.

De hysterika weet niet wat een vrouw is, noch wat zij verlangt. Want zij heeft geen eigen beeld. Zij weet niet welk masker zij moet dragen, waarin ze zich moet hullen, opdat ze ook voor de Ander (en daarmee voor zichzelf) 'echt' bestaat. Zij is in de maskulieene kultuur als het spiegelbeeld van een vampier: onzichtbaar (op zijn masker en kleren na), een masker voor dat iets van een eigen gezicht suggereert. Maar welk masker? Welke rol, welk gezicht? Arme vampier. De vrouw verschijnt niet binnen het skopiese, maar binnen het skopofiele: als gefetisjeerd lustbeeld van de Ander, en daarmee van zichzelf.

Vrouwelijke perversie

Binnen de perverse structuur is de uitweg voor de vrouw mogelijk via de loochening van het skopiese gebrek: het mannelijkheidskomplex of zelfs de vrouwelijke homoseksualiteit. Niet alleen is iedere vrouw voor de kultuur per definitie van de verkeerde kant, zij is het altijd mede omdat de door Freud gevraagde afwending van de moeder (om tot de vaderlijke seksualiteit over te gaan) nooit geheel plaatsvindt. Het meisje is toch – zelfs spiegelend! – gelijk aan de moeder? Daarom weet zij als geen ander dat er meer is dan de falliese lust. En daarom hoeft zij zich niet zo met huid en haar over te geven aan het spel van het skopiese symbool als het jongetje. Voor haar is nóg een dimensie van zintuiglijk genot open, dat is het voordeel van de perverse positie. Het nadeel ligt in de betaalde prijs binnen de regels van het spel. Het gekozen symptoom binnen de perversie is voor de vrouw vaak wel skopies van aard, maar ook direkt zichtbaar aan haar lichaam.

De effecten van bijvoorbeeld verslaving (die ook een vorm van fetisjisme is) zijn te zien in magerte of dikte of bleekheid. Ook het opgaan in een totalitair dwangmatig doe-programma waarover niet meer te communiceren valt, is vaak uiterlijk af te lezen: bijvoorbeeld het verdwijnen van het subjeekt in de karikatuur huisslaaf-met-een-poetsdwang. Zij vormen een onuitgesproken spoor, een stom uitroepteken als een direkt in/aan de werkelijkheid zich manifesterend aktieprogram in een worsteling met agressie, destruktie en dood. Op dit nivo is er geen sprake meer van een bemiddeld spel wat nog vraagt om symboliese kommunikatie met de An-

der, zoals in de histerie; er valt niet meer over te praten, het is dodelijke ernst met de onbemiddelde handeling in het werkelijke: aan en tegen het eigen lichaam.

In het pervers universum zijn de niet-visuele, onbemiddelde zintuigen prominent aanwezig. Dit is goed zichtbaar aan het voorbeeld van de Anorexia Nervosa en haar fetisjistiese aspecten als verslaving, oraliteit, analiteit, skopofilie ten aanzien van het uiterlijk, expulsie, compulsie, repetitie, totemisme, zwijgzaamheid, loochening, superioriteit, a-moraliteit, koppigheid enzovoort. Dit alles speelt zich af in een biseksuele positie tussen het moederlijke (via de pre-skopiese band van onder andere eten weigeren en zwijgen) en het vaderlijke in (via de verleiding van zijn gebiedende autoriteit en zijn blik!).¹⁴

Zo is het lijden de enige mogelijkheid voor de vrouw om in de cultuur te verschijnen, een passie, passiviteit, in de orde van het skopiese, waarvoor zij het verkeerde, perverse lichaam heeft. Een mogelijkheid tot authentiek genot of een eigen verlangen binnen die orde die de hare niet is, bestaat niet. Het enige genot dat daar mogelijk is, is mannelijk, voyeuristies, sadisties. Zij zal dan volgens Lacan daarvoor ook aan de kant van de man moeten gaan staan, en dat doet ze wanneer ze een sprekend subjeet is.¹⁵

Een feministiese lust?

Toch is dit geen verhaal over een hopeloze verdoemenis van concrete vrouwen in deze cultuur. In de psychiese structuur van het subjeet is immers alles mogelijk, alle posities van psychoties tot neuroties kunnen worden ingenomen in het onbewuste; het werkelijke feit van biologies geslachtsverschil kan psychologies worden miskend en zelfs verworpen. De mannelijke positie als subjeet in de cultuur kan door iedereen ingenomen worden die daartoe de keus maakt, de taal gaat spreken, het spel meespeelt, zich in het openbaar begeeft en om zich heen slaat volgens de regels. Zo kan de vrouw gaan staan aan de kant van de man, en vice versa. Door de keuzemogelijkheden van het onbewuste hoeft de lichamelijke vrouw niet gereduceerd te worden tot passief object in de cultuur. Vereenzelviging van vrouwen met die passieve positie en daaropvolgend verontwaardigd feministies protest ertegen, zou ongewild neerkomen op biologisme à la *anatomy is destiny*, en bovendien op een reductie van het

14. Zie over de Anorexia als het vrouwelijk symptoom van het pure willen: P.L. Assoun, *Freud et la Femme*. Parijs (Calmann-Lévy) 1983, pp. 134-139.

15. J. Lacan, in: J. Rose & J. Mitchell, a.w., p. 150.

buiten-symboliese tot het falliese, dus op een bevestiging dat er eigenlijk maar één geslacht, het mannelijk bestaat, wat seksuele indifferentie zou betekenen.

Aan de ene kant moeten lichamelijke vrouwen sociaal meer boeten voor het innemen van een subjektpositie met een mannelijk verlangen, vanwege de extra hindernis van het zichtbaar-foute lichaam voor zulk een onderneming. De vrouw voegt haar psychies lijden toe aan 'werkelijke misère' om deze te verdragen.¹⁶ Lacan stelt daartegenover expliciet het bestaan van een extra genotsdimensie voor het subjekt-aan-de-kant-van-de-vrouw: aan gene zijde van de Fallus.¹⁷

De vraag of er binnen de vaderlijke orde van het symboliese, het skopiese, toch nog een eigen intrinsieke vrouwelijke stijl van optreden mogelijk is – of de status van òf skopofiel mannelijk subjekt òf masochisties lijdend objekt omzeild zou kunnen worden – lijkt een kontradiktie in termen van de aangenomen definities en gebruikte beschrijvingen. Binnen de symboliese orde is iedere mens – biologiese vrouw of man – aktief subjekt, qua onbewuste structuur en qua aktief verlangen naar het kulturele ideaal. Als die orde als skopofiel gedefinieerd is, zal daarbinnen in de vorm van beelden en beeldrepresentaties gekommuniceerd moeten worden door alle subjekten, ook biologiese vrouwen. Omdat die orde vaderlijk en post-oidipaal is, kan zij niet-alles van het moederlijke pre-oidipale beschrijven. Daarom bestaat 'De' 'Vrouw' dus niet (binnen die orde die de enige kommunikatieve is) volgens Lacan.¹⁸ De kultuur zal altijd slechts in staat zijn tot het geven van partiële betekenissen aan konkrete verschijningen in de werkelijkheid, en met de anatomiese uitrusting van lichamen heeft dit volgens Lacan niets van doen. Er is dus geen eigen vrouwelijk genot onder het juk van het skopofiele, het falliese.

De vader is maar een symboliese funktie

Maar er is nog méér dan het vaderlijke. Er is nog meer dan het skopiese domein. Er is nog meer dan het neurotiese lijden. Er is meer dan het geslachtsverschil op symbolies nivo. Er is ook nog een voelbaar generatieverschil op reëel nivo: tussen moeder en kind. Er is ook een *Moederlijke dimensie*. Een pre-oidipaal stadium waarin de 'eerdere' zintuigen dan het

16. P.L. Assoun, *Freud et la femme*, a.w., pp. 178 e.v.

17. J. Lacan, in: J. Rose & J. Mitchell, a.w., p. 144.

18. Idem, pp. 149-152.

visuele hun rol speelden, een pervers universum zonder skopiese verschillen, zonder heterogeniteit en geseksueerdheid, maar homogeen en polymorf. Er is ook een auditief domein en een geuren-domein. Een rijk van ritme en sensibiliteit, onmiddellijk voelen en ervaren. Een domein van proeven, tasten, ruiken, horen, van direkte, overweldigende sensaties. Niet geabstraheerd via een symbool of teken, niet voorzien van een maatschappelijke betekenis onder autorisatie van derden, buitenstaanders. Een rijk van lichamelijke pulsie, ritmiek, herhaling, direktheid, totaliteit, zonder afstand in plaats en tijd, zonder controle en zonder de mogelijkheid ernaar terug te keren middels een voorstelling.

Deze eerdere zintuigen hebben in hun aktiviteit en passiviteit toch heel andere kenmerken als het visuele zintuig: dat laatste is afsluitbaar, beheersbaar, afwendbaar. Het vereist afstand tot het objekt om te kunnen kijken. Die afstand maakt abstraktie en manipulatie mogelijk. Het oor en de neus en de huid kennen geen beheersmogelijkheid, geen afstand tot het objekt; het is onmiddellijk daar, direkt, hier en nu. Het gaat zelfs de hoek om. Het voelen en horen is direkt kontakt. Afsluiten en afstand houden, en daarmee ook manipulatie en controle, is niet mogelijk.

Het – slechts achteraf te veronderstellen – direkte, onbemiddelde zintuiglijke verbond met de moeder vond plaats in ritmiese aan- en afwezigheid, vervulling en lediging, scheiding en vereniging, klank en stilte. Dat alles vóór de Grote Intrede van de beheersing door afstand middels de tussenkomst van de vader, de derde term. Over die symbiotiese situatie valt ook niet-alles te zeggen. De sensaties van de zintuigen van vóór de overheersing door het oog zijn niet afdoende in taal te beschrijven. De eenheid met de moeder is niet meer te herinneren omdat haar sensibele aard niet is te koderen in abstrakte taal. Het genot van de muzikale ritmiek van klanken, strelingen en geuren vindt plaats aan gene zijde van de taal, van de abstrakte kommunikatie in tekens, van herhaalbaarheid en onthoudbaarheid in beeldrepresentaties. Het genot van het sensibele ligt aan gene zijde van het rijk van de Fallus, van het skopiese. Er valt niet over te spreken, tenzij in gebrekkige adjektieven, subjektieve beeldspraken, suggestieve vergelijkingen. Gevoelens van nostalgie en utopie kunnen slechts vaag worden aangegeven, net als aandoeningen van onherroepelijk verlies, van melancholie, depressie, ontroering, overweldiging.

De therapeut en de wetenschapper vragen vanuit hun wens tot inzicht, begrijpen en beheersen: ‘Wat wil de vrouw’, ‘Wat voelt de vrouw aan onbehagen?’, en zij vragen haar: ‘Beschrijf dan eens dat genot aan gene zijde?’ Maar het is onmogelijk dat in de taal van de Vader uit te drukken. Dat betekent echter nog niet dat het niet bestaat.

Praten over muziek? Is gelul

Hoe kan men de smaak van wijn bevredigend uitdrukken? Door de kleur te beschrijven? Hoe beschrijft men überhaupt exakt een kleur? Een geur? Iedereen kent de hilariese bijvoeglijke naamwoorden en beeldspraken bij pogingen tot kommunikatie over wijnproeverij. Daar valt over te twisten. Hoe kommuniseren wij zinvol over de ontroering, ondergaan bij het luis-teren naar een muziekstuk? Ook daar valt de machteloosheid op in de volstrekt onbeholpen en inadekwate bijvoeglijke naamwoorden en metafo- ren. Ridikuul vaak, en subjektief, en volkomen onwetenschappelijk, onherhaalbaar en ontoetsbaar. Maar soms wel estheties en poëties. Zulke ervaringen van direkte, zintuiglijke aard laten zich bovendien niet goed onthouden. Tenzij zij naverteld zijn aan derden, in een sekundaire bewer-king van taal, en zij daardoor een kodering hebben gekregen in beletterde representaties. Vergelijk hierbij wat er gebeurt bij het dromen, het naver- tellen en onthouden ervan.

Wie kan zich nog de smaak herinneren van een eksklusief diner lang geleden? Wel hoe de tafel er uit zag. Wie kan zich nog de klankkleur van een speciale muziekkuitvoering voor de geest halen? Wel hoe het licht viel op de musici. Wie kan na verloop van tijd nog een bepaalde streel- en vrijpartij navoelen van begin tot eind? Maar wel welke kledij de geliefde (niet meer) droeg. Wie een genotmiddelenroes? Wel waar de discussie over ging. Wie kan precies in een gesprek, met woorden, uitleggen hoe de juiste volgorde van bewegingen is bij een motoriese aktie als een be- paalde dans, schaatsen, skiën, zwemmen, pianospelen? Dit gaat vaak pas al doende, demonstrerende. Pas dan is de herinnering daar, opgeslagen in het motoriese geheugen dat niet vergaat. (Evenzo met het olfaktoriese geheugen, dat ook zeer diep zit maar niet vergaat). Gewaarwordingen in deze beide kategorieën kunnen zeer diepe, 'vergeten' associaties en erva- ring uit lang vervlogen tijden losmaken. Daarmee kan een onuitsprekelijke, overweldigende ontroering komen, een nostalgies ongericht verlangen. Meestal zijn deze ervaringen met terugwerkende kracht overwoekerd door betekenissen en benoemingen, door symboliese redukties en fixaties. Het symboliese overschrijft de kategorie van het onbemiddelde werkelijke. Dat wordt onzichtbaar, men kan er niet over praten of het uitleggen. Maar dat neemt niet weg dat het bestaat, zoals Charcot, leermeester van Freud, zei.

Wie kan zich nog de totale pre-oidipale band met de Moeder bewust herinneren? Maar het verlies ervan wordt achteraf wel gevoeld in de depressie, in de melancholie, in de nostalgie. Volgens Freud staat speciaal de vrouw ingeschreven in het teken van de rouw. Het genot van de lijfelijke

ervaring, in de ver/hereniging, wordt ook gevoeld, maar laat zich niet beschrijven; een genot aan gene zijde van de Fallus, van het skopiese, van de talige kommunikatie. Wie kent niet het plezier van het sportieve ingespanssen bezig zijn, zonder na te denken, in harmonie en ritmiek van lichaam-in-omgeving? (De hedendaagse verslaving aan sport-ervaringen als jogging zou een voorbeeld kunnen zijn van een genotsprogramma direkt aan het lichaam.) Of het bespelen van een muziekinstrument, bijvoorbeeld de piano, of zingen? Daar wordt ook niet-symbolies over gereflekteerd onderwjl, en toch is het mateloos komplex. Het is een ritmies proces van onbemiddelde wisselwerking tussen zintuigen, instrument en waargenomen produkt. De tussenkomst van kognitieve refleksie zou te langzaam, banaal en hinderlijk zijn. Muziek gaat 'over het ruggemerg'. Dat genot bestaat zintuiglijk, maar niet skopofiel.

In zo'n proces van lichameljkheid-in-onmiddellijke-aktie in zijn omgeving kunnen we niet meer spreken van een subjekt/objekt-scheiding in de moderne zin. In zulk een proces van technische vaardigheden middels langdurige zintuiglijke oefening is geen sprake van abstrakte beheersing, sekundaire symboliese weergave, kommunikatie of refleksie, noch van een hiërarchiese dichotomie van verschillen tussen Een en Ander, een kognitieve logika van a en niet-a. Laat staan van een figureren van een betekenis van geslachtsverschil. Voor een belangrijk levensregister kent het moderne westerse discours geen representatie, geen zichtbare betekenis.

Oefening baart kunst

Misschien moeten we voor een bruikbare metafoer terug naar het beeld van de pre-sokratiese griekse filosofie van vóór de subjekt/objekt-scheiding. Daarin figureerde een ideaal van 'Kwaliteit' of 'Deugd' in de zin van 'vaardigheid' in een wijsheidsmodel van geoeffend genot van esthetiese, muzikale, lichameljke, sociale, retoriese, literaire, gymnastiese, kulinaire, wetenschappelijke, seksuele enzovoort ervaringen. Dat kon (moest niet!) leiden tot leven op stijlvolle wijze, waarin geen eenzijdig belang werd gehecht aan logiese redeneer-kennis en openbare objektiviteit, noch op officieel aanzien of status in de kultuur. Wijsheid is in deze zin iets anders dan kennis. Wijsheid en motoriese vaardigheid verkrijgt men slechts door langdurige oefening van de zintuigen. Daarbij kan de tijd niet versneld worden. Weetkennis en inzicht kan men instant verkrijgen door logies redeneren, analyseren en kognitief beheersen. Maar al snapt men in de leunstoel de mechaniese principes van het skiën, of zeilen of paardrijden, dan kan men het nog niet wanneer men dat daadwerkelijk probeert; ook

de knappe kop leunt dan nog lange tijd automaties naar de verkeerde kant! Kennis en begrijpen zijn niet alles. Het lichaam is er ook.

Sokrates ging vóór in een respekt voor het primaire register en in een skepsis ten aanzien van het symboliese spel. Hij wilde genieten in alle toonaarden en weigerde zijn ideeën vast te leggen in geschriften. Macht, evidentie, identiteit en zekerheid ondermijnde hij, daarbij zichzelf in de eerste plaats. Het is hem niet in dank afgenomen.¹⁹ Zo'n sokraties model van genotvolle stijl legt niet het exclusieve zwaartepunt op de strikt logies-analytische reflectie van subjekt tot objekt, maar waardeert ook een door tijd, levenservaring en oefening opgedane lichaamswijsheid. En daarin is geen sprake van een subjekt-aktie of een objektpassie.

De stijl van een primair genot laat zich zoeken, misschien horen of voelen, maar niet objektief, (psycho)analytisch beschrijven. Deze andere lust – door Lacan in verband gebracht met de mystieke ervaring – is dus niet alleen voorbehouden aan mensen met een dameslichaam; hebben niet alle mensen naast ogen en hersenen ook andere zintuigen en een voelend lichaam? Hebben niet ook mannen een moeder gehad en verloren? Zijn niet alle vaders zonen? Kennen zonen niet ook het genot van zingen, sporten, musiceren, dansen, beeldend scheppen, vaardig gedachtenloos sleutelen aan een motor, of breien?

Perversen, kunstenaars, estheten, culinaire fetisjisten, specialisten in de *ars amatoria*, allen vieren zij in verfijnd gestileerd en 'verheven' genot de nostalgie naar de onuitsprekelijke, onvergetelijke maar niet-herinnerbare, onzichtbare moeder. Het niet helemaal overgaan naar het sekundaire falliese register, maar het blijven maken van sensuele esthetische kanttekeningen daarbij is skeptisch, pervers en creatief. De gegeven orde wordt naar eigen inzicht 'verbeterd' (superioriteit!).²⁰

De creatieve en genietende stijl is zo gezien eigenlijk niet van de 'zoon' (van de vader) maar van de orde van de 'dochter' (van de moeder); een schoonheid van ritmiek en pulsie die nog doorklinkt en in het lichaam onthouden is wanneer het subjekt al overgegaan is naar de vaderlijke dimensie. Een verfraaiende pervertering van de gewone neurotische positie.

De onontkoombaar logocentrische theoretische benadering van de werkelijkheid zou verfraaid moeten worden met schoonheid. Niet om de esthetika op zich, maar omdat het werkelijk adekwater is: het lustvol

19. Zie over het respekt van Foucault voor de Griekse stijl van 'mooi leven' het artikel van Karen Vintges in dit nummer.

20. Zie voor het verband tussen creativiteit, estheticisme en perversie: J. Chasseguet-Smirgel, a.w., en A. Grooten, a.w.

versieren van de dominante rationalistische metafysika – door een ritmische stijl van muziek, poëzie, literatuur, vorm- & beeldsthetiek en creativiteit in te voeren – is nodig om ons meer over de werkelijkheid te leren. Op sokratiese wijze, wel te verstaan.

Is het niet wonderlijk dat Freud, die seksistische patriarch, op het eind van zijn leven gekonfronteerd met de paradox dat zijn theorie over het gebrek van de vrouw zèlf gebrekkig was, ten opzichte van deze grotere waarheid een stap terug deed en terecht theoreties abstineerde met de woorden: 'Vergeet u echter niet dat wij de vrouw slechts hebben beschreven voor zover haar wezen wordt bepaald door haar seksuele functies. Weliswaar gaat deze invloed zeer ver, maar we verliezen niet uit het oog dat de individuele vrouw ook voor de rest een menselijk wezen kan zijn. Wilt u meer over de vrouwelijkheid te weten komen, gaat u dan te rade bij uw eigen levenservaringen of wendt u tot de dichters, of wacht u tot de wetenschap u diepere en beter samenhangende inzichten kan verschaffen'²¹?

21. S. Freud, 'Die Weiblichkeit', in: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932). Frankfurt (Fischer) 1981, p. 110. Vert. van mij, A.G.

Karen Vintges

De verdwenen vrouw en stijlen van vrouwelijke subjektiviteit

Feminisme: dekonstruktie èn konstruktie

Hoe verhoudt zich de ontwikkeling van een vrouwelijk kijkplezier tot de dekonstruktie van vrouwelijkheid? Brengt het dekonstruktie-denken met zich mee dat we betekenissen van vrouwelijkheid alleen nog maar kunnen dekonstrueren, en dat we niet kunnen doen aan feministiese stijlontwikkeling? Aanleiding tot het stellen van deze vragen zijn voor mij een aantal ervaringen van de laatste tijd in verband met het dekonstruktivisme van de franse filosofie.¹ In het kader van de thematiek van het Scopophilia-kongres de ontwikkeling van een vrouwelijk kijkplezier, wil ik proberen hier deze vragen te beantwoorden. Immers met deze thematiek – die mij zeer ter harte gaat – is de vraag naar de theoretiese legitimiteit van een vrouwelijke stijlkonstruktie gegeven. In de inleiding van de artikelenbundel voor het Scopophilia-kongres¹ wordt de psychoanalytiese theorie aangevoerd ter fundering van een specifiek vrouwelijk kijken, dat tot ‘nieuwe vormen van kijkplezier’ aanleiding kan geven. Gesteld wordt dat er een mannelijke kijkwijze is, die zich kenmerkt door een actieve, voyeuristische positie, en een vrouwelijke, gekenmerkt door een passieve, narcistiese positie, en dat deze analoog aan de seksedeling in onze maatschappij voortleven. Hierbij wordt er dus van uitgegaan dat er een *essentieel* verschil is tussen reëel bestaande mannen en vrouwen. Ik heb zo mijn twijfels bij deze benadering. Angela Grooten geeft in háár inleiding in de kongresbundel aan dat de freudiaanse psychoanalyse zo’n scheiding tussen mannen en vrouwen als twee verschillende essenties juist niet kan funderen, omdat het mannelijke en het vrouwelijke, en in dit verband dus het mannelijke kijken en het zogenaamde vrouwelijke, niet eenduidig verdeeld zijn over de seksen. Mannelijk en vrouwelijk worden dan eigenlijk gebruikt als termen die staan voor verschillende posities ten aanzien van de cultuur,

1. Zie mijn inleiding ‘Dekonstruktie en konstruktie van vrouwelijke subjektiviteit’, in: *Scopophilia, het genot van het kijken*. Tilburg, december 1985.

en mij persoonlijk lijkt het dan ook beter als dit in de termen tot uitdrukking zou komen; we zouden die bijvoorbeeld kunnen vervangen door 'het symboliese' en 'het imaginaire'. Maar levert dit ons dan nog wat op in verband met de vraag naar het kijken en het kijkplezier van concrete vrouwen? Nee dus, en het lijkt mij dan ook beter om het hele psychoanalytische projekt in dit verband te laten vallen.

Voor een *analyse* van het verschil tussen kijken en kijkplezier van mannen en vrouwen lijkt een *historiese* (in plaats van een algemene) invalshoek mij het meest verkieslijk: we proberen dan in concreet onderzoek verschillen op het nivo van de kijkpraktijken op het spoor te komen (in plaats van ze te vooronderstellen) en aan te wijzen. Het gaat dan om verschillende (sub)kulturen onder mannen en vrouwen, om tradities en konventies die bepalen waarnaar en hoe gekeken wordt en *welke* zaken en beelden kijkgenot opleveren. Zo kun je bijvoorbeeld pornografie opvatten als zo'n mannelijke kijkcultuur, alhoewel vrouwen zich nu hard aan het invechten zijn op dit terrein. Onder vrouwen is vaak het kijken naar mode, interieurs, veel verder ontwikkeld, althans zo is mijn ervaring.

Maar hoe zit het dan met de kwestie van het *verder ontwikkelen* van een vrouwelijk kijkplezier – de thematiek die mij zo ter harte ging? Als je niet wilt aanknopen bij het psychoanalytische vertoog ter fundering van een vrouwelijke kijkpraktijk, ja zelfs deze theorie afwijst voorzover zij een essentialisties verschil tussen mannen en vrouwen postuleert, en als je alleen historiese en sociale verschillen tussen mannen en vrouwen overhoudt, hoe kun je dan nog het projekt van de *ontwikkeling*, het *bedenken* en *uitvinden* van nieuwe vormen van vrouwelijke 'verbeelding' legitimeren? Immers: aanknopen bij de historiese en sociale verschillen zou erop neer kunnen komen alleen maar te 'reproducieren' wat al bestaat, en kan dus ook geen legitimering vormen van zo'n kultureel-feministies projekt. Zouden we met deze zienswijze niet een belangrijke pijler van het feminisme overboord gooien, de pijler namelijk van een ontwikkeling van een vrouwelijke kultuur en een taal (in dit verband: een beeldtaal)?

Het moderne feminisme wil immers niet alleen een emancipatiebeweging zijn, streeft niet alleen naar de sociale gelijkheid tussen mannen en vrouwen, naar het opheffen van vrouwenonderdrukking, maar wil ook instrument van kultuurkritiek zijn en alternatieven aanbieden voor de dominante kultuur. Het is over deze laatste pijler van het feminisme, dat ik het hier heb. Mijn vraag daarbij is: hoe kunnen we de ontwikkeling van het feminisme als kultuur, of liever subkultuur, theoreties legitimeren als we niet willen uitgaan van een *essentiële* vrouwelijke positie in of buiten de kultuur, ofwel van een vrouwelijk subjekt? Voor een uitwerking en

toepassing van deze vraag knoop ik aan bij het ‘franse denken’ en voor het beantwoorden ervan bij het laatste werk van Michel Foucault.

Feminisme als dekonstruktie van het subjekt vrouw

Een van de belangrijkste thema's (zo niet hèt belangrijkste) van het moderne franse denken is de aanval op de centrale notie van De Mens in onze cultuur: een wezen dat begiftigd is met een eigen wil, verlangen, bewustzijn – ook wel subjekt genoemd. We zien dat er op twee manieren tegen dit subjekt wordt gefulmineerd.

Ten eerste is er de strategie van *decentrer*ing van het subjekt. Dit houdt in dat het subjekt van zijn centrale plaats wordt gehaald. Althusserianen gaat het hierbij vooral om het feit dat het subjekt niet het sturende principe is van de maatschappij en van de maatschappelijke ontwikkelingen, maar zelf maar één onderdeel en effect ervan is. Lacanianen halen het subjekt van zijn centrale plaats in de psychiese structuur. Het onbewuste is er ook nog, en het subjekt is maar één – imaginair – aspect van de psychiese structuur. Luce Irigaray, Julia Kristeva en Hélène Cixous nemen deze psychoanalytische decentrerings van het subjekt als vertrekpunt. Zij stellen dat datgene wat buiten de subjektvorm ligt, het vrouwelijke is. Omdat het tot nu toe is buitengesloten uit de cultuur, zou het vrouwelijke het cultuurkritische bij uitstek zijn.

Een tweede strategie van aantasting van het subjekt, te kwalificeren als *dekonstruktie* van het subjekt, komt neer op: het subjekt bestaat niet. Er zijn wel posities of rollen in sociale praktijken en vertogen die een subjektvorm hebben. Maar er is geen subjekt-zijn dat voorafgaat aan of een doorsnijding is van al die verschillende posities, geen instantie die (vervolgens) als subjekt door het leven gaat. Ook het lichaam is niet zo'n instantie. Het bestaat uit een veelheid van intenties, stromen van energie, gewaarwordingen en handelingen, en deze worden in verschillende vertogen steeds verschillend aangesproken en geartikuleerd. Resten alleen nog verschillende subjekt-posities; het subjekt zelf is versplinterd. Auteurs bij wie we deze dekonstruktie-optiek aantreffen zijn met name Michel Foucault, Gilles Deleuze en Felix Guattari.

In feministiese tijdschriften als het engelse *m/f* en het nederlandse *Tijdschrift voor vrouwenstudies* heeft men deze tweede optiek ook uitgewerkt naar de kwestie van het vrouwelijk subjekt. Als we er van uitgaan dat er niet zo'n eenheidssubjekt bestaat, dan kunnen we ook niet meer spreken over het vrouwelijk subjekt. Er zijn dan alleen nog maar vrouwe-

lijke posities, rollen en plaatsen in praktijken en vertogen, die vrouw-zijn aanbieden en structureren: er wordt dan ook gepleit voor onderzoek naar de wijze waarop die verschillende vrouw-posities gestructureerd worden en hoe ze eruit zien in onze maatschappij. In plaats van aan te nemen dat er vrouwen zijn die vervolgens gekonfronteerd worden met allerlei praktijken en aansprekingen, wordt de verhouding omgedraaid: welke vrouw-posities treffen we aan in onze cultuur?

Het is vanuit déze optiek dat ik in het voorafgaande pleitte voor een *historiese* benadering van verschillen in mannelijke en vrouwelijke kijk-posities in plaats van ze als gegeven te vooronderstellen. Maar hoe kun je vanuit deze optiek – vanuit een ontkenning dus van het bestaan van vrouwen als eenheidssubjekten, met een in wezen identieke subjektiviteit – nog ruimte zien voor een konstruktie van een vrouwelijke (kijk-) cultuur? In de lijn van Foucaults recente denken is zo'n ruimte wel degelijk aanwezig, zoals ik zal proberen aan te tonen. Maar eerst ga ik specifieker in op diens eerdere studie *La volonté de savoir*,² met name op de nietzscheaanse visie op subjekt en subjektiviteit die hierin is vervat, en die mijns inziens door genoemde feministiese tijdschriften is overgenomen.

Subjektiviteit als effekt van normalisering en disciplineren

In dit eerste boek over seksualiteit gaat Foucault vooral in op de wijze waarop seksualiteit in onze cultuur vanaf de 19de eeuw is verwoord. Waarschijnlijk is zijn omkering van de onderdrukkingshypothese onderhand wel bekend: seksualiteit is niet onderdrukt maar juist geproduceerd! Er is een ongelofelijke toename geweest van het spreken en weten met betrekking tot seksualiteit in de vorm van een zogenaamde *scientia sexualis*: vertogen zoals psychologie, psychiatrie, pedagogie, geneeskunde, en alle praktijken en apparaten eromheen dwingen ons onszelf uit te spreken over seks: wat wil je het liefste? hoe vaak? met wie of wat? Er worden ons zogenaamd waarheden ontlokt over 'onze seksualiteit' maar wat er in feite gebeurt, is dat zij via bekentenistechnieken wordt geproduceerd, en dat ons zo een seksuele identiteit wordt aangemeten (homo, hetero, pedo, hermafrodiet, sado, maso enzovoort). Aangemeten, want seks bestaat in feite niet. Foucault stelt: 'Het is het seksualiteitsdispositief dat de illusie wekt dat er iets anders zou zijn dan lichamen, organen, plaatsbepalingen in het lichaam, functies, anatomies-fysiologische systemen, gewaarwordin-

2. Verschenen: Parijs 1976; nederlandse vert.: *De wil tot weten*. Nijmegen (SUN) 1984.

gen en lusten.³ Wat tot seks is gebombardeerd bestaat dus in feite uit een veelheid van factoren. Seks is aldus als eenheid gekreëerd en de seksuele identiteit is tot de belangrijkste subjektvorm gemaakt in onze maatschappij. Er wordt van iedereen gevraagd zich uit te spreken over zijn seksuele geaardheid, seksuele voorkeur en verlangens. Foucault ziet dit als normalisering en disciplineren: we worden onderworpen en afgemeten aan de macht van de Norm (die bepaalt wat normaal is, wat afwijkend is) en in het gareel gehouden door de vastlegging van onze identiteit.

Ook in andere studies, onder andere naar de strafpraktijken, de mediese wetenschap, de psychiatrie, heeft Foucault getracht aan te tonen dat ons op allerlei manieren gestandaardiseerde subjektvormen worden opgelegd en dat hiérin de grootste machtswerking van onze cultuur is gelegen: talloze apparaten, technieken en praktijken – verweven met de menswetenschappen – produceren subjektposities die wij moeten innemen op straffe van uitsluiting en/of andere sankties.

Het feit dat wij in die subjektposities leven en onszelf zo ervaren, vormt de werking van *het* dominante machtsstypen in onze maatschappij, door Foucault gekenschetst als normaliserings- en disciplineringsmacht. Ook in *De wil tot weten* staat deze visie op subjekt-zijn als effect van disciplineringsmacht centraal. Foucault heeft naar eigen zeggen in dit werk vooral de innerlijke subjekt-positionering willen blootleggen, die zijns inziens in onze cultuur vooral via het seksualiteitsdispositief plaatsvindt. Hij komt in deze studie zeer dicht in de buurt van het mensbeeld dat door de auteurs Gilles Deleuze en Felix Guattari in *L'Anti-Oedipe* is ontwikkeld. Zij stellen eveneens dat wat in feite veelheden zijn (in hun termen: stromen en intenties), in subjektvormen gevangen worden en daarmee onderworpen aan de bestaande orde. Zij beschouwen in dit verband het psykomplex (alle psychologische apparaten, praktijken en technieken) als hoofdschuldige.⁴ Dit legt, in de vorm van de psyche, de subjektvorm op en konstitueert zo de subjektiviteit.

Peter Dews heeft in een recent artikel de nietzscheaanse achtergrond van het denken van Deleuze en Guattari en van Foucault in *De wil tot weten* benadrukt. 'Nietzsche's hoofdargument', aldus Dews – en hij verwijst hiervoor naar het tweede essay van *Zur Genealogie der Moral* – 'is dat een reflexieve relatie tot het zelf en in het bijzonder een geïnternaliseerde morele gedragscontrole slechts middels dreigementen en geweld kan wor-

3. M. Foucault, *De wil tot weten*, a.w., p. 150.

4. Zie voor een nadere thematisering hiervan: Karen Vintges, 'Van inzicht naar uitzicht. Over psykomplexen en de constructie van subjektiviteit', in: *Psychologie en Maatschappij* 34, jrg. 10, maart 1986, pp. 73-77.

den ingeprent (...).’ Die taak wordt volbracht door de spontane expressie van de instinkten te blokkeren, aangezien ‘alle instinkten die zich niet naar buiten toe ontladen, zich naar binnen keren – dat is wat we de internalisering van de mens noemen: zo ontwikkelde de mens wat later zijn “ziel” wordt genoemd.’⁵

Met een parafrasering van het bovenstaande kunnen we stellen dat voor Deleuze en Guattari dat wat nu de psyche wordt genoemd, tot stand is gekomen door de blokkering van de spontane expressie van de verlangens. Het psykomplex, en met name de psychoanalyse met haar oïdipalisering van het verlangen, speelt hierin de hoofdrol.

Voor Foucault geldt dat de internalisering – de konstituering van een innerlijke ruimte, van een subjektiviteit – heeft plaatsgevonden via de werking van het seksualiteitsdispositief. We kunnen nu konstateren dat iedere normativiteit (het aanleggen en hanteren van normen en waarden en van betekenisgeving überhaupt) in dit denken naar voren komt als een onderwerping aan de bestaande orde: zij grijpt immers terug op zoiets als een bewustzijn, of een subjektiviteit, wat in termen van Nietzsche staat voor de internalisering van de spontane levenskrachten (een slavenmoraal), en zij versterkt alleen maar wat afgebroken moet worden. Het directe leven – het ongecodeerde – moet in de plaats komen voor mens en moraal, die in termen van Foucault staan voor disciplineren en normalisering.

Het is deze gelijkstelling van normativiteit en normalisering die in artikelen in *m/f* wordt overgenomen. Zo schrijven Parveen Adams en Jeff Minson bijvoorbeeld: ‘Foucaults positie impliceert dat het domein van de moraal, het terrein van waarden en normen, zich oplost.’⁶ In dit kader problematiseren zij een feministiese politiek die gebaseerd is op strijd voor *rechten* van de vrouw, en die aldus algemeen ethiese principes inzet, tegelijk met het subjekt vrouw. ‘Voor een terugkeer naar een dergelijke traditionele en konventionele basis zal een prijs betaald moeten worden...’, zo waarschuwen zij ons.

In verdere discussies in *m/f* wordt dan vaak gewezen op het verschil tussen theorie en politiek: op theoreties nivo moet je het subjekt vrouw dekonstrueren; op politiek nivo moet je als feministiese beweging wel uitgaan van en appelleren aan het subjekt vrouw, anders zou je immers het feminisme opblazen.⁷ Ook Mieke Aerts, bij haar introductie van *m/f*s

5. P. Dews, ‘Macht en subjektiviteit bij Foucault’, in: *Krisis*, nr. 17, 1984, p. 5.

6. P. Adams/J. Minson, ‘The “Subject” of Feminism’, in: *m/f*, nr. 2, 1978, p. 53.

7. Zie o.a. ‘Discussion’, in: *m/f*, nr. 7, 1982.

dekonstruktie-optiek in Nederland, memoreert het verschil tussen theorie en politiek, maar daarnaast wijst zij op het feit dat een dekonstruktie-optiek ook gevolgen kan hebben voor een visie op de vrouwenbeweging.⁸

Anjes Manschot-Vincenot heeft al een tijd geleden geprobeerd uit de tekst van Foucault konsekventies te trekken voor het seksualiteitsdiscours van de vrouwenbeweging.⁹ Zij stelt: 'Nu zou men zich kunnen afvragen of, in de lijn van biechtvaders, medici, psychoanalytici en seksuologen, de scientia sexualis door feministen vernietigd, dan wel slechts aangevuld en verlengd wordt. (...) Het zou dan slechts een paleisrevolutie zijn. (...) Een nieuwe leer vervangt de oude, normen worden gemoderniseerd, nieuwe uitsluitingen ontstaan.' Maar zij poneert vervolgens dat Foucault dit toch niet kan bedoelen, omdat immers nu degenen aan het woord zijn die voorheen daarvan uitgesloten waren: 'Het kan mijns inziens zijn bedoeling niet zijn om de belangen van degenen die aan het woord geweest zijn en van degenen die het nu genomen hebben over één kam te scheren.'

Manschot-Vincenot formuleert hiermee in feite een kritiek op Foucault, want op argumentatief nivo laat *De wil tot weten* voor geen andere konklusie ruimte dan de door haar gesignaleerde: het spreken van feministen over seksualiteit is zèlf weer een vorm van normalisering. Deze konklusie wordt veroorzaakt door de gelijkstelling die in *De wil tot weten* wordt gemaakt van normativiteit en normalisering. Maar impliceert het dekonstruktiedenken dan inderdaad dat we *iedere* nieuwe betekenis-productie rondom vrouw en vrouwelijkheid – dat wil zeggen het feminisme als subcultuur – moeten afwijzen als nieuwe normalisering en disciplineren? Naar mijn mening heeft Michel Foucault in zijn laatste werk gebroken met de nietzscheaanse gelijkstelling van normativiteit en normalisering en de instrumenten aangereikt voor een oplossing van ons dilemma van de vrouwelijkheid. Een oplossing die voortbouwt op het dekonstruktiedenken en niet terugrijpt naar oude theoretiese oplossingen.

Subjektiviteit als effect van bestaansethetika's

Foucaults recente studies over seksualiteit, *L'usage des plaisirs* en *Le souci de soi*,¹⁰ behelzen een herziening van zijn eerdere hypothese dat er pas

8. Mieke Aerts, 'Het raam van de studeerkamer', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 7, jrg. 2, nr. 3, 1981.

9. Anjes Manschot-Vincenot, 'Dromen over een bloeiend sexueel leven. Kanttekeningen vanuit Foucault', in: *Wijsgerig perspectief op maatschappij en wetenschap*, jrg. 18, nr. 2, 1977/78.

vanaf de 16de eeuw een opkomst is van het spreken over seksualiteit dat geïntensiveerd wordt vanaf de 19de eeuw door de menswetenschappen. Al bij de Grieken en Romeinen treffen we vertogen aan die het seksuele gedrag problematiseren en deze vormen het onderwerp van genoemde twee boeken. Deze ‘ontdekking’ van Foucault houdt in feite in dat hij een belangrijke hypothese uit *De wil tot weten* verlaat, de hypothese namelijk dat spreken over seksualiteit samenvalt met de konstituering van het moderne subjekt en dat *ieder* vertoog over seksualiteit een normaliserende en disciplinerende werking heeft.

In genoemde boeken attendeert hij ons op de zogenaamde preskriptieve vertogen over seksualiteit in de griekse en de romeinse cultuur. ‘Daarmee bedoel ik teksten die ongeacht hun vorm (redevoering, dialoog, verhandeling, verzameling voorschriften, brieven, enzovoort), voorstellen voor gedragsregels als hoofdonderwerp hebben’, aldus Foucault. ‘Deze teksten hadden tot taak operatoren te zijn die de individuen de gelegenheid boden zich vragen te stellen over hun eigen gedrag, daarover te waken, het te ontwikkelen en zichzelf tot ethisch subject te modelleren.’¹¹ Foucault noemt dit ethiese vertogen: het begrip ethiek – te onderscheiden van moraal – wordt door hem gereserveerd voor die vertogen die een relatie van een zelf tot zichzelf konstrueren en daarmee gericht zijn op de concrete vormgeving van het eigen bestaan. Foucault noemt ze ook wel levenskunst-vertogen, bestaansethetika’s, of zelfpraktijken. Hij omschrijft ze als volgt: ‘Daaronder moeten weldoordachte en welbewuste praktijken worden verstaan, waarmee de mensen niet alleen gedragsregels voor zich vaststellen, maar proberen zichzelf te veranderen, hun eigen wezen te wijzigen en van hun leven een kunstwerk te maken dat bepaalde esthetische waarden meedraagt en aan bepaalde stijlcriteria beantwoordt.’¹² We hebben hier dus te maken met een type vertogen c.q. ‘diskursieve praktijken’ dat een ethiek behelst die een *esthetiese* inzet heeft, vandaar de term ‘bestaansethetika’.

Dit type vertogen treffen we in de geschiedenis in veelvoud en ook op tal van thema’s aan, volgens Foucault. Zelf wilde hij alleen die op het gebied van de seksualiteit beschrijven. In zijn boeken komt naar voren hoe uitgebreid deze preskriptieve vertogen in de oudheid waren en tot in welke details de seksuele gedragsregels werden uitgewerkt. Daarbij moet

10. M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, en *Le souci de soi*, beide Parijs (Gallimard) 1984; nederlandse vert.: M. Foucault, *Het gebruik van de lust*, en *De zorg voor zichzelf*, Nijmegen (SUN) resp. 1984 en 1985.

11. M. Foucault, *Het gebruik van de lust*, a.w., p. 17.

12. Idem, p. 15.

wel aangetekend worden dat het hier vertogen betreft die zich alleen richten tot de griekse – vrije – *mannen*. Tegelijk brengt dit ook het aspect van lokaliteit met zich mee: het waren levenskunstvertogen die door en voor een bepaalde groep ontworpen waren en die zich niet tot de mens in het algemeen richtten.

Ook voor de doelgroep zelf gold dat er geen sprake was van een algemene normatieve claim. Degenen onder de mannelijke burgers die zich niet hielden aan de voorschriften van de levenskunstvertogen werden niet gezien als mensen die afweken van de norm en die via heropvoeding of andere ‘welzijnswerk’-maatregelen moesten worden aangepast, maar als ‘overmoedigen’: ‘Het was een persoonlijke keuze voor een kleine elite. Die keuze werd ingegeven door de wil een mooi leven te leiden, en de herinnering aan een mooi bestaan na te laten.’ Aldus Foucault in een interview uit 1983.¹³

Het belangrijkste kenmerk van deze bestaansethetika’s was dat zij als zelfstandige vertogen funktioneerden, los van religie of van juridies-institutionele systemen. Foucault stelt in genoemd interview dat juist de zelfstandige status van de griekse bestaansethetika’s aanleiding vormt om ons er door te laten inspireren. Het gaat hem dan niet om een inhoudelijke heropneming van deze griekse ethiese vertogen – daarvoor waren ze te zeer gecentreerd rondom een meester/slaaf denken – maar wel zouden we kunnen aansluiten bij het *type* ethiek dat we hier aantreffen: ‘Volgens mij bestaat er geen enkele noodzaak om ethiese vraagstukken met wetenschappelijke kennis in verband te brengen. (...) Eeuwenlang zijn we ervan overtuigd geweest dat er tussen onze ethiek, onze persoonlijke ethiek, ons dagelijks leven enerzijds en de grote politieke, sociale en economische structuren anderzijds logiese verbindingen bestonden. (...) Ik vind dat we van dat idee, dat er een noodzakelijke relatie bestaat tussen de ethiek en de andere sociale of economische of politieke structuren, afmoeten.’¹⁴

Tot zover de – natuurlijk beknopte – opmerkingen over Foucaults recente werk. Binnen dit bestek kan ik helaas niet ingaan op de verfijningen die hij heeft aangebracht in de vorm van een begrippenapparaat om dit soort levenskunst-vertogen te analyseren en te onderscheiden, die mijns inziens uitstekend van pas kunnen komen. Ik wil nu proberen om dit denken van

13. ‘On the Genealogy of Ethics’, in: H.L. Dreyfus/P.Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago 1983, p. 230 (vertaling van mij K.V.). Nederlandse vert. van dit interview: ‘Waarom zou niet ieder van zijn leven een kunstwerk maken?’ in: *Michel Foucault in gesprek. Seks, macht en vriendschap*. Amsterdam (De Woelrat) 1985.

14. Idem, p. 236.

Foucault door te trekken naar de vraag die in dit artikel centraal staat, de vraag naar de theoretiese legitimering van de ontwikkeling van een feministiese subcultuur.

Het recente werk van Foucault biedt volgens mij aanknopingspunten voor een beantwoording van deze vraag, omdat hierin de band tussen normativiteit en normalisering is verbroken. Hij brengt zo de mogelijkheid van konstrukties van zelf-identiteit naar voren die ontsnappen aan *subjezt-zijn* als resultaat van normalisering. Dit doet hij door te wijzen op de mogelijkheid van *zelfstandige* ethiese vertogen die los staan van waarheid en wetenschap. Het waren immers juist de menswetenschappen die met hun produktie van waarheid over de mens (zijn verlangen, zijn 'zelf', zijn onbewuste, zijn bewustzijn, zijn identiteit enzovoort) het moderne subjezt hebben gekreëerd. Zich afzettend tegen dit subjezt-zijn als zelfreflektief bewustzijn en waarachtige identiteit ziet Foucault ruimte voor en bepleit hij zelfs konstrukties van nieuwe subjektiviteit, waarvoor hij aangrijpt op de griekse tradities van levenskunst en ethiek.

Foucault maakt op deze wijze een zinvolle benadering mogelijk van ons probleem, een benadering die kortweg te omschrijven valt als: het subjezt vrouw bestaat niet, leve de vrouwelijke subjektiviteit! Deze benadering houdt een zich afzetten in tegen alle vertogen die trachten de waarheid over de vrouw te poneren, en tegen alle ethiek en normativiteit ten aanzien van vrouwen en vrouwelijkheid die zich baseert op 'wetenschappelijke kennis' over wat de vrouw is, of wat haar kenmerken zijn (haar verlangens, haar identiteit, haar zelf, haar bewustzijn, haar onbewuste).

De vrouwelijke subjektiviteit is hiermee niet van tafel. Zij wordt opgevat als iets dat steeds opnieuw gekonstrueerd en konstrueerbaar is. Ook ten aanzien van het specifieke probleem waarmee Foucault ons in *De wil tot weten* opzadelde, de vraag namelijk of het spreken van feministes over seksualiteit zelf niet opnieuw naadloos aansluit bij de *scientia sexualis*, biedt zijn laatste werk een antwoord.

Ook dit probleem verschuift in een andere richting nu Foucault zijn belangrijkste stelling daarin, de stelling dat het spreken over seksualiteit samenvalt met de normaliserende konstituering van het moderne subjezt, heeft gekorrigeerd. Al bij de Grieken bestonden er vertogen rondom het seksuele gedrag die een zelfidentiteit op dit gebied tot inzet hadden; echter niet een die gebaseerd was op de *waarheid* over het lichaam en zijn verlangens. Het ging hier om vertogen die een *ethiese* betrekking tot het lichaam wilden konstrueren. Spreken over seksualiteit kan dus ook deze status

hebben en in dit licht komt het feministiese seksualiteitsdiscours er ook genuanceerder uit te zien.

Wanneer we nu deze benadering als uitgangspunt nemen, met andere woorden ervan uitgaan dat we rondom vrouw en vrouwelijkheid kulturele praktijken willen ontwikkelen die ontsnappen aan subjekt-essentialisme en aan het waarheidsstreven van de *scientia sexualis* en die aansluiten bij het griekse type van de bestaansethetika, welke konsekwenties heeft dit dan voor een feministiese stijlontwikkeling?

Feminisme als konstruktie

Een eerste duidelijke konsekwentie zou zijn dat feministiese vertogen geen waarheidsclaims ten aanzien van vrouw-zijn en vrouwelijkheid moeten bevatten.¹⁵ Feministen moeten zichzelf niet op de stoel plaatsen van een waarheidsvertoog, maar hun vertoog over vrouwen de vorm geven van een ethiek: zich presenteren als een vertoog dat een ethiek rondom vrouw-zijn behelst, uit naam waarvan zij hun kulturele konstrukties aandragen.

Een tweede belangrijk punt betreft de lokaliteit van een feministiese bestaansethetika. Ten eerste behelst de griekse bestaansethetika, zoals we zagen, slechts een *ethiek*: de relatie van het zelf tot zichzelf, en niet een moraal die zich tot alle aspecten van het maatschappelijke veld uitstrekt. Feministiese konstrukties die vrouwelijkheid artikuleren, zouden dan ook slechts kunnen beogen levensstijlen te konstrueren en niet een moraal ten aanzien van alle aspecten van het bestaan. Voorts zouden zij zich moeten presenteren als vertogen die iets te bieden hebben aan *degenen die zich er door aangesproken voelen*, dus absoluut niet als dwingende moraliteit ten aanzien van alle vrouwen. Ook dit, zagen we, was inherent aan het griekse type bestaansethiek.

En tenslotte impliceert zo'n benadering dat er geen sprake kan zijn van *de* feministiese ethiek of bestaanswijze. Ethiese vertogen rondom vrouw-zijn kunnen natuurlijk heel verschillende inhouden hebben. Het feminisme is in dit opzicht dan ook eerder een verzamelnaam voor alle verschillende stijlen die een alternatief willen bieden voor de dominante kultuur van vrouwelijkheid.

15. Ik noem hier een aantal punten waaraan je zou kunnen denken. Voorzover ik het woord 'moeten' hanteer, mag duidelijk zijn dat het hierbij gaat om een normatieve stellingname van mijn kant en niet om een normaliserend moeten!

Samenvattend kom ik dan toe aan de vraag waar het mij uiteindelijk om ging: hoe kunnen we de kulturele pijler van het feminisme, namelijk de ontwikkeling van alternatieve kulturen en leefstijlen theoretisch legitimeren, wanneer we ons niet willen baseren op theorieën die een essentiële vrouwelijkheid postuleren, en ook niet alleen op de *bestaande* sociale verschillen tussen mannen en vrouwen? Mijns inziens heeft Foucault in zijn laatste werk, door de ruimte van de ethiek – de relatie van het zelf tot zichzelf – als zelfstandige vertoogsoort bloot te leggen, ons daarvoor de instrumentaria aangereikt. De Griekse tradities van levenskunst analyserend, laat hij ons een ruimte zien voor constructies van zelf-identiteit die ontsnappen aan de moderne vorm van subjektiviteit, namelijk het zichzelf onderzoekende, naar authenticiteit strevende subject. Naar mijn mening opent Foucault op deze wijze de mogelijkheid van een verzoening van ethiek en dekonstruktiedenken en maakt hij een zinvolle benadering mogelijk van ons probleem, hoe een feministische subjektiviteit te ontwikkelen zonder het fundament van een essentieel vrouwelijk subject. Wanneer we wat tot waarheid van onze identiteit is gemaakt, omvormen tot een ethische betrekking en dit ook als zódanig presenteren en structureren, kan een spreken over vrouw-zijn wel degelijk aangrijpingspunt zijn voor een cultuur-vernieuwend programma; ‘vrouw-zijn’ kan op die manier aanleiding zijn tot het ontwerpen van nieuwe levensstijlen, bestaansvormen en kulturele ‘verbeeldingen’ en ‘vertalingen’.

Die manier houdt dus in een zich afzetten tegen alle vertogen die trachten de waarheid over de vrouw te poneren of te achterhalen en tegen alle ethiek en normativiteit ten aanzien van vrouwen en vrouwelijkheid die zich baseren op ‘wetenschappelijke kennis’ over wat de vrouw is of wat haar kenmerken zijn (haar verlangens, haar onbewuste, haar lusten). En die manier houdt in: een zich presenteren als een bepaalde betekenisgeving rondom vrouw-zijn, als een feministische bestaansaesthetika. Welke invulling feministische bestaansaesthetika’s hebben, hoe ze eruit zien en komen te zien, dat blijft een kwestie van ‘smaak’. Een ‘smaak’ die gemaakt, beargumenteerd en betwist kan worden in een permanente discussie – die daarmee een politieke discussie is!

Heidi de Mare
Van horen zien
 'De vrouw' als onmogelijke categorie
 in feministies filmtheoreties onderzoek*

Het begrip scopophilia is door de organisatrices van het kongres ontleend aan het bekende artikel van Laura Mulvey uit 1975, 'Visual pleasure and narrative cinema'.¹ Dit artikel – dat van groot belang is geweest voor de ontwikkeling van de feministiese filmtheorie – heeft blijkbaar na tien jaar nog steeds aantrekkingskracht, zelfs in verband met niet-filmtheoretiese kwesties als arbeid, seksualiteit, media en kunst.²

In mijn bijdrage wil ik deze tekst van Mulvey centraal stellen en proberen de mogelijke redenen van dit sukses op te sporen. Het eerste gedeelte zal dan ook bestaan uit een soort tekstanalyse, waarbij ik niet zozeer een chronologische samenvatting geef van het artikel van Mulvey, maar de aard van het denken en de opbouw van de redenering zal aangeven. Door deze leeswijze is het mogelijk de plaats vast te stellen die de psychoanalytische theorie – en met name het begrip scopophilia – daarbij inneemt, maar ook de plaats die toegekend wordt aan de klassieke Hollywoodfilm èn aan het sekseverschil.

In het tweede gedeelte wil ik aandacht besteden aan een aantal feministiese filmanalyses die nà Mulvey in Engeland en Amerika zijn verschenen. Ook hier zal ik mij richten op de uitgangspunten van deze teksten, en op de (theoretiese) opstelling ten opzichte van Mulvey. In

* Deze lezing is gebaseerd op het onderzoek van de werkgroep 'Laura Mulvey en de feministiese filmtheorie', najaar 1985, bij de sectie Film en Opvoeringskunsten aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen.

1. Zie 'Voorwoord', in: *Scopophilia. Het genot van het kijken*, Tilburg, dec. 1985, p. 5, en meer expliciet: A. van Lenning, 'Het kijken bekeken', in: idem, p. 8. Het artikel van Mulvey werd gepubliceerd in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18; ned. vert. 'Visueel genot in de film', in: K. Spaink (red.), *Pornografie: bekijk 't maar. Een politiek-feministische visie op seksualiteit*, Amsterdam (Van Gennep) 1982, pp. 119-135. De citaten in dit artikel zijn aan de engelse tekst ontleend en vertaald door mij *H.d.M.*; zie ook noot 10.

2. 'Drie themagroepjes: arbeid, seksualiteit, media en kunst gingen bekijken hoe vanuit het begrip Scopophilia hun thema verder ingevuld zou kunnen worden', in: 'Voorwoord', a.w., p. 6.

hoeverre volgen deze latere artikelen het door Mulvey uitgezette spoor? In hoeverre vullen zij ontbrekende aspecten aan of wijken zij geheel af van het door Mulvey geformuleerde kader?

Tot slot zal ik – als derde gedeelte – een paar kanttekeningen plaatsen bij enkele negatieve effecten – in filmtheoreties opzicht – die met deze zegetocht van Mulvey samenhangen. Dit staat in verband met de problematische status van de menswetenschappelijke categorie ‘vrouw’ in de feministische filmanalyses.

Visual pleasure and narrative cinema

Allereerst zal ik proberen inzicht te geven in de denkwijze van ‘Visual pleasure and narrative cinema’. Ik zal kris-kras door de tekst gaan om te ontkomen aan de verleidingsstrategie die eigen is aan elk artikel. Waar het mij om gaat is het vaststellen van de hiërarchie in de gehanteerde argumenten. Anders gezegd: wat is het doel van de tekst? Welke vragen worden erin gesteld, welke verbindingen worden er gelegd tussen verschillende culturele verschijnselen (maatschappij, mannen, vrouwen, verhalen, films, ervaringen en dergelijke)?

De feministische ervaring

Als eerste en meest fundamentele uitgangspunt zou ik willen noemen de feministische ervaring. Mulvey spreekt op verschillende momenten in haar tekst over ‘de frustratie’ van feministes in deze maatschappij en over het onderzoeken van ‘de wortels van onze onderdrukking’ (p. 7). Wat Mulvey hier in eerste instantie doet, is het ensceneren van een *subjekt* in de tekst – een lezer(es) wordt aangesproken – op basis van *negativiteit*. *Wij vrouwen* behoren tot dezelfde categorie op basis van het feit dat wij allen onderdrukt worden door en onderworpen zijn aan deze maatschappij, het zogenaamde patriarchaat. Vervolgens poneert Mulvey op grond van deze overeenkomst in negatieve ervaringen een *positieve* overeenkomst tussen vrouwen: wij vrouwen bezitten een eigen vrouwelijk *verlangen* en een vrouwelijk *onbewuste*, waarvan wij nu nog zijn gescheiden (p. 7).

