

VROUWELIJKE AUTEURS: SCHRIJVEN IN EEN EIGEN KAMER OF KLETSEN AAN DE POMP?

GERTI WOUTERS

„It is a perennial puzzle why no woman wrote a word of that extraordinary literature when every other man, it seemed, was capable of song or sonnet” schrijft Virginia Woolf in 1929 in haar uitgebreide essay *A Room of One's Own* (p. 41). Dat vrouwen zich echter wel degelijk aan het schrijven van fictie waagden, bewijst het reeds in 1856 verschenen artikel van George Eliot *Flutromans door dames*, waarin ze een aantal door vrouwen geschreven romans uitvoerig bespreekt. Ze verwijt de „dames”, die ze tegenover „echt intelligente vrouwen” stelt, dat ze met hun burgerlijke moraal, hun gewauwel over liefde, godsdienst en huwelijk, hun stereotiepe karaktertekeningen en verheven taalgebruik „het wijdverbreide oordeel tegen grondiger onderwijs voor meisjes bevestigen. Wanneer mannen zien hoe meisjes hun tijd verprutsen met eindeloze gesprekken over hoedjes en baljurken (...) kunnen ze nauwelijks iets anders zeggen dan „Laat meisjes in 's hemelsnaam beter onderwijs krijgen (...)”. Maar na een paar uur praten met een orakelende, intellectuele vrouw, of een

paar uur lezen van haar boeken, zeggen ze waarschijnlijk: „Per slot van rekening als een vrouw iets geleerd heeft, dan moet je eens zien wat ze ermee doet!” (p. 132). Een dergelijke conclusie noemt George Eliot evenwel voorbarig en oppervlakkig. Ze wijst erop dat de meeste (mannelijke) critici zeer karig zijn met hun lof voor (vrouwelijke) „auteurs die hard op weg zijn om klassiek te worden” (p. 140). De literaire kritiek is volgens haar partijdig en graaft niet diep genoeg, waardoor een onjuist beeld geschetst wordt van het aandeel van vrouwelijke auteurs. Ze onderkent dat goede vrouwenromans (en die zijn er, al noemt ze die niet in haar overzicht) allemaal „iets bijzonders” hebben.

Ook Virginia Woolf schrijft de heersende vooroordelen over de zogenaamde inferioriteit van vrouwen („the best woman was intellectually the inferior of the worst man” (p. 52)), toe aan boosheid en gekwetste ijdelheid van mannen. Volgens haar hebben vrouwen nooit in de juiste omstandigheden verkeerd om tot het schrijven van fictie te komen. Haar hypothese over de geniale zus van Shakespeare die, in tegenstelling tot haar broer, als vrouw nooit de kans kreeg haar talenten te ontwikkelen, wordt nog vaak geciteerd. Een vrouw moet om te kunnen schrijven beschikken over „a room of her own”, over tijd („women never have an half hour... that they can call their own” (p. 64)) en een eigen inkomen. Daarnaast wijst ze erop dat „even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist” (p. 53). Volgens Simone de Beauvoir is



GERTI WOUTERS
werd geboren in 1963 te Wilrijk.
Studeerde Germaanse filologie aan
de R.U.Gent. Bereidt een doctoraat
voor over „Het beeld van de
vrouw in de historische romans van
Hella S. Haasse”.

Adres: Amsterdamstraat 60, B-8400 Oostende

VROUWELIJKE AUTEURS:

schrijven in een eigen kamer of kletsen aan de pomp?

er, wat dat betreft, vijfendertig jaar later nog niet veel veranderd. In haar lezing *Vrouwen en creativiteit* (1966) stelt ook zij nog de vraag waarom de vrouw op literair vlak, op enkele schaarse uitzonderingen na, achterblijft bij de man. De literatuur is „niet een gebied waar de vrouw uit de bevoorrechte kringen vreemd tegenover staat. Ze heeft gelezen, ze heeft opstellen geschreven (...) maar meisjes worden, in tegenstelling tot jongens nooit aangemoedigd tot het benutten van hun artistieke talenten” (p. 111).

Zowel Woolf als De Beauvoir wijzen op de „eigen thematiek” in het werk van vrouwelijke auteurs. „For women have sat indoors all these million years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force (...). But this creative power differs greatly from the creative power of men” (p. 83), zegt Virginia Woolf. Bovendien: „Yet it is the masculin values that prevail” (p. 70). Zo is een boek over de gevoelens van vrouwen sowieso al minder belangrijk dan een boek over oorlog of zelfs maar over voetbal.

De Beauvoir ziet het enigszins anders. Vrouwen hebben altijd aan de rand van de wereld geleefd, een wereld, waarin alle belangrijke beslissingen door mannen werden genomen. Dat geeft haar enerzijds een bevoorrechte positie om te observeren en te kritiseren maar anderzijds is ze, door haar slechts gedeeltelijke betrokkenheid bij het wereldgebeuren, nooit gekomen tot het schrijven van „heel grote werken waarin de wereld volledig ter discussie wordt gesteld” (p. 118).

