

‘Spiegeltje, spiegeltje’: een blik op de verhouding van *Sneeuwwitje* tot hedendaags feminisme



Floor van Twuijver

Film- & Literatuurwetenschap

Prof. Dhr. F.W. Korsten

Universiteit Leiden

2014-2015

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	1
1. Inleiding	2
2. De derde feministische golf en kritiek op sprookjes	4
2.1 <i>Tweede feministische golf</i>	5
2.2 <i>Derde feministische golf</i>	6
2.3 <i>Het feministische gebruik van sprookjes</i>	10
3. Vrouwelijke subjectiviteit in <i>Sneeuwitje</i>: van naïef en passief naar zelfbewust en actief.....	16
3.1 <i>Sneeuwitje door de Gebroeders Grimm</i>	18
3.2 <i>Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs</i>	20
3.3 <i>Jules Deelders Sneeuwitje en de zeven dwergen</i>	22
3.4 <i>Snow White and the Huntsman</i>	25
4. De relatie van <i>Sneeuwitje</i> tot het hedendaags feministisch klimaat	29
4.1 <i>Conventies en intertekstualiteit binnen sprookjes en Sneeuwitje</i>	30
4.2 <i>De uitgedragen waarden in de verschillende versies van Sneeuwitje</i>	32
4.3 <i>Seksisme binnen Sneeuwitje en Sneeuwitjes seksualiteit</i>	36
4.4 <i>Sneeuwitje met betrekking tot “celebrity feminism”</i>	40
Bibliografie.....	43

1. Inleiding

Sprookjes zijn onder veel kinderen en voornamelijk meisjes favoriet. In de Westerse samenleving heeft iedereen bijna wel in zijn of haar jeugd een sprookjesboek in handen gehad of naar een filmadaptatie of toneelversie gekeken. Op jonge leeftijd leren kinderen over prinsessen in torens die wachten tot de knappe prins hen komt redden van de draak of over Sneeuwwitje die weg moet vluchten omdat ze te mooi bevonden wordt door haar stiefmoeder. Ik vraag me af wat voor invloed dit heeft op jonge kinderen. De lessen die zij trekken uit het moraal wat aanwezig is in sprookjes, kunnen van invloed zijn op het beeld wat zij (later) krijgen van de samenleving. Een stroming die hier veel kritiek op heeft geleverd is het feminisme. Feministische critici hebben sprookjes geanalyseerd met het oog op de moraal die deze veelal uitdragen.

Sommige sprookjesadaptaties zijn gemoderniseerd met het doel sprookjesfiguren betere in de huidige tijdsgeest te laten passen. Maar het is de vraag of deze sprookjes ook gemoderniseerd zijn in relatie tot de feministische doeleinden. Onlangs ging de nieuwste 'Assepoester'-speelfilmadaptatie in première en deze kreeg veel kritiek uit de feministische hoek: Assepoester zou anderen toestaan haar te misbruiken en haar alles te ontnemen (Hains). Bovendien heeft ze nog steeds een prins nodig om uit haar slachtofferrol te kruipen. Een tegengelijk tegens dit soort feministische houdingen is dat er wel degelijk sprake is van een heldin in plaats van een held. Hier moeten termen niet verward worden: er is een verschil tussen feminisme, vrouw-zijn en vrouwelijkheid. Toril Moi heeft een duidelijke scheiding geformuleerd waarbij feminisme een politieke beweging is, "femaleness", of het vrouw-zijn, een biologische kwestie is en "femininity", of vrouwelijkheid, een set is van cultureel gedefinieerde karakteristieken (104). Vooral deze laatste term houdt sociale constructies in stand (108). Dit zijn veelal de constructies die de patriarchale orde heeft genaturaliseerd om vrouwen te laten geloven dat deze sociale constructies aangeboren zijn: de essentie van het

vrouw-zijn is vrouwelijkheid. Moi vraagt zich af of het wenselijk is een andere set karakteristieken toe te dichten aan vrouwelijkheid (109). Hoewel de set wellicht anders dient te zijn, is er geen essentialistische kern van vrouwelijkheid en dit is volgens Moi dan ook een andere patriarchale val. Het gevaar is dan namelijk dat een positieve, feministische definitie van vrouwelijkheid een definitie van vrouw-zijn wordt, terwijl het verschil tussen het biologische en het culturele eerder duidelijk gemaakt moet worden in plaats van het op een andere manier, wederom, vereenzelvigen.

De bekende set van karakteristieken (dat de vrouw lief, bescheiden, subversief, nederig is) kan natuurlijk wel ter discussie worden gesteld en bekritiseerd. Zeker niet iedere vrouw, die dus door geslacht als zodanig gedefinieerd wordt, is vrouwelijk. Sprookjes lenen zich goed voor kritiek op een clichématig beeld van vrouwen. Veel hoofdpersonages uit sprookjes zijn vrouwen en dragen niet zomaar een bepaalde set karakteristieken uit maar vaak heel stabiele, stereotiepe sets. Kinderen leren door sprookjes op jonge leeftijd al over onder andere deze set karakteristieken en de waarden die sprookjes uitdragen. Het gaat dan vaak precies om de set en de waarden waar feministische critici het niet mee eens zijn.

Ik heb gekozen het sprookje *Sneeuwwitje* in dit opzicht te bekijken. Het is een van de bekendste en geliefde sprookjes met zeer veel adaptaties. Ik zal vier verschillende versies uit verschillende perioden bekijken om te onderzoeken wat de verhouding van het sprookje *Sneeuwwitje* is tot een hedendaags feminisme. Mijn concrete vraag is: Het sprookje is een favoriet genre onder het feminisme, omdat sprookjes zoveel zeggen over stabiele patronen in de patriarchale cultuur en tegelijkertijd subversief kunnen werken. Hoe verhoudt het sprookje, in de casus *Sneeuwwitje*, zich tot hedendaags feminisme?

2. De derde feministische golf en kritiek op sprookjes

Het sprookje is een geliefd genre in de feministische kritiek gebleken. De laatste twee golven van het feminisme, de tweede en derde feministische golf, hebben menig blik geworpen op sprookjes en de set waarden die deze uitdragen. De ontwikkeling van de beweging staat in verband met de kritiek die feministische critici op literatuur, en dus sprookjes, geven en gegeven hebben. De tweede golf is begonnen met het analyseren van sprookjes en heeft voornamelijk in de jaren '70 kritiek geleverd op de sprookjes. Omdat de derde feministische golf nieuwe facetten in het feminisme belicht en daarom ook sprookjes op een nog andere manier bekijkt is het belangrijk deze twee stromingen apart te bespreken. Enige kennis van de achtergrond van deze twee feministische golven is nuttig om de feministische kritiek op sprookjes goed te kunnen bestuderen en begrijpen. Daarom zal ik achtereenvolgens tendensen van de tweede en de derde feministische golf uiteenzetten. Vervolgens zal ik de algemene kritiek die door feministische critici op sprookjes is geweest, bespreken. Op deze wijze wil ik onderzoeken waarom sprookjes geanalyseerd en wat de conclusies zijn die uit de geanalyseerde sprookjes getrokken zijn. Zodoende wil ik een theoretisch kader scheppen en de feministische achtergrond duidelijk hebben voor de rest van mijn onderzoek.

2.1 Tweede feministische golf

Om te beginnen is het van belang de tweede feministische golf af te bakenen, daar de derde feministische golf hierop voortborduurde en deze tweede golf de fundering was voor de feministische kritiek op sprookjes. De feministische beweging is nooit een geheel of homogeen geweest, maar diende overal wel hetzelfde doel: gelijkheid van de seksen (“Second Wave Feminism”). De Amerikaanse communicatiewetenschapster Amanda Lotz pleit er voor om de tweede feministische golf te zien als een paraplueterm, die de nadruk legt op het tijdperk waarin deze golf actief was: opkomend in het naoorlogse tijdperk tot aan het begin van de jaren tachtig (Lotz 3). De aanhangers van deze golf vonden dat deze gelijkheid nog niet in ieder facet van het leven doorgedrongen was en dat de samenleving nog te patriarchaal gevormd was (“Second Wave Feminism”). Bovendien heerste het idee dat al het persoonlijke ook politiek was en dat persoonlijke levenskeuzes niet de feministische politieke boodschap mochten ondermijnen (Mann & Huffman 70). Het eind van de tweede feministische golf wordt gemarkeerd begin jaren tachtig, gedeeltelijk als slachtoffer van eigen succes. Er was een grote maatschappelijke reactie tegen bepaalde feministische politiek: sommige van de uitlatingen zouden ‘over de top’ zijn. (“Second Wave Feminism”). Ook negeerden de tweede golf feministen verschillen tussen vrouwen (Mann & Huffman 60). Wini Breines zegt dat het probleem niet meteen in het negeren van ras en klasse zat, maar het gebrek aan interactie tussen de verschillende rassen en klassen (Mann & Huffman 60-61). Een ander punt van kritiek was nog dat de tweede feministische golf vaak blind was als het aankwam op het adequaat adresseren van de dagelijkse bezigheden van vrouwen (Mann & Huffman 87).

