

Agnes Andeweg

‘Ik ben gewoon alleen een beest’

Butch en femme in de poëzie van Elly de Waard

In liefdesgedichten wordt gewoonlijk een ‘jij’ bezongen door een ‘ik’. Het gebruik van deze voornaamwoorden lijkt sekseverschillen te overstijgen, maar die verschillen worden altijd geïmpliceerd. Het is steeds Petrarca die zijn Laura bezingt, Perk zijn Mathilde, zelden andersom en nog minder vaak zijn jij en ik van dezelfde sekse. Vrouwelijke dichters die hun verlangen willen uitdrukken, schrijven in een traditie waarin hun seksegenoten voornamelijk als passieve schoonheid figureren. Zoals Gilbert en Gubar zeggen over Petrarca's Laura: *[she] can never herself be a poet because she 'is' poetry*. Wat gebeurt er als een vrouwelijke dichter zich in die traditie van liefdespoëzie mengt?

Elly de Waard schrijft liefdesgedichten waar de vonken vanaf springen, en bij een globale lezing van haar werk valt onmiddellijk op dat het lyrisch ik vaak een actieve rol speelt en een dominante positie inneemt ten opzichte van haar geliefde. In *Een wildernis van verbindingen* (1986) lezen we bijvoorbeeld: ‘laat mij je/Rijden, laat je begaan’; en in *Eenzang* (1992): ‘als zij zich gaf, als zij onder/mijn lichaam lag’. De geliefde en andere vrouwen naar wie de ik kijkt, zijn vaak duidelijk ‘vrouwelijk’ geconnoteerd: nylons, nagellak en hoge hakken behoren tot hun uitrusting.

Maar het is de vraag of de vrouw in De Waards poëzie op dezelfde wijze tot object gemaakt wordt als in de traditionele liefdespoëzie. Wellicht geldt hier wat op meer terreinen geldt: dat vrouwen alleen mee kunnen doen als ze zich aanpassen aan de bestaande regels van het spel, wat wil zeggen dat ze zich als een man moeten gedragen, een ‘mannelijke’ positie moeten innemen om gehoord te kunnen worden. Dat zou betekenen dat De Waard de heteroseksuele verhouding kopieert. Dikteert het genre van de liefdespoëzie de mogelijke (geseksueerde) posities?

Een andere interpretatie lijkt voor de poëzie van Elly de Waard meer voor de hand te liggen. Maaïke Meijer verwoordde het in *De lust tot lezen* (1988) zo: ‘De Waards lyrisch ik is nogal *butchy*: zij neemt graag het initiatief en speelt de mannenrol met overgave.’ De Waards gedichten vragen er dan ook om als butch/femme-gedichten gelezen te worden.

De kritiek dat de verhouding tussen ik en 'jij' in de gedichten van De Waard - en in butch/femme-relaties - een kopie zou zijn van heteroseksualiteit is daarmee echter niet weerlegd. In de ogen van tweede-golf-feministen als Lilian Faderman imiteerden butch en femme, zoals die zich tot dan toe in de lesbische subcultuur manifesteerden, inderdaad het onderdrukkende systeem van heteroseksualiteit en hielden ze het daarmee in stand. De butch zou zich bij gebrek aan positieve vrouwelijke identificatiemodellen aan mannen gespiegeld hebben, terwijl de femme werd beschouwd als verraadster die zich had onderworpen aan de patriarchale beheersing van het vrouwelijk lichaam, omdat ze zich zo vrouwelijk kleepte. Volgens lesbisch-feministen probeerde de femme bovendien door te gaan voor heteroseksueel.

Door de komst van het feminisme konden butch en femme zich eindelijk van hun beperkte rol bevrijden, aldus deze feministen, en met de opkomst van de vrouwenbeweging verdwenen butch en femme ook min of meer uit de lesbische subcultuur.

Ik wil afstand nemen van deze feministische kritiek, omdat de butch/ femme-stijl in mijn ogen meer krediet verdient. Butch/femme was een gedurfd politiek statement waarmee lesbische vrouwen zich zichtbaar maakten voor de buitenwereld in een periode waarin de vrouwen- en homobeweging nog niet of nauwelijks bestonden. Te stellen dat de butch 'de man' is, en de femme 'de vrouw', alsof het om een slap aftreksel van een heteroseksuele relatie zou gaan, is dan ook een onterechte simplificatie. Dat wordt zeer kernachtig verwoord door een femme uit de roman *Stone Butch Blues* (1993) van Leslie Feinberg:

*When a woman tells me, 'f I wanted a man I'd be with a real one',
I tell her, 'I'm not with a fake man, I'm with a real butch'.*

Dat betekent niet dat ik butch/ femme - relaties automatisch boven kritiek wil verheffen, want het is onmiskenbaar dat er - soms vergaande - machtsverschillen bestaan. De vraag is hoe die machtsverschillen te waarderen zijn. Wat betreft de gedichten van Elly de Waard zou ik het liever formuleren als de vraag naar de subjectiviteit van butch en femme. Met behulp van recente feministische theorieën over de constructie van *gender*, waarin de butch/femme-stijl een ware *revival* beleeft, is die vraag te beantwoorden. Theoretici als Judith Butler, Sue Ellen Case en Teresa de Lauretis grijpen de butch/femme-stijl

aan als voorbeeld van mogelijke ondermijningen van gefixeerde gender- categorieën.

In *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity* (1990) onderzoekt Butler wat voor subversieve mogelijkheden er zijn binnen een cultuur waarin heteroseksualiteit de norm is. Haar centrale stelling is dat gender een *performance* is, een *repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame*. Met het *'highly rigid regulatory frame'* wordt de heteroseksuele norm bedoeld. Ook die heteroseksuele norm functioneert alleen als hij voortdurend wordt herhaald. De herhaling werkt performatief, dat wil zeggen dat de herhaling de norm niet alleen reproduceert, maar ook produceert. Butler stelt dat het binaire genderframe slechts te ondermijnen valt door parodiërende praktijken. Hiervan is de butch/ femme-stijl volgens haar een voorbeeld. Deze stijl is een vorm van herhaling die niet bevestigend werkt, maar juist subversief, die de norm destabiliseert.

Het gegeven dat butch/femme-stellen in de jaren vijftig vooral weerstand en agressie opriepen van buitenstaanders bevestigt deze interpretatie. Als butch/femme zou werken als kopie en bevestiging van de heteroseksuele norm zou er immers niets aan de hand zijn.

Sue Ellen Case beschouwt in haar artikel 'Toward a Butch-Femme Aesthetic' in *The Lesbian and Gay Studies Reader* (1993) de butch/femme-stijl als een veelbelovende mogelijkheid voor een dubbel vrouwelijk subject. Zowel butch als femme zijn in haar ogen subject van representatie. Wat betreft de positie van de butch is dat heel aannemelijk, aangezien zij over het algemeen de actieve rol heeft. Maar ook de femme, die de vrouwelijke maskerade uitspeelt, is subject van representatie, aldus Case, omdat zij actief haar verlangen naar een andere vrouw vormgeeft als femme. (Dit in tegenstelling tot de maskerade van de heteroseksuele vrouw, die gericht is op het verlangen van een man.) Het idee van een dubbel subject, zoals dat door Case wordt voorgesteld, is veelbelovend omdat het een alternatieve positie lijkt te bieden voor het traditioneel passieve object. In termen van poëzie-analyse gaat het dan vooral om de vraag wie subject van spreken en handelen is.

*Op zilveren voeten trippelt
Het bestek door het gerecht. Zij
Zit kaarsrecht, ik zit gebogen.
Statig als zeppelins drijven
Insekten tussen de rozen*

*Die met hun knoppen de contouren
Van Istanboel opvoeren, maar
Zonder minaretten. Ik diste
Ons geluk op maar mijn honger
Naar haar lust geen voedsel dan van*

*Haar aard. Koelte wuiven wij ons
Toe met de servetten. Ik wil haar
Naakter, haar rug die glad is als
Ivoor dat door de beduimeling van
Duizend en één nacht ingesleten
Is wil ik vervolmaakt zien. Lak
Spat van haar nagels als haar
Gehakte lopen om de tafel
Nadert. Ik leg haar in het gras en
Vouw haar als een waaier open.*

Uit: Een wildernis van verbindingen

De geliefde in dit gedicht is een echte femme: gelakte nagels en hoge hakken. Het lijkt er echter in eerste instantie niet op dat de ik een butchy positie inneemt: ‘zij zit kaarsrecht, ik zit gebogen’. Een gebogen houding drukt onderdanigheid, nederigheid uit - niet zo butchy dus.

