

Verhalen in perspectief

Andreas Van Rompaey



Eburon
Utrecht 2021

ISBN 978-94-6301-352-9

Academische Uitgeverij Eburon, Utrecht
www.eburon.nl

Omslagontwerp: Textcetera, Den Haag
Grafisch ontwerp: Studio Iris, Leende

© 2021 Andreas Van Rompaey. Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of op enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende.

Inhoudsopgave

Woord vooraf	7
Verhaaltheorie	
In de demonische schaduw van de grote meester Over culturele templates in de ‘Der Sandmann’-bewerking van Louis Ferron	13
De vertelling van Groenkapje Over het feministische potentieel van de Roodkapje-bewerking van Naema Tahir	25
Een nieuwe visie op verhalen Over de ‘natural narratology’ van Monika Fludernik	37
Chaos als nieuw perspectief Het belang van de chaostheorie voor de verhaalstudie	51
Dier	
‘Meneer, ik bezweer u, dat is beestenwerk en ik had het nergens aan verdiend!’ Over de representatie van dieren in <i>De God Denkbaar</i> <i>Denkbaar de God</i>	67
Landschap	
Een postmoderne stadswandeling door Steppoli Over <i>Rupert</i> van Ilja Leonard Pfeijffer	77
De grootstad als decor voor de westerse geschiedenis Over het stadsbeeld in <i>Omega minor</i> en <i>Zwerf</i>	85

Een alternatieve benadering van de stadssymfonie Over Daniël Robberechts en zijn literaire stadssymfonieën	99
Het land van verhalen en herinneringen Over het Zeeuws-Vlaanderen van Willem Brakman	107
Uitbeelding van de verbeelding Over de romans van Willem M. Roggeman	115
Dagboek	
Het dagboek als succesformule Willem Frederik Hermans over egodocumenten	129
Antipsychiatrie	
Hugo Claus en de antipsychiatrie Een alternatieve leeswijze van <i>De verwondering</i>	139
Het surrealisme in de naoorlogse Nederlandstalige literatuur Over 'De dodenboot' van Sybren Polet	151
Noten	165
Bibliografie	175
Namenregister	189

Foreword / Woord vooraf

In encountering the work of Andreas Van Rompaey, I am reminded of three quotations that have played a significant role in my work as a writer and teacher. The first came from a fellow student back in my graduate school days: ‘Every text has its own code’. The second is the oft-quoted passage from Robertson Davies’s lecture ‘Reading and Writing’ (given for the Tanner Lectures on Human Values, Yale University, 20-21 February 1991): ‘The great sin, as I have said, is to assume that something that has been read once has been read forever. [...] Nobody ever reads the same book twice’ (76). The third comes from Adrienne Rich’s essay ‘When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision’ (in *On Lies, Secrets, and Silence*): ‘Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves’ (35). For me, these three points intertwine—and they help elucidate what *Verhalen in perspectief* provides its readers.

Van Rompaey’s own critical practice seems in line with the sentiment expressed in the first quotation regarding texts’ unique ‘codes’. Van Rompaey focuses on a variety of texts written by Dutch and Flemish writers between the 1950s and the 2000s, but, rather than subjecting them to one particular theoretical paradigm, he chooses for each the theory that most clearly speaks to the ‘code’ at hand. Thus the theories include feminist theory, natural narratology, chaos theory, ecocriticism, and more. I am reminded of a frequent warning that eminent literary theorist Murray Krieger would give when addressing his graduate theory classes—to avoid the ‘Procrustean bed’ of theorizing, whereby a critic stretches or cuts a primary text in order for it to fit into the particular theoretical paradigm that the critic has embraced. In my own application of chaos theory to narratives (*Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner*), I noted that my purpose was not to deal with narrative structuration in general but with chaotic texts—narratives that displayed features of chaotic dynamical systems in response to the concrete issues with which the writers were attempting to deal. In his fourth chapter, Van

Rompaey, too, draws on chaos theory for a specific purpose; he proposes that Paul de Wispelaere's *Mijn levende schaduw* and *Tussen tuin en wereld* are chaotic texts whose structure is predicated upon a strange-attractor model common to chaos theory.

