

Van feminien naar androgyn

door

Gerti WOUTERS

ANDROGYNE LITERATUUR ALS FEMINISTISCH IDEEAAL. EEN VERKLARING

„The sound of the trumpets died away and Orlando stood stark naked. No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman's grace (...). Orlando had become a woman, there is no denying it. But in every respect, Orlando remained precisely as he had been”.

In haar roman *Orlando*¹ vertelt Virginia Woolf het verhaal van de man, die wanneer hij op een ochtend ontwaakt, ontdekt dat hij een vrouw geworden is. Hiermee probeert ze haar eigen literaire ideaal gestalte te geven, nl. „to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male and one female; and in the woman's brain the man predominates over the woman, and in the man's brain the woman predominates over the man”².

De idee van een ideale androgyn geest is niet nieuw. De oorsprong ervan is terug te vinden in verschillende filosofieën en godsdiensten. In de oude Chinese cultuur werd reeds erkend dat het voor de geestelijke gezondheid van de mens noodzakelijk is dat de vrouwelijke en de mannelijke pool van elk individu, Yin en Yang, in evenwicht zijn. De term androgynie stamt uit het Grieks, door de combinatie van de woorden *anēr* (man) en *gynè* (vrouw). Daarnaast komt ook het begrip hermafrodite voor en de mythe vertelt dat de god Hermaphroditus, zoon van Hermes en Aphrodite, wanneer hij probeert te vluchten uit de omhelzing van de verliefde bronmaagd Salmacis, met haar versmelt tot één dubbelslachtig wezen. Verscheidene Westerse filosofen en theologen stellen Adam, zolang hij als enige op de wereld was, voor als de primitieve androgyn mens, die, als verpersoonlijking van het optimale man-vrouw evenwicht, volmaakt gelukkig kon zijn. Voor Jung is de androgyn mens een archetype en is de menselijke geest, het menselijk onderbewustzijn steeds androgyn. Anderen zien het streven naar androgynie als

1. Virginia WOOLF, *Orlando*, Granada Publishing Limited, 1977, cit. p. 86-87.

2. WOOLF, *A room of one's own*, Granada Publishing Limited, 1977, cit. p. 93-94.

het symbool voor de klasse-gelijkheid, waarbij de nieuwe universele mens de verschillen tussen arm en rijk zal doen verdwijnen. Van hieruit is de stap naar gelijkheid tussen man en vrouw niet groot. Voor Flora Tristan, een feministe van de vorige eeuw, wordt androgynie in de eerste plaats het symbool voor de rechtvaardiging van de vrouwenemancipatie. En ook veel hedendaagse feministen, en meer specifiek feministische literatuurcritici, die streven naar een feminisatie van maatschappij (en literatuur) beschouwen androgynie en androgyn literatuur als de oplossing voor de strijd tegen de allesoverheersende mannennorm.

De begrippen androgynie en hermafrodie hebben evenwel een niet minder belangrijke biologische connotatie, nl. een volwassen organisme dat zowel vrouwelijke als mannelijke geslachtskenmerken vertoont, een voor de mens toch allerm minst wenselijke zijnstoestand, zodat men zich kan afvragen hoe en waarom androgynie als geestelijk en artistiek ideaal vooropgesteld wordt.

A.J.L. Busst wijdt een verhelderend essay aan *The image of the androgynous in the nineteenth century*³ en stelt vast dat perfecte hermafrodie in de realiteit niet voorkomt, maar enkel als „rêve de poète et d'artiste” en als „the product of pure art”. Busst wijst erop dat in de 19e-eeuwse kunst en literatuur zowel positieve als negatieve verschijningsvormen van androgynie voorkomen. Androgyn en hermafrodiete personages waren enerzijds het symbool van liefde, eenheid in het huwelijk, maagdelijkheid en de universele mens, en anderzijds, in de sfeer van decadentie en fin de siècle, van wellust, demonialiteit, homo-erotiek en promiscuïteit (op haar beurt weer gesymboliseerd door o.a. de Femme Fatale). Androgynie verenigt goed en kwaad en de grenzen tussen beide zijn niet altijd scherp te trekken. De door Busst vermelde Femme Fatale, de vrouw die niets ontziet om haar liefdesideaal te bereiken, die door het uitbuiten van haar vrouwelijke charmes mannen onderwerpt en overheerst, wordt vaak met gemengde gevoelens bekeken. Het overheersen van de andere sexe is immers een aan mannen voorbehouden recht. In feite gaat het hier niet zozeer om een zuiver androgyn, als wel om een roldoorbrekend personage. *Mlle de Maupin* van Theophile Gautier, geliefd door en verlangend naar zowel mannen als vrouwen is nog wel androgyn, maar Choderlos de Laclos' Mme de Merteuil uit de 18e-eeuwse briefroman *Les liaisons dangereuses*, dé Femme Fatale bij uitstek, gedraagt zich niet beter of slechter dan haar mannelijke tegenspeler Valmont. Toch wordt ze door haar conventionele gedrag omschreven als „de slechtste vrouw uit de literatuur”.

