

Rosi Braidotti en Anneke Smelik

De politiek van het subject

Blauwbaard en de verboden kamer¹

‘Anna, zuster Anna, ziet gij nog iets komen?’ Wie herinnert zich meer van het oorspronkelijke sprookje van *Blauwbaard* dan deze zin? Toch is het een verhaal dat zeer tot de populaire verbeelding spreekt en een legendarische status heeft gekregen. Het beeld dat het sprookje verre heeft overleefd is dat van de monsterachtige vrouwenverleider en -moordenaar: de mythe van Don Juan, Heer Hallelujah, Jack the Ripper. Vanuit een feministisch perspectief willen we suggereren dat het sprookje evengoed het beeld had kunnen vestigen van legendarische vrouwelijke verleiding, nieuwsgierigheid, ongehoorzaamheid en wraak: de mythe van Eva, van Pandora, van Judith.

In dit artikel willen we een aantal interpretaties presenteren van de Blauwbaard-vertelling door tekstuele, visuele en muzikale variaties op het thema via een intertekstuele leeswijze door te lichten. In onze interpretaties willen we vanuit de notie van het sekseverschil onderzoeken hoe verhoog, macht en subjectiviteit samenhangen, en hoe de notie van geweld binnen al deze aspecten impliciet aanwezig is.

De benadering die wij in dit artikel voorstaan, noemen wij ‘de politiek van het subject’. Wij zullen betogen dat de subjectiviteit en daarmee het verlangen van vrouwen de grondslag vormen van een feministische cultuurpolitiek. Deze leeswijze maakt het ons enerzijds mogelijk te analyseren hoe een patriarchale cultuur zich verzet tegen vrouwelijke subjectiviteit en hoe die weerstand gewelddadig van karakter is. Anderzijds willen we met hetzelfde concept, de politiek van het subject, onderzoeken hoe vrouwelijke subjectiviteit zich tegen de draad in kan vestigen. In dit artikel lezen we eerst op verschillende manieren *Blauwbaard* om de plaats van het vrouwelijk subject in onze cultuur te onderzoeken. Daarna exploreren wij mogelijkheden om nieuwe plaatsen voor het vrouwelijk subject te creëren, waarbij we specifiek ingaan op feministische constructies van vrouwelijke subjectiviteit en verlangen.

Blauwbaard seksueel/tekstueel

Blauwbaard uit het gelijknamige sprookje van Charles Perrault² is niet de traditionele held die je zou verwachten in sprookjes, want voor vrouwen is hij object van walging om zijn blauwe baard en het mysterie van zijn verdwenen echtgenotes. Aan het begin van het verhaal wenst hij zich een nieuwe vrouw. Een huwelijk biedt vrouwen sociale status en financiële zekerheid en de enorme rijkdom van Blauwbaard doet de naamloze vrouwelijke kandidaat dan ook haar weezin overwinnen om zijn nieuwe echtgenote te worden. De vrouw, naamloos, passief en



ill. 1

nieuwsgierigheid' en 'zo gehaast dat zij twee of drie keer dacht dat zij haar nek zou breken'. Hoewel zij 'overwoog dat haar ongehoorzaamheid misschien wel een ongeluk ten gevolge kon hebben', blijkt de verleiding te sterk en zij overtreedt welbewust Blauwbaards verbod door de verboden kamer binnen te treden, waar zij in de spiegeling van een bloedbad de lijken van Blauwbaards eerder echtgenotes ontwaart.

De met bloed bevleekte sleutel verradt haar de volgende dag aan Blauwbaard, die zijn vrouw onderwerpt aan een kruisverhoor. Op dit dramatisch punt in het verhaal krijgt de vrouw eindelijk een stem. Na subject te zijn geworden van handelen en van zien, wordt ze nu ook subject van spreken. Ze moet toegeven dat ze gedreven werd door een enorm verlangen, zo sterk dat ze de haar gestelde grenzen overschreed. Nu bevinden Blauwbaard en zij zich tekstueel op hetzelfde niveau; beiden zijn subjecten. Paradoxaal genoeg beschermt deze subjectiviteit haar niet tegen Blauwbaards woede en wraak, integendeel, zij roept deze juist op. Haar subjectiviteit is voor hem synoniem met het overschrijden van de haar toegewezen positie. Dit kan Blauwbaard niet toestaan, met andere woorden, vrouwelijke subjectiviteit is onwenselijk en bedreigend. Zij moet gedood worden: 'off

zwijgend, positioneel niet te onderscheiden van haar zuster, wordt gegeven en genomen in het huwelijk.

In het begin van het verhaal neemt deze vrouw een conventionele objectpositie in, maar zodra Blauwbaard op reis gaat, vindt er een interessante ontwikkeling plaats. Hij geeft zijn vrouw alle sleutels om overal te mogen komen, behalve in 'het kamertje aan het einde van de lange gang op de benedenverdieping', op straffe van 'de ergste bewijzen van mijn toorn'. Dit expliciete verbod is dermate tantaliserend, dat de nieuwsgierigheid van de vrouw gewekt wordt. In haar verlangen de verboden kamer te openen, wordt zij in zijn afwezigheid plotseling een actief handelende vrouw: zij is 'vol ongeduld', 'gedreven door haar



ill. 2

ill. 1 & ill. 2,
Gustave Doré, *Blauwbaard*, uit: Charles Perrault (1975).
Sprookjes van Moeder de Gans. Wageningen: Veen.

with her head'. In doodsangst smeekt de vrouw Blauwbaard haar tijd te geven om tot God te bidden. Hij geeft haar 'de helft van een kwartier en geen ogenblik meer'. Zodra zij alleen is, roept zij haar zuster Anna en vraagt haar hoog op de toren te klimmen om te zien of hun broers eraan komen. Terwijl Blauwbaard beneden ongeduldig met een groot mes in zijn hand staat te schreeuwen dat zijn vrouw naar beneden moet komen, roept zij tot driemaal toe naar boven: 'Anna, zuster Anna, ziet gij nog niets komen?' Als eindelijk de broers in zicht zijn, is ondertussen Blauwbaards geduld op. Verder uitstel is de vrouw niet gegund: 'toen pakte hij met zijn ene hand haar haren vast en terwijl hij met de andere het grote slagersmes ophief, wilde hij haar het hoofd afslaan'. Een laatste omkering in de tekst redt echter haar hals en doet Blauwbaards hoofd rollen - hem in de ultieme objectpositie achterlatend - de dood. Op het meest penibele ogenblik rennen de broers binnen en 'zij doorstaken hem met hun degens en lieten hem daar dood liggen. De arme vrouw was bijna even dood als haar man, zij had geen kracht meer om zich op te richten'. Snel echter verrijst zij door de erfenis van Blauwbaards rijkdommen tot zelfstandig subject, een status die zij als Blauwbaards echtgenote nooit heeft gehad. Het geërfde geld gebruikt zij evenwel om haar zusters en zichzelf aan jonge brave edelmannen uit te huwelijken.