2.2 *Derde feministische golf*

De derde feministische golf is het vervolg, of wellicht wel de doorstart, van de tweede feministische golf te noemen. Er zijn meerdere theorieën over de origine van de term. Zo wordt er gesteld dat de derde feministische golf deze naam toebedeeld kreeg op het moment dat Rebecca Walker een essay publiceerde in het Amerikaanse *Ms. Magazine*. Ze schreef dit essay naar aanleiding van een Amerikaanse zaak van seksuele intimidatie binnen de Senaat waarin de aanklacht en daarmee de aanklaagster wordt gebagatelliseerd (“Third Wave Feminism”). In de laatste regel van het essay benoemt Walker zichzelf en daarmee de golf tot “Third wave” (Walker). In de laatste alinea roept ze vrouwen op in al hun beslissingen het feministische gedachtegoed mee te nemen: iedere beslissing moet vrouwen als gelijke beschouwen, vrouwen niet ondermijnen en men moet met niemand in zee gaan, zowel professioneel als persoonlijk, als deze niet de vrijheid van vrouwen om over hun lichaam en levens te beschikken prioriteit geeft (Walker). Hiermee verschilt ze dus niet van de tweede golf, aangezien in haar opvatting het persoonlijke ook niet van het politieke gescheiden mag worden en kan men zich afvragen of dit daadwerkelijk een legitiem beginpunt van een derde golf genoemd mag worden. Mann en Huffman stellen in hun artikel “The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave” dat vrouwen met een andere etniciteit dan de blanke juist de pioniers waren in de kritiek op de tweede golf. Zij zouden de eersten zijn die de term “third wave” gebruikten (59). Deze laatste opvatting kijkt meer naar de globale feministische situatie en lijkt mij daarom ook betrouwbaarder om als origine van de term te gebruiken. Hiermee wil ik zeker niet stellen dat de primaire focus van de gehele derde golf op de vrouwen met een andere etniciteit dan de blanke ligt, maar dit kan dus wel als een duidelijke beginmarkering genomen worden.

Deze markering is gedurende de hele derde feministische golf van belang gebleven. Juist de vrouwen, die zich tijdens de tweede feministische golf buitengesloten voelden, dienden betrokken te worden in de discussie en de feministische strijd (“Third Wave

Feminism”). Mann en Huffman stellen dat de focus in deze derde golf voornamelijk ligt op verschil, deconstructie en decentralisatie (57). Het vertoog dat hiermee gepaard gaat, deconstrueerde en decentraliseerde de ideeën van de tweede golf, aan de hand van de theorieën zoals deze respectievelijk zijn opgesteld door Michel Foucault en Jacques Derrida, (maar ook Judith Butler, Luce Irigaray en Julia Kristeva hebben door hun theorieën grote bijdragen gedaan,) ontstonden nieuwe manieren om genderrelaties te begrijpen en te kunnen inkaderen (62, 87).

Toch blijft er veel onduidelijkheid over het doel van, en ook over de term derde feministische golf (Lotz 2). Wetenschappers zijn het veelal niet met elkaar eens. Lotz heeft meerdere definities uiteen trachten te zetten in “Communicating Third-Wave Feminism and New Social Movements: Challenges for the Next Century of Feminist Endeavor”. Zij stelt wel dat de discussie er voornamelijk een is die in gericht is op de Verenigde Staten (2). De eerste die ze benoemt is de “Reactionary Third-Wave Feminism” (3). Deze “Reactionary Third-Wave Feminism” bekritiseerde de tweede feministische golf, maar identificeerde zichzelf wel als feministisch. Lotz vindt echter dat deze groep eerder als antifeministisch gelabeld kan worden omdat er geen constructieve feministische theorie opgesteld wordt (4). Hun grootste punt van kritiek is dat tijdens de tweede golf vrouwen veelal als slachtoffer werden geconstrueerd in plaats van ze macht toe te kennen. De tweede categorie die Lotz benoemt is een groep die weer verder onder te verdelen valt in drie subcategorieën: “Women-of-Color Feminists”, “Third-Wave Feminists” en “Third-World Feminists” (4). Deze categorie kan als dezelfde categorie gezien worden die ook Mann en Huffman benoemden: het betrekken van vrouwen met een andere etniciteit dan de blanke. Lotz stelt hier nog bovenop dat deze feministische tak ras en etniciteit centraal stelt binnen haar theoretisch kader (4). De derde en laatste categorie feminisme die Lotz definieert is post-feminisme. Ze merkt op dat deze term een historisch gebruik met zich meedraagt. Door een beweging als post te bestempelen, is de

originele beweging als het ware al afgesloten en dit zou dus inhouden dat het feminisme als dusdanig niet meer bestaat. Post is ook een term die impliciet met zich meedraagt dat het zich afzet tegen de originele principes van een stroming. Dit is beide gevallen niet de situatie zoals Lotz deze term uitlegt. Zij stelt dat postfeminisme de derde feministische golf juist theoretisch uitdiept en er een kader voor schept. Ik wil hier eerder een andere term voorstellen, zoals theoretisch feminisme, daar het als een ondersteunend feminisme gezien dient te worden.

De derde golf is niet per definitie een derde generatie met betrekking op chronologie, maar kan beter gezien worden als een nieuwe politieke generatie. Dit is een concept dat ook Mann en Huffman aanhalen en zij verwijzen hier naar het idee van Whittier (69). Ze vatten vervolgens de feministen van de derde golf samen als ‘feministen die volwassen geworden zijn gedurende of na de laatste decennia van de twintigste eeuw in een tijdperk dat veel sociale wetenschappers vandaag beschrijven als postmoderniteit of laat kapitalisme’ (69). Deze nieuwe generatie tracht feminisme een opener en breder imago te geven (70). Hybriditeit en contradicties worden gebruikt om als feminist te positioneren: het biologische geslacht is niet meer van belang (71). Deze hybriditeit is een wijze van weerstand bieden tegen identiteit die verkregen is door middel van biologische categorisatie. Lotz stelt in deze lijn dat het grote verschil tussen de tweede en de derde feministische golf ligt in de focus op het doel van unificatie van vrouwen bij de tweede, terwijl het erkennen van de verschillen tussen vrouwen en het realiseren van solidariteit bij de derde golf van belang is (5, 6). Bovendien is er een verschil in de aanpak van de twee golven. De derde golf is voornamelijk een sociale beweging (6). Lotz geeft een sociale beweging drie eigenschappen mee die verschillen van een traditionele beweging, zoals de tweede feministische golf. Zo kijkt een sociale beweging naar andere bronnen van identiteit dan klasse; zijn sociale bewegingen officieuzer geconstrueerd en meer gefragmenteerd en leggen sociale bewegingen meer de nadruk op culturele praktijken; zoals de macht van taal en media in het in stand houden van

oppressie. Hier verschilt de derde golf dus significant van de tweede. Mede dankzij het tijdperk waarin ook internet haar opmars heeft gemaakt, kunnen individuele feministen hun gedachtegoed makkelijker verspreiden, waardoor het dus ook makkelijker is als feminist te positioneren zonder dat men zich ergens formeel bij aanmeldt.