3. A.J.L. BUSST, *The image of the androgynous in the nineteenth century*, in *Romantic Mythologies*, edited by Ian Fletcher, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 1-95.

Maar ook in de hedendaagse literatuur zijn de rolpatronen vaak verward en vrouwen die voor zichzelf en hun gevoel opkomen worden meestal als hard en mannelijk ervaren. Vooral de triviale literatuur geeft de beste voorbeelden van dergelijke rollenfixering. Vrouwen worden voorgesteld als lief, zorgzaam en meegaand, mannen als stoer, intelligent en leidend (de dokter en de verpleegster in de doktersromans) en ieder die van deze normen afwijkt wordt als slecht beschouwd.

Zowel tijdens de laatste decennia als op het einde van de vorige eeuw heeft de vrouwenbeweging, met wisselend succes, gestreefd naar een omkering van deze stereotiepe verhoudingen om zo een andere, betere levenshouding te bereiken. Volgens de Nederlandse literatuurcriticus Hannah Van Buuren moet een goed auteur komen tot „een overtuigende doorbreking van rollen: een krachtige zelfverantwoordelijke vrouw en een zorgzame warme man die niet bang is voor gevoel”⁴.

Het creëren van dergelijke roldoorbrekende en/of androgyne personages is zowel voor feministische als voor andere niet-traditionele auteurs een middel om verandering te brengen in de vastgeroeste man-vrouw voorstelling. Maar precies door hun onconventionele karakter worden sexeneutrale personages nog vaak als geheimzinnig en verleidelijk, balancerend tussen goed en kwaad, voorgesteld. Zo wordt Herman Hesses *Steppenwolf* Harry Haller verliefd op Hermine, wanneer zij zich voor een feestje als man verkleedt en hem daardoor aan zijn jeugdvriend Herman herinnert. „Wij vormden zo nu en dan medeminnaars, wij zaten zo nu en dan dezelfde vrouw na, dansten om beurt met haar, probeerden haar allebei in te palmen. En toch was dit allemaal slechts een spel van gemaskerden, was het maar een spel tussen ons beiden, het bond ons steviger aan elkaar, deed ons voor elkaar ontbranden. (...) Wij zagen een zeer jonge vrouw die er wat lijdend en ontevreden uitzag. Herman danste met haar, bracht haar tot bloei, verdween met haar in een champagnehoek en vertelde mij na afloop dat zij deze vrouw niet als man veroverd had, maar als vrouw, met de betovering van Lesbos”⁵. In de meeste romans en verhalen van Andreas Burnier verwarren de hoofdpersonages hun omgeving en de lezer met hun sexe, zoals Simone uit *Een tevreden lach*, wanneer ze besluit: „Voor een vrouw is-geen-plaats-in-de-wereld, maar-in-de-keuken, -in-bed-en-in-de-kerk. Er-zijn-geen-vrouwelijke-genieën, -creatieve-kunstvernieuwers-maatschappijhervormers, dieten-voorbeeld-kunnen-strekken. Als-een-vrouw-iets-presteert, -vraagt-

4. Hannah VAN BUUREN, Ruimte van leven. Romankunst van Nederlandse feministen, in *Ons Erfdeel*, 1/1986, p. 19-34, cit. p. 31.

5. Herman HESSE, *De steppenwolf*, De Bezige Bij, 1977, cit. p. 159.

men-zich-af-waarom-zij-geen-man-heeft, -of-haar-tijd-niet-aan-hem-wijdt. (...) Nu, daar ging ik, in mijn jeans en jopper, het haar en brosse, opnieuw de wereld in. Maar ik was geen kledingsfetisjist. Ik was een seks-barrière doorbreker om te beginnen en de rest: het opstijgen tot hogere stadia van bewustzijn, zou vanzelf wel volgen.

Van dikke Simone met de vlechtjes werd ik binnen het jaar 'existentialistische' Simon, de pleinkenner zonder ruimtevrees''⁶.

Hella S. Haasses voorkeur voor roldoorbrekende figuren blijkt uit de keuze van haar romanpersonages. Elin/Elina uit *De ingewijden*, Mme De Merteuil uit *De Daal-en-Bergse brieven* en Charlotte Sophie uit de *Bentinck*-romans zijn allesbehalve conventioneel. Maar in haar werk vinden we ook zuiverder androgyn componenten terug, zoals in een van haar vroege gedichten *Virgo*⁷:

Zij is een wezen tussen vrouw en knaap
 Zij heeft de strakke passen van een jongen
 Soms ligt zij als een poes ineengedrongen
 dan schijnt zij vrouw, en glimlacht in haar slaap (...)

