

Literatuur in een nieuw tijdperk:

De functies van *Pottermore*

Bachelorwerkstuk

Naam: Anne Oerlemans
Studentnummer: s4114299
Opleiding: Algemene Cultuurwetenschappen
Begeleiders: dr. M.P.J. Sanders & dr. T.M.J. Sintobin
Aantal woorden: 7623
Datum: 15-01-2015

**Bacheloropleiding
Algemene Cultuurwetenschappen**

Docent voor wie dit document is bestemd:

M. Sanders & T. Sintobin

Cursusnaam:

Bachelorwerkstuk

Titel van het document:

Literatuur in een nieuw tijdperk: de functies van Pottermore

Datum van indiening: 15-01-2015

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:

[Handtekening]

Naam student:

Anne Oerlemans

Studentnummer:

54114299

Inhoudsopgave:

Abstract	p. 5
Inleiding	p. 7
Hoofdstuk 1: <i>Pottermore</i> als epitekst	p. 11
1.1. Epitekst bij Genette	p. 11
1.2. <i>Pottermore</i> als epitekst	p. 12
1.3. Functies van parateksten	p. 14
1.3.1. De interpretatieve functie	p. 14
1.3.2. De commerciële functie	p. 15
1.3.3. De navigerende functie	p. 16
Hoofdstuk 2: <i>Pottermore</i> en fanfictie	p. 19
2.1. Fanfictie en Harry Potter	p. 19
2.2. Fanfictie en J.K. Rowling	p. 20
2.3. De functies van <i>Pottermore</i>	p. 22
2.3.1. De onsterfelijkheid van het verhaal	p. 22
2.3.2. Behoud van intellectueel eigendom	p. 24
2.3.3. Encyclopedische functie	p. 24
Conclusie	p. 27
Literatuurlijst	p. 31

Abstract

Literatuur in een nieuw tijdperk: de functies van *Pottermore*

Anne Oerlemans

January, 2015

Cultural Studies, Nijmegen

The main topic of this thesis is the website *Pottermore* created by Warner Bros. and J.K. Rowling. The interactive website is a new phenomenon in the literary world. The purpose of this thesis is to gain insight in the different functions that *Pottermore* can fulfill for both the author/maker of the site and the reader/visitor of it, in relation to the *Harry Potter* book series by J.K. Rowling.

The first chapter of the thesis will use Gérard Genette's notion of the epitext and the way in which the epitext functions to gain insight in the way *Pottermore* can function in relation to the book series. In the second chapter, fan fiction will be the starting point of the analysis. Fan fiction is interactive and almost merely digital, and so is *Pottermore*. Therefore it is needed to compare the functions of fan fiction with those of *Pottermore* to get a better idea of how *Pottermore* works and to get insight in what makes its functions different from those of fan fiction. The method used in this thesis is thus a largely comparative one. I will compare the functions of the website to the functions of other literary phenomena that are alike, to get information about the purposes, benefits and disadvantages of the newly introduced medium that is *Pottermore*.

The website operates in a literary field that is not used to having additional information about a story on an interactive website. *Pottermore* has a navigating, interpreting and immersive function for the audience. For the author it is a way to protect her intellectual property and for the publishing house and the marketing team *Pottermore* has a huge commercial function.

Inleiding

‘J.K. Rowling today answered mounting speculation about the nature of her new project and announced *Pottermore*, a unique and free-to-use website which builds an exciting experience around the reading of her hugely successful Harry Potter books, [...]. For this groundbreaking collaborative project, J. K. Rowling has written extensive new material about the characters, places and objects in the much-loved stories, which will inform, inspire and entertain readers as they journey through the storylines of the books.’¹ In 2011 komt schrijfster J.K. Rowling met haar website *Pottermore*. Op deze site kunnen Harry Potter-fans zich inschrijven en zo nog verder doordringen in de wereld van Harry Potter.

Bezoekers gaan, net als Harry in de boeken, naar tovenaarsschool Hogwarts. Ze worden ingedeeld in een van de vier schoolafdelingen, leren spreuken, winkelen in Diagon Alley en brouwen toverdranken. Daarnaast wordt er gestreden voor de House Cup doordat bezoekers punten kunnen verdienen voor hun eigen afdeling door middel van spellen en andere interactieve content. Beginnend bij het eerste boek komt het verhaal van Harry Potter tot leven op *Pottermore*. Door middel van nieuwe illustraties en interactieve momenten in het verhaal navigeert de bezoeker door de verhaallijn en door de hoofdstukken (die overeen komen met die uit de boeken). De bezoeker kan op deze manier exclusieve informatie ontdekken, lezen en online delen over verschillende personages en locaties uit de *Harry Potter*-serie. Deze aanvullende informatie en de nieuw geschreven stukken die op de website verschijnen, zijn volgens de website allemaal van de hand van J. K. Rowling.²

De website roept de vraag op naar de functies van het fenomeen *Pottermore*, voor zowel de producent als de consument, in relatie tot de boekenreeks *Harry Potter* door J.K. Rowling. Met behulp van wat onder andere Gérard Genette schreef over de aard en functies van epiteksten en teksten over de functies van online fanfictie zal ik de mogelijke functies van *Pottermore* in relatie tot de makers (auteur en uitgever) en de lezers van de *Harry Potter*-reeks in dit werkstuk analyseren. In het eerste hoofdstuk zal ik de functies van *Pottermore* met behulp van het concept epitekst van Genette analyseren en in het tweede hoofdstuk met behulp van het fenomeen online fanfictie. Op die manier hoop ik een duidelijk beeld te kunnen schetsen van de functies die *Pottermore* voor zowel de bezoekers als de makers heeft.

¹ Hutchinson & Salt (2011)

² Hutchinson & Salt (2011)

In 1987 verscheen in Frankrijk het boek *Seuils* van de literatuurwetenschapper Gérard Genette, waarvan tien jaar later een Engelse vertaling verscheen onder de titel *Paratexts: Thresholds of interpretation*.³ Parateksten zijn volgens Genette tekstelementen die zich rond of buiten de eigenlijke tekst bevinden, maar er geen onderdeel van uitmaken. 'In any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in world, its 'reception' and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.'⁴

Digitale teksten worden door Genette in 1987 niet besproken, maar Dorothee Birke en Birte Christ breiden het begrip paratekst van Genette uit in hun essay *Paratext and Digitized Narrative: mapping the field*.⁵ Zij onderscheiden vervolgens drie verschillende functies van de paratekst: de interpretatieve, commerciële en navigerende functie. Aan het eind van hun artikel wordt *Pottermore* genoemd als een product dat blijk geeft van het feit dat 'publishing industries are currently trying to redefine limits of authority, copyright and commercial use.'⁶

Op dit artikel en de definitie die Genette geeft van parateksten zal in het eerste hoofdstuk van dit onderzoek nog verder ingegaan worden. Ellen McCracken breidt in haar artikel de begrippen epitekst en peritekst uit. Deze begrippen worden door Genette in zijn boek over parateksten geïntroduceerd en zullen later verder toegelicht worden. McCracken betreft deze begrippen op elektronische literatuur en 'digital born literature'. In digitale teksten bestaan tekst en paratekst volgens haar niet meer alleen naast elkaar, maar is er ook een 'centrifugal en centripetal motion' waarin alles door elkaar beweegt. Volgens McCracken is die beweging inherent aan het lezen via elektronische apparatuur.⁷ Verschillende teksten zijn dan bijvoorbeeld aan elkaar gekoppeld door middel van hyperlinks. 'If one conceives of the principal verbal literary text as the center, one can identify exterior and interior pathways leading readers both away from and more deeply into the words at hand.'⁸

In het eerste hoofdstuk zullen de begrippen die relevant zijn voor de analyse en het onderzoek naar de functies van *Pottermore* verder uitgewerkt worden.

In het tweede hoofdstuk onderzoek ik de functies van *Pottermore* aan de hand van de functies van het fenomeen fanfictie en digitale narrativiteit. Janet Horowitz Murray voorspelt in haar *Hamlet on the holodeck* de toekomst van narrativiteit in cyberspace. Zij gebruikt dan ook

³ Genette (1997).

⁴ Genette (1997): p. 1.

⁵ Birke & Christ (2013).

⁶ Birke & Christ (2013): p. 81.

⁷ McCracken (2013): p. 106.

⁸ McCracken (2013): p. 106.

Deleuzes concept van de rhizome om het systeem van digitale teksten uit te leggen tegenover het systeem van teksten in boeken. ‘Digital environments are procedural, participatory, spatial and encyclopedic. The first two properties make up most of what we mean by the vaguely used word interactive; the remaining two properties help to make digital creations seem as explorable and extensive as the actual World, making up much of what we mean when we say that cyberspace is immersive.’⁹ De nieuwe digitale technieken maken het mogelijk ons geheel onder te dompelen in een virtuele werkelijkheid, zonder dat de verbeeldingskracht daarvoor ingeschakeld hoeft te worden en zij faciliteren een bijna volledige deelname aan die wereld.¹⁰

In veel literatuur wordt geconstateerd dat met de komst van digitale verhalen de ervaring van de lezer totaal anders is geworden: ‘What used to be a thoroughly private experience in which readers engaged in intimate conversation with an author between the pages of a book has become an exuberantly social activity. [...] What used to be an exclusively print-based activity – and fiercely proud of it – has become an increasingly image-based activity in which literary reading has been transformed into a variety of possibly literary experiences.’¹¹

Interactieve verhalen worden volgens Jane Yellowstone Douglas vooral gevoed door ‘the desire for the inexhaustible story, the mystery that unspools with a fresh cast of suspects instead of gliding quickly through its denouement to a limited conclusion.’¹² Het boek alleen is dus al lang niet meer genoeg; intermedialiteit, interactiviteit en digitale teksten horen tegenwoordig net zo goed tot onze lezerscultuur als dat boeken dat doen. ‘After all, the contemporary debate on the relationship between old and new media is ever more asserting the idea that new media do not replace the old ones but establish a symbiosis with them.’¹³

De sociale activiteit en interactiviteit die inherent is aan het lezen via elektronische apparaten of via cyberspace brengt het fenomeen van fanfictie met zich mee. Verschillende functies van fanfictie zowel voor de schrijvers als de lezers daarvan worden aangehaald. Deze functies en de ideeën daarover zullen in het tweede hoofdstuk verder uitgewerkt worden, maar een paar hoofdpunten wil ik hier alvast aanhalen. Een van de functies van fanfictie voor de schrijvers en lezers daarvan is volgens Bronwen Thomas: ‘the continual process of updating and revising stories.’¹⁴ Fanfictie heeft volgens Thomas ook vooral een review-functie, het verhaal wordt op die manier steeds weer opnieuw herzien en in zekere zin ook herschreven.

⁹ Murray (1999): pp. 71-90.

¹⁰ Bakker (2003): pp. 262-263.

¹¹ Collins (2010): p. 4.

¹² Douglas (2001): p. 13.

¹³ Punzi (2007): p. 12.

¹⁴ Thomas (2011): p. 206.

‘For fans, updating helps to fulfill both the desire for the inexhaustible story (Douglas, 2001) and the enactment of (the) denial of death (Murray, 1997).’¹⁵

¹⁵ Thomas (2011): p. 215.

Hoofdstuk 1 – *Pottermore* als epitekst

1.1. Epitekst bij Genette

In *Paratexts: Thresholds of Interpretation* definieert Gérard Genette parateksten als: ‘those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader.’¹⁶ Deze parateksten verzekeren de tekst van een plaats in de wereld, maar ook van receptie en consumptie. Genette legt uit: ‘And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make *present*, to ensure the text’s presence in the world, its “reception” and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.’¹⁷

Genette deelt deze parateksten vervolgens in in twee categorieën: de periteksten en epiteksten. Periteksten zijn de teksten buiten het verhaal die zich wel in het boek (dus in hetzelfde medium) bevinden; zoals bijvoorbeeld de titel, een voorwoord of de inhoudsopgave. Epiteksten bevinden zich buiten het boek. ‘The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others).’¹⁸

Vervolgens onderscheidt hij twee vormen van epiteksten: de publieke en de persoonlijke of private epitekst. De private epitekst is niet bedoeld voor uitgave, maar kan wel iets toevoegen aan de interpretatie van een verhaal, bijvoorbeeld brieven van de schrijver. Een publieke epitekst is een epitekst die door de auteur aan het publiek gericht is en dus gecomponeerd is met dit publiek in het achterhoofd. Er is dus zeer zorgvuldig over nagedacht: ‘The public epitext is always, by definition, directed at the public in general, even if it never actually reaches more than a limited portion of that public.’¹⁹

Genette deelt de publieke epiteksten vervolgens weer in drie categorieën: de ‘publisher’s epitext’, de ‘semiofficial epitext’ en de ‘public authorial epitext’. Andere functies van parateksten (buiten de duidelijk promotionele functie van de epitekst die door de uitgever gemaakt wordt) zijn volgens Genette altijd afhankelijk van de tekst waar de paratekst zich toe verhoudt. ‘The paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous,

¹⁶ Genette (1997): p. 1.

¹⁷ Genette (1997): p. 1.

¹⁸ Genette (1997): p. 5.

¹⁹ Genette (1997): p. 352.

auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*. [...] This something is the text. Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element, whatever coquettishness or paradoxical reversal he puts into it, the paratextual element is always subordinate to "it's" text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence.'²⁰

1.2. *Pottermore* als epitekst

Pottermore kan beschouwd worden als een epitekst bij de *Harry Potter*-serie van J. K. Rowling. De site is gebouwd rondom de *Harry Potter*-boeken, maar bevindt zich dus duidelijk buiten het medium boek, waarin het verhaal het eerst verteld werd. 'Pottermore is the place to explore more of the magical world of Harry Potter than ever before and to discover exclusive new content from J.K. Rowling.'²¹ Belangrijk is wel dat *Pottermore* gepresenteerd wordt als een product van J. K. Rowling, de auteur, zelf. De teksten horen niet bij het verhaal en tegelijk ook wel, ze breiden het verhaal uit.

Pottermore is in Genettes termen een duidelijk publieke epitekst. De site is gemaakt nadat de boekenreeks is verschenen met de *Harry Potter*-fans als doelpubliek in het achterhoofd. Elke stap die op *Pottermore* gezet wordt is goed overwogen door de producenten. Problematisch bij het duiden van *Pottermore* als epitekst is dat een epitekst bij Genette niet per se in directe relatie met de eigenlijke tekst hoeft te staan. 'The first is that the epitext [...] consists of a Group of discourses whose function is not always basically paratextual.'²² Interviews gaan bijvoorbeeld vaak over het leven van een auteur en niet altijd over het werk.²³ *Pottermore* is totaal afhankelijk van de bestaande boeken en dit heeft ook gevolgen voor het publiek dat *Pottermore* aanspreekt. Dit is namelijk geen breed publiek, maar een publiek dat al het nodige van Harry Potter en zijn verhaal afweet. Ondanks dat kan *Pottermore* echter rekenen op een gigantisch aantal bezoekers, omdat na het succes van *Harry Potter* de opgebouwde fanbase enorm is. De bezoeker van *Pottermore* moet zich daarnaast ook nog eens registreren voordat de tekst voor hem of haar toegankelijk wordt. Dit is dus een belangrijk gegeven dat we bij het omschrijven van *Pottermore* als epitekst in het achterhoofd moeten houden.

Pottermore valt als publieke epitekst in de categorie van de 'publisher's epitext' en die van de 'public authorial epitext'. De site is een initiatief van de uitgever, of concreter het

²⁰ Genette (1997): p. 12.

²¹ <http://www.pottermore.com/en/about> (geraadpleegd op 12-11-2014)

²² Genette (1997): p. 345

²³ Genette (1997): p. 359

marketingteam van J. K. Rowling. Maar Genettes definitie van de epitekst van de uitgever is niet toereikend in het geval van *Pottermore*: 'I will not dwell on the publisher's epitext: it's basically marketing and "promotional" function does not always involve the responsibility of the author in a very meaningful way; most often he is satisfied just to close his eyes officially to the value-inflating hyperbole inseparable from the needs of trade.'²⁴

In het geval van *Pottermore* knijpt Rowling niet slechts een oogje dicht om de marketing en promotionele functie van de epitekst te accepteren; de auteur werkt er hier juist heel hard aan mee. Rowling werkt niet mee aan deze productie 'anonymously and in the capacity of assistant to the Publisher, in such a circumstance writing texts for which he would no doubt refuse to accept responsibility and which express less his own mind than what he thinks the publisher's discourse ought to be.'²⁵ Het is hier juist het tegenovergestelde. Bij de teksten op *Pottermore* wordt steeds opnieuw gehamerd op het feit dat het extra materiaal van Rowling zelf afkomstig is en dit draagt dus juist in alles bij aan het 'merk J. K. Rowling' en de publiciteit en promotie rondom Harry Potter. Daarom is *Pottermore* als epitekst zowel een 'publisher's' als een 'public authorial' epitekst: 'the epitext is overwhelmingly authorial, even if some of its forms involve the participation of one or several third parties.'²⁶

Belangrijk om rekening mee te houden is dat *Pottermore* dus altijd afhankelijk is van de *Harry Potter*-serie. Wanneer een bezoeker de teksten op de site zou lezen zonder de achtergrondinformatie van het verhaal te hebben, of zonder het verhaal tegelijk met het avontuur op de site te lezen, hebben de teksten geen betekenis. Het lijken dan bij elkaar geraapte artikelen over personages en locaties die voor de bezoeker geen enkele context met zich meebrengen. De context is te vinden in de boekenserie, dus is de epitekst hiervan compleet afhankelijk. De eigenlijke tekst conform de theorie van Genette is hier namelijk de tekst van de boeken waaruit de serie over Harry Potter bestaat. Een andere interessante invalshoek zou zijn om *Pottermore* als de eigenlijke of oorspronkelijke tekst te zien en het verhaal in de boeken als paratekst. Een andere mogelijkheid is om *Pottermore* niet als epitekst maar als onderdeel van een groter 'cross-media package' te beschouwen, dat dan bestaat uit de boeken, films, videogames van *Harry Potter* en *Pottermore*.²⁷ Al deze producten voegen dan iets toe aan de totaalervaring van het verhaal en het onderscheid tussen de verschillende media vervaagt. Helaas heb ik in dit onderzoek geen tijd of ruimte om dit helemaal uit te

²⁴ Genette (1997): p. 347.

²⁵ Genette (1997): p. 347.

²⁶ Genette (1997): p. 351.

²⁷ Baetens (2007): pp. 226-238.

werken, dus houd ik het in dit geval bij *Pottermore* als epitekst bij de *Harry Potter*-serie van J.K. Rowling.

1.3. Functies van parateksten

Dorothee Birke en Birte Christ werken in hun artikel *Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field* de functies van parateksten bij Genette verder uit.²⁸ ‘The paratext’s function is to organize a text’s “relations with the public”, its relation with potential and actual readers.’²⁹ Birke en Christ werken drie functies van parateksten uit die door Genette wel aangeraakt worden maar niet verder uitgewerkt: de interpretatieve, commerciële en de navigerende functie. *Pottermore* combineert deze drie functies.

1.3.1. De interpretatieve functie

De interpretatieve functie: ‘paratextual elements suggest to the reader specific ways of understanding, reading, interpreting the text.’³⁰ *Pottermore* is zeker te gebruiken als middel om de boeken over Harry Potter te lezen. De bezoeker ontdekt het verhaal op de site in dezelfde volgorde als in de boeken. De teksten en extra inhoud bij het verhaal sluiten dus perfect aan op de hoofdstukken en verhaallijn in de serie. Op deze manier kan de bezoeker het verhaal beter begrijpen, doordat er meer achtergrondinformatie wordt verschaft over verschillende personages en locaties in de hoofdstukken. In het eerste moment van het eerste hoofdstuk in *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* vinden we op *Pottermore* bijvoorbeeld meer informatie over het adres waar de familie Dursley woont: Number four Privet Drive.³¹

In deze toelichting laat Rowling de lezer weten hoe ze op de naam en het nummer van deze straat is gekomen en wat dit betekent voor het verhaal en de interpretatie daarvan. ‘The name of the street where the Dursleys live is a reference to that most suburban plant, the privet bush, which makes neat hedges around many English gardens. I liked the associations with both suburbia and enclosure, the Dursleys being so smugly middle class, and so determinedly separate from the wizarding world.’³² Opvallend is dus dat Rowling hier heel duidelijk haar eigen ervaring aan de plot toevoegt; zij is dus heel erg sturend in hoe we passages, locaties, namen en karakters moeten interpreteren en begrijpen binnen het geheel

²⁸ Birke & Christ (2013): pp. 65-87.

