

Niet de held maar het haar redt de dag

Een onderzoek naar genderrollen binnen drie adaptaties van het volkssprookje *Rapunzel*

Bachelor werkstuk

15 juni 2017

Chiara Palsgraaf

4477251

Algemene Cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Dr. D. Kersten

Dr. F. van Dam

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: <i>Raponsje</i> (1812)	6
1.1 <i>Raponsje</i> : het plot	6
1.2 Actief versus passief	7
1.3 Rapunzel als hyperfeminiene vrouw	10
Hoofdstuk 2: <i>Rapunzel</i> (1982)	12
2.1 <i>Rapunzel</i> : een gedachtegang	13
2.2 Passief en tevens hyperfeminien	14
Hoofdstuk 3: <i>Tangled</i> (2010)	16
3.1 <i>Tangled</i> : een analyse	16
3.2 Veranderende genderrollen	18
3.3 De terugkerende stelregels van Walt Disney	19
Conclusie	21
Bibliografie	23

Inleiding

Het sprookje lijkt vandaag de dag een enorme comeback te hebben gemaakt. Afgelopen jaren werden nieuwe sprookjes met veel succes in de vorm van animatiefilms als *Frozen* (2013) en *Moana* (2016) geïntroduceerd en de oude maar nog steeds bekende verhalen worden nog regelmatig verfilmd en herschreven. Zo kwam in maart 2017 de live-action film van *Beauty and the Beast* uit die kan aansluiten bij het rijtje van eenzelfde verfilmingen als *Tarzan* (2016) en *Jungle Book* (2016), worden sprookjesfiguren gebruikt in tv-series en thrillers als *Once Upon a Time* (2011) en *Grimm* (2011) en wordt de verhaallijn van deze volksverhalen aangepast in animatiefilms als *Tangled* (2010). Deze film is een van de vele herschrijvingen van *Rapunzel*, het welbekende sprookje dat het onderwerp van deze scriptie zal zijn.

Het verhaal van het meisje Rapunzel stond al in het eerste sprookjesboek dat werd uitgebracht: *Kinder- und Hausmärchen* (1812). Het idee om een sprookjesboek te maken kwam van de gebroeders Jacob en Wilhelm Grimm, die de vele mondelinge volksverhalen wilden vastleggen in een boek. De intentie van deze verhalen was dat kinderen en zelfs volwassenen er iets van konden leren. Ondanks het vastleggen kregen de verhalen geen vaste vorm en werden ze snel herschreven. Zo concludeerden lezers dat de verhalen te beangstigend waren voor kinderen. Langzaamaan werden gruwelijke aspecten weggelaten en veranderde het doel van het sprookje, wat resulteerde in de versies van nu.¹

Zowel naar *Kinder- und Hausmärchen* als naar de vele herschrijvingen van de sprookjes is sinds de jaren zeventig onderzoek gedaan vanuit verschillende disciplines. Sprookjes zijn onder andere onderzocht vanuit de blik van de literatuurwetenschapper, de psychoanalyticus en de socioloog. Binnen de literatuurwetenschap, de discipline die het meest van toepassing zal zijn op dit onderzoek, heeft wetenschapper Max Luthi onder andere twee boeken uitgebracht over de manier waarop we sprookjes zouden moeten lezen. Op basis van stijl, thema's en de structuur van sprookjes gaat hij op zoek naar impliciete betekenissen in de verhalen.² Psychoanalyticus Bruno Bettelheim onderzoekt op een andere manier de waarde van sprookjes voor hedendaagse samenlevingen: in *The Uses of Enchantment* gaat hij op zoek naar de psychische processen die schuilgaan achter sprookjes. Volgens hem zou het lezen of het luisteren naar een sprookje de fantasie van kinderen kunnen stimuleren, waardoor ze onder andere probleemoplossend leren denken.³ Sociologen als Johannes Merkel kijken naar de directe invloed op de samenleving, zoals in het boek *Vertel geen sprookjes over sprookjes*, waarin Merkel pleit voor een verhaal dat door middel van fantasie daadkracht stimuleert, in plaats van de zogenoemde naïeve en niets relevant zeggende sprookjes van Grimm.⁴

De opkomst van het wetenschappelijk onderzoek naar sprookjes ging gepaard met de tweede feministische golf. De feministische kritieken op sprookjes die hier uit volgden zijn mede door Jack

¹ Grimm (1823): 11-13.

² Zipes (1986): 14.

³ Bettelheim (1976): 6.

⁴ Merkel (1997): 10-11.

Zipes opgeschreven in het boek *Don't Bet on the Prince: Contemporary feminist Fairy Tales in North America and England*, samen met een aantal feministische adaptaties. In 1997 werd er door Cristina Bacchilega voor het eerst onderzoek gedaan naar genderstructuren binnen sprookjes, waaruit het boek *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Structures* voortkwam. In dit boek analyseert en beschrijft zij het genderperspectief aan de hand van narratieve structuren in vier sprookjes, waaronder *Roodkapje* en *Belle en het beest*. Jaren later brengt ze opnieuw een boek uit waarin ze nog een stapje verder gaat: als een van de eersten onderzoekt ze de recente adaptaties van sprookjes als herschrijvingen en verfilmingen en gaat ze in op de vraag waarom sprookjes zo populair zijn in de moderne cultuur.⁵

Het onderzoeken van gender binnen sprookjes werd populairder, maar naar recente adaptaties als de live-action films en animatiefilms, is op Bacchilega na weinig wetenschappelijk onderzoek gedaan. In 2011 werd nog wel het onderzoek *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses* gepubliceerd, waarin Dawn Elizabeth England, Lara Descartes en Melissa A. Collier-Meek verfilmde Disney sprookjes in drie groepen categoriseerden, gebaseerd op de periode wanneer deze films uitkwamen.⁶ Op eenzelfde manier zijn niet slechts de verfilmingen, maar min of meer alle herschrijvingen van sprookjes in te delen. Onder de zogenoemde 'eerdere sprookjes' vallen dan een van de eerst opgeschreven versies, namelijk die van gebroeders Grimm (1812). De 'midden sprookjes' zijn herschrijvingen die kort hierna volgden, als de feministische herschrijvingen uit het boek van Zipes, die tussen 1812 en grofweg 2000 uitkwamen. Sprookjes die vallen in de groep 'recente sprookjes' zijn de tegenwoordig populaire verfilmingen als de animatiefilm *Tangled*, oftewel evenals in de onderscheiding in het onderzoek, de sprookjes die zijn uitgebracht na 2000.

In deze scriptie wil ik een van de sprookjes analyseren waar Bacchilega in haar boek *Postmodern Fairy Tales* niet op ingaat, maar waarin gender wel een grote rol speelt: *Rapunzel*. Naar zowel sprookjes als zodanig als gender in sprookjes is veel onderzoek gedaan, maar regelmatig worden deze prinses en haar verhaal buitengesloten, net als de recentere adaptaties. Toch is er opvallend veel veranderd. Uit de drie eerder genoemde categorieën, gebaseerd op het onderzoek uit 2011, kies ik voor dit onderzoek uit iedere groep een versie, wat zorgt voor een heldere representatie van de veranderingen in *Rapunzel* door de jaren heen. Deze scriptie bevat drie hoofdstukken waarin ieder sprookje apart is geanalyseerd en waarbij voornamelijk is gelet op de veranderende genderrollen. In het eerste hoofdstuk is ingegaan op de versie van de gebroeders Grimm, waarin de gruwelijke aspecten nog terug te vinden zijn. Schrijvers als Friedrich Schulz en Giambattista Basile gingen hen al voor met het opschrijven van dit verhaal,⁷ maar dankzij onder andere het introduceren van de befaamde zin 'Rapunzel, Rapunzel, let down your hair to me'⁸ werd het verhaal van de gebroeders Grimm het bekendste onder het grootste publiek. Vrijwel iedere herschrijving die volgde werd op deze

⁵ Bacchilega (2013): 4.

⁶ England, Descartes & Mollier-Ceek (2011): 558.