Uit deze uiteenzetting blijkt dat inderdaad dat de derde feministische golf geen homogene beweging is. Ik vraag me hierdoor ook af of de derde golf, net als de tweede golf, ook niet als paraplu-term gezien mag worden. Juist omdat er zoveel individuele feministen als zodanig gepositioneerd zijn en deze zich ook niet automatisch bij een van de drie subgroepen aanmelden, lijken al deze uiteenzettingen niet alomvattend. Wel geven ze een achterliggende geschiedenis en een samenvatting van het gedachtegoed wat er door de critici gebruikt wordt bij de analyse van en de kritiek op sprookjes. Het blijkt lastig te zeggen door welke golf het hedendaags feminisme gemarkeerd is. Nergens staat immers nog een eindpunt van de derde golf genoteerd, hoewel er in sommige gevallen al van post-feminisme gesproken wordt, zoals al eerder benoemd door Lotz. Een belangrijke ontwikkeling de laatste jaren is het zogenaamde “celebrity feminism”. Veel beroemdheden, zowel vrouwelijke als mannelijke, identificeren zichzelf openlijk als feminist (Hamad & Taylor 124). Bekende voorbeelden hiervan zijn zangeres Beyoncé, actrices Emma Watson en Jennifer Lawrence en schrijfster, regisseuse en actrice Lena Dunham (124-125). Het determinerende aan dit “celebrity feminism” is dat deze beroemdheden verschillen van de vermaarde vrouwen die beroemd zijn geworden door hun feministische praktijken (126). “Celebrity feminists” gebruiken juist hun publieke persoonlijkheid om het feministische debat aandacht te geven. Hierdoor wordt duidelijk dat feminisme, nu meer dan ooit, onderhevig is aan de mediacultuur. Wellicht dat het “celebrity feminism” hierdoor ook nog actiever een boodschap uit kan dragen door middel van rolkeuzes en liedteksten, buiten wat er in interviews naar buiten gedragen wordt.

2.3 *Het feministische gebruik van sprookjes*

Tal van feministische (literaire) critici hebben sprookjes onder de loep genomen om deze met een feministische blik te benaderen. Hierbij wordt er vooral naar de genderpatronen gekeken en wat voor effect dit kan hebben op de lezers van sprookjes. Twee exemplarische voorbeelden die goed het feministisch gedachtegoed weten toe te passen op sprookjes zijn: “Feminism and Fairy Tales” van Karen Rowe, en Marcia Liebermans “Some Day My Prince Will Come”: Female Acculturation through the Fairy Tale”. Beide studies zoeken motieven in sprookjes waarmee er beargumenteerd wordt dat het patriarchale gedachtegoed nog steeds springlevend is in de huidige maatschappij. Ook kijken beide studies naar het effect wat deze motieven op de lezers van sprookjes kunnen hebben. Rowe gaat voornamelijk in op het effect bij volwassen vrouwen, waar Lieberman naar de sociale vorming bij kinderen kijkt. Net als Rowe vindt ook zij dat sprookjes, voornamelijk, vrouwen, naar hun traditionele sociale rollenpatroon laten toegroeien (383). Sprookjes geven een beeld van seksuele rollen, gedrag, psychologie en een manier je lot te voorspellen aan de hand van geslacht (384). Rowe stelt dat sociale patronen binnen sprookjes een groot aandeel hebben gehad in het vormen van het concept van seksuele rollen en in het suggereren dat beperkingen van iemands kans op succes worden opgelegd door geslacht. Ze stelt nadrukkelijk dat sprookjes de patriarchale status quo laten voortduren door vrouwelijke ondergeschiktheid als een romantisch en onvermijdelijk lot te zien dat de vrouw moet begeren (237). Rowe gaat hierbij ook kort in op ‘domestic fictions’, genres die in het Nederlands vertaald kan worden als doktersromans of bouquetreeksen. Dit type fictie zou sprookjes reduceren tot sentimentele clichés, terwijl ze wel het traditionele verlangen van de heldin naar romantiek en een huwelijk blijven verheerlijken. Rowe stelt dat de grote populariteit van deze fictie een doordringende fascinatie met sprookjesromantiek in literatuur laat zien, die niet slechts gericht is op kinderen maar ook op volwassenen van de twintigste eeuw. Rowe beschuldigt de folklorewetenschap er vervolgens van dat volksvertellingen, waar sprookjes onder vallen, altijd worden weggezet als een van de

culturele primaire mechanismes om rolpatronen en gedragsnormen te vormen. Juist verhalen, zoals sprookjes, die passiviteit, afhankelijkheid en zelfopoffering als meest belangrijke waarden bevatten, suggereren dat het gehele overleven van een cultuur afhangt van de acceptatie van die rollen door vrouwen (239).

Er ligt een maatschappelijke druk op vrouwen om de waarden van sprookjes na te streven. Hierbij is het huwelijk dan niet een van de doelen van vrouwen, maar het ultieme doel. Rowe stelt hier dat sprookjes niet slechts onderhoudende fantasieën zijn, maar machtige romantische mythes die vrouwen aanmoedigen slechts verlangens te hebben die van toepassing zijn op hun “werkelijke” seksuele functies binnen een patriarchale samenleving. Rowe noemt het huwelijk zelfs de overwinning van de patriarchale cultuur (251). Hoewel ik het ietwat overdreven vind om het gehele instituut huwelijk als zodanig te bestempelen, vind ik wel dat ze een punt heeft als men kijkt naar hoe het huwelijk wordt neergezet in sprookjes. Het is namelijk vrijwel altijd de beloning voor de vrouw die haar persoonlijkheid aanpast aan heersende normen. Bovendien zou het huwelijk ook als de brug tussen fantasie en werkelijkheid fungeren. De sprookjeswereld is een fantasierijke wereld die ver van de onze afstaat, maar het huwelijk is ook in deze werkelijkheid een gecultiveerd instituut. Hierdoor mag de vrouw verwachten dat ze door middel van het huwelijk een beschermd bestaan krijgt binnen het huishouden, inclusief een echtgenoot die haar redt van verdere gevaren. Lieberman gaat hier nog verder op door en merkt op dat het sprookje veelal eindigt met de bruiloft, maar eigenlijk nooit iets van het huwelijkse leven toont (394).

Volgens Rowe laten veel vrouwen, ook nog in de twintigste eeuw, romantische patronen uit oude verhalen deel uitmaken van hun eigen persoonlijkheid (252). Ze hopen oprecht dat hun volwassenwording leidt tot traditionele prototypes en resulteert in de voorspelde gelukzaligheid. Vrouwelijke hoofdpersonen en lezers leren zo slechts te dromen van en wachten op haar gepredestineerde rol als echtgenote en moeder (243). Impliciet laten

de sprookjes seksuele volwassenheid en overgave aan de prins samengaan met sociale en materialistische welvaart (246). Zo moet ook Sneeuwwitje trouwen met de prins om haar welvaart en positie als koningin te verkrijgen. Er wordt overigens blind voor deze prins gekozen, die toevalligerwijs langs komt en, in dit geval, Sneeuwwitje redt van haar gevangenschap. Rowe vindt het paradoxaal dat deze “bevrijding” Sneeuwwitjes absolute overgave symboliseert, aangezien ze hierna de rollen van echtgenote en moeder zal vervullen en weer binnen treedt in de wereld van masculiene bescherming. Ook Lieberman merkt op dat het huwelijk centraal staat in bijna ieder sprookje en dat het huwelijk vaak de beloning is waar de hoofdpersoon op aan het wachten is (386). Ze stelt tevens de materiële kwestie aan de kaak. Er wordt nooit een echtgenoot gekozen met weinig tot geen welvaart. Juist omdat het mooie, en hierdoor interessante, meisje met de rijke man trouwt en de minder mooie jongens en meisjes niet in aanmerking komen voor het huwelijk, is Lieberman bang dat kinderen gaan denken dat schoonheid tot welvaart leidt. Rowe stelt dat sprookjes misleidend werken in plaats van probleemoplossend (239). Romantiek binnen sprookjes verbloemt de onkunde en passieve houding van de heldin. Door een feministische leeshouding toe te passen zouden sprookjes hun mythische goedkeuringen van de verwachtingsvolle vrouw verliezen en slechts escapistisch of nostalgisch werken (240).

In “Feminism and Fairy Tales” wordt gesteld dat sprookjes voornamelijk de focus leggen op adolescentie, waarbij archetypische vrouwelijke dilemma’s en sociaal acceptabele oplossingen worden gedramatiseerd. De veelvoorkomende stiefmoeder en/of slechte fee belichamen de grote obstakels in de weg naar het zijn van een volwassen vrouw (240). Ze personifiëren hebzuchtige vrouwelijke seksualiteit en de negatieve gevoelens van een adolescent meisje jegens haar moeder (240). Ook zou deze de angst van een moeder in de menopauze uitstralen (241). Rowe neemt hier *Sneeuwwitje* als voorbeeld. De stiefmoeder is bang dat Sneeuwwitje mooier is dan zij (241). Het zou de stiefmoeder er aan doen herinneren

dat haar eigen schoonheid zal vervagen, of sterker nog: al aan het vervagen is! Stiefmoeders doen er vervolgens alles aan dit proces tegen te gaan (241). Rowe stelt dat ironisch gezien, uiteindelijk, zowel in de werkelijkheid als in het sprookje, de tijd overwint: de dochter wordt onvermijdelijk volwassen en de stiefmoeder wordt oud of sterft zelfs (241). In Rowes analyse staan biologische moeders in contrast met stiefmoeders (241). Als de biologische moeder al overleden is, is het de goede fee figuur die de rol van beschermer op zich neemt (242). Als een kind opgroeit, zou het toenemend bewust worden van conflicterende behoeftes zoals opvoeding en onafhankelijkheid (242). Door de biologische moederrol nog wel te laten voorkomen, hoewel vaak kort, kan de heldin door deze nog gezegend worden met schoonheid en deugden. Hierdoor bevredigen romantische verhalen de angst van een totale scheiding van deze moeder; want hoewel deze overleden is, heeft ze nog wel haar invloed kunnen uitoefenen.

