



Universiteit Utrecht

Het gevormde spiegelbeeld

Over mannelijkheid in de romans *'t Jagthuys* en *Het smelt*

Naam: Cisca Kraaij

Studentnummer: 3912884

Datum: 23-12-2016

Docent: dr. S. Vitse

Cursus: Afstudeerproject

Opleiding: Master Literatuur en cultuurkritiek

Samenvatting

In dit onderzoek staat de hoofdvraag ‘Hoe worden de man-vrouwverhoudingen weergegeven in de romans *'t Jagthuys* en *Het smelt?*’ centraal. De aanleiding van dit onderzoek is de discussie over de problematisering van mannelijkheid die in onze maatschappij en literatuur vaak opbloeit. *Het smelt* van Lize Spit en *'t Jagthuys* van Merijn de Boer zijn recent uitgekomen romans waarin de hoofdpersonages worstelen met hun genderidentiteit. Man-vrouwverhoudingen tussen de personages spelen een grote rol in de verhaallijn van beide boeken. Al deze aspecten maken de keuze voor deze twee romans bij onderzoek over man-vrouwverhoudingen en de problematisering van mannelijkheid passend.

Sinds de opkomst van het feminisme, begon het mannelijke gender langzaam onzichtbaar te worden. Sociologen R. Connell, J. Hearn en S. Kimmel stellen dat het mannelijke gender historisch gezien altijd in sociaal economische termen is gedefinieerd. Toen mannen en vrouwen door de invloed van het feminisme meer gelijke rechten kregen, kon hij zijn gender niet meer ontlenen aan sociale klasse of beroep. Dit resulteerde in de “crisis” van mannelijkheid. De vastgestelde *sex roles* werden onduidelijk en de man verloor zijn machtspositie ten opzichte van de vrouw. Om dichterbij deze verloren machtspositie te komen, probeert de man zijn mannelijkheid te bewijzen door andere mannen en vrouwen te kleineren en te domineren. Zo beargumenteert E. Sedgwick dat de man zichzelf alleen kan bewijzen in een homosociale relatie met een andere man, waarin de vrouw als ruilmiddel functioneert. Wanneer de ene man in deze driehoeksverhouding de vrouw verliest aan de andere man en geen macht over haar krijgt, uit hij zijn frustratie in het gebruiken van geweld. Ook E. Bronfen laat in haar onderzoek naar *Madame Bovary* zien dat getroebleerde genderidentiteit vaak gepaard gaat met geweld.

Verder zorgde de crisis van de mannelijkheid ervoor dat de man zoekende werd en er verschillende vormen van mannelijkheid ontstonden. Tegenover *hegemonic masculinity*, waarbij de man agressief en dominant is, kwam *sensitive masculinity* te staan. De *sensitive male* is onder andere gevoelig en belezen. Het blijkt dat er in de literatuur en in andere media een dubbele tendens optreedt tussen deze twee mannelijkheden. Ook komt met name bij de mannelijke personages in *'t Jagthuys* de spanning tussen *sensitive* en *hegemonic masculinity* naar voren. Daarnaast treedt in *Het smelt* het stereotype van de gefaalde *hegemonic male* op die geweld gebruikt op zijn machtspositie te legitimeren. Verder wordt het duidelijk dat de romans wat betreft man-vrouwverhoudingen vrijwel het spiegelbeeld zijn van elkaar. In beide

romans treden driehoeksverhoudingen op waarin twee leden van hetzelfde geslacht in een homosociale relatie een lid van het andere geslacht domineren en manipuleren. Uiteindelijk worden de hoofdpersonages in *Het smelt* en *'t Jagthuys* zo gevormd door de egoïstische stereotypen om hen heen dat ze door onder andere hun getroebleerde genderidentiteit niet meer verder willen leven en zelfmoord plegen.

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	5-6
2. Theoretisch kader.....	7-32
2.1 Voorgeschiedenis van <i>masculinity studies</i>.....	7-13
2.1a Psychoanalyse.....	7
2.1b Het feminisme.....	8
2.2 Onderzoeksgebieden waarin mannelijkheid wordt bestudeerd.....	14-29
2.2a Sociologische studies.....	14
2.2b Letterkundige studies naar vrouwelijkheid en mannelijkheid..	19
2.2c <i>Queer studies</i>.....	22
2.2d <i>Masculinity studies</i>.....	24
2.3 Methode.....	30-32
3. Analyse van 't Jagthuys.....	33-36
3.1 Samenvatting van de roman.....	33
3.2 De jacht op Binnert.....	33
3.3 De crisis van Binnert.....	38
3.4 De stereotiepe vrouw in 't Jagthuys.....	43
3.5 Gender en dood.....	46
4. Analyse van <i>Het smelt</i>.....	51-75
4.1 Samenvatting van de roman.....	51
4.2 Vierhoekverhoudingen.....	52
4.3 De invloed van gefaalde mannelijkheid.....	57
4.4 Onderdrukte en opgelegde vrouwelijkheid.....	63
4.5 Gender en dood.....	71
5. Conclusie.....	76-79
6. Bibliografie.....	80-81

Bestaat de “échte” man nog wel? Wat is eigenlijk precies de definitie van mannelijkheid? Dit zijn vragen die in onze hedendaagse maatschappij en literatuur regelmatig aan bod komen. Het mannelijke gender zou geen geschiedenis hebben, omdat dit historisch gezien altijd in sociaal economische termen werd gedefinieerd. Na de opkomst van het feminisme, kregen mannen en vrouwen meer gelijke rechten en was de man niet meer de enige broodwinner binnen het gezin. Deze veranderende man-vrouwverhoudingen zorgden ervoor dat het verschil tussen het mannelijke en het vrouwelijke gender minder helder werd. Het mannelijke gender kon niet meer gedefinieerd worden aan de hand van sociale klasse of beroep. Hierdoor ontstond de “crisis” van mannelijkheid. Het mannelijke gender werd onzichtbaar, omdat het onduidelijk is voor de man waar hij zijn slagen of falen als man aan kan ontlenen. Sinds de confrontatie met de afwezige geschiedenis van het mannelijke gender worstelt de man met zijn genderidentiteit. Volgens schrijver en literatuurcriticus Joost de Vries lijdt de man onder het opkomen van de emancipatie en van het zelfbewustzijn van de vrouw. De vrouw is te aanwezig en hierdoor heeft de man niet de mogelijkheid zichzelf te ontwikkelen. Mannelijkheid is niet meer vanzelfsprekend en hierdoor krijgt de dominante en agressieve man geen overheersende plaats meer in de maatschappij en in de literatuur en verliest zo zijn machtspositie. Toch is het de vraag of Joost de Vries de waarheid in pacht heeft betreffende deze problematiek. Ligt de schuld van de onzichtbaarheid van de man wel bij het feminisme en niet bij de problematische afwezige geschiedenis van het mannelijke gender? Onder andere een discussie tussen Marja Pruis en Joost de Vries in maart 2016 over man-vrouwverhoudingen, illustreert dat er verschillende standpunten bestaan ten opzichte van deze problematiek.

In dit onderzoek zal naar voren komen hoe deze problematiek rond mannelijkheid wordt aangesneden in twee recent uitgekomen Nederlandstalige romans: *'t Jagthuys* (2016) van Merijn de Boer en het debuut *Het smelt* (2016) van Lize Spit. Het feit dat beide boeken ten tijde van de heersende problematiek zijn verschenen en de een door een mannelijke en de ander door een vrouwelijke auteur is geschreven, maakt een onderzoek naar de weergave van mannelijkheid passend. In hoofdstuk 2 bespreek ik de voorgeschiedenis van het ontstaan van *masculinity studies* en uiteenlopende studies waarin is mannelijkheid onderzocht. Dit theoretisch kader vormt het uitgangspunt voor de methode waarmee de twee romans geanalyseerd worden. Hierna volgen in hoofdstuk 3 de analyse op *'t Jagthuys* en in hoofdstuk

4 de analyse van *Het smelt*. Ten slotte wordt er in hoofdstuk 5 antwoord gegeven op de hoofdvraag 'Hoe worden de man-vrouwverhoudingen weergegeven in de romans 't *Jagthuys* en *Het smelt*'?

Masculinity studies is een onderzoeksgebied dat relatief recentelijk in het leven is geroepen. Eerst bestond onderzoek naar gender vooral uit *women studies*. Later is hier *masculinity studies* uit voortgevloeid. In dit theoretisch kader bespreek ik daarom eerst de voorgeschiedenis van onderzoek naar mannelijkheid, om zo een helder beeld te geven van het ontstaan van *masculinity studies*. Hierbij bespreek ik hoe de verschillende feministische golven het begin van *masculinity studies* hebben ingeluid. Vervolgens geef ik een overzicht van studies uit onderzoeksgebieden waarin mannelijkheid bestudeerd wordt. Voorbereidend op de analyses van 't Jagthuys en *Het smelt* bespreek ik de belangrijkste resultaten van deze sociologische, feministische, *queer*, letterkundige, *masculinity* en culturele studies. Door zoveel onderzoeksgebieden op te nemen in dit theoretisch kader worden verschillen in concepten van gender helder.

2.1 Voorgeschiedenis van *masculinity studies*

2.1a Psychoanalyse

Volgens sociologe Raewyn Connell (2005) stelt de Oostenrijkse psycholoog Sigmund Freud (1856-1939) in de theorie van de psychoanalyse dat mensen in hun handelen geleid worden door onbewuste seksuele driften. Een onderdeel van de psychoanalytische theorie is het Oedipuscomplex¹. Volgens Freud voelen mannen zich aangetrokken tot hun moeder en zien ze hun vader als rivaal. Zij ervaren castratieangst, omdat ze bang zijn dat hun vader hen zal straffen door hen te castreren². Vrouwen hebben ontzag voor de penis, omdat ze deze niet hebben en zouden zich daarom minder voelen dan mannen³. Wanneer mannen nog jongens zijn, trekken zij meer naar hun moeder toe, maar tegelijkertijd zijn ze ook bang voor haar. Ze zien dat hun moeder geen penis heeft en omdat ze zich op jonge leeftijd het meest met hun moeder identificeren, zijn ze bang hun penis te verliezen. Door deze angst hebben mannen volgens Freud het gevoel dat ze het vrouwelijke geslacht moeten domineren⁴. Toch beargumenteert Freud dat gender en seksualiteit niet aangeboren, maar geconstrueerd zijn

¹ Connell, p. 9

² Connell, p. 9

³ Connell, p. 11

⁴ Connell, p.9

door een lang proces van een conflict tussen het onbewuste en het bewuste⁵.

Daarnaast zegt Freud, geciteerd door Connell (2005), dat homoseksualiteit niet een ‘simple gender-switch’ (Connell, 9) is, maar ‘a large proportion of male inverts retain the mental quality of masculinity’ (Connell, 9). Ook stelde Freud dat elk mens van nature biseksueel is en dat mannelijke en vrouwelijke trekken in elk persoon aanwezig zijn. Met deze analyse was Freud de eerste die aankaartte dat mannelijkheid complex is en dat mannen ook vrouwelijke trekken bezitten. Later, in de jaren 1920 en 1930 verworpen echter de meer conservatieve psychoanalysten deze opvatting evenals de gedachte dat elk mens van nature biseksueel is⁶. In deze tijd werden de ideeën van Freud over het tegenstrijdige karakter van gender het zwijgen opgelegd. In 1950 stelde psychoanalyse Theodor Reik bijvoorbeeld dat gender en mentale gezondheid met elkaar verbonden zijn. Wanneer je heteroseksueel en getrouwd was, dan was je mentaal ook helemaal in orde. ‘The course towards adult heterosexuality, which Freud had seen as a complex and fragile construction, was increasingly presented as an unproblematic, natural path of development.’ (Connell, 11) Daarentegen werd homoseksualiteit gezien als een resultaat van een verstoorde relatie tussen de ouder en het kind. Psychoanalyse veranderde langzamerhand in een techniek om patiënten te “normaliseren” naar de orthodoxe genderorde⁷.

2.1b Het Feminisme

Ondanks de vernieuwende opvattingen die Freud had over gender, is hier in het begin van de twintigste eeuw niet verder onderzoek naar gedaan, omdat de latere psychoanalysten een meer orthodoxe kijk hadden op gender en seksualiteit. De man en mannelijkheid werden gezien als onlosmakelijk aan elkaar verbonden en dit zorgde ervoor dat de man een superieure positie had ten opzichte van de vrouw⁸. Het patriarchaat bleef in werking en de vrouw was in de maatschappij en in het huwelijk ondergeschikt aan de man. Deze maatschappelijke structuur deed de feministen in opstand komen.

De eerste golf van het feminisme

De eerste golf van het feminisme vond plaats in het begin van de twintigste eeuw. De focus van de feministen lag toen op het verkrijgen van gelijke rechten. Ze wilden onder andere dat

⁵ Connell, p. 9

⁶ Connell, p. 10

⁷ Connell, p. 11

⁸ Gardiner, p.34

vrouwen evenveel betaald kregen als mannen voor hetzelfde werk en dat vrouwen toegang kregen tot hoger onderwijs. Daarnaast streden de feministen voor meer zeggenschap voor vrouwen in het huwelijk⁹. Volgens Adrienne Trier-Bieniek (2015) was het essay *A Vindication of the Rights of Women* (1792) van Mary Wollstonecraft het begin van de eerste golf van het feminisme. Wollstonecraft begon in dit essay een discussie over de plaats van de vrouw in de maatschappij. Deze discussie ging uiteindelijk verder in de Seneca Falls Convention of 1848 waar werd gestreden om het stemrecht voor vrouwen. Deze ontwikkelingen droegen bij aan de emancipatie van de vrouw. Met de opkomst van het feminisme ontstond eigenlijk al het begin van de crisis van de mannelijkheid. Feministen kregen meer zelfbewustzijn en wilden dat de vrouw in het huishouden, in haar werk en in het huwelijk dezelfde rechten had als de man. Kenmerken die eerst onlosmakelijk verbonden waren met het mannelijke gender, konden nu ook verbonden worden aan het vrouwelijke gender. Hierdoor werd het steeds moeilijker voor de man om zijn mannelijkheid te definiëren aan de hand van zijn baan of positie in het huwelijk, omdat de vrouw steeds meer op gelijke voet met hem begon te staan. Zo werd het mannelijke gender langzaam onzichtbaar.

De tweede golf van het feminisme

De tweede golf van het feminisme kwam op in de zestiger en de zeventiger jaren. Het werk van de Franse filosofe Simone de Beauvoir heeft hier een grote rol in gespeeld. Zij stelde dat de vrouw door de man als de “Ander” werd gezien. In de patriarchale samenleving was de man de baas en diende de vrouw te gehoorzamen. Simone de Beauvoir zette het patriarchaat neer als seksistisch¹⁰. Volgens haar gaven de vrouwen aan dit seksisme toe door zich niet af te zetten tegen de dominante mannensamenleving. De feministen in de tweede golf focusten op anticonceptie en op gelijk ouderschap. Ook werden de genderrollen aangekaart¹¹. Gender werd niet meer aan het mannelijke of aan het vrouwelijke lichaam verbonden, maar werd door de feministen gezien als een veranderlijk concept. Door de maatschappij en de geschiedenis is bepaald dat gender verbonden is met een vrouwelijk of een mannelijk lichaam, maar genderrollen zijn volgens Beauvoir constant aan ontwikkeling onderhevig. Mannelijkheid moet niet bij alleen mannen gezocht worden en vrouwelijkheid niet bij alleen vrouwen¹². Genderrollen zouden niet vast staan en moeten niet door geslacht worden geïdentificeerd.

⁹ Murphy, p. 8

¹⁰ Trier-Bieniek, p. 17

¹¹ Murphy, p. 9

¹² Bobby, p. 12

Androgyniteit, homoseksualiteit en travestie moesten dan ook sociaal geaccepteerd worden volgens de feministen¹³.

Niet alle vrouwen waren positief over de tweede golf van het feminisme. Deze kritiek berustte grotendeels op rasongelijkheid en klassenongelijkheid. De tweede golf van het feminisme kwam vooral op voor blanke vrouwen uit de middenklassen die de “luxe” hadden om niet te hoeven werken en thuis voor hun gezin zorgden¹⁴. Gekleurde vrouwen hadden niet de keuze om niet te hoeven werken, maar hun stem werd niet gehoord. Zo schreef Lorde in 1984 het boek *Sister Outsider: Essays and Speeches* waarin zij als een zwarte feministische dichter haar zoektocht naar haar seksualiteit beschreef. Lorde vond dat de feministische beweging zaken als ras en sociale klasse niet als onderdeel van de onderdrukking van vrouwen aankaarte¹⁵. Onder ander het werk van Lorde leidde tot een meer ‘intersectional approach’ (Trier-Bieniek, 19) in de latere discussies over feminisme. De onderdrukking van vrouwen werd niet alleen onderzocht onder de blanke welvarende klasse, maar onder vrouwen van alle rassen en sociale klassen.

The Men’s Liberation Movement en de ontwikkeling van Masculinity studies

Tijdens de tweede golf van het feminisme ontstond *The Men’s Liberation Movement*. Veel mannen verzetten zich net als de feministen tegen de bestaande genderrollen. Toch bleek *The Men’s Liberation Movement* niet stabiel omdat het niet gericht was op een bepaalde vorm van mannelijkheid¹⁶. Feministen streden voor zichzelf, maar *The Men’s Liberation Movement* streed niet voor zichzelf, maar voor de vrouwen. Anders dan de mannen van de *Gay Liberation Movement* die voor een andere vorm van mannelijkheid streden, deden de heteroseksuele mannen die lid waren van *The Men’s Liberation Movement* dit niet met zoveel overtuiging. De heteroseksuelen wilden hun machtspositie niet verliezen: ‘the more men’s groups emphasized solidarity among men (being ‘positive about men’, seeking the ‘deep masculine’ etc.) the more willing they became to abandon issues of social justice.’ (Connell, 236) Veel feministen geloofden dat de mannen die lid waren van *The Men’s Liberation Movement* alleen wilden profiteren van de voordelen die het feminisme hen bracht en niet alle feministische opvattingen deelden. In het essay *The Hearst of Men* beschrijft feministe Barbara Ehrenreich de terughoudendheid van *The Men’s Liberation Movement* wat betreft de geëmancipeerde positie van de man als ‘fear of commitment’ (Connell, 41). *The Men’s*

¹³ Murphy, p. 9

¹⁴ Trier-Bieniek, p. 18

¹⁵ Trier-Bieniek, p. 18

¹⁶ Connell, p. 237

Liberation Movement streed eerder voor een modernisering van het patriërchaat, in plaats van voor de afschaffing ervan. De mannen zouden hun geprivilegieerde positie ten opzichte van de vrouw niet opgeven¹⁷. Onder de feministen heerste er dan ook veel scepticisme over begrippen als de ‘new father’ en de ‘new sensitive man’ (Connell, 41).

Daarnaast beschouwden feministen in de jaren 1980 en 1990 feministische studies waarbij de focus lag op mannen in plaats van op vrouwen, als verdacht: ‘(...) feminists of this time saw the inclusion of men into gender studies as a movement away from the politics of justice for women.’ (Buist & Sutherland, 79) Toch waren niet alle feministen tegen de opname van mannelijkheid en mannen in feministische studies. *Gay studies*, later *queer theory*, werden goed ontvangen, omdat onderzoekers in deze tijd de relatie legden tussen de onderdrukking van de homoseksueel en van de vrouw. Aan het eind van de jaren tachtig begonnen meer onderzoekers, waaronder Kaufman en Kimmel, mannen en hun machtspositie te onderzoeken¹⁸. Voldane (1994) beargumenteerde dat er een groot verschil was tussen *The Men’s Liberation Movement* en *masculinity studies*: ‘One celebrates male bonding and tells men they are OK, and the other focuses on issues of power using academic feminist interpretive frameworks.’ (Buist en Sutherland, 79) *Masculinity studies* werd hierdoor langzamerhand geaccepteerd door steeds meer feministen¹⁹.

De derde golf van het feminisme

Richards en Baumgardner beargumenteren in hun boek *Manifesta: Young Women, Feminism and the Future* (2000) dat er vanaf 1990 geen sprake is van postfeminisme maar van een derde golf van het feminisme. Popcultuur is van grote invloed geweest op deze derde golf. Dit is volgens hen vooral te zien in de *Riot Grrrl movement*. Deze beweging ontstond begin 1990 en bestond uit vrouwelijke bands in de regio rondom Washington D.C. die zichzelf wilden laten horen in de door mannen gedomineerde *punk rock scene*. De combinatie van popcultuur en feminisme was van groot belang binnen de derde golf van het feminisme, omdat vrouwen nu konden zijn wie ze wilden zijn en daarnaast een politiek bewustzijn hadden²⁰. Richards en Baumgardner schrijven in hun boek dat de derde golf van het feminisme vaak wordt verward met postfeminisme, omdat de derde generatie feministen is opgegroeid met rechten voor vrouwen die de tweede generatie in het leven had geroepen: ‘For our generation, feminism is like fluoride. We scarcely notice that we have it- it’s simply in the water’ (Trier-Bieniek, 20).

¹⁷ Connell, p. 41

¹⁸ Buist & Sutherland, p. 79

¹⁹ Buist & Sutherland, , p. 79

²⁰ Trier-Bieniek, p. 20

Vrouwen van nu zeggen vaak ‘I’m not a feminist but...’ (Trier-Bieniek, 20), maar volgens Richards en Baumgardner is deze uitspraak een resultaat van de derde golf van het feminisme, welke ervoor heeft gezorgd dat vrouwen zelf mogen definiëren wat ze onder de term feminisme verstaan.

In het essay ‘From Street to Tweet’ in *Feminist Theory and Pop Culture* (2015) van A. Trier-Bieniek onderzoeken J. Brandt en S. Kizer de rol van social media, cyberactivisme en het internet in het hedendaagse feminisme. Brandt en Kizer geven in hun stuk weer wat de invloed is van het ‘everyday activism’ (Brandt & Kizer, 115) van feminisme. De focus van de feministen uit de derde golf lag vooral op het vergroten van de politieke kennis en het zelfbewustzijn van de vrouw²¹. Het activisme van feministen uit de derde golf is volgens Brandt en Kizer nog steeds terug te zien in het cyberfeminisme van nu. Cyberfeminisme kwam op tegelijkertijd met de derde golf van het feminisme. Marianne Schnall startte in 1994, toen slechts vijftien procent van de internetgebruikers vrouw was, de website Feminist.com. Het doel was om feministen, vrouwen en het internet met elkaar te verbinden. Brandt en Kizer beargumenteren dat cyberactivisme haar kracht haalt uit de verscheidenheid van de activisten. Cyberactivisme creëert op lokaal, nationaal en globaal niveau relaties tussen mensen die dezelfde missie hebben. Op deze manier brengt cyberfeminisme ook een netwerk tot stand, waardoor mensen zich bewust worden van het feminisme. Door social media zou het feminisme meer toegankelijk zijn dan ooit. Niet alleen het feminisme, maar ook discussies over het samenspel van gender, ras, klasse en seksualiteit komen aan bod²².

Zo heeft Facebook haar plaats gevonden in de popcultuur en is het een toegankelijke manier voor de gebruiker om op de hoogte te blijven van politieke ontwikkelingen. Facebook helpt volgens Brandt en Kizer ook om de gebruikers bewust te maken van genderkwesties²³. Toch is het volgens hen belangrijk om te bedenken dat: ‘Thousands, perhaps hundreds of thousands, of women in the United States have participated in consciousness raising, without becoming revolutionaries or even movement activists.’ (Brandt & Kizer, 124) Miljoenen mensen kunnen een bericht over feminisme liken op Facebook, maar dit zorgt niet direct voor een verandering in de maatschappij.

²¹ Brandt & Kizer, , p. 118

²² Brandt & Kizer, , p.119

²³ Brandt & Kizer, p. 119: De Facebookpagina *Pop Culture Feminism* functioneert bijvoorbeeld als een platform voor discussies over hoe gender wordt weergegeven in de media.

De vierde golf van het feminisme

Er wordt nog veel onderzoek gedaan naar de vierde golf van het feminisme, omdat deze in het heden aan de gang zou zijn. Wyre (2009) stelt dat vierde generatie feministen de beperkingen van het materialisme willen aankaarten (Trier-Bieniek, 21). De feminist zou nu haar focus hebben verlegd van zorgen over zichzelf naar zorgen over de wereld en haar bewoners. Ook spelen de moderne technologie en sociale media een grote rol in de vierde golf van het feminisme. Op sociale media, websites en blogs uiten feministen hun ideeën over vrouwenrechten en over hoe de wereld eruit zou moeten zien en zij bereiken hier een brede groep vrouwen mee²⁴. Het nadeel van het internet en social media is, volgens Brandt en Kizer (2015), dat er geen overzicht meer is en mensen daardoor de koers kwijtraken. Door de overvloed aan informatie wordt de kern van het probleem overspoeld en dreigt het onzichtbaar te worden. Dit is een groot punt van aandacht voor feministen die overtuigd zijn van een vierde golf. De vierde golf steunt veel meer dan de derde golf op de invloed van het Internet. Brandt en Kizer stellen dat het bereik van social media op individueel niveau nog onduidelijk is. Twintig procent van de inwoners van de Verenigde Staten heeft bijvoorbeeld nog geen Internettoegang thuis²⁵. De feministen uit de vierde golf zouden hun online netwerk moeten uitbreiden, maar zich ook bewust moeten zijn van de grenzen van het cyberfeminisme. Volgens Brandt en Kizer moeten de feministen zorgen voor een groot digitaal collectief dat feministen en social media motiveert om mee te doen aan popcultuur maar ook om het te bekritisieren en te veranderen²⁶.

²⁴ Trier-Bieniek, p. 22

²⁵ Brandt & Kizer, p. 124

²⁶ Brandt & Kizer, p. 124

2.2 Onderzoeksgebieden waarin mannelijkheid wordt bestudeerd

2.2a Sociologische studies

Binnen het sociologische onderzoeksgebied bespreek ik studies die mannelijkheid vanuit drie verschillende invalshoeken onderzoeken. De eerste studies die aan bod komen bespreken hoe mannelijkheid en man-vrouwverhoudingen in de sociologie werden onderzocht en wat de juiste aanpak zou zijn voor studies naar mannelijkheid in de toekomst. Vervolgens komen onderzoeken naar voren die bespreken hoe het mannelijke gender een lange tijd gedefinieerd is aan de hand van sociaal economische termen en wat de invloed hiervan geweest is op de genderidentiteit van de man. Daarnaast worden sociologische studies behandeld die de spanning tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity* onderzoeken en verklaren.