In the second quotation that I have cited, when Davies claims that we never read the same book twice, he is addressing the way in which texts change as we age—so that, for example, when we read Thackeray's *Vanity Fair* at age 56, it is a very different book than the one that we read in our university years. But it is not only our increasing age that makes a difference in our reading, but also our exposure to new ways of thinking about texts. Applying new theoretical paradigms to texts, as Van Rompaey does here, enables us to discover something that we have not read before. For Van Rompaey, applying chaos theory to De Wispelaere's narratives enables him to bring to the fore previously disregarded aspects of their narrative dynamics. Similarly, applying Monika Fludernik's theory of natural narratology to C.C. Krijgelmans's short story 'De goede herder' enables him to naturalize for readers what may seem to be the 'unnatural' aspects of the story. New theoretical paradigms defamiliarize texts that we thought we knew, allowing for a rereading that is nonetheless fresh.

This point brings me to the final quotation. Granted, Rich discusses the act of 're-vision' in a particular feminist context, but her point has broader applications as well. New theoretical paradigms give us the means to 'understand the assumptions in which we are drenched'—the historical, social, cultural assumptions that underlie the texts that we have read and in which we are enmeshed. In *Narrative Form*, for example, I explored how chaos theory challenged the deterministic, ordered, clockwork view of the universe put forward by classical physics, and I argued how a chaos-theory model applied to certain narratives allowed us to go beyond the simple spatial-versus-temporal dichotomy, to acknowledge our participation in the meaning-making process, to appreciate the infinite play of signification within a bounded arena of meaning, and to discover an integral connection between narrative form and narrative content. Through his application of various theoretical paradigms, Van Rompaey sheds light on the cultural assumptions in which we are immersed, such as showing how, through the application of feminist theory, Naema Tahir's 'Groenskapje en de bekeerde wolf' can be seen as not depicting the Islamic religion as singularly female-oppressive.

In all, Van Rompaey's work provides new and significant ways of reading, rereading, and re-visioning texts from the Low Countries.

Jo Alyson Parker
Saint Joseph's University, Philadelphia

Verhaaltheorie

In de demonische schaduw van de grote meester

Over culturele templates in de 'Der Sandmann'-bewerking van Louis Ferron

In dit artikel reik ik een narratologische analyse aan van *De gallische ziekte* (1979), een roman waarin de schrijver Louis Ferron teruggrijpt naar het negentiende-eeuwse verhaal 'Der Sandmann' van E.T.A. Hoffmann.¹ Aangezien het structuralisme over het algemeen nauwelijks of zelfs geen aandacht schenkt aan de culturele context, zijn zulke interpretatiemodellen weinig geschikt voor de bestudering van het zonet vermelde literaire werk.² In het oeuvre van Ferron kunnen aandachtige lezers immers voortdurend culturele verwijzingen terugvinden. De culturele verhaalttheorie lijkt, in vergelijking met het structuralisme, een veel meer gewenst resultaat op te leveren. Deze narratologische benadering houdt zich onder andere bezig met de manier waarop culturele templates in verhalen voorkomen.³ In dit artikel zal ik een dergelijke invalshoek gebruiken om te onderzoeken welke culturele templates uit het verhaal 'Der Sandmann' eveneens terugkeren in de later geschreven roman *De gallische ziekte*. Ook wil ik uitleggen waarom 'Der Sandmann' en alle bijbehorende culturele templates zo goed passen in het wereldbeeld van Louis Ferron.