In tegenstelling tot de mythe die *Blauwbaard* is geworden, blijft het sprookje dubbelzinnig. De Blauwbaardmythe is het paradigmatische verhaal van mannelijk geweld tegen vrouwen. Het sprookje kent echter aan het einde een vrij spectaculaire wending in het dodelijke betekenis spel. Tenslotte is het Blauwbaard die het leven laat en niet de vrouw. In de omkering van potentieel slachtoffer naar potentiële moordenaress doet het verhaal denken aan een vrouwen tekst uit de middeleeuwen: de populaire ballade van Heer Halewijn, waarin een maagd verleid wordt door een vrouwenmoordenaar, maar door een truc hem het hoofd weet af te slaan: 'Eer dat zijn kleeid getogen was / Zijn hoofd lag voor zijn voeten ras.'¹³



ill. 3

Een moordenaress die veelvuldig tot de verbeelding heeft gesproken is de bijbelse Judith, die door de onthoofding van Holofernes haar volk redt. In twee indrukwekkende schilderijen beeldt de zeventiende-eeuwse Italiaanse schilderes Artemisia Gentileschi Judith uit tijdens en na de onthoofding. In de schilderijen zien wij Judith als een koelbloedige moordenaress in innige samenwerking met haar dienaar. Met ernstige gezichten doen zij vastberaden bloed vloeien. Hun krachtige handen omklemmen het zwaard en maken het dodelijke gebaar. Vrouwelijke kracht, heldendom en solidariteit zijn met een grote intensiteit in

ill. 3, Artemisia Gentileschi, *Judith Beheading Holofernes*, 1611-12 (Museo Nazionale di Capodimonte, Naples)

beeld gebracht. De variaties op het thema zijn eindeloos. In een muzikale bewerking van het Blauwbaardthema is wederom sprake van een omkering van beide mythische aspecten, de vrouwenmoordenaar en de vrouwelijke wraak. In de opera *Hertog Blauwbaards Burcht* uit 1911 van Bartok krijgt de vrouw een naam: Judith. Op bijna pathetisch naïeve wijze zoekt Bartoks Judith in het duistere kasteel van Blauwbaard naar liefde, warmte en licht, om na een meedogenloze en tevergeefse strijd het slachtoffer te worden van mannelijke macht. De afsluiting van het verhaal is de opsluiting van Judith bij de andere vrouwen in de vergrendelde, zevende kamer, waar zij een doods leven leiden in stilte, kou en donker. Judith, de heroïsche moordnares, is herschreven als een narratief subject dat, hoewel volkomen onschadelijk in het verhaal, ontdaan wordt van elke subjectiviteit. In onze oren lijkt de opera cynisch te eindigen met Blauwbaards woorden: 'Voortaan blijft het eeuwig donker, donker, donker.'

In onze lezing van *Blauwbaard* presenteren wij een vertooganalyse van het subject binnen een bepaald soort vertoog: narratieve teksten. De term 'subject' is geen begrip dat naar een zekere eenheid verwijst, als synoniem voor een menselijk individu, de verteller in of achter de tekst, maar een problematisch begrip dat verwijst naar posities in de tekst, plaatsen in de narratieve structuur waar betekenissen worden gemaakt. Subjectiviteit wordt binnen de tekst geconstitueerd *in* en *als* een proces van betekenisgeving.⁴

Terwijl Blauwbaard als vanzelfsprekend gepresenteerd wordt als subject van zien, spreken en handelen, is zijn echtgenote even vanzelfsprekend object van zijn blik, zijn stem en zijn daden. Volgens Mieke Bal is de meest gebruikelijke positie voor vrouwen binnen verhalende teksten er een van absolute stilte en machteloosheid.⁵ In verhalende en visuele teksten vernietigt het mannelijk subject met zijn objectiverende visie het andere subject, door de ander haar of zijn subjectiviteit te ontnemen en vervolgens als een object te zien en te behandelen.⁶

Het vrouwelijke personage wordt gepresenteerd, dat wil zeggen wordt tekstueel gepresenteerd, als beroofd van elke subjectiviteit. Deze objectivering van vrouwelijke subjecten vormt een essentieel element in de ontwikkeling van het verhaal en daardoor in de coherentie van het tekstuele betekenisstelsel. De machteloze objectpositie van vrouwelijke personages geeft de symbolische orde betekenis en houdt het patriarchale systeem in stand. Het zij benadrukt dat het hier tekstuele posities en functies betreft: ongeacht het geslacht op het niveau van tekst of beeld, is de menselijke held structureel mannelijk en de hindernis of de grens vrouwelijk.⁷ Vrouwelijke subjectiviteit wordt in het fallologocentrische vertoog niet verbeeld noch uitgebeeld, het wordt onzichtbaar gehouden en daardoor ondenkbaar gemaakt. Vrouwen worden terugverwezen naar het donkere continent waar het mannelijk imaginaire ze altijd al opgesloten had.

Blauwbaard paradigmatisch

Blauwbaard: Jack the Ripper en/of Don Juan? Een maniak en/of verzamelaar? Een moordenaar en/of versierder? In zijn dubbelzinnigheid herhaalt en versterkt het personage de drang van mannen om vrouwen af te doen als objecten. Waar

valt de scheidslijn te trekken tussen deze verbonden aspecten? Op welk punt slaat de hand die streelt, om in de hand die doodt? Welke noodlottige kruisingen markeren het snijpunt tussen verlangen en macht, tussen lust en gruwel? Wanneer slaat de huivering van verlangen om in de zenuwtrekking van pijn? Het is op het vrouwelijke lichamelijke toneel, op haar (dode) lichaam, dat het drama van zijn verlangen en/of geweld uitgespeeld wordt.

Blauwbaard: onverzadigbare trek; onbeheerst verlangen om de ander in te lijven; dwangmatige herhaling van het gebaar van bezitten, innemen, onteigenen, toe-eigenen. Steeds weer: 5 (Jack the Ripper), 7 (Bartoks Blauwbaard) of 1003 (Don Giovanni) vrouwen; de hoeveelheid telt niet, wat er werkelijk toe doet is de herhaling van *dat* gebaar.

Blauwbaard: uitdrukking van een symbolisch systeem dat het mannelijk ritueel heiligt, terwijl het 't vrouwelijke slachtoffer elke offerende waarde ontzegt. Dat zij in het proces moet sterven is heel wat minder waard dan het eigenlijke proces om haar ter dood te brengen. Anders dan het bloed van Christus is haar sterven geen offerande; haar bloed is waardeloos. Vanaf haar geboorte 'opgevoed om slachtoffer van verkrachting te zijn', draagt haar wezen, noch de onderdrukking daarvan, enige betekenis.⁸

Blauwbaard: symbool van 'een bewust intimidatieproces waarmee alle mannen alle vrouwen in de greep van angst houden'.⁹ Acteur in een machtsspel dat erop gericht is de vrouwelijke sekse te koloniseren.