²⁹ Birke & Christ (2013): p. 67.

³⁰ Birke & Christ (2013): p. 67.

³¹ <http://www.pottermore.com/en/book1/chapter1/moment1/number-four-privet-drive> (geraadpleegd op 12-11-2014)

³² <http://www.pottermore.com/en/book1/chapter1/moment1/number-four-privet-drive> (geraadpleegd op 12-11-2014).

van de serie. Rowling stuurt hier als auteur heel expliciet, iets wat bij de parateksten die Genette kende eigenlijk niet zo denkbaar was.

Rowling stuurt door middel van de teksten die zij publiceert dus de interpretatie van gebeurtenissen in haar boeken. Belangrijk is wel op te merken dat, zoals Genette ook al opmerkte, de lezer niet verplicht is de parateksten ook daadwerkelijk tot zich te nemen. 'The autonomous epitext shares with the mediated epitext the fundamental characteristic of place (outside the peritext), which gives the author a chance to deliver a dissociated commentary, one materially independent of the text. The paratextual pressure thus becomes less heavy-handed, is offered but not imposed: the text and its paratext go their separate ways, and the reader of the former is not under any obligation to deal with the latter.'³³ Belangrijk om in het achterhoofd te houden is inderdaad dat *Pottermore* niet voor elke lezer van de *Harry Potter*-serie een bekend fenomeen is. Er zijn genoeg lezers die ervoor kiezen zich verder niet te verdiepen in de wondere wereld van de magie van Harry Potter en de lezer is dus ook vrij om deze keuze te maken, de paratekst wordt de lezer niet opgedrongen en dus is een interpretatie van de boekenreeks zonder *Pottermore* nog steeds denkbaar.

1.3.2. De commerciële functie

De commerciële functie van parateksten wordt door Genette als volgt gedefinieerd: 'they advertise a text, label it with a price, and so on, and promote the book's sale.'³⁴ Natuurlijk is *Pottermore* gemaakt voor promotionele doeleinden. De unieke ervaring moet mensen aansporen om de boeken te kopen en zich helemaal mee te laten nemen door het verhaal. *Pottermore* houdt het verhaal levend en creëert steeds opnieuw aanleidingen voor het lezen van de boeken, ook voor generaties die de grootste hype niet mee hebben gemaakt. Daarnaast spreekt het feit dat het een website is, die de mogelijkheden biedt om inhoud en prestaties te delen via sociale media, juist een nieuwe generatie aan. Deze generatie leest misschien minder boeken, maar de digitale aanvullingen kunnen dan een drempel wegnemen. *Pottermore* is een mooi voorbeeld van de literaire intermedialiteit waar Pannacchia Maddalena Punzi over schrijft. 'You will very likely find videogames and internet sites with which you can extend the "pleasure of the story" [...] In each case a "literary message" has been disseminated in many different media, undergoing transformation, or mediamorphosis (Fidler).'³⁵

³³ Genette (1997): pp. 369-370.

³⁴ Genette (1997): p. 68.

³⁵ Punzi (2007): p. 9.

Een nog duidelijkere commerciële functie van *Pottermore* vinden we in de *Pottermore Shop*, de webshop die aan de website gelinkt is.³⁶ Dit is de enige plek waar men de e-boeken en digitale audioboeken van de *Harry Potter*-serie kan kopen. Dit maakt *Pottermore* meteen een heel belangrijke schakel in de distributie van het verhaal. Naast de digitale versies van de boeken, die beschikbaar zijn in het Engels, verschillende Europese talen en het Japans, heeft de *Pottermore Shop* ook een aantal partners waar het gaat om merchandise. Hier kunnen posters, ganzenveerpennen, t-shirts, badges, sleutelhangers, telefoonhoesjes en nog honderden andere Harry Potter-gerelateerde producten aangeschaft worden. Ook kunnen via de webshop kaarten worden gekocht voor de Warner Bros. Studio Tour: 'The making of Harry Potter' in Londen, waardoor ook filmproducent Warner Bros. baat heeft bij de website.

Hoewel een commerciële functie in Genettes tijd ook mogelijk was, is een commerciële functie zoals hierboven geschetst is in Genettes tijd ondenkbaar vanwege het gebrek aan technologie, maar de commerciële functie van *Pottermore* is misschien wel de belangrijkste functie van de drie. Uiteindelijk draait het in het boekenvak toch om de winst die er gemaakt wordt. Belangrijk om te vermelden is dat *Pottermore* (vooralsnog) gratis toegankelijk is voor bezoekers. Iedereen kan gratis een account aanmaken en meteen aan de slag. Er wordt door de uitgever en de partners dus duidelijk nog steeds geïnvesteerd in het merk 'Harry Potter', als iets dat van alle tijden is. De boeken en films hebben blijkbaar genoeg opgeleverd om het verhaal levend te houden. *Pottermore* is ook geen website die 'af' is: in oktober 2014 werd de inhoud van het vijfde deel in de serie: *Harry Potter and the Order of the Phoenix* pas vrijgegeven om te ontdekken op de site. Er volgen dus nog twee delen en andere delen worden door Rowling ook nog steeds aangevuld met extra informatie en updates. De bezoeker is dus nooit uitgekeken of uitgelezen.

1.3.3. De navigerende functie

De navigerende functie: 'they guide the reader's reception in a more mechanical sense, both when approaching the text and when orienting herself within the text.'³⁷ Deze functie is bij *Pottermore* wat minder prominent aanwezig, maar zeker nog steeds expliciet aanwezig. De bezoeker navigeert door het verhaal door middel van scènes en momenten in die scènes die de belangrijke momenten in het verhaal uitlichten. De lezer kan echter ook heel gemakkelijk springen tussen verschillende scènes en momenten in het verhaal, zelfs tussen de verschillende boeken in de serie. Hij of zij kan bepaalde extra informatie markeren als

³⁶ https://shop.pottermore.com/en_GB/ (geraadpleegd op 12-11-2014)

³⁷ Genette (1997): p. 68.

favoriet om later makkelijk terug te kunnen vinden. De lezer kan ook een bepaald personage of een bepaalde locatie als favoriet markeren, zodat hij of zij een update krijgt wanneer Rowling meer informatie beschikbaar heeft over zijn of haar favoriete locatie of personage.

Pottermore functioneert dus als meer dan alleen maar een inhoudsopgave bij het boek. Het laat de lezer ook zijn eigen informatie categoriseren en faciliteert nieuwe opties in het navigeren in het verhaal. Hoofdstukken zijn opgedeeld in stukjes en de lezer kan heel precies terugzoeken waar informatie vandaan komt of waar hij of zij iets eerder gelezen heeft. Dit soort navigatie is inherent aan digitale teksten en de digitale ruimte waarin teksten zich bevinden.

Hoofdstuk 2 – *Pottermore* en fanfictie

In het eerste hoofdstuk hebben we gezien dat het feit dat *Pottermore* een digitale omgeving is ervoor zorgt dat we dit fenomeen op een andere manier moeten benaderen dan als paratext in de terminologie van Genette. De teksten op *Pottermore* zijn interactief en hebben de structuur van een rhizome. Ellen McCracken beschrijft dit digitale genre als een multimediaal genre waarin de grenzen tussen video, spel en literatuur vervagen.³⁸ Maar hoe functioneert *Pottermore* dan in vergelijking met andere digitale genres, met name de fanfictie?

2.1. Fanfictie en Harry Potter

Fanfictie is fictie geschreven door de fans van een populair verhaal. Hoewel fanfictie zeker geen recent fenomeen is, heeft het internet ervoor gezorgd dat het genre massaal toegankelijk werd voor lezers over de hele wereld.³⁹ Om het idee van fanfictie te kunnen begrijpen moeten een paar veelgebruikte termen toegelicht worden. De canon is het verhaal en de gebeurtenissen die gepresenteerd worden in het bronmedium (meestal een boek of een film), dit verhaal biedt een wereld, een setting en de karakters. De fanon bouwt hierop voort: ‘the events created by the fan community in a particular fandom and repeated pervasively throughout the fantext.’⁴⁰

De verhalen die door fans geschreven worden creëren vaak details of ontwikkelingen binnen de verhaalwereld die door de canon niet onderschreven of helemaal tegengesproken worden. FanFiction.net is het grootste fandom archief van dit moment, meerdere fandoms hebben hun eigen ruimte op deze website. De site bevat honderdduizenden fanfictieverhalen, met meer dan 200.000 verhalen over *Harry Potter* alleen.⁴¹

De wereld van Harry Potter zoals die door J. K. Rowling wordt neergezet in de boeken is enorm en biedt talloze mogelijkheden voor creatieve fans om daar een eigen verhaal van te maken. ‘When asked what attracted them to the Harry Potter universe in particular, the respondents repeatedly pointed out that there are considerable gaps in Rowling’s story. [...] This leaves a lot of leeway for fan writers.’⁴² Fanfictie is ook een manier voor lezers om zichzelf meer betrokken te voelen bij het verhaal. Rowlings rijke en gedetailleerde wereld is een wereld waar de lezer gemakkelijk deel van kan uitmaken. ‘Young people can put

³⁸ McCracken (2013): p. 105.

³⁹ MacDonald (2006): p. 28.

⁴⁰ Busse & Hellekson (2006): p. 9.

⁴¹ Coppa (2006), *A Brief History of Media Fandom*: p. 57.

⁴² MacDonald (2006): p. 28.

themselves into the story through writing and sharing fan fiction in online affinity spaces. Fan fiction, in this sense, provides a way into the story.’⁴³

2.2. Fanfictie en J.K. Rowling

Om de verhouding tussen J. K. Rowling en fanfictie te snappen is het van belang iets te weten over de marketingstrategie achter *Harry Potter*. Voordat ik verder inga op de marketingstrategie achter *Harry Potter* en de rol die daarin weggelegd is voor fanfictie en J.K. Rowling, is het daarom noodzakelijk om in kaart te brengen wie de andere hoofdrolspelers in dit proces zijn. De vijf grootste partijen betrokken bij de marketing van *Harry Potter* zijn: (1) J. K. Rowling; auteur, (2) Bloomsbury: Britse uitgever, (3) Scholastic: Amerikaanse uitgever, (4) Warner Bros: Filmproducent en rechten op de *Harry Potter*-merchandise en (5) AOL Time Warner: moederbedrijf Warner Bros.⁴⁴ Susan Gunelius beschrijft in haar boek het verhaal van Harry Potter als een ‘Global Business Phenomenon.’⁴⁵ Het grote marketingplan rondom *Harry Potter* is een van de redenen dat J. K. Rowling en de andere partijen daarbinnen niet meteen grote fans waren van de fanbewegingen die vanaf het jaar 2000 ontstonden rondom *Harry Potter*. ‘It was between 2000 and 2003 that the online buzz about Harry Potter exploded. Pottermania was sweeping the globe, and the internet was helping it spread. Fans were eager to read more about Harry Potter than simple news updates.’⁴⁶

In de eerste instantie werd er door Warner Bros, Scholastic, Bloomsbury en J. K. Rowling flink bezwaar gemaakt tegen de fan sites die ontstonden, de reden die zij aandroegen was een inbraak op het auteursrecht. Maar de rechtszaken waren niet opgewassen tegen de loyale Harry Potter-fans die samenspannen in een uniek online sociaal netwerk. Uiteindelijk groeiden deze fan websites waardoor de online buzz alleen maar groter werd. De online platformen hielpen Rowling en haar team het internet zo productief mogelijk in te zetten waar het om de promotie en verkoop van het Harry Potter-merk ging.⁴⁷

Vanaf dat moment heeft J. K. Rowling fansites en fanfictie aangemoedigd, zolang er geen commerciële doelen mee verbonden zijn.⁴⁸ Rowling lanceert zelfs een eigen website om dingen aan de online discussie toe te voegen en bevestigt op deze manier de gemeenschap aan fans rondom *Harry Potter*.⁴⁹ Op deze manier houdt ze de discussie zelf nog een beetje in de

⁴³ Curwood (2013): p. 83.

⁴⁴ Gunelius (2008): 12.

⁴⁵ Gunelius (2008).

⁴⁶ Gunelius (2008): p. 98.

⁴⁷ Gunelius (2008): p. 99-100.

⁴⁸ Schwabach (2011): p. 117.

⁴⁹ Gunelius (2008): p. 33.

hand, ze blijft een autoriteit op het gebied van informatie rondom *Harry Potter* omdat het haar verhaal is en haar ideeën zijn bindend in discussies over verborgen betekenissen of hints in de eerdere boeken en de speculaties over boeken die nog moeten komen. Dit speelt zich echter allemaal af in de periode dat nog niet alle boeken in de *Harry Potter*-serie verschenen zijn.

Fanfictie houdt normaal gesproken niet op wanneer alle boeken van een serie uitgebracht zijn, integendeel. Wat echter wel een probleem vormt is de status van Rowling op het moment dat haar deel van het werk ‘erop zit’. Jarenlang is Rowling de bewaker van het merk *Harry Potter* geweest. ‘Throughout the lifecycle of the Harry Potter product, J. K. Rowling has been at the heart of the brand, ensuring that the marketing and business behind Harry Potter remains true to her vision of the character and books.’⁵⁰ Alles heeft Rowling er aan gedaan om de integriteit van haar merk te waarborgen. Overeenkomsten met onder andere McDonalds en CocaCola werden afgeslagen omdat ze niet bij het karakter van het merk pasten. Rowling hield bij het maken van de films en de merchandise alle touwtjes zelf in handen.⁵¹ ‘That strategy began with the vision of a seven-book series and carried through all the way to the brand’s merchandising efforts, thereby creating a cohesive, consistent marketing and brand message.’⁵²

Na de verschijning van het zevende boek in 2007 en het laatste deel van de film 2011 had Rowling haar verhaal echter niet meer in eigen hand. ‘Although the final Harry Potter book has been published, the character continues to live online. Fans keep Harry Potter alive through fan fiction, fan sites, fan art and so on. In November 2007, a website emerged touting an eighth book in the Harry Potter series, *James Potter and the Hall of Elder’s Crossing*.’⁵³ Dit boek bleek echter geen achtste deel te zijn, maar een boek geschreven door een fan voor zijn vrouw en kind om het verhaal levend te houden. ‘This is no longer a phenomenon within a single author’s control: “Harry Potter” is now an entire creative universe within which millions of people are writing, reading, drawing, reporting, discussing, analyzing, criticizing, celebrating, marketing, filming, translating, teaching, theorizing, playacting.’⁵⁴ Met de lancering van *Pottermore* in 2011 neemt Rowling het heft weer grotendeels in eigen hand. Vanaf het allereerste begin heeft ze aangegeven dat de Harry Potter-serie zou bestaan uit zeven boeken (en tot op de dag van vandaag heeft ze die belofte waargemaakt). In een

⁵⁰ Gunelius (2008): p. 36.

⁵¹ Gunelius (2008): p. 36-37.

⁵² Gunelius (2008): p. 95.

⁵³ Gunelius (2008): p. 103.

⁵⁴ Coppa (2006), *Writing Bodies in Space*: p. 241.

interview in 2007, net na het uitbrengen van haar laatste boek gaf ze echter ook meteen aan zoveel meer informatie te hebben over het verhaal en personages in *Harry Potter* dat er misschien wel een boek met verhalen en feiten rondom de *Harry Potter*-wereld in zat.⁵⁵ In 2008 voorspelt Susan Gunelius in haar boek dat een *Harry Potter*-encyclopedie door J. K. Rowling de fans helemaal gek zou maken.⁵⁶

In 2009 is Steve Vander Ark Rowling echter voor. Vander Ark is oprichter van *The Harry Potter Lexicon*, een online database waarin alle informatie over de karakters en plaatsen in de *Harry Potter*-boeken verzameld is.⁵⁷ In 2009 brengt Vander Ark een verkorte versie van deze database uit in boekvorm.⁵⁸ De uitgever van dit boek wint de rechtszaak die door Warner Bros tegen hem wordt aangespannen omdat in het boek duidelijk wordt gemaakt dat het hier om een ongeautoriseerde encyclopedie gaat en de informatie volgens de rechter op de juiste manier verantwoord werd.⁵⁹

In 2011 lanceren Warner Bros en J. K. Rowling *Pottermore*. Een encyclopedie die veel verder gaat dan het Lexicon van Vander Ark.

2.3. De functies van Pottermore

2.3.1. De onsterfelijkheid van het verhaal

Pottermore heeft functies die veel gemeenschappelijk hebben met de functies die fanfictie vervult in het literaire veld. De belangrijkste is die van het levend houden van het verhaal. ‘At these sites, and others like them, readers can move outside their novels and into the kinds of cultural ‘worlds’ those novels inhabit. [...] Popular fiction often enjoys a particular kind of reader loyalty, one that can build itself around not just a writer and his or her body of work but the entire genre and the culture that imbues it.’⁶⁰ *Pottermore* zorgt voor een meeslepende lezerservaring en zorgt ervoor dat de lezer zich helemaal in de wereld van *Harry Potter* kan onderdompelen.

Fanfictie heeft deze zelfde functie, maar fanfictie en *Pottermore* bereiken dit op andere manieren. ‘How strong an interpreter’s sense of immersion is, depends on how complete a textual world the interpreter can construct.’⁶¹ In *Pottermore* wordt de wereld voor de

⁵⁵ Gunelius (2008): p. 144.

⁵⁶ Gunelius (2008): p. 144.

⁵⁷ <http://www.hp-lexicon.org/index-2.html> (geraadpleegd op 28-12-2014).

⁵⁸ Vander Ark (2009).

⁵⁹ Schwabach (2011): pp. 126-131.

⁶⁰ Gelder (2004): p. 81.

⁶¹ Van Steenhuyse (2011): p. 3.

gebruiker geconstrueerd, deze wereld wordt ‘immersive’ door het feit dat de gebruiker er spelletjes kan spelen, nieuwe verhaallijnen moet ontdekken om verder te komen en zichzelf als leerling op *Hogwarts* kan profileren. De sociale interactie met andere gebruikers via sociale media en de website zelf maken dat een gebruiker zich betrokken voelt in de wereld van *Harry Potter*. Het internet is in deze dus zeker een publieke ruimte zoals Sabine Hillen zich deze voorstelt, maar Hillen voegt eraan toe: ‘Ze fungeert als een nieuwe openbaarheid.’⁶² En dat is iets waar we in het geval van *Pottermore* onze vraagtekens bij moeten zetten. Bij fanfictie wordt het verschil tussen lezer en schrijver steeds kleiner.⁶³ Bij *Pottermore* is dit geenszins het geval. Rowling is nog steeds de auteur. Fans kunnen informatie delen en hun reacties achterlaten, maar niet zelf meeschrijven aan het verhaal. Die eigen interpretatie is nu juist een van de belangrijkste functies van fanfictie. ‘Narrative techniques allow the fan fiction to develop an interpretation of character wholly within its own text and in dialogue with the extratextual knowledge of the source text and the fanon accessible to the reader.’⁶⁴ De interpretatie van het verhaal wordt bij *Pottermore* door Rowling zelf bewerkstelligd en zal daarom altijd bevestigend werken. Waar fanfictie de verhaallijnen uit de canon vaak negeert of expliciet tegenspreekt omdat de auteur van de fanfictie vindt dat het anders had moeten zijn, zal hier bij *Pottermore* nooit sprake van zijn.