Grondbeginselen van de culturele narratologie

De Duitse literatuurwetenschapper Ansgar Nünning heeft zich de afgelopen twintig jaar gericht op de bestudering en uiteenzetting van een culturele narratologie.⁴ De herkomst van dit soort verhaalttheorie verbindt hij met een ontwikkeling die zich de laatste decennia voordeed in het westerse denken.⁵ Aan de ene kant ontstond het besef dat verhalen zich niet beperken tot louter literatuur en dus ook interessant zijn voor andere disciplines dan de literatuurwetenschap. Aan de andere kant werd geconcludeerd dat

verhalen geen universeel en neutraal karakter bezitten, maar juist sterk afhankelijk zijn van de culturele omstandigheden. Hoewel reeds vanuit zeer uiteenlopende disciplines oproepen voor een culturele verhaalttheorie voortkwamen, werkte het gebrek aan onderlinge communicatie de concrete totstandkoming hiervan tegen.⁶ Daarom pleit Ansgar Nünning voor de uiteenzetting van een systematisch model waarmee empirisch onderzoek kan worden verricht. Volgens hem dient zo'n model de gebruiker ervan in staat te stellen om de wisselwerking tussen verhaal en cultuur te bestuderen: verhalen ondervinden enerzijds invloed van de bredere culturele context, maar helpen anderzijds om diezelfde cultuur vorm te geven.⁷

De wisselwerking tussen verhaal en cultuur licht Ansgar Nünning nader toe met behulp van een aan Paul Ricoeur ontleend driestappenmodel bestaande uit 'prefiguratie', 'configuratie' en 'refiguratie'.⁸ Een verhaal vindt steeds zijn oorsprong in een culturele context waarin reeds een vooraf gevormd gedachtegoed circuleert. Met gedachtegoed bedoel ik hier een geheel van denktranten, overtuigingen, waarden, normen etc. die een zekere mate van dominantie hebben verworven in een gemeenschap.⁹ In sommige gevallen kan zulk gedachtegoed gepaard gaan met specifieke verhaalpatronen, zoals literaire genres, die tevens meespelen bij de conceptie van een verhaal.¹⁰ Het gedachtegoed dat in een cultuur circuleert, en de hiermee verbonden verhaalpatronen, duid ik in dit artikel aan met de term 'cultural template'. Na deze eerste stap, de 'prefiguratie', vindt de tweede stap, de 'configuratie', plaats.¹¹ Het circulerende gedachtegoed kan in een verhaal op verschillende manieren worden weergegeven. Er treedt dus steeds een transformatie van het circulerende gedachtegoed op. De laatste stap, de 'refiguratie', verwijst naar de terugwerking die zo'n transformatieproces soms veroorzaakt. De manier waarop in een verhaal precies omgegaan wordt met het circulerende gedachtegoed, draagt immers mogelijk bij aan de aanpassing ervan.

Vooral de postmoderne variant van de historische roman, soms ook wel bestempeld als 'historiographic metafiction', beschouwt Ansgar Nünning als een goed onderzoeksobject om de bruikbaarheid van de culturele verhaalttheorie uit te proberen.¹² In dit soort literatuur worden tenslotte het verleden en het hiermee verbonden gedachtegoed op een kritische manier opnieuw vormgegeven. Ik heb dus helemaal niet toevallig gekozen om de culturele narratologie op *De gallische ziekte* toe te passen. Het oeuvre van Louis Ferron is in het verleden reeds meermaals met de historische

roman in verband gebracht.¹³ Hoewel Jan Konst pleit om de zogenaamde ‘Duitslandromans’ van Ferron vanuit de herinneringscultuur te benaderen in plaats van vanuit het postmodernisme, sluiten beide aanpakken elkaar volgens de zonet voorgestelde visie niet uit.¹⁴ In de volgende paragrafen bestudeer ik de aanwezigheid van culturele templates in de roman *De gallische ziekte*. Het onderzoek beperkt zich hierbij wel grotendeels tot de eventuele doorwerking van templates afkomstig uit ‘Der Sandmann’ en de manier waarop deze templates mogelijk in Ferrons roman worden getransformeerd.

