

'Ter dood!' De uniciteit van Lovelings

Een revolverschot

Maaïke Meijer

Samenvatting

De roman *Een revolverschot* (1911) van Virginie Loveling kan nog altijd genoten worden als een indrukwekkende psychologische thriller, een feministische studie van de sekseverhoudingen en een intrigerende loot aan de stam van het naturalisme. Dat twee vrouwen gezamenlijk een man vermoorden lijkt een unicum in de toenmalige literatuur. Moord op een vrouw door een man is een veel gangbaarder literair thema, hetgeen niet losstaat van het feit dat femicide ook in werkelijkheid veel vaker voorkomt dan het omgekeerde: een door vrouwen gepleegde homicide. Ik richt me op de positie van dit homicideplot in de literaire conventies die het vrijwel onvertelbaar maken. Loveling praktiseerde een innovatieve vorm van 'Writing beyond the Ending' zoals Rachel Blau DuPlessis het ontwijken van het huwelijk als conventioneel slot van het vrouwenverhaal noemde. Bij Loveling krijgt niet de succesvolle romance maar de woede van vrouwen ruim baan, evenals de ambivalentie van de hoofdpersoon: Marie is een kolkend vat van tegenstrijdigheden. Ook de andere hoofdpersonages zijn verre van eenduidig. Hun psychologische complexiteit maakt deze roman niet zo zeer naturalistisch als wel modernistisch.

Pas zeventig jaar na het verschijnen van *Een revolverschot* in 1911 wordt de door vrouwen gepleegde moord op een man een bekend thema in romans als Renate Dorresteins *Het hemelse gerecht* (1990) en in films als Marleen Gorris' *De stilte rond Christine M.* (1982) en de invloedrijke roadmovie *Thelma & Louise* (1991). Door het aanbrengen van die cultuurhistorische verbanden laat ik zien hoe Lovelings roman deel was van de internationale vernieuwing van de vrouwenroman en hoe uniek dit werk in zijn tijd is geweest.

Abstract

Virginie Loveling's novel *Een revolverschot* (1911) can still be appreciated as an impressive psychological thriller, as a feminist study of gender relations and as a naturalist novel. The fact that two women cooperate to kill a man seems unique in the literature of that time. Women murdered by men is a more widely known literary theme, which seems related to the fact that femicide in the real world happens ten times as much as the reverse. I am focusing on the position of this homicide-by-women plot in literary conventions, which made it practically unnarratable. Loveling is practicing an innovative form

of 'Writing beyond the Ending' as Rachel Blau DuPlessis called the evasion of marriage as the only thinkable conclusion of the story of a girl's or woman's life. Instead of a successful romance an unquenchable female anger is central to Loveling's novel. The main character Marie is torn by contradictory feelings. Other main characters are ambivalent as well. Their psychological complexity makes this novel not so much naturalist as modernist.

It took more than seventy years after the publishing of *Een revolverschot* (1911) until the killing of a man by women became a theme in novels, such as Renate Dorrestein's *Het hemelse gerecht* (1990), and in films, like Marleen Gorris' *De stilte rond Christine M.* (1982) or the road movie *Thelma & Louise* (1991). By suggesting these cultural-historical relations I try to show how Loveling's *Een revolverschot* has been part of the international innovation of the woman's novel and how unique this work was in its own time.