⁷ Zipes (2001): 474.

⁸ Zipes (2001): 490.

versie gebaseerd. In het tweede hoofdstuk is gekeken naar een feministische herschrijving, aangezien in de jaren zeventig zowel het wetenschappelijk onderzoek naar sprookjes begon als de tweede feministische golf. Dit resulteerde in vele feministische kritieken op de sprookjes. Deze herschrijving is niet in de vorm van een verhaal, maar in de vorm van een gedicht en is geschreven door Sara Henderson Hay in 1982. De derde vertelling, die in het derde hoofdstuk is besproken en geanalyseerd, is de meest recente herschrijving: de animatiefilm *Tangled*. Het narratief wordt hierdoor niet slechts afhankelijk van de auteur en zijn of haar keuzes, maar ook van het medium. Ondanks het feit dat het narratief in de vertellingen dusdanig overeenkomt dat het sprookje direct herkenbaar is, zijn de verhalen geheel verschillend. Zo wordt de prins in iedere versie op een compleet andere wijze gerepresenteerd: als antiheld bij de gebroeders Grimm, als rokkenjager in het gedicht van Hay en als charismatische dief in *Tangled*.

Op eenzelfde manier als Bacchilega zal ik in deze scriptie de genderrollen analyseren door te kijken naar de narratieve structuur van alle drie de verhalen. De drie versies zullen in de drie aparte hoofdstukken worden geanalyseerd om overeenkomsten en verschillen te kunnen duiden. Hierbij wil ik me beperken de narratieve structuur omdat hierin de veranderingen het sterkst naar voren komen en Bacchilega in haar boek op eenzelfde wijze aan de slag gaat. Zo analyseert zij in het tweede hoofdstuk van *Postmodern Fairy Tales* het narratief van meerdere herschrijvingen van *Sneeuwwitje* aan de hand van het steeds terugkerende begrip ‘mirroring’.⁹ Vervolgens zal in een conclusie een interpretatie van de analyses worden gegeven om antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag: hoe dragen veranderingen in de narratieve structuur van adaptaties van het sprookje *Rapunzel* bij aan de ontwikkeling van genderrollen?

⁹ Bacchilega (1997): 27-48.

Hoofdstuk 1: *Rapunsje* (1812)

In dit hoofdstuk zal worden gekeken naar het verhaal dat de gebroeders Grimm in 1812 hebben geschreven. In deze tijd werden sprookjes gezien als een les die kon bijdragen aan de opvoeding van kinderen. In vrijwel ieder verhaal in *Kinder- und Hausmärchen* gebeurt er iets gruwelijks waarvan zowel kinderen als volwassenen kunnen leren.¹⁰ Het verhaal van Rapunzel bevat ook haar nare aspecten, maar begint wel met het welbekende ‘er was eens’ en eindigt met de slotzin ‘en ze leefden nog lang en gelukkig’. Zoals gezegd in de inleiding zijn er maar weinig grote onderzoeken gedaan naar *Rapunzel* en haar adaptaties. Deze eerste versie van het sprookje wordt in meerdere boeken en artikelen echter kort aangehaald. Zo kan volgens Madonna Kolbenschlag *Rapunzel* samen met de meeste andere sprookjes van de gebroeders Grimm worden gezien als een verbeelding van zowel de collectieve als individuele alledaagse ervaringen.¹¹ Bruno Bettelheim beschouwt het verhaal als een geschikt voorbeeld van de gevolgen van zelfzuchtigheid en onvolwassenheid, waar het kwaad niet eens aan te pas komt.¹² Marcia R. Lieberman ziet de prinses als een prototype van vrouwelijke passiviteit, aangezien het hulpeloze meisje wacht op haar redding in de vorm van een prins.¹³ Schrijfster Kay Stone kijkt naar de gevolgen van het feit dat Rapunzel – het vrouwelijke personage – opgesloten zit terwijl de prins – het mannelijke personage – in de bloei van het leven zijn volledige vrijheid beaamt, namelijk tijdens de puberteit.¹⁴ In dit hoofdstuk zal eerst het verhaal kort uitgelegd worden met daaropvolgend een analyse van het narratief en de aanwezige genderrollen binnen dit verhaal. De volgende hoofdstukken zullen vervolgens gebaseerd worden op de verschillen en overeenkomsten met deze versie.

1.1 *Rapunsje*: het plot

Waar dit sprookje tegenwoordig bekend staat als *Rapunzel*, werd het door de gebroeders Grimm in eerste instantie opgeschreven onder de naam *Rapunsje*.¹⁵ *Rapunsje* begint bij een vader en moeder, die een klein huisje bezitten naast de prachtige tuin van de boze heks. Op een dag kijkt de vrouw uit het raam en ziet ze de smakelijke rapunzels staan, waarna ze haar man vraagt om er eentje te halen, zodat ze niet overlijdt aan het gemis ervan. Zo besluit de man over de muur te klimmen en de plant te plukken om aan zijn vrouw te schenken. De volgende dag smacht de vrouw naar nog meer rapunzels, waarna de man opnieuw terugkeert voor de rapunzels, maar betrap wordt door de heks. Zij sluit een deal met de man: hij mag zoveel van de plant plukken als hij wilt, met de voorwaarde dat ze beslag

¹⁰ Grimm (1823): 11-13.

¹¹ Kolbenschlag (1988): 4.

¹² Bettelheim (1977): 148-149.

¹³ Lieberman (1972): 5.

¹⁴ Stone (1975): 46-47.

¹⁵ Om verwarring te voorkomen en omdat de titel van het sprookje per uitgave en versie kan verschillen zal er in dit scriptie zodra er wordt verwezen naar het vrouwelijke hoofdpersonage altijd gebruik worden gemaakt van de naam Rapunzel. Als er wordt gesproken over de versie van de gebroeders Grimm zal er gebruik worden gemaakt van de titel *Rapunsje*, bij het gedicht van Hay zal er *Rapunzel* staan en om naar de film te verwijzen is er *Tangled* gebruikt.

legt op hun eerste dochter, waar ze naar haar eigen woorden goed voor zal zorgen. Zodoende wordt de dochter geboren, Rapunzel, en meegenomen door de heks. Op haar twaalfde sluit de heks haar op in een toren, waardoor ze afgesloten raakt van de buitenwereld en alleen de heks haar kan bezoeken. Hiervoor roept ze naar boven waarna Rapunzel haar lange haren naar beneden gooit, zodat de oude vrouw hieraan naar boven kan klimmen. Ongeveer twee jaar later dwaalt de prins van het koninkrijk rond in het bos, waar hij de prachtige stem van het gevangen meisje hoort. Hij ontdekt de speciale truc om de toren binnen te komen en ontmoet Rapunzel. Bij deze eerste ontmoeting besluiten ze te gaan trouwen. Hiervoor moet het meisje ontsnappen door een ladder te bouwen met de spullen die hij iedere avond naar haar zal brengen. Al snel verraad het meisje zichzelf echter bij de heks en uit woede knipt zij het haar van het meisje af. Vervolgens verbant ze haar naar de woestijn, waar Rapunzel in haar eigen verdriet wegwijnt. De prins, die diezelfde avond nietsvermoedend langskomt, wordt verrast door de heks en springt in paniek uit de toren, maar niet zonder kleerscheuren: hij valt in rozenstruiken waarbij de stekels zijn ogen doorspietsen waardoor hij blind wordt. Net als Rapunzel dwaalt hij rond, elke dag verdrietig omdat de twee geliefdes elkaar nooit meer zullen zien. Toch hoort hij op een dag de prachtige stem opnieuw en vindt hij Rapunzel, die ondertussen een tweeling heeft gekregen waarmee ze in alle ellende ronddwaalt. Ze herkent de prins direct en begint te huilen. Dit doet zijn ogen op magische wijze genezen, waardoor hij iedereen vervolgens naar het koninkrijk kan brengen waar ze nog lang en gelukkig leven.¹⁶

1.2 Actief versus passief

Dit sprookje wordt net als alle andere verhalen van de gebroeders Grimm verteld door een heterodiëgetische verteller. Over deze onbekende, alwetende verteller weten we niets: zijn of haar seksualiteit, het perspectief van de verteller of de klasse waarin deze zich verkeerd blijven voor de lezer onbekend. Het is een externe verteller die geen menselijke kenmerken vertoont.¹⁷ Deze primaire verteller brengt daarentegen wel de structuur en de betekenis aan in de verhaalwereld en heeft hiermee een enorme invloed op het verhaal.¹⁸ Zo zorgt onder andere de beginzin ‘er was eens’ ervoor dat de gebeurtenissen aan de lezers als feiten worden gerepresenteerd. De alwetende verteller vertelt ons het verhaal, maar hierbij mag niet vergeten worden dat het verhaal vooralsnog altijd samengaat met een zekere mate van subjectiviteit.¹⁹

Het verhaal is in *Kinder- und Hausmärchen* op een afstandelijke manier geschreven waarbij gebeurtenissen worden opgesomd, emoties bijna volledig worden weggelaten of de positieve affecties worden overstemd door negatieve:

¹⁶ Grimm (1997): 68-72.

