



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Adem Blazen in Salomé: De poëtische deconstructie van het fallo(go)centrisme

Pronk, Lenna

Citation

Pronk, L. (2024). *Adem Blazen in Salomé: De poëtische deconstructie van het fallo(go)centrisme*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4198215>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Adem Blazen in Salomé;
De Poëtische Deconstructie van het Fallo(go)centrisme



Jules Bonnet, 1882. CC0.

Bachelorscriptie Filosofie

Lenna Pronk

s2982102

Filosofie (BA)

Filosofie van Mens, Techniek en Cultuur

Dr. R. Uljée

15 December 2023

Inhoudsopgave

- **Introductie; *Gaten in de Taal***
- **I. De Deconstructieve Beweging**
 - *I.i. Structuralisme en Spel*
 - *I.ii. Différance*
 - *I.iii. Deconstructie; Tekst en Praktijk*
- **II. De Vrouw en Stijl**
 - *II.i. Sporen; (de) Vrouw (van) Nietzsche*
 - *II.ii. Het Eéne en het Andere*
 - *II.iii. De Vrouwelijke Stijl*
- **III. Deconstructie van het Fallo(go)centrisme in de Poëtische Tekst**
 - *III.i. Openen en Dichten*
 - *III.ii. De Lenige Plant die zich Strekt*
 - *III.iii. Adem Blazen in Lou Salomé*
- **Consequenties en Conclusies**
- **Bibliografie**

Introductie; *Gaten in de Taal*

Het ‘probleem van de taal’, stelt Jacques Derrida aan het begin van *De la grammatologie*, ‘is niet zomaar één van vele problemen’¹ (1976, 6). Het is hét centrale probleem. De complexe relatie tussen betekenis en communicatie kan de voorgenomen functionaliteit van de taal – het voertuiglijk overbrengen van betekenis – beperken (Schleifer 1987, 381). Dit probleem is zodanig dat we ‘[z]elfs wanneer we zelf spreken’ nooit volledig begrijpen wat we zeggen; alsof niet alleen de taal en de werkelijkheid, maar ook wijzelf ‘een raadsel’ zijn ‘dat zijn geheim maar gedeeltelijk prijsgeeft’ (Groot 2005, 12-3). Dichteres en filosofe Lieke Marsman schrijft in *Het tegenovergestelde van een mens* over een “gat” dat de taal (tevergeefs) probeert te overbruggen:

Zowel taal als liefde heeft te maken met een discrepantie, een gat: taal heeft te kampen met de onoverbrugbare afstand tussen taal en werkelijkheid, liefde met de onoverbrugbare afstand tussen minnaar en beminde. [...] Beide hebben ze niet alleen een gat in het hart van hun bestaan, beide bestaan ze *bij de gratie van dat gat*. (Marsman 2017, 166)

Spreken of schrijven gaat uit van een gat in de taal, het veronderstelt een breuk tussen *betekenaar* en *betekende* (Groot 2005, 21), en probeert vervolgens dit gat te overbruggen. Ook Derrida ziet gaten in de taal, welke voor hem evenmin enkel leegte uitdrukken: juist de *disseminatie* van betekenis openbaart de ontregelende werking van de taal, die verankerde geloofssystemen in vraag kan trekken door hun eigen discrepantie te openbaren (Norris 1988, 18). Deze ontregelende werking van taal noemt Derrida ook wel *deconstructie*.

Hoewel elke tekst de disseminatie van betekenis openbaart, wordt de lezer bij sommige teksten directer met de ontregelende werkingen van de taal geconfronteerd dan bij andere. Poëzie lijkt hier het schoolvoorbeeld van te zijn. Zij typeert zich met een taal die vaak ambigu is en dubbele betekenissen in zich draagt. Zij wijst haar lezer – explicieter dan een niet-poëtische tekst – op de instabiliteit van de taal.

Deze scriptie is een onderzoek naar de deconstructieve beweging in de poëzie. Preciezer nog, naar deze beweging in de gedichten *Salomé I* en *Salomé II* van dichteres Iduna Paalman. In het eerste hoofdstuk zal ik, aan de hand van het werk van de taalkundige Ferdinand de Saussure, de achtergrond van Derrida’s deconstructieve theorie schetsen. Vervolgens zal ik Derrida’s kritiek op Saussure samenvatten, en tonen hoe het deconstructivisme een radicalisering van deze theorie is. Aan de hand van de concepten “spel,” “disseminatie,” “différance” en het “dubbele gebaar,” zal ik de theoretische en praktische basis van deconstructie uiteenzetten.

¹ Alle citaten uit niet-Nederlandse, of niet naar het Nederlands vertaalde bronnen, zoals deze, zijn in deze scriptie door mijzelf naar het Nederlands vertaald. In de bibliografie staat aangegeven welke bronnen ik heb geraadpleegd.

In het tweede hoofdstuk bespreek ik de verhouding tussen het vrouwelijke en de stijl aan de hand van Derrida's *Sporen*. Ik zal een parallel trekken tussen deze tekst en de theorieën van de feministische denkers Irigaray en Cixous, welke eveneens het stilistische, taalkundige aspect van het vrouwelijke benadrukken. Vervolgens zal ik stellen dat deze parallel niet volledig opgaat, aangezien Derrida een ander vrouwbeeld hanteert dan Irigaray en Cixous; respectievelijk een *aforistisch* vrouwbeeld, tegenover een *maatschappelijk gepositioneerd* vrouwbeeld. Ik concludeer dat deze kloof juist een kans biedt het aforistische vrouwelijke in te zetten binnen een *vrouwelijk-schrijven*, om de maatschappelijke vrouw te emanciperen, en de seksuele oppositie bloot te leggen als zijnde aforistisch.

In het derde hoofdstuk zal ik mijn ontdekkingen over de deconstructieve beweging en dit vrouwelijk-schrijven toepassen op de gedichten *Salomé I* en *Salomé II* van Paalman. Ik onderzoek hoe deze gedichten een voorbeeld zijn van de manier waarop poëzie vastgeroeste denkwijzen –zoals sekseverhoudingen – kan ontwrichten en ontsporen

Ten slotte zal ik concluderen dat, hoewel de gedichten slagen in hun ontwrichting, ik met mijn interpretatieve beweging, me schuldig maak aan het *vastleggen* van betekenis. Deze interpretatieve stabilisering is zelf echter ook een onderdeel van het *dubbele gebaar* van deconstructie. Hierom moeten wij de deconstructie niet beschouwen als een proces met een *begin* en *einde*, maar als eindeloos proces van bevragen en ontwrichten.

I. De Deconstructieve Beweging

Het werk van Derrida is nauw verbonden met dat van de Franse structuralistische taalkundige Saussure, wiens semiotiek Derrida “deconstrueert” en als een model gebruikt voor zijn eigen gedachtengoed. Saussures notie van taal als onderling afhankelijke differentie schrijft hij hierbij om tot zijn idee van *différance* (Schleifer 1987, 381-2). In dit hoofdstuk bespreek ik de Saussuriaanse achtergrond van de deconstructie, en schets ik, aan de hand van enkele belangrijke termen, een beeld van de deconstructieve beweging.

I.i. Structuralisme en Spel

Slechts het geconstrueerde kan gedeconstrueerd worden. Of eerder: het geconstrueerde deconstrueert zichzelf. In *Cours de linguistique générale* stelt Saussure dat de taal een geconstrueerd en fonetisch systeem van tekens is (2011, 16). Deze tekens verbinden een concept met een geluidsbeeld, die Saussure respectievelijk het *betekende* en de *betekenaar* noemt (66-7). In tegenstelling tot eerdere taalwetenschappers, die betekenaars eerder als *symbolen*, voertuiglijke overbrengers van concepten (Norris 1988, 24), of als een praktijk van naamgeving zagen (Saussure 2011, 65), zag Saussure geen natuurlijk verband tussen betekenaar en betekende; de verbinding was arbitrair (69). De waarde- of betekenisgeving van de betekenaars ontstaat dus binnen het taalsysteem. Omdat de termen binnen dit systeem onderling afhankelijk zijn, krijgt elke term betekenis toegekend door de gelijktijdige aanwezigheid van andere termen. Zo wordt de betekenis van een specifieke betekenaar van buitenaf gevormd door de verschillen en gelijkenissen die hij deelt met alle andere betekenaars, en niet van binnenuit, op grond van eigenschappen van het teken (114-4).