Deze analyse is relevant voor de verschuiving van de moeder als boze koningin naar de stiefmoeder als boze koningin in *Sneeuwwitje*. In de allereerste versie die is opgeschreven door de gebroeders Grimm is het namelijk Sneeuwwitjes biologische moeder die jaloeers is en door haar eigen ijdelheid haar dochter de dood in wenst (Grimm, 1812). Nu kan ik me niet voorstellen dat de gebroeders Grimm zo actief hun eigen sprookjes hebben geanalyseerd en nagedacht hebben over de actieve moederrol, maar een goede mogelijkheid is dat er kritiek was op het gebrek aan moederliefde en dat het veel logischer is als dit van iemand kwam die geen genetische band met het kind had, zoals een stiefmoeder. Deze laatste zou vrouwelijke rivaliteit tijdens adolescentie, hebzuchtige seksualiteit en een beknellende autoriteit belichamen (Rowe 242). De autoritaire stiefmoeder is daarmee het grote obstakel dat het verlangen naar mannen, een huwelijk en de uiteindelijke volwassenheid tracht te onderdrukken (242). Maar uiteindelijk is zelfs de stiefmoeder ondergeschikt aan de patriarchale macht van de prins (247). Doordat ze gestraft wordt, is ze uiteindelijk de mindere.

De stiefmoeder kan in dat kader geen rolmodel zijn voor jonge lezers omdat slimheid, doorzettingsvermogen en manipulatie worden gekoppeld aan ijdelheid, feeksachtigheid en lelijkheid (247).

Lieberman gaat in op de vooroordelen jegens de actieve, ambitieuze vrouw, die kunnen doordringen tot jonge lezers. Wat immers prijzenswaardig is in mannen, wordt hier afgewezen in vrouwen (Lieberman 392). De heldin wordt vaak bevrijd van de onderdrukking door een goede fee (Rowe 242). Deze leert de heldin dan de juiste volwassen rol aan te nemen. Lieberman plaatst hier een kanttekening bij: de meeste vrouwen die hun macht goed gebruiken zijn inderdaad feeën (391). Feeën zijn echter geen mensen, maar mythische figuren en een meisje kan zich dus nooit identificeren met een fee, of een fee als werkelijk rolmodel kunnen zien. Lieberman gaat ook in op de schoonheidswedstrijd die vaak tussen stiefmoeder en dochter gaande is (385). Ook al zijn er in een familie meerdere dochters; de mooie dochter krijgt in het sprookje de aandacht. Hoewel ze soms eerst wordt onderdrukt, krijgt deze dochter uiteindelijk de beloning. De focus ligt hier op schoonheid en schoonheid wordt hierbij als belangrijkste, en wellicht enige, eigenschap gezien. Een goed humeur en zachtmoedigheid worden hierdoor vaak geassocieerd met schoonheid, terwijl een slecht humeur wordt geassocieerd met lelijkheid. Dit moet de verwachtingen van kinderen wel beïnvloeden: als een kind zich identificeert met schoonheid, kan het leren lelijke meisjes niet te vertrouwen, of als het kind zich juist identificeert met een gewoon meisje, kan het juist leren jaloers te worden op mooie meisjes en deze juist niet te vertrouwen. Er zijn ook geen voorbeelden van een gekruist patroon: een lelijk meisje met goede normen en waarden. Hierdoor zouden meisjes leren dat er een link is tussen een lief gezicht en een lief karakter (385).

Rowe stelt dan ook dat sprookjes effectief assertiviteit van vrouwen saboteren (247). Sterker nog, ze kunnen de psychische hulpeloosheid van vrouwen verergeren (248). Vrouwen geloven zo eerder in externe krachten dan in eigen initiatief als sleutel die de verlossing

brengt (248-249). In een sprookje hoeft het mooie meisje niets te doen om het waard te zijn gekozen te worden (Lieberman 386). Dit is de belangrijkste factor die bijdraagt aan de passiviteit van de meeste vrouwen in sprookjes. Hier benoemt Lieberman, net als Rowe, de passiviteit van de vrouwelijke hoofdpersonen en beiden zijn het eens dat deze slechts hoeven te wachten tot ze gekozen worden om vervolgens hun beloning te krijgen. Lieberman analyseert deze passiviteit vervolgens en stelt dat het onderliggende associatieve patroon het slachtoffer aan het interessante meisje koppelt (389-390). Het is altijd het interessante, speciale meisje dat in de problemen raakt. Kinderen leren hierdoor dat door braaf te lijden, men het zich kan veroorloven om zachtmoedig te blijven en dat men dan ook niet hoeft te streven om zichzelf te verdedigen (390).

Uiteindelijk trekt Rowe de conclusie dat hoewel de feministische beweging de laatste eeuw vrouwen heeft weten te bevrijden van het traditionele rollenpatroon, deze bevrijding nog niet voldoende kracht heeft opgebouwd een radicale aanval te doen op de patriarchale cultuur (252). Ze sluit af met de vraag of vrouwen moedig genoeg zullen blijken een nieuwe cultuur te scheppen waarin nieuwe sprookjes kunnen worden ontwikkeld voor de toekomst, welke vrouwvriendelijker zijn en de patriarchale samenleving actief ter discussie stellen (252-253). De hier behandelde motieven hebben voornamelijk betrekking op sprookjes in hun bekendste vorm. In het geval van *Sneeuwwitje* spreken we hier dan over de door Grimm opgestelde vorm. Het is zeer interessant om te kijken naar de uitwerking van deze motieven en de feministische argumentatie bij verschillende adaptaties van *Sneeuwwitje*. Door vier verschillende versies te analyseren wordt duidelijk of *Sneeuwwitje* in de loop der tijd al gemoderniseerd is in het kader van het feminisme. Wellicht zijn de nieuwe sprookjes, waar Rowe tot opriep, al ontwikkeld, of zijn de beschreven motieven niet meer relevant bij verdere adaptaties.

3. Vrouwelijke subjectiviteit in *Sneeuwwitje*: van naïef en passief naar zelfbewust en actief

In dit hoofdstuk ga ik een aantal versies van *Sneeuwwitje* analyseren. Ik heb gekozen voor de versies van de gebroeders Grimm, de verfilming van Walt Disney, het toneelscript geschreven door Jules Deelder en de filmadaptatie *Snow White and the Huntsman*. Deze vier versies verschillen niet alleen in medium, maar zijn ook afkomstig uit verschillende decennia en kunnen daardoor goed aangeven of er een verschil in tijdsgeest is, of dat er andere sociale en feministische waarden zich hebben ontwikkeld. Ik zal de analyses maken aan de hand van de feministische kritiek van Lieberman en Rowe. Hierbij zal ik onder meer letten op de rol van de stiefmoeders, het huwelijk, en de passiviteit van de heldin. Maar bovenal zal ik letten op de manier waarop *Sneeuwwitje* als subject wordt neergezet binnen de geanalyseerde versie. Hierdoor wordt duidelijk hoe *Sneeuwwitje* als personage in het feminisme gepositioneerd wordt en welke feministische waarden het sprookje tegenspreekt of al dan niet uitdraagt.