Deze omkering ten positieve van de negatieve ervaring heeft echter een merkwaardig resultaat. De ervaring leert dat onze cultuur een eenduidige betekenis hecht aan vrouwen. Door kennis op te vatten als abstraktie van die werkelijkheid is het mogelijk deze subjectieve (negatieve) ervaring van moderne vrouwen om te zetten in een (negatief) theoretisch axioma. Het gaat, stelt Mulvey, om ‘een wereld die geordend is volgens seksuele

onevenwichtigheid' (p. 11). Doordat vrouwen *als vrouwen* strijden tegen mannen, 'sekseverschil' of 'patriarchaat', is het resultaat dat de eenduidigheid zélf in stand gehouden wordt.³

Dit standpunt nu, dat de feministiese ervaring als gegeven aksepteert (zoals het ook 'mannen', 'vrouwen' en de 'maatschappij' als empiriese feiten neemt), vertegenwoordigt een specifieke opvatting over wat 'de werkelijkheid' is. Een illustratie en uitwerking van deze denkwijze – die ik globaal de 'menswetenschappelijke' noem – vinden we ook in het motto van het kongres, bestaande uit een uitspraak van John Berger. 'Mannen handelen en vrouwen verschijnen. Mannen bekijken vrouwen. Vrouwen bekijken zichzelf als wezens die bekeken worden. Dit bepaalt niet alleen de meeste relaties tussen mannen en vrouwen, maar ook de relatie van vrouwen ten opzichte van zichzelf. De observator binnen in de vrouw is mannelijk, de geobserveerde vrouwelijk. Zo verandert de vrouw zichzelf in een objekt, en wel in het bijzonder in een aanschouwelijk objekt: een bezienswaardigheid.'⁴

In dit menswetenschappelijk denken worden de empiriese gedragingen en betrekkingen tussen subjekten benadrukt (door middel van bijvoorbeeld een begrip als 'socialisatie'⁵) en worden ze beschouwd als het doorslaggevende nivo van de werkelijkheid. Daarmee wordt bijvoorbeeld de psychiese werkelijkheid alsook de filmiese werkelijkheid (die van een andere materialiteit zijn), ondergeschikt gemaakt aan een 'werkelijkheid' die beperkt is tot datgene wat empiries waarneembaar is. Alsof wat empiries vanzelfsprekend is, niet zélf afhankelijk is van een epistemologische ordening die eraan voorafgaat en die bepaalt wat waargenomen *kan* worden. Het menswetenschappelijk denken dat binnen feministiese filmtheorie dominant is, komt niet verder dan de konklusies die al met de eigen vooronderstellingen waren gegeven. Dit soort denken blijkt ook aanwezig in de volgende uitspraak in de kongresbundel: 'Met mannelijk en vrouwelijk doel ik op de clusters van eigenschappen en gedragingen die doorgaans aan mannen en vrouwen als empirische categorie worden toegeschreven.'⁶

3. In feite geldt dit niet alleen voor de feministiese filmtheorie. De vervanging van 'vrouwenonderdrukking' door begrippen als '(asymmetries) sekseverschil', 'sekse-geslachtssysteem' of 'konstruktie van vrouwelijkheid' heft geenszins de negativiteit van de benadering op. Zie voor een nadere uitwerking van dit probleem het diktaat *Vrouwen en de stad*, samengesteld door L. Edhoffer, H. de Mare en A. Vos. Vrouwenstudies Bouwkunde, TH Delft, febr. 1986.

4. Zie *Informatiefolder Scopophilia. Het genot van het kijken*, dec. 1985, p. 2, en J. Berger, *Anders zien*. Nijmegen (SUN) 1972, p. 47.

5. Maar ook door een specifiek gebruik van begrippen als 'internalisatie', 'non-verbaal gedrag' en 'representatie'. Zie A. Lenning, 'Het kijken bekeken', a.w., pp. 8-19.

6. Idem, p. 11.

De klassieke Hollywoodfilm

Wanneer ik nu overga naar de plaats die Mulvey toedicht aan de klassieke Hollywoodfilm, dan wil ik beginnen met een citaat waarin de zojuist genoemde denkwijze duidelijk aanwezig is. Letterlijk schrijft Mulvey: 'Het uitgangspunt is de wijze waarop film de direkte, sociaal vastgestelde interpretatie van het sekseverschil – die beelden en erotische manieren van kijken en tonen beheerst – reflekteert, openbaart en bespeelt.' (p. 6) Film beschouwt zij als niets anders dan een extreem voorbeeld van de wijze waarop de (seksistische) werkelijkheid in een specifieke (patriarchale) illusie omgezet wordt.

De hiërarchie in de vooronderstellingen zal duidelijk zijn. Mulvey ziet het sekseverschil – dat aan alles in de maatschappij ten grondslag ligt – weerspiegeld in de film en wel op verschillende plaatsen. Ze verbindt de toeschouwer en de held op basis van het mannelijk geslacht: 'Wanneer de *toeschouwer* zich identificeert met het *mannelijk* hoofdpersonage projekteert *hij* zijn blik op dat van *zijn* gelijke, zijn filmiese plaatsvervanger ...' (p. 12, kurs. *H.d.M*). Het geslachtelijk onderscheid is ook in het onbewuste ('vrouwelijk', p. 7, en 'mannelijk', p. 13) doorslaggevend voor de wijze waarop mannelijke regisseurs als Hitchcock en Von Sternberg en hun films zijn te typeren (pp. 14-17).

Maar het gaat in de film niet alleen om een letterlijke reproductie van het sekseverschil. Ook de filmiese technieken en narratieve structuur komen de patriarchale aard van de cinema te hulp: de klassieke Hollywoodfilm tracht op allerlei manieren het *mannelijk plezier* te bevorderen ten koste van de vrouw. Mulvey postuleert het funktioneren van een drieledig blikkenschap. Het gaat daarbij noch om reële, noch om ideële toeschouwers in de bioskoop ('het publiek'), maar om de werkzaamheid van het cinematografies apparaat. Het gaat om de encenering van een psychiese werkelijkheid in de toeschouwer. Twee blikken – de blik van de kamera én de blik van de toeschouwer op het uiteindelijk produkt – worden onzichtbaar gemaakt ten gunste van het blikkenschap tussen de acteurs. Dit gebeurt om de toeschouwer optimaal in het filmverhaal op te nemen. Deze psychiese werkzaamheid van het cinematografies apparaat is volgens Mulvey echter geënt op een arbeidsdeling naar sekse (p. 12), en wel één die ongunstig uitpakt voor het vrouwelijk geslacht. De centrale spil waar de klassieke Hollywoodfilm om draait, is het *plezier* dat *mannen* beleven aan het bekijken van *vrouwen* (p. 13). Plotseling gaat het Mulvey dus toch weer om reële toeschouwers.

Als voorwaarde om te komen tot een alternatief (een nieuwe taal van het verlangen, p. 8) konkludeert Mulvey dat het mannelijk plezier

moet worden afgewezen, hetgeen onvermijdelijk ook een afwijzing van de klassieke narrativiteit inhoudt. Pas dan kan aan vrouwen hun beeld worden teruggegeven – een beeld dat hen voortdurend is ontstolen en misbruikt is voor mannelijk plezier (p. 18). Een beeld dat blijkbaar *van vrouwen is* en waar ze recht op hebben.

Dit is – zeer globaal – de problematiek die ten grondslag ligt aan het artikel van Mulvey. Zij begint met de empiriese konstatering dat vrouwen een ondergeschikte positie innemen in het patriarchaat – en dus ook in een patriarchaal produkt als de klassieke Hollywoodfilm. Deze reproduceert het sekseverschil op verschillende punten. Mulvey eindigt met de suggestie van een al even empiriese ontsnapping aan de traditionele film: het bevrijden van de kamerablik en de blik van het publiek (p. 18). En dit uit naam van het vermeende misbruik van het beeld van vrouwen.

De psychoanalytische theorie

Over de plaats die Mulvey toekent aan de psychoanalytische theorie wil ik kort zijn. Het gaat er om te begrijpen wat de psychoanalyse toevoegt aan het hiervoor geschetste betoog. Mulvey stelt aan het begin duidelijk dat zij de psychoanalyse wil gebruiken als politiek wapen om het patriarchaat (en de film) te analyseren (p. 6). Dit gebruik van de psychoanalyse – in 1975 – lijkt op het pleidooi van Juliet Mitchell een jaar eerder.⁷ Mitchell verdedigt de freudiaanse psychoanalyse tegenover de vrouwenbeweging, die de psychoanalyse opvat als een legitimatie van de ondergeschikte positie van de vrouw. Mitchell benadrukt juist het analytische karakter ervan en wijst op de verregaande gevolgen wanneer het feminisme doof blijft voor datgene wat de psychoanalyse kan leren omtrent de onderdrukking van de vrouw.

De woorden van Mitchell klinken bij Mulvey duidelijk door: in plaats van als een verwerpelijke, seksistische theorie beschouwt ook zij de psychoanalyse als een (vanuit feministisch standpunt verantwoorde) *analyse* van het patriarchaat. Maar in feite doet Mulvey juist door haar specifieke gebruik van de psychoanalyse een stap terug. Want anders dan Mitchell denkt Mulvey de psychoanalyse tegen het patriarchaat te kunnen *inzetten*. Ze vertaalt psychoanalytische wetten van het onbewuste naar een empiriese realiteit: de psychoanalyse zou de waarheid vertellen over sociale verhoudingen tussen mannen en vrouwen: ‘Ofwel ze moet elegant plaats maken voor het woord, de Naam van de Vader en de Wet, of anders vechten om

7. J. Mitchell, *Psychoanalysis and feminism*. Londen 1974; ned. vert. *Psychoanalyse en feminisme. Deel 1. Psychoanalyse en vrouwelijkheid*. Nijmegen (SUN) 1981.

haar kind beneden in de schemer van het imaginaire bij zich te houden.’ (p. 7) Op basis van deze kennis zouden vrouwen het onbewuste kunnen bevechten en vervolgens *keuzes* kunnen maken in hun leven. Mulvey gebruikt zo de psychoanalyse in de eerste plaats als een legitimatie van haar eigen denken, dat van meet af aan overtuigd is van het bestaan van de onderschikking van vrouwen en het onevenwichtige sekseverschil.

Scopophilia

Wanneer ik dan kom tot de betekenis die het begrip scopophilia in het betoog van Mulvey heeft, moet eerst haar definitie ervan verduidelijkt worden. Scopophilia is het ‘andere mensen tot object nemen, hen onderwerpen aan een controlerende en nieuwsgierige blik’ (p. 8). Elders stelt ze dat scopophilia ‘voortkomt uit het plezier om een ander persoon te gebruiken als een object voor seksuele stimulatie door middel van de blik’ (p. 10). Kortom, zij legt in haar menswetenschappelijke interpretatie van het begrip scopophilia de nadruk op het tot object maken (in de zin van: ontmenselijken) van iemand anders, ‘een geobjectiverde ander’ (p. 9).⁸

In de freudiaanse psychoanalyse heeft dit begrip echter een andere betekenis. In de psychiese realiteit gaat het niet zozeer om de reële relaties tussen subjecten als wel om de *voorstellingen* die een subject zich daarvan maakt. In die zin heeft het psychoanalytische denken met een ander dan het sociaal-empirische universum te maken, namelijk met dat van de fantasma’s als specifieke realiteit. Bij het ‘tot object maken van iemand’ gaat het primair om de voorstellingen van het subject,⁹ wat geenszins de aantasting van het subject-zijn van die ander inhoudt. Tegen deze achtergrond beschouwd komen de door Mulvey geschilderde excessen onder mannelijke toeschouwers (in de vorm van ‘een perversie die obsessievolle voyeurs en gluurders produceert’, p. 9), in samenhang met de al genoemde ‘seksuele stimulatie’, in een ander licht te staan. Het wordt in haar interpretatie haast onmogelijk om van de cinema een andere voorstelling te maken dan een meer verrijfde vorm van pornobioscoop.¹⁰ Het banale van deze ge-

8. En verderop: ‘De macht om een ander persoon op sadistische wijze aan de wil of op voyeuristische wijze aan de blik te onderwerpen keert zich tegen de vrouw als het object van beide. Macht steunt op de zekerheid van het Recht en op de schuld van de vrouw welke bij voorbaat vaststaat (want zij roept, psychoanalytisch gesproken, kastratie op).’ (p. 15).

9. Zie: S. Freud, ‘Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie’ (1905), in: *Studienausgabe*. Bd V: *Sexualleben*. Frankfurt a.M. 1982, met name p. 121, noot 2.

10. Een standpunt dat in de nederlandse vertaling van Spaink overigens sterk wordt benadrukt door het artikel op te nemen in een bundel die ervan uitgaat ‘dat er iets mis is met pornografie’ en wel in een gedeelte van de bundel dat ‘vooral (wil) aantonen dat het pornografische zich niet beperkt tot exclusiviteit van de pornowinkel, dat pornografische beelden en een porno-

dachte wordt geenszins opgeheven door het gebruik van psychoanalytische begrippen, eerder lijken zij het wetenschappelijk bewijsmateriaal voor deze gedachte te moeten vormen.

Dit alles wil nog niet zeggen dat het artikel van Mulvey zonder waarde is. Integendeel, gezien de enorme explosie aan feministische filmanalyses daarna, kan het worden beschouwd als een *programmatische tekst*. Het programmatiese ligt in het feit dat de belangrijkste vooronderstellingen en de gestelde vragen vanaf dat moment vastliggen. Ik vat het artikel dan ook op als het kader waarbinnen de feministische filmtheorie zich vanaf dat moment blijft bewegen: de wijzigingen en verschuivingen die zich hebben voorgedaan, blijven binnen dit raster. Mulvey zelf vat het programma kort en bondig als volgt samen: ‘In een wereld die geordend is volgens seksuele onevenwichtigheid, is het kijkplezier in actief/mannelijk en *passief/vrouwelijk* gespleten. De bepalende mannelijke blik projekteert zijn fantasie op de *vrouwelijke figuur*, die dienovereenkomstig gevormd is. In hun traditionele exhibitionistische rol worden *vrouwen* gelijktijdig bekeken en getoond, met hun verschijning gericht op een sterk visueel en eroties effect, zodat van *hen* kan worden gezegd dat zij de konnotatie “bezienswaardigheid” hebben.’ (p. 11, kurs. *H.d.M.*)

Wat we hier zien gebeuren is het gelijkschakelen van wezenlijk onderscheiden nivo’s: *passief/vrouwelijk* (psychoanalytisch) – *vrouwelijke figuur* (filmtheoretisch) – *vrouwen* (menswetenschappelijk). Alles wordt teruggebracht tot het schijnbaar meest reële nivo: dat van de direkt herkenbare en voorafgegeven vrouw als sociaal wezen. Maar Freud, op wie Mulvey voortdurend terugrijpt, benadrukt nu juist dat deze nivo’s van elkaar onderscheiden dienen te worden. De *verschillende* vormen van weten die ermee samenhangen moeten ernstig genomen worden. Freud stelt dat de begrippen ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ (of beter nog ‘aktiviteit’ en ‘passiviteit’) in de psychoanalytische theorie duidelijk afgebakende betekenissen hebben. De drift beschouwt Freud altijd als een vorm van *aktiviteit*, ook wanneer het gaat om een *passief* doel.¹¹ De sociologische

grafische manier van kijken zich overal voordoen’ (p. 8). Verder werkt ook de verregaande popularisering – ten behoeve van dit standpunt? – van de vertaling hieraan mee. Zo worden bijvoorbeeld ‘diegesis’ (p. 13) en ‘narrative’ (p. 14) beide vertaald met ‘verhaaldraad’ (pp. 128 en 129) en ‘pro-filmic event’ (p. 17) met ‘de acteurs’ (p. 134); moeilijke zaken als ‘an illusion of Renaissance space’ (p. 18) zijn helemaal weggelaten. Het resultaat is niet alleen een vertaling die het artikel van Mulvey onrecht doet, maar die het zelfs af en toe onbegrijpelijk maakt.

11. Zie S. Freud, ‘Triebe und Triebchicksale’ (1915), in: *Studienausgabe*, Bd III: *Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt 1972, met name pp. 85-86.

betekenis wordt daarentegen ontleend aan de waarneming van bestaande mannelijke en vrouwelijke individuen. Noch in psychologische, noch in biologische zin bestaat er echter een zuivere mannelijkheid of vrouwelijkheid. Elk individu vertoont daarvan een bepaalde vermenging,¹² waarmee een sociologies gebruik van deze begrippen diskutabel is.

Vergelijkt men Freuds opvatting met Mulvey's gedachtengang dan blijkt dat haar *denken* niet psychoanalytisch is georganiseerd. Integendeel, de psychoanalytische begrippen (zoals 'perversie') zijn ondergeschikt aan en ingevoegd in een denken dat menswetenschappelijk (man/vrouw) en moreel (goed/kwaad) is gestructureerd: 'Een vluchtig masker van ideologische juistheid weet de werkelijke perversie maar nauwelijks te verbergen – de man staat aan de goede kant van de wet, de vrouw aan de verkeerde.' (p. 15)

Feministische filmtheorie ná Mulvey

Het gaat mij om de verhouding van een aantal filmanalyses¹³ ten opzichte van het door Mulvey geformuleerde programma: in hoeverre zijn het aanvullingen, correcties of alternatieven die tot hetzelfde programma behoren, in hoeverre vallen zij er geheel buiten?

Mannelijke aspecten

Over het patriarchale karakter van de klassieke Hollywoodfilm blijven de feministische analyses het ná 1975 eens. Slechts enkele auteurs bewijzen dit ten overvloede, zoals Elizabeth Ann Kaplan, die de uitspraken van de *mannelijke regisseur* (Von Sternberg) over de *vrouwelijke star* (Marlene Dietrich) als bewijs van het onderdrukkende karakter van de film *Blonde Venus* beschouwt.¹⁴ Kaplan legt – geheel in menswetenschappelijke stijl – probleemloos verband tussen extra-cinematografische en filmische feiten,

12. S. Freud, 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie', a.w., pp. 123-124, noot 1.

13. De keuze is om drie redenen op de nog te noemen artikelen gevallen: ten eerste omdat elk artikel maar één klassieke Hollywoodfilm behandelt, hetgeen een nauwkeurig volgen van de redenering ten goede komt; ten tweede vanwege de aanwezigheid van deze films; op video; ten derde omdat de betreffende teksten gericht waren op klassieke Hollywoodfilms. Dit laatste is noodzakelijk omdat feministische analyses van niet tot die categorie behorende films (bijv. neo-klassieke Hollywoodfilms, feministische films, avantgarde- of Europese films) veelal gebruik blijken te maken van begrippen die zijn ontwikkeld in analyses van de klassieke Hollywoodfilm.

14. E.A. Kaplan, *Women & film. Both sides of the camera*. New York/Londen 1983, pp. 49-59: 'Fetishism and the repression of Motherhood in Von Sternberg's *Blonde Venus* (1932)'.



Gilda

een verband dat met name in de literatuurwetenschap of kunstgeschiedenis allang niet meer als vanzelfsprekend wordt genomen.¹⁵ Ook in haar analyse van *The Lady from Shanghai*, waarin het beeld van een typies mannelijke held wordt ondermijnd en een vals vrouwbeeld wordt vernietigd, beschouwt Kaplan de mannelijke regisseur (Welles) als degene die de werkelijke vrijheid van de vrouw in de weg blijft staan (doordat het 'progressieve vrouwbeeld' gepaard gaat met moord, manipulatie en morele degradatie).¹⁶

Voor degenen die overtuigd zijn van het patriarchale karakter van de film, blijken er twee mogelijkheden te bestaan. Een eerste standpunt is dat men Mulvey letterlijk neemt, zoals Mary Ann Doane in haar artikel over *Gilda*.¹⁷ Zij gaat ervan uit dat de vrouw in het fallocentristiese vertoog

15. Zie mijn artikel: 'Feministische kunst bestaat niet', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 3 1980, pp. 293-318, m.n. p. 298: De kunstenaar (dus ook de regisseur) kan *niet* het uitgangspunt zijn bij het verklaren van het kunstwerk (i.c. de film).

16. E.A. Kaplan, *Women & Film*, a.w., pp. 60-72: 'The struggle for control over de female discours and female sexuality in Welles's *Lady from Shanghai* (1946)'.

17. M.A. Doane, 'Gilda: Epistemology as Striptease', in: *Camera Obscura*, nr. 11, 1983, pp. 6-27.



Blonde Venus

van de klassieke Hollywoodfilm geen eigen identiteit heeft (de vrouw is gekasteerd) en in feite het gebrek zelve is. Zij is een leeg teken. Het vrouwebeeld is volgens Doane gefixeerd ten gerieve van het plezier van de mannelijke toeschouwer die daardoor (her)bevestigd wordt. De analyse van Doane is er op uit deze patriarchale fixatie van de vrouw in de klassieke Hollywoodfilm op zoveel mogelijk punten aan te tonen. Voor een aantal andere analyses geldt – tweede mogelijkheid – dat men zich niet neerlegt bij de algehele afwijzing van de klassieke Hollywoodfilm. Ondanks het feit dat deze patriarchaal is, ‘ontdekt’ men verschillende ‘vrouwelijke aspecten’.

Vrouwelijke aspecten

Werd de oplossing (een nieuwe taal van het verlangen) door Mulvey nog *buiten* de klassieke Hollywoodfilm gesitueerd, nu verschuift ze naar het corpus van reeds aanwezige films. Het ‘vrouwelijke’ dat virtueel aanwezig was in het programma van Mulvey, wordt ingevuld.



The Lady from Shanghai

Ten eerste gebeurt dit in de zin van *verzetsmomenten*. Kaplan constateert in haar beide analyses oplossingen voor vrouwen. Ten aanzien van *Blonde Venus* stelt zij dat Marlene Dietrich – als actrice – weet had van het seksisme van Von Sternberg als regisseur, maar dat zij hiermee in de film juist heeft gespeeld. Het filmies personage Helen laat bewust naar zich kijken en parodieert daardoor de mannelijke blik. Kaplan bestrijdt daarmee de idee dat de onderdrukkende klassieke Hollywoodfilm vrouwen niets te bieden zou hebben. Iets soortgelijks beschrijft Kaplan in *The Lady from Shanghai*. Zij beoordeelt Rita Hayworth (actrice) eveneens als een *positief en progressief vrouwbeeld*: een zelfstandige vrouw met autoriteit. Zij laat zich niet bezitten, zij laat haar seksualiteit niet controleren en laat haar vertoog niet onderdrukken, juist door haar seksualiteit als wapen te gebruiken. Dit gedrag nu van de star en protagoniste – waartussen Kaplan overigens geen onderscheid maakt – zou het de *vrouwelijke toeschouwer* mogelijk maken meer afstand te houden tot de film dan mannen die de film bekijken. Naast het bestaan van de mannelijke toeschouwer – die



Mildred Pierce

hoofdzakelijk door Mulvey bestudeerd wordt¹⁸ – verschijnt nu een vrouwelijke toeschouwer die *bewuster* naar de klassieke Hollywoodfilm kijkt en onproblematies verbonden is met zowel de aktrice als met het vrouwelijk personage. Dat houdt dus geen verandering van, maar een aanvulling op Mulvey's programma in.

18. Laura Mulvey heeft zich in 1981 wel met de positie van de vrouwelijke toeschouwer in de klassieke Hollywoodfilm beziggehouden en wel in haar artikel 'Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by *Duel in the sun* (King Vidor, 1946)' in: *Framework* 15/16/17, 1981, pp. 12-15. Met behulp van – wederom – Freud wijst zij er op dat het meisje in haar ontwikkeling tot vrouw een mannelijk stadium heeft doorlopen en dat de vrouw daarom – in de vorm van regressie – in staat is in de cinema een (mannelijk) plezier te beleven. De positie van de vrouw in het patriarchaat ziet zij weerspiegeld in die van vrouwelijke protagonisten in o.a. *Duel in the sun*. Het gaat om de 'onmogelijkheid een stabiele seksuele identiteit te bereiken', doordat de vrouw heen en weer wordt geslingerd tussen 'passieve vrouwelijkheid' en 'regressieve mannelijkheid' (p. 12). De transseksuele identifikatie is dan ook voor de vrouw een tweede natuur, aldus Mulvey. Juist deze vermeende instabiliteit van de vrouw bestendigt bij Mulvey haar in 'Visual Pleasure' ingenomen standpunt dat voor vrouwen een 'mannelijk plezier' een minderwaardig plezier is.

Een ander aksent leggen Arbuthnot en Seneca in hun analyse van *Gentlemen prefer blondes*.¹⁹ Ze willen aantonen dat zelfs in zo'n patriarchaal produkt sprake kan zijn van *feministies plezier* en dat *Gentlemen prefer blondes* is te beschouwen als een feministiese tekst. Het afwijzen van de klassieke narratieve fiktiefilm bederft immers niet alleen het plezier van mannen maar ook dat van vrouwen. Feministies plezier koppelen zij aan de *presentatie van positieve vrouwen*, die in het dagelijks leven ontbreken en die door Marilyn Monroe en Jane Russell wèl getoond worden. Enerzijds toont hun houding en gedrag een zekere autoriteit (zij beantwoorden de blikken van mannen en zijn er niet aan onderworpen). Anderzijds waarderen de schrijfsters de band (vriendschap) tussen vrouwen onderling, hetgeen identifikatie voor vrouwen mogelijk maakt.

In een derde soort analyse wil Bailin aantonen hoe *vrouwen* in een overheersend patriarchale maatschappij tóch in staat zijn te spreken.²⁰ Zij ontdekt in de film *Marnie* een *vrouwenstem*, wat volgens haar niet los staat van het feit dat het een *vrouw* was die het scenario voor Hitchcock schreef. Deze vrouwenstem nu is verbonden met de positie van de vrouwelijke toeschouwers: het seksisties karakter van *Marnie* 'parallel aan dat in de patriarchale maatschappij) dat de vrouwenstem verwoordt, kan alleen door vrouwen worden begrepen. Opnieuw zien we een trits op basis van overeenkomst in geslacht: schrijfster – heldin – toeschouwster.

De legitimerende theorie

De psychoanalyse als 'legitimerende theorie' blijft ook ná 1975 van groot belang in de feministiese filmanalyses, zoals blijkt uit het veelvuldig gebruik van 'psychoanalytiese' noties. Wel zien we wijzigingen optreden wat betreft het bereik. Zo laat de reeds genoemde tekst van Doane een gebruik zien dat veel verder reikt dan dat van Mulvey. Gebruikte Mulvey de psychoanalyse nog louter ter omschrijving van het mannelijk kijkgedrag in de cinema, Doane acht de psychoanalyse geschikt om bijna alles aan *Gilda* te verklaren. Of het nu gaat om het vrouwbeeld (dat geloofchend zou worden), om de filmiese techniek van de montage (shot/tegenshot zou te maken hebben met het spiegelstadium en agressiviteit), om de verhouding van twee hoofdpersonages ten opzichte van elkaar (die zowel van narcisties agressieve als van sadomasochistiese aard zou zijn) of om bepaalde thema's in de film die zij dekodeert (gokken = fort/da; driehoeksverhouding =

19. L. Arbuthnot, G. Seneca, 'Pre-text and text in *Gentlemen prefer blondes*' (1980), in: *Film Reader 5, Film & Cultural Studies. Feminist Film Criticism*. Northwestern University, Illinois 1982, pp. 13-23.

20. R. Bailin, 'Feminist Readership, Violence and *Marnie*', in: *Film Reader 5*, a.w., pp. 24-36.

oerscène enz.). Elk *filmies* vlak staat volgens Doane open voor psychoanalytische *duiding*. Elk psychoanalytisch verhaal vindt zijn filmies equivalent.

Nu zijn er ook teksten – zoals de analyses van Cook en Walker van *Mildred Pierce*²¹ – die afscheid nemen van enkel een psychoanalytische duiding, maar geenszins van het fundamenteel menswetenschappelijke programma van Mulvey. *Mildred Pierce* vertelt het verhaal van een onvolledig gezin: de vader ontbreekt. De vrouw neemt het heft in handen, wat moord en doodslag tot gevolg heeft. Het einde van de film toont het herstel van de patriarchale orde: de dochter is gestraft en de vader keert weer.

Cook beschouwt de film als een representatie van de gewelddadige overname van het moederrecht door het vaderrecht. In plaats van de psychoanalytische theorie maakt zij gebruik van de theorie van Bachofen.²² De narratieve structuur is volgens Cook zodanig dat de toeschouwer de indruk krijgt dat Mildred de moord heeft begaan: het *vrouwelijk* vertoog (het verhaal van Mildred Pierce, dat zich in het verleden voltrekt) is ondergeschikt aan het *mannelijk* vertoog (het heden, waarin de rechercheur zijn onderzoek naar de moord doet en dat het sturende verhaal vormt in de film; achteraf blijkt ook dat hij altijd al de waarheid omtrent de moordenaar kende). Bij Cook neemt dus de theorie van Bachofen de plaats in die bij Mulvey en anderen voor de psychoanalyse was gereserveerd: als legitimatie van de waarheid van de feministische ervaring.

Wat de tweede analyse betreft wijs ik er slechts op dat Walker meer nadruk legt op de *positiviteit* van het vrouwelijk vertoog in deze film. Waar Cook het ondergeschikt acht (konform Bachofen), ziet Walker het zegevieren. Deze meer positieve interpretatie vloeit voort uit het gebruik van een optimistischer verklaringsmodel, zoals dat van Chodorow.²³ Walker benadrukt de fundamentele relatie tussen Mildred en haar dochter Veda, die volgens haar onverbrekelijk is en als zodanig een grote bedreiging vormt voor het patriarchaat. Het feit dat het de dochter is die de moord pleegt, is slechts vanuit deze vrouwelijke kollektiviteit te begrijpen, aldus Walker. In feite overwint niet het patriarchaat (Cook), maar plegen zowel moeder als dochter er een fundamentele aanslag op.

Zo zien we dat eenzelfde verhaal positief dan wel negatief geïnter-

21. P. Cook, 'Duplicity in *Mildred Pierce*', in: E.A. Kaplan (red.), *Women in Film Noir*. Londen (BFI) 1978, 1980, pp. 68-82; J. Walker, 'Feminist critical practice: female discourse in *Mildred Pierce*', in: *Film Reader 5*, a.w., pp. 164-172.

22. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*. Stuttgart 1861.

23. N. Chodorow, *Waarom vrouwen moederen*. Amsterdam 1980. (Oorspr. 1978.)

preteerd kan worden, afhankelijk van het gebruikte verklaringsschema. In geen van beide gevallen wordt echter wezenlijk bijgedragen aan een analyse van de film. Film is een *middel* om iets anders te bewijzen (namelijk ter bestendinging van de waarheid van de feministiese ervaring) en geen *objekt* van onderzoek (zodat een nieuw weten hieromtrent zou kunnen ontstaan). Deze tendens om een bepaalde theorie ter legitimatie in te zetten blijkt zich na 1975 ongeremd uit te zaaien, afhankelijk van de 'nieuwe' theorieën die binnen het gezichtsveld komen. In de verschillende teksten stapt men zonder epistemologische vragen van het ene theoretiese domein naar het andere.²⁴ Dat wordt mogelijk doordat deze domeinen aan het menswetenschappelijk denken ondergeschikt worden gemaakt.

Geschiedenis en verandering

De feministiese filmtheorie van ná Mulvey heeft zijn eigen geschiedenis gekreëerd door deze tegelijk te benoemen en af te wijzen.²⁵ Kaplan is in de inleiding van haar boek *Women & film. Both sides of the camera* zeer stellig in haar afwijzing van de vroegere feministiese filmkritiek. Die zou sociologies, politiek en ahistories zijn. Met het artikel van Mulvey zou de feministiese filmtheorie daaraan zijn ontgroeid. Het gebruik van psychoanalyse, ideologiekritiek, semiotiek en strukturalisme zou uitwegen bieden. Dat het tegendeel het geval is en dat juist de meer recente filmanalyses zich helaas niet aan een sociologies, politiek en ahistories standpunt hebben kunnen onttrekken, hoop ik in het voorgaande afdoende aangetoond te hebben.

Hoe moet dan het *in de tijd veranderen* van feministiese filmanalyses worden begrepen? Twee analyses, uit 1976 en 1980, van *Gentlemen prefer blondes* laten dit zien.²⁶ Turim beschouwt in haar tekst met de veelzeggende titel 'Gentlemen consume blondes' de betreffende film louter als een produkt van het kapitalisme. Voor haar is de konsumptie in de westerse

24. Naast de genoemde theorieën worden in de besproken feministiese analyses ook regelmatig andere citaten ingepast, bijvoorbeeld van Engels, Althusser, Barthes, Kristeva, Baudrillard enzovoort. Er blijkt een grote voorkeur voor het aaneenrijgen van de meest uiteenlopende 'theoretiese' ingrediënten. Vooral Cook, Doane, Kaplan en Walker zijn hier sterk in.

25. Deze – voor elke politieke beweging – noodzakelijke konstruktie van de eigen geschiedenis mondt uit in de beschrijving van een zogenaamde 'vooruitgang' in het denken. Zie o.a. A. Kuhn. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londen 1982, en M.A. Doane (e.a.), 'Feminist Film Criticism: An Introduction', in: *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, The American Film Institute, 1984, pp. 1-17.

26. M. Turim. 'Gentlemen consume blondes' (1976), in: *Wide Angle*, vol. 1, nr. 1, 1979, pp. 52-59. en L. Arbutnot, G. Seneca, 'Pre-text and Text in *Gentlemen prefer blondes*' (1980). a.w.

maatschappij verbonden met racistiese en seksistiese vooronderstellingen. De blondheid van Marilyn Monroe (of van Jane Russell wanneer deze zich als Monroe voor doet) beschouwt ze letterlijk als het teken van een racistiese seksuele voorkeur. Turim is dan ook uitermate negatief over de film in kwestie.

Arbuthnot en Seneca erkennen een aantal jaren later dat feministes wel degelijk verantwoord plezier kunnen beleven aan patriarchale cultuurproducten. Deze verschuiving – van negatieve naar positieve waardering – hangt samen met wijzigingen van meer algemene aard. Wat ondanks deze verschuivingen ongewijzigd is gebleven – of beter, wat onveranderd bleef zodat deze opvattingen zich wijzigen konden – is het doorslaggevende belang van de feministiese ervaring. Anders gezegd, het gaat om verschuivingen die zich binnen het door Mulvey gestelde kader voltrekken. Alleen de nadrukken en dus de oordelen liggen anders. ‘De vrouw’ is en blijft de spil waar alles om draait: een sociaal wezen dat in al haar variaties er aanspraak op maakt te worden gehoord. Want ook de nuancering in termen als ‘veelheid’ en ‘differentie’ brengen toch weer een eenheid ‘vrouw’ tot stand.²⁷ Deze eenheid is dubbelzinnig en gaat op een *loochening* terug: ‘We weten wel dat vrouwen verschillend zijn, *maar toch* doen we alsof ze gelijk zijn.’²⁸ Deze loochening (in de freudiaanse zin van het woord) vormt het axioma waarop het denken van deze feministiese filmtheorie berust. Het paradoxale gevolg is dat ‘de vrouw’ in deze feministiese analyses als fetisj funktioneert.

Vandaar dat items als seksueel geweld en moederschap vroeg of laat de aandacht opeisen – ook binnen filmanalyses. Bailin gaat in haar analyse van *Marnie* hierin het verst. Voorafgaand aan de eigenlijke analyse van *Marnie* zet Bailin alle mogelijke vormen van (seksueel) geweld ten opzichte

27. Zie: *Informatiefolder Scopophilia*, a.w., p. 3: ‘Bovenal is het van belang ruimte te claimen om te experimenteren met nieuwe vormen van kijkplezier die de huidige representatie van “mannelijkheid” en “vrouwelijkheid” ondermijnen. Deze ruimte is noodzakelijk voor vrouwen om zich te kunnen identificeren met een veelheid van beelden die niet terug te brengen zijn tot de eenduidige zoals we die nu kennen.’

28. Een goed voorbeeld van een dergelijke loochening vindt men bij A. van Lenning, ‘Het kijken bekeken’, a.w. (noot 2), p. 9: ‘Wel tekent Freud hierbij aan dat het samenvallen van activiteit met mannelijkheid en van passiviteit met vrouwelijkheid op het eerste gezicht een biologisch gegeven lijkt, maar dat dit proces van versmelting zich zeker niet zo vaak en volledig voltrekt als we geneigd zijn aan te nemen. (...) *Toch* lijken in onze cultuur de twee vormen van Scopophilia analoog aan de sexedeling voort te leven.’ (kurs. *H.d.M.*) Uitleg en vervolgens ontkenning daarvan is typerend voor de loochening: weliswaar weten we dat het genuanceerder ligt, maar voor het gemak doen we alsof het eenvoudig is. Zie voor dit dilemma in het denken van vrouwenstudies: *Vrouwen en de stad*, a.w. (noot 3).

van vrouwen uiteen, variërend van incest tot en met het kijken van mannen naar vrouwen. Dat alles beschouwt ze als van dezelfde gewelddadige aard. Haar analyse van *Marnie* (waarin een volwassen vrouw zich haar aanranding als kind 'herinnert') berust op de stelling dat een kwart van de vrouwelijke toeschouwers seksueel geweld hebben ervaren of nog zullen ervaren.

Konklusies en suggesties

Dominant in alle besproken voorbeelden is de vanzelfsprekendheid van de onderdrukking van vrouwen en het opheffen ervan, ongeacht de terminologie. Dit feministies vertoog gaat aan de filmanalyse *vooraf*. Vandaar de titel van mijn lezing: Van horen zien. De waarneming wordt immers bepaald door wat feministies gesproken op een bepaald moment akseptabel en geoorloofd is. De psychoanalyse heeft hierbij geen specifieke rol te vervullen en kan vervangen worden door om het even welke theorie, zonder het menswetenschappelijke kader aan te tasten. De psychoanalyse heeft echter wèl bijgedragen aan het succes van de feministiese filmtheorie. Niet alleen omdat psychoanalyse binnen de filmtheorie van belang wordt geacht,²⁹ maar vooral omdat ze dienst doet als wetenschappelijke ondersteuning van wat feministiese vrouwen zèlf altijd al schenen te weten, namelijk dat vrouwen onderdrukt worden. Alleen zijn nu de termen wat indrukwekkender: in plaats van de man is nu het 'patriarchale onbewuste' de schuldige.

Wat ik tot nu toe heb willen aangeven, is dat de last van *ongereflekteerde* ervaringen een analyse van film bemoeilijken, zo niet onmogelijk maken. Het resultaat is dat de klassieke Hollywoodfilm bedekt raakt met feministiese ervaringen die zich in de loop van de tijd wijzigen. Het cruciale probleem blijft hoe sociale (empiriese) gebeurtenissen en ervaringen zich verhouden tot een verschijnsel als film. Om dit probleem helder te kunnen stellen moet de feministiese ervaring zèlf worden ondervraagd. Daartoe moeten twee nivo's worden onderscheiden. Ten eerste moet worden onderzocht in welk opzicht de voorstellingen van hedendaagse vrouwen verschillen van de beelden die de klassieke Hollywoodfilm voortgebracht heeft en die ten dele nog altijd functioneren. Ten tweede moet worden begrepen wat er in de kulturele orde – op een niet bewust nivo – is gewijzigd, zodat

29. Zie m.n. de invloed van C. Metz, *De beeldsignifikant. Psychoanalyse en film*. Nijmegen (SUN) 1980. (Oorspr. 1977.)

hedendaagse vrouwen *eigen* voorstellingen konden gaan formuleren. Dit onderscheid is nodig om na te gaan wat de bijzondere regels en wetmatigheden van die voorstellingen zijn. Voorstellingen bezitten namelijk een eigen materialiteit en – zeker in vergelijking met de hektiese wijzigingen van het politieke bedrijf – een historische traagheid. Individuen en maatschappelijke groepen laten zich emanciperen, voorstellingen niet.

Het problematiseren van deze kwesties gaat in tegen het krachtig feministies verlangen naar macht over het beeld en de blik, zoals dat spreekt uit de feministiese filmtheorie, maar ook uit de vragen die op het kongres over scopophilia aan de orde zijn. En spreekt uit het willen ondermijnen van bestaande beelden van mannelijkheid en vrouwelijkheid niet hetzelfde verlangen? Een verlangen naar macht dat met het programma van Mulvey gegeven is en dat – hoe terecht ook – altijd met de nodige argwaan moet worden beschouwd.

Filmies vrouwbeeld?

Ik wil eindigen met een vraag die de feministiese filmtheorie zich wèl zou kunnen stellen, een vraag die ik tot mijn verbazing in de genoemde analyses in het geheel niet ben tegengekomen. Wat is eigenlijk een *filmies vrouwbeeld*? Is het niet eigenaardig dat juist allerlei filmanalyses dit nooit expliciteren en het afdoen met een welhaast rituele bezwering? Mulvey formuleert hiervan het prototype wanneer zij zegt dat 'het beeld van de gekastreerde vrouw orde en betekenis geeft aan de patriarchale wereld' (p. 6). Het lijkt alsof iedereen *weet* wat een vrouwbeeld is, alsof het eenvoudigweg gaat om het herkennen van het (gefilmde) beeld van de vrouw. De vraag is dan waarom veel beelden uit de klassieke Hollywoodfilm als 'vrouwelijk' worden beschouwd, terwijl zulke vrouwen tegenwoordig niet meer rondlopen.

Mulvey noemt in haar artikel verschillende filmfragmenten, waaraan zij eenzelfde betekenis hecht (pp. 12-13). Op grond van de *indruck* die deze filmfragmenten achterlaten, en die misschien voor beide fragmenten dezelfde is, stelt Mulvey dat het om dezelfde soort vrouwbeelden gaat. Maar zou je je – in een *filmanalyse* – niet juist moeten afvragen hoe het mogelijk is dat twee fragmenten die filmies weinig op elkaar lijken (het aantal en het soort shots, kamerabewegingen, opbouw van de hele sekwentie enz.), de waarneming van de toeschouwer zo kunnen manipuleren dat het ogenschijnlijk altijd om 'hetzelfde' gaat, in dit geval om 'de vrouw'?

Vanuit de filmanalyse kunnen we misschien begrijpen wat verschillende vrouwbeelden zijn en wat hun verhouding is tot de hedendaagse feministiese ervaring. Het zou interessant zijn om na te gaan waarom het

ene vrouwbeeld vandaag de dag boosheid oproept en het andere plezier, en waarin het verschil tussen beide zit. Op die manier worden de eigen ervaringen – via filmanalyse – op de snijtafel gelegd, en zou de filmanalyse bijdragen aan het *begrip* van die ervaring. Dan zal blijken dat ook onze ervaring een fictief aspect heeft, waarvan de historische situering moet worden doordacht. In die zin zou een filmanalyse eerder een nieuwe ervaring tot stand brengen dan de zogenaamde waarheid van al bestaande ervaringen voortdurend te bevestigen.

Een vierde blik

Maar ook een bijdrage aan de filmtheorie vanuit de feministiese ervaring zou mogelijk zijn, mits de feministiese ervaring niet zonder meer als waarheid wordt opgevat. Het begrijpen van de historiciteit van de feministiese ervaring is – zoals gezegd – nu juist het fundamentele gemis in het programma van Mulvey. Misschien zou men recht kunnen doen aan die ervaring wanneer men deze op dezelfde wijze zou beschouwen als al die andere soorten ervaringen, meningen en gevoelens die Mulvey theoreties bijeenbracht in haar postulaat van het driedelige blikkenspel dat in de cinema werkzaam is.

Paul Willemen introduceert in zijn kritiek op 'Visual pleasure' van Mulvey een *vierde blik*, zoals deze aanwezig blijkt te zijn in films van de regisseur Stephen Dwoskin: 'de blik op de kijker moet daaraan worden toegevoegd. J. Lacan beschreef deze blik niet als "een blik die gezien kan worden, maar een blik die door mij verbeeld kan worden op het terrein van de ander". Deze blik "verrast mij tijdens de voyeuristische bezigheid en brengt een schaamtegevoel teweeg".³⁰ Het zou interessant zijn na te gaan hoe het *weten* met betrekking tot die vierde blik is georganiseerd in het systeem Hollywood of bij 'de regisseur' als instantie. Daartoe zou een histories onderzoek van Hollywood van belang zijn.

De aanname – in navolging van Willemen, maar met andere consequenties – van een *vierde blik* zou iets kunnen zeggen over het *bekeken worden* in de cinema. De feministiese toeschouwer voelt zichzelf te kijk staan en wel door (positieve of negatieve) identifikatie met het vrouwelijk personage dat zij bekijkt. De fundamentele vergissing die Mulvey en anderen hebben gemaakt, is dat dit onbehagen wordt geïnterpreteerd als een vorm van onderdrukking van de vrouw door de man. Wanneer de feministiese kritiek dat onbehagen niet voortdurend zou meten aan de feministiese ervaring en oplossen in het sekseverschil, kan dit lokale weten

30. Zie: P. Willemen, 'Voyeurisme, de blik en Dwoskin', in: *Kwartaal*, nr. 3/4, 1981, p. 61.

worden benut voor een analyse van het complexe blikkenschap waarin *elke* toeschouwer (man én vrouw) gevangen zit. In die zin kan de feministische filmanalyse iets voor hebben op andere benaderingen, al vergt dit nog nadere theoretische uitwerking. Dat de feministische ervaring en het sekseverschil voor het ontwikkelen van filmtheorie geen geschikt uitgangspunt is, hoop ik duidelijk te hebben gemaakt. Dàt feministies *weten* wel degelijk iets kan bijdragen aan de filmtheorie, zal hoop ik in de toekomst nog blijken. Wat we in ieder geval van film kunnen leren is dat je je ogen niet zomaar kunt geloven. Maar wanneer je het hebt van horen zien, zie je nog minder.

Agnes Sommer
Dan moet je m'n zuster zien*

In het lied 'Dan moet je m'n zuster zien' bezingt Ria Valk haar fraaie zuster: 'O, we lijken helemaal niet op elkaar, alle mannen die zijn stapelgek op haar'. Is ze jaloers op haar zuster? Kijkt ze naar haar zoals mannen kijken, met de ogen van mannen? En sluiten jaloezie en een lustvolle blik elkaar uit?

Dat ik de rest van de tekst van het lied ben vergeten maar nog precies weet hoe Ria Valk zich had uitgedost, is in het kader van het kijken niet onbelangrijk. Maar het gaat nu om de vraag: hoe kijken vrouwen naar vrouwen? Kunnen vrouwen kijkgenot beleven aan vrouwen die zich presenteren als object voor de blik? Of is dit vanuit feministies oogpunt onmogelijk, dan wel moet het onmogelijk gemaakt worden, omdat het een 'mannelijke' objectivering van het vrouwelijk lichaam veronderstelt?

Deze vragen houden feministiese filmtheoretici bezig, vanuit een zeker schuldgevoel over plezier in het kijken naar films waarin vrouwen overduidelijk in een positie verkeren die door dezelfde feministen wordt aangevochten. Als object van de mannelijke blik worden vrouwen passief, gefetisjeerd of juist voorgesteld als het toonbeeld van trouweloosheid, die uiteindelijk wordt bestraft.

Met name Laura Mulvey trok zich het lot van haar filmiese (en andere) zusters erg aan. In 1975 publiceerde zij een baanbrekend artikel waaraan binnen de feministiese filmtheorie nog steeds gerefereerd wordt. 'Visual pleasure and narrative cinema'¹ onderscheidde zich door de introductie van de psychoanalyse als een nuttig en fraai werktuig om de relatie tussen subjeet, film en patriarchale maatschappij te onderzoeken. Psychoanalyse wordt opgevat als een beschrijving 'van de frustratie die vrouwen

* Met dank aan Tjitske Akkerman, Roos de Haas en Ido Weyers voor hun suggestieve blikken op dit artikel.

1. Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18.

ervaren onder de fallocentriese orde', maar ook als 'instrument om schoonheid en plezier te vernietigen'.² Mulvey wilde de psychoanalyse politiek gebruiken om het kijkgenot te vernietigen dat gebaseerd is op de objectivering van het vrouwelijk lichaam. Als toeschouwers zijn vrouwen gedoemd tot de masochistische of narcistische vrouwelijke positie van identificatie met het object waarnaar gekeken wordt, dus vrouwen kijken zonder het genot van de mannelijke objectivering. Vrouwen wordt door Mulvey en de psychoanalyse waarop ze zich baseert, de lustvolle blik ontzegd. Als ze toch kijkplezier beleven doen ze dat niet als vrouwen, maar door een identificatie met de mannelijke positie.

De reactie van feministiese filmtheoretici op dit programma was het stellen van de vraag naar de positie van de vrouwelijke toeschouwer.³ Neemt deze voor zover ze kijkplezier beleeft, noodzakelijk een mannelijke positie in, of is er een vrouwelijk kijkgenot denkbaar? Zonder dat de stelling van Mulvey wordt losgelaten, is het probleem verschoven: van vernietiging van de mannelijke kijklust naar de fundering van vrouwelijk kijkgenot. Ook voor deze politiek van het plezier (tegenover de politiek van de vernietiging) wordt de psychoanalyse ingezet. In het volgende wil ik bezien hoe de psychoanalyse funktioneert als vernietigingsmachine en als pretfabriek in een feministiese discussie en in een film.

The Bad Sister, een door Laura Mulvey en Peter Wollen gemaakte televisiefilm uit 1983, leent zich daar bij uitstek voor.⁴ Deze film is zelf ook een bijdrage aan de discussie voor zover hij expliciet het kijken van en naar vrouwen verbeeldt. En meer nog: ook in de film wordt gebruik gemaakt van psychoanalytische metaforen om feministiese kwesties aan te roeren.

Kijken naar The Bad Sister

De film wordt als een raamvertelling gepresenteerd. In de introductie, het raamwerk, zien we een man en een vrouw in een studio. De man, maker van een televisiedocumentaire, legt de vrouw uit dat hij op zoek is naar het hoe en waarom van een dubbele moord. De slachtoffers zijn vader en dochter Dalzell, schotse landadel. Dalzells andere, onwettige

2. Idem, pp. 6-8. De vertaling van de citaten is van mij, A.S.

3. Mary Ann Doane, 'The "Woman's Film": Possession and Address', in: *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles (American Film Institute) 1984, pp. 67-83; E. Ann Kaplan, *Women & Film. Both sides of the camera*. New York & Londen (Methuen) 1983; en vele anderen.

4. De film is gemaakt naar het gelijknamige boek van Emma Tennant, maar cruciale personages en situaties zijn zodanig veranderd dat het filmverhaal op zichzelf staat.

dochter Jane wordt vermist. Jane heeft met haar moeder Mary, een arme ierse vrouw, haar jeugd in een vrouwengemeenschap doorgebracht, op het landgoed van Dalzell. Ze werden door hem verdreven, de moeder verdween, en Jane verhuisde met de 'Wilde Wijven' naar Londen. Op het moment van de moorden werkte ze daar als filmkritika en woonde samen met een skriptschrijver (Tony). Tenslotte is er nog Meg, een autoriteit onder de 'Wilde Wijven', die veel invloed op Jane had, en Stephen. Deze priester en vriend van Jane heeft de documentairemaker een bandje met haar dagboek gegeven. Het tweetal in de studio draait het bandje af.

Na deze introductie ziet de kijker wat Jane op dat bandje vertelt. In 15 scènes worden herinneringen, fantasieën, waan en 'werkelijkheid' getoond als gefragmenteerde verhalen van Jane. Het dagboek begint met een feestje waar ze Tony betrapt op een intiem gesprek met een dame, Miranda. Jane gaat naar huis en knipt haar haar af. In volgende scènes blijkt ze deze Miranda overal tegen te komen, op een foto, op straat, bij een filmvertoning. Tussendoor zijn scènes gemonteerd waarin Jane, gehuld in een nauwsluitend spijkerpak, 's nachts alleen langs een kade met een hoog schip loopt, in een kafeé een dame in de rug schiet, door een blauw bos loopt. Verder wordt in flash backs de verhouding tussen Jane en haar halfzusje Ishbel verbeeld: Jane verwondt haar met katapult en hoedespeld. Tenslotte zien we Jane en haar moeder als dienstmeiden op het landgoed van Dalzell. Gekleed in zwarte jurken en rubberlaarzen worden ze bloedig gestraft voor kleine vergrijpen, maar nemen uiteindelijk wraak door Dalzell niet minder bloedig de ogen uit te steken.

Tijdens een bezoek aan Stephen vertelt Jane dat ze door Meg 'op reis' wordt gestuurd. Meg heeft Jane in haar macht 'omdat ze weet wat er met mijn moeder is gebeurd'. Jane gaat vervolgens bij Meg langs, die haar opdraagt zich van haar 'slechte zuster' te ontdoen: 'Het was de laatste wens van je moeder.' Meg kust Jane in de nek en laat bloedige sporen van haar tanden achter.

Het geheel kulmineert in het ziekbed van Jane, waaruit ze stiekem opstaat om Miranda op het gemaskerd bal te ontmoeten. Ze treft Miranda staande voor een spiegel aan, gekleed in een negentiende-eeuwse baljapon, en zet haar tanden in de blanke hals. Miranda valt neer en Jane vlucht naar buiten, waar Meg haar in een auto opwacht. Terwijl ze naar de kade rijden, zegt Meg dat Jane nu haar offer heeft gebracht en dat haar ogen helder zijn geworden. 'Ik ben in je hoofd, ik ben in je dromen. (...) Ik lijk in ieder detail op je. We gaan eindelijk naar huis, naar ons eigen land.' Op de kade treffen ze het lichaam van de neergeschoten vrouw aan. Het blijkt Jane zelf te zijn, met lang haar. Ze gaan het schip op.

Einde van Jane's dagboek. De televisiemaker vervolgt zijn onderneming op video: met de opgraving van het lijk van Jane's moeder. Hij konkludeert dat zij gewroken is.

Het verhaal van de slechte zuster

Wat moest Jane wreken? Dat haar vader haar moeder als een dienstbode behandelde? Waarom moest dan de slechte zuster vermoord worden? Geen bevredigend antwoord op de vragen van de televisiemaker: wie, waarom, hoe. Heeft Jane beide moorden gepleegd? Dat is niet zeker, gezien het onwaarschijnlijke verhaal. Het verhaal van de moorden klopt niet met dat van Jane. De vraag hoe ze het gedaan zou hebben, levert helemaal niets op: haar vader de ogen uitgestoken, haar zuster een vampierkus toegediend. Als moordverhaal is de film totaal onbevredigend: de moorden zijn niet opgelost, de dader is niet gestraft. Er gaapt dus een gat tussen de vragen van de man en de antwoorden van Jane. In de vragen naar het wie, hoe en waarom van de moorden wordt de waarheid gezocht door middel van de rationele oftewel mannelijke logika, in termen van oorzaak en gevolg. Het verhaal van Jane volgt een andere logika, die van de droom, geregeerd door verschuivingen en verdichtingen. De kijker ziet wat de man niet ziet: de beelden die het weten van de man – wie de slechte zuster is – ondermijnen. Evenals Dalzell, wiens ogen worden uitgestoken, ziet de televisiemaker niets. Dat wil zeggen, hij hoort het bandje en denkt dat hij weet wie de slechte zuster is: degene die de moorden heeft gepleegd.

Wordt door Mulvey mannen de blik ontnomen? Het verhaal gaat geheel over het zien van vrouwen door vrouwen, zusters. Maar als alle vrouwen zusters zijn, hoe kun je dan zien wie de slechte is? In de droomlogika van de beelden is het onderscheid niet meer duidelijk.

Jane ziet overal haar zuster: ze ziet Tony met Miranda, een foto van Miranda, Miranda in het donker op straat. Ze ziet Miranda als ze uit het raam kijkt. Ze ziet Miranda uit het raam geleund naar Jane en Mary kijken, als deze bij het landhuis aanbellen om wraak te nemen. Wie de goede of de slechte zuster ook is, de een achtervolgt de ander. In een flash-back verscheurt Jane de foto van haar halfzusje Ishbel, na haar met de katapult belaagd te hebben. Een poging tot vernietiging? Maar wie is wie? Hoe kan de vriendin van Tony een zuster zijn en wat heeft ze met Ishbel te maken?

Het samenvallen van Miranda en Ishbel in de (slechte?) zuster is een verdichting. Maar de slechte zuster zou ook een afsplitsing van Jane

kunnen zijn, of Jane zou de slechte zuster kunnen zijn. De film heeft de structuur van een droom, ook doordat verschillende tijdlagen door elkaar lopen. Mary (Maria), de moeder en Jane zijn in de dienstbodenscènes van dezelfde leeftijd, zusters. Net als in een droom iemand met het gezicht van de een toch de ander kan zijn, is ook in de film identiteit niet een gegeven, maar een vraagstuk. De identiteit van de zuster is onzeker, evenals die van Jane. Het zien leidt helemaal niet tot het weten wie de zuster is, noch wie Jane is. Haar afkomst, waarover de man die Jane introduceert zich zo druk maakt, is op zijn minst dubieus. Ze heeft als 'onecht' kind niet eens een naam, dus geen identiteit, en wordt Wild genoemd, naar de Wilde Wijven. Het probleem van de identiteit wordt door de televisiemaker in termen van afstamming (vaderschap) en van klasse gesteld. Ishbel en haar vader behoren tot de rijke landadel, Jane en haar moeder zijn een soort pachters. Bovendien is Jane's moeder ierse en spreekt Jane op het bandje met een iers aksent. De vader is schots en spreekt engels. Jane is dus voornamelijk anders dan haar vader en hetzelfde als haar moeder. Dat verschil wordt nog versterkt in de dienstbodenscènes waarin Jane en haar moeder een soort lijfeigenen van landheer Dalzell zijn. Waar de rationele logika van de televisiemaker de moeder en de dochter onderscheidt in twee generaties, is dat in Jane's droomlogika niet het geval: moeder en dochter zijn zusters, van één generatie.

In *The Bad Sister* wordt een tegenstelling aangebracht tussen de rationele, mannelijke verhaalstructuur en de irrationele vrouwelijke (?) droomstructuur. Voor de eerste staat de thriller model, waarin volgens logiese deductie een moord opgelost wordt. Een dergelijk verhaal schept de illusie van controle en is volgens Mulvey verwant aan sadisme: 'Sadisme vraagt om een verhaal, is, afhankelijk van de gebeurtenis, het afdwingen van een verandering in een ander, een wils- en krachtstrijd, overwinning/nederlaag, hetgeen allemaal plaatsvindt in een lineaire tijdstructuur met een begin en een eind.'⁵ In 'Visual pleasure' stelt Mulvey dat juist deze verhaalstructuur het mannelijk kijkplezier ondersteunt. De droomlogika van Jane heeft een plaats in de visuele politiek van Mulvey voor zover zij de logika van 'Hollywood' doorbreekt. 'Film weerspiegelt, onthult en speelt zelfs met de rechtlijnige, sociaal vastgelegde interpretatie van het sekseverschil, dat beelden, erotische manieren van kijken en schouwspel beheerst.'⁶

Wat Mulvey voor ogen staat is een alternatieve film die, om politiek en estheties avant-garde te zijn, de 'obsessies en vooronderstellingen' van

5. L. Mulvey, a.w., p. 14.

6. Idem, p. 6.

de patriarchale orde moet bestrijden. Deze avant-garde film zou daartoe de manier van kijken en de structuur van het verhaal overhoop moeten gooien, niet omwille van de 'rekonstruktie van een nieuw plezier' of uit 'intellektueel ongenoege', maar om 'versleten of onderdrukkende vormen te overstijgen of om te durven breken met normale plezierige verwachtingen om een nieuwe taal van het verlangen te scheppen.'⁷ Het is Mulvey er expliciet niet om te doen nieuwe beelden of sterke vrouwen te creëren. Bij het doorbreken van gevestigde patronen gaat het namelijk niet om beelden alleen, maar ook om de verhaalstructuur, om identifikatiemechanismen en om de erotiek van het kijken.

In *The Bad Sister* wordt een eerste plezierige verwachting doorbroken. De introductie belooft een spannende krimi, een mysterie dat opgelost moet worden. Die verwachting wordt doorbroken door de scènes uit het dagboek van Jane. *The Bad Sister* is geen plezierige film met een te identificeren hoofdpersoon, maar een in stukken uiteenvallend verhaal en dito personages. Een film als een droom; dat vraagt om een psychoanalytische duiding. En daar dergelijke interpretaties altijd op seksualiteit en sekse uitkomen, wordt het tijd de kastratie onder ogen te zien.

Kijken naar kastratie

Zoals in een droom de belevenissen van de dag bewerkt worden tot ze een terugkeer van het verdrongene mogelijk maken, komen in *The Bad Sister* uit 1983 bewerkte elementen uit 'Visual pleasure' uit 1975 terug. Althans, zo kun je er naar kijken, en dat doe ik door uit Mulvey's woorden een keuze te maken om haar beelden te interpreteren.

Door middel van de psychoanalyse koppelt Mulvey de kijklust aan de patriarchale orde, want kijklust is gebaseerd op het vrouwelijk lichaam als object van voyeurisme en fetisjisme. Voyeurisme en fetisjisme worden door haar mannelijke perversies genoemd, omdat ze voortkomen uit kastratie-angst, angst voor het verlies van de penis. Vrouwen zijn al gekastreerd (hebben geen penis), gaat de redenering verder, en roepen door het feit van hun kastratie de angst ervoor bij mannen op. Deze kastratieangst wordt overwonnen door de kastratie van de vrouw te ontkennen. Dit effectueert in fetisjisme of voyeurisme.