Naar aanleiding hiervan onderzocht Hannah van Buuren voor haar essay 'Man-Vrouw-Androgyn' de evolutie van de idee vrouw in het werk van Hella S. Haasse en stelde ze een ontwikkeling vast 'vanuit een betrekkelijk neutraal startpunt, via een idee van androgynie (met als nevenverschijnselen boosaardigheid en creativiteit) tot een kort maar krachtig bedreven Grote-Moedergodidee''. Ze toont aan dat in heel wat romans van Hella Haasse androgyn personages voorkomen, waarbij enerzijds 'de personen aan wie het kwade zich in alle boosaardigheid manifesteert, androgyn getekend zijn'. Anderzijds is er ook een positieve verschijningsvorm van androgynie, nl. 'een naar het androgyn neigend uiterlijk en gedrag als basis voor creativiteit via kunst''⁸. Inderdaad is de jongen Renato uit de dubbelroman *Meester van de Neerdaling*, op wie de echtgenoot van het hoofdpersonage hopeloos verliefd wordt, mooi als 'een aartsengel van Botticelli of van Leonardo da Vinci ...'. Maar deze jongeman, 'met zijn zeldzame charme, griezelig mooi als een mooi giftig insect of een vleesetende plant''⁹ is voornamelijk symbool voor het demonische dat het hoofdpersonage ten gronde richt. En de kunstzinnige roldoorbrekende Elin uit *De verborgen bron* en *De ingewijden* (die haar gezin verlaat om te zwerven) wordt door Haasse als fascinerend en zelf-

6. Andreas BURNIER, *Een tevreden lach*, Querido, 1974, cit. p. 39.

7. Hella S. HAASSE, *Stroomversnellingen*, gedichten, Querido, 1974.

8. VAN BUUREN, Man-Vrouw-Androgyn. De evolutie van de idee 'vrouw' in het werk van Hella Haasse, in *Chrysalis* 5/1980, p. 113-132, cit. p. 113, 116, 117.

9. HAASSE, *De Meester van de Neerdaling*, Querido, 1985, cit. p. 128-129.

bewust voorgesteld. Elin is de moeder / vrouw, maar wordt door haar onconventionele gedrag met mannelijke trekken versterkt.

Daarom lijkt het mij gevaarlijk hier geladen woorden als „goed” en „kwaad” te gebruiken. Beter is, in dit verband, de term roldoorbrekend, zich niet storend aan de algemeen geldende normen van hetzij goed of kwaad, mannelijk of vrouwelijk. Een bijzonder voorbeeld uit Haasses recente werk is het meisje Iks uit *Transit*. Zij is het enige personage uit Haasses oeuvre dat expliciet „androgyn” geduid wordt („Toen zij zo plots voor mij stond vannacht, een androgynne verschijning van top tot teen in het zwart gekleed (...)”). Haar uiterlijke verschijning draagt daar in hoge mate toe bij. „Xenia is niet mooi, maar zij heeft een aardig gezicht, al kan zij blijkbaar niet lachen. Wat is dat voor een krankzinnig mode, die meisjes ertoe brengt van die strakke maillots te dragen, zonder rok of andere bovenkleding. (...), zij ziet eruit als een middeleeuwse edelknaap. (...) Xenia accentueert juist het onzijdige in haar uiterlijk (...) en gedrag”. Want de androgynie blijkt bij Haasses personages meer uit hun karakter. Iks, X, „De Grote Onbekende”, Xenia (Grieks voor vreemdeling — ook het buitenstaander-aspect komt hier weer duidelijk tot uiting), „'k zei nie ja, 'k zei niet nee” is positief én negatief, Yin en Yang, is meisje maar gedraagt zich niet conformistisch. In die zin verenigt zij goed (zij is bekommerd om haar medemensen, haar vrienden, de oude man „Kluizenaar” (ook duidelijk, door naam én gedrag een buitenstaander)) én kwaad (zij stort, zij het ongewild maar wel als gevolg van haar extreme opvattingen, haar vrienden in verderf en dood) in één persoon en zet de door Van Buuren onderkende lijn verder. Alleen zit het kwade niet zozeer in haar persoonlijke ingebed maar komt het tot stand in de confrontatie van haar non-conformistische gedrag met de maatschappij. Het zinloze van feministisch gedrag en het opleggen van gedragscodes zonder meer, zonder emancipatie van de hele maatschappij waarin vrouw én man moeten evolueren komt prangend tot uiting in de volgende scène waarbij verder commentaar overbodig is. „Ik ben in Frankrijk een keer gepakt door een vent in een bestelwagen vol damesbladen. Eigen schuld, dikke bult. Ik was zo stom geweest een lift te vragen. Ik lag op mijn handen en knieën voorover op stapeltjes van allemaal hetzelfde tijdschrift, nota bene een nummer over ongewenste intimiteiten, met op de omslag een lieve mevrouw, vingertje waarschuwend omhoog, en de tekst „Vous avez le droit de dire non!” Daar keek ik dus tegen aan, tegen ik weet hoeveel maal datzelfde keurige hoofd, terwijl die kerel, twee keer zo groot en drie keer zo dik als ik, en beresterk, van achter over me heen hing. „Jullie hebben het recht om nee te zeggen!” Toen moest ik toch ontzettend lachen”¹⁰.