De meest bekende *Sneeuwwitje*-versie is die van Grimm. In het vorige hoofdstuk heb ik al aangekaart dat ook hier meerdere versies van bestaan. De eerste die onder de naam Grimm gepubliceerd is, is afkomstig uit 1812. In de jaren daarop zijn er nog zes andere versies verschenen. In 1857 verscheen de laatste aangepaste versie van de *Kinder- und Hausmärchen*, met ook hierin het sprookje *Sneeuwwitje*. Ik heb ervoor gekozen deze versie te analyseren omdat dit de meest bekende en gebruikte vorm is. Het wordt doorgaans als de originele *Sneeuwwitje* gezien. Omdat het buiten het bestek van dit onderzoek gaat ook nog naar de orale traditie te gaan kijken, zal ik daarom de Grimmversie als beginpunt nemen. Hier wil ik uiteraard niet het belang van deze volksvertellingen bij de totstandkoming van sprookjes onderkennen. Ik ben van mening dat de verfilming door Walt Disney (1937) van zeer groot belang is geweest in de overlevering van *Sneeuwwitje*. Het is een van de bekendste versies van *Sneeuwwitje* en heeft nieuwe adaptaties sterk beïnvloed. Zo is ‘de ware

liefdeskus' een uitvinding van Walt Disney, maar is dit wel de manier waarop Sneeuwwitje het meest gewekt wordt in de verschillende versies. Ook zal ik het script *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*, geschreven door Jules Deelder voor het Jeugdtheater Hofplein Rotterdam, onder de loep nemen. Dit script is gepubliceerd in 2000 en reken ik tot een recente adaptatie. Hier kan ik dus goed kijken naar de ontwikkeling van *Sneeuwwitje* sinds de gebroeders Grimm deze heeft opgeschreven en van welke invloed de Walt Disney-adaptatie gebleken is. Ook vind ik het interessant om te kijken hoe *Sneeuwwitje* werkt als toneelscript in plaats van proza en hoe dit effect kan hebben op de ontvanger. Als laatste wil ik naar een zeer recente Sneeuwwitjeverfilming kijken: *Snow White and the Huntsman* (2012). Deze adaptatie staat duidelijk verder af van het origineel en heeft een andere invalshoek dan eerdere versies. Deze inslag komt mede tot stand met het gegeven dat hij duidelijk niet gericht is op kinderen. Hierdoor toont het andere beelden tonen en wellicht andere waarden.

3.1 *Sneeuwwitje door de Gebroeders Grimm*

In 1857 verscheen de zevende en hiermee laatste versie van de door de gebroeders Grimm direct opgestelde *Kinder- und Hausmärchen*. In iedere versie van *Kinder- und Hausmärchen* is het sprookje *Sneeuwwitje* opgenomen. Deze zevende editie heb ik geanalyseerd met een feministische leeshouding. Hier heb ik voornamelijk de algemene kritiek, zoals uiteengezet in het vorige hoofdstuk, gebruikt om te kijken in hoeverre deze van toepassing is op *Sneeuwwitje*. Wat meteen opvalt, is de nadruk die ligt op de schoonheid van Sneeuwwitje. Haar karakter is van ondergeschikt belang. Dit is al het geval voor Sneeuwwitje geboren is: haar moeder wenst een kind dat wit is als sneeuw, rood als bloed en zo zwart als het ebbenhout aan het raamkozijn (264). Ze wenst zich geen lief, intelligent, dapper of gehoorzaam kind. De koningin sterft bij de geboorte van Sneeuwwitje en heeft hierdoor niet meer de mogelijkheid om haar deugden op Sneeuwwitje over te dragen. Sneeuwwitjes vader trouwt binnen een jaar met een nieuwe vrouw, Sneeuwwitjes stiefmoeder (264). “De nieuwe vrouw van de koning is zeer mooi, maar trots en onbeschaamd (264).” Uit deze zin blijkt een tegenstelling: hoewel ze mooi is, is ze toch trots en onbeschaamd. Hier wordt dus gesuggereerd dat uiterlijke kenmerken in verband staan met innerlijke kenmerken. Misschien nog belangrijker, schoonheid gaat zelfs niet samen met trots en onbeschaamdheid. Op het moment dat Sneeuwwitje mooier blijkt dan haar stiefmoeder, ontstaat er een intense haat bij de laatste (265). In het kader van schoonheid is het relevant dat de jager besluit Sneeuwwitje niet te doden omdat ze zo mooi is en hij daarom medelijden krijgt; niet vanwege het idee dat het onmenselijk is een jong meisje te doden omdat haar stiefmoeder jaloers is (265). Ook de dwergen laten al hun achterdocht varen en zien Sneeuwwitje niet als inbreker, wat ze feitelijk wel is, als ze haar zien slapen (267). Sneeuwwitje is zo mooi dat ze haar laten slapen en zichzelf over de rest van de bedden verdelen. Als laatste waardeert de prins Sneeuwwitje puur en alleen om haar schoonheid. Wanneer Sneeuwwitje opgebaard ligt in haar glazen kist en de

prins haar ziet, denkt hij niet meer zonder haar te kunnen leven (272). Sneeuwwitje is hier buiten bewustzijn en de prins weet niets over haar karakter.

Het huwelijk als ultiem doel, zoals eerder uiteengezet door Rowe en Lieberman, komt expliciet voor in *Sneeuwwitje*. Het prinsesje is bovendien slechts zeven jaar oud op het moment dat ze door haar stiefmoeder dood gewenst wordt (265). Dit lijkt mij een zeer jonge leeftijd om een meisje, zeker een prinses, huwbaar voor te stellen, ook in 1857. Hierdoor wordt het idee verspreid dat een meisje op zeer jonge leeftijd al de taak heeft zich op het huwelijk voor te bereiden. Op het moment dat Sneeuwwitje ontwaakt en de prins ziet, vraagt hij haar bovendien technisch gezien niet tot zijn vrouw: hij draagt Sneeuwwitje op zijn echtgenote te worden (272). Sneeuwwitje sribbelt niet tegen en huwt iemand die ze totaal niet kent. Haar ultieme doel is bij dezen dus bereikt. Sneeuwwitje kan niet direct of niet alleen als een passieve heldin gezien worden. Ze smeekt om haar leven en vlucht weg van het gevaar (265). Bovendien mag ze bij de dwergen blijven op voorwaarde dat ze het huishouden doet (267). Wel wordt Sneeuwwitje als zeer naïef afgeschilderd. Keer op keer laat ze haar stiefmoeder, hoewel in vermomming, binnen en keer op keer leert ze niet van deze ervaring (268, 270, 271). Hier moet wellicht rekening gehouden worden met het gegeven dat Sneeuwwitje slechts zeven jaar oud is, maar los hiervan is ze ook ongehoorzaam aan de dwergen. Deze hebben haar verboden iemand binnen te laten (267). De dwergen straffen haar hier niet voor. Hierdoor lijkt haar schoonheid de overhand te hebben, ten koste van de deugden die ze lijkt te missen.

Met betrekking tot zowel stiefmoeder als Sneeuwwitje is van belang wie de mate van de schoonheid bepaalt: de beoordeling daarvan is quasi-objectief. Hierin speelt de spiegel een opvallende rol. Deze spreekt de waarheid (264). In mijn idee wordt schoonheid bovenal tot stand gebracht door middel van sociale conventies en is het hierbinnen nog een kwestie van smaak, een mening, en valt hier geen objectieve waarheid aan te verbinden.

3.2 *Walt Disney's Snow White and the Seven Dwarfs*

De adaptatie die Walt Disney maakte in 1937 kan tot de bekendste *Sneeuwitje*-adaptaties gerekend worden. In deze versie is een aantal verschillen te vinden met de Grimmversie waarop hij gebaseerd is. Naar mijn mening wordt de nadruk nog meer op romantiek gelegd. Zo mag Sneeuwitje aan het begin van de film een wens doen en zij wenst hier dat haar liefde haar vandaag zal vinden (4.51 min). Dit wenst ze dus boven bevrijding of gerechtigheid naar haar stiefmoeder toe. Ook hier is de liefde vinden in de vorm van een echtgenoot, een ultiem doel. Sneeuwitje mag tevens vlak voor ze in de appel bijt een wens doen (74.39 min). Haar stiefmoeder stuurt haar dan al de richting van een liefdeswens op en uiteindelijk wenst Sneeuwitje dan ook dat ze meegenomen wordt naar een kasteel door een prins en daar nog lang en gelukkig leeft (75.58 min). Ook blijkt dat Sneeuwitjes enige redding een eerste liefdeskus te zijn (64.19 min). Haar kansen tot overleven zijn dus gelijk aan de kansen tot liefde vinden. Als Sneeuwitje uiteindelijk gekust wordt en hiermee gered, gaat ze direct mee met de prins. (82.02 min). Ze kust nog snel de dwergen voorbij, zonder enige vorm van dankzegging, vraagt zich niet af wat er gebeurd is en wordt meegevoerd naar haar bestemming met de prins. Dit alles versterkt de idealisering van het huwelijk des te meer.