Fetisjisme maakt de vrouw tot fallus – volmaakt, zonder gemis, verheven boven de manmens. Voyeurisme staat volgens Mulvey voor de

7. Idem, p. 8.

herhaling van het trauma van de ontdekking van de kastratie (van de vrouw dus), waarvoor het objekt (weer: de vrouw) wordt bestraft. Volgens dit scenario staat de vrouw voor kastratie: vrouw=wond=kastratie. Mulvey zegt daarover: 'Het verlangen van de vrouw is onderworpen aan het beeld van haar als draagster van de bloedende wond; ze kan alleen in verhouding tot haar kastratie bestaan en kan zichzelf daar niet boven stellen.'⁸ Een Hollywoodscenario vult dit verschrikkelijke gat op door van haar een fetisj te maken, die de (mannelijke) toeschouwer de verzekering biedt dat kastratie onmogelijk is.

Mulvey's analyse biedt (weer) twee perspectieven. *The Bad Sister* is enerzijds – in de linkerkolom – te zien als een visualisering van de stellingen van 'Visual pleasure'. Het vernietigen gaat daarin (natuurlijk) ten koste van het plezier. In de rechterkolom worden – via de film – de stellingen van 'Visual pleasure' op het analyseren losgelaten. Is er wel een plezier in het analyseren?

8. Idem, p. 7.

Mulvey vernietigt niet alleen de verhaalstructuur, maar maakt ook fetisjering onmogelijk. Ze doet dat door de vrouwelijke kastratie niet te verhullen, maar voluit over het beeld te smeren. In *The Bad Sister* worden vrouwen aan de lopende band verwond of met bloed geassocieerd. Jane schiet een vrouw in de rug, verwondt haar zusje twee keer, wordt door Dalzell met een snoeischaar in het oor geknipt, door Tony gevraagd of ze ongesteld is voor hij haar neukt ('have you got the curse today?'). Jane en Mary zitten na hun vreselijke wraak op Dalzell onder het bloed. En dan zijn er nog de beide vampiers, Meg en Jane, die zich met bloed voeden. Maar hier moeten enige nuances worden aangebracht om de positie van Jane in termen van Mulvey te begrijpen. In de scènes op het landgoed heeft Jane lang haar, draagt een jurk en is ondergeschikt aan Dalzell. Ze draagt dus alle kenmerken van vrouwelijkheid, net als haar moeder. Ze heeft ook een tedere relatie met Mary, die haar kust en troost.

Voor deze zusterlijke relatie tussen vrouwen is het vaderlijk geweld de voorwaar-

In *The Bad Sister* is kastratie wel degelijk mogelijk. Sterker nog, die wordt ondubbelzinnig vertoond. Maar om wiens kastratie gaat het? De verteller in de studio introduceert de moord op de vader. Nu bestaat er een naam voor deze agressieve impuls: Oidipoes.⁹ Oidipoes wordt voor zijn misdaad, de moord op zijn vader en de liefde voor zijn moeder, met blindheid gestraft. Deze straf, het wegnemen van lichaamsdelen en vooral van ogen, staat in de psychoanalytische traditie voor kastratie. In Jane's verhaal is er niet een zoon die de vader vermoordt en zelf gekastreerd wordt, maar een dochter die zonder pardon de vader kastreert. Dit gebeurt bovendien in de scènes die gekenmerkt worden door een liefdevolle betrekking met Mary (Jane's moeder). De dochter in een agressieve actieve positie. Een fallies meisje?

De agressieve strategie van Jane staat in dienst van het vernietigen van mannelijk kijkplezier en loopt daarin parallel met de

9. De bekendste film van Mulvey en Woolen, 'Riddles of the Sphinx', verwijst ook naar deze mythe.

de. Waar de vader Jane en Mary verenigt, lijkt hij Jane en haar zusje te scheiden, evenals Miranda en Jane door Tony verdeeld worden. Zusters verdeeld door mannen. Jane is in haar jeugd jaloers op Ishbel (Ishbel heeft een rijke vader en een naam) en lijkt die jaloezie over te dragen op Miranda, die Tony heeft. En Tony is natuurlijk alleen in Miranda geïnteresseerd omdat zij 'een echte vrouw' is. Jane lijkt het probleem van haar sekse-identiteit op te lossen door alleen 'op reis' te gaan en zich van haar zuster te ontdoen. Dat wil zeggen: zij ontdoet zich van haar vrouwelijkheid. Ze spreekt dat zelf ook uit: 'Ik lag het meisje van de foto te haten en wilde haar uitbannen, haar van mijn lijf gooien. Ze had mijn jeugd verpest. Zij, mijn schaduw, die stil in de straat staat te wachten, is de definitie van dat vage, vrouwelijkheid. Mannen vallen op haar omdat ze zo af is. Ze droomt nooit, heeft geen last van stoornissen – dat is slechts voor mij gereserveerd, slechts voor de andere zuster. En de verschrikkelijke competitie is een strijd die zij altijd zal winnen.'

Vanuit Mulvey's feministies perspectief staat de slechte zuster voor 'de vrouw', het complete beeld, de fetisj van de man. Vanuit het perspectief van de fallocentriese orde, waar Jane zo onder lijdt, is Jane de slechte zuster. Jane weigert de vrouwelijke positie in te nemen, ook voor de kijker. Jane leent zich niet voor objectivering, noch voor de identifikatie waar kijkplezier volgens Mulvey van afhankelijk is. Ze funktioneert niet als eroties object van de kamera of de man in de film. Identifikatie met een mannelijke held, voor vrouwelijke kijkers dus trans-sekse identifikatie,¹⁰ is eveneens onmogelijk doordat een mannelijke held ontbreekt.

10. Laura Mulvey, 'Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)', in: *Framework*, nrs. 15,16, 17, zomer 1981, pp. 12-15.

agressieve strategie van 'Visual pleasure'. Het lijkt me niet toevallig dat Jane filmkritika is, films en foto's bekijkt, in spiegels blik en door Meg over haar zien wordt toegesproken. Jane is een actieve kijkster, een voyeuriste. En worden actief kijkende vrouwen niet als kastreend beschouwd? Jane zorgt ervoor dat de vader niets meer ziet en Mulvey dat de kijker daar uitgebreid van kan genieten. Genieten? Valt er iets te genieten in dit sadisties universum, en speciaal voor vrouwen?

De openbare voltrekking van de kastratie beantwoordt aan een sadisties plezier dat de mannelijke positie objectivert. Hoewel de man hier geobjectiveerd wordt (een omkering van de Hollywoodprocedure), levert dit geen ander kijkgenot. Objectivering komt immers volgens Mulvey voort uit de mannelijke verhouding ten opzichte van de kastratie. Het sadisties plezier dat de blik op de kastratie van de vader biedt is dus een mannelijk en geen ander (vrouwelijk) plezier. Voor vrouwen kan er dus niet veel te genieten zijn.

Maar als kijken mannelijk is, hoe zit het dan met analyseren en het via de analyse vernietigen van het kijkplezier? Mulvey ziet haar analyse als een sekse-neutraal werktuig, niet als specifiek vrouwelijk, noch als plezierig. De psychoanalyse is voor haar een neutraal instrument, in tegenstelling tot de Hollywoodfilm en het kijkplezier. Maar analyseren vraagt ook om 'objecten die aan een beheersende en nieuwsgierige blik worden onderworpen' en om 'objectivering' en 'identifikatie' door middel van een zekere narratieve structuur.¹¹ Het vernietigen zou zelfs een sadisties plezier kunnen geven.

Als deze redenering klopt is Mulvey's analyse niet zo neutraal, maar roept deze een zelfde soort plezier op als het plezier van het kijken; een plezier van het analyseren. Dit plezier brengt de filmkritika in een positie die

11. L. Mulvey, 'Visual pleasure', a.w., pp. 8 en 10.

Tenslotte is er voor gezorgd dat ook de 'echte vrouw', de slechte zuster, niet als kijk-objekt kan functioneren, eenvoudig omdat ze nauwelijks te zien is. De beelden van Miranda zijn vaag en donker, vluchtig. Ze is slechts op een foto present, of in de spiegel, niet als object van een onderzoekende blik van de kijker. Mulvey laat het fantasmatische karakter van de volmaakte, echte vrouw zien en toont daarmee de slechte kant van de zuster.

Ieder kijkplezier wordt vernietigd omdat het mannelijk zou zijn. Voor vrouwen is er slechts de keuze tussen het innemen van een mannelijke positie of het sluiten van de ogen. Er is maar één plezier, dat van mannen, verder is er niets. Het enige perspectief is dat van de vernietiging van het plezier. Een positieve waardering van plezier ofwel de mogelijkheid van vrouwelijk plezier is bij voorbaat uitgesloten.

analoog is aan de positie van 'de man (die) de filmfantasie beheerst'.¹² De filmanalytika is 'de vrouw die de theorie beheerst', hetgeen net zo goed een mannelijke positie is. De aantrekkingskracht ervan ligt mogelijk in het plezier dat verbonden is aan objectivering van 'de film' (Hollywood) en aan identificatie met 'de theorie' (psychoanalyse).

De politiek en het plezier van het vernietigen zijn beide mannelijk – de logika van Mulvey toepassend op haar eigen analyse – en dus beide slecht. Er lijkt voor vrouwen geen andere mogelijkheid dan net als Mulvey het recht op slecht op te eisen en agressieve analyses te maken. Beide betogen (links en rechts) blijven gepreokkupeerd met hetzelfde: vernietiging, politiek, plezier als mannelijke positie. Vrouwen kunnen slechts hetzelfde als mannen willen of helemaal niets. Een andere analyse kan al evenmin als een ander kijkplezier.

12. Idem, p. 12.

De moeder: perspectief of blinde herhaling

Mulvey's beeld van haar zuster kan slechts tot vernietiging leiden en ziet er voor het overige ook somber uit. Dit bezwaar deed feministische filmtheoretika's en andere in psychoanalyse geïnteresseerde feministen uitzien naar de mogelijkheid van een andere, vrolijker vrouwelijke positie. Die werd in de moeder gevonden.¹³ De redenering gaat zo: Freuds psychoanalyse (waar ook Mulvey zich op baseert) is zo geobsedeerd door de Wet en dus de Vader, dat de moeder is verdrongen. Dat wil zeggen: de speciale band tussen moeder en kind vóórdat de vader toeslaat, wordt binnen de psychoanalyse slechts als een voorstadium gezien. Het pre-oidipale wordt ondergeschikt gemaakt aan de zaak waar het eigenlijk om zou draaien: de

13. In het moederschap wordt door Julia Kristeva het andere, niet-symboliese gelokaliseerd. Evenals vele anderen volgt E. Ann Kaplan Kristeva hierin (maar ook Chodorow). Angela Grooten ('Horen en zien vergaan', elders in dit nummer) heeft het niet zozeer over het moederschap als over het Moederlijke. Het is de vraag of de implicaties zo verschillend zijn.

kastratie, de vader, het symboliese.¹⁴ Feministische critici willen die volgorde omdraaien: het pre-oidipale, de moeder, is het belangrijkste en voorwaarde voor de rest. De Moeder wordt voorgesteld als een machtige oerfiguur; zij verbeeldt een andere, vrouwelijke macht zonder wet, oorsprong van een estheties genot dat niet te beschrijven is.¹⁵ Deze Moeder wordt door de psychoanalyse en door de individuele man verdrongen, ook in de film.

De filmtheoretika E.A. Kaplan ziet hier een perspectief dat Mulvey niet zag: 'In navolging van Laura Mulvey stel ik dat de mannelijke blik, door vrouwen als erotische objecten te definiëren en te beheersen, er in slaagt de relaties van vrouwen in haar positie als Moeder te verdringen. Dit laat een opening bestaan die niet "door mannen is gekoloniseerd, waardoor vrouwen hopelijk een vertoog, een stem, een plaats voor zichzelf als subjeet kunnen kreëren".'¹⁶ Maar deze moeder blijkt net zo min eenduidig als de zuster. Er zijn zelfs verschillende moeders. Enerzijds (linkerkolom) blijkt de moeder een griezel. Anderzijds (rechterkolom) biedt zij verschillende pleziertjes.

14. Zie bijv. Angela Grooten elders in dit nummer.

15. Ibidem.

16. E.A Kaplan, a.w., p. 2.

In *The Bad Sister* worden drie modellen van moederschap getoond: de schoonmoeder (Tony's opdringerige moeder), de moeder/vrouw (Mary) en de niet-moeder (Meg). De schoonmoeder is van het klassieke soort dat haar zoon niet kan loslaten. In Mulvey's woorden: een die 'haar kind maakt tot betekenaar van haar eigen verlangen naar het bezit van een penis'.¹⁷ Mary is een verdichting van verschillende figuren: de 'gewone' vrouw uit Jane's jeugd, haar beminde 'zuster' in de scènes op het landhuis, de verdwenen moeder die ze op haar reizen zoekt. Deze moeder is het object van haar (onmogelijke) liefde. Meg wordt in de hele film niet als moeder aangeduid. Ze lijkt eerder het tegendeel van een moeder: kindloos en griezelig in plaats van geruststellend.

Mulvey's beeld van haar zuster kan slechts tot een gelijkheidspolitiek leiden. Als de politiek van vernietiging en het skopfiel plezier de enige mogelijkheden zijn, is het zaak het recht op slecht te claimen. Maar dat was niet de bedoeling: vernietiging zou tot iets anders leiden: 'een nieuwe taal van het verlangen'¹⁸ die voort zou komen uit het achterlaten van het verleden, enzovoort. Het gaat Mulvey dus wel degelijk om een *andere* positie, dus anders-dan mannelijk. Het onontkoombare dilemma dat ontstaat door kijkplezier uitsluitend als mannelijk te definiëren, maakt het andere, vrouwelijke plezier echter onmogelijk. Hoe kan de psychoanalyse gehandhaafd blijven en van vernietigingsmachine tot pretfabriek omgetoverd worden? Door een omkering: in plaats van de

17. L. Mulvey, 'Visual pleasure', a.w., p. 7.

18. Idem, p. 8.

Als vrouw=wond=kastratie is Meg de enige die aan dat lot ontsnapt. Zij is de machtige figuur, de niet-gekastreerde Moeder, de falliese moeder, die heerst over leven en dood. Enerzijds bezorgt zij Jane het dubieuze genot van het reizen, anderzijds is de prijs die daarvoor wordt betaald hoog. Jane wordt als het ware door haar opgegeten, letterlijk door middel van de vampierkus, die ook maakt dat Meg haar dromen en gedachten beheerst. Meg boezemt angst in, maar Jane verlangt er ook naar met haar te versmelten, zich over te geven aan deze almachtige Moeder. Meg zorgt er tenslotte voor dat Jane op haar reizen sekse-loos is. Als kastratie het sekseverschil invoert is deze sekseloosheid een kenmerk van het pre-oidipale. Meg draagt haar dus op terug te keren naar het pre-oidipale: ze moet haar sekse, haar zuster vermoorden, waardoor ze anders zal gaan zien. Jane moet zich buiten de symboliese (skopiese) orde wagen. Dat dit de waanzin betekent, wordt met zoveel woorden gezegd in een gesprek met de priester Stephen.

In dit scenario is de Moeder eerder een beangstigende figuur dan een geslaagde verbeelding van vrouwelijke subjektiviteit of schoonheid. In *The Bad Sister* is de Moeder niet zozeer de oplossing alswel deel van het probleem. Mulvey laat de kans op vrouwelijk kijkplezier via de moeder schieten omdat zij de blik uitsluitend als mannelijk, als typerend voor de patriarchale orde opvat. Aan gene zijde van die orde, in het rijk van de Moeder, is er geen verschil, dus valt er niets te zien. De Moeder kan in deze rigide tweedeling alleen als het tegenovergestelde van de Vader optreden. Als de patriarchale orde de enig mogelijke is, kan daarbuiten slechts duisternis en waanzin, en zeker geen genot bestaan. Mulvey volgt dus niet de feministiese kritiek op de psychoanalyse, maar ziet in *The Bad Sister* de Moeder uitsluitend als griezel.

Deze griezelige moeder schakelt de sekse van de dochter uit, maar is zelf niet

wet van de vader wordt het plezier van de moeder naar voren geschoven.

Volgens Kaplan zou de moeder-dochter relatie in de feministiese film geëxploreerd moeten worden als een mogelijke uitweg uit het Mulvey-dilemma. Zij wil de niet geheel door het symboliese gekoloniseerde moeder positief waarderen, maar ook gewoon 'zich met de moeder identificeren, en vanuit haar positie beginnen te zien'.¹⁹ In *The Bad Sister* zijn beide moeders, de verdrongen Moeder en de moeder als identifikatie-objekt, te vinden. De moeder (Mary) is als een zuster voor Jane, iemand waarmee ze zich kan identificeren. Jane gaat zelfs op reis om te zien wat er met Mary is gebeurd. Deze moeder zou een goede zuster kunnen zijn, een mogelijkheid om de competitie tussen vrouwen te beëindigen. In de zolderkamer van het landgoed bloeit een moeder-dochterliefde op die teder, begrijpend is.

Meg vertegenwoordigt de pre-oidipale Moeder die Jane de mogelijkheid biedt zich van haar sekse te ontdoen, spannende reizen te maken, zelfs onsterfelijk te zijn. Moeder maakt het onmogelijke denkbaar. De vrouwelijke Jane blijft dood op de kade achter, de 'andere' Jane wordt een vampier (dat wil zeggen: onsterfelijk, want een levende dode) en vertrekt. Ook in deze Moeder is misschien een alternatief voor Mulvey's vrouw-zijn of niet-zijn te vinden: het (vrouwelijk) lichaam afzweren, vampirisme, samenvallen met de Moeder, pre-oidipale genoegens. In de scènes waarin Jane 'reist', speelt alleen Meg een rol. Er is geen 'ander' die Jane het leven zuur maakt, zeker geen zuster. Na de moord op de vrouw/zichzelf in het kafé maakt ze een dansje op de kade – alleen. Het recht op 'anders' wordt zo het recht op een perverse positie.²⁰ De Moeder

19. E.A. Kaplan, a.w. p. 172.

20. A. Grooten, 'Horen en zien vergaan', a.w.

seks-neutraal. Ze is tenslotte niet gekastreerd, een falliese Moeder. In een poging te ontsnappen aan het sekseverschil door het via de psychoanalyse te vernietigen, komt Mulvey toch weer de fallus tegen – in de Moeder. De psychoanalytische vernietigingsmachine produceert slechts slechte posities. Zelfs waar geen Wet zou heersen, blijkt toch vast te liggen dat de Moeder ook onmogelijk iets op kan leveren. Deze psychoanalyse maakt ook van de Moeder een Wet, een Algemeen Principe. Geen Moeder dus, maar een Vader die weet dat de Moeder slechts griezelig kan zijn.

kan een pervers plezier geven, de moeder een fijne verhouding.

Voor Kaplan is dat demokratiese wederzijdse genoegen echter niet-seksueel, zelfs geen plezier. Plezier bestaat voor haar slechts als mannelijk, seksueel, objektiverend, onderdrukkend. 'Vrouwen hebben (...) geleerd hun seksualiteit te associëren met beheersing door de mannelijke blik, een positie die een zekere mate van masochisme inhoudt waar ze hun objektivering eroties vinden. We hebben aan onze onderdrukking deelgenomen en deze voortgezet door het lustprincipe te volgen dat ons, gezien onze positie, geen keuzes laat. Alles draait dus om het plezier, en juist hierin is de patriarchale onderdrukking het meest negatief. Want patriarchale structuren zijn ontworpen om ons de wederzijdse plezierige band te doen vergeten die we allemaal, zowel mannen als vrouwen, met onze moeders beleefden. Recent experimenteel (dus niet psychoanalytisch) onderzoek heeft uitgewezen dat de blik zijn bestaan begint in de moeder-kind relatie. Dit is echter een WEDERZIJDIG kijken, dat niet van het subjekt-objekt soort is waarin een van de partijen gereduceerd wordt tot de positie van onderworpenheid.²¹

Het goede plezier ligt voor Kaplan ergens buiten het patriarchale, symboliese, de Wet, maar is niet per se aan seks gebonden. Daarin vertoont het een opmerkelijke overeenkomst met het perverse plezier dat, hoewel het minder netjes en a-seksueel is, ook buiten het symboliese gezocht moet worden. Het verdrongene, de Moeder of moeder, komt terug als het ware, het echte.

In de moeder-kindverhouding zoals Kaplan die schetst en die Jane en Mary verbeelden, gaat het om een demokraties alternatief (gelijkheid) tegenover de ongelijkheid die in de subjekt-objekt tegenstelling ligt besloten. In het Moederlijk pre-oidipale zoals dat bij-

21. E.A. Kaplan, a.w., p. 205.

voorbeeld door Angela Grooten wordt geschetst, gaat het om een alternatief terrein dat geclaimd wordt als het andere dan het skopiese, symboliese en patriarchale. Dat zou voornamelijk liggen in de kunst en cultuur; pianospel en andere hobbies. Beide alternatieven berusten op een zelfde vooronderstelling, namelijk dat ergens vast te leggen is wat het goede, moederlijke plezier is. Dat 'ergens' is natuurlijk tegenóver het traditionele plezier, het tegendeel van de 'slechte zuster', de 'echte' vrouw. Van onze moeders mogen we nog steeds niet naar de slechte zuster kijken of ons met haar identificeren in het bekeken worden. De vrouwelijke positie blijft per definitie slecht en masochisties plezier eveneens.

Als er zusters zijn moet er één slecht zijn. Dat probleem wordt in *The Bad Sister* aan de orde gesteld. Maar de moeder of de Moeder wijst niet zomaar aan wie de slechte zuster is. Door de Mmoeder als alternatief voor de slechte zuster naar voren te schuiven wordt juist de discussie over 'slecht' of 'anders' afgesloten. Er valt niet meer over plezier te praten. Ook de alternatieven liggen vast: een demokratiese damesverhouding of pervers pianospel. De psychoanalytiese pretfabriek funktioneert dus op dezelfde manier als de psychoanalytiese vernietigingsmachine: als een Vader die de Wet stelt en die weet wat wij zien.

Zien en weten – weten en zien

Hoeven we maar naar de film te kijken om te weten wat de beelden betekenen? De lezing waarin de structuur van de film als ekwivalent van de structuur van de kijklust wordt beschouwd, geeft een bevestigend antwoord. De feministiese filmkritika kijkt naar de film en weet wat ze ziet: objektivering, (de)seksualisering, kastratie. Ze weet dat een bepaalde luststructuur daar naadloos op aansluit: voyeurisme, fetisjisme, identifikatie. In de filmanalyse wordt gekeken op een manier die overeenkomt met het zien van het meisje zoals beschreven in Freuds theorie van de vrouwelijke

seksualiteit. En daarmee zijn we weer terug bij de kastratie, die door Freud ook op een andere manier dan via de skopofilie met het kijken in verband is gebracht.

In tegenstelling tot het jongetje aarzelt het meisje geen moment bij het zien van de penis: zij weet in één flits wat ze mankeert en wil er ook zo een.²² Het jongetje daarentegen weet niet wat hij ziet als hij het vrouwelijk geslacht onder ogen krijgt. Hij negeert het gemis, dat pas later, achteraf, betekenis voor hem krijgt. Het meisje uit het verhaal van Freud moet van te voren weten, anders zou ze niet zien. Bij Freud weten jongetjes pas achteraf, meisjes dragen een mysterieus weten in zich. Meisjes zien dan ook de penis, jongetjes zien niets. Zien is voor het meisje dus weten, interpreteren.

Maar eigenlijk is het meisje nog geen meisje, dat wil zeggen, niet vrouwelijk. Ze bemint haar moeder op een actieve, mannelijke manier en wordt door Freud 'een kleine man' genoemd. Pas later, nadat ze haar 'gemis' op verschillende manieren heeft uitgelegd, wordt ze vrouwelijk door haar moeder als object op te geven ten gunste van haar vader en haar klitoris ten gunste van een vagina (van actief naar passief). Op het moment van haar ontdekking is ze dus mannelijk, ofwel in de falliese fase.

Het weten van het meisje is een illusie: de illusie dat de penis een fallus is, een falliese illusie.²³ De filmtheoretika verkeert ook in de falliese illusie te weten wat ze ziet.

Door *The Bad Sister* wordt de kijker als het ware uitgenodigd te interpreteren, te weten wat ze ziet en de raadsels van de film in de welbekende termen te verklaren. Bij het bekijken van de film dringt zich in toenemende mate de nare gedachte op steeds dezelfde banaliteiten te zien, die zich in de interpretatie weer herhalen. De film irriteert door zo opzichtig met psychoanalytische metaforen te smijten, de analyse irriteert eveneens door de herhaling van die thema's. Ik blijf zitten met een 'intellectueel ongenoegen' doordat alle betekenissen van de film via het artikel worden vastgelegd. Dat wekt argwaan. Als de psychoanalytische symboliek van het

22. Sigmund Freud, 'Einige Psychischen Folgen des Anatomischen Geschlechtsunterschieds' (1925), in: *Studiënausgaben*. Bd V: *Sexualleben*, Frankfurt 1976, pp. 253-266.

23. Mary Ann Doane komt tot de omgekeerde konklusie, namelijk dat het zien=weten van het meisje de onmogelijkheid tot objectivering, dus tot fetisjering betekent. Het meisje zou vanaf het begin anders zijn, dus anders zien. Doane veronderstelt daarmee een reeds aanwezig sekseverschil. Een andere lezing: Freud laat het jongetje ook (iets) anders zien dan het meisje, maar beiden zien hetzelfde (= op dezelfde manier), hoewel ze niet hetzelfde (genitaal) zien: zie Mary Ann Doane, 'Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator', in: *Screen*, vol. 23, nr. 3/4, sept./okt. 1982, pp. 74-87.

beeld af te scheppen is, moet dat eerder als een weerstand tegen analyse, of als een symptoom worden beschouwd.

The Bad Sister roept weerstand op doordat ze zich enerzijds verzet tegen identifikatie en anderzijds gebruik maakt van té opzichtige betekenissen. Geen identifikatie met de personages, wèl met de psychoanalyse, die weet wat ik zie. Kijklust? Objektivering is een voorwaarde voor kijklust: het zien en weten veronderstelt een subjek dat een objekt ziet en kent. *The Bad Sister* laat zien dat het weten een illusie is; de filmtheoretika die de kastratie onmiddellijk herkent, scheidt zich een beeld van haar objekt. De kijker die weet wat ze ziet, ziet slechts wat ze weet. Weten wat je ziet is de mannelijke positie die onderuitgehaald wordt door de rationele logika te vervangen door de droomlogika. Tegelijkertijd keert dezelfde mannelijke positie terug via de identifikatie met een psychoanalyse die een nieuwe logika vestigt, waarin de betekenis van de waarneming tevoren vaststaat. De psychoanalyse is volgens Mulvey neutraal en staat dus buiten de seksenverhoudingen. Daarom wordt kijken en weten hetzelfde – of eigenlijk funktioneert het weten als een onproblematiese voorwaarde voor het kijken.

De droomlogika wordt rationele logika en Wet, de Moeder wordt een Vader. Met de terugkeer van de objektivering die bij de rationele logika hoort, ontstaat opnieuw plezier – in de vernietigende analyse en in het kijken naar kastratie. *The Bad Sister* is het vernietigen *als* verhaal en lust in plaats van het vernietigen *van* het verhaal en de lust. In Mulvey's logika is plezier echter altijd mannelijk, dus slecht. De film dramatiseert de onmogelijkheid van die stelling.

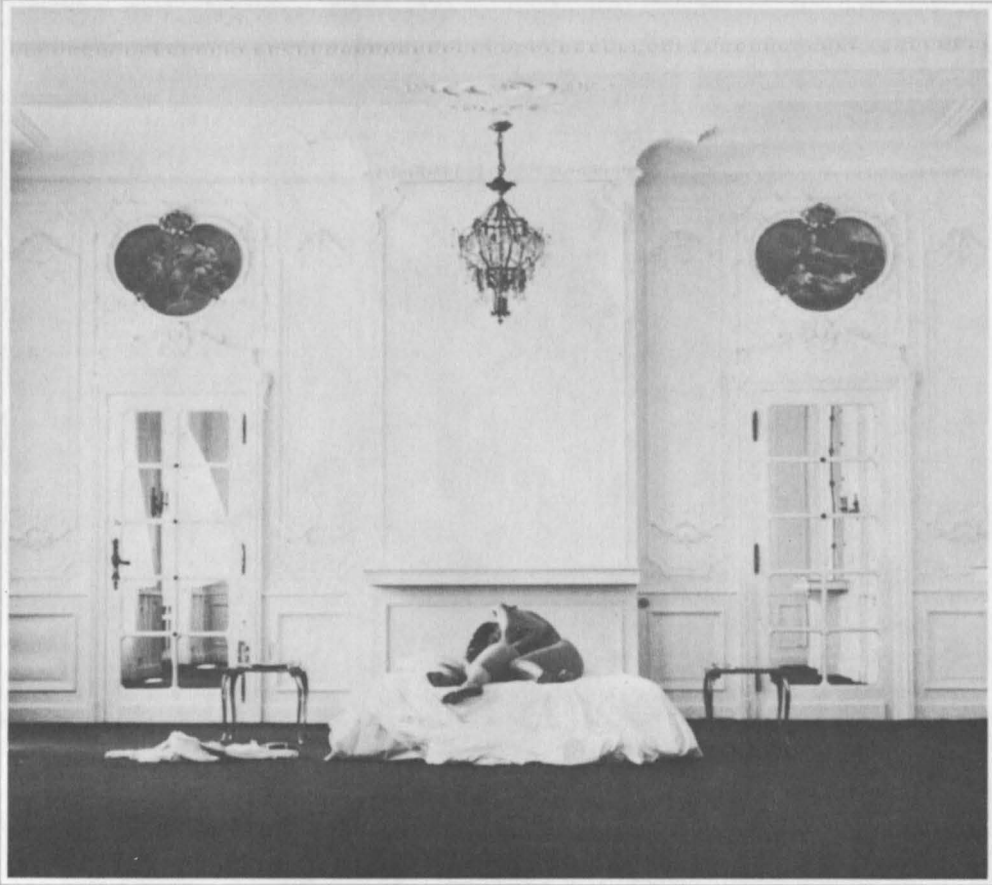
Toch blijft, ondanks de analyse, mijn 'intellectueel ongenoegen' bestaan. Ik heb geen plezier in een analyse die in haar eigen staart bijt. Mulvey slaagt er niet alleen in, het plezier in het kijken te vernietigen, maar ook het plezier in de analyse. De psychoanalytische beeldmetaforen zijn tē duidelijk, de analyse tē eenduidig. De combinatie van 'Visual pleasure' en *The Bad Sister* toont dat zien en weten verwante illusies zijn. Beide berusten op het verdringen van een onbehagen dat door hetzelfde zien en weten met het vrouwelijke wordt geassocieerd. In 'Visual pleasure' funktioneert de psychoanalyse als een haar eigen zekerheden reproduceerend apparaat. *The Bad Sister* is te zien als een bevestiging van de stelling van 'Visual pleasure', maar ook als een kritiek op een psychoanalyse die zien tot weten maakt. Niet het zoeken naar een eigen vrouwelijk plezier is daarbij de motivatie, maar een 'intellectueel ongenoegen' met theorieën die via de toepassing zichzelf bevestigen, en een 'visueel ongenoegen' met een film die objektiverend en identificerend kijkplezier uitsluit.

Hoe kunnen we kijken en weten zonder daar hetzelfde van te maken? En levert dat een ander intellectueel en kijkplezier op – feministies misschien? Ria Valk bezong niet alleen haar fraaie zuster, ze verbeeldde ook de lelijke, voorzien van x-benen en een vlinderbril. De bril stelt Ria in staat een gedegen blik te werpen op zowel haar fraaie zuster als de haar bespiedende mannen. Kijkplezier? Plezier in de analyse? De bril is in film symbool van intellectualiteit. Dat de vlinderbril tegenwoordig weer modieus is en dus bezienswaardig, maakt van Ria (achteraf) meer een 'echte vrouw' dan de tekst suggereert. Maar dan een die kijkt, analyseert en bovendien zingt. Trouwens, die mooie zus van Ria hebben we niet eens gezien.

Marie-Françoise
Plissart

Avec une lecture
de Jacques Derrida

DROIT DE REGARDS



Editions de Minuit

Coosje Couprie

Spelen met licht en donker

Foto's van Mari-Françoise Plissart

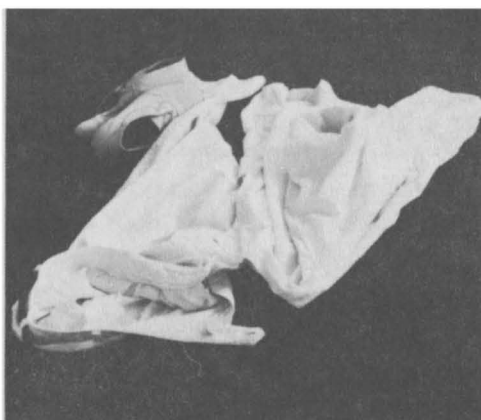
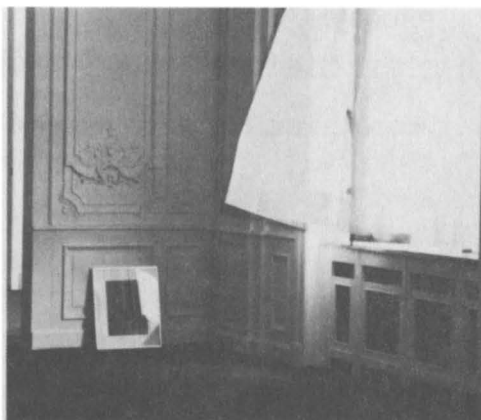
Een fotoroman zonder woorden. Dat is mijn eerste indruk wanneer ik het boek *Droit de regards* doorblader.¹ Vormen de honderd bladzijden, elk met één tot vijf foto's, dan een in foto's verteld verhaal?

Al bij het bekijken van de eerste bladzijden van dit boek komt het verlangen bij de lezer boven, een verhaal te vertellen. Het zal zeker niet bij dat ene verhaal blijven. De manieren waarop de foto's ten opzichte van elkaar geplaatst zijn, lokken steeds opnieuw andere verhalen uit. Er is geen houvast van een begin of eind in dit boek. Het verhaal kan op elke bladzijde beginnen. In de foto's wordt ook nergens gesuggereerd dat er gesproken zou worden door de zeven figuren op de foto's. In het zwijgende ligt een vreemde mengeling van terughoudendheid en uitnodiging. De figuren, vier dames, twee kleine dametjes en een heer, lijken elkaar in stilte iets te willen ontfutselen.

Al wordt er dus geen woord gesproken, zinspelingen zijn er des te meer. Het wemelt ervan. Aan alle mogelijke zinspelingen verbindt de franse filosoof Jacques Derrida zijn lezing, die in het tweede gedeelte van het boek is opgenomen. Derrida vertelt geen verhaal of verhalen. Hij geeft ook geen interpretatie van de foto's in de gebruikelijke zin van het woord, maar hij filosofeert, al bladerend. Hij staat, dan weer hier dan weer daar, stil bij wat hij ziet, bij wat zijn aandacht trekt. Heel af en toe staat hij zichzelf toe te dromen. Hier kom ik straks nog op terug. Derrida's lezing krijgt een beweeglijk effect, omdat hij in een dialoog met zichzelf spreekt. Daarmee laat hij zien, dat er geen eerste persoon enkelvoud bestaat. In hem spreken verschillende stemmen, die elkaar soms aanvullen, soms corrigeren en soms controleren, als een soort argusoog.

Er zijn vele lezingen mogelijk. In dit artikel zal ik de foto's van Plissart bespreken aan de hand van de lezing van Derrida.

1. Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*. Suivi d'une lecture de Jacques Derrida. Parijs (Minuit) 1985.



in stilte

Derrida gaat in op de wijze waarop de foto's hem herinneren aan de fotoroman. In dezelfde beweging waarmee dit werk de fotoroman nadert, verwijdert het zich ervan. In de foto's maakt zich ook steeds een figuurtje los, het verlaat de scène en gaat op weg naar een volgende foto of fotosekwentie, naar een nieuwe bron voor een ontwikkeling.

Dit werk valt in geen enkele bestaande categorie in te delen. Zodra de auteur zou spreken – zoals in de fotoroman gebeurt – zouden de beelden, hoe subtiel ook, illustraties vormen voor één enkele bedoeling. Het verhaal zou slechts één traject kunnen volgen. Het beeld zou gefilterd worden.

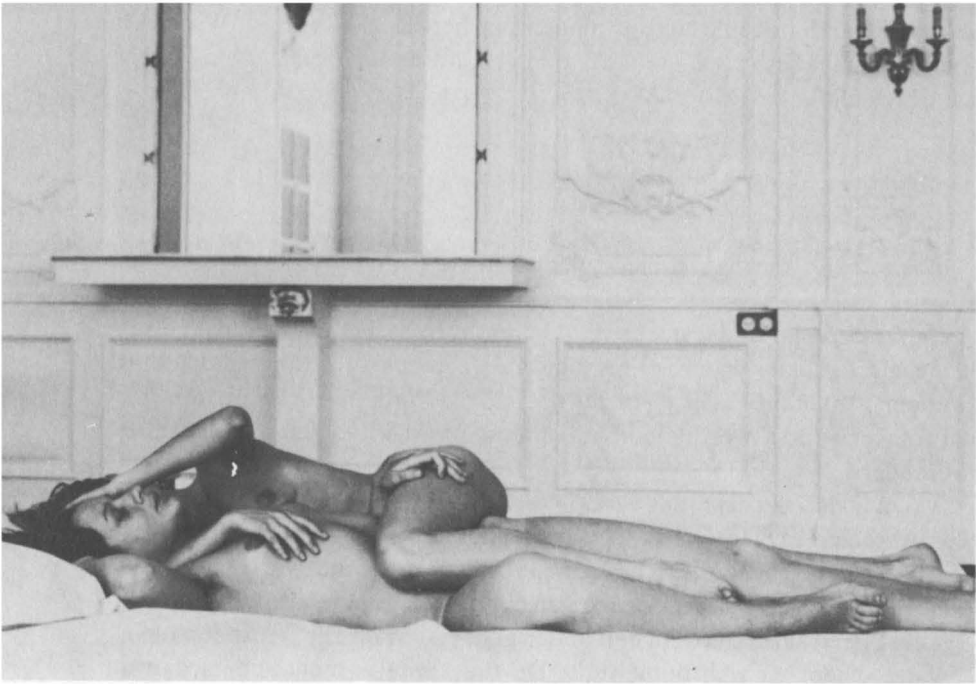
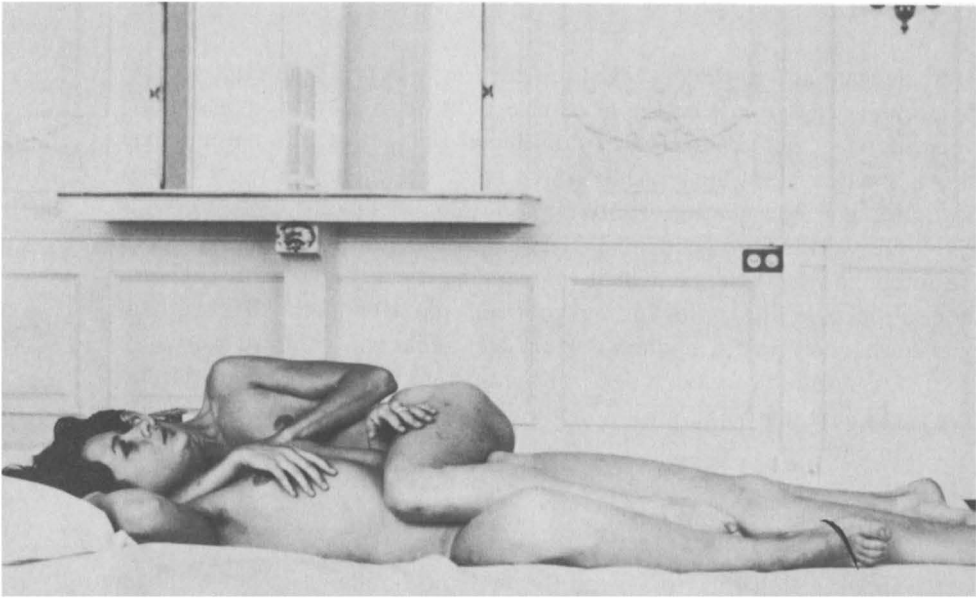
Deze foto's verbieden de lezer op diskrete wijze te vergeten dat het om foto's gaat, om fotografie als medium en als techniek. Fixeren, ontwikkelen, monteren, afdrucken, kortom alle mogelijke fotografiese handelingen worden als het ware in scène gezet, of eerder wordt de scène ervan afgebroken. Plissart concentreert zich in haar werk op de regels die eraan ten grondslag liggen, en ze demonteert deze.

In stilte stelt Plissart vragen die verband houden met het recht op de blik, het recht op kijken (droit de regards). Wie heeft dat recht? Wie houdt de ander in het oog, of binnen het bereik van de lens? Wie heeft het recht plaatjes te schieten, ze te interpreteren, ze in kaders te vatten, ze af te snijden enzovoort?

ritme van de droom

Plissart speelt met verschillende betekenissen van woorden. 'Jouer aux dames' kan zowel damspel als damesspel betekenen. Er zijn hier zes dames in het spel. Figuren die steeds van kleding verwisselen, van wit naar zwart en van zwart naar wit. Elke fotobladzijde zou een veld van een dambord kunnen voorstellen. Bij elke 'zet', bij elke sprong naar een nieuwe foto of fotosekwentie, worden ook alle andere zwart-witvelden qua dynamiek veranderd.

Wij zien slechts foto's van foto's, waaruit zich nieuwe fotosekwenties 'ontwikkelen'. Daarbij is elke foto tegelijk kleiner en groter dan de vorige en de volgende. Elke foto bevat het voorgaande en het vervolg, en is er zelf in besloten. Er is dus sprake van een voortdurende insluiting van een 'geheel', een serie foto's in een ander geheel, dat op zijn beurt een nieuw geheel schept en zich nooit sluit. De tijdruimte is niets anders dan de ritmiese beweging van die steeds terugkerende insluiting van de ene foto



in de andere. Daarbij zijn flash-backs vooruitwijzingen, en vooruitwijzingen flash-backs. De foto's kunnen daardoor ook in omgekeerde richting gelezen worden. Plissart laat de lezer zo schommelen tussen twee richtingen.

Zij brengt ook vele betekenismogelijkheden van 'omkering' in het spel. Dat brengt de mogelijkheid in herinnering die fotografie biedt om in het negatief wit in zwart om te keren, en andersom. De tijd van de wisselingen tussen wit en zwart kent geen continue koers, maar maakt 'scheidingen' mogelijk en markeert overgangen. De zichtbare witruimtes tussen foto's zijn door de lezer in te vullen, met beweging, stemmen, met film, theater, dans. Ook de onzichtbare 'gaten', de onbestemde overgangen tussen fotosekwenties, geven ruimte en tijd aan een ritme zonder gemeenschappelijke maat: het ritme van de droom, het ritme van het onbewuste.

In het boek ziet men steeds twee bladzijden tegelijk, in één oogopslag. Plissart verwerkt dat gegeven op een subtiele manier in het kijkspel. Men kan niet één foto los van de andere bekijken. De gewaarwording van de andere foto's op de bladzijden resoneert als het ware mee met het kijken naar die ene. De lezer wordt daardoor op steeds andere dwaalspoortjes gezet in een spel met tijd en ruimte.

oogje in het zeil

In de foto's zijn vrijwel nooit meer dan twee figuren in beeld. Als er derden te zien zijn, dan altijd terwijl ze op een afstandje naar de anderen kijken. Men ziet bijvoorbeeld hoe een vierde een derde ziet kijken naar de scène van twee anderen. De derde bevindt zich steeds op de rand van de scène, in een deuropening, op een drempel, net niet binnen en net niet buiten de scène. Het is de figuur van de buitenstaander die van de partij zou willen zijn, maar tegelijk ook een oogje in het zeil zou willen houden. Deelnemer en voyeur tegelijk, is dat niet de wanhopige figuur van de jaloezie en het gruwelijk genot van de fotografie zelf?

De fotografie refereert per definitie aan een realiteit en aan een verleden tijd. Er is altijd iemand of iets vóór de kamera geweest – ook erachter, maar dat even terzijde. In deze foto's is de verwijzing naar een realiteit en een verleden tijd niet opgeheven, maar deze komt terecht in het onbesliste, het onbepaalde. Immers, bestaat de referent hier zelf niet uit fototekens (fotogrammes) en vormt het onbepaalde dan niet een aankondiging van het andere? De referentie aan een werkelijkheid buiten de foto's maakt plaats voor het ondefinieerbare. Door zich van een bepaald



type realiteit te verwijderen, namelijk van de realiteit van een *waarneembare* referent, geven de foto's ruimte aan een schimmenrijk.

Photografie, phantoom, phantasma, phenomeen: zou het fotowerk van Plissart wellicht in het geheim ook verbonden zijn met de bronnen van de franse (en ook de nederlandse, C.C.) taal? Photo en grafein, het schrijven van licht. Vele wetenschappelijke vertogen, zoals de psychoanalyse (fantasma), de psychologie (fantasie), de fenomenologische stroming (fenomeen), veronderstellen de afdruk van geschreven licht, de schittering of de glans van licht op een donkere ondergrond.

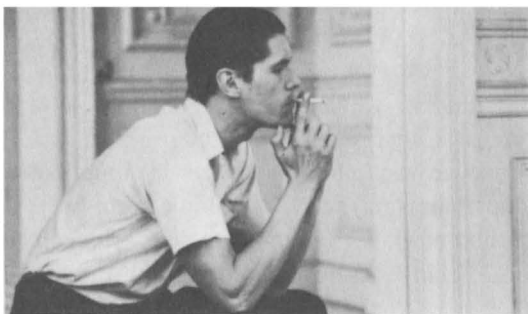
voor de wet

De franse titel *Droit de regards* op de voorzijde van het boek kan men zien als een foto van gefotografeerde letters en als voor-schrift van de auteur, dat de lezer de wet stelt. Een wetsvoorschrift in de zin van auteursrecht, copyright, enzovoort. De titel schrijft de lezer alle mogelijke lezingen voor. Onder de hoge autoriteit van de titel wordt het recht van de lezer op de blik vastgelegd. Deze titel controleert de verhouding van de lezer tot datgene wat deze met het blote oog ziet. De titel impliceert verschillende effecten, waartussen ze de lezer dwingt te kiezen. Men heeft de keus, niet meer en niet minder.

Er is sprake van een recht van kijken *binnen* de foto's, een recht van kijken *tussen* de foto's, en tenslotte het allemans- en allevrouwsrecht van degene die dit boek bekijkt; dat recht wordt bij de wet geregeld. Binnen de foto's zijn de figuurtjes in een amoreus gevecht gewikkeld om een recht op het kijken naar de ander. Precies in het moment dat de ander opties object is, vestigt deze de aandacht op de autoriteit van de figuur die kijkt, maar ook op degene die dat kijken weer bekijkt. Plissart konfronteert ons spelenderwijs met de eigen blik.

Tussen de foto's ontstaat de mogelijkheid voor de lezer om met verschillende tijd- en ruimte-dimensies te spelen. Er ontstaat een sfeer van zoeken en verwarring. Tegelijk is die verwarring op een stilzwijgende manier afgedwongen. Het boek vraagt erom, heen en weer, naar voren en weer terug te gaan, alsof je in een doolhof bent beland, waarin je honderd en één verhalen ontlokt worden. Een voorwaarde om toegang tot de beelden te krijgen is wel dat men er 'oog voor heeft'.

Derrida roert ook het mogelijk effect van zijn eigen autoriteit aan. Zou zijn recht van kijken naar het werk (corpus) van de ander niet het recht van de auteur, de scenarioschrijvers Plissart en Benoît Peeters en



hun montage, geweld aandoen? Hij ziet zijn bijdrage enkel in de sfeer van een voorwoord of nawoord en denkt dat hij daarmee de verkoopcijfers van het boek kan verhogen. In dit artikel zijn meer bladzijden gewijd aan zijn lezing van de foto's dan aan de beelden zelf...

genieten van een belofte

Het is verleidelijk om in de foto's een soort vertaling te lezen van betogen over de betekenissen van 'details' als kleding, make-up, sigaretten, spiegels, glazen, trappen enzovoort. Zij zorgen voor een beweging van zoeken, het zijn quasi-fetisjen die alles lijken te vertellen, voor een geheel lijken te spreken. Maar het panoptikum trekt zich daarin juist steeds verder terug.

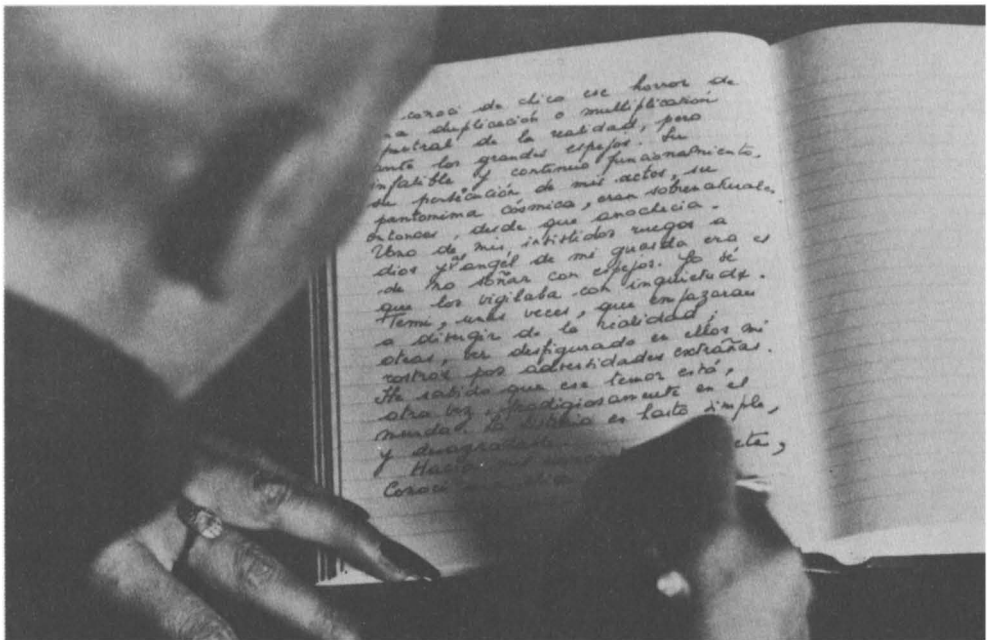
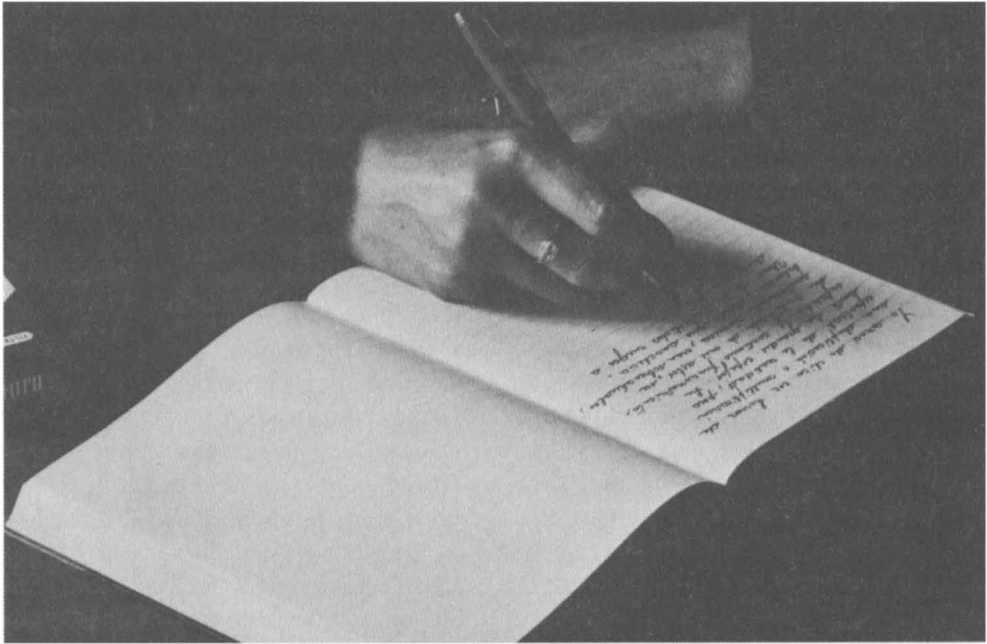
Er zijn in het werk van Plissart alleen maar deeltjes, fragmenten te vinden. Betekenismogelijkheden van het franse woord 'partie' worden in het spel gebracht: gedeelte, vertrek (als ruimte en als beweging) lichaamsdeel en: deel uitmakend van. Toch zijn de woorden gedeelte, fragment, detail ook problematies omdat ze nog steeds verwijzen naar het bestaan van een totaal. Hier wordt het overzicht, het panorama, steeds uitgesteld. Elk 'detail' kondigt een ander aan, zodat er voortdurend ruimte blijft om te genieten van een belofte. Derrida stelt de vraag: heb je ooit van iets anders genoten?

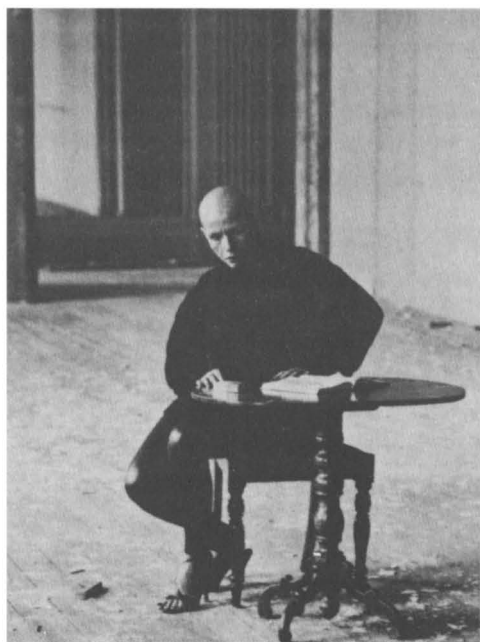
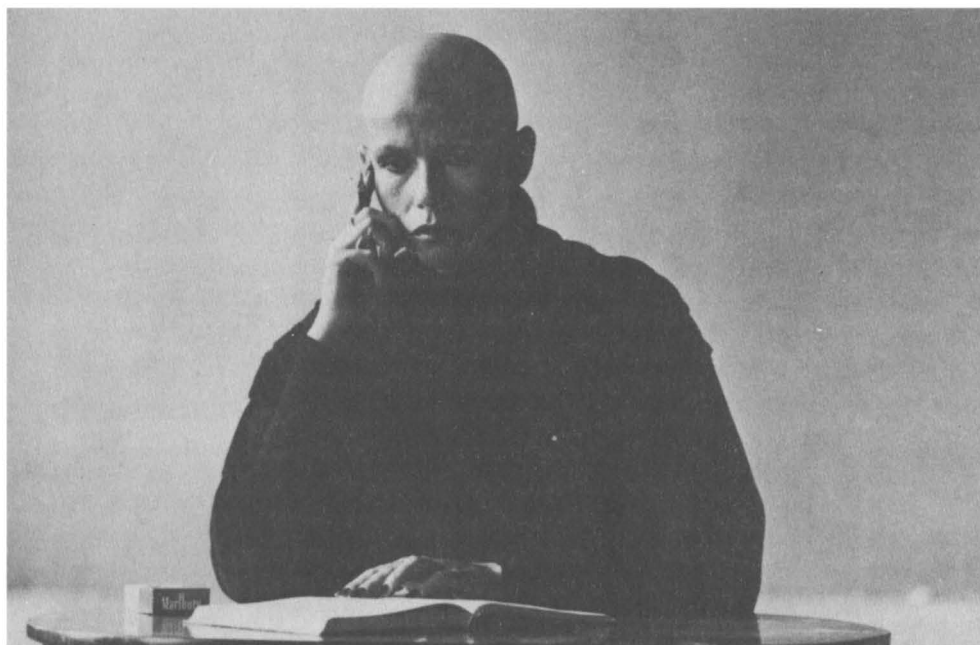
de (af)stand van het beeld

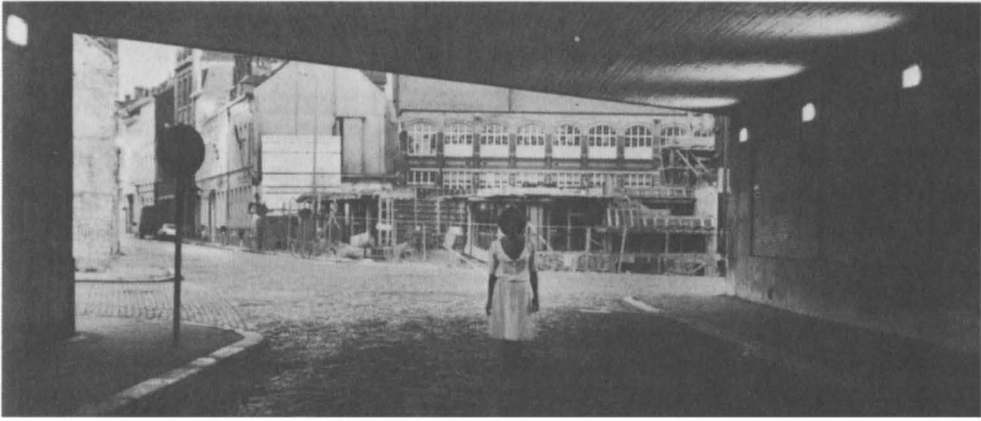
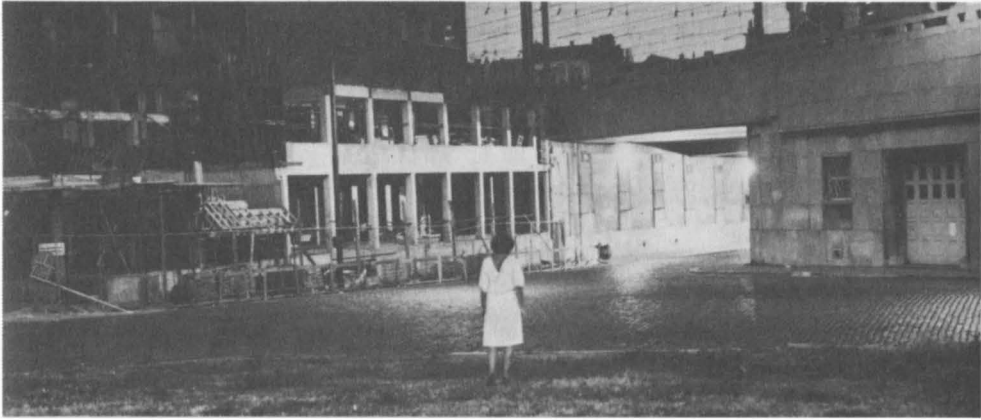
Zij (elles) komen bij elkaar, maken zich van elkaar los om weer bij elkaar te komen, en nooit breekt ook maar één streling de afstand van het beeld. Wij zien poses, in naam van de fotografie. Men kan er niet omheen dat men ziet wat de ander ziet, ontwikkeld heeft, projekteert of analyseert. Verschijnen zij in de verbeelding, of in de herinnering, in een fantasma, in een droom, of in een montage van een andere figuur? Het is niet van belang, vanuit het recht van kijken bekeken. Zij verschijnen voor de ogen van de ander, en dat is genoeg; zij bestaan bij de gratie van het geschreven licht. De kamera is het 'medium' dat deze verschijningen oproept.