De vraag of vrouwen al dan niet over onbenullige thema's schrijven werd reeds in 1935 door Annie Romein-Verschoor uitvoerig behandeld. In haar *Vrouwenspiegel* bespreekt ze het aandeel van de vrouw in de Nederlandse literatuur van 1880 tot 1935. Volgens haar is er, wat onze vrouwenliteratuur betreft, van een voorgeschiedenis of een traditie geen sprake, en zo er al een zou zijn, is ze onbelang-



Annie Romein-Verschoor (1895-1978).

rijk daar de schrijvende vrouw zich steeds naar de heersende normen van de (mannen)maatschappij gericht en nooit oorspronkelijk werk leverde. Maar ook na 1880 dragen weinig door vrouwen geschreven romans haar goedkeuring weg. Ze bespreekt het werk van de in die tijd meest gelezen schrijfsters, maar deze worden nagenoeg allemaal door haar bekritiseerd als meeloopster of toeschouwster en hun werk als onoorspronkelijk en onecht. De „damesromans” beschrijven het leven van vrouwen voor wie huwelijk en gezin de hoogst bereikbare idealen zijn. Door dit zoeken naar persoonlijk geluk blijven al deze romans steken in een beperkte belangensfeer. Ook de zogenaamde eerste feministische golf heeft in die periode weinig of geen invloed gehad op de vrouwelijke auteurs. Veel schrijfsters geven integendeel een negatief beeld van de moderne vrouw die voor zichzelf opkomt en hiervoor man en kinderen verwaarloost. Ook de schrijfsters van „emancipatieromans” zijn slechts in schijn feministisch en beschouwen huwelijk en een man gelukkig maken als hun hoogste roeping. Deze vrouwen

hebben niet genoeg belangstelling voor het wereldgebeuren en worden alleen geboeid door persoonlijke lotgevallen.

Slechts enkelen komen er beter van af. Nine van der Schaaf wordt een vrijgeborene genoemd en ook Carry van Bruggen weet zich vrij te houden van de alom heersende bewustzijnsverenging.

Hoewel Romein-Verschoor in haar inleiding mededeelt dat haar belangstelling zich niet zozeer richtte op het peilen van de door vrouwen geschreven romans naar hun waarde als kunstwerk maar meer op cultuurhistorische vragen als „haalt de vrouw haar literaire achterstand in?“, houdt ze, in tegenstelling tot Woolf en De Beauvoir, weinig of geen rekening met de eerder vermelde ongunstige omstandigheden waaronder vrouwen schreven. Ze noemt haar werk „een afrekening“ met romans van en voor dames, uitingen van een bekrompen sociale horizon en een daarmee nauw samenhangend burgerlijk bewustzijn.

Gedurende de periode 1940-1970 wordt het althans bij ons, rustiger omtrent de „vrouwenliteratuur“. Dat vrouwen verder bleven schrijven, getuigt het artikel van Hannah van Buuren *Niet dulden dat je me zadelt* dat in 1975 verschijnt. Ze onderzoekt hierin aan de hand van telkens twee romans van 32 Vlaamse en Nederlandse prozaschrijfsters hoe ze over vrouw en vrouw-zijn denken. „Zo verraden ze allemaal, hetzij door keuze van thema, hetzij door een onverwacht detail“ hoe ze tegenover het onderwerp staan. Die thema's variëren van huwelijk en man-vrouw relatie over scheiding, vader-verhouding en werk tot eenzaamheid, identiteitscrisis en homoseksualiteit. Van Buuren wijst erop dat in 10 van de 60 gekozen romans een mannelijk hoofdpersonage fungeert. De stelling van Virginia Woolf *Women do not write books about men* (p. 28), gaat dus niet meer op.

Hoewel de onderzochte periode (1960-1975) samenvalt met de opkomst van de



Hannah van Buuren (°1938).

tweede feministische golf, stelt Van Buuren vast dat de besproken schrijfsters bijna nooit uit feministische motieven schrijven. Eigenaardig genoeg wordt op het „theoretische“ niveau de discussie vaak wel omtrent de vraag naar het al of niet feministisch zijn van de betrokken schrijfsters gevoerd. Zo spreekt Diny Schouten in haar artikel *La querelle des dames. De discussie omtrent de vrouwelijke stem* van een hausse van vrouwelijke debuten begin zeventig. Ze schrijft dit toe aan „een honger onder de feministen naar bewustmakingsromans“ en refereert daarmee enerzijds aan de grote rage van dit „genre“ in Amerika en anderzijds aan het artikel *Van bevestigen naar bewustmaken* waarmee Truus Pinkster in 1975 het startschot gaf voor de feministische literatuurkritiek in Nederland.

Dat niet alle schrijfsters strijdbare feministen zijn, noch hun werk als bewustmakingsromans laten betitelen, bewijzen de vele publikaties die de laatste jaren over dit onderwerp verschenen. Hella S. Haasse, die haar belangstelling voor vrouwenliteratuur uitgedrukt heeft in tal van essays zegt in een interview met Johan Diepstraten: „Als feministen een rechtvaardiging van hun theorieën in mijn boeken willen vinden, dan zijn ze verkeerd. Maar ik weet niet altijd precies wat ze willen. Ik vind dat ze heel wat terechte grieven aan de orde stellen, maar ik word afgeschrikt door de

VROUWELIJKE AUTEURS:

schrijven in een eigen kamer of kletsen aan de pomp?

drammerige toon (...). Er moet kennelijk een nieuw soort vrouwenliteratuur gekweekt worden die de heersende ideeën rechtvaardigt" (p. 142).