Een andere belangrijke overeenkomst tussen fanfictie en de verhalen van J. K. Rowling op *Pottermore* is dat de lezer van deze teksten al een idee heeft van de personages die de basis van deze teksten vormen. De lezer is bekend met hun uiterlijk, hun achtergrond en hun karaktereigenschappen.⁶⁵ Bij fanfictie is de lezer ook bekend met de karaktereigenschappen die door de fanon aan het personage zijn toegekend in eerdere teksten. Dit is bij *Pottermore* niet het geval. Rowling houdt vast aan de personages uit de boeken en dus aan de canonieke verhoudingen binnen de teksten. *Pottermore* staat dus veel minder dan fanfictie open voor nieuwe interpretaties. Wat Rowling wel doet is het opvullen van gaten en onduidelijkheden in haar verhaal. Hierdoor ontstaan er steeds weer nieuwe discussies, wereldwijd. Zo was het een wereldwijde schok voor fans toen Rowling in oktober 2007 bekendmaakte dat een van de hoofdpersonages en de mentor van Harry Potter, Albus Dumbledore, homoseksueel was.⁶⁶ ‘When fans are immersed in fan fiction, they are

⁶² Hillen (2008): p. 68.

⁶³ Hillen (2008): p. 69.

⁶⁴ Kaplan (2006): p. 151.

⁶⁵ Kaplan (2006): p. 136.

⁶⁶ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7053982.stm> (geraadpleegd op 28-12-2014).

transported to a universe that confirms a wide range of expectations, but also offers them something new.’⁶⁷ Hierin sluit de functie van *Pottermore* dus wel aan bij die van fanfictie.

2.3.2. Behoud van intellectueel eigendom

Pottermore kan dus ook gezien worden als het tegenovergestelde van fanfictie omdat Rowling haar hele verhaal in eigen handen houdt. De functie van *Pottermore* voor Rowling is het bewaren van de zeggenschap over haar eigen creatieve eigendom. ‘One of the purposes driving interactive narratives, however, is the desire for the inexhaustible story.’⁶⁸ De enorme fanbase die Rowling na zeven *Harry Potter*-boeken heeft opgebouwd kunnen niet genoeg krijgen van hun idool. Er blijft vraag naar meer verhalen over Harry Potter en zijn vrienden en naar vervolgen op de zeven boeken. Rowling komt met *Pottermore* aan deze vraag tegemoet, maar brengt de nieuwe inhoud gedoseerd. Steeds opnieuw worden nieuwe verhalen en feiten gelanceerd en de fans worden nog steeds in spanning gehouden over nieuwe informatie die bijdraagt aan een alternatieve lezing van het verhaal of een gedeelte uit het verhaal. Zo maakte Rowling in december 2014 bekend wat er met Draco Malfoy, de slechterik in het Harry Potter-verhaal gebeurde na het laatste boek. Rowling presenteerde het verhaal als een kerstcadeautje aan haar fans op *Pottermore*.⁶⁹

2.3.3. Encyclopedische functie

Pottermore heeft op deze manier ook een encyclopedische functie. Nieuwe informatie over personages, plaatsen en momenten in het verhaal wordt meteen aan het overzicht toegevoegd. De gebruiker kan een personage als favoriet aanvinken en zo meteen op de hoogte blijven wanneer nieuwe informatie over dit personage beschikbaar is. Zowel de informatie die de lezer uit de boekenserie kan halen, als de informatie die Rowling later via *Pottermore* beschikbaar maakt is op die manier met een muisklik te bekijken door de gebruiker. Abigail Derecho introduceert in relatie tot fanfictie de term ‘Archontic Literature’, de uitleg die zij hierbij geeft blijkt echter meer van toepassing te zijn op de constructie van teksten die we kennen in *Pottermore* dan om de constructie van fanfictie. ‘So all texts that build on a previously existing text are not lesser than the source text, and they do not violate the boundaries of the source text; rather, they only add to that text’s archive, becoming a part of the archive and expanding it. An archontic text allows, or even invites, writers to enter it,

⁶⁷ Van Steenhuyse (2011): p. 7.

⁶⁸ Douglas (2001): p. 13.

⁶⁹ <http://www.pottermore.com/en/book6/chapter27/moment1/draco-malfoy> (geraadpleegd op 28-12-2014).

select specific items they find useful, make new artifacts using those found objects, and deposit the newly made work back into the source text's archive. An archontic text's archive is not identical to the text but is a virtual construct surrounding the text, including all texts related to it.⁷⁰ Afgezien van het feit dat *Pottermore* dus geen andere schrijvers uitnodigt om bij te dragen aan dit archief, beschrijft Derecho hier precies wat Rowling en *Pottermore* doen. Het creëert een archief aan teksten die allemaal bijdragen aan hetzelfde verhaal.

Paul Booth ziet 'media-based wikis' ook als interactieve fanfictie. De narratieve database wordt dan door fans gebruikt om hun eigen verhaal mee te vertellen. *Harry Potter* is niet alleen een serie boeken, maar ook een archief aan materiaal (karakters, situaties, gebeurtenissen) dat steeds opnieuw functioneel gemaakt kan worden. Rowling doet dit met *Pottermore*. Zij speelt in op actuele gebeurtenissen en gebruikt de bekende wereld van *Harry Potter* om daarop te reageren of om tegemoet te komen aan wensen van fans. Interactie is de sleutel in wiki's volgens Booth, maar niet de interactie zoals we deze in *Pottermore* kennen. Het gaat bij Booth wederom om een samenwerking tussen verschillende auteurs om een zo groot mogelijke database aan kennis op te bouwen. 'I mean that wikis form a metaphorical shell for users to fill with content, and provide the tools necessary for any use, with any level of technical expertise, to input textual and visual content.'⁷¹ *Pottermore* is dus ook geen traditionele wiki-pagina, maar vormt wel een database van narratieve elementen in *Harry Potter* en functioneert daarom ook als encyclopedie voor de Harry Potter-fan.

⁷⁰ Derecho (2006): p. 65.

⁷¹ Booth (2009): p. 375.

Conclusie

Functies van Pottermore voor de bezoeker

Uit de voorgaande analyses blijkt dat *Pottermore* verschillende functies heeft voor de bezoeker van de website. Allereerst is er de interpretatieve functie die de bezoeker en lezer stuurt in het lezen van het verhaal over Harry Potter. De extra informatie over personages en locaties die de bezoeker krijgt door het voltooien van hoofdstukken op de website, stuurt hem of haar in de manier waarop gebeurtenissen in het eigenlijke verhaal geïnterpreteerd worden.

De navigerende functie uit de analyse aan de hand van Genettes begrip epitekst en de encyclopedische functie die blijkt uit de analyse met behulp van theorieën over fanfictie overlappen elkaar deels. De bezoeker navigeert door het verhaal door middel van de uitgelichte momenten en kan zo in een willekeurig hoofdstuk beginnen. De navigatie in hoofdstukken komt echter wel overeen met de hoofdstukken uit de boekenserie. Doordat de bezoeker echter ook zijn eigen informatie kan categoriseren heeft *Pottermore* voor de lezer een encyclopedische functie. Alle teksten dragen op die manier bij aan het grote *Harry Potter*-dossier. Een archief aan teksten die bijdragen aan hetzelfde verhaal is het resultaat. De bezoeker blijft op deze manier steeds op de hoogte van het almaar voortdurende verhaal over Harry Potter en zijn vrienden. Dit heeft veel weg van een wiki of narratieve database zoals we deze bij Paul Booth tegenkwamen, maar het grote verschil is daarin dat bezoekers van *Pottermore* zelf geen informatie kunnen toevoegen aan de database.

Pottermore zorgt er ook voor dat de bezoeker helemaal in het verhaal en universum van Harry Potter op kan gaan. *Pottermore* wijkt hierin echter af van de manier waarop fanfictie deze functie van ‘immersiveness’ uitdraagt. De gebruiker kan zich wanen in de wereld van Harry Potter maar zichzelf er niet letterlijk inschrijven, zoals dat bij fanfictie wel het geval is. Door middel van sociale media en sociale interacties op de website zelf voelt de bezoeker zich toch onderdeel van een gemeenschap, zonder daar als schrijver zelf actief aan deel te nemen. De bezoeker wordt op andere manieren geactiveerd om mee te doen, bijvoorbeeld door middel van spelletjes en het verdienen van punten.

Functies van Pottermore voor de auteur

‘The mythology of Rowling as the constructed author is a quieter one: it is that of a woman, a mother, a lover of children, a charitable person who is seen to write as such. She gives apartments to her friends, contributes to charities, marries, makes sure a British child plays Harry, and doesn’t allow Coca-Cola to use Harry Potter too aggressively in marketing

(protects children from becoming mindless consumers.⁷² *Pottermore* versterkt dit gecreëerde beeld van J.K. Rowling als weldoener. Zij houdt het verhaal over Harry Potter levend voor de fans en zorgt ervoor dat ze het verhaal in eigen hand houdt, zodat niemand anders er met de integriteit van dit verhaal vandoor kan gaan. Zij beschermt op deze manier haar eigen intellectuele en creatieve eigendom en houdt haar eigen zeggenschap hierover. Rowling vult op die manier haar verhaal aan, zonder dat andere schrijvers of fans daar zeggenschap over hebben. De interpretatieve functie geldt dus ook voor de auteur, zij stuurt de interpretatie van haar verhaal door achteraf extra informatie vrij te geven. Dit stelt Rowling in staat passages uit haar boeken een heel nieuwe invulling te geven door informatie wel of niet prijs te geven.

Functies van Pottermore voor de uitgeverij en het marketingbedrijf

Pottermore heeft een commerciële functie die de uitgeverijen Bloomsbury (VK) en Scholastic (VS) en vooral Warner Bros genereren. De fans die via *Pottermore* verbonden zijn in het *Harry Potter*-netwerk zijn trouwe fans die niet genoeg kunnen krijgen van Harry Potter en zijn verhaal. Het online platform zorgt ervoor dat het verhaal over Harry Potter levend wordt gehouden onder de fans en op die manier via mond-op-mond-reclame steeds verder wordt verspreid. Ondertussen is *Harry Potter* natuurlijk al een wereldwijd fenomeen, maar ook volgende generaties worden op deze manier geprikkeld om de verhalen rondom Harry Potter te lezen en online te blijven volgen. Op die manier blijven de boeken en merchandise rondom de serie aandacht krijgen in de internationale media en blijven ze ook verkopen.

De webshop die aan de site gekoppeld is, is een goudmijn voor de uitgeverijen en voor Warner Bros. Dit is namelijk de enige plaats waar de e-boeken en luisterboeken van de *Harry Potter*-reeks te krijgen zijn. Hierdoor ontstaat er een wisselwerking tussen de verkoop van deze media en een lidmaatschap op *Pottermore*. De bezoeker kan er niet omheen. Kaarten voor de filmtour in Londen en andere merchandise zijn ook via de webshop te krijgen en daarin komt de commerciële functie van *Pottermore* het meest expliciet naar voren. Voor de producent is deze functie dus veruit de belangrijkste. De bezoeker is nooit klaar met *Pottermore*, omdat er steeds opnieuw dingen bijkomen en de investering in een never-ending story is hierdoor de moeite waard.

⁷² Gupta (2003): p. 39.

Verder onderzoek

Pottermore is een fenomeen dat nog niet vaak onderzocht is. Het is ook een fenomeen dat zijn gelijke nog moet ontmoeten, maar ik ben van mening dat dat niet lang zal duren. In de toekomst zullen meer van dit soort grootschalige projecten gelanceerd worden om de huidige lezer bij verhalen te betrekken. Storytelling is een fenomeen dat zich tot ver buiten het boek voltrekt, verschillende media worden ingezet om de lezer een totaalervaring te bieden en dat is wat *Pottermore* ook doet. Helaas heb ik in dit onderzoek niet de tijd of ruimte gehad om alles rondom dit interessante fenomeen te bespreken. *Pottermore* heeft bijvoorbeeld veel spelelementen in zich en het zou interessant zijn om te kijken hoe *Pottermore* zich op zichzelf verhoudt tot games die een narratief als basis hebben.

Een eventueel vervolgonderzoek op dit onderzoek zou kunnen bestaan uit de perceptie van de bezoekers van *Pottermore*. Hoe ervaren zij *Pottermore* en welke functies zien zij terug? Misschien ervaren bezoekers van de website de site wel heel anders dan hoe hij door de producenten of de auteur bedoeld is. En is het aantal geschreven fanfictie verhalen over Harry Potter in de afgelopen jaren daadwerkelijk toegenomen na de lancering van *Pottermore* of maakt dat voor de bezoekers geen verschil? Zijn de bezoekers van *Pottermore* zelf actieve fanfictie schrijvers of juist niet? Al met al is er dus nog genoeg te ontdekken in het wonderlijke universum van het *Harry Potter*-merk.

Literatuurlijst

- Anoniem (2011) *Full Text from J.K. Rowling Pottermore Press Conference*. <http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/06/23/full-text-from-j-k-rowling-pottermore-press-conference/> (26 oktober 2014).
- Anoniem (2011) <http://www.pottermore.com/en/about> (geraadpleegd op 12 oktober 2014)
- Baetens, Jan (2007) 'From screen to text', in: Cartmell, Deborah (ed.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*: Cambridge: Cambridge University Press: pp. 226-238.
- Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas.
- Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) 'Paratext and digitized narrative, mapping the field.', in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.
- Booth, Paul (2009) 'Narrativity and the narrative database: Media-based wikis as interactive fan fiction', in: *Narrative Inquiry* 19:2 (2009): pp. 372-392.
- Busse, Kristina & Hellekson, Karen (2006) 'Introduction, Work in Progress', in: Busse, Kristina & Hellekson, Karen (ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Londen: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 5-32.
- Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press.
- Coppa, Francesca (2006) 'A Brief History of Media Fandom', in: Busse, Kristina & Hellekson, Karen (ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Londen: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 41-59.
- Coppa, Francesca (2006) 'Writing Bodies in Space: Media Fan Fiction as Theatrical Performance', in: Busse, Kristina & Hellekson, Karen (ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Londen: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 225-244.
- Curwood, Jen Scott (2013) 'Fan fiction, remix culture, and the Potter Games', in: Frankel, V.E. (ed.) (2013) *Teaching with Harry Potter*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 81-92.
- Derecho, Abigail (2006) 'Archontic Literature: A Definition, A History, and Several Theories of Fan Fiction', in: Busse, Kristina & Hellekson, Karen (ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Londen: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 61-78.
- Douglas, Jane Yellow stone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gelder, Ken (2004) *Popular Fiction – The logics and practices of a literary field*. Londen: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gunelius, Susan (2008) *Harry Potter – The Story of a Global Business Phenomenon*. New York: Palgrave MacMillan.
- Gupta, Suman (2003) 'The Irrelevance of J.K. Rowling', in: Gupta, Suman (2003) *Re-reading Harry Potter*. Basingstoke: Palgrave MacMillan: pp. 33-39.
- Hillen, Sabine. (2008) *Kort en lang boekenplankleven: literatuur in een tijd van digitalisering*. Leuven; Voorburg: Acco.

- Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (geraadpleegd 26 oktober 2014).
- Kaplan, Deborah (2006) 'Construction of Fan Fiction Character Through Narrative', in: Busse, Kristina & Hellekson, Karen (ed.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Londen: McFarland & Company Inc. Publishers: pp. 134-152.
- MacDonald, Marianne. (2006) 'Harry Potter and the Fan Fiction Phenom.', in: *Gay & Lesbian Review Worldwide*, Jan/Feb 2006, Vol. 13 Issue 1: p. 28.
- McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): pp. 105-124.
- Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press.
- Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang.
- Rowling, J.K. (2011) <http://www.pottermore.com/en/book1/chapter1/moment1/number-four-privet-drive> (geraadpleegd op 12 oktober 2014).
- Rowling, J.K. (2014) <http://www.pottermore.com/en/book6/chapter27/moment1/draco-malfoy> (geraadpleegd op 28 december 2014)
- Silver, Brenda R. (2012) 'Popular fiction in the digital age.', in: Glover, David & McCracken, Scott (2012). *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 196-213.
- Schwabach, Aaron (2011) *Fan Fiction and Copyright: Outsider Works and Intellectual Property Protection*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Thomas, Bronwen. (2011) "'Update Soon!': Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process.", in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vander Ark, Steve (2000-2008) <http://www.hp-lexicon.org/index-2.html> (geraadpleegd op 28 december 2014).
- Vander Ark, Steve (2009). *The Lexicon: An Unauthorized Guide to Harry Potter Fiction and Related Materials*. Bandon (USA): Robert D. Reed Publishers.
- Van Steenhuyse, Veerle (2011) 'The Writing and Reading of Fan Fiction and Transformation Theory', in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Volume 13, Issue 4 (2011) Article 4. West Lafayette (USA): Purdue University Press.

Bachelorwerkstuk

Portfolio

Naam: Anne Oerlemans
Studentnummer: s4114299
Opleiding: Algemene Cultuurwetenschappen
Begeleiders: dr. M.P.J. Sanders & dr. T.M.J. Sintobin
Datum: 15-01-2015

Inhoudsopgave:

Inleiding Status Quaestionis Onderzoeksvoorstel 28 oktober 2014	p. 5
Hoofdstuk 1 Marleen Modderkolk Nagekeken door Anne Oerlemans	p. 9
Hoofdstuk 1 Mannick Wolters Nagekeken door Anne Oerlemans	p. 15
Hoofdstuk 1 Anne Oerlemans Nagekeken door Mannick Wolters	p. 25
Hoofdstuk 1 Anne Oerlemans Nagekeken door Marleen Modderkolk	p. 33
Zelfevaluatie	p. 39

‘J. K. Rowling today answered mounting speculation about the nature of her new project and announced *Pottermore*, a unique and free-to-use website which builds an exciting experience around the reading of her hugely successful Harry Potter books, [...]. For this groundbreaking collaborative project, J. K. Rowling has written extensive new material about the characters, places and objects in the much-loved stories, which will inform, inspire and entertain readers as they journey through the storylines of the books.’¹ In 2011 komt schrijfster J. K. Rowling met haar website *Pottermore*. Op deze site kunnen Harry Potter-fans zich inschrijven en zo nog verder doordringen in de wereld van Harry Potter.

Gebruikers gaan, net als Harry in de boeken, naar tovenaarsschool Hogwarts. Ze worden ingedeeld in een van de vier schoolafdelingen, leren spreuken, winkelen in Diagon Alley en brouwen toverdranken. Daarnaast wordt er gestreden voor de House Cup doordat gebruikers punten kunnen verdienen voor hun eigen afdeling door middel van spellen en andere interactieve content. Beginnend bij het eerste boek komt het verhaal van Harry Potter tot leven op *Pottermore*. Door middel van nieuwe illustraties en interactieve momenten in het verhaal navigeert de gebruiker door de verhaallijn en door de hoofdstukken heen (die overeen komen met die uit de boeken). De gebruiker kan zo exclusieve informatie ontdekken, lezen en online delen over verschillende karakters en locaties uit de *Harry Potter*-serie. Deze aanvullende informatie en de nieuw geschreven stukken die op de website verschijnen, zijn allemaal van de hand van J. K. Rowling volgens de website.²

Maar wat is nu de functie van het fenomeen *Pottermore* in relatie tot de boekenreeks *Harry Potter* door J. K. Rowling. Gérard Genette komt in 1987 met de term paratekst in zijn boek *Paratexts: Thresholds of interpretation*.³ Parateksten zijn producties die bij een tekst horen, maar er geen onderdeel van uitmaken. ‘In any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text’s presence in world, its ‘reception’ and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.’⁴

Digitale teksten worden door Genette in 1987 natuurlijk niet besproken, maar Dorothee Birke en Birte Christ halen het begrip paratekst van Genette ook aan in hun *Paratext and Digitized Narrative: mapping the field*.⁵ Zij onderscheiden drie verschillende functies van de paratekst: de interpretatieve, commerciële en navigerende functie. Aan het eind van hun artikel wordt *pottermore* genoemd als een product dat blijkt geeft van het feit dat ‘publishing industries are currently trying to redefine limits of authority, copyright and commercial use.’⁶

Ook Ellen McCracken breidt in haar artikel de begrippen epitekst en peritekst van Genette uit naar elektronische literatuur en ‘digital born literature’. In digitale teksten bestaan tekst en paratekst niet meer alleen naast elkaar, maar is er ook een ‘centrifugal and centripetal motion’

¹ Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (26 oktober 2014).

² Ibidem.

³ Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴ Idem: p. 1.

⁵ Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) ‘Paratext and digitized narrative, mapping the field.’, in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013).