Het franse 'elles se regardent' kent drie betekenissen: zij kijken elkaar aan, zij kijken naar elkaar en zij kijken naar zichzelf. Alleen de laatste twee betekenissen komen in het werk van Plissart 'ter sprake'.

Er zijn vele voorbeelden van manieren waarop de ene figuur naar de andere kijkt en van de manier waarop een figuur naar zichzelf kijkt in







een spiegel. Nergens echter wordt gesuggereerd dat twee figuren blikken uitwisselen. Dat is iets wat aan de lens ontsnapt. In algemene zin gesproken zal een derde ook nooit het uitwisselen van blikken van twee anderen kunnen verrassen, net zomin als iemand de eigen blik kan zien.

Plissart maakt de lezer zo opmerkzaam op de wet die aan het recht van kijken ten grondslag ligt, namelijk die van objectivering en toeëigening. Zij doet dat door zorgvuldig deze grenzen aan het recht van kijken in te schrijven in fotografiese sporen zodat ze *als grens* zichtbaar worden.

Fotograferen is stilleggen, fixeren van beweging. Plissart fixeert als het ware dat fixerende. Vreemd genoeg brengt deze aandacht voor tot stilstand gebrachte beweging de lezer in beweging. Door de wijze waarop de foto's ten opzichte van elkaar geplaatst zijn, lijken de figuurtjes elkaar te achtervolgen en tegelijk ook voor elkaar uit te gaan. Het lijken geheime agentes in naam van een amoureuze kultus van het beeld. Het 'liefdesverhaal', dat de beweging geeft en waarvan zij alle fotoafdrukken bewaren, bestaat zelf al uit reproducties, uit foto's van foto's.

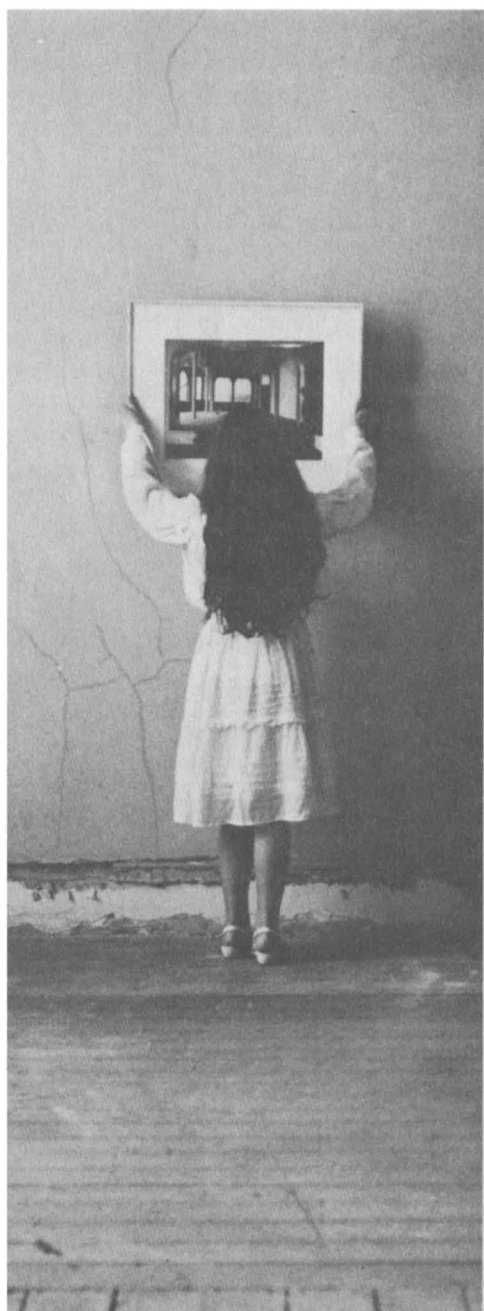
ontwikkelingen

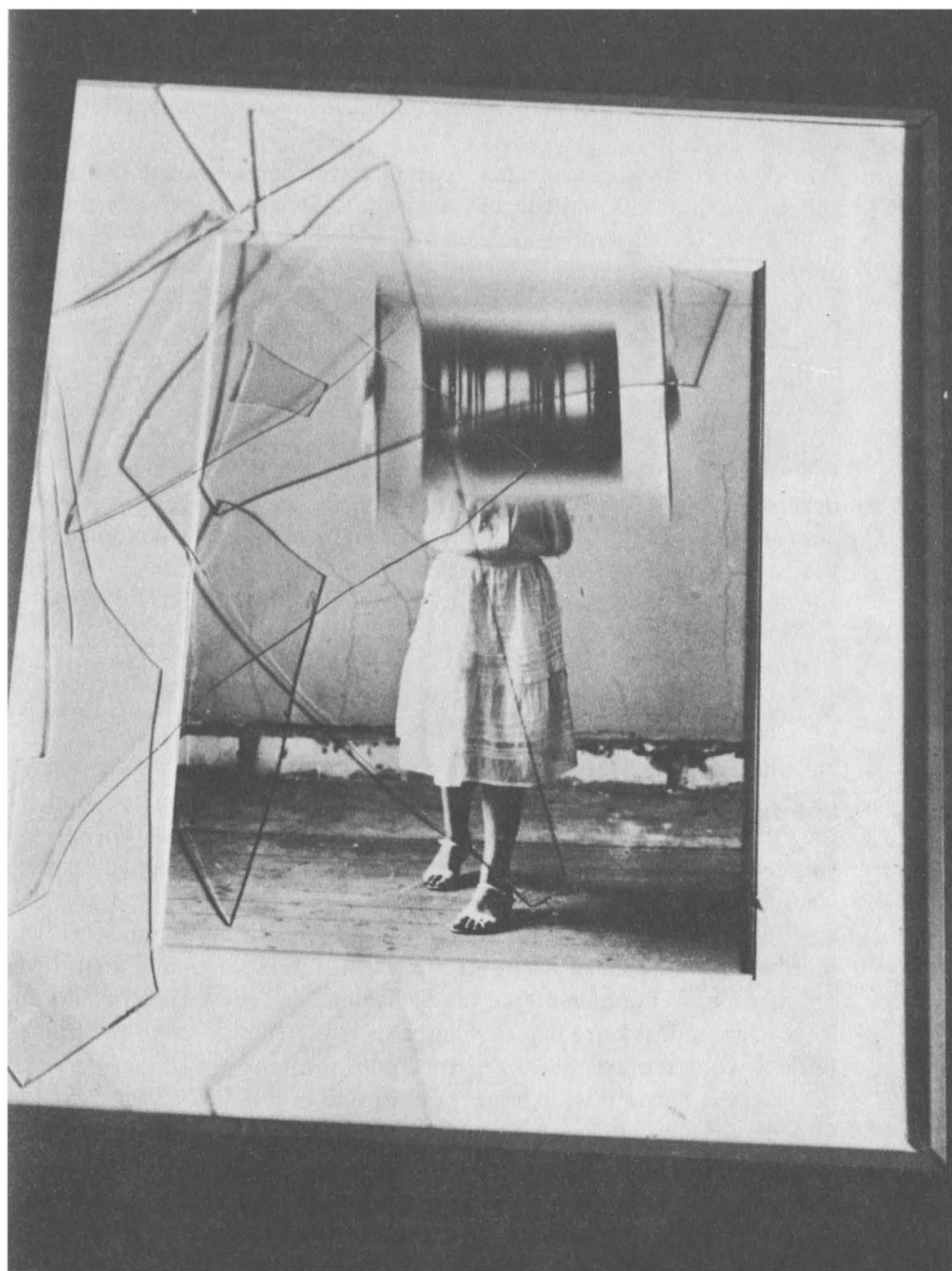
In lijsten gevatte foto's aan muren lijken voor de ogen van het ene of andere figuurtje plotseling diepte te krijgen. In een valse diepte komen figuren als het ware tot leven. De foto wordt ontwikkeld tot een fotoverhaal, in nieuwe foto's. Door heel het werk komen we ingelijste foto's tegen, en door heel het werk zien we ze verscheurd, verknipt, verstopt en op de grond gegooid worden. Aan een klein fotosnippertje kan een hele fotosekwentie ontwikkeld worden.

Een boek biedt ook de mogelijkheid, om van in tweeën geknippede foto's de helften weer op een bladzijde te plaatsen, met tussenruimte. Dat geeft een fascinerend effect, dat alleen een fotomontage kan oproepen.

Er wordt gespekuleerd op de verwachting van de lezer, dat er ergens toch wel een alwetend verteller, of een hoofdpersoon zal zijn. Is er niet een figuur, die alle scènes lijkt voor te bereiden en die de verbindende schakel vormt tussen wat voorafging en wat nog volgt? En zou de door haar geschreven tekst niet de sleutel kunnen zijn om het geheel te ontraadselen? Maar zowel zij, de 'schrijfster', als de foto van een bladzijde met letters op een bladzijde, verschijnen voor de ogen van een ander personage. Deze figuur ziet de schrijfster groter en groter worden; ze groeit vanuit een stukje van een verscheurde foto.

In het vergroten van foto's ligt een beweging van spriritualiseren,





van idealiseren en van laden met betekenissen. Derrida spreekt van een liturgie (verzameling) van het fragment. Hij herinnert aan het woord 'magnifier', waarin zowel het grote als het grootse doorklinkt. Echter, vergroten is nooit vol-maken. Het volmaakte kondigt zich hoogstens aan, het wordt beloofd.

De figuren lijken allemaal tegelijk aanwezig en afwezig. Zij zijn in gedachten, hun blik blijft in het ongewisse. Steeds opnieuw vertrekken zij, komen tot stilstand voor een foto aan de wand, en komen in een andere fotosekwentie weer in beweging, dwalen door vertrekken, door gangen en trappenhuisen van de ene drempel naar de andere. Zij bewegen zich in overgangsgebieden en nergens zijn ze totaal omsloten. Ze bevinden zich in grensgebieden tussen licht en donker, dag en nacht, binnen en buiten. Slaapwandelen zij, dagdromen zij?

Er is ook een sekwentie waarin twee kleine dametjes vele momenten van andere sekwenties naspelen. Zij spelen dam(e). Aan het 'eind' van deze serie foto's loopt een van de figuurtjes naar een ingelijste foto aan de wand. Het blijkt de foto waaruit zij zelf 'tot leven' is gekomen. Dit vormt een van de vele Droste-effecten in het werk van Plissart, mogelijk gemaakt door de montage van foto's.

glissando

Nu wil ik nog even terugkomen bij de momenten waarop Derrida zichzelf toestaat bij de foto's te dromen. Hij schrijft dat hij voor het moment tevreden is met het kijken naar wat de lens zichtbaar maakt. Hij spreekt van de onmogelijkheid van de *waarneming*. De blik is iets anders dan de waarneming.

Er zijn twee fragmenten in zijn lezing waarin hij in zijn wijze van schrijven ruimte maakt voor datgene wat aan de *waarneming* voorafgaat en waarin hij het onmiddellijke van de lichamelijke *gewaarwording* artikuleert. Deze indrukken zijn niet in verhalen te vertellen, noch te beschrijven in de gewone representatie. Ze vragen om een schrijfwijze die meer met het poëtische verwant is, dan met het filosofische. Derrida vraagt zich af of ze gedragen worden door het beeld, of korresponderen met wat ze aankondigen over het niet-vertelbare, het niet-representeerbare. Derrida zou – naar hij zegt – bij voorkeur seriële muziek opzetten bij dit boek. Een flardje muziek is ook te horen in zijn eigen lezing waar hij schrijft: 'la douceur acharnée de cette chicane'. In de nederlandse vertaling is van de muzikale klank weinig meer te bespeuren: 'de vasthoudende zachtheid

van dit rechtsgeding'. In deze klankverbindingen maakt Derrida iets hoorbaar van wat het ritme van/in de foto's bij hem oproept.

In een ander tekstfragment spreekt hij van een 'concerto de caresses à quatre mains'. Brengt hij hier niet ook een andere liefde dan 'het liefdesverhaal' in herinnering? Hij raakt hier aan een gebied dat vóór elk verhaal ligt en waarin het kijken als lichamelijke gewaarwording zich mengt met andere zintuiglijke gewaarwordingen. Hij laat hier een moment dat wat zijn ogen zien, raken aan wat zijn oren horen.

Ik hoor in deze woorden iets van het verglijdende, het vloeiende dat voor mij ook in de foto's van Plissart merkbaar is: haar aandacht voor het langzame verglijden van licht naar donker, voor het gebied *tussen* zwart en wit, daar waar wit en zwart elkaar raken in honderd en één mogelijke grijzen. Zo is onder het ritme van verspringen van zwart naar wit en omgekeerd een ander ritme te bespeuren. Is het niet ook een ode aan de bronnen van de nederlandse taal, waarin *glans*, *verglijden*, klankverbindingen behouden hebben?

Marrie Bekker

Eten en opgegeten worden

Aspekten van eetverslaving in relatie tot kijken,
bekeken worden en verschijnen

Mannen bekijken vrouwen. Vrouwen daarentegen worden bekeken, en zo kijken ze ook naar zichzelf: als wezens die bekeken worden. Deze grove schets, variant op een uitspraak van John Berger,¹ is bedoeld ter aanduiding van de verschillen in positie die beide seksen in het al eeuwenoude, nog steeds dominante kijkpatroon in onze cultuur innemen. De implicaties van dit kijkpatroon zijn in Bergers zienswijze groot. Niet alleen zou het een stempel drukken op de meeste relaties tussen mannen en vrouwen. Ook de relatie van vrouwen ten opzichte van zichzelf zou erdoor worden bepaald. Over dit laatste aspect gaat dit artikel.

Omdat bij het lustvolle kijken in onze cultuur vrouwen de positie van objekt en mannen die van subjekt innemen, worden vooral vrouwen gekonfronteerd met een keurslijf van normen met betrekking tot hun uiterlijk. Deze normen, die vaak de gedaante hebben van ideaalbeelden ten aanzien van het vrouwelijk lichaam, zijn aan veranderingen onderhevig; de (zelf-)dwang om eraan te voldoen, duurt echter voort. Momenteel geldt Slankheid als hoofdingrediënt van het vrouwelijk schoonheidsideaal. Er zijn aanwijzingen, dat dit in toenemende mate het geval is. In de vorm van artikelen over diëten wordt het slankheidsideaal steeds frequenter voorgeschoteld² en in de reclame wordt het niet langer alleen met seksuele aantrekkelijkheid in verband gebracht, maar ook met andere als ideaal voorgestelde hoedanigheden.³ Het slankheidsideaal is tevens een norm waaraan bijzonder moeilijk is te voldoen. Dezelfde westerse kapitalistische maatschappij die vooral vrouwen de slankheidsnorm voorschrijft, is rijke-

1. John Berger. *Ways of seeing*. Londen 1972, p. 47; ned. vert. *Anders zien*. Nijmegen 1974, p. 47.

2. David M. Garner, Paul E. Garfinkel, Donald Schwartz en Michael Thompson, 'Cultural expectations of thinness in women', in: *Psychological Reports*, 1980, vol. 47, p. 489.

3. Rosalind Coward analyseert in *Female desire, women's sexuality today*. Londen (Paladin Books) 1984, pp. 23-25, dat slankheid steeds meer wordt gepresenteerd als synoniem voor 'gezond' – in de zin van 'fit'/getraind' zijn, en – nog steeds – voor seksueel aantrekkelijk.

lijk van eetverlokkingen en aansporingen tot voedselconsumptie voorzien.⁴ Realisering van het slanke ideaalbeeld wordt extra bemoeilijkt, doordat de norm in de richting van toenemende slankheid lijkt te verschuiven. Gezien dit alles is het niet verwonderlijk, dat veel vrouwen gepreokkupeerd raken met slankheid, hun figuur en (dus) met eten. Dergelijke preokkupatië groeien uit tot obsessies en leiden dan tot wat genoemd wordt: 'eetverslaving'.

De term 'eetverslaving' roept gemakkelijk het beeld op van iemand die voortdurend in beslag wordt genomen door het verzamelen en naar binnen werken van voedsel. Als zodanig is deze term geen adequate aanduiding voor de verschillen in verschijningsvormen van eetverslaving. Ook brengt gebruik van deze term met zich mee dat het, mijns inziens belangrijkste, gemeenschappelijke kenmerk van deze verschijningsvormen, namelijk: de obsessionele gedachte 'te dik' te zijn, onderbelicht blijft. Deze gedachte staat niet alleen centraal bij eetverslaafde vrouwen die heel veel eten en dus dikker zijn dan gemiddeld (obesitas), maar ook bij degenen die voornamelijk hongeren en dus extreem dun zijn (anorexia nervosa) of die veel eten en lijnen steeds afwisselen en een gemiddelde lichaamsomvang hebben (bulimia nervosa).⁵

Eetverslaving, misschien dus beter aan te duiden als 'dieetverslaving', komt vooral bij vrouwen voor en is te beschouwen als extreme reactie op het heersende slankheidsideaal in een cultuur waarin vrouwen zichzelf (moeten) bekijken als door mannen bekeken object.⁶ In dit artikel wil ik beschrijven hoe en in hoeverre het slankheidsideaal de relatie van eetverslaafde vrouwen ten opzichte van zichzelf bepaalt. Ik zal dit doen aan de hand van de volgende vragen. Is eetverslaving uitsluitend een extreme en dramatische consequentie van het geobjectiveerd geachte zelfbeeld van vrouwen? Of zijn er aan de samenhang tussen slankheidsideaal en eetverslaving ook andere aspecten op te merken dan de passieve onderworpenheid aan de mannelijke blik, aspecten die een licht werpen op het actieve aandeel van vrouwen zelf in een praktijk van eetverslaving? Ter beantwoording van deze vragen zal ik eerst de beleving van eetverslaafd-zijn nader beschrijven. Vervolgens zal ik enige thema's naar voren brengen

4. D.M. Garner e.a., a.w., pp. 485-486 en p. 489. Ruth H. Striegel-Moore, Lisa R. Silberstein, Judith Rodin, 'Toward an understanding of risk factors for bulimia', in: *American Psychologist*, 1986, vol. 41, nr. 3, p. 256.

5. Ik kategoriseer anorexia nervosa, bulimia nervosa en obesitas onder één noemer 'eetverslaving' in navolging van de Stichting Eetverslaving te Amsterdam.

6. Het is niet mijn bedoeling in te gaan op de vraag waaróm eetverslaving in onze cultuur vooral bij vrouwen voorkomt.

uit het proces dat veel vrouwen doormaken die deelnemen aan groepen voor vrouwen met eetproblemen.⁷ Tenslotte volgen enkele konklusies.

Het begrip 'objekt' zal vooral gebruikt worden in de zin van: zich overgeleverd, machteloos en passief voelen; 'subjekt' staat voor een positie van controle, beheersing en aktiviteit.

Hoewel aan eetverslaving drie hoofdvarianten worden onderscheiden, zal ik vooral refereren aan 'bulimia nervosa'.⁸ Ik zal niet ingaan op de vraag, in hoeverre het gepresenteerde op anorexia nervosa en obesitas van toepassing is. Tot slot: ik beschouw eetverslaving, c.q. bulimia nervosa als een extreme variant van de voedsel- en lijnpreokkupaties en -ambivalenties waarmee in onze kultuur vrijwel elke vrouw en, naar het lijkt, in toenemende mate ook menige man is behept. Het extreme van bulimia zit vooral in het psychies lijden waarmee het gepaard gaat. De thematiek ervan moet mijns inziens echter tot het cultureel gemeengoed gerekend worden.⁹

De beleving van eetverslaafd zijn

Bulimia nervosa houdt iets anders in dan de term doet vermoeden. Letterlijk betekent het: nerveuze eetlust als van een os. Aan het naar binnen werken van soms grote hoeveelheden voedsel ligt echter geen eetlust ten grondslag.¹⁰ De eetbuien worden afgewisseld met lijnpogingen in de vorm van voedselonthouding of het volgen van een dieet. Sommigen proberen het voedsel na een eetbui kwijt te raken door het uit te braken en/of laxeremiddelen te gebruiken. Anders dan ten aanzien van andere vormen van eetverslaving geldt, vallen vrouwen met bulimia niet op door hun uiterlijk; zij hebben een 'gemiddelde' lichaamsomvang.¹¹

7. De werkwijze binnen deze groepen was oorspronkelijk voor een belangrijk deel gebaseerd op de ideeën van Susie Orbach zoals uiteengezet in *Fat is a feminist issue* I. New York & Londen (Paddington Press), 1978, en in *Fat is a feminist issue* II. New York (Berkeley Books) 1982; nederlandse vert.: *Mooi dik is niet lelijk* en *Dik-zijn uit protest* Baarn (In den Toren) resp. 1978 en 1982.

8. Dit artikel en de lezing waarvan het een bewerking is, gehouden in het kader van het kongres Scopophilia, vormen een weerslag van mijn ervaringen tijdens het begeleiden van groepen voor vrouwen met eetproblemen, i.c. bulimia nervosa.

9. Susan Bordo, 'Anorexia nervosa: psychopathology as the crystallization of culture', in: *The philosophical forum*, vol. XVII, nr. 2, 1985-1986.

10. Evenmin ligt aan anorexia nervosa (letterlijk: nerveus gebrek aan eetlust) gebrek aan eetlust ten grondslag.

11. Angela Grooten refereert in haar artikel in dit nummer aan de notie van Freud dat het vrouwelijk symptoom vaak skopies van aard zou zijn en aldus als teken zou fungeren van

Eten

Bulimiese vrouwen eten niet in reactie op lichamelijk gevoelde hongersignalen en ervaren eten niet als een lustvol gebeuren. Integendeel, het wekt walging, schuldgevoelens, schaamte en een afkeer van zichzelf op. In deze reacties komt de preokkupatie met de blik en het oordeel van anderen duidelijk tot uitdrukking. Eetverslaafde vrouwen hebben het gevoel, dat elk hapje eten hen aan de buitenkant is aan te zien, en dat ze daarom worden afgekeurd. Tegelijkertijd ervaren ze hun eetgedrag als iets dat hen als het ware overvalt, ze voelen zich aan deze eetaanvallen overgeleverd. Het eten lijkt zich te voltrekken buiten hun eigen wil om. Dit gevoel, als het ware objekt te zijn van het eigen eetgedrag, brengt een enorme machteloosheid teweeg.

De ervaring van machteloosheid en controleverlies heeft vaak op meer terreinen betrekking dan uitsluitend op het eigen eetgedrag, en kan zich bijvoorbeeld uitstrekken naar allerlei sociale situaties die met de aanwezigheid van eten en met de blikken en oordelen van anderen gepaard gaan. Ook ten opzichte van werk of studie kan men – geheel in beslag genomen door gedachten aan dieëten en eten – het gevoel krijgen nauwelijks tot concentratie in staat te zijn. Dit alles versterkt de schaamte, die vaak aanleiding is tot jarenlange geheimhouding, het aan de ogen van anderen onttrokken houden van het eigen, als een zeer problematies ervaren, eetgedrag.

Lijnen

Dieëten en voedselonthouding kunnen als houvast fungeren en lijken een mogelijkheid te bieden tot ontsnapping aan de machteloosheid. Men herwint de controle over zichzelf en ervaart zichzelf niet langer als 'objekt', maar als subjekt van het eigen eetgedrag. De wilskracht die tijdens het lijnen en het volgen van een dieet aan de dag wordt gelegd, is vaak enorm. Zoals het slankheidsideaal echter voorschrijft hoe men eruit dient te zien, dikteert een vermageringsprogramma hoe men zich dient te gedragen: beide funktioneren als buitengewoon veeleisende, restriktieve normen, waaraan niet of nauwelijks is te voldoen. In de beleving maakt een eetbui weer een einde aan een dergelijke periode, en heeft men als subjekt gefaald.

De vicieuze cirkel van lijnen, eetbuien hebben, lijnen enzovoort waarin men verstrikt is geraakt, leidt uiteindelijk vaak tot het overheer-

de behoefte aan mannelijke aandacht. Vrouwen met bulimia houden hun lijden daarentegen vaak verborgen, zowel op nonverbaal (skopies) als op verbaal nivo.

sende gevoel ten prooi gevallen te zijn aan een mysterieuze, negatieve, als extern ervaren kracht. Men ziet zichzelf dan als objekt in de zin van: speelbal in een proces waarin men als invloedhebbend subjekt lijkt te zijn uitgeschakeld. De cirkelgang zelf is qua beleving te beschrijven als een voortdurende alternering van de posities subjekt en objekt. Steeds opnieuw wordt een periode van extreme controle afgewisseld met één waarin men verlies van controle ervaart. In de blik op zichzelf verschijnen afwisselend de beelden van succesvol (lijnend) subjekt en falend subjekt, bijna verworpend tot objekt van het eigen eetgedrag, dat wil zeggen, van het eigen onkontroleerbare lijf.

Lijf

In de blik op het eigen lijf overheerst naast controlebaarheid één criterium: het slankheidsideaal. Het eigen lichaam wordt voortdurend gemeten en gewogen, vergeleken met het (per definitie slankere) ideaalbeeld en *dus* veroordeeld: lelijk en soms zelfs weerzinwekkend gevonden.¹² Inherent is de beleving van het eigen lijf als een vuilnisvat: de hoeveelheid en het soort voedsel dat erin verdwijnt, lijkt niet langer van belang te zijn; het (onbeheersbaar) lijf 'verdient niet beter'.

Zelfs van de weinige mogelijkheden tot akseptatie van het eigen lijf die vrouwen binnen de orde van het skopiese volgens Coward reteren, lijken eetverslaafde vrouwen verstoken te blijven. Ik doel hiermee op het paradoxale voordeel dat volgens haar met 'fragmentatie'¹³ is verbonden: omdat er altijd wel iets is waarover een positief oordeel geveld mag worden (ogen, lach, haar), is het toch mogelijk enige zelfbevestiging en -waardering te ontwikkelen. De obsessionele afschuw van het eigen figuur en gewicht waarmee eetverslaving gepaard gaat, lijkt echter elk mogelijk positief oordeel over andere lichaamsaspecten of over lichaamsdelen waar het (vermeende) vet zich niet manifesteert, te verdringen.

Eetverslaving lijkt aldus een uiterste en voor de betrokkene uiterst onaangename konsekwentie te zijn van het kijken van vrouwen naar zich-

12. Het keuren van het eigen lichaam door middel van vergelijking met heersende ideaalbeelden brengt in sommige gevallen een zekere paradoxale onafhankelijkheid met zich mee ten opzichte van een ander. Zijn oordeel doet in feite niet ter zake, tenzij dat overeenstemt met de geëvalueerde vergelijking van het eigen lijf met het 'slankere' ideaalbeeld en (*dus*) negatief is.

13. R. Coward, a.w., p. 45. Fragmentatie is het bekijken van het lijf als 'losse', afzonderlijk beoordeelde onderdelen in plaats van als één geheel. In de gefragmenteerde lichaamsbeleving van veel vrouwen weerspiegelt zich de nadruk op afzonderlijke lichaamsdelen die onder meer in commerciële visuele representaties van het vrouwenlichaam te vinden is.

zelf als bekeken (en met het ideaalbeeld vergeleken) objekt. Hierbij moet één belangrijke 'maar' worden aangetekend. Datgene wat bekeken wordt, het eigen lijf, het objekt waarop men de vermageringspogingen tracht toe te passen, wordt niet zozeer als 'zichzelf' ervaren, maar juist in grote mate als 'niet-zelf'.¹⁴ Het subjezt maakt dus een sterk onderscheid tussen 'zelf': 'ik', degene die soms grote vermageringssuksessen boekt en dan weer wanhopig faalt, en 'lichaam': 'niet-zelf', datgene wat onder controle gehouden moet worden en dat tegelijkertijd een van haar meest ambitieuze projekten is.¹⁵ Door deze lichaamsbeleving onttrekt het subjezt zich aan een beeld van *zichzelf* als objekt: het is vooral het *lichaam* (niet-zelf) dat tot objekt wordt gemaakt.

De vraag kan gesteld worden, hoe deze afstand van het 'zelf' tot het lichaam opgevat moet worden. Is er sprake van een rechtstreeks uitvloeisel van het bekijken van zichzelf als door mannen bekeken objekt? Heeft men de mannelijke blik geïnternaliseerd? Deze zou immers gekenmerkt worden door een voyeuristies genoeg, waarvoor afstand tot het kijkobjekt een noodzakelijke voorwaarde is.¹⁶ Of is de afstand van het zelf tot het lichaam juist een reactie op de dominantie van het mannelijk kijken? Heeft men zichzelf van datgene wat voortdurend blootstaat aan het oordeel en de blik van anderen, gedistantieerd? In sommige gevallen lijkt het daarop, getuige de genoemde onverschilligheid die soms tegenover het eigen lijf ontstaat. Voor velen geldt dit echter niet, gezien alleen al de vele pogingen die men blijft doen om het eigen figuur aan te passen aan het ideaalbeeld. Het lijf blijft kennelijk ervaren worden als het objekt bij uitstek waarmee men 'zichzelf' presenteert. De splitsing tussen zichzelf en het lijf als 'visite-kaartje' voor anderen zou dit 'zelf' de mogelijkheid tot onbespied verpozen, een vrijplaats, kunnen opleveren. Ook zou deze splitsing kunnen wijzen op een verzetsmoment: 'Kijk maar, ik ben toch niet wat jij ziet.'

Groepen voor vrouwen met eetproblemen

In het bovenstaande lag, afgezien van enkele nuanceringen, de nadruk op tegen zichzelf en vooral tegen het eigen lijf gerichte belevingen en gedra-

14. Susan Bordo, a.w., pp. 77-81.

15. Marjan Wesseling, 'Dik-dun fantasieën', in: *Kongresbundel Scopophilia*, Katholieke Hogeschool Tilburg, 1985, p. 109.

16. A. van Lenning, 'Het kijken bekeken', in: *Kongresbundel Scopophila*, a.w., p. 11.

gingen van eetverslaafde vrouwen zoals die zich manifesteren in de huidige cultuur waarin bij het lustvolle kijken vooral vrouwen de objekt- en mannen veelal de subjektpositie innemen en slankheid fungeert als zeer voor-aanstaand criterium. De betreffende vrouwen verschijnen in het geschetste beeld voornamelijk als slachtoffer van de heersende skopiese orde. In groepen voor vrouwen met eetproblemen wordt de nadruk gelegd op het actieve aandeel dat zij zelf vervullen bij de instandhouding van eetverslaving. Twee aspecten van dit aandeel zullen hieronder worden besproken: het wegeten van onlustgevoelens en manipulatie van aan 'te dik' en 'slank' verbonden betekenissen.

Stilstaan bij eten

De aanvankelijke ervaring van eetbuien als van buiten af gestuurd gedrag maakt in de loop van het proces in groepen voor vrouwen met eetproblemen vaak plaats voor het besef dat eten een activiteit is in plaats van een soort ziekte. Dit gebeurt met behulp van oefeningen waarvan voeling krijgen met datgene wat 'weggegeten' wordt een belangrijk doel is. In het algemeen gaat het om onlust in de breedste zin van het woord. Net zoals roken, werken, drinken vormt ook eten een (bovendien met de paplepel ingegoten) middel om onlustgevoelens te reduceren of er de aandacht van af te leiden.

Het is een verdienste van Susie Orbach dat zij weggegeten onlustgevoelens als verveling, verdriet, eenzaamheid, woede, gespannenheid enzovoort heeft herkend als reacties op allerlei aspecten van de maatschappelijke situatie van vrouwen. Zo kan de aan traditionele vrouwelijkheid verbonden eis 'zichzelf te moeten wegcijferen' gemakkelijk het gevoel oproepen zelf als het ware te verdwijnen, 'opgegeten te worden' door (de behoeften van) anderen. In zulke gevallen kan eten als middel fungeren het aldus verzwakte 'sense of self' opnieuw te versterken. Ook de overheersing door het slankheidsideaal zelf geldt momenteel als cultureel gegeven dat vrouwen volop aanleiding verschaft tot onlustgevoelens. Dit laatste maakt de vicieuze bulimiese cirkel rond: onlustgevoelens tengevolge van de verre van rooskleurige maatschappelijke positie van vrouwen worden met behulp van eten te lijf gegaan; dit leidt tot een pijnlijke konfrontatie met het slankheidsideaal, wat opnieuw onlustgevoelens oproept, enzovoort.

Stilstaan bij de onlustgevoelens die aan eten ten grondslag liggen, blijkt er in de groepen voor vrouwen met eetproblemen vaak toe te leiden dat het problematische skopiese (even) gelaten wordt voor wat het is. Wèl

worden andere zintuigen, die men in de worsteling met eetverslavingsproblematiek soms jarenlang had uitgeschakeld, (opnieuw) aan het werk gezet. Niet alleen de gevoeligheid en aandacht voor eigen emoties en intuïties worden ontwikkeld, maar ook het zintuig smaak wordt opnieuw beproefd en het vermogen lichamelijke signalen als honger, dorst, en verzadiging waar te nemen.

In sommige groepen voor vrouwen met eetproblemen wordt in het algemeen veel aandacht besteed aan de ontwikkeling van lichamelijkeid.¹⁷ In feite komt het erop neer, dat men zichzelf het eigen lijf (opnieuw) toe-eigent. Dit brengt een lichaamsbeleving met zich mee die meer wordt gekenmerkt door de lijfelijke ervaring van eigen lichamelijke mogelijkheden dan door de objectiverende blik op het eigen lijf als kijkobject. Toch komt het niet tot een afscheid van het skopiese. De verhouding tot het eigen lijf en uiterlijk wordt echter vaak een stuk aangenamer. Sommigen gaan over tot de aanschaf van die 'outfit' die al zo lang hun voorkeur had. Het 'werken aan de uiterlijke verschijning' blijkt ook een plezierige aanlegenschap te kunnen zijn. Een overgang van 'bekeken worden' naar 'verschijnen'?

De extreme tegenstellingen die deel lijken uit te maken van eetverslavingsproblematiek (kijken-bekeken worden, controle-machteloosheid, lijf (= niet-zelf)-zelf, slagen-falen, subjekt-objekt) verliezen hun scherpe kanten en de innerlijke gevangenschap die ze met zich meebrachten, verdwijnt.

Exploratie van de betekenissen van 'te dik' en 'slank'

Behalve uit het wegeten van onlustgevoelens bestaat het actieve aandeel van vrouwen zelf in de eetverslavingsproblematiek uit het actief manipuleren van aan 'slank', 'dik', 'dun' verbonden betekenissen. Slankheid, zo kwam al in de inleiding van dit artikel ter sprake, wordt onder meer in de massamedia gekoppeld aan allerlei andere hoedanigheden. Met betrekking tot vrouwen zijn dat bijvoorbeeld: (seksueel) aantrekkelijk, gezond, beschikbaar, charmant, enzovoort. Ook 'dikte' fungeert met betrekking tot vrouwen als symbool voor stereotypen, die variëren van 'de gezellige dikkerd', 'het moederlijke, verzorgende type' tot 'de slappe, onaantrekkelijke slons'.

'Slank', 'dik', 'dun' zijn in onze cultuur zo rijkelijk en intens van

17. In aansluiting op het door Angela Grooten elders in dit tijdschrift benadrukte 'vrouwelijk genot' lijkt dit me een aanwijzing om op speurtocht daarnaar vooral ook andere zintuigen in stelling te brengen.

betekenen voorzien, dat ze voor niemand gelden als neutrale verwijzingen naar observeerbare verschillen in lichaamsomvang. Deze betekenissen kunnen, qua inhoud, nuance en geladenheid, van persoon tot persoon variëren en ook voor één individu van tijd tot tijd veranderen. Onder invloed van de persoonlijke levensgeschiedenissen hebben ze soms slechts zijdelings, soms niets meer te maken met de associaties die door de massamedia zoal aan de verschillende varianten van lichaamsomvang worden gekoppeld. In de groepen voor vrouwen met eetproblemen blijkt dat manipulatie van de eigen lichaamsomvang in het teken kan staan van vermijding of toeïgening van posities en hoedanigheden die men via de betekenisverlening met 'slank' en 'dik' heeft geassocieerd. Het belang van genoemde betekenissen voor de actieve instandhouding van eetverslaving blijkt uit de angst en paniek die eetverslaafde vrouwen ervaren als ze daadwerkelijk gewicht verliezen.¹⁸ Zo kan iemand die 'dik' associeert met 'voor vol worden aangezien' en 'slank' met 'niet serieus worden genomen' overgaan tot actieve vermijding van slank-zijn. Hoewel heersende stereotypen hierin een rol spelen (bijvoorbeeld 'slank = mooi = dom'), zullen ook persoonlijke ervaringen en de wijze van verwerking daarvan hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van deze strategie.

Voor sommigen is de beklemmende gedachte het zelfideaal bij het bereiken van een bepaalde ('slanke = ideale') lichaamsomvang gerealiseerd te moeten hebben, inderdaad een reden om dit streefgewicht te vermijden. Te dik zijn geeft dan een zekere ruimte en levert rust op. Het symboliseert een toestand waarin het zelfideaal gehandhaafd kan blijven zonder onmiddellijk in werkelijkheid te moeten worden omgezet. Deze ideaalbeelden fungeren als fantasieën over het type mens dat men zou willen zijn en het soort leven dat men zou willen leiden. Lijnend en etend manipuleert men dus niet alleen de eigen lichaamsomvang, maar ook de eigen identiteit en de verhouding tussen zichzelf en de omringende wereld.¹⁹

18. Vandaar dat Orbach stelt dat eetbuien voortkomen uit 'het onbewuste verlangen om dik te zijn'.

19. Opvallend, maar niet verwonderlijk is de centraliteit van (het lijf van) de moeder in genoemde betekenisverlening.

Konklusies

Het 'geobjektiveerd-zijn' lijkt een wezenlijk aspect van de eetverslavingsproblematiek te vormen. De preokkupatie met bekeken en beoordeeld worden en met het slankheidsideaal is groot. Overgeleverd als men zich voelt aan de blik en het oordeel van anderen, is het niet verwonderlijk dat controle(-verlies) zo'n belangrijke plaats inneemt. Ten aanzien van het eigen eetgedrag ervaart men een voortdurende afwisseling van zichzelf als subjekt (controle, beheersing) en als objekt (controle-verlies). De aktiviteit van het subjekt komt naar voren in het feit, dat men voortdurend blijft proberen actief invloed uit te oefenen. Datgene waarop het subjekt de beïnvloedingspogingen in eerste instantie fixeert: het eigen tot objekt gemaakte lijf, en vooral de omvang/het gewicht daarvan, wordt niet zozeer als 'zichzelf', maar juist voornamelijk als 'niet-zichzelf' ervaren.

De aktiviteit van het 'subjekt' komt ook tot uitdrukking in het door middel van eten doen verdwijnen van onlustgevoelens, die voor een belangrijk deel lijken samen te hangen met de dwang om aan restriktieve schoonheids- en andere 'vrouwelijkheids'-normen te voldoen. Niet voor niets worden eten, dik-zijn en extreem dun-zijn binnen feministiese hulpverleningspraktijken dan ook wel als actief protest aangemerkt.

Komt in de beleving van eetverslaving vooral een preokkupatie met het slankheidsideaal naar voren en een voortdurende zelfdwang het eigen, tot objekt gemaakte lijf eraan aan te passen, het laatstgenoemde aspect werpt vooral een licht op de actieve weigering aan dit en andere ideaalbeelden te voldoen.

Lijn- en eetpraktijken zijn tenslotte niet alleen pogingen de eigen lichaamsomvang te manipuleren. Het gaat om de posities en hoedanigheden die men actief tracht te vermijden of te verwerven, waarbij dikte en slankheid een marginale rol spelen en hooguit een symboolfunctie vervullen. Deze blik op zichzelf onttrekt het slankheidsideaal aan het gezichtsveld.

Ine Vanwesenbeeck
De subjektiviteit van het objekt
 Prostituéés en autonomie

Er is in het recente verleden veel inzicht verkregen in de seksuele verhoudingen tussen de seksen met behulp van analyses van de seksualisering en objektivering van vrouwen. Het door Freud gepostuleerde onderscheid tussen een actieve, mannelijke 'Schaulust' en een passieve, vrouwelijke, vormt één aspekt van de theorievorming dienaangaande. Het is door feministen onderzocht op zijn maatschappelijke konsekventies voor vrouwen en ontgaan van zijn veronderstelde eeuwigheidswaarde. Er is gesteld, dat de erotische waarde door mannen aan vrouwen toegekend een projectie van mannelijk verlangen is, niet 'de eigenschappen van vrouwen zelf weerspiegeland',¹ en dat de ideologie van het mannelijk verlangen waar vrouwen de bron van zouden vormen (de mannelijke kijklust waar vrouwen het objekt van zijn), meer een kwestie van macht is dan van seksualiteit of drift: 'de idee dat vrouwenlichamen door mannen te gebruiken zijn vindt zijn basis niet in de konkrete behoefte van mannen, maar in de vrijheid die aangenomen wordt te bestaan om die behoefte te bevredigen'.²

In het verlengde van deze analyses is de prostitutie door vrouwen steeds opgevat als een reductie of een uitingsvorm van seksualiteit die rechtstreeks voortvloeit uit de machtsrelatie tussen de seksen en is de prostituée gezien als het prototypiese slachtoffer van patriërchaat en kapitalisme. Maatschappelijke gegevens als de relatieve armoede van vrouwen, de seksualisering van hun lichamen, mannelijke macht en vrouwelijke onmacht worden in de prostitutie als in geen ander fenomeem herkend. In die zin kan de prostitutie beschouwd worden als de absolute kern van de positie van de vrouw. De prostitutie kan aangemerkt worden als het summum van dienstbaarheid aan de mannelijke lustvolle blik, en andere uitingen van mannelijke erotiek, en de vrouwelijke prostituée als het absolute objekt daarvan, uliem onderworpen aan mannelijke voyeuristische

1. L. Irigaray, *De Vrouwenmarkt*. Amsterdam (Virginia) 1981, p. 15.

2. E. McLeod, *Women working. Prostitution now*. Londen (Croom Helm) 1982, p. 66.

lustbeleving. De 'vrouwelijke' eigenschap, zichzelf via de ogen van mannen te zien en te definiëren, zou in prostituées bij uitstek gerepresenteerd zijn.

Zonder ook maar enigszins deze analyse haar kracht te willen ontnemen, lijkt mij toch de opvatting gerechtvaardigd, dat ze weinig aanknopingspunten biedt voor de erkenning van prostituées als subjecten en daarmee weinig plaats biedt aan ervaringen van de vrouwen in kwestie op belevingsnivo. Naar mijn idee gaat de visie op prostituées als objekten-bij-uitstek te zeer voorbij aan hun subjekt-zijn, terwijl toch door velen de notie onderschreven wordt dat in ieder individu objekt- en subjektpositie samenkomen en zich wisselend manifesteren.³ Het ook in feministiese kringen stereotiepe beeld van prostitutie en prostituée wordt stelselmatig gevoed door gedachten ten aanzien van vrouwelijke onderwerping en mannelijke almacht. Gail Pheterson merkt in dit verband op, dat onder feministen het beeld van de prostituée òf als slachtoffer van het systeem òf als medeplichtige daaraan de boventoon heeft gevoerd in het denken over prostitutie, veel meer dan het beeld van de prostituée als bondgenote in de strijd tegen onderdrukking en uitbuiting.⁴ Door een aantal prostituées wordt gewezen op de eenzijdigheid van eerstgenoemd beeld.

Dat autonomie en subjekt-zijn in vrouwen al te zeer afwezig verondersteld worden en in het bijzonder in prostituées al te zeer miskend worden, is op zich als een gevolg van de objektivering van vrouwen te beschouwen. In die zin zou ik Angela Grooten willen bijvallen in haar stelling, geponeerd tijdens het Scopophilia-kongres, dat het zich blind staren op de positie van de vrouw binnen de orde van het skopiese, zelf een skopofiele vergissing is. Deze 'vergissing' verklaart gedeeltelijk de nog steeds niet aflatende kontroverse tussen prostituées en feministen. De erkenning dat er inderdaad veel vrouwen onder dwang werkzaam zijn in de prostitutie, waarbij het gebruik van fysiek geweld door mannen vaak niet geschuwd wordt, stelt de prostitutie terecht in een kwaad daglicht. Dit wordt versterkt door de notie dat geldgebrek en een gebrek aan alternatieve mogelijkheden tot inkomsten, niet zelden gekombineerd met de verantwoordelijkheid voor een huishouden en kinderen, de achtergrond vormt voor vrouwen om zich te prostitueren. Dit alles echter neemt niet weg dat er in de prostitutie ook een groot aantal vrouwen werkzaam zijn die daartoe uit relatief vrije overwegingen besloten hebben. In die zin is

3. Zie bijv. S. Freud, 'Triebe und Tribschicksale'. in: *Gesammelte Werke*, Deel X, Z.p. 1946, p. 227.

4. G. Pheterson, *Vrouweneer en Mannenadel. Over het stigma hoer*. Den Haag (Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid) 1986, p. 42.

de prostitutie zeker meer dan alleen maar slachtofferdom en voor een aantal individuele vrouwen geldt dat ze zich wel degelijk als actief subject beleven.

Het is de inzet van dit artikel licht te werpen op die beleving, de visie op prostituées als objecten aan te vullen, de tegenstelling tussen een kijkend subject en een bekeken object te nuanceren en bij te dragen aan de opwaardering van de prostituée oftewel aan de afbraak van haar stigmatisering.

Tijdens de gesprekken die ik voerde met prostituées in het kader van een onderzoek naar aspecten van dwang en geweld in de prostitutie, is herhaalde malen naar voren gebracht, dat naast alle negatieve aspecten van het beroep, de prostitutie, evenals andere levenskeuzes, 'zin kan geven' en kan bijdragen aan een gevoel van autonomie en eigenwaarde. Dit zijn twee kernbegrippen in wat ik hier subjektiviteit zal noemen en wat ik zal opvatten als de beleving die konstituerend is voor de subject-positie. Als subjektiviteit breder opgevat wordt dan als 'het (pervers) kijkende individu', en wel als 'het zelfstandig handelend individu', waarbij kwalificaties als zelfbeschikking, actief profileren en grip hebben op de eigen situatie criteria zijn voor subjektiviteit, blijkt de prostitutie onder bepaalde omstandigheden (waarover later meer), een positieve functie te kunnen hebben in de versteviging van de subjektiviteit van de vrouwen in kwestie, hoezeer de prostitutie ook model staat voor juist de objectivering van vrouwen.⁵ Dit artikel pretendeert geenszins een omlinjnde theorie omtrent de aard van subjektiviteit te presenteren. Eerder is het de bedoeling een begin te maken met het in kaart brengen van aspecten van subjektiviteit in de prostitutie door vrouwen.

Ik wil een aantal punten noemen, die in de interviews door prostituées⁶ zelf aangegeven werden als bevorderend voor hun eigenwaarde en bevestigend voor een autonome identiteit, ondanks het feit dat deze interviews zich met name op 'dwang en geweld' concentreerden. Het gaat in

5. Over zowel de definities van de begrippen subjektiviteit en objectiviteit, als over hun verhouding tot mannen/het mannelijke en vrouwen/het vrouwelijke zijn tal van vragen te stellen: zo is het denkbaar dat een vrouwelijke subjektiviteitsbeleving andersoortig is dan een mannelijke. Deze en andere vragen worden hier niet aan de orde gesteld. Hier vormt slechts de idee dat iedereen subjektiviteit bezit, aanleiding tot het plaatsen van kanttekeningen bij de gevestigde visie op prostitutie.

6. Prostituées vormen een zeer heterogene groep. De vrouwen die ik sprak, waren allen blank en nederlands. In die zin zijn mijn bevindingen niet representatief te noemen voor alle prostituées. Bovendien geldt het hier slechts een vooronderzoek, hetgeen voorzichtigheid gebiedt bij de interpretatie van de resultaten.

deze voorbeelden steeds om een subjekt dat zich actief als objekt profileert, en om de wijze waarop dit profileren daadwerkelijk kan bijdragen aan een verdergaande subjektwording. De nadruk ligt op het subjektiverende potentieel van het ogenschijnlijk meest objektiverende beroep.

De bijdragen aan subjektivering

Verdiene en werken.

Al wordt onder de huidige omstandigheden ook door prostituées zelf de prostitutie lang niet altijd als 'een beroep als ieder ander' ervaren, toch is er sprake van het met een bepaalde continuïteit verzetten van werk, met een bepaalde mate van sukses. Het werken in de prostitutie kan een door zoveel vrouwen ontbeerde financiële onafhankelijkheid met zich meebrengen, die een gevoel van autonomie kan geven en ondersteunen. Een prostituee zegt:

'Wat ook een heel belangrijk gevoel is voor mij, is dat ik weet dat ik zelf in mijn onderhoud kan voorzien. Als ik geld nodig heb, dan weet ik altijd waar ik het kan halen. Ook in de jaren dat ik niet werkte, heeft me dat best een vrij sterk gevoel gegeven.'

Daarnaast kan het werken op zich een bepaalde bevrediging met zich meebrengen, een sociale identiteit bevestigen en een positief zelfbeeld verstevigen. Overigens zullen, binnen een beroep zo gestigmatiseerd als de prostitutie, het zelfbevestigende van het werk of erkenning van de eigen verdienstelijkheden geen vanzelfsprekendheden zijn, ook al zijn bepaalde kwaliteiten en vaardigheden absolute vereisten. Een prostituee verwoordt dit als volgt:

'De prostitutie vergt veel verschillende stukken van je kunnen. Je moet een hoop kwaliteiten in huis hebben om het goed te kunnen uitoefenen. Dikwijls ook heel tegenstrijdige dingen. Hulpverleners, managen, uit verschillende sectoren. De meeste vrouwen hebben dat ook allemaal, maar ze onderkennen het niet, laat staan dat ze het zullen benoemen. En dat is zo belangrijk voor de trots van hoeren, dat ze dat gaan onderkennen.'

Evenals dat overigens het geval is bij andere soorten vrouwenwerk, wordt de prostitutie zowel maatschappelijk als door prostituées zelf ondergewaardeerd, niet op waarde geschat. De lage status van het beroep maakt het veel prostituées moeilijk een positieve identiteit en/of status te ontlenen aan hun individuele arbeid en hun maatschappelijke functie. Een vrouw zegt:

'Je kunt nooit trots zijn op jezelf, want je hebt continu het gevoel, dat het niet kan wat je doet!'

Desondanks slaagt een aantal vrouwen erin enigszins weerstand te bieden aan het stigma dat op het werk rust, en aan de verinnerlijking daarvan. Op die manier kan ook prostitutie-arbeid aangewend worden ter ondersteuning van een positieve subjektiviteitservaring. Het volgende citaat is daar een voorbeeld van:

'Ik heb zelfvertrouwen gekregen en dat had ik daarvoor niet. Op een gegeven moment merk je, dat je een stuk werk verzet en dat dat heel goed gaat. Daarvoor voelde ik me een buitenbeentje, onzeker. Ik merkte, dat de hele wereld ook wel zonder mij kon draaien. Door de prostitutie ben ik daar uitgekomen, door met m'n lichaam aan de gang te gaan en met de akseptatie daarvan en te merken, dat ik iets goed kon.'

Verzet

Een tweede manier, waarop het werken in de prostitutie kan bijdragen aan het tot stand komen van een autonome identiteit wordt gevormd door de mogelijkheid die het werk vrouwen biedt om zich af te zetten tegen het milieu waarin zij opgroeiden, of tegen strenge, onderdrukkende normen. Het volgende citaat illustreert dit:

'Je bent kwaad, je bent ontzettend agressief. Je bent kwaad om hoe je bent opgevoed, je bent kwaad over de seksuele normen in deze maatschappij en op het moment dat je de prostitutie ingaat, kom je van die norm af, kom je er overheen. En in die zin doet dat je opnieuw ademen, in die zin ben je het gelukkig kwijt, je wordt niet zoals je vader, je wordt niet zoals je moeder of je zusje, hoe moeilijk dat ook is.'

Vanuit de optiek, dat het definiëren van het zelf in relatie tot het ouderlijk milieu een noodzakelijke fase is in de totstandkoming van een autonome identiteit, kan het kiezen voor de prostitutie in die zin functioneel genoemd worden.

Het stellen van grenzen

Door de vrouwen die ik sprak is een, naar mijn idee erg belangrijk, derde aspect vaak naar voren gebracht. In het licht van gewelddadige seksuele ervaringen of een geschiedenis van seksueel misbruik kan de prostitutie vrouwen de mogelijkheid bieden op seksueel gebied grenzen te stellen en in die zin een (seksuele) identiteit af te bakenen. In de volgende citaten

wordt dit proces van het (her)winnen van een gevoel van zelfbeschikkingsrecht of de macht daartoe beschreven:

‘Wij hebben nu eenmaal een beroep dat met seksualiteit in eerste instantie te maken heeft, en in die zin zijn we een risikogroep voor seksueel geweld. Maar die risico’s, daarvan weten we dat we ze voor een gedeelte ook zelf oproepen en daarmee om leren gaan is een vorm van zelfbewustworden.’

‘Als ik bij mezelf denk, dat ik toch het gevoel had van nou, dat vanaf het moment dat ik met jongens ben omgegaan, dat ik toch dikwijls het idee had, dat om het echt leuk te hebben met ze, dat ik op seksueel gebied dingen voor ze moest doen waar ik eigenlijk niet zoveel zin in had – en die ervaringen hebben er volgens mij wel toe bijgedragen, dat ik op een gegeven moment dacht van: nou ga ik eens mijn eigen eisen stellen, mijn wetten stellen en het als een ruil zien.’

Ook de volgende vrouw beschrijft de mogelijkheden van de prostitutie in verhouding tot vroegere ervaringen. In haar geval is er in het verleden sprake geweest van grof seksueel misbruik:

‘Toen wist ik het allemaal nog niet zo, maar nú ben ik me van vervelende momenten heel goed bewust. Ik leer er heel veel van, ik leer nu pas wat mijn eigen grenzen zijn. Het pijnlijke daaraan is wel dat ik me ook steeds meer ga realiseren, wanneer mijn grenzen allemaal overschreden worden.’

Wellicht meer nog dan andere vrouwen erkennen prostituées de absolute noodzaak om grenzen te stellen aan de beschikbaarheid, die door veel mannen in vrouwen verondersteld wordt als een gevolg van de gangbare definities van seksualiteit en de machtsverhouding tussen de seksen. Juist ook voor prostituées zal dit een extra moeizaam proces zijn: een lage status bij vrouwen legitimeert in de ogen van mannen vaak een nog grotere aanmatiging. Ook speelt hierin het publieke misverstand een rol, als zouden prostituées tot willekeurig welke handelingen bereid zijn. Zowel de noodzaak tot het bewaken van de eigen grenzen, als het doorzettingsvermogen, dat daarbij vereist is, klinken in het volgende citaat:

‘Ik heb altijd mijn eigenwaarde erg belangrijk gevonden. Ik heb altijd gezegd, tot zover en niet verder en niet alles is met geld te koop. Dat standpunt, daar moet je echt van uit gaan, dat moet je van het begin af goed in je hoofd proppen. Als prostituée moet je echt het heft in handen leren hebben.’

De prostitutie lijkt een aantal vrouwen de gelegenheid te bieden grenzen te stellen aan hun ‘beschikbaarheid’, hetgeen in het licht van vroegere ervaringen als een beperking aan hun objektivering en als een versteviging van hun subjektiviteit gezien zou kunnen worden.

Het objektiveren van mannen

Het volgende hangt rechtstreeks met het voorgaande samen. In de contacten met klanten is er sprake van een bepaalde mate van macht aan de kant van de prostituée die gepaard gaat met de objectivering van mannen (ook al is de blik van het subjekt hier zelden 'lustvol' te noemen).

'Ik denk, dat de prostitutie een van de weinige plaatsen is waar je met niet al te veel moeite, in sommige gevallen, een heel duidelijke machtspositie kunt hebben. Ik kan me natuurlijk ook buiten de prostitutie opstellen op een manier waarop ik aangeef dat er in een relatie met een man die dingen zullen gaan gebeuren die ik wil, maar de kans is natuurlijk heel groot, dat ik heel lang moet zoeken om daar de geschikte persoon voor te vinden. En binnen de prostitutie is het eigenlijk, zou je kunnen zeggen, voor veel vrouwen alleen al het feit dat ze zeggen: die lullen met hun zwakke karakter, die zijn toch wel mooi honderd gulden kwijt, waar ik dit en dat voor kan kopen, dat is al iets waarmee ze aangeven dat ze vinden dat ze dus een stukje macht op dat gebied herwonnen hebben.'

Een dergelijke houding, die allesbehalve uitzonderlijk is onder prostituées, geeft ruimte aan een bepaalde mate van onafhankelijkheid en weerbaarheid ten opzichte van mannen:

'Ik heb wel geleerd van me af te bijten, ik laat me door niemand meer wat vertellen. Ik ben niet meer zo gauw bang voor kerels, ik kijk eigenlijk heel erg op ze neer.'

Naar mijn idee zijn er twee aspecten aan deze machtservaring die in het licht van de subjekt/objekt-problematiek relevant zijn. In eerste instantie leren prostituées afstand te doen en te nemen van mannen-als-individu en ze te bezien als groep, hetgeen aangemerkt kan worden als een noodzakelijke voorwaarde bij het subjekt-worden ten opzichte van een objekt. Het objekt moet buiten het 'zelf' te isoleren zijn, wil het als objekt benaderd kunnen worden. Veel prostituées geven te kennen hun klanten, meer dan zichzelf, als objekt te zien, zowel vanuit hun ervaring met mannelijke 'seksuele nood' als ten gevolge van een beroepsmatige houding. Wellicht heeft geen andere groep vrouwen zo'n uitgesproken mening over mannen-als-groep als prostituées:

'Mannen moeten zich seksueel altijd zo waar maken, ik vind dat echt zielig. Ik vind het vernederend voor een man, je kijkt op ze neer, maar ze beseffen het zelf niet.'

Prostituées bekwamen zich in het verleiden en benadrukken daarmee in hun eigen ogen wellicht juist het slachtofferdom en de 'beschikbaarheid' van mannen.

Een tweede aspekt dat de prostituée wellicht meer tot subjekt en de klant tot objekt maakt, is gelegen in Foucaults observatie van 'de macht van de luisteraar en de kwetsbaarheid van degene die bekenet'.⁷ De bekenner geeft zich bloot, de luisteraar oordeelt. De kwetsbaarheid van de bekenner klinkt in het volgende citaat:

'Ik denk dat een klant een vernederder positie heeft dan een prostituée, want een klant komt bij jou van: ik heb iets nodig en ik kan het niet op een normale menselijke manier krijgen.'

Uiteraard betekent het neerkijken op of het objektiveren van mannen niet automaties het bezit van macht. De seksenverhouding en de daarmee samenhangende organisatie van de prostitutie zullen in veel onderhandelingen de macht van de klant eens te meer bevestigen en ondersteunen. Uit observaties van prostituées zoals hierboven weergegeven, blijkt dat de macht van de klant geenszins absoluut hoeft te zijn en dat de tegenstelling in machtsposities en in de beleving van subjekt- en objektposities allesbehalve eenduidig is.

Lichamelijke (re)presentatie

Een laatste mogelijkheid die de prostitutie kan bieden om de subjektiviteit van de vrouwen in kwestie te verstevigen, is de mogelijkheid om zich lichamelijk, seksueel en eroties te profileren. Prostituées geven zichzelf gestalte als 'minnaressen' of (om in termen van een van mijn respondenten te spreken) als 'knuffelmevrouwen'. Het zelfbevestigende hiervan ligt niet puur in het verlengde van een socialisatie tot vrouw, die immers vaker een beperking van seksuele activiteit betekent. Het houdt de mogelijkheid in om te experimenteren met seks en in het verlengde daarvan een eigen seksuele wens te ontwikkelen of een eigen eroties verlangen een invulling te geven. Een vrouw zegt:

'Voor mij geldt, ik heb kunnen experimenteren door de jaren heen, wat er met mijn lijf allemaal kan. Zo ontdek je een hoop.'