¹⁷ Bacchilega (1997): 34.

¹⁸ Brillenburg Wurth (2006): 183.

¹⁹ Bacchilega (1997): 34.

‘The man in his terror consented to everything, and when the woman was brought to bed, the enchantress appeared at once, gave the child the name of Rapunzel and took it away with her.’²⁰

In slechts een zin worden gebeurtenissen die toonaangevend zijn voor het verdere verhaal besproken. De enige emoties die de lezer meekrijgt zijn de boosheid van de heks en het wegwijnen in hun verdriet van Rapunzel en de prins. Opvallend is dat de lezer alleen de naam van Rapunzel te weten krijgt, waarmee een duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen hoofdpersoon en bijfiguren. De duur van het verhaal blijft onbekend, maar er kan wel een schatting worden gedaan aan de hand van de tijdsaanduidingen. We weten bijvoorbeeld dat het verhaal zich al afspeelt voor de geboorte van Rapunzel, dat het meisje op haar twaalfde opgesloten wordt en twee jaar later de prins ontmoet. Hoelang ze daarna rondzwerven wordt achterwege gelaten. Het verhaal speelt zich af op verschillende plaatsen: de tuin van de heks, de toren en rondom de toren, de woestijn en het bos. Doordat er onder andere gebruik wordt gemaakt van niet-complexe personages is er sprake van een enorme afstand tussen lezer en verhaal waardoor identificatie niet wordt aangemoedigd.

Dit verhaal bestaat uit een duidelijk begin, midden en eind. In het begin draait het om de ouders, die de toekomst van hun dochter al bepalen voordat zij geboren is. In deze passage is direct sprake van de passiviteit van de vrouw, wanneer de man een plant moet plukken opdat de zwangere vrouw niet zal overlijden: ‘if I can’t get some of the rampion, which is in the garden behind our house, to eat, I shall die.’²¹ Hierna krijgen we niets meer over het echtpaar te horen. Een ander personage dat vanaf het begin een rol speelt is de heks. Op de acties van deze oude vrouw na krijgen we niet veel te weten over haar karakter. Wel komen we erachter dat zij geen enkele daad ongestraft laat. Ze bestraft zowel de ouders van Rapunzel als het meisje en de prins. De vraag is echter of deze straffen gebaseerd zijn op haar kwade zin of slechts het gevolg zijn van een (te) sterke moederliefde. Ze zegt immers zelf: ‘it shall be well treated, and I will care for it like a mother.’²²

In de meeste sprookjes als *Roodkapje* en *Sneeuwitje* wordt het kwaad ontdekt en verslagen. Rapunzel is een uitzondering waarbij er niet direct sprake is van een kwaad karakter: in plaats van dat de daden van de heks een kwade zin betreffen, kunnen ze worden gezien als het gevolg van haar zelfzuchtigheid.²³ Ze wordt niet verslagen, maar verdwijnt van het toneel zonder dat haar iets slechts overkomt. Zodra de ouders van Rapunzel de plant boven hun dochter verkiezen, lijkt de heks het kind liever op te willen voeden dan zij. Pas als Rapunzel twaalf wordt, krijgt deze opvoeding een nare wending als ze wordt opgesloten in de toren. Dit kan worden geïnterpreteerd als een gevolg van de angst van de heks om het kind, dat langzamerhand in de puberteit terecht komt en daarmee een rebelse eigen wil kan ontwikkelen, te verliezen. Dit is een egoïstische keuze van de heks, maar eerder een gevolg van zowel extreme bescherming als angst dan een daad uit kwade wil. Toch wordt, zoals

²⁰ Grimm (1997): 69.

²¹ Grimm (1997): 68.

²² Grimm (1997): 69.

²³ Bettelheim (1977): 148.

Andrea Dworkin in haar boek *Woman Hating* (1974) beschrijft, de heks in *Rapunsje* net als in andere sprookjes gerepresenteerd als hebzuchtig, krankzinnig en meedogenloos. Ze wordt volgens Dworkin gezien als het kwaad enkel en alleen omdat ze handelt: ‘She is repulsive because she is evil. She is evil because she acts.’²⁴ Dit kwaad komt voort uit de actieve rol die ze inneemt, die haar de vrouwelijke hoofdrolspeelster en de niet-mannelijke bron van macht maakt. Het actieve vrouwelijke personage in het verhaal moet verdwijnen zodat de mannelijke macht volledig kan opbloeien.²⁵

Naast deze ‘kwade’ definitie van het vrouwelijke karakter in het sprookje, is er volgens Dworkin ook de ‘goede’ vrouw aanwezig.²⁶ Zij is het slachtoffer en neemt een passieve houding aan, een rol die we al eerder zagen bij de moeder van Rapunzel. Haar dochter neemt deze houding van haar over wanneer ze het opgesloten zitten accepteert en een man nodig heeft om haar te redden. Ook bij dit ontsnapingsplan blijkt dat de daden van de heks niet voortkomen uit kwade zin. Waar de heks de prins naar de toren lokt, is zijn val in de rozenstruiken een gevolg van zijn eigen handelingen. In plaats van de prinses opnieuw op te sluiten in de toren, besluit ze het meisje te laten ronddolen in de woestijn, maar daarmee wel vrij te laten.²⁷

Zowel de ouders van Rapunzel als de heks handelen egoïstisch, waardoor de volwassenen in het verhaal een slecht voorbeeld geven. Dat zelfzuchtige keuzes omslaan in slechte gevolgen, is een les van het sprookje. Rapunzel en de prins handelen kinderachtig.²⁸ In plaats van de heks te confronteren met hun onvoorwaardelijke liefde voor elkaar, verzwijgt Rapunzel het ontsnapingsplan en springt de prins in paniek uit de toren, wat uiteindelijk gruwelijke gevolgen heeft zoals de verbanning. In de woestijn is opnieuw sprake van het passieve vrouwelijke personage, wanneer Rapunzel niet op zoek gaat naar het geluk, ondanks dat dit haar eerste moment van vrijheid is. In plaats hiervan komt ze om in verdriet en zelfmedelijden: emoties die ontstaan direct na het afknippen van haar lange lokken.

Het haar van Rapunzel speelt namelijk volgens literatuurwetenschapper Bettelheim een grotere rol in het verhaal dan in eerste instantie te zien is.²⁹ Waar het meisje een passieve, hulpeloze rol aanneemt lijkt haar enige kracht voort te komen uit haar lichaam. Zo weet ze haar redding – de prins – met haar haren de toren in te krijgen en kan ze hem bevrijden van zijn blindheid dankzij haar helende tranen. Het zijn niet de personages die een goed einde klaarspelen, maar een onbekende lichaamskracht die zorgt dat de hoofdpersoon een lang en gelukkig leven krijgt.