⁶ Idem: p. 81.

die inherent is aan het lezen via elektronische apparatuur.⁷ Verschillende teksten zijn dan bijvoorbeeld aan elkaar gekoppeld door middel van hyperlinks. 'If one conceives of the principal verbal literary text as the center, one can identify exterior and interior pathways leading readers both away from and more deeply into the words at hand.'⁸

Janet Horowitz Murray voorspelt in haar *Hamlet on the holodeck* de toekomst van narrativiteit in cyberspace. Zij gebruikt dan ook Deleuzes rhizome om het systeem van digitale teksten uit te leggen tegenover het systeem van teksten in boeken. 'Digital environments are procedural, participatory, spatial and encyclopedic. The First two properties make up most of what we mean by the vaguely used word interactive; the remaining two properties help to make digital creations seem as explorable and extensive as the actual World, making up much of what we mean when we say that cyberspace is immersive.'⁹ De nieuwe digitale technieken maken het mogelijk ons geheel onder te dompelen in een kunstmatig geschapen wereld, zonder dat de verbeeldingskracht daarvoor ingeschakeld hoeft te worden en zij faciliteren een bijna volledige deelname aan die wereld.¹⁰

In veel literatuur wordt geconstateerd dat met de komst van digitale verhalen de ervaring van de lezer totaal anders is geworden: 'What used to be a thoroughly private experience in which readers engaged in intimate conversation with an author between the pages of a book has become an exuberantly social activity. [...] What used to be an exclusively print-based activity – and fiercely proud of it – has become an increasingly image-based activity in which literary reading has been transformed into a variety of possibly literary experiences.'¹¹

Interactieve verhalen worden volgens Jane Yellowstone Douglas vooral gevoed door 'the desire for the inexhaustible story, the mystery that unspools with a fresh cast of suspects instead of gliding quickly through its denouement to a limited conclusion.'¹² Het boek alleen is dus al lang niet meer genoeg; intermedialiteit, interactiviteit en digitale teksten horen tegenwoordig net zo goed tot onze lezerscultuur als dat boeken dat doen. 'After all, the contemporary debate on the relationship between old and new media is ever more asserting the idea that new media do not replace the old ones but establish a symbiosis with them.'¹³

De sociale activiteit en interactiviteit die inherent is aan het lezen via elektronische apparaten of cyberspace brengt het fenomeen van 'fan fictie' met zich mee. De functie van fan fictie is 'the continual process of updating and revising stories.'¹⁴ Fan fictie heeft volgens Bronwen vooral een review-functie, het verhaal wordt op die manier steeds weer opnieuw herzien en in zekere zin ook herschreven. 'For fans, updating helps to fulfill both the desire for the

⁷ McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): p. 106.

⁸ Ibidem.

⁹ Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press: pp. 71-90.

¹⁰ Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas: pp. 262-263.

¹¹ Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press: p. 4.

¹² Douglas, Jane Yellowstone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press: p. 13.

¹³ Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang: p. 12.

¹⁴ Thomas, Bronwen. (2011) "'Update Soon!': Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process', in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press: p. 206.

inexhaustible story (Douglas, 2001) and the enactment of (the) denial of death (Murray, 1997).¹⁵

Aan de hand van voorgaande theorieën wil ik in dit bachelorwerkstuk de vraag beantwoorden: Wat zijn de functies van het fenomeen *Pottermore* in relatie tot de boekenreeks *Harry Potter* door J. K. Rowling.

Door middel van een kritische literatuuranalyse zal ik de functies van Genettes epiteksten en die van fan fictie en digitale teksten volgens Bronwen en Murray gebruiken om de functie van *Pottermore* in relatie tot de gedrukte *Harry Potter*-boeken te onderzoeken. Aan de hand van deze theorieën zal ik vervolgens de functies van *Pottermore* omschrijven en concluderen hoe de site zich verhoudt tot de papieren boeken.

Literatuurlijst

- Anoniem (2011) *Full Tekst from J.K. Rowling Pottermore Press Conference*. <http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/06/23/full-text-from-j-k-rowling-pottermore-press-conference/> (26 oktober 2014).
- Baetens, Jan & Geldof, Koen. (2002) *Literatuur en nieuwe media*. Antwerpen: Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap (ALW).
- Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas.
- Bakker, Jan-Hendrik. (2006) 'De nieuwe oraliteit: literatuur en de nieuwe media', in: *Ons erfdeel: kultureel tijdschrift voor Zuidvlaamse werking in Vlaams-Nederlands-Suidafrikaanse samenwerking*, vol. 49, afl. 5 (november): pp. 651-658.
- Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) 'Paratext and digitized narrative, mapping the field.', in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.
- Bruyn, Ben de & Verstraeten, Pieter. (2012) 'De revanche van de populaire cultuur. Literatuur, nieuwe media en smaak.', in: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde*, vol. 128, afl. 2: pp. 160-183.
- Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press.
- Douglas, Jane Yellow stone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Ensslin, Astrid (2014) *Literary gaming*. Cambridge: MIT Press.
- Hawisher, Gail E. & Selfe, Cynthia L. (2014) 'Beyond Literate lives: collaboration, literary narratives, transnational connections and digital media.', in: Duffy, John. (2014) *Literacy, Economy and Power: Writing and Research after 'literacy in American lives'*. Southern Illinois University Press: pp. 185-202.
- Heijne, Bas. (2011) *Echt zien: literatuur in het mediatijdperk*. Amsterdam: Athenaeum Polak & Van Gennep.
- Heusden, Barend van & Looy, Jan van. (2003) *Literatuur en nieuwe media*. Leuven: Peeters.
- Hillen, Sabine. (2008) *Kort en lang boekenplankleven: literatuur in een tijd van digitalisering*. Leuven; Voorburg: Acco.

¹⁵ Idem: p. 215.

- Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (26 oktober 2014).
- McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): pp. 105-124.
- Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press.
- Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang.
- Rettberg, Scott. (2011) 'Hypertext, Collective Narratives and Online Collective Knowledge Communities.', in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Silver, Brenda R. (2012) 'Popular fiction in the digital age.', in: Glover, David & McCracken, Scott (2012). *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 196-213.
- Thomas, Bronwen. (2011) "'Update Soon!': Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process.", in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hoofdstuk 1 Marleen Modderkolk | Nagekeken door Anne Oerlemans

“*L'homme jouit du bonheur qu'il ressent, et la femme de celui qu'elle procure.*” De man geniet van het geluk dat hij voelt, de vrouw van het geluk dat zij geeft. Deze zin uit de roman *Les Liaisons Dangereuses*, geschreven door Pierre Choderlos de Laclos, illustreert de strijd tussen de seksen die al eeuwenlang in de literatuur terug te vinden is. De roman werd voor het eerst uitgegeven in Frankrijk in 1782, en werd daar in de eigen tijd als schandalig gezien. *Les Liaisons Dangereuses* is een briefroman die het verhaal vertelt van de rijke en decadente Vicomte de Valmont, zijn sluwe ex-geliefde Marquise de Merteuil, en de bijzondere weddenschap die de twee met elkaar afsluiten. Merteuil daagt Valmont uit om de gelovige en kuise Présidente de Tourvel te verleiden. Merteuil belooft hem dat ze met hem zal slapen als hij hierin slaagt. Daarnaast spannen Merteuil en Valmont, aangespoord door wraakzucht van de eerste, samen om de jonge Cécile Volanges van het rechte pad af te brengen. Volanges staat namelijk op het punt om te trouwen met een andere ex-geliefde van Merteuil.

Opmerking [A1]: Door wie?

Verschillende gender-stereotypes zijn in de roman terug te vinden. De Marquise de Merteuil is een voorbeeld van een zogenaamde *femme fatale*, de Vicomte de Valmont een *Don Juan*. Cécile Volanges is een naïef jong meisje, en de Présidente de Tourvel is braaf en preuts. De personages plegen ieder een schandalige daad, en worden hier in de roman uiteindelijk voor bestraft. Valmont moet zijn *player*-gedrag uiteindelijk met de dood bekopen wanneer hij verstrikt raakt in een duel met een geliefde van Cécile, Merteuil wordt ontmaskerd als bedenker van het plan en raakt verminkt, Tourvel sterft aan liefdesverdriet na de dood van Valmont, en Cécile keert terug naar het klooster dat ze aan het begin van de roman had verlaten.

Opmerking [A2]: Waar haal je die stereotypes vandaan?

De roman heeft als inspiratie gediend voor talloze andere werken. Sinds het verschijnen zijn er onder andere balletvoorstellingen, opera's, toneelstukken en films verschenen die de roman als uitgangspunt gebruiken. De meest recente verfilming stamt uit 2012. Het boek wordt inmiddels beschreven als een “klassiek en tijdloos meesterwerk”. De doorlopende belangstelling voor het boek, en het feit dat men er door de tijd heen zoveel verschillende adaptaties van heeft gemaakt, is zeer interessant. Het boek is immers geschreven in een zeer specifiek politiek en sociaal klimaat, namelijk Frankrijk rond het einde van de 18e eeuw. Het verhaal speelt zich dan ook daar af. Wanneer men echter naar bijvoorbeeld de verfilmingen kijkt, valt het op dat het lang niet altijd deze plaats en dit tijdstip is waarin de film zich afspeelt. Zo speelt de vroegste verfilming, *Les Liaisons Dangereuses* (Roger Vadim, 1959) zich af in de hogere sociale klassen in Frankrijk in de jaren '50, terwijl de eerder genoemde meest recente verfilming, *Dangerous Liaisons* (Hur Jin-Ho, 2012) zich afspeelt in de jaren '30 in China. Behalve deze twee verfilmingen zijn er nog verscheidene andere verfilmingen, die zich ook lang niet altijd afspelen in dezelfde setting als het boek. Deze verfilmingen zijn in de meeste gevallen ook niet binnen Frankrijk gepubliceerd. Vadim's versie is de enige versie met een productieteam en cast die grotendeels Frans is.

Opmerking [A3]: Waar?

Deze verfilmingen wijken qua setting dus behoorlijk af van de originele roman. Ze spelen zich af in compleet verschillende werelden, maar toch lijkt men van mening te zijn dat het verhaal in deze nieuwe omstandigheden nog steeds even relevant is. Maar op welke

manier beïnvloedt de verandering van setting de portrettering van genderrollen in het narratief? Hoe word er in filmversies van de roman bewerkt met betrekking tot deze genderrollen?

In dit onderzoek zal de nadruk vooral liggen op **gendertheorie en adaptatietheorie**. De eerste zal worden gebruikt om te onderzoeken wat de genderrollen zijn ten tijde van de periodes die worden vertolkt in de roman en de films, hoe de verhouding tussen man en vrouw door de jaren is veranderd, en hoe deze veranderingen in de verschillende verfilmingen zijn waar te nemen. Adaptatietheorie zal worden gebruikt om te onderzoeken hoe de verfilmingen zich verhouden tot de roman, en wat voor invloed dit heeft op de interpretatie van de films.

Opmerking [A4]: Allebei is misschien wat veel?

De studie naar gender ontstond als reactie op onder andere de opkomst van het feminisme. Vrouwen wilden niet langer als minderwaardig aan mannen worden gezien, en begonnen een figuurlijke strijd voor gelijkheid. Opvallend genoeg verscheen een van de eerste feministische werken, Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), kort na het verschijnen van *Les Liaisons Dangereuses*. **In haar werk verdedigde Wollstonecraft het vermogen van de vrouw om rationeel te denken en pleitte ze voor betere educatie voor vrouwen, zodat ze hun potentieel beter zouden kunnen vervullen.** Simone de Beauvoir, geboren in 1908, zorgde met haar inzichten voor een grote verandering in de manier waarop er naar vrouwen en vrouwelijkheid werd gekeken. Zij stelde dat een vrouw niet als vrouw geboren wordt, maar tot vrouw wordt gemaakt door de maatschappij (Buikema & Van der Tuin, 10). Een vrouw wordt door de maatschappij gedwongen om aan bepaalde voorwaarden, meestal opgesteld door mannen, te voldoen. Ze is als het ware een object onder de "gaze" van de man. Geslacht en gender zijn dus niet aan elkaar gelijk; geslacht wordt bepaald door de reproductieve organen die een persoon bezit, maar gender is een maatschappelijke constructie. De Beauvoir schreef onder andere *Le Deuxième Sexe* (1949), waarin ze deze bevindingen uiteen zet. Een recentere sleutelfiguur in het onderzoek naar gender is Judith Butler, geboren in 1956. **Butler stelt dat gender een performance is, een soort optreden.** Butler schreef onder andere *Gender Trouble* (1990), waarin ze de verschillende **genderrollen en de problemen die deze rollen met zich meebrengen uiteenzet.** Genderstudies, en de reputatie van het veld, verschillen sterk per culturele context. De Westerse wereld is progressief wanneer het aankomt op gender, maar in sommige delen van de wereld wordt er wegens grote culturele verschillen nog heel anders tegenaan gekeken.

Opmerking [A5]: Bron?

Opmerking [A6]: Dit moet je misschien nog wat verder uitleggen.

Een eveneens zeer belangrijke rol in mijn onderzoek is weggelegd voor adaptatietheorie, en dan met name de notie van transmediale narratologie. Deze vorm van studie onderzoekt hoe een narratief verandert wanneer een verhaal uit een medium wordt vertaald naar een ander medium. Hoewel *Les Liaisons Dangereuses* ook vertaald is in media als opera, toneel en ballet, heb ik ervoor gekozen om me te richten op de verfilmingen van de roman die er gemaakt zijn. Uitvoeringen van de andere genoemde media zijn immers vaak niet gearhiveerd, of geven de kijker slechts de indruk van één van vele uitvoeringen die ervan zijn gedaan. Het adapteren van literaire werken werd al snel na de uitvinding van de film populair, en zelfs filmpionier Georges Méliès experimenteerde er al mee. Herbert Lindenberger schreef onder andere over de verhouding tussen literatuur en de andere kunsten,

en de unieke eigenschappen die ieder medium heeft om het narratief te vertolken (Lindenberger 2000). Mary-Laure Ryan legt in haar tekst *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology* uit hoe narratief gedefinieerd kan worden en wat de invloed is van het wisselen van medium op het narratief.

Er is dus al veel onderzoek gedaan naar literatuuradaptaties in film en naar genderrollen. Ook over de roman *Les Liaisons Dangereuses* zelf is al veel geschreven. Er is echter nog geen onderzoek gedaan naar de verfilmingen van deze roman, en hoe er door verschillende regisseurs wordt getracht om het narratief zo te vertolken dat het verhaal herkenbaar blijft, en dat tegelijkertijd de film relevant is voor de tijd waarin deze zich afspeelt. Ik hoop onderzoek naar gender en onderzoek naar transmediale narratologie op zo'n manier met elkaar te combineren dat er duidelijkheid komt over de vraag of het mogelijk is om een roman uit een specifiek tijdperk en milieu te verfilmen onder compleet verschillende omstandigheden, en toch **recht te doen** aan het origineel.

Opmerking [A7]: Wanneer doet een film dat dan?

Om dit onderzoek uit te voeren zal ik verschillende verfilmingen van de roman, die zich ieder in een geheel andere setting dan de roman afspelen, analyseren aan de hand van de eerder genoemde theorieën. De **verfilmingen in kwestie** zijn Roger Kumbles *Cruel Intentions* (1999), dat zich af speelt in het New York van de jaren '90, en Hur Jin-Ho's *Dangerous Liaisons* (2012), dat zich afspeelt in het Shanghai van de jaren '30. Deze verfilmingen spelen zich beiden in een compleet ander tijdperk en sociaal milieu af dan het origineel, en ik hoop op deze manier een interessant beeld te kunnen scheppen van de ontwikkelingen die het narratief doormaakt op het gebied van gender.

Opmerking [A8]: Waarom deze twee en niet anderen? Selectiecriteria?

1. Historische achtergrond van de roman en te analyseren verfilmingen

De transformatie van genderrollen in de verfilmingen van *Les Liaisons Dangereuses* komt uiteraard niet uit de lucht vallen. De films spelen zich beide af in andere tijdperken dan de roman, waarin andere normen en waarden golden en waarin er andere verwachtingen waren van de rol die een man of vrouw zou moeten vervullen in de maatschappij. Om een beter begrip te verkrijgen over deze veranderingen zal dit hoofdstuk een schets geven van de sociale en culturele omstandigheden waarin de werken van zowel Laclos, Kumble en Hur Jin-Ho zich afspelen, en de rol die voor gender is weggelegd in die omstandigheden.

1.1 Historische achtergrond: *Les Liaisons Dangereuses*

Bij het lezen van de eerste brief in Laclos' roman valt het direct op dat hij ervoor kiest om de exacte datum waarop de brieven zijn verzonden te censureren. Het jaartal wordt door de gehele roman heen aangeduid als "17**". Uit de *Avertissement de l'Editeur* die vooraf gaat aan het verhaal blijkt echter dat het verhaal geplaatst kan worden in de tijd waarin het verscheen. De *editeur* spreekt immers zijn ongeloof uit over dat een verhaal met dergelijke amorele personages zich afspeelt in zijn tijd, 'dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu,

comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées.¹ De spreker is zich er hier dus zelf van bewust dat Frankrijk zich in de Verlichting bevindt, een tijdperk waarin filosofie en de wetenschappen tot bloei kwamen, en men zich niet langer slechts liet leiden door religie. Het tijdperk was echter niet alleen van belang voor de ontwikkeling op deze gebieden, maar was ook van grote invloed op de discussie rondom de rol van de vrouw en de lange weg naar emancipatie. De eerste feministische werken verschenen rond dezelfde tijd dat *Les Liaisons Dangereuses* voor het eerst verscheen. Zo verschenen rond die tijd werken van Mary Wollstonecraft, zoals *Thoughts on the Education of Daughters* (1787) en *A Vindication on the Rights of Women* (1792), waarin zij pleitte voor een rationele educatie voor vrouwen.

In het boek wordt er aan politiek niet teveel aandacht besteed. Het verhaal dat wordt verteld focust zich vooral op persoonlijke reputatie en trots, en de lezer komt niet veel te weten van verdere historische ontwikkelingen. Wanneer men echter op de hoogte is van de revolutie die dreigde uit te breken, en het lot dat tijdens die revolutie was weggelegd voor aristocraten, weet men dat de aristocratische hoofdpersonen van de roman een duister lot te wachten zou staan. Vanuit dat perspectief lijkt de roman het “luizenleventje” van de Franse aristocratie enigszins op de hak te nemen, en een schijnlicht te willen werpen over de immorele en verderfelijke dingen waar de rijken zich van dag tot dag mee bezighouden.

1.2 Historische achtergrond: *Dangerous Liaisons*

Toen hem werd gevraagd waarom hij ervoor had gekozen om *Dangerous Liaisons* plaats te laten vinden in Shanghai in de jaren '30, antwoordde regisseur Hur Jin-Ho als volgt: 'Shanghai in the 1930's was extravagant and influenced by Britain, Japan and America. Culturally, it flourished with dance, theaters and its architecture. There were also the wealthy playboys that congregated in the area. Shanghai, at the time, was known as the Paris of Asia. Shanghai also had its insecurities with its burgeoning war with Japan, similar to France with its impending French Revolution. Also, the elites in both societies are similar. All of these things seemed to work well with having the setting in Shanghai in the year 1939.'^{2 3} China bevond zich dus in een soortgelijke periode van verlichting en revolutie als Frankrijk rond het einde van de achttiende eeuw. China was jarenlang in Britse handen, en kwam daardoor inderdaad sterk in aanraking met Westerse invloeden. Oorlog met Japan dreigde aan de horizon, en deze oorlog zou uiteindelijk uitgroeien tot deel van de Tweede Wereldoorlog. Shanghai, de stad waar de film zich afspeelt, was de op vijf na grootste stad ter wereld en was China's grootste handelspost. De stad was een baken van moderniteit die in sterk contrast stond met het platteland, waar men oude tradities aanhield.⁴ Europese mode, auto's en andere luxeproducten waren in grote getale aanwezig. De stad was gedurende ruim een eeuw opgedeeld in verschillende districten, en hoewel de lokale bevolking en de Europese immigranten elkaar in het publieke leven dagelijks tegenkwamen, leefden zij gescheiden.

1Laclos (1782): 6

2Interview met Hur Jin-Ho. (6 oktober 2012) Busan.

3Hoewel het interview stelt dat de film zich afspeelt in 1939, speelt deze zich in werkelijkheid af in 1931.

Mogelijk is dit een vertaalfout.