Overigens is het aantal vrouwen dat dit als een voordeel van de prostitutie naar voren brengt, gering. Wellicht is de angst voor geweld, grensoverschrijding en misbruik door mannen in het geval van prostituées met betrekking tot het experimenteren met seks evenzeer belemmerend als voor andere vrouwen. Bovendien zullen met name vrouwen die lang in de 'business' zitten, eigen lust eerder afzweren dan ontwikkelen. Het

7. M. Foucault, *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit 1*. Nijmegen (SUN) 1984, pp. 64 e.v.

stigma op prostitutie speelt hierin geen onbelangrijke rol. Een vrouw zegt in dit verband:

‘Dat je het voor het geld doet, dat begrijpt iedereen, maar als je zou zeggen, dat je er ook nog plezier in hebt, dan ben je echt helemaal slecht!’

Uit het voorgaande valt af te leiden, dat subjekt- en objektposities zich ook bij prostituées wisselend manifesteren en in die zin niet alleen meer relatieve dan absolute begrippen zijn, maar bovendien eerder elkaar aanvullende dan elkaar uitsluitende begrippen. Bovendien blijkt dat beide hoedanigheden op verschillende nivo's van analyse als het ware tegelijkertijd kunnen bestaan: terwijl op een bepaald abstraktienivo prostituées aangemerkt kunnen worden als objecten bij uitstek, kunnen zij op een concreter belevings- en handelingsnivo een subjektpositie innemen.

Hierbij zij opgemerkt dat, waar de hier gehanteerde opvatting van subjektiviteit het ‘kijken’ naar een objekt impliceert, dit kijken zelden als lustvol gekenmerkt kan worden. De begrippen subjekt en objekt worden hier echter, zoals gezegd, over het algemeen in een bredere zin gehanteerd dan in de zin van de beide participanten in de skopofiele akt. Het gaat hier meer om een subjektiviteit in de zin van de beleving van het ‘niet-onderworpen zijn’, dan om een subjekt, dat een objekt aan een skopofiele blik onderwerpt.

Terwijl strikt genomen de termen ‘subjektpositie’ en ‘machtspositie’ niet samenvallen, blijkt ook hier dat het kunnen innemen van een subjektpositie veel met macht te maken heeft. De relatieve macht van een prostituée ten opzichte van haar klanten, stelt haar in staat zichzelf te beleven als een subjekt ten opzichte van een objekt. Waar vrouwen hun waarde, hoezeer die ook een projectie van mannelijk verlangen is, uitbuiten, maakt hen dat tegelijkertijd tot subjekt, tot actief handelend individu, tot inrichter van haar eigen leven. De prostitutie lijkt voor vrouwen mogelijkheden te kunnen bieden tot een grotere verzelfstandiging en een scherpere omlijning van hun identiteit.

Het is echter absoluut niet zo, dat alle vrouwen die in de prostitutie werken van deze mogelijkheden gebruik kunnen maken of het werk zelfs maar enigszins tot eigen baat kunnen aanwenden. Vrouwen die onder dwang en tegen hun wil in de prostitutie zitten, zullen het beroep nauwelijks als ondersteunend kunnen ervaren. Het op basis van ‘vrije’ overwegingen gekozen hebben voor het werk lijkt daarom een absolute voorwaarde. Daarbij moeten we voor ogen houden, dat het moeilijk is een scherpe grens te trekken tussen al of niet ‘vrij kiezen’ voor de prostitutie. Strukturele dwang in de economiese en seksuele verhoudingen tussen de seksen

maken het concept 'vrije keuze' eigenlijk ondenkbaar. Veel vrouwen zitten uit pure financiële nood in de prostitutie. Er zal altijd van een zekere noodzaak sprake zijn, omdat onder andere vanwege het stigma op de prostitutie het werk nooit zonder meer aantrekkelijk genoemd kan worden.

Ook speelt de invloed van mannen vaak een rol in het 'kiezen' voor de prostitutie. Als gevolg van seksespecifieke socialisatie zal meer of minder subtiele ver- of misleiding door een man, hetgeen niet zelden het handelen van pooiers kenmerkt, vaak gemaskeerd worden in de bereidheid van vrouwen 'zijn ster te volgen'.

Over het algemeen spelen voor vrouwen maatschappelijke, interactionele en intrapsychische factoren een rol, die het hun moeilijk maken hun levens in te richten naar eigen inzichten, zonder dat die door mannen beheerst worden. Zonder volledigheid te pretenderen⁸ wil ik hier een aantal momenten van dwang en onmacht beschrijven die voor prostituées een belemmering vormen om op eigen voorwaarden gestalte te geven aan hun leven en werk.

Belemmeringen voor subjektivering

De arbeidsverhoudingen tussen exploitanten en prostituées

De illegaliteit van het beroep brengt met zich mee, dat de vrouwen die werkzaam zijn in een klub of privéhuus over het algemeen geen enkele rechtszekerheid genieten. Afspraken ten aanzien van arbeidsvoorwaarden en de inrichting van het werk worden veelal mondeling gemaakt en de prostituée verkeert hierbij absoluut niet in de positie om eisen te stellen. Vaak zal het sluiten van een arbeidsovereenkomst erop neerkomen dat zij instemt met de door de (veelal mannelijke) exploitant gestelde voorwaarden.

Naast de formele onmachtpositie van de prostituée in dezen, spelen ook de verinnerlijking van het stigma en de ambivalente gevoelens over haar werk een rol in het slechts moeizaam formuleren van eisen ten aanzien van werkomstandigheden en de inhoud van het werk. Bovendien wordt

8. Wellicht doen noch de inhoud, noch de systematiek van het hier gepresenteerde recht aan de veelzijdigheid en complexiteit van de prostitutiesubcultuur. Zo kunnen de 'bijdragen' van exploitanten en pooiers aan de handel in vrouwen niet simpelweg van elkaar gescheiden worden. De hier gemaakte splitsing is ingegeven door de wil zakelijke en emotionele aspecten van elkaar te onderscheiden. Zie voor een uitgebreider en inzichtelijker verslag van de bestaanswijze van dwang en geweld: I. Vanwesenbeeck, *Wiens lijf eigenlijk? Een onderzoek naar dwang en geweld in de prostitutie*. Amsterdam (Mr. A. de Graafstichting) 1986.

de machtsverhouding tussen exploitant en prostituee stelselmatig ondersteund door de akseptatie van traditionele sekseverhoudingen, mannelijke superioriteit en vrouwelijke inschikkelijkheid, hetgeen systematies de voorwaarden voor autonomie van de vrouwen in kwestie ondermijnt.

Dwang en geweld door klanten

Zoals gezegd kunnen prostituees naar klanten toe een enigszins objectiverende houding aannemen en in het contact met hen een bepaalde vorm van macht ervaren. De klantenrol weerspiegelt weliswaar 's mans hogere positie in een aantal aspecten, maar voor de klant hoeft dit niet een ongedifferentieerde ervaring van dominantie te betekenen. Dit neemt niet weg dat klanten soms juist wel op die dominantie uit zijn en allerlei vormen van dwang en geweld kunnen uitoefenen, waarmee de integriteit en de subjektiviteit van de prostituee ontkend worden. Gangbare definities van seksualiteit impliceren een bepaalde mate van onderwerping van vrouwen en vaak zal deze met een zekere vanzelfsprekendheid van de kant van de klant afgedwongen worden. Achtergronden van dwang, en in het verlengde daarvan geweld door klanten, worden gevormd door mannelijke geldingsdrang, vrouwenhaat, frustratie, onvermogen en teleurstelling of extreme verwachtingen ten aanzien van de beschikbaarheid van prostituees. Deze zijn genoodzaakt continu een afweging te maken tussen het vasthouden aan de grenzen die zij zich stellen, en het risico op geweld dat zij lopen. Ook de verdiensten die zij voor ogen hebben, nemen een belangrijke plaats in bij dit afwegen.

De druk van het geld

Aangezien de noodzaak geld te verdienen voor alle prostituees een belangrijk motief is om het werk te doen, zal de mate waarin haar eigen-zinnigheid bepalend kan zijn bij de inrichting van haar werk, hierdoor steeds begrensd worden. Naarmate de noodzaak om te verdienen groter is, zullen meer concessies gedaan worden aan de criteria voor selectie van klanten en aan de grenzen die de prostituee zich stelt. Zo zal een vrouw die aan het eind van de avond nog niet voldoende verdiend heeft (of de reden daarvoor nou bij een pooier, de dope of de prijs van een paar nieuwe kinderschoenen ligt), eerder geneigd zijn een klant te nemen die zij anders zou weigeren, of toe te geven aan eisen of verlangens van de klant die zij anders te vergaand zou vinden. Ook de algehele economische situatie is hierop van invloed: hoe 'slapper de tijden', hoe lager de prijzen, hoe minder ruimte voor autonomie.

Pooiers

Naast de kontakten van prostituées met klanten en exploitanten, welke relatief 'zakelijk' genoemd kunnen worden, hebben prostituées, evenals andere vrouwen, emotionele banden met mannen. Veel van deze intieme relaties kenmerken zich door extreme vormen van dwang en geweld van de kant van de man. Prostituées beleven zichzelf in deze relaties wellicht meer als objekt dan in de relaties met klanten, waarbij de 'blik van de pooier' een belangrijk deel van haar zelfdefinitie uitmaakt. Pooiers oefenen kontinu dwang uit op de manier van leven en werken van prostituées, waarbij er vaak schrikbarend weinig ruimte overblijft voor zelfbeschikking. De emotionele band die vrouwen met hun pooier hebben, maakt dat het voor degenen die onder een gewelddadige pooier werken, het allermoeilijkst is om aan zijn agressie en geweld te ontsnappen.

Het lijkt me hier niet de plaats om de zeer complexe problematiek van intieme man-vrouwrelaties aan de orde te stellen, maar zeker is wel, dat de afhankelijkheid van prostituées van pooiers, die in belangrijke mate ook veroorzaakt wordt door de onveiligheid en de illegaliteit van het beroep, een van de grootste belemmeringen vormt voor de zelfstandigheid en subjektiviteit van prostituées.

Uitstoting en isolement

Het stigma op prostitutie en prostituées en de maatschappelijke uitstoting die daarvan het gevolg is, brengen zowel prostituées-als-groep als individuele vrouwen in een enorm isolement. Dit isolement, de illegale status en de maatschappelijke uitstoting van prostituées bevorderen niet alleen het vóórkomen van geweld en misstanden, maar beletten prostituées tevens zich hier krachtig tegen te weren en steun te zoeken bij hulpverleners, politie en overheden.

Bovendien brengt de verdrukking waarin de prostitutie verkeert, een verdeeldheid onder prostituées teweeg, zoals vaak het geval is bij onderdrukte en gestigmatiseerde groepen.⁹ Dit nog afgezien van de verdeel- en heerspolitiek, die door zowel klanten als pooiers toegepast wordt. Rivaliteit en een gebrek aan solidariteit staan bewustwording, blokvorming en organisatie in de weg, terwijl die juist de krachten zouden kunnen bundelen en individuele vrouwen zouden kunnen ondersteunen in hun autonomie. Daar komt nog bij dat zwijgzaamheid een van de meest dwingende kodes is binnen de subcultuur: 'het is een beroep dat zwijgen met

9. E.M. Schur. *Labeling women deviant. Gender, stigma and social control*. Philadelphia (Temple University Press) 1983, p. 39.

zich mee brengt'. Prostituéés komen daardoor te weinig tot spreken en tot het verwoorden van hun (gezamenlijke) ervaringen.

Het stigma op de prostitutie brengt met zich mee dat door prostituéés op allerlei momenten de keuze gemaakt moet worden tussen het onthullen van hun werkzaamheden of het verhullen daarvan, hetgeen een verregaande ontkenning van de eigen persoon inhoudt. Het is steeds de combinatie van daadwerkelijke verwerping en de verinnerlijking van het stigma (de eigen onzekerheid: 'je nooit volledig uit kunnen spreken over wat je doet en wie je bent'), die het prostituéés moeilijk tot onmogelijk maakt zich als subjezt te profileren en zichzelf als zodanig gewaardeerd te zien.

Tot slot

Het moge duidelijk zijn dat, ook al kan de prostitutie vrouwen de mogelijkheid bieden zichzelf als subjezt te ervaren, dit onder de huidige omstandigheden niet op grote schaal voorkomt. Met het beschrijven van de subjektiviteit van prostituéés heb ik willen bijdragen aan een tendens, die ook onder bepaalde groepen prostituéés steeds substantiëler wordt, om meer dan op hun objekt-zijn, de nadruk te leggen op hun subjezt-zijn (ook al zal deze terminologie onder prostituéés weinig gebezigd worden) en om meer dan aan hun slachtofferstatus, stem te geven aan hun kracht. Voorlopig is het zo dat, waar het over de autonomie van prostituéés gaat, de verschijningsvormen daarvan niet meer zijn dan lichtpuntjes in een over het algemeen donkere werkelijkheid.

Margret Brüggemann

Een dubbelganger op het netvlies

Frida Kahlo's en Diane Arbus' esthetiese produktie*

Misschien is het de een of ander weleens overkomen dat hij druk pratend met vrienden in een kafé zat en dat zijn blik achteloos en terloops op de entourage viel: de tap, de flessen achter de tap en het merkwaardig bewegende scenario in een spiegel daarachter. Je herkende daarin je vrienden, die je belangstelling wekten omdat je hen stiekum van een andere kant kon observeren. In een flits van een sekonde had je het gevoel, een vreemde tussen de bekenden op te merken. 'Oefening baart kunst' – dus er is slechts een sekonde voor nodig om te herkennen dat jezelf de vreemdeling bent. Maar deze ontdekking kan je toch niet van de – onaangename – taak bevrijden om jezelf grondig en niet zonder strengheid te observeren. Tijdens het kafé-gesprek groeit de verbazing: deze persoon schijn ik te zijn! Je examineert je eigen beeld om uiteindelijk de plaatjes schoorvoetend in het eigen voorstellingsarsenaal op te nemen. Je bent als het ware bezig om het spiegelbeeld, de Ander, na te tekenen opdat dit in de eigen zelf-perceptie geïntegreerd wordt: de *ongewenste dubbelganger* wordt met enige reserve geaksepteerde.

Sigmund Freud beschrijft in zijn opstel 'Das Unheimliche' een dergelijke ervaring die hij opdeed in de trein met zijn eigen spiegelbeeld.¹ Ik zal hier straks in verband met het dubbelgangermotief nader op ingaan. Dit motief betreft de dubbelganger als pictoraal element alsook als intrapsychische komponent met zijn specifieke uitingsvormen. Centraal in mijn betoog staan de spiegelmechanismen in het werk van twee kunstenaressen, de mexicaanse schilderes Frida Kahlo en de Amerikaanse fotografe Diane Arbus. Mijn betoog is als volgt opgebouwd: eerst ga ik in op Freuds opstel over 'Das Unheimliche', waarin onder andere het fenomeen van de dub-

* Mijn bijzondere dank aan Cris van der Hoek, met wie ik intensief over het werk van Kahlo en Arbus gediskussieerd heb, waardoor mijn standpunten ten opzichte van deze oeuvres explicieter werden.

1. S. Freud: 'Das Unheimliche' (1919), in: *Studienausgabe* Bd. IV: *Psychologische Schriften*. Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 1978, pp. 241-275, hier p. 270 noot.

belganger ter sprake komt; daarna analyseer ik met behulp van Freuds theorie enkele werken uit het oeuvre van Kahlo en Arbus met betrekking tot hun gedifferentieerde verwerking van het dubbelganger-motief.

'Das Unheimliche

Freud stelt in 'Das Unheimliche' dat er bepaalde fenomenen bestaan die een plotselinge shock veroorzaken. Hij grenst deze shock af ten opzichte van de angst. Volgens Freud is bij de angst het objekt dat de angst oproept, bekend. De shock daarentegen wordt veroorzaakt door iets onverwachts. Freud voert de shock-ervaring terug tot bepaalde kinderlijke ontwikkelingsstadia die wij overwonnen hebben of traumatische ervaringen die wij verdrongen hebben.

Als uitgangspunt voor zijn onderzoek pakt Freud het woordenboek en benadert het begrip 'unheimlich' etymologies: hij gaat allereerst na wat het woord 'heimlich' betekent. 'Heimlich' in het Duits heeft twee betekenissen: aan de ene kant iets dat heel bekend is, wat je vertrouwd is (das Heim), wat niet vreemd is; aan de andere kant iets stiekums, iets wat verstopt is of hoort te zijn (nederlands: heimelijk) Freud zoekt naar bewijsmateriaal voor deze tweedeling en vindt dit onder andere in een uitspraak van de filosoof Schelling: 'Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen (...) bleiben sollte und hervorgetreten ist.'² Hier wordt een interessante kentering binnen één zin duidelijk; iets dat blijkbaar bekend maar verborgen is, brengt een shock-effekt teweeg zodra het naar buiten treedt, bekend of zichtbaar wordt. De betekenis van het woord 'heimlich' verandert dus van lading in de zin van 'vertrouwd, privé' naar 'verborgen, verstopt, ontkend'. De laatste betekenis komt overeen met het woord 'unheimlich'. Het voorvoegsel 'un' fungeert hier als 'die Verurteilung (...) [als] intellektuelle[r] Ersatz der Verdrängung',³ met andere woorden: het is een intellectueel schild tegen het verdrongene.

Freud houdt zich vervolgens bezig met de fenomenen die wij 'unheimlich' vinden. Allereerst analyseert hij E.T.A. Hoffmanns vertelling 'Der Sandmann', waar hij het shock-effekt signaleert in het oogmotief. Freud verwijst daarbij naar eerdere analyses van hem waarin een directe samenhang tussen het oog-motief en de kastratie-angst aangetoond werd. Het oog dient daarbij als substituut voor de fallus (zie hiervoor de Oidipous-

2. Idem. p. 248.

3. S. Freud. 'Die Verneinung' (1925), in: *Studienausgabe* Bd. III: *Psychologie des Unbewusstens*. Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 1978, p. 374.

mythe, waar Oidipous als straf voor de koïtus met zijn moeder niet zichzelf kastreert maar zijn eigen ogen uitsteekt). Een voor iedereen bekende uitdrukking illustreert het dierbare van de ogen: 'Je bent m'n oogappel'.

De verbinding van oog en fallus is naar mijn mening van belang voor de analyse van de artistieke positie van kunstenaressen die met de ogen de wereld proberen te veroveren. Aangezien in de psychoanalyse de kastratie of het 'manque-à-être' (Lacan) niet aan een biologiese sekse gebonden is, kennen mijns inziens ook vrouwen deze angst om de ogen te verliezen. Met betrekking tot het 'Unheimliche' doet zich voor mannelijke en vrouwelijke subjecten (c.q. kunstenaars) een zelfde shock-ervaring voor als het verborgene gezien, ont-dekt wordt.

Freud vraagt zich verder af, welke situaties of objecten het shock-effect tot stand brengen. Hij lokaliseert allereerst een aantal varianten die betrekking hebben op het stadium van de ik-konstituering, dat op zich overwonnen is maar in de regressie weer geaktualiseerd wordt. Ik zal hier kort drie van deze varianten bespreken.

Volgens Freud is een van de shockerende objecten de dubbelganger. Als je iemand tegenkomt die heel sterk op je lijkt, raken de grenzen van het 'ik' ten opzichte van de ander in de war. Je twijfelt aan het eigen 'ik', aan het 'Real-Ich', dat ontstaat in een vroeg stadium van de ontwikkeling, namelijk in het spiegelstadium (Lacan), waarin het 'ik' zich via de identificatie met het eigen spiegelbeeld konstitueert. Deze identificatie is aanvankelijk de garantie voor het 'Real-Ich', dat wil zeggen voor het afgrenzen van een individueel 'ik'. Als deze fase overwonnen is, wordt volgens Freud de dubbelganger met een negatieve lading bezet. Je wijst de dubbelganger af, omdat hij verwijst naar een stadium dat je achter de rug hebt. Deze herinnering is 'unheimlich' omdat ze je herinnert aan het *overwonnen* stadium.

Een andere 'unheimliche' ervaring heeft te maken met het animisme. Animisme verwijst naar de almacht van de gedachten; de fantasie en de realiteit zijn nog niet van elkaar gescheiden. Een kind kan zijn pop 'animeren', dat wil zeggen het spreekt deze moeiteloos aan als levend wezen. Tot het animisme rekent Freud 'de boze blik', de almacht van de ander om je met zijn blik te kunnen betoveren.

Nog een 'unheimliche' ervaring doet zich voor met betrekking tot de terugkeer van de doden. Freud ziet deze terugkeer als een van de voorstellingen die wij nog het minst overwonnen hebben, zoals vele godsdiensten laten zien (je leeft na de dood in een andere gedaante verder). Dit zou je ook tot het animisme kunnen rekenen.

Deze 'unheimliche' ervaringen, die een shock veroorzaken, kunnen

volgens Freud via de ‘Realitätsprüfung’ geneutraliseerd worden: je controleert als het ware opnieuw, welke fenomenen je tot de fantasie en welke je tot de realiteit rekent of wat dode en wat levende materie is. Als je de scheiding kunt maken, wordt het ‘*unheimliche*’ effect uitgebannen.

De tweede mogelijkheid waardoor het ‘Unheimliche’ wordt opgeroepen en daarmee een shock-effekt teweeggebracht wordt, ziet Freud in het opdoemen van *verdrongen traumatische voorstellingsinhouden*. Freud grenst deze duidelijk af van *regressieve voorstellingsmechanismen* zoals boven geschetst. De ‘unheimliche’ verdrongen voorstellingsinhouden hebben betrekking op individuele traumatische belevenissen, zoals martelingen, ongelukken, sterfgevallen van dierbare mensen, enz. Zij kunnen in een bepaalde maatschappelijke konstellatie ook tot kollektieve trauma’s worden, zoals de angst voor de kwaadaardigheid van heksen drie eeuwen geleden of voor dodelijke ziekten zoals Aids of kanker tegenwoordig.

De verdrongen voorstellingsinhouden zijn niet gebonden aan een menselijke intrapsychische ontwikkelingsfase. Zij zijn wisselend van aard al naargelang de individuele traumatiserende beleving die een persoon of een maatschappelijke groep meegemaakt heeft. Voor de artistieke zeggingskracht van een kunstwerk is het belangrijk dat het een brug kan slaan tussen individuele en kollektieve uitingsvormen van het ‘Unheimliche’, wil het niet slechts een onbegrijpbaar dokument van individuele shock-ervaringen zijn. Als een schilder bijvoorbeeld bij de kijker een shock-effekt in verband met het ‘Unheimliche’ tot stand wil brengen, dan moet hij beeldelementen kiezen die de kijker herinneren aan overwonnen stadia van zijn eigen ontwikkeling of aan verdrongen traumatische belevenissen.

In een zijdelingse opmerking stelt Freud zich de vraag, waarom sprookjes over het algemeen niet ‘unheimlich’ zijn. In sprookjes wordt voortdurend met animistische elementen geconfronteerd. De almacht der gedachten, de terugkeer van de doden, de magiese blik, wensen die vervuld worden zodra je ze gedacht hebt, vormen vaste elementen in sprookjes. Freud ontkracht deze schijnbare tegenspraak tot zijn theorie, door erop te wijzen dat het sprookje zich heel openlijk op een animistisch standpunt stelt. De lezer of toehoorder gaat er van uit dat dit verhaal per definitie onrealistisch is, dus niet aan zijn voorstellingen van de realiteit getoetst hoeft te worden. De ‘Realitätsprüfung’ heeft als het ware al vooraf plaats gevonden.

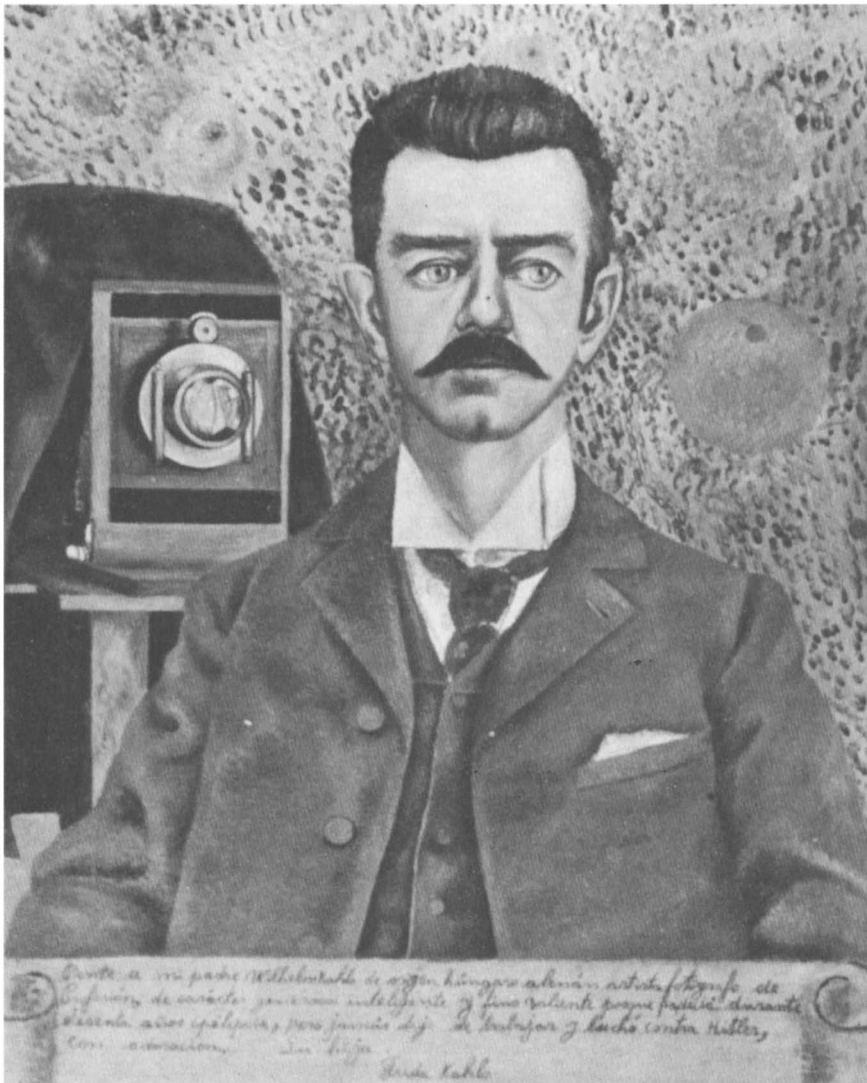
In het nu volgende zal ik laten zien hoe Frida Kahlo en Diane Arbus met de mechanismen van het ‘Unheimliche’ gespeeld hebben en hoe deze deel

uitmaken van hun werk. Ik zal daarbij enkele biografiese gegevens moeten noemen om hun *verschillende omgang* met de effecten en inhouden van het 'Unheimliche' te kunnen analyseren. Het zal blijken dat beeldtekens die naar het 'Unheimliche' verwijzen, niet zonder meer een shock-effect teweeg hoeven te brengen.

De ordenende blik

Frida Kahlo (1907-1954) is een van Mexico's beroemdste schilders. Er zijn vier factoren die Kahlo's biografie bepaald hebben. In 1925 kreeg zij een verkeersongeluk. Daarbij werd haar wervelkolom gebroken en haar onderlijf zo ernstig en onherstelbaar beschadigd dat zij geen kinderen kon krijgen. Zij onderging vele operaties en was door een steunkorset rond haar bovenlijf sterk in haar bewegingsmogelijkheden belemmerd. Een tweede belangrijk element was het uitbreken van een anti-feodale revolutie in Mexico, waarbij de trots op de nationale geschiedenis een grote rol speelde in de vorm van de herwaardering van de azteekse cultuur. Nog een element dat Kahlo's leven sterk beïnvloed heeft, is de rol van haar vader. Wij vinden hier al de eerste dubbelganger in Kahlo's leven. Haar vader was fotograaf, hij veroverde de wereld via het kijken, via het oog van de kamera. Frida Kahlo heeft haar vader al vroeg liefdevol geschilderd. Zijn aanbod om haar als fotografe op te leiden, sloeg zij af; zij ging liever schilderen. Men zou deze keuze als een verschuiving in het dubbelgangermotief kunnen zien, waarbij beide kunstenaars zich de wereld via de ogen toeëigenden. Belangrijk voor Frida Kahlo's werk was de Duitse afkomst van haar vader. Hij emigreerde uit Baden-Baden. Guillermo Kahlo was een sensibele, kunstzinnige intellectueel, die zowel de Europese literatuur en filosofie kende, als de eerste grote documentatie van de Mexicaanse kunst maakte. De verhouding tussen Frida en haar vader werd gekenmerkt door ontzag en liefdevolle afstand. Zij was niet bang voor hem, ook probeerde zij zich niet met hem te identificeren noch te meten. Hij kan eerder als een vorm van mannelijke muze voor haar werk gezien worden. De functie van muze werd al vroegtijdig overgenomen door Diego Rivera, die een beslissende rol in Frida Kahlo's ontwikkeling speelde. Rivera was muze, minnaar en echtgenoot in één persoon. Hij was in Kahlo's leven de centrale referent, wat ook in talrijke variaties uit haar schilderijen blijkt.

Frida Kahlo be- en verwerkte die bovengenoemde centrale elementen in haar leven op een idiosynkratische manier in haar schilderijen. Laura Mulvey zegt over Kahlo's stijl, dat deze als het ware een dialect vormt.⁴



Portret van mijn vader, 1952, olie op masonit, 60 x 46 cm

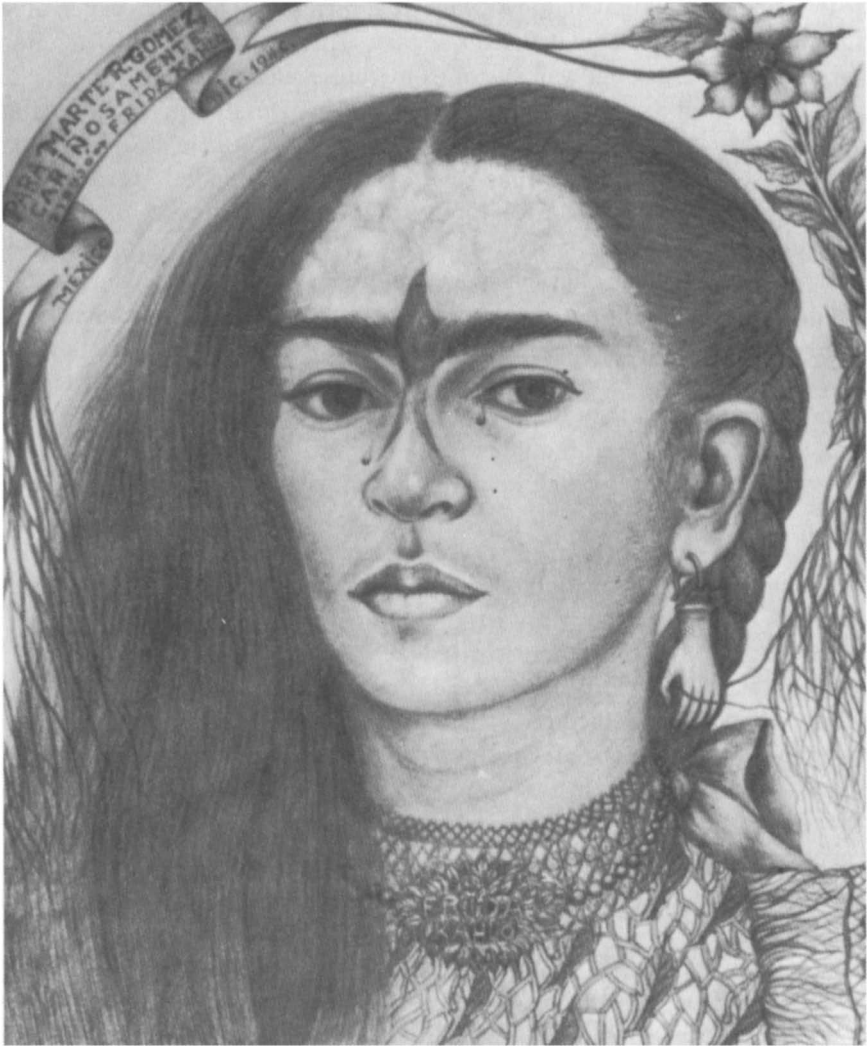
Men zou eraan kunnen toevoegen: een dialect dat alleen door Kahlo gesproken werd maar dat velen verstaan. Kahlo's talrijke zelfportretten vormen een kruispunt van histories-mythise elementen, van politieke konnotaties en van persoonlijke belevenissen. De stilering vond echter niet slechts in haar kunst plaats, maar gebeurde ook in haar dagelijks leven. Het 'Blauwe Huis' waar Rivera en Kahlo woonden, werd tot een schatkist van Mexicaanse folklore. Kahlo zelf droeg bij voorkeur Tehuana-klederdracht. Dit had twee redenen: aan de ene kant sprak hieruit haar liefde voor de mexicaanse volkskultuur en aan de andere kant bedekten de lange jurken op elegante manier Kahlo's gehavende lichaam.

Als je Kahlo's schilderijen bekijkt, valt het dubbelganger-motief meteen op. De meeste werken zijn immers zelfportretten. De verwijzing naar het spiegelstadium blijkt echter bedrieglijk. Het gaat Kahlo niet om het herwinnen van één identiteit of haar ik-grenzen, maar om een wisselend kommentaar op de wereld, waarvan het uitgangs- en eindpunt de eigen persoon is.

Als voorbeeld zou het zelfportret uit 1946 kunnen dienen. Hier worden duidelijk animistische elementen in de symboliese tekenorde opgenomen. Het zelfportret vormt het uitgangspunt van de kompositie. Bovendien ziet men twee keer een schriftelijke verwijzing naar Kahlo, een keer op een broche en de tweede keer op een banderole links boven. Naast deze symboliese elementen vallen de animistische verwijzingen op. De wenkbrauwen vormen een vogel, een kolibrie. De jurk lijkt op een wortel- of doornvlechtwerk. In haar oor steekt een oorbel in de vorm van een hand, die uit de ornamentale vegetatie uit de randversiering een takje geplukt heeft. Deze tekens zouden het schilderij een 'unheimlich' effect kunnen geven. Immers, hier worden symboliese en animistische tekens met elkaar gemengd.

Het shock-effekt komt bij het kijken naar dit schilderij echter niet tot stand en wel om twee redenen. In de eerste plaats is de kolibrie een *symbool* voor de dood en de hartstocht, het doorngevecht voor het lijden (dat door de tranen in de ogen bevestigd wordt), het vlechtwerk om haar heen staat als *allegorische* stijlfiguur voor de verbondenheid met de natuur. Ten tweede vormen, volgens Freud, lichaamsdelen zoals handen, voeten en ogen fetisjistiese substituten voor de fallus. De naar het animisme verwijzende beeldelementen zijn dus duidelijk als tekens in de symboliese orde geïncorporeerd, waardoor de regressie in het ik-verlies en daarmee in de animistische fase uitgesloten wordt.

4. Laura Mulvey en Peter Wollen, 'Frida Kahlo und Tina Modotti', Frauen, Kunst und Politik in: *Frida Kahlo und Tina Modotti*. Frankfurt a.M. (Verlag Neue Kritik) 1982, p. 9.



Zelfportret, 1946, potloodtekening, 35,5 x 38,5 cm



Zelfportret als Tehuanavrouw, 1943, olie op masonit, 76 x 71 cm

Het inkaderen van het animisme binnen de symboliese orde wordt tevens duidelijk in Kahlo's 'Zelfportret als Tehuana-vrouw' uit 1943. Het portret is helemaal bepaald door twee elementen: ten eerste een bruidsjurk als metafoor voor symboliese ordening en ruil, ten tweede een netwerk van lijnen die uitgaan uit of samenstromen in de bloemenversiering op het hoofd. De verwijzing naar het plantaardige wordt onmiddellijk overgedetermineerd door de associatie met zenuwbanen of 'voelsprietten' naar buiten. In het concentratie-centrum van het gezicht is het portret van Diego Rivera zichtbaar. De kolibrie heeft als het ware een gezicht gekregen. Ook in dit schilderij zijn de magiese elementen opgenomen in een symboliek, waardoor het shock-effekt niet tot stand komt.

Shockerend op het eerste gezicht is daarentegen het zelfportret in 'Mijn voedster en ik' uit 1937. In een groen landschap staat een kolossale vrouw met een dreigend masker, die een klein kinderlijfje in haar armen houdt. Het kinderhoofd is vergroot en stelt Kahlo's zelfportret voor. Uit de hemel vallen druppels. Het schilderij verwijst naar de traditie van de Europese madonna-kind-voorstellingen. Het shock-effekt bij het kijken wordt echter niet door deze konnotatie teweeggebracht, maar door de overweldigende moeder-figuur en het kwetsbare lichaampje met het volwassen hoofd dat door de moeder gevoed wordt. Hier is de mannelijke symboliek bijna volledig afwezig als beeldteken. De allegorische interpretatie van dit schilderij zou zijn, dat de Mexicaanse cultuur (voedster met Azteken-masker) de voedingsbodem voor Kahlo's bestaan is. Men kan het schilderij echter ook als een – weliswaar gebroken – verlangen naar een ongebroken eenheid met de falliese moeder zien, de regressie in het ik-verlies. In het schilderij wordt deze wens echter doorkruist door het weten: het grote hoofd op het kleine lichaam is niet dat van een tevreden kind dat in zijn moeder opgaat. De mond van het kind is gesloten en de ogen kijken nadenkend voor zich uit. Ook de natuur die het paar omringt, toont tekens van het verval van het paradijselijke: in het groen zitten sprinkhanen en rupsen, een Bijbelse verwijzing dat de zeven vette jaren spoedig voorbij zullen zijn of reeds voorbij zijn. Het magies-animistische element is in dit schilderij zeker groter dan in andere. De blik van het wetende, nadenkende kind/vrouwenportret kadert deze elementen echter in als wensen, waarvan het regressieve karakter meteen meegedacht wordt.

Het wellicht bekendste dubbelganger-zelfportret van Kahlo is 'De twee Frida's' uit 1939, een kwadrofonie van het dubbelgangermotief. Maar zelfs hier komt het shock-effekt bij het kijken niet tot stand. Twee vrouwen met het gezicht van Kahlo zitten rustig op een bank en houden elkaars hand vast. Zij kijken elkaar niet onderzoekend of verontrust aan, maar



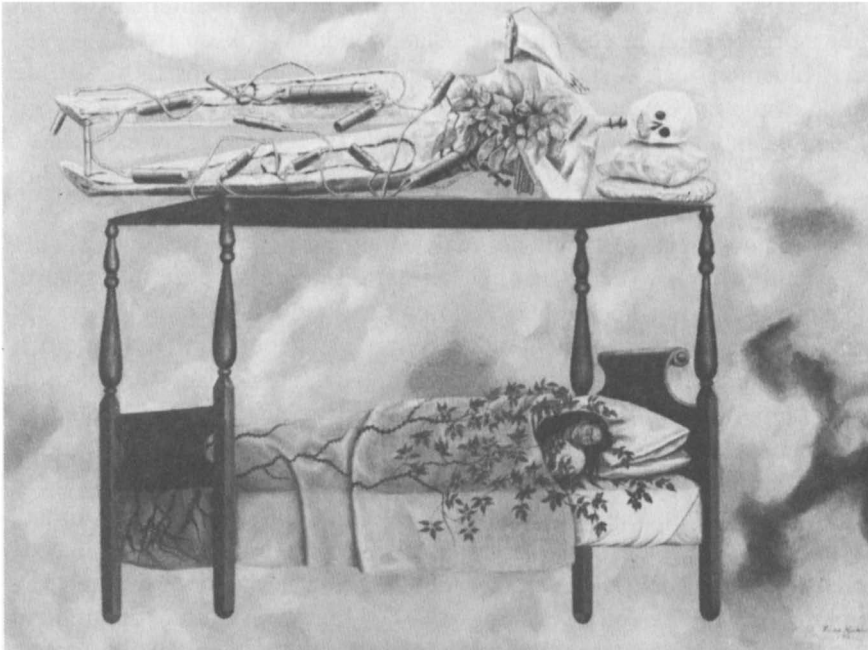
Mijn voedster en ik, 1937, olie op metaal, 30 x 35 cm

richten hun blik op de toeschouwer. De ene Frida is gekleed in een Europese jurk, de andere draagt een eenvoudige Tehuana-jurk. De borstkast van beide Frida's is geopend en men ziet het hart van beiden. De harten zijn met elkaar verbonden door een ader. Vanuit het hart van de Tehuana-Frida loopt een ader naar haar hand en mondt uit in een ovaal plaatje met het portret van Rivera. De Europese Frida houdt een chirurgische tang in haar hand waarmee zij het bloed stopt dat uit een ader van haar hart vloeit. De Frida's zitten in een leeg landschap, achter hen zijn slechts grijze wolkenmassa's zichtbaar. Ondanks dat het hart van beide Frida's open ligt, komt de vraag of het hier om doden of levenden gaat niet op. De kijker denkt eerder aan een aantal spreekwoorden, metaforische taaluitingen die hier als picturaal element spreken. In het Duits kent men: 'Mein Herzblut' als 'alles wat mij dierbaar is' en 'mein Herz blutet' in de zin van



De twee Frida's, 1939, olie op doek, 173 x 172 cm

'ik voel me zeer gekwetst, teleurgesteld of triest'. Het zou best kunnen dat Frida Kahlo van haar duitse vader enkele spreekwoorden uit deze taal kende. Deze maken hier – samen met de kennis van haar biografie – een zin, krijgen betekenis. Men zou de beeldtekens als volgt kunnen parafraseren: Waar Diego Rivera is stroomt mijn 'Herzblut' naar toe. Waar hij niet is, 'blutet mein Herz'. Dit bloeden kan slechts door kunstgrepen gestopt worden. Kahlo's biografie toont vele voorbeelden van dergelijke 'kunstgrepen' wanneer Rivera zich weer eens op amoureuze paden bevond. Ook op dit schilderij is hij als figuur afwezig, een plaatje herinnert slechts aan hem. De rustige houding van de twee vrouwen zou ook als wachthou-



De droom, 1940, olie op doek, 94 x 97 cm

ding kunnen gelden. De achtergrond lijkt dit te bevestigen onder het motto: Als jij er niet bent, is de hemel grijs en bewolkt en de aarde kaal en leeg. Een dergelijke kale achtergrond zien wij nog slechts enkele keren. In de schilderijen die getuigen van opperst lichamelijk lijden en een duidelijke wanhoop daaromtrent vindt men een dergelijke achtergrond. Het schilderij verwijst, naast de bovengenoemde taal-metaforiek, op de – voor de hand liggende – dubbele identiteit van Kahlo, de Europese en de Mexicaanse. Deze gespletenheid beperkt zich echter tot het uiterlijke, de culturele inschrijving. Het gaat hier *niet* om de Faustiaanse twee zielen die een ‘Jekyll and Hyde’-effekt tot stand brengen. De emotionele boodschap brengt dan ook geen shock-effekt teweeg doordat men niet iets onverwachts, engs, verborgens te weten komt. Men voelt eerder medelijden met iets bekends, dagelijks, dat hier niet voor het eerst getoond wordt, maar in picturale taal op een noemer gebracht wordt.

In 1940 schilderde Kahlo een tweede zelfportret met een verdubbeling van het dubbelganger-motief: een vrouw die de trekken van Kahlo vertoont, slaapt in een hemelbed. Het bed lijkt op Kahlo's eigen bed in

het 'Blauwe Huis'. Over de slapende heen woekeren planten. Boven op het hemelbed ligt in een identieke slaaphouding (ook op twee kussens, met bloemen) een skelet. Meteen worden wij aan Freuds these van de dood als de ongewenste dubbelganger herinnerd. Ook worden 'slaap' en 'dood' vaak als gevaarlijk op elkaar lijkende toestanden gekenmerkt. Het droomachtige karakter wordt hier geaksentueerd omdat het bed als het ware zweeft tegen de achtergrond.

Kahlo speelt hier met het eeuwenoud motief van de Vanitas, het Memento Mori. Afgezien van het feit dat dit motief in deze uitingsvorm tegenwoordig zijn shock-effekt verloren heeft (shock-effekten in verband met de dood ontstaan nu meer uit inherente, niet gepersonifieerde tekens), lijkt de slapende vrouwenfiguur ook meer op de 'schone slaapster', bijvoorbeeld Doornroosje. De figuur van de dood krijgt nog een extra dimensie, als men de mexicaanse karnavalscultuur kent. De figuur van de dood draagt springstof-kapsules aan zijn lijf. Dit verwijst naar een mexicaanse traditie waarbij tijdens het carnaval zogenaamde Judas-figuren van draad, springstof en papier-maché gemaakt worden die onder veel gejuich de lucht in gaan. Niet zelden dragen deze figuren herkenbare trekken van politici of familieleden. Rekening houdend met deze traditie zou men in dit schilderij kunnen lezen, dat de figuur van de dood hier niet als identiek met de slaapster gezien kan worden. Hij wordt afgeweerd als Judas-figuur, dat wil zeggen als iets dat ergerlijk maar beheersbaar is. De onwilligheid van Kahlo om de zo vaak dreigende dood au serieux te nemen, maakt deze – op het eerste gezicht – cliché-voorstelling achteraf dubbelzinnig: tegen de prijs van de afweer van de dood kan de schone slaapster op de kus van de prins hopen.

Machina magica

Als men het oeuvre van Diane Arbus bekijkt, valt op dat zij, in tegenstelling tot Kahlo, nooit of nauwelijks haar eigen lichaam als uitgangspunt van haar foto's genomen heeft. Arbus fotografeerde anderen, liefst vreemden. Op een foto die Arbus op haar achttiende van zichzelf maakte – en die vele overeenkomsten vertoont met Kahlo's schilderij van haar vader met kamera – geeft zij het belang van de kamera aan, waarover Patricia Bosworth zei: 'De kamera is een beschermend schild, (...) dat toegang tot de verboden wereld verschaft (...).'⁵ Op dit zelfportret uit 1944 staat de ka-

5. Patricia Bosworth, *Diane Arbus. A Biography*. New York (Avon) 1984, p. 247.



Zelfportret, 1941

mera groot en dominant op de voorgrond. Arbus heeft een hand op de 'schouder' van het apparaat gelegd en neigt haar hoofd naar de kamera. Haar grote vragende ogen worden slechts overtroffen door het nog grotere oog van de kamera.

Arbus maakte haar kamera tot medeplichtige in haar zoektocht naar de verboden wereld. Met de produkten was zij echter nooit tevreden, het leek net alsof zij bij deze speurtocht naar de geheimen van de wereld steeds dieper in het bos der geheimen verstrikt raakte. Ontmoedigd merkte zij op: 'Een foto is een geheim over een geheim. Hoe meer het zegt, des te minder men weet.'⁶

Net als bij Kahlo ligt een sleutel voor de pictorale kode van het oeuvre en de hartstocht waarmee enkele thema's bewerkt worden, in de biografie van de kunstenares. Enkele belangrijke elementen zal ik hier noemen. Diane Arbus (1923-1971) was Amerikaanse, haar ouders hadden een elegant, rijk modehuis. Arbus voelde zich 'als een luizige prinses in een koninkrijk uit een horrorfilm'.⁷ Voor Arbus was rijk zijn en joods zijn een dubbele belemmering. De ouders verwendden de kinderen met materiële dingen, zij waren zelf echter meestal afwezig. Thuis werd voornamelijk over het societyleven gesproken, modieuze schoonheid kamoefelde de minder geslaagde relatie tussen de ouders.

Arbus zal haar hele leven nodig hebben om het 'gouden getto' (Arbus) te ontvluchten,⁸ dat zij als schijnheilig en gewelddadig ervoer. Arbus antwoordde op deze sfeer met een permanente terugtocht; zij was erg depressief. Aan tafel verscheen zij meestal met een kamera, met of zonder film. In haar verachting voor haar milieu vond Arbus een bondgenoot in huis, haar broer Howard Nemerov, die later een bekende dichter/schrijver werd. In een verklarend kommentaar dat hij met betrekking tot zijn schrijverschap gaf, verwoordde hij de motor voor zijn en Diane's creativiteit. Diane Arbus' biografe Patricia Bosworth parafraseert deze uitspraak als volgt: 'Howard herinnerde zich eens, dat hij stiekum geluisterd had hoe zijn ouders met elkaar achter gesloten deuren ruzie maakten, en dat dit hem ongelooflijk geshockeerd had. Hun gedrag leek "geheim, ondoorgrondelijk te zijn". Een keer keek hij heel impulsief in de slaapkamer van zijn ouders en werd daarvoor uitgescholden. Sindsdien heeft hij het kijken altijd in verband gebracht met de koïtus en schuld, met het verbodene en dat wat bestraft moest worden, en de fotografie was voor hem de antithese (namelijk schuld) van het schrijven (dat onschuldig was).'⁹

Howard Nemerov verwoordde de kastratie-angst als 'zien, fotograferen' en hij onttrok zich aan deze schuld door het 'schone' schrijven. Diane Arbus pakt de strijd-handschoen op. Op het masochistische af probeert zij 'schuldig' te worden, te kijken. Toch heeft zij ondanks haar genadeloze blik nooit meer het deficit van haar jeugd in kunnen halen of, zoals een vriendin van haar zei: 'Voor Diane is de reële wereld altijd een fantasiewereld geweest'.¹⁰ Een van haar lievelingsboeken was *Alice in Wonderland*.

6. Idem, p. XI.

7. Idem, p. 12.

8. Idem, p. 22.

9. Idem, pp. 28-29; een dergelijke analyse van Howard wordt nog eens gegeven op p. 260.

10. Idem, p. 24.

In tegenstelling tot Frida Kahlo die zich al vroeg van de creatieve wereld van haar vader losmaakte, bleef Diane Arbus lang in de gehate modewereld van haar ouders. Haar reputatie bouwde zij op als modefotografe, samen met haar man. Langzamerhand werden haar zoektochten naar de 'verboden wereld' steeds frekwenter. Het gestileerde maniërisme van de ouderlijke wereld uitte zich hierbij in een gulzigheid ten opzichte van het kwaad, die echter even obsessief was als haar ambivalente betrokkenheid bij het ouderlijk huis. Kenmerkend is een anekdote. Men zegt dat Arbus op een mooie zomerdag met haar kamera in het Central Park rondliep, toen een bekende haar vroeg naar welk motief zij op zoek was. Daarop antwoordde zij: 'Ik zoek iemand die ongelukkig is'.¹¹

Diane Arbus fotografeerde bij uitstek een wereld die niet tot die van haar ouders behoorde, een wereld van freaks, kreupelen, dementen, armen en ouden. Zij constateerde dat zij tijdens deze arbeid haar depressies kwijt was. Tegen haar lerares Lisette Modell zei ze eens: 'Ik moet het kwaad fotograferen'. Haar dochter heeft deze uitspraak verklarend gemoedificeerd door er aan toe te voegen: 'Niet het kwaad, maar het verbodene wilde zij fotograferen, die plaatsen, waarvan zij zich vroeger afzijdig hield'.¹² Deze uitspraak roept bij mij duidelijk associaties op met het Schelling-citaat dat Freud gebruikte om het 'Unheimliche' uit te leggen.

Als men met deze biografiese informatie naar het 'Unheimliche' en daarmee naar het dubbelganger-motief in Diane Arbus' werk zoekt, zal men geen directe spiegeling, geen serie zelfportretten vinden. Arbus heeft nooit met haar ouderlijke wereld gebroken, zij probeerde deze slechts te ontduiken. De plaatjes, de motieven zullen dan ook nooit een directe aanval zijn, maar altijd in verschoven gedaante naar voren komen.

Diane Arbus heeft het dubbelganger-motief dikwijls in de meest letterlijke zin – weliswaar verschoven – in de vorm van schijnbaar identieke personen gefotografeerd. Tweelingen, drielingen, personen met hetzelfde badpak, of mens en dier met hetzelfde kostuum of kapsel. De wellicht bekendste foto uit deze thematische serie is 'Identical Twins' (Roselle, N.J. 1967). Wij zien twee kleine meisjes in hun zondagse jurk die naast elkaar staan, klaar voor een statie-portret. Stanley Kubrik heeft deze foto als inspiratie-bron voor zijn dubbelganger-film 'Shining' gebruikt. Onlangs werd *Wet Features*, een toneelstuk, eveneens naar aanleiding van deze foto van Arbus, geënceneerd.¹³ De identieke tweelingen van Arbus' foto

11. Idem, p. 229.

12. Idem, pp. 152-153.

13. Barbara Duyfjes en Lisa Marcus, *Wet Features* (Mime/Ballett), 1986.



Identieke tweeling, Roselle, N.J., 1967

roepen het archaïese spookbeeld op van ‘niet één zijn en ook niet twee zijn’. Als men echter toch twee identiteiten wil zien, komt men gauw in mythiese karakters terecht. Arbus merkt bij een analoge foto (van drielingen) op: ‘De een is het zusje, de tweede de dochter, de derde is het boze meisje’.¹⁴ In sprookjes worden de schijnbaar – voor de buitenwereld – identiek lijkende dochters op deze manier gekarakteriseerd; men denke bijvoorbeeld aan het sprookje ‘Assepoester’. Aangezien de foto’s van Arbus mijns inziens duidelijk *niet* aan dergelijke magies-animistische

14. P. Bosworth, *Diane Arbus*, a.w., p. 255.



Kind met een speelgoedhandgranaat in Central Park, New York City, 1962

spreekjeswerelden refereren, maar eerder aan *onze werkelijkheid*, wordt de toeschouwer bij het zien van Arbus' dubbelganger-foto's shockerend gekonfronteerd met zijn/haar zogenaamd overwonnen archaïese ontwikkelingsstadia.

Arbus was naast haar liefde voor freaks en andere out-casts bijzonder geïnteresseerd in kinderen. Onder de talrijke foto's van – vaak huilende – kinderen valt een foto op, die zij wellicht op een van de zonnige dagen in Central Park genomen heeft, een park waar vooral rijke kinderen door hun kindermisjes werden uitgelaten (net als Diane Arbus vroeger zelf). De foto 'Child with a toy hand grenade in Central Park' (N.Y.C. 1962)



Een vrouw met een vogelmasker, New York City, 1967

toont een mager jongetje in zomerse kleren in het park. In de ene hand heeft hij een – weliswaar speelgoed – handgranaat, de andere hand is als een klauw verkrampt. Het gezicht is door woede en agressie vertrokken. Het is geen mooi kind, geen lief kind, het speelt niet met mooi, verantwoord speelgoed, kortom het is niet ‘mother’s little darling’. Wie weet of de onverdekte agressie en lelijkheid van het kind Diane Arbus op de knop liet drukken als *haar* uiting van dit stuk van de verloren en niet uitgeleefde kinderlijke wereld; niet als directe spiegeling, maar als mogelijke aanklacht: ‘Dit had ik ook willen of kunnen zijn. Nu blijft het één van de geheimen die ik slechts vast kan leggen’.



Zonder titel, 1970-1971

Arbus heeft nooit haar moeder, die een van de schoonheden van de New Yorker high-society was, als motief voor haar foto's gebruikt. Opvallend zijn echter haar foto's van oudere dames, die ze op parties van de happy-few maakte. Een van deze foto's is getiteld 'A woman in a bird mask' (N.Y.C. 1967). Ik heb deze foto gekozen omdat ook hier een vrouwenportret met een vogel op het gezicht afgebeeld is (denk aan het zelfportret van Frida Kahlo met kolibrie). Deze foto heeft iets shockerends, zwakker gezegd: iets genants over zich. Men ziet een rijk versierde dame met een verzorgd, jeugdig kapsel, dure oorhangers en ketting, een kostbare jurk, perfecte make-up. Het vogelmasker is heel dominant op het gezicht

aanwezig, een stuk vrij realistisch nageemaakt vogellif valt over het gezicht met aan beide kanten grote bossen veren als vleugels. Wangen en nek van de dame tonen duidelijk sporen van ouderdom.

Misschien ligt de shock bij deze foto op twee nivo's: aan de ene kant op het nivo van de verdrongen inhouden, te weten de afweer jegens het feit dat een vrouw oud, en eroties onaantrekkelijk wordt. Wij zien het vervallen lichaam dat met versieringen van rijkdom en vrouwelijkheid een erotische eerbied af wil dwingen, waarbij het vogelmasker in alle felheid het verleidingssymbool is. Een soort genante ruilhandel wordt zichtbaar: rijkdom versus erotiek, het grote gebaar tegen de angst voor verval en dood. Aan de andere kant zou men op het nivo van het animisme een verwarring kunnen konstateren bij het uiteenrafelen van levende en dode materie. Stoffen, stenen, veren en haren worden tot een landschap, dat een shock-effekt veroorzaakt als men ineens een stuk 'mens' daarin tegenkomt.

Na een lange speurtocht langs alle extravagaties maakt Diane Arbus aan het einde van haar leven een grote serie foto's van geestelijk gehandicapte vrouwen. Zij zei dat ze bij hen een oneindige onschuld zocht en vond: 'Deze mensen lijken op engelen'.¹⁵ Een van haar mooiste foto's uit deze serie is die van een groep gehandicapten tijdens een halloween-feest (Untitled (7) 1970-1971). Een groep feestende invaliden trekt verkleed met maskers door het landschap. In verkleeding lijken zij op figuren van de schilder/tekenaar Goya. Men zou kunnen zeggen dat het gemaskerd geheim weer herkenbaar wordt in alledaagse rituelen, en tóch oneindig weinig laat zien (om Arbus te parafraseren). Misschien is juist in deze foto het shock-effekt het minst aanwezig. Het deviate, het verborgene is ondanks de maskerade *openlijk* aanwezig en niet onder gesocialiseerde maskers verstopt. De wereld is hier geen beangstigende metafoor maar een nauwelijks bedreigende, concrete werkelijkheid. De kijker kan zich moeiteloos opstellen (als zijnde anders) ten opzichte van deze geestelijk gehandicapte vrouwen.

15. Idem. p. 358.

Variaties op een thema

Als men het oeuvre van Kahlo en Arbus met elkaar vergelijkt, wordt duidelijk dat beiden hun werk gesitueerd hebben op het kruispunt van kollektieve ervaringen en individuele emoties. Zij ontwikkelden beiden een heel konsekwente, idiosynkratische manier van kijken.

Ten aanzien van Kahlo zou ik zeggen, dat de blik in eerste instantie op haar zelf gericht is, zoals de zelfportretten duidelijk tonen. Maar deze blik transcendeert zich tot een mythies-kollektief verhaal. Het picturaal element 'vrouw' staat weliswaar ogenschijnlijk in het middelpunt van haar werk, wat heel traditioneel is (de vrouw als objekt), maar wordt tot een allegorie geabstraheerd. De portretten van Kahlo zijn niet 'unheimlich' omdat de animistische elementen die zij gebruikt, op zich niet 'unheimlich' zijn. Deze worden bij Kahlo ingebed in een mythies-folkloristische traditie met een arsenaal aan falliese symboliek. Daar waar wèl regressieve wensen verbeeld worden, worden deze zodanig symbolies bemiddeld, dat ze niet 'unheimlich' zijn.

Diane Arbus heeft haar motieven diametraal tegenovergesteld aan Kahlo gezocht en gevonden. Er bestaat slechts één zelfportret. Arbus is echter volgens mij bij uitstek de fotografe van de 'unheimliche' dubbelganger: zij fotografeert op het gevaarlijke terrein van kulturele taboes, die zij met behulp van haar fotobeschermschild kan verdragen, kan zien, zonder 'blind' te worden. De dubbelganger treedt bij haar niet op als zelfbeeld, maar wel in de vorm van afbeeldingen van identiek lijkende mensen. Daarnaast maakt Arbus in haar foto's inhouden zichtbaar die individueel of kollektief verdrongen worden.