Door de woorden ‘Istanboel’, ‘minaretten’ en ‘Duizend en één nacht’ wordt een exotische sfeer opgeroepen. ‘Duizend en één nacht’ roept de intertekst op van het verhaal over Scheherazade, die haar leven steeds weer met een dag wist te rekken door elke nacht een verhaal aan de sultan te vertellen. In dit gedicht is het de ik die hun geluk opdist. Opdissen roept enerzijds de associatie op met de dis waar de ik en haar geliefde aan zitten (bestek, servetten, voedsel), anderzijds met het opdissen van een verhaal. De ik, de woordvoerder van het gedicht, vertelt kennelijk een verhaal om iemand te misleiden, zoals Scheherazade deed. De geliefde neemt hier dus de positie in van sultan. Haar vrouwelijke paraferalia maken geen geruststellende indruk: ‘Lak spat van haar nagels’ (zoals bloed spat?) en ook van ‘haar gehakte lopen’ gaat een dreiging uit. De femme lijkt allerm minst passief of afhankelijk. In de positie van sultan kan zij immers over het lot van de ik beslissen.

Toch lezen we alleen wat de ik verlangt en doet: ‘mijn honger naar haar’, ‘ik wil’, ‘ik leg’, ‘ik vouw’. De ik is het verlangende subject; zij is de woordvoerder, zij kan het verhaal naar haar hand zetten, en weet de geliefde te verleiden, gezien de afloop van het gedicht. Over het uiterlijk van de ik vernemen we niets, het is niet gemarkeerd als ‘vrouwelijk’ of ‘mannelijk’. Het verschil in gender komt in dit gedicht tot stand doordat het gender van de geliefde zichtbaar is en dat van de ik niet. Het zou natuurlijk kunnen dat ook zij hoge hakken en gelakte nagels heeft, maar het lijkt mij plausibeler om de ongemarkeerdheid te lezen als een teken van ‘mannelijkheid’. Mannelijkheid, als norm, blijft onzichtbaar, wat daarvan afwijkt is gemarkeerd. Het subject in De Waards gedichten is een vrouw die zich ‘mannelijk’ gedraagt: een butch. Die constructie is alleen indirect te lezen. Het gedicht is niet eenduidig over de bestaande machtsverhouding tussen de ik en de geliefde. De ik is weliswaar het verlangende subject, maar de geliefde wekt bepaald niet de indruk van passief object. Toch vind ik het bezwaarlijk om van een dubbel subject à la Case te spreken in dit gedicht. Narratologisch is de subjectpositie voorbehouden aan de ik. Het is misschien beter om te stellen dat de ik en de geliefde aan elkaar gewaagd zijn. Uit de laatste twee regels, ‘Ik leg haar in het gras en/Vouw haar als een waaier open’, spreekt tederheid en voorzichtigheid, hoewel de handeling uitsluitend bij de ik ligt. In het volgende gedicht zijn de verhoudingen anders.

*Soms-
wachtte ze ook op mij*

*liggend in bed, gereed
mij te ontvangen. Onder haar*

*dunne hemd alleen in de slip
gekleed, die ik uit Parijs*

*voor haar had meegebracht:
een vlek van kant en zij*

*en over de bilnaad
slechts een smalle band.*

*Haar te bezitten gaf mij
het gevoel dat ik haar schiep
dat ik haar lijf onder mijn
handen zijn volmaaktheid*

*gaf, ik die tevens een diep
ontzag voor de schier eindeloze*

*stroom van haar orgasmes had
die ik als een natuurverschijnsel*

*zag, waar ik een even nietig
als onmisbaar onderdeel*

*van was. -Een wijfjesdier
dat ben je en altijd*

*geweest! En wat ben jij dan?
- Ik? Ik ben gewoon alleen*

een beest

Uit: Eenzang

Net als in het gedicht 'Op zilveren voeten' heeft de femme/geliefde een duidelijk gender. Zij is gekleed in ondergoed van kant en ontvangt de ik in haar bed. In die eerste regels lees ik ironie - door het wat plechtstatige 'gereed' krijgt het 'ontvangen' een ironische ondertoon - alsof de ik op audiëntie gaat. 'Ontvangen' heeft echter ook een seksuele betekenis; het geeft een 'mannelijk' beeld van seksualiteit. In de regels 'Haar te bezitten gaf mij/het gevoel dat ik haar schiep' lees ik dat de ik zich voelt als een scheppende god die haar lijf onder zijn handen 'zijn volmaaktheid' geeft. De geliefde is gereduceerd tot haar lichamelijke en haar seksuele aantrekkingskracht. Het feit dat dit de verbeelding van het verlangen tussen twee vrouwen is, maakt het niet automatisch subversief. De opvatting over wat vrouwelijk verlangen kan inhouden, wordt weliswaar enorm verruimd als je naar de butch kijkt, maar dat gaat hier ten koste van de femme, het object. Anders dan in 'Op zilveren voeten' zijn butch en femme in dit gedicht niet aan elkaar

