

gezet. Desalniettemin is haar lied van verlangen nooit volledig overstemd, zoals we aan Hooglied kunnen zien. De intertekstuele relatie tussen *Hooglied* en *Hosea 2* stelde mij in staat om een leesstrategie te ontwikkelen, die ik kon inzetten tegen de in *Hosea 2* gehanteerde literaire strategieën. Door de 'citaten' terug te plaatsen in de liefdesliederen waaraan zij waren ontleend/ontvreemd, werd de visie van de vrouw in *Hosea 2* in háár context gezet. Haar liefdesliederen toonden ons een andere voorstelling van de werkelijkheid waaruit zij zijn voortgekomen. De wereld die in deze liederen wordt gecreëerd, wordt opgeroepen door de stemmen van vrouwen: de ik-figuur en de 'dochter van Jeruzalem'. Dus waarom zouden vrouwen ook niet de dichters zijn van de in *Hooglied* verzamelde liederen?¹⁵ Vrouwen die, ondanks wachters die haar mishandelen, en ondanks een profeet die haar taal verkracht, bleven dromen van de mogelijkheid om in alle vrijheid achter haar geliefden aan te kunnen gaan.

Het profetische pleidooi voor gerechtigheid uit *Hosea 2* – dat we, met Patricinio Schweickart,¹⁶ het 'utopische element' van deze tekst zouden kunnen noemen – zou losgemaakt moeten worden uit zijn liefdeslied en opnieuw worden 'verpakt' in het hare. Ook *Hooglied* kan gelezen worden als een verbeelding van de relatie tussen God en zijn volk, of wellicht, tussen Godin en haar volk. Bovendien spreekt uit dit lied, waarin haar verbeelding aan de macht is, en waarin Z/zij tot Z/zijn hart spreekt, geen lust tot heersen over hem.

15. Argumenten voor deze hypothese worden gegeven door Jonneke Bekkenkamp, 'Het Hooglied: een vrouwenlied in een mannentraditie', in: Ria Lemaire, *Ik zing mijn lied voor al wie met mij gaat. Vrouwen in de volksliteratuur*. Utrecht (HES) 1986 pp. 72-89. Zie ook: Jonneke Bekkenkamp, Fokkelien van Dijk, 'The Canon of the Old Testament and Women's Cultural Tradition', in: Maaike Meijer and Jetty Schaap (eds.), *Historiography of Women's Cultural Traditions*. Dordrecht-Holland/Providence USA (Foris Publications) 1987 pp. 91-108.

16. Patricinio P. Schweickart 'Reading Ourselves: Towards a Feminist Theory of Reading', in: Elizabeth A. Flynn and Patricinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading. Essays on Readers, Texts and Contexts*. Baltimore en Londen (The John Hopkin University Press) 1986, pp. 31-62.

Anneke Smelik Het stille geweld*

In een cultuur waarin de uitbeelding van vrouwelijk geweld een zeldzaam fenomeen is, lijkt het alsof met de komst van de feministische films een preoccupatie te zien is met geweld van vrouwen; in de meeste gevallen vrouwelijk geweld tegen mannen. Zijn de godinnen van het witte doek van weleer veranderd in wraakgodinnen? In de vorm van terroristen (*Die bleierne Zeit*), bankovervallers (*Christa Klages*), guerillastrijdsters (*Born in Flames*), collectieve (*De Stilte*) of individuele moordenaressen (*Heller Wahn*, *Jeanne Dielman*, *Dust*), of als een creatieve wraaklustige dame (*Lady Beware*) lijken de Erinyen te zijn teruggekeerd.¹ Regisseurs hebben aan de andere kant het medium ook aangegrepen om films te maken over seksueel geweld tegen vrouwen (*Gebroken Spiegels*, *Les Noces Barbares*) en vele documentaires over dit onderwerp.²