Onderzoeksstrategieën naar het mannelijke gender in sociologische studies

In *Masculinities* (2005) doet R. Connell onderzoek naar de verschillende vormen van mannelijkheid. Zij baseert zich op onderzoek uit de eerste editie van *Masculinities* en op nieuw onderzoek naar de constructie van mannelijkheid in verschillende settings, zoals scholen en werkomgevingen²⁷. Ook gebruikt Connell studies over historische gebeurtenissen die invloed hebben gehad op de definitie van mannelijkheid. In *Masculinities* onderzoekt zij opvattingen over mannelijkheid in verschillende landen, beschrijft ze de invloed van politieke veranderingen op de man en op het begrip mannelijkheid en legt ze uit hoe verschillende definities van mannelijkheid invloed hebben op maatschappelijke kwesties²⁸. Zo stelt Connell dat hoewel mannen in het heden open staan voor de visie van de feministen er wereldwijd nog steeds geen sprake is van gelijkheid tussen de seksen. In haar model, gebaseerd op de mannelijke populatie in Europa, Noord Amerika, Australië en Azië, geven de vier dimensies macht, werkverdeling, cathexis en symbolisme de hedendaagse genderverhoudingen weer²⁹. In de dimensie cathexis is bijvoorbeeld zichtbaar dat mannen veel emotionele steun van vrouwen, zonder dat zij verplicht zijn die terug te geven. De maatschappij en de media zouden ook meer gericht zijn op de seksuele vrijheid van de heteroseksuele man dan die van de vrouw. Daarentegen is het voor mannen minder geoorloofd dan voor vrouwen om hun

²⁷ Connell, p. 14

²⁸ Connell, p. 21

²⁹ Connell, p. 246

emoties te uiten, omdat mannen niet kwetsbaar mogen lijken. Ook hebben ze door hun werk en door hun positie in het gezin vaak weinig contact met hun kinderen, zeker als deze nog klein zijn.

Connell beargumenteert dat er veel verschillende mannen en mannelijkheden bestaan: ‘The men who are targets of disproportionate violence, for instance, are not the same men as those who hold military and political leadership positions’ (Connell, 248). De voor- en nadelen die mannen van hun genderidentiteit ervaren, wordt beïnvloed door de klasse, het ras en de generatie waartoe zij behoren. Toch stelt Connell dat de hoofdcategorie moet blijven bestaan, omdat de overkoepelende genderverhouding tussen man en vrouw een goed vertrekpunt is voor de bewustwording van de ongelijkheid tussen de seksen³⁰.

Samen met sociologen Jeff Hearn en Michael S. Kimmel heeft Connell het boek *Handbook on Men and Masculinities* (2005) uitgebracht. Hierin stellen zij dat sinds de eerste Wereldvrouwenconferentie in 1975 het debat rondom de genderproblematiek voor mannen wereldwijd is toegenomen. In de vierde Wereldvrouwenconferentie in 1995 werd benadrukt dat ‘women share common concerns that can be addressed only by working together and in partnership with men towards the common goal of gender equality around the world’ (Connell, Hearn & Kimmel, 2). Deze visie wordt ook door de Verenigde Naties ondersteund. Aangespoord door het wereldwijde debat over de genderproblematiek voor mannen en over het streven naar gelijkheid tussen de seksen, vatten Connell, Hearn en Kimmel samen hoe ver het onderzoek naar de man en mannelijkheid is gekomen en waar er in de toekomst aandacht aan moet worden besteed in *masculinity studies*³¹. Zij bespreken dat in het begin van de 19^e eeuw, naar de visie van orthodoxe psychoanalysten, aan mannen en vrouwen een *sex role* werd toebedeeld³². Deze *sex role* beschreef aan welke normen en waarden vrouwen en mannen moesten voldoen. De *sex roles* praatten het patriarchaat en de onderdrukking van de vrouw door de man goed. Tijdens de *Women’s Liberation Movement* en de *Gay Movement* was er veel kritiek op de dominante en onderdrukkende *male role*. Connell stelt dan ook, in tegenstelling tot de psychoanalyse van Freud, dat genderidentiteit meer is dan ‘a simple psychological property belonging to a person, something one “has” as a result of socialization and that one consequently inserts into all interactions’ (Connell, Hearn & Kimmel, 7) Genderidentiteit is volgens Connell een constant proces, dat verandert in elke setting³³.

³⁰ Connell, p. 249

³¹ Connell, Hearn & Kimmel, p. 2

³² Connell, Hearn & Kimmel, p. 6

³³ Connell, Hearn & Kimmel, p. 7

Het mannelijke gender en sociale klasse

Naast Connell, Hearn en Kimmel zijn er in *Handbook of studies On Men and Masculinities* verschillende experts op het gebied van *masculinity studies* aan het woord. Zo schrijft Morgan in zijn essay ‘Class and Masculinity’ over de overlapping van klasse en gender. Morgan beargumenteert dat sociologisch onderzoek, onder invloed van de grondleggers van de sociologie, Marx en Weber, vooral focuste op klasse en niet op de overlapping van gender met klasse³⁴. Hij stelt: ‘When I see a middle class man, I do not see someone who is middle class and then someone who is a man, or vice versa. I see both at the same time.’ (Morgan, 172) Historisch gezien is er bijvoorbeeld een aanzienlijk verband tussen bezit en mannelijkheid. Adellijke titels konden in het begin van de 19^e eeuw alleen worden overgedragen van man tot man en kinderen kregen altijd de achternaam van de vader. Ook waren specifieke beroepen, zoals politiemann of klerk, uitsluitend bedoeld voor mannen³⁵. Aan al deze facetten ontleenden mannen hun sociale klasse. Ook kreeg de vrouw automatisch dezelfde sociale klasse als de man wanneer ze met hem trouwde en niet andersom³⁶. De vrouw kon ook bezit of een baan hebben, maar de man overstemde hierin altijd de vrouw.³⁷ De man was de broodwinner en deze functie een groot onderdeel vormde in de constructie van de mannelijke identiteit, omdat het zowel een morele als een economische functie is³⁸. Halverwege de 20e eeuw groeide de positie van de vrouw in de arbeidsmarkt en zo ook in haar thuissituatie. ‘(...) the growing “presence” of women in all areas of social, political, and economic life presented a problem for conventional class analysis, just as it presented a problem for established or hegemonic masculinities.’ (Morgan, 176)

Het model waarin de man als broodwinner functioneerde en de vrouw thuis bleef bij de kinderen ging steeds minder goed functioneren. Het patriërchaat stond onder druk en het “vervrouwelijken” van de sociale klasse heeft volgens Morgan veel invloed gehad op het ontstaan van de “crisis” van de mannelijkheid³⁹. Naast de invloed van de groeiende positie van de vrouw voelde de man in een lagere sociale klasse, eerder dan een man in de hogere sociale klasse, dat hij gefaald had als man. De laatste heeft een groot kapitaal en hoeft zich geen zorgen te maken over het falen als broodwinner en daardoor ook niet over het falen als

³⁴ Morgan, p. 165

³⁵ Morgan, p. 168

³⁶ Morgan, p. 169

³⁷ Morgan, p. 168

³⁸ Morgan, p. 169

³⁹ Morgan, p. 175

man⁴⁰. Volgens Morgan zou het in vervolgonderzoek wijs zijn om een model ‘of stable masculinity against which any sense of crisis might be measured’ (Morgan, 176) te ontwikkelen. Dit model zou toepasbaar zijn op elke sociale klasse waarin een man zich kan bevinden.

In zowel *Masculinities* als *Handbook of Studies On Men and Masculinities* is te zien dat door de geschiedenis heen, mannelijkheid onlosmakelijk verbonden is geweest met een beroep of met sociale klasse. Een man kan zijn falen of slagen meten aan de hand van hoeveel geld hij binnenbrengt of aan hoe hij functioneert in de sociale klasse waarin hij zich bevindt. Door de invloed van klasse, is het mannelijke gender al onzichtbaar geworden. Wanneer een man faalt in zijn baan of klasse, kan hij zijn mannelijkheid nergens anders meer aan ontlene, wat resulteert in een crisis.

Sensitive masculinity en hegemonic masculinity

McKay, Mikosza en Hutchins kaarten in het essay ‘Gentlemen the lunchbox has landed’ de invloed van de media op de definitie van mannelijkheid aan. Zij zijn het eens met de opvatting van Kimmel, in zijn artikel *Invisible Men* (1993), dat de man zelf eigenlijk geen geschiedenis heeft. Dit is waarom mannelijkheid volgens Kimmel onzichtbaar is⁴¹. In de media zou het mannelijke lichaam ook voor een lange tijd genegeerd zijn, terwijl het vrouwelijke lichaam geobjectificeerd werd. McKay, Mikosza en Hutchins stellen dat de man in de media alleen wordt gerepresenteerd door middel van zijn sociale klasse of beroep⁴². Het objectiveren van het mannelijke lichaam zou een bedreiging vormen voor de macht van de heteroseksuele man. De film *The Full Monty* is volgens McKay, Mikosza en Hutchins hier een goed voorbeeld van. In de film wordt de hoofdpersoon Guy na zijn auditie voor een striptease gezelschap, gekozen, omdat hij zijn grote geslachtsdeel aan de jury liet zien. Toch ziet de kijker nooit werkelijk zijn geslachtsdeel, maar alleen de onthutste reactie van de jury⁴³.

Desalniettemin zou er aan het eind van de 20^{ste} eeuw ook een andere ontwikkeling plaats vinden op het gebied van de representatie van het mannelijke lichaam in de media. Featherstone (1982) stelt dat in de kapitalistische consumentenmaatschappij ‘the body has been redefined as “a vehicle of pleasure and self-expression” and is “the passport to all that is

⁴⁰ Morgan, p. 175

⁴¹ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 270

⁴² McKay, Mikosza & Hutchins, p. 271

⁴³ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 275: Daarnaast laat een onderzoek van Milkin, Wornian and Chrisler in 1999 naar de covers van 21 vrouwen-en mantentijdschriften zien dat bij de eerste de focus lag op het verbeteren van het uiterlijk en dat bij de laatste de focus lag op entertainment, kennis en hobby's.

good in life”(McKay, Mikosza & Hutchins, 280). Het werd belangrijk voor zowel als de vrouw als de man dat het innerlijk meer in aanraking was met het uiterlijk. De ‘new man’ moest ‘in touch with his inner self’ zijn (McKay, Mikosza & Hutchins, 281).

De media moesten er nu voor zorgen dat mannen meer verzorgende producten voor zichzelf gingen kopen en zich aanpasten aan een andere manier van leven. Hiermee deed *sensitive masculinity* haar intrede: heteroseksuele mannen omhelsden elkaar bijvoorbeeld op tv, in films en in tijdschriften en knuffelden met hun kinderen⁴⁴. Er kwam veel kritiek van de heteroseksuele man op de *new man* en het nieuwe *sensitive masculinity*⁴⁵. Rond 1995 verlegden de Australische en de Britse media dan ook hun focus op de *new man* naar de *new lad*: ‘This genre of masculinity was based on biological assumptions (nurturing is for women/risk-taking is for men) and also enunciated what it meant to be an “authentic” male.’ (McKay, Mikosza & Hutchins, 282) Door de verschillende representaties van mannelijkheid die de media in de late 20^{ste} eeuw laten zien, was *hegemonic masculinity*, waarbij de man als superieur wordt gezien aan de vrouw, niet meer zo cultureel stabiel is als in 1950. Toch zou *hegemonic masculinity* nog steeds een dominante rol in de media spelen door de interactie tussen homofobie en heteroseksualiteit⁴⁶. McKay, Mikosza & Hutchins geloven dan ook dat het nog even kan duren voordat de kijker een ‘front-on pan of a row of “full Monties” in the popular media’ mag aanschouwen.

In ‘Gentlemen the lunchbox has landed’ is naar voren gekomen dat er altijd een spanning bestaat tussen de *new lad*, oftewel *hegemonic masculinity* en de *new man* met zijn *sensitive masculinity*. Door deze dubbele tendens lijkt een ‘front-on pan of a row of ‘full Monties’ op de televisie nog onmogelijk, omdat de *new lad* dit niet toe zal staan. Tegenover mannen die in reclames gezichtscreme kopen, staat de traditionele man die vlees bakt op de barbecue in een andere reclame, terwijl zijn vrouw de tafel dekt. Als gevolg van de superioriteit die vroeger aan de het mannelijke gender is toebedeeld, bevindt de man zich nu nog steeds in een crisis. De man probeert nog steeds te voldoen aan zijn *sex role*, maar dit is in strijd met de zoektocht naar zijn genderidentiteit, die door de jaren heen is verborgen onder klassenverhoudingen en bezit.

⁴⁴ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 281

⁴⁵ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 282

⁴⁶ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 284

2.2b Letterkundige studies naar vrouwelijkheid en mannelijkheid

Deze letterkundige studies bespreken man-vrouwverhoudingen en kaarten de genderproblematiek van de verschillende geslachten aan. Ook komt het verband dat bestaat tussen gender en dood naar voren.

De Duitse auteur en literatuuronderzoeker Elisabeth Bronfen beschrijft in het boek *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic* (1992) Westerse literatuur waarin de dood en vrouwelijkheid hand in hand gaan. De lezer zou een representatie van de dood als plezierig ervaren, omdat er niet werkelijk iemand overlijdt. Lezen over de dood van een ander is volgens Bronfen minder confronterend dan nadenken over jouw eigen dood, omdat het verder van je af staat. Representaties van de dood ‘delight because we are confronted with the death, yet it is the death of the other’ (Bronfen 10). Na het lezen over het overlijden van de ander, gaat jouw eigen leven door: ‘In the aesthetic enactment, we have a situation impossible in life, namely that we die with another and return to the living. (...) our belief in immortality is confirmed.’ (Bronfen, 10) De invloed van de Westerse cultuur zou ervoor zorgen dat de mens de dood beangstigend vindt en de gedachte aan zijn eigen dood onderdrukt naar zijn onderbewuste⁴⁷. De representatie van de dood is volgens Bronfen dan ook heel tegenstrijdig: ‘it names one thing (“I am the spectator/survivor of someone else’s death, therefore I can tell myself there is no death for me”) and means something else (“someone else is dead, therefore I know there is death”)’ (Bronfen, 11).

Daarnaast stelt Bronfen dat niet alleen representaties van de dood, maar ook het vrouwelijk lichaam, cultureel geconstrueerd is⁴⁸. De Westerse cultuur probeert in verschillende kunstvormen met het beeld van een stervende mooie vrouw de dood en de vrouw te onderdrukken. Bronfen beargumenteert echter dat precies het tegenovergestelde gebeurt: representaties van het dode vrouwelijke lichaam ‘repress what they purport to reveal and they articulate what they hope to conceal’ (Bronfen, 11). Door mooie vrouwen te laten sterven in romans, worden de dood en vrouwelijkheid juist in het middelpunt gezet. Bronfen probeert in haar onderzoek antwoord te geven op de vraag waar de kracht, de noodzaak, de fascinatie en het gevaar die inherent zijn aan de combinatie van dood en vrouwelijkheid in kunstvormen vandaan komen⁴⁹.

⁴⁷ Bronfen, p. 10

⁴⁸ Bronfen, p. 11

⁴⁹ Bronfen, p. 12

Zo beargumenteert ze dat vanaf het midden van de 18^e eeuw er een verandering optrad in de relatie tussen de dood en tekst. De dood van een ander in een tekst bracht voor de lezers, oftewel de overlevenden, een kans tot zelfreflectie⁵⁰. Het advies dat de dode de levenden geeft, brengt hen inzicht in hoe zij hun leven kunnen beteren⁵¹. Michel Foucault stelt dat vanaf het midden van de 18^e eeuw, het optreden van de dood in een tekst functioneerde als ‘a mirror to infinity erected vertically against death’ (Bronfen, 76). Bronfen bespreekt dat vrouwelijkheid in de 18^e eeuw pas “ontdekt” werd en daarom een relatief nieuw begrip was⁵². Net als de dood was vrouwelijkheid voor de lezers iets onbekends, daarom maakte de dood van een vrouw des te meer indruk: ‘For what makes the death of a woman so impressive is not just het embodiment of innocence and virtue, but also her position in culture as the unfamiliar Other, like death recuperable in the form of an image.’ (Bronfen, 93)

Volgens Bronfen kon het sterven van een vrouw in Britse romans uit de 19^e eeuw ook dienen als een manier voor het vrouwelijke personage om zichzelf als vrouw aan de lezer te tonen. Zo wordt het personage Emma in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) weergegeven als ‘a woman using death as a conscious act of setting a mark, as a form of writing with her body, (...) where the sheer material factualness of the dying and dead body lends certainty, authority and realness to this attempt at self-textualisation’ (Bronfen, 141). Uit Bronfens analyse van *Madame Bovary* blijkt dat ze de roman tegendraads en vanuit een feministisch perspectief leest. *Madame Bovary* gaat over het suïcidale personage Emma, die niet van de man houdt waarmee ze getrouwd is en er een minnaar op na houdt. Ze drijft zichzelf steeds verder in deze benarde positie, waardoor ze uiteindelijk uit wanhoop zelfmoord pleegt. Wanneer Emma zelfmoord pleegt, bewijst dit volgens Bronfen, dat Emma het auteurschap over haar eigen leven heeft⁵³. Door voor de dood te kiezen definieert ze zichzelf tegelijkertijd⁵⁴. Vlak voor Emma sterft, staart ze in de spiegel ‘until the moment when large tears rolled from her eyes’ (Bronfen, 164). Volgens Bronfen heeft Emma op dit moment de controle over zichzelf, omdat ze haar reflectie in de spiegel accepteert. Wanneer de vrouw een eind aan haar eigen leven maakt, vernietigt ze het door de cultuur geconstrueerde beeld dat het vrouwelijke “dood” is en creëert zo een autonoom zelfbeeld⁵⁵.

⁵⁰ Bronfen, p. 77

⁵¹ Bronfen, p. 81

⁵² Bronfen, p. 78

⁵³ Bronfen, p. 142

⁵⁴ Bronfen, p. 142

⁵⁵ Bronfen, p. 143

Sterven als gevolg van zelfmoord is een manier voor de vrouw om uit haar vrouwelijke lichaam te ontsnappen en daarmee ook uit haar onderdrukking en de patriarchale cultuur⁵⁶.

De Amerikaanse literatuurcritica Eve Sedgwick bespreekt in het boek *Between men: English literature and male homosocial desire* (2015) als Bronfen (1992) het verband tussen gender en dood. Sedgwick kaart in haar boek het homosociale verlangen van de man in een patriarchale maatschappij aan. De Britse roman *Our Mutual Friend* (1865) van Charles Dickens, laat volgens Sedgwick ook voorbeelden van mannen zien die niet in staat zijn te voldoen aan de criteria van *hegemonic masculinity*. In *Our Mutual Friend* komen verschillende driehoeksverhoudingen naar voren tussen twee heteroseksuele mannen en een vrouw, waarbij de focus verschuift van de heteroseksuele banden binnen de driehoek naar de mannelijke homosociale banden tussen de personages⁵⁷. De vrouw wordt in de homosociale relatie tussen twee mannen slechts als ruilmiddel gebruikt. De enige manier voor de mannen om bevestiging te krijgen van hun mannelijkheid is door de vrouw voor zich te winnen. Wanneer dit een van de mannen, de schoolmeester Bradley, niet lukt, verkracht hij uit frustratie een andere man⁵⁸. Sedgwick beargumenteert dat anale dominantie de enige mogelijkheid is voor dit personage om zich machtig te voelen. Hij kan de patriarchale macht die hij wil bezitten niet in handen krijgen, omdat het vrouwelijke personage niet verliefd op hem is. De reden dat Bradley anale dominantie inzet, komt volgens Sedgwick omdat mannelijke gender altijd geassocieerd wordt met macht en klasse. Wanneer Bradley in deze beide opzichten faalt, belandt in een crisis en vervrouwelijkt al het ware, omdat de man waar zijn geliefde verliefd op is, hem domineert⁵⁹. Sedgwick stelt dat daarom de kapitalistische negentiende eeuwse man ‘with his prehensile, precapitalist image of the body, is always deluded about what it pursues, and in whose service. His delusion is, however often indistinguishable from real empowerment; and indeed it is blindest, and closest to real empowerment, in his triangular transactions through women with other men.’ (Sedgwick, 213)

Opvallend is dat zowel Emma in *Madame Bovary* als Bradley in *Our Mutual Friend* is het verband tussen geweld en worsteling met de genderidentiteit zichtbaar. Emma

⁵⁶ Bronfen, p. 142

⁵⁷ Sedgwick, p. 194

⁵⁸ Sedgwick, p. 194 : De eerste driehoeksverhouding in de roman bestaat uit Charley, Bradley (de leraar van Charley) en Lizzie, Charley's zus. Bradley wordt hopeloos verliefd op de Lizzie. In de homosociale relatie die Charley en Bradley hebben, gebruikt hij Charley zijn zus als ruilmiddel⁵⁸. Toch wordt hun plan gedwarsboemd door een andere driehoeksverhouding, namelijk die tussen de barrista Eugene, die ook verliefd is op Lizzie. Charley haat Eugene, maar Lizzie houdt van hem en wijst daarom het huwelijksaanzoek van Bradley af⁵⁸. Het lukt het Bradley niet om Lizzie voor zich te winnen. Door de onmacht die Bradley voelt, verkracht hij de sluiswachter Rogue Rinderhood.

⁵⁹ Sedgwick p. 203

functioneert eigenlijk als ruilmiddel in de homosociale relatie die haar man en haar minnaar met elkaar hebben. Uit frustratie om de onmacht die haar vrouwelijke gender haar geeft oefent ze geweld uit op zichzelf en pleegt ze zelfmoord. Ook Bradley gebruikt geweld als gevolg van zijn frustratie over zijn getroubleerde genderidentiteit. Gender en geweld blijken in beide romans onlosmakelijk met elkaar verbonden.

2.2c Queer studies

In de volgende studies wordt besproken dat mannelijkheid niet per se bij de man gezocht moet worden. Het verband tussen gender en geslacht wordt bevraagd en stereotypen worden ontworpen.

In *Masculinities without Men?* (2004) bespreekt Noble de visie van Kaufman en Kimmel (1995) dat de mannelijkheid geleden heeft onder de invloed van een verkeerd soort man⁶⁰. Dit waren dominante mannen die de dienst uit maakten in hun gezin, macht hadden over hun vrouw en geen teken van emotie of affectie lieten zien. Noble is het dan ook eens met de opvatting van Judith Halberstam: ‘the best place to find masculinity is actually the least obvious; that is, not with men at all.’ (Noble, 10) Waar er eerst een link bestond tussen anatomie, identiteit en autoriteit, bestaat deze volgens Halberstam (1998) nu niet meer. Mannelijkheid is niet verbonden aan geslacht en mannelijkheid moet volgens haar gevonden worden in ‘No Man’s Land’⁶¹. Volgens Noble is *female masculinity*, waaronder travestieten, transgenders et cetera vallen, een fenomeen dat geaccepteerd moet worden in de maatschappij. Als gender niet aan geslacht is verbonden, stelt Noble net als Judith Butler (1990) dat ‘boys could be girls, and girls could be boys, regardless of biology’ (Noble, 12). Hij beargumenteert dat ‘masculinity (and, by implication, female masculinity) is a category that alters across time, region, social class, and ethnicity’ (Noble, 14).

In hoofdstuk twee analyseert Noble de roman *The Well of Loneliness* (1928) van de Britse auteur Radclyffe Hall. Deze roman gaat over de Britse vrouw Stephen. Ze wordt geboren in het Victoriaanse tijdperk in een adellijke familie. Later worstelt Stephen met haar seksualiteit, blijkt ze lesbisch te zijn en ziet ze haar lichaam als ‘a body between genders’⁶². In 1928 werd de roman als schokkend en provocerend ervaren, omdat op de thematiek, een taboe lag: ‘In countless novels and autobiographies schoolgirls have been expelled for reading it

⁶⁰ Noble, p. 10

⁶¹ Noble, p. 11

⁶² Noble, p.41

and mistresses sacked for discussing it' (Noble, 39). In 1990, nadat transseksualiteit en transgenderisme meer openlijk werden geaccepteerd in de maatschappij, kreeg het boek positievere aandacht: 'There can be little argument that the book exist both before and after (...) the emerge of discourses of trans-sexuality and trans-gender (...)' (Noble, 40). De hoofdpersoon Stephen is geen vrouw, maar ook geen man, ze is eerder allebei: ' (...) she is figuratively intersexed: not "either/or" but and both" (Noble, 81)⁶³.

Tegen het eind van *The Well of Loneliness* treden er in de salon van Stephens huis twee zwarte mannen, de Jones Brothers, op voor alle blanke aristocraten, die daar aanwezig zijn⁶⁴. Na het optreden herkent Stephen zichzelf in de zwarte mannen die de blanken vermaken. Volgens Noble geeft het optreden een soort universeel lijden weer: 'The performance of suffering allows (...) that race (as in racism, injustice, suffering) stand in not only for sex and gender variance but also for those injustices caused by class and wealth.' (Noble, 88) Net zoals de Jones Brothers lijdt Stephen onder discriminatie en ongelijkheid. Zij is dan wel een aristocraat, maar mannelijkheid wordt haar ontzegd. Stephen rouwt om het feit dat de status van blanke aristocratische man haar is afgenomen door de maatschappij, omdat ze geen compleet lichaam heeft. Noble beargumenteert dan ook dat *The Well of Loneliness* de crisis van mannelijkheid etaleert. Geslacht en gender zouden niet aan elkaar verbonden moeten zijn en mannelijkheid moet volgens Noble bij alles behalve mannen gezocht worden.

De film *Boys Don't Cry* (1999), waar Noble zijn vierde en vijfde hoofdstuk aan wijdt, laat volgens hem ook zien dat het verkeerd is om geslacht en gender als één te zien. Noble analyseert de film *Boys Don't Cry* op dezelfde tegendraadse manier als hoe Bronfen *Madame Bovary* analyseert. Stereotypen worden omgekeerd: In *Boys Don't Cry* worden de stereotypen van een lesbische vrouw en een transseksuele jongen ontwricht⁶⁵. De transseksuele Brandon wordt niet meer gezien als man, maar het beeld van Brandon als ' "trans-gender boy", nevertheless remains, Brandon still signifying both masculinity and a kind of vulnerability and woundedness that requires that Lana take care of him both emotionally and sexually.'

⁶³ Noble, p. 79: Uit Nobles essay blijkt dat veel critici een andere mening hebben over de sekse en de seksuele interesse van Stephen. Newton (1998), Prossner (1998) en Halberstam (1989) beargumenteren allen dat als Stephen in de spiegel kijkt, zij alleen haar lichaam als vrouwelijk kan zien. Volgens Noble is dit niet waar en ziet Stephen mannelijke en vrouwelijke vormen terug in haar lichaam: '(...) she hated her body with its muscular shoulders, its small compact breasts and its slender flanks of an athlete.' (Hall 1928, 186-7) Noble stelt dat de literatuurcritici de kleur van het lichaam over het hoofd zien in hun analyse, terwijl dit volgens hem juist zo belangrijk is. De kleur is, anders dan de sekse, het enige waaraan niet te twijfelen is aan haar lichaam: 'So white, so strong and so self sufficient.' (Hall 1928, 186-7)

⁶⁴ Noble, p. 88

⁶⁵ Noble, p. 157: Noble stelt dat in een liefdesscène tussen de lesbische Lana en de transseksuele Brandon in de film er meer op gericht is om Lana neer te zetten als een vrouw dan Brandon als man⁶⁵.