Voor Susan Brownmiller is de legende van Blauwbaard het beginpunt van legitiemerings van mannelijk seksueel geweld tegen vrouwen. Als verkrachter *par excellence* drukt hij de cultureel geaccepteerde visie uit van mannelijke overheersing als beheersing en bezit van de vrouw.¹⁰ Hij symboliseert geweld als 'ons voorname model voor heteroseksuele verhoudingen'.¹¹ Met de repeterende opeenvolging van huwelijk en moord is de basis van seksueel geweld onder het huwelijkscontract gelegd - bekrachtigd door de bijbelse wet.

Blauwbaard: gedwongen heteroseksualiteit gepersonifieerd.¹²

Blauwbaard: elke man, alle mannen, welke man dan ook. Zijn alomtegenwoordigheid evenaart zijn vertrouwdheid. Bekenden toch anoniem, overal aanwezig en toch zonder gezicht; de figuur van de verkrachter is een alomtegenwoordig element in het vrouwelijke psychische leven - zoals hij dat ook is in haar sociale bestaan.

Blauwbaard: beeld van vrouwelijke angst. De angst die elke vrouw qua sociaal geconstrueerd subject zo goed kent - de voetstappen die je volgen in het donker; de vreemde schaduw die om de hoek wacht, bovenaan de trap, achter de deur, in de kamer naast je. Een angst die, omdat hij zo vertrouwd en gewoon is, afgezaagd lijkt: 'zo zijn mannen nu eenmaal' - alsof dat cliché het lot van een vrouwenleven bezegelt.

Blauwbaard: de omgekeerde projectie van vrouwelijk verlangen en als zodanig het model voor 'romantische liefde'. Vrouwelijke subjectiviteit wordt zo geconstrueerd dat vrouwen liefde verlangen zoals het cultureel gewenst is en het zelfs als een van de belangrijkste aspecten van hun identiteit ervaren: vrouwen als hetzij passieve, hetzij welwillende slachtoffers in dit mannelijke spel. Het concept

van romantische liefde is een van de duidelijkste uitdrukkingen van deze culturele 'montage',¹³ waar we de continuïteit zien tussen hoge en lage cultuur. Van de bijbel tot de bouquetreeksboekjes is romantische liefde slechts een bijproduct van seksueel geweld.¹⁴ De innige omarming van verlangen en moord, de tegenstellingen tussen heks, hoer en heilige verlenen een onderliggende samenhang tussen de instituties van gedwongen heteroseksualiteit: het gezin en het bordeel, de kerk en de pornoshop, het huwelijk en de grafkelders.

Blauwbaard: symptoom van ons collectieve onbewuste.

'Elke vrouw aanbidt een fascist
de laars in het gezicht, het brute
brute hart van een bruto als jij.'¹⁵

Dat de 'technologie van het zelf'¹⁶ de constructie van seksualiteit inhoudt op het kruispunt van het subjectieve met het collectieve, van persoonlijk verlangen met de algemene wil, maakt het des te moeilijker om de complexiteit van het geslacht met geweld te ontrafelen. In zijn analyse van macht, stelt Foucault in een herdefinitie macht voor als een ingewikkelde strategische situatie die de productie van vertoog, macht en subjectiviteit met elkaar verbindt. Macht is geen eigendom: het is geen kwestie van 'hebben' maar een kwestie van 'zijn'.

Deze interpretatie verschilt van de materialistische ideologiekritiek, zoals die is toegepast op het onderwerp van seksueel geweld door radicaal feministen als Brownmiller en Dworkin. Zij benaderen de hele kwestie van vrouwelijke betrokkenheid bij het systeem in termen van socialisatie en internalisatie.¹⁷ Vrouwelijke subjectiviteit - en daarmee verlangen - worden gezien als een 'mannelijke' constructie, alsof er een gelijke een-op-eenrelatie zou bestaan tussen het psychische en het sociale, het subjectieve en het politieke. Als vrouwelijk verlangen een mannelijk bouwsel is, dan is het in hoge mate verdacht en moet als zodanig gezuiverd worden door feministische analyse. Het 'utopische idealisme'¹⁸ van deze benadering houdt nogal optimistisch in dat vrouwelijk verlangen gewijzigd kan worden door politiek correcte ideeën. Maar wat te doen als je verlangen tegen je wil is? Alle aspecten van vrouwelijke seksualiteit die medeplichtig lijken aan mannelijke principes van overheersing zoals verkrachtingsfantasieën, sadomasochisme, prostitutie, et cetera kunnen dan alleen gezien worden als een teken van de diepe vervreemding van vrouwen van hun eigen 'ware' zelf.

Het lijkt ons dat precies deze illusie van onbevleete zuiverheid verdreven moet worden om een kritische reflectie op seksueel geweld te kunnen ontwikkelen. In feministische theorie leidde de gecombineerde invloed van het debat over lesbische s/m¹⁹ aan de ene kant en van feministische psychoanalyse²⁰ aan de andere kant, tot een scherpere onderscheiding in de verschillende niveaus in de discussies over seksueel geweld. Het is duidelijk dat we, om de dodelijke knoop van verlangen en geweld te ontwarren, moeten beginnen subjecten te construeren die 'anders verlangen'. Deze diepgaande transformatie van de libidinale economie

die onze cultuur als geldig erkent - dit wil zeggen deze politieke herdefiniëring van subjectiviteit - vereist subtielere en complexere vormen van interventie dan het opleggen van weer een andere seksuele moraal, hoe feministisch dan ook. Het is een project van de lange termijn: van de meeste weerstand en de langste adem.

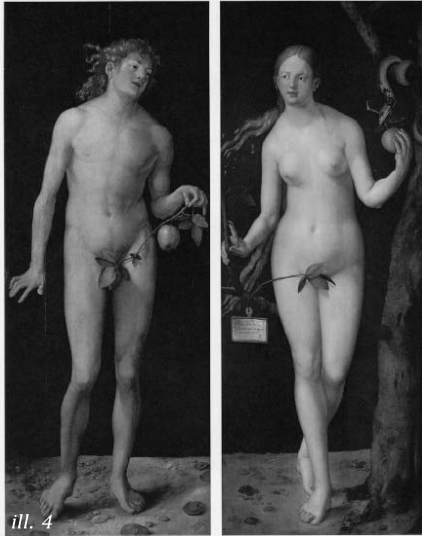
De politiek van het subject

Laten we deze andere benadering 'de politiek van het subject' noemen.²¹ Wij willen politiek plaatsen binnen het gebied van subjectiviteit. Binnen het kader van deze politiek van subjectiviteit zien wij twee belangrijke theoretische inzichten:

- a) de kritiek op het humanistisch opgevatte subject die de dualistische scheiding tussen het sociale en het seksuele opheft, en plaatst binnen het subject;
- b) in de talige praktijk zijn dezelfde machtsmechanismen aan het werk als in de organisatie van wat we de sociale werkelijkheid noemen. Macht is zowel *in* als *van* het vertoog.