10. Hella S. HAASSE, *Transit*, Querido, 1994, cit. p. 27, 49 en 60.

Door dit scheppen van sterke, sexeneutrale figuren, waarbij dus de sexe van het personage niet bepalend is voor het verloop van het verhaal, zijn volgens Hannah Van Buuren Andreas Burnier en Hella S. Haasse de enige Nederlandse schrijfsters die erin geslaagd zijn „hun levensvisie ook organisch in hun romans te verwerken, hetgeen aan de vrouwenproblematiek een veel bredere basis en veel wijder perspectief geeft”. Ze deelt de traditie van de nederlandstalige vrouwenliteratuur in vijf fasen, al naar gelang het vrouwelijke element in de werken naar boven komt. In de slachtofferfaseromans wordt het lijden en de onderdrukking van vrouwen beschreven. Hoewel Van Buuren het een oppervlakkige redenering vindt om mannen zomaar de schuld te geven van al die „vrouwenpijn” zijn mannen in onze cultuur toch steeds normatief. Ze stelt vast dat de oorzaak hiervan ligt in het feit dat mannen (nog) niet aan het vrouwelijke in hen durven toegeven. De vrouwenpersonages van de tweede fase, de reactie, laten daarentegen zelf een aantal van hun vrouwelijke eigenschappen vallen en proberen zich zo uit hun benarde positie (meestal een huwelijk) te bevrijden. Gedurende het derde reflectie-stadium „zien we vrouwelijke personages los van hun cultuur en context, reflecterend op hun eigen wezen”. Van Buuren gebruikt hier de term „vrouwelijk schrijven” (*écriture féminine*) maar stelt vast dat in de Nederlandse literatuur geen dergelijke „experimenten” voorkomen. De vierde fase (het creëren van eigen werkelijkheden) wordt voornamelijk vertegenwoordigd voor de zogenaamde „utopie-romans”, waarin een eigen, voor de schrijfster vaak ideale, werkelijkheid wordt verbeeld. Van Buuren merkt op dat in dergelijke romans meestal nauwelijks nog mannen voorkomen. Ze beschouwt de vijfde, androgyn fase (waarin ze Haasse en Burnier onderbrengt) als de oplossing voor o.m. het feit dat veel door vrouwen geschreven romans door de literaire kritiek nog steeds badinerend gesproken worden. Maar om tot deze oplossing te komen is het nodig dat enerzijds mannen zich vrij durven maken van hun stereotiepen en anderzijds dat vrouwelijke auteurs zich eens de vraag stellen of ze nog wel vrouwelijk willen of kunnen worden. In elk geval moeten zowel mannen als vrouwen in hun werk proberen tot een psychologisch man-vrouw evenwicht te komen. Maar, zo concludeert Van Buuren, „dat duurt jaren ...”¹¹.

Hella Haasse zelf zegt hierover het volgende: „Mannelijk en vrouwelijk: mogelijkheden in de mens, die ten onrechte als wezenlijke kenmerken van de geslachten zijn beschouwd, omdat een bepaalde biologische structuur iemand als het ware min of meer tot een van die twee instellingen disponeert (...). Ieder mens draagt ‘mannelijk’

11. VAN BUUREN, *Ruimte van leven*, cit. p. 31.

en 'vrouwelijk', de kiemen van een bereikbare, maar oneindig ingewikkelde compleetheid in zichzelf (...). Van die polen, die uitersten zijn vermoedelijk maar heel weinig mensen uit onze cultuur de belichaming''¹².

Door het scheppen van psychologisch tweeslachtige personages geven auteurs ieder hun eigen individuele betekenis van androgynie. Terwijl in de 19e eeuw androgynie het symbool was voor verscheidene deugden en ondeugden, zien veel hedendaagse auteurs androgynie als een symbool voor vrijheid en gelijkheid. De androgyn vrouw blijft vrouw, maar mag en kan haar mannelijke zijde tonen, zodat haar kansen op slagen in de maatschappij verhogen.

Voor Virginia Woolf, die in haar essay *A room of one's own* een pleidooi houdt voor een intensieve en kwalitatief hoogstaande deelname van de vrouw aan de literatuur, is de waarde van een boek niet zozeer afhankelijk van het al dan niet sexeneutraal zijn van zijn personages. Een goed boek is in de eerste plaats niet doordrongen van het sexebewustzijn van de auteur maar, zo verzucht ze „no age can ever have been as stridently sex-conscious as our own''. Ze citeert Coleridge die zei that „a great mind is androgynous'' en ze verklaart: „Coleridge certainly did not mean, (...), that it is a mind that has any special sympathy with woman; (...). He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided''. Ook zelf vindt ze dat alleen androgyn geesten grote literaire werken kunnen voortbrengen. „Poetry ought to have a mother as well as a father'' en „It is fatal to be a man or a woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly (...). Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished''¹³. Ze geeft geen precieze omschrijving van wat dat in de praktijk inhoudt maar zegt wel dat kunst vrij moet blijven van elke politieke of sociale tendens. Ze beschouwt dan ook de romans en geschriften van de Suffragettes uit haar tijd niet als kunst en haar eigen werk niet als feministisch. Toch gaan er vooral in de hedendaagse feministische literatuurkritiek, waarvan Woolf als een voorloopster wordt beschouwd, stemmen op voor „een nieuwe androgyn literatuur''. De discussie binnen de gynokritiek spitst zich in de eerste plaats toe op het (h)erkennen van de vrouwelijke stem. Elaine Showalter, een van de voornaamste angelsaksische theoretici omtrent vrouw en literatuur, ontken in haar boek *A Literature of Their Own* het bestaan van een typisch vrouwelijke verbeeldingskracht. „The theory of a female sen-