Voor Saussure is taal dus een systeem van onderling verbonden tekens, die respectievelijk uit betekenaars en betekenden bestaan, en welke zowel uit elkaar- als bijeengehouden worden door hun onderlinge differentie. De specifieke bepaling van het teken is hierbij arbitrair, en wordt van buitenaf vastgelegd in contrast met zijn negatieve termen. Dit is het punt waarop Derrida inhaakt, en de paradox aanwijst binnen Saussure’s notie van taal.

Derrida stelt dat verschillende structuralistische systemen, waaronder taalsystemen, bijeengehouden worden door een dergelijke *kern* die het *vrije spel* van betekenis beperkt. Deze kernen worden historisch herhaaldelijk ontkracht, waarna deze vervangen wordt door een nieuwe kern, resulterend in een consecutieve stroom van kern die kern vervangt in verschillende bepalingen.

Het resultaat van deze verschillende bepalingen lijkt een paradox van enerzijds het structuralistische verlangen naar een coherente en statische kern, anderzijds de voortdurende ‘verbanning uit zichzelf naar zijn eigen vervanger’ van deze kernen. Deze paradox resulteert in een

“scheur” in het structuralistisch gedachtegoed, waarbij het bestaan van de kern bevraagd wordt (Derrida 2001, 351-4).

Er lijkt in het Saussuriaanse taalsysteem toch een bepaalde kern te zijn waarop de teken-keten terugwijst. Hoewel voor Saussure de betekenaars onderling afhankelijk zijn door middel van differentie, zijn de betekenden *stabiel*. Dit zou inhouden dat de keten van betekenden een kern bevat in de vorm van het *transcendentaal betekende*, een eindpunt in de keten van betekenisverwijzing.

Derrida stelt echter dat het ‘principe van differentie als voorwaarde van betekening’ in het *gehele teken* doorwerkt, dat wil zeggen, niet alleen in betekenaar, maar ook in betekende (Derrida 1995, 32). Hetgeen waarnaar de taal verwijst, is in die zin even instabiel als de taal zelf. Derrida’s afwijzing van het transcendentaal betekende radicaliseert hiermee de onderling afhankelijke significantie in Saussure’s systeem, wat resulteert in een veroneindiging van de betekende beweging: ‘De afwezigheid van het transcendentaal betekende strekt het domein en het spel van significantie uit tot in het oneindige’ (354). Hierbij zorgt het verdwijnen van een eindpunt ervoor dat Saussure’s keten van opvolging plaatsmaakt voor een driedimensionaal netwerk, waar elk eindpunt zelf weer deel wordt van een spel van betekenisgeving. Er zijn immers altijd meer betekenaars die een leegte binnen het betekende kunnen aanvullen (354-6).

Dit spel van betekenisgeving moet niet als een ambigu of relativistisch spel gezien worden, waarbij elke betekenaar elk teken aan kan vullen. In deze opvatting van spel kan geen enkel teken *verkeerd* zijn voor een bepaalde betekenis (369). Derrida heeft het dan ook niet over de ambiguïteit, maar over de *disseminatie* van betekenis: ‘de principiële onuitputtelijkheid van het teken als gevolg van zijn tekstueel en schriftuurlijk karakter (Groot 2005, 24).

Op deze manier zijn er, zo schrijft Derrida, *twee interpretaties van interpretatie*: De eerste wordt getypeerd door het idee van een *verlies van de kern*, en ziet betekenis als verankerd in waarheid, de tweede, de *affirmatie van spel*, baadt zich volledig in het vrije spel van vervangingen, en gaat daarbij voorbij aan elke vorm van structuur. Er is echter geen sprake van een *keuze* tussen een van beide interpretaties. Men moet, binnen het speelveld dat zich opent tussen *structuur* en *spel*, hun samenhang onderzoeken (Derrida 2001, 369-70). Deze samenhang noemt Derrida *différance*.

I.ii. Différance

Door het *verlies* of de *afwezigheid* van de kern – er is geen sprake van een keuze – ontstaat een instabiliteit binnen de tekst, welke resulteert in een onuitputtelijkheid van betekenisgeving. Derrida

duidt deze onuitputtelijke kracht aan met het ‘woord noch een begrip’ *différance*², welke zich tussen deze twee interpretaties afspeelt (Derrida 1995, 28).

Différance is een homofoon van “différence”, het Franse woord dat zowel “differentie” als “uitstel(ling)” kan betekenen; ‘het verschil is te schrijven en te lezen, maar niet te horen’ (Derrida 1995, 25). Différance wijst hierbij als “differentie” niet alleen op *verschil*, maar ook op *ge-schil*, het meningsverschil, in de zin van polemieken. Hiernaast wijst différance als “uitstel(ling)” terug op temporisatie; ‘bewust of onbewust teruggrijpen op de tijdelijke en tijd-rekkende bemiddeling van een omweg’ (29). Het algemene gebruik van het Franse “différer” verliest zijn aspecten van zowel polemieken als temporisatie, waardoor de term “différence” zonder /a/, deze betekenisaspecten niet kan oproepen (29).

Derrida wijst terug op het onderscheid tussen betekenaar en betekende als de vertegenwoordiging van het tegenwoordige in zijn afwezigheid, waarbij we de afwezigheid van het tegenwoordige moeten begrijpen als een onvat- of toonbaarheid. Door deze afwezigheid moeten wij, via het teken, een omweg maken naar het tegenwoordige. In die zin is het teken ‘de uitgestelde, gediffereerde tegenwoordigheid’ (30).

In het taalsysteem bestaan voor Derrida slechts differenties. Deze differenties bestaan enerzijds in het eerdergenoemde *spel* van betekenisgeving, en zijn anderzijds ook de effecten van dit spel. Différance kan daarbij gezien worden als een ‘spelleider’ die specifieke differenties voortbrengt, zonder zelf autoriteit te hebben, of een oorsprong te zijn die zowel het begin als het eind vormt van een referentieketen. In plaats daarvan neemt différance de vorm aan van een ‘niet-volle, niet-enkelvoudige ‘oorsprong’, de gestructureerde, differente/differante oorsprong van de differenties’, die derhalve niet met de term “oorsprong” aangeduid kan worden (33).

Er is, zo stelt Derrida, ‘geen wezen van de différance’ (49). Deze *onwezenlijkheid* van différance, haar weigering tot een nieuw transcendentiaal betekende gereduceerd te worden, houdt binnen het spel van het schrift de instabiliteit van het zijn en de waarheid in stand (Derrida 1995, 49-50). Tenslotte is “différance” zelf ook een pion binnen dit spel. Haar ‘stomme, stemloze markerings’ (25), de vervanging van /e/ door /a/, bevat zelf een deconstructieve beweging, die de hiërarchie tussen stem en schrift omverwerpt door te tonen hoe binnen de tekst nuance van betekenis kan ontstaan, waar binnen het gesproken woord ‘overheen gelezen wordt’.

I.iii. Deconstructie; Tekst en Praktijk

Nu het duidelijk is hoe de onuitputtelijkheid en destabilisering van betekenisgeving ook een ontwrichtende werking heeft, kunnen wij ons een beter beeld vormen van de deconstructieve werking

² Ger Groot vertaalt “différance” in *Marges van de Filosofie* als “differantie”. Ik neem deze vertaling niet over om het homofone aspect van de term, dat in de Nederlandse vertaling verloren gaat, te behouden.

binnen de tekst. Hierbij is belangrijk dat deconstructie niet de vorm krijgt van het toepassen van een theorie op een specifieke tekst, maar dat de deconstructieve beweging al in de tekst aanwezig is. De taal is *an sich* instabiel, zij wordt niet instabiel gemaakt. De deconstructieve lezer verraadt de pseudo-stabiliteit van de betekenis van de tekst als daadwerkelijke instabiliteit.