Culturele templates in ‘Der Sandmann’

Vooraleer over te gaan tot de analyse van *De gallische ziekte*, dienen eerst de culturele templates uit ‘Der Sandmann’ opgesomd te worden. Aangezien er bij de conceptie van een verhaal telkens een enorm aantal culturele templates meespeelt, zal ik me in dit artikel uitsluitend focussen op de templates die van essentieel belang zijn voor de verhaaldynamiek. De eerste template heeft betrekking op het romantische gedachtegoed en de literaire genres waarin dit gedachtegoed tot uiting kwam. In *De romantiek en haar aspecten* (1974) overloopt Gerard Knuvelde onder meer hoe het romantische gedachtegoed zich in het proza voordeed.¹⁵ Drie literaire genres die hij hierbij aanhaalt, vallen ook terug te vinden in het verhaal van E.T.A. Hoffmann: de briefroman, het gotische verhaal en het sprookje. Knuvelde ziet het romantische proza gedeeltelijk als een reactie op het verlichtingsdenken.¹⁶ De romantici wensten volgens hem met hun proza niet langer enige objectiviteit na te streven, maar verheerlijkten hierin juist de subjectieve beleving van de realiteit. De briefroman, die tijdens de verlichting een zweem van objectiviteit meekreeg, evolueerde onder deze impuls bijvoorbeeld tot een romantisch genre waarin het gevoel centraal staat. De brieffragmenten aan het begin van ‘Der Sandmann’ geven dan ook voornamelijk uiting aan de gevoelstoestand van de hoofdfiguur: ‘Ach, wie vermochte ich denn Euch zu schreiben in der zerrissenen Stimmung des Geistes, die mir bisher alle Gedanken verstörte!’¹⁷

Volgens Knuvelde zochten de romantici, als reactie op het verlichtingsdenken, in hun prozawerken aansluiting bij al datgene wat zich onttrekt aan het rationele en het objectieve.¹⁸ Ook in ‘Der Sandmann’ dui-

ken op verschillende vlakken zulke elementen op. Zo is de grens tussen de innerlijke belevingswereld en de objectieve realiteit in het verhaal zeer moeilijk achterhaalbaar. Verder wordt in het verhaal bijvoorbeeld aandacht geschonken aan het aberrante, aan wat niet past in algemene classificatiesystemen. Hierbij denk ik onder meer aan de omschrijving van het personage Coppelius:

Aber die gräßlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius. – Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschichten grauen Augenbrauen, unter denen ein Paar grünliche Katzenaugen stehend hervorfunkeln, größer, starker, über die Oberlippe gezogener Nase.¹⁹

De twee elementen die ik net aangehaald heb, het surreële en het groteske, gelden overigens als stereotiepe kenmerken van het gotische verhaal. Daarnaast valt uit ‘Der Sandmann’, evenals uit het meeste proza uit de romantiek, een grotere interesse voor mythes, sprookjes en legendes af te leiden dan voor objectieve geschiedschrijving. In ‘Der Sandmann’ gebuikt Hoffmann het sprookje van Klaas Vaak om heel zijn verhaal aan op te hangen.

De tweede template, die gedeeltelijk overlapt met de template van de romantiek, betreft de dubbelzinnige gevoelens van de negentiende-eeuwse burger tegenover de automaat. In ‘Der Sandmann’ zorgt de onthulling dat Olimpia eigenlijk niets minder dan een mechanische pop is, voor heel wat opschudding: ‘Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe’.²⁰ De plotse verschijning binnen het verhaal van een automaat valt te verklaren vanuit de tijdscontext. Gedurende de achttiende en negentiende eeuw steeg de industrialisering en automatisering in de westerse samenleving.²¹ Nadat de etalagepop geïntroduceerd werd, begonnen uitvinders hiermee ijverig te experimenteren. De mechanische poppen die daarna ontstonden, lokten bij de bevolking heftige reacties uit. Ruimer bekeken kan de automaat eveneens binnen de langere geschiedenis van de artificiële mens worden gesitueerd.²² Deze geschiedenis reikt zelfs helemaal terug tot de Griekse en Romeinse mythologie, zoals tot de mythe van Pygmalion. Vandaag

duikt de kunstmatige mens vooral op in sciencefictionliteratuur, waarvan sommige verhalen zich zelfs niet zo heel ver in de toekomst lijken af te spelen.