12. H. HAASSE, *Een kom water, een test vuur*, Moussaults uitg., 1962, cit. p. 29.

13. WOOLF, *A room*, cit. p. 94, 98, 99.

sibility (...) suggests permanence, a deep, basic en inevitable difference between male and female ways of perceiving the world (...). The „female imagination” cannot be treated as a romantic abstraction. It is a product of a delicate network of influence operating a time”¹⁴. Net als Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe* stelt ze vast dat de maatschappij met de daarin levende cultuur door mannen bepaald wordt. De vrouw is hiertegenover „de andere”, aan wie de mannennormen opgelegd worden. Ook wat in een bepaalde tijd als vrouwelijk geldt wordt door mannen bepaald. „Toute l’histoire des femmes a été faite par les hommes (...), ils ont créé les valeurs, les moeurs, les religions; jamais les femmes ne leurs ont disputé cet empire”, zegt Simone de Beauvoir, en ook, „on ne naît pas femme; on le devient”¹⁵.

De algemeen geldende mannelijke waarden hebben het vrouwelijk denken steeds beïnvloed, en indirect ook de artistieke producties van vrouwen. Vrouwen hebben zich, al naar gelang de tijdsgeest en hun eigen strijdvaardigheid, geschikt naar of verzet tegen de hen opgelegde gedragsnormen of hebben geprobeerd het eigen / andere vrouwelijke met het bestaande en aanvaarde mannelijke te verenigen, wat soms tot een zeer ambivalente uitingswijze heeft geleid. Als voorbeeld geeft Showalter o.a. de „Victorian feminine novelist (who) found themselves in a double bind. They felt humiliated by the condescension of male critics and spoke intensely of their desire to avoid special treatment and achieve genuine excellence, but they were deeply anxious about the possibility of appearing unwomanly”¹⁶. Ook veel hedendaagse schrijfsters kampen met dit probleem en klagen erover dat hun werk ofwel als te vrouwelijk (lees: truttige huis-tuin-en-keukenliteratuur) wordt bekritiseerd, ofwel als te politiek, te feministisch wordt ervaren wanneer ze proberen op hun manier de vrouwelijke beleving in hun boeken weer te geven. De Oostduitse schrijfster Christa Wolf beweert „dass jene Frau, die sich in diesem Jahrhundert und in unserem Kulturkreis in die vom männlichen Selbstverständnis geprägten Institutionen gewagt hat — die „Literatur”, die „Ästhetik” sind solche Institutionen — den Selbstverrichtungswunsch kennenlernen musste”¹⁷. Vrouwen worden in hun creatieve bedrijvigheid steeds weer voor de keuze gesteld: of zich aanpassen en hun eigenheid opgeven of door de kritiek als te vrouwelijk (en dus alleen voor andere vrouwen interessant) gedoodverfd

14. Elaine SCHOWALTER, *A Literature of Their Own*, British women novelists from Brontë to Lessing, Virago Press Limited, 1978, cit. p. 12.

15. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949, cit. p. 170 en 285.

16. Showalter, *A Literature*, cit. p. 21.

17. Geciteerd naar Margret Brüggman, *Vrouwelijkheid in het spel van de taal*, in *Sarafaan* 1/1985, p. 61-68, cit. p. 62.

worden. Virginia Woolf protesteerde reeds in 1928 tegen deze dubbele kritische moraal. „This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book, because it deals with the feelings of women in a drawing room”¹⁸. Toch is volgens Hella Haasse voor veel schrijfsters precies dit „normale huis-, tuin- en keukenleven de voedingsbodem van wat je schrijft”¹⁹.

Volgens de Franse filosofe en literatuurtheoretica Julia Kristeva zijn er, analoog aan de menselijke geest, in elke (literaire) tekst semiotisch vrouwelijke en symbolisch mannelijke elementen aanwezig. Om tot een vernieuwing in de literatuur te komen moet het al te vaak onderdrukte semiotische aspect, dat naast klank en ritme ook afwijkingen van de symbolische orde omvat, tot uitdrukking gebracht worden, waardoor de artistieke uiting een meer androgyn karakter zal krijgen. Kristeva-kenner Margret Brüggman concludeert hieruit dat in de praktijk „mannen zich poneren als producerende subjecten, die zich het semiotisch vrouwelijke kunnen of moeten toeëigenen om vernieuwend esthetisch bezig te zijn. Kunstenaars als Joyce, Proust en Flaubert geven dit ook grif toe”²⁰. Voor de vrouwelijke auteur is het m.i. echter moeilijker om tot het vernieuwende man/vrouw evenwicht te komen. Immers, de hele kunst en cultuur is gedurende eeuwen een door mannen gedomineerd terrein geweest en de pogingen van vele schrijfsters om hieraan te ontsnappen door eigen vrouwelijke elementen in hun werk te brengen, werden door de kritiek niet altijd als literair waardevol onthaald. Anderzijds kan men ook stellen dat, na een eeuwenlange dominantie van mannelijke elementen in de literatuur, het vrouwelijke op zich al als vernieuwend ervaren kan worden. Voor de Franse schrijfster Hélène Cixous staan de begrippen „féminine” en „bisexuele” erg dicht bij elkaar. Hoewel ze gelooft in de bisexuele (lees: androgyn) aard van elke mens, zullen vrouwen gemakkelijker het androgyn ideaal bereiken dan mannen, want, „de man, dat is voor niemand een geheim, is afgericht om te blijven streven naar glorieuze fallische monoseksualiteit”²¹. Vrouwen hebben volgens haar daarentegen te kampen met de dubbele kritische moraal, waardoor „vrouwelijk” in de literatuur vaak als negatief ervaren wordt. Maar schrijven, zo zegt Cixous, is bisexueel, onzijdig, en beweegt zich op een soort tussenterrein. Critici moeten ophouden met het beoordelen van literatuur in termen van vrouwelijk en mannelijk en met het verwarren van de sexe van een auteur met de „sexe” van zijn of haar geschriften. Want, al is het eerder zeldzaam,