Om de verbeelding van geweld van en tegen vrouwen in recente films van vrouwen te onderzoeken, neem ik twee Nederlandse feministische films tot voorbeeld: *De Stilte rond Christine M.* (1982) en *Gebroken Spiegels* (1984) van Marleen Gorris. De films geven beide een metaforische uitbeelding te zien van een provocerende stellingname: *De Stilte* presenteert onze westerse wereld als een gevangenis voor vrouwen en *Gebroken Spiegels* vertoont deze wereld als een bordeel. Op het eerste gezicht lijkt het alsof deze metaforen voor vrouwen in die patriarchale wereld slechts twee extreme posities openlaten: gewelddadig verzet (*De Stilte*) of slachtofferschap (*Gebroken Spiegels*). Is deze binaire oppositie de enige oplossing

* Met dank aan Mieke Bal voor haar kritisch commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

1. Margarethe von Trotta, *Die bleierne Zeit*, 1981; Margarethe von Trotta, *Das zweite Erwachen der Christa Klages*, 1977; Lizzie Borden, *Born In Flames*, 1982; Marleen Gorris, *De stilte rond Christine M.*, 1982; Margarethe von Trotta, *Heller Wahn* (ook uitgebracht onder de titel *Die Freundin*), 1982; Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975; Marion Hansel, *Dust*, 1984; Karen Arthur, *Lady Beware*, 1987.

2. Marleen Gorris, *Gebroken Spiegels*, 1984; Marion Hansel, *Les Noces Barbares*, 1987. In catalogi en antologieën van vrouwenfilms zijn 'geweld' en 'verkrachting' vaak als rubrieken opgenomen. In de filmcatalogus van Cinemien (1985) staan onder de rubriek 'geweld' 36 films vermeld. Zie voor speelfilms en documentaires over seksueel geweld ook G. Lukasz-Aden & C. Strobel, *Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen*. Heine Filmbibliothek, 1985.

die geboden wordt of vallen alternatieve strategieën in de films te lezen? En hoe werken de metaforen van geweld in relatie tot die strategieën?

In dit artikel wil ik eerst onderzoeken om wat voor geweld het gaat in deze films en welke posities vrouwen innemen ten opzichte van geweld. Vervolgens wil ik het metaforische karakter van het geweld in deze films behandelen. Ten slotte wil ik de verhouding tussen metaforen van geweld en geweld van de metaforiek zelf bespreken.

Het geweld in 'De Stille rond Christine M.'

In *De Stille* wordt de mannelijke eigenaar van een kledingzaak vermoord door drie vrouwen die toevallig op dezelfde tijd in de winkel zijn. De film heeft de vorm van een *Bildungsroman* waarin de bewustwording van het hoofdpersonage, de psychiater Jeanette van de Bos, centraal staat.³ Haar bewustwordingsproces is vormgegeven als een detective-achtige speurtocht naar het *motief* van de moord – de identiteit van de moordenaars staat vanaf het begin van de film vast. De psychiater moet vaststellen of de vrouwen toerekeningsvatbaar zijn en in haar onderzoek het waarom van de moord ontrafelen. De filmtekst is opgesplitst in twee verhalen:⁴ het verhaal van de moord en de drie moordenaressen, die in de vorm van drie lange flashbacks is ingebed in het tweede en belangrijkste verhaal, het bewustwordingsproces van de psychiater. *De Stille* brengt in een hecht opgebouwde narratieve structuur stukje bij beetje in beeld wat het motief van de moord is.⁵ Door het gebruik van parallelmontage en identiek cameragebruik verbindt de film op tekstniveau de ontwikkeling en bewustwording van de psychiater met het leven van de moordenaressen.