Dit houdt in dat geweld, waarvan de paradigmatische vorm in onze samenleving uitdrukking krijgt in verkrachting en moord van vrouwen door mannen, gelijktijdig bestaat met een symbolisch systeem. Zowel in een materiële als in een talige orde worden vrouwen gepositioneerd als objecten. De orde van het vertoog die vrouwelijke subjectiviteit gelijktijdig beheerst en metaforiseert en daarbij faalt rekening te houden met de ervaringen van vrouwen van vlees en bloed is een gewelddadige orde. Het fallologocentrisme metaforiseert het vrouwelijke om het beter te kunnen beheersen. Dat is het geweld van de toe-eigening, onteigening en vervoering van betekenissen en beelden.²² Feministische theorie is de kritiek op deze orde van het vertoog, dat Ti-Grace Atkinson definieert als 'metafysisch kannibalisme'²³ - de neiging om op haar dode lichaam de tempels op te richten voor zijn zelf - de monumenten en documenten²⁴ voor de fallus. Het geweld van de metafoer, het verbeelden van de vrouw als de enige ander, is het helse spel van tegenstellingen. Dualisme plaveit de weg voor de ontkenning van anders zijn, voor de onderwerping en de uiteindelijke vernietiging van de ander. 'Waarom heb jij zo'n grote mond?', vraagt Roodkapje aan de grote boze wolf...

Voor ons is de bevestiging van de subjectiviteit van vrouwen, en daarmee het verlangen, uitgangspunt van een feministische politiek. Door het sekseverschil te vangen in een binaire oppositie kan vrouwelijke subjectiviteit alleen gedacht worden in tegenstelling tot mannelijke subjectiviteit en wordt het onmogelijk te denken over de oneindige schaal van verschillen tussen vrouwelijke subjecten: leeftijd, ras, klasse, seksuele voorkeur. Wij willen vrouwelijke subjectiviteit en vrouwelijk verlangen politiseren, door de verschillen tussen vrouwen tot uitgangspunt te nemen, met de bevestiging van het sekseverschil als doel. Hoe dit in de (tekstuele) praktijk kan werken, laten we zien aan de hand van verdere analyse van het Blauwbaardverhaal.



ill. 4, Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, 1507
(Museo Nacional del Prado, Madrid)

Blauwbaard als de vervoering van vrouwelijk verlangen

Een van de punten van belang in het sprookje is dat Blauwbaard de positie inneemt waarin hij het verlangen van zijn vrouw zowel initieert als (potentieel) beëindigt. Op zijn instigatie vindt het hele proces plaats dat met tragische eenvoud verbod en overtreding verbindt. Dit maakt de positie en rol van Blauwbaard zeer dubbelzinnig. Waarom deze encensering? Om de mythe van Blauwbaard verder te begrijpen, willen we het verhaal lezen tegen het licht van een veel oudere mythe, het verhaal van Eva. In haar originele en provocerende analyse van het verhaal van Eva en de val uit het paradijs, werpt Mieke Bal een nieuw licht op de kwesties van subjectiviteit, vrouwelijke

verlangen en mannelijke macht.²⁵ Eva is nieuwsgierig. Ze wil weten. Verleid door de machiavellische retoriek van de slang, overtreedt ze Gods verbod om kennis van goed en kwaad te verkrijgen. Kennis is verbonden met het verlangen te kennen, de wil tot weten. Deze 'epistemofilie' is seksueel van oorsprong en geeft Eva toegang tot seksuele kennis. Dezelfde elementen zien we in een andere configuratie terug in het verhaal van Blauwbaard. Ook hier verlangt de vrouw te weten en overtreedt een verbod. Tekens als de sleutel, het openen van deuren van verboden kamers, bloedvlekken na de daad, dragen duidelijk seksuele connotaties met zich mee. Blauwbaard speelt zowel de rol van God als van de slang: de installatie van het verbod brengt de vrouw in een staat van vervoering, na de overtreding wordt de vrouw uit haar verlangen en kennis weggevoerd.

De verhoudingen tussen God/man en vrouw veranderen door haar ongehoorzaamheid: 'De vrouw bevordert haar eigen status in het verhaal. Haar ongehoorzaamheid is de eerste onafhankelijke handeling die haar als personage machtig maakt'.²⁵ Het gedrag van de vrouw onttroont de man (God) uit zijn almacht en maakt hem tot een narratief personage op gelijk niveau als de andere personages. De taal van verboden wordt dialoog; een ongelijke machtsstrijd: 'Hoe komt het dat de sleutel van het kamertje er niet bij is?' 'Dan heb ik die zeker boven laten liggen op mijn tafel.' 'Waarom zit er bloed aan die sleutel?' 'Daar weet ik niets van.' De narratieve verhouding tussen Blauwbaard en zijn vrouw, tussen God en Eva, verandert door de overtreding van de vrouw van een verticale relatie tussen subject en object in een horizontale relatie tussen twee subjecten, zij het dat er nog geen sprake is van een gelijkwaardige relatie.

'En het kannibalisme? Als je er eenmaal een vleugje van hebt opgevangen, duurt het niet lang voor je de appel naar je mond brengt.'²⁷

De analogie tussen het bijbelse verhaal en het sprookje gaat echter nog verder. Wat precies is 'de kennis van goed en kwaad'? 'Vleselijke' kennis, zeker. Kennis is echter het vermogen om te onderscheiden; om onderscheid te maken tussen het zelf en de ander, zwart en wit, dag en nacht, mannelijk en vrouwelijk, actief en passief. De kennis van goed en kwaad is met andere woorden het verschil te kennen. Het scheppingsverhaal is vooral een tekst over en van de vestiging van (seksueel) verschil. De schepping van 'de mens', de constructie van subjectiviteit, gebeurt door het verschil te vestigen.²⁸ Het behoort tot de taak van het subject om verschillen te construeren; een functie die door het verhaal zelf wordt overgenomen: 'Het werk van het narratief is dan verschillen in kaart te brengen, en vooral, in de allereerste plaats, seksueel verschil in elke tekst'.²⁸

In zijn bekende typologie van volksvertellingen, kenmerkt Thompson *Blauwbaard* door het motief van kannibalisme.³⁰ Kannibalisme 'is eenvoudigweg een *gebrek aan onderscheiding*'.³¹ Kannibalisme onderkent niet meer de grens tussen zelf en ander. De ontkenning van verschil - met inbegrip van het seksuele verschil - leidt in het uiterste geval tot de misdaad van kannibalisme (of van incest; ook Oedipus ontkent een verschil). Het falen te (onder)scheiden, doet de kannibaal de ander toe-eigenen, verslinden, inlijven: kannibalisme is de vernietiging van de ander door de ontkenning van elk verschil.