Derrida ziet de wereld als een veld van oppositionele metafysische entiteiten. Deze tegenstelde begrippen – stem en schrift, tegenwoordigheid en afwezigheid, man en vrouw – staan echter niet vis-a-vis tegenover elkaar, maar bevinden zich in een hiërarchie en een orde van onderschikking (Derrida 1995, 194). Binnen de oppositie wordt één van de twee opties geprivilegieerd. Het doel is niet om van de privilegering van het ene begrip over te springen op de privilegering van het andere, of om op Hegeliaanse wijze een derde begrip te vormen uit de positieve aspecten van beide oppositionele begrippen, maar om een verschuiving te veroorzaken in het veld of de orde waarin deze begrippen gevormd worden, en de ‘semantische horizon’ uiteen te doen spatten. Deconstructie kan deze hiërarchische relatie niet simpelweg neutraliseren door de “twee helften” van de oppositie weer naast elkaar te zetten. In plaats daarvan moet zij ‘via een dubbel gebaar, een dubbele wetenschap, een dubbele schriftuur, een *omkering* van de klassieke oppositie *en* een algemene *verschuiving* in het systeem daarvan bewerkstelligen’ (194).

Laten we deze passage in zijn delen bekijken. Het ‘dubbele gebaar’ is een tekststrategie die essentieel is voor deconstructie. De strategie vormt een antwoord op de paradox zich enerzijds te willen articuleren in de taal, anderzijds de instabiliteit van deze taal aan te willen wijzen. In die zin is het dubbele gebaar het ‘meespelen’ met de ogenschijnlijke stabiliteit van betekenis – Groot spreekt van het “‘voorgeven’ ons te geven’ (2005, 94) – om deze vervolgens weer tegen zichzelf uit te spelen. Derrida stelt eerdere ‘ontkennende’ filosofen hier de fout in gingen: Zij verwierpen reeds de structuren die ze probeerden te bekritisieren, waardoor zij in hun kritiek terugvielen in ‘de vorm, de logica en de impliciete postulaten van hetgeen zij aanvochten’ (Derrida 2001, 357).

Via dit dubbele gebaar kan dus een *omkering* van de oppositie bereikt worden. Belangrijk is hier dat Derrida niet spreekt van een *neutralisatie* of *relève* (d.w.z. Hegeliaanse ‘Aufhebung’): ‘Als er een definiëring was van *différance*, dan was het precies gezegd de grens, de onderbreking, de destructie van de Hegeliaanse *relève*, waar dan ook het actief is’ (Derrida 1981, 40-41). Derrida keert zich tegen de *relève*, omdat haar neutraliserende werking in zijn ogen ook een stabiliserende werking is, die het taalmechanisme en de hiërarchie van de opposities juist bevestigt.

In plaats van een directe overgang naar een stabiliserende neutralisatie, kent deconstructie een fase van kanteling, of omverwerping van de hiërarchische oppositie. Dit is zögezegd het aspect van het dubbele gebaar dat ‘meespeelt’ met de articulatie van de tekst. Deze “fase” die dient om het *gewelddadige aspect* van de hiërarchische oppositie te omwerpen. Deconstructie moet echter niet in deze atemporele “fase” blijven hangen, aangezien deze “fase” zich nog in het te deconstrueren veld bevindt (41-2).

Ten slotte spreekt Derrida van een *verschuiving* in het systeem van de klassieke oppositie. Dit is het performatieve, ‘tegenspelende’ aspect van het dubbele gebaar. Waar bij de *omkering* nog met en binnen de termen van het systeem ten deconstructie werd gewerkt, worden ze in deze “fase” buiten hun context geschoven, waardoor betekenissen vloeibaar worden en de instabiliteit van betekenis wordt geopenbaard. In deze zin legt de opschudding in de orde van betekenis de disseminatie bloot, waarbij de ‘semantische horizon’ wordt ‘geëxplodeerd’ (45). Hiermee worden de grenzen van significatie vervaagd en opent het semantische veld zich voor de instabiliteit en het vrije spel van betekenis.

Over deze exploderende, disruptieve deconstructie schrijft Ronald Schleifer ‘in algemene zin beschrijft [Derrida] de plaats waar taal zich opent naar non-taal [...], de taalkundige leegte van non-taal: niets(heid) en pure non-sens’ (1987, 394). Het dubbele gebaar van de deconstructie is een samenspel van deze twee werelden. Deze spanning tussen taal en non-taal zien we vaak terug in een *stilistische beweging*. In het volgende hoofdstuk zal ik mij verder verdiepen in dit stilistische aspect van deconstructie, en in de relatie tussen de stijl en het vrouwelijke.

II. De Vrouw en Stijl

In het vorige hoofdstuk hebben we de deconstructieve beweging uiteengezet als een ontwrichting van oppositionele begrippen via een *dubbel gebaar* en een *verschuiving* in het oppositionele veld van deze begrippen, die uiteindelijk resulteert in het *uiteenspatten* van het oppositionele veld. Op deze wijze kan de deconstructie de onuitputtelijkheid en instabiliteit van de taal inzetten, om zo de instabiliteit van de opposities waarnaar de taal verwijst te tonen. In dit hoofdstuk onderzoek ik het *stilistische aspect* van deze deconstructieve beweging, de relatie tussen deze stijl en het vrouwelijke, en hoe deze beide aspecten ingezet kunnen worden om de seksuele oppositie – als zijnde een *taalkundig construct* – te deconstrueren.

II.i. Sporen; (de) Vrouw (van) Nietzsche

De titel die voor deze bijeenkomst was gereserveerd luidde *De vraag van de stijl*.

Maar – de vrouw zal mijn onderwerp zijn.

Het blijft de vraag of dat neerkomt op hetzelfde – of op het andere.

(Derrida 2005, 47)

Zo begint Derrida's *Sporen*, die hij als lezing voordroeg op het colloquium *Nietzsche, aujourd'hui?* van Cerisy in 1972. De relatie tussen het vrouwelijke en de stijl, en de problematiek van de seksuele oppositie, wordt hier onderzocht in een aforistische-parodistische tekst die in het voorlaatste hoofdstuk haar daadwerkelijke onderwerp verraadt; 'de vrouw zal dus toch niet mijn onderwerp zijn geweest' (158). Hier maakt de 'fabelintrige van de vrouw en de waarheid' plaats voor het onderschikken van het 'zijn' aan de 'eigening' (Groot 2005, 156). Derrida gebruikt het aforisme van de vrouw dus als een brug naar zijn daadwerkelijke onderwerp: de problematiek van het *eigene*. Desalniettemin zullen wij ons in dit hoofdstuk voornamelijk voor de brug interesseren, en niet voor de overkant.

De stijl is een vrouw, een vrouwelijke werking – al benoemt Derrida dit in de eerste pagina's van *Sporen* nog niet zo uitdrukkelijk. Hier stelt hij de stijl voor als een 'puntig object', zowel agressief als verdedigend, dat we in eerste instantie voornamelijk met de fallus associëren. Het krijgt de naam *spoor* (*éperon*)³: enerzijds agressief, zoals een ruiterspoor of scheepssnebbe, anderzijds beschermend, zoals de rotpunt in de haven 'die de aanval breekt door de vijandelijke oppervlakte te doorklieven'. (Derrida 2005, 53)

In deze haven zien we ook de dogmatische mannelijke filosoof 'in het midden van zijn branding van werpen en ontwerpen,' waar hij tot de bodem wil doordringen. Hij ziet de vrouwen, welke in hun

³ Lees de spoor, als 'ruiterspoor', niet *het* spoor, als in 'trace'.

zelfverkozen oppervlakkigheid een tegenstelling vormen tot zijn (geveinsde) diepzinnigheid. Ze glijden langs: ‘Ja! *Over* het bestaan heenglijden! Dat is het!’ (57-9)

Deze vrouwelijke werking is een *actio in distans* (een werking zonder direct contact) die *afstand* vraagt en maakt. Deze *distans* wordt een ‘*Dis-tanz*’; een dans van verhullen en onthullen die aantrekt door haar afstand, en op dezelfde wijze als de stijl zowel aanvals- als verdedigingsinstrument is (61-63). De man kan de vrouw dus niet benaderen, maar kan ook geen afstand nemen van haar *actio in distans*, omdat deze afstand van afstand evengoed een toenadering zou zijn. ‘[D]eze *Entfernung* biedt ruimte aan de waarheid en de vrouw spreidt zich daarin vanzelf.’ (67).