18. WOOLF, *A room*, cit. p. 70.

19. Johan DIEPSTRATEN, *Hella S. Haasse, Een interview*, BZZTOH, 1984, cit. p. 84.

20. Margret BRIGMAN, *Vrouwelijkheid in het spel*, cit. p. 63.

21. Hélène CIXOUS, *De lach van de Medusa*, in *Sarafaan* 3/1986, p. 72-91, cit. p. 83.

ook in door mannen geschreven teksten kunnen vrouwelijke elementen voorkomen, zoals in het werk van Jean Genet. Als vrouwelijke / bisexuele auteurs noemt ze Colette en Marguerite Duras.

Men kan zich afvragen waaruit nu de androgynie van een tekst blijkt. Het is opvallend dat weinig of geen theoretici een echte definitie geven van androgyn literatuur, noch er expliciet de kenmerken van opsommen (behalve dan misschien het bovenvermelde gebruik van androgyn personages als poging om de verstardeheid van rollenpatronen te doorbreken).

Virginia Woolf noemt Shakespeare en Keats, Stern en Lamb androgyn. Margret Brügman beschouwt de kunst van Joyce, Proust en Flaubert als sexeneutraal, Cixous vermeldt Duras, Colette en Genet en volgens Elaine Showalter doet Virginia Woolf, samen met de hele Bloomsbury-groep mee aan de mode van bisexualiteit. Het betreft een heterogene groep auteurs, wier werk nagenoeg geheel tot de literaire canon behoort. Woolf, Brügman, Cixous noch Showalter motiveren hun selectie. Het bepalen van welke werken als androgyn beschouwd worden berust blijkbaar op het „aanvoelen” van het sexeneutrale en daardoor literaire waardevolle karakter ervan.

Wanneer men het androgyn literaire ideaal, het perfecte man/vrouw evenwicht wil omschrijven, moet men eerst vrouwelijk versus mannelijk definiëren, wat geen eenvoudige opgave is, omdat veel (vrouwelijke) critici een omschrijving van het feminine willen geven zonder te vervallen in het gebruik van oppositionele, rolbevestigende terminologie. Elaine Showalter wijst erop dat twee eeuwen geleden Ernest Baker de door vrouwen geschreven boeken een „distinctively feminine” karakter toeschrijft, maar „Baker wisely does not attempt to present a taxonomy of these feminine”²². Anderen zijn echter niet zo „wijs” en al eeuwen lang worden aan het woordenpaar mannelijk-vrouwelijk respectieve kenmerken verbonden. De androgyn Adam werd na de schepping van Eva de man en Eva de vrouw en voor verscheidene filosofen (o.a. Comte, Infantin) representeert de vrouw sindsdien liefde, gevoel en materie (de passieve pool), de man intelligentie en geest (de actieve pool). Busst merkt op dat deze doorgedreven scheiding van eigenschappen nauwelijks vol te houden is en de pogingen van feministen om rollen te doorbreken lopen vaak uit op een gewone rollenverwisseling. „Whereas, for Infantin, the mind and spirit were incarnated in the male principle, and body and matter in the female, Flora (Tristan) sees the reverse. However, although in her system intelligence becomes the female principle, it nevertheless retains the traditional male character-