De 'vrouwelijke' nieuwsgierigheid komt door deze interpretatie van beide verhalen in een ander licht te staan. Omdat het verbod zelf een onderscheid maakt, ligt de overtreding (namelijk het vermogen tot onderscheiding) al in het verbod opgesloten. De vrouwen bevestigen het onderscheid. Zij zijn niet bang voor seksuele kennis, noch voor de erkenning van sekseverschil. Door hun 'overtreding' verheffen ze zichzelf naar de positie van een verlangend en kennend geslachtelijk subject. In de talige orde van het fallologocentrisme echter, is het plezier van de tekst, oftewel het verlangen, altijd een mannelijk verlangen. Als object van verlangen kunnen vrouwen zelf niet verlangen. Zij zijn geen sprekende subjecten en bevinden zich niet op het enunciatieve niveau om het verlangen te kunnen uitdrukken.³² Het oedipale verlangen om de oorsprong en het einde te kennen, om de waarheid te ontsluiten is slechts aan het mannelijk subject voorbehouden. In een dergelijke orde moeten vrouwen gestraft worden voor hun 'verheffing' tot een subjectieve status. De straf voor vrouwen is volgens Cixous letterlijke of figuurlijke onthoofding: 'terwijl betekenis wordt gevestigd, wordt het slechts gevestigd in een beweging waarin de ene term van het paar vernietigd wordt ten gunste van de andere'.³³ Het wekt dan ook een verbazing wanneer de Lauretis tot de stellige uitspraak komt dat 'het subject van geweld altijd mannelijk is'.³⁴ Dit is retorisch geweld, in de zin van geweld in en van het vertoog. Volgens Laura Mulvey is een verhalende tekst daarom altijd gewelddadig, in haar terminologie zelfs sadistisch: 'Sadisme vereist een verhaal, is ervan afhankelijk dat men iets laat gebeuren, dwingt een verandering bij de ander af, een gevecht van wil en kracht, van overwinning en verlies'.³⁵

Bij nadere feministische analyse geeft het vertoog echter zijn eigen machtsmechanismen bloot; het vrouwelijke subject neemt namelijk niet automatisch de

vrouwelijke positie in, maar wordt in de loop van het verhaal tot object gemaakt. Zij wordt gedwongen om zich met deze 'vrouwelijke' objectpositie te identificeren: 'Met andere woorden, vrouwen *moeten of instemmen of verleid* worden om met vrouwelijkheid in te stemmen.'³⁶ Het 'verkrijgen' van deze toestemming maakt verhalende teksten gewelddadig. De dwang wordt verhuld als verleiding: voor het vrouwelijke personage en voor de vrouwelijke lezer. Door identificatiestrategieën van de tekst wordt de lezer/es 'verleid' een bepaalde positie in te nemen. Dit element, dat vrouwelijkheid geen vanzelfsprekende maar een met retorisch geweld verworven (object)positie is, wordt door de ideologische werking van teksten nu juist versluierd.

Blauwbaard on-verschil-lig

De ontkenning van het sekseverschil door Blauwbaard blijkt een misdaad te zijn. In zijn meest extreme uiting resulteert in dit sprookje de vernietiging van het verschil in moord en doodslag.

We hebben al aangegeven hoe in narratologische en semiotische theorieën een verband wordt gelegd tussen geweld, sekse en vertoog. Ook in de psychoanalyse is door feministische theoretici geprobeerd de relatie tussen geweld en sekse te analyseren. In een verhelderend artikel³⁷ verklaart Jessica Benjamin waarom mannelijke onverschilligheid ten opzichte van het sekseverschil zo gewelddadig is. Volgens Benjamin bestaat het subject bij de gratie van een proces van onderscheiding; het onderscheiden van het zelf van de omgeving (separatie) en de ontdekking van een eigen identiteit (individuatie). De bewustheid van het zelf en van de ander kunnen niet zonder elkaar bestaan. Nu wordt volgens Benjamin in onze cultuur voor de constructie van mannelijke identiteit veel meer de nadruk gelegd op grenzen en afscheiding, terwijl voor de vrouwelijke identiteit meer de nadruk ligt op gelijkheid, overeenkomst en continuïteit. Met behulp van theorieën van Fox Keller legt Benjamin vervolgens een verband tussen mannelijke subjectiviteit en de dominantie van mannelijke rationaliteit in de westerse cultuur. Hieronder verstaat zij een wereld- en mensvisie die geen dubbelzinnigheid of tegenstrijdigheid duldt, maar enkel een eenduidig extreem dualisme produceert. Mannelijke rationaliteit 'staat de andere persoon niet de status van een ander subject toe, maar alleen die van een object', met als gevolg een absolute dichotomie tussen subject en object.³⁸ Subjectiviteit wordt door mannen bereikt via een 'route onderscheiding', omdat de werkelijkheid van de ander ontkend wordt; de erkenning van de ander is noodzakelijk om het (seksuele) verschil te vestigen. Daar subjectiviteit een proces is en grenzen verschuiven, is het voor de mannelijke subjectiviteit steeds weer nodig om de grenzen van het zelf te beschermen en die van de ander te ontkennen, een proces dat helaas gepaard gaat met geweld. Benjamin formuleert geweld als de ontkenning van de onafhankelijke subjectiviteit van de ander. Geweld is een manier om macht en controle over de (bedreigende, want verschillende) ander uit te oefenen, om het verschil te beheersen. Alle geweld is daarom 'een falen van differentiatie'.³⁹ Hoewel Benjamin zorgvuldig onderscheid maakt tussen rationeel en andere vormen van geweld, concludeert zij toch dat

politieke en erotische vormen van macht en geweld een gemeenschappelijke basis hebben, omdat zij beide de ontkenning van het andere subject veronderstellen.

Vanuit semiotiek, vertooganalyse en psychoanalyse kunnen we nu zien hoe het geweld in realiteit en tekstualiteit van dezelfde orde zijn: in zowel de sociale als de talige praktijk draait het om de ontkenning van vrouwelijk verlangen en subjectiviteit, om de ontkenning van het sekseverschil. Inderdaad: 'de vrouw bestaat niet'. De afwezigheid van het vrouwelijk subject op symbolisch niveau maakt het mogelijk de vrouw te metaforiseren. In een lege tekstuele ruimte kan de mannelijke verbeelding zijn wensen, dromen en projecties kwijt. 'De vrouw' kan naar believen verbeeld en gerepresenteerd worden; 'het vertoog van de man is in de metafoor van de vrouw'.⁴⁰ De enorme overproductie van (tekstuele of visuele) verbeeldingen van het vrouwelijk lichaam, een zekere talige inflatie, kan alleen plaatsvinden bij een symbolische afwezigheid, sterker nog, betekent symbolische afwezigheid. In het mannelijk imaginaire *is* de vrouw seks en 'dus' kan zij zelf geen seksualiteit, geen seksueel verlangen, bezitten. Als de vrouw het lichamelijke is, heeft ze geen beschikking meer over haar lichaam. De ontlichamelijking van vrouwen vindt plaats door vrouwen te reduceren en overproduceren tot het lichaam en niets buiten dat lichaam-als-object. Vrouwen kunnen alleen seksualiteit en het lichaam betekenen, als zij geen seksueel en lichamelijk subject zijn. Dat is - reëel en tekstueel - een gewelddadige vorm van onteigening en toe-eigening.