De gestereotypeerde personages komen uit verschillende sociale klassen, zijn van verschillende leeftijd en verkeren in verschillende omstandigheden: Janine, psychiater, getrouwd; Andrea, directiesecretaresse, ongehuwd; Christine,

3. Dit element van bewustwording is in de filmkritiek regelmatig benadrukt. Zie C. Brundson, *Films For Women* (Londen) British Film Institute 1986, p. 56: *De stille rond Christine M.* (heeft) de klassieke structuur van een 'bewustwordings-odyssee', die vooral populair is geweest in "tendensliteratuur". Volgens M. Gentile, *Film Feminisms. Theory and Practice*. Greenwood Press, 1985, pp. 155-156, benadrukt de narratieve structuur 'het andere plot, Janine's *consciousness-raising*', waardoor de kijker de brute moord beter kan aanvaarden.

4. Ik neem hier de terminologie van Mieke Bal over: een *tekst* is een eindig, gestructureerd geheel van taaltekens, en staat hiërarchisch boven een *verhaal* dat een op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis is. M. Bal, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Coutinho, 1978, p. 13.

5. Voor de analyse van *De stille* heb ik me voor een groot deel gebaseerd op de doctoraalscriptie van Van Dijk, *De vrouwenfilm aan de man gebracht*. Theaterwetenschap, RU Utrecht, 1983.

huisvrouw en moeder; en An, serveerster in een snackbar, gescheiden. Vanuit het perspectief van deze vrouwen wordt langzaam onthuld wat de positie van vrouwen is in een patriarchale cultuur: rond vrouwen heerst een ijzig stilzwijgen, hun stem wordt in de mannelijke wereld niet gehoord. De vrouwen zijn door stilte bevangen. Ze hebben geen identiteit noch bestaansrecht buiten de functie die ze voor mannen vervullen. Voor de drie vrouwen verandert er dan ook niet veel als zij gevangen worden gezet in de Bijlmerbajes. De meest rechtstreekse verwijzing naar het motief van de moord zijn de tekeningen van Christine. Op de vraag van de psychiater waarom de vrouwen de man gedood hebben, tekent Christine poppetjes: een mannetje, vrouwtje en kind in een huis, steeds weer dezelfde tekening.

Doordat de focalisatie consequent vanuit de vrouwelijke personages plaatsvindt, verkrijgen zij voor de kijker een subjectiviteit die hun juist binnen het verhaal steeds weer ontzegd wordt. De vrouwen en met hen de kijker worden zich pijnlijk bewust te leven (in de woorden van Simone de Beauvoir) 'in een wereld die haar dwingt zichzelf te aanvaarden als de ander, zichzelf als object vast te leggen'.⁶ *De Stille* laat het drama zien van vrouwen die zichzelf als subject ervaren in een situatie die vrouwelijke subjectiviteit niet toestaat.

De moord in *De Stille* heeft een nadrukkelijke betekenis voor de vrouwen, voor de rechtsorde en voor de kijker, maar deze betekenissen verschillen hemelsbreed. Voor de vrouwen is de moord een daad van verzet om 'de grote stilte' te doorbreken. De moord maakt het mogelijk tijdelijk het niet-zijn op te heffen. Hoewel in de drie flashbacks van de moord, de gewelddaad zelf niet als bevrijding wordt verbeeld, is na de laatste moordscène van alle drie de vrouwen een scène gemonteerd waarin ze zichzelf als bevrijd ervaren en iets totaal anders doen dan anders. De moord stelt hun in staat even alle beklemmende patronen open te breken.

Voor de mannelijke orde, die metaforisch door het justitiële apparaat wordt uitgebeeld, is de gewelddadige moord van drie vrouwen op een willekeurige man een overtreding van een taboe op vrouwelijk geweld. De moord wordt dan ook niet erkend als 'seksueel' geweld, in die zin dat de (rechts)orde het belang van het geslachtsverschil in deze moordzaak ontkent:

Rechter: 'Als deze vrouwen, zoals u beweert, geestelijk gezond zijn, wat is dan het motief achter deze moord?'

Psychiater: 'Het is u ongetwijfeld niet ontgaan dat deze drie vrouwen een man, die tevens eigenaar van een boetiek was, gedood hebben.'