Emma Brunt stelt in haar essaybundel *Je zal je zuster bedoelen. Eigentijds feminisme* dat „niemand kan bepalen wat een vrouwenboek is". Bovendien wordt „van een recensent(e) van 'vrouwenboeken' iets anders verwacht dan van de andere leden van het gilde: zij moet partijdig zijn. De vrouwenbeweging hecht aan bepaalde boeken - van en over vrouwen - een politieke en propagandistische waarde (...) Normale beoordelingscriteria behoren er geen vat op te hebben, net zo min (...) is het voor een hedendaagse feministe acceptabel om zo'n cultboek op puur literaire gronden te evalueren". Ze vindt, net als Romein-Verschoor dat „iemand de vasthoudendheid zal moeten opbrengen om vrouwenboeken aan kwaliteitsnormen te toetsen" (pp. 149, 155). Ook Renate Rubinstein is die mening toegedaan. In *Hedendaags feminisme* stelt ze de hele feministische beweging ter discussie. Ze verklaart dat ze dezelfde intellectuele eisen stelt aan vrouwen als aan mannen, omdat ze „zelf een vrouw is en besloten heeft dat ze vrouwen au sérieux zal nemen" (p. 10). Rubinstein zegt wel een voorstander te zijn van de vrouwenemancipatie (net zoals ook Hella Haasse en Emma Brunt dat zijn) maar romans, of ze nu door vrouwen of door mannen geschreven zijn, moeten in de eerste plaats als kunstwerken beoordeeld worden. Men kan hier de vraag opwerpen of een tendens al dan niet afbreuk doet aan de artistieke waarde van een roman. Zonder dit onderwerp hier verder te behandelen, wil ik me aansluiten bij de mening van Annie Romein-Verschoor die in haar kritiek *Een feministisch boek* zegt dat een feministische tendens niet noodzakelijk ontsierend is, maar haar waardering voor sociale betrokkenheid is aan beperkingen onderhevig. Volgens haar moet een romanschrijver aan de

volgende eisen voldoen: 1. talent, 2. een grote betrokkenheid bij het verhaal, 3. een niet minder grote afstandelijkheid tegenover datzelfde verhaal en 4. nog eens talent.

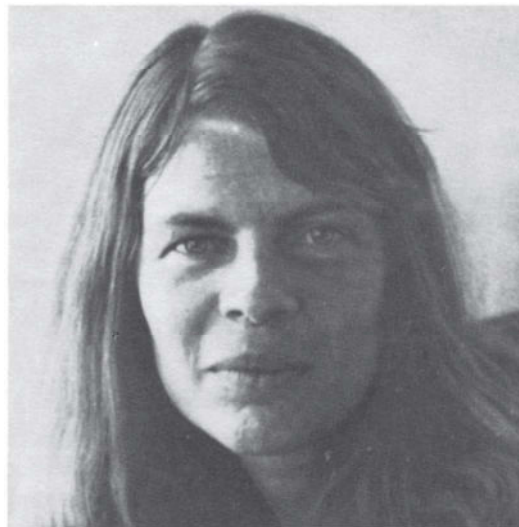
Judy van Emmerik probeert in haar essay *De geschiedenis van de broddellap* op haar beurt af te rekenen met Annie Romein-Verschoor. Ze vergoelijkt het middelmatige peil van het werk van veel vrouwelijke auteurs door ook weer te wijzen op de sociaal-culturele achterstand die vrouwen hebben en verwijt Romein-Verschoor dat ze in *Vrouwenspiegel* zelf nergens aangeeft wat de eisen zijn waaraan een goed literair werk dient te voldoen. Zelf geeft Van Emmerik die ook niet aan, maar ze zegt wel: „Slechts één schrijfster vindt A.R. (Annie Romein, G.W.) het noemen waard, Nine van der Schaaf (...). Vooral haar roman *Leo en Ned*. Maar ... de hoofdpersoon in dat werk is een man. Een roman voor mannen dus. Mannen kunnen zich daarin vinden en A.R. kennelijk ook" (pp. 8, 9), waarmee ze te kennen geeft dat herkenning in het betrokken romanpersonage voor haar een beoordelingscriterium is.

Ook voor Hannemieke Stamperius, die we momenteel als de belangrijkste Nederlandse auteur over vrouw en literatuur mogen beschouwen, is herkenbaarheid een van de voorwaarden tot leesplezier bij vrouwen. In *Vrouwen en literatuur* schrijft ze: „Hoe kan het anders dan dat vrouwen (...) juist in boeken op zoek gaan naar elementen waarin ze hun eigen belevingswereld kunnen herkennen (...). Het lijkt onwaarschijnlijk dat men esthetisch genot kan beleven waar andere vormen van plezier ontbreken" (p. 32). En Andreas Burnier stelt in haar essay *Het beeld van de vrouw in de literatuur* dat „de meeste vrouwen in de (in dit geval door mannen geschreven G.W.) literatuur zo onaantrekkelijk, clichématig beschreven zijn, dat je onmogelijk het gevoel kunt hebben als je een enigszins intelligente vrouw bent dat het over jou gaat" (p. 117).

Herkenning is dus ook voor haar noodzakelijk. (Burnier snijdt hier het veelbesproken onderwerp van de stereotiepe voorstelling van de vrouw in de literatuur aan, waarop ik niet dieper zal ingaan).