Wie is deze vrouw? Derrida spreekt niet van een vrouwelijkheid, een vrouwelijke identiteit. Hij schrijft: ‘Er is geen waarheid van de vrouw, maar dat komt doordat deze afgrondelijke spreiding van de waarheid, deze niet-waarheid, de ‘waarheid’ is. Vrouw is een naam voor deze niet-waarheid van de waarheid.’ (67).

Waar de mannelijke filosoof niets begrepen heeft van de waarheid die een vrouw is, weet de vrouw dat er geen waarheid is. Zij is vrouw in hoeverre zij niet aan zichzelf gelooft. Haar afgrond holt de waarheid uit; de illusie van haar waarheid is het effect van een vrouwelijke sluierspel. Zijzelf is degene die de filosoof twee sporen aanreikt; (minstens) twee stijlen. De waarheid heft zichzelf dus op, zij plaatst zichzelf – als ‘waarheid’ – tussen aanhalingstekens en *daarmee* in het schriftelijke veld. Hier bevestigt Derrida: ‘Zij [de vrouw, de ‘waarheid’] is het aan wie de stijl toekomt.’ (68-73).

De waarheid is dus een ‘waarheid’; geen diepte, maar een oppervlakte die een diepte suggereert door een sluibeweging of een vrouwelijke ‘werking’. Valt de sluier, dan valt de waarheid. De vrouw laat het doek echter hangen (77).

II.ii. Het Eéne en het Andere

Tot op dit punt in *Sporen* zijn wij uitgegaan van een negatieve (Freudiaanse) definitie van vrouwelijkheid. Een vrouwelijkheid als *afgrond*, of, om het platter te zeggen, als *gat*. In *Ce sexe qui n'en est pas un* bekritiseert Luce Irigaray dit model van vrouwelijkheid. Ze stelt dat de vrouw in de filosofische geschiedenis enkel is gedefinieerd vanuit het mannelijke: een mannelijke taal, een mannelijk denken, een mannelijke waarheid, waar vanuit de vrouw enkel kan worden *omgekeerd*. Zij wordt een gat, een leegte, een afgrond, een niet-fallus, een naar binnen gekeerd mannelijk orgaan, een *niet-sekse* (Irigaray 1985, 23, 85).

Deze denkwijze noemt Irigaray, in lijn met Derrida (2005, 79, 81), het fallo(go)centrisme; een *logos* (denken, taal) getypeerd door de eenheid van de *fallus*. Tegenover de meervoudigheid van het vrouwelijke orgaan staat de fallus hier symbool voor de eenheid en *doorgrondelijkheid* van de waarheid. Het fallo(go)centrisme is het denken van de goedgelovige, dogmatische filosoof in *Sporen*, het denken

dat zichzelf als neutraal ziet, terwijl het in werkelijkheid ‘verstrikt zit in een machtsstructuur en een ideologie van het patriarchale type’ (Irigaray 1985, 70), maar ook het denken van bepaalde identiteitsgerichte *feministen*, aangezien voor zowel Derrida als Irigaray elk *eenheidsdenken* een fallo(go)centrisch denken is. Elke poging de vrouw vast te leggen tot een essentie loopt hierbij vast in de ‘oude machinerie’ van het fallo(go)centrisme (Derrida 2005, 81). De omdraaiing van de positie van de vrouw tot anti-castraat en de vrouw als waarheid in plaats van ‘waarheid’ zijn voorbeelden van deze ‘essentialiserende fetisjen’ (73).

Irigaray lijkt het vrouwelijke, ondanks haar afwijzing van het eenheidsdenken, toch maatschappelijk-biologisch te definiëren, wat evengoed als essentialiserend kan worden opgevat. Wanneer het vrouwelijke zichzelf definieert is zij niet langer het eenzijdige, negatieve aspect van het mannelijke, maar (minstens) tweevoudig; haar geslacht is gesplitst en bestaat uit twee zelf-strelende lippen, een clitoraal en vaginaal aspect, en een ‘*veelvoudigheid van erogene zones*’. (24, 62-3) Toch is zij ‘een vreemde soort van twee’, namelijk een tweeledigheid die niet ‘in één(en) te delen is’ (24, 207).

Valt Irigaray hier, in haar definitie van het vrouwelijke, zelf terug in de *essentialiserende fetisj*? Irigaray erkent de paradoxale aard van haar beweging: ‘te spreken *van* of *over* vrouw kan altijd neerkomen op, of begrepen worden als, een herstel van het vrouwelijke binnen een logica die haar behoudt in repressie, in censuur, in niet-erkenning’ (78). Toch stel ik dat Irigaray’s definitie van het vrouwelijke niet terugvalt in essentie, aangezien essentie ook een *eenheid* suggereert. Door de *essentie* van de vrouw vast te stellen als *tweeledigheid* en *meervoudigheid*, opereert Irigaray binnen Derrida’s *dubbele gebaar*.

We moeten Irigaray’s definiëring dus niet begrijpen als een poging het fallocentrisme te vervangen door een vagina-, labia-, clitoro-, of vulvacentrisme. Dit zou neerkomen op wat Derrida in *Structure, Sign and Play* beschrijft als de nieuwe kern die de oude kern vervangt (Derrida 2001, 353). In plaats hiervan stel ik dat ze met haar meerduidige definiëring van de vrouwelijke seksualiteit toont dat het sekseverschil geen *fallo-centrum*, heeft. Ook de seksuele oppositie is dus een taalkundig construct: ‘dat vrouw niet bestaat, maar dat taal bestaat’ (Irigaray 1985, 89), en kan derhalve door de ontregelende deconstructieve werking van de taal worden ontbloot *als geconstrueerd*.

II.iii. De Vrouwelijke Stijl

Toch moeten wij erkennen dat Irigaray en Derrida een ander vrouwbeeld lijken te hanteren. Derrida’s vrouwbeeld is nadrukkelijk *aforistisch* van aard en dient als beeltenis van de waarheidsbeweging, waar Irigaray’s vrouw maatschappelijk gepositioneerd is.

Derrida schrijft, ‘Zodra de beslisbare tegenstelling tussen het ware en niet-ware door de vraag van de vrouw wordt opgeschort, [...] wordt de vraag van de stijl ontketend als de vraag van schriftuur’

(2005, 137). De vrouw schort de tegenstelling tussen waarheid en niet-waarheid op, aangezien een uitspraak zoals ‘waarheid is niet-waarheid’, ook terugvalt in de (mannelijke) machinerie van unitaire waarheid. De onbeslisbaarheid van de tegenstelling plaatst ‘de vraag van stijl’ vervolgens in het veld van de schriftuurlijkheid.

‘De gestileerde spoor doorklieft de sluier’ (137), de gesluisde, (fallo(go)centrische) illusie van de unitaire waarheid wordt geopend door een (vrouwelijke) stijl, niet alleen om de pretentie van waarheid te doorboren en haar onwaarheid te tonen, maar om de tegenstelling waar-onwaar op te heffen, ‘daarmee ook de sluier zélf opgeschort en hangende te laten’ (137).

Dit is dus de werking van de stijl, het opheffen van de tegenstellingen van waarheid-‘waarheid’, eenheid-meervoudigheid, *in* de onbeslisbaarheid van de tegenstelling. Hierbij wordt duidelijk dat de stijl voor Derrida niet slechts een ‘vrouwelijke werking’ is, maar dat de vrouw in *Sporen* ook stilistisch of *aforistisch* is.