Officier van Justitie: 'Dat is me inderdaad niet ontgaan. Wat wilt u daarmee zeggen?'

Ps.: 'Dat dat een belangrijk punt is. Zolang u dat niet wilt onderkennen...'

6. S. de Beauvoir, *De Tweede Sekse*, Utrecht (Bijleveld), 1982, p. 24.



Off. (valt haar in de rede): 'Bedoelt u te zeggen dat ze iets hadden tegen een man die toevallig beroepshalve ook kleren verkocht? Maar dat zijn er zoveel!'

Ps.: 'Precies! Begrijpt u nou niet dat die man...'

Off. (valt haar in de rede) (tijdens zijn woorden zoomt de camera langzaam in op het gezicht van de psychiater): 'Ja, moet u horen mevrouw Van de Bos, ik weet werkelijk niet waar u op aanstuurt. Ik zie absoluut geen verschil tussen dit geval en laten we zeggen als ze de vrouwelijke eigenaar van een klerenzaak hadden vermoord. Of... of andersom, zeg maar, als drie mannen een eigenaresse van een boetiek hadden vermoord.'

(An begint te lachen)

We zien hier een vertoog dat niet bij machte is om het sekseverschil te erkennen. Vanuit die onmacht wordt dat justitiële vertoog gewelddadig: de officier van justitie snijdt de dialoog af, onderbreekt de spreekster, luistert niet naar haar, kortom, neemt de vrouwen niet serieus. Hij vertegenwoordigt zo een gewelddadige cultuur die on-verschil-ligheid omzet in onbegrip.⁷

Op dit onwillige onbegrip reageert An met een schaterlach, waarmee ze een golf van lachen inzet van de vrouwen in de rechtszaal en de toeschouwers in de bioscoopzaal. Lachend worden de vrouwen afgevoerd, de trap af, de onderwereld in, waar de Erinyen gevangen worden gezet. Met hun gelach verbreken de vrouwen de stilte die hen omringt. Het is een bevrijdende lach die verbondenheid tussen de

7. Zie in dit nummer R. Braidotti & A. Smelik, 'De politiek van het subject', pp. 182 e.v.



vrouwen scheidt. Het gelach is niet zo zeer humoristisch als wel een vorm van ironie; het is zelfbewust en exclusief. De vrouwen lachen omdat ze volkomen inzicht hebben in de zaak, dat wil zeggen in de ongerijmdheid van hun eigen situatie en het volledig gebrek aan begrip van hun omgeving. Met hun gelach sluiten ze degenen uit die dat inzicht en begrip niet delen. Daarom heeft het lachen buiten de orde van het vertoog plaats; er valt immers niet meer te praten. Het lachen besmet het publiek en heeft als zodanig het effect van een catharsis; het werkt bevrijdend.⁸ Althans voor dat deel van het publiek dat begrip toont; degenen die dat niet hebben zijn net als de mannen in de film van het lachen uitgesloten. Lachen is uiteindelijk het enige 'wapen' tegen mannelijke onverschilligheid en macht.⁹

Het geweld in 'Gebroken Spiegels'

Deze film vertelt twee parallelle verhalen die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben: het verhaal van een aantal prostituées in een bordeel, verfilmd als een

8. Op de betekenis van het geweld bij de moord in *De Stille* voor de toeschouwer, kom ik verderop in dit artikel nog terug.

9. Vergelijk wat Julia Kristeva in een interview heeft gezegd: 'Zou de vrouwenbeweging zich daarentegen als "eeuwige ironie van de gemeenschap" (Hegel) opvatten, dan zou zij een andere bestaansreden hebben: een permanente uitdaging zijn van wat gevestigd en gezeteld is: humor, lachen, zelfkritiek, ook van het feminisme...' zie: '(M)enige vrouwen', in: *Te Elfder Ure* 27, jrg. 25, november 1980, pp. 143-144.