Een verschil is wel dat ze de prins voor haar gevoel al kent, ook al heeft ze nooit enig woord met hem gewisseld. Ze heeft hem al wel een keer gezien. De prins lijkt echter geen karaktereigenschappen te hebben. Deze worden in ieder geval niet getoond. De prins komt echter niet op Sneeuwitjes schoonheid af, maar juist op haar gezang (5.32 min). Sneeuwitje maakt zich wel druk om haar uiterlijk. Ze vlucht direct weg als ze de prins ziet, omdat ze voden aanheeft (5.47 min). Ook kijkt ze haar uiterlijk na voor ze het huis van de dwergen binnengaat (15.55 min). Haar uiterlijk doet haar voorkomen dus goed en laat dit idee ook naar de kijker doorschemeren. Uiteindelijk is haar schoonheid ook haar redding. De dwergen vinden Sneeuwitje te mooi om haar te begraven en hierdoor heeft de prins de mogelijkheid haar te kussen, anders was ze levend begraven geweest (79.08 min).

Sneeuwvitje laat gedurende de film ook haar goede deugden, die zij kan gebruiken in een traditionele patriarchale echtgenote- en moederrol, zien. Anders dan in de versie van de gebroeders Grimm is het huisje van de dwergen vies en onopgeruimd (16.54 min).

Sneeuwvitje begint meteen met schoonmaken en koken om te tonen dat zij een toegevoegde waarde in het huishouden kan zijn. Het zou kunnen aanduiden dat dwergen, in hun mannelijke vorm, een vrouw nodig hebben om het huishouden op orde te krijgen. Ook neemt ze de moederrol aan zodra duidelijk is dat ze bij de dwergen kan blijven. Zo draagt ze de dwergen op zich te wassen voor het eten en zorgt ze dat de dwergen op tijd naar bed gaan (40 min, 59.21 min). De dwergen gehoorzamen Sneeuwvitje direct en plaatsen zich hiermee in de rol van kinderen. De enige die rationeel op Sneeuwvitje reageert, is de dwerg Grumpy. Hij laat zich in eerste instantie niet beïnvloeden door haar schoonheid (37.40 min). Grumpy wordt afgedaan als nors en chagrijnig, terwijl hij juist de enige is die niet iedereen zomaar vertrouwt op basis van uiterlijk. Hier laat de film dus wederom doorschemeren dat goede deugden samengaan met schoonheid.

Deze Sneeuwvitje is bovendien passiever dan die uit de Grimmversie. Aan het begin wacht Sneeuwvitje tot ze gered wordt door de prins. Ze voldoet haar taken en loopt in vodden, zoals haar stiefmoeder wil (4 min). Ook vraagt ze de jager niet om medelijden, maar is hij degene die haar vertelt te vluchten (9.30 min). Zelfs voor het vinden van het huis van de dwergen heeft Sneeuwvitje de hulp van de dieren nodig (14.32 min). Ze zoekt niet zelf, maar vraagt of ze erheen gebracht kan worden. Het zijn kleine nuanceverschillen die, mijns inziens, wel helpen met het tot stand komen van het beeld dat men beter op externe factoren kan vertrouwen dan op eigen initiatief.

3.3 Jules Deelders *Sneeuwwitje en de zeven dwergen*

In 1996 ging de productie *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* in première bij het jeugdtheater Hofplein in Rotterdam. Het script werd op verzoek van het theater geschreven door Jules Deelder, bekend kunstenaar en dichter uit Rotterdam. Door diens reputatie verwachtte ik een vooruitstrevend script van *Sneeuwwitje*. Hoewel enkele elementen zeer anders zijn dan de versie uit 1857, is het wel duidelijk dat Deelder zijn inspiratie bij Grimm en Walt Disney heeft gevonden. Deelder heeft getracht het stuk een modernere inslag te geven. In het script staan veel taalgrappen, een aantal seksuele insinuaties en wordt er een aantal moderne uitvindingen genoemd die niet binnen het tijdframe passen. Zo wordt de jager veranderd in een telefoon, aangezien hij te veel weet, en dient er te worden teruggeschakeld naar de studio in Bussum (31). Sneeuwwitje drinkt Coca Cola (58). Er wordt zelfs gesproken over het halen van een rijbewijs (81). De modernisering van het verhaal is ook terug te vinden door middel van intertekstualiteit. Zo wordt er afgevraagd of dit niet toch het sprookje “Klein Duimpje” of “Hans en Grietje” is (40, 62). Bovendien hopen de dwergen dat ze zich in een sprookje bevinden, want daar loopt het goed af (65). Het scenario krijgt hierdoor een zelfreflexieve lading. Dit is een aantal algemene veranderingen ten opzichte van de versie van Grimm die mij is opgevallen. Hoewel deze bevindingen zich niet direct tot het feminisme verhouden, denk ik wel dat het van belang is om ook te kijken hoe het sprookje en haar adaptaties zich door de tijd heen bewogen heeft. Ik denk dat Deelders *Sneeuwwitje en de zeven dwergen* hier ook een rol in speelt.

De meest opvallende verandering in het kader van het feminisme, die ik gevonden heb, is het uiterlijk van Sneeuwwitje. In het script staat letterlijk dat Sneeuwwitje “pikzwart” is (13). Hieruit heb ik opgemaakt dat Sneeuwwitje een negerin is. Verder wordt er niet ingegaan op haar uiterlijke kenmerken binnen het script; hoewel ze natuurlijk ook als mooiste van het land bestempeld wordt (15). Ik denk dat dit een belangrijke verandering is bij portrettering van het schoonheidsideaal. Een blank meisje is niet per definitie het mooiste meisje. De

schoonheid van Sneeuwwitje lijkt niet de belangrijkste factor van jaloezie te zijn binnen deze adaptatie. De Boze Koningin duldt voornamelijk geen concurrentie: “De mooiste van het land hè? Mooier dan ik? En ik zeker het Sufferdje lezen? Morgen brengen. Ik duld geen concurrentie. Van haar soort helemaal niet” (17). Ook op het moment dat de jager terugkomt met het zogenaamde hart van Sneeuwwitje, is de Boze Koningin voornamelijk euforisch omdat zij gewonnen denkt te hebben: “Wee degeen die mij te na komt. Daar worden korte metten mee gemaakt. Korte metten, daar hou ik van” (31). Schoonheid verschuift op deze wijze naar de achtergrond en status wordt van groter belang. In de openingsscène eist de Boze Koningin al dat de Spiegel haar met haar titel aanspreekt: “Gij majesteit” (7). Bovendien is de enige reden waarom de Boze Koningin op haar troon gaat zitten, dat het haar gerechte plaats is (12). Ze heeft ook geen enkele behoefte om Sneeuwwitjes stiefmoeder te zijn, zolang Sneeuwwitje maar doorheeft dat de Boze Koningin de échte koningin is (13). De belangrijkste verschuiving die status belangrijker maakt, kan wellicht gevonden worden in het gegeven dat Sneeuwwitje slechts door een prins gered kan worden (69). De ware liefde uit de Disneyversie speelt hierbij dus geen rol. Er dient een prins gevonden te worden, maar het maakt niet uit welke prins het is. De redding vindt echter nog wel plaats door middel van een kus (83). Sneeuwwitje is desondanks toch op zoek naar de liefde en lijkt minder gevoelig voor status. Ze zingt over de prins tijdens het bramen plukken en hoewel ze wel duidelijk op zoek is naar een prins, moet het er wel eentje zijn die haar zint (20).

Sneeuwwitje is in deze versie een mondige Sneeuwwitje. Al bij de eerste ontmoeting met de Boze Koningin laat ze merken dat deze niet welkom is (13). Even later noemt Sneeuwwitje haar zelfs zielloos (21). Ook beslist Sneeuwwitje zelf dat ze alleen thuis kan zijn en er niemand achter hoeft te blijven (50). Sneeuwwitje is dus tamelijk assertief, maar dit werkt haar eerder tegen dan dat het haar verder helpt. Ook haar goede deugden worden haar niet altijd in dank afgenomen. De dwergen waarderen het niet dat hun huis schoon gemaakt is

(40). Dit schoonmaken is overigens alleen gedaan omdat Sneeuwwitje niets te doen had terwijl ze op de dwergen aan het wachten was (36). Ze zet haar deugden dus niet in om haar doel te bereiken. Overigens is ze in deze adaptatie niet ongehoorzaam met het buiten houden van de Heks. Dat ze niemand binnen mag laten, komt namelijk nergens in het script voor. Er wordt haar geen verantwoordelijkheid toegedicht. De dwergen geven zichzelf de schuld dat het mis is gegaan (63). De Spiegel wordt in het script als volwaardig en ook mondig personage neergezet. Hij tracht de Boze Koningin zoveel mogelijk tegen te werken. Eerst wil hij niet zeggen dat Sneeuwwitje mooier is (15). Vervolgens doet hij alsof hij niet direct kan zien waar Sneeuwwitje is (42). Pas al de Boze Koningin precies formuleert wie ze bedoelt, de mooiste van het land, werkt de Spiegel mee (43). De Spiegel komt dus als het ware in opstand tegen de koningin, binnen zijn beperkingen. Dit zou kunnen betekenen dat de gevestigde orde ook ondermijnd kan worden.