1. SPANNING EN UNICITEIT IN LOVELINGS

EEN REVOLVERSCHOT

De roman *Een revolverschot* van Virginie Loveling is ruim honderdtwintig jaar geleden verschenen en kan nog altijd genoten worden als een indrukwekkende psychologische thriller, een gothic novel, een streekroman, een feministische studie van de sekseverhoudingen en een intrigerende loot aan de stam van het naturalisme. Dat twee vrouwen gezamenlijk een man vermoorden en dat ze er ook nog mee weggelopen lijkt een unicum in de toenmalige en zelfs nog in de hedendaagse literatuur. Moord op een vrouw door een man (denk aan Fjodor Dostoevski's *Schuld en boete*, aan Marcellus Emants' *Een nagelaten bekentenis* tot en met *American Psycho* van Bret Easton Ellis) is een ouder en gangbaarder literair thema en dat staat zeker niet los van het feit dat mannen veel vaker vrouwen vermoorden dan andersom. Vroeger, nu en wereldwijd. In de huiselijke kring vermoorden mannen heden ten dage tien keer zo vaak hun vrouw of ex-vrouw dan andersom. Wie daar meer over wil weten, leze de studies van Renée Römken e.a. (2022) en Tessel ten Zweep (2023) over partnergeweld of kijke naar de recente en aangrijpende documentaire van Coco Schrijber *Look what you made me do*. Schrijber (2023) laat vier vrouwen vertellen over hun besluit tot moord op hun partner in een onleefbare situatie, en over hoe dat in zijn werk is gegaan.

Maar toch ga ik hier de literaire representatie van moord niet vergelijken met de sociologische realiteit van moord in de intieme sfeer. Ik richt me op de *vertelbaarheid* van de moord op een man door vrouwen in de literaire traditie. Dat geeft een scherper zicht op de uniciteit van Lovelings *Een revolverschot*. Dat dit boek weer actueel is geworden, danken we aan het activistische schrijfsterscollectief *Fixdit*. Dat bestaat uit Christine Otten, Gaea Schoeters, Yra van Dijk, Manon Uphoff, Shantie Singh, Sanneke van Hassel, Jannah Loontjens, Annelies Verbeke en anderen. Op hun initiatief is *Een revolverschot* recentelijk opnieuw uitgebracht als Salamanderpocket door uitgeverij De Geus. Annelies Verbeke (Loving, 2021) bezorgde die uitgave heel adequaat door er vrijwel niets aan te veranderen. Onderaan de pagina's van de originele tekst voegde zij slechts spaarzaam voetnoten toe met vertalingen van in onbruik geraakte Vlaamse woorden zoals 'baanst' (vonk) 'zuilen' (sluimeren), 'boever' (degene die de paarden ment). Achterin neemt zij een volledige lijst op van haar modernisering van spelling en leestekens. Vorig jaar pas heb ik *Een revolverschot* in die editie gelezen – gelukkig maar, want ik had het absoluut niet willen missen. Twee leden van het collectief, Annelies Verbeke en Jannah Loontjens, maakten samen met Leen Huet en Bert Van Raemdonck ook een podcast over de roman. Zij plaatsden die in Lovelings oeuvre en geven ook een literaire analyse van *Een revolverschot*.

De geschiedenis ontrolt zich als volgt. De vertelinstantie introduceert de twee zusters Marie en Georgine die op oudejaarsavond door de nacht naar huis wandelen met de burgemeester en diens vrouw. Ze lopen gearmd met hun hoffelijke buurman Luc Hancq, hij in het midden. Marie is dertig, de mooie Georgine twintig. Ze wonen in het Vlaamse dorp Vroden, dat is een fictief dorp maar het lijkt sterk op Nevele, waar alles is zoals vroeger: de kerk, waar de zussen een eigen vaste plaats hebben onder de preekstoel, mijnheer de dokter, mijnheer de pastoor, de veldwachter, de postbode, en waar iedereen iedereen kent. Na de dood van hun ouders – hun vader was notaris – leven Marie en Georgine samen met hun dienstbode Trientje. Marie is ondanks haar dertig jaren nog niet getrouwd en nu is de knappe Georgine inmiddels haar concurrente geworden.

Het gaat de zusters om Luc. Eerst zien we hem dus verschijnen als een vrolijke man van vijfendertig, die zijn overbuurvrouwen begeleidt en hun als nieuwjaarsgeschenk een van zijn revolvers geeft, waarmee ze zich als alleenstaande dames zullen kunnen verdedigen tegen eventuele indringers. Hancq verzamelt revolvers, bij wijze van hobby. Die revolver moet volgens de literaire wetmatigheid een keertje afgaan en daarmee staat de boel van het begin af aan onder spanning. Luc Hancq komt vaak bij de zusters thuis: hij geeft hun beiden mu-

ziekles en ze doen gedrieën schietoefeningen met de gedoneerde revolver. Marie – die bedreven is in het bereiden van traditionele medicijnen en verpleging – verzorgt de zwaar zieke echtgenote van Luc. En daar begint Luc naar Marie te kijken en Marie naar Luc. De vertelsituatie is een vrije indirecte rede, waarin vertelinstantie en personage door elkaar lopen. Het personage – eerst Luc, dan Marie – spreekt hier door de stem van de verteller:

Marie had zeer mooie handen, rondgeveesd, ondanks haar schraalheid, en waarvan de pink, bij 't minste wat zij deed, sierlijk naar omhoog krulde.

Hij sprak niet. Hij sloeg al haar bewegingen gade. Een glimlach van belangstellende bevreemding speelde om zijn mond. Zij voelde, ik weet niet hoe, dat ze bespied, dat ze bewonderd werd. Het was alsof zijn blik haar verjongde, als onderging zij een gedaanteverwisseling. Het bewustzijn van onooglijkheid, lelijkheid bijna, maakte plaats voor een gewaarwording van schoonheidsbezit: het was iets bedwelmend zoets en pijnlijks tevens, als het vage ontstaan van een kiemend, half gewekt verlangen naar een onbereikbaar, wegdeinend goed...

[...] Haar oog werd onweerstaanbaar tot hem aangetrokken. Hun blikken kruisten elkander vlug, een weerlicht slechts, hij aldoor glimlachend, zij ernstiger dan ooit, bijna verschrikt.

Nog nooit – nooit, zover zij het zich uit de tijd van haar eerste jeugd tot op heden herinnerde, had een mannenoog zo aanbiddeend op haar gerust, of had zij er zoveel zwijgende schatting in menen te lezen. En zij haastte zich heen bij de hulpbehoevende vrouw. (Loving, 2021, p. 40-41)

Het drama intensiveert als Luc Hancqs oudere echtgenote overlijdt, waar Luc niet heel erg rouwig om lijkt te zijn. Tijdens een dorpsuitje naar een plaatselijk kasteel zoekt Marie Lucs gezelschap op. Ze beklimmen een kasteelmuur en daar verklaart Luc volmondig zijn liefde aan Marie, hij omhelst en kust haar – waarin Marie volzalig meegaat. Totdat Luc haar afweert, 'als wakker schietend uit zwijmeldronkenheid'. Hij zegt: 'Marie, dat is niet wel gedaan' (p. 72). Hij maakt zich van haar omhelzing los. Marie denkt dat het komt omdat zijn vrouw nog zo kortgeleden stierf, maar zij weet het nu in elk geval zeker: hij houdt van haar en ze verlustigt zich eindeloos in die gedachte. Ze raakt ervan overtuigd dat zij spoedig met Luc zal trouwen. Het is Marie die dan bladzijdenlang focaliseert zodat we lang meegaan in haar koortsachtig

verliefde gemoedsleven. Als lezer vrees je hier al dat het anders afloopt dan Marie hoopt, en dat is heel spannend.

Luc wordt namelijk erg aardig tegen Georgine, de meid Trientje begint er Marie op attent te maken, de gespannen Marie krijgt het door en laat hen geen moment meer alleen, tot beider irritatie. De zussen worden kribbig tegen mekaar, Marie wordt wanhopig bang dat ze de strijd gaat verliezen, totdat Luc haar weer een klein beetje voedsel geeft. Je krijgt de indruk dat hij speelt met beide vrouwen. De spanning barst uit als Marie een scène van overduidelijk minnekozen tussen Luc en Georgine gadeslaat. In de knallende ruzie die volgt, vertelt Georgine aan Marie dat zij Luc aanstaande is. Waarop Marie onthult dat Luc ook avances naar haar maakte, dat ook zij dacht Luc verloofde te zijn. Hij heeft hen beiden bedrogen. ‘Zoveel valsheid!’ zeggen ze tegen elkaar. En besluiten eensgezind: ‘Ter dood!’ Ze trekken strootjes wie de moord voltrekt; het wordt Georgine. Zij neemt hun pistool mee, maar schiet Luc met een ander wapen dood. In een schermutseling is het namelijk Lucs eigen pistool dat afgaat en hem fataal wordt. Na de moord blijft het op de grond achter. Daardoor wordt de dader niet gevonden.