Jack Zipes koppelt de elementen binnen dit verhaal aan enkele motieven uit de Middeleeuwse literatuur. Zo kan de opsluiting van het meisje in de toren worden gezien als een bescherming van haar kuisheid. Dat ze twee jaar na de opsluiting alsnog door een man wordt gevonden en later een tweeling

²⁴ Dworkin (1974): 48.

²⁵ Dworkin (1974): 48.

²⁶ Dworkin (1974): 48.

²⁷ Bettelheim (1977): 149.

²⁸ Bettelheim (1977): 148.

²⁹ Bettelheim (1977): 148.

van hem krijgt, laat zien dat een meisje isoleren van de buitenwereld niet kan voorkomen dat ze een vrouw wordt. Om dit aan te tonen wordt echter een mannelijk personage ingezet. Het tweede motief kan het afstaan van Rapunzel door de ouders verklaren en heeft dan ook betrekking op de zwangere moeder en haar passiviteit. In de Middeleeuwen geloofde men namelijk dat als de verlangens van een zwangere vrouw niet werden bevredigd, dat zou zorgen voor ongeluk tijdens de zwangerschap. Het was de plicht van haar man om alles eraan te doen om eventuele slechte gevolgen te voorkomen.³⁰

1.3 Rapunzel als hyperfeminiene vrouw

In deze eerste versie kunnen we Rapunzel zien als een speelbal van andere personages en hun acties. Ze wordt afgestaan aan de heks, opgesloten in de toren, verbannen naar de woestijn en door de prins meegenomen naar zijn koninkrijk. Het enige waar ze controle over lijkt te hebben is haar lichaamskracht, maar ook die schijnt afgenomen te worden wanneer het haar wordt afgeknipt. Ze weet zich pas te herstellen zodra ze de prins met haar tranen geneest en daarmee ontdekt dat de kracht niet verdwenen is. De vrouw neemt in het verhaal de passieve houding aan waar Marcia R. Lieberman over schrijft en is volledig van anderen afhankelijk. Rapunzels magische lichaamskracht is het enige dat volledige passiviteit bij dit vrouwelijke personage voorkomt. Ze heeft de man nodig om te kunnen ontsnappen uit de toren, waardoor we haar kunnen beschouwen als een hyperfeminiene vrouw. Sarah K. Murnen en Donn Byrne definiëren deze vrouw als iemand die haar succes te danken heeft aan haar relatie tot het mannelijke geslacht, waarbij ze loyaal en afhankelijk is van de man.³¹ Waar Rapunzel gedurende het hele verhaal dezelfde rol behoudt, verandert de rol van het mannelijke personage. Als hij voor het eerst in beeld komt, is hij de held die het vrouwelijke personage komt redden om haar een gelukkig leven te schenken in zijn koninkrijk. Dworkin laat ons zien dat de prins wordt gerepresenteerd als een machtige en goede man. Belangrijk hierbij is dat deze positieve representatie ontstaat dankzij het enorme contrast met het passieve vrouwelijke personage. Hoe beroerder het vrouwelijke personage is, hoe beter het mannelijke personage is.³² Zodra hij schrikt van de – in zijn ogen kwade – heks en blind wordt door de val in de rozenstruiken, verdwijnt niet alleen zijn zicht maar ook zijn mannelijke gedrag. Waar hij geen moeite heeft zijn evenwicht te houden op een paard, verliest hij deze balans per direct in de toren.³³ Hij is in die zin niet heel pienter. In de toren is hij voor het eerst oog in oog komen te staan met een vrouw die niet tweederangsburger is ten opzichte van het mannelijke geslacht.³⁴ Dit zou een bewustwording kunnen zijn van de man en zijn masculiene rol – een begrip dat ik nader zal toelichten in het volgende hoofdstuk –. Vervolgens stapt de prins uit deze rol waarbij zijn heldendaden omslaan in verdriet, eeuwige ronddwalingen en zelfs afhankelijkheid. Hij voldoet niet langer aan zijn conventionele rol als man. Mannelijke karaktertrekken als stoerheid,

³⁰ Zipes (2000): 474.

³¹ Murnen & Byrne (1991): 480-481.

³² Dworkin (1974): 43-44.

³³ Dworkin (1974): 44.

³⁴ De Beauvoir (1965): 12.

kracht en bedachtzaamheid – die cultureel bepaald zijn – zijn niet langer bij hem aanwezig. De confrontatie met een vrouw die buiten de vastgeroeste patronen van de man als eersterangs burger en de vrouw als de Ander treedt,³⁵ lijkt de genderrol van de prins te doen veranderen. Pas zodra de prins de hyperfeminieme vrouw tegenkomt die de traditionele genderrollen in stand houdt, lijkt ook de masculiene man in hem wederom te doen herrijzen, die hen terugbrengt naar het koninkrijk.

³⁵ De Beauvoir (1965): 12.

Hoofdstuk 2: *Rapunzel* (1982)

In haar boek *Story Hour* (1998) publiceert Sara Henderson Hay gedichten die zijn gebaseerd op de sprookjes van de gebroeders Grimm. Haar feministische gedicht *Rapunzel* werd onder andere gebruikt in Zipes boek *Don't Bet on The Prince*, samen met andere feministische herschrijvingen van sprookjes en kritieken.³⁶ In plaats van het sprookje te vertellen, leest de lezer de gedachtegang van de vrouwelijke hoofdpersoon: Rapunzel. Waar de man in *Raponsje* haar redding is, lijkt hij in dit gedicht haar ondergang te zijn.

Met haar gedichten in *Story Hour* wilt Hay dat de lezer op een andere manier naar de sprookjes gaat kijken. Door middel van humor en ironie worden de verhalen nog gruwelijker dan de originele versies, vertelt Miller Williams ons, die het voorwoord van het boek schreef.³⁷ In dit tweede hoofdstuk zal ik het gedicht *Rapunzel* van Hay analyseren en vergelijken met *Raponsje*, om daarbij specifiek in te gaan op de veranderende genderrollen. Het gedicht gaat als volgt:

Oh God, let me forget the things he said.
Let me not lie another night awake
Repeating all the promises he made,
Freezing and burning for his faithless sake;
Seeing his face, feeling his hand once more
Loosen my braided hair until it fell
Shining and free; remembering how he swore
A single strand might lift a man from Hell...

I knew that other girls, in Aprils past,
Had leaned, like me, from some old tower's room
And watched him clamber up, hand over fist...
I knew that I was not the first to twist
Her heartstrings to a rope for him to climb,
I might have known I would not be the last.³⁸

2.1 *Rapunzel*: een gedachtegang

Dit sonnet van Hay van veertien regels lang is een gedachtegang van Rapunzel, waarin ze spreekt over het willen vergeten van de man die bij haar langskwam. Ondanks dat het niet letterlijk genoemd wordt kunnen we op basis van Grimms versie concluderen dat het verhaal zich afspeelt in de bovenkamer

³⁶ Zipes (1986): 99.

³⁷ Hay (1998): flaptekst.

³⁸ Zipes (1986): 121.

van de toren, waar Rapunzel haar haar voor de man naar beneden gooide. Zowel de beweegredenen van het opgesloten zitten als de heks zijn volledig weggelaten. De duur van de gedachtegang lijkt kort en we lezen slechts droevige emoties van Rapunzel. Opvallend is dat naast het feit dat de naam van Rapunzel de titel van het gedicht is, de naam van het mannelijke personage – April – expliciet in het gedicht wordt vermeld. Dit suggereert dat er in het gedicht een tweede hoofdpersoon aanwezig is, al dan niet de enige hoofdpersoon, terwijl in de versie van de gebroeders Grimm dit slechts Rapunzel is.