Als laatste wil ik nog benadrukken in hoeverre de Disneyadaptatie deze toneelversie heeft beïnvloed. Zo lijkt de scène waar Sneeuwwitje in het bos vlucht en angstig is, zeer op die van Disney (26-27). Ook komt ze aan bij een vies huis van de dwergen (35). De eerste twee pogingen tot het doden van Sneeuwwitje zijn ook in deze versie achterwege gelaten. Bovendien sterft de heks hier ook door middel van een rotsblok, zoals bij Disney en niet door te dansen in schoenen van hete kolen zoals bij Grimm (Deelder 71). Uiteindelijk draagt zelfs het toneelstuk dezelfde waarde uit als de Disneyfilm: de liefde is het allerbelangrijkst. Aan het eind wordt er een lied gezongen waarin de tekst beschrijft hoe de liefde geneest (86). Hiermee wordt de romantische variant, de liefde tussen prins Kees en Sneeuwwitje, bedoeld. Een kanttekening is wel dat op het eind de Heks niet dood blijkt te zijn. Ze maakt, geheel in verband gewikkeld, nog een laatste opkomst, die de rest van de personages niet doorheeft, en ze maakt duidelijk dat het kwaad nooit verslagen is (86).

3.4 *Snow White and the Huntsman*

In 2012 verschijnt er een nieuwe Hollywoodversie van het Sneeuwitjeverhaal: *Snow White and the Huntsman*. Deze adaptatie heeft twaalf als leeftijdspredikaat en daardoor kan men aannemen dat de film niet kinderen als doelgroep van heeft (IMDb). Bij voorbaat kan men dus al weten dat de film andere, waarschijnlijk duisterdere, elementen bevat dan de versie van Grimm of Disney. Aan het begin van de film is er al sprake van een extra dimensie. De moeder van Sneeuwitje prikt zich namelijk aan een roos en wenst zich dan een kind. Los van de uiterlijke kenmerken die het kind moet meekrijgen, zoals eerder besproken, wenst de moeder ook dat haar kind de kracht van die roos heeft (1.48 min). Hierdoor wordt meteen al duidelijk dat Sneeuwitje geen passieve heldin zal zijn en waarschijnlijk haar kracht, al dan niet mentaal of fysiek, nodig zal hebben. Ook is de schoonheid die Sneeuwitje bezit niet per definitie een uiterlijke schoonheid. Sneeuwitje wordt geroemd omdat die van haar zeldzaam is: die in haar hart, dus van binnen, zit (2.48 min). Sneeuwitjes moeder overlijdt niet direct bij de bevalling, maar enkele jaren later. Hierdoor kan zij Sneeuwitje wel de eerder besproken deugden meegeven en dus haar die innerlijke schoonheid meegeven.

Deze deugden lijkt zelfs Ravenna, de naam die Sneeuwitjes stiefmoeder in deze adaptatie gekregen heeft, te zien. Voor het huwelijk met Sneeuwitjes vader zegt Ravenna namelijk tegen Sneeuwitje dat er over haar wordt gezegd dat zij de ware schoonheid bezit (6.03 min). De onschuld en puurheid van Sneeuwitje blijkt uiteindelijk ook het enige te zijn wat Ravenna kan overwinnen (22.45 min). Het kan tegelijkertijd fungeren als de redding van Ravenna. Zij moet namelijk jeugdigheid consumeren om zelf jong te blijven, maar indien zij Sneeuwitjes hart consumeert zal Ravenna de eeuwige jeugd behouden. Het is dus van groot belang wie de ander overwint en dat de een of de ander overwonnen wordt. Ravenna is hierin de tegenpool van Sneeuwitje. Zij gelooft dat jeugd en uiterlijke schoonheid haar macht geeft: “When a woman stays young and beautiful, the world is hers” (8.12 min). Het gaat in deze film dus technisch gezien om de strijd tussen innerlijke en uiterlijke schoonheid.

Sneeuwitjes uiterlijk lijkt haar ook geen voorkeursbehandeling of medelijden op te leveren. Een lelijk uiterlijk lijkt de bevolking zelfs te beschermen. Op het moment dat Sneeuwitje in een dorp arriveert, zijn daar slechts vrouwen (54.55 min). Deze vrouwen hebben zichzelf verminkt zodat ze niet aantrekkelijk zijn voor de jeugdconsumptie van Ravenna (57.12 min). Hierdoor lijkt een omdraaiing plaats te vinden ten opzichte van de andere Sneeuwitjeversies: schoonheid brengt kwaad met zich mee.

De jager dient Sneeuwitje terug te brengen bij Ravenna, nadat Sneeuwitje ontsnapt is uit het kasteel. Hij heeft echter geen idee wie ze is, maar besluit uiteindelijk toch haar te helpen in plaats van de koningin (43.47 min). Hij doet dit omwille van het geld dat ze biedt en niet vanwege haar uiterlijk of haar deugden. In hun vlucht van de koningin komen ze een trol tegen. De jager gaat deze trol letterlijk te lijf, maar is niet sterk genoeg om te winnen. Vlak voor de genadeklap redt Sneeuwitje de jager (52.35 min). Dit doet ze niet door agressie, maar door middel van haar zachtmoedigheid. Ze kijkt de trol liefdevol aan, waarna deze weggaat en het duo met rust laat. Hier wint Sneeuwitje dus door liefde en niet door middel van agressie; wat het essentiële verschil is tussen haar en Ravenna. Sneeuwitje doodt uiteindelijk Ravenna en hiermee wint dus het innerlijk van het uiterlijk (117.35 min). Haar onschuld gaat echter wel op deze manier verloren. Ik geloof namelijk niet dat iemand die een ander gedood heeft, ook al was dat rechtvaardig, van pure onschuld mag spreken. Hier wordt echter in de film geen aandacht aan besteed. Wellicht kan men interpreteren dat pure onschuld niet bewaard kan blijven, ook niet wanneer het rechtvaardigheid dient.

Het kalmeren van de trol en het doden van Ravenna zijn al twee voorbeelden waar Sneeuwitje zichzelf redt. Het is duidelijk dat ze niet opgesloten wacht tot iemand, al dan niet een prins, haar komt redden. Dit gebeurt al wanneer ze ontsnapt uit het kasteel. Ze is assertief door met een nagel uit de wand de broer en handlanger van Ravenna te verwonden en vervolgens te vluchten (25.30 min). Wel heeft Sneeuwitje hulp nodig gered te worden, in

eerste instantie in de figuur van de jager. Deze vraagt ze echter wel actief om hulp (43.30 min). De jager heeft immers meer kennis van de omgeving en Sneeuwwitje begrijpt dat dit haar overlevingskansen vergroot. Ook krijgt ze uiteindelijk hulp van dwergen. Deze gaan wel uit van haar schoonheid (63.34 min) en haar status (65 min). Ze gaan uiteindelijk pas overstag als ze erachter komen dat Sneeuwwitje uitverkoren schijnt te zijn (65.19 min). Sneeuwwitje heeft dus wel hulp nodig, maar is niet passief aan het wachten tot deze haar aangeboden wordt. Ze gebruikt anderen om te krijgen wat ze wil en is assertief in deze hulp verkrijgen.