Het zoeken naar die dader is ook weer bloedspannend, voor de personages zowel als voor de lezer. Georgine sterft van ongeluk. Marie leeft gekweld voort. Het dorp treurt om de populaire muzikleraar Luc Hancq en men houdt een collecte om een porseleinen krans op zijn grafmonument te leggen. Marie doneert mee om geen argwaan te wekken, maar haar woede is zo groot dat ze dat eerbewijs in de nacht kapotslaat. Persoonlijk vind ik die scène waarin Marie in een orgie van woede die krans vernietigt nog aangrijpender dan de moord zelf. Marie heeft immers nog niet de kans gehad om Luc Hancq te vermoorden, dat heeft Georgine gedaan. Nu is het, alsnog, haar beurt. Haar wraakzucht is tomeloos. Daarna lijkt ze helemaal niets meer te voelen. ‘Zotte Marie Sanders’ heet ze in Vroden. Einde.

2. DE CENSURERENDE HAND VAN KAREL JONCKHEERE

Op hoeveel weerstand die woede van Marie in 1983 nog stuitte, meen ik te zien in de bewerking van Karel Jonckheere, die – zo vertelt Verbeke in de voornoemde Fixdit-podcast – in zijn heruitgave van 1983 het origineel danig aantastte.¹ Met de positieve bedoeling om een ‘mijlpaal’ in de ontwikkeling

¹ Verbeke was niet de eerste die daarop attendeerde. Zie ook Musschoot, 1984.

van de Vlaamse roman boven water te houden, zeker, maar waarom moest hij er dan zo drastisch overheen? Jonckheere herschreef vrijwel elke zin, ook al wijst een vergelijking uit dat het origineel aan duidelijkheid niets te wensen overliet. ‘Heel veel zinnen zijn in stukken gehakt,’ constateert Verbeke dan ook in het nawoord van haar uitgave van 2021, ‘woorden en zelfs lange paragrafen werden naar hartenlust weggelaten, waardoor de lezer weinig idee heeft van Lovelings stijl, cruciale passages mist, denkt dat het boek niet in hoofdstukken is ingedeeld en er na lezing niet van op de hoogte is dat Loveling enkele keren een ik-verteller opvoert.’

Die ik-verteller kwamen we inderdaad tegen in de hierboven geciteerde passage waar Luc naar Marie kijkt: ‘Zij voelde, *ik weet niet hoe*, dat ze bespied, dat ze bewonderd werd.’ Dat ‘ik weet niet hoe’ betreft de lezer bij de puzzeltocht door het emotionele labyrint van het personage Marie, en werkt in tegen de comfortabele illusie van een almachtige verteller: die bekent hier immers het ook niet precies te weten. Juist die betwijfelbaarheid, die ondermijning van de waarheidsillusie maakt deze roman zo modern.

Verbeke oppert dat het luiheid kan zijn geweest die Jonckheere deed nalaten verantwoording af te leggen van zijn ingrepen. Maar ik zie toch ook een overmaat aan ijver om de auteur te verbeteren, haar zich toe te eigenen. Er zijn meer voorbeelden van zulke overijverige tekstbezorgers (denk aan de historische verminking van Emily Dickinsons oeuvre). Laat ik de censurerende hand eens volgen, om erachter te komen wat hem dreef.