(Noble, 157) Noble schrijft dat *female masculinity* in films die aan het einde van de twintigste eeuw gemaakt zijn altijd samen gaat met fysieke en/of emotionele beschadiging⁶⁶.

Vrouwelijkheid wordt daarentegen vaak weergegeven als ‘sexually powerful, nurturing, and aggressive’ (Noble, 157). In *Boys don’t Cry* is te zien dat het zogenaamde mannelijke type, Brandon, ook kwetsbaar en gevoelig kan zijn in een lesbische relatie en het vrouwelijke type, weergegeven door Lana, sterk en agressief kan zijn⁶⁷. Deze film laat ‘body’s that defy matter’ (Noble, 158) zien, elk lichaam met welk geslacht dan ook definieert zijn eigen genderidentiteit en er bestaat niet één soort lesbische vrouw of transseksuele man.

2.2d *Masculinity studies*

Binnen dit onderzoeksgebied maak ik een onderscheid tussen letterkundige en culturele studies naar mannelijkheid. Bij de letterkundige studies komt de constructie van mannelijkheid in literaire teksten naar voren, terwijl de weergave van de man en mannelijkheid in films en televisieseries bij de culturele studies aan bod komt. In beide studies speelt de spanning tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity* een grote rol.

Letterkundige studies naar mannelijkheid

In *Fathers in Victorian Fiction* (2011) analyseert Natalie McKnight mannelijkheid en met name de rol van de vader in de Victoriaanse roman. Ze stelt dat met ingang van de Industriële Revolutie vaders verder weg van huis in fabrieken moesten werken. Hierdoor konden ze minder vaak bij hun gezin zijn⁶⁸. De opvoeding van de kinderen kwam vooral in de handen van de moeder terecht. Meer dan ooit werd de rol van broodwinner toegewezen aan de vader. Aan het begin van de negentiende eeuw verschenen er ook veel opvoedkundige boeken voor moeders die meehielpen aan de vorming van de ‘cult of motherhood’ (McKnight, 2). Dit droeg er ook aan bij dat mannen en vrouwen steeds meer in ‘seperate spheres’ (McKnight, 3) leefden. McKnight beargumenteert dat het strenge en dominante stereotype van de

⁶⁶ Noble, p.157

⁶⁷ Noble, p. 157: Noble beargumenteert dat *Boys Don’t Cry* onder andere mogelijk is gemaakt door teksten die geschreven zijn door vrouwen die onder de lesbische butch-femme cultuur werden geschaard. In een lesbische butch-femme relatie vertoont de ene vrouw mannelijke trekken en de andere vrouw vrouwelijke trekken. Lesbische vrouwen kwamen in opstand tegen dit principe, omdat de maatschappij het nodig vond om hun relatie op een slap aftreksel van een heteroseksuele relatie te laten lijken.

⁶⁸ McKnight, p. 1

Victoriaanse vader in fictie juist opkwam door zijn afwezigheid in het gezin⁶⁹. De vader domineert het gezin omdat hij op afstand is en zijn strengheid is een resultaat van zijn slechte relatie met zijn kinderen. Ook heeft de vader in Victoriaanse romans meestal het gevoel dat hij faalt als man, omdat hij door zijn werk niet in staat is om zijn kinderen te beschermen⁷⁰.

Toch zien we dat er ook in de Victoriaanse romans een dubbele tendens optreedt betreffende mannelijkheid en het vaderschap. Cole beschrijft in het essay ‘The rights ‘o things by my own fireside’: Masculinity and Fatherhood in George Eliot’s Fiction’ dat er in het werk van George Eliot ook meer *intimate* en *maternal* Victoriaanse vaders optreden die hun dominante rol in het gezin combineren met affectie voor hun kinderen⁷¹. McKnight concludeert dat na de industriële revolutie de maatschappij in de twintigste eeuw en eenentwintigste eeuw meer neigt naar de *intimate father*. Ze stelt dat bijvoorbeeld door de invloed van technologie meer werk gedaan kan worden vanuit huis en dat mannen hierdoor meer aanwezig kunnen zijn thuis. Toch beargumenteert McKnight dat de verdeling van huishoudelijke taken tussen man en vrouw nog ongelijk is en dat de vrouw daarin de meeste verantwoordelijkheden op zich krijgt. Wel wordt tegenwoordig in film en fictie de strenge Victoriaanse vader genuanceerd weergegeven. De ideale man is volgens McKnight een ‘loving, benign protector and provider’⁷². Toch vindt McKnight het niet verassend dat, in het technologisch steeds veranderende tijdperk waarin we leven en waarin iedereen op het Internet een stem heeft en een revolutie kan starten, ‘the clichéd image of the stern, authoritative father inspires nostalgia’ (McKnight, 220). Het blijkt dus dat de spanning tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity*, die het fundament vormt van de hedendaagse crisis van de mannelijkheid, in het Victoriaanse tijdperk en romans reeds aanwezig was.

Deze spanning wordt ook aangekaart in de essaybundel *Configuring Masculinity in Theory and Literary practice* (2015) van Stefan Horlacher. Hij beargumenteert, net als Connell, dat gender een veranderlijk concept is. De maatschappij heeft ervoor gezorgd dat mannelijkheid onzichtbaar is geworden omdat de mannelijke sekse altijd wordt gedefinieerd door sociale klasse en bezit⁷³. De man en zijn genderidentiteit werden niet aan elkaar

⁶⁹ McKnight, p. 3

⁷⁰ McKnight, p. 4

⁷¹ Cole, p. 161-162: In *Silas Warner* (1861) adopteert de alleenstaande Silas het meisje Eppie. Silas zou beschikken over een ‘exquisite type of gentleness, tenderness, possible maternity’ (Cole, 161). Door deze adoptie van Eppie ziet men Silas niet langer als een ‘queer and unaccountable creature’ (Cole, 162). Zijn mannelijkheid daarentegen, wordt bevestigd door de beschermende vaderrol die hij aanneemt en hierdoor worden hij en Eppie meer sociaal geaccepteerd in het dorp waarin ze wonen.

⁷² Cole, p. 220

⁷³ Horlacher, p. 2

verbonden. Hierdoor duurde het lang voor *masculinity studies* als een onderzoeksveld werd gezien: ‘overgeneralization from male to generic human experience not only distorted the understanding of what, if anything, is truly generic to humanity but also preclude[d] the study of masculinity as a specific male experience, rather than a universal paradigm for human experience.’ (Horlacher, 2) Toen mannelijkheid zichtbaar begon te worden in de twintigste en eenentwintigste eeuw, werd deze vaak als problematisch gezien en geassocieerd met geweld. Horlacher wil laten zien dat literaire teksten een belangrijk aandeel hebben in het construeren van mannelijkheid⁷⁴.

Zo beschrijft Fatemeh Hosseini in zijn essay ‘“Filiarchy” and Masculinity in the Early Novels of Ian McEwan’ in *Configuring Masculinity in Theory and Literary practice* hoe mannelijke personages in de romans zichzelf opstellen tegenover vrouwen in een postpatriarchaal tijdperk. In McEwans romans worden genderidentiteit en de traditionele *sex roles* uitgedaagd vanuit een feministisch standpunt. Hosseini beargumenteert dat het concept *filiarchy*⁷⁵ vaak terugkomt in de romans van McEwan, die aan het einde van de twintigste eeuw zijn uitgebracht. *Filiarchy* betekent ‘the reign of sons’ (Hosseini, 193) en suggereert hiermee dat er een einde is gekomen aan de patriërchaat. Hosseini schrijft dat ‘in contrast with the two extremes of matriarchy and patriarchy, “filiarchy” enjoys a special balanced relationship with women, which proceeds from the childlike traits of sons and their interdependence with women’ (Hosseini, 193). *Filiarchy* impliceert ook dat er meerdere vormen van mannelijkheid mogelijk zijn: iemand kan maar een vader hebben, maar meerdere zoons. Daarnaast is *filiarchy* niet een onderdrukkende vorm van *hegemonic masculinity*, maar staat het open voor overleg met andere mannen en met vrouwen. McEwan’s roman *Saturday* (2005) is volgens Hosseini het perfecte voorbeeld van *filiarchy*⁷⁶. McEwan wil hier volgens Hosseini mee laten zien dat *hegemonic masculinity* niet genezen kan worden en zich uiteindelijk moet overgeven aan andere vormen van mannelijkheid. Wel blijft *filiarchy* *the reign of sons* betekenen, wat suggereert dat de macht in het huishouden en in de maatschappij nog steeds in de handen van de man is. De vraag is daarom of deze “nieuwe” mannelijkheid

⁷⁴ Horlacher, p. 6

⁷⁵ Hosseini, p. 192

⁷⁶ Hosseini, p. 215: De hoofdpersoonage Henry Perowne is een succesvol neurochirurg, die een gelijkwaardige relatie onderhoudt met zijn vrouw en respect krijgt van zijn kinderen. ‘But what makes him an epitome of the filiarchal man essentially lies in his treatment of hegemonic masculinity’ (Hosseini, 215). Wanneer mannen die *hegemonic masculinity* vertegenwoordigen in de roman, inbreken in Henry’s huis, slaat hij de leider van de groep bewusteloos. Henry opereert later dezelfde man aan zijn hersenen, maar ‘he cannot cure him of an illness he has inherited from his “father” and for which no treatment is known’ (Hosseini, 215).

echt het einde is van de patriërchaat, zoals Hosseini beargumenteert. McEwan's roman *Saturday* (2005) volgens Hosseini het perfecte voorbeeld zien van *filiarchy*⁷⁷.

In een van McEwans andere romans *The Child in Time*, illustreert hij dat mannen die proberen te voldoen aan de principes van *hegemonic masculinity* hun hele leven eigenlijk *falling men* zijn. De hoofdpersoon Charles verloor zijn moeder op jonge leeftijd en probeerde, naar het voorbeeld van zijn vader, te leven volgens de principes van *hegemonic masculinity*⁷⁸. Hierdoor verloor hij zijn kindertijd en is hij altijd onzeker geweest over zijn mannelijkheid. Charles wil terugkeren naar zijn kindertijd maar is verstrikt in de strijd tussen het 'cultural ideal and individual ideal' (Hosseini, 199) en takelt langzaam af. Wanneer zijn vrouw, die de rol van moeder heeft opgenomen tijdens zijn aftakeling, zegt dat hij verantwoordelijkheid moet nemen voor zijn eigen leven, pleegt Charles zelfmoord⁷⁹. Charles is opnieuw een voorbeeld van een man die zich in een crisis bevindt, omdat zijn gender geen geschiedenis heeft. Zijn kindertijd is van hem afgenomen en hierdoor heeft hij zichzelf als man nooit kunnen ontdekken. Hosseini illustreert in dit essay dat er in de tegenwoordige tijd ruimte is voor andere vormen van mannelijkheid dan *hegemonic masculinity*, maar dat de mannen die nog volgens deze principes leven wel "ongeneeslijk" zijn. Zolang deze mannen nog bestaan, zal er altijd een strijd zijn tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity*.

Culturele studies naar mannelijkheid

In de bundel artikelen *Feminist Theory and Pop Culture* (2015) A. Trier-Bieniek zich vooral op de invloed van het feminisme op de populaire cultuur. Populaire cultuur heeft volgens Trier-Bieniek de macht om mens en maatschappij een spiegel voor te houden en de connecties te laten zien tussen de media, identiteit en socialisatie⁸⁰. Populaire cultuur beïnvloedt volgens Trier-Bieniek het handelen en denken van de massa en zich laat sturen door wie er aan de macht is. Daarbij kan de populaire cultuur op het ene moment het feminisme veel positieve aandacht geven, maar op een ander moment verwaarlozen⁸¹.

⁷⁷ Hosseini, p. 215: De hoofdpersoon Henry Perowne is een succesvol neurochirurg, die een gelijkwaardige relatie onderhoudt met zijn vrouw en respect krijgt van zijn kinderen. 'But what makes him an epitome of the filiaral man essentially lies in his treatment of hegemonic masculinity' (Hosseini, 215). Wanneer mannen die *hegemonic masculinity* vertegenwoordigen in de roman, inbreken in Henry's huis, slaat hij de leider van de groep bewusteloos. Henry opereert later dezelfde man aan zijn hersenen, maar 'he cannot cure him of an illness he has inherited from his "father" and for which no treatment is known' (Hosseini, 215).

⁷⁸ Hosseini, p. 199

⁷⁹ Hosseini, p. 200

⁸⁰ Trier-Bieniek, p. 14

⁸¹ Trier-Bieniek, p. 14

Buist en Sutherland onderzoeken in een van deze artikelen ‘Warning! Social construction zone’, mannelijkheid, vrouwelijkheid, stereotypes en genderrollen in de politieseries *Chicago P.D.*, *The Shield* en *Rookies*. Met dit onderzoek hopen ze aan te tonen dat mannelijkheid niet alleen wordt gespeeld door de personages in de series, maar ook wordt geïnterpreteerd door de kijker. Een politieman of detective is in politieseries vaker een man dan een vrouw⁸². In *Chicago P.D.* en *The Shield*, representeren de mannelijke personages een klassiek voorbeeld van *hegemonic masculinity* waarbij de mannen ‘practices characterizing dominance, control, and independence’ (Buist & Sutherland, 82) laten zien⁸³. Buist en Sutherland stellen dat in de politieseries zichtbaar wordt dat vrouwen als rebellen worden gezien wanneer ze mannelijke trekken vertonen en er van mannen dominantie en agressie verwacht wordt⁸⁴. Mannen laten deze agressiviteit zien door bijvoorbeeld het mishandelen van een crimineel, of worden hiertoe gedwongen om te laten zien dat ze een “echte man” zijn⁸⁵. Buist en Sutherland beargumenteren daarom dat in de media en vooral op televisie de traditionele genderrollen nog steeds actief zijn. Hierdoor blijven de media onze verwachtingen van genderrollen construeren en ons beeld over mannelijkheid en vrouwelijkheid beïnvloeden⁸⁶. Net als in de sociologische studies naar mannelijkheid, is in de politieseries ook te zien dat *hegemonic masculinity* de norm is en dat mannen die hiervan afwijken, zoals een dichtende politieagent, hun mannelijkheid moeten bewijzen. De tweestrijd tussen *sensitive masculinity* en *hegemonic masculinity* komt opnieuw naar voren: het gender van de man is onzichtbaar en hij moet zijn mannelijkheid bewijzen aan de hand van dominantie en macht.

⁸² Buist & Sutherland, p. 86

⁸³ Buist & Sutherland, p. 82-83: Brigadier Voight speelt in *Chicago P.D.* de zogenaamde patriarch van zijn team. Hij laat zijn dominantie zien door andere agenten op professioneel en persoonlijk vlak te bedreigen en daarbij gebruikt hij ook fysiek en verbaal geweld om een verdachte een bekentenis af te laten leggen. In deze serie worden vrouwelijke politieagenten alleen naar voren gehaald als ze een jonge verdachte gerust moeten stellen en hierdoor een verzorgende houding aan moeten nemen. Toch zijn er in de serie ook scènes opgenomen waarbij de vrouwelijke personages niet alleen volgens traditionele genderrollen handelen. De vrouwelijke politieagent Burges bekent namelijk aan een collega dat ze soms haar kalmte verliest en dan moeite heeft met communiceren. Dit laat zien dat niet alleen de communicatie van mannen maar ook van vrouwen weleens onder hun woede lijdt.

⁸⁴ Buist & Sutherland, p. 85: Voorbeeld *Rookies*: Ook worden in *Rookies* genderrollen op de proef gesteld. De politieagent in training vertelt aan zijn meerdere zijn hobby’s: voetbal kijken, trainen, maar ook dichten. Buist en Sutherland beargumenteren dat de kijker een dichtend politieagent als afwijkend van de norm zou beschouwen. Dit is volgens hen een voorbeeld van hoe opvattingen over mannelijkheid geconstrueerd zijn door de maatschappij en de media: ‘we, as a collective have decided that men should be physically and emotionally strong [and] [w]e, as a collective have decided that women should be physically and emotionally weak.’ (Buist & Sutherland, 85)

⁸⁵ Buist & Sutherland, p. 85

⁸⁶ Brandt & Kizer, p. 87

Daarnaast beargumenteert de Amerikaanse professor Baker in *Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television* (2015) dat *hegemonic masculinity* is gevoed door trauma, angst en verlies, welke allen hebben bijgedragen aan de huidige crisis van de mannelijkheid⁸⁷. Baker (2015) analyseert de crisis van de mannelijkheid in verschillende genres van boeken en films die verschenen zijn tussen 2000 en 2010. Zo vertelt de film *The Hurt Locker* (2008) over de worsteling die de Amerikaanse sergeant James met zichzelf heeft na zijn terugkeer uit Irak in 2003⁸⁸. Volgens Baker is James' moeilijke gedrag en *death drive* is tegenstrijdig aan het mannelijke heroïsme dat hij ook in de film laat zien. Mannelijkheid is alleen maar een schild voor James en wil hij eigenlijk het liefste dit schild van zich af gooien⁸⁹. Door zijn oorlogstrauma verschuilt James zich nog meer achter *hegemonic masculinity*: hij worstelt met zijn mannelijkheid, omdat het laten zien van *sensitive masculinity* niet bij het beeld past dat men van hem heeft.

Een ander voorbeeld van een film over de mannelijke crisis is *A Dangerous Method* (2011). In deze film zou het vertoon van *hegemonic masculinity* bij de psychologen Sigmund Freud en Carl Gustav Jung te zien zijn⁹⁰. Hier gaat het niet om de invloed van een trauma op *hegemonic masculinity*, maar om een soort Oedipaal conflict tussen Freud en Jung; een strijd om autoriteit en dominantie⁹¹. Volgens Baker bewijst dit dat zelfs deze psychologen zichzelf niet kunnen "helen" van mannelijkheid: 'Neither of these physicians may heal themselves, an emblematic failure that bespeaks a deeper irrecuperability in terms of male subjectivity' (Baker, 245). Net als Hosseini stelt hij dat *hegemonic masculinity* ongeneeslijk is. Volgens Baker is er niet heel veel hoop om de crisis van de mannelijkheid op te lossen. Wel stelt hij dat onderzoek naar teksten en films waarin mannen zich buitengesloten voelen van de maatschappij zicht biedt op een oplossing⁹².

⁸⁷ Baker, p. 1

⁸⁸ Baker, p. 63: In de oorlog lijkt James een adrenaline junky: hij neemt grote risico's en is niet bang om te sterven⁸⁸. Hij laat hiermee volgens Baker een typische vorm van *Hollywood masculinity* zien die raakt aan *hegemonic masculinity*. Wanneer James terug is bij zijn gezin, wil hij eigenlijk niets liever dan teruggaan naar Irak.

⁸⁹ Baker, p. 64

⁹⁰ Baker, p. 244

⁹¹ Baker, p. 244-245: Freud, als leermeester van en daarmee een soort vaderfiguur voor Jung, weigert om zijn dromen te delen met Jung⁹¹. Dit is voor Jung een reden om te breken met het Freudianisme. Jung wil een eigen autoriteit en wil op zijn eigen manier patiënten genezen. Freud wil zijn dromen niet delen. Door zichzelf niet helemaal prijs te geven aan Jung, behoudt Freud zijn autoriteit over hem⁹¹.

⁹² Baker, p. 245

2.3 Methode

Uit het theoretisch kader is gebleken dat mannelijkheid een problematische geschiedenis heeft, of zelfs over geen geschiedenis beschikt. Veel mannen die willen voldoen aan de principes van *hegemonic masculinity* bevinden zich hierdoor in een crisis. Literaire teksten hebben bewezen bij te dragen aan de constructie van mannelijkheid. Om te kijken hoe mannelijkheid en de crisis van de mannelijkheid worden weergegeven in de hedendaagse literatuur, vergelijk ik de verhouding tussen de mannelijke en vrouwelijke personages in de boeken *'t Jagthuys* van Merijn de Boer en *Het smelt* van Lize Spit. In mijn onderzoek staat daarom de beantwoording van de hoofdvraag 'Hoe worden de man-vrouwverhoudingen weergegeven in de romans *'t Jagthuys* en *Het smelt*?' centraal. Het is gebleken dat onder schrijvers en literatuurcritici uit de 21^{ste} eeuw de spanning tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity* nog even actueel is als deze was in bijvoorbeeld het Victoriaanse tijdperk. Mijn onderzoek richt zich daarom op twee recente romans van een jonge Vlaamse vrouwelijke en een jonge Nederlandse mannelijke auteur. Spanningen rond verschillende mannelijkheden en man-vrouwverhoudingen spelen in beide romans een grote rol. Ook onderzoek ik of de twee auteurs innemen in de discussie rond de crisis van de mannelijkheid.

Om de hoofdvraag van het onderzoek zo compleet mogelijk te beantwoorden, maak ik gebruik van vier deelvragen:

1. Welke rol spelen verhoudingen tussen leden van hetzelfde geslacht in *'t Jagthuys* en *Het smelt*?

Het onderzoek van Eve Sedgwick naar *Our Mutual Friend* van Charles Dickens heeft laten zien dat in deze roman de vrouw als ruilmiddel werd gebruikt in homosociale relaties. Net als in *Our Mutual Friend* zijn er in *Het smelt* en *'t Jagthuys* zijn er hoofdpersonages van hetzelfde geslacht aanwezig die relaties met elkaar onderhouden. De beweegredenen van de personages voor het onderhouden van deze verhoudingen, zullen wellicht meer inzicht brengen in de crisis van de mannelijkheid.

2. In hoeverre worden spanningen tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity* verbeeld in *'t Jagthuys* en *Het smelt*?

Uit het theoretisch kader blijkt dat spanningen tussen *hegemonic masculinity* en *sensitive masculinity* als jaren aanwezig zijn in de literatuur en in andere media. McKnight beargumenteert dat er in de Victoriaanse romans al een dubbele tendens optrad bij deze twee vormen van mannelijkheid met betrekking tot het vaderschap. Daarnaast laat Baker zien dat in hedendaagse films, zoals *The Hurt Locker*, mannelijke personages worstelen met hun

mannelijkheid, omdat ze bang zijn om te falen als man. Ook McKay, Mikosza & Hutchins illustreren in hun essay dat er in de 20^{ste} eeuw een spanning voelbaar was tussen de *new lad* en de *new man* in de media. Verder laat Hosseini in zijn analyse van *The Child In Time* van McEwan zien dat het hoofdpersoonage zich in een crisis bevindt, omdat hij niet kan voldoen aan de principes van *hegemonic masculinity*. Deze ontwikkelingen betreffende mannelijkheid in literatuur en andere media zijn belangrijk voor dit onderzoek, omdat in zowel 't *Jagthuys* als *Het smelt* ook mannelijke hoofdpersonages optreden. In de analyse van deze personages onderzoek ik of zij worstelen hun mannelijkheid.

3. In hoeverre zijn feministische golven van invloed op de vrouwelijke personages in 't *Jagthuys* en *Het smelt*?

Vanuit het feminisme is veel kritiek gekomen op *hegemonic masculinity* en op het patriarchaat. Deze feministische kritieken klinken door in de literatuur en in andere media. Zo schrijft Bronfen dat het hoofdpersoonage Emma uit *Madame Bovary* zelfmoord pleegde om macht te krijgen over haar eigen lichaam en te ontsnappen uit de onderdrukking van de patriarchale cultuur. Ook beargumenteert Noble dat stereotypen van heteroseksuele vrouwen, lesbische vrouwen en transgenders worden ontworpen, omdat geslacht en gender volgens haar niet aan elkaar verbonden moeten zijn. Daarnaast stellen Brandt & Kizer dat door het cyberfeminisme er nog meer aandacht is gekomen voor het feministische standpunt en dat dit overal in merkbaar is. Door gebruik te maken van de bovengenoemde literatuur hoop ik te ontdekken of er in het handelen en denken van vrouwelijke hoofdpersonages in *Het smelt* en 't *Jagthuys* invloed zichtbaar is van de feministische golven.

4. Op welke manier worden dood en gender met elkaar verbonden in 't *Jagthuys* en *Het smelt*?

Uit het onderzoek van Bronfen en Hosseini is gebleken dat zelfmoord en een (problematische) genderidentiteit vaak hand in hand gaan. Vrouwen plegen in romans vaak zelfmoord om uit de onderdrukking door het andere geslacht te ontsnappen en mannen omdat ze de onzichtbaarheid van hun sekse willen ontvluchten. In 't *Jagthuys* en *Het smelt* plegen beide hoofdpersonages, de een vrouwelijk en de ander mannelijk, ook zelfmoord.

Bij het onderzoek naar de man-vrouwverhoudingen in 't *Jagthuys* en *Het smelt*, zal worden gekeken naar de mannelijke en vrouwelijke personages en naar hoe zij met elkaar interacteren. Daarnaast zal duidelijk worden op welke manier focalisatie een rol speelt in de verbeelding van de man-vrouwverhoudingen in de romans. Verder analyseer ik hoe de

identiteitsvorming van de personages in *'t Jagthuys* en *Het smelt* van invloed is op het beeld van de lezer krijgt van de hedendaagse mannelijkheid en van de man-vrouwverhoudingen.

3.1 Samenvatting van de roman

't Jagthuys gaat over de autistische en lichamelijk gehandicapte Binnert Bruinworst, die samen met zijn moeder Neeltje in een landhuis ('t Jagthuys) aan de Vecht woont. Vanaf kleins af aan merkte zijn moeder al dat Binnert anders was en dat hij niet goed kon lopen. Door zijn lichamelijke beperking heeft Binnert ook jaren lang een ijzeren broek aan moeten hebben. Binnert komt weinig buiten, ziet nauwelijks mensen en wordt eigenlijk door zijn moeder geïsoleerd van de buitenwereld. De vader van Binnert heeft het gezin verlaten toen Binnert nog klein was. Zijn moeder vindt het een fijn idee dat zij de enige is die Binnert nodig heeft, maar realiseert zich dat ze hem niet van alles kan voorzien wat hij nodig heeft. Neeltje nodigt daarom de sekswerker Vera uit en arrangeert dat Vera en Binnert een wekelijkse afspraak hebben. Wat door Neeltje was bedoeld als een puur lichamelijke relatie ontwikkelt zich tot een liefdesrelatie tussen Vera en Binnert. Vera wordt hopeloos verliefd op hem en wil Binnert weghalen bij zijn moeder. Met enig protest van Binnert lukt het Vera om hem, zonder dat Neeltje ervan af weet, mee te nemen naar haar appartement in Amsterdam. Ondanks zijn handicaps blijkt Binnert een fantastische minnaar en danser te zijn. Binnert is echter in strijd met zichzelf en weet niet of hij bij Vera wil blijven of naar zijn moeder terug wil. Wanneer Vera bij Binnert aandringt om naar Collioure te gaan en hij zich realiseert dat ze meer mannelijke aandacht krijgt dan van hem alleen, haast hij zich naar het Centraal station om terug naar zijn moeder te gaan. Eenmaal op het station aangekomen, stapt hij echter op het spoor en laat hij zichzelf doden door een trein.