Kahlo en Arbus gebruiken hun kunst als intermediair tot de wereld, als medium om de wereld uit te leggen, om deze naar zich toe te trekken en te ordenen. Beiden hebben daarbij een verschuiving ten opzichte van het vaderlijke, artistieke metier gemaakt; Kahlo als schilderes tegenover de vader als fotograaf, Arbus als fotografe van het lelijke tegenover haar vader die via de mode de wereld stileerde. Beide kunstenaressen onttrekken zich aan een puur autobiografies sociaal-realistiese narrativiteit. Bij Kahlo is het subjektieve element, haar zelfportret, het vertrekpunt waarvan zij uitgaat als zij over de wereld nadenkt, de paradoxen en drama's schildert. Diane Arbus' subjektiviteit realiseert zich in het genadeloos onderwerpen van de wereld die zij gemist heeft, die voor haar verborgen dreigde te blijven. Dit kulmineert in de magiese akt van de fetisjistiese fixatie op het fotopapier, of zoals zij zegt: 'Er is een soort van macht in de kamera. (...) Je belichaamt een soort van magie die iets met hen (de gefotografeer-

den, *M.B.*) doet. Zij fixeert deze op een of andere manier.¹⁶

Zowel het oeuvre van Kahlo als dat van Arbus laten een grote radikale kwetsbaarheid zien. Beide kunstenaressen hebben hun kwetsbaarheid veeleisend uitgeleefd. Toch heeft Frida Kahlo een zekere – het mag cru klinken – zelfbescherming gehad, namelijk de gelokaliseerdheid en benoembaarheid van haar ziek-zijn. De ziekte noopte tot medelijden en bewondering. En – wat belangrijker is – zij kon als metafoor dienen voor het lijden buiten haar individuele persoon om. Voor Diane Arbus lag dat ingewikkelder. Haar rijkdom en gezondheid waren wellicht verwarrend, moeilijk te rijmen met haar individueel gevoelde tekorten, waaronder zij leed. Misschien was haar zelfmoord de laatste – makabere – konsekwentie van de zo gehate elegante stijl van haar ouders.

Tot slot

In Frida Kahlo's werk zien wij dat het dubbelganger-motief niet per se een shock-effect hoeft op te roepen. Kahlo lijkt zich als subjeekt te stellen tegenover de animistische overwonnen psychiese mechanismen. Door deze distantie funktionieren de animistische verwijzingen in haar schilderijen als symbolen binnen een 'vaderlijke', talige orde. Zij zijn in deze orde opgenomen en funktionieren daarbinnen zonder de grenzen van het 'Real-Ich' te verstoren. Zelfs waar wensen uitgedrukt worden die naar het animistiesmagiese stadium verwijzen, worden deze verlangens ingehaald door het reflekterende bewustzijn. Kahlo ziet en schildert vele facetten van de wereld, maar heeft alles als het ware onder controle. De emotionele taferelen worden 'na de storm' als geordende, subtiel bewerkte inventarisaties gepresenteerd.

Diane Arbus maakt de kijker medeplichtig aan haar zoek- en harts-tochten. Haar foto's bewegen zich zowel op het gebied van de zogenaamd overwonnen stadia van de ik-konstituering, als ook op het terrein van de verdrongen voorstellingsinhouden. Haar oeuvre toont een permanente poging om de beknellende ik-grenzen te onderzoeken, te doorbreken en te overschrijden. De katastrofe die zij in haar foto's encenseert en suggereert, wordt echter meteen gerelativeerd door het medium van de fotografie. De fixatie sluit het levende immers uit, het verstijft tot dokumentatie, tot verhaal, tot fiktie. De fotograaf is door zijn werk altijd genoodzaakt

16. *Diane Arbus*. An Aperture Monograph, Milaan 1972, p. 13. In dit boek staan alle door mij geanalyseerde foto's van Diane Arbus.

om toeschouwer te blijven als hij fotografeert. De gebeurtenis, het levende gebeurt aan de overkant van het perspectief. Diane Arbus heeft met haar foto's de grensoverschrijding van *anderen* gezien en vastgelegd. Dit maakt ongetwijfeld deel uit van haar persoonlijk lijden.

Voor de kijker ligt de fascinatie van Arbus' werk in haar feilloos vermogen om de zenuw van de hedendaagse kollektieve verdringing te raken. De angst voor armoede, dementie, onaangepastheid, ouderdom en eenzaamheid wordt door de maatschappij op grote schaal verdrongen. De shock die Arbus' foto's bij de kijker teweegbrengen, wijst op de eigen individuele verdringing van ongewenste voorstellingen die iedereen bij het kijken ontdekt. Niet het vreemde, maar het heimelijk bekende van Arbus' foto's maakt, dat zij voor ons 'unheimlich' zijn. De Ander wordt schoorvoetend herkend.

Johanna Bossinade
Mens en dier
 Over een literair schouwspel

‘Het verschil tussen de man en de vrouw is dat tussen het dier en de plant’.
 Hegel, *Ästhetik*

Het metaforiese zien alsof

Aan het beginpunt van de westerse literatuur staat een heldenepos: de *Ilias* van Homerus. Sinds het ontstaan ervan rond 800 v. Chr. is het van grote invloed geweest op de geschiedenis van de literatuur. De thema's van de oorlog om Troje, de intriges rond Helena en de botsing tussen goden en mensen zijn eindeloos vaak hernomen. De dichter zelf werd vanwege zijn veelgeprezen originaliteit tot voorbeeld verheven van het Europese dichtersgenie à la Dante, Shakespeare, Goethe. Voorts is de tekst bekend, of liever berucht geworden, omdat hij letterlijk als schoolvoorbeeld voor de retorische en poëtische metaforiek heeft gediend.

In tal van handboeken wordt uitgelegd, dat de omschrijving van de held Achilles als een vechtlustige en bloeddorstige leeuw op een vergelijking berust, die aan de man de kracht van het dier toeschrijft, terwijl beiden tot de gescheiden werelden van het menselijke en het dierlijk-kreatuurlijke blijven behoren.¹ De leeuw heeft onder meer hieraan zijn emblematische karakter als toonbeeld van mannelijke kracht en heroïek te danken, waar tot op heden in de reclame of in de semiografie van de nationale staat gebruik van wordt gemaakt. Een enkele keer wordt de hoogste held in het vroeggriekse heldenepos ook als een adelaar gepresenteerd, in ieder geval als een dier dat niet gauw door een ander roofdier zal worden gegrepen. De helden van het tweede plan, degenen die in de strijd – zij het dan wel op eervolle wijze – het onderspit delven, worden vergeleken met stieren of everzwijnen; dieren dus, die in principe door een leeuw

1. Ik beperk mij tot het voorbeeld van C. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*. München 1979, pp. 63-64.

kunnen worden gegrepen. In een bepaalde passage van de *Ilias* is de hiërarchiese verhouding die de beide categorieën van dieren en helden zowel tegenover elkaar plaatst als onderling verdeelt, in één zin gekoncentreerd. Nadat de ene held is gedood, deponeert de ander het lijk van de tegenstander in zijn strijdswagen: '(hij) wierp de bloedige roof op de bank van de wagen, /en stapte vervolgens zelf in, met bloedbesmeurde voeten en handen, /als een leeuw, die zich aan de machtige stier heeft verzadigd'.²

Dit evenement doet de vraag rijzen: wanneer mannen met leeuwen en stieren worden vergeleken, via welk dierbeeld worden vrouwen dan gezien? In een bepaalde scène zijn de krijgslustige godinnen Hera en Athena op weg naar het strijdtoneel. Homerus beschrijft hun aantocht als volgt: 'Zij spoedden heen gelijk duiven op hun vlucht' (p. 81). Een duif is zeker wel een snel en volhardend dier, maar tegenover een adelaar heeft het geen schijn van kans. Omdat aan de andere kant ook niet alle mannen tot de categorie van het indrukwekkende (roof)dier behoren, zou een volgende vraag kunnen zijn: hoe wordt de niet-heroïese man gekarakteriseerd? De modelheld Hektor spreekt het uit, als hij een vluchtende Achaïer op zijn minst met een smaadwoord tracht te raken: '... als een vrouw lijk je nu!/Voort, jij aarzelend meisje' (p. 114)!

Een diermetafoor was hier kennelijk overbodig. Toch komen er in de tekst ook momenten voor waarop de vrouwen, meestal godinnen, door heroïes gedrag uitblinken. Zo'n scène is bijvoorbeeld, wanneer Hera uit haar strijdswagen stapt, om de Achaïers een hart onder de riem te steken. Homerus: 'Daar stond Hera nu en haar stem schalde als/die van Stentor, met de kracht van vijftig mannen...' (p. 81). De heroïese vrouw lijkt dus op de krijger, die over het stemvolume van een vijftigtal mannen beschikt. De metaforiese cirkel is rond. De vrouw die als een duif is, lijkt in geval van heroïes gedrag op een man; de man, indien hij zich niet heroïes gedraagt, lijkt op een vrouw. Voor de heroïese man bestaan er binnen het register van het humane geen passende ekwivalenten. Hij kan alleen maar met zichzelf worden vergeleken, of, in geval van een dier, met de koning der dieren. Aangezien de leeuw bij Homerus nogal kieskeurig is, valt de hiërarchiese kringloop der metaforen met een verdere komponent uit te breiden. Wanneer de leeuw een stier pakt, pakt hij een mannelijk, en daarmee een 'machtig' dier. Heeft hij echter een koe op het oog, dan pikt hij het 'mooiste' dier uit de kudde (zie p. 265).

Silvia Bovenschen schrijft in haar essay over diermetaforiek, dat aan

2. Homer, *Ilias*. Dortmund 1978, p. 276. De vertaling van dit citaat uit het Duits en alle volgende is van mij, J.B.

beiden, vrouw en dier, het lot is ten deel gevallen, om als projektiescherm voor de uitbeelding van het ahistoriese te dienen.³ Met de citaten uit de *Ilias* wil ik aangeven, in welke richting op deze konklusie kan worden doorgedacht, terwijl zij tegelijkertijd wordt gedifferentieerd. Duidelijk is dat het dier net als de vrouw in de literaire traditie als spiegel fungeert waarin de mens, die traditiegetrouw een man is, zichzelf tracht te herkennen. Sterker nog, het mannelijk subjekt heeft de vrouw zelf als dier of omgekeerd het dier als vrouw gezien, om via deze combinatie zichzelf als mens te kunnen be-schouwen; dat wil zeggen als diegene binnen het universum van levende wezens die weliswaar een 'kreatuurlijk-natuurlijke' (vrouw/dierlijke) dimensie heeft, maar deze tegelijkertijd méér dan ieder ander overstijgt.

Uit de aangehaalde voorbeelden blijkt nu echter dat de man ook zichzelf als dier, of omgekeerd het dier als man, heeft willen waarnemen. Van doorslaggevend belang is daarom niet de diermetafoor als zodanig, maar de betekenis, die er in het ene of andere geval aan wordt vastgeknoopt. Alhoewel het een gemeenplaats moge lijken, is dit een cruciaal punt juist voor de aan seksspecifieke kenmerken georiënteerde literatuurbeschouwing. Er bestaan geen (literaire) tekens 'als zodanig'; wel zijn er interpretaties, konnotaties en associaties, die er in een bepaalde kontekst aan worden toegekend. Met het oog op de traditie van de diermetafoor houdt dat in, dat het bepaald wel verschil maakt of het dier als mannelijk òf als vrouwelijk, respektievelijk of de man òf de vrouw als dier wordt gevisualiseerd.

Op grond van bovenstaande overwegingen zou ik de metafoor van het dier naar tenminste twee kanten willen opsplitsen. De ene is wat ik voor het gemak de heroïese variant (die van leeuw en stier) noem, de andere de romantiese variant (die van duif en koe). Geen van beide werd in de loop van de literatuurgeschiedenis onverlet gehandhaafd. Marcel Proust bijvoorbeeld laat de huishoudster Françoise in *Chez Swann* met een zekere minachting op een groep soldaten neerkijken. Zij vindt hen geen mannen, maar leeuwen, en dat bedoelt zij niet als compliment.⁴

3. Silvia Bovenschen. 'Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen'. in: *Neue Rundschau* 1/1983, p. 26. Het onderwerp van de diermetaforiek is in de literatuurwetenschap doorgaans geheel 'neutraal' belicht, zie bijvoorbeeld Ute Schwab (red.). *Das Tier in der Dichtung*. Heidelberg 1970. Ik heb zelf dit onderwerp vanuit een feministiese optiek met de problematiek van het subjekt verbonden in: 'Die Frau, die Kreatur und der Jäger. Trugbilder einer Freiheit des Menschen', in: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Frauensammelband: Der Widerspenstigen Zähmung*, 1986.

4. M. Proust. *Du côté de chez Swann*. Parijs 1978, p. 110. Overigens lijkt het beeld van de leeuwin gereserveerd te zijn voor een meer defensieve agressiviteit: 'Hij verdedigde het

Christa Wolf vertelt in haar boek *Kassandra* de strijd om Troje geheel vanuit het perspectief van een vrouw, een zieneres. In tegenstelling tot Homerus ziet zij de mannelijke heros niet als koning der dieren, maar letterlijk als een verscheurend beest: Achilles, het beest. Terwijl de schone Helena als fantoom in het hoofd van de mannen rondwaart, worden de werkelijke vrouwen gedegradeerd tot geminachte schepsels in de hand van de zegevierende oorlogsheld. Nadat een van de Achaiërs koningin Hekuba heeft verkracht, roept hij walgend uit: 'Een teef, de koningin der Trojanen een jankende teef!'⁵ Een bijzonder wrange noot krijgt Wolfs toespitsing van de klassieke diermetaforiek door het motto, dat zij aan haar tekst laat voorafgaan. Het is een dichtregel van Sappho, waarin het beeld van het dier een heel andere plaats en gevoelswaarde heeft. Opgeroepen wordt 'Eros, leden losmakend, bitterzoet en ontombaar, een donker dier'. Het 'donkere dier' van het erotische verlangen staat hier niet aan deze of gene zijde, aan die van veroveraar of buit, maar als een schakel tussen twee partijen in.

Met het laatste voorbeeld is tevens de tweeledige opzet van mijn beschouwingen omlijnd. Het gaat mij niet alleen om de metafoor van het dier, maar bovendien en in verband hiermee om een vorm van tekstueel, imaginair zien. Preciezer geformuleerd: om het imaginaire zien, waartoe de literaire tekst op grond van zijn specifieke narratieve en metaforische structuren aanleiding geeft.⁶ Wanneer lezen een vorm van zien wordt genoemd, is er al een metafoor gebruikt. Omgekeerd kan zien ook als een vorm van lezen worden onderkend, als het waarnemen en interpreteren van tekens. Of, nog verder aangescherpt: zien is op zichzelf een metaforisch proces. Het berust immers, net als spreken, lezen en schrijven, op een permanente vergelijking. Gezien wordt iets niet als zodanig, maar in relatie

kostbare objekt als een leeuwin haar jong...' (E.T.A. Hoffmann, 'Die Brautwahl', in: *Werke*, München 1966, dl. 3, p. 595).

5. Christa Wolf, *Kassandra. Erzählung*. Darmstadt/Neuwied 1984, p. 155; ned. vert.: *Kassandra*, Amsterdam (Van Gennep) 1985.

6. De studie van Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. München/Wenen 1983, is buitengewoon goed gefundeerd, maar helaas volkomen onkritisch geschreven. Het boek van Gert Matenkloot over de ontwikkeling van de 'koude blik' in de westerse cultuur: *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1983 is op een quasi-sekse-neutraal perspectief gebaseerd. Specialistischer en tevens kritischer bijdragen tot het onderwerp zijn: Helga Meise, 'Wer ist sie?' Zum Verhältnis von weiblicher Identität und literarischem Diskurs in Frauenromanen des 18. Jahrhunderts', in: M. Geier/H. Woetzel (red.), *Das Subjekt des Diskurses*, Berlijn 1983; en W.G. Sebald, 'Literarische Pornographie? Zur "Winterreise" Gerhard Roths', in: *Merkur* 2, 1984.

tot iets anders. Zien is dan ook nooit een 'puur' of 'zuiver', maar altijd al een 'besmet' gebeuren, wat de vele pogingen verklaart, het van vreemde smetten te vrijwaren.

Naar vooral de psychoanalyse heeft aangetoond, lijkt er binnen de gegeven kulturele orde maar één ding te mogen worden waargenomen, voor-wáár-genomen, zij het dan in een van zijn vele gesublimeerde of gesymboliseerde gedaantes – de fallus. Freud vermoedde dat het kijkgenot in origine auto-eroties is, omdat het zijn objekt primair aan het eigen lichaam vindt. Pas later zou dit objekt via vergelijking met een analoog objekt van een ander lichaam worden verruild. In dit stadium zou het kijken dan in zijn aktieve fase treden. In dit stadium is echter ook het andere lichaam, dat in deze visie per definitie dat van de vrouw is, in de analogie ten onder gegaan. Of liever: de vergelijking tussen de seksen werd slechts tot op zekere hoogte doorgevoerd, om dan op een kritiek punt te worden afgebroken en naar het uitgangspunt te worden teruggebo-gen.

Uiteraard verwijzen de laatste opmerkingen naar de bekende kritiek van Luce Irigaray, die uit de eendimensionale blik van Freud heeft opgemaakt, dat de analytiekus zich blind heeft gehouden bij het kijken naar de organen, omdat hij zijn eigen blik, en vooral zijn eigen sekse, niet op het spel durfde zetten.⁷ Vandaar dat de metaforiese sluier van het eeuwige vrouwelijke moet verhullen wat de blik aan de kastratie zou kunnen herinneren. Omdat haar sekse van een primaire metaforisering is of wordt uitgesloten, moet de vrouw de fallomorfe metaforiek van de man overnemen. Zij draagt zijn beelden als een soort leengewaad, dat zij nooit in eigen munt zal kunnen terugbetalen. De metaforiese sluier is immers over de plaats van haar eigen niet of niets gespreid.

Tegenover de fallocentriese blik stelt Irigaray onder meer de strategie van wat zij noemt een 'onherstelbaar dubbelzien'. Hierdoor zou de lezer of schrijver worden herinnerd aan de mogelijkheid van een dubbele syntaxis; aan een syntaxis die geen hiërarchiese verbanden kent en derhalve ook niet simpelweg een duplikaat van de gebruikelijke structuren is. De 'blinde vlekken' van deze laatste zouden op nadrukkelijke wijze wederom in de tekst moeten worden ingevoerd, om langs die weg de logika te verstoren, die bij de gratie van de blinde vlekken bestaat. Afwijkende, onverwachte en kortsluitende verbindingen zouden de structuren aan een

7. Ik selekteer hier enkele uitspraken van L. Irigaray in *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1980; zie vooral pp. 100-103, p. 181.

zodanige crisis moeten onderwerpen dat de teleologies getrainde blik voor een tijdje flink wordt vertroebeld.

In principe komt de literaire tekst aan vele, ook de zojuist beschreven, vormen van ordeverstoring tegemoet. Zijn uitzonderlijk complexe metaforische potentieel stelt hem daartoe in staat. De werking van dit potentieel is nauw verweven met het feit, dat metaforen 'iets als iets (anders)' laten zien, en op die manier aan handelingen en percepties een structuur kunnen geven.⁸ Om die werking theoretisch te kunnen preciseren, zal ik nog even bij Irigaray blijven, die het procesmatig karakter van de metafoer heeft benadrukt.⁹ Bij de metaforische operatie, zo stelt zij, zijn er twee elementen in het geding. Aangezien deze echter niet in oppositie tot elkaar staan, is een eenvoudige affirmatie of negatie van één van de beide termen uitgesloten. Evenmin kunnen willekeurig predikaten of kwaliteiten naar de ene of de andere kant worden toegeschoven. De metafoer is niet één of eenduidig, zij is niet eens uniek en nooit gewoonweg goed of slecht. Dit houdt verband met het feit, dat zij *tussen* twee elementen in opereert.

Haar speciale lokalisatie heeft de metafoer te danken aan de vergelijking, die de basis vormt van het gehele proces. Om de valkuil van de copula te kunnen omzeilen is de metafoer verplicht een omweg langs het 'als/alsof' te maken. De copula (= koppeling) is linguïstisch gezien een afgeleide van 'zijn', die het subjeet en het predikaat tot een uitspraak verbindt. Doordat de copula zegt: dit *is* dat, postuleert zij een eenheid, presentie of symmetrie. Aan deze 'waarheid' van de copula heeft het mannelijke subjeet zijn identifikatie als zelf ontleend. Voorts betekent copulatie seksuele verbinding, éénwording, versmelting, waarmee opnieuw een relatie is aangeduid die door het mannelijke subjeet is gedomineerd.

De metafoer doet aan de 'waarheid' van de copula niet zonder meer mee; wat op elkaar lijkt, hoeft immers niet gelijk te zijn. Om deze reden fungeert de metafoer als teken van de splitsing, die zij als het ware telkens herneemt en verschuift. Om dezelfde reden fungeert zij als teken van de sekse, of exakter: zij fungeert als een teken dat de interseksualiteit van de sekse re-artikuleert, dus een eigen vorm geeft aan de verbindingen en de scheidingen tussen de seksen. Om de serie uitspraken met een metafoer af te ronden: de metafoer is als een hypotheek die op iedere relatie ligt en die niet kan worden afgelost.

8. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982, pp. 24-25.

9. Ik geef in het volgende een samenvatting van enkele centrale punten uit L. Irigaray, 'Le sexe fait comme signe' in: *Parler n'est jamais neutre*. Parijs 1985, vooral pp. 182, 185.

Nu worden er ontegenzeggelijk heel wat pogingen in het werk gesteld, om de hypothec van de metafoor alsnog af te lossen. Om haar, aldus Irigaray, tot de 'onschuld' of de 'waarheid' van de copula terug te brengen. De metafoor begint in zo'n geval te schitteren, te verblinden; de schrijver/lezer ziet niets meer dan haar, ziet niet meer. Het is daarom niet voldoende, de metafoor alleen maar als term te systematiseren. Haar produkties, effecten en verschuivingen dienen tevens te worden geïnterpreteerd. Die interpretatie hoeft niet noodzakelijkerwijs tot een breuk met het metafories proces te leiden. Dit laatste kan namelijk à rebours, dus in omgekeerde richting worden gelezen, net zo lang, tot het aan het gezichtsveld onttrokken 'als/alsof' van de vergelijking weer opdoemt. Bij deze methode zijn met name het instrument van de woordspeling en dat van de vraag van nut. Het eerste wijst de metafoor op haar 'semaforiese' functie, opdat het teken niet tot een laatste term, een ikoon verstart. De vragen zijn vooral tegen de 'setting' van de metafoor gericht. Wie zijn de protagonisten, wat is het kader, wat zijn de attributen, om welke doeleinden gaat het, hoe luiden de verhalen? Langs dit parcours kan de inzet van de metafoor weer worden achterhaald: het spel tussen twee signifikanten. Een spel dat los van thema, inhoud of stijl van de tekst de coherentie daarvan irriteert. Doordat zij een tussenruimte creëert, houdt de metafoor een plaatsje vrij, waar de twijfel kan insluipen.

Uitgaande van het boven geschetste kader zou ik naar de literaire tekst toe de konklusie willen trekken, dat deze voor een bepaald soort dubbelspel vatbaar is. Aan de ene kant verstoort zijn bijzonder rijke metafories potentieel de wet van het discours, die het niet-tegenstrijdige tot norm verheft. Aan de andere kant, en juist daarom, zal het literaire discours ernaar streven zijn eigen metaforen te disciplineren. Althans dient met de mogelijkheid dat het metaforiese 'zien alsof' overgaat in een identificatie,¹⁰ bij de analyse rekening te worden gehouden. Terwijl de analyse enerzijds het spoor van de schitterende, oogverblindende metafoor volgt, zal zij anderzijds de metaforiese basis in de gaten moeten houden, om de metafoor over het hoe en waarom van haar vergelijking te kunnen onderfragen. Ook een vorm van dubbelzien dus, die ik aan mijn verdere tekstbespreking ten grondslag zal leggen. Wat ik daarbij nog aan theoretiese suggesties heb toe te voegen, zal ik tussen de tekstvoorbeelden in zien te vlechten. Moge de theorie dan vanaf die plaats een ruimte voor de twijfel openhouden. Het is een metaforiese positie die haar toekomt; per slot

10. G. Kurz, a.w., pp. 32 en 23-24.



Arnold Böcklin, *De stilte van de zee*, 1887

van rekening is theorie eveneens een modus van beschouwen, vergelijken, zien.

Ik zal nu eerst de lijn van de klassieke diermetaforiek doortrekken naar twee werken uit de nieuwere literatuur. Bij een tweede ronde zullen dan vrouwelijke auteurs worden voorgesteld die de genoemde metaforiese traditie aan een revisie hebben trachten te onderwerpen. Omdat het hier een onnoemelijk groot veld betreft, zal ik mij in eerste instantie beperken tot de metaforiek van het water – op zich al een oeverloos gebied. Als protagonisten van een bepaalde scène zullen optreden een visser en een vis, c.q. visachtig wezen; tot de attributen behoren hengels, netten en harpoenen, en het verhaal zelf speelt zich af in een bootje of op een stille plek langs de oever.

Een klassieke metaforische scène

Het vertrekpunt van de eerste boot ligt rond de eeuwwisseling, wat ons meteen bij de (neo-)romantische variant doet belanden. Het sprookje *The Fisherman and his soul* (1891) van Oscar Wilde sluit aan op de traditie van de Undine, het vrouwelijke vis- en waterwezen, dat onder andere via de volksliteratuur in de Duitse romantiek en van daaruit weer in het symbolisme van de late 19de eeuw en het expressionisme van de vroege 20ste eeuw verzeild was geraakt. Hoewel haar beeld er doorgaans toe diende, de 'desintegratie van het (mannelijk) ik' te thematiseren, werden de akcenten verschillend geplaatst. Terwijl bijvoorbeeld de met het water gelieerde vrouwelijke personages bij Proust aan de verlokking van een nog ongekend geluk gestalte geven,¹¹ komen ze bij auteurs als Heym, Benn en Brecht als Ophelia-achtige lijken langs drijven, in de buikholte waarvan zich ratten hebben genesteld.¹²

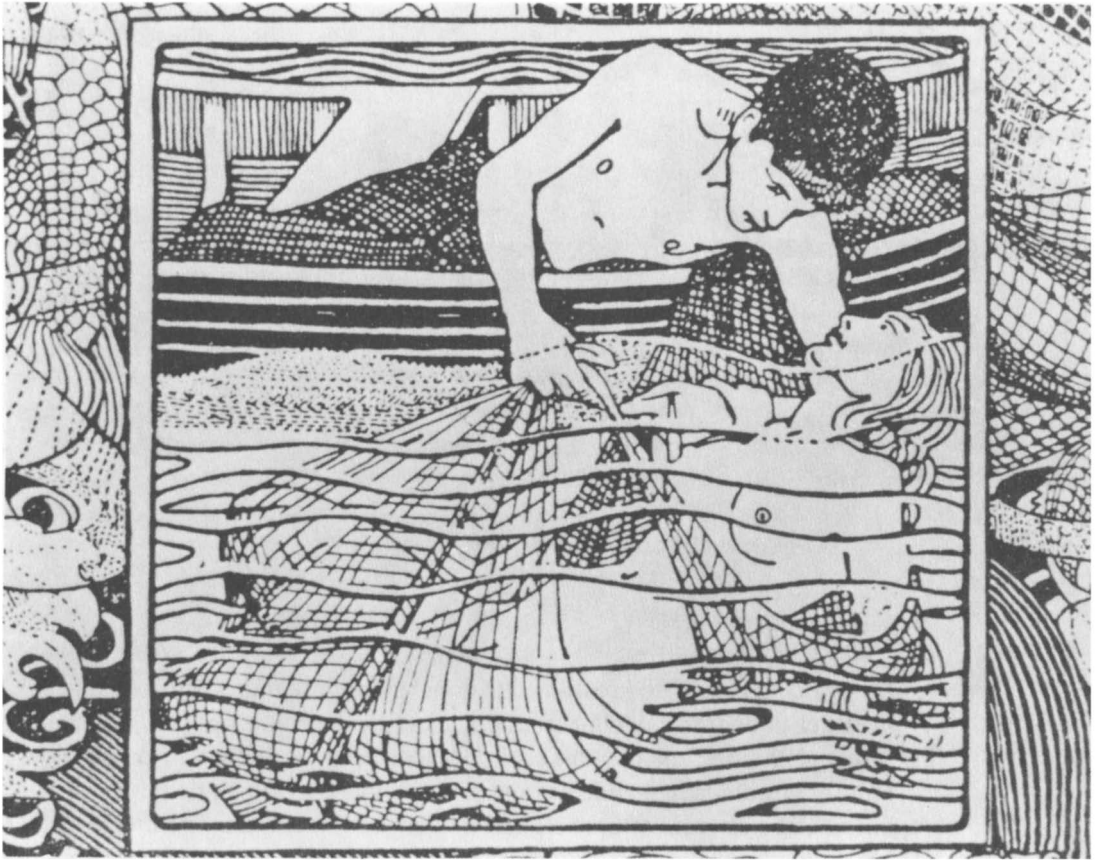
Bij Wilde schept een jonge visser met zijn net zo'n wezen uit de diepte van de zee naar boven. Haar schoonheid wordt in de meest exquise bewoordingen geprezen, zonder dat zij zelf over een menselijke taal of ziel beschikt. In lacaniaanse termen zou zij geen toegang hebben tot de orde van het symbolische. Heel typerend is, dat zij zich op het moment waarop de visser haar verliefd aanschouwt, in diepe slaap bevindt en de ogen gesloten houdt, een van de talloze variaties op het motief van de slapende of dode vrouw die aantrekkelijk is en wordt begeerd, niet hoewel, maar omdat zij (als) levenloos is.

In de literaire traditie, en niet alleen daar, is Skopofilia ten nauwste verwant met Thanatofilia, de liefde voor de dood. Nietzsche heeft de met dit motief verbonden rolverdeling naar het terrein van de kunstproductie toe vertaald. Dientengevolge is de vrouw voor de man als het kunstwerk voor de kunstenaar; de man en de kunstenaar idealiseren en perfektioneren hun objekt. De vrouw houdt zich bij deze operatie in zo hoge mate naïef, dat haar simulatie van onbewust niet meer valt te onderscheiden. De filosoof noemt dit het 'de ogen-over-zichzelf-gesloten-houden' van de vrouw.¹³ Wanneer de vrouw in het sprookje van Wilde de ogen open doet,

11. Zie hierover Jürgen C. Thöming, 'Ästhetische Vermittlung von Glücks-Vorstellungen durch literarische Meeres-Landschaften', in: *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, nr. 50/1983.

12. Zie hierover Christine Cosentino, *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn 1972, vooral pp. 42-43. Vergelijk verder ook: Henriette Beese (red.), *Von Nixen und Brunnenfrauen. Märchen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1982.

13. Friedrich Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, München 1977, p. 370.

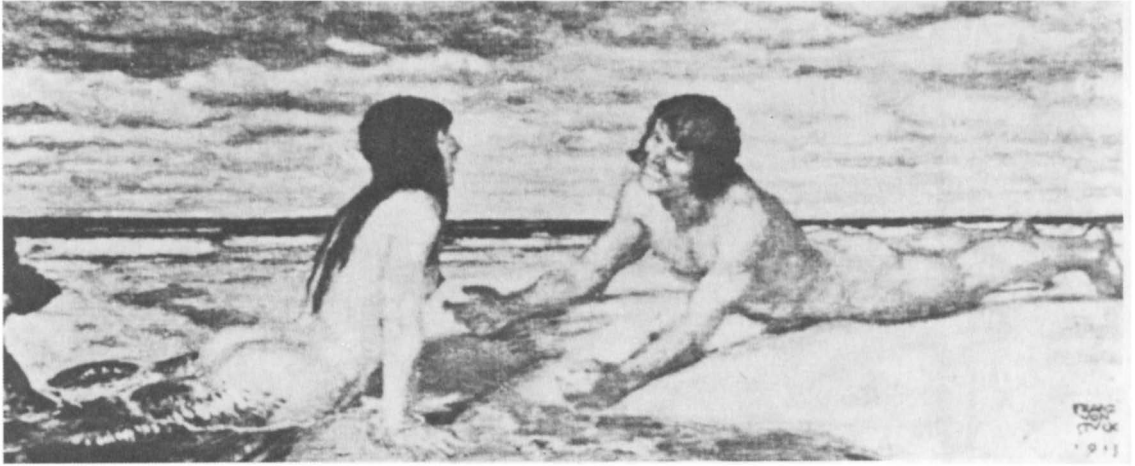


Heinrich Vogeler, *De visser en zijn ziel*, 1912

lijkt dit al het effect van zo'n operatie te zijn. De visser neemt in de ogen van het in zijn net verstrikte wezen nog slechts de afspiegeling van zijn eigen begeerte waar:

'En toen hij haar aanraakte, gaf zij een kreetje als een geschrokken meeuw, en werd wakker, en keek hem dodelijk verschrikt aan met haar violetkleurige ogen als amethyst en zij worstelde, om te kunnen ontsnappen. Maar hij hield haar stevig tegen zich aangedrukt en stond niet toe, dat zij vertrok.'¹⁴

14. Oscar Wilde, 'The Fisherman and his Soul', in: *Complete Work of Oscar Wilde*. Londen/Glasgow 1976, p. 248.



Franz von Stuck, *Kleine zeevrouw*, 1913

De splitsing tussen de kreatuurlijke dimensie van de man – zijn verlangen naar het ondoordringend diepe, vochtige, beweeglijke element – en zijn status als homo sapiens – hij zit in de hoge, droge ruimte van de boot – lijdt tot gewelddadig handelen. De passage nodigt ertoe uit de beschreven ontmoeting als een estheties gesublimeerde verkrachting te ontcijferen. Uiteindelijk zal de splitsing zelfs dodelijk zijn. Pas nadat de zeemeermin (daadwerkelijk) is gestorven, kan de visser zich bij haar voegen, zij het dan ten koste van zijn eigen leven. *Hij* sterft echter wel als humaan wezen. Want op het uur van de dood keert zijn ziel in het lichaam terug, dat nu weer of nu pas als zuiver kan worden aangemerkt:

‘En toen hij wist dat het einde daar was, kuste hij met waanzinnige lippen de koude lippen van de zeemeermin, en het hart in hem brak. En toen door de volheid van zijn liefde zijn hart brak, vond zijn ziel een ingang waar zij binnen kon komen, en was zij weer een met hem als tevoren. En de zee bedekte de jonge visser met haar golven.’ (p. 271)

De zeemeermin blijft hoe dan ook verstoken van een menselijke bezieling. De splitsing van het subjeet in bewust en onbewust is via de metafoer van het dier zodanig op de sekseverhouding overgedragen, dat de vrouw de positie van het onbewuste voor haar rekening neemt, en wel volledig. De soepele lijnen van Wildes taal volgen de omtrek van haar lichaam en het

wiegende ritme van het water, en onderschrijven daarmee het metaforiese imaginaire van de tekst. Zo suggestief en vleiend is de golfbeweging, dat de richting die zij inslaat, bijna uit het oog wordt verloren. Het is de richting van de copula, die zegt: De vrouw *is* het dier, geen 'donker dier' dus tussen twee menselijke wezens in, die aan de spanningen van het kreatuurlijke verlangen althans in principe evenredig deel zouden kunnen hebben.

Wanneer wij nu in een andere boot overstappen, zijn we een halve eeuw verder en bij een auteur gearriveerd, die zowat in ieder opzicht de tegenhanger van Wilde lijkt te zijn: Hemingway. Wie de oude visser in zijn novelle *The old man and the sea* (1952) gadeslaat, zal al gauw tot de ontdekking komen dat de strijd met de vis, die hier wordt gestreden, behoorlijk verschilt van die bij Wilde. Hemingway schetst een worstelpartij van man tegen man. We zijn dus bij de heroïese variant aangekomen. De oude man taxeert en waardeert de vis aan zijn haak expliciet als een gelijkwaardig, mannelijk wezen:

'Hij (de vis) greep het lokaas als een man en hij trok als een man en zijn manier van vechten was vrij van paniek.'¹⁵

Op het beslissende moment, als de visser het dier harpoeneert, lijken beide zelfs even borst aan borst te staan, als twee worstelaars in het heetst van de strijd:

'De oude man hief de harpoen zo hoog op als hij maar kon en dreef hem met al zijn kracht naar omlaag, en met nog eens verdubbelde inspanning in de zij van de vis, net achter de grote borstvin, die steil in de lucht verrees tot de hoogte van de borst van de man.' (p. 80)

Wat aan het verhaal een speciale intensiteit geeft is, dat een plotseling optredende verschuiving het man-mannelijke kader kan bedreigen. Nadat de visser zijn harpoen in het dier heeft gedreven, en de vis als een verminkt en bloedend kadaver aan de buitenkant van de boot hangt, schijnt hij in een vrouw te veranderen. Er komen haaien op af, die de mannelijke positie overnemen. De agressieve activiteit van de roofdieren laat de scène tot een angstvisioen verglijden, waarin associaties aan koïtus en kastratie door elkaar heen lopen:

'Hij (de oude man) wilde niet aan de verminkte onderkant van de vis denken. Hij wist, dat elk van de rukkende stoten van de haai vlees had weggescheurd

15. Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Londen enz. 1983, p. 40.

en dat de vis nu een spoor maakte voor alle haaien, zo breed als een snelweg door de zee.’¹⁶

Aan het eind van het avontuur zijn de rimpels weer gladgestreken. De oude man heeft het skelet van de vis thuis weten te brengen, en nu het vlees eraf is, kan het dier definitief als mannelijke partner en getuige van een heldhaftige strijd worden geaksepteerd. De essentie van het verhaal wordt onder woorden gebracht: “Maar de mens (man) is niet gemaakt om verslagen te worden”, zei hij. “Hij kan worden vernietigd, maar niet verslagen”.’ (p. 89)

Wie langer over deze zin nadenkt, zal mogelijkerwijs een zekere beklemming ondervinden. In ieder geval zal duidelijk zijn, dat tussen Homerus en Hemingway dan wel meer dan 2500 jaar mogen liggen, maar dat hun diermetaforiek de kloof met gemak overbrugt. Ook bij de heroïese variant wordt de metafoor de kant van de copula opgestuurd, nu echter met betrekking tot de mannelijke term: de man *is* de mens. De wetten der natuur houden hem er niet onder. De klassieke diermetaforiese cirkel is compleet, indien hij de termen vrouw, dier en mens omvat. De term ‘man’ is overbodig, aangezien hij in de laatste automaties is inbegrepen.

Het verschil tussen het ‘vrouw-als-dier-zien’ en het ‘man-als-dier-zien’ kan desgewenst met behulp van het begrippenpaar metonymie/metafoor tot een specifiekere taal-funktioneren worden herleid. De genoemde begrippen, door theoretici als Lacan, Derrida, Kristeva enzovoort in allerlei betekenisvariëaties gehanteerd, hebben hun bijzondere populariteit aan Roman Jakobson te danken. Volgens deze beweegt de taal zich voort langs twee trajekten, die in de praktijk nooit gescheiden voorkomen.¹⁷ Via het metaforiese tracé worden gelijksoortige termen dusdanig gekoncentreerd, dat zij onderling verwisselbaar zijn. Toegepast op de romantiese scène houdt dit in, dat de elementen dier en vrouw tot substitueerbare totaliteiten worden samengetrokken (verdicht), waarbij het tertium comparationis in een quasi ongedifferentieerde natuur bestaat. Bij de metonymie worden reeksen van termen binnen een bepaalde kontekst op grond van een partiële overeenkomst met elkaar in verband gebracht. Dit traject

16. Idem, p. 95. Een soortgelijke verschuiving treedt op in de vertelling van Ernst Jünger, ‘Die Eberjagd’ (1952), in: *Sämtliche Werke*. Stuttgart 1978, dl. 15. De geweldige kop van een neergeschoten everzwijn boezemt de mannelijke jagers ontzag in (p. 359). Zodra het opengesneden kadaver begint te bloeden, sluipen associaties van een verkrachting in de tekst: ‘Bald hatte sich der geschändete Leib in eine rote Wanne umgewandelt...’ (p. 361).

17. Ik refereer aan het opstel van Roman Jakobson, ‘Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik’, in: J. Ihwe (red.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Dl. 1, Frankfurt a.M. 1971.

domineert bij de heroïese variant, die slechts deeleigenschappen, zoals moed en vechtlust, en niet de termen in hun geheel tegen elkaar inruilt. Op een zelfde manier als Homerus man en leeuw met elkaar combineert, doet Hemingway dat met man en vis. Er is in deze verhalen trouwens ook niemand aanwezig die de betreffende termen als onderling verwisselbaar zou kunnen *zien*.

Ik zal dit gedeelte met twee opmerkingen afronden. Ten eerste: het terugdringen van het 'alsof' bij het 'vrouw-als-dier-zien' moet structureel worden opgevat. Er zijn tal van teksten, waarin het 'alsof' van de vergelijking letterlijk is opgenomen, zonder dat het substitutieproces noodzakelijkerwijs wordt belemmerd. Een sprekend voorbeeld is het beroemde *Le Chat* van Charles Baudelaire, waarin de volgende passage voorkomt:

‘Terwijl mijn vingers op hun gemak
je hoofd en je buigzame rug strelen (...)
zie ik in gedachten mijn vrouw.
Haar blik,
als die van jouw, beminnelijk dier,
diep en koud, snijdt en splijt *als* een spies.¹⁸

Aan deze regels zou wellicht de theorie van een bepaalde vorm van imaginair poëties zien kunnen worden opgehangen. Er zijn er twee die kijken, er is er één die ziet. Vrouw en kat worden geassimileerd in de spiegel die door de geest van het sprekende Ik wordt gevormd. ('Je vois ma femme en esprit'.) Er is geen ruimte, vanwaar de stem of de blik van een tweede Ik zou kunnen antwoorden, en het sprekende Ik op zijn beurt aan een vergelijking onderwerpen. Het sprekende Ik kan zich het 'alsof' van de metafoor zonder risico permitteren; het heeft zijn object letterlijk en figuurlijk in de hand.¹⁹

Mijn tweede opmerking betreft de overweging, in hoeverre het geschetste fenomeen een puur westerse aangelegenheid zou kunnen zijn. In een roman van de Japanner Yukio Mishima is een scène te vinden die met de hier aangehaalde voorbeelden een sterke verwantschap vertoont, al moet daar meteen aan worden toegevoegd dat deze auteur zich nadrukkelijk door de franse dekadenten en symbolisten heeft laten inspireren.

18. Uit: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Parijs 1980, p. 49 (kursivering van mij, J.B.).

19. Allicht kan worden gesteld, dat de 'zij'-figuur bij Baudelaire vaak 'trans-subjektieve ik-komponenten' bevat; zie Karl Alfred Blüher, 'Das "lyrische Du" in der Dichtung der Moderne. Modellanalysen zu Baudelaire, Apollinaire und Eluard', in: R. Warning/W. Wehle (red.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München 1982, pp. 134 e.v. Toch lijkt het niet toevallig dat zij zo frekwent in een vrouwelijk-kreatuurlijke gedaante worden gevisualiseerd. Het sprekende Ik heeft hoe dan ook de zekerheid met die gedaante niet identiek te zijn.

Wanneer Mishima het seksuele contact tussen een jonge vrouw en een jonge man beschrijft, gebruikt hij een melodieuze vloeiende taalbeweging in combinatie met plastiese beelden uit het natuurlijke en kreuurlijke leven. Het meisje wordt geportretteerd als een vogeltje, dat de ogen sluit en het hoofd laat hangen – als ware het dood. De jongeling is verrukt over wat hij ziet en ervaart het moment van copulatie met haar als het glijden van een boot over het water, waarbij de weerstand van de stroming en het zeewier wordt overwonnen.²⁰ Dat de tekst met geen woord over de zinnelijke ervaring van het meisje rept, is niet uit een gebrek aan belangstelling voor haar persoon te verklaren. De grens tussen vrouw en natuur, plant, dier en water is zover vervaagd, dat er vanuit dat territorium geen persoonlijke ervaring meer valt te rapporteren.

Heropening van de scène

Het wordt tijd om eens met een vrouwelijke auteur in zee te gaan. Hiertoe kunnen we overstappen in het schip dat in Virginia Woolfs roman *To the lighthouse* (1927) een imaginaire reis naar het in de titel genoemde doel onderneemt. In de boot zitten het meisje Cam, haar broer James en hun vader, een bekend auteur en filosoof. Verder is er nog een scheepsjongen, de jonge Macalister, die gedurende de hele overtocht staat te vissen, zodat hij als de visser van dit toneel kan worden geïdentificeerd. Hiermee duikt al meteen de eerste significante afwijking op, want nu is er iemand die de visser ziet. Cam, de enige vrouw aan boord, lijkt tevens de enige te zijn die niets anders hoeft te doen dan observeren. De overige passagiers hebben hun blik gefixeerd: de vader zit te lezen, broer James houdt het zeil in de gaten en de jonge Macalister zijn hengelferei. Tijdens de gekombineerde kijk- en denkbeweging van de vrouw ontstaat er een verrassend vlechtwerk tussen haarzelf, de drie mannenfiguren en de dieren die door de visser ruig uit hun element worden getrokken. Wat er met de vissen gebeurt, vloeit in de stroom van visuele indrukken samen met wat het meisje door haar dominerende vader wordt aangedaan.

‘Want zij dacht, terwijl ze met haar hand in het water dobberde (en nu had de jonge Macalister een makreel gevangen die lag te spartelen op de planken, met bloed aan zijn kieuwen), want zij dacht, terwijl ze naar James keek, die zijn ogen ongeïnteresseerd op het zeil had gericht of zo nu en dan naar de horizon keek, jij bent er niet aan blootgesteld, aan die druk en die verdeeld-

20. Yukio Mishima. *Schnee im Frühling* (1969) München 1985, p. 193.

heid van gevoelens, die ontzettende buien. Haar vader zocht in zijn zakken; elk moment kon hij zijn boek vinden. (...) Maar wat ondraaglijk bleef, dacht zij, terwijl ze rechtop ging zitten en toekeek, hoe de jonge Macalister de haak uit de kiemen van een andere vis rukte, was dat niets ontziende en tirannieke van hem, dat haar hele kindertijd had vergiftigd en bittere stormen had opgeroepen, zodat zij zelfs nu nog trillend van woede wakker werd 's nachts, als een van zijn bevelen haar te binnen schoot, zijn onbeschaamde: "Doe dit", "Doe dat"; zijn heerszucht: zijn "Onderwerp je aan mij".²¹

Terwijl zij de visser met zijn prooi bezig ziet, voelt de vrouw zich zelf ten prooi aan de tirannieke autoriteit van haar vader, van *DE VADER*. Zij ziet, wat iedereen in de boot zou kunnen zien, als men het maar wilde zien: de verscheurde kieuwen, het hulpeloze gespartel, het wachten op het einde. Een tafereel met dezelfde seksuele konnotaties als bij Wilde, maar wel vanuit een ander belevingsperspektief weergegeven. De vrouw herkent haar situatie in die van het kreatuurlijke slachtoffer, zonder daar evenwel identiek mee te zijn. De afstand tussen haar en het dier wordt door een typografiese ingreep nog eens extra onderstreept. Het dramatische hoogtepunt van de scène is namelijk tussen een dubbele set van haakjes geplaatst:

[De jonge Macalister greep een van de vissen en sneed een stuk uit zijn zij, om een lokaas voor zijn haak te hebben. Het verminkte lichaam (het leefde nog) werd in zee teruggeworpen.] (p. 167)

Van de romantiese liefde of de heroïese strijd van de visser blijft weinig over. Zijn akties, technieken en doeleinden komen in een scherp daglicht te staan. Met wrede onverschilligheid maakt hij gebruik van het ene slachtoffer, om er het andere mee aan de haak te slaan. De vicieuze cirkel zal van zijn kant niet worden doorbroken; hij ziet en voelt immers niet de prijs, die het slachtoffer betaalt, om hem van zijn overwicht te laten profiteren. Dat de metaforiese 'mise-en-scène' bij Woolf een tweede dimensie heeft, die naar de verzwegen premissen van de traditionele encenering verwijst, valt helemaal niet meer te ontkennen, wanneer de tekst deze scène voor de laatste maal oproept. De patriarchale vader, die via de metafoor van de visser wordt gezien, tracht zijn ogen gesloten te houden ten aanzien van de ellende, die hij mede heeft aangericht.

'Cam was het beu om naar de zee te kijken. Kleine zwarte stukjes kurk kwamen langsdrijven; de vissen lagen dood op de bodem van de boot. Haar vader zat nog steeds te lezen. (...) Precies op deze manier ontsnapt hij, dacht zij.' (p. 187)

21. Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Londen enz. 1978, pp. 157-158.

De kortsluiting die Woolf in het klassieke draaiboek teweegbrengt, ontstaat door het buitengewoon simpele feit dat zij iedereen letterlijk en figuurlijk in hetzelfde schuitje laat plaatsnemen, dus ook de vrouw die bij dit genre doorgaans uit de boot valt. De Vader-Auteur-Filosoof verliest zijn geprivilegieerde positie in het centrum van het schip op hetzelfde moment, dat hij daar wordt gezien. Althans, hij verliest het vanzelfsprekende recht op die plaats. De dochter ontdekt dat hij de veilige, droge ruimte van het 'humane' alleen maar in beslag kan nemen, omdat hij aan haar de plaats toewijst die buiten de rand van de boot ligt; om haar binnen slechts te dulden als dood, verstard, zwijgend vlees, dat hem van het lezen niet zal afhouden. Ondertussen staat haar broer al gereed om de positie van de vader over te nemen. Het fallies symbool van de naderende vuurtoren vervult de jongen met voldoening:

'... het was een stevige toren op een kale rots. Dat stelde hem tevreden. Het bevestigde een donker vermoeden in hem over zijn eigen aard.' (p. 187)

De vraag is nu: wat blijft er voor Cam over om te zien behalve datzelfde doel? Bestaat de voldoening voor haar slechts in het besef dat zij de kwetsende 'waarheid' heeft ontdekt, die de oïdipale scenografie voor de dochter-zuster inhoudt? Alhoewel een tweede vraag zou kunnen zijn, of deze fase kan worden overgeslagen, schijnt zij toch niet alles te zijn. De reis naar de vuurtoren wordt namelijk in gedachten gevolgd door een tweede vrouwelijk personage. Dit is de schilderes Lily, die, staande voor haar doek, tot de expressie van een eigen visie poogt te komen. In de slotpassage van de roman, op het eind van de reis, lijkt haar dat te lukken. 'I have had my vision', verzucht zij dan (p. 191). Wat zij heeft gezien, hoe zij het heeft gezien en hoe zij het geziene heeft overgedragen op haar doek – daarover zwijgt de tekst. Toch is inmiddels de gedesillusioneerde blik van de ene vrouw overgegaan in het visionaire, creatieve en experimentele zien van de ander. De mogelijkheid van een meervoudige syntaxis is door deze verschuiving en vermenigvuldiging van optieken gewaarborgd – als mogelijkheid; niets meer en niets minder.

De herziene versie van Woolf kan nu worden getoetst aan teksten van de duitstalige auteur Ingeborg Bachmann. Deze heeft in een vertelling met de toepasselijke titel 'Undine geht' nadrukkelijk afscheid genomen van de romantiese watervrouw-traditie. Ik zal hier nu echter haar verhaal 'Simultan' (1968) aanhalen, dat eveneens al door zijn titel tot een meerdimensionale manier van waarnemen stimuleert.

Tijdens een verblijf in Italië wordt het centrale vrouwelijke personage verliefd op een man wiens hobby het harpoeneren van zeevissen is. Onze

visser dus. Hij jaagt op een vis, die door haar naam – ‘die Cernia’ – als vrouwelijk is gemarkeerd. De jager interpreteert zijn relatie tot de prooi ook explicieter in termen van een man-vrouw-verhouding. Uit het protest van de vrouw blijkt, dat zij heeft gezien, hoe haar sekse wordt gezien:

‘Je moet haar in de nek raken (zei hij), het zou zinloos zijn, om maar gewoonweg te schieten en haar misschien bij de staart te raken, dat zou ook niet mogen, het was niet sportief, hij deed dat tenminste nooit. Zij zei, ach, je denkt steeds aan haar, nee, dat wil ik niet, dat je haar doodmaakt.’²²

Precies als bij Woolf voelt de vrouw de pijn van het dierlijk slachtoffer, maar voelt die toch als een ander wezen.²³ Zij lijkt op wat de man in haar wenst te zien, zonder met zijn voorstellingen identiek of nagenoeg identiek te zijn. Door de simpele konfrontatie van een levend, voelend en denkend persoon met de haar toegedichte metaforiese representatie stagneert het proces van de substitutie:

‘... aan de Cernia had hij gedacht, die hij niet terug had gezien, hij moest nog steeds aan haar denken. Daar dacht hij dus aan, hij loog niet, het was waar, zij alleen hield hem nog steeds bezig, en hij had haar in de nek willen raken. Zij greep, terwijl heel plotseling haar hoofdpijn begon, naar haar nek en zei: hier, ik voel het hier.’ (p. 313)

Uiteindelijk bepaalt deze vrouw haar relatie tot de natuur en het dierlijke kreatuur op een andere wijze, dan de visser dat tot nog toe voor haar heeft gedaan. Dit is niet alleen het ogenblik, waarop het metonymies tracé met zijn vele mogelijkheden tot combinatie zijn recht kan hervinden. Het is bovendien het moment, waarop in dit verhaal een simultaneiteit van syntaxes denkbaar wordt. Als de visser een levende zeester uit de diepte opduikt, om die als vakantiesouvenir aan haar kado te doen, werpt de vrouw het dier in het water terug, vergezeld van het commentaar: ‘zodat hij verder kon leven’ (p. 312). In een andere, niet door een van de deelnemers gemonopoliseerde ‘economie’ van het verlangen zou Eros mis-

22. Ingeborg Bachmann, ‘Simultan’, in: *Werke*. München/Zürich 1982, dl. 2, p. 302. Wie zich in de thematiek en problematiek van het ‘vrouwelijk zien’ in de literatuur wil verdiepen, mag Bachmanns verhalen: ‘Ihre glücklichen Augen’ en ‘Probleme, Probleme’ (in dezelfde band) beslist niet overslaan.

23. Aan de hand van het gedicht ‘Täubchen, das in seinem eignen Blute schwimmt’, van Else Lasker-Schüler (in: *Sämtliche Gedichte*. München 1966, pp. 71 e.v.) zou erover kunnen worden nagedacht, of de traditionele romantiese scène ook in andere richting valt te overschrijden. Bij haar althans lijkt een over-identifikatie plaats te vinden tussen het vrouwelijke ik en het kreatuurlijke slachtoffer.

schien in zijn element kunnen blijven, en niet als een dode trofee òf door de een òf door de ander mee naar huis worden genomen.

Als men de effecten van de re-enscenering bij Woolf en Bachmann nauwkeuriger wil onderbouwen, kunnen diverse theoretiese modellen worden toegepast. Een verhelderend kader lijkt mij, nu ik toch enigszins op het franse spoor zit, het begrip van de ‘gedecentreerde structuur’ zoals Jacques Derrida dat in een filosofies essay heeft ontwikkeld.²⁴ Gesteld wordt dat de definitie van ‘zijn’ als present-zijn heeft gefungeerd als centrum van de structuur, die zodoende vanuit die positie kon worden beheerst. Onder welke naam de presentie dan ook mocht verschijnen, steeds was zij in het occidentale denken dat punt waarop substitutie en verschuiving niet verder mogelijk was. Met behulp van de gecentreerde structuur kon op zijn beurt de angst worden beheerst, door op een bepaalde manier in het spel verwickeld te raken. Het is pas een modern inzicht dat het subjekt niets vervangt wat aan het subjekt pre-existent zou zijn geweest, met andere woorden, dat er geen geprivilegieerde referentie bestaat en het centrum derhalve slechts een functie is. Op grond van dit inzicht was het mogelijk de gedecentreerde structuur of, zoals Derrida het noemt, de strukturaliteit van de structuur te denken.

Tegen deze achtergrond zou kunnen worden gekonstateerd, dat Woolf en Bachmann de structuren van de klassieke scène de-centreren doordat zij het centrum ervan zichtbaar maken en bij het spel betrekken. Dit centrum is metafories gesproken de visser, die in het midden van de droge boot gezeten uit het natuurlijke element allerhande wezens opdiept, waarvan hij zich hoopt te onderscheiden – om vooral niet in dat element terug te vallen waarnaar hij tegelijk zo vurig verlangt. Misschien bestaat veel van het lees- en imaginaire kijkplezier bij Woolf en Bachmann met name voor vrouwelijke lezers uit dit zichtbaar worden van de organisatie achter de schermen, waardoor de structuur van het schouwspel iets van haar ‘eeuwige’ en ‘natuurlijke’ waarde verliest. Deze uitkomst lijkt, in zo verre zij min of meer korrespondeert met het projekt van alle moderne literatuur, niet veel. Toch is het ook weer niet zo weinig, gezien de seksespecifieke aksenten, die de beide schrijfsters hebben weten aan te brengen. Terwijl zij hetzelfde verhaal vertellen als iedereen, vertellen zij het anders dan menig ander.

24. Ik refereer hier aan Jacques Derrida, ‘Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen’, in: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M. 1976, vooral pp. 422-424.



Arnold Böcklin, *Het spel der najaden*, 1886

Ik zal tot besluit twee hedendaagse schrijfsters presenteren, die zich van het geijkte 'vrouw-als-dier-zien' hebben gedistantieerd vanuit een iets ander literair concept. Bij Woolf en Bachmann wordt de interventie in de traditionele scène door een afsplitsende verdubbeling van de vrouwelijke term bereikt: deze is niet meer slechts als het 'metaforiese elders van de man'²⁵ in de tekst present. Bij de nu volgende voorbeelden is het tablo

25. Claudine Herrman, *Die Sprachdiebinnen*. München 1978, pp. 68-69.

tot twee termen, die van dier en vrouw, gereduceerd. Het specifieke moment ervan ligt in een ordeningsprincipe dat niet hiërarchies is maar nevenschikkend van aard.²⁶

De titelheldin van Doris Lessings boek *Martha Quest* (1965) bevindt zich op een gegeven ogenblik van het verhaal in de levensfase net voordat zij de drempel tot de volwassenheid, inclusief de daarbij behorende percepties van vrouwelijkheid, overschrijdt. Terwijl zij op een avond naar het weidse afrikaanse landschap om haar heen zit te kijken, verschijnen er twee herten ten tonele, die op een paradoxale manier haar alleenzijn delen:

‘Zij (...) zag een klein hert, dat onder de bomen vandaan was gekomen en daar nu rustig stond, met zwiepende staart, enkele passen verderop. Zij durfde haast niet met de ogen te knippen. Het hert keek naar haar, boog dan het hoofd naar het struikgewas en draaide de oren naar voren. Een tweede hert stapte onder de bomen vandaan, en beide stonden naar haar te kijken; om er vervolgens monter vandoor te gaan.’²⁷

Het meisje en het dier nemen notitie van elkaar, omdat zij nu eenmaal dezelfde ruimte bewonen, en gaan dan ieder hun eigen weg. Het onbewust gevoelde recht op de simultane aanwezigheid van ieder schepsel bevrijdt hen even van de dwang tot intimidatie en eliminatie. Martha ondergaat het visioen van een kosmies-natuurlijke ko-existentie van al wat bestaat.