4Leo Ou-fan Lee (1999): 3-4

Door de dreiging van een Japanse inval en de grote invloed die het Westen had, kwam de Chinese identiteit in gevaar. In de film wordt dit duidelijk ten sprake gebracht door regelmatig te laten zien hoe Chinezen protesteren tegen de Japanse bemoeienis, en vragen om de boycot van Japanse producten om de eigen economie en identiteit te bevorderen. Wat betreft vrouwen ontstond er in de jaren '30 een schoonheidsbeeld dat *jianmei* werd genoemd. Letterlijk vertaald betekende dit “robuuste schoonheid.” Dit schoonheidsbeeld, dat van vrouwen verwachtte dat zij zowel geestelijk als fysiek sterk waren, ontstond uit het nationalisme: doordat het land zich bedreigd voelde, wilde het haar kracht zo veel mogelijk opbouwen.⁵ In *Dangerous Liaisons* is er geen sprake van lichamelijk zeer sterke vrouwen, maar in personages als Mo Jieyu (Hur Jin-Ho's antwoord op de Marquise de Merteuil) en Du Fenyu (de Présidente de Tourvel) wordt wel duidelijk dit beeld van de sterke vrouw weerspiegeld. Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit een scène aan het begin van de film, waarin zowel Mo als Fenyu hun (financiële) steun betuigen aan vluchtelingen uit het bezette noordoosten van China. In deze samenleving zijn mannen duidelijk niet meer degenen die alle meest belangrijke machtsposities bekleden.

1.3 Historische achtergrond: *Cruel Intentions*

Roger Kumbles versie van Laclos' roman speelt zich in het recente verleden af: het New York van de jaren '90. Het verhaal volgt een stel rijke “upper class”-tienaers in Manhattan, die elkaar het leven zuur maken. Net als in *Les Liaisons Dangereuses* is er van het leven van het lagere volk, of van de politieke ontwikkelingen in het tijdperk, weinig terug te vinden, en focust het verhaal zich vooral op de persoonlijke reputatie van de personages. De film lijkt zich, anders dan Hur Jin-Ho's verfilming of Laclos' roman, niet zozeer af te spelen in een tijd van onzekerheid en revolutie. Toch kan men ook het argument maken dat een soortgelijke situatie in New York ook terug te vinden was. De scheiding tussen rijk en arm in de jaren '90 was groot, en één op de 25 New Yorkers stierf als dakloze.⁶ Daarnaast is er nog het feit dat Amerika zich op de drempel van het begin van de *war on terrorism* bevond. De film vindt plaats twee jaar voor de aanslagen op het World Trade Center, een gebeurtenis die New York als stad en Amerika als natie ernstig tekende en voorgoed veranderde. Deze spanning mag dan wel niet overduidelijk aanwezig zijn in de film, maar wel blijkt dat er ook hier opnieuw sprake is van een dreiging van oorlog en grote verandering op de horizon.

Wat betreft gender en seksualiteit waren de jaren '90 zeker wel een tijd van revolutie. Naar aanleiding van Judith Butler's notie van gender als performance ontstond in het decennium de zogenaamde *queer theory*. Teksten werden niet langer slechts gelezen vanuit een heteroseksuele visie. In Kumbles verfilming is meer *queerness* terug te vinden dan in bijvoorbeeld Hur Jin-Ho's verfilming. Kumble heeft er onder andere voor gekozen om een homoseksueel personage aan het narratief toe te voegen dat niet terug te vinden is als personage in de roman. Dit personage slaagt er zelfs in om een ander personage, dat wordt gepresenteerd als het toppunt van heteroseksuele mannelijkheid, aan zijn eigen seksualiteit te laten twijfelen. Ook de relatie tussen personages die wél in de roman voorkomen krijgt een ondertoon van *queerness*. Zo bevat de film een scène waarin Kathryn Merteuil (de Marquise de Merteuil) een gepassioneerde zoen deelt met Cecile Caldwell (Cécile Volanges). Ook de

Opmerking [A9]: Waar komt dat vandaan? Theorie? Bron? Doel?

⁵Yunxiang Gao (2006): 546-547

⁶Roberts (1991)

relatie tussen Merteuil en Valmont krijgt een twist: in de verfilming zijn ze stiefbroer en -zus, waardoor hun relatie en weddenschap een incestueuze ondertoon krijgt.

Algemene opmerkingen:

- Prima dat je aangeeft het in je onderzoek bij twee verfilmingen te willen houden, maar waarom dan juist deze twee?
- Ik mis vooral veel bruggetjes en hier en daar een bronvermelding. Veel zaken in je tekst worden voor waar aangenomen zonder hier een verantwoording bij te geven.
- De helft van je werkstuk is nu eigenlijk alleen maar historische achtergrond, maar is er dan nog wel genoeg ruimte over voor je eigen observaties?

Literatuurlijst:

- Bronfen, E., (2004). *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*. New Literary History, 35-1, pp. 103-116.
- Bock, G. (1989) 'Women's History and Gender History: Aspects of an International Debate'. In: *Gender & History*, 1-1. pp. 7-30.
- Buikema, R. & Van der Tuin, I. (red.), *Gender in media, kunst en cultuur*. (Muiderberg: Coutinho, 2007).
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble*. Londen: Routledge.
- Chordelos de Laclos, P., (1782). *Dangerous Liaisons*. New York: Barnes and Noble Classics.
- Debaisieux, M., (1987). 'From Criminality to Hysteria: Translating the Marquise de Merteuil'. In: *Romantic Review*, 78-4, pp. 461
- Lindenberger, H. 'Literature and the other arts'. In: Marshall Brown, *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 5: Romanticism*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 362-386.
- Mead, W. (1960) 'Les Liaisons Dangereuses and Moral 'Usefulness''. In: *PMLA*, 75-5, pp. 563-570.
- Roussel, R. (1981) 'The Project of Seduction and the Equality of the Sexes in Les Liaisons dangereuses'. In: *MLN*, 96-4, pp. 725-745.
- Ryan, M. (2005) 'On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology'. In: Jan Christoph Meister, *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, pp. 1-24.
- Thody, P. (1968) "'Les Liaisons Dangereuses': Some Problems of Interpretation'. In: *The Modern Language Review*, 63-4, pp. 832-839.

Hoofdstuk 1 Mannick Wolters | Nagekeken door Anne Oerlemans

“Es un pájaro de América, está ahí – explicó Adelina, y señalo vagamente hacia un muro. Consuelo corrió para encontrar a la guacamaya encerrada en una jaula que colgaba del muro.

El animal lanzaba alaridos y ella se identificó con el pájaro de plumaje raído, dispuesta a morir de tristeza bajo la lluvia pertinaz.”

“Recordó a la guacamaya y fue en busca de ella. Desde lejos escuchó sus gritos lastimeros y casi a tientas se acercó a la jaula. El animal sintió su presencia, y dejó de gritar. Los dos eran extranjeros: gritarían, llorarían y nadie vendría en su ayuda [...] ¿Ves tú?, somos dos parias.” Le dijo al pájaro y éste aprobó sus palabras. [...] Ella y la guacamaya sabían que estaban en un pueblo impío, un pueblo endemoniado. Ella no se quejaría a gritos como lo hacía el pájaro inocente, encerrado en una jaula expuesta a la lluvia y al frío.”

~ *La casa junto al río*, Elena Garro¹

‘Zie je?, wij zijn twee verstotelingen’, zegt Consuelo tegen de *guacamaya*; de enige in haar omgeving tegen wie ze haar gevoelens kan uitspreken, en een vogel nota bene. Beide hebben hun land van afkomst noodgedwongen verlaten en zijn daarmee al hun vrijheid verloren. De guacamaya zit vast in een kooi die hangt in het park van het dorp dat centraal staat in het verhaal. Consuelo raakt door de vijandige houding van de inwoners van datzelfde dorpje volledig geïsoleerd. Ze zijn twee vreemdelingen, die kunnen schreeuwen en huilen wat ze willen, maar niemand zal hen helpen. Deze metafoor, waarbij Consuelo zich vergelijkt met een opgesloten ara, is sprekend voor de thematiek van de roman *La casa junto al río* (1983) van Elena Garro.

De metafoor gaat om isolatie, om het gevoel vreemdeling te zijn, en voortdurend door de omgeving gewantrouwd te worden. Consuelo zit vast op een plek waar ze niet thuishoort, of in ieder geval, niet meer thuishoort. Het dorp is namelijk geen onbekende plek voor haar: ze is hier opgegroeid voordat ze met haar ouders vluchtte, en ze is hiernaar teruggekeerd toen in Mexico haar laatste familielid stierf. Het is echter niet meer hetzelfde als vroeger: de inwoners worstelen met een spook uit het verleden. Bovendien zijn ze voortdurend bezig de waarheid te bedekken over wat er met de tante en oom van Consuelo is gebeurd. Dit doen ze door zich voor te doen als familieleden van Consuelo, door haar voortdurend te observeren en door haar met (verbaal) geweld weg te jagen. Dit creëert een sfeer van vijandelijkheid en wantrouwen in het dorpje, waar duidelijk meer aan de hand is dan op het eerste gezicht lijkt.²

De aanwezigheid van **het magische** is kenmerkend voor de literaire stijl van de Mexicaanse schrijfster Elena Garro. Zij plaatst in haar oeuvre ‘la representación del pensamiento mágico y milenario de la cosmovisión indígena’ tegenover het paradigma van het realisme.³ In *La casa junto al río* komt dit fantastische onder andere terug als het enige element dat uitvlucht biedt uit de eenzaamheid waarin Consuelo zich bevindt. Ook in de mistige en heuvelachtige

Opmerking [A10]: In welke zin van het woord?

¹ Garro (1983): pp. 91, 101-102.

² Stoll (1992): p. 1012.

³ Rosas Lopátegüi (2008): p. 42.

omgeving, de ontknoping van het verhaal en het personage Manolo dat plotseling verschijnt en verdwijnt, zijn sporen van het magische te vinden.⁴ ‘En este caso, a diferencia de la narración policíaca clásica [...], Elena Garro agrega intuiciones, sentimientos y percepciones de la fantasía de la heroína.’⁵ Garro voegt, volgens Galván, een magisch-realistische inhoud toe die zich niet in het klassieke detectivemodel bevindt, waarmee ze de gevestigde literaire theorie verandert.

Naast het fantastische heeft de literatuur van Garro ook een realistische kracht: ‘un fuerte realismo, psicológico, descarnado e íntimo, que descubre al detalle los procesos mentales existenciales de esa etapa de la vida de muchas mujeres...’⁶ Alle heldinnen in Garro’s romans zijn vrouwen die door de mannelijke maatschappij in een slachtofferrol zijn gedwongen, en plotseling worden geconfronteerd met dingen waar ze niet klaar voor zijn. Ze streven ernaar de passiviteit en onderworpenheid van zich af te zetten, maar dit verlangen eindigt meestal in de dood.⁷ Garro is begaan met de sociaal-politieke realiteit van Mexico in relatie tot de onrechtvaardigheid van de cultuur, de Indiaanse wereld en de vrouw.⁸ Hierbij komen thematische elementen zoals verbanning, vervreemding, marginalisering, verdwijning en zelfmoord regelmatig voor. Daarnaast staat ze bekend om haar kritische, scherpe en poëtische blik op de wereld waarin zij leefde.⁹ Met haar literatuur wil Garro ervoor zorgen dat we ‘onze geschiedenis’ niet vergeten: het dorp met de vele gezichten, de oneerlijke verhouding tussen mannen en vrouwen, het kwaad dat het menselijke bestaan hindert en bovenal het kannibalisme van deze tijd van globalisering.¹⁰ In haar gehele oeuvre zijn er dus twee Garro’s te vinden: de Garro van het irreële, magische en fantastische, en de Garro van de concrete problemen, de realiteit en het geleerde.¹¹

La casa junto al río speelt zich af in de jaren ’70 van de vorige eeuw, in Asturië, Spanje. Rond deze tijd was het rumoerig in het land: de dood van Franco betekende het einde van de dictatuur en de *Transición* (overgang) naar een democratie. Hierbij moest het land omgaan met de vraag wat te doen met de gruwelijkheden van de burgeroorlog. Moest Spanje deze gebeurtenissen zo snel mogelijk uit de geschiedenis wissen of blijven herinneren, zodat het niet nog een keer zou gebeuren? Er ontstond een spanning tussen *olvido* (vergeten) en *recuerdo* (herinneren); welke van de twee was het meest geschikt om een nieuwe Spaanse identiteit te creëren?¹² De inwoners van het dorp, dat in de roman geen naam krijgt, worstelen net als alle Spanjaarden met deze vraag.

Het blijft echter niet bij geworstel. De gevolgen van de burgeroorlog (*Guerra Civil*) gaan veel verder dan dat. De historische gebeurtenis laat sporen achter bij iedereen die de gruwelijkheden van dichtbij heeft meegemaakt. Deze lijken eerder op diepe wonden, die, hoe hard de Spanjaarden het ook proberen, niet of amper geheeld kunnen worden. Een concept dat een belangrijke rol speelt binnen dit kader is trauma. Een trauma ontstaat als een persoon iets

⁴ Galván, D. V. (1988): p. 152.

⁵ Idem: pp. 151-152.

⁶ Idem: p. 148.

⁷ Galván (1988): p.147-148, 153.

⁸ Idem: p. 146.

⁹ Rosas Lopátegui (2008): p. 44.

¹⁰ Idem: p. 45.

¹¹ Galván (1988): p. 146.

¹² Moreno-Nuño (2006): p. 13.

meemaakt wat niet in zijn narratief past. In 'Narrating our healing' van Chris van der Merwe wordt trauma beschreven als 'the "undoing of the self", and as loss: loss of control, loss of one's identity, loss of the ability to remember, and loss of language to describe the horrific events'.¹³ Een getraumatiseerd individu is niet meer in staat een narratief te maken van wat hem of haar overkomen is. Dit blijkt ook uit de manier waarop trauma herbeleefd wordt, namelijk als losse flarden en fragmenten. Alle coherentie die nodig is om een persoonlijk narratief van het gebeurde te maken is verdwenen.¹⁴ Al dat wat rest zijn stilte, angst, psychologische littekens en pijn.

Bij een trauma gaat het om een gebeurtenis die een individu confronteert met (de dreiging van) de dood, een ernstige verwonding of de bedreiging van de fysieke integriteit van zichzelf of anderen. De gebruikelijke reactie hierop is intense angst, hulpeloosheid of afschuw.¹⁵ Het gaat hierbij letterlijk om een verwonding van de geest: een mentale wond die het bewustzijn niet kan genezen, omdat het geen grip op de traumatische gebeurtenis kan uitoefenen en het daardoor niet in een bepaald kader kan plaatsen.¹⁶ Er is geen referentiekader naar eerdere gebeurtenissen, het is 'so overwhelming, so unreal, as if it had not happened'.¹⁷ Cathy Caruth noemt dit een 'unclaimed experience': een ervaring die zich bevindt tussen een staat van weten en niet-weten.¹⁸ Het gevolg hiervan is dat de herinnering aan het trauma voortdurend herleefd wordt, in een poging om het traumatische ditmaal wel in te kaderen. Het verleden keert voortdurend terug in het heden, door middel van nachtmerries, hallucinaties en dwangmatig repetitief gedrag.¹⁹

In het geval van de Spaanse geschiedenis zijn de burgeroorlog en de gevolgen daarvan een bloedende wond gebleven in het collectief geheugen van het land. Na de dood van Franco heeft de democratische regering geprobeerd de sporen van dit trauma uit te wissen, waarbij zich de spanning tussen vergeten en herinneren ontwikkelde.²⁰ Aan de ene kant bestond de wens om het gebeurde zo snel mogelijk te vergeten, door middel van het 'pacto del olvido'. Tijdens de Transición zag men deze overeenkomst als het enige middel om het collectieve trauma te overtreffen. De meeste Spanjaarden plaatsten hun persoonlijke herinneringen echter voor dit pact, want ze waren van mening dat de herinnering (*memoria*) het meest belangrijke was dat hen met het verleden verbond. Ook zagen ze de stilte als een belediging, doordat er geen excuses werd aangeboden aan de slachtoffers. In de jaren '80 en '90 sloeg de wens van *olvido* dus om naar een behoefte om te herinneren.²¹ Met dit *revisiónismo histórico* wilde de tweede en derde generatie de gedachte aan de traumatische aard van de burgeroorlog herstellen, en bovendien de verschrikkingen van die periode kennen en erkennen.²²

Literatuur kan een therapeutische rol spelen bij trauma. 'Narrating our healing' maakt duidelijk dat een herstel van trauma komt door het in woorden zetten van de traumatische

¹³ Merwe (2007): p. vii.

¹⁴ Idem: pp. 26-27.

¹⁵ Ester, Van der Merwe & Mulder (2012): p. 5.

¹⁶ Caruth (1996): p. 3.

¹⁷ Merwe & Gobodo-Madikizela (2007): p. 26.

¹⁸ Caruth (1996): p. 3.

¹⁹ Codde (2012): p. 130.

²⁰ Moreno-Nuño (2006): pp. 13-14.

²¹ Idem: pp. 61-68.

²² Idem: p. 99.

ervaring.²³ Volgens José Álvarez Fernández kan literatuur een *memoria narrativa* aanleveren: een herinnering in de vorm van een mentale constructie waarmee een individu betekenis geeft aan het gebeurde.²⁴ Het verwoorden van traumatische herinneringen is de cruciale stap in het genezingsproces. Judit Herman zegt hierover: ‘Cuando las sensaciones e imágenes son convertidas en palabras, las memorias [traumáticas de sobrevivientes] parecen perder su toxicidad.’²⁵ Bij deze theorieën ligt de nadruk echter op de externe rol van literatuur, waarbij slachtoffers hun verhaal als het ware lezen en het daardoor beter kunnen verwerken.

Bij *La casa junto al río* is trauma vooral aanwezig bij de personages zelf, tekstintern dus. De personages in de roman worstelen met de manier waarop ze het ‘grotere trauma’ van de Spaanse burgeroorlog en de dictatuur van Franco plaats moeten geven in hun collectief geheugen. Daarnaast hebben ze een persoonlijker trauma, dat alleen de personages in het dorpje met elkaar delen. Dit heeft te maken met de dood van José Antonio en Adelina Veronda, de oom en tante van Consuelo. Het begrip trauma wordt nooit expliciet uitgesproken, maar sijpelt door in de (afwezigheid van) daden, gesprekken en gedachtes van de personages. Dit zal het uitgangspunt van mijn analyse zijn, waarbij ik ga bekijken hoe trauma en verhaal tot elkaar in relatie staan.

In mijn analyse zullen drie elementen centraal staan, die voortdurend terugkeren in de thematiek van de roman. Het eerste hoofdstuk heeft betrekking op de relatie tussen het heden en het verleden. Door de voortdurende actualisering van de Spaanse burgeroorlog lopen in *La casa junto al río* heden en verleden door elkaar heen. De herinnering aan een tijd in het verleden is sterk aanwezig bij de personages, maar ook in de beschrijving van het dorpje zelf. Het tweede hoofdstuk richt zich op het sociale geweld van de inwoners tegen een buitenstaander zoals Consuelo. Zij krijgt voortdurend te maken met mensen die achter haar rug om praten, en zelfs in haar gezicht laten blijken dat ze niet van haar aanwezigheid gediend zijn. Ook tonen zij hun vijandigheid en wantrouwen via hun blik: de inwoners houden Consuelo voortdurend in de gaten, bespioneren haar zelfs. Het derde, en laatste hoofdstuk gaat over de nadrukkelijke aanwezigheid van (het gebrek aan) taal en stilte. Kenmerkend voor de roman is de stilte waarin de personages zich keer op keer weten te hullen, alsof ze hun verleden niet prijs willen geven. De simpele, begrijpelijke taal van de personages lijkt een diepere onderlaag te hebben, die slechts enkele malen naar boven komt.²⁶

De relatie tussen heden en verleden, tussen geweld en de blik, tussen taal en stilte zullen de drie factoren zijn die als een rode draad door dit bachelorwerkstuk lopen. Deze drie factoren zijn niet alleen interessant, omdat ze opvallen in de roman zelf. Vanuit de invalshoek van de traumatheorie bieden zij een goede basis voor het bespreken van de traumatische herinnering die de personages in *La casa junto al río* met elkaar delen. Zowel vanuit het oogpunt van Consuelo, die de vijandigheid van de inwoners ervaart terwijl ze in het verleden graaft, als de personages zelf, die met hun blikken en woorden wanhopig proberen het verleden te verbergen. Aan de hand van een analyse en interpretatie van de drie factoren zal ik gaan kijken hoe het narratief van *La casa junto al río* zich verhoudt tot de theorie over trauma

Opmerking [A11]: Is dit onderdeel van je hoofdvraag?