Voorafgaand aan Maries besluit om in de nacht de porseleinen krans op Lucs graf stuk te slaan, wordt verteld hoe haar woede toeneemt. Mijn doorstrepingen hieronder komen overeen met Jonckheeres schrappingen:

Marie gelek op een helse furie in dat opperste stadium van haar ~~heropborrelende~~, dollende drift, schriel als ze was, met vernestelde haren, wild vertrokken mond en ~~de karbonkels van haar~~ vlamvend oog. (p. 164)

Jonckheere haalt hier twee sterk visuele beeldspraken weg. De drift wordt daardoor niet langer vergeleken met een verdroogde, nu weer tot leven komende bron, de vlamvende ogen worden niet meer gezien als die zwarte karbonkels. Hij maakt de tekst daardoor tammer. En vervolgens schrapt hij de hele volgende vergelijking, op een halve zin na:

~~Aldus brengt de grond, tot rijke wasdom bestemd, een giftige paddenstoel voort. Op de plaats, waar zijn voorgangers zijn afgeschopt of~~

weggeroffeld, pronkt hij bij 't eerste morgenkrieken in triomferende, vermete, schroomwekkende heerlijkheid.

~~Opeens is hij ontstaan: in het geheim van de nacht heeft zich met een verbazende spoed zijn dikke scherm ontwikkeld...en toch, welke lange voorbereiding is daartoe niet nodig geweest? Welke gassen, welke oude bestanddelen vormen hem? In welke luchtkring, met welke graad van droogte of vochtigheid of warmte alleen kan hij uit zijn kruipende worteltjes als wangedrocht van 't plantenrijk, als akelig toverheksbrood gewekt worden?~~

~~Zo was het ook met haar: liefde en toewijdingsbehoefte [waren] in gal en verdelgingszucht veranderd...door hoeveel geslachten heen was 't zaad ervan sluimerend bewaard, en van vrouwenhart tot vrouwenhart overgeleverd, alvorens 't in hem gunstige ijselijkheden van zieleleed zondig ontkiemen en vruchten dragen moest? (p. 164-165)~~

De oorspronkelijke vergelijking met de giftige paddenstoel bevat een reflectie over het ondergrondse groeien van de woede. Zij brengt het opkomen ervan in verband met het lang door vrouwen weggeslikte zielenleed. Die verbeelding van Maries woede maakt de persoonlijke gekwettheid tot een collectieve pijn, verandert de gefnuikte behoefte aan liefde tot een gif dat vrouwen van generatie op generatie met zich meedragen. Werd dit Jonckheere te machtig? Deze schrapping lijkt niet alleen van literaire aard. Loveling impliceert dat Maries woede geen aberratie van een individueel gekkie is, maar het resultaat van een lange patriarchale geschiedenis van onderdrukking. Jonckheere houdt de woede liever beperkt tot een persoonlijke eigenaardigheid. Net als de dorpelingen die Marie reduceren tot 'de zottin van Vroden'. Hij maakt, ogenschijnlijk 'moderniserend', de roman daarmee ouderwets dan die is. Genoeg nu over deze bewerking.

3. MODERNISME EN NOVITEIT

Een revolverschot is wel geïnterpreteerd als een naturalistische roman, maar hij lijkt me eerder modernistisch. Het vermeende naturalisme zou te vinden zijn in de Spaanse voorouders van de beide dochters Santander, wier naam verkort werd tot Sanders. Hun grootvader was ook al notaris en werd 'de Spanjaard' genoemd. Marie heeft diepzwarze ogen en volgens de toenmalige oriëntalistische logica zouden Spanjaarden opvliegender, hartstochtelijker en

driftiger zijn dan noorderlingen, vandaar Maries karakter, zo zou je erin kunnen lezen (p. 14). Maar veel sterker dan het naturalistische trekje is het modernistische karakter van deze roman.

Loveling doorbreekt het verbeeldingstekort rond de woede van vrouwen. Mannelijke woede was en is cultureel geaccepteerd, de woede van vrouwen was en is meer taboe en daardoor beangstigend. Dat is ook nog altijd de reden waarom de moord op een echtgenoot de vrouwelijke dader veel monsterlijker doet lijken dan de man die zijn vrouw vermoordt, terwijl hij meestal degene is die haar langdurig heeft mishandeld.