Emma Brunt repliceert hierop: „Waarom? Daarom. Omdat grote groepen vrouwen dat belangrijk vinden. Punt uit. Dàt vrouwen zo'n criterium hanteren staat voor haar als een paal boven water, dat is „empirisch vastgesteld”. Hoe dat vastgesteld is, vertelt ze er helaas niet bij. Heeft ze het persoonlijk aan alle vrouwen gevraagd?” (p. 172). In het woord vooraf bij *Vrouwen en literatuur* zegt Stamperius wel: „Bij de benadering van dit onderwerp gebruik ik geen vastomlijnde onderzoeksmethode (...). Zoals bij bijna alle vrouwenstudies bestaat ook hier de behoefte aan methodologische vrijheid” (p. 10). Met die uitspraak zijn we op het tere punt van de „vrouwenliteratuurkritiek” beland. Hannemieke Stamperius geeft in haar boek een vrij duidelijk overzicht van de tot dan toe zowel in Nederland als in het buitenland verschenen studies over vrouw en literatuur. Hierbij concludeert ze dat „degene die het probleem aan de orde stelt, zelf mede deel uitmaakt van het probleem”. Er schrijven geen (of weinig) mannen wetenschappelijk over vrouwen en literatuur. Dit heeft tot gevolg, dat deze onderzoeken methodisch nergens onder te brengen zijn (p. 56). Eén ding staat echter vast: Alle auteurs van dergelijke „theoretische” werken, met inbegrip van de hierboven vermelde, schrijven - wat ook hun standpunt hieromtrent is - vanuit een persoonlijke betrokkenheid bij het onderwerp en streven allen naar één doel: een intense en kwalitatief hoogstaande deelname van de vrouw aan de literatuur. Velen gaan hierbij misschien teveel uit van wat Hannah van Buuren haar „oor voor de vrouwenstem in de literatuur” noemt.

Stamperius' studie handelt over „literatuur van vrouwen; literatuur over vrouwen zoals zij door vrouwen gelezen wordt - maar niet litera-



Hannemieke Stamperius (°1943) beter bekend onder haar pseudoniem Hannes Meinkema.

tuur voor vrouwen want iets dergelijks bestaat eenvoudigweg niet”. Ze wijst op het „weligtierend misverstand dat zaken die met vrouwen te maken hebben alleen voor vrouwen interessant zouden zijn”. Is er dan sedert de tijd waarin Virginia Woolf *A Room of One's Own* schreef zo weinig veranderd? Of is herkenbaarheid ook voor mannen een noodzakelijke voorwaarde tot leesplezier en vinden ze die niet in door vrouwen geschreven romans?

Ondanks de subjectiviteit waarmee Stamperius het onderwerp soms lijkt te benaderen, waarschuwt ze toch voor wat ze „de dansende hond” noemt, en waarmee ze de uitspraak bedoelt van „Dr. Johnson, die een schrijvende vrouw vergeleek met een hond die op de achterpoten danst: 'Men vraagt zich niet recht af hoe goed, maar juicht omdat het dier het doet'”. Waarmee ik maar wil zeggen, dat overschatting ook een vorm van anders behandelen is” (p. 193).

In de inleiding van de door haar samengestelde verhalenbundel *Kind met zes tenen* overweegt Stamperius de voor- en nadelen van het samenbrengen (en dus apart behandelen) van literatuur van vrouwen. Het door andere critici opgemerkte gevaar dat wanneer je door vrouwen geschreven boeken gaat scheiden van de hoofdstroom en ze apart gaat honoreren, je een kunstmatig genre creëert, weerlegt ze door

VROUWELIJKE AUTEURS:

schrijven in een eigen kamer of kletsen aan de pomp?

erop te wijzen dat vrouwen altijd al tot een onderdrukte groep hebben behoord en zo, naast de dominante (mannen)cultuur een eigen subcultuur hebben gevormd. Ze onderkent wel dat „elke subcultuur - dus ook de vrouwelijke traditie - deel uitmaakt van de dominante cultuur” (p. 9). Zo zal men volgens mij de in de „algemene” literatuur voorkomende genres bij benadering ook in de vrouwenliteratuur terugvinden, bijvoorbeeld de „feministische of vrouwenthiller”, een (klassieke) thriller met een vrouw als hoofdpersonage.

In *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk* schrijft samensteller Anja Meulenbelt dat vrouwen een andere relatie hebben tot de literatuur dan mannen, „want als het ons eigen leven is dat beïnvloedt wat en hoe we schrijven, en als we weten dat het gemiddelde vrouwenleven er anders uitziet dan het gemiddelde mannenleven, is het dan niet vanzelfsprekend dat er ook verschillen zullen zijn in de manier waarop we schrijven en de thema’s die we aansnijden” (p. 26). Die thema’s („gezinsleven, kinderen, de keuken, relaties tussen vrouwen”) worden vaak door critici als te vrouwelijk ervaren. Het boek krijgt dan onherroepelijk het negatieve stempel van „damesroman” opgedrukt. „Maar”, zo zegt Meulenbelt „even goed hoeft je niet te rekenen op automatische waardering als je, als schrijfster, je buiten het terrein begeeft dat voor vrouwen wordt vrijgehouden, ons reserlaat. Boeken van vrouwen die zich niet aan de codes houden worden maar al te vaak omschreven als te politiek, te seksueel, te hard, te ‘feministisch’” (p. 29). Ze stelt de vraag of het wel redelijk is dat vrouwen, omdat ze anders schrijven ook anders beoordeeld worden, want wie weegt de woorden? „Wie bepaalt dat om vijf uur ’s nachts over straat lopen wel spul is waar je literatuur van maakt en om vijf uur ’s nachts wachten tot hij thuiskomt niet; mannenbloed wel, menstruatiebloed niet?” (p. 28). Toch heeft Annie Romein-Verschoor hierover



Anja Meulenbelt (°1945).

al de knoop doorgehakt door te stellen dat het er niet toe doet of een boek door een man of een vrouw geschreven wordt, zolang het maar kwaliteit heeft.

Dat vele critici bij het bespreken van boeken van (vooroordelen omtrent) de sekse van de auteur uitgaan, blijkt uit de manier waarop bepaalde auteurs dit euvel proberen te onderwerpen door het gebruik van een pseudoniem. Andreas Burnier heeft haar *Ervaringen met kritiek op eigen werk* neergeschreven en beklagt zich over het feit dat ze bij haar debuut onder mannelijk pseudoniem, als mannelijk auteur, objectief besproken werd. Zodra de recensenten echter wisten dat Andreas een vrouw was, werden de besprekingen subjectief en werden buitenliteraire criteria gehanteerd. Tevens zegt ze dat het „zeer zeker onfatsoenlijk is vrouwelijke auteurs die litterair niets met elkaar gemeen hebben (...) gezamenlijk in een bespreking onder te brengen” (p. 130).