Opmerking [A12]: Duidelijk.

²³ Merwe (2007): p. 15.

²⁴ Álvarez Fernández (2007): pp. 191-193.

²⁵ Idem: p. 193.

²⁶ Garro (1983).

en herinnering. Hoe erkent of ontkent het narratief van *La casa junto al río* (de herinnering aan) het trauma van de Spaanse burgeroorlog en de gevolgen daarvan?

‘Si ése era el pasado’

Een herinnering is altijd verbonden aan een verleden; een persoonlijk, tragisch of ver verleden. Een herinnering maakt bovendien deel uit van ons narratief: een verhaal waarmee we bepalen wie of wat we zijn en waarmee we onze identiteit vormgeven. Een narratief kan persoonlijk zijn, of gedeeld worden binnen een gemeenschap, een *imagined community*. Het ontstaat echter niet uit zichzelf: elke generatie erft het gemeenschappelijk verleden van een familie, stad of land, waardoor een nieuw begin maken niet mogelijk is.²⁷ In de eerste pagina's van *La casa junto al río* wijdt de verteller hierover uit: tragedies ontstaan vele jaren voordat ze plaatsvinden. Het tragische is aan het begin van een generatie aanwezig, en ontkiemt zich door de tijd heen. Het gebeurt, en wij merken het op. Geconfronteerd worden met de reflectie van het verleden produceert exact datzelfde verleden, en zoeken naar de bron van een nederlaag zorgt voor het herbeleven van diezelfde nederlaag.²⁸ De zoektocht van Consuelo betekent dat ze gaat graven in een verleden dat voornamelijk bestaat in haar herinnering en dat van de andere personages in de roman. Het is echter zo dat het heden in *La casa junto al río* op een bijzondere manier omgaat met wat er vroeger gebeurd is, en daar zal ik in dit hoofdstuk dieper op in gaan.

Nu-hier en nu-vroeger

‘Encerrada en la humedad del cuarto se preguntó si había hecho bien en volver al pasado. También se preguntó si ése era el pasado.’²⁹ Vanaf haar eerste ervaring met het dorpje en diens bewoners heeft Consuelo door dat hier iets heeft plaatsgevonden dat nog steeds sterk aanwezig is, waardoor ze zich afvraagt of ze is teruggekeerd naar het verleden zelf. In *La violencia como escenario en La casa junto al río de Elena Garro* benoemt Cristina Galli deze actualisering aan de hand van ‘dos ejes témporoespaciales’.³⁰ Volgens haar speelt de situatie zich af in twee momenten: een nu-hier en een nu-vroeger (zowel op basis van tijd als ruimte). Het nu-hier gaat om de verhaallijn waarin Consuelo terugkeert naar haar geboortedorp, terwijl het nu-vroeger zich richt op de actualisering van het verleden.³¹ Zowel de temporele als de ruimtelijke ervaring van nu-hier en nu-vroeger houden de herinnering aan het verleden levend, net zoals de personages in de roman.

Deze personages zijn individuen die in de marges leven: ze hebben geen plaats in de historische, objectieve realiteit waaraan zij (via het narratief) verbonden zijn. Met intensiteit beleven zij de kleine hoeveelheid ruimte die ze kunnen en mogen innemen. Garro's personages *bevinden* zich daadwerkelijk in deze ruimte (‘estar’ in plaats van ‘ser’).³² Dankzij de ruimtelijke ervaring kunnen de personages zichzelf tijdelijk in de wereld plaatsen, want de tijd buiten doet hen vreemd aan. Aangezien zij in de marges leven, heeft de buitenwereld hen

²⁷ Merwe & Gobodo-Madikizela (2007): p. 4.

²⁸ Garro (1983): pp. 11-12.

²⁹ Idem: p. 17.

³⁰ Galli (1991): p. 91.

³¹ Ibidem.

³² León Vega (1992): pp. 205-206.

overal van afgesloten, dus ook van de tijd. Dit wil niet zeggen dat tijd onbelangrijk is: de personages zijn er juist door geobsedeerd. Het is echter geen afgebakende tijd, maar een tijd die overgaat in een ander. Net zoals met de ruimtelijke behandeling in de roman gaat het om een constante stroming, zonder etappes, plaatsen of toestanden te onderscheiden. Er ontstaat een territorium geconstrueerd door de herinnering, de droombeelden, de intuïtie: een subjectieve tijd en ruimte, alleen bestaand in het innerlijk van de personages.³³

Een goed voorbeeld hiervan is de ontmoeting met de eigenares van een dorpswinkel, Covadonga. ‘La tienda se cubrió de tristeza, fantasmas trágicos y gritos meláncolicos. [...] – Recordábamos aquellos tiempos, Severina, y yo dije que van a matar a mi hermano... Sí, lo van a matar – repitió con voz trágica. – ¡No digas tonterías! Ya te mataron a dos y a tu padre, ¡eso ha terminado!’³⁴ In deze passage schuiven verleden, heden en toekomst in elkaar. De eigenares projecteert de dood van haar vader en haar broers op het heden, dat haar angst verklaart dat het nu weer gaat gebeuren. Het nu-hier moment is op onlosmakelijke wijze verbonden met het nu-vroeger, waardoor er één moment ontstaat. De grens tussen de verleden tijd en de tegenwoordige tijd vervalt. Er ontstaat een nieuwe tijd waarin heden en verleden elkaar doorkruizen, in elkaar overlopen en een en dezelfde zijn.

De moord op de vader en broers van Covadonga verwijst naar de traumatische gebeurtenis (de verschrikkingen van de Spaanse burgeroorlog) die niet in het referentiekader van de inwoners past. Zij blijven voortdurend met deze gebeurtenis in hun hoofd zitten. Een trauma maakt namelijk inbreuk op het tijdsbesef en het geheugen van een individu. Een gebeurtenis die zich herhalend blijft manifesteren neemt als herinneringsbeeld misschien één seconde in beslag, maar zolang het zich weigert te voegen aan het voorbije, blijft het een eeuwige actualiteit.³⁵ Een trauma wordt dus niet afgesloten in het verleden, maar blijft bestaan in het heden. Bij een getraumatiseerd individu vervagen de grenzen tussen het verleden en het heden, en het verleden wordt als het ware het heden zelf.

Een levend verleden

Dit is niet alleen het geval bij de ervaring van de personages in *La casa junto al río*, maar ook bij de beschrijving van het dorpje. ‘Consuelo caminó al tiempo que miraba las fachadas de las casas, muchas de las cuales eran modernas. [...] En unos momentos llegó al puente ancho y moderno. A la izquierda estaba el puente romano, apenas visible entre las sombras y la niebla’.³⁶ Ook in het dorp lopen oud en nieuw, vroeger en nu door elkaar heen alsof ze samen één zijn. De huizen, de straten en de gebouwen in het dorp zijn precies dat ultieme element waarin nu-hier en nu-vroeger hetzelfde zijn. Zij bepalen het uiterlijk van het dorpje in het heden, maar tegelijkertijd maken ze via hun uiterlijke kenmerken de geschiedenis van het dorpje zichtbaar. Tijdens verscheidene wandelingen komt dit in elkaar schuiven van heden en verleden expliciet naar voren. ‘La capilla está cerrada. Todo se perdió con la guerra. [...] Sólo vio las espaldas de esa casa: el jardín estaba destrozado y los vidrios de los miradores rotos. Subieron una calle minúscula flanqueada por edificios modernos y cerrada al fondo por la escalinita de un palacio en ruinas.’³⁷ De begroeide tuin en de gebroken ramen laten zien dat

³³ León Vega (1992): pp. 205-207.

³⁴ Garro (1983): pp. 99-100.

³⁵ Mulder (2012): p. 23.

³⁶ Garro (1983): pp. 19-20.

³⁷ Idem: p. 26.

het paleis ooit een grootse tijd kende, maar dat die tijd verloren is gegaan. Datgene wat ooit stond voor rijkdom en macht is nu veranderd in een gevangenis, een ruimte waar leven en dood elkaar raken.

Deze gevangenis is de representatie van de Spaanse burgeroorlog bij uitstek. De namen van onbekende gevangenen op de muren, de angst en kou die de plaats beheersen en de drukkende stilte: alles duidt er op dat hier iets heeft plaatsgevonden wat de buitenwereld zo snel mogelijk wil vergeten.³⁸ Consuelo wordt bang van ‘un infierno imprevisto’, maar het lijkt haar gezelschap (Ramona en Eulogio) niets te doen. Zonder enige terughoudendheid bespreekt Ramona de verschrikkingen die in deze gevangenis hebben plaatsgevonden, waar elke nacht alle gevangenen vermoord werden. ‘— Es “Siberia”. La construyeron los rojos. El primero que ocupó una celda fue el Padre Fana. [...] ¡Por ahí lo sacaron! Fue el primer muerto. [...]— Después mataron los azules — corrigió Ramona. — ¿Quién mató mas? — preguntó Consuelo. -- ¡Coime!...¡Cágome en Deu! — gritó Eulogio. — Los dos bandos, los rojos y los azules — dijo Ramona. -- ¡No Ramona, no! Mataron más los rojos. Tú los sabes. “Siberia” se llenaba todas las noches y todas las noches quedaba vacía.’³⁹ Wat hier verteld wordt, is typerend voor de collectieve herinnering aan de Spaanse burgeroorlog: de strijd tussen de roden (aanhangers van het communisme) en de blauwen (aanhangers van het División Azul) die vele (onschuldige) mensen het leven heeft gekost. De personages leven voortdurend in dit verleden, waarbij de politieke voorkeur de vrienden en vijanden bepaalt die de dorpsbewoners hebben. ‘— ¿No tienes miedo de que te maten los rojos en ese cuarto tan solo? ¡Tú eres azul!’⁴⁰

Alle Spanjaarden kennen de verhalen over de aanhoudingen en plotselinge verdwijningen, de martelingen tijdens het verhoor, de *sacas de presos* en de oneerlijke processen waarbij de uitkomst van te voren al vaststaat: gefusilleerd worden.⁴¹ *Testimonios* over de Spaanse burgeroorlog verbinden de gevangenis onmiddellijk met beelden van pijn en ontzetting, maar de inwoners van het dorp in de roman lijken deze connotatie niet te hebben.⁴² Doordat het gebeurde in de gevangenis zo ongrijpbaar, zo ontastbaar voor ze is, maakt dit dat personages zoals Ramona en Eulogio onverschillig lijken. De hersens van de personages kunnen juist door de grote hoeveelheid aan verschrikkingen niet bevatten wat er gebeurd is, waardoor zij het geen plaats kunnen geven, en er geen gevoelens aan kunnen koppelen. Dit gevoel van onverschillig zijn, kunnen we in verband brengen met traumatheorie. Bij een trauma, of verwonding van de geest, kan de gebeurtenis niet in haar volledigheid tot het bewustzijn doordringen, waardoor deze niet verwerkt kan worden.⁴³ Deze ongeassimileerde natuur van het trauma leidt tot een voortdurende herhaling van de traumatische gebeurtenis.⁴⁴ Keer op keer herbeleven getraumatiseerde individuen dat wat ze overkomen is, via nachtmerries, flashbacks en *re-enactments*.

Vergeten of herinneren

³⁸ Garro (1983): pp. 28-29.

³⁹ Idem: p. 30.

⁴⁰ Idem: p. 33.

⁴¹ Álvarez Fernández (2007): pp. 197-203.

⁴² Idem: p. 195.

⁴³ Ester, Van der Merwe & Mulder (2012): p. 6.

⁴⁴ Merwe & Gobodo-Madikizela (2007): p. 34.

Gedurende haar zoektocht naar de waarheid liegen de dorpsbewoners Consuelo voor: ze willen niet dat Consuelo in het verleden wroet en de verschrikkingen ontdekt die ze voor haar proberen te verbergen. De inwoners van het dorp, met name Ramona en haar man Pablo, lijken medeschuldig te zijn aan de dood van haar oom en tante, ook al geven ze dat zelf niet toe. Uiteindelijk vindt Consuelo alle antwoorden bij Severina, de cipier van de gevangenis. ‘Era un ser mitológico venido de las profundidades del pasado, Consuelo la miró fascinada. Severina poseía todos los secretos.’⁴⁵ Deze vrouw is de enige die de waarheid over het persoonlijke verleden van José Antonio en Adelina niet verdraait of verbergt. Consuelo ziet haar als een mythologisch wezen met alle kennis over het juiste verleden. Hiermee komt Severina tegenover de andere personages te staan, die de collectieve herinnering aan de Spaanse burgeroorlog niet lijken te verdraaien, maar de persoonlijke over de moord van José Antonio en Adelina wel.

Het is in dit verschil tussen het collectieve geheugen en de persoonlijke herinnering dat de crux van *La casa junto al río* zit. Zoals aangegeven in dit hoofdstuk zijn de grenzen tussen heden en verleden vervaagd, waardoor het verleden voortdurend doorschemert in het heden. Hiermee gaat de roman op een contrasterende manier om met de historische context van de jaren '70, toen men in Spanje via het *pacto del olvido* de overgang naar democratie zo soepel mogelijk wilde laten lopen. Deze Pact van de Stilte hield in dat het onderwerp van de Spaanse burgeroorlog en de dictatuur van Franco zoveel mogelijk vermeden werd in het creëren van een nieuwe, democratische identiteit. De stilte moest ervoor zorgen dat de pijnlijkheden en verschrikkingen van de traumatische periode niet opgerakeld werden. Voor veel inwoners van Spanje was het echter zo dat zij hun persoonlijke herinneringen vóór het *pacto del olvido* plaatsen. Hun eigen herinnering was namelijk het enige dat ze nog met het verleden verbond. Voor hen was het gewenste ‘vergeten’ van het *pacto del olvido* namelijk geen echte realiteit.⁴⁶

La casa junto al río lijkt deze *pacto del olvido* te ontkennen, doordat het verleden een sterke aanwezigheid in het heden heeft: de nadruk ligt op herinneren, niet op vergeten. Wat betreft het collectieve geheugen dan, want qua persoonlijke herinnering aan hun eigen daden zijn de personages een stuk moeilijker te definiëren. Ze doen zich voor als (traumatische) helden, zoals beschreven in *Las huellas de la Guerra Civil*: ‘por un lado, la víctima choca con la imposibilidad de ser testigo de su propia vida cediendo a la derrota y la victimización; por otro, la no aceptación del pasado es muchas veces aceptada como única opción ética válida para quien se niega a ser cómplice de una Historia de opresión, tortura o destrucción.’⁴⁷ Het niet accepteren van het verleden is voor hun de enige optie om te ontkennen dat ze medeplichtig zijn aan een geschiedenis van onderdrukking, marteling en vernietiging. Hierin proberen ze juist hun eigen acties te vergeten, of in ieder geval deze zo te verdraaien dat ze er zelf geen schuld aan hebben.

In *La casa junto al río* zijn er twee soorten trauma's met elkaar verbonden. Aan de ene kant is dat het collectieve trauma dat ook buiten de roman bestaat, namelijk de verschrikkingen van de Spaanse burgeroorlog. Daarnaast bestaat er een persoonlijker trauma, alleen gedeeld door de personages in de roman, gericht op de moord op de familieleden van

⁴⁵ Garro (1983): p. 105.

⁴⁶ Moreno-Nuño (2006): pp. 60-62.

⁴⁷ Idem: p. 192.

Consuelo. In tegenstelling tot het eerste trauma heeft deze meer van doen met vergeten dan met herinneren. Hierbij lijken de personages zich echter niet bewust van het feit dat een trauma zich altijd zal uiten, zolang het nog geen plek heeft gekregen in een (nieuw) narratief. Dan zal er, zoals Cathy Caruth in *Unclaimed Experience* zegt, altijd die stem zijn die het uitschreeuwt vanuit de wond, die de inwoners zal herinneren aan datgene wat ze proberen te onderdrukken.⁴⁸ Net zoals de stem aan het begin en het einde van *La casa junto al río*, die de aanzet is tot de ultieme daad van de dorpsbewoners: de moord op Consuelo. ‘Empezaba a dar el primer paso para descender su curva y llegar al otro lado, cuando escuchó la voz que la llamó la primera noche: “¡Consuelo! ¡Consuelo!”’.⁴⁹ Voor Consuelo kondigt de stem haar redding aan, de terugkeer naar haar familieleden, terwijl het voor de dorpsbewoners een nieuwe confrontatie is met wat ze nog niet verwerkt hebben, namelijk hun trauma.

Algemene opmerkingen:

- De drie elementen zijn duidelijk afgebakend en de onderzoeksvraag is te beantwoorden door middel van de analyse die je voorstelt.
- De inleiding begint misschien nog iets te vaag voor iemand die niet weet waar het over gaat.
- Tussenkopjes zijn duidelijk
- Het stuk is goed te begrijpen voor iemand die het boek niet gelezen heeft en geen Spaans kan.

⁴⁸ Caruth (1996): pp 3-4.

⁴⁹ Garro (1983): p. 139.

Hoofdstuk 1 Anne Oerlemans | Nagekeken door Mannick Wolters

‘J. K. Rowling today answered mounting speculation about the nature of her new project and announced *Pottermore*, a unique and free-to-use website which builds an exciting experience around the reading of her hugely successful Harry Potter books, [...]. For this groundbreaking collaborative project, J. K. Rowling has written extensive new material about the characters, places and objects in the much-loved stories, which will inform, inspire and entertain readers as they journey through the storylines of the books.’¹ In 2011 komt schrijfster J. K. Rowling met haar website *Pottermore*. Op deze site kunnen Harry Potter-fans zich inschrijven en zo nog verder doordringen in de wereld van Harry Potter.]

Opmerking [M13]: Verbinding maken met alinea 2 (misschien citaat apart, alsof het ervan losstaat, en dan pas je inleiding beginnen?).

Gebruikers gaan, net als Harry in de boeken, naar tovenaarsschool Hogwarts. Ze worden ingedeeld in een van de vier schoolafdelingen, leren spreuken, winkelen in Diagon Alley en brouwen toverdranken. Daarnaast wordt er gestreden voor de House Cup doordat gebruikers punten kunnen verdienen voor hun eigen afdeling door middel van spellen en andere interactieve content. Beginnend bij het eerste boek komt het verhaal van Harry Potter tot leven op *Pottermore*. Door middel van nieuwe illustraties en interactieve momenten in het verhaal navigeert de gebruiker door de verhaallijn en door de hoofdstukken heen (die overeen komen met die uit de boeken). De gebruiker kan zo exclusieve informatie ontdekken, lezen en online delen over verschillende karakters en locaties uit de *Harry Potter*-serie. Deze aanvullende informatie en de nieuw geschreven stukken die op de website verschijnen, zijn allemaal van de hand van J. K. Rowling volgens de website.²

Opmerking [M14]: Deze zin loopt niet lekker.

Maar wat is nu de functie van het fenomeen *Pottermore* in relatie tot de boekenreeks *Harry Potter* door J. K. Rowling. Gérard Genette komt in 1987 met de term paratekst in zijn boek *Paratexts: Thresholds of interpretation*.³ Parateksten zijn producties die bij een tekst horen, maar er geen onderdeel van uitmaken. ‘In any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text’s presence in world, its ‘reception’ and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.’⁴

Opmerking [M15]: Is dit een vraag of opmerking?

Digitale teksten worden door Genette in 1987 natuurlijk niet besproken, maar Dorothee Birke en Birte Christ halen het begrip paratekst van Genette ook aan in hun *Paratext and Digitized Narrative: mapping the field*.⁵ Zij onderscheiden drie verschillende functies van de paratekst: de interpretatieve, commerciële en navigerende functie. Aan het eind van hun artikel wordt *pottermore* genoemd als een product dat blijkt geeft van het feit dat ‘publishing industries are currently trying to redefine limits of authority, copyright and commercial use.’⁶

Opmerking [M16]: Schuingedrukt/met hoofdletter? Ik zou dit telkens hetzelfde opschrijven, dan ontstaat er geen verwarring.