Op het moment dat Sneeuwwitje in de appel bijt, kust prins William haar (95.06 min). Ze kent deze prins al sinds haar jeugd en gaat ervan uit dat dit haar grote liefde is, waarop ze zit te wachten. Ze wordt echter niet wakker. Dit gebeurt pas als de jager haar later kust (99.33 min). Dit weet niemand, zelfs Sneeuwwitje niet. Zij ontwaakt pas als de jager al weg is. Liefde gaat hier niet gepaard met status. De jager is immers berooid. Bovendien heeft Sneeuwwitje een heel ander doel dan gekust worden. Niet alleen wil ze haar vader wreken, ze wil haar hele land van de overheersing van Ravenna redden. Deze rol krijgt ze toebedeeld zonder er actief naar op zoek te gaan. Ze blijkt uitverkoren te zijn het land te redden (77.13 min). Terwijl een groot wit hert haar zegent, legt een van de dwergen dit aan de jager uit. Het hert wordt vervolgens beschoten door de troep van de koningin (77.49 min). Men kan dit interpreteren door te stellen dat hoe edel iets of iemand ook is, men nooit als onfeilbaar kan worden beschouwd. Dit gegeven houdt Sneeuwwitje niet tegen. Op het moment dat ze wakker wordt na de beet uit de appel, wil ze meteen richting Ravenna om haar te verslaan (101.47 min). Dit doet ze uit haar vaders naam en onder diens vlag. Ze nomineert zichzelf onmiddellijk als wapen (102.48 min). Zij kan Ravenna doden en dat zal ze. Hier wordt weer onschuld verward met rechtvaardigheid. Hoewel de dood een noodzakelijk kwaad is, is het wel een kwaad.

De film eindigt met de kroning van Sneeuwwitje (120.07 min). Zij staat hier in haar eentje aan het hoofd van het rijk. Ze heeft geen man nodig om haar welvaart en positie te verkrijgen. Er wordt overigens ook in de film niet over liefde gesproken met zowel de jager als de prins. Sneeuwwitje laat wel zien dat ze seksuele gevoelens heeft op het moment dat ze prins William kust (hoewel het Ravenna in vermomming is) (90.53 min). Seksuele gevoelens hebben, betekent overigens niet afhankelijk van het andere geslacht. Dat verschil laat Sneeuwwitje hier heel duidelijk zien door William niet nodig te hebben om macht en welvaart te verkrijgen. De titel van de film lijkt echter op een bepaalde afhankelijkheid te duiden. Sneeuwwitje deelt de titel met de jager. De jager begeleidt haar gedurende de hele film, maar is zeker niet de held. Dit is mijns inziens een doorwerking van een maatschappelijke vraag naar een mannelijke held waarvan Sneeuwwitje nog steeds afhankelijk is om te overleven: hij kust haar immers wakker.

Sneeuwwitje is de verschillende adaptaties steeds mondiger geworden en komt duidelijk meer en meer op voor haar eigen rechten en vecht haar eigen problemen aan. De Sneeuwwitje van Grimm is duidelijk zeer jong en naïef en wacht tot haar redding komt, hoewel ze zich telkens niet van gevaar bewust lijkt te zijn, maar Sneeuwwitje uit *Snow White and the Huntsman* weet al hulp te zoeken en te vechten voor dat waar ze recht op heeft. Ze is bewust van wat ze kan bereiken als ze initiatief toont; een beter feministisch voorbeeld als dit had Lieberman toentertijd waarschijnlijk graag willen hebben.

4. De relatie van *Sneeuwwitje* tot het hedendaags feministisch klimaat

Na de gemaakte analyses kan er beter gekeken worden naar de relatie van *Sneeuwwitje* tot het hedendaags feministisch klimaat: welke waarden worden er nu precies uitgedragen en in welke mate speelt seksualiteit daarin een rol? Seksualiteit is van groot belang omdat de seksuele positionering van *Sneeuwwitje* de seksuele positie van de vrouw binnen het sprookje symboliseert. Het al dan niet seksueel handelen of juist de seksuele passiviteit die *Sneeuwwitje* uitdraagt, symboliseert de plek van de seksuele positie in de maatschappij en geeft weer of de vrouw hierin ondergeschikt is aan de man. Als laatste bekijk ik de verhouding van de adaptaties tot een huidig feministisch klimaat, zoals dat getekend wordt door het “Celebrity Feminism”, omdat dit veel kan zeggen over de invloed van de “Celebrity Feminists” binnen het feminisme. Bij deze vraagstukken is het van belang de invloed van intertekstualiteit en conventies te onderstrepen. Dit zijn twee begrippen waar sprookjes in het algemeen, en dus ook *Sneeuwwitje*, mee van doen hebben. De doorwerking van de ene versie in de volgende adaptatie is vaak duidelijk aanwezig. Hier zal ik dan dit deel ook mee inleiden, om vervolgens te kunnen kijken hoe seksualiteit wordt ingezet in *Sneeuwwitje* en in welke mate er sprake is van seksisme. Als laatste zal ik dan het “Celebrity Feminism” in de relatie tot *Sneeuwwitje* bekijken.

4.1 Conventies en intertekstualiteit binnen sprookjes en *Sneeuwwitje*

Het sprookje is een opzichzelfstaand genre en draagt dus bepaalde conventies met zich mee.

Neerlandicus en cultuurwetenschapper Maaïke Meijer weet dit zeer duidelijk te beschrijven in haar boek *In tekst gevat*: als een tekst begint met ‘er was eens’ dan weet de lezer al dat het genre ‘sprookje’ is (19). De conventies die vervolgens bij dit genre horen, zijn: ‘de juiste beginformule, spannend, fantastisch, niet te lang en met een happy end’ (19). Meijer stelt dat het sprookjesgenre het culturele model levert voor de auteur, de verteller en de lezer. Ook schept het de condities voor begrijpelijkheid. Men weet wat hij kan verwachten door middel van de conventies die bij het sprookje horen. Binnen deze conventies is er echter nog wel speelruimte. Als we kijken naar de in hoofdstuk twee besproken versies, voldoen deze allemaal aan de genre-eigenschappen. Toch verschillen de versies significant van elkaar. Hoewel de beginformule in alle versies ongeveer gelijk is, is de spanning binnen elke versie telkens een andere. In de Grimmversie gaat het er voornamelijk om of Sneeuwwitje samen met de dwergen, telkens de koningin te slim af zal zijn om deze uiteindelijk te kunnen overwinnen; bij Disney is het de vraag of de prins, Sneeuwwitjes ware liefde, op tijd komt om haar te redden; in de versie van Deelder speelt de jacht op de heks zelf een veel grotere rol; terwijl bij *Snow White and the Huntsman* Sneeuwwitjes vader gewroken en zelfs het hele land gered dient te worden. Door een andere spanningsfocus te hebben, is het effect van het ‘happy end’ ook anders. Deze verschilt hierdoor ook per versie. De doelen worden in iedere versie bereikt, maar de versies eindigen dus ook stuk voor stuk anders met elk een eigen moraal. Hierdoor is het effect van iedere versie op de ontvanger ook verschillend.

Meijer geeft ook voor intertekstualiteit een zeer heldere definitie: ‘Het principe van intertekstualiteit is, dat betekenis tot stand komt door de relatie van teksten met eerdere teksten, door de relatie met dat wat al betekenis heeft (18)’. Geen enkele tekst is dus autonoom en is altijd beïnvloed door een andere, eerdere tekst. Zo is Grimm sterk beïnvloed door de orale traditie en is iedere andere versie van *Sneeuwwitje* sterk beïnvloed door de

Grimmversie. De aanpassingen die Walt Disney maakte, zijn terug te zien in bijna elke daaropvolgende *Sneeuwwitje*-adaptatie. De ware liefdeskus als redmiddel, zoals door Disney bedacht, is een conventie die sterker doordrongen is in het sprookje dan het losschieten van de appel, zoals Grimm opgeschreven heeft. Het idee dat een genre of een sprookje een vaststaand gegeven is en niet aan de tijd onderhevig, kan hierdoor worden losgelaten. Dit correleert met de oproep die Rowe aan het eind van haar artikel deed, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk. Zij pleit voor een nieuwe manier om sprookjes op te schrijven waarin ook feministische waarden kunnen worden meegenomen.

Zou *Snow White and the Huntsman* het antwoord hierop kunnen zijn? Men moet dan wel in acht nemen dat deze filmadaptatie een leeftijdspredikaat heeft waardoor hij niet geschikt is voor kinderen. Hiermee valt de film buiten het vertoog waarin het sprookjesgenre zich bevindt. De vraag die hier automatisch op volgt is: is dit erg? Dit is een kwestie van welk doel het sprookje voor ogen dient te hebben. De feministische kritiek let vooral op de waarden die een sprookje uitdraagt. Het effect hiervan is anders als men deze waarden op latere leeftijd tot zich krijgt. Als het sprookje zich als een genre ontwikkelt dat zich op volwassenen richt, krijgen kinderen de waarden waar feministen