Auteurs op grond van hun sekse samen bespreken kan dus niet maar auteurs op grond van dezelfde sekse samenbrengen in een bun-

del wel? Hannemieke Stamperius motiveert dit bundelen van door vrouwen geschreven proza door erop te wijzen dat in de meeste reeds verschenen bundels de vrouwen vaak stiefmoederlijk behandeld zijn. Hannah van Buuren maakte een speurtocht naar *Vergeten vrouwen in de nederlandstalige letterkunde* en stelt vast dat in de literatuuroverzichten en bloemlezingen „de hoogste eersterangs-auteurs wel blijven staan, of het nu vrouwen of mannen zijn. Maar bij de auteurs van het tweede en derde plan blijven de mannen en vallen ineens relatief veel vrouwen weg”. De vraag is hier echter of men door het aanbieden van vrouwenproza in een apart boek niet het uiteindelijke doel om een zo ruim mogelijk (heteroögen) publiek te bereiken, voorbij schiet.

We kunnen in de Nederlandse vrouwenliteratuurkritiek grosso modo twee tendensen onderscheiden. Er is een eerste groep vrouwen die stelt dat kunst kunst is en dat de deelname van de vrouw aan de literatuur volgens de algemeen geldende normen moet beoordeeld worden. Ze ontkennen daarbij niet dat vrouwenliteratuur eigen kenmerken kan hebben, maar die zijn zeker geen garantie voor het eerst vereiste: kwaliteit. Een tweede groep vindt dat vrouwen altijd al een dissidente positie hebben ingenomen tegenover de dominante esthetische (mannen)traditie. Sommige schrijfsters hebben zich aan de heersende normen aangepast, met het gevolg dat hun werk als onoorspronkelijk en onecht ervaren werd. Anderen schrijven vanuit een eigen vrouwelijke zienswijze, zonder hierbij op grote voorbeelden of op een vrouwelijke traditie te kunnen steunen. Hun werk kan dus niet volgens de algemeen geldende criteria beoordeeld worden. Deze beide zienswijzen hangen nauw samen met de houding van de vrouw/auteur tegenover het strijdbare feminisme.

Ook in het buitenland kunnen we dezelfde grote tendensen onderscheiden. Het zou ons

ver voeren indien ik hierop echt uitgebreid zou ingaan. Vooral in Amerika is de discussie omtrent de vrouwelijke (of feministische) stem in de literatuur hoog opgelopen.

De titel van Elaine Showalters essay *Feministische literatuurkritiek in de wildernis* wijst erop dat ook daar geen eenstemmigheid bereikt is, omdat het lang geduurd heeft voor er enigszins van echte theorievorming sprake kon zijn. Als reden hiervoor geeft ze aan dat vele vrouwen een afkeer vertonen van de geslotenheid en de steriliteit van vele wetenschappelijke systemen. Dit heeft echter het „isolement van de feministische literatuurkritiek ten opzichte van een gemeenschap van critici die blijk geeft van een groeiende belangstelling voor theorie en een zekere onverschilligheid tegenover het werk van vrouwen” tot gevolg gehad (p. 23). Ze pleit voor een eigen systeem en geeft hiervoor vier mogelijke modellen aan. Het eerste, biologische model moet „het biologische verschil en de betekenis daarvan voor het literaire werk van vrouwen in alle ernst beschouwen” (p. 29). In het linguïstische model wordt de vrouwelijke taal en stijl onderzocht en tot uitgangspunt genomen van een nieuwe literatuur en volgens het psycho-analytische model wordt het verschil dat het literaire werk van vrouwen kenmerkt, gelokaliseerd in de psyche van de auteur. Voor Showalter zal echter het culturele model de meest bevredigende resultaten opleveren, omdat de eerste drie modellen hierin geïncorporeerd kunnen worden en uiteindelijk de cultuur van vrouwen een collectieve ervaring vormt binnen de cultuur als geheel. De vrouwenliteratuurkritiek (ik prefereer die aanduiding boven de meer gekleurde term „feministische” literatuurkritiek) heeft dus ook in Amerika nog een lange weg af te leggen.

Het is jammer dat Hannemieke Stamperius zich in haar overzicht voornamelijk beperkt heeft tot het werk uit de Angelsaksische gebieden. Want hoewel men in de Duitstalige lan-

VROUWELIJKE AUTEURS:

schrijven in een eigen kamer of kletsen aan de pomp?

den nog niet tot een echte theorievorming omtrent vrouwen en literatuur gekomen is, stelt Verena Stefan in 1975 op een radicale manier de problematiek van de taal aan de orde. Vooral wanneer vrouwen over seksualiteit (willen) schrijven, stoten ze op het verschijnsel dat de meeste gangbare uitdrukkingen vrouw-onvriendelijk zijn. De neutrale, klinische termen zijn dan weer weinig geschikt voor literaire teksten. Heel wat vrouwelijke auteurs delen deze mening. Ook Woolf heeft vijftig jaar geleden al opgemerkt dat „a man's sentence (...) was not suited for a woman's use” (p. 75).