Wat *Een revolverschot* modern maakt, is de psychologische complexiteit: Maries woede bestaat *ondanks* haar goede hart. Zij is een kolkend vat van tegenstrijdigheden. Als kind is ze al jaloers op het kleine zusje van wie ze tegelijkertijd ontzaglijk veel houdt. Daardoor schakelt de roman de neiging om morele oordelen te vellen bij de lezer uit. Morele oordelen horen bij de negentiende eeuw, bij het melodrama, bij personages die of goed of slecht zijn. Maar hier valt juist de morele ambiguïteit van alle personages op. In Marie verliezen de etiketten 'dader' en 'slachtoffer' alle geldigheid. Luc is geen melodramatische schurk, niet de lichtmis die meisjes doelbewust te gronde richt. Hij is een levensgenieter en een opportunist, die een eerder huwelijk sloot met een veel oudere vrouw, mogelijk vanwege haar geld. Fraai is het niet, maar hij kan ook hartelijk en genereus zijn. Midden in de omhelzing van Marie bedenkt hij zich. De menselijke ziel wordt hier getoond als het theater van tegenstrijdige verlangens en behoeften, Freud is langs geweest, dit is een psychologische studie die laat zien hoe het is, niet hoe het hoort.

Die eendrachtig gepleegde moord door zussen op een man is, als gezegd, een noviteit. Je kunt wijzen op preteksten als de Bijbelse Judith die samen met haar dienstmaagd Holofernes onthoofdt, maar Judith is eerder een soldaat die haar volk bevrijdt van zijn onderdrukker, er is geen persoonlijke liefdesrelatie tussen Judith en Holofernes. Heksen werden ten tijde van de heksenvervolging veelvuldig beschuldigd van moord, maar ook dat is een heel ander verhaal. Nee, die moord is een breuk met het web van literaire conventies dat het leven van een vrouw onvertelbaar maakte als het zich niet bewoog binnen de toen dwingende maatschappelijke kaders.

Deze roman werd in 1905 voltooid en pas in 1911 gepubliceerd. Je moet in die periode heel lang zoeken naar een andere literaire moord op een man waar vrouwen zich wreken op verraderlijke mannelijke geliefden. Ik kan alleen maar komen op een verhaal uit 1917, 'A jury of her peers' door de Amerikaanse Susan Glaspell, dat de aandacht van veel feministische critica's heeft

getrokken. In een Amerikaans dorp is een man vermoord. De politie gaat op zoek naar sporen van inbraak, ze denken aan een indringer. De buurvrouwen komen bij elkaar en zien in het huis van de vermoorde het kanariepietje dood in zijn kooi liggen. Ze weten al snel wat er is gebeurd. Ze kennen de nare, mishandelende echtgenoot, ze kennen het lijden van de echtgenote, ze weten ineens dat hij het kanariepietje de nek omdraaide en dat dat de druppel is geweest die hun buurvrouw heeft aangezet tot de moord. Zij zwijgen en laten de politie in het duister tasten. Hun buurvrouw is verlost en komt ermee weg. Dit verhaal gaat over de verschillende werelden van mannen en vrouwen, waarin het alleen vrouwen zijn die snappen wat hun seksegenote heeft moeten doorstaan. Het is een feministische impuls om dat zichtbaar te willen maken. Evenzeer feministisch ervaar ik het dat Loveling het uitzichtloze vrouwenleven laat zien in een Vlaams dorp en wat dat met vrouwen doet. De zusters hebben niets om na te streven, niets om zich aan te ontwikkelen, studeren is ondenkbaar, werken onmogelijk. Vroomheid, dienstbaarheid en trouwen, meer is er niet.

Luc Hancq is niet zozeer een booswicht als wel representant van een patriarchaal systeem dat vrouwen het huwelijk als enige levensvervulling aanbiedt, en als dat niet lukt, dan ben je een vrij overbodige oude vrijster. Marie heeft zich dan weliswaar ontwikkeld tot de medicijnvrouw van het dorp, maar daar houdt het op. Ze is toch gedrukt in een klein leven van braaf zijn en afwachten. Tegen dat systeem komen de zusters gezamenlijk in opstand en in de persoon van Luc doden ze het. Het maakt dan ook niet meer uit wie van de twee de moord pleegt: ze trekken er als gezegd strootje om.