De fascinatie in cultuur voor de kunstmatige mens gaat gepaard met de menselijke drang om zelf voor schepper te spelen.²³ Doordat de mens zich hierdoor gelijkstelt aan god, wordt een dergelijk verlangen in culturele voorstellingen dikwijls zwaar bestraft. De schuld voor de inbreuk ligt dus meestal niet bij het gecreëerde wezen of voorwerp, maar bij de maker zelf. Ook in 'Der Sandmann' loopt het niet goed af met de personen die zich met gelijkaardige praktijken bezighouden. Een voorbeeld hiervan treft de lezer reeds aan in het begin van het verhaal wanneer Nathanael de dood van zijn vader omschrijft. Nathanaels vader verrichtte samen met de advocaat Coppelius alchemistische experimenten, een activiteit die in de westerse cultuur veelal geassocieerd wordt met de goddelijke beheersing van materie. De pogingen van dit duo monden uiteindelijk uit in een dodelijke explosie waarbij de vader van Nathanael om het leven komt. Het loopt tevens niet goed af met Spallanzani, de uitvinder van de automaat Olimpia. Wanneer het geheim van Spallanzani uiteindelijk bekend raakt, keert de hele samenleving zich plotseling tegen de eens zo geliefde professor. Om aan vervolging te ontsnappen voelt hij zich genoodzaakt uit de stad weg te vluchten.

In de culturele representaties van de artificiële mens vallen grofweg twee tegengestelde houdingen te onderscheiden, namelijk achterdocht en aanbidding.²⁴ Beide opvattingen zijn in 'Der Sandmann' op een uiterst ironische manier aanwezig. Omdat Nathanael gevoelens koestert voor Olimpia, merkt hij ondanks de vele indicaties nooit op dat zijn geliefde geen echt menselijk wezen is. Totdat het bedrog van Spallanzani onthuld wordt, staat zijn hele leven in het teken van Olimpia: 'er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang saß und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft phantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte'.²⁵ Door deze situatie probeert E.T.A. Hoffmann kritiek te uiten op de samenleving. Voor Nathanael lijkt zijn verloofde Klara, die symbool staat voor de burgerlijke maatschappij, trouwens veel meer een automaat dan Olimpia: 'Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Klara von sich stoßend: "Du lebloses, verdammtes Automat!"'.²⁶ Naast Nathanaels aanbidding van Olimpia duiken in het verhaal 'Der Sandmann' eveneens voorbeelden van wantrouwen tegenover

automaten op. De verteller stelt dat na het incident met Spallanzani iedereen op zijn hoede is voor bedriegerij. Plotseling begint het volk manieren te bedenken om zich als mens te onderscheiden van automaten. Hierdoor ontstaan allerlei absurde situaties, waarmee de auteur nogmaals kritiek levert op de bekrompen levenshouding van de burgerij.

De derde template hangt samen met de rationalistische redeneerwijze van het personage Klara. In haar brief probeert Klara om de vreemde belevenissen van haar aanstaande echtgenoot Nathanael via een psychologische duiding te verklaren:

Geradeheraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorgeht, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte. [...] Natürlich verknüpfte sich nun in Deinem kindischen Gemüt der schreckliche Sandmann aus dem Ammenmärchen mit dem alten Coppélius.²⁷

Volgens haar zouden de problematische ervaringen die het hoofdpersoonage in het heden beleeft, hun oorsprong vinden in het verleden. Eigenlijk hoeft het dus niet te verwonderen dat Sigmund Freud ‘Der Sandmann’ later vanuit de psychoanalyse heeft bestudeerd.²⁸ De figuur Klara belichaamt in het verhaal dus het rationalistische werkelijkheidsbeeld van de burgerlijke maatschappij. Deze derde template contrasteert bijgevolg sterk met de eerste template, waarin het surreële omvat zit. De spanning tussen de twee templates draagt bij tot de complexe dynamiek van het verhaal. Desondanks lijkt in ‘Der Sandmann’ impliciet een voorkeur aanwezig voor de waanvoorstellingen van het hoofdpersoonage. Op het einde van het verhaal wordt het vervormde werkelijkheidsbeeld van Nathanael immers niet langer door de verteller gecorrigeerd.