Ook Ellen McCracken breidt in haar artikel de begrippen epitekst en peritekst van Genette uit naar elektronische literatuur en ‘digital born literature’. In digitale teksten bestaan tekst en paratekst niet meer alleen naast elkaar, maar is er ook een ‘centrifugal and centripetal motion’

¹ Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (26 oktober 2014).

² Ibidem.

³ Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴ Idem: p. 1.

⁵ Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) ‘Paratext and digitized narrative, mapping the field.’, in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013).

⁶ Idem: p. 81.

die inherent is aan het lezen via elektronische apparatuur.⁷ Verschillende teksten zijn dan bijvoorbeeld aan elkaar gekoppeld door middel van hyperlinks. 'If one conceives of the principal verbal literary text as the center, one can identify exterior and interior pathways leading readers both away from and more deeply into the words at hand.'⁸

Janet Horowitz Murray voorspelt in haar *Hamlet on the holodeck* de toekomst van narrativiteit in cyberspace. Zij gebruikt dan ook Deleuzes rhizome om het systeem van digitale teksten uit te leggen tegenover het systeem van teksten in boeken. 'Digital environments are procedural, participatory, spatial and encyclopedic. The First two properties make up most of what we mean by the vaguely used word interactive; the remaining two properties help to make digital creations seem as explorable and extensive as the actual World, making up much of what we mean when we say that cyberspace is immersive.'⁹ De nieuwe digitale technieken maken het mogelijk ons geheel onder te dompelen in een kunstmatig geschapen wereld, zonder dat de verbeeldingskracht daarvoor ingeschakeld hoeft te worden en zij faciliteren een bijna volledige deelname aan die wereld.¹⁰

In veel literatuur wordt geconstateerd dat met de komst van digitale verhalen de ervaring van de lezer totaal anders is geworden: 'What used to be a thoroughly private experience in which readers engaged in intimate conversation with an author between the pages of a book has become an exuberantly social activity. [...] What used to be an exclusively print-based activity – and fiercely proud of it – has become an increasingly image-based activity in which literary reading has been transformed into a variety of possibly literary experiences.'¹¹

Interactieve verhalen worden volgens Jane Yellowstone Douglas vooral gevoed door 'the desire for the inexhaustible story, the mystery that unspools with a fresh cast of suspects instead of gliding quickly through its denouement to a limited conclusion.'¹² Het boek alleen is dus al lang niet meer genoeg; intermedialiteit, interactiviteit en digitale teksten horen tegenwoordig net zo goed tot onze lezerscultuur als dat boeken dat doen. 'After all, the contemporary debate on the relationship between old and new media is ever more asserting the idea that new media do not replace the old ones but establish a symbiosis with them.'¹³

De sociale activiteit en interactiviteit die inherent is aan het lezen via elektronische apparaten of cyberspace brengt het fenomeen van 'fan fictie' met zich mee. De functie van fan fictie is 'the continual process of updating and revising stories.'¹⁴ Fan fictie heeft volgens Bronwen vooral een review-functie, het verhaal wordt op die manier steeds weer opnieuw herzien en in zekere zin ook herschreven. 'For fans, updating helps to fulfill both the desire for the

⁷ McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): p. 106.

⁸ Ibidem.

⁹ Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press: pp. 71-90.

¹⁰ Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas: pp. 262-263.

¹¹ Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press: p. 4.

¹² Douglas, Jane Yellowstone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press: p. 13.

¹³ Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang: p. 12.

¹⁴ Thomas, Bronwen. (2011) "'Update Soon!': Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process.", in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press: p. 206.

inexhaustible story (Douglas, 2001) and the enactment of (the) denial of death (Murray, 1997).¹⁵

Aan de hand van voorgaande theorieën wil ik in dit bachelorwerkstuk de vraag beantwoorden: Wat is de functie van het fenomeen *Pottermore* in relatie tot de boekenreeks *Harry Potter* door J. K. Rowling?

Door middel van een kritische literatuuranalyse zal ik de functies van Genettes epiteksten en die van fan fictie en digitale teksten volgens Bronwen en Murray gebruiken om de functie van *Pottermore* in relatie tot de gedrukte *Harry Potter*-boeken te onderzoeken. Aan de hand van deze theorieën zal ik vervolgens de functies van *Pottermore* omschrijven en concluderen hoe de site zich verhoudt tot de papieren boeken.

1. *Pottermore* als epitekst

1.1 Epitekst bij Genette

In 1987 wordt in Frankrijk de eerste versie van Gérard Genette's *Seuils* uitgegeven. De Engelse vertaling *Paratexts: Thresholds of Interpretation* volgt tien jaar later.¹⁶ Parateksten volgens Genette zijn 'those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between a book, author, publisher, and reader.'¹⁷

Deze parateksten verzekeren de tekst van een plaats in de wereld, maar ook van receptie en consumptie. 'And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.'¹⁸

Genette deelt parateksten in in twee categorieën: de periteksten en epiteksten. Periteksten zijn de teksten buiten het verhaal die zich wel in het boek (dus in hetzelfde medium) bevinden; zoals bijvoorbeeld de titel, een voorwoord of de inhoudsopgave. Epiteksten bevinden zich buiten het boek. 'The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others).'¹⁹

Pottermore kan beschouwd worden als een epitekst bij de *Harry Potter*-serie van J. K. Rowling. De site is gebouwd rondom de *Harry Potter*-boeken, maar bevindt zich dus duidelijk buiten het medium boek, waarin het verhaal het eerst verteld werd. 'Pottermore is the place to explore more of the magical world of Harry Potter than ever before and to discover exclusive new content from J.K. Rowling.'²⁰ Belangrijk is wel dat *Pottermore* gepresenteerd wordt als een product van J. K. Rowling, de auteur zelf. De teksten horen niet bij het verhaal en tegelijk ook wel, ze breiden het verhaal uit.

Opmerking [M17]: In je onderzoeksvraag vraag je je af wat de functie is van Pottermore, hier zeg je dat je meerdere functies gaat beschrijven... Is het niet een idee om de onderzoeksvraag opener te formuleren? Want deze vraagt eigenlijk om een antwoord van één woord. Misschien 'Op welke manier functioneert ...?'

Opmerking [M18]: Volgens Genette zijn parateksten ...

Opmerking [M19]: Korte alinea

Opmerking [M20]: Misschien deel van citaat in eigen woorden verder uitleggen? Nu is het een erg lang citaat.

Opmerking [M21]: Kun je wel weglaten

¹⁵ Idem: p. 215.

¹⁶ Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁷ Idem: p.1.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Idem: p.5.

²⁰ <http://www.pottermore.com/en/about> (geraadpleegd op 12-11-2014)

Genette onderscheidt twee vormen van epitekst; de publieke en de persoonlijke of private epitekst. Een publieke epitekst is een epitekst die door de auteur aan het publiek gericht is en dus **gecomposeerd** is met dit publiek in het achterhoofd. Er is dus zeer zorgvuldig over nagedacht. ‘The public epitext is always, by definition, directed at the public in general, even if it never actually reaches more than a limited portion of that public.’²¹ *Pottermore* is in Genette’s termen zeker een publieke epitekst te noemen. De site is gemaakt nadat de boekenreeks is verschenen en is duidelijk **gemaakt** met het *Harry Potter*-publiek als doel.

Opmerking [M22]: Word kent dit woord niet; is het het juiste woord?

Opmerking [M23]: Hh woord ‘gemaakt’

Problematisch in deze definitie is dat de epitekst bij Genette een tekst is die niet per se in directe relatie met de tekst hoeft te staan. ‘The first is that the epitext [...] consists of a Group of discourses whose function is not always basically paratextual.’²² Interviews gaan bijvoorbeeld vaak over het leven van een auteur en niet altijd over het werk.²³ *Pottermore* is totaal afhankelijk van de bestaande boeken en dit heeft ook gevolgen voor het publiek dat *Pottermore* aanspreekt. Dit is namelijk geen breed publiek, maar een publiek dat al het nodige van Harry Potter en zijn verhaal afweet. De gebruiker van *Pottermore* moet zich daarnaast ook nog eens registreren voordat de tekst voor hem of haar toegankelijk wordt. Dit is dus een belangrijk gegeven dat we bij het omschrijven van *Pottermore* als epitekst in het achterhoofd moeten houden.

Genette deelt de publieke epiteksten vervolgens weer in in drie categorieën: de ‘publisher’s epitext’, de ‘semiofficial epitext’ en de ‘public authorial epitext’. Voor *Pottermore* zijn de eerste en laatste categorie van toepassing. De site is een initiatief van de uitgever, of concreter het marketingteam van J. K. Rowling. Maar Genette’s definitie van de epitekst van de uitgever is niet toereikend in het geval van *Pottermore*: ‘I will not dwell on the publisher’s epitext: its basically marketing and “promotional” function does not always involve the responsibility of the author in a very meaningful way; most often he is satisfied just to close his eyes officially to the value-inflating hyperbole inseparable from the needs of trade.’²⁴

In het geval van *Pottermore* knijpt Rowling niet slechts een oogje dicht om de marketing en promotionele functie van de epitekst te accepteren; de auteur werkt er hier juist heel hard aan mee. Rowling werkt niet mee aan deze productie ‘anonymously and in the capacity of assistant to the Publisher, in such a circumstance writing texts for which he would no doubt refuse to accept responsibility and which express less his own mind than what he thinks the publisher’s discourse ought to be.’²⁵

Het is hier juist het tegenovergestelde. Bij de teksten op *Pottermore* wordt steeds opnieuw **gehamerd** op het feit dat het extra materiaal van Rowling zelf afkomstig is en dit draagt dus juist in alles bij aan het ‘merk J. K. Rowling’ en de publiciteit en promotie rondom Harry Potter. Daarom is *Pottermore* als epitekst zowel een ‘publisher’s’ als een ‘public authorial’ epitekst: ‘the epitext is overwhelmingly authorial, even if some of its forms involve the participation of one or several third parties.’²⁶

Opmerking [M24]: Alinea samenvoegen met vorige? Aangezien het over een tegenstelling gaat.

²¹ Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press: p. 352.

²² Idem: p. 345

²³ Idem: p. 359

²⁴ Idem: p. 347.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Idem: p. 351.

Andere functies van parateksten (buiten de duidelijk promotionele functie van de epitekst die door de uitgever gemaakt wordt) zijn volgens Genette altijd afhankelijk van de tekst waar de paratekst zich toe verhoudt. 'The paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d'être*. [...] This something is the text. Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element, whatever coquettishness or paradoxical reversal he puts into it, the paratextual element is always subordinate to "it's" text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence.'²⁷

Dit is zeker ook bij *Pottermore* het geval. De site is afhankelijk van de *Harry Potter*-serie. Wanneer een gebruiker de teksten op de site zou lezen zonder de achtergrondinformatie van het verhaal te hebben, of zonder het verhaal tegelijk met het avontuur op de site te lezen, hebben de teksten geen betekenis. Het lijken dan bij elkaar geraapte artikelen over personages en locaties die voor de gebruiker dan geen enkele context met zich meebrengen. De context is te vinden in de boekenserie, dus is de epitekst hiervan compleet afhankelijk.

1.2 Functies van parateksten

Dorothee Birke en Birte Christ werken in hun artikel *Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field* de functies van parateksten bij Genette verder uit.²⁸ 'The paratext's function is to organize a text's "relations with the public", its relation with potential and actual readers.'²⁹ Birke en Christ werken drie functies van parateksten uit die door Genette wel aangeraakt worden maar niet verder **uitgewerkt**: de interpretatieve, de commerciële en de navigerende functie. *Pottermore* combineert deze drie functies.

Opmerking [M25]: Mist een werkwoord

De interpretatieve functie: 'paratextual elements suggest to the reader specific ways of understanding, reading, interpreting the text.'³⁰ *Pottermore* is zeker te gebruiken als middel om de boeken over Harry Potter te lezen. De gebruiker ontdekt het verhaal op de site in dezelfde volgorde als in de boeken. De teksten en extra inhoud bij het verhaal sluiten dus perfect aan op de hoofdstukken en verhaallijn in de serie. Op deze manier kan de gebruiker het verhaal beter begrijpen, doordat er meer achtergrondinformatie wordt verschaft over verschillende personages en locaties in de hoofdstukken. In het eerste moment van het eerste hoofdstuk in *Harry Potter and the Philosopher's Stone* vinden we op *Pottermore* bijvoorbeeld meer informatie over het adres waar de familie Dursley woont: Number four Privet Drive.³¹

In deze toelichting laat Rowling de lezer weten hoe ze op de naam en het nummer van deze straat is gekomen en wat dit betekent voor het verhaal en de interpretatie daarvan. 'The name of the street where the Dursleys live is a reference to that most suburban plant, the privet bush, which makes neat hedges around many English gardens. I liked the associations with both suburbia and enclosure, the Dursleys being so smugly middle class, and so determinedly separate from the wizarding world.'³² Opvallend is dus dat Rowling hier heel duidelijk haar eigen ervaring aan de plot toevoegt; zij is dus heel erg sturend in hoe we passages, locaties, namen en karakters moeten interpreteren en begrijpen binnen het geheel van de serie.

Opmerking [M26]: Af en toe plaats je een witregel op plekken waar de ene alinea juist in de andere doorloopt, zoals hier. Ik zou dan, als ik jou was, al bij 'In het eerste moment...' een witregel doen, en 'In deze toelichting' gewoon verbinden met de vorige alinea.

²⁷ Idem: p. 12.

²⁸ Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) 'Paratext and digitized narrative, mapping the field.', in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.

²⁹ Idem: p. 67.

³⁰ Ibidem.

³¹ <http://www.pottermore.com/en/book1/chapter1/moment1/number-four-privet-drive> (geraadpleegd op 12-11-2014)

³² Ibidem.

Rowling stuurt hier als auteur heel expliciet, iets wat bij de parateksten die Genette kende eigenlijk niet zo denkbaar was.

Hoewel Genette wel al opmerkte dat de lezer niet verplicht is de parateksten ook daadwerkelijk tot zich te nemen. 'The autonomous epitext shares with the mediated epitext the fundamental characteristic of place (outside the peritext), which gives the author a chance to deliver a dissociated commentary, one materially independent of the text. The paratextual pressure thus becomes less heavy-handed, is offered but not imposed: the text and its paratext go their separate ways, and the reader of the former is not under any obligation to deal with the latter.'³³ Belangrijk om in het achterhoofd te houden is inderdaad dat *Pottermore* niet voor elke lezer van de *Harry Potter*-serie een bekend fenomeen is. Er zijn genoeg lezers die ervoor kiezen zich verder niet te verdiepen in de wonderse wereld van de magie van Harry Potter en de lezer is dus ook vrij om deze keuze te maken, de paratekst wordt de lezer niet opgedrongen en dus is een interpretatie zonder *Pottermore* nog steeds denkbaar.

De commerciële functie: 'they advertise a text, label it with a price, and so on, and promote the book's sale.'³⁴ De commerciële functie van *Pottermore* is hiervoor al even aangekaart. Natuurlijk is *Pottermore* gemaakt voor promotionele doeleinden. De unieke ervaring moet mensen aansporen om de boeken te kopen en zich helemaal mee te laten nemen door het verhaal. *Pottermore* houdt het verhaal levend en creëert steeds opnieuw aanleidingen voor het lezen van de boeken, ook voor generaties die de grootste hype niet mee hebben gemaakt. Daarnaast is het feit dat het een website is, die de mogelijkheden biedt om inhoud en prestaties te delen via sociale media juist een nieuwe generatie aanspreekt. Deze generatie leest misschien minder boeken, maar de digitale aanvullingen kunnen dan een drempel wegnemen.

Opmerking [M27]: Deze zin loopt niet lekker.

Een nog duidelijkere commerciële functie van *Pottermore* vinden we in de *Pottermore Shop*.³⁵ Een webshop die gelinkt is aan de website. Dit is de enige plek waar men de e-boeken en digitale audioboeken van de *Harry Potter*-serie kan kopen. Dit maakt *Pottermore* meteen een heel belangrijke schakel in de distributie van het verhaal. Naast de digitale versies van de boeken, die beschikbaar zijn in het Engels, verschillende Europese talen en het Japans, heeft de *Pottermore Shop* ook een aantal partners waar het gaat om merchandise. Hier kunnen posters, ganzenveerpenen, t-shirts, badges, sleutelhangers, telefoonhoesjes en nog honderden andere Harry Potter-gerelateerde producten aangeschaft worden. Ook kunnen via de webshop kaarten worden gekocht voor de Warner Bros. Studio Tour: 'The making of Harry Potter' in Londen, waardoor ook filmproducent Warner Bros. baat heeft bij de website.

Een commerciële functie zoals hierboven geschetst was in Genette's tijd natuurlijk ondenkbaar, maar de commerciële functie van *Pottermore* is misschien wel de belangrijkste functie van de drie. Uiteindelijk draait het in het boekenvak toch om de winst die er gemaakt wordt. Belangrijk om te vermelden is dat *Pottermore* (vooralsnog) gratis toegankelijk is voor gebruikers. Iedereen kan gratis een account aanmaken en meteen aan de slag. Er wordt door de uitgever en de partners dus duidelijk nog steeds geïnvesteerd in het merk 'Harry Potter', als iets dat van alle tijden is. De boeken en films hebben blijkbaar genoeg opgeleverd om het verhaal levend te houden. *Pottermore* is ook geen website die 'af' is: in oktober 2014 werd de inhoud van het vijfde deel in de serie: *Harry Potter and the Order of the Phoenix* pas

³³ Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 369-370.

³⁴ Idem: p. 68.

³⁵ https://shop.pottermore.com/en_GB/ (geraadpleegd op 12-11-2014)

vrijgegeven om te ontdekken op de site. Er volgen dus nog twee delen en andere delen worden door Rowling ook nog steeds aangevuld met extra informatie en updates. De gebruiker is dus nooit uitgekeken of gelezen.

De navigerende functie: 'they guide the reader's reception in a more mechanical sense, both when approaching the text and when orienting herself within the text.'³⁶ Deze functie is bij *Pottermore* wat minder prominent aanwezig, maar zeker nog steeds expliciet aanwezig. De gebruiker navigeert door het verhaal door middel van scènes en momenten in die scènes die de belangrijke momenten uit het verhaal uitlichten. De lezer kan echter ook heel gemakkelijk springen tussen verschillende scènes en momenten in het verhaal, zelfs tussen de verschillende boeken in de serie. Hij of zij kan bepaalde extra informatie markeren als favoriet om later makkelijk terug te kunnen vinden. De lezer kan ook een bepaald personage of een bepaalde locatie als favoriet markeren, zodat hij of zij een update krijgt wanneer Rowling meer informatie beschikbaar heeft over zijn of haar favoriete locatie of personage.

Pottermore functioneert dus als meer dan alleen maar een inhoudsopgave bij het boek. Het laat de lezer ook zijn eigen informatie categoriseren en faciliteert nieuwe opties in het navigeren in het verhaal. Hoofdstukken zijn opgedeeld in stukjes en de lezer kan heel precies terugzoeken waar informatie vandaan komt of waar hij of zij iets eerder gelezen heeft. Dit soort navigatie is inherent aan digitale teksten en de digitale ruimte waarin teksten zich bevinden.

Literatuurlijst

- Auteur onbekend (2011) *Full Tekst from J.K. Rowling Pottermore Press Conference*. <http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/06/23/full-text-from-j-k-rowling-pottermore-press-conference/> (26 oktober 2014).
- Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas.
- Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) 'Paratext and digitized narrative, mapping the field.', in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.
- Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press.
- Douglas, Jane Yellow stone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillen, Sabine. (2008) *Kort en lang boekenplankleven: literatuur in een tijd van digitalisering*. Leuven; Voorburg: Acco.
- Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (26 oktober 2014).
- McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): pp. 105-124.
- Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press.

³⁶ Ibidem.

Opmerking [M28]: Maar dan loopt het dus niet gelijk aan de boeken? Want de boeken zijn immers al bijna 10 jaar oud, terwijl deze site nog niet zo oud is toch? De mensen die de boeken 'echt volgden' zullen nu waarschijnlijk te oud zijn om nog op die site te kijken.