‘Er vond een geleidelijke integratie plaats, tijdens welke zij, en de kleine dieren, en het wuivende gras, en de door de zon verwarmde bomen (...) en de stenen van aarde onder haar voeten, één werden, samen huiverend in een mengeling van dansende atomen.’ (p. 62)

Dit echter is een gewaarwording die zij aan gene zijde van haar jeugd zo snel mogelijk dient te vergeten. De volgende dag al pakt Martha haar geweer en schiet een van de dieren dood, die, zoals de tekst zegt, de ervaring met haar hadden gedeeld (p. 63).

Het tweede voorbeeld is ontleend aan het boek *Trobadora Beatriz* (1974) van de DDR-auteur Irmtraud Morgner. Daarin wordt op een nacht de jonge vrouw Laura op wonderbaarlijke wijze naar het klooster Cluny overgevlogen. Hier stapt zij naakt en alleen, dromend of slaapwandlend, enkele uren tussen de beroemde wandkleden van de dame met de eenhoorn rond. In de utopiese ruimte op de grens van kunst, fantasie en natuur

26. Zie voor een kundige uiteenzetting van deze begrippen: Eva Meyer, ‘Vorspiel – Annäherung an eine andere Schreibweise’, in: B. Wartmann (red.), *Weiblich-Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit*. Berlijn 1980, vooral pp. 64-65.

27. Doris Lessing, *Martha Quest*. Londen enz. 1979, p. 61.

lijken vrouw en dier, exakter: vrouw en vrouwelijke fauna, vrijelijk naast elkaar te kunnen bestaan.

‘De zaal was rond. Maneschijn verlichtte de wandkleden. Zij eisten de ideale volmaaktheid van de cirkel. Zes doeken, waarin een edele dame met een eenhoorn was geweven, ook met leeuwen, wolven, luipaarden, apen, herten, hazen, allerlei vogels, bomen en bloeiende planten, de mannelijke variant was overgeslagen. Al die levende wezens leken gelijk gemaakt tegen de rode achtergrond, vereffend. Suggestieve vrede als onder zonovergoten olijfbomen. Laura wandelde er een uur in rond. Zonder het koud te hebben.’²⁸

Dit valt zowel als een parodie op de ‘fallomorfe’ beelden van de romanties-heroïese scène te lezen, alsook als een herinterpretatie daarvan. Op de prelude volgt al spoedig het hoogtepunt van het nachtelijk uitstapje (‘Lauras Entrückung’):

‘Voor het zesde doek stond zij het langst. Het toont een blauw-gouden tent, die door de leeuw en de eenhoorn wordt opgehouden. Bovenaan het met franjes getooide tentdoek staat de leuze: “A mon seul désir”. Retour via Frankfort (Main).’ (p. 400)

‘Leeuw’ en ‘eenhoorn’ – twee fetisj-objekten van de westerse cultuur, de een symbool voor mannelijke heroïek, de ander, met name sinds het christendom, voor vrouwelijke kuisheid. Hier zijn zij getransponeerd tot wezens die de gedroomde ontdekkingsreis van de vrouw noch agressief trachten te beletten, noch masochisties door haar willen worden onderworpen. Integendeel, beide zijn er, in overeenstemming met het gehele tekstuele arrangement, op uit om Laura toegang te verschaffen tot haar eigen eroties genot, kijkgenot inbegrepen. Een bepaald type verlangen zou in deze veranderde kontekst zijn bestaansgrond verliezen, zoals bijvoorbeeld het verlangen, waaraan de 19de-eeuwse dichteres Droste-Hülshoff uiting gaf met de volgende woorden:

‘Was ik toch maar een jager in ’t vrije veld
was ik toch maar een beetje soldaat,
was ik toch maar op z’n minst een man...’²⁹

Voor Laura zijn de jacht en de oorlog even stopgezet, Achilles is ver. Maar net als bij Woolf laat ook deze tekst het bij een subtiele aanduiding

28. Irmtraud Morgner, *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Darmstadt/Neuwied 1978, p. 400.

29. Annette von Droste-Hülshoff, ‘Am Turme’ (1841/1842), in: *Werke in einem Band*. München 1959, p. 40.

van mogelijkheden. Het doek van de blauw-gouden tent wordt voor Laura opengehouden. Wat zij daar binnen vindt of hoopt te vinden, blijft in het duister. Zelfs geen lezend oog zal haar volgen. Er is in deze entourage geen plaats voor een onzichtbare monarchiese blik, die juist vanwege zijn exclusieve positie het ordenende centrum van de representatie zou kunnen vormen.³⁰ De plotselinge retourvlucht naar het prozaïese Frankfurt duidt erop dat voyeurs niet zijn toegelaten. Het lijkt een dooddoener, maar het is nu eenmaal niet anders: bij Morgner en de andere schrijfsters zal een ieder de woorden 'mon seul désir' naar eigen inzicht moeten invullen.

Herkomst van de foto's

Arnold Böcklin. *Meeresstille* (p. 411), en *Das Spiel der Najaden* (p. 423), uit: *Arnold Böcklin*. Tentoonstellingskatalogus. Kunstmuseum, Düsseldorf 1974.

Franz von Stuck. *Meerweibchen* (p. 414), uit: Heinrich Voss, *Franz von Stuck. Werkkatalog der Gemälde*. München 1973.

Heinrich Vogeler. afbeelding bij 'Der Fischer und seine Seele' (p. 413), uit: Oscar Wilde, *Märchen*. Leipzig (Insel Verlag) 1912.

30. Vergelijk de beschouwing van Michel Foucault over *Las Meninas* van Velásquez in: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1978, vooral pp. 43-45.

Thea Leeman

Een nieuw 'schoon geslacht'

Over mogelijkheden en problemen bij het kijken naar mannen naar aanleiding van drie negentiende-eeuwse romans

'(...) en zijn maagdelijke blondheid kreeg dezelfde hoogrode kleur, terwijl de twee knoppen van zijn borsten, tot leven gebracht door het water, ontloken als twee knoppen van Bengaalse rozen'.¹

Je zou het niet zeggen, maar dit is een beschrijving van een man honderd jaar geleden door een vrouw gemaakt. De situatie waarin de jongen zich bevindt is opmerkelijk: hij heeft gebaad en zijn naakte lichaam wordt zojuist tegen zijn wil bekeken door een vrouw. De roman waarin deze scène van vrouwelijk voyeurisme voorkomt, is *Monsieur Vénus* (1886) van de Franse schrijfster Rachilde (schuilnaam voor Marguerite Eymery (1860-1953)). Jacques Silvert is de naam van de jongen die door de vrouw, Raoule de Vénérande, in de loop van het verhaal tot haar 'lustknaap' wordt gemaakt. Er zijn weinig van dergelijke erotische beschrijvingen van mannenlichamen door een vrouw te vinden en zeker niet op de manier zoals we hier zien: met aandacht voor de tepels en de nadruk op de maagdelijke blondheid.

Het eroties uitbeelden van mannen is nog nauwelijks onderwerp van discussie geweest in de vrouwenbeweging; de aandacht ging tot nu toe vooral uit naar de manier waarop vrouwen bekeken en uitgebeeld worden en naar het ontwerpen van een (nieuw) zelfbeeld. In dit artikel wil ik problemen inventariseren die het kijken naar mannen door vrouwen bemoeilijken en aandacht geven aan de uitbeelding van de knaap als lustobject zoals eind 19de eeuw in de literatuur en schilderkunst herhaaldelijk gebeurde.

De drie voorbeelden die ik heb gekozen, komen uit de literatuur. Interessant aan 'verhalende' voorbeelden is dat er vaak duidelijk aangegeven kan worden *wie* het object ziet, ofwel de fokalisatie. Waar het mij relevant leek met betrekking tot het bekeken object, heb ik aandacht

1. Rachilde, *Monsieur Vénus*. Précédé d'une préface et d'une lettre autographe inédite de Maurice Barrès. Parijs (Flammarion) 1977, p. 57.

geschonken aan voorbeelden uit fotografie en film. De drie voorbeelden kunnen ieder op hun eigen manier als inspiratiebron dienen bij het verbeelden van mannen door vrouwen.

Kijken en bekeken worden

Het is niet zo vreemd dat er nauwelijks erotische beschrijvingen van mannen door vrouwen gemaakt worden; de macht over het eroties handelen wordt in een patriarchale maatschappij voornamelijk aan de man toegekend. De konventie dat vrouwen zich op seksueel gebied passief behoren te gedragen en dat ze graag bekeken zouden willen worden, geldt nog steeds. Volgens diezelfde konventie behoren mannen actief te zijn en vrouwen te bekijken, die immers tot het 'schone geslacht' behoren. Ook Freud heeft een verbinding gemaakt tussen passief/exhibitionisme en vrouw-zijn, en actief/voyeurisme en man-zijn. Hij heeft het niet gelijkgesteld, maar heeft nagelaten het willekeurige van de koppeling te benadrukken. In latere psychoanalytische geïnspireerde geschriften zijn de begrippen dientengevolge vaak gelijkgesteld.

Voyeurisme is als actieve bezigheid aan de man toegekend in de vorm van een 'in-bezit-nemen-met-de-ogen'. Verondersteld wordt dat een vrouw graag *bekeken wordt* en *bekeken worden* is geen handelen: het is passief. Tot op zekere hoogte, het ligt aan de situatie tot op welke hoogte, wordt er *exhibitionisties* gedrag aan haar toegeschreven. Dit is een zich *laten zien*, een handeling en dus actief gedrag. Maar de aard van dit exhibitionisme veronderstelt voor de vrouw geen vrijheid van eroties handelen. Het hoort een 'zichzelf tonen' te zijn dat de man uitnodigt tot aanraken. Het zegt: 'Kijk mij eens mooi zijn... pak mij maar'. Exhibitionisme kan wel degelijk een heel andere betekenis hebben zoals het 'zich tonen' van het macho-type of de mannelijke body-builder dat zegt: 'Kijk mij eens sterk zijn: ik zal jou pakken'. Hier wordt dan weer een vrouwelijk voyeurisme geprovoceerd. Macht is dus niet direkt met voyeurisme verbonden zoals misschien op het eerste gezicht lijkt en exhibitionisme niet met onmacht. Een man wordt so wie so macht toegekend over eroties handelen, of hij zich nu exhibitionisties of voyeuristies gedraagt. Exhibitionisme heeft voor een vrouw overigens gevaarlijke implicaties: het gaat snel te ver. Op het moment dat ze teveel van deze 'actieve' seksualiteit vertoont, heeft ze op alle gebied haar eer verloren, die immers in haar kuisheid ligt. Ze wordt dan seksueel als vogelvrij beschouwd.

Vrouwen worden door het voyeurisme van mannen sterk geobjekti-

veerd. Dat zegt nog niet dat voyeurisme zonder meer slecht is. In freudiaanse zin houdt voyeurisme altijd een bepaalde mate van objektivering van de persoon in, maar het is de vraag of dit noodzakelijk zo is. En als het al zo is, dan is het de vraag of dit een probleem is. Objektiveren hoeft niet per se negatief te zijn; het ligt eraan in welke mate het gebeurt en hoe het gebeurt. Seksisme ontstaat dan pas als een sekse in bepaalde rollen wordt vastgelegd en getypeerd met als meest beruchte de rol van objekt-zijn. Vrouwen hoeven niet bang te zijn dat ze de kwalijke situatie van nu alleen maar omdraaien als ze naar mannen gaan kijken. Er kan enerzijds gekeken en uitgebeeld worden zonder volledige objektivering, anderzijds is het verbeelden van mannen als volledig objekt in de situatie zoals die nu tussen vrouwen en mannen is, niet zomaar een simpele omdraaiing. Het zal nooit die implicaties hebben die beelden van vrouwen als objekt hebben, omdat de positie van vrouwen en mannen in de maatschappij waarin die beelden functioneren, inkongruent is.

Verder is er een fundamenteel verschil tussen wat in fantasie en wat in de werkelijke omgang tussen mensen geoorloofd is. In fantasie is vermoorden, pijnigen en gebruiken van mensen zelfs normaal en vaak ook nodig om frustraties te verwerken. Vrouwen zijn niet aardiger dan mannen. Hun seksuele fantasieën kunnen zowel lieflijk als wreedaardig zijn, net als die van mannen. Het is alleen zaak dat geen van beide seksen in de algemene beeldvorming in een bepaalde rol wordt vastgelegd.

Het ontwikkelen van kijklust

In de vrouwenbeweging is tot nu toe gewerkt aan de afbraak van traditionele patronen op eroties gebied. Ook is veel aandacht besteed aan het bedenken van nieuwe beelden van vrouwen en bewustwording van seksuele fantasieën van vrouwen. Opvallend is dat vrouwen zich nog nauwelijks hebben beziggehouden met het uitbeelden van mannen of met theorievorming hierover. Door het maken van nieuwe beelden krijgen vrouwen een sterker zelfbewustzijn op eroties gebied.² Zolang ze de hun opgedrongen rol van 'prooi' blijven vervullen, blijven ze ook makkelijk te 'grijpen'. Een vrouw moet tot het bewustzijn komen dat ze recht heeft op seks en op respect en dat, zoals Wendy Chapkis zegt, haar klitoris klopt en haar seks

2. Hoeveel moeite vrouwen hebben met het eroties verbeelden van mannen bleek ook weer tijdens de workshop die ik op het Scopophilia-kongres leidde. Veel vrouwen konden zich zelfs geen voorstelling maken van de manier waarop een man eroties kon worden verbeeld.

eisen stelt.³ Om dit bewustzijn te verkrijgen moet een vrouw beginnen met kijken, haar kijklust ontwikkelen.⁴

Wat het produceren van nieuwe beelden bemoeilijkt, is dat niet alleen de erotische beelden die voorhanden zijn in een patriarchaal kader gekonstrueerd zijn. Ook de fantasieën en beelden van vrouwen zijn gevangen in het patriarchale denken. Toch zijn er uitvalswegen mogelijk die leiden naar nieuwe wegen. Er kunnen weliswaar nooit beelden 'buiten de maatschappij om' gevormd worden, maar wel zijn er beelden mogelijk die als 'grensverleggend' betiteld kunnen worden.

Op het gebied van erotika is er voor vrouwen het softpornotijdschrift *Playgirl*, maar zoals Ien Ang het analyseert: de mannen zijn hier niet als lustobject gefotografeerd, ook al is die pretentie er. De begeleidende verhaaltjes ondersteunen bovendien de 'subjektiviteit' van de modellen. Dit in tegenstelling tot de vrouwelijke modellen in *Playboy* en de mannelijke modellen in *Blueboy* (een soft-pornotijdschrift voor mannelijke homoseksuelen) die zich 'aanbieden' aan de kijker.⁵

Vrouwen kunnen voorbeelden van beschrijvingen en uitbeeldingen van mannelijk naakt gebruiken die gemaakt zijn door en voor mannelijke homoseksuelen. Ze zouden zich deze beelden, die met een andere bestemming gemaakt zijn, kunnen toeëigenen. Ook bieden reclameteksten, historische teksten, figuren uit de popmuziek en dergelijke openingen voor nieuwe interpretaties. Vrouwen kunnen deze bewust 'anders' lezen en ze gebruiken zoals zij dat willen.

Fiktie is altijd een constructie en dit wordt vaker onderkend dan je zou denken. Daarvoor hoeft, om in filmtermen te spreken, de 'montage' heus niet expliciet gemaakt te zijn. Zie bijvoorbeeld de manier waarop velen naar *Dynasty* of *Dallas* keken: men liet zich met plezier meeslepen met het verhaal terwijl tegelijkertijd de manier waarop het in elkaar gezet was, gekritiseerd werd. Deze twee manieren van kijken kunnen heel goed samengaan. Het heeft weinig zin te wachten op beelden van vrouwen en mannen die ideologies aanvaardbaar zijn. Dat zou betekenen dat er geen

3. Wendy Chapkis, 'Het ongemak van orale seks op een krukje. Vrouw en porno', in: *Homologie*, 1986, jrg 8, nr. 1, pp. 22-24. Dit artikel is een gedeelte uit een hoofdstuk over seksualiteit en uiterlijk uit het boek van W. Chapkis, *Beauty secrets. Women and the politics of appearance* dat najaar 1986 in ned. vertaling zal verschijnen.

4. Dit geldt zowel voor het kijken van vrouwen naar mannen als naar vrouwen. De homo-seksuele en heteroseksuele blik hebben wel hun eigen specifieke problemen. Bij lesbische erotiek is er bijvoorbeeld geen conventioneel machtsverschil bij het kijken.

5. Ien Ang, 'Mannen op zicht. Marges van het vrouwelijk voyeurisme', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 15, 1983, jrg. 4, nr. 3, pp. 418-435.

plezier beleefd kan worden in het hier en nu en dat er gewerkt moet worden aan een utopie. En utopieën zullen nooit werkelijkheid worden, daar zijn het utopieën voor. Uit de receptiegeschiedenis blijkt dat teksten uit oude tijden vanzelf heel anders gelezen worden omdat de ideologie van de oude tijd niet meer overeenkomt met die van de moderne tijd. De oude ideologie is vaak zelfs niet meer te herkennen.⁶ Vrouwen kunnen het receptieproces net zo goed zelf beïnvloeden op de manier die zij willen. Ze kunnen 'breukvlakken' opzoeken in historische en hedendaagse producten om nieuwe grensverleggende beelden te scheppen.

Drie lustknappen

Monsieur Venus is de enige roman die ik ken waarin de man werkelijk alleen een lustobject is. Om te laten zien wat voor type jongen het is en hoe hij uitgebeeld wordt, zal ik de manier waarop hij gepresenteerd wordt bespreken: in welke situatie hij zich bevindt, welke houding hij daarin aanneemt en hoe zijn lichaam beschreven is. Ten tweede let ik erop hoe er in de roman gefokaliseerd wordt, dat wil zeggen vanuit wiens visie (personage of verteller) er verteld wordt. In verband met de identificatie van de lezer(es) gaat het er hier vooral om *wie* hem bekijken. Ten derde geef ik aandacht aan de literaire konventies die het mogelijk maakten een dergelijke jongen uit te beelden.⁷ Want hoe is het mogelijk dat er in een maatschappij waarin dit absoluut geen gewoonte was, een roman geschreven kon worden waarin zo flagrant naar een man gekeken wordt.⁸

Ter vergelijking geef ik twee voorbeelden van romans die door mannen geschreven zijn met lustknappen als hoofdpersoon. Dit zijn *Lesbia Brandon* (geschreven tussen ± 1860 en 1870) van de engelse schrijver Algernon Charles Swinburne (1837-1909)⁹ en *De berg van licht* van Louis

6. Zo kunnen wij de aard van het gesloten, religieuze wereldbeeld in middeleeuwse teksten niet meer herkennen zonder uitvoerig commentaar.

7. Zie ook de studie van Eric de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1983. De Kuyper laat zien hoe filmkonventies het in de Hollywoodfilm mogelijk maken een man te bekijken. Er werden veel kunstgrepen gebruikt omdat het bekijken van een man in film taboe was, veel meer nog dan in fotografie en ik denk ook meer dan in literatuur.

8. Wel zijn er bij alle drie de romans die ik hier bespreek moeilijkheden geweest rond het verschijnen. *Lesbia Brandon* is zelfs geboycot, en daarom nooit afgemaakt. Het is pas postuum uitgegeven.

9. A.Ch. Swinburne, *Lesbia Brandon*. An historical and critical commentary being largely a study (and elevation) of Swinburne as a novelist by Randolph Hughes. Londen (The Falcon Press) 1952.

Couperus (1863-1923).¹⁰ Het zijn alle drie romans die gerekend worden tot de literair-historische periode 'Dekadentie' (een periode zo ongeveer gesitueerd in het fin-de-siècle), waarin een lustknaap als androgyn centraal staat.¹¹ Hetzelfde type jongen is in deze romans op verschillende manieren uitgebeeld. In *Monsieur Vénus* wenst een vrouw een passieve jongen; in *Lesbia Brandon* verlangt de jongen naar een dominante vrouw en in *De berg van licht* verlangt de jongen naar een dominante man. Deze verschillende posities zijn interessant in verband met de verschillende mogelijkheden voor identifikatie van lezeressen. Ik ga hier overigens alleen in op de mogelijkheden voor identifikatie van lezeressen met vrouwelijke (heteroseksuele) personages omdat het hier om vrouwelijk voyeurisme gaat.

Monsieur Vénus

De geschiedenis van Jacques Silvert is kurieus. Raoule de Vénérande is een vermogende vrouw van stand die hem, een arme arbeidersjongen, onder het mom van liefdadigheid onderhoudt. Ze vindt hem heel aantrekkelijk en haar eigenlijke bedoeling is om hem tot haar 'maitresse' te maken. Dit lukt haar. Raoule beschouwt de positie die vrouwen in liefdesrelaties innemen als vernederend. Om zich hieraan te onttrekken heeft ze, zoals ze dat noemt, een 'nieuwe liefde' uitgevonden: dat betekent dat de vrouw zich als man zal gedragen terwijl de jongen zich als vrouw gedraagt. Raoule wil Jacques volledig bezitten en dit kan door hem te vervrouwelijken. Haar opzet lukt, maar ze is één ding vergeten: een echte vrouw heeft haar grillen en zo heeft Jacques die nu ook. Hij wil overspel plegen met een vriend van Raoule. Zij kan zulk gedrag vanwege haar 'mannelijke eer' natuurlijk niet dulden en zij veroordeelt hem tot de dood. Toch bezit zij haar 'instrument de plaisir' nog of misschien wel juist nu hij dood is: ze laat een wassen pop naar zijn beeld maken om mee te vrijen.

Opvallend bij het lezen van *Monsieur Vénus* is dat Raoule altijd handelend optreedt en Jacques reagerend. Hij komt meestal zittend of liggend 'in beeld'. De fokalisatie ligt altijd bij Raoule. Slechts een enkele keer bij een ander. Ik zal de manier waarop deze twee personages verschijnen en gezien worden voor een groot deel laten zien aan het eerste hoofd-

10. Louis Couperus. 'De berg van licht', in: *Verzamelde werken*. Amsterdam (Van Oorschot) 1975. pp. 270-698.

11. In mijn doktoraalskriptie heb ik geprobeerd aan te tonen dat we in deze drie romans met een androgyn te maken hebben; zie Thea Leeman, *Androgynie in de decadentie. De knaap of efebe als androgyne in historisch perspectief en op basis hiervan een feministische benaderingswijze*. Doctoraalscriptie Vakgroep algemene literatuurwetenschap, Rijksuniversiteit Utrecht 1985.

stuk. De introductie maakt in deze roman de 'setting' al duidelijk, en de personages veranderen in de loop van het verhaal weinig.

Raoule moet een jurk laten maken voor een bal en gaat daarvoor naar een 'fleuriste'. Als ze de deur van het appartement opendoet, ziet ze een man aan tafel zitten met zijn rug naar de deur. Hij is verzonken in zeer minutieus werk. Het is Jacques Silvert, de lustknaap uit dit verhaal.

'Een slinger van rozen wond zich rond zijn bovenlichaam over zijn wijde bloes, heel grote rozen van donkerrood zijdefluweel die tussen zijn benen verdwenen, tot aan zijn schouders doorliepen en zich bijna om zijn hals slingerden.' (p. 24)

Jacques wordt zittend geïntroduceerd, in een 'passieve' houding. Hij is gewikkeld in kunstbloemen en bezig met vrouwenwerk. Benadrukt wordt de manier waarop de rozen langs zijn lichaam vallen waarbij zijn schouders, nek en benen genoemd worden. We zien hem dus al van hoofd tot voeten. Hij is bovendien met de rug naar de kijker gekeerd: hij weet niet dat hij bekeken wordt en kan daarom als een te bekijken object functioneren. Door de koude luchtstroom merkt hij dat er iemand is binnengekomen en hij draait zich om. Nota bene: Raoule die binnenkomt (aktie) wordt niet beschreven – wel in het tweede hoofdstuk, maar alleen ter introductie, zoals dat vaak gebeurt in negentiende-eeuwse literatuur. Verder komt haar uiterlijk nauwelijks aan bod.

Dan spreken ze wat en Raoule zegt wat over een kunstwerkje dat Jacques zelf gemaakt blijkt te hebben. Jacques, nu geïnteresseerd, trekt de lamp tussen hen in:

'Nu ze zo zaten, konden ze elkaar van hoofd tot voeten zien. Hun blikken kruisten elkaar.' (p. 26)

Ze zien *elkaar* wordt hier benadrukt, maar vervolgens wordt direct verder gegaan met een beschrijving van Jacques gefokaliseerd door Raoule.

'De broer van Marie Silvert (= zijn zus, de eigenlijke 'fleuriste', *Th.L.*) was een jongen met rossig haar, donkerrossig, tegen rood aan. Bij de zwelling van zijn heupen was hij wat mollig; hij had rechte benen die smal werden bij de enkels.' (p. 26)

De beschrijving gaat nog even verder en in laatste instantie wordt er aandacht aan zijn ogen besteed. Over het algemeen gaat bij de beschrijving van een aantrekkelijke man de aandacht het eerst naar de ogen uit. Maar zijn ogen lijken niet op de staalblauwe of warme ogen van de helden die we kennen. De ogen van Jacques worden vergeleken met die van een

hond en wel van een lijdende hond. Raoule verstijft bij het zien van zoveel schoonheid. Vlak daarop valt de bloes van de jongen open:

‘Bij het kuiltje van zijn borst ontwaarde Raoule dezelfde rossige schaduw als zich op zijn bovenlip aftekende, net of de warrige haartjes van gouddraad waren.’ (p. 28)

Ze kan haar ogen maar niet van zijn mooie huid afhouden. Ze vraagt hem zijn leeftijd en als hij antwoordt dat hij vierentwintig is voegt hij er slinks aan toe: ‘om u te dienen’. Dan raakt Raoule in extase en durft in eerste instantie, bepaald niet uit verlegenheid, niet meer te kijken. Ze kijkt toch nog telkens naar de borst van de jongen en wordt duizelig van geilheid. Ze wordt aangetrokken door dit naakt, ze wil een pas naar achteren doen, vluchten... maar ze steekt haar hand uit en raakt de naakte huid aan. Jacques voelt zich beledigd. Vlak hierop vertrekt ze en is het eerste hoofdstuk afgelopen.

Raoule spiegelt de jongen voor dat ze hem een groot kunstenaar vindt en installeert hem in een atelier op haar kosten. Bij haar eerste bezoek beloort ze hem door een gaatje van het badgordijn. Als ze zijn prachtige naakte lichaam ziet, dat uitgebreid beschreven wordt, is ze bang dat zijn aantrekkelijkheid en schoonheid macht over haar zullen krijgen. Ze trekt het gordijn open terwijl Jacques zich afsponst en zegt cynies: ‘Kind, weet je dat je prachtig bent’. De jongen schrikt zich een ongeluk. Hij doet snel zijn peignoir dicht en buigt zijn hoofd, bleek van schaamte, ‘il comprenait, le pauvre’ (p. 57). Hierop randt Raoule hem alweer aan. Bij haar volgende bezoek vrijt ze met hem, nadat ze hem onder invloed heeft gebracht van hasjies. Langzamerhand legt Jacques zich letterlijk en figuurlijk bij de situatie neer. Hij weet dat alleen zijn lichaam tot haar spreekt.

We hebben nu een jongen voorgeschoteld gekregen op een manier die we niet gewend zijn; er wordt heel veel aandacht aan zijn uiterlijk besteed en andere kwaliteiten van het mannelijk naakt zijn meer benadrukt ‘dan we gewend zijn’. De mannelijke lustbeleving is in deze roman ondergeschikt gemaakt aan die van een vrouw. Raoule heeft duidelijke seksuele wensen en uit ze ook; de vrouw heeft hier macht over het eroties handelen. Ze maakt zelfs een volledig objekt van de man. Het is interessant dat seks samen met gevoelens van haat en macht door een schrijfster in een vrouwenfiguur geplaatst zijn. Seks gaat nu eenmaal niet alleen met liefde samen, ook niet bij vrouwen, zoals wel eens verondersteld wordt.

Om de vreemde situatie in *Monsieur Vénus* akseptabel te maken is de vrouw als aberratie gepresenteerd. Raoule wordt als een *femme fatale*

beschreven. De 'femme fatale' is een mooie, maar kwaadaardige vrouw die grote macht heeft over mannen op het gebied van de liefde. In de negentiende eeuw komt ze veelvuldig voor in de literatuur. Rachilde heeft dit motief, produkt van het patriarchale denken, door de verwijzing naar de ellendige positie van de vrouw in de liefde, op haar eigen manier ingevuld. Ze heeft zich de femme fatale gedeeltelijk toegeëigend.

Voor de uitbeelding van Jacques is gebruik gemaakt van het motief androgynie, dat in literatuur, schilderkunst en theoretiese geschriften in de eerste maar vooral tweede helft van de negentiende eeuw vaak voorkwam. Verwarring in één figuur van wat als 'vrouwelijkheid' en 'mannelijkheid' werd gezien, was bepaald niet ongewoon.

Verder heeft Rachilde ervoor gezorgd dat Raoule geen ouders meer heeft zodat haar eer, haar kuisheid, door niemand wordt beschermd. Toch verwijst Raoule telkens naar haar eer, bijvoorbeeld als ze Jacques ter dood veroordeelt. Haar rijkdom maakt haar onafhankelijk zodat ze een eigen erekode: 'macht over de man' kan ontwikkelen. Bovendien is het haar daardoor mogelijk een jongen te onderhouden. Jacques kan door zijn armoede zijn eer, macht over de vrouw, wel vergeten.

De identifikatiemogelijkheden met Raoule zijn groot omdat het verhaal coherent is opgebouwd, waardoor men zich makkelijk kan laten meeslepen. Omdat zij over het algemeen de fokalisator is, zeker bij het bekijken van de jongen, kan de lezeres met gemak 'meegaan' in het beschouwen en bewonderen van hem. De opmerking van Raoule dat vrouwen het slecht hebben in de liefde, nodigt kritiese vrouwen uit in haar avonturen mee te gaan. Identifikatie met een sterke, machtige vrouw is een steun in de rug voor lezeressen. De fantasie van de omdraaiing zal aanspreken in verband met wraakgevoelens die vrouwen jegens mannen zouden kunnen hebben.

Omdat in de roman de rollen zijn omgedraaid, blijft het denken in stereotypen over vrouwelijkheid en mannelijkheid recht overeind staan. In die zin is er geen doorbreking van het vrouw-manpatroon. De beelden die van Jacques worden gevormd, zijn eigenlijk beelden die normaliter van vrouwen gemaakt worden. Maar omdat dit beeld nu een man betreft, krijgt het een heel andere betekenis. Deze omdraaiing werpt bovendien vanzelfsprekendheden omver: aan minachting voor vrouwen is men immers zo gewend dat ze vaak niet meer als minachting gezien wordt.

Lesbia Brandon

De hoofdpersoon in *Lesbia Brandon*, de onafgemaakte roman van Swinburne, is Herbert, een zeer aanbiddelijke jongen. Herbert heeft veel ge-

meen met Jacques. Wat telkens weer benadrukt wordt, is dat hij heel erg mooi is. Evenals bij Jacques is dit zijn belangrijkste kenmerk. Hij is ook jong, blond en wat kinderlijk, maar hij heeft in tegenstelling tot Jacques 'karakter'. Zijn uiterlijk is niet voortdurend in al zijn pracht beschreven, maar zijn schoonheid wordt wel telkens genoemd. De beschrijvingen hebben vaak een erotische sfeer. Over het algemeen ligt de nadruk op de gezichtstrekken.

Hoe de geschiedenis van de roman precies in elkaar zit is niet te achterhalen: de roman is niet af. Een belangrijk motief is gefrustreerde hartstocht, die uit liefde en wreedheid bestaat. Herbert is duidelijk de hoofdpersoon. Hij heeft in eerste instantie erotische gevoelens voor zijn zus Margaret, later wordt hij verliefd op Lesbia Brandon, die hem niet kan liefhebben omdat ze lesbies is. Als Herbert een vrouw leuk vindt, droomt hij ervan dat ze sadistische neigingen heeft. Hij wenst haar dominant en actief. Hiermee dicht hij aan zichzelf een passieve rol toe. Maar opgepast: deze wens van hem is dus 'actief'. Hij *kent* zijn seksuele behoeften en doet er – zij het vergeefs – moeite voor dat ze uitgevoerd worden.

In het eerste hoofdstuk wordt Herbert tegelijk met zijn zus Margaret geïntroduceerd. Ze lijken sprekend op elkaar en hebben beiden een uitzonderlijke schoonheid. Margaret is net wat mooier. Dergelijke beschrijvingen, waarbij de personages uiterlijk geïntroduceerd worden, zijn normaal in de negentiende-eeuwse literatuur, maar bij deze twee figuren wordt wel bijzonder lang stilgestaan.

Het lichaam van Herbert wordt niet, zoals dat van Jacques, elke keer opnieuw per lichaamsdeel beschreven. Na de uitgebreide beschrijving in het eerste hoofdstuk worden we meestal slechts aan zijn schoonheid herinnerd. En in de wetenschap van die schoonheid wordt de verdere beschrijving van Herbert gekleurd. De verteller is meestal de fokalisator, bijvoorbeeld als Herbert naakt in zee baadt, of geranseld wordt door zijn leraar. Beide gebeurtenissen doen zich heel vaak voor:

'(...) hij verlustigde zich als een jong zeedier in het water dat tekeer ging, vloog golven die hem neersloegen naar de keel, drong zich tegen hun zachte wrede boezem en vocht voor hun krachtige omhelzingen, worstelend met hen als minnaar en minnares. Hij stortte zich in hen en ploegde er doorheen met armen en benen die zalig bezweken totdat de geseling van de branding hem van schouder tot knieën had roodgemaakt en hem met de door de zee totaal roodgeranselde huid naar de kust bracht, ademloos en niet verslagen.'

(p. 18)

In tegenstelling tot Jacques wordt Herbert wel in activiteit beschreven. De erotische kracht van de scène ligt er vooral in, dat de zee als minnares

beschreven wordt. Soms zijn het personages die Herbert lokaliseren. Als hij op een feestje verschijnt, reageren de gasten als volgt:

“Pardieu!” zei zijn oom onhoorbaar. “Waar zijn de vleugeltjes?” Bij deze vraag deed Lady Midhurst haar bril omhoog met nauwelijks een spoor van een goedkeurend lachje. Ze hadden beiden een schok gekregen toen ze de jongen zagen, en ze herinnerden zich geruchten die hier en daar de ronde deden. Zijn frisse, gracieuze, volmaakte schoonheid werd geen geweld aangedaan door een ernstig gebrek aan stijl: een muggezifter zou hem niet kunnen betrappen op ook maar een zweem van een verwijfde of vulgaire manier van doen.’ (pp. 49-50)

Men spreekt nog een tijdje over zijn schoonheid en er worden gissingen gedaan over hoe vaak hij de zweep zal voelen. In deze scène wordt hij duidelijk bekeken en wordt als een object over hem gesproken.

De enige liefdesscène die in deze roman voorkomt vindt plaats tussen Margaret en haar broertje. Margaret vindt Herbert half ontkleed in zijn kamer terwijl hij ligt te slapen. Deze pose nodigt uit tot kijken omdat het object onwetend is. Dit was ook het geval bij de eerste binnenkomst van Raoule bij Jacques. De schoonheid van haar broertje inspireert Margaret tot een nieuwe liefde:

‘(...) ze trof hem scheef achteroverliggend in een chaise-longue aan, met zijn ogen stijfdicht en zijn wangen warm van de slaap. Zijn haar lag geplet tegen het kussen in een wirwar van gouden kronkelingen en het flikkerde op met vurige kleuren in de weerschijn van het vuur, dat zijn gezicht van onderaf belichtte, (...) Zoals hij daar lag, moe, stil en gekwetst, vervulde hij haar met een nieuwe liefde: ze bukte zich voorover en drukte haar lippen tussen de zijne, die haar kus al beantwoordden voor hij ontwaakte en zich vurig en verlangend vastklemden op de hare en toen zijn ogen opengingen, kwamen zijn armen om haar heen in een stevige omhelzing.’ (pp. 75-76)

In de vrijscène die volgt hebben beiden een actieve rol en ligt de fokalisatie verder bij Herbert, zodat we ook de schoonheid van Margaret te zien krijgen. Om Herberts masochistische wensen lacht Margaret; ze neemt ze nauwelijks serieus. Na deze gebeurtenis neemt ze afstand van haar broertje; waarschijnlijk is ze bang voor het incestueuze karakter van de verhouding.

Margaret komt over het algemeen minder vaak ‘in beeld’ dan Herbert en meestal in een passievere houding. Ze zit vaak. Dat haar schoonheid net wat mooier is dan die van Herbert, is met haar vrouw-zijn in verband gebracht. De schoonheid van Herbert wordt, als die van Jacques, als iets vrouwelijks gezien. Hier blijkt de hardnekkigheid waarmee schoonheid met vrouw-zijn en haar seksuele rol verbonden is. Benadrukt is dat Herbert

niet verwijfd is. Waarschijnlijk wordt daarmee bedoeld dat hij zich niet exhibitionistisch gedraagt.

Ook in deze roman hebben we een jongen voorgeschoteld gekregen die afwijkend is van traditionele beelden van jongens, althans binnen heteroseksuele vertogen. Hij is mooi, lief en kinderlijk. Bij de vrouwelijke personages in de roman is, in tegenstelling tot bij hem, geen aandacht besteed aan hun seksuele wensen. De enige uitzondering is Margaret, die het reeds geciteerde, nogal gedurfde initiatief neemt. De andere mannen in de roman zijn wel verbeeld op een manier die we gewend zijn. Zij zijn nauwelijks tot kijkobject gemaakt.

Evenals in *Monsieur Vénus* is in deze roman gebruikgemaakt van de motieven androgynie en femme fatale. Herbert is verder als een aberratie gepresenteerd en wat je zijn subversieve gedrag zou kunnen noemen, wordt als onschadelijk gezien door zijn leeftijd. Daarnaast is er mogelijkheid tot identifikatie met een vrouw, Margaret, die door de schoonheid van haar broertje tot een 'nieuwe liefde' geïnspireerd wordt. Omdat dit in eerste instantie in haar fokalisatie beschreven wordt, kan de lezeres weer makkelijk met de vrouw 'meegaan' in het beschouwen van de jongen. Verder kan er van hem genoten worden als hij gefokaliseerd door de verteller wordt beschreven, met name omdat de lezeres weet dat Herbert een vrouw wenst en ze daardoor het gevoel kan hebben dat ze zo in de roman kan stappen met de woorden: 'Maar neem dan mij, Herbert...'

Er is hier geen zuivere omdraaiing zoals bij Jacques en Raoule. Er is wel verwarring van 'vrouwelijkheid' en 'mannelijkheid' in de opbouw van sommige personages. Het enige dat als vrouwelijk gezien wordt aan de jongen is zijn kinderlijke, emotionele houding en zijn wens gedomineerd te worden door vrouwen. Maar verder is hij jongensachtig en heeft hij actieve wensen op eroties gebied.

De berg van licht

Dit is de titel van een roman voor voyeurs. In geen roman valt zoveel 'te zien'. De jongen die bekeken wordt en zich met hartstocht in al zijn bevalligheid wil tonen, lijkt uiterlijk op Jacques en Herbert. Het is Helio-gabalus, de kindkeizer van Rome. Zijn lichaam wordt ons uitgebreid getoond, meestal gefokaliseerd door de 'Menigte', het volk. Als Hogepriester van een lichtgodsdienst symboliseert hij de Harmonie (in de vorm van androgynie) op aarde. In een rituele Dans ontkleedt hij zich als een strip-tease-danser voor de ogen van het volk en zijn androgynie lichaam wordt zichtbaar:

'(...) zijn efebe-lid, klein, maar door de beweging van de Dans in streving gericht, verzichtbaarde rozigjes-wit; maar zilverblank zwol hem de borst, die hij tot maagdeboezem uitzette (...)' (p. 335)

Altijd bevindt hij zich zoals hier in situaties waarin iedereen hem kan en mag bekijken en de Menigte wil niets liever dan dat. Hij baadt in de Thermen en wordt daar gemasseerd, hij toont zich tijdens optochten en tijdens orgieën. De Menigte reageert extaties, zoals bij de Dans:

'Iedere lijn van zijn lichaam zwolg de Menigte; dronken stond zij puilgend op de bloem van zijn navel te staren.' (pp. 329-330)

En een bladzij later:

'De Menigte wrong zich in onmachtige wellust-smachtingen: zij golfde heen, om beter te zien (...)' (p. 330)

Heliogabalus wil niets liever dan zich tonen, het is hem een behoefte. Hij is dus exhibitionisties:

'Ginds, op de heel hoge sigma, had Antoninus zich, in zijn zilveren mantel draperende, neergeveld in een bocht van bevalligheid (...), en hij schaterlachte met Protagenes, behaagziek lonkende door de zaal, waar aller ogen hem tegenstaarden.' (pp. 550-551)

Het verschil met Jacques en Herbert is dat hij seksueel alleen bij mannen blijkt aan te slaan. Vrouwen worden niet in staat geacht hem te begeren omdat hun net als schone knapen een passieve, exhibitionistische seksualiteit wordt toegeschreven. De volwassen mannen hebben een actieve en voyeuristische seksualiteit. Vrouwen en jongens laten zich graag 'grijpen' en mannen willen hen 'nemen'.

In *De berg van licht* is dus ook een jonge lustknaap verbeeld, waarbij gebruik is gemaakt van het motief androgynie en verder van het motief 'exotisme' (de roman speelt in het qua afstand en tijd 'verre' Rome). De identifikatie met een vrouw is voor lezeressen nu veel moeilijker. In deze homoseksuele roman worden stereotypen over vrouwelijkheid en mannelijkheid veel sterker gehandhaafd dan in *Lesbia Brandon* en *Monsieur Vénus*. Voor lezeressen zijn er geen mogelijkheden om zich met een vrouw te identificeren en daarbij de jongen leuk te vinden. Vrouwen in de roman worden immers verondersteld hier niet in geïnteresseerd te zijn. De lezeres kan dus alleen tersluiks kijken en genieten van een voor haar verboden vrucht. Dit hoeft natuurlijk niet altijd het geval te zijn bij een homoseksuele tekst. Niet overal wordt zo expliciet gezegd dat het onmogelijk is voor vrouwen om op een knaap te vallen. Om als vrouw plezier te beleven aan

Heliogabalus moet men de beschrijvingen van hem bewust isoleren uit de rest van de tekst. In deze zin is homoseksuele fotografie makkelijker te gebruiken voor vrouwen, omdat daarin meestal nergens duidelijk wordt gemaakt dat de foto niet voor hen bedoeld is. Toch zal men ook de foto uit de kontekst moeten losmaken waarin hij geproduceerd is. De kennis hiervan blijft toch altijd op de achtergrond aanwezig.

Besluit

Met het presenteren van deze romans heb ik geprobeerd de 'kijklust' van de lezeres van dit artikel te stimuleren. Hoe die kijklust voor vrouwen ingevuld moet worden, wil ik beslist niet voorschrijven. Er is een nieuw type jongen gepresenteerd, althans voor wat betreft het heteroseksuele vertoog. Jacques en Heliogabalus zijn duidelijk koket. Alle drie de knapen zijn seksueel beschikbaar (dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de mannen in *Playgirl*, zoals Ang liet zien). Heliogabalus en Herbert hebben een mengeling van 'vrouwelijkheid' en 'mannelijkheid' in hun karakter. Literaire konventies met name het gebruik van het motief androgynie zoals dat in de dekadentie geïnterpreteerd werd, hebben de uitbeelding van dit soort jongens mogelijk gemaakt.

De mogelijkheden tot identifikatie en zo groot mogelijk ongestoord kijkplezier biedt *Monsieur Vénus* omdat de roman vanuit een vrouwelijk standpunt is geschreven. *Lesbia Brandon* is ook interessant omdat liefde van een vrouw voor de jongen niet uitgesloten wordt. In beide romans ligt de fokalisatie dan ook bij een vrouw en bij de verteller. In *De berg van licht* is de vrouw als kijkster uitgesloten; de fokalisatie ligt ook zelden bij een vrouw omdat ze dezelfde soort seksualiteit bezit als de jongen en seksualiteit behoort polair te zijn. Er zijn geen uitzonderingen op deze regel, behalve voor de lezeres die de beschrijvingen van de jongen bewust uit het verhaal isoleert.

Het meest interessant blijft natuurlijk *Monsieur Vénus*, omdat het identifikatiemogelijkheden biedt met een sterke vrouw met eigen seksuele wensen. Aan Rachilde kunnen we trouwens een voorbeeld nemen: zij heeft een motief, de femme fatale, uit het patriarchale denken genomen en interessant gemaakt voor vrouwen. (Dat bedoel ik met het 'kultuur naar je eigen hand zetten'.) Een nadeel van de drie teksten is dat de personages als 'karakters' zijn beschreven, waardoor ze ook weinig veranderlijk of gedifferentieerd gedrag kunnen vertonen. Ze kunnen daardoor geen verschillende posities in seksualiteit innemen, het blijven *types*. Beperkend zijn deze teksten als inspiratiebron omdat het patriarchale denken en oppositiedenken toch zo sterk aanwezig zijn dat de sekstereotypen

bewaard blijven. Een andersoortige vrouw-man-verhouding is als uitzondering en zelfs als aberratie gepresenteerd. Typering in vaste rolpatronen houden de machtsongelijkheid tussen mannen en vrouwen in stand. Veel interessanter zou het volgens mij zijn, als personages meer buiten de stereotypering van de rolpatronen komen te staan en definiëringen in vrouwelijkheid en mannelijkheid niet meer van belang zijn. In nieuw te maken beelden kunnen we proberen aan die polariteit en stereotypering te ontkomen.

Het vertoog over seksualiteit is sterk disciplinerend ten aanzien van individuele invulling en beleving van seksualiteit. Het is daarom belangrijk dat vrouwen gaan kijken naar mannen en hun eigen beelden in de openbaarheid brengen. De hier geboden teksten hebben hun onvolkomenheden als inspiratiebronnen maar ze bieden 'openingen', uitvalswegen naar nieuwe wegen. Ze zijn ons een steun in de rug want niemand kan ex nihilo scheppen. Wij kunnen nu beginnen om van heren ook een 'schoon geslacht' te maken.

Eric de Kuyper
**Afbeeldingen van het mannelijk lichaam
 in de Hollywoodfilm**
 Enkele bedenkingen¹

Het lichaamsbeeld van de vrouw in de Hollywoodfilm heeft tot een hele industrie geleid, zelfs tot 'kunst'. Ook is theorievorming erover niet achterwege gebleven. Anderzijds lijkt het wel of het lichaamsbeeld van de man in diezelfde Hollywood-kontekst totaal afwezig of op zijn minst te verwaarlozen is. De alomtegenwoordigheid van het vrouwelijk lichaamsbeeld is zo intens en gevarieerd dat het lijkt of mannen in Hollywoodfilms überhaupt geen lichamen hebben. De schraalheid of schijnbare afwezigheid aan de mannelijke kant is op zijn minst bevreemdend te noemen tegenover de overdaad aan de vrouwelijke kant. De nadrukkelijkheid waarmee die 'afwezigheid' beklemtoond wordt, evenals de nadrukkelijkheid waarmee de vrouwelijke aanwezigheid gemodelleerd wordt, geeft te kennen dat we hier met een probleemgebied te maken hebben. Het gaat mij hierbij niet om rehabilitatie en ook niet om naast de emancipatie van het vrouwelijke een emancipatie van het mannelijke te poneren. Het gaat mij om een analyse van twee met elkaar vervlochten verschijnselen die veelzeggend zijn door zowel hun overdaad als hun nietszeggendheid.

Greep krijgen op de (pseudo-)afwezigheid van het mannelijk lichaam is geen makkelijke zaak. Daarom is het wellicht goed vooraf enige orde in deze kwestie te brengen door een paar elementaire vragen te stellen.

Beelden zijn slechts afbeeldingen

Een eerste triviale konstatering kan niet genoeg herhaald worden: het gaat steeds om beelden van lichamen, nooit om mensen van vlees en bloed. Film-lichamen zijn figuren van licht-en-schaduw, schimmen, nooit 'echte' mensen. Beelden zijn steeds afgietsels, konstrukties. Ze vooronder-

1. Fragmenten uit een in het voorjaar 1987 te verschijnen boek: *De verbeelding van het mannelijke lichaam, in foto, film, reclame, sport.*

stellen steeds een selectie, gemaakt aan de hand van onder meer fotografische, plastiese en grafiese middelen. Bovendien is deze selectie niet willekeurig, maar voor een belangrijk deel bepaald door de sociaal-kulturele kontekst.²

Deze (eerste) omzetting van, laten we zeggen het niet-ikoniese in het ikoniese, is op zich reeds verre van eenvoudig. Het analyseren en duiden ervan veronderstelt een visuele vaardigheid die voor andere piktorale verschijnselen erkend wordt, maar voor het filmiese of fotografiese beeld als overbodig of vanzelfsprekend wordt gezien. Althans dit zou men denken als men de vereenvoudigingen constateert in analyses die het beeld beschouwen als letterlijke 'afspiegeling'. Het beeld staat nooit los, het maakt deel uit van een systeem. Waarom werd bijvoorbeeld het beeld van Marlene Dietrich opgebouwd in chiaroscuro-belichting? Waarom deze licht-en-schaduw-effecten? Waarom werd de afbeelding van een vrouwelijk lichaam zo gekonstrueerd? Waarom werden deze elementen geselecteerd en niet andere?

Naast deze eerste omzetting kan men een tweede omzetting plaatsen, die allesbehalve identiek is aan de eerste, namelijk de 'retour'-beweging van het beeld(systeem) naar de sociaal-kulturele kontekst. Wat is de waarde van deze beelden voor een bepaald sociaal-kultureel systeem? Wat vertellen die beelden erover? Veel te snel wordt gekonkludeerd dat ze samenvallen met maatschappelijke 'beelden' (nu echter in overdrachtelijke zin). Is het al moeilijk om beelden goed te analyseren, de terugkoppeling vergt een extra voorzichtigheid die zelden aanwezig is. Vandaar het op grote schaal verspreiden van nieuwe mythologieën: pasklare antwoorden die geruststellend zijn, maar in wezen de kwestie niet problematiseren. Zo krijgen we studies over de rol van de huismoeder, de career-woman, enzovoort in de Hollywoodfilm.

De vraag die bij de tweede omzetting opkomt, heeft nog andere consequenties. Als men aanvaardt dat de beeldentaal principieel en fundamenteel een 'fiktie' is, in hoeverre kunnen we deze fiktie dan vergelijken met de niet-fiktieve sociaal-kulturele werkelijkheid. In *Filmische Hartstochten* heb ik gesteld dat deze sociaal-kulturele 'werkelijkheid' eveneens een 'fiktief' karakter draagt.³

2. De interessantste beschouwingen over het beeld vindt men in: U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington (Indiana University Press) 1976.

3. E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*. Weesp (Het Wereldvenster) 1983, p. 8: 'Amoureuze emoties in de film, evenals die in het dagelijks leven, zijn constructies' en p. 9: 'De psychoanalyse biedt in die zin een geschikte overgang tussen film en leven: voor haar zijn levensverhalen, net zoals andere verhalen, steeds "ficties", constructies en reconstructies.'

Wanneer we het dus over 'beelden van lichamen' hebben dan dient de vraag gesteld te worden: hoe worden die gekonstrueerd? Of: wat blijft er over van het mannelijk of vrouwelijk lichaam in de beeldomzetting? Wat is het beeld dat ons gegeven wordt? Aan de hand van welke elementen wordt het überhaupt zichtbaar gemaakt? Wat wordt er geselecteerd? Wat wordt er behouden, wat wordt er weggelaten? Waar valt het aksent op?

Beelden van lichamen

Bij film en televisie wordt voor het grootste deel gewerkt met beelden van mensen, beelden van 'mannen' of 'vrouwen', in feite beelden van lichamen. Je hoeft maar te luisteren naar commentaren van televisiekijkers bij de beelden die op hun scherm verschijnen. De inhoud ervan slaat voor een groot deel steeds op het uiterlijk, het lichamelijke: de paus ziet er vermoeid uit; Sonja heeft zich weer leuk gekleed; wat een vreemde ogen heeft die man toch.⁴ En wat buitenstaanders beslist zal shockeren is de wijze waarop over acteurs en actrices gesproken wordt bij een voorafgaande keus: 'Ze heeft een trekje om haar mond dat haar onvriendelijk maakt en dus niet past bij de rol'; 'hij heeft wenkbrauwen die niet geschikt zijn' enzovoort. Soms zal het voor de buitenstaander lijken of hier over vee gesproken wordt. Wat echter wordt gedaan is nagaan in hoeverre, in deze fase van 'casting', het lichamelijke van de acteur of actrice als lichamenlijk beeld gebruikt kan worden.

Deze beelden van lichamen zijn sensueel te noemen. Ook wanneer dit niet expliciet de bedoeling is, appelleren ze aan zinnelijkheid. De kijker ontsnapt niet aan de fascinatie die uitgaat van de afbeelding van een lichaam.

Het filmiese en fotografiese beeld stelt een concreet lichaam voor en wel in de dubbelzinnige status van aanwezigheid en afwezigheid. Het is geen lichaam van vlees en bloed, maar het beeld roept dat lichaam wel op. Het is afwezig als lichaam, maar concreet als beeld.⁵ Wat dat betreft heeft het beeld een fundamenteel fetisjerend karakter: het vervangt dat wat niet, of heel zelden en nooit in die mate, bereikt kan worden: het lichaam van de ander. Daarom zegt men dat 'beelden zo fascinerend

4. Deze zijn waarschijnlijk zo sterk aanwezig bij televisie omdat het fictie-karakter vaak zo minimaal is.

5. Zie: Ch. Metz, 'Histoire/Discours. Aantekeningen over twee voyeurismen', in: *Seminar Semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, en Ch. Metz, *De Beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980. pp. 76 e.v.

werken'. We mogen immers beelden van lichamen van vrouwen en mannen op het scherm bekijken zoals dat daarbuiten nooit of zelden kan. Ons voyeurisme is gelegitimeerd.⁶

Dit zal de lezer vermoedelijk vertekend voorkomen, en terecht, want we worden nooit zo rechtstreeks gekonfronteerd met het zinnelijke karakter van het beeld. Meestal gebeurt dat via een omweg of, zoals ik het liever noem, een strategie die ons de 'hoofdzaak' doet 'vergeten' (of laat aksepteran).⁷ Het gaat toch om Sonja en haar talk-show; het gaat toch om de paus en zijn kerk; en in de speelfilm (het gebied dat mij bezighoudt) gaat het toch om het verhaal. Het is steeds of entertainment, informatie, zuivere fictie de aanzet is tot kijken naar lichamen, of beter gezegd: de aanleiding of het voorwendsel dat ons voyeurisme acceptabel maakt. De lust van het kijken is zelden een directe prikkeling van het kijkmechanisme. Skopofilie als appèl aan onze kijkdrift vindt slechts plaats in extreme gevallen, zoals bij pornofilms.

Kijklust wordt doorgaans ingebed in een legitimerende kontekst. Deze legitimering kan variëren in intensiteit, maar zonder dit voorwendsel werkt de kijklust niet zo goed. Wat dat betreft zit kijklust in een vrij dubbelzinnige positie. Vandaar ook de ongrijpbaarheid en het uiteindelijke grote belang ervan. Enerzijds beschouwt Freud skopofilie als een afleiding en vervanging van het betasten,⁸ anderzijds kan het seksuele perspectief, dat hier vooropstaat, ook afgezwakt of 'vervangen'⁹ worden door een 'esthetisch perspectief', gesublimeerd worden.¹⁰ Zo ontstaat er een schakel: het is geen betasten want het is kijken; het is geen kijken met seksuele bedoelingen, want het is 'kunst' ... Deze ingewikkelde vergelijdingen – steeds breuken en verplaatsingen – worden consistent gemaakt door de legitimerende fictie (of de non-fictie van het documentaire, het informatieve, het ludieke; de kontekstuele legitimatie die het mechanisme zowel verdoezelt als mogelijk maakt).¹¹

6. Ch. Metz, *De Beeldsignifikant*, a.w., p. 83: 'Aan de film blijft iets kleven van het verbod dat het zien van de oerscene gold. Maar tegelijk (...) is de film gebaseerd op de legalisering en algemene verbreiding van de verboden praktijk.'

7. Zie mijn opstel over 'A Chorus Line', in: *Versus* 1, 1986.

8. S. Freud, 'Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie', in: *Gesammelte Werke*, Bd V, Frankfurt 1942, p. 56.

9. S. Freud, a.w. Ook in bijvoorbeeld: S. Freud, 'Der Dichter und das Phantasieren', in: *Gesammelte Werke*, Bd X, p. 223.

10. Over het ingewikkelde begrip sublimatie en de verbinding met seksualiteit: J. Laplanche, *La Sublimation*. Parijs (PUF) 1980.

11. Zo beschouwd kan het kostuum of de mode gezien worden als een 'fictie' die het kijken – en het tonen – van het lichaam legitimeert. Een verplaatsing van het rechtstreeks kijken

... in de Hollywoodfilm

Voor het onderzoek naar beelden van mannen- en vrouwenlichamen is het Hollywood-corpus bijzonder geschikt. In eerste instantie om de invloed die de Hollywoodfilm gehad heeft tijdens de eerste helft van deze eeuw. De referentiebeelden uit de beeldcultuur van de eerste helft van de twintigste eeuw zijn voor een groot deel bepaald door de Hollywoodbeeldindustrie. Daarnaast gaat het om een reeds geconstitueerd corpus, dat rechtstreeks te maken heeft met mijn onderwerp: afbeelding van vrouwelijke en mannelijke lichamen.

Wanneer men er van uitgaat dat er bepaalde strategieën zijn voor het uitbeelden van vrouwelijke of mannelijke lichamen in speelfilms, dan rijst meteen de vraag naar de toelaatbaarheid. De criteria voor de toelaatbaarheid in het Hollywoodsysteem zijn streng onderworpen aan een geschreven codex, de zogenaamde Hays-code. Dit was een regeling voor zelf-censuur, geïntroduceerd tijdens de jaren twintig, maar pas echt effectief tussen 1933 en het begin van de jaren vijftig. Wanneer men spreekt over de Hollywoodfilm gaat het om deze periode met als criterium het door de Hays-code geconstitueerde corpus.¹² Er kan zonder overdrijving gesteld worden dat er tijdens deze twee-en-een-halve decennia geen enkele Hollywoodfilm vervaardigd werd die zich *niet* aan de richtlijnen van de Code hield. Om 'ekonomiese' redenen was dat uitgesloten.

De onderzoeker die zich met de uitbeelding van lichamelijke van mannen of vrouwen bezig houdt, bevindt zich hier in de situatie van de cultureel-antropoloog die kan beschikken over materiaal, waarin letterlijk de regels van een bepaalde ethiese gedragskode uitgebeeld worden. Hij of zij hoeft niet eens moeizaam die regels te destilleren aan de hand van het materiaal; men krijgt er de illustraties zo van voorgeschooteld.

Zo eenvoudig is het natuurlijk niet, want er zijn steeds mogelijkheden om de regels te interpreteren, de niet geschreven regels te vinden en uit te buiten. De toepassing van de regel vooronderstelt een zekere interpretatie, een zekere elasticiteit. Hoe homogeen dit corpus ook is, er komen steeds gebieden aan bod die veel vager omlijnd werden of helemaal niet voorzien waren op de kaart van de Hays-code. Gelukkig maar voor de

naar het lichaam naar het onrechtstreeks kijken via de kleding. Zie ook: E. de Kuyper, 'Het Hollywood-costuum', in: *Versus* 4, 1985.