Culturele templates in *De gallische ziekte*

In de literatuurgeschiedenis wordt het oeuvre van de auteur Louis Ferron meestal tot het vroege postmodernisme gerekend. Zo omschrijft Bart Vervaeck in een recensie *Turkenvespers* (1977) als ‘de eerste volbloed postmoderne roman van de Nederlandse literatuur’.²⁹ De roman *De gallische ziekte* verscheen twee jaar later dan *Turkenvespers*, maar is tevens represen-

tatief voor het postmoderne wereldbeeld. In 1999 publiceerde Vervaeck een handboek waarin hij een overzicht schetst van inhoudelijke en vormelijke kenmerken die het postmoderne proza gemeenschappelijk heeft.³⁰ Bijna alle hierin opgesomde kenmerken vallen eveneens in *De gallische ziekte* terug te vinden. Daarom ben ik het ook niet eens met Jan Konst, die vragen stelt bij het postmoderne gehalte van Ferrons proza.³¹ Eigenlijk legt Konst nooit precies uit waarom een roman als *De gallische ziekte* niet postmodern zou zijn. Het enige wat hij in zijn studie doet, blijkt een alternatieve lezing presenteren die uiteindelijk zelfs helemaal verzoenbaar is met het postmodernisme.³² Volgens Jan Konst leent het oeuvre van Ferron zich tot een benadering vanuit de herinneringscultuur. Zoals eerder vermeld, vormt de kritische herformulering van het verleden echter ook een essentieel onderdeel van de postmoderne variant op de historische roman.

Net zoals de meeste literaire werken die met het postmodernisme geassocieerd worden, ligt aan *De gallische ziekte* een breed scala aan andere teksten ten grondslag.³³ De belangrijkste tekst waarnaar de roman teruggrijpt, is ongetwijfeld het verhaal 'Der Sandmann' van de schrijver E.T.A. Hoffmann.³⁴ Het hoofdpersonage, dat niet toevallig ook de naam Nathanael draagt, lijkt zich hier in bepaalde passages maar al te goed van bewust. Hij behoort tot een van de vele dwangmatig geregisseerde figuren uit het oeuvre van Louis Ferron:

Omdat ik zo zoetjes aan het gevoel heb verward te zijn geraakt in één van de gruwelvertellingen van die grote meester [E.T.A. Hoffmann] wiens demonische schaduw tot in onze tijd valt en van wie men zelfs zou kunnen menen dat hij het nachtelijke gesprek heeft geënceneerd dat ik eens gevoerd heb.³⁵

In de hierop volgende analyse gebruik ik het concept 'enting' om de doorwerking van culturele templates uit 'Der Sandmann' te bestuderen in de postmoderne roman *De gallische ziekte*.³⁶ Het literaire werk van Ferron gaat wellicht niet alleen terug op het verhaal 'Der Sandmann', maar misschien eveneens op de hierbij horende templates. Mijn onderzoek zal uitwijzen of de in het vorige hoofdstuk opgesomde templates te ontdekken zijn in *De gallische ziekte*.