Een ander verschil met *Raponsje* is dat de alwetende en voor de lezer onbekende verteller vervangen is door een ik-persoon. Er wordt vanuit de positie van Rapunzel een subjectieve gedachtegang verteld. Dit beïnvloedt zowel het verhaal als de genderrollen. Zo kan de man in het verhaal worden gezien als het kwaad. Net als de heks – waarvan we in het eerste hoofdstuk ons afvroegen of ze het kwaad was – wordt deze man niet ontdekt en verslagen. Ditmaal ontbreekt echter ook een motief. Waar we bij de heks haar acties als gevolg konden zien van een te sterke moederliefde en zelfzuchtigheid, blijven de beweegredenen van April achterwege. De lezer krijgt niets te weten over Aprils eerdere bezoeken aan andere vrouwen, maar krijgt wel een duidelijke bevestiging dat dit het geval is: ‘I knew that other girls, in Aprils past, had leaned, like me, from some old tower’s room.’³⁹ Dit is een eerste aanduiding van Aprils genderrol, waarbij hij niet lijkt te geven om de emoties van de vrouwen: een kenmerk van het gedrag van de masculiene man.⁴⁰

Twee regels later wordt ons namelijk duidelijk dat Rapunzel niet de laatste in zijn rijtje van vrouwen was: ‘I might have known I would not be the last.’⁴¹ Ondanks dat ze dit wist te voorspellen heeft ze een passieve houding aangenomen. Waar in *Raponsje* de passiviteit deels voortkwam uit de radeloosheid van de opsluiting, is dit niet te herleiden uit dit gedicht. Het personage begeeft zich in een ontstelde situatie waar ze niet langer wakker van wilt liggen. Ze wilt niet ontsnappen uit de toren, maar uit haar gedachten: ‘Oh God, let me forget the things he said.’⁴²

Dat ze zo enorm ontsteld is van het feit dat hij niet langer bij haar is, kan voortkomen uit de kuisheid die ook in het eerste hoofdstuk al is aangehaald. In *Raponsje* wordt seksuele gemeenschap tussen de prins en Rapunzel niet expliciet vermeld, maar deze is wel te herleiden uit de plotselinge bevalling van Rapunzel van de tweeling. In eerdere versies van het sprookje waar *Raponsje* van de gebroeders Grimm deels op is gebaseerd, is deze seksuele gemeenschap wel nadrukkelijk aanwezig.⁴³ Het idee dat April Rapunzels kuisheid heeft afgenomen en vervolgens niet meer is teruggekeerd, kan haar negatieve emoties betuigen.

³⁹ Zipes (1986): 121.

⁴⁰ Mosher & Sirkin (1984): 152.

⁴¹ Zipes (1986): 121.

⁴² Zipes (1986): 121.

⁴³ Zipes (2001): 474.

2.2 Passief en tevens hyperfeminiem

Het vrouwelijke personage neemt in het gedicht een volledig passieve houding aan. Net als in *Rapunsje* kan zij in het gedicht worden gezien als een speelbal, ditmaal alleen van de prins. Hier lijkt Rapunzel echter volledig van bewust te zijn aangezien ze spreekt over de andere vrouwen. De hoofdpersoon is in het gedicht van Hay geen geadopteerd meisje of een prinses, maar slechts een van de velen die in de truc van vrouwenverslinder April getrap is. Hierdoor veranderen de genderrollen. In het artikel *Measuring a Macho Personality Consellation* onderzoeken Donald L. Mosher en Mark Sirkin de drang naar masculiniteit bij mannen. Het stereotyperende beeld van deze macho man wordt volgens hen gekenmerkt door zijn dominante houding tegenover de vrouw, zijn typering door middel van geweld en het opwindende idee van gevaar.⁴⁴ Waar geweld en gevaar achterwege blijven in het gedicht van Hay, komt de dominante houding van het mannelijke personage sterk naar voren. April heeft de macht over het passieve vrouwelijke personage. De vrouw kan worden gezien als een beloning voor deze masculiene held, zoals in het artikel van Mosher en Sirkin beschreven staat:

‘The view of masculinity as heroic is joined with a conception of women as dominion and as sexual object who exist as a reward for the conquering hero.’⁴⁵

Dat April kan worden gezien als de masculiene man wordt de lezer getoond door de vrouwen die hij krijgt als beloning voor zijn mannelijke gedrag.

Dit principe kan ook worden omgedraaid, zoals Zipes bespreekt in zijn boek *The Brothers Grimm*. Het mannelijke personage kan volgens hem een beloning zijn voor de vrouw, maar alleen wanneer ze ijverig, gehoorzaam en zelfopofferend is.⁴⁶ Deze gehoorzaamheid en zelfopoffering zijn beide aanwezig bij het vrouwelijke personage in *Rapunzel*: de vrouw doet niets anders dan afwachten totdat April langskomt om vervolgens gehoorzaam haar haar naar beneden te gooien en daarmee zichzelf – en mogelijk haar kuisheid – over te leveren aan de man. Hierdoor kunnen we Rapunzel zien als de hyperfeminiene vrouw. April kan worden gezien als de beloning voor Rapunzel doordat zij haar loyaliteit aan hem heeft bewezen door hem binnen te laten in de toren en aan hem te blijven denken, ondanks dat ze beter wist. Dat ze beide een beloning voor de ander zijn maakt ze een geschikt voorbeeld van de masculiene man en de hyperfeminiene vrouw.

Om zich uit de passiviteit, loyaliteit en greep van de masculiene man te kunnen redden had Rapunzel haar lichaamskracht kunnen inzetten. Ze had hem buiten de toren kunnen houden door het haar niet naar beneden te gooien. Desalniettemin heeft ze hem binnengelaten. Het lange haar kan net als in *Rapunsje* worden gezien als een lichaamskracht. In dit gedicht heeft het echter uitsluitend slechte gevolgen. April heeft de macht over zowel Rapunzel als haar hart. In het gedicht gooit ze niet

⁴⁴ Mosher & Sirkin (1984): 150.

⁴⁵ Mosher & Sirkin (1984): 152.

⁴⁶ Zipes (2002): 94.

slechts haar haar naar beneden, maar opent ze ook haar hart volledig voor de man: ‘Her heartstrings to a rope for him to climb’.⁴⁷

In dit gedicht staan passiviteit, afhankelijkheid en zelfopoffering centraal. Verhalen als deze suggereren volgens Karen E. Rowe dat onze cultuur vrouwen nodig heeft die deze rol accepteren.⁴⁸ Zowel Rapunzel als April is schuldig aan het in stand houden van deze genderrollen, waarover onder andere Simone de Beauvoir schreef in *De tweede sekse* (1965).⁴⁹ In het gedicht kan er alleen vanuit de subjectieve gedachtegang van het vrouwelijke personage worden gekeken. Hierdoor wordt het mannelijke personage afgeschilderd als het kwaad, als rokkenjager en als een gevoelloos persoon die vrouwen achterlaat met een gebroken hart zonder enig mededogen. Deze zijn allen te herleiden tot de kenmerken van de masculiene man. Rapunzel is hierin slechts – net als in *Raponsje* – een speelbal en daarmee de hyperfeminiene vrouw: ze is huishoudster, ondergeschikt en afhankelijk. Het gedicht als gedachtegang lijkt echter haar bewustwording van het kwaad waarmee ze te maken heeft: de man. Of zoals hij in het gedicht wordt weerspiegeld: ‘a man from Hell’.⁵⁰

⁴⁷ Zipes (1986): 121.

⁴⁸ Rowe (1986): 211

⁴⁹ Buikema & Plate (2007): 15-16.

⁵⁰ Zipes (1986): 121.