gewaagd. Aan het eind van het gedicht vraagt de geliefde: ‘En wat ben jij dan?’. Ze neemt het woord, niet ingebed in de focalisatie van de ik. Ze pleegt dus een interventie die de ik dwingt zich bloot te geven. Dat is een belangrijk moment - de monologische relatie tussen subject en object wordt hier doorbroken. Het gaat dan ook om een essentiële vraag: ‘wie ben ik?’. Het antwoord op de vraag bevestigt echter de scheve verhouding tussen subject en object. De ik blijft net als in ‘Op zilveren voeten’ onzichtbaar, ongemarkeerd. We lezen niet of zij misschien ook een kanten lingersetje draagt en of zij ook een ‘schier eindeloze stroom orgasmes’ beleeft. Die ongemarkeerdheid blijkt het sterkst aan het eind van het gedicht: de geliefde is ‘een wijfjesdier’, krijgt dus een sekse, de ik is ‘gewoon alleen een beest’.

In het werk van De Waard wordt seks wel vaker geassocieerd met dierlijkheid, en dat is dan positief geconnoteerd. Dit beroep op dierlijkheid, en daarmee natuurlijkheid, maakt het echter moeilijk om de positie van subject en object te lezen als *mogelijke* positie. Het wordt een vaststaand gegeven dat er ‘gewone beesten’ zijn en ‘wijfjesdieren’: de (machts)posities liggen vast. Sue-Ellen Case analyseert in haar artikel het toneelstuk *Beauty and the Beast*, waarin zij het dubbele butch/femme-subject gestalte ziet krijgen. Ze zegt hierover:

The title itself connotes the butch-femme couple: the butch becomes the Beast who actively pursues the femme, while the excessive femme becomes Beauty. Within the dominant system of representation [the] butch Beast portrays a bestial woman who actively loves other women. Beauty is the desired one and the one who aims her desirability at the butch.

Voor dit gedicht lijkt me dit sprookje een passende context - de ik zegt tenslotte zelf dat ze een beest is. Volgens Case zouden butch en femme, ook als *Beast* en *Beauty*, een dubbel subject vormen, maar dat kan ik hier niet in lezen. De beauty is nog geen subject om het feit dat ze haar ‘*desirability*’ richt op de butch.

Aan het eind van haar boek *Bodies that Matter* (1993) komt Judith Butler terug op de notie dat gender performatief is, een zichzelf herhalend ‘citaat’. Zij verduidelijkt die gedachte door te stellen dat:

*This kind of citation will emerge as **theatrical** to the extent that it **mimes** and renders **hyperbolic** the discursive convention that it*

also reverses. The hyperbolic gesture is crucial to the exposure of the hotnophobic 'law' that can no longer control the terms of its own abjecting strategies.

Met dit citaat in het achterhoofd zou ik een alternatieve lezing kunnen voorstellen voor 'Soms -' Misschien zou ik het gedicht ook kunnen lezen als een sterke overdrijving, een hyperbool, waarin de ironische ondertoon die ik in de eerste regels las, steeds aanwezig blijft. Door stereotiep seksueel gedrag sterk te overdrijven wordt het geridiculiseerd - Butler vindt de hyperbool zelfs cruciaal, zo blijkt. Het 'diep ontzag' dat de ik vervult en de 'schier eindeloze stroom orgasmes' zijn inderdaad hyperbolen. 'Wijfjesdier' en 'beest' zijn op te vatten als ironische benamingen. De geliefde is excessief 'vrouwelijk', de ik excessief 'mannelijk', en daardoor zou de heteroseksuele norm worden ondermijnd.

Het is alleen moeilijk om ironie te lezen in liefdespoëzie omdat de leescode dat niet in zich herbergt. (Piet Paaltjens lijkt me de uitzondering die de regel bevestigt.) Liefdesgedichten begin je te lezen met een serieuze verwachting. Ironie is het stijlmiddel van de machtigste, degene die zich zelfspot kan veroorloven - en dat is niet de femme. De butchy ik eigent zich in dit gedicht een heteroseksueel idioom toe, maar de parodie verwordt hier tot een bevestiging van het geparodieerde.