Irigaray roept de noodzaak aan van een *parler-femme*⁴, een *maatschappelijk* vrouwelijk-spreken. Deze *parler-femme* is een ontregeling van de eenheidsgerichte taal van het fallo(go)centrisme. Het krijgt geen exacte definitie, aangezien dit wederom een terugkeer naar de mannelijke filosofische logos zou inhouden. Wel wordt duidelijk dat een belangrijk aspect van *parler-femme* een ambigue stijl is, een ontregeling van de syntax van de discursieve logica: ‘De hare zijn tegenstrijdige woorden, enigszins gestoord vanuit het oogpunt van de rede,’ (Irigaray 1985, 29).

Hélène Cixous, tijdgenoot van Irigaray en Derrida, pleitte rond dezelfde tijd voor een *écriture féminine*⁵, die op veel manieren verwant is aan Irigaray’s conceptie van *parler-femme*. ‘Vrouw moet zichzelf schrijven: ze moet schrijven over vrouwen en andere vrouwen aan het schrijven zetten waaruit ze op even gewelddadige wijze als uit hun lichamen weg zijn gedreven’ (Cixous 1976, 875). Deze *écriture féminine* is op onlosmakelijke wijze aan *het lichamelijke* verbonden, een thema dat voor Irigaray eveneens centraal staat. Niet alleen trekt Irigaray voortdurend analogieën tussen de verschillende soorten *lippen* van de vrouw, ook stelt ze dat ‘de gedrags- of gebarencode van het vrouwelijk lichaam’ een verborgen *parler-femme* kan verraden (Irigaray 1985, 134). Dit is dan ook het eerste aspect van dit schrijven, waardoor ‘vrouw terug zal keren naar het lichaam’ (Cixous 1976, 880). De inbeslagname van het vrouwelijk lichaam heeft een ‘onechte vrouw’ tot leven gebracht, die de levende vrouw de adem beperkt. De taak van het vrouwelijk-schrijven is dan ook: ‘Inschrijf de adem van de hele vrouw.’ (880). Op die wijze zal de *Nieuwe Vrouw* uit de *Oude* kunnen worden bevrijd (878).

Cixous hanteert een vrouwbeeld dat dichter tegen dat van Irigaray aanligt dan dat van Derrida, hoewel ze nadrukkelijk afstand neemt van de biologische positie: ‘Wanneer ik “vrouw” zeg, heb ik het

⁴ Catherine Porter vertaalt *parler-femme* als ‘speaking (as) woman’; ‘spreken (als) vrouw’. Ik laat de term hier onvertaald.

⁵ Keith Cohen en Paula Cohen vertalen *écriture féminine* als ‘women’s writing’; ‘vrouwelijk schrijven’. Ik laat de term hier onvertaald.

over de vrouw in haar onvermijdelijke strijd tegen de conventionele man; en over een universeel vrouwelijk subject' (875). Het vrouwelijk is voor Cixous en Irigaray in sterke zin maatschappelijk ge-positioneerd, hoewel niet vast te leggen een op een maatschappelijke *essentie*.

Cixous erkent dat een *écriture féminine* zich, evenals de *parler-femme* door een afwijzing en ontwrichting van fallo(go)centrische waarden moet typeren; 'Als vrouw altijd heeft gefunctioneerd "binnenin" het mannelijk discours [...] is het haar tijd dit "binnenin" te ontwrichten, uiteen doen spatten, om te draaien en te grijpen; het de hare te maken,' (887).

De concepties van *parler-femme* en *écriture féminine*, die ik in het vervolg samen zal vatten onder de term *vrouwelijk-schrijven* (ik verkies hierbij *schrijven* boven *spreken*, omdat het voorgenomen onderwerp van de poëzie zich in het schriftelijke veld bevindt) lijken, uitgaand van het voorgaande citaat, een nauwe relatie aan te gaan met Derrida's conceptie van deconstructie. Ten eerste is er het *dubbele gebaar* van zich 'voorgeven te geven' binnen het fallo(go)centrisme, dat we terugzien als het "binnenin". Vervolgens zien we vanuit dit "binnenin" een ontwrichting en een 'explosie' van de fallo(go)centrische horizon, welke het veld van vrije betekenissen opent voor het *vrouwelijk-schrijven*. Dit vrouwelijk-schrijven zie ik als een schrijven dat de deconstructieve beweging en de instabiliteit van betekenis omarmt, en inzet om fallo(go)centristische waarden te ontwrichten, en niet uitsluitend als een schrijven *van* of *over* vrouwen.

Het eerdere citaat geeft ook een nieuwe kijk op de relatie tussen Derrida's aforistische vrouwbeeld, en Cixous' en Irigaray's maatschappelijk-biologisch ge-positioneerde vrouwbeeld. De *aforistische* vrouw kan zich, in haar stilistische beweging binnen een vrouwelijk-schrijven, 'voorgeven te geven'. Daarbij ontwricht zij het fallo(go)centrische veld waarin de *maatschappelijke* vrouw zich bevindt, waarbij ze uiteindelijk *alle seksuele opposities* zal verraden als zijnde *aforistisch*, in een uiteenspatting van de oude, fallo(go)centrische horizon.

III. Deconstructie van het Fallo(go)centrisme in de Poëtische Tekst

III.i. Openen en Dichten

Als we het over poëzie hebben, over *dichten* of *gedichten*, waar hebben we het dan over? Vaak begrijpt men de poëzie als een mechanisme waarmee wij de *gaten in de taal* kunnen *dicht*-maken, waarmee we een brug slaan tussen woord en werkelijkheid. De etymologie liegt er echter niet om: Het Nederlandse werkwoord ‘dichten’ gaat terug op het Latijnse ‘dictare’ (met nadruk zeggen, voorzeggen), en is niet verwant aan het ‘dichten’ als ‘sluiten’ of ‘nabij brengen’, welke Germaanse wortels heeft (A.N.L. 2012). Binnen de deconstructie spreken we dus eerder van poëzie als een *openen*, een openbaren van de gaten in de taal, van de instabiliteit en onuitputtelijkheid van betekenis.

Derrida omschrijft poëzie in *Che cos 'è la poesia?* als ‘een gedeeld geheim [...] een dier dat op de weg geworpen is, absoluut, solitair, opgerold tot een bal, *dicht bij zichzelf* [...] de *hèrrison, istrice* in het Italiaans, in het Nederlands egel’ (1997, 94). Hierin eechoot de *éperon* als enerzijds verdedigend, anderzijds agressief object: ‘[De egel’s] gebeurtenis onderbreekt of doet altijd het absolute weten ontsporen’ (97). Deze egel is, in tegenstelling tot de *spoor*, geen dreiging *in zichzelf*. De stekelverdediging is in dit geautomatiseerde tijdperk slechts een verdediging in *vorm*. Toch weet de egel, in zijn stekelachtige weerloosheid, de machines van het absolute weten te ontsporen.

In het komende hoofdstuk zal ik de deconstructieve werking in de poëzie als een ontwikkeling van het *vrouwelijk-schrijven* openleggen. Ik zal in dit hoofdstuk twee gedichten van dichteres Iduna Paalman bestuderen, *Salomé I* en *Salomé II*, uit haar bundel *Bewijs van Bewaring*. Deze bundel poogt, volgens haar achterflap het ‘ongeziene adem te geven’ in een zoektocht naar vrouwelijke ervaringen die bewust verzwegen en verborgen werden.

Mijn interpretatieve beweging is hier schijnbaar paradoxaal; interpreteren kan worden gezien als het *vastleggen* van de tekst, wat de deconstruerende beweging tegengaat. Ik zal hierbij, met mijn eigen dubbele gebaar, me pogen te bewegen tussen de ‘twee interpretaties van interpretatie’ die Derrida aan het eind van *Structure, Sign & Play* geeft; een nostalgisch verlangen naar de kern, en de vreugdevolle bevestiging van haar absentie (369-70). Daarmee is er geen absoluut ontsnappen aan het fallo(go)centrisme. Willen wij de traditie bevragen, moeten we er ons “binnenin” begeven.