Stefan experimenteert in *Häutungen* met een eigen taalgebruik. Zo zegt ze: „ich zerstöre vertraute zusammenhänge, ich stelle begriffe mit denen nichts mehr geklärt worden kann in frage oder sortier sie aus (...), sie müssen durch neue beschreibungen ersetzt werden, wenn ein neues denken eingeleitet werden soll” (p. 3). Veel schrijfsters hebben haar voorbeeld gevolgd maar men kan zich hier afvragen of deze pogingen om te schrijven in een eigen vrouwelijke taal niet algemeen als literaire experimenten moeten beschouwd worden. Want hoewel ik moet toegeven dat vrouwen wanneer ze over seksualiteit schrijven in de gangbare (mannen)-terminologie, vaak nogal hard en soms onnatuurlijk overkomen, lijkt de hele discussie omtrent vrouw en taal op een dood spoor te zitten. De problematiek rond vrouwenliteratuur wordt vaak vergeleken met die rondom literatuur van minderheids-groepen. Wanneer zij in literatuur hun eigenheid willen benadrukken, kunnen ze vaak terugvallen op hun volkstaal. Vrouwen hebben echter nooit een eigen taal gehad. „De” taal is ook hun moedertaal.

In Frankrijk hebben de vrouwen omtrent de „écriture féminine” interessante grondslagen gelegd voor een theorie omtrent vrouw en literatuur. Ook hier heerst echter nog geen eenheid. In de tekst *Le rire de Meduse* pro-

beert Hélène Cixous op een vaak agressieve en radicaal feministische maar tevens zeer lyrische manier de vrouwen tot schrijven aan te sporen, want „er is immers, op een paar uitzonderingen na, nog geen schrijven geweest dat het vrouwelijke inschrijft”. Vrouwen moeten schrijven, zowel voor zichzelf als om een plaats in de geschiedenis te veroveren. Vrouwen hebben tot nu toe hun eigenheid niet genoeg benadrukt. Deze eigenheid hangt voor Cixous nauw samen met de vrouwelijke psyche (de psycho-analyse neemt een belangrijke plaats in in het werk van de schrijfsters van de écriture féminine) en de vrouwelijke lichamelijkeheid. „Waarom zo weinig teksten?” vraagt Cixous „Omdat nog zo weinig vrouwen haar lichaam heroverd hebben”. Ook het linguïstisch aspect vinden we hier terug wanneer ze stelt: „terwijl zij de jukken en censuur afwerpt - dan zal dit lichaam met veel meer dan één taal, de oude eensporige moedertaal/tong laten weerklinken” (p. 77 en p. 84).

Julia Kristeva's theorie over de deelname van de vrouw aan de literatuur is genuanceerder. Enerzijds pleit ze voor de aanwezigheid van de vrouwelijke identiteit in de artistieke producties van vrouwen maar anderzijds laat zij zich over hun artistieke prestaties zeer cynisch uit wanneer ze zegt: „Als men het over deze bijzonderheden heeft, lijkt het me tegenwoordig moeilijk te zeggen, of zij strikt genomen op een vrouwelijke bijzonderheid berusten, op een socio-culturele randpositie of gewoon op het feit dat de commercie tegenwoordig aan een heel specifieke structuur (...) de voorkeur geeft uit de hele verzameling van vrouwelijke mogelijkheden”. De zogenaamde hausse van vrouwenboeken bekijkt zij dan ook met enig wantrouwen. Vrouwen moeten volgens haar doordringen tot de avantgarde literatuur. In het artikel *Julia Kristeva, een Cassandra van het feminisme* zegt Margret Brüggemann: „Het lijkt alsof Kristeva stilzwijgend de artistieke productie van mannen en de daar-

aan verbonden avant-garde als enige parameter neemt" (pp.154-158). Soortgelijke opmerkingen werden ook gemaakt n.a.v. Annie Romein-Verschoors uitspraken over de Beweging van Tachtig in Nederland op het einde van de vorige eeuw. Romein-Verschoor merkte op dat vrouwen geen of weinig pogingen deden om de vernieuwingen van Tachtig door te zetten. Zonder het uitdrukkelijk zo te stellen, nam ook zij de toenmalige, door mannen gecreëerde avant-garde tot norm. Hiermee komen we terug op de oorspronkelijke vraag waarom vrouwen tot nu toe zo zelden zelf de norm aangaven of zelfs maar deelnamen aan de avant-gardebewegingen. De hiervoor geciteerde uitspraken van o.a. Woolf en De Beauvoir geven m.i. daarop een afdoend antwoord. Hoe minder vrouwen er literatuur schrijven, hoe kleiner de kans is dat ze grote vernieuwingen teweeg brengen.

Kristeva's relativerende houding tegenover vrouwenliteratuur kan in verband gebracht worden met haar visie op het feminisme. In haar tekst *De tijd van vrouwen* onderscheidt ze binnen de feministische beweging twee generaties. De eerste generatie streefde naar gelijkheid en „identificatie met de logische en ontologische waarden van rationaliteit die in de natie heerst". De tweede generatie legt de nadruk op wat zij noemt het „kwalitatieve verschil". „Deze vrouwen zijn wezenlijk geïnteresseerd in de eigen aard van de psychologie van de vrouw in haar symbolische uitingsvormen; en zij proberen hun lijfelijke en intersubjectieve ervaringen te verwoorden (...)" (p. 124). Kristeva ervaart, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Renate Rubinstein dit opwaarderen van de eigen identiteit niet als louter negatief, maar ze vraagt zich toch af of het feminisme, wanneer het dit streven radicaal doorzet, niet een omgekeerde vorm van seksisme wordt. Kristeva verdedigt een derde generatie/houding die „de problematiek van het verschil en de identiteit niet meer zo uitdruk-

kelijk zal stellen, waardoor de strijd op leven en dood tussen de seksen zijn dramatisch karakter zal verliezen" (p. 142).