Hoofdstuk 3: *Tangled* (2010)

Eind 2010 verscheen de animatiefilm *Tangled* van Walt Disney. Dit was een van de eerste computeranimatiefilms die is gebaseerd op een bestaand sprookje. De regie is gedaan door Byron Howard en Nathan Greno.⁵¹ Het verhaal van Rapunzel loopt in deze film anders dan in de eerder besproken versies: het sprookje begint met Rapunzel die opgesloten zit in een toren door een oude vrouw die zegt haar moeder te zijn. Het meisje droomt haar hele leven al van het dichtbij zien van de lantaarns die ieder jaar op haar verjaardag verschijnen. De oude vrouw, moeder Gothel, laat haar echter niet gaan omdat het haar van het meisje een kracht bevat die kan helen en daarnaast de oude vrouw jong kan houden. Hierdoor is ze nog niet overleden aan ouderdom. Als het meisje zingt, gaat het in zijn werking. Op een dag komt bandiet Flynn Rider per ongeluk langs, terwijl hij op de vlucht is nadat hij een kroon heeft gestolen uit het koninklijk paleis. Rapunzel pakt de kroon af en belooft dat hij hem terugkrijgt als hij haar naar de lantaarns brengt. Na heel wat avonturen komen ze daar terecht en raken ze verliefd. Daarnaast komt Rapunzel erachter dat de koning en koningin van het rijk deze lantaarns ieder jaar op de verjaardag van hun verloren dochter afsteken, in de hoop dat ze haar weg terugvindt. Hierdoor herinnert Rapunzel haar jeugd en ontdekt ze het kwaad van haar ‘moeder’. Samen met Flynn keert ze terug naar het koninkrijk waar ze nog lang en gelukkig leven.

In de film spelen aanzienlijk meer personages mee. Om *Tangled* het beste met de andere adaptaties te kunnen vergelijken zal in dit hoofdstuk voornamelijk worden ingegaan op Rapunzel, Flynn Rider, moeder Gothel en hun verhoudingen tot elkaar.

3.1 *Tangled*: een analyse

Dit is de eerste herschrijving van het originele sprookje waarin het opgesloten meisje een prinses blijkt. Hier komt de kijker pas tegen het einde van de film achter. Daar krijgen we ook te horen dat de verteller Flynn Rider is. Terwijl *Raponsje* door een alwetende verteller wordt verteld en *Rapunzel* door Rapunzel zelf, krijgen we deze keer het verhaal te horen vanuit een mannelijk perspectief. De film speelt zich af op meerdere plekken, waaronder het bos, de toren, een herberg, de stad en een mijn. De tijdsbestek van het verhaal blijft onbekend, maar we zien Rapunzel vanaf haar geboorte totdat ze als tiener haar ouders terugvindt.

Als baby wordt Rapunzel namelijk al meegenomen door moeder Gothel, een oude vrouw die het meisje steelt om door middel van de magische haren haar jeugd te kunnen behouden. Waar in *Raponsje* deze vrouw een heks wordt genoemd, is hier in *Tangled* geen sprake van. Ze wordt slechts moeder Gothel genoemd, ondanks dat zij in deze versie beduidend slechter lijkt. Ook van de sterke moederliefde uit *Raponsje* is geen sprake. De liefde die ze naar haar dochter uitdraagt, wordt ontkracht door uitspraken als:

⁵¹ *Tangled* (2010)

‘Rapunzel look in that mirror. You know what I see? I see a strong, confident, beautiful young lady. Oh look, you’re here too.’⁵²

Op eenzelfde manier maakt ze meerdere malen haar zogenaamde dochter belachelijk om vervolgens haarzelf te prijzen. Het verschil met *Rapunsje* is dan ook dat deze oude vrouw in *Tangled* daadwerkelijk wordt verslagen en door toedoen van haar daden overlijdt.

Flynn Rider wordt in het begin van de film eveneens afgebeeld als slechterik. De kijker krijgt een scène te zien waarin hij samen met twee handlangers – die hij later beduvelde om het meeste winst te kunnen maken – een kroon uit het paleis steelt. Op dat moment wordt dit mannelijke personage afgeschilderd als een gewelddadige crimineel. Hij slaat op de vlucht voor de politie die hen achtervolgd, waarnaar hij terecht komt bij de toren van Rapunzel. Deze beklimt hij en vervolgens ontmoet hij Rapunzel. Zij vertrouwt het mannelijke personage in eerste instantie niet, maar beseft dat ze – net als in de twee andere adaptaties – van hem afhankelijk is om uit de toren te kunnen ontsnappen.

Dit lijkt een eerste poging van het vrouwelijke personage om uit haar passieve en rol te stappen. De scène waarin we Rapunzel voor het eerst in de toren zien, zingt ze vrolijk over haar schoonmaakwerk, haar dagelijkse taken en de eindeloze verveling waarmee ze haar traditionele genderrol beaamt: ‘7 a.m. the usual morning line-up. Start on the chores and sweep until the floor is all clean. Polish and wax, do laundry and mop and shine up.’⁵³ Niet lang na het ontsnappen uit de toren zien we de prinses in twijfel over de keuze die ze heeft gemaakt. Hierbij draait het niet alleen om het ontsnappen, maar ook het – deels – achterlaten van zowel haar passieve houding als de toegeschreven genderrol. In deze poging haar afhankelijkheid van de ‘moeder’ te verwerpen, blijft ze weliswaar passief aan Flynn, die ze blindelings (en vol naïviteit) volgt naar een herberg vol bandieten.

Deze grote groep mannen is het toch waard aan te halen in dit hoofdstuk, ondanks dat ze niet voorkomen in de andere twee hoofdstukken. Tijdens de film zien we Flynn namelijk langzamerhand van een net zo gemene bandiet veranderen in een gevoelige en liefdevolle man. Dit zien we in een versneld proces bij de rovers in de herberg. Van mannen die Flynn en Rapunzel willen vermoorden zodra ze de kroeg binnenstappen, veranderen ze in een handomdraai in liefdevolle mannen met een goed hart, verlangens en dromen, nadat ze Rapunzel horen roepen: ‘Find your humanity! Haven’t any of you ever had a dream?’ Samen met Rapunzel beginnen ze te zingen over dromen – die kunnen worden gezien als stereotyperend vrouwelijk – als naaien, bakken en interieurontwerp. Haar vraag naar humaniteit lijkt ervoor te zorgen dat het woeste, machtige machogedrag bij de mannen verdwijnt. De genderrollen lijken in deze scène verdwenen: de mannen zingen, dansen en tonen hun emoties. Waar zij slechts de schreeuw om hulp van Rapunzel nodig hadden, doet Flynn er beduidend langer over om zijn masculiniteit los te laten.

⁵² Tangled (2010)

⁵³ Tangled (2010)

3.2 Veranderende genderrollen

Net als bij Rapunzel wordt er bij Flynn een veranderende genderrol in werking gezet. Flynn Rider is namelijk de heldennaam van Eugene, die als klein jongetje – een stadia waarin de genderrollen nog worden gevormd en de masculiniteit nog niet in zijn volledigheid aanwezig is – ervan droomde een held te worden waar iedereen tegenop zag. In zekere zin droomde hij van het volledig voldoen aan de conventionele mannenrol. In de film ontmoet Rapunzel in eerste instantie Flynn, maar ze leert langzaam maar zeker Eugene kennen. Waar Flynn een masculiene held is die flirt, egoïstisch is en – waar nodig – geweld gebruikt, is Eugene een lieve, onzekere en zachtaardige jongen. Masculiniteit en mannelijke hegemonie is hiermee en cultureel bepaalde en opgelegde rol voor mannen, waar het niet noodzakelijk het innerlijk van de man definieert.

De rol van Flynn Rider lijkt Eugene naarmate het verhaal vordert los te laten. Dit lijkt hij zich pas te beseffen zodra hij Rapunzel naar de lantaarns heeft gebracht, waarvoor ze vele avonturen hebben overwonnen. Zo probeert moeder Gothel Rapunzel opnieuw op te sluiten waarnaar Flynn Rapunzels haren afknijpt om haar te beschermen.⁵⁴ Direct hierna redt Rapunzel hem met haar lichaamskracht – die net als in *Raponsje* nu terug te vinden is in haar tranen – van een dodelijke wond. Eugene geeft zich in deze scène volledig over aan zijn liefde voor Rapunzel: hij is bereid te sterven, opdat Rapunzel kan leven.