III.iii. De Lenige Plant die zich Strekt

Het gedicht *Salomé I* lijkt op het eerste gezicht een zekere afstand te behouden tot het historische figuur Lou Andreas-Salomé. In dit gedicht horen we een lyrische ik die een tweede persoon toespreekt.

SALOMÉ I

Kom terug in bed kom terug het is koud
en de nacht is een klapperende tent, kletsend
bestek onder water een barst in het glas het dure goede glas kom nou
trek me tot aan je nek bid voor me bid voor
(Paalman 2022, 35)

De lyrische ik spreekt hier in imperatieven. De relatie tussen de “ik” en de “jij” kan, door de slaapkamersfeer waarin het gedicht zich in de eerste regel plaatst, als snel gelezen worden als een seksuele of liefdesrelatie. Spreekt de schrijfster hier een geliefde toe? Spreekt de schrijfster Lou Salomé toe? Of spreekt hier (een invulling van) Nietzsche tegen zijn beminde, Lou Salomé?

Er ontstaat een tweedeling tussen de vloeibare, actieve minnaar, en de passieve (vrouwelijke) beminde, die Luce Irigaray ook bespeelt en bevraagt in haar filosofisch-poëtische werk *Marine Lover. Of Friedrich Nietzsche* (1991). In (zijn) imperatieve toon neemt de lyrische ik hier de rol aan van die actieve minnaar, en de tweede persoon van de passieve beminde.

Tijdens een koude nacht roept – de toon schippert tussen bevel en verzoek – de minnaar (zijn) beminde terug in bed: ‘de nacht is een klapperende tent, kletsend’ lijkt de kou en de beweging van de nacht te benadrukken. Het ‘kletsend bestek onder water’ brengt ons, nog meer dan het bed, terug in de huiselijke sfeer; een beeld van de afwas wordt opgeroepen, terwijl tegelijkertijd nogmaals naar de kou en beweeglijkheid van de nacht wordt verwezen. Deze stromende ongrijpbaarheid van het water staat in Derrida’s *Sporen* en Irigaray’s *Amante marine* metafoor voor het vrouwelijke. Het bestek roept daarnaast een associatie op met Derrida’s opvatting van de stijl als scherp, puntig object. ‘[E]n barst in het glas het dure goede glas’ kan deze associatie van scherp- of puntigheid eveneens oproepen, naast het beeld van een barst in een raam, waardoor de ‘klapperende,’ ‘kletsende’ nacht de slaapkamersfeer betreedt, of van een gebroken, fragiel object.

In het laatste deel van de eerste strofe, ‘kom nou / trek me tot aan je nek bid voor me bid voor’ neemt de lyrische ik (zijn) imperatieve toon weer aan. Deze laatste regel kan nadrukkelijk in een meer bevelende, seksuele toon gelezen worden. Hierbij kan, naast een verwijzing naar de vrouwelijke *sluierbeweging*, de seksuele implicatie van ‘trek me tot aan je nek’ niet tot toevalligheid gereduceerd worden, zeker aangezien seksualiteit en seksueel geweld terugkerende thema’s in Paalman’s werk

vormen: ‘vroeger trokken we er siroop van / en dacht ik dat mannenzaad ook zo rook’ (2020, 12), ‘je borsten / die volle windvanen en je kleine kruis dat volgzaam plooit’ (2022, 36).

De laatste regel van de strofe eindigt abrupt; ‘bid voor’, en kan zowel gelezen worden als een onverwacht stoppen van de zin, als een afbraak van de zin naar de volgende strofe: ‘bid voor / mijn slaap.’ Het doorlopen van zinnen, die geen duidelijk begin of einde hebben zien we op meerdere plekken in het gedicht. Deze stijlingreep verveelvoudigt de mogelijke betekenis en wordt versterkt door onverwachte regelaafbrekingen: ‘de nacht is een klapperende tent, kletsend’ ‘kletsend / bestek onder water.’

In de eerste regel van de tweede strofe wordt de toon explicieter seksueel en lijken de geslachtsverhoudingen zich enigszins om te draaien:

mijn slaap is een vlek, mijn seks de lenige plant die zich strekt
tot achter de kast, je weet niet half hoeveel adem ik
in je kan blazen, blind en tastend zoveel heiligdommen
zoveel dure goede hardhandigheid (hou je bek
fluister ik en de vlek breidt zich uit kruipt langs de tochtgaten
in de schandeloze diepte van dit drassige pierenbad)

In deze regels worden twee attributen van de lyrische ik uitgeweid, welke de *spreiding* gemeen hebben. Dit brengt ons terug naar Derrida’s bespreking van Nietzsche’s vrouw: ‘De zich spreidende opening van deze *Entfernung* biedt ruimte aan de waarheid en de vrouw spreidt zich daarin vanzelf.’ (Derrida 2005, 67). In Paalman’s gedicht zien we deze *actio in distans* in de slaap als een (zich spreidende) vlek, en vervolgens – nog explicieter – ‘mijn seks’ als de ‘lenige plant die zich strekt’.

De zin ‘je weet niet half hoeveel adem ik / in je kan blazen’ zullen we later terugzien in *Salomé II*, maar krijgt dusver voornamelijk de seksuele implicatie van een actieve liefdesbeweging tegenover de beminde die “ingebleden” wordt. In ‘blind en tastend zoveel heiligdommen / zoveel dure goede hardhandigheid’ zien we een parallel die getrokken wordt met ‘barst in het glas het dure goede glas,’ die de vraag oproept of die hardhandigheid wellicht de oorzaak is van de barst in het fragiele glas. De parallel tussen actief (agressief) en passief (fragiel en *objectief*) is hier tweevoudig: heiligdommen/hardhandigheid, en glas/hardhandigheid. De lyrische ik verhoudt zich met een actieve hardhandigheid tot fragiele en waardevolle objecten, die mogelijk voor de tweede persoon symbool staan.

Deze agressieve/passieve rollen komen in het verlengde van de strofe samen, hun tweeledigheid versterkt door een regelaafbreking: ‘hou je bek / fluister ik.’ Hier zien we enerzijds weer de actief-agressieve imperatief, anderzijds de passieve fragiliteit in ‘fluister ik.’ De agressiviteit van de lyrische ik wordt hier besmet met de fragiliteit van het fluisteren; een beweging die de voorgenomen rollen die tot dusver aan de “ik” en de “jij” in het gedicht waren toebedeeld, opschudt.

In ‘de vlek breidt zich uit kruipt langs de tochtgaten / in de schandeloze diepte van dit drassige pierenbad).’ wordt de lezer teruggebracht in de nachtelijke situering. In ‘de schandeloze diepte van dit drassige pierenbad’ zien we de tweedeling uit *Sporen* terug; de mannelijke filosoof die naar de diepte verlangt tegenover de ‘schandeloze’ oppervlakkigheid van de vrouw, die de oppervlakte ‘versluiert’ met haar oceanisch wezen en de diepte oproept waarnaar de man verlangt.

niemand vertrekt
mijn rug is een banneling, zwemt langs de duw de pets
alle strelingen die ik nog van je te goed heb mijn honger
vlecht zich naar je keel en je mond en ik proef je proef je
onder water proef je boven water dit dure goede gevecht
in bed is de plek voor een vork en een mes

Zowel de vloeibare, oceanische thematiek als de ambiguïteit van de relatie tussen lyrische ik en tweede persoon worden hier verder uitgewerkt. De “ik” schippert hier tussen actieve en passieve rolpatronen: ‘mijn rug is een banneling,’ kan gelezen worden als de passiviteit van een lichamelijk aspect van de “ik”, maar doet ook denken aan die afstand die aan het begin van de strofe geschept werd; ‘mijn seks is de lenige plant die zich strekt.’