22. SHOWALTER, *A Literature*, cit. p. 5.

ristic: activity. For her, it is the active female principle, representing intelligence and love, which animates the as yet male principle, representing force, which is then stirred to fecundate the loving intelligence" ²³. Ook de Amerikaanse Cynthia Ozick ²⁴, die „er nooit aan getwijfeld (heeft) dat de menselijke geest één democratisch geheel was — dat zij androgyn, gemeenslachtig, asexueel was „onderkent het inconsequente van het werken met dergelijke stereotiepen, want hierdoor ontstaan er volgens haar „twee oertypen van vrouwen. Eén: ze is sentimenteel, onnauwkeurig, overdreven emotioneel, ongeduldig, niet volhardend en wispelturig, grillig, impulsief, onbetrouwbaar, ontechnisch, niet praktisch aangelegd, gevaarlijk, vaag en zo voorts. In deze opvatting wordt ze altijd vergeleken met de man die daarentegen onsentimenteel is, exact, rationeel, beheerst, geduldig, nuchter, technisch (...). Beschrijving Eén verklaart hoe het komt dat de vrouw door de eeuwen heen noch van een keizerrijk, noch van handel, noch van legers ooit de leiding heeft gehad. Maar er wordt ook beweerd dat (...) zij het ook niet kan redden in de wereld van de fantasie: zij is bijvoorbeeld niet geschikt voor de dichtkunst omdat ze (hier komt beschrijving Twee) bovenal pragmatisch is, verstandig en onsentimenteel, verstoken van visioenen, niet avontuurlijk, empirisch, conservatief, nuchter, eindeloos geduldig (...). Kortom, ze neigt teveel tot dwalen of dwaalt in het geheel niet" ²⁵.

Dit verschijnsel is niet nieuw, men vindt het terug in de oudste sprookjes en legenden, waar vrouwen voornamelijk onder twee tegengestelde gedaanten voorkomen, als de mooie, lieve jonge vrouw en de lelijke, oude, kwaadaardige heks.

Binnen de feministische literatuurkritiek onderscheiden zich twee tendensen, twee werkwijzen waarmee men dergelijke inconsequenties wil vermijden en uit de wereld helpen. Terwijl sommige critici een einde willen maken aan de traditionele rollenfixering door voor vrouwen het recht op te eisen om zich op mannelijke eigenschappen te beroepen, proberen anderen vooral het „eigen vrouwelijke" te herwaarderen. Elena Gianini Belotti analyseerde voor haar boek *Du côté des petites filles* ²⁵ een groot aantal kinderboeken en concludeert dat meisjes, moeders, tantes, kortom, de meeste vrouwenfiguren daarin meestal taken toebedeeld krijgen als afwassen, koken, verzorgen, terwijl jongens en hun vaders intussen werken, studeren of de krant lezen. Deze karikaturale portretten vindt men ook in de vol-

23. BUSST, *The image*, cit. p. 36.

24. Cynthia OZYCK, *Vrouwen en creativiteit; Het verscheiden van de Dansende Hond*, in *Chrysalis* 3/1979, p. 59-82, cit. p. 60-61.

25. Elena Gianini BELOTTI, *La littérature enfantine*, in *Du côté des petites filles*, Edition des femmes, 1973, p. 137-163.

wassenlectuur terug. Annie Romein-Verschoor, de Nederlandse historicus-criticus, bespreekt in het feministisch maandblad *Opzij* het boek *De vrouw, haar kwaliteiten en kansen* van A. Chorus en stelt vast dat ook Chorus „de gedachte van de tegenstelling ontdekt; de man is het harde, verstand, ratio, techniek, de vrouw het zachte, gevoel, emotie”. Volgens Chorus uit de „hoge kwaliteit van de gevoelswereld van de vrouw” zich tevens in de literatuur en om dit te bewijzen noemt hij in één adem een hele reeks schrijfsters, van Hadewych tot Henriette Roland Holst, die zich allemaal door hun typisch vrouwelijke charme onderscheiden. Hij vermeldt er echter niet bij van wie ze zich nu juist onderscheiden. Van andere vrouwelijke auteurs, wier gevoelswereld, of de uiting ervan, van mindere kwaliteit is, of van mannelijke, die, als we zijn redenering volgen, alleen in een zuiver verstandelijk-technische wereld leven en schrijven? Annie Romein roept terecht om hulp: „Wie verlost ons toch van die verstarde waan dat gevoel en verstand antipoden zijn die elkaar uitsluiten of op zijn minst elkaar in de weg zitten”²⁶.

Andere voorbeelden van dergelijke waanbeelden zijn legio. Maar vrouwen die in hun werk deze door de bevooroordeelde kritiek opgelegde codes willen doorbreken, worden vaak al te snel als feministisch manwijf bestempeld.

Een tweede groep feministische critici probeert een eigen vrouwelijke esthetica of literatuurtheorie op te bouwen, waarbij de „eigen vrouwelijke waarden” opnieuw gedefinieerd en zo herwaardeerd worden. Hannah Van Buuren deed in 1975 een aarzelende poging om het vrouwelijke schrijven te definiëren als holistisch, totaal en open, niet meeslepend, niet realistisch, niet structureel gesloten²⁷, dit in tegenstelling tot het structureel gesloten patriarchale denken, waarin de meeste bestaande literaire werken zijn ingebed. Wanneer men echter dergelijke definities (Van Buurens poging is niet de enige) nader beschouwt, blijkt al snel dat de discussie omtrent „wat is feminien” nog lang niet beëindigd is, omdat men, bij het definiëren, noodzakelijkerwijze gebruik moet maken van de bestaande termen en al snel dreigt te vervallen in het werken met dezelfde stereotypen waarmee men juist wil ophouden. Daarom is het vooropstellen van een androgyn, sexeneutrale literatuur als ideaal voor vele vrouwelijke critici zo aantrekkelijk. Androgynie, het perfecte evenwicht tussen de mannelijke en vrouwelijke polen in de mens, verenigt de respectieve eigenschappen die het eeuwenlange maatschappelijke denken over