Achter het oeuvre van de auteur Louis Ferron schuilt een diepgaande fascinatie voor de Tweede Wereldoorlog en de oorzaken ervan.³⁷ Zo houdt

LOUIS FERRON

**DE GALLISCHE
ZIEKTE**



de bezige bij

de auteur zich onder andere bezig met de zogenaamde ontsporingen van de romantiek tijdens het nazisme. Het gaat hierbij echter niet noodzakelijk om een historische werkelijkheid, maar veeleer om een specifieke visie op het nationaalsocialisme die gedeeld werd door personen als Victor Klemperer en Thomas Mann. De template van de romantiek, die in 'Der Sandmann' zeer prominent aanwezig is, valt dus niet verwonderlijk tevens terug te vinden in *De gallische ziekte*. In de roman van Ferron ontpopt Nathanael zich tot een romantische kunstenaarsfiguur die zich uit de samenleving terugtrekt om poëzie te schrijven. Omdat hij als dichter over speciale gaven beschikt, noemt Spalanzani hem een 'genie'.³⁸ De landschappen waarin het hoofdpersonage vertoeft, lijken daarnaast sterk op taferelen uit romantische schilderijen. Het literaire werk bevat overigens vele verwijzingen naar historische kunstenaars uit de romantiek, zoals Hölderlin, Kleist en Schiller. Aangezien het romantische wereldbeeld volgens het daarnet vermelde cultuurbeeld aan de basis van het nazisme ligt, wordt de template van de romantiek ook herhaaldelijk in de roman belachelijk gemaakt: 'En nog voor hij antwoord had kunnen geven had ik al een halve fles Moezel besteld. "Een beetje gekoeld, maar niet té. Men doet er maar het beste aan extremiteiten van welke aard ook te vermijden"''.³⁹

Net zoals in 'Der Sandmann' worden in *De gallische ziekte* de waanvoorstellingen van het hoofdpersonage verkozen boven een rationalistische redeneerwijze. Voor Ferron bestaat er immers geen verschil tussen verbeelding en werkelijkheid.⁴⁰ Bij de vormgeving van de werkelijkheid speelt de verbeelding volgens hem een cruciale rol. Nathanael krijgt het in de roman dan ook steeds moeilijker om zijn fantasie van de realiteit te onderscheiden. Volgens zijn vriend Spalanzani heeft de hoofdfiguur zijn bestaan volledig afgestemd op de waan: 'jij bent alleen nog maar in dienst van je waan'.⁴¹ Het huis waarin Nathanael zich een poosje terugtrekt, krijgt niet toevallig de naam 'Wahnfried' toegewezen. Herhaaldelijk drijft de roman dan ook de spot met de template van de rationaliteit. Klara, de verhaalfiguur die in 'Der Sandmann' de rationaliteit representeert, blijkt in *De gallische ziekte* bijvoorbeeld reeds overleden te zijn. Verder ondermijnt de roman meermaals de psychoanalyse door dit verklaringsmodel heel expliciet op te voeren.⁴² Aangezien Freuds essay 'Das Unheimliche' onlosmakelijk verbonden is geraakt met 'Der Sandmann', schemert deze lezing eveneens in *De gallische ziekte* door. De personages Coppelius en Spalanzani, die Freud binnen het verhaal van Hoffmann als representa-

ties van de vaderfiguur beschouwde, vallen bijvoorbeeld in de roman van Louis Ferron grotendeels met elkaar samen.⁴³ Tevens komen in *De gallische ziekte* zeer nadrukkelijk het oedipuscomplex en de herhalingsdwang aan bod, twee concepten waarmee Freud de problematische ervaringen van het hoofdpersonage van ‘Der Sandmann’ probeerde te verklaren.