We begrijpen nu waarom Blauwbaard zo gewelddadig is jegens zijn echtgenotes. Hoewel hij het sekseverschil nodig heeft om letterlijk en figuurlijk te overleven, kan hij alleen zijn eigen subjectiviteit opbouwen over het lijk van de ander. Op haar dode lichaam richt hij de tempel van zijn zelf op. Hij kan niet zonder en niet met het sekseverschil leven, vandaar de dwangmatige herhaling van huwelijk en moord. Hij ontkent het verschil, de vrouwelijke ander, door haar te verslinden. *Blauwbaard* is niet alleen het verhaal van een daadwerkelijke seksuele gewelddaad tegen vrouwen, maar ook een metafoor voor het culturele geweld (Bal), voor het retorische geweld (de Lauretis) en voor het rationele geweld (Benjamin); in alle gevallen betreft het de extreme objectivering van het vrouwelijk subject. Op het strijdtoneel van *Blauwbaard* speelt zich het gewelddadige drama af om vrouwen op haar plaats te krijgen en te houden: onhoorbaar en onzichtbaar, onwetend in het duister tastend. Dit verhaal laat de logica zien van een machtsstelsel dat een ongedifferentieerde cultuur voortbrengt. Niet een cultuur van twee seksen met alle dubbelzinnigheden en tegenstrijdigheden van dien, maar een 'universele' onverschillige mannelijke cultuur. Geen wonder dat binnen deze culturele context het sprookje van *Blauwbaard* zo'n populaire legende is geworden.

We hebben in onze lezingen van *Blauwbaard* vanuit het sekseverschil facetten onderzocht van de verstrengeling van vertoog, macht en verlangen. Daarbij zijn we niet van het fallologocentrische idee uitgegaan dat geweld sekseneutraal is,

noch van het radicaal-feministische idee dat geweld a priori mannelijk is, maar we hebben geprobeerd te zien hoe en waarom bepaalde vormen van geweld mannelijk zijn (of waarom bepaalde vormen van mannelijkheid gewelddadig zijn). We hebben kritisch gebruik gemaakt van de politiek van het subject door de valse scheiding tussen het politieke en het talige of het reële en het tekstuele op te heffen.

In de problematisering van het vrouwelijk subject hebben we 'de vrouw' niet willen reduceren tot een bepaalde definitie; politiek gezien om de verschillen tussen vrouwen te respecteren en theoretisch omdat subjectiviteit geen gefixeerd product maar een proces is. Tot slot van dit artikel willen we vrouwelijk verlangen en subjectiviteit verder exploreren: is de verboden kamer om te toveren tot een kamer voor jezelf?

'En dan, in een plotselinge opwelling, dwars door de duizelende zeeëngte, door de bekkenholte die het continent van mij gescheiden houdt van het continent van jou, wordt het oneindige bereikt: daar lijkt maar een begeerte te heersen, een goddelijk vermogen, een enkele bliksemschicht, door God verleend, nu aan de ene, dan aan de andere.'⁴¹

Wat betekent het voor vrouwen om haar verlangen en subjectiviteit te poneren in een symbolische orde die beide ontkent? Binnen een machtsstructuur waar geen plaats is voor vrouwelijke subjectiviteit lijkt het zoeken naar en het vestigen van het vrouwelijk subject een paradoxale situatie te zijn. Willen vrouwen haar verlangen uitspreken en haar subjectiviteit grondvesten, dan zullen zij subject moeten worden van het eigen onbewuste.⁴² De andere kant van reële subjectiviteit, het onbewuste, valt immers niet te ontkennen. In een opmerkelijk artikel gebruikt Jessica Benjamin een ruimtelijke metafoer om vrouwelijke subjectiviteit te verbeelden.⁴³ Zoals zij eerder heeft betoogd, is zelfkennis altijd verbonden met het erkennen van de ander. Met behulp van de psychoanalytische theorie van Winnicott, stelt Benjamin de ervaring van het zelf voor als een lichamelijk binnenste. Vrouwen kennen fysiek een innerlijke ruimte. Het verlangen om die ruimte te openen om erkend/gekend te worden is een aspect van vrouwelijk verlangen. Dit verlangen is cultureel geconstrueerd als het verlangen naar penetratie, en binnen de logica van de mannelijke orde in het verlengde daarvan verbeeld als het verlangen naar verkrachting. Volgens Benjamin biedt ruimte nu juist de dimensie van intersubjectiviteit, daar waar een subject een ander subject ontmoet: 'innerlijke ruimte moet begrepen worden als een deel van een continuüm dat zowel de ruimte tussen het ik en de jij omvat, als de ruimte binnenin mij'.⁴⁴ Het vrouwelijk verlangen 'bevat de dimensie van de ervaring van het zelf om de ander in te houden'.⁴⁵

In deze voorstelling van vrouwelijk verlangen kunnen we seksueel geweld zien als het inbreken in of aantasten van de vrouwelijke subjectieve ruimte, of in 'mildere' vorm als de actieve bemoeienis met en tussenkomst in die innerlijke ruimte.

Vanuit een geheel andere (lacaniaanse) invalshoek komt Julia Kristeva in een fascinerend essay tot een soortgelijke conclusie als Benjamin, wanneer zij geweld lokaliseert waar het op zijn dodelijkst is, namelijk in de kern van subjectiviteit.⁴⁶ Om de politieke gevolgen van deze stellingname te ontwikkelen, stelt zij als belangrijkste vraag welke plaats en positie vrouwen toegewezen krijgen in de symbolische orde. In haar antwoord maakt Kristeva gebruik van een tijdelijke in plaats van een ruimtelijke metafoor. Vrouwen hebben geen enkele beschikking over eigen tijd; zij kunnen - net als Blauwbaards vrouw - slechts om uitstel vragen. In haar analyse is van belang dat zij de objectivering van vrouwen in materiële zin (waaronder tijd en ruimte) op hetzelfde niveau plaatst als het proces van metaforisering van het vrouwelijke om de symbolische orde betekenis en samenhang te verlenen. Als vrouwen deze plaats bestrijden, ontstaat de vraag welke positie zij wel in kunnen nemen, met andere woorden: welke subjectiviteit vrouwen kunnen opbouwen. Op de korte termijn zullen vrouwen op materieel niveau veranderingen moeten bevechten, maar op de lange termijn zullen zij de politiek van het subject moeten inzetten. In de weigering van de hun toegewezen positie kunnen vrouwen volgens Kristeva de deur openen van de meest verboden kamer van alle kamers: de deur die toegang geeft tot een door vrouwen gedefiniëerde notie van verschil, tot verlangen als een andere ruimte voor haar zelf. Als vrouwen een andere uitdrukking geven aan subjectiviteit, aan verlangen, openen zij ruimten waar verschillen kunnen worden gecreëerd en gesymboliseerd door en tussen subjecten die elkaar herkennen in de categorie van 'vrouwen'. Geen van Blauwbaards vrouwen had - materieel of symbolisch - een kamer voor haarzelf. Die kamer is de intersubjectieve ruimte waar feministen vandaag een politieke strategie ontwerpen. Vanuit de metaforische ruimte van het innerlijke vrouwelijk verlangen kunnen we vrouwelijke subjectiviteit politiseren door onszelf in de wereld te plaatsen, te beginnen vanuit de geografie van ons lichaam.⁴⁷ Een boeiende metafoor voor de politiek van subjectiviteit biedt de film *Lady Beware*.⁴⁸ De heldin van deze thriller is een aantrekkelijke jongedame die professioneel succes heeft als kunstzinnige etaleuse. Met haar opzienbarende etalages weet ze de verbeelding van mensen te prikkelen. Deze vrouw heeft seksuele fantasieën en dromen die rond macht en geweld cirkelen. Dit wordt in de film expliciet verbonden met haar creativiteit; de 'ritsloze nummers' vertonen geen enkele relatie tot haar persoonlijke verhoudingen die zorgzaam en liefdevol zijn. Op angstaanjagende wijze wordt zij achtervolgd door een man (een hedendaagse Blauwbaard) die deze niveaus van creatieve en seksuele verbeelding door elkaar haalt, en haar op die manier ernstige psychische en emotionele ellende bezorgt. De man dringt al haar innerlijke ruimten binnen, waaronder haar werkplaats en haar woonruimte. Zijn perverse drang om haar (in) te nemen en van binnenuit te bezitten wordt door hem letterlijk verwoord in zijn sadistische fantasieën en wordt symbolisch weergegeven door zijn vak: röntgenoloog; hij fotografeert het binnenste van vrouwen. Hier zien we het geweld van de ontkenning van de complexe lagen van verschillen. De vrouw komt oog in oog te staan met de gruwel om haar geheime fantasieën verbeeld en onthuld te zien, wat haar subjectiviteit op zijn grondvesten doet schudden.