In deze scène weet Eugene zijn heldenrol als Flynn Rider en daarmee zijn masculiene genderrol los te laten. Ook Rapunzel lijkt haar traditionele genderrol achter zich te hebben gelaten. Na haar ontsnapping uit de toren komt ze regelmatig oog in oog te staan met moeder Gothel, die haar probeert opnieuw op te sluiten en daarmee terug te keren naar haar feminiene rol. Een grote stap wordt gezet als het einde van de film nadert, wanneer Rapunzel tegen de oude vrouw ingaat: ‘I won’t stop. For every minute of the rest of my life I will fight. I will never stop trying to get away from you.’⁵⁵ De jij-persoon waar Rapunzel tegen spreekt is mogelijk niet alleen moeder Gothel, maar ook de genderrol die ze los wil laten. In de scène waarin Eugene Rapunzels haar afknijpt, is dit worstelen definitief voorbij zodra Gothel in as verdwijnt wanneer de magie niet langer werkt. Er is nu niet langer een actief vrouwelijk personage die het meisje terugdringt in haar passieve rol.

Moeder Gothel is in de film – net als de heks in *Raponsje* – een actief vrouwelijk personage. Zoals gezegd betekent dit volgens Andrea Dworkin dat zij hierdoor onlosmakelijk is verbonden met het kwaad. Zowel in *Raponsje* als in *Tangled* wordt Rapunzels adoptie moeder als het kwaad bestempeld, omdat ze net als de man in staat is tot handelen en een machthebbende is.

Of Rapunzel haar genderrol volledig achter zich laat nadat dit actieve vrouwelijke personage verdwenen is, valt te betwisten. Aan het einde van de film keert ze immers terug naar haar sprookjesfamilie. Dworkin vertelt ons echter dat dit het meest stereotyperende voorbeeld is van vrouwelijke ondergeschiktheid en mannelijke hegemonie. De passieve moeder en de machthebbende

⁵⁴ Tangled (2010)

⁵⁵ Tangled (2010)

vader die zich niet altijd van het kwaad bewust is – en die gedurende het verhaal passief hebben gewacht op een terugkeer van de verdwenen dochter – beamen de traditionele genderrollen die vervolgens mogelijk volledig terugkeren in Rapunzels leven.⁵⁶

Opnieuw speelt lichaamskracht een belangrijke rol in de herschrijving. Rapunzel helpt moeder Gothel de toren in met het haar en weet op eenzelfde manier te ontsnappen. Daarnaast heeft het geneeslijke krachten, iets wat we al eerder zagen in *Raponsje*. Middenin *Tangled* geneest Rapunzel Flynn's hand al door het haar eromheen te wikkelen en te zingen. Hierbij gaat het haar licht geven, wat er daarvoor voor zorgde dat ze konden ontsnappen uit een met water vollopende grot. In de scène waar ze moeder Gothel verslaan blijkt het haar opnieuw onmisbaar. Zij verandert immers in as zodra het haar is afgeknipt. Dit maakt het actieve vrouwelijke personage – waarvan Rapunzel toen ze opgesloten zat in de toren volledig afhankelijk was – afhankelijk van het magische haar en daarmee Rapunzels lichaamskracht. Deze afhankelijkheid gaat verder dan bij de andere adaptaties: het gaat om leven en dood.

3.3 De terugkerende stelregels van Walt Disney

Waar de lichaamskracht een bijzonder krachtige rol speelt in dit verhaal, laat het ook sterk veranderende genderrollen zien. Zipes benoemt in *The Brothers Grimm* vier stelregels van Walt Disney, die in al zijn sprookjes zouden terugkomen: vrouwen zijn nieuwsgierige wezens waardoor op den duur hun onschuldige karakters zullen verdwijnen, mannen zijn durfballen en aanhoudend totdat ze een vrouw vinden die door een hen gered wil worden, vrouwen zijn volledig hulpeloos zonder de man en de wilskracht van de man kan ieder leven redden.⁵⁷ Ieder van deze stelregels is terug te vinden in *Tangled*. De prinses is ontzettend nieuwsgierig naar de buitenwereld en is bereid haar 'moeder' daarvoor achter te laten. Flynn wordt gepresenteerd als de masculiene man maar gedurende de film zien we hem verzachten en emoties tonen. Daarbij had Rapunzel hem nodig om uit de toren te durven ontsnappen en zien we dat Flynn Rapunzel weet te redden ondanks de dodelijke steekwond in zijn buik.

De vier uitgangspunten die Zipes benoemt impliceren de veranderende genderrollen binnen het sprookje van Disney die in dit hoofdstuk zijn blootgelegd. De lichaamskracht van Rapunzel en haar besef daarvan markeren een verandering in haar genderrol. Zodra ze de toren uitstapt gaat ze de strijd aan met haar passieve houding en haar afhankelijkheid. Dit weet ze pas volledig los te laten als de heks overlijdt en haar lange haar verdwijnt. Flynn verandert van een gevoelloze, harteloze en gewelddadige bandiet in een man met een goed hart, die zijn leven durft te geven voor zijn geliefde. In tegenstelling tot de andere twee adaptaties, is er geen ruimte voor een discussie over Rapunzels kuisheid. Terwijl ze in *Raponsje* eindigt met een tweeling, zien we in *Tangled* bij eerste ontmoeting in de toren slechts argwaan. Later in de film zien we alleen een kus die de liefde van Eugene voor

⁵⁶ Dworkin (1974): 46.

⁵⁷ Zipes (2002): 214.

Rapunzel – en vice versa – bevestigt. Dit mannelijke personage ondergaat een verandering waarvoor de bandieten in de herberg slechts één scène nodig hebben, maar gebruikt hiervoor in plaats daarvan de hele film.

In *Tangled* wordt de situatie van het vrouwelijke hoofdpersonage die zich passief opstelt, in positieve zin verandert. Net als in alle andere klassieke volkssprookjes, vertelt Johannes Merkel ons in *Vertel geen sprookjes over sprookjes* (1977). Overeenkomstig tussen al deze sprookjes is namelijk dat de situatie van het hoofdpersonage zonder zijn of haar actief begrijpen verandert en dat het draait om een individueel geluk.⁵⁸ In zowel *Raponsje* als *Tangled* verandert de situatie van de vrouwelijke hoofdpersoon dankzij het toedoen van de prins en als gevolg van het afknippen van het haar. In een adaptatie als *Rapunzel* waarin het verhaal dusdanig afwijkt van het klassieke volkssprookje, verandert de situatie van het meisje niet. Haar prins is slechts een rokkenjager waardoor ze vast blijft zitten in haar hyperfeminiene rol. In *Tangled* lijkt de prinses deze rol – in ieder geval voor even – los te kunnen laten.

⁵⁸ Merkel (1977): 111.

Conclusie

In dit onderzoek is antwoord gegeven op de vraag: hoe dragen veranderingen in de narratieve structuur van adaptaties van het sprookje *Rapunzel* bij aan de ontwikkeling van genderrollen? In de eerste adaptatie, *Raponsje*, zien we al dat Rapunzel een speelbal is van haar naasten. Het meisje kan worden gezien als een hyperfeminiene vrouw, net als in *Rapunzel* van Sara Henderson Hay. In dit feministische gedicht lijkt ze haar genderrol volledig te beamen: het vrouwelijke personage kan niets anders dan wegwijnen in het verdriet om de prins. Hier accepteert ze haar afhankelijkheid en zijn masculiniteit volledig. *Tangled* is later geproduceerd waardoor we een omslag zien in de representatie van de genderrollen. Ondanks dat het meisje nog afhankelijk is van de man om te ontsnappen en haar droom te verwezenlijken, heeft ze in eerste instantie een doel voor ogen en weet ze – weliswaar samen met de man – het actieve vrouwelijke personage te verslaan. Hiermee lijkt ze buiten haar toegeschreven genderrol te treden en oogt ook het mannelijke personage zijn masculiniteit los te laten.