3.2 De jacht op Binnert

Hoofdpersonage Binnert uit het *'t Jagthuys* bevindt zich in een driehoeksverhouding met twee dominante vrouwen, zijn moeder Neeltje en zijn geliefde Vera. Neeltje heeft Binnert zijn hele leven afgesloten voor de buitenwereld. Binnert is voor Neeltje de enige persoon in haar leven die ze kan controleren. Toen ze ontdekte dat haar man vreemdging, vond ze het vooral stekend dat hij liefde voor een andere vrouw kon voelen: 'Achteraf was het niet eens zozeer die omhelzing die haar pijn deed, want ze was niet gek, ze wist heus wel dat haar man op een dag vreemd zou gaan, maar de uitdrukking op zijn gezicht. Hij zag er zo verdrietigmakend gelukkig uit!' (De Boer, 170) Na deze ontdekking begon Neeltje met drinken en besloot ze

om haar man het leven zuur te maken. Uiteindelijk heeft ze hem met haar nare gedrag weggejaagd⁹³. Nadat Neeltje en haar man uit elkaar waren gegaan, heeft ze ook haar twee beste vriendinnen Liesbeth en Marijke weggejaagd, omdat ze dacht dat zij een betere band met elkaar hadden dan met haar. Door het gebrek aan controle en liefde in deze relaties, stort ze zich nog meer op haar zoon Binnert en wil ze hem alleen voor zichzelf houden. Ze onderhoudt zo'n hechte relatie met Binnert, dat het ongezond wordt. Zo leert ze hem masturberen⁹⁴ en geeft ze hem een wel erg uitgebreide seksuele voorlichting: '(...) bij wijze van misleidende prelude op het jeugdige lichaam van Vera, had ze zich uitgetkleed en met een passer haar binnenste aan hem getoond en uitgelegd waar het kietelde.' (De Boer, 54) Ondanks dat Neeltje zich ervan bewust is dat het gezond is voor Binnert om andere vrouwelijke contacten te hebben, wordt ze jaloers op elke vrouw die volgens haar te dichtbij hem komt. Wanneer ze merkt dat de relatie tussen Binnert en zijn harplerares Rianne te hecht wordt, jaagt ze Rianne ook weg en vertelt ze Binnert dat Rianne naar Namibië is vertrokken⁹⁵.

Daarentegen laat Vera zich niet zomaar wegsturen. Vera is van jongs af aan bezig met het ontsnappen aan relaties waarin mannen haar domineren. Dit is begonnen wanneer een broer van haar moeder een paar dagen kwam logeren toen ze met haar ouders in Oman woonde. Deze broer misbruikte Vera, maar haar moeder wilde dit niet geloven: 'Sindsdien beschouwde ik [Vera] mezelf als wees.' (De Boer, 21) Hierna is Vera van huis weggelopen en kwam ze terecht in een internaat in Den Haag. Vera's valkuil is dat ze toch op dominante mannen blijft vallen. Als ze in Oxford studeert, wordt Vera verliefd op haar getrouwde professor Alexandro, die sprekend lijkt op de Duitse Generaal Erich Ludendorff over wie ze haar thesis geschreven heeft. 'Het gekke was dat Alexandro en Ludendorff, afgezien van de duidelijke uiterlijke verschillen, op elkaar leken. (...) Ik (...) kwam erachter dat de twee mannen moeiteloos met elkaar versmolten.' (De Boer, 33) Vera's verliefdheid wordt slechts een keer door Alexandro beantwoord en Vera gaat met liefdesverdriet terug naar Nederland. Daar besluit ze geen werk te gaan doen dat gerelateerd is aan haar studie, maar gaat ze als sekswerker voor gehandicapten bij de Drie Gezusters werken. Anders dan bij haar vorige relaties met mannen, heeft ze in haar werk altijd de macht hebben over haar cliënt. Wanneer ze Binnert ontmoet, wordt ze echter hopeloos verliefd. Opvallend is dat hij qua uiterlijk veel op Alexandro lijkt, Binnert heeft dezelfde blauwe ogen en hetzelfde zwarte haar⁹⁶. Toch liggen de verhoudingen tussen Binnert en Vera heel anders dan tussen haar en Alexandro. In

⁹³ De Boer, p. 171

⁹⁴ De Boer, p. 53

⁹⁵ De Boer, p.171

⁹⁶ De Boer, p. 70

tegenstelling tot Alexandro, is Binnert volgzzaam en Vera denkt dat ze de complete macht over hem heeft. Vera doet er dan ook alles aan om hem bij Neeltje weg te halen: ‘Die anderhalf uur per week was bij lange na niet voldoende. Ik wilde hem *hebben*. Als het me niet lukt, dacht ik, dan verdrink ik mezelf in de Vecht.’ (De Boer, 75)

Zowel Neeltje als Vera zijn geobsedeerd door Binnert en willen hem met niemand delen. Om hun eigen pijn van verlating te onderdrukken, domineren en manipuleren beide vrouwen Binnert en maken ze hem afhankelijk van hen, zodat hij het hopelijk niet aandurft om hen in de steek te laten. Vera is het enige personage in *'t Jagthuys* dat zowel verteller als focalisator is. Dit geeft de lezer de mogelijkheid om te zien hoe Vera zichzelf ziet. Vera overtuigt zichzelf ervan dat ze Binnert niet uit eigenbelang, maar uit zorg voor zijn welzijn, meeneemt naar Amsterdam: ‘Laat mij je wereld groter maken.’ (De Boer, 167) Vera doet er alles aan om Binnert bij Neeltje weg te halen: ‘Eén ding wist ik heel zeker: ik ging hem bij die gestoorde moeder weghalen.’ (De Boer, 74-75) Ze voert een constante strijd met Neeltje om de liefde van Binnert. Ook wanneer Vera door heeft dat Neeltje vanuit de tuin Vera en Binnerts samenzijn bespioneert, houdt ze zich allesbehalve in: ‘Ik klom steviger in zijn bovenlichaam en liet me naar zijn bed tillen. Daar verbrak ik voor het eerst ons stilte regime. Ze mocht alles horen- ik hoopte dat ik tot ver in de achtertuin te horen was.’ (De Boer, 97)

Vanaf het begin dat Neeltje Vera heeft ingehoord, heeft ze hier al spijt van en probeert ze ervoor te zorgen dat Binnert niets voor Vera gaat voelen. Dit blijkt wanneer Neeltje als focalisator optreedt en het met Binnert over haar heeft. ‘Ze [Vera] lijkt me verder niet zo’n interessant kind. Maar in haar werk is ze vast en zeker goed.’ (De Boer, 137) Daarnaast probeert ze het contact tussen Vera en Binnert te beperken. Vera mag bijvoorbeeld niet langer dan anderhalf uur met Binnert samen zijn, anders opent Neeltje zijn slaapkamerdeur⁹⁷. Ook wil ze altijd nog napraten met Vera over haar afspraak met Binnert, om zo controle te houden over hun contact: ‘Wil je niet nog wat drinken? Ze vroeg het bijna smekend (...)’ (De Boer, 66). De bemoeienis van Neeltje met de relatie van Binnert en Vera, laat zien dat Binnert niet alleen afhankelijk is van Neeltje, maar Neeltje ook afhankelijk is van hem. Door haar jaloezie heeft Neeltje iedereen weggejaagd behalve Binnert, zonder hem is ze alleen. Door deze verlatingsangst, probeert ze ook iedereen weg te jagen die dichtbij Binnert komt, wat haar bij Rianne is gelukt. Toch overtuigt ze zichzelf ervan dat ze dit niet voor zichzelf doet, maar voor Binnert: ‘Moest ze zich schuldig voelen over het beëindigen van Binnerts harplessen? (...) Ze had het niet uit egoïsme gedaan. Ze had Binnert beschermd.’ (De Boer, 172)

⁹⁷ De Boer, p. 68

Vera laat zich niet weggagen van Binnert en wordt bij elk bezoek steeds verliefder op hem. De vraag is alleen of ze verliefd is op Binnert, of op de macht die hij haar geeft om hem te domineren:

In zijn bed op de zolder van 't Jagthuys ontdekte ik in die periode mijn behoefte om te domineren. Ik genoot er intens van dat ik bepaalde wat er gebeurde: iedere handeling (...) vond plaats op mijn initiatief. Al snel merkte ik dat ik hierin tamelijk ver kon gaan – tot ik de grenzen van mijn verlangens (die bepaald niet extreem waren) had bereikt. (De Boer, 95)

Vera vindt, in tegenstelling tot Binnert, haar verlangens niet extreem. Binnert uit dat hij zich soms opgelucht voelt als Vera weer weggaat. Verder durft Binnert niet het huis uit, omdat zijn moeder hem bang heeft gemaakt voor de buitenwereld. Ze gelooft bijvoorbeeld dat het heel onveilig is in Amsterdam doordat er allochtonen zijn komen wonen. Wanneer ze met Vera in gesprek is zegt ze:

(...) nu al die Mohammedanen in Amsterdam wonen (...) Dat moet heel bedreigend voor je zijn. (...) Als het zo doorgaat, dan wonen er straks helemaal geen blanke mensen meer in Amsterdam. Dat dúrven die mensen niet meer. (...) “Dan is het officieel van de moslims,” ging ze verder. “Een medina op de grondvesten van de Gouden Eeuw...” (De Boer, 10-11)

Vera weet dat Binnert afhankelijk van zijn moeder is en daarom probeert ze hem afhankelijk van haar te maken. In het huis maken beide vrouwen jacht op hem. Een onderdeel van Vera's jacht is het meenemen van Binnert naar haar appartement in Amsterdam. Binnert wil dit niet, maar Vera chanteert en manipuleert Binnert op zo'n manier dat hij wel mee moet gaan: 'Binnert, jij bent zo'n ontzettende egoïst, jij. *Nooit* heb jij van mij gehouden. *Nooit*.' (De Boer, 164) Als hij antwoordt dat hij wel van haar houdt, maar niet met haar mee kan gaan, zegt Vera: 'als jij niet meegaat, dan ga ik hier zo ontzettend brullen, dat zelfs die oude moeder van je wakker wordt.' (De Boer, 164) Net als Neeltje, maakt Vera Binnert niet alleen afhankelijk van haarzelf, maar ook andersom. Vera gelooft dat ze in Binnert de ideale man heeft gevonden: 'Een man met het verstand van een professor en het lichaam van een

bouwvakker' (De Boer, 196). Ze is verliefd op Binnert, wil een kind met hem⁹⁸ en hunkert naar een leven met hem samen:

(...) zo vertelde ik [Vera] aan vriendinnen wel dat ik verliefd was – ik zei zelfs dat ik een vriend had, al voelde dat als een halve leugen – maar peinsde er niet over om ze te vertellen dat hij een klant van me was, dat hij nog nooit buiten de deur was geweest en gevangen werd gehouden door zijn moeder. (De Boer, 99)

Door de tunnelvisie die Vera heeft, gaat ze voorbij aan het feit dat Binnert geen “normale” man is en geen nieuw leven met haar wil: ‘Ik [Vera] had over het hoofd gezien dat Binnert misschien wel helemaal niet bevrijd wilde worden.’ (De Boer, 99) Wanneer Binnert als focalisator optreedt blijkt dat hij zijn leven in *'t Jagthuys* ook niet als gevangenschap ervaart. Dit wordt onder andere duidelijk als hij het uitzicht vanuit zijn kamer en het interieur beschrijft:

Hij wist dat hij nooit aan Vera zou kunnen uitleggen hoezeer hij aan dit uitzicht gehecht was. Zoals ze ook onmogelijk kon begrijpen hoe belangrijk het interieur van zijn kamer voor hem was. Het kwam vaak voor dat hij minutenlang naar zijn boekenkast staaarde en daar volmaakt gelukkig van werd. (De Boer, 108)

Even lijkt het in Amsterdam dat het Vera gelukt is om Binnert voor zich te winnen:

Het was allemaal compleet anders dan op 't Jagthuys. Toen had hij zich – en hij begreep het ineens met zowel zijn hart als zijn hoofd – nog niet volledig met Vera konden verbinden. Omdat zij er ook was. Zijn moeder. Of beter gezegd: omdat ze *in haar domein* waren.’ (De Boer, 214)

Vera lijkt de jacht op Binnert van Neeltje te hebben gewonnen door hem mee te nemen naar haar eigen domein. In Amsterdam voelt Binnert zich veilig bij Vera, omdat zij de stad kent. Wanneer zij voorstelt om met hem naar Collioure te gaan, is hij daarom aarzelend, omdat dit een plek is die ze beiden niet kennen. Toch komt er tegen het eind van de roman een ommekeer in het verhaal, wanneer Vera samen met Binnert een jongen (Rinus) tegenkomt

⁹⁸ De Boer, p. 25

met wie ze een kortstondige verhouding heeft gehad. Uiteindelijk wint Neeltje toch niet de strijd om Binnert van Vera. Binnert realiseert zich dat hij nooit dezelfde bescherming van Vera kan ontvangen als van zijn moeder en rent naar het Centraal Station om terug te gaan, maar eenmaal daar aangekomen, pleegt hij zelfmoord⁹⁹.

Toch is Binnert niet helemaal verdwenen, omdat Vera zwanger van hem blijkt te zijn. Vera en Neeltje kunnen na de dood van Binnert, beiden hun egoïsme alsnog niet opzij zetten. Vera ziet haar zwangerschap als een overwinning op Neeltje: ‘We hadden gestreden om Binnert en uiteindelijk had ik – op een verschrikkelijk verdrietige wijze, maar toch – gewonnen. Want hij leefde voort in mijn buik.’ (De Boer, 234) Wanneer een vriendin van Neeltje met haar over Vera praat zegt ze: ‘Door haar heeft hij de liefde gekend. Hij zou anders zijn gestorven zonder ooit verliefd te zijn geweest.’ (De Boer, 236) Waarop Neeltje antwoordt: ‘Maar hij had mij toch?’ (De Boer, 236)

3.3 De crisis van Binnert

Binnert weet vanaf jongs af aan al dat hij anders is dan anderen. Zijn moeder bevestigt dit besef maar al te graag, zodat Binnert afhankelijk van haar blijft. Neeltje wil niet dat Binnert het Jagthuys verlaat. Zo helpt ze Binnert meteen uit zijn droom om op een terras te zitten met een mooie vrouw: ‘“Je weet best dat dat niet kan”, zei ze met een lieve stem. “Jij bent niet goed, Binnert, jij kunt niet zomaar op een terrasje gaan zitten en een pilsje bestellen.”’ (De Boer, 60) Wanneer Binnert als focalisator optreedt wordt duidelijk dat naarmate hij ouder wordt zijn leven in het Jagthuys hem niet meer volkomen gelukkig maakt. Zo rent hij regelmatig rondjes in de tuin om zijn frustratie kwijt te raken:

Tijdens deze rondjes stelde hij zich wel eens voor dat hij tot dit bestaan was veroordeeld vanwege het begaan van een gruwelijke moord. (...) Ook stelde hij zich wel eens voor dat hij niet in zijn eentje rondjes rende, (...) maar in klasverband- en dat er voor en achter hem leeftijdgenoten holden die voortdurend grappen tegen elkaar maakten. Deze laatste gedachte was des te deprimerender naarmate hij verder verwijderd raakte van de schoolgaande leeftijd. (De Boer, 62)

Binnert denkt dat hij een ander leven wil buiten het Jagthuys, maar als hij even buiten de muren treedt, wordt hij geconfronteerd met zijn onervarenheid in de omgang met vrouwen

⁹⁹ De Boer, p. 229

van zijn eigen leeftijd. Dit gebeurt voor de eerste keer als hij naar een mooi meisje loopt bij de bushalte tegenover het Jagthuys. Hij wil indruk maken op het meisje: ‘Ik moet nu iets zeggen, dacht hij, maar wat? (De Boer, 64), maar in plaats daarvan komt hij, voor de ogen van het meisje, klaar in zijn broek. Door de schaamte van dit incident vlucht hij weer terug naar zijn moeder.

Wanneer Binnert gedomineerd wordt door zijn moeder verandert hij in het tegenovergestelde van een *hegemonic male*. Connell stelt dat een man die aan de kenmerken van de *hegemonic masculinity* voldoet, superieur is aan de vrouw, autoritair, dominant en agressief is en een hekel heeft aan homoseksuelen¹⁰⁰. Binnert voldoet allesbehalve aan deze kenmerken en stelt zich afhankelijk op ten opzichte van Neeltje en later ook ten opzichte van Vera. Een vorm van mannelijkheid die Binnert wel bezit is *sensitive masculinity*. Kenmerken van een *sensitive male* zijn onder andere gevoeligheid en zorgzaamheid¹⁰¹. Binnert houdt bijvoorbeeld ontzettend van muziek en raakt hier ook geëmotioneerd door: ‘Hij was erachter gekomen dat hij van zeer deprimerende muziek (The Cure, Finse componisten, sombere jazz) juist vrolijker werd, terwijl opbeurend bedoelde liedjes hem neerslachtig maakten.’ (De Boer, 60) Ook kan hij zich verliezen in films en in muziek. Zo leest hij het boek ‘De weddenschap’, dat hij zichzelf cadeau heeft gedaan voor zijn 25^{ste} verjaardag, steeds opnieuw als hij ongelukkig is, omdat het volgens Binnert dient ‘als verantwoording voor zijn bestaan’ (De Boer, 60). Het verhaal gaat over een jurist die zich in ruil voor een geldsom vijftien jaar lang laat opsluiten in een tuinhuis. ‘Hij mag wel een muziekinstrument hebben (een piano) en alle boeken bestellen die hij wil.’ (De Boer, 61) Na vijftien jaar in het tuinhuis slaat de jurist de geldsom af. ‘Die vijftien jaar heeft hem wijsheid en levensinzicht gebracht, en dat zonder ooit zijn gevangenis uit te komen.’ (De Boer, 61) Wanneer Binnert dit verhaal leest ‘vond hij de rust en tevredenheid die nodig waren om te kunnen genieten van zijn binnenbestaan; muziek luisterend, lezend, films kijkend en soms – eigenlijk de fijnste momenten – gewoon alleen maar naar het plafond staren.’ (De Boer, 61) Als Binnert alleen is met zijn boeken of muziek komt hij in aanraking met zijn *sensitive masculinity* en voelt hij zich gelukkig.

Opvallend is dat Merijn de Boer in ‘t *Jagthuys* het ideaalbeeld van de man schetst in de vorm van het personage Binnert. Binnert is van nature een *sensitive male*, maar zijn kwaliteiten kunnen zich niet optimaal ontwikkelen door de tussenkomst van de dominante Vera en Neeltje. Vera ziet de volmaaktheid van Binnert in:

¹⁰⁰ Connell, p. 19

¹⁰¹ McKay, Mikosza & Hutchins, p. 281

Ik [Vera] had wel eens gehoord dat de ideale mens (...) een evenzeer mannelijk als vrouwelijk karakter had. Binnert kwam in de buurt van dit ideaalbeeld. Dat vermoeiende machismo, dat jongens leerden op straat, was hem volkomen vreemd – hij kende het niet eens. (De Boer, 94)

Om deze eigenschappen wordt ze ook verliefd op Binnert, omdat hij zo anders is dan haar vorige “vriendjes” die meer kenmerken van *hegemonic masculinity* vertoonden. Zo bezit de professor Alexandro kenmerken van een generaal en heeft ze een tijdje iets gehad met een bouwvakker die communiceerde met zijn biceps¹⁰². Ook bezit haar meest recente ex-vriendje, Rinus, veel kenmerken van de *hegemonic male*. Hij is een mislukte zelfingenomen schrijver die boeken publiceert met titels als *Teleurgestelde waterlelies* en *De Goulash Archipel*¹⁰³. Ook is hij ontzettend verontwaardigd als een recensent van het *Puttens Weekblad* beweert dat hij homoseksueel is: ‘En die knakker had mijn boek totaal niet begrepen. Hij suggereerde dat mijn werk blijk gaf van onderdrukte homoseksuele gevoelens. Terwijl ik juist enorm erotomaan ben. Daar weet jij [Vera] alles van.’ (De Boer, 219) Ondanks dat Vera Binnert waardeert als *sensitive male*, misbruikt ze zijn kinderlijke en afhankelijke kant en geeft ze hem uit zelfbelang niet de kans zijn *sensitive masculinity* te ontwikkelen.

Neeltje zit in hetzelfde conflict als Vera tussen zelfbelang en het welzijn van Binnert. Ze moedigt de creatieve hobby’s van Binnert aan: ‘Wat betreft de aanschaf van cd’s, en trouwens ook boeken en films, legde zijn moeder hem geen beperkingen op. Bijna elke dag werd een pakketje voor hem bezorgd.’ (De Boer, 61) Toch staat Neeltje de ontwikkeling van Binnerts *sensitive masculinity* wel in de weg als een andere vrouw dan zij Binnerts creativiteit aanmoedigt. Zo maakt de harpiste Rianne, die voor Vera haar intrede in het Jagthuys doet de *sensitive masculinity* in Binnert wakker. Na het concert dat Rianne gaf in de tuin van het Jagthuys aan Neeltje en haar vriendinnen is Binnert betoverd door haar harpspel: ‘Het was mooi om te zien hoe volmaakt harmonieus de harpmuziek en de natuur in elkaar opgingen.’ (De Boer, 83) Hij zorgt ervoor dat zijn moeder een harp voor hem koopt en leert zichzelf harpspelen¹⁰⁴. De harp geeft Binnert echter niet zoveel voldoening als het concert van Rianne en daarom vraagt hij zijn moeder of hij les van Rianne mag krijgen. Tijdens deze lessen ontdekt Binnert dat het niet alleen de muziek was die hem betoverde, maar vooral de vingers van Rianne die de harp bespeelden: ‘Nu hij naast haar zat, en de aanvechting voelde om haar

¹⁰² De Boer, p. 28

¹⁰³ De Boer, p. 218

¹⁰⁴ De Boer, p. 88

vingers te verplaatsen van de snaren naar zijn eigen ledematen (hij was laten we zeggen klaar om bespeeld te worden), begreep hij maar al te goed wat de bron van zijn opwinding was.’ (De Boer, 89) Binnert vindt bij Rianne de seksuele opwinding die hij bij zijn moeder niet kan vinden.

Daarnaast ziet Rianne potentieel in Binnerts muzikaliteit: ‘ “Ja maar jij!” riep ze [Rianne], een beetje hysterisch. “Je bent zo ontvankelijk voor de muziek. Het is alsof je nog een kind bent!” ’ (De Boer, 90) Neeltje voelt dat Rianne teveel macht over Binnert krijgt en wanneer Rianne dreigt hem te laten auditeren voor het conservatorium stuurt Neeltje haar weg. Neeltje geeft Binnert niet de mogelijkheid om zijn *sensitive masculinity* verder te ontwikkelen en wil daarnaast dat hij kinderlijk blijft. Wanneer hij met Rianne zou zijn meegegaan, zou hij in aanraking zijn gekomen met seksuele gevoelens en daarmee met volwassenheid. Ze laat Binnert geloven dat Rianne naar Namibië is vertrokken. Ondanks dat Binnert de ruzie tussen Rianne en Neeltje heeft gehoord, neemt hij genoegen met de verklaring van zijn moeder. Door de afhankelijke relatie die Binnert heeft met zijn moeder, vervalt hij opnieuw in zijn onderdanige rol.

Verder is het makkelijker voor Binnert om van Rianne los te komen, omdat hij niet van haar houdt. Hij houdt wel van zijn moeder en van Vera. De twee vrouwen zijn concurrenten van elkaar, maar Binnert zou niet liever willen dan ‘een verbond met z’n drieën’ (De Boer, 158). Binnert ziet Vera, in het begin van hun relatie, als een uiteindelijke vervanger voor zijn moeder. Hij denkt ook dat zij de rituelen die hij met zijn moeder heeft, moeiteloos zal overnemen:

Dus toen hij Vera het glas voorhield, zodat ze dat op het nachtkastje kon terugzetten, deed hij even alsof zij zijn moeder was – of althans: hij was ervan uitgegaan dat Vera de rol van zijn moeder moeiteloos en zonder uitleg kon overnemen. (De Boer, 129)

Later ontdekt hij dat dit toch niet het geval is en begrijpt hij dat een verbond met z’n drieën al helemaal onmogelijk is. Nadat Binnert een seksuele ervaring heeft gehad met Vera bij de harp, komt hij verder weg van zijn moeder te staan. Binnert heeft iets in Neeltjes domein gedaan waar zij tegen was. Toen Rianne weg was wist Binnert dat Neeltje niet wilde dat hij de spiegelkamer betrad, waar de harp staat, en harp speelde. ‘Hoe dan ook was de beëindiging van de harplessen destijds omgeven geweest met schaamte – waarbij niet helemaal duidelijk was bij wie die schaamte lag, bij zijn moeder of bij hem, en daardoor uiteindelijk bij hen allebei.’ (De Boer, 157) De schaamte die hij toen voelde, voelt Binnert bij het incident met

Vera opnieuw¹⁰⁵. Neeltje heeft Binnert gehinderd in het bespelen van de harp, omdat ze niet wil dat hij volwassen wordt. Door het bespelen van de harp, ontwikkelt Binnert namelijk zijn *sensitive masculinity* en komt hij in aanraking met zijn seksualiteit. Nadat hij samen met Vera door de harp weer in opnieuw een stap heeft gezet richting zijn volwassenheid en seksuele ontwikkeling, lukt het Vera om Binnert mee te nemen naar Amsterdam: Vanuit Binnerts focalisatie blijkt ook dat hij zich meer aan Vera overgeeft dan aan zijn moeder. Hij voelt opeens veel genegenheid voor haar: ‘Vera was zo lief, zo onuitsprekelijk lief’ (De Boer, 159). Daarnaast vertelt hij Vera voor het eerst dat hij van haar houdt¹⁰⁶.

Toch blijft Binnert in strijd met zichzelf en worstelt hij met zijn mannelijkheid. Hij is nog steeds afhankelijk van een vrouw als hij in Amsterdam is, nu niet van Neeltje maar van Vera. Daarbij mist hij zijn moeder en het Jagthuys en twijfelt hij over zijn liefde voor Vera: ‘(...) wat was dan precies het eigene aan Vera. Waar hield hij van? (...) Hij dacht aan zijn moeder. Bij haar wist hij het precies. Hij kon heel exact uitleggen waarom hij van haar hield.’ (De Boer, 179) Binnert blijft worstelen met de keuze tussen Vera en Neeltje en ontdekt ook dat hij verloren is zonder een van hen. Wanneer Vera Binnert even alleen laat op een terras en een toerist een foto van hem maakt, is hij compleet van slag:

Dat het gebeuren hem ontregeld had, bleek vlak daarna. Want het was alsof er iets in de atmosfeer verschoof. (...) Doordat langzaam tot hem door begon te dringen dat hij, Binnert Bruinworst, zomaar door Amsterdam wandelde, zonder zijn moeder. (...) En zo nabij als Vera net nog was geweest, (...) zo ver weg kwam ze nu te staan. (De Boer, 206-207)

Binnert realiseert zich dat hij zich alleen in Amsterdam nooit zal kunnen redden en dat Vera hier nooit dezelfde rol zal kunnen spelen in zijn leven als zijn moeder deed in het Jagthuys. Dit wordt nog duidelijker als hij samen met Vera Rinus tegenkomt. Binnert realiseert zich dat hij niet de enige man voor Vera is, zoals hij dat wel is voor zijn moeder:

En op dat moment, terwijl hij in wanhoop tegen een kinderwagen botste, en vervolgens ook nog tegen de bijbehorende moeder, drong voor het eerst de waarheid van Vera’s beroep tot hem door. Jezus! Dacht hij. Al die mannen! Hij had nooit van huis moeten gaan. En hij ging natúúrlijk niet naar Collioure. (De Boer, 221)

¹⁰⁵ De Boer, p. 157

¹⁰⁶ De Boer, p. 156

Daarna rent hij naar het Centraal Station om terug te gaan naar zijn moeder. Binnert heeft door zijn opvoeding nooit geleerd om homosociale relaties aan te gaan met andere mannen en zal daarom nooit de strijd aan kunnen gaan om Vera met een andere man. Zijn onmiddellijke vlucht na de tussenkomst van een andere man, laat ook zien dat Binnert een kwaliteit als strijdlustigheid niet ambieert. Binnert heeft niet de behoefte om aan de principes van *hegemonic masculinity* te voldoen. Ook als hij aan het sporten is, doet hij dit voor zichzelf en niet om Vera te imponeren:

Hij draaide zich op zijn buik en begon zich op te drukken. Terwijl hij op en neer bewoog, (...) had hij de gewaarwording dat geen spier van zijn lichaam aan de aandacht van Vera ontsnapte. Hij voelde zich zo nadrukkelijk bekeken, dat het hem afleidde. Normaal gesproken gaven deze sessies hem heel veel rust – (...) En tot overmaat van ramp begon ze ook nog aanmoedigend te joelen. (De Boer, 144)

Daarnaast laat hij zien dat hij, in tegenstelling tot Rinus, geen problemen heeft met homoseksualiteit. Wanneer Rinus verontwaardigd is dat de Puttense recensent hem als homoseksueel bestempelt, complimenteert Binnert hem (dan wel onbedoeld) over deze opmerking: ‘ ‘Volgens mij,’ ‘is over zo’n beetje alle grote kunstenaars wel beweerd dat ze schreven of componeerden vanuit onderdrukte homoseksuele gevoelens.’ ’ (De Boer, 219)

3.4 De stereotiepe vrouw in ‘t Jagthuys

Feministische golven zijn zeker van invloed geweest op hoe Merijn de Boer de karakters van Vera en Neeltje heeft vormgegeven in ‘t Jagthuys. Het lijkt namelijk alsof De Boer met deze roman tegen het hedendaagse feminisme in wil gaan. Dit protest van De Boer is terug te zien in de vrouwelijke hoofdpersonages: In plaats van dat Vera en Neeltje sterke vrouwen zijn, voldoen hun karakters aan het stereotiepe vrouw, welke het feminisme juist probeert te ontwrichten.

De vrouwelijke karakters die Merijn de Boer in ‘t Jagthuys weergeeft zijn negatief en staan ver het ideaalbeeld van de vrouw af. Opvallend is dat Merijn de Boer het ideaalbeeld van de man in de roman expliciet weergeeft in de beschrijving van het personage Binnert en het tegenovergestelde daarvan in de beschrijvingen van de ex-vriendjes van Vera. De vrouwelijke personages in ‘t Jagthuys schetsen alleen het tegenovergestelde van het

vrouwelijke ideaalbeeld. Als er iets positiefs over een vrouw wordt gezegd vanuit Binnerts focalisatie gaat dit over haar lichaam en de seksuele gevoelens die zij bij hem oproept en vrijwel nooit over haar innerlijk. Zo beschrijft Binnert dat het uiterlijk van zijn harplerares Rianne niet aantrekkelijk is: de ene helft van haar gezicht hangt en heeft een onaangename lichaamsgeur¹⁰⁷, maar de seksuele opwinding die Rianne hem geeft, is voor Binnert genoeg. Ook is hij aangetrokken tot het meisje bij de bushalte door de opwinding die haar lichaam hem geeft: ‘Ze had nauwelijks kleren aan: een lichtblauw hemd en de oranje vlek die een korte sportbroek bleek te zijn. Onder haar schrikbarend mooie benen droeg ze slippers.’ (De Boer, 63) Ook beschrijft hij de schoonheid van Vera als iets puur lichamelijks:

Hij constateerde voor een tweede keer, nu van dichtbij, hoe bruin haar huid was. (...) Waarom was het zoveel bekoorlijker dan een bleke huid? Maar daar wist hij het antwoord niet op. En hij besloot het raadsel van haar schoonheid intact te houden. (De Boer, 204)

De reden dat Binnert de schoonheid van vrouwen alleen in hun lichaam kan zien, komt mede door de opvoeding van Neeltje. Als zij met Binnert over andere vrouwen praat, objectiveert ze hen. Zo praat ze met Binnert over Vera als inwisselbaar: ‘Als je genoeg van haar krijgt, of als je liever iets anders wil, een negerinnetje of zo, dan zeg je het hè?’ (De Boer, 137-138). Door andere vrouwen neer te zetten als een object, probeert ze ervoor te zorgen dat Binnert nooit verliefd wordt. Zo beschermt ze haar positie als de enige vrouw in het leven van Binnert. Daarbij is Neeltje ontzettend jaloers op andere vrouwen die een relatie met Binnert ontwikkelen en hem bij haar willen weghalen. Zo stuurt ze zijn harplerares Rianne weg toen ze te dicht bij Binnert kwam en hem een plek op het Conservatorium wilde geven¹⁰⁸. Toch realiseert ze zich dat ze Vera in huis moet halen voor ‘zijn noden’ (De Boer, 55): ‘Hoe intiem ze ook waren en hoe vanzelfsprekend een verdere toenadering ook voor haar voelde, ze waakte ervoor dat ze beiden uit hun rol zouden vallen.’ (De Boer, 53) Als zij seksuele behoeften niet vervuld worden, neemt Neeltje namelijk ook het risico dat Binnert bij haar weggaat. Wel is ze ontzettend jaloers op Vera en vindt ze het idee van Vera en Binnert samen walgelijk: ‘Het pijnlijke was dat er voortdurend beelden in haar opkwamen van haar blote zoon op het naakte lichaam van Vera. Ze maakten haar van streek.’ (De Boer, 55)

Naast haar jaloezie bezit Neeltje nog meer eigenschappen van de stereotiepe vrouw.

¹⁰⁷ De Boer, p. 89

¹⁰⁸ De Boer, p. 171

Zo heeft ze nooit de overhand gehad in haar huwelijk. Vanaf het moment dat ze met de vader van Binnert trouwt, weet ze dat ze hem niet voorgoed bij zich zal houden: ‘(...) ze wist heus wel dat haar man op een dag vreemd zou gaan.’ (De boer, 171) Net als Vera in haar relaties met mannen voor Binnert, heeft Neeltje ook nooit complete macht over de vader van Binnert gehad. Als Neeltje beseft dat haar man verliefd is op de andere vrouw, jaagt ze hem uit jaloezie weg. Na deze ervaring wil Neeltje nooit meer de controle verliezen over iemand van wie ze houdt. Ze zorgt er daarom voor dat Binnert zo lang mogelijk kind blijft, zodat zij boven hem blijft staan. Ze wast hem, kiest zijn kleren voor hem uit en ze geniet van zijn afhankelijkheid:

Ze waste alle zeep weg. (...) “Opstaan.” Ze was zich bewust van haar commanderende toon en genoot ervan. Zoals ze ook genoot van de aarzelende, een beetje bange manier waarop hij zijn ledematen strekte. Hij gleed bijna uit. “Pas op schat.” (De Boer, 52)

Verder blijkt dat Neeltje eigenlijk een hele ongeëmancipeerde vrouw is, die bang is voor de rest van de wereld. Zo gaat ze regelmatig naar de huisarts om uit te sluiten dat ze geen levensbedreigende ziekte heeft¹⁰⁹, gaat ze van het slechtste in de mens uit en is ze bang voor allochtonen. Het enige wat haar weer naar een grote stad als Amsterdam doet gaan, is de verdwijning van Binnert. Als Neeltje uit Amsterdam weg wil gaan omdat ze Binnert niet heeft gevonden, stelt ze zich voor dat hij een voorbijgaande fietser is: ‘En ze beeldde zich in dat dat Binnert was, die had leren fietsen en naar haar toe kwam om haar te redden’ (De Boer, 231). Ironisch genoeg is fietsen en zijn moeder redden iets wat Binnert nooit zou kunnen doen door de beschermende opvoeding die Neeltje hem gegeven heeft.

Ook Vera wordt door Merijn de Boer afgebeeld als een zwakke stereotiepe vrouw. Ze wil het liefste een gezin wil en niet in staat is om een *hegemonic male* te domineren. Uit de onmacht van haar vrouwelijkheid, kiest Vera daarom Binnert als geliefde. Binnert is makkelijk te manipuleren en de uitgelezen kans voor Vera om niet de afhankelijke maar de onafhankelijke in een relatie te zijn, ten koste van Binnert. Wanneer Vera als verteller en focalisator optreedt in de roman wordt duidelijk dat ze in haar jeugd is misbruikt en een geschiedenis heeft van kortstondige relaties met dominante mannen. Alfamannen die snel hun interesse in haar verliezen zoals de ‘bodybuilder annex bouwvakker’ (De Boer, 28), haar

¹⁰⁹ De Boer, p. 191

professor Alexandro en haar Oosterse ex-vriendje Nadir¹¹⁰. Ook wil Vera niets liever dan een kind, maar het vinden van de ware liefde lijkt haar een goede eerste stap. Ze zegt: ‘Ik heb me nooit kunnen verplaatsen in vrouwen die niet in de tweede maar in de eerste plaats een kind willen, en dan maar genoeg nemen met een man voor wie ze eigenlijk niet veel voelen’ (De Boer, 25). Ironisch is dat wanneer ze verliefd wordt op Binnert, ze eigenlijk in de eerste plaats wel een kind heeft in plaats van een man. Wanneer ze met Binnert in Amsterdam is en hij zich aan haar vastklampt om bescherming te zoeken vraagt Vera zich dan ook het volgende af: ‘Wordt het later ook zo met een kind? dacht ik. Een levend wezen dat voor honderd procent van je afhankelijk is?’ (De Boer, 168) In tegenstelling tot Vera’s vorige relaties is ze in haar werk als sekswerker voor gehandicapten en in haar relatie met Binnert de dominerende factor, waar ze van geniet¹¹¹. Wat Vera alleen zelf niet doorheeft is dat zij ook afhankelijk is van Binnert.

Opvallend is dat, wanneer Vera als verteller en focalisator optreedt, ze haar manipulerende en overheersende gedrag ten opzichte van Binnert, niet zo ziet. Ze overtuigt zichzelf ervan dat ze Binnert niet gebruikt, maar dat hun relatie niet alleen het beste voor haar is, maar ook voor hem en dat zij het beste is wat Binnert ooit is overkomen: ‘Met een ongemakkelijk gevoel dacht ik aan wat er zou gebeuren als niet ik maar een of andere maniakale, sadistische nymfomane wekelijks de deur van zijn zolderkamer zou openen’ (De Boer, 95). Ook denkt ze dat als zij en Binnert onderweg zijn naar Amsterdam, dit hen allebei gelukkig maakt:

Ik *moest* hem wel een duwtje geven. Als ik hem niet onder druk had gezet, dan kwam ik over een jaar nog steeds iedere donderdagochtend naar ’t Jagthuys - en dan was onze relatie geen stap verder gekomen. Nee het was prima zo. (...) We gingen een geweldige tijd tegemoet! (De Boer, 167)

3.5 Gender en dood

Merijn de Boer laat in *'t Jagthuys* zien dat Neeltje en Vera door hun egoïstische strijd Binnert de dood injagen. De zwakke vrouwen die niet in staat zijn om macht uit te oefenen op *hegemonic males*, uiten hun frustratie op de mentaal en geestelijk gehandicapte Binnert. Door deze egoïstische strijd tussen twee leden van het vrouwelijke geslacht, worden zij verantwoordelijk voor de zelfmoord van een lid van het andere geslacht.

¹¹⁰ De Boer, p. 104

¹¹¹ De Boer, p. 168

Zo is Binnert door de beschermende en manipulatieve opvoeding van Neeltje niet in staat om zich compleet als een *sensitive male* te ontwikkelen, omdat Neeltje hem kinderlijk wil houden. Binnert heeft het gevoel ‘dat hij letterlijk omsloten werd door zijn moeder, alsof hij op vijfendertigjarige leeftijd nog altijd in haar buik zat, (...)’ (De Boer, 37-38). Als Binnert zich voorstelt dat zijn moeder zou sterven, kan hij zich dan ook niet voorstellen dat hij nog wel in leven blijft: ‘hoe hij waarschijnlijk ook onmiddellijk zou sterven, simpelweg omdat *hij bij haar hoorde* – dat was een dermate beangstigend toekomstbeeld dat hij hooguit een paar seconden in zijn hoofd verdroeg.’ (De Boer, 38) Wanneer Binnert na zijn tijd in Amsterdam met Vera terug wil gaan naar zijn moeder, voelt dit voor hem als onmogelijk, omdat hij niet meer compleet omsloten is door zijn moeder. Hij heeft haar domein verlaten en is daardoor geen jongen meer, maar een man. Niet de dood van zijn moeder, maar zijn vertrek uit het Jagthuys heeft ervoor gezorgd dat Binnert niet meer bij haar hoort. Voor Binnert zit er daarom niets anders op dan uit het leven stappen.

Niet alleen bij Binnert, maar ook bij de personages Neeltje en Vera komt het motief van de dood vaak naar voren in *'t Jagthuys*. Bij Binnert is de angst voor de dood verbonden met zijn moeder, maar bij Neeltje en Vera lijkt deze angst verbonden te zijn met Binnert. Neeltje verbindt haar angst voor het krijgen van een levensbedreigende ziekte de angst dat haar zoon haar verlaat. Zo gaat ze regelmatig naar de huisarts om uit te sluiten of ze een levensgevaarlijke ziekte heeft. Als de huisarts haar dan gerustgesteld heeft en ze terug rijdt naar Binnert denkt ze altijd dat ze ‘iets was vergeten te noemen, een afwijking die juist het belangrijkste argument had gevormd voor een ernstige ziekte.’ (De Boer, 191) Wanneer Binnert vermist is en de politie de ernst niet inziet van zijn vermissing vergelijkt ze dit met haar bezoeken aan de huisarts:

Mensen klaagden over de verkeerde diagnoses van huisartsen, maar het probleem zat bij de patiënten die geen goede informatie gaven, vond ze. En op een vergelijkbare manier was het misgegaan in het gesprek met de agent – ze had hem niet duidelijk kunnen maken hoe zorgwekkend de vermissing van haar zoon was. (De Boer, 191-192)

Binnert is niet alleen een deel van zijn moeder, maar ook andersom. Neeltje is ook bang dat als hij sterft of niet bij zijn moeder is, zij niet verder kan leven. Dit wordt ook duidelijk als Binnert naar aanleiding van het concert van Rianne een harp aan zijn moeder vraagt. Neeltje denkt onmiddellijk aan de angst die ze voelde toen Binnert vroeger dwarsfluit speelde ‘ ‘Ik

weet nog dat je vroeger op de dwarsfluit voor me speelde” , zei ze melancholisch (...) “Dat had je je helemaal zelf aangeleerd. (...) ik heb een wonderkind dacht ik als ik naar je luisterde.” ’ (De Boer, 84) Door Binnerts muzikale talent is Neeltje bang dat ze hem verliest en ze is bang dat dit talent door de harp opnieuw aangewakkerd wordt. Ze probeert haar angst te “genezen” en neemt snel twee aspirines: ‘Terwijl ze de aspirines doorslikte, keek ze ernstig en zorgelijk voor zich uit, alsof deze twee pullen een allesbeslissend medicijn tegen een dodelijk virus bevatten’ (De Boer, 84). Als Binnert vervolgens niet vraagt maar eist dat ze een harp voor hem koopt wordt Neeltje onwel en zegt ze: ‘Ik merk er helemaal niets van, van die pillen.’ (De Boer, 85)

Doordat Neeltje Binnerts muzikale talent “beschermt”, heeft hij niet de kans om zijn *sensitive masculinity* en seksualiteit te ontwikkelen. Binnert is altijd klein gehouden door zijn moeder en hierdoor heeft zijn mannelijkheid geen geschiedenis. Zijn (seksuele) identiteit heeft nooit de kans gehad om tot bloei te komen. Ook heeft hij nooit een mannelijk rolmodel tot zijn beschikking gehad. Merijn de Boer lijkt met ‘t *Jachthuys* te willen aankaarten dat de hedendaagse man van de vrouw geen seksualiteit mag hebben. Binnerts moeder blokkeert zijn *sensitive masculinity* en Vera geeft het door haar dominantie en egoïsme Binnert ook niet de kans om dit te ontwikkelen.

Net als Neeltje denkt Vera ook dat ze niet verder kan leven als ze zelf niet de volledige beschikking over Binnert heeft. Zo stelt ze dat ze zelfmoord pleegt als ze er niet in slaagt Binnert weg te halen bij Neeltje: ‘Als het me niet lukt, dacht ik, dan verdrink ik mezelf in de Vecht.’ (De Boer, 75) De reden dat Vera na Binnerts dood geen zelfmoord pleegt, is omdat hij door haar zwangerschap toch nog deel van haar uitmaakt¹¹². Op de begrafenis van Binnert heeft Vera het idee dat Neeltje ziet of aanvoelt dat Vera zwanger is: ‘Een paar seconden bleven [Neeltje en Vera] we naar elkaar kijken. Ik kon alleen maar verzinnen dat zij ook wist wie ons bond.’ (De Boer, 234) Wellicht is Neeltjes aanstaande kleinzoon ook de reden dat zij, net als Vera, met haar leven doorgaat.

In de strijd die Neeltje en Vera om Binnert voeren, speelt Vera een even grote rol in de zelfmoord van Binnert als Neeltje. Vera maakt misbruik van Binnerts kinderlijke kant en afhankelijkheid en manipuleert hem op zo’n manier dat hij wel met haar mee moet gaan naar Amsterdam. Door dit te doen, gaat ze voorbij aan Binnerts behoefte aan zijn moeder en aan zijn behoeften als *sensitive male*. Zo mist Binnert de natuur rond ‘t *Jagthuys* en wordt hij niet gelukkig van het stedelijke leven in Amsterdam:

¹¹² De Boer, p. 234

(...) verplaatste hij zich in gedachten naar het grasveld voor 't Jagthuys. Hij dacht aan iets schitterends, iets wat al deze mensen moesten missen maar waar hij regelmatig van kon genieten: de zwaluwen die bij dreigend weer als kunstrijders vlak boven de velden scheerden. (...) Stadsbewoners moesten dat missen. Al konden ze op televisie naar kunstrijden kijken – maar zonder de zwaluwen was daar weinig aan.’ (De Boer, 205-206)

Vera probeert de rol van de *hegemonic male* over te nemen door hem te domineren. Zo zet ze hem onder druk als hij gaat sporten en gaat ze op hem zitten als hij zich aan het opdrukken is¹¹³. Ook neemt Vera volgens Binnert zijn seksuele behoeftes niet in acht: ‘En dan wilde ze nog een keer en nog een keer en soms zelfs nog een keer. Zijn stille signalen dat het voor hem niet meer hoefde, kwamen niet bij haar aan.’ (De Boer, 109)

Nadat Binnert zich compleet realiseert dat Vera nooit de rol van zijn moeder kan overnemen door de ontmoeting met Rinus, wordt het conflict met zijn mannelijkheid en kinderlijkheid nog groter. Binnert ambieert het niet om een *hegemonic male* zoals Rinus te worden, maar door zijn relatie met Vera, wordt hij gedwongen tot een competitie met andere mannen om haar. Hij beseft dat hij in een leven met Vera in Amsterdam nooit de *sensitive male* kan zijn en die hij werkelijk is en dit in 't Jagthuys ook niet kan worden, omdat zijn moeder wil dat hij een kind blijft. Toch kan hij ook niet meer terug naar zijn moeder, omdat hij door de tussenkomst van Vera zijn kinderlijkheid heeft verloren: ‘Hij [Binnert] hoopte dat hij het geluk van zijn jeugd zonder enige moeite weer terug kon vinden. Maar hij voelde aan dat het voor altijd verloren was’ (De Boer, 229). Neeltje heeft Binnert nooit de kans gegeven om zijn mannelijkheid te ontwikkelen en Vera maakt misbruik van zijn kinderlijke kant door hem te manipuleren voor haar eigen geluk. Deze egoïstische strijd tussen zijn moeder en Vera resulteert uiteindelijk in Binnerts zelfmoord. Binnert weet dat hij door de invloed die Neeltje en Vera op hem hebben gehad, nooit zijn genderidentiteit als *sensitive male* kan omhelzen. Door zelfmoord te plegen laat hij zien dat hij boven de twee vrouwen staat en zegt hij eigenlijk, net als de jurist in *De Weddenschap* in zijn afscheidsbrief schrijft: ‘Ik ben wijzer dan u allemaal’¹¹⁴. Net als Emma in *Madame Bovary* heeft Binnert vlak voor zijn zelfmoord ook controle over zichzelf en heeft hij zijn lot geaccepteerd. Hij weet dat hij in zijn leven met Vera of met Neeltje niet de man kan zijn die hij wil zijn en heeft daarom vrede met de dood:

¹¹³ De Boer, p. 144

¹¹⁴ De Boer, p. 61

‘En wat was zijn leven (...) verrukkelijk geweest. Vol van rust, rijkdom, kalmte en tevredenheid. (...) Een gevoel van dankbaarheid beving hem. Dankbaarheid jegens zijn moeder, omdat ze hem een eeuwige kindertijd had gegund.’ (De Boer, 229)

4.1 Samenvatting van de roman

De roman *Het smelt* van de Vlaamse auteur Lize Spit gaat over de 27-jarige Eva die tegen oudjaar 2015 teruggaat naar haar geboortedorp Bovenmeer. Toen ze aan haar architectuurstudie begon, is ze in Brussel gaan wonen. Haar terugkeer is ter gelegenheid van de inhuldiging van een nieuwe melkmachine op de boerderij van haar oude vriend Pim. Deze inhuldiging functioneert tegelijkertijd als een herdenking van Pims overleden broer Jan, die ook bevriend was met Eva. Wanneer Eva naar de boerderij rijdt, vervoert ze een groot blok ijs mee in haar auto. De reden hiervoor wordt pas aan het eind van het verhaal duidelijk. *Het smelt* is een *coming-of-age* roman waarbij Eva als enige ik-verteller en focalisator het heden beschrijft en terugkijkt naar haar verleden. Het verhaal volgt drie verschillende lijnen uit Eva's leven die elkaar elk hoofdstuk afwisselen: Eva die als jonge vrouw terugkeert naar Bovenmeer; een chronologie van de zomer van 2002 wanneer Eva een jaar of dertien is; en losse herinneringen uit Eva's jeugd.

Eva groeit op bij een norske, alcoholistische vader en moeder, haar broertje Jolan en bij haar zusje Tesje, die obsessiecompulsief gedrag vertoont. Eva ervaart thuis geen gelukkige jeugd en vlucht vaak weg naar haar vrienden Pim en Laurens. Eva, Pim en Laurens zijn de enige kinderen uit hun jaarlaag in het dorp en worden daarom als “bijzetklasje” in een hogere klas opgenomen. Vanaf dat moment noemen ze zichzelf de drie musketiers en doen ze alles samen. Als de jongens gaan puberen en hun seksualiteit ontdekken, wordt hun contact met Eva wat grilliger. Ze gebruiken Eva als tussenpersoon om meisjes uit het dorp zo ver te krijgen om mee te doen aan seksspelletjes die steeds minder onschuldig en wreder worden. De seksspelletjes worden gespeeld aan de hand van een raadsel dat Eva heeft verzonnen. Eva is de enige die het antwoord weet en vertelt het aan niemand, behalve aan Elisa, het knapste meisje van het dorp. Wanneer Elisa meedoet aan het spel raadt ze het antwoord, verradt ze Eva en manipuleert ze Pim en Laurens, wat resulteert in wreed seksueel misbruik van Eva. Als wraak op Pim en Laurens gebruikt Eva jaren later bij de inhuldiging van de melkmachine haar eigen raadsel bij haar dood. Ze gaat op het ijsblok staan in de schuur van de boerderij, doet een strop om haar nek en wacht net zo lang tot het ijsblok gesmolten is.

4.2 Vierhoekverhoudingen

Het hoofdpersonage Eva en haar twee vrienden Pim en Laurens, bevinden zich, samen met de meisjes die aan het raadsel van Pim, Laurens en Eva meedoen, in een vierhoekverhouding. Deze verhouding lijkt op de homosociale relaties die Sedgwick behandelt, waarbij twee mannen een vrouw als ruilmiddel gebruiken, maar is iets anders omdat er nu vier in plaats van drie partijen bij betrokken zijn. Pim en Laurens gebruiken namelijk Eva als hulpmiddel bij hun seksspelletje dat ze ‘de steekproeven’ noemen. De dorpsmeisjes, die Pim en Laurens seksuele opdrachten geven als ze het raadsel niet raden, functioneren als ruilmiddel.

De vriendschap tussen Pim, Laurens en Eva ontstaat al voor hun pubertijd, de vierhoekverhouding ontstaat daarna. Vanaf het moment dat Eva samen met Pim en Laurens in het bijzetklasje wordt geplaatst en zij zichzelf de drie musketiers noemen¹¹⁵, hoort Eva bij de jongens, gaat ze zich als een jongen gedragen en kleedt ze zich ook mannelijk: ‘Van het eerste tot en met het vijfde leerjaar droeg ik donkerblauwe jeansbroeken en een oud voetbalshirt van Jolan of een groene trui van Mickey Mouse.’ (Spit, 43) Andere mannelijke klasgenoten beschouwen Eva ook lang niet als een meisje: ‘Ik [Eva] bleef op elk partijtje verschijnen tot er een verbaasd werd opgekeken toen ik niet samen met hen rechtopstaand wilde plassen.’ (Spit, 43) Door Eva’s jongensachtige gedrag, is het voor haar moeilijk om vrienden te worden met meisjes. In het begin van haar vriendschap met Pim en Laurens op de basisschool, denkt Eva dat haar vriendschap met de twee jongens haar alleen maar voordelen opbrengt. Dit verandert als zij en Pim en Laurens in de puberfase belanden en hun seksualiteit ontdekken. Eva realiseert zich dat zij anders is dan haar twee kameraden en ook nooit een vriendschap met meisjes kan opbouwen:

Wanneer de meisjes arm in arm over de speelplaats begonnen te paraderen, mocht ik enkel achter hen lopen, (...). Ik keek naar (...) de nagels zonder modder, de smalle dijen onder de rokjes en wist: deze meisjes hebben hun hele leven met meisjes opgetrokken. Zij zijn fijn geslepen. Ik niet, ik heb een botte punt.’ (Spit,44)

Hierdoor is Eva zelf ook niet in staat om een homosociale relatie met een meisje te sluiten.

Wanneer Pim en Laurens beginnen met puberen, raken ze geïnteresseerd in seksualiteit en manipuleren ze Eva voor hun eigen doeleinden. Ze halen Eva over om een raadsel te verzinnen voor een seksspelletje dat ze met andere meisjes uit het dorp willen doen.

¹¹⁵ Spit, p. 42

Dit alles speelt zich af in de zomervakantie van 2002. Als een van de meisjes het antwoord op het raadsel raadt, krijgt ze tweehonderd euro¹¹⁶, maar elke keer dat een meisje een fout antwoord geeft, moet ze een kledingstuk uittrekken of een seksuele handeling verrichten¹¹⁷. Laurens en Pim vertellen Eva aan het begin niets over dit plan, maar geven haar alleen de eer om een raadsel te verzinnen en benoemen haar tot penningmeester: ‘“Wie wordt penningmeester?” vraag Pim. Ze laten een stilte vallen, die ingestudeerd klinkt. “Jij, Eva?” zeggen ze dan tegelijk.’ (Spit, 114) Door Eva onderdeel te maken van hun plan, geven Pim en Laurens haar het idee dat ze hun vriendschap met haar belangrijk vinden. Terwijl ze de aanwezigheid van Eva eigenlijk alleen maar gebruiken, omdat ze hopen dat de meisjes dan eerder meedoen met het raadsel. Pim en Laurens zeggen dan ook tegen Eva: ‘We hebben jou nodig. Zonder bank wordt er niet gepeeld. En de lottotrekking, je weet, die is ook niet geldig zonder deurwaarder.’ (Spit, 138)

Hieruit blijkt dat Laurens en Pim een homosociale relatie onderhouden, waarin Eva niet het ruilmiddel is, maar slechts functioneert als een hulpmiddel. Zo vertelt Pim de dorpsmeisjes ook dat Eva beslist wat de gevolgen zijn als ze het antwoord op het raadsel niet raden:

“Wat stel je ons voor, Eva?” zegt Pim. “Eva kiest altijd wat er moet gebeuren,” zegt hij dan tegen de meisjes. ‘Het hangt van haar af wat wij met jullie gaan doen’ (Spit, 340). Op dit moment vertrouwen de meisjes Eva: “Oké dat wordt dus zakdoek leggen (...)” (Spit, 340).

Toch kiest Eva altijd de kant van Laurens en Pim en verraadt de meisjes telkens weer. Ze laat de meisjes dan ook opdrachten uitvoeren zoals ‘(...) twee keer achter elkaar aftrekken’ (Spit, 340). Uit Eva’s focalisatie blijkt dat ze eigenlijk niets liever zou willen dan stoppen met ‘de steekproeven’ (Spit, 241), zoals Pim en Laurens hun seksspelletje noemen, zodat de vriendschap van de drie musketiers weer hetzelfde wordt als vroeger¹¹⁸: ‘Op de ouderwetse manier, zonder eerst te bellen, kom ik bij Laurens opdagen in de hoop hem te overtuigen op te houden met ‘de steekproeven’. (Spit, 241) De reden dat Eva Laurens en niet Pim probeert te overtuigen, is omdat Pim de leider van de groep is en Eva niet tegen hem in durft te gaan. Zowel Eva als Laurens kijken tegen hem op. Zo slaat Eva Laurens’ voorstel om de nichtjes

¹¹⁶ Spit, p. 128

¹¹⁷ Spit, p. 134

¹¹⁸ Spit, p. 241

Lente en Neeltje te wisselen nadat zij Pim en Laurens afzonderlijk oraal hebben bevredigd af, omdat Pim niet door de onaantrekkelijke Lente, de wordt beschreven als een ‘waggelende vorm’ (Spit, 337), bevredigd wil worden: ‘ “Ik [Laurens] stel voor dat ik inderdaad met Lente begin, maar dat we daarna wisselen?’ zegt hij. Pim schudt duidelijk nee achter Laurens’ rug. “Nee de meisjes worden niet gewisseld,” zeg ik [Eva].’ (Spit, 341)

Ook Laurens doet alles om een wit voetje bij Pim te halen. Zelfs wanneer Pim Laurens uitdaagt om een pingpongballetje met zijn blote handen uit het achterste van een koe te halen, stemt hij meteen in. Natuurlijk is er geen pingpongbal, maar door het blinde vertrouwen dat Laurens heeft in Pim, gaat hij de uitdaging aan. Eva licht Laurens uiteindelijk in over de afwezigheid van de pingpongbal, maar vraagt zich af waar hij het meest van baalt:

“Er is geen pingpongbal!’ Mijn stem klinkt schel. Het kost Laurens enkele tellen om de boodschap tot zich te laten doordringen. Hij trekt zijn arm terug. Wat zou hij het ergste vinden: dat er helemaal geen balletje is of dat Pim al lang niet meer meekijkt?’ (Spit, 91)

Dat Laurens’ loyaliteit bij Pim en niet bij Eva ligt, wordt ook bewezen als hij Eva niet vertelt over de afspraken die Pim en hij samen hebben, waarbij ze met het kijken naar pornofilms hun seksuele uithoudingsvermogen willen vergroten¹¹⁹. Eva wordt continu misleid door Pim en Laurens, maar blijft in hun vriendschap geloven. Zelfs wanneer ze na een telefoongesprek met Laurens doorheeft dat de jongens haar niet willen uitnodigen, besluit ze toch naar hun toe te gaan:

“Kom je [Eva] morgen naar de vacuümschuur?’ (...) “Waarom niet vandaag al?’ “Ik [Laurens] moet mijn valies nog uitpakken.” (...) “Wat eet je [Laurens]?’ “Chips.” “Welke smaak?’ “Paprika”. Ik [Eva] ben zeker dat Pim naast hem staat. Pim eet altijd paprika. “Smakelijk. Tot morgen dan, Laurens.” Ik leg op, laat de kabel rond mijn vinger dan toch maar schieten. (...) Ik vertrek niet met de fiets, maar te voet. (Spit, 289-290)

Opvallend is, dat Eva veel macht heeft, in de vorm van het antwoord op het raadsel, ten opzichte van Pim en Laurens, maar deze macht nooit gebruikt. Elk moment kan ze besluiten

¹¹⁹ Spit, p. 293

het antwoord van het raadsel te vertellen aan een van de meisjes en zo ‘de steekproeven’ tot een einde laten komen. Toch maakt ze geen gebruik van deze macht, omdat machtsvertoon een mannelijk kenmerk is. Uit verschillende gebeurtenissen in *Het smelt* blijkt namelijk, dat Eva nog hoopt dat Pim en Laurens haar ooit wel als een meisje beschouwen. Eva is op een bepaalde manier jaloers op de meisjes die meedoen aan de steekproeven, omdat Pim en Laurens hen wel als vrouwelijk beschouwen en opgewonden van hen worden. Wanneer Eva aan twee meisjes de opdracht geeft om Laurens en Pim af te trekken, stelt ze bijvoorbeeld voor om zelf te demonstreren hoe dit moet. Uit jaloezie voor de meisjes, hoopt ze ook dat de jongens niet van haar opdracht zullen genieten:

“Oké dan, twee keer na elkaar aftrekken,” reageer ik [Eva], meteen. Heleen richt zich met een ruk op. ‘Hoezo? Hoe bedoel je?’ ‘Twee keer.’ In de hoop dat ze de tweede keer slordig worden en het pijn zal beginnen doen. “Moet ik het voordoen misschien?” vraag ik snel. Het wordt stil, Laurens en Pim kijken me vol verbazing aan. (Spit, 340)

Ook schrijft Eva in het notitieboekje van ‘de steekproeven’ wat ze moet bijhouden van Laurens en Pim, lagere scores bij de mooiste meisjes dan Laurens en Pim haar hebben opgedragen:

Stiekem bladerden ze door mijn notitieboekje. Dat had ik hun altijd verboden. Niet enkel omdat ik bij de mooiste meisjes foute scores opschreef, maar omdat hun blinde vertrouwen het enige was dat ik er zelf aan overhield, want mijn eigen score zou nooit ter sprake komen. (Spit, 205-206)

Eva lijdt eronder dat ze een meisje is, maar niet zo door Pim en Laurens wordt gezien. Toch beschouwen ze haar ook niet helemaal als een jongen¹²⁰. Dit zorgt ervoor dat Eva eigenlijk nergens bij hoort. Door haar vermannelijking als gevolg van de vriendschap met Laurens en Pim is het moeilijk voor haar om vriendschappen met meisjes te sluiten en als meisje is ze ook niet gelukkig in haar vriendschap met Pim en Laurens. Eva voelt het contrast tussen Pim, Laurens en haar ontzettend als ze met z’n drieën gaan kamperen in de tuin van Laurens. Pim en Laurens spelen, staand op een klimrek, een schaduwspel met hun

¹²⁰ Spit, p. 207

geslachtsdelen en eisen dat Eva ook met haar geslachtsdeel schaduw dieren vormt. Eva weet al van te voren dat zij minder schaduwen kan maken, maar zwicht toch onder de groepsdruk:

Na een paar minuten zei Pim: “Een mossel kan niet moeilijk zijn.” “Of een zwaluw!” zei Laurens. “Daar heb je ook het materiaal voor.” Hij daalde het klimrek af, zakte naast Pim op de slaapzak. Al die keren slapen in deze tent hadden hiertoe geleid. Ik had iets dat zij niet hadden. Dit zouden postzegelverzamelaars een groot voordeel vinden, maar in mijn geval was het enkel ongunstig. (Spit, 207)

Het lukt Eva niet om schaduw dieren te maken en als ze gehaast het klimrek af wil gaan, maakt ze een nare val. Uit schaamte voor haar geslacht, durft Eva niet meer in de tent met Laurens en Pim te gaan slapen¹²¹.

Ironisch is dat wanneer Eva wel een homosociale relatie sluit, dit haar later duur komt te staan. Eva wordt bevriend met het knapste meisje van het dorp, Elisa, en vertelt haar het antwoord op het raadsel¹²². Eva vertelt niet aan Laurens en Pim dat Elisa het antwoord weet en laat het erop aankomen dat Pim en Laurens Elisa uitnodigen om het raadsel op te lossen. Als het moment daar is, lost Elisa het raadsel op en sluit ze heel even een alliantie met Eva, waarbij ze Pim en Laurens opdrachten geeft, in plaats van andersom. Eva denkt sterk te staan naast Elisa, maar realiseert zich niet volledig dat zij nu haar macht uit handen heeft gegeven. Eva hoeft in eerste instantie geen opdracht uit te voeren, totdat Pim zegt dat Eva Twinkel, het paard van Elisa, vergiftigd heeft¹²³. Pim weet dat dit niet waar is: Eva had Twinkel slechts een suikerklontje gegeven en dacht in eerste instantie dat toen het paard overleed, dit door het suikerklontje kwam. Ook vertelt Pim aan Elisa dat Eva medeplichtig is aan een streek die zij hebben uitgehaald met de oma van Elisa¹²⁴. Deze informatie doet Elisa zich tegen Eva keren. Vervolgens behandelt ze Eva als hoe zij de dorpsmeisjes behandeld heeft, maar dan gruwelijker. De rollen zijn nu volledig omgedraaid. Eva kan nu geen bevelen meer uitdelen aan Elisa, zoals ze wel bij de andere meisjes heeft gedaan en Eva's plaats in de vierhoekverhouding verschuift naar Elisa. Zij beveelt Pim en Laurens Eva een orgasme te bezorgen:

¹²¹ Spit, p. 209

¹²² Spit, p. 251

¹²³ Spit, p. 389

¹²⁴ Spit, p. 390

“Weet je wat?” zegt ze. “Bezorgen jullie Eva eens een orgasme. Dat verdient ze wel na al dat harde werk van daarnet. Bewijs dat jullie dat kunnen. Als het lukt, mogen jullie mij neuken, ieder op z’n beurt.” (Spit, 397)

Deze opdracht loopt volledig uit de hand en resulteert er uiteindelijk in dat Pim en Laurens Eva tot bloedens toe verkrachten met gereedschap: een gaatjesmaker en behangerslijm¹²⁵.

Eva’s poging om door Pim en Laurens geaccepteerd te worden als *one of the guys* heeft ertoe geleid dat leden van haar eigen geslacht zich tegen haar hebben gekeerd. Eva hoort nergens bij: ‘Ik ben geen vrouw, geen meisje, maar ik ben ook niet één van hen [Laurens en Pim].’ (Spit, 395) De machtspositie die ze heeft proberen te vervullen als *hegemonic male* om zo de vriendschap met Laurens en Pim te behouden, heeft haar niets dan pijn opgeleverd. Daarnaast was het te laat toen ze wel een homosociale relatie probeerde te onderhouden met Elisa. Ze had al teveel leden van haar eigen geslacht verraden en ze is teveel verbonden aan Pim en Laurens. Elisa neemt Eva’s rol over en geniet in het begin van de macht die ze nu heeft, maar als ze het bloederige resultaat ziet van haar opdracht, verandert dit: ‘Elisa neem afstand. Ik roep haar naam zodat ze me aankijkt. (...) Maar ze kijkt enkel nog naar de toppen van haar schoenen, haar wangen zijn wit weggetrokken, haar lippen steken ertegen af’ (Spit, 403). Ook Elisa beleeft uiteindelijk geen plezier aan de rol van *hegemonic male* en wordt net als Eva slachtoffer van deze rol.

4.3 De invloed van gefaalde mannelijkheid

Lize Spit geeft in *Het smelt* vooral de stereotiepe man weer die streeft naar *hegemonic masculinity*, maar faalt om over deze vorm van mannelijkheid te beschikken. Dit stereotype verbeeldt Lize Spit hoofdzakelijk in de personages Pim en Laurens. Zowel Pim als Laurens zien vrouwen als lustobject en proberen door middel van ‘de steekproeven’ vrouwen te domineren en over te halen tot seksuele handelingen. Laurens en Pim falen met het introduceren van ‘de steekproeven’ eigenlijk al in hun mannelijkheid, omdat ze niet in staat zijn ervoor te zorgen dat een meisje vrijwillig seksuele handelingen bij hen verricht.

Bovendien voeren de twee jongens een constante competitie met elkaar over de positie van alfaman. Deze competitie draait vooral om wie de meeste meisjes krijgt en om wie het best seksueel kan presteren. Zo hebben Pim en Laurens elk een lijst gemaakt van de meisjes die zij graag willen uitnodigen voor ‘de steekproeven’, maar Pim bepaalt telkens welk meisje

¹²⁵ Spit, pp. 399-403

aan de beurt is. Dit tot ongenoegen van Laurens, maar hij durft niet voor zichzelf op te komen. Ook als Pim stelt dat een meisje van Laurens' zijn lijst op zijn eigen lijst thuishoort, durft Laurens hier weinig tegen in te brengen:

“Wie komt er vandaag eigenlijk?” (...) “Evelien” zegt Pim. “Een van mijn meisjes.” Laurens steigert. “Een van *jouw* meisjes?” “Melissa was toch eerder eentje van *jou*?” zegt Pim. Laurens haalt zijn neus op. (...) Melissa was niet *mijn* meisje,” hamert Laurens. “Nee oké. Jij mag ook eens naar Evelien haar borsten kijken,” grijnst Pim.’ (Spit, 175-176)

Wanneer Laurens Pim wel weet te verslaan, probeert Pim Laurens zijn overwinning vrijwel meteen te bagatelliseren, om zo zijn overheersende positie te behouden. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk wanneer Laurens van Pim een wedstrijd wint over wie zichzelf het langste kan aftrekken tijdens een pornofilm zonder klaar te komen:

Pim neemt het bewijsmateriaal van Laurens over, weegt beide zakken voor zich uit, tussen duim en wijsvinger. De zak met eigen sperma doet hij duidelijk meer doorwegen. “De mijne bevat meer zaad, de jouwe is enkel slijm en lucht,” zegt hij. “Leer tegen je verlies kunnen.” Laurens steekt zijn middelvinger op. (Spit, 292)

Waarop Pim antwoordt: ‘ “Het is niet hoe lang je het doet, het is hoe je het doet.” ’ (Spit, 293) Laurens wordt constant geconfronteerd met het feit dat hij een verloren strijd strijdt tegen Pim, die qua intelligentie en ook qua uiterlijke kenmerken van mannelijkheid boven hem staat: ‘Pims geslacht was lang, slank en stevig, net als zijn handen. Dat van Laurens, een bruinrijks exemplaar, had toen ook al de eigenschappen van een BiFiworstje.’ (Spit, 294) Toch accepteert Laurens zijn verlies niet en wil hij, zeker als er dorpsmeisjes bij zijn, niet onderdoen voor Pim. Dit gaat zelfs zo ver dat hij meehelpt aan de verkrachting van Eva, omdat Pim hem aanspoort:

Pim grijpt naar het metalen, spitse handvat. Laurens zoekt kort oogcontact met mij, probeert Pim weg te duwen, hem tot inzicht te brengen. “Dit is het niet waard. Kom op,” zegt hij. Hij mept op Pims schouder, net niet hard genoeg. Pim laat zich niet tegenhouden. (...) “Ga je me nog helpen Lau, of ga je je nog een beetje aanstellen?” zegt Pim. (...) Ik [Eva] zie hem [Laurens] twijfelen. Wil hij het echt voor mij

opnemen? Of wil hij, wellicht voor de enige keer in zijn leven, een negenenhalf neuken? (...) Pim dirigeert Laurens. (...) Laurens duwt me met mijn schouders op de grond, (...) (Spit, 397-398).

Door de constante strijd die Pim en Laurens met elkaar wordt duidelijk dat zij onzeker zijn en hun mannelijkheid alleen kunnen bevestigen door de ander te domineren.

Eva's onzekerheid vindt waarschijnlijk zijn oorsprong in de relatie die ze met haar vader heeft. Deze relatie wordt vooral duidelijk in de hoofdstukken waar losse herinneringen uit Eva's jeugd worden beschreven. In deze hoofdstukken komt Eva's thuissituatie aan bod. Eva's vader wordt in *Het smelt* afgebeeld als een man die streeft naar *hegemonic masculinity*, maar daarin faalt en niet gelukkig lijkt te zijn met zijn leven en met zijn gezin. Na Jolan en zijn doodgeboren tweelingzusje Tes, werd Eva geboren, daarna kwam Tesje. De ouders van Eva besteden eigenlijk meer aandacht aan hun overleden dochter dan aan hun andere kinderen. Eva stelt ook dat Jolan, Tesje en zij altijd herinnerd werden aan hun dode zusje: 'We waren met drie maar hadden vier schaduwen.' (Spit, 22) Ook zien Eva's ouders Tesje meer als een eerbetoon aan hun overleden dochter dan als hun eigen kind en vernoemen ze haar naar Tes¹²⁶. Daarbij lijkt het alsof de ouders van Eva geen interesse hebben in hun levende dochters en ze blijven hangen in het verdriet van hun overleden dochter:

Van mijn [Eva's] eerste levensjaar werden hooguit vijftig foto's gemaakt. Bij geen van de kiekjes stonden nog uren bij geschreven, er kwamen geen onbekende nonkels en tantes op bezoek. (...) Drie jaar later, in '91, volgde Tesje. Van haar maakte vader maar een handvol foto's, die zelfs niet meer in een album belandden. (Spit, 22-23)

Eva's vader is vaak aan het werk en loopt express met zijn fiets aan de hand, zodat hij er langer over doet om thuis te komen: 'Vader wandelde heel traag de brug af, met de fiets aan de hand, gebogen als bij een sterke tegenwind.' (Spit, 192) Ook maakt hij nooit iets af, aan alle klussen die gedaan moeten worden in het huis, is hij nooit begonnen:

Ik [Eva] volg vader het werkhuis in. De muntstukken zakken langs mijn enkels naar de onderkant van mijn voeten. (...) Vader zou hier grootse dingen maken. De tuin onderhouden, de haag scheren, een composthoop aanleggen, de badkamer verbouwen.

¹²⁶ Spit, p. 23

(...) In het midden van de ruimte heeft vader een half muurtje gemetseld met holle bakstenen om daar een lavabo aan op te hangen. De wanden zouden betegeld worden zodra daar geld voor was. Jolan ontdekte dat de holtes in de bakstenen prima houders waren voor tandenborstels. “Heel handig, in de tussentijd,” besloot mama. Jolan had het toen al berekend: er zit geen tijd tussen tijd. Overal in de werkplaats bevinden zich lege bierblikjes en andere rotzooi. De binnenmuren zijn bekleed met paddenstoelen. (Spit, 12)

Als Eva's vader wel thuis is, neemt hij een dominante rol aan ten opzichte van zijn kinderen en van zijn vrouw. Zo commandeert hij zijn vrouw dat ze bij de hond moet gaan eten als ze dronken is op kerstavond: ‘ “Wie niet met bestek kan eten, moet maar samen met de hond vieren,” zei vader, terwijl hij haar en haar bord verplaatste naar de mand in de hoek van de keuken.’ (Spit, 169) Als zijn vrouw op een verenigingsquiz zichzelf voor schut zet door teveel te drinken, draagt Eva's vader haar op om een kruiwagen voor haar moeder van huis te halen en haar daarmee weg te voeren¹²⁷. Eva's vader kan net als Laurens en Pim, ook alleen maar zijn mannelijkheid bevestigen door iemand anders te kleineren. Daarnaast geeft hij Eva als kind verantwoordelijkheden die ze niet kan dragen. Hij gebruikt haar en onderhoudt daardoor geen gezonde vader-dochterrelatie met haar. Hij behandelt Eva eerder als een moeder dan als een kind. Zo durft hij Jolan en Tesje wel aan te kijken als hij hun moeder uitkaffert, maar Eva niet. Alsof hij bang is dat zij hem terecht zal wijzen en zijn falen als vader en als man doorheeft: ‘ “Ach mens. Dat zijn geen tranen, dat is het teveel aan wijn dat er weer uit moet,” zei vader. Ook zijn ogen stonden troebel. Hij keer van Jolan naar Tesje. Mij durfde hij niet aan te kijken.’ (Spit, 170)

Eigenlijk wenst Eva haar vader dood¹²⁸. Toch blijft ze vechten voor zijn liefde en hoopt ze dat hij ooit zijn leven zal beteren. Zo helpt ze hem zelfs nadat hij haar moeder van de grond heeft laten eten op kerstavond: ‘Ik ging voor hem een slaapzak en een emmer zoeken. Het was de eerste en de enige keer dat ik achter hem aan op de trap naar beneden liep en dacht: één duwtje en hij is er vanaf.’ (Spit, 170) Ook wenst ze voor hem een beter leven, al is het niet met haarzelf erin: ‘Daar, van op afstand, had ik vurig gewenst dat hij wel over een luik in de tuin beschikte waarachter hij een tweede gezin verborgen hield, dat zijn leven meer voorstelde dan enkel de dingen waarvan ik op de hoogte was.’ (Spit, 192) De behoefte die Eva heeft om van gehouden te worden door haar vader, projecteert ze op haar relatie met Pim

¹²⁷ Spit, p. 303

¹²⁸ Spit, p. 107

en Laurens. Deze jongens streven ook beiden naar *hegemonic masculinity* en gebruiken haar, net als haar vader, voor hun eigen doeleinden. Toch blijft Eva vechten voor hun vriendschap, omdat ze vanuit huis uit niet gewend is om een gelijkwaardige relatie met een man te hebben.

Opvallend is dat Eva blijft omgaan met *hegemonic males* Pim en Laurens en hen als haar twee enige vrienden op een voetstuk plaatst, terwijl er in *Het smelt* ook mannelijke personages aanwezig die kenmerken vertonen van *sensitive masculinity* en wel het beste met haar voor lijken te hebben, zoals Jan en Jolan. Als zij proberen een hechtere relatie met Eva te ontwikkelen, laat Eva dit niet toe. Jan, de broer van Pim die later zelfmoord pleegt¹²⁹, is een gevoelige jongen die met heel zijn hart voor de koeien op de boerderij van zijn ouders zorgt¹³⁰. Door de kinderen op school wordt hij gepest en buitengesloten¹³¹. Voor Eva ontwikkelt Jan een verliefdheid. Hij helpt Eva met zwemmen en redt haar als ze bijna kopje onder gaat:

Plots trok iets me benedenwaarts. (...) Waar was Jan? Ik spartelde, tot twee grote handen mijn enkels omklemden en me tot bedaren brachten. Jan was achter me komen zwemmen en gaf me kleine zetjes. (...) Laurens en Pim lagen ver voorop, zetten een laatste spurt in. Toen ze op de oever stonden, liet Jan me weer los, ging voor me uit zwemmen. (...) ik eindigde laatst maar had niets verloren. (Spit, 74)

Eva vindt de aandacht die hij haar geeft fijn, maar durft in haar fantasie niet verder over Jan en zichzelf samen na te denken. Als ze erachter komt dat hij haar leuk vindt, sluit ze zich af: ‘Sinds ik wist dat hij me een mooi meisje vond, had ik hem nooit meer écht aangekeken.’ (Spit, 328) Met haar broer Jolan, die net als Jan kenmerken van *sensitive masculinity* vertoont, ontwikkelt Eva evenmin een hechte relatie: ‘Met Jolan heb ik nooit dezelfde band gehad als met Tesje, misschien omdat ik met hem nooit een kamer heb gedeeld.’ (Spit, 333) Jolan lijkt enigszins op Jan in zijn interesses en zit ook met hem in dezelfde klas. Daarnaast is hij de enige uit de klas die Jan niet pest:

Hij [Jolan] was een van de weinigen die graag naar Jans verjaardagsfeestjes ging.
Beiden hadden ze een fascinatie voor dieren. Jolan was de enige die zich afzijdig hield

¹²⁹ Spit, p. 463

¹³⁰ Spit, p. 415

¹³¹ Spit, p. 233

van het gepest. Maar hij kreeg daar achteraf weinig krediet voor, want doorgaans hield hij zich afzijdig van alles wat niet minstens vier poten had, (...) (Spit, 333).

Wanneer Eva seksueel mishandeld is door Pim en Laurens en zich thuis in de badkamer opsluit, komt Jolan binnen. Hij ziet dat het niet goed gaat met Eva, maar Eva zegt dat ze alleen maar ongesteld is. Als Jolan haar liefdevol een short van hem geeft, twijfelt Eva even of ze hem alles moet vertellen: ‘Hij [Jolan] wandelt terug naar deur. “Wacht,” zeg ik. Hij wacht. “Wat is er?” Ik zeg niets meer. Jolan gaat op de badrand zitten. “Wil je dat ik mama roep?” “Nee,” zeg ik. “Het gaat wel.”’ (Spit, 445) De reden dat Eva geen band ontwikkelt met Jan en Jolan is omdat ze denkt dat niemand ooit voor haar zal zorgen. Wanneer Jolan en Eva terug fietsen van het ziekenhuis waar ze haar zusje Tesje hebben laten opnemen, twijfelt Eva opnieuw of ze Jolan over haar verkrachting zal vertellen, maar doet dit niet door haar onzekerheid: ‘(...) ik [Eva] vrees dat hij [Jolan] niet het hele eind zal willen terugfietsen om mij te laten verzorgen.’ (Spit, 459) Eva ervaart de liefdevolle gebaren van Jan en Jolan wel, maar kan deze niet volledig bevatten omdat ze een negatief zelfbeeld heeft. Zo stuurt Jolan Eva als ze volwassen zijn elke kerst een geldbedrag om, zoals hij zegt, ‘nuttig en soms ook niet’ (Spit, 332) te besteden. Eva begrijpt het gebaar van Jolan niet en besluit het geld niet uit te geven, totdat ze eruit is hoe Jolan wil dat zij het geld besteedt.

Toch is het ook begrijpelijk dat Eva met Jolan geen affectieve relatie ontwikkelt, omdat hij naast kenmerken van *sensitive masculinity* ook kenmerken van haar vader vertoont. Net als haar vader, is Jolan vaak afwezig en ontrekt hij zich vaak aan het gezinsleven om archeologische vondsten in zijn kamer te bestuderen. Dit doet hij ook als Eva en hij net Tesje naar het ziekenhuis hebben gebracht, zonder het aan hun ouders te vertellen. Jolan stelt dat hij hun moeder in gaat lichten over de opname van Tesje, maar trekt zich in plaats daarvan terug op zijn kamer:

“Ik ga het aan mama vertellen, wat er gebeurd is, wat we besloten hebben. Dit kan zo niet langer,” zei Jolan. Hij verdween met gedecideerde passen in het huis.(...)Met het boekje in mijn handen ging ik [Eva] het huis binnen. Het was er muisstil, donker. Mama lag nog steeds in de zetel te slapen. Door het plafond heen hoorde ik Jolan die zich in zijn slaapkamer had teruggetrokken. De wieltjes van zijn bureaustoel schoven heen en weer over de plankenvloer. Dit geluid kon ik uit duizenden herkennen: hij was in de weer met zijn microscoop, zijn verse buit aan het bestuderen. (Spit, 476)

Net als zijn vader, vlucht Jolan voor zijn verantwoordelijkheden. Ook maakt hij loze beloftes aan Eva, zo zegt hij tegen haar: ‘ “We gaan voor elkaar zorgen, jij en ik. Het ziekenhuis zal mama en papa wel al op de hoogte hebben gebracht. Ik ga volgend jaar studeren in Leuven en zodra ik wat geld heb, huur ik een flat die groot genoeg is voor twee, voor drie desnoods.” ’ (Spit, 474) Later maakt Jolan deze belofte nooit waar en is envelopjes met geld sturen het enige zorgzame wat hij naar Eva doet.

4.4 Onderdrukte en opgelegde vrouwelijkheid

Eva is geen stereotiepe vrouw, omdat ze zich gedraagt en kleedt als tomboy en ook probeert te voldoen aan principes van *hegemonic masculinity* in haar vriendschap met Laurens en Pim en in haar gedrag naar de andere dorpsmeisjes. Wat dit betreft zou wel gezegd kunnen worden dat feministische golven invloed hebben gehad op het personage Eva. Toch wordt Eva wel als de stereotiepe vrouw onderdrukt door mannen. Zowel Pim en Laurens als Eva’s vader zijn hier schuldig aan.

Verder heeft Eva ook niet de kans om haar genderidentiteit te ontdekken, omdat ze opgroeit met jongensvrienden en door haar ‘competitiviteit en klederdracht’ (Spit, 43) niet wordt geaccepteerd door de meisjes in haar klas. Door Jolan wordt Eva zelfs niet als een meisje gezien. Dit wordt duidelijk als hij en Eva bezig zijn met graven in de tuin en hun zusje Tesje mee wil doen: ‘ “Opgravingen zijn niet voor meisjes!” riep hij.’ (Spit, 51) Waarop Tesje vraagt: ‘ “Eva is toch ook een meisje?” (Spit, 51) Om daar niet op te antwoorden duwde Jolan de hele boterham in zijn mond.’ (Spit, 51) Eva worstelt met haar vrouwelijkheid, aan de ene kant wil ze een vrouwelijk lichaam krijgen: ‘Mijn borsten zijn niet echt rond en hangend, in vergelijking met die van andere meisjes, maar ze zijn puntig en staan rechtop. Hoe kan ik ze laten weten dat ze er best mogen blijven?’ (Spit, 30) Daarnaast hoopt ze dat Pim en Laurens haar ooit als een meisje zien en draagt ze twee bh’s over elkaar om zo hopelijk bij hen op te vallen¹³².

Aan de andere kant wil Eva niets liever dan een van de drie musketiers blijven en is ze ook verontwaardigd als een meester Rudy in hun klas heeft uitgelegd hoe de vagina er uit ziet: ‘Ik voelde me vuil. Dat wat ik jaren verborgen hield, was door meester Rudy wel twintig keer met krijt aangetikt.’ (Spit, 77) De enige keer dat Pim en Laurens er niet omheen kunnen dat Eva een meisje is, is wanneer ze haar verkrachten. Eva heeft haar eerste seksuele ervaring met het andere geslacht gehad en heeft daarmee haar gender ontdekt, maar op een gruwelijke

¹³² Spit, p. 244

manier. Door Eva in het verleden is behandeld door mannen, ziet ze zichzelf als ze volwassen is niet als een vrouw die de moeite waard is:

Voor het eerst vandaag zag ik mezelf in de reflectie, een vrouw, langharig, inmiddels hoekig en uitgebeend. Vooralsnog enkel geschikt geweest voor mannen met matige standaarden, voor hen die wel hoger wilden mikken maar werden teruggefloten door hun eigen beperkingen, (...) (Spit, 439).

Naast de invloed van Eva's jongensvrienden op haar getroebleerde genderidentiteit, hebben haar vader en moeder hier ook een grote rol in. Aan de ene kant heeft Eva niet de kans om zich te ontwikkelen door haar vriendschap met Pim en Laurens. Aan de andere kant krijgt zij van haar vader en moeder een moederrol toegewezen. In het gezin van Eva treedt een vorm van parentificatie op: zowel Eva's vader als Eva's moeder behandelt Eva als zorgverlener en neemt niet de verantwoordelijkheid als ouder. Alice Miller stelt in haar boek *Het drama van het begaafde kind: op zoek naar het ware zelf* (2013) dat ouders die de rol van het kind aannemen ten opzichte van hun eigen kind, zelf ook ouders hebben gehad die hetzelfde principe van parentificatie op hen toepasten. Hun ouders waren voor hen als kind niet beschikbaar om hun behoeften naar te uiten, maar hun eigen kind is dat wel:

Een kind kun je zo opvoeden dat het wordt zoals je graag wilt. Bij een kind kun je je sterk voelen, je kun eisen dat het jouw eigen gevoelens beleeft, (...). Wanneer een vrouw tegenover haar moeder al die behoeften heeft moeten onderdrukken en verdringen, dan kan ze nog zo ontwikkeld zijn, maar bij haar eigen kind komen die behoeften te voorschijn uit de diepte van het onbewuste, en eisen ze bevrediging. Het kind voelt dat duidelijk aan en houdt al heel vroeg op eigen behoeften te uiten. (Miller, 11)

In de relatie tussen Eva en haar moeder, is dit principe terug te zien. Eva's moeder is geen vrouwelijk voorbeeld voor Eva en heeft niet door wat er in haar omgaat, doordat ze constant onder invloed van alcohol is. Als Eva's moeder zich wel opent naar Eva, gaat het over haarzelf en haar eigen verdriet over haar overleden dochter Tes:

“Weet je Eva,” begon ze, haar rug ongemakkelijk over de lage afwasbak gebogen. “Jij had een ouder zusje, dat weet je. Vandaag op de dag af zeventien jaar geleden hoorden

we dat ik zwanger van haar was. Dus vier ik haar verjaardag vandaag. (...)”Ik begreep wat ze wilde zeggen, maar had er weinig begrip voor. We zouden ook gewoon kunnen praten over mijn schoolresultaten, over Laurens en Pim, over hoe het kon dat zo veel meisjes al ongesteld waren en ik nog niet, desnoods, als het per se over de dood moest gaan, konden we het hebben over Jan. (Spit, 433)

De moeder van Eva weet dat Eva “beschikbaar” is en gebruikt haar alleen om haar eigen behoeften te vervullen. Miller stelt dat kinderen zoals Eva zich ontheemd voelen en dat paratificatie hier de oorzaak van is: ‘Er heeft inderdaad een ontleding, een verarming, een gedeeltelijke moord op de mogelijkheden plaatsgevonden. De integriteit van het kind is gekrenkt, en daardoor is het levende, het spontane afgesneden.’ (Miller, 12) Eva heeft ook het gevoel, dat een deel van haar is weggenomen en denkt dat dit al gebeurd is toen ze nog in de baarmoeder zat:

Er ontbreekt me dan iets, alles, alsof ik ooit vollediger ben geweest en iets in me zich nog herinnert hoe dat voelde. (...) Misschien ontstond het doordat ik geboren werd kort na een tweeling, uit een baarmoeder die nog wat uitgezet was, dacht ik laatst. Misschien zat mama de eerste negen maanden al te losjes om me heen. (Spit, 20-21)

Eva heeft dan ook geen hechte band met haar moeder en voelt de ongelijkwaardige relatie die ze met haar heeft. Eva’s moeder zadelt Eva op met haar eigen verdriet en probeert Eva een identiteit op te leggen, zodat ze zichzelf in haar eigen kind kan spiegelen: ‘ “Ik [Eva’s moeder] vertel dit alleen aan jou, omdat jij me aan mezelf doet denken” zei ze. “Wat wij hebben, is geen gave, het is geen talent, het is een verantwoordelijkheid waarmee we zijn opgezadeld. Een radar voor andermans verdriet.” (Spit, 433) Eva heeft door welke rol ze door haar moeder opgelegd krijgt, maar kan er niet aan ontsnappen, doordat ze het “beschikbare” kind van haar moeder is. Het wordt duidelijk dat Eva haar rol in de relatie met haar moeder doorheeft, als ze haar moeders’ drankprobleem durft aan te kaarten: ‘ ”Waarom drink je precies?” durfde ik plots te vragen. “Komt het door de radar of omdat je weet dat je mij er ook mee hebt opgezadeld?” ’ (Spit, 434) Dat Eva’s moeder ook de zorgverlenende rol had toen ze zelf een kind was, blijkt uit een telefoongesprek dat Eva opvangt tussen haar moeder en haar oma:

Mama kan moeiteloos overschakelen van het Algemeen Nederlands naar het dialect. Tegen ons praat ze zelden in haar moedertaal. Het legt altijd een deel van haar karakter bloot waar wij niet over mogen beschikken, een zekere sterkte, een zeldzaam optimisme. Ze belt niet lang maar blijft wel het hele gesprek rechtop staan en glimlachen – een dochter waar geen moeder spijt van kan hebben. Zodra ze ophangt, zakken de schouders, verdwijnt haar hand uit de broekzak, wordt ze zelf weer de moeder met spijt. (Spit, 200-201)

Daarentegen bekommert de moeder van Laurens zich wel om Eva. Wanneer ze Eva vertelt dat ze vroeger Eva's moeder met fiets en al haar kinderen om zag vallen komt de affectie die Laurens' moeder voor Eva heeft duidelijk naar voren. Laurens' moeder wilde te hulp schieten, maar de moeder van Eva sloeg haar hulp af. Ze vertelt Eva hoe zij het voorval beleefde en wat voor effect het later die avond op haar had:

“Jolan die op zijn BMX voorop fietste, heeft je moeder en de fiets weer overeind geholpen. Hij heeft Tesje tot bedaren gebracht. Jij, Eva, jij gaf geen kik. Je zat daar maar, vastgeklampt aan het zadel.” (...) “Die avond, Eva, kreeg ik geen hap door mijn keel, geloof me.” (...) Ze keek me [Eva] aan, voor het eerst gaf ze me een glimlach, liefdevol maar met spijt doorvlochten. (...) “Zulke dingen gebeuren,” zei ik. Ik meende het, het was goed dat mama met de fiets was gevallen want het had me dit opgeleverd: de glimlach die ze niemand anders gunde, die van ver moest komen. (Spit, 130-131)

Spit laat zien dat Eva het niet erg vindt dat haar moeder is gevallen, omdat ze in ruil daarvoor een glimlach van de moeder van Laurens heeft gekregen. De positie die Laurens' moeder in Eva's leven heeft, staat boven de positie die haar moeder heeft. Toch verandert aan het eind van het roman de affectie van de moeder van Laurens naar Eva. Laurens overtuigt zijn moeder er namelijk van dat Eva de snee boven zijn oog zonder gegronde reden heeft gemaakt, terwijl hij weet dat Eva dit deed als reactie op haar verkrachting. Eva raakt door hierdoor eigenlijk opnieuw een moeder kwijt.

De relatie tussen Eva en de moeder van Laurens, wordt door Laurens' toedoen verbroken. Opvallend is dat de relatie die Eva heeft met juf Emma, een lerares op de basisschool die net als Laurens' moeder een vorm van zorg opneemt voor Eva, ook wordt verbroken door de vriendschap van de drie musketiers. Eva heeft in eerste instantie een hechte

band met haar en Eva heeft het gevoel alsof juf Emma als een soort beschermengel aanwezig is wanneer ze alleen is:

Aan het einde van de schooldag gebeurde er iets vreemds. Na mijn aftocht door de schoolpoort zweefde juf Emma achter me aan naar huis. Ik zag het duidelijk een klaar: niet haar hele lichaam, enkel haar hoofd en een stuk van haar hals. (...) Vanuit vogelperspectief keek ze op me neer, het was een gave die ik tot dan toe enkel Sinterklaas had toegekend. Het had niets gruwelijks. Door haar aanwezigheid was ik zelden alleen. (Spit, 143-144)

Toch voelt Eva zich aan de andere kant eenzaam, omdat ze zich nu verder verwijderd voelt van Laurens en Pim. Hierdoor gaat Eva de constante aanwezigheid van juf Emma als een belemmering ervaren:

Na een paar maanden werd het lastig. Laurens en Pim hadden niemand die hen in het oog hield. Ze leken me hoe langer hoe meer vrij en onbelemmerd. Ik kon niets meer doen zonder dat ik tegelijk moest controleren hoe dat er van bovenaf uitzag. (Spit, 144)

Wanneer Eva er echter achterkomt dat juf Emma lesbisch is¹³³, verandert alles. Juf Emma vraagt aan Eva om haar geaardheid geheim te houden, maar Eva verklapt het toch aan Pim: ‘Ik had me echt voorgenomen het aan niemand te vertellen, maar de verzegeling van mijn lippen begaf het op weg naar huis. Ik wilde iets tegen Pim te vertellen hebben.’ (Spit, 238). Even later is het hele dorp ervan op de hoogte van juf Emma’s geaardheid en dit is voor velen in het streng gelovige Bovenmeer moeilijk te accepteren¹³⁴. Juf Emma wordt dan ook ontslagen, neemt afstand van Eva en verdwijnt als Eva’s “geweten”¹³⁵. Hieruit blijkt opnieuw dat Eva slecht in staat is om een homosociale relatie te sluiten. Juf Emma heeft ze, net als de dorpsmeisjes, verraden om de drie musketiers in stand te houden. Door de afhankelijkheid die Eva voelt van haar vriendschap met Pim en Laurens verpest ze haar kans om een zorgende moederfiguur in haar leven te krijgen, een rol die haar eigen moeder niet kan vervullen.

¹³³ Spit, p. 237

¹³⁴ Spit, p. 240

¹³⁵ Spit, p. 239

Daarnaast is Eva door de (mentale) afwezigheid van niet alleen haar moeder, maar ook van haar vader, niet in staat om als een zorgeloos kind op te groeien. Eva heeft niet de ruimte om haar genderidentiteit te ontdekken en haar kindertijd wordt haar ook nog eens afgenomen. Uit verschillende scènes in het boek blijkt namelijk dat Eva's vader ook emotioneel van haar afhankelijk is. Toen Eva nog een kind was, heeft haar vader haar als enige van het gezin opgezadeld met de kennis dat hij een strop had opgehangen in de schuur en deze elk moment kon gebruiken om een eind aan zijn leven te maken: ‘ “Jij bent de enige die hiervan op de hoogte is. Zelfs je moeder weet van niets. Laten we dat zo houden.” (...) “Dat ik je dit heb laten zien, is vermoedelijk een goed teken.” ’ (Spit, 17) Haar vader legt Eva uit dat het van belang is dat je de strop op de juiste hoogte knoopt: ‘ “Indien je niet van hoog genoeg valt, dan breek je je nek niet.” ’ (Spit. 14) Als Eva vraagt wat dan precies de juiste hoogte is, geeft haar vader een ontwijkend antwoord, wat lijkt aan te duiden dat hij eigenlijk de stap tot zelfmoord niet durft te zetten: ‘ “En wat is de exacte hoogte dan?” Naar mijn vraag wordt niet geluisterd. “Met een foute knoop zal je afzien. Je wilt toch niet dat ik afzie?” ’ (Spit, 14)

Eva krijgt een veel te grote verantwoordelijkheid opgelegd door haar vader en neemt hem dat kwalijk. Hij is te laf om voor de dood te kiezen, maar maakt ondertussen Eva het leven zuur, legt haar teveel verantwoordelijkheden op, ontnemt haar zo haar kindertijd en blokkeert de ontwikkeling van zijn kind. Zo licht hij Eva ook in over de mogelijke zelfmoord van haar moeder. Vervolgens moet Eva midden in de nacht haar vader helpen om alle scherpe voorwerpen uit het huis te verwijderen¹³⁶. Op deze manier deelt hij de verantwoordelijkheid voor de dood van zijn vrouw met Eva, waardoor hij een ondragelijk zware last op zijn kind legt. Eva is er dan bijvoorbeeld ook bang voor dat hun actie er misschien juist voor zorgt dat haar moeder zelfmoord pleegt: ‘ Achteraf maakte ik me er nog grotere zorgen over of, in het geval ze geen doodswens had gehad, we er haar met de lege besteklades de noodzaak toe hadden aangepaard. ’ (Spit, 58) Eva is door de verantwoordelijkheden die ze opgelegd krijgt, thuis teveel bezig met zorgen voor haar ouders. Ook proberen zij hun zorgvragende gedrag te verbergen door Eva ervan te overtuigen dat zij zelf en niet haar ouders, ervoor gekozen heeft om hun kind te zijn en daarmee ook zelf om haar zorgende rol heeft gevraagd: ‘ Vader zegt altijd ‘je moeder’ en mama doet hetzelfde als ze het over papa heeft, dan zegt ze ‘jouw vader’. Dat is niet helemaal eerlijk. Ze proberen zo ergens mee weg te komen, door te doen alsof ik diegene ben die hen heeft uitgekozen. ’ (Spit, 15-16)

¹³⁶ Spit, p. 57

Daarnaast bekommeren zich ook niet om hun andere kinderen en daardoor neemt Eva eigenlijk de moederrol over voor haar zusje Tesje. Eva denkt ook dat haar “onzichtbaarheid” mede te maken heeft met haar relatie met Tesje: ‘Ik ging ervan uit dat Tesje de reden was dat ik al die tijd onzichtbaar was gebleven – ik had er alleen voor haar willen zijn.’ (Spit, 356) De afwezigheid van Eva’s moeder neemt zulke extreme vormen aan, dat Jolan en Eva zelfs een keer Tesjes dood in scène zetten om aandacht te krijgen van hun moeder¹³⁷. Eva is samen met haar broer Jolan de enige die de ernst doorheeft van het obsessiecompulsief gedrag en eetstoornis van Tesje:

Jolan heeft het opgezocht, hoe het komt dat haar [Tesjes] haren zo traag groeien. Het zou kunnen liggen aan het feit dat ze zo weinig eet, dat ze op de meeste dagen alleen maar groene dingen binnenkrijt, dat ze op alles een vast aantal keer moet kauwen. Zestien keer. Volgens mij ben ik de enige die soms met haar mee telt (...) Ze is zichzelf traag aan het uitwissen. Zoals een vlekje op een aanrecht: inweken, wegkrabben. Ik trap goed door bij het fietsen. Vanavond zal ik mama of Jolan erop aanspreken. Of durf ik me dat nu alleen maar voornemen omdat ik van hieruit het huis met mijn pink kan bedekken? (Spit, 172)

Eva voelt een grote verantwoordelijkheid voor het welzijn van Tesje, maar is bang dat als ze er met haar familie over praat, niemand naar haar zal luisteren. Niemand uit het gezin heeft ooit voor Eva gezorgd. Haar moeder en vader zullen dit waarschijnlijk ook niet doen, anders hadden ze Eva’s last van de zorg over Tesje al veel eerder overgenomen. Het gaat zelfs zo ver dat Jolan en Eva op een dag Tesje samen meenemen naar het ziekenhuis, waarna Tesje bij psychiatrie wordt opgenomen en daarna bij een pleeggezin terecht komt¹³⁸.

Wanneer Eva een volwassen vrouw is, wordt duidelijk dat ze niet in staat is om affectieve relaties aan te gaan, omdat ze deze in haar jeugd nooit heeft gekend. Daarnaast durft ze dit risico niet te nemen, omdat alle mensen waarmee ze een hechte band heeft gehad, zorg van haar eisen. De enige relatie die Eva met een man kan hebben is seksueel, zoals met haar onderbuurman in Brussel¹³⁹, en niet liefdevol. Eva kiest ervoor om een seksuele relatie met haar buurman aan te gaan, omdat ze weet dat ze controle over hem kan uitoefenen, zoals ze dat bij Laurens en Pim niet kon:

¹³⁷ Spit, p. 216

¹³⁸ Spit, p. 458

¹³⁹ Spit, p. 27

Voor ik hem achterliet en de trap opging naar mijn deur, zei hij nog dat mijn hakken veel geluid op de houten vloer van mijn appartement maakten, maar dat hij dat niet erg vond, omdat ik klonk als iemand die wel wist wat ze wilde. Hieruit had ik opgemaakt: deze man (...) had weinig verstand van mensen, in het bijzonder vrouwen. (Spit, 27)

De buurman zal niet achter Eva's ware ik en onzekerheid komen en hierdoor durft ze hem voor een stukje toe te laten in haar leven. Eva noemt de buurman ook nooit bij zijn naam, zodat de relatie afstandelijk blijft. Opvallend is, dat de buurman alleen door Eva bevredigd wordt en niet andersom: 'Na een halfjaar wilde hij naast praten ook bevredigd worden. Dat vond ik niet per se een pluspunt, maar het stoorde me niet, zolang hij zich op voorhand even waste en ik mijn kleren mocht aanhouden.' (Spit, 27) Eva geeft zich letterlijk en figuurlijk niet bloot aan de buurman, laat hem niet bij haar binnen komen en spreekt ook het met hem liefst af in zijn appartement: '“Bij mij of bij jou?” zou hij vragen. “Dat is mij om het even,” zou ik zeggen, al zou ik het liefst in zijn appartement vieren, want daar staat niets dat me aan mezelf doet denken, zelfs geen tandenborstel.' (Spit, 372) Bij de buurman kan Eva zich voordoen als een ander mens, iemand die sterk in haar schoenen staat. Als de buurman erachter komt wie ze werkelijk is, bestaat het risico dat hij en niet zij de overhand neemt in hun relatie. Uit het seksuele contact tussen Eva en de buurman blijkt ook dat zij bepaalt hoe dit gaat: 'Laatst had hij, terwijl ik hem pijpte, mijn hoofd vastgegrepen. Hij begreep niet waarom ik met mijn tanden zijn eikel had vastgeklemd tot hij zijn greep loste.' (Spit, 336)

Na haar verkrachting, is Eva niet meer de persoon die ze was voor de zomer van 2002. Ze draagt geen jongenskleren meer zoals in aan het begin van de eerste verhaallijn, waarin losse herinneringen uit Eva's jeugd beschreven worden, duidelijk werd¹⁴⁰ en ziet zichzelf niet meer als genderloos, zoals ze zich in de zomer van 2002 wel zag: 'Ik ben geen vrouw, geen meisje, maar ik ben ook niet één van hen [Laurens en Pim].' (Spit, 395) In de derde verhaallijn, die de terugkeer van de volwassen Eva naar Bovenmeer beschrijft, blijkt uit Eva's focalisatie dat ze zichzelf wel als vrouw beschouwt 'Voor het eerst vandaag zag ik mezelf in de reflectie, een vrouw, (...)' (Spit, 439). Toch voelt de volwassen Eva dat haar verkrachting in de zomer van 2002 haar voor haar hele leven getekend heeft:

¹⁴⁰ Spit, p. 42

Wat gezegd werd, welke kleur T-shirt Pim had gedragen, welke spieren het meeste pijn hadden gedaan en hoe het zand binnenin precies had geschuurd, die informatie verdween langzaam naar de achtergrond, maar dát het gebeurd was, dat het me getekend had, bleef onmiskenbaar en werd dag na dag wranger. (Spit, 466)

Eva vergelijkt haar herinneringen met haar verloren slipje: ‘De afbraaktijd van herinneringen heb ik net als die van een slipje ooit opgezocht, maar niet gevonden.’ (Spit, 466) Dat Eva haar slipje langs de weg verloren is, wordt al in een van de eerste hoofdstukken van de derde verhaallijn duidelijk. De reden van het verlies komt pas aan het einde van de roman, in de tweede verhaallijn, naar voren. Hieruit blijkt dat in ieder geval de tweede en de derde verhaallijn in *Het smelt* elkaar ondersteunen en naar elkaar verwijzen. Ondanks het feit dat elke verhaallijn een andere levensfase van Eva beschrijft, zijn ze met elkaar verbonden door de herinneringen van het hoofdpersonage Eva. Eva is ook verbonden met haar dertienjarige zelf en kan deze nog niet loslaten, omdat ze de afbraaktijd van herinneringen nog niet heeft ontdekt. Hiervoor is het voor Eva ook van belang dat ze de buurman op afstand houdt. Ze mag er dan nu wel als een vrouw uitzien en hakken dragen, maar een deel van haar is nog steeds het beschadigde dertienjarige meisje uit de zomer van 2002.

4.5 Gender en dood

Tijdens de viering van de nieuwe melkmachine van Pim, waar tegelijkertijd Jan herdacht wordt, pleegt Eva zelfmoord. Vanuit Brussel vervoert ze in haar auto een blok ijs dat ze bij aankomst op de boerderij in het melkhuisje sleept. Eva hangt een strop op, gaat op het ijsblok staan, doet de strop om haar nek en wacht totdat het ijs gesmolten is¹⁴¹. Eva wil ontsnappen van zichzelf, maar neemt met de manier waarop ze zelfmoord pleegt wraak op iedereen die haar ontwikkeling in de weg hebben gestaan en haar hebben gemaakt tot wie ze is.

Eva’s vader heeft haar de manier waarop ze zelfmoord pleegt aangereikt, door haar de strop te laten zien die hij had opgehangen in hun schuur. Eva wil het niet toegeven, maar wenst haar vader eigenlijk dood¹⁴². Ze neemt hem zijn bestaan kwalijk: ‘Zijn [Vaders] rug is het enige deel van zijn lichaam dat ik durf aan te kijken, dat ik niets kwalijk neem – het is zijn dode hoek’ (Spit, 245). In tegenstelling tot haar vader, besluit Eva dat ze niet te laf zal zijn om haar eigen leven te nemen. Door op het ijsblok te gaan staan, weet ze precies of ze de strop op de juiste hoogte ophangt en is ze er, in tegenstelling tot haar vader, zeker van dat ze haar nek

¹⁴¹ Spit, p. 345

¹⁴² Spit, p. 170

breekt. Met deze actie laat Spit zien dat Eva uit de onderdrukking van haar vader is ontsnapt, omdat Eva met haar zelfmoord haar bestaansrecht in eigen handen neemt. Door zelfmoord te plegen, kan haar vader geen macht meer over haar uitoefenen.

Naast de relatie met haar vader, is ook haar vriendschap met Laurens en Pim is van invloed geweest op Eva's zelfmoord. Het raadsel dat gebruikt werd bij 'de steekproeven' luidt namelijk als volgt:

Een man wordt gevonden in een kamer, opgehangen, een strop rond zijn nek, boven een plas water, dood. Er is niets anders in die kamer, behalve hij, het koord en dat water. Geen ramen, geen meubels. Nu is het raadsel, wat is er gebeurd? Hoe is deze man precies aan zijn einde gekomen? (Spit, 381)

Dit raadsel is uiteindelijk de oorzaak van Eva's verkrachting. Bovendien kan ze na dit voorval haar gender niet meer ontkennen. Na dit incident is de vriendschap van de drie musketiers ten einde gekomen. Pim en Laurens hebben ook nooit hun excuses aangeboden: 'Dat ik de eerste weken na de zomer hoopte dat de telefoon zou gaan, dat Laurens en Pim hun excuses zouden aanbieden. Vier jaar lang zou ik daarop blijven wachten.' (Spit, 472) Eva gaat in op de uitnodiging van Pim om Jan te herdenken en om de nieuwe melkmachine in te huldigen, omdat deze is gericht aan de Eva voor de zomer van 2002: 'Natuurlijk weet ik dat het niet gericht is aan wie ik nu ben, maar aan de persoon die ik was toen we elkaar nog wel spraken, de Eva voor de zomer van 2002. Daarom doe ik vandaag precies wat ik toen gedaan zou hebben: ondanks weerzin tóch komen opdagen.' (Spit, 10) Bovendien heeft de Eva na de zomer van 2002 nog een 'rekening te vereffenen'¹⁴³ met de nu volwassen en toen veertienjarige Laurens en Pim. Eva vindt de herdenking van Jan het juiste moment om deze rekening te vereffenen, omdat hij een half jaar voor de zomer van 2002 zelfmoord pleegde. Na zijn dood veranderde er iets in de vriendschap van de drie musketiers. Het is bijna alsof Pim Eva schuldig bevindt aan Jans dood en denkt dat hij zelfmoord heeft gepleegd, omdat zij niet is ingegaan op zijn verliefdheid. Wanneer hij Eva verkracht met de gaatjesmaker zegt Pim ook tegen haar: ' "Kom op Eva. Beeld je desnoods in dat ik Jan ben," (...) (Spit, 401). Aangezien Eva nooit Pim over haar verliefdheid heeft verteld, moet Jan dit zelf aan Pim hebben losgelaten: 'Hoe Pim erbij komt weet ik niet. Hoe kan hij weten dat ik over Jan heb liggen fantaseren? Wie heeft hem dit verteld?' (Spit, 401)

¹⁴³ Spit, p. 310

Opvallend is dat de dood van Jan de climax vormt van de verhaallijn van de losse herinneringen. Deze herinneringen stammen allemaal uit de tijd voor de zomer van 2002 en bevatten ook momenten dat Jan nog niet overleden is. Deze verhaallijn en de verhaallijn van de zomer van 2002 ondersteunen elkaar en de hoofdverhaallijn waar Eva in het heden terug rijdt naar Bovenmeer en terug kijkt op haar verleden in het dorp. Alle drie de verhaallijnen hebben een climax die met de dood te maken heeft. De eerste climax is de dood van Jan, de tweede climax aan het einde van de zomer van 2002 is de verkrachting van Eva. Hier sterft eigenlijk de jonge Eva die worstelt met haar genderidentiteit en met de verkrachting sterft ook als het ware de vriendschap van de drie musketiers. De eerste climax ondersteunt de tweede, omdat na de dood van Jan de vriendschap tussen Laurens, Pim en Eva iets stroefs en onheilspellends krijgt. Daarnaast zijn deze twee climaxen zijn de oorzaak van de derde climax aan het einde van de hoofdverhaallijn, in de vorm van de zelfmoord van Eva. Het lijkt alsof Lize Spit er bewust voor heeft gekozen om de verhaallijnen in deze volgorde te laten eindigen. Ze bouwt zo de spanning in elke verhaallijn op en laat ze in de derde climax alles bij elkaar komen.

Hieruit blijkt dat de drie verhaallijnen, niet alleen de tweede en de derde, met elkaar verbonden zijn. Dit wordt onder andere duidelijk wanneer Eva ervoor kiest om zelfmoord te plegen op de herdenkingsdag van Jan, omdat ze Laurens en Pim wil laten zien wat het resultaat is van haar verkrachting. Vandaag speelt ze het spelletje van Pim en Laurens niet mee, zoals ze vroeger wel deed, maar 'laat ze zichzelf gelden' (Spit, 79). Eva heeft haar wraak helemaal uitgedacht: ze neemt expres een emmer met mest van Pims boerderij mee naar de slagerij van Laurens en besmeert alle bestellingen met mest. De mest heeft ze met de emmer uit de beerput gehaald:

Dit koperen emmertje had ik gevonden aan de deur van het melkhuisje. Naar de lange haak waarmee ik hem in de beerput zou kunnen laten zakken, had ik niet lang gezocht, ik wist waar ik moest kijken: in de garage. Daar hingen ook de tangen die ik nodig had om een voor een de ijzerdraden door te knippen waarmee het rooster boven de put was vastgezet. (Spit, 437)

In de eerste verhaallijn is duidelijk geworden dat Jan zichzelf heeft verdronken in de beerput¹⁴⁴. Hierna is het rooster boven de put goed vastgemaakt, maar Eva maakt ze op haar

¹⁴⁴ Spit, p. 412

sterfdag weer los. Door de mest uit de beerput te gebruiken voor haar wraak en Jans zelfmoord weer op een bepaalde manier te laten herleven door de beerput open te maken, wil Eva Pim en Laurens wijzen op de verandering in hun vriendschap die uiteindelijk tot haar verkrachting en nu tot haar zelfmoord heeft geleid.

Aangezien Pim de enige boer is in Bovenmeer, zal Laurens hem woest opbellen en hem de schuld geven van het verpeste vlees. Op dit moment zal Pim gaan zoeken naar de vermiste emmer en zal deze vinden in het melkhuisje, waar Eva zichzelf heeft opgehangen¹⁴⁵. Doordat Eva haar eigen raadsel gebruikt om zelfmoord te plegen, laat ze aan Pim en Laurens zien dat zij haar de dood in hebben gejaagd toen ze haar verkrachten. Tegelijkertijd komt Eva voor de eerste keer voor zichzelf op: haar zelfmoord zal, in tegenstelling tot haar verkrachting, wel geweten worden. Verder ontsnapt Eva door zelfmoord te plegen ook aan de macht die Pim en Laurens altijd over haar hebben gehad, zij hebben haar gevormd tot wie ze is. Door voor de dood te kiezen, kiest Eva voor zichzelf en staat ze niet in dienst van Laurens en Pim. Eva weet dat ze door haar vorming, nooit de vrouw zal zijn die ze wil zijn. Door uit het leven te stappen, ontsnapt ze uit haar onderdrukking en lijden. Ook wil Eva met haar zelfmoord anderen dwingen haar niet te vergeten:

Op z'n minst de streekkrant zal over me berichten. Ik zal een anekdote of een roddel worden. Een roddel, omdat ook dit een verhaal zal zijn over iemand die iets is overkomen. Roddels zijn de verhalen over bekenden die dorpingen het liefst mee helpen verspreiden, omdat ze zich dan ergens van kunnen onderscheiden, kunnen horen bij de groep mensen die ergens aan ontsnapt is. Anekdotes zijn anders. Het zijn de niet-tijdgevoelige roddels. (...) Indien ik de keuze had, zou ik beide willen worden. (Spit, 373)

Eva wil een stempel achterlaten, zodat haar familie en vrienden altijd herinnerd worden aan de zorg die ze nu voor altijd aan Eva verschuldigd zijn. Ook zegt ze vlak voor haar dood dat ze een raadsel wil worden. Mensen zullen dit raadsel nooit oplossen, omdat Eva er niet meer is om het antwoord te geven. Het raadsel blijft daarom onoplosbaar, maar mensen zullen altijd blijven nadenken over het antwoord:

¹⁴⁵ Spit, p. 440

Ik wil mezelf niet van bovenaf zien, me inbeelden wat juf Emma zou zien, maar toch gebeurt het: hier sta ik dan. Jonge vrouw met vleeskleurige panty, op een blok ijs te klappertanden onder een gloeilamp, in de hoop voor eens en altijd een raadsel te worden. (Spit, 419)

Toch hoopt Eva tot aan haar laatste moment, dat er iemand is die de zorg voor haar opneemt en haar weerhoudt van zelfmoord. Vanaf het moment dat Eva op weg is naar Jans postume feest tot aan haar zelfmoord, blijft ze onophoudelijk Tesje bellen, in de hoop dat Tesje er nu voor haar is in plaats van andersom. Toch neemt Tesje nooit de telefoon op en laat ze Eva aan haar lot over. Het is bijna alsof Tesje het Eva kwalijk neemt dat het zo ver heeft moeten komen dat ze werd opgenomen in het ziekenhuis. Tesje zag Eva als haar beschermer, omdat Eva de moederrol voor Tesje op zich nam. Eva blijft Tesje bellen in de hoop dat Tesje haar zal redden, maar weet diep van binnen dat dit niet zal gebeuren door hoe ze beiden gevormd zijn: ‘Misschien weet ze [Tesje] het wel. Dan nog zal ze niet hierheen komen. Ze heeft ook nooit gevraagd wat ik deed nadat we haar naar het ziekenhuis brachten, of ik het zelf wel zou redden.’ (Spit, 471)

‘Hoe worden de man-vrouwverhoudingen weergegeven in de romans *'t Jagthuys* en *Het smelt?*’ luidde de hoofdvraag die in de methode van dit onderzoek gesteld werd en aan de hand waarvan de analyses van de twee romans zijn vormgegeven. Uit deze analyses is gebleken dat zowel mannelijke als vrouwelijke personages in *'t Jagthuys* en *Het smelt* worstelen met hun genderidentiteit. De worsteling die de hoofdpersonages met hun genderidentiteit hebben is vooral te danken aan de verhoudingen die zij hebben met leden van het andere geslacht. Opvallend is dat de romans hierin elkaar perfect spiegelen.

Zo komen variaties op de driehoeksverhoudingen en homosociale relaties die aan bod kwamen in de analyse van *Our Mutual Friend* in het onderzoek van Sedgwick, naar voren in zowel *'t Jagthuys* als *Het smelt*. In de driehoeksverhouding waarin het hoofdpersonage Binnert uit *'t Jagthuys* zich met Neeltje en Vera bevindt, wordt hij door de twee vrouwen gedomineerd. Tegengesteld aan *Our Mutual Friend* gebruiken nu niet twee mannen een vrouw, maar twee vrouwen een man als ruilmiddel. Zowel Vera als Neeltje jagen Binnert door hun egoïsme de dood in. Vera en Neeltje gebruiken Binnert als ruilmiddel in hun homosociale relatie, maar houden hierbij alleen rekening met hun eigen behoeften en niet met die van Binnert. Daarnaast heeft Binnert door de kinderlijke opvoeding van Neeltje en door zijn isolatie in het *Jagthuys* nooit geleerd om een homosociale relatie met een andere man te sluiten. Hierdoor kan hij er niet mee omgaan dat Vera andere mannen in haar leven heeft. Dit draagt ook aan zijn zelfmoord bij: Binnert realiseert zich dat hij niet aan het stereotype van de *hegemonic male* voldoet en streeft er ook helemaal niet naar om aan dit stereotype te voldoen. Binnert weet op dit moment dat hij niet zichzelf kan zijn of kan functioneren in een leven in de grote stad met Vera.

Wanneer we het hoofdpersonage Eva uit *Het smelt* vergelijken met Binnert, blijkt dat zij net als hij ook geen homosociale relaties kan sluiten met leden van het andere geslacht. De homosociale relatie tussen Eva en Elisa lijkt wel succesvol, totdat Elisa zich tegen Eva keert door toedoen van de vriendschap van de drie musketiers. Door zich onder de jongens te scharen, heeft Eva ervoor gezorgd dat de leden van haar eigen geslacht zich tegen haar keren. Uiteindelijk laten ook Laurens en Pim Eva vallen en wordt pijnlijk duidelijk dat ze nergens bij hoort. Verder zijn *Het smelt* en *'t Jagthuys* ook elkaars spiegelbeeld betreffende de verhoudingen tussen personages van het tegengestelde geslacht. Dat de verhouding tussen Pim, Laurens en Eva en variatie vormt op de driehoeksverhouding in *Our Mutual Friend* is,

omdat Laurens en Pim Eva als hulpmiddel in een vierhoekverhouding en de vierde partij, de dorpsmeisjes, als ruilmiddel gebruiken. Een overeenkomst met de analyse van de mannelijke personages bij Sedgwick is dat Laurens en Pim ook alleen hun mannelijkheid kunnen bewijzen door een homosociale relatie te onderhouden met een andere man en vrouwen te manipuleren.

Net als hoe Binnert gevormd is door Vera en Neeltje, is Eva gevormd door Laurens en Pim. Eva weet dat ze anders is dan Laurens en Pim, maar hecht zoveel waarde aan hun vriendschap dat ze er alles aan doet om als *one of the guys* gezien te worden. Laurens en Pim weten dit en maken misbruik van haar afhankelijkheid. Evenals Vera en Neeltje Binnert gebruiken voor hun eigen doeleinden, doen Laurens en Pim dit ook met Eva. Als het hen uitkomt doen ze alsof hun vriendschap met Eva gelijkwaardig is, maar wanneer dit niet handig is, maken Laurens en Pim zonder aarzeling Eva bewust van het verschil tussen hen. Net als Binnert wordt Eva door haar naasten gemaakt tot wie ze is en pleegt ze ook zelfmoord als gevolg van haar vorming. Niet alleen Laurens en Pim, maar ook Eva's vader en moeder hebben een aandeel in Eva's vorming. Eva's ouders leggen Eva een zorgende moederrol op en staan zo haar ontwikkeling in de weg. In dit opzicht is Eva eigenlijk een contrasterend spiegelbeeld van Binnert, wiens moeder juist wil dat hij een kind blijft. Eva heeft het gevoel dat haar moeder toen ze zwanger was van Eva al te losjes om haar heen zat, terwijl Binnert op vijfendertigjarige leeftijd het gevoel heeft alsof hij nog steeds in zijn moeders buik zit. Toch draagt zowel de afstandelijke opvoeding van Eva als de beschermende opvoeding van Binnert bij aan hun getroebleerde genderidentiteit en blokkeren beide manieren van opvoeding hun ontwikkeling.

Zo is Binnert door de kinderlijke en beschermende behandeling die Neeltje hem geeft, niet in staat de *sensitive male* te worden die hij werkelijk is. Daarnaast wordt hij door Vera gedwongen om dingen te doen die niet in zijn natuur liggen en duwt zij hem als het ware in de richting van *hegemonic masculinity*. Merijn de Boer geeft het personage Binnert weer als de perfecte *sensitive male*, die door de onderdrukking van Neeltje en Vera zichzelf niet kan ontwikkelen. Binnert komt wel terecht in een crisis waarin hij worstelt met zijn mannelijkheid, maar dit is te wijten aan de invloed die Neeltje en Vera op hem hebben. Merijn de Boer zet niet de *hegemonic male* maar de *sensitive male* neer als het ideaalbeeld van de man. Alhoewel De Boer dus niet de stereotiepe man lijkt te ambiëren in deze roman, haalt hij wel uit naar het feminisme, door de vrouwelijke personages neer te zetten als ongeëmancipeerd, zwak en jaloers. Zowel Neeltje als Vera kunnen geen relatie in stand houden met een *hegemonic male* en nemen dan de rol *hegemonic male* aan ten opzichte van

Binnert. Net als Laurens en Pim kunnen zij zichzelf alleen bewijzen door een ander te domineren.

Daarentegen geeft Lize Spit in *Het smelt* niet per se de stereotiepe vrouw, maar wel de stereotiepe dominante man weer die streeft naar *hegemonic masculinity*, maar hierin faalt. De mannelijke personages in *Het smelt* bevinden zich allemaal in een crisis van mannelijkheid, maar niet een die, zoals in *'t Jagthuys*, direct is gecreëerd door vrouwen. De crisis waar deze personages zich in bevinden is, eerder dan bij Binnert, terug te brengen naar de afwezige geschiedenis en de onzichtbaarheid van het mannelijke gender. Laurens, Pim en de vader van Eva zijn eigenlijk allemaal *falling men* die onzeker zijn over hun mannelijkheid. Ze verbloemen deze onzekerheid door een andere man of vrouw te kleineren en te domineren en denken zo te voldoen aan de principes van *hegemonic masculinity*. Toch staat het thema mannelijkheid meer centraal in *'t Jagthuys* dan in *Het smelt*. Uiteindelijk pleegt Binnert zelfs zelfmoord, omdat hij bij geen van de vrouwen in zijn leven de *sensitive male* kan zijn die hij werkelijk is. Door Binnerts afhankelijkheid van Neeltje en Vera kan hij nooit zijn crisis oplossen: zij hebben zo gevormd dat hij onmogelijk zelfstandig een leven kan leiden. De thema's gender en geweld zijn net als in *Our Mutual Friend* en *Madame Bovary* in *'t Jagthuys* met elkaar verbonden. Binnert ziet net als het hoofdpersonage Emma in *Madame Bovary* de dood als enige oplossing om uit zijn crisis en uit de onderdrukking door het andere geslacht te ontsnappen. Ook zijn in *Het smelt* de thema's gender en geweld nauw met elkaar verweven. De mannelijke personages gebruiken geweld om hun gefaalde mannelijkheid te verbloemen en aan de principes van *hegemonic masculinity* te voldoen. Zo gebruikt de vader van Eva verbaal geweld tegen zijn vrouw, om zo zijn dominante positie te bewijzen. Daarnaast mishandelen Laurens en Pim Eva seksueel, omdat beide jongens niet onder willen doen voor elkaar en hun mannelijkheid aan Elisa willen bewijzen.

Het is gebleken dat *'t Jagthuys* en *Het smelt* in veel opzichten een omkering van elkaar zijn wat betreft man-vrouwverhoudingen. De stereotiepe mannen en vrouwen vormen Eva en Binnert op zo'n manier dat zij niet aan het stereotype voldoen. Het verschil tussen Eva en Binnert is wel dat Binnert weet dat hij niet aan het stereotiepe *hegemonic male* wil voldoen. Eva krijgt niet de kans om zich überhaupt te ontwikkelen, omdat van jongs af aan haar ontwikkeling geblokkeerd wordt door haar ouders, die haar kindertijd van haar afpakken. Hierdoor heeft Eva niet de mogelijkheid om haar identiteit en genderidentiteit te ontdekken en weet ze niet wie ze is of wil zijn. Het is daarom onvermijdelijk dat ze zich aanpast aan Laurens en Pim. In de *coming-of-age* roman *Het smelt* kijkt de volwassen Eva terug op haar jeugd, ziet hoe haar naasten haar eigenlijk misvormd hebben en neemt hen kwalijk dat ze

nooit voor haar hebben gezorgd. Aan het eind heeft Eva zichzelf als vrouw geaccepteerd en is de getroebleerde genderidentiteit van de jonge Eva, niet meer de grootste oorzaak van de zelfmoord van de volwassen Eva. Voor Eva is zelfmoord niet slechts een bevestiging van haar genderidentiteit, maar van haar gehele identiteit. Door zelfmoord te plegen, kiest ze eindelijk voor zichzelf en staat ze niet in dienst van anderen. In *Het smelt* staat daarom meer gestagneerde ontwikkeling centraal, terwijl *'t Jagthuys* een reactie lijkt op de hedendaagse discussie rond mannelijkheid.

Toch laat Lize Spit de hedendaagse discussie over mannelijkheid in *Het smelt* niet helemaal achterwege. Als Eva volwassen is, heeft ze zichzelf als vrouw geaccepteerd, maar de getroebleerde genderidentiteit die ze had als meisje van dertien heeft haar voorgoed getekend. Voor de jonge Eva die nog deel is van de volwassen Eva, betekent haar zelfmoord ook een ontsnapping aan de onderdrukking van de gefaalde *hegemonic males* Laurens en Pim. In dit opzicht verwerkt Lize Spit wel een feministisch standpunt in *Het smelt*, omdat de jonge Eva met haar dood ontsnapt aan het litteken dat Laurens en Pim haar hebben gegeven. Daarentegen uit Merijn de Boer zich tegen het feminisme, door de vrouwelijke personages zwak in plaats van sterk en tegengesteld aan het ideaalbeeld van de vrouw neer te zetten. De vrouw bevindt zich in *'t Jagthuys* eigenlijk ook in een crisis: er wordt van haar verwacht dat ze geëmancipeerd is, maar door haar zwakke stereotiepe innerlijk kan ze niet aan deze verwachting voldoen. Hierdoor probeert ze zichzelf te bewijzen op dezelfde manier als de gefaalde *hegemonic male*. Alhoewel de vrouwelijke personages zichzelf ervan proberen te overtuigen dat ze geëmancipeerd en sterk zijn, laten hun acties het tegengestelde zien. *'t Jagthuys* lijkt een aanval op de stereotype zwakke en egoïstische vrouw die de man in blokkeert in zijn weg naar perfectie en hem de dood injaagt. Zelfmoord is voor zowel Binnert als Eva de enige mogelijkheid om te ontsnappen van zichzelf en van de stereotypen die hen gevormd hebben en hun ontwikkeling in de weg hebben gestaan. Toch hoopt Eva dat ze op deze manier zichzelf “doet gelden” en dat haar naasten zich na haar dood realiseren wat ze haar aangedaan en afgenomen hebben. In tegenstelling tot Eva, is Binnert tevreden met de keuze voor de dood en is hij dankbaar voor de zorg die zijn moeder hem gegeven heeft. Eva's zelfmoord is daarom wranger, zij kan niemand dankbaar zijn, omdat er nooit iemand voor haar heeft gezorgd.

Primaire literatuur

Boer, M. de (2016). *'t Jagthuys*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.

Spit, L. (2016). *Het smelt*. Amsterdam: Das Mag Uitgevers.

Secundaire literatuur

Baker, B. (2015). *Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television*. New York: Bloomsbury Academic. Retrieved

Brandt, J. & Kizer, S. (2015). From Street to Tweet. In Trier-Bieniek, A. (red.), *Feminist Theory and Pop Culture*. 115-127. Springer.

Bronfen, E. (1992). *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester University Press.

Buist, J. L. & Sutherland, J. (2015). Warning! Social construction zone. In Trier-Bieniek, A. (red.), *Feminist Theory and Pop Culture*. 77-88. Springer.

Cole, N.B. (2011). The rights 'o things by my own fireside': Masculinity and Fatherhood. In George Eliot's Fiction. In McKnight N. (red.), *Fathers in Victorian Fiction*, 153-184. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Connell, R., Hearn, J., & Kimmel, M. S. (2005). *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, Inc.

Connell, R. W., & Connell, R. (2005). *Masculinities*. University of California Press.

Horlacher, S. (2015). *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*. Brill.

Hosseini, F. (2015), "Filiarchy" and Masculinity in the Early Novels of Ian McEwan. In Horlacher (red.) *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*, 11-38. Brill.

Mckay, J., Mikosza, J., & Hutchins, B. (2011). Gentlemen the lunchbox has landed. In Connell, R., Hearn, J., & Kimmel, M. S. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, 270-288. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, Inc.

McKnight, N. (2011). *Fathers in Victorian Fiction*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Miller, A. (2013). *Het drama van het begaafde kind*. Spectrum.

Morgan, D. (2011). Class and Masculinity. In Connell, R., Hearn, J., & Kimmel, M. S. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, 165-175. Thousand Oaks, Calif: SAGE Publications, Inc.

Murphy, P. F. (2004). *Feminism and Masculinities*. Oxford: OUP Oxford.

Noble, Jean Bobby. (2004). *Masculinities without Men?*. Vancouver, CA: UBC Press, 2004.

Sedgwick, E. K. (2015). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.

Trier-Bieniek, A. (Ed.). (2015). *Feminist Theory and Pop Culture*. Springer.