Hoewel Kristeva in dit verband de term biseksualiteit afwijst omdat het totaal uitwissen van de verschillen onmogelijk en ook niet gewenst is, benadert haar pleidooi voor een derde generatie het door Cixous vooropgestelde ideaal van een biseksuele literatuur. Cixous wijst de klassieke conceptie van „biseksueel en dus onzijdig (...), die de differentiatie wil wegmoffelen" af en stelt een andere biseksualiteit voorop waarbij „individueel de aanwezigheid van beide seksen in jezelf" opgespoord worden (pp. 81-82). Ze zegt hierbij dat voordat dit kan bereikt worden de vrouw eerst „de vrouw moet schrijven. En de man de man (...). Hier krijgen wij pas mee te maken op het ogenblik dat zij hun ogen geopend hebben om zichzelf te zien" (p. 75).

Kristeva's denken spitst zich minder toe op de seksuele differentiatie tussen vrouwen en mannen. Voor haar heeft kunst altijd al mannelijke en vrouwelijke elementen omvat die zij omschrijft als symbolisch (ordering, regels, syntaxis) en semiotisch (klank, ritme, afwijking van de regels). In het literaire proces moet het semiotisch-vrouwelijke meer tot uiting komen.

Deze gedachtengang over een mogelijke sekse-neutrale literatuur is niet nieuw. Virginia Woolf probeerde vijftig jaar geleden reeds „to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female". Het schrijven dat uit een dergelijke geest ontstaat „that is the only sort of writing of which one can say that it has the secret of perpetual live" (p. 93, p. 97). Zij gebruikt hiervoor de term „androgyn" literatuur. Ook bij ons gaan stemmen op voor „de androgyn oplossing", waarbij de grenzen tussen de seksen in de kunst doorbroken worden. Zowel voor Hannemieke Stamperius als voor Hannah van Buuren is de androgyn cultuur de

VROUWELIJKE AUTEURS:

schrijven in een eigen kamer of kletsen aan de pomp?



Hella S. Haasse (°1918).

ideale. Stamperius zegt hier wel bij dat een gewenste situatie niet met de realiteit mag verward worden want literatuur weerspiegelt nog steeds voor een deel de „sexistische” verhoudingen tussen vrouwen en mannen.

Het schrijven van androgyne literatuur zal, zoniet een utopie, dan toch het voorrecht van enkelen blijven. In de meeste gevallen zal de sekse van een auteur een stempel drukken op zijn of haar werk. Dat hoeft echter niets af te doen aan de waarde van een dergelijke roman. Niet de thematiek of de stijl alleen bepalen of een roman onbenullig is of kwaliteit heeft, maar de wijze waarop het geheel wordt samengesteld.

In haar essay *Het beeld in de spiegel* gaat Hella Haasse na of Annie Romein-Verschoor gelijk heeft wanneer ze stelt dat de Nederlandse romanschrijfsters zich (noodgedwongen door opvoeding en druk van de maatschappij) lange tijd beperkt hebben tot „het in de spiegel staren”. Die spiegel weerkaatste inderdaad het traditionele beeld van de vrouw en moeder. Slechts in het buitenland grepen de

vrouwen naar „grote onderwerpen met maatschappelijk of filosofisch perspectief. De vrouwenfiguren in die werken waren zelden meer buitenstaanders of slachtoffers, maar met het wel en wee van de wereld betrokken” (p. 61) waardoor hun werk ook nu nog tot de grote literatuur gerekend wordt. Haasse onderzoekt tevens de vrouwelijke geluiden in het proza van na 1945 en ze stelt vast dat: „Over het algemeen in deze eerste naoorlogse jaren oudere vrouwelijke auteurs opvielen (...) door een neiging het strikt individuele en het strikt vrouwelijke ondergeschikt te maken aan een ruimer verband”. Verder, „uit het feit dat tal van hedendaagse schrijfsters en dichters stileren en symboliek toepassen, aan hun werk filosofische achtergronden geven en met de taal experimenteren zou ik geneigd zijn te concluderen (...) dat zij evenals de schrijvers de meest uiteenlopende nuances van menselijk voelen en denken vertegenwoordigen” (p. 78 en p. 95). Ze is het er daarom niet meer mee eens dat het werk van hedendaagse vrouwelijke auteurs nog apart behandeld wordt. Alleen de feministische of „vrijmoedige” auteurs gaan nog in de eerste plaats uit van hun beeld in de spiegel, hun persoonlijke lotgevallen. Maar, „ondanks de afwijzende reacties van de toonaangevende literaire kritiek herkende een grote categorie van lezers zich in deze romans, zij vonden er de sfeer, de mentaliteit die ook de hunne waren” (p. 96).

Vrouwenliteratuur is literatuur door vrouwen geschreven. Dat werken van vrouwen eigen, vrouwelijke kenmerken kunnen vertonen zal niemand nog ontkennen, of ze nu het wereldgebeuren of de eigen persoonlijke lotgevallen weerspiegelen. Maar, zo zegt Annie Romein-Verschoor: „Nu is het menselijke lotgeval inderdaad de grondslag van alle epiek, bij Homerus zowel als bij de vrouw-aan-de-pomp. Het gaat er maar om hoe wij de verhouding van de mens tot zijn lot zien, hoe wij zijn reacties op zijn lot waarderen, in hoe-

verre wij zijn lot representatief kunnen maken of een gevalletje laten blijven. Dat bepaalt of wij een Homerus of een vrouw-aan-de-pomp zijn" (*Vrouwenspiegel*, p. 116). ■