4. LOVELING EN WRITING BEYOND THE ENDING

Loveling bedrijft een opmerkelijke vorm van 'Writing Beyond the Ending' zoals Rachel Blau DuPlessis het in haar gelijknamige studie genoemd heeft. Tot het begin van de twintigste eeuw gold het zowel sociale als literaire gebod dat een vrouwenleven draaide om het bereiken van één doel: getrouwd raken. Eind goed, al goed, maar dat was dan meteen ook het einde van het verhaal. Alle romans van Jane Austen zijn op dit plot gebouwd, alsook *Jane Eyre* en *Shirley* van Charlotte Brontë en *Sara Burgerhart* van Wolff en Deken. Een meisjesleven dat niet werd bekroond met een huwelijk kon alleen nog maar leiden tot het gevreesde oude vrijsterschap of tot de dood. Een variatie op het thema is dat van de vrouw die wegloopt uit een mislukt huwelijk: ook zij kan alleen nog maar de dood vinden, denk aan Flauberts *Madame Bovary* of aan

Tess of the d'Urbervilles van Thomas Hardy. Een andere uitkomst was onvertelbaar. Eenmaal getrouwd stopte de vrouwelijke ontwikkeling. Het verschil tussen Bildungsromans met mannelijke en vrouwelijke protagonisten is dat het huwelijk in het mannenleven een station is op zijn weg, terwijl het voor een vrouwelijk personage het eindpunt is: 'Bildung gets stuck in the bedroom', zoals Nancy Miller het formuleerde in haar boek *The Heroïne's Text* (1982). George Eliot staat haar protagonisten in *Middlemarch* dan nog wel een ontsnapping uit het verkeerde huwelijk toe om een passender huwelijk te sluiten, maar daarmee heeft het verhaal ook zijn besluit gevonden.

Aan het einde van de negentiende eeuw zoeken schrijfsters een uitweg uit dit literaire korset, bijvoorbeeld door het verhaal te laten beginnen met een huwelijk en een vrouw daaruit te laten weglopen. Haar zelfmoord ontsnapt aan het cliché doordat die wordt voorgesteld als een bevrijding, als een happy end, zoals gebeurt in Kate Chopins *The Awakening*. En dan is het hek van de dam en volgen er tal van twintigste-eeuwse romans waarin vrouwen niet meer trouwen en desondanks een echt en eigen leven hebben. Daarin wordt geprobeerd het keurslijf van literaire conventies te kraken en Loveling loopt hierin voorop. Want dat twee vrouwen samen het schrijnende huwelijksprobleem oplossen door de aanstaande echtgenoot te vermoorden was anno 1911 ongekend. De zusters wreken zich niet alleen op een gefnuikte liefde: ze wreken zich op een wereld die het vangen van een echtgenoot tot de enige optie maakt. We moeten wachten tot een eind in de tweede feministische golf, tot de jaren tachtig van de afgelopen eeuw, voor we soortgelijke verhalen tegenkomen en dan in literatuur zowel als in film. In 1990 laat Renate Dorrestein in haar roman *Het hemelse gerecht* twee zussen samenleven met één man die hun beider geliefde is. Hij heet Gilles. Als Gilles de relatie wil beëindigen, zetten de zussen hem woedend gevangen op de zolder van hun restaurant – de intertekstuele relatie met *Jane Eyre*, meer specifiek met het motief van *the woman in the attic*, is overduidelijk. Het verhaal heeft een open einde, maar het is zonneklaar dat Gilles op die zolder dood ligt. De geschiedenis wordt – net als bij Loveling – vaak gefocaliseerd vanuit de boze vrouwen.²

² Enige gelijkenis is er ook met Tessa de Loos *De meisjes van de suikerwerkfabriek*, een verhaal uit 1983. Vier fabrieksarbeidsters treinen op maandag naar hun werk. Een van hen heeft geen kaartje. De op deze lijn nieuwe conducteur ziet dit – anders dan de meisjes gewend zijn – niet door de vingers, eist de aanschaf van een kaartje en schrijft bovendien een boete uit. Dit is het sein voor hen om deze dienstklopper mores te leren. Zij sturen hem uiteindelijk naakt de trein uit. Het is geen moord, maar wel wraak. Inmiddels kent de lezer de persoonlijke geschiedenis van deze vrouwen waardoor deze aanranding van de man begrijpelijk wordt. Zij allen hebben – geestelijk en lichamelijk – slechte ervaringen met mannen. De conducteur wordt niet vermoord maar wel vernederd en wat de meiden bindt, is hun gemeenschappelijke woede tegen een sexistisch systeem.