Opmerking [M29]: Veel herhaling, eigenlijk heeft de zin niet echt inhoud.

Opmerking [M30]: Scènes en momenten is hetzelfde, kun je niet beter een van de twee noemen?

Opmerking [M31]: Ik vind je inleiding en hoofdstuk heel duidelijk; je verbindt de voorbeelden/kenmerken van Pottermore goed met de theorie. Misschien is het een idee om in de laatste alinea terug te grijpen of je onderzoeksvraag, dat je ergens al laat vallen wat voor functie Pottermore heeft. Daarnaast heb je af en toe wat vage zinnen, die nietszeggend zijn. Het komt je tekst alleen maar ten goede als je die weglaat, net zoals woorden zoals 'al' 'nog'. Meestal lopen zinnen ook prima zonder die kleine woordjes.

- Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang.
- Silver, Brenda R. (2012) 'Popular fiction in the digital age.', in: Glover, David & McCracken, Scott (2012). *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 196-213.
- Thomas, Bronwen. (2011) "'Update Soon!': Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process.', in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hoofdstuk 1 Anne Oerlemans | Nagekeken door Marleen Modderkolk

1. *Pottermore* als epitekst

1.1 *Epitekst bij Genette*

In 1987 wordt in Frankrijk de eerste versie van Gérard Genette's *Seuils* uitgegeven. De Engelse vertaling *Paratexts: Thresholds of Interpretation* volgt tien jaar later.¹ Parateksten volgens Genette zijn 'those liminal devices and conventions, both within and outside the book, that form part of the complex mediation between book, author, publisher, and reader.'²

Deze parateksten verzekeren de tekst van een plaats in de wereld, maar ook van receptie en consumptie. 'And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make *present*, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.'³

Opmerking [Marleen M32]: Begin nieuwe alinea met inspringing, hoeft volgens mij niet per se op een nieuwe regel

Genette deelt parateksten in in twee categorieën: de periteksten en epiteksten. Periteksten zijn de teksten buiten het verhaal die zich wel in het boek (dus in hetzelfde medium) bevinden; zoals bijvoorbeeld de titel, een voorwoord of de inhoudsopgave. Epiteksten bevinden zich buiten het boek. 'The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others).'⁴

Pottermore kan beschouwd worden als een epitekst bij de *Harry Potter*-serie van J. K. Rowling. De site is gebouwd rondom de *Harry Potter*-boeken, maar bevindt zich dus duidelijk buiten het medium boek, waarin het verhaal het eerst verteld werd. 'Pottermore is the place to explore more of the magical world of Harry Potter than ever before and to discover exclusive new content from J.K. Rowling.'⁵ Belangrijk is wel dat *Pottermore* gepresenteerd wordt als een product van J. K. Rowling, de auteur, zelf. De teksten horen niet bij het verhaal en tegelijk ook wel, ze breiden het verhaal uit.

Opmerking [Marleen M33]: Dit citaat lijkt een beetje los van de tekst te staan, omdat het niet wordt "aangekondigd" of verklaard.

Genette onderscheidt twee vormen van epitekst; de publieke en de persoonlijke of private epitekst. Een publieke epitekst is een epitekst die door de auteur aan het publiek gericht is en dus gecomponeerd is met dit publiek in het achterhoofd. Er is dus zeer zorgvuldig over nagedacht. 'The public epitext is always, by definition, directed at the public in general, even if it never actually reaches more than a limited portion of that public.'⁶ *Pottermore* is in Genette's termen zeker een publieke epitekst te noemen. De site is gemaakt nadat de boekenreeks is verschenen en is duidelijk gemaakt met het *Harry Potter*-publiek als doel.

Opmerking [Marleen M34]: site

1 Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

2 Idem: p.1.

3 Ibidem.

4 Idem: p.5.

5 <http://www.pottermore.com/en/about> (geraadpleegd op 12-11-2014)

6 Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press: p. 352.

Problematisch in deze definitie is dat de epitekst bij Genette een tekst is die niet per se in directe relatie met de tekst hoeft te staan. ‘The first is that the epitext [...] consists of a Group of discourses whose function is not always basically paratextual.’⁷ Interviews gaan bijvoorbeeld vaak over het leven van een auteur en niet altijd over het werk.⁸ *Pottermore* is totaal afhankelijk van de bestaande boeken en dit heeft ook gevolgen voor het publiek dat *Pottermore* aanspreekt. Dit is namelijk geen breed publiek, maar een publiek dat al het nodige van Harry Potter en zijn verhaal afweet. De gebruiker van *Pottermore* moet zich daarnaast ook nog eens registreren voordat de tekst voor hem of haar toegankelijk wordt. Dit is dus een belangrijk gegeven dat we bij het omschrijven van *Pottermore* als epitekst in het achterhoofd moeten houden.

Opmerking [Marleen M35]: Waarom hoofdletter?

Opmerking [Marleen M36]: Af weet

Genette deelt de publieke epiteksten vervolgens weer in in drie categorieën: de ‘publisher’s epitext’, de ‘semiofficial epitext’ en de ‘public authorial epitext’. Voor *Pottermore* zijn de eerste en laatste categorie van toepassing. De site is een initiatief van de uitgever, of concreter het marketingteam van J. K. Rowling. Maar Genette’s definitie van de epitekst van de uitgever is niet toereikend in het geval van *Pottermore*: ‘I will not dwell on the publisher’s epitext: its basically marketing and “promotional” function does not always involve the responsibility of the author in a very meaningful way; most often he is satisfied just to close his eyes officially to the value-inflating hyperbole inseparable from the needs of trade.’⁹

Opmerking [Marleen M37]: Op, want nu staat er “van toepassing voor”

Opmerking [Marleen M38]: Zin niet beginnen met maar

In het geval van *Pottermore* knijpt Rowling niet slechts een oogje dicht om de marketing en promotionele functie van de epitekst te accepteren; de auteur werkt er hier juist heel hard aan mee. Rowling werkt niet mee aan deze productie ‘anonymously and in the capacity of assistant to the Publisher, in such a circumstance writing texts for which he would no doubt refuse to accept responsibility and which express less his own mind than what he thinks the publisher’s discourse ought to be.’¹⁰

Opmerking [Marleen M39]: Misschien kan je deze zin anders formuleren, want ik dacht eerst even dat er letterlijk stond dat Rowling niet meewerkte aan de productie.

Het is hier juist het tegenovergestelde. Bij de teksten op *Pottermore* wordt steeds opnieuw gehamerd op het feit dat het extra materiaal van Rowling zelf afkomstig is en dit draagt dus juist in alles bij aan het ‘merk J. K. Rowling’ en de publiciteit en promotie rondom Harry Potter. Daarom is *Pottermore* als epitekst zowel een ‘publisher’s’ als een ‘public authorial’ epitekst: ‘the epitext is overwhelmingly authorial, even if some of its forms involve the participation of one or several third parties.’¹¹

Andere functies van parateksten (buiten de duidelijk promotionele functie van de epitekst die door de uitgever gemaakt wordt) zijn volgens Genette altijd afhankelijk van de tekst waar de paratekst zich toe verhoudt. ‘The paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its raison d’être. [...] This something is the text. Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element, whatever coquettishness or paradoxical reversal he puts into it, the paratextual element is always subordinate to “it’s” text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence.’¹²

7 Idem: p. 345

8 Idem: p. 359

9 Idem: p. 347.

10 Ibidem.

11 Idem: p. 351.

12 Idem: p. 12.

Dit is zeker ook bij *Pottermore* het geval. De site is afhankelijk van de *Harry Potter*-serie. Wanneer een gebruiker de teksten op de site zou lezen zonder de achtergrondinformatie van het verhaal te hebben, of zonder het verhaal tegelijk met het avontuur op de site te lezen, hebben de teksten geen betekenis. Het lijken dan bij elkaar geraapte artikelen over personages en locaties die voor de gebruiker dan geen enkele context met zich meebrengen. De context is te vinden in de boekenserie, dus is de epitekst hiervan compleet afhankelijk.

Opmerking [Marleen M40]: Misschien deze alinea en de vorige samenvoegen?

1.2 Functies van parateksten

Dorothee Birke en Birte Christ werken in hun artikel *Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field* de functies van parateksten bij Genette verder uit.¹³ ‘The paratext’s function is to organize a text’s “relations with the public”, its relation with potential and actual readers.’¹⁴ Birke en Christ werken drie functies van parateksten uit die door Genette wel aangeraakt worden maar niet verder uitgewerkt: de interpretatieve, commerciële en de navigerende functie. *Pottermore* combineert deze drie functies.

De interpretatieve functie: ‘paratextual elements suggest to the reader specific ways of understanding, reading, interpreting the text.’¹⁵ *Pottermore* is zeker te gebruiken als middel om de boeken over Harry Potter te lezen. De gebruiker ontdekt het verhaal op de site in dezelfde volgorde als in de boeken. De teksten en extra inhoud bij het verhaal sluiten dus perfect aan op de hoofdstukken en verhaallijn in de serie. Op deze manier kan de gebruiker het verhaal beter begrijpen, doordat er meer achtergrondinformatie wordt verschaft over verschillende personages en locaties in de hoofdstukken. In het eerste moment van het eerste hoofdstuk in *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* vinden we op *Pottermore* bijvoorbeeld meer informatie over het adres waar de familie Dursley woont: Number four Privet Drive.¹⁶

In deze toelichting laat Rowling de lezer weten hoe ze op de naam en het nummer van deze straat is gekomen en wat dit betekent voor het verhaal en de interpretatie daarvan. ‘The name of the street where the Dursleys live is a reference to that most suburban plant, the privet bush, which makes neat hedges around many English gardens. I liked the associations with both suburbia and enclosure, the Dursleys being so smugly middle class, and so determinedly separate from the wizarding world.’¹⁷ Opvallend is dus dat Rowling hier heel duidelijk haar eigen ervaring aan de plot toevoegt; zij is dus heel erg sturend in hoe we passages, locaties, namen en karakters moeten interpreteren en begrijpen binnen het geheel van de serie. Rowling stuurt hier als auteur heel expliciet, iets wat bij de parateksten die Genette kende eigenlijk niet zo denkbaar was.

Hoewel Genette wel al opmerkte dat de lezer niet verplicht is de parateksten ook daadwerkelijk tot zich te nemen. ‘The autonomous epitext shares with the mediated epitext the fundamental characteristic of place (outside the peritext), which gives the author a chance to deliver a dissociated commentary, one materially independent of the text. The paratextual pressure thus becomes less heavy-handed, is offered but not imposed: the text and its paratext

13 Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) ‘Paratext and digitized narrative, mapping the field.’, in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.

14Idem: p. 67.

15Idem.

16 <http://www.pottermore.com/en/book1/chapter1/moment1/number-four-privet-drive> (geraadpleegd op 12-11-2014)

17Idem.

go their separate ways, and the reader of the former is not under any obligation to deal with the latter.’¹⁸ Belangrijk om in het achterhoofd te houden is inderdaad dat *Pottermore* niet voor elke lezer van de *Harry Potter*-serie een bekend fenomeen is. Er zijn genoeg lezers die ervoor kiezen zich verder niet te verdiepen in de wondere wereld van de magie van Harry Potter en de lezer is dus ook vrij om deze keuze te maken, de paratekst wordt de lezer niet opgedrongen en dus is een interpretatie zonder *Pottermore* nog steeds denkbaar.

De commerciële functie: ‘they advertise a text, label it with a price, and so on, and promote the book’s sale.’¹⁹ De commerciële functie van *Pottermore* is hiervoor al even aangekaart. Natuurlijk is *Pottermore* gemaakt voor promotionele doeleinden. De unieke ervaring moet mensen aansporen om de boeken te kopen en zich helemaal mee te laten nemen door het verhaal. *Pottermore* houdt het verhaal levend en creëert steeds opnieuw aanleidingen voor het lezen van de boeken, ook voor generaties die de grootste hype niet mee hebben gemaakt. Daarnaast is het feit dat het een website is, die de mogelijkheden biedt om inhoud en prestaties te delen via sociale media juist een nieuwe generatie aanspreekt. Deze generatie leest misschien minder boeken, maar de digitale aanvullingen kunnen dan een drempel wegnemen.

Een nog duidelijkere commerciële functie van *Pottermore* vinden we in de *Pottermore Shop*.²⁰ Een webshop die gelinkt is aan de website. Dit is de enige plek waar men de e-boeken en digitale audioboeken van de *Harry Potter*-serie kan kopen. Dit maakt *Pottermore* meteen een heel belangrijke schakel in de distributie van het verhaal. Naast de digitale versies van de boeken, die beschikbaar zijn in het Engels, verschillende Europese talen en het Japans, heeft de *Pottermore Shop* ook een aantal partners waar het gaat om merchandise. Hier kunnen posters, ganzenveerpenen, t-shirts, badges, sleutelhangers, telefoonhoesjes en nog honderden andere Harry Potter-gerelateerde producten aangeschaft worden. Ook kunnen via de webshop kaarten worden gekocht voor de Warner Bros. Studio Tour: ‘The making of Harry Potter’ in Londen, waardoor ook filmproducent Warner Bros. baat heeft bij de website.

Een commerciële functie zoals hierboven geschetst was in Genette’s tijd natuurlijk ondenkbaar, maar de commerciële functie van *Pottermore* is misschien wel de belangrijkste functie van de drie. Uiteindelijk draait het in het boekenvak toch om de winst die er gemaakt wordt. Belangrijk om te vermelden is dat *Pottermore* (vooral nog) gratis toegankelijk is voor gebruikers. Iedereen kan gratis een account aanmaken en meteen aan de slag. Er wordt door de uitgever en de partners dus duidelijk nog steeds geïnvesteerd in het merk ‘Harry Potter’, als iets dat van alle tijden is. De boeken en films hebben blijkbaar genoeg opgeleverd om het verhaal levend te houden. *Pottermore* is ook geen website die ‘af’ is: in oktober 2014 werd de inhoud van het vijfde deel in de serie: *Harry Potter and the Order of the Phoenix* pas vrijgegeven om te ontdekken op de site. Er volgen dus nog twee delen en andere delen worden door Rowling ook nog steeds aangevuld met extra informatie en updates. De gebruiker is dus nooit uitgekeken of gelezen.

De navigerende functie: ‘they guide the reader’s reception in a more mechanical sense, both when approaching the text and when orienting herself within the text.’²¹ Deze functie is bij

18 Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 369-370.

19 Idem: p. 68.

20 https://shop.pottermore.com/en_GB/ (geraadpleegd op 12-11-2014)

21 Ibidem.

Pottermore wat minder prominent aanwezig, maar zeker nog steeds expliciet aanwezig. De gebruiker navigeert door het verhaal door middel van scènes en momenten in die scènes die de belangrijke momenten uit het verhaal uitlichten. De lezer kan echter ook heel gemakkelijk springen tussen verschillende scènes en momenten in het verhaal, zelfs tussen de verschillende boeken in de serie. Hij of zij kan bepaalde extra informatie markeren als favoriet om later makkelijk terug te kunnen vinden. De lezer kan ook een bepaald personage of een bepaalde locatie als favoriet markeren, zodat hij of zij een update krijgt wanneer Rowling meer informatie beschikbaar heeft over zijn of haar favoriete locatie of personage.

Pottermore functioneert dus als meer dan alleen maar een inhoudsopgave bij het boek. Het laat de lezer ook zijn eigen informatie categoriseren en faciliteert nieuwe opties in het navigeren in het verhaal. Hoofdstukken zijn opgedeeld in stukjes en de lezer kan heel precies terugzoeken waar informatie vandaan komt of waar hij of zij iets eerder gelezen heeft. Dit soort navigatie is inherent aan digitale teksten en de digitale ruimte waarin teksten zich bevinden.

Literatuurlijst

- Auteur onbekend (2011) *Full Tekst from J.K. Rowling Pottermore Press Conference*. <http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/06/23/full-text-from-j-k-rowling-pottermore-press-conference/> (26 oktober 2014).
- Bakker, Jan-Hendrik. (2003) *Toewijding: over literatuur, mens en media*. Amsterdam: Atlas.
- Birke, Dorothee & Christ, Birte. (2013) 'Paratext and digitized narrative, mapping the field.', in: *Narrative*, vol. 21, No. 1 (januari 2013): pp. 65-87.
- Collins, Jim. (2010) *Bring on the books for everybody: how literary culture became popular culture*. Durham: Duke University Press.
- Douglas, Jane Yellowstone. (2001) *The end of books – or books without end? Reading interactive narratives*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Genette, Gérard (1987), Lewin, Jane E. (vert.) (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillen, Sabine. (2008) *Kort en lang boekenplankleven: literatuur in een tijd van digitalisering*. Leuven; Voorburg: Acco.
- Hutchinson, Mark & Salt, Rebecca (2011) *J.K. Rowling announces Pottermore*, press release. http://press.pottermore.com/launch/pottermore_pressrelease_230611.pdf (26 oktober 2014).
- McCracken, Ellen. (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads.', in: *Narrative*, vol 21, no. 1 (januari 2013): pp. 105-124.
- Murray, Janet Horowitz (1999) *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge: MIT Press.
- Punzi, Maddalena Pennacchia. (ed.) (2007) *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Bern: Peter Lang.
- Silver, Brenda R. (2012) 'Popular fiction in the digital age.', in: Glover, David & McCracken, Scott (2012). *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 196-213.

- Thomas, Bronwen. (2011) “‘Update Soon!’: Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process.”, in: Page, Ruth & Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Zelfevaluatie

Het schrijven van het bachelorwerkstuk was een hele ervaring. Vooral het begin heb ik zelf als erg moeilijk ervaren. Het vinden en formuleren van de hoofdvraag is uiteindelijk de grootste drempel geweest. Het was lastig om goed af te bakenen en te bekijken wat mogelijk was binnen het tijdsbestek en het woordenaantal. Hoewel ik al redelijk snel heel veel theoretische informatie had gevonden die goed aansloot bij mijn onderzoeksvraag, was het lastig om daar net de bruikbare dingen uit te halen om een nuttige analyse te krijgen. Over mijn eigen onderwerp was nog niet heel veel geschreven, maar ik had al snel wat aanknopingspunten gevonden in de wel bestaande literatuur. Er waren echter zo veel aanknopingspunten dat het lastig was een focus te kiezen. Mijn theoretische kader had dan ook al snel de neiging veel te groot uit te pakken en daarom heb ik het ook redelijk in moeten korten na de eerste poging. Veel dingen bleken voor mijn eigen onderzoek toch niet zo heel relevant of hadden er zelfs niets mee te maken. Ook de het beschrijven van de methode was lastig, je weet wat je gaat doen, maar dan moet je het nog verantwoord opschrijven.

Toen ik voor mezelf eenmaal duidelijk had wat de hoofdvraag, status quaestionis en methode waren werd het schrijven van het werkstuk een heel stuk makkelijker. Met de theorieën die ik gekozen had en de invalshoek van mijn analyse kon ik goed vooruit. Alle informatie en mijn eigen analyse was voor handen, maar ik heb nog wel heel veel moeite gehad met het structureren van mijn informatie en hoofdstukken. Uiteindelijk heb ik ervoor gekozen twee theoretische analyses in aparte hoofdstukken te doen, omdat dat het meest overzichtelijk bleek. In de conclusie komen deze twee analyses weer bij elkaar en laat ik zien hoe ze met elkaar in verband staan en hoe ik middels deze twee analyses tot een antwoord op mijn hoofdvraag ben gekomen.

Ik heb het schrijfproces dus over het algemeen als prettig ervaren. De bijeenkomsten met de werkgroep en de docenten hebben heel veel bijgedragen aan het oplossen van de problemen die ik tegen ben gekomen. Op een gegeven moment merk je dat je zelf je eigen fouten of problemen niet meer helder kan inschatten en dan helpt het wanneer je even afstand neemt van je werk en er iemand anders kritisch naar laat kijken. Daar heb ik de afgelopen maanden veel van geleerd en ik weet ook zeker dat mijn bachelorwerkstuk daar een stuk beter van is geworden. Al met al ben ik heel tevreden over hoe het schrijfproces gelopen is, ondanks wat zenuwinzinkingen hier en daar, de meeste problemen waren zo weer opgelost met een beetje hulp van mijn medestudenten.