Toch is lezen met het oog op hyperbolen vruchtbaar. Ook in het volgende gedicht maakt De Waard gebruik van dit stijlmiddel:

*Draagt onze bodem je
alweer, liefste? en plant*

*de trilling van je voet
zich vederlicht voort door*

*de grond naar mij toe, na
de aardverschuiving van*

*je landing? ben je van
luchtgeboren dan
eindelijk afgedaald
en neergekomen? heb je*

*dit continent betreden?
ik zie je voor me*

*je tere, witte huid
krijgt blossen en je*

*porseleine gezicht wordt
levendig doorschijnen*

*van een innerlijk licht,
zacht en toegankelijk
ben je, bladgoud je
schouders, verdwenen zijn -*

maar wat raaskal ik

Uit: Eenzang twee. 1993

Het gedicht opent met de wat pathetische vraag: ‘Draagt onze bodem je alweer, liefste?’ Dit zet de toon voor de rest van het gedicht, want de vragen worden steeds gedragener. De geliefde krijgt goddelijke trekken: zij is ‘luchtgeboren’ en ondergaat een omgekeerde hemelvaart - ze daalt af naar de aarde. De trilling van haar voet is de oorzaak van een aardverschuiving, in feite staat de hele kosmos in dienst van het liefdescontact. De beschrijving van de geliefde is ook niet vrij van verhevenheid: ‘porseleine’, ‘tere witte huid’, ‘van een innerlijk licht doorschijnen’ en ‘bladgoud je schouders’ creëren een steeds onwerkelijker wordend geheel, dat langzaam de trekken krijgt van een klassieke schoonheid. De geliefde wordt daarbij echter steeds meer tot een pop, zonder menselijke eigenschappen. De voorlaatste regel wordt abrupt afgebroken: ‘verdwenen zijn -.’ Wat verdwenen is, is letterlijk verdwenen, het is een open plek voor de lezer, die hij niet kan invullen. De grenzen van de overdrijving zijn bereikt, de *high-femme* dreigt te veel een kopie te worden van de heteroseksuele geliefde, die al zo vaak bezongen is. Het gedicht besluit met een zelfrelativerende verzuchting van de ik: ‘maar wat raaskal ik.’ Het is een commentaar op de beelden van de schoonheid van de geliefde - die voldoen niet. De laatste regel vormt een deconstructief moment in het gedicht. Als de geliefde te veel gaat lijken op een traditionele schoonheid haakt de ik af. De woorden stikken haar in de keel.

In *The Practice of Love; Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) stelt Teresa de Lauretis dat butch en femme zich zowel binnen als buiten de symbolische orde bevinden: het verlangen tussen twee vrouwen kan erbinnen niet geformuleerd worden, maar de representatie van het verlangen wel omdat die een heteroseksuele vorm krijgt. De frictie tussen verlangen en representatie die zo ontstaat en het zoeken (en overschrijden) van grenzen zie ik terug in deze gedichten van De Waard. Zij doet iets heel nieuws in de Nederlandse poëzie: ze schrijft expliciet over het verlangen tussen vrouwen. Voor haar beelden put ze daarbij uit de literaire traditie. De klassieke representaties worden op hun bruikbaarheid getest en soms afgewezen, zoals in 'Draagt onze bodem'. Van binnenuit probeert De Waard de heersende ideologie te ondermijnen in een voortdurend zoeken naar adequate verbeeldingen van het lesbische verlangen.

Een dubbele subjectpositie voor butch en femme, zoals Case die aanneemt, zie ik in de gedichten van Elly de Waard niet. Dat Case haar analyse op toneel richt, zou onze verschillende uitkomsten kunnen verklaren. Visuele media bieden immers meer mogelijkheden voor een dubbel subject dan poëzie; de narratologische structuur van poëzie - juist in liefdeslyriek - is te dwingend eenzijdig. In poëzie berust de focalisatie vrijwel altijd bij het lyrisch ik. De zeer zeldzame gevallen waarin de ik de focalisatie afstaat aan de zij of jij wegen daar niet tegenop. Zij kan dus zeker geen verlangend subject zijn in narratologische zin. Uit het gedicht 'Op zilveren voeten' kwam naar voren dat dit niet hoeft te betekenen dat de geliefde veroordeeld is tot de rol van passief object. Butch en femme zijn in dit gedicht aan elkaar gewaagd. Uit de andere gedichten bleek echter dat het verlangen van de femme moeilijk te definiëren is. Er is een frictie tussen het ongearticuleerde verlangen en de cultureel beperkte - lees heteroseksuele - representatiemogelijkheden van dat verlangen. En dat het maken van nieuwe beelden of het hernemen van oude beelden hard werken is, ook voor de lezer, blijkt wel uit de weerstand die het werk van De Waard soms oproept, ook bij mij.