Zij weet uiteindelijk een strategie uit te stippelen die hem in zijn eigen valkuil doet trappen. Zij vlucht niet meer, maar ziet hem recht in de ogen. Zij komt achter zijn identiteit en onthult hem publiekelijk via affiches als een perverse man. Hij wordt door haar in de etalage gelokt en opgesloten, waar zij een passend decor voor hem heeft ontworpen. De man bevindt zich in een groot vrouwelijk geraamte, waarvan de beenderen zijn gemaakt van materiaal van röntgenfoto's; rood licht flitst op het ritme van de hartslag door de geraamtes. Nu is hij beland waar hij altijd wilde zijn: in het binnenste van haar lichaam dat hij wilde consumeren en vernietigen. Als gevangene van zijn eigen onbewuste, wordt hij in zijn libidinale concentratiekamp aan het publiek tentoongesteld.

'Nora keerde zich af - 'Wat moet ik doen?' 'Ah, machtige onzekerheid!', zei de dokter. 'Heb je aan al die deuren gedacht die 's nachts gesloten zijn en weer geopend?'⁴⁹

In de wereld kunnen we reëel en tekstueel vrouw worden, *le devenir-femme*, in de weigering langer metafoor te zijn in het mannelijk vertoog, hindernis binnen de narratieve structuur, object van het mannelijk subject. De wording van het vrouwelijk subject kan plaatsvinden binnen een intersubjectieve ruimte, de ontmoetingsplaats van verlangende subjecten. Gezien de noodzakelijke waardering van verschillen tussen vrouwen en de bevestiging van het seksuele verschil, kunnen vrouwen alleen subject worden als zij de tegenstrijdigheden doordenken en doorleven om tegelijkertijd 'Vrouw' en 'vrouwen' te zijn.⁵⁰ Dat wil zeggen zowel de metafoor van 'de vrouw', als actieve, politieke, verschillen-de vrouwen, te zijn en te kennen. Dit mag paradoxaal klinken, maar binnen de politiek van het vrouwelijk object lijkt het ons de beste strategie om de paradox van de subjectiviteit van 'Vrouw/en' onder ogen te zien. Dit vrouw-worden, deze strategische politiek van het subject, is een proces, in die zin dat de verandering voorop staat zonder dat het resultaat of het product vooraf gegeven is. Tot het moment dat je vertrekt kun je de uitkomst immers niet weten. Het gaat erom de weg van de transformatie in te slaan. Via het onbekende komt men tot iets nieuws. Daarom moeten vrouwen nieuwsgierig blijven naar het verboden onbekende en het gebaar blijven herhalen om de sleutel in de deur te steken, om de deur van de verboden kamer te openen. We kunnen stellen dat feministen de grenzen reeds overtreden hebben en al in de verboden kamer zijn, waar zij een bloedige troep aantreffen en de handen vol hebben aan puin ruimen. Op korte termijn is de strategie om het geweld van mannen ten toon te stellen en hen voor hun gewelddadigheid ter verantwoording te roepen. Op lange termijn zullen vrouwen zich de lege kamer eigen moeten maken, om hun subjectiviteit in wording te huisvesten. Vanuit deze kamer voor zichzelf kunnen vrouwen onderhandelen om op hun eigen voorwaarden een plaats in de sociale en symbolische orde in te nemen. We willen eindigen met de schitterende woorden van Virginia Woolf die als geen andere feministe de politiek van het subject verwoordde.⁵¹

'Maar deze vrijheid is slechts een begin: de kamer is voor jezelf, maar hij is nog steeds kaal. Hij moet gemeubileerd worden: hij moet geschilderd en behangen worden; hij moet gedeeld worden. Hoe ga je hem meubileren, hoe ga je hem schilderen en behangen? Met wie ga je de kamer delen, en *op welke voorwaarden?*'