Vervolgens ‘zwemt’ de rug ‘langs de duw de pets,’ een eveneens oceanisch beeld waarin de thematiek van vloeibaarheid terugkeert. De lyrische ik baadt zich hier in de (geveinsde) mannelijke diepte, tegelijkertijd lijkt de “ik” onderhevig te zijn aan een activiteit van duwen en petsen, die schijnbaar van de tweede – oceanische – persoon afkomstig is. Wederom zien we dat de rollenverdeling van de ik-figuur als actief en de tweede persoon als passief niet langer standhoudt. Daarnaast worden twee tegengestelde beelden (agressiviteit en affectiviteit) benadrukt door een regelafbraak: ‘de duw de pets / alle strelingen die ik nog van je tegoed heb.’ Enerzijds is de “ik” hier onderhevig aan de activiteit van de tweede persoon, tegelijkertijd bevindt de “ik” zich in een actieve rol; zwemmend en eisend. In ‘mijn honger / vlecht zich naar je keel en je mond en ik proef je proef je’ zet de ambiguïteit tussen affectie en agressie zich voort, en ontstaat er een nieuw beeld; het hongerige en verslindende aspect van de liefde.

In ‘onder water proef je boven water’ schipperen de “ik” en de “jij” tussen diepte en oppervlakte – in Derridaanse zin tussen mannelijk en vrouwelijk. De personages bevinden zich in ‘dit dure goede gevecht,’ dat zich wederom spiegelt aan de *passieve* fragiliteit van het ‘dure goede glas’ en de *actieve* ‘dure goede hardhandigheid’. In het laatste aspect van deze opsomming zien we hoe er in het gedicht een beweging is gemaakt van een passieve “jij”, naar een actieve “ik”, die tenslotte uitmondt in een ‘gevecht’ waarin de “ik” en de “jij” als actief-actief tegenover elkaar staan.

Hierom stel ik dat het gedicht de ambiguïteit van de (heteroseksuele) seksuele daad blootlegt, en de klassieke rolverdeling van passieve beminde en actieve minnaar bevraagt. De (traditioneel) passief-actieve daad, wordt eerst *omgedraaid*, en blijkt vervolgens ook een actief-actieve daad. De tekst werkt daarmee *binnenin* de rolpatronen die omgekeerd en verschoven worden. Uiteindelijk zijn de actief-

passieve en agressief-affectieve opposities zo zeer in elkaar overgevoerd, dat ze zich niet langer binnen hun eigen veld van oppositie bevinden.

Dit sluit aan op de beweging die Derrida in *Sporen* maakte, waarin de stilistisch-penetratieve daad van de man aan een ‘vrouwelijke werking’ wordt toegeschreven, die tegelijkertijd mannelijk noch vrouwelijk is. De laatste zin van de strofe beaamt deze vaststelling: ‘in bed is de plek voor vork en een mes.’ Erotiek is zowel stilistische exercitie, als affectie, als agressie, als verslindende actief-passieve en actief-actieve beweging, als *geen van allen*, als *niets*. Ook de laatste strofe onderschrijft dit:

er zal iets te snijden zijn zolang ik je zeg
dat ik niets van je overlaat

In deze zin zien we hoe dit gedicht, met een deconstructieve beweging, de vastgeroeste rolpatronen binnen de eerdergenoemde opposities ontwricht, en daarmee de semantische horizon (van de seksuele relatie) uiteen doet spatten.

III.iii. Adem Blazen in Lou Salomé

SALOMÉ II

Je bedankt voor de jammerlijke aanzoeken en leeft
op onbevreesde pleinen, kom hier mag ik je rehabiliteren en rechtzetten
wat al die jaren foutief uit de herinnering is gehangen
(78)

In de eerste zin van dit tweede Salomé-gedicht worden twee belangrijke stappen gezet. Ten eerste is er met ‘[j]e bedankt voor de jammerlijke aanzoeken’ een directe verbinding met de historische figuur Lou Salomé, die – ondanks haar filosofische en psychoanalytische werk – voornamelijk bekend staat als muze en beminde van mannen zoals Paul Reé, Freud, Nietzsche, en Rilke (Weijers 2020). Daarnaast wordt er, door de regelafbreking na ‘en leeft’ direct leven geblazen in dit historische figuur.

In tegenstelling tot Salomé I, worden in Salomé II de invulling van “ik” en de “jij” vrij snel duidelijk. Hoewel in ‘kom hier mag ik je rehabiliteren en rechtzetten’ nog een haast Freudiaanse stem doorklinkt, wordt in de regel erop ‘wat al die jaren foutief uit de herinnering is gehangen’ duidelijk dat het de auteur is die spreekt. De lezer kan deze conclusie trekken uit de context van de bundel, waarin vrouwelijke ervaringen worden ‘gerehabiliteerd’ en ‘rechtgezet’. De lyrische ik lijkt hier dus de stem van de auteur, die Lou Salomé toespreekt, beveelt ‘kom hier’, en vraagt ‘mag ik je rehabiliteren en rechtzetten’ in de hoop haar ongeziene geschiedenis lucht te geven.

ik ben bang voor de woorden die je in ere herstellen bang
voor de lange nachten waarin je als buitengewoon slim en halsstarrig
ik heb daar zo mijn eigen ideeën over
en zijn die niet precies het probleem
in het land van de omtrekkende wijs en de afstandelijke trant
wil ik je dichtbij halen, champagne met ijs want waar anders
word je zoals je was, in welk boek moet je anders
belanden? Je weet niet half hoeveel adem ik
in je kan blazen, de mannen met wie je je omgaf
ik kan je duiden navertellen misschien zelfs
poëzie van je maken de mythe ontrafelen ik heb er lang
op gewacht
het is niet de vraag hoe je herinnerd wordt want ook dat
gebeurt altijd op het plein van de ander

Deze zichtverruimende beweging wordt in de tweede strofe van het gedicht vervolgens *zelf* weer in twijfel getrokken: ‘ik ben bang voor de woorden die je in ere herstellen’, ‘ik heb daar zo mijn eigen ideeën over / en zijn die niet precies het probleem.’ De schrijfster onderzoekt de grenzen van een vrouwelijk-schrijven dat actief probeert *leven te blazen* in historische figuren, en de (fallo(go)centrische) geschiedenis te probeert te herschrijven. ‘[I]n het land van de omtrekkende wijs en de afstandelijke trant’ kan hierbij op de beperkingen van de taal wijzen, waarin hetgeen men probeert te bereiken niet dichterbij te halen is. Want hoe geef je woorden aan degene die nooit meer zal kunnen spreken?

Waar ‘[j]e weet niet half hoeveel adem ik in je kan blazen’ in *Salome I* een seksuele toon kreeg, lijkt het hier te wijzen op het ‘in leven blazen’ van een historisch figuur als Lou von Salomé. Deze blaasbeweging was volgens Hélène Cixous één van de cruciale aspecten van het vrouwelijk-schrijven: ‘Inschrijf de adem van de hele vrouw’ (1976, 880). Waarmee Cixous doelde op het in- en beschrijven van de hele, *Nieuwe Vrouw*, tegenover de oude, aforistische vrouw, die door mannen en door vrouwen-als-mannen werd vormgegeven: ‘onze wind uit ons geslagen’ (878).

Paalman bezwaart hier echter tegen deze adem-inschrijvende beweging. ‘[I]k kan je duiden navertellen misschien zelfs / poëzie van je maken de mythe ontrafelen’, roept de vraag of deze beweging een *stem-geven-aan* of een *stem-drukken-op* is. Het individuele vrouwelijke, en het universele, historische vrouwelijke zijn hier onverenigbaar. Aangezien de relatie tussen de twee vrouwen in dit geval die van actieve schrijver tegenover passief historisch object is, lijkt het vrijwel onmogelijk om de vrouwelijke ervaring uit haar passiviteit te emanciperen en daarmee adem in te blazen. Tegelijkertijd is opgeven ook geen optie; dat zou een vrijwillig schikken naar het fallo(go)centrisme zijn.