26. ANNIE ROMEIN-VERSCHOOR, Een krentenbrood met ingebakken vraagtekens, in *Opzij*, 4 juni 1976, p. 55-56.

27. VAN BUUREN, Aarzelend denken over een feministische literatuurtheorie, in *Te Elfder Ure* 20, 3/1975, p. 812-821.

de man en de vrouw verdeeld heeft. Op die manier wordt kritiek van beide zijden ook gemakkelijker aanvaardbaar of weerlegbaar. Hannah Van Buuren noemt de bovenvermelde vijfde fase van inbreng van vrouwelijke elementen in de literatuur niet voor niets de androgyne „oplossing”. Zelfs Hélène Cixous, die samen met Julia Kristeva, Luce Irigaray en Monique Wittig tot de schrijfsters van de „écriture féminine” gerekend wordt, vindt de term „féminine” met betrekking tot schrijven niet erg geschikt, omdat het gebruik van de begrippen masculine/féminine het patriarchale binaire denken verstevigt. En wanneer men gebruik maakt van binaire opposities (actief-passief, cultuur-natuur, intelligentie-gevoel, geest- emotie, man-vrouw) wordt binnen het patriarchale systeem de vrouwelijke pool meestal als negatief, of toch als ondergeschikt aan het mannelijke ervaren, zodat vrouwen, wanneer ze met hun literatuur gelijkberechtigd willen worden, in de eerste plaats zelf moeten ophouden met het geven van dergelijke definities. „As soon as the question 'What is it' is posed, we are already caught up in masculine interrogation”, zegt Cixous²⁸.

Ook de Amerikaanse Adrienne Munich is die menig toegedaan. „One cannot neatly equate a work with the sex of its author; the identity of an individual writer may not necessarily be coterminous with her or his sexual organs. (...) To do so identifies with dominant (patriarchal) thinking”. Ze stelt tevens vast dat niet zozeer de literaire canon zelf 'mannelijk' is (zoals veel feministen beweren) maar dat de „interpretation of texts has created a narrowly patriarchal discourse that limits reading”. Als oplossing stelt ze een herlezing van de belangrijkste literaire werken voor waarbij de tot nu toe over het hoofd geziene vrouwelijke elementen aangetoond worden, want het is precies de wisselwerking tussen masculien/feminiën die deze boeken zo „groot” maakt. „Traditional literary works carry stories of a two-sexed world where difference has been mythologized and hierarchized but where other knowledge in the same texts subverts those categories. The canon has been owned by a monopoly, but acts of re-possession have begun”²⁹.

28. Geciteerd naar Toril MOI, *Sexual, Textual Politics*. Feminist Literary Theory Methuen, London / New York, 1985, cit. p. 111.

29. Adrienne MUNICH, Notorious signs, feminist criticism and literary tradition, in *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*, edited by Gayle Green and Coppelia Kahn, Methuen 1985, p. 238-259, cit. p. 244, 251 en 257.

Het is intussen duidelijk geworden dat heel wat auteurs en critici geloven in de androgyne aard van elke mens en in de mogelijkheid om die te uiten in de kunst. Mannelijke auteurs moeten hun — door de maatschappij onderdrukte — vrouwelijke zijde tot uitdrukking brengen en vrouwelijke auteurs hun... mannelijke... en hun vrouwelijke zijde. Want het is ook even duidelijk dat de discussie omtrent androgyne literatuur binnen de feministische literatuurkritiek is blijven steken in het probleem rondom de kip en het ei. De heersende literaire normen hebben volgens sommigen vrouwen in een mannelijk schrijfpatroon gedrongen en hebben vrouwelijke eigenschappen onderdrukt en ondergewaardeerd. Anderen klagen daarentegen over het feit dat schrijfsters te snel de stempel „vrouwelijk” krijgen opgeslagen en dat hun het recht op mannengedrag en -schrijfwijze wordt ontnomen. Gaf Adam Eva zijn slechtste eigenschappen of ontnam Eva Adam zijn goede?

Androgynie en androgyne literatuur blijven een ideaalbeeld, een mythe, waardoor de betekenis door de eeuwen heen steeds weer opnieuw geïnterpreteerd wordt, een betekenis die echter moeilijk in woorden te vatten is, omdat woorden steeds een polariteit bevatten. Het definiëren van een zogenaamde androgyne literatuur beperkt zich precies daarom noodzakelijkerwijze tot het aanduiden van die werken, die als goede, grote kunst worden beschouwd, omdat zij de grenzen van de eeuwige man-vrouw problematiek tot een hogere dimensie verheffen. Vragen naar de sexe, de identiteit van Orlando is zinloos, want, zo zegt Virginia Woolf: „The normal and comfortable state of being is that when the two life in harmony together, spiritually cooperating”³⁰.

30. WOOLF, *A room*, cit. p. 94.