Lijst van geraadpleegde werken:

VIRGINIA WOOLF, *A Room of One's Own*, Granada Publishing Limited, 1978.
 GEORGE ELIOT, *Flutromans door dames*, in *Chrysalis*, Tijdschrift voor literatuur en kunst, 1981, nr. 7, pp. 113-144.
 SIMONE DE BEAUVOIR, *Vrouwen en creativiteit*, in *Wij vrouwen, Teksten over emancipatie en feminisme*, verzameld door CLAUDE FRANCIS en FERNANDE GONTIER, Uitg. Goossens, 1981, pp. 100-123.
 ANNIE ROMEIN-VERSCHOOR, *Vrouwenspiegel, Een literair sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfsters*, Querido, 1936. Anastatische herdruk Sun reprint, Nijmegen, 1977.
 EMMA BRUNT, *Je zal je zuster bedoelen. Eigentijds feminisme*, Arbeiderspers, 1979.
 HANNAH VAN BUUREN, *Niet dulden dat je me zadelt. Over vrouw en vrouwzijn in proza van vrouwelijke auteurs 1960-1975*, in *Ons Erfdeel*, 1975, nr. 4, pp. 485-498.
 DINY SCHOUTEN, *La querelle des dames. De discussie omtrent de vrouwelijke stem*, in *Het literaire klimaat 1970-1985*, De Bezige Bij, 1986, pp. 120-129.
 TRUUS PINKSTER, *Van bevestigen naar bewustmaken*, in *Te Elfder Ure*, 1975, nr. 3, pp. 822-847.
 JOHAN DIEPSTRATEN, *Hella S. Haasse, Een Interview*, Bzztòh, 1984.

RENATE RUBINSTEIN, *Hedendaags Feminisme*, Meulenhoff, 1979.
 JUDY VAN EMMERIK, *De geschiedenis van de brodelap*, in *Er moet nodig eens gelucht worden*, Novella, 1985, pp. 79-95.
 HANNEMIEKE STAMPERIUS, *Vrouwen en literatuur. Een inleiding*, Wetenschappelijke Uitgeverij BV, 1980.
 ANDREAS BURNIER, *Het beeld van de vrouw in de literatuur, en Ervaringen met kritiek op eigen werk*, in *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen*, Querido, 1974, pp. 86-124 en pp. 125-132.
 HANNEMIEKE STAMPERIUS, *Over seksistische literatuurkritiek*, in *Chrysalis*, 1978, nr. 2, pp. 193-214.
 ANNIE ROMEIN-VERSCHOOR, *Een feministisch boek*, in *Vrouwenwijsheid, Essays*, Arbeiderspers, 1978, pp. 60-62.
 Kind met zes tenen, *Verhalen van vrouwen over vrouwen*, samens-telling HANNEMIEKE STAMPERIUS, Contact, 1986.
Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk, samenstelling ANJA MEULENBELT, Feministische uitgeverij Sara, 1985.
 HANNAH VAN BUUREN, *Vergeeten vrouwen in de nederlandse letterkunde vanaf het begin tot 1700*, in *Chrysalis*, 1980, nr. 6, pp. 4-44.
 ELAINE SHOWALTER, *Feministische literatuurkritiek in de wildernis*, in *Sarafaan*, 1980, nr. 2, pp. 21-47.
 VERENA STEFAN, *Häutungen, Autobiografische Aufzeichnungen*, Frauenoffensive, 1975.
 HÉLÈNE CIXOUS, *De lach van de Medusa*, in *Sarafaan*, 1986, nr. 3, pp. 74-91.
 MARGRET BRÜGMAN, *Kristeva, een Cassandra van het feminisme*, in *Te Elfder Ure* 40, 1986, pp. 145-163.
 JULIA KRISTEVA, *De tijd van vrouwen*, in *Te Elfder Ure* 40, 1986, pp. 117-144.
 HELLA S. HAASSE, *Het beeld in de spiegel*, 2, in *Bladspiegel, Een keuze uit de essays*, Querido, 1985, pp. 64-100.

ADVERTENTIE

WILLIE VERHEGGHE

Peyresourde
 Wielergedichten
 Tweede druk!

74 p.
 395 fr. / f 28,35

„Willie Verhegghe heeft een merkwaardige bergrit op zijn erelijst geschreven. Hij beklom de Parnassus, de berg die toegeschreven is aan Apollo en de muzen, en overwon terzelfdertijd de Peyresourde, één van de Tourcols met geschiedenis". (*Het Volk*)

„Er staan in deze bundel gedichten die getuigen van ontroering en van een eerlijk touché-gevoelen: die gedichten zijn raak en perfect verwoord. En dat is een verdienste die niet van elke nieuwe dichtbundel in het Vlaamse gewest kan worden gezegd." (*Het Nieuwsblad*)

Miguel of
 Het groot verdriet
 Tweede druk!

61 p.
 395 fr. / f 28,35

„Ik denk dat zelfs mensen die nooit gedichten lezen, dit boekje niet zullen neerleggen voor het uit is, om het daarna, rustiger, gedicht na gedicht, te herlezen en nog te herlezen. Telkens meer ontroerd en dieper getroffen. Maar ook dankbaar omdat deze dichter zo onomwonden en eerlijk uitgedrukt heeft wat ons allemaal in de kern van ons bestaan raakt, ook al hebben we geen kind verloren." (*De Standaard*)



Te bestellen in de boekhandel of bij de uitgever:
 Poëziecentrum vzw, Hoornstraat 11, B-9000 Gent - Tel. (091) 25 22 25).
 Distributie voor Nederland: Uitgeverij Alba, Amsterdam.