Paalman schrijft: ‘het is niet de vraag hoe je herinnerd wordt want ook dat / gebeurt altijd op het plein van de ander.’ Een ander representeren, een stem geven aan een universele vrouwelijke ervaring, die stem door laten klinken in het figuur van de afwezige ander, al deze dingen bevatten noodzakelijkerwijs een aspect van toeëigening. Desalniettemin hoeft niet elke toeëigening een reductie

tot een mannelijke eenheid te zijn, het is mogelijk de ander toe te eigenen, zonder diegene in een essentie vast te leggen. Het is mogelijk om in de toeëigening juist te zoeken naar het *eigene* dat verloren is gegaan. Er is een keuze in *welke adem* je inblaast. Die keuze wordt in de laatste strofe gemaakt:

je bent op zoek naar iets wonderbaarlijks. Je wang
plant zich vrijelijk tegen het raam het dure goede raam
je lach brandt een gat in de vensterbank

Op het plein van de ander *is* Salomé die universele vrouw. In de sectie ‘Aantekeningen’ noemt Paalman het essay *De vrouw met de zweep* van Niña Weijers als inspiratie voor *Salomé II*. In dat essay haalt Weijers het volgende citaat aan uit Salomé’s persoonlijke geschriften: ‘Mijn leven moet geen principe vertegenwoordigen, maar iets veel *wonderbaarlijkers*⁶ – iets wat in jezelf zit en dat warm van pure levenskracht is en dat juicht zich te willen uiten’ (Weijers 2020).

Die ‘pure levenskracht’ kan hier tegenover een principiële, feministisch ideaal komen te staan, maar ook tegen een principiële onderschrijving van sekseverschillen. Ik zie in dit citaat vooral de afwijzing van de *essentialiserende fetisj* van een identiteits- en eenheidsdenken terug, tegenover een vreugdevolle levenskracht die zich buiten de semantische (fallo(go)centrische) horizon afspeelt.

‘Je wang plant zich vrijelijk’ trekt een chiasme tussen het eerste en het tweede Salomé-gedicht. In het eerste gedicht schreef Paalman: ‘mijn seks de lenige plant die zich strekt.’ Deze metafoor zien we hier, omgekeerd, terug. Niet alleen woordsoort keert, ook woordvolgorde. Paalman materialiseert hiermee een inhoudelijke omdraaiing; van vastgeroeste sekseverhoudingen, naar de vrije *Nieuwe Vrouw*. Ook in ‘het raam het dure goede raam’ zien we een omdraaiing ten opzichte van het eerste gedicht. In de opsomming van het ‘dure goede [glas, hardhandigheid, gevecht]’ zagen we in *Salomé I* de verschuiving van fragiele passiviteit, naar agressieve activiteit, naar een wederzijdse, actieve relatie. Hier is het ‘dure goede raam’, hoewel van een schijnbaar fragiel glas, is niet langer gebarsten, en solide genoeg om op te leunen. Het glas speelt, met een *dubbel gebaar* het fragiele, maar is in werkelijkheid een solide oppervlakte.

Paalman besluit, niet met het inschrijven van de adem, maar met het inschrijven van de lach: ‘je lach brandt een gat in de vensterbank.’ We keren terug naar Cixous, wiens tekst niet voor niets *Lach van de Medusa* heet. ‘Onze voorzichtige blikken, onze glimlachen, zijn op; gelach straalt uit al onze monden’ (1976, 878). Nadat het vrouwelijk-schrijven het fallo(go)centrisme uit zijn voegen weet te tillen, is er eindelijk ruimte voor de Nieuwe Vrouw, die zich niet langer zal schikken naar een voorzichtige, passieve afspiegeling van zichzelf: Ze straalt een brandende lach uit, warm van pure levenskracht.

⁶ Cursief mijn toevoeging.

Consequenties en Conclusies

Waar we begonnen met een onderzoek naar de deconstructieve beweging in de poëzie, blijkt dit deconstructieve aspect onmiskenbaar; deze zit in elke tekst vervat. Het is echter de taak van de deconstructieve lezer om de tekst te *openen*, om de gaten in de taal niet te ver- maar onthullen.

Zowel Derrida, als Irigaray en Cixous tonen – op hun eigen manier – dat sekseverschillen *taalkundige constructen* zijn. Hieruit volgt dat deze verschillen ook middels een talige beweging gedeconstrueerd kunnen worden. Ik heb gesteld dat dit gedaan kan worden via een *vrouwelijk-schrijven*, een schrijven dat de instabiliteit van betekenis omarmt, en het fallo(go)centrisme daarmee tegenwerkt.

In Paalman's gedichten zagen we dit vrouwelijk-schrijven terug. In *Salomé I* wordt dit ingezet om vastgeroeste denkwijzen over het mannelijke en vrouwelijke, en de actief-passieve rolverdeling in de seksuele handeling om te keren en vervolgens uiteen te doen spatten. In *Salomé II* bevraagt het vrouwelijk-schrijven zichzelf, om de fallo(go)centrische en essentialiserende aspecten van het project van een vrouwelijk-schrijven los te wrikken en ruimte te maken voor de *Nieuwe Vrouw*.

Hoewel beide gedichten succesvol zijn in hun deconstructieve beweging, betekent dit niet het einde van het deconstructieve project. Geen enkele gedicht zal het fallo(go)centrisme ooit kunnen ontsporen. Althans, de deconstructie kan zich bewegen in de ruimte van de tekst, tussen lezer en dichter, maar voorsnog de maatschappelijk-historische ruimte van de wereld niet bereiken.

Er is een oneindig proces aan deconstructieve bewegingen nodig. *Oneindig*, omdat deconstructie geen *relève* kent. Zelfs wanneer de weg bezaaid is met egels, er geen ruimte meer is voor de fallo(go)centristische doodsmachine, zal het vervangen worden door een nieuwe machinerie, die op zijn beurt weer bevraagd moet worden.

Toch is er hoop. Dat de deconstructie en het vrouwelijk-schrijven *eindeloos* zijn, betekent niet dat ze *futiel* zijn. De deconstructie is niet eindeloos omdat zij niet werkt, maar omdat zij nooit af is. De Nieuwe Vrouw is dus geen einddoel, maar een eindeloos worden. Waar het worden stopt, begint het *zijn*, en daarmee de essentie. Wil het vrouwelijk-schrijven de instabiliteit van de taal zelf weerspiegelen en belichamen, kan zij geen einddoel kennen, geen eenheid. Het vrouwelijk-schrijven is even instabiel als de taal zelf. Even aforistisch en veelvoudig als de vrouw.

Bibliografie

- Cixous, Hélène, vert. Keith Cohen, Paula Cohen. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1, no. 4 (1976): 875–93.
- Derrida, Jacques, vert. Rob Moolenaar. "Che cos'è la poesia?" *Parmentier* 8, nr 1 (1997): 94-8.
_____, vert. Ger Groot. *Marges van de Filosofie*. Kampen: Kok Agora, 1995.
_____, vert. Gayatri Spivak. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.
_____, vert. Alan Bass. *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
_____, vert. Ger Groot. *Sporen; De stijlen van Nietzsche*. Amsterdam: Uitgeverij SUN, 2005.
_____, vert. Alan Bass. *Writing and Difference*. London: Routledge, 2001.
- "Gedicht." Algemeen letterkundig lexicon (2012), DBNL:
https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00917.php
- Groot, Ger, ed. "Inleiding" en "Noten." *Sporen; De stijlen van Nietzsche*. Amsterdam: Uitgeverij SUN, 2005.
- Irigaray, Luce, vert. Gillian Gill. *Marine Lover. Of Friedrich Nietzsche*. New York: Columbia University Press, 1991.
_____, vert. Catherine Porter. *This Sex which is not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Marsman, Lieke. *Het tegenovergestelde van een mens*. Amsterdam: Atlas Contact, 2017.
- Norris, Christopher. *Deconstruction; Theory and Practice*. Londen: Routledge, 1988.
- Paalman, Iduna. *Bewijs van bewaring*. Amsterdam: Querido, 2022.
_____. *De grom uit de hond halen*. Amsterdam: Querido, 2020.
- Saussure, Ferdinand de, vert. Wade Baskin. *Course in General Linguistics*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Schleifer, Ronald. "Deconstruction and Linguistic Analysis." *College English* 49, nr. 4 (1987): 381–95.
- Weijers, Niña. "De Vrouw met de Zweep." *De Groene Amsterdammer*, nr 1-2 (2020):
<https://www.groene.nl/artikel/de-vrouw-met-de-zweep>