Noten

1. Dit artikel is een grondige bewerking van een lezing, met videobeelden en geluidsband, die Rosi Braidotti gehouden heeft ter ere van de oratie van Mieke Bal in januari 1988. De door ons tweeën geschreven tekst was het resultaat van een gezamenlijke onderneming van vrouwenstudies letteren aan de RUU, waaraan de volgende mensen hebben bijgedragen: Petra Branderhorst, Fokkelien van Dijk, Maaïke Meijer, Anne-Claire Mulder, Jetty Schaap, Arie Troost en Marjolein Verboom. Speciale dank gaat uit naar Anne-Claire Mulder voor het oorspronkelijke idee voor de lezing.
2. Charles Perrault. *Sprookjes van Moeder de Gans*. Wageningen (Veen) 1975.
3. Van de zeer populaire ballade van *Heer Halewijn* bestaan honderden versies. R. Lemaire en E. Johns doen de suggestie deze lyrisch-narratieve ballade te plaatsen in een vrouwen traditie. Zie: Ria Lemaire (red.), *Ik zing mijn lied voor al wie met mij gaat. Vrouwen in de volksliteratuur*. Utrecht (Hes) 1986, pp.148-155.
4. Zie bijv. Teresa De Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press) 1984, p. 106: '...subjectiviteit is betrokken in het kamrad van het narratief en is zelfs gevestigd in de relatie van narratief, betekenis en verlangen; zodat het 't werk van narrativiteit is om het subject in bepaalde positionaliteiten van betekenis en verlangen te betrekken.'
5. Mieke Bal, *Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht*. Utrecht, (Hes) 1988.
6. Idem, pp. 21,22 en 37.
7. De Lauretis, a.w., p. 119.
8. Susan Brownmiller, *Against Our Will*. Londen (Penguin) 1975, p. 309.
9. Brownmiller, a.w., p. 15.
10. S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheïstische Religion*. Amsterdam (Allard de Lange) 1939; C. Levi-Strauss. *Structural Anthropology*. Harmondsworth (Penguin Books) 1986; Gayle Rubin, 'De handel in vrouwen', in: *Socialisties-Feministische Teksten 4*. Amsterdam (Sara) 1979, pp. 196-252.
11. Andrea Dworkin, *Our Blood*. Londen (The Women's Press) 1976, p. 29.
12. Adrienne Rich, 'Gedwongen heteroseksualiteit en lesbisch bestaan', in: *Bloed, Brood en Poëzie*. Amsterdam (Sara) 1985.
13. Zie voor een poging tot verklaring van dit fenomeen: Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York/Londen (Methuen) 1982, en Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and popular culture*. Chapel Hill (Univ. of Carolina Press) 1984
14. Zie voor de cultureel gesmede band tussen geweld en liefde de trilogie van Mieke Bal over de bijbel: *Lethal Love.Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press) 1987; *Murder and Difference. Gen-*

- der, Genre, and Scholarship on Sisera's Death*, (IUP), 1988; *Death and Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago & Londen (University of Chicago Press) 1988. Zie voor een analyse van geweld in de vorm van liefde in populaire cultuur: Modleski, a.w., met name hoofdstuk 2, en Karin Spaink 'Rode rozen met veel doornen', in: K. Spaink (red.) *Pornografie, bekijk 't maar. Een politiekfeministische visie op seksualiteit*. Amsterdam (Van Gennep) 1982.
15. Sylvia Plath, 'Daddy', in: *Ariel*. Londen (Faber) 1965.
 16. Michel Foucault, *Geschiedenis van de seksualiteit*. Deel 1, 2 en 3. Nijmegen (SUN) 1984, 1985. Zie De Lauretis voor een seksespecifieke invulling van het begrip 'technologie van het zelf': 'The Technology of Gender' in: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis (Indiana UP) 1987, pp. 1-30.
 17. Brownmiller en Dworking, a.w.
 18. K. Rian, 'S/M and the Social Construction of Desire', in: R. Linden e.a., *Against Sadomasochism. A Radical Feminist Analysis*. Palo Alto 1982.
 19. Carol L.S. Vance, *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Boston/Londen (Routledge & Kegan Paul) 1984.
 20. Juliet Mitchell & Jacqueline Rose, *Feminist Sexuality*. Londen (Macmillan) 1982; Jane Gallop, *The Daughter's Seduction. Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, New York (Cornell Univ. Press) 1982; Nancy Chodorow, *Waarom vrouwen moederen*. Amsterdam (Sara) 1980; Dorothy Dinnerstein, *Minotaurus en Meermin*, Amsterdam (Sara) 1983.
 21. Rosi Braidotti, 'De politiek van de ontologische differentie', in: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 36, 1988, jrg. 9, Dr. 4, pp. 375-389. Vanwege de bijzonder moeizame vertaling van het Nederlandse artikel, raden we de (langere) Engelse versie aan in: J. Brennan (ed.), *New Directions in Feminism and Psychoanalysis*, Londen (Methuen) 1988.
 22. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n' en est pas un*. Parijs (Minuit) 1977.
 23. Ti-Grace Atkinson, *Amazone Odyssey*. New York 1969.
 24. Helene Cixous & Catherine Clement, *La Jeune Née*. Parijs (UGE) 1975.
 25. Bal, *Lethal Love*, a.w.
 26. Idem, p. 125
 27. Helene Cixous, 'Le Livre de Promethea', in: *Lust en Gratie* 10, 1986, fragmenten vertaald door Camille Mortagne, p. 22.
 28. Bal, a.w. p. 130.
 29. De Lauretis, *Alice Doesn't*, a.w. p. 121.
 30. Aarne & Thompson, *The Types a/the Folktale*. Helsinki 1961.
 31. Bal, *Lethal Love*, a.w., p. 123.
 32. De Lauretis a.w., p. 111.
 33. Helene Cixous, 'Castration Or Decapitulation', in: *Signs*, vol. 7, nr. 1, herfst 1981, pp. 41-55.
 34. De Lauretis, *Technologies of Gender*, a.w., p. 43.
 35. Laura Mulvey, 'Visueel genot in de film' in: Spaink (red.), *Pornografie*, a.w., p. 129.
 36. De Lauretis, *Alice Doesn't*, a.w., p. 134.
 37. Jessica Benjamin, 'The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination', in: H. Eisenstein & A. Jardine (eds.), *The Future of Difference*. Londen/Boston (Routledge & Kegan Paul) 1980.
 38. Idem, p. 45.
 39. Idem, p. 62.

40. Gayatri C. Spivak, 'Displacement and the Discourse of Woman', in: M. Krupnick (ed.), *Displacement, Derrida and After*. Bloomington & Indianapolis (Indiana UP) 1983, p. 169.
41. Helene Cixous, 'Le Livre de Promethea', a.w., pp. 25-26.
42. Luce Irigaray, *Speculum*. Parijs (Minuit) 1975, en *Ce sexe qui n' en pas un*, a.w.
43. Jessica Benjamin, 'A Desire of Her Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space', in: De Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington (Indiana Univ. Press) 1986.
44. Idem, p. 95.
45. Idem, p. 96. Het Engels is op meer manieren dubbelzinnig: 'holding' (vasthouden) lijkt in de context te betekenen dat de vrouwelijke ik de ander *in* zich houdt. Bovendien kan 'the self with the holding other' zowel betekenen dat de ik of de ander degene is die vasthoudt.
46. Julia Kristeva, 'Geweld moet daar geplaatst worden waar het met een maximum aan onverzoenlijkheid in werking is, met andere woorden, in de persoonlijk een seksuele identiteit zelf', in: 'Women's Time' in *Signs*, jrg.7, nr.1, 1981 ,p.46.
47. Adrienne Rich, 'Een politiek van plaats/aantekeningen', in: *Bloed. Brood en Poëzie*. Amsterdam (Sara) 1985, p. 315.
48. *Lady Beware* van Karen Arthur, USA, 1987, uitgebracht door Cinemien.
49. Djuna Barnes, *Nightwood*. Londen/Boston (Faber and Faber) 1987, p. 135.
50. De Lauretis, *Alice Doesn't*, a.w., p. 186.
51. Virginia Woolf, 'Professions for Women', in: *Women & Writing*. Londen (Women's Press) 1979, p. 63, onze cursivering.