12. Een zelfcensuurregeling op strikt ekonomiese basis. Bepaalde onderwerpen of bepaalde uitbeeldingen werden in bepaalde staten van de USA niet getolereerd, zodat sommige films daar verboden werden. Om dit risico in te perken werden films gemaakt die universeel aanvaardbaar moesten zijn. Zie ook: E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, a.w., pp. 97 e.v.

kultureel-antropoloog en ook voor de makers en toeschouwers uit deze periode. Was dit immers niet zo, dan zou het een vrij saai illustratie zijn geweest van de richtlijnen. Saai ook voor de toeschouwers, wat alles behalve het geval bleek te zijn: de toeschouwer heeft men vele jaren kunnen boeien met dit spel.

De Code over het lichamelijke

Het gaat in de Code over het lichamelijke, om het verbod op het autonoom en centraal functioneren van zowel het vrouwelijke als het mannelijke lichaam. Het lichaam dient steeds *gemotiveerd* te worden. Het lichamelijke mag nooit gratis zijn. Wanneer de aandacht al te sterk getrokken wordt naar het lichaam als autonoom verschijnsel, dan wordt het lichamelijke gevaarlijk, immoreel.

Doch deze Code kan steeds gerespekteerd en gelijktijdig omzeild worden. 'Motivatie' is hier het toverwoord dat het verbodene onderscheidt van het toelaatbare. Een spanningsveld ontstaat waarvan dankbaar gebruik gemaakt kan worden ten behoeve van de erotiek. De norm gehoorzamen en toch ondermijnen: 'Savoir jusqu'ou on peut aller trop loin'; de in een ander verband gebruikte formulering van Cocteau is hier erg toepasselijk.

Vrouwelijke en mannelijke lichaamsbeelden

In de Hays-code worden veel en precieze regels gegeven voor de uitbeelding van het vrouwelijke lichaam. Voor de uitbeelding van het mannelijke lichaam is er een soort vakuüm. Vanzelfsprekend is totaal naakt en aksentuering van de genitaliën uit den boze. Ook de sekundaire geslachtskenmerken mogen niet al te nadrukkelijk in beeld komen. Dit laatste betekent echter iets anders voor de vrouw dan voor de man. Zo mogen bij het vrouwelijke lichaamsbeeld de borsten niet al te gedetailleerd getoond worden. Hier zijn erg precieze regels voor, met in bepaalde perioden zeer specifieke invullingen van deze regels.¹³ Gegevens als exotisme of historische kontekst maken het mogelijk variaties aan te brengen of uit te proberen. Ook is 'dans' en 'show' steeds een motivatie die meer mogelijk maakt.

Voor de mannelijke lichaamsafbeelding gelden deze regels niet of

13. Zo sterk gold de regel van 'suggestie van de details' dat na de oorlog de borsten eerder als één 'boezem', een soort front gepresenteerd werden. Het aksent verplaatst zich dan naar de 'cleavage', de scheidingslijn tussen de borsten, om via deze verplaatsing te kunnen suggereren dat het om 'twee als één' handelt. De lengte van deze 'cleavage' werd tot op de centimeter aangegeven, en de stars zowel als de couturiers deden hun geïnspireerde best om met deze grens op de meest suggestieve wijze te spelen.

zijn ze niet weergegeven in de Code.¹⁴ Dat men er zo nietszeggend over is, dat alles zo neutraal voorgesteld wordt als ‘vanzelfsprekend’ en ‘algemeen bekend’, zodat er niet eens een beschrijving van gegeven hoeft te worden, betekent natuurlijk niet dat er hoegenaamd niets zou gebeuren op visueel vlak met het mannelijk lichaam. Gezien de aantrekking die het beeld van het lichaam steeds heeft, is het niet logies om aan te nemen dat ongeveer de helft van de beelden die we in films te zien krijgen ‘oninteressant’ zou zijn op het vlak van het beeld. Het lijkt echter vaak dat dat zo is.

De vragen die in verband met het mannelijke lichaamsbeeld rijzen, zijn: hoe wordt het lichamelijke dan weergegeven? Waarom dient dit via een kronkelweg te gebeuren? Wat schuilt er achter deze vanzelfsprekendheid? Duidt alleen het feit dat men het ‘vanzelfsprekend’ noemt, niet op een groot onderliggend spanningsveld? Waar komt die spanning vandaan, die zo groot en gevaarlijk lijkt te zijn dat ze maar meteen de kop ingedrukt wordt door de afbeeldingen ‘evident’ te noemen?¹⁵ Een omweg via het vrouwelijke beeld kan meer duidelijkheid scheppen.

Personages en hun lichaam

In fictie gaat het om personages, gekonstrueerde figuren die – vanuit mijn perspectief – onmiskenbaar als ‘mannelijk’ of ‘vrouwelijk’ geplaatst worden in de loop van het verhaal. Personages treft men natuurlijk ook in de literatuur aan. Fysieke aspecten worden hier, hoe nauwkeurig ook, aangegeven met woorden. In de film gebeurt dat echter met herkenbare lichamelijke kenmerken, die van acteurs of actrices.

Het vrouwelijke lichaam is alomtegenwoordig in de Hollywood-film, doch op zo’n manier dat we kunnen zeggen dat ‘personage en lichaam samenvallen’. In zekere zin is het lichaam van de actrice het hoofdbestanddeel van het personage en omgekeerd is dit personage voor het grootste deel afhankelijk van het lichamelijke van de ‘stars’ (‘Dietrich’, ‘Garbo’, ‘Hepburn’, ‘Davis’ enz.). Dit is, zeer algemeen en zeer vaag gesteld, de achtergrond waartegen, uiteraard af en toe, meer expliciet de nadruk komt te liggen op dat lichamelijke. Het vrouwelijke personage doet iets met of

14. Uit bepaalde getuigenissen van acteurs (die echter heel zuinig en kuis zijn op dit gebied) verneemt men iets. Zoals bijvoorbeeld van William Holden die zijn borstharen voor *Pic-Nic* (J. Logan, 1956) dagelijks diende weg te scheren.

15. We hebben hier te maken met een strategie, die gebaseerd is op de ‘Verneinung’, zie in *Versus 2* / ‘Lexikon’ 1983, pp. 54 e.v.

aan haar lichaam. Dit hoeft niet extra gemotiveerd te worden door bijvoorbeeld het verhaal, omdat men deze stereotypen kent uit de sociaal-kulturele registers van 'vrouwelijkheid'. Dat een vrouwelijk personage zich schminkt, andere kleren aantrekt, zich wast, haar kousen recht trekt, iets doet met haar haar, is reeds gemotiveerd door een sociale kontekst die aanvaardt dat vrouwen zich met hun uiterlijk bezighouden. Een minimale motivatie binnen het verhaal zal vaak volstaan. De verschillende genres bieden verschillende mogelijkheden. Doch ook hier zijn de spanning tussen uitbeelding en verbeelding en de verschillende variatiemogelijkheden in deze omzetting verre van homogeen.¹⁶

Nu zijn er echter momenten in Hollywood-films waar de fokalisering op dit lichamelijke zo nadrukkelijk geschiedt, dat het verhaal als het ware stopgezet wordt. Het personage komt blijkbaar 'tussen haakjes te staan'. Dit is een heel precair moment voor een Hollywood-film waarin juist alles wordt ingezet om de indruk te wekken dat het verhaal zichzelf steeds op een zo vlot en glad mogelijke manier vertelt.¹⁷ Zo'n onderbreking, hoe kort ook, van het narratieve verhaal ('the freezing of the narrative flow' zoals Laura Mulvey het mooi uitdrukt) kan slechts gebeuren via een indekking op een ander vlak, namelijk door wat Mulvey een extra aan 'visual pleasure' noemt.¹⁸

Twee regimes, fictie enerzijds en visualiteit anderzijds, vangen elkaar op en versterken elkaar. Deze strategie van compensering (en de terugkoppeling naar het fictie-regime) gebeurt niet zo maar, het is integendeel stevig onderbouwd door de 'glamour', die op zijn beurt een onderdeel is van het 'star system'. Immers het vrouwelijke lichaam in het verhaal en het vrouwelijke lichaam buiten het verhaal, dat van het visual-pleasure-moment, behoren tot een en hetzelfde star-image. Met andere woorden, ook hier is het lichaam van de star een onderdeel van het personage. Het personage wordt belichaamd door een star-lichaam.¹⁹

Wil men het 'vrouwelijke' in de Hollywood-films bestuderen, dan kan men zowel vertrekken vanuit de fictie (en kijken naar personages), als vanuit het 'beeld' (van dat vrouwelijke lichaam) zelf.²⁰

Het mannelijk personage beschikt echter niet over dit sociaal-kulturele alibi. De handelingen van de mannelijke held draaien niet om licha-

16. Zie het artikel van H. de Mare in dit nummer.

17. Ch. Metz, 'Histoire/Discours', a.w. (noot 5)

18. L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975.

19. E. de Kuyper, 'Het Hollywood-costuum', a.w. (noot 11).

20. Wat nu en dan ook geschiedt; zie E. de Kuyper, *Filmische Hartstochten*, a.w.

melijkheid. Het lichaam van de mannelijke held gaat daarentegen geheel op in aktie.²¹ Zijn lichaam is aktie en die aktie doet het lichaam als het ware vergeten. Via deze invalshoek zal men daarom niet zo heel veel vernemen over de mannelijke lichamelijke afbeelding.

Naaktheid en kleding

Totale naaktheid is in deze kontekst uiteraard taboe. Lichamen verschijnen meestal niet in hun naaktheid, maar in hun geklede vorm. En hier begint zich een onderscheid af te tekenen dat wellicht kan leiden tot een beter zicht op het mannelijk lichaamsbeeld.

De lichamelijkheid van het vrouwelijke personage hoeft niet naakt te zijn om als vrouwelijk lichaam betekenisdragend te worden. Het mannelijk lichaam daarentegen kan enkel door een zekere vorm van naaktheid als 'lichaam' zichtbaar gemaakt worden. Het vrouwelijk personage kan ook half-naakt, ontbloot verschijnen of een bepaalde naaktheid suggereren, maar het kan evengoed en misschien nog beter omhuld worden door een kledingstuk en toch lichamelijkheid suggereren. Het vrouwelijk kostuum is volledig afgestemd op het bespelen van de lichamelijkheid. Of het nu een badpak is, een avondjurk of een streng twee-delig pak met handschoenen en hoed, of zelfs (toppunt van perversiteit van het kostuum) een nonnengewaad, steeds is het kostuum een vorm van geklede naaktheid, de zogenaamde tweede huid.²²

Bij vrouwelijke stars is het vaak heel moeilijk uit te maken in hoeverre ze gekleed zijn of niet: half doorzichtige negligé's, geraffineerde bustehouders uit kant of parelweefsels; uitsnijdingen, inkepingen, die nu eens 'toevallig' een been, een dij ontbloten en dan weer, door middel van een beweging, meteen weer verhullen; een draperie die een deel van een rug ontbloot en weer zedig bedekt. De spelingen zijn blijkbaar eindeloos. Soms zijn ze ook meer strak aangegeven in zones, waarin naakt en niet-naakt elkaar afwisselen, zoals kousenbanden, jarretels, korsetten en badpakken. De grens of begrenzing wordt duidelijk aangegeven, maar lijkt

21. Wat in een ruimere dan filmiese kontekst gesuggereerd wordt door: R. Dyer, 'Don't look now: the male pin-up', in: *Screen*, vol. 23, nr. 3/4, 1982.

22. Vandaar ook dat vrouwelijk naakt – zeker in een min of meer artistieke kontekst – veel sneller als 'aanvaardbaar', dus voor een quasi-vorm van 'gekleed' zal kunnen doorgaan. Het mannelijke naakt daarentegen zal vrij snel als 'obsceen' gediskwalificeerd worden. Het gebied tussen obsceen (naakt) en neutraal (gekleed) is voor het mannelijke lichamelijke moeilijk te bezetten.

niet voor eens en altijd vastgelegd, behalve op enkele duidelijk seksueel beladen punten.

Voor de vrouwelijke beelden zijn de motiveringen zowel via het verhaal als via het kostuum zeer talrijk. Voor het mannelijke beeld is de handeling geen erg geschikte manier om de lichamelijkeheid te beklemtonen en het kostuum biedt weinig speling.²³ Het vrouwelijke kostuum lijkt bijzonder goed in staat tot een eindeloos lijkende variatie op onthullen en verhullen. Waarom zou het mannelijke kostuum dat niet kunnen? Heeft het iets met de vrouwelijke en mannelijke anatomie te maken, met de seksuele differentie?

De erotiek van het vrouwelijke kostuum (respektievelijk lichaam) zou je polymorf kunnen noemen. Het spel met de halve-naaktheid, halvegekleedheid suggereert een dubbelzinnigheid of beter nog een onbestendigheid. Vele kostuumeffekten, zoals voiles, splitten, doorkijken en draperieën, die vormen en omvormen, openvallen en dichtglijden, gebruiken en benutten het hele vrouwelijke lichaam als een groot onbestendig spanningsveld. Waar zal het naakt zich tonen, waar zal het zich verbergen? Vanwege het feit dat in de westerse cultuur niet één, maar meerdere zones seksualiteit aangeven (het geslacht en de borsten) en daar voortdurend rond 'gewerkt' wordt, is het vrouwelijke lichaamsgebied er een van 'kavelen en voortdurend herverkavelen'. Vandaar ook dat vrouwelijke kostuums geheel op beweging afgestemd zijn, niet alleen door de reeds vermelde constructieprincipes van het kostuum, die inkijk en doorkijkmogelijkheden bieden, naargelang de beweging of de houding, maar ook door de materialen zelf, de stoffen die de vormen helpen omvormen. De geklede vrouw is een groot eroties schouwspel, gebouwd rond de spanning van het 'waar' en 'wanneer'.²⁴

De kleding van het mannenlichaam bezit deze mogelijkheden niet. Hier gaat het enkel en alleen om de zeer primaire functie van kleding: bloot of niet. Wat naakt kan zijn, bevindt zich ofwel boven de gordel (het bovenlichaam en de armen) ofwel onder de gordel, maar dan alleen de benen. Met deze drie varianten van lichamelijkeheid moet men het doen. Het is geen toeval dat het bovenlichaam in zijn geheel de meest voorko-

23. Voor films uit genoemde periode waren er geen speciale kostuum-designers voor mannen in de Hollywood-studio's. Deze waren er wel voor de historische kostuums, maar het historische en exotiese kostuum (Tarzan bijv.) zijn gevallen apart die slechts de regel bevestigen.

24. Ik laat hier de mise-en-scène en allerlei filmiese of fotografiese effecten, zoals kadering, belichting, rekwisieten en dergelijke buiten beschouwing. Deze kunnen dit spel nog onderstrepen. Voor een klein onderdeel heb ik dit geprobeerd, met name voor de 'glamour-close-up', in mijn opstel over het kostuum in *Versus* 4/1985.

mende variant is²⁵ met de gordel als duidelijk afgegrensd gebied: dit is duidelijk bloot, dit is duidelijk gekleed. Er ontstaat een zeer primaire contrastwerking, een zwart-wit effect, die juist omdat het zo bot en cru, zo letterlijk is, heel subtiel gebruikt dient te worden bij het uitbeelden van het mannelijke lichaam.

Voorlopige konklusie

In dit opstel heb ik slechts enkele voorafgaande voorwaarden geschetst die het mogelijk moeten maken om het 'mannelijke lichaamsbeeld in de Hollywood-films' te analyseren. Alvorens ze geanalyseerd kunnen worden, dienen ze eerst 'gezien', gevonden te worden. We gingen ervan uit dat ze, gezien de karakteristieken van het filmiese beeld, niet anders dan aanwezig konden zijn. Maar hoe kunnen we vat krijgen op die vanzelfsprekende nietszeggendheid?

Die vanzelfsprekendheid, dat was een vertrekpunt, verbergt een onvanzelfsprekendheid, een probleem dat 'taboe' of op zijn minst heel kwetsbaar lijkt te zijn in deze sociaal-kulturele kontekst. Doch visualiseren, in beelden omzetten (in casu: van mannelijke lichamelijkeheid) betekent ook steeds het, hoe dan ook, doen opvallen, het zichtbaar maken, het weer opnieuw (maar nu anders!) onvanzelfsprekend maken. Dit kan echter niet in die mate dat het al te zeer opvalt. Het moet gezien en meteen vergeten kunnen worden.

De erotiek die zich te zien geeft in het ontblote bovenlichaam, is wat dat betreft een perfecte koppeling van onvanzelfsprekende vanzelfsprekendheid, die onvanzelfsprekend gemaakt wordt om meteen terug te verwijzen naar de regionen van het vanzelfsprekende. (Tot wat voor gymnastiek de mannelijke problematiek ons al niet voert!) Het naakte bovenlichaam zegt immers: ik heb niets te verbergen, ik heb niets te vrezen, ik hoef mij niet te schamen. Kortom: ik ben een man en mannen kunnen dit lichaamsdeel blootgeven. De meest minimale aanleiding volstaat: inspanning, warmte, omkleden, enzovoort.

De bekennning van banaliteit en trivialiteit van deze toestand van

25. 'Geen toeval', omdat 'onder' te dicht bij de genitale zone ligt, en 'boven' de aandacht kan verplaatsen. Terloops, de broekjes die de mannen dragen in het beroemde nummer 'Is there anyone here for love' uit *Gentlemen Prefer Blondes* (H. Hawks, 1953) zijn uiterst belangrijk in het scheppen van een eroties beeld van de mannenlichamen. Deze shorts zijn vleeskleurig, en hebben geen duidelijke gordel-lijn, maar de broekspijpen zijn wel afgezet met een zwart biesje. Een 'onzekerheid' in het naakt-gekleed zijn, wat doorgaans enkel in vrouwelijke kostuums bereikt kan worden!

ontbloting verzwijgt echter een ander verhaal: wij mannen zijn daarin verschillend van vrouwen. Met andere woorden: onder de gordel bezitten we 'iets', we zijn niet gekastreerd. Die natuurlijkheid van het ontblote lichaam kan daardoor ook als een uitdaging geduid worden: dit lichaam is mannelijk, dus niet gekastreerd. De uitdaging tegenover de vrouw is echter ook een uitdaging aan zichzelf: de durf tot zelfontbloting, het kwetsbaar maken door het bewijs te moeten leveren, dat geen echt 'bewijs' is en dat slechts via deze weg geleverd kan worden.

Exhibitionisme en voyeurisme bestaan, in tegenstelling tot wat steeds gedacht en geschreven wordt, op dit eenvoudige en triviale mannelijke vlak in veel cruer en botter vorm dan op het vrouwelijke vlak. Daar viert de esthetiese sublimering hoogtij en wordt de kijkdrift in andere richtingen gekanaliseerd. Dit is ook de reden waarom zo'n ongevaarlijke en banale uitbeelding van het mannelijke zo voorzichtig gehanteerd dient te worden. In de Hollywood-film gebeurt dit slechts vluchtig en terloops, zodat we het kunnen zien als toeschouwers en meteen ook vergeten. Het beeld van het mannelijke lichaam bestaat er slechts als glimp.

Reaktie

Bernadette de Wit

Hebben Bad Girls hersens?

Het wetenschappelijk bewaarkool-
feminisme over *Diva's* seksueel-
geweldstandpunt

Zo langzamerhand ben ik niet meer verbaasd dat *Diva* slecht gelezen wordt. Het schijnt voor inwoners van ons bedaarde landschapspark moeilijk te bevatten te zijn, dat *denken* en *doen* in één tijdschrift samengebracht kunnen worden. Ook de inleidster van het themanummer over seksueel geweld vat de in *Diva* gepubliceerde opvattingen op zeer beperkte wijze samen, op hetzelfde dreuntoontje als dat in andere feministiese tijdschriften gebeurt. Schrijven jullie die kritiek soms van elkaar over?

Het in *Diva* verwoorde standpunt wordt afgedaan als 'eenduidig' en 'algemeen'. Het zou van de slachtofferrol naar de andere kant, de weerbare vrouw verschuiven waardoor het algemene antagonistiese model nog eens wordt bevestigd. Hoe komt het toch, dat *Diva's* voornaamste activiteit – standvastig en hartstochtelijk polemiseren tegen een dualisties, tautologies of essentialisties sekse- en seksualiteitsbegrip – stelselmatig wordt genegeerd door feministiese publicisten? In de wandelgangen krijgen we nog wel eens te horen, dat het 'best wel moedig' is dat wij onze nek uitsteken. In die persoonlijke gesprekken heb ik kritiek zoals de bovengenoemde meermalen kunnen weerleggen. Bij mijn weten is Annechien Vink de enige die destijds in *De Groene*

heeft opgemerkt, dat het 'dekonstruktie' is wat *Diva* doet. Voor het overige zien we onze stellingnames jaren later in afgezwakte vorm terug in feministiese zusterbladen.

Ik vind het nogal robotachtig om, zoals nu weer in het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies*, *Diva* af te doen als een blad dat simpelweg pleit voor seksueel plezier. (Terwijl ik dit typ, denk ik: ik lijk wel gek om uit te leggen dat *Diva* zich heus niet alleen met *leuke* dingen inlaat! Ik moet me niet opwinden over de kinesië van die bloedeloze...) Terzake. De rollen zijn in het vaderlandse deltafeminisme immers verdeeld: we hebben de *Denkers*, voor verantwoorde analyses, de *Aktievoerders*, die niet aan plezier of nadenken toekomen, en tot slot de *Bad Girls*, die van geen seksueel geweld meer willen horen. Wee degene die aan de vaste rolverdeling probeert te ontsnappen. Wie gevoel voor humor heeft, of in een tiggerbadpak wordt gesignaleerd, verspeelt de mogelijkheid dat haar nuanceringen serieus worden genomen door de akademies gevormde dominees van *Katijf*, *Lover* en het *Tijdschrift voor vrouwenstudies*. Tenzij zij hoog en droog in de akademiese vesting zitten.

Of moet ik konkluderen, dat jullie kollektief last hebben van kognitieve dissonantie? Voor de goede orde: ik was het die, bij mijn weten als eerste Nederlander de vloer aanveegde met de griezelige ideeën van Catherine MacKinnon en konsorten.

Petra Janssen en Ellen Sprenger

Een krities verslag van de 'International Conference on Women's History',

24-27 maart 1986 te Amsterdam*

Aan deze konferentie, georganiseerd door het Landelijk Overleg Vrouwengeschiedenis (LOV), namen ongeveer 700 vrouwen deel;

de grootste die ooit over vrouwengeschiedenis werd gehouden.¹ De konferentie had als doel een ontmoetingsplaats te zijn voor allen die betrokken zijn bij en geïnteresseerd zijn in histories onderzoek naar vrouwen. De opzet was te komen tot een internationale uitwisseling.

Het bleek echter dat deze internationale konferentie over vrouwengeschiedenis, in feite een konferentie was over en voor *witte* vrouwen en hun geschiedenis. In dit verslag zetten wij uiteen wat onze kritiek is op de konferentie en hoe naast zwarte vrouwen ook witte vrouwen actie hebben gevoerd tegen de witte norm van deze konferentie.

Wij hanteren in dit verslag de begrippen zwart-wit. Echter, enige opmerkingen zijn hier op z'n plaats. Zwart en wit hanteren wij als politieke termen. Ze verwijzen niet naar huidskleur maar baseren zich op een analyse van onderdrukking en histories gegroeide machtsverhoudingen. Toch blijken ze niet altijd identifikatie te bieden en kunnen ze verwarrend werken. Onze keuze voor de termen zwart en wit ligt dan ook voor een deel bij gebrek aan ekwivalenten.²

De ruim vóór de konferentie verspreide kongresbundel was voor ons aanleiding tot het uitdenken van anti-racistiese strategieën. Door de organisatie samengestelde bundel vertoonde vele elementen van het racisme in vrouwenstudies, waar zwarte vrouwen in Nederland al verscheidene jaren tegen in opstand komen. De bundel was opgedeeld in 13 blokken: *Ancient History, Women in the Middle Ages, Early Modern History, Images of Women, Sexuality, On Lesbianism, Women and Work, Teaching and Learning, Politics and Women, Feminism, Methods and Theories*,³ *Teaching Women's History* en *'Third World' and Women's History*. Alles over vrouwengeschiedenis in de Derde Wereld werd dus bij elkaar in een blok geplaatst. Een lezing over 'Women's fight for political rights in India' viel onder het blok *'Third World' and Women's*

History, niet onder *Politics and Women*. Ook werd een lezing over 'The historical phases of Egyptian feminism (1899-1985)' onder *'Third World' and Women's History* geplaatst en niet onder *Feminism*.

Een logiese konklusie zou zijn dat de resterende 11 blokken over *niet-Derde-Wereld*-vrouwen gingen, met andere woorden over westerse vrouwen. Maar over welke westerse vrouwen dan? Zwarte vrouwen, witte vrouwen, of was er de pretentie dat het over zowel zwarte als witte vrouwen ging?

De geschiedenis van zwarte vrouwen, waarin onderdrukking, uitbuiting en racisme een grote rol spelen, is niet zonder meer gelijk te schakelen aan die van witte vrouwen. Daar de geschiedenis van zwarte vrouwen in het Westen niet terug te vinden was in de 11 blokken, kon alleen maar gekonkludeerd worden dat, wat hier aangeboden werd als vrouwengeschiedenis, *witte westerse* vrouwengeschiedenis was. Of, om met Loewenthal te spreken: 'dat vrouwenstudies een racistiese kennis produceert, wanneer veralgemenisering naar alle vrouwen vanzelfsprekend lijkt te zijn'.⁴ We besloten om als 'witte vrouwengroep tegen racisme' een verklaring op te stellen waarin onze kritiek naar voren zou komen. Ook probeerden we vanuit een door ons voor die week gereserveerde ruimte, met andere witte vrouwen verdere strategieën en initiatieven te ontwikkelen.

Maandagochtend, de officiële opening. Diverse spreeksters gaven een indruk over de positie van en de ontwikkelingen binnen vrouwengeschiedenis in hun land. Een vrouw van de Groep Zwarte Vrouwen Nijmegen las een verklaring voor. De bedoeling was duidelijk: 'Too often white women have claimed to have written women's history and too often black women have unmasked this as being white women's history'.⁵

Ook wij, als Witte Vrouwengroep tegen

Racisme, gaven ons standpunt weer: 'The fight against racism must become an accepted part of women's history. Otherwise, we white women, take part in the forgery of history.'⁶ Beide groepen riepen de deelnemers aan het congres op racisme binnen elke workshop ter discussie te stellen. Ook werden zwarte en witte vrouwen uitgenodigd mee te doen aan respectievelijk de zwarte-vrouwengroep en de witte-vrouwengroep. Op maandagmiddag zaten een dertigtal witte vrouwen te beraadslagen over te nemen stappen op de conferentie.

Het aan de orde stellen van racisme binnen de workshops stuitte vaak op weerstand. De sprekers wilden veelal 'gewoon' hun lezing geven en vele deelnemers wezen de discussie over racisme af, want 'daar hebben we het hier nu niet over'. Waar deze discussie dan wel gevoerd zou moeten worden, vroegen zij zich niet af. Evenmin maakten zij de link naar mannen die vaak precies hetzelfde zeggen als ze van viricentrisme beschuldigd worden.

Van de organisatrices ging een deel steeds in de verdediging. Zij hadden pogingen gedaan zwarte sprekers te krijgen, 'maar die waren gewoon niet zo makkelijk te vinden'.⁷ Het bleek echter dat van verschillende kanalen en netwerken waar zwarte vrouwen bij aangesloten zijn geen gebruik was gemaakt. Aan de andere kant is het niet voldoende om zwarte vrouwen uit te nodigen op conferenties en dergelijke; vrouwenstudies moeten hun racistiese karakter krities gaan beschouwen en veranderen. Desondanks was op initiatief van de zwarte vrouwengroep een plenaire bijeenkomst bij elkaar geroepen waardoor alle workshops een uur verschoven werden. Velen onderstreepten het belang van anti-racistiese vrouwenstudies en onderkenden dat zwarte vrouwen vaak 'vergeten' werden of weggemoffeld onder het kopje 'Derde Wereld'. Met andere woorden dat wit als norm gehanteerd werd.

Tijdens de slotbijeenkomst van donderdag

bleek dit ook weer in de praktijk. Sommige leden van de organisatie spraken van een 'coup' door de zwarte en witte vrouwengroep en van het opdringen van discussies. Deelnemers in de zaal stelden dat er genoeg over racisme gepraat was en wilden, los van deze hele discussie, de conferentie gaan evalueren. Slechts weinigen namen zich daadwerkelijk voor in eigen land of stad actief te werken aan hun blinde vlek met betrekking tot racisme, en aan een vrouwengeschiedenis voor, door en over *alle* vrouwen.

Vrouwengeschiedenis begint haar eigen plaats te creëren binnen de gevestigde wetenschap. Dit is een erg belangrijke en positieve ontwikkeling. Daarbij mag ons inziens niet vergeten worden dat het onderkennen van racisme als onderdrukingsmechanisme van evengroot belang is als het onderkennen van de onderdrukking op basis van sekse, seksualiteit en klasse. Om dit te doen slagen is meer dan alleen goodwill nodig. Voor het signaleren van het, soms sluipende, racisme is een actieve houding noodzakelijk. Witte vrouwen zullen een duidelijke keuze moeten maken voor een anti-racistiese houding.

Noten

* Dit verslag hebben we geschreven namens de 'Witte Vrouwengroep tegen Racisme Nijmegen'.

1. 'Vrouwengeschiedenis is al veel meer dan een inhaalmanoeuvre', in: *De Waarheid*, 28-3-1986, p. 6.

2. Enkele voorbeelden: niet-westerse vrouwen: stelt het Westen als het perifere uitgangspunt; buitenlander: als je in Nederland geboren bent en/of de nederlandse nationaliteit bezit?; mensen van kleur: hebben niet alle mensen een kleur?

3. In het blok 'Methods and Theories' was een workshop gewijd aan 'Ethnocentrism in Historiography'.

4. Troetje Loewenthal en Kamala Kempadoo, 'Verbroken verbindingen. Een kritiek op een etnies feministiese visie', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 25, jrg. 7, nr. 1, 1986, pp. 76-84.

5. Zie ook: Groep Zwarte Vrouwen Amsterdam/Nijmegen, 'Verklaring van de Zwarte Vrouwengroep op de Internationale Conferentie over Vrou-

wengeschiedenis, maart 1986', in: *Vrouwenweekblad* 143, jrg. 4, april 1986, pp. 4-5.

6. Verklaring Witte Vrouwengroep tegen Racisme, 'Racisme een witte aangelegenheid', in: idem, p. 6.

7. Toof Brader, 'Zwarte vrouwen protesteren tegen witte aanpak', in: *De Waarheid*, 28-3-1986, p. 6.

Recensies

Odile Verhaar, Bernard Bouwman
Au commencement était l'amour.
Psychanalyse et foi.

Julia Kristeva, Parijs (Hachette) 1985,
83 blz., FF 48

Binnen het vrouwenstudiescircuit is Julia Kristeva al lang geen onbekende meer, ondanks de moeilijkheidsgraad van haar werk. Aanvankelijk is ze bekend geworden door haar in het algemeen als origineel beschouwde poging om een psychoanalyties (Iacaniaans) begrippenapparaat te integreren in de linguïstiek: 'het woord als lichaam en het lichaam als woord'. Deze aanpak heeft geresulteerd in vrij technische, en daarom voor een groot publiek moeilijk toegankelijke werken. Sinds enige jaren is zij een andere weg ingeslagen: in haar in 1983 verschenen *Histoires d'amour* staat de liefdes-thematiek centraal. Hetzelfde geldt voor het zojuist uitgekomen *Au commencement était l'amour* (In den beginne was er de liefde), een essai over het verband tussen de psychoanalyse en het (katholieke) geloof, waarin overigens diverse thema's uit *Histoires d'amour* worden hernomen.

Au commencement était l'amour is een toegankelijk boek(je) dat ontstaan is uit een lezing die Kristeva in 1984 voor een publiek van studenten heeft gehouden. Dit verklaart waarom zij in inleidende termen over fundamentele begrippen van de psychoanalyse spreekt, en soms zelfs naar gevallen uit haar eigen psychoanalytische praktijk grijpt om haar ideeën toe te lich-

ten (het 'geval Paul', p. 24). Het boek biedt dan ook een goede mogelijkheid voor hen die enerzijds in het oeuvre van Kristeva geïnteresseerd zijn maar anderzijds de vrij technische boeken willen vermijden, om kennis te maken met haar denken.

Het boek probeert globaal de overeenkomst aan te geven tussen het religieuze en het psychoanalytische vertoog ('discours'). Beide vertogen voorzien in een fundamenteel menselijke behoefte: een bevredigend antwoord vinden op het leed ('le manque': het gemis) dat veroorzaakt is door de primaire scheiding van het kind van de moeder wanneer het de overgang maakt naar het subjekt-zijn door toe te treden tot de symboliese orde van de taal. Het zo gevormde subjekt probeert als een volgens Kristeva 'gewonde Narcissus' deze verloren eenheidservaring terug te vinden in de liefde.

Uitgangspunt van Kristeva's boek is dat beide vertogen, het religieuze en het psychoanalytische, begrepen moeten worden als een 'liefdesvertoog' ('discours d'amour'), met dit verschil dat het eerste een *mythies* en het tweede een *wetenschappelijk* vertoog is. Kristeva legt speciale nadruk op het feit dat voor haar het wetenschappelijk karakter van het psychoanalytische vertoog geenszins een nihilisme impliceert: de idee dat de psychoanalyse het menselijk subjekt – en met name de patiënt – zou 'objektiveren' is volgens haar niet houdbaar. Ze probeert aannemelijk te maken dat het psychoanalytische vertoog essentieel een *af-fektief* vertoog is en dat de relatie psychoanalytiekus-patiënt dus primair een relatie van liefde is. Sterker nog, de psychoanalyse is de enige maatschappelijke institutie waarin het individu over zijn liefdes praat en een vertoog zoekt dat passend is voor zijn amoureuze ervaringen.

In een dialektisch spel van objektivering en subjektivering probeert de psychoanalyse de patiënt middelen aan te reiken die hem de mogelijkheid moeten geven om zich opnieuw

in zijn voorheen onleefbare wereld te laten situeren. Kristeva benadrukt dat de psychoanalyse in die zin een 'ludieke' dimensie heeft: het gaat er niet om de patiënt zijn 'illusies' af te nemen, de bedoeling is slechts ze minder 'infernaal' te maken. De psychoanalyse probeert zo de spanning tussen het subjekt en de Ander in hemzelf op te heffen en in dit verband citeert ze Sartre's uitspraak 'l'enfer, c'est les autres'.

Deze gematigde visie op de wetenschappelijke aanspraken van de psychoanalyse impliceert voor Kristeva een herwaardering van het religieuze (katholiek) denken. Ook dit denken heeft een sterk affectieve dimensie: 'God is liefde' zoals ze steeds citeert. Ook al is het religieuze vertoog een *mythies* vertoog, toch heeft het met het psychoanalytische vertoog gemeen dat het gebaseerd is op het principe dat je vertrouwen schenkt en daarvoor in ruil liefde terugkrijgt: het principe van 'een beminde en beschermende instantie' (p. 36). Desondanks is de konklusie van het boek dat het psychoanalytische vertoog superieur geacht moet worden aan het religieuze daar het eerste het laatste korrekt kan interpreteren: de kern van de christelijke leer wordt gevormd door fundamentele, universele menselijke fantasma's, die de psychoanalyse als eerste inzichtelijk heeft gemaakt. (De Almachtige Vader, de identifikatie zoon-vader, het fantasma van de onbevleete ontvangenis (tekenend voor het fundamentele vrouwelijk narcisme: zich in een kind een zelfbeeld creëren zonder interventie van een ander).

Zoals gezegd is het boek(je) een toegankelijke inleiding tot het denken van Julia Kristeva, maar het toont er tevens de zwakke punten van. In de eerste plaats lijdt haar denken – net zoals dat van vele hedendaagse Franse filosofen – aan een vorm van 'verbalisme' en zelfs 'etymologisme': vaak wordt naar de veronderstelde 'oorspronkelijke' betekenis van woorden gegrepen om de 'diepere zin' van ver-

schijnselen te verklaren; een wijze van 'verklaren' die ons inziens onbevredigend is. Dit veelvuldig gebruik van etymologische afleidingen moet gezien worden in het licht van de afwezigheid van *historische* analyses: zo kan de moderne gezinsfiguur niet zonder meer gebruikt worden om verschijnselen uit vroeger tijd te verklaren. Wanneer Kristeva bijvoorbeeld zegt dat aan de basis van het christendom het volgens haar universele fantasma van de identificatie met de Almachtige Vader ligt, dan vergeet zij dat een dergelijk fantasma als zodanig slechts zin en functie heeft binnen het kader van de moderne gezinsstructuur en in de tijd van het ontstaan van het christendom geen enkele rol heeft kunnen spelen. Hetzelfde geldt voor haar visie op het katholieke geloof: wie zou er durven beweren dat dit geloof als geen ander vertoog een 'lichamelijk' vertoog is (p. 55)!? Zij gaat geheel voorbij aan het feit dat dit geloof in de *praktijk*, en dan met name in de institutie Kerk, immers het lichamelijke en al het aardse heeft ontkend. Het is een gemeenplaats om te zeggen dat het katholicisme altijd een *metafysisch* vertoog is geweest.

Het lijkt ons van belang om het verband tussen dit manko en het theoretische uitgangspunt van Kristeva te onderstrepen: vertrekkende vanuit het freudianisme, dat haar ideeën over de grondstructuur van het menselijk subject universeel toepasbaar acht, móet ze wel blind zijn voor de historische diversiteit. Dit verwijt geldt vooral dit boek van haar.

Vaak ontbreekt het Kristeva, ten slotte, aan een kritische reflectie op het eigen (psychoanalytische) vertoog. Zo kan haar overtuiging dat de relatie psychoanalytiekus-patiënt een liefdesrelatie is, niet zonder enige skepsis worden gelezen: betaalde liefde dan nog altijd!

Barbara Henkes

Uit de schaduw van de mannen: vrouwenverzet 1930-1940.

Els Blok m.m.v. Mathilde Vogelaar,
Amsterdam (SARA) 1985, 268 blz.,
f 27,50

Sinds 1982 werken Trix Betlem, Els Blok, Jolanda Verhaar en Leen van de Zee samen aan het project 'Verzet van vrouwen 1930-1940'. Zij wilden 'een beeld vormen omtrent leven en daadkracht van vrouwen in de jaren dertig' aan de hand van dagbladen, periodieken van vrouwenorganisaties en gesprekken met zestig vrouwen die zich deze periode nog levendig voor de geest konden halen. Dit materiaal vormde de basis voor een documentaire die de NOS in juni 1985 uitzond en sindsdien wordt gedistribueerd door Cinemien. Niet lang daarna verscheen een boek met dezelfde titel als de film: *Uit de schaduw van de mannen: vrouwenverzet 1930-1940*.

Het boek bestaat uit drie delen die zich achtereenvolgens richten op *arbeidsstrijd van vrouwen*, *strijd tegen armoede* en *vrouwenverzet tegen oorlog en fascisme*. Langs deze indeling brengt Els Blok met medewerking van Mathilde Vogelaar een scala van mogelijke vormen van verzet tegen zeer uiteenlopende vormen van onderdrukking aan het licht.

In het eerste deel, waar de schrijfster zich op de arbeidsmarkt concentreert, lezen we hoe 'Meisjes hun solidariteit (uiten) in verzet tegen onrechtvaardigheden, individueel en massaal, in het klein en in het groot. Meisjes komen in opstand tegen te weinig loon en loonsverlagingen, tegen opvoering van het werktempo, tegen hygiënische toestanden, tegen het ontbreken van schaftlokalen. De stakingen breken uit in tal van bedrijven, schoonmaaksters staken, groente- en aardappelschoonmaaksters staken, meisjes in de textiel- en confectie-industrie staken, sigarenmaaksters staken en ga

zo maar door. (...) Hierbij moeten we bedenken dat de zin van stakingen niet alleen gelegen is in het directe materiële resultaat, maar ook in een oppepper voor het moreel, het tonen niet alle willekeur zomaar te ondergaan en soms het voorkomen van erger voor de toekomst.' (pp. 50-51).

Behalve bij acties van vrouwen voor verbetering van hun arbeidsomstandigheden wordt in dit deel uitvoerig stilgestaan bij de wijze waarop vrouwen zich te weer stellen tegen belemmeringen en verplichtingen van overheidswege ten aanzien van vrouwenarbeid.

Omdat de mogelijkheden van vrouwen op de arbeidsmarkt – en van vrouwen in het algemeen – in belangrijke mate bepaald werden door leeftijd en burgerlijke staat, koos Blok ervoor om meisjes, gehuwde vrouwen en alleenstaande vrouwen als drie afzonderlijke groepen te beschouwen. Dit levert extra informatie op, vooral over de manier waarop het leven van alleenstaande vrouwen in die tijd als vrouw en als ongehuwde vrouw extra werd begrensd. Het blijft echter bij een beschrijving, en de onderlinge verschillen en tegenstellingen tussen de drie groepen vrouwen worden niet verder uitgediept. Ondanks de opmerking dat leeftijd en burgerlijke staat 'een sterk stempel drukken op vrouwenlevens' (p. 29), keert het onderscheid in de drie voornoemde groepen niet terug in de overige vrouwenstrijd-terreinen die in het boek ter sprake komen.

Het tweede deel, waarin de huishouding centraal staat, laat zien hoe getrouwde vrouwen die van de steun moesten rondkomen, zich individueel en gezamenlijk te weer stelden tegen armoede en overheidscontrole op hun privé-leven. Vrouwen pakten van alles aan om aan extra geld te komen: bedelen, stelen, kopen op de pof, lenen en belenen, zwart werken en prostitutie zijn enkele van de genoemde overlevingsstrategieën. Daarnaast organiseerden zij protestacties tegen prijs- en huurverho-

gingen of tegen te lage uitkeringen.

Hoe verschillend de krisistijd werd beleefd, illustreert een veelzeggend fragment uit een gesprek met de kleindochter van de gefortuineerde ondernemer Van den Bergh (later Unilever). Zij vertelt naar aanleiding van de liefdadigheid van haar sociaal geëngageerde grootmoeder: 'Dus wij dachten altijd, er is altijd wel iemand die arme mensen helpt. Van de grote armoede konden wij niets weten' (p. 190). Helaas blijft haar uitspraak meer een anekdote om de onrechtvaardige tegenstelling arm-rijk mee te onderstrepen, dan dat haar herinnering wordt aangegrepen om ervaringen van verschillende groepen vrouwen uit te diepen binnen een sociaal-kulturele kontekst.

Het derde en laatste deel van het boek richt zich op het aandeel van vrouwen in de strijd voor vrede en tegen fascisme. Naast de meer bekende activiteiten zoals de protesten van het Wereld Vrouwen Comité tegen Oorlog en Fascisme, het Wupperthal-Comité, het 'Breien voor Spanje' en de opvang van duitse vluchtelingen vanaf 1933, komen ook minder bekende vormen van protest aan de orde. De inzet van de balletgroep van Florrie Rodrigo bijvoorbeeld, die met haar voorstellingen een 'politieke stellingname, tegen onderdrukking en fascisme' (p. 122) tot uiting wilde brengen; of de alertheid van vrouwen in Amsterdam-Noord' die met hete strijkijzers en emmers koud water gereed stonden om de NSB-kolporteurs te ontvangen.

Zo levert *Uit de schaduw van de mannen* een rijk geschakeerd, enigszins anekdoties en soms wat geromantiseerd beeld van de meest uiteenlopende 'verzets'-activiteiten van vrouwen op de werkvloer, in de huishouding en in De Politiek, gedurende de jaren dertig. Voor zover het ontbreken van verzet naar voren komt, wordt dat veelal verklaard met een verwijzing naar invloeden van buiten af – kerk, werkgever of financiële nood – en tegenover

het ontbrekende verzet worden dan rap 'strijdbare, zelfverzekerde meisjes' ter sprake gebracht (p. 49). Een dergelijke opeenvolging van strijdmomenten brengt met zich mee dat vrouwen uit de jaren dertig in dit boek gevangen blijven binnen de dichotomie van onderdrukking en verzet. De rijke verzameling van empiriese gegevens had de mogelijkheid geboden om verschillen in levenspositie, levensstijl en ervaringen tussen verschillende groepen vrouwen beter uit te werken en te bekijken welke consequenties dat had voor verschillende strijdt terreinen en strategieën van vrouwen.

Omdat in dit boek veel onbekend en zeer spannend materiaal is verwerkt, werd ik verrast door het ontbreken van een notenapparaat en een lijst van geraadpleegde bronnen. Ook een overzicht van informanten en hun achtergrond schittert door afwezigheid, te zamen met een methodologische verantwoording. Misschien meenden schrijfster en uitgever (SARA) dat deze publikatie er zo leesbaarder op wordt; wat mij betreft is het tegendeel het geval en zou ik dat een onderschatting vinden van 'het brede publiek'. Overigens lijkt het boek me goed bruikbaar voor onderwijs en vormingsdoeleinden. In combinatie met de film van Trix Betlem moet er een prachtig lespakket over vrouwen in de jaren dertig uit samengesteld kunnen worden.

Summaries

Angela Grooten, *Blinding and deafening*

Freudian theory stands for the individual's becoming a subject at the cost of a split: castration. This may be seen as the transition from the reign of the polymorphous, direct senses, to the post-oedipal order of the scopic, i.e. of the symbolic: abstraction, objectivity, words. The fact that in this symbolic order the Phallus, with its suggestion of linkage to the visible male organ (which is absent in a woman's body) is so important, stresses the scopic characterization of our culture. Moreover, it points to patriarchal dominance.

Whereas the post-oedipal subject is inscribed in the Law of the Father, the pre-oedipal child is still one-with-the-mother, in the realm of pre-scopic senses, immediateness and polyvalent possibilities. On the one hand the author distinguishes between the parallel structures of the patriarchal symbolic order of reality, the subject, scopic dominance, and neurosis. On the other hand the parallel is drawn between the structures of the pre-oedipal motherly bond, the primary senses, and perversion. From a number of symptoms of female neurosis and perversion the problem for women to present themselves socially in the scopophilic order can be illustrated. Taking into account this set of terms, any feminist demands for a 'feminine' pleasure politics within scopophilia must be seen as self-contradictory.

Science and theory looking for truth about Woman (i.e. the motherly dimension) cannot cover the entire ontological range of their object. To speak about the pre-oedipal is as inadequate as e.g. to discuss music or wine. Although it is hard to see these, the primary senses have not completely disappeared. They are the material art is made of. The laws of poetry and the rhythm of music ring through the text of the symbolic. The author suggests to aestheticize such a theory, to give it a perverse styling, to try and make it more adequate.

Karen Vintges, *The vanished women: styles of feminine subjectivity*

Along the lines of French deconstructionist thinking it is argued in British and Dutch feminist journals (including *M/F* en *Tijdschrift voor vrouwenstudies*) that there is no such thing as a female subject. If we agree to this option that we have

to deconstruct the 'woman-subject' on a theoretical level, how then can we theoretically legitimize the project of feminist cultural construction – for instance the construction of a new feminine visual pleasure?

It is argued that Michel Foucault in his later studies on sexuality delivers a theoretical framework in order to reconcile these two projects. In connection with the Greek traditions of lifestyle and ethics, and by introducing the concept of 'aesthetics of existence' he points out a discursive field of constructions of subjectivity which escape the procedures of modern subjectivation, i.e. the subject as the effect of normalization. Foucault introduces this concept to indicate a discursive field that constructs a relationship of a self to itself, as a field which is totally separate from truth and science. Having been totally autonomized, and built around the question of how to live a beautiful life, the subjectivity this discursive field produces, is not to be qualified as normalization and disciplinatio. In view of this it is maintained that feminist cultural constructions should be structured and presented as autonomous *ethical* discourses and should no longer rest on 'scientific knowledge' or general assumptions about (the essence of) womanhood.

Heidi de Mare, Seen by hearsay: 'woman' as impossible category in feminist film-theoretical research

The well-known article by Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), which has been of great importance for the development of feminist film theory, has a central position here. Ten years later, this text still appeals, also in matters that are not of a film-theoretical nature. The author wishes to trace the reasons for this success.

The first part consists of a kind of textual analysis, where the issue is not to give a summary of Mulvey's article but rather to point out her way of thinking and the construction of her argument. By reading it thus, it is possible to establish the place psychoanalytic theory – and the concept of 'scopophilia' in particular – is taking there. But also the place that is attributed to the classical Hollywood film and to sex difference.

In the second part attention is paid to a number of feminist film analyses that have appeared in England and America since Mulvey's. Here, too, the interest is in the presuppositions of those texts and in the (theoretical) position with regard to Mulvey. To what extent do these later articles follow the track set by Mulvey? To what extent do they replenish missing aspects, or do they deviate entirely from the context as formulated by Mulvey?

In the concluding, third part some critical observations are made concerning some negative effects – film-theoretically – that are related with Mulvey's triumphal march. This is associated with the problematic status of the social-scientific category of 'woman' in feminist film analyses.

Agnes Sommer, You just wait and see my sister

For at least ten years Laura Mulvey's 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' has set the terms of discussion in feminist film theory. Her statements about 'Destruction of Pleasure as a Radical Weapon' and 'Woman as Image, Man as Bearer of the Look' have raised questions about the position of the female spectator. If the gaze is necessarily male, as Mulvey's psychoanalytic theory implies, what about female pleasure in looking? Instead of a weapon for destruction, psychoanalysis is now seen as a fun-factory. In 'The Bad Sister', a video film by Laura Mulvey and Peter Wollen (1983), these themes are explored in the form of a mystery-crime story.

An analysis of both 'Visual Pleasure' and 'The Bad Sister', shows that the destruction of visual pleasure offers little hope of 'intellectual pleasure'. The possibility of a female pleasure that might be found in the Mother, as a figure outside patriarchy, is equally impossible as long as pleasure is seen as strictly male. Even if this is not the case, as many mother-minded and pleasure-seeking feminists argue, the question remains if a prescribed area of (motherly) pleasure is not as patriarchal as the destruction of visual pleasure.

Coosje Couprie, Play of light and dark

The photographic work *Droit de regards* (1985) of Marie-Françoise Plissart reminds us, at first sight, of a photographic novel. Without a single word of comment, without a single word of dialogue, the photographs invite the reader to make up the narrative him/herself. We see six women, and a man, who seem to be chasing one another in a amorous struggle for the right to look at one another.

The second part of the book contains a lecture on the photographs by the French philosopher Jacques Derrida. He speaks of a hundred and one pages which evoke a hundred and one stories in the reader's mind.

This article of Couprie, being based on this lecture, discusses a number of themes occurring in the photographs, such as: the right to look at somebody, the attitude of detachment from the images, the stillness emanating from the work, the rhythm between the images and between the pages, the limits of photography and of representation in general.

Marrie Bekker, To eat and to be eaten: aspects of bulimy in connection with looking, being looked at and appearance

Women's way of looking at themselves is highly determined by the fact that for centuries they have been the object of men's sexualized view. This article poses the question how bulimic women relate to themselves under the 'tyranny of slen-

derness'. Some aspects of their self-image and body-image are discussed. Special attention is paid to the active contribution of bulimic women themselves to the maintenance of bulimic behaviour. The findings presented are derived from feminist groups for women who experience eating problems.

Ine Vanwesenbeeck, *The subjectivity of the object: prostitutes and autonomy*

This article explores the way in which doing the work of a prostitute might contribute to an experience of autonomy and subjectivity in the women concerned, in spite of the common view of prostitutes as objects. It also tries to provide some insight into those aspects of the situation of prostitutes and of the organization of prostitution that still prohibit prostitutes from strengthening this sense of subjectivity and that make it hard on the women, who work as prostitutes, to organize their lives on their own terms.

Margret Brüggmann, *A double on the retina: the aesthetic production of Frida Kahlo and Diane Arbus*

Two artists who made extremely interesting documents of their personal lives are the Mexican painter Frida Kahlo and the American photographer Diane Arbus. Both transcend the purely personal statement. Their oeuvre is thrilling, threatening even, but above all, miraculous.

As one tries to find a key to these 'hidden' pictures, beloved-hated psychoanalysis may be of some help. According to Freud there are certain events or pictures which are shocking, because we don't want to accept what we see; these images have a relation to early states of human development which we have outgrown. Another sort of images which are shocking have a more individual story; they are related to our hidden and suppressed fears concerning threatening or unpleasant events.

The two female artists, Kahlo and Arbus, succeed in translating their individual fear and shock into an artistic language that can be understood by people who see their oeuvre. However their way of translating personal observations and emotions into art differs immensely. Frida Kahlo uses the motif of the so-called frightening double in nearly every picture and paints various archaic images. Nevertheless the pictures never make you feel shocked. Diane Arbus never makes self-portraits, but is constantly photographing the freaks, the aggressive, the old and frightened. In this way she hits the nerve of our collectively suppressed anxieties. Arbus's pictures are so powerful that they confront us also with our own 'unheimliche', but mostly ignored feelings.

Johanna Bossinade, *Man and animal. On a literary spectacle*

The essay discusses ways of textual seeing that are based on and provoked by the figure of metaphor. Metaphor may generally be defined as an (unstable) way of visualizing someone or something as/like someone or something. A very special group of poetical imagery is formed by the metaphor of animal. This metaphor invites readers to perceive human beings, man or woman, as if they belonged to the natural world of animal. Or, the other way round: to imagine animal as human, as man or woman, male or female.

The reading and interpretations offered here focus on some of the specific and distinctive effects in the range of gender, on effects which arise from the structure and the setting of the poetical metaphor, linking the human and the non-human world of creature together. Central textual examples taken from Homer, Hemingway and Wilde on the one hand, and from Woolf, Bachmann, Lessing and Morgner on the other.

Thea Leeman, *A new 'fair sex': about possibilities and difficulties in looking at men with examples of three nineteenth-century novels*

At the end of the nineteenth century images of lustboys were produced in literature. It is interesting to see what kind of men were constructed and to look at the literary conventions that made it possible to construct them. In connection with woman's possibilities of identification it is interesting to look at the focusing in these novels. The most interesting novel for women is *Monsieur Vénus* written by Rachilde. The lustboy is the erotic object of a woman. The boy in *Lesbia Brandon* written by Swinburne desires a dominant woman. The boy in *De berg van licht* of the Dutch author Louis Couperus is only to be an object for homosexual men. The three novels are the products of patriarchal thinking. The stereotypes of womanliness and manliness remain. But there are ways for women to use these novels. In various ways, new images of men are produced here and there are several possibilities of identification. They may stimulate the creation of a new 'fair sex'.

Eric de Kuyper, *Images of the male body in Hollywood film*

The image of the female body is a nodal point in Hollywood film text. The 'absence' of a male counterpart is 'strange' to say the least. Before an analysis of this phenomenon can be proceeded, there are some methodological preliminaries to be taken into account. First of all the very simple observation that images are 'merely' representations of human individuals. Obviously the image has some connection with a socio-cultural reality – which might also be called an 'image', in a metaphorical sense, as a stereotyped construction. Second, the interpretation of the filmic image is also determined by a socio-cultural bias.

Other 'evidence' has to do with the fact that most of the images with which we are concerned when speaking about Hollywood films are images of bodies. The eroticism, the sensual aspect of the image of the female body, is well known and has already been analysed (e.g. L. Mulvey). What about the sensuality of the image of male bodies? Looking at the Hays Code it can be seen that they are limited, repressed, very subtly handled. However, they are present in the film texts, and their sensuous effects as images are not less effective than their female counterparts. How and to what extent they are at work in the text is an analysis which cannot be undertaken until some of the outlined preliminaries about the working of images are set out.

LUST & 11 *gratie*

ASTRID ROEMER: Clotho, verhaal

INTERVIEW met Astrid Roemer

VIJAY DAN DETHA: De nieuwe woon-
plaats, legende

ANGELE ETOUNDI ESSAMBA: foto's

SASKIA WIERINGA: over de
schrijfster Susana Torres Molina

SUSANA TORRES MOLINA: Impressies
van een aanstaande moeder

JOANNE WERNERS: Gedichten

DORA D.: Afscheid, reisbrief

Verkrijgbaar in de vrouwen-en
betere herenboekwinkel of te
bestellen bij: LUST & GRATIE,
p/a Uitgeverij Sara, Keizersgracht
231, 1016 DV Amsterdam, 020-262520

Gegevens over de auteurs

Marrie Bekker (1955) studeerde psychologie en werkt als universitair docent aan de Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg binnen de Interfakultaire Werkgroep Vrouwenstudies.

Johanna Bossinade (1945) is literatuurwetenschapster en als toegevoegd onderzoekster werkzaam bij de vakgroep duitse taal en letterkunde van de Universiteit van Amsterdam.

Margret Brüggmann (1948) studeerde Duits en ontwikkelingspsychologie en is werkzaam als universitair docent vrouwenstudies letteren bij de Katholieke Universiteit Nijmegen.

Coosje Couprie (1949) studeerde andragologie en is medewerkster vrouwenstudies bij het instituut voor sociologie, Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg.

Angela Grooten (1954) is als universitair docente en als onderzoekster filosofie en vrouwenstudies verbonden aan de faculteit Godgeleerdheid van de Rijksuniversiteit Utrecht en aan de Centrale Interfakulteit van de Universiteit van Amsterdam.

Thérèse van den Heuvel (1951) studeerde sociologie aan de Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg en is als coördinatrice vrouwenstudies hieraan verbonden.

Eric de Kuyper (1942) is als hoofddocent film en opvoeringskunsten verbonden aan de Katholieke Universiteit Nijmegen.

Thea Leeman (1957) deed Nederlandse taal- en letterkunde als kandidaatsstudie aan de Rijksuniversiteit Leiden en algemene literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Utrecht.

Alkeline van Lenning (1956) studeerde andragologie aan de Vrije Universiteit Amsterdam en is als coördinatrice vrouwenstudies werkzaam aan de Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg.

Heide de Mare (1956) studeerde kunstgeschiedenis en film en opvoeringskunsten aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en is werkzaam als universitair docent vrouwenstudies afdeling bouwkunde aan de Technische

Hogeschool Delft en universitair docent feministiese filmtheorie aan de afdeling film en opvoeringskunsten aan de KUN.

Agnes Sommer (1954) studeerde sociologie en is wetenschappelijk medewerkster bij de Faculteit der Sociale wetenschappen, afdeling vrouwenstudies van de Universiteit van Amsterdam.

Ine Vanwesenbeeck (1956) deed vooronderzoek naar dwang en geweld in de prostitutie bij de Mr. A. de Graafstichting te Amsterdam; zij is momenteel als wetenschappelijk medewerkster vrouwenstudies verbonden aan de Katholieke Universiteit Brabant te Tilburg.

Karen Vintges (1953) studeerde filosofie aan de Universiteit van Amsterdam en is als wetenschappelijk medewerkster verbonden aan de vakgroep sociale filosofie van de Universiteit van Amsterdam.

LITERATUUROVERZICHT VROUWENBEWEGING

LOVER

Teksten:

Dood en verderf in het postpornoproza van **Kathy Acker** verontrust en fascineert Marnel Breure.

Ineke van Vliet belicht in '**Emancipatiebeleid als kortingsprincipe**' de symbolische functie van de sociale zekerheidswetgeving. Hoe individualisering zich leent voor bezuiniging.

In '**Trucs en karikaturen**' haalt **Marijke Mossink** de schijn-tegenstellingen binnen de vrouwenstudies onderuit.

'Vanzelfsprekendheid: scharnier tussen de zelfbepaling en lot': **Marianne Grunell** vraagt aandacht voor **het dualisme van handelingsvrijheid en sociale dwang** in feministisch sociologisch onderzoek.

Tijdschriften:

Feministische tijdschriften internationaal bekeken: **B.R.D.**

bel: 020-277054
of schrijf: Lover, Antwoordnummer 10703, 1000 RA
Amsterdam voor een abonnement à 22,95,- p.j. (4 nrs)