Tegenwoordig wordt het reproduceren van sprookjes steeds populairder. Deze populariteit lijkt afhankelijk te zijn van de herkenbaarheid. Waar *Rapunzel* een ongewone feministische adaptatie van het origineel is, blijft deze onbekend voor het grote publiek dankzij een bepaalde kunstmatigheid, stelt Jack Zipes in *The Brothers Grimm*. Versies als *Tangled*, een animatiefilm die het sprookje opnieuw naverteld, zijn populairder aangezien het verhaal van het originele sprookje altijd voor het publiek voldoet.⁵⁹ Het klassieke sprookje zorgt ervoor dat we ons deel voelen van een gemeenschap met eenzelfde normen en waarden, waarbinnen iedereen streeft naar hetzelfde geluk. Een bepaald gedrag zal zorgen voor een bepaald geluk, zoals de passiviteit van een prinses het ontmoeten van een prins als onvermijdelijk gevolg heeft.⁶⁰

Zo heeft het vrouwelijke hoofdpersoonage in alle drie de adaptaties een passieve en hyperfeminiene rol. Om hieruit te stappen, is een prins nodig die haar wil redden. Ontbreekt dit, dan blijft Rapunzel opgesloten in zowel de toren als haar traditionele genderrol, zoals we zien in *Rapunzel* van Sara Henderson Hay. In *Raponsje* zien we een prins die het passieve personage wilt verplaatsen van de toren naar zijn eigen koninkrijk. De Disney-film *Tangled* laat ons verschuivingen binnen beide genderrollen zien. Opmerkelijk is dat het loskomen van de traditionele genderrollen onvermijdelijk verbonden is met de lange blonde lokken van Rapunzel. Zodra deze in *Tangled* op brute wijze worden afgeknipt, verdwijnt Rapunzels ondergeschiktheid aan zowel het mannelijke personage als het actieve vrouwelijke personage. In *Raponsje* is het afknippen een eerste stap naar vrijheid, waar het meisje wordt verbannen uit de toren en uiteindelijk haar lichaamskracht ontdekt wanneer ze de blindheid van de prins met haar tranen geneest. Wordt het haar niet afgeknipt, dan zal het meisje in haar passiviteit en ondergeschiktheid wegwijnen. Dit is te zien in *Rapunzel*. In deze adaptaties is het niet een held(in) of een dappere prins die het meisje redt van zowel het kwaad als haar genderrol, maar het haar en de daarmee verbonden lichaamskracht.

⁵⁹ Zipes (2002): 208.

⁶⁰ Zipes (2002): 209.

Sprookjes schetsen genderrollen, interacties en normen en waarden die in Westerse culturen worden overgenomen.⁶¹ Een vrouw leert dat passiviteit wordt beloond met een prins en dat het zijn van een actief personage onlosmakelijk verbonden staat met het kwaad.⁶² De man wordt geleerd dat hij altijd zowel het goede personage als het machtige personage is en een doel heeft om na te streven.⁶³ Deze drie adaptaties houden allen deze traditionele genderrollen in stand, waarbij een onschuldige schone tot slachtoffer wordt gemaakt van actief handelende personages.⁶⁴

Voor deze scriptie heb ik de adaptaties van het sprookje *Rapunzel* als casestudie genomen. Vele bronnen zijn gedateerd en recent onderzoek lijkt op de werken van Cristina Bacchilega na te ontbreken. Tegenwoordig zijn de adaptaties van sprookjes juist een enorme comeback aan het maken en Disney heeft een groot aantal live-action films op de planning staan. Er is tal van onderzoek gedaan naar de ‘originale’ versies en de eerdere herschrijvingen als van de Gebroeders Grimm. De populaire live-action films en animatiefilms zijn een interessant onderwerp voor een vervolgonderzoek: zijn de hyperfeminine vrouw en de masculine man in de meest recente adaptaties nog aanwezig? Is het stereotype beeld dat wordt neergezet in sprookjes door de jaren heen aangepast? Daarbij produceert Disney tegenwoordig ook ‘nieuwe’ sprookjes als *Frozen* (2013) en *Moana* (2016). Deze lijken niet te zijn gebaseerd op eerdere sprookjes. Komen hier eenzelfde genderrollen in terug als in de herschrijvingen van *Rapunzel*?

Mannelijke hegemonie heerst in deze adaptaties. Het actieve vrouwelijke personage wordt bestempeld als het kwaad, waarbij haar motieven – die als in *Raponsje* zo slecht nog niet zijn – achterwege worden gelaten. Een ‘goede’ vrouw is passief en inert. Om hieruit te stappen moet ze een stereotyperend beeld van vrouwen loslaten: haar lange haren. Hierdoor weet de hoofdpersoon haar hyperfeminine rol los te laten, maar slechts tijdelijk. In *Raponsje* leeft Rapunzel in ondergeschiktheid aan de prins verder en ook in *Tangled* keert de prinses terug naar haar sprookjesfamilie, dat volgens Andrea Dworkin een gegarandeerd paradigma is voor het man-zijn-in-de-wereld en het vrouwelijke slachtofferschap.⁶⁵

⁶¹ Dworkin (1974): 34.

⁶² Dworkin (1974): 35.

⁶³ Dworkin (1974): 43.

⁶⁴ Stone (1975): 44.

⁶⁵ Dworkin (1974): 46.

Bibliografie

Primaire literatuur

Grimm, Jacob en Wilhelm. (1997) *The Complete Illustrated Fairy Tales of The Brothers Grimm*. Londen: Wordsworth.

Hay, Sara Anderson. (1982) *Rapunzel*, In: *Don't Bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Zipes, Jack (ed.) Aldershot: Gower: 121.

Tangled. Howard, Byron en Greno, Nathan. (2010) Verenigde Staten: Walt Disney Pictures.

Secundaire literatuur

Alsop, Rachel en Fitzsimons, Annette. Co-auteur: Lennon, Kathleen. (2002) *Theorizing Gender*. Cambridge: Polity Press.

Bacchilega, Cristina. (2013) *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.

Bacchilega, Cristina. (1997) *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Structures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bettelheim, Bruno. (1976) *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf.

Buikema, Rosemarie. (2007) *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum: Coutinho.

Butler, Judith. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londen: Routledge.

De Meyer, Katrien. (2004) *Vrouwenpatronen in sprookjes: leefde Roodkapje nog lang en gelukkig?* Antwerpen: Universiteit Antwerpen.

Dworkin, Andrea. (1974) *Woman Hating*. New York: E.P. Dutton.

England, Dawn Elizabeth, Lara Descartes en Mellisa A. Collier-Meek. (10 februari 2011) *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*. <http://fliphtml5.com/wmuo/ohda/basic> (20 maart 2017).

Gauntlett, David. (2008) *Media, Gender and Identity: An Introduction*. Second Edition. New York: Routledge.

Grimm, Jacob en Wilhelm. (1823) *Grimm's Fairy Tales*. Londen: Penguin Popular Classics.

Kolbenschlag, Madonna. (1988) *Kiss Sleeping Beauty Goodbye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. San Fransisco: Harper&Row.

Lieberman, Marcia R. (Dec. 1972): 'Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale' in: *College English* 34.3, volume 101: 383-395.

Luthi, Max. (1976) *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Indiana: Indiana University Press.

Luthi, Max. (1985) *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Indiana: Indiana University Press.

Merkel, Johannes. (1977) *Vertel geen sprookjes over sprookjes*. Leuven: Uitgeverij Kritak.

Mosher, Donald L. en Sirkin, Mark. (1984) *Measuring a Macho Personality Constellation*. In: *Journal of Research in Personality*, nr. 18: 150-163.

Murnen, Sarah K. en Byrne, Donn. (1991) *Hyperfemininity: Measurement and initial validation of the construct*. In: *The Journal of Seks Research*, nr. 28: 479-489.

Stone, Kay. (1975) 'Things Walt Disney never told us', in: *The Journal of American Folklore*, 88, nr. 347: 42-50.

Zipes, Jack. (1986) *Don't Bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Aldershot: Gower.

Zipes, Jack. (2000) *The Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. New York: Oxford University Press.

Zipes, Jack (2002). *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests tot he Modern World. Second Edition*. New York: Palgrave Macmillan.

Zipes, Jack. (2006) *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.