In dezelfde jaren tachtig valt te wijzen op een reeks spraakmakende films die allemaal draaien om vrouwelijke protagonisten die contact maken met hun woede jegens mannen. In *De stille rond Christine M.* (1982) vermoorden drie vrouwen gezamenlijk een man in een kledingwinkel, nadat een van hen is betrapt bij een winkeldiefstal. Het staat die drie vrouwen alle drie tot aan de lippen. Het klootzakkerige gedrag van de winkeleigenaar is de druppel die de emmer doet overlopen. Tijdens het proces blijven ze solidair met elkaar. Ze barsten in collectief gelach uit, ze lachen het systeem uit. Van dezelfde Marleen Gorris is de film *Gebroken spiegels* (1984), waar twee verhaallijnen in elkaar gevlochten zijn: de ene speelt zich af in een bordeel en parallel daaraan loopt het verhaal van hoe een seriemoordenaar zijn vrouwelijk slachtoffer opsluit tot de dood erop volgt. De vrouwen van het bordeel pakken hun revolver en beschieten de moordenaar, zich wrekend op al het mannelijk geweld dat ze te zien hebben gekregen. Die man overleeft het, maar het scheelt niet veel.

In de jaren tachtig werden er een aantal roadmovies met vrouwen gemaakt, waarvan *Thelma & Louise* (1991) de bekendste werd. Samen vermoorden zij een verkrachter. Aan die iconische film ontspringt een heel genre van roadmovies met vrouwelijke protagonisten (Veneboer, 2020) en het genre van de *rape revenge*-films. In de literatuur wordt dit thema ook verder gevoerd, door Virginie Despentes bijvoorbeeld met haar heftige roman *Baise-moi* (2003), waarin de woede van vrouwen jegens mannen geen grenzen meer kent. Het thema heeft zich kortom definitief gevestigd.

Hiermee heb ik *Een revolverschot* voorzien van een niet eerder gelegd cultuurhistorisch verband. Ik hoop dat we daardoor meer oog krijgen voor Lovelings aansluiting bij de internationale vernieuwing van de vrouwenroman en voor de uniciteit van haar werk.

Literatuurlijst

Blau DuPlessis, R. (1985). *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

De Loo, T. (1983). *De meisjes van de suikerwerkfabriek*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Fixdit. <http://www.fixdit.nu>

Glaspell, S. (1917). 'A Jury of her Peers.' *Every Week Magazine*, 5-3.

Loveling, V. (1911/1983). *Een revolverschot*. Hertaald door Karel Jonckheere. Antwerpen: Manteau.

- Loveling, V.** (1911/2021). *Een revolverschot*. Bezorgd door Annelies Verbeke. Amsterdam: De Geus. Salamanderpockets.
- Miller, N.** (1982). *The Heroïne's Text. Readings in the French and English Novel, 1722-1782*. New York: Columbia University Press.
- Musschoot, A.M.** (1984). 'Virginie Lovelings *Revolverschot*: een herladen visie'. *Yang* 20, febr.: 6-9.
- Römkens, R., Meulenbelt, A. & Ten Zwege, T.** (2023). *Voorbij de verbijstering. Over gender en geweld*. Zutphen: Walburg Pers.
- Schrijber, C.** (2023). *Look What You Made Me Do*. 2Doc Human, NPO 2, uitgezonden 17 juli 2023.
- Ten Zwege, T.** (2023). *Femicide*. Amsterdam: De Geus.
- Veneboer, T.** (2020). 'Welke route kiezen vrouwelijke roadmovies: plezierig escapisme of voorwaardelijk plezier?' *rekto:verso*, 1-12-2020.