Het verhaal ‘Der Sandmann’ levert kritiek op de burgerlijke maatschappij, voornamelijk via de template van de automaat. Behalve enkele zeer vage toespelingen is de template van de automaat grotendeels afwezig in *De gallische ziekte* van Louis Ferron. In de tekstfragmenten over Spalanzani komen daarentegen wel bepaalde woorden voor, zoals ‘modepoppen’ en ‘machinaties’, die een zekere dubbelzinnigheid vertonen.⁴⁴ De meest concrete verwijzing naar de mechanische mens duikt op in een passage waarin het wereldbeeld van de arts Gottfried Coppelius wordt toegelicht: ‘In die oorlog had [Gottfried Coppelius] de triomf van de machine beleefd, de metafoor van zijn mensbeeld. De machine was in zijn ogen de volmaakte mens wiens functies slechts gericht waren op de vernietiging van datgene dat hem naar het leven stond’.⁴⁵ Deze romanfiguur is eigenlijk een versmelting van het fictieve personage Coppelius en de Duitse schrijver Gottfried Benn.⁴⁶ Het vorige citaat maakt duidelijk dat Coppelius eveneens terug te voeren valt op een derde figuur, namelijk op de Duitse auteur Ernst Jünger. Volgens Jünger bestaat de toekomst van de mens erin om dezelfde mate van efficiëntie na te streven als een machine. Hoewel hij niet onmiddellijk een fascist was, werden zijn ideeën in de jaren dertig positief onthaald door het naziregime. Hetzelfde gebeurt in de roman *De gallische ziekte*, waarin de op hem geïnspireerde romanfiguur in de nazi-ideologie wordt ingeschakeld: ‘Ja, jongen, van een onbegrepen progressief heb ik [Gottfried Coppelius] tot een paradepaardje van de nieuwe cultuur gemaakt’.⁴⁷ In dit boek wendt Ferron de template van de automaat dus vooral aan om te laten zien hoe het nationaalsocialisme zeer veelsoortige vertogen inlijfde.

Zoals ze door Ansgar Nünning voorgesteld wordt, houdt de culturele narratologie bijna geen rekening met de positie van de lezer of toehoorder. Desondanks speelt de culturele context niet alleen een grote rol bij de conceptie van verhalen, maar eveneens bij de verwerking ervan.⁴⁸ De lezer of toehoorder benadert een verhaal immers vanuit de culturele templates die hem vertrouwd zijn. Vanuit een hedendaags perspectief is het dus tevens mogelijk om de template van het postmodernisme terug te vinden in

De vertelling van Groenkapje

Over het feministische potentieel van de Roodkapje-bewerking van Naema Tahir

‘Er was eens een lief klein meisje dat iedereen graag zag’, zo begint de door de gebroeders Grimm opgetekende versie van Roodkapje.¹ De oorsprong van Roodkapje gaat echter veel verder terug dan deze negentiende-eeuwse Europese variant en ook in vele niet-westerse culturen zijn er oude verhalen met een gelijkaardige plot terug te vinden.² Vandaag blijft het Roodkapje-sprookje nog steeds tot de verbeelding spreken. Dit blijkt onder meer uit de talrijke heruitgaven en adaptaties die bijna ononderbroken blijven verschijnen, ook in het Nederlandse taalgebied. Volgens Judith Roof is het de interne opbouw van het verhaal zelf die een grote verscheidenheid aan adaptaties mogelijk maakt en dus ook voortbrengt.³ Zo zou Roodkapje een feministisch potentieel inhouden. In dit artikel bouw ik op de veronderstelling van Roof voort. Ik bestudeer hoe Roodkapje kan worden aangewend om een hedendaagse feministische problematiek aan te kaarten en richt me hierbij op het naoorlogse Nederlandstalige proza, in het bijzonder op de Roodkapje-bewerking van Naema Tahir.

Het feministische potentieel van Roodkapje

De bekendste versies van het Roodkapje-sprookje werden respectievelijk op schrift vastgelegd door Charles Perrault in de zeventiende eeuw en de gebroeders Grimm in de negentiende eeuw.⁴ In vergelijking met de versie van Jacob en Wilhelm Grimm zou die van Perrault ‘duisterder’ zijn. Deze variant eindigt immers met het moment dat Roodkapje wordt opgegeten (de jager-redder ontbreekt), en sluit met een expliciete morele boodschap af. De oudste op schrift vastgelegde Nederlandstalige versie, getiteld *De vertelling van Roodkapje*, zou dateren uit de tweede helft van de achttiende eeuw.⁵ Dit verhaal gaat terug op de versie van Perrault, die in het Nederlandse taalgebied het meest populair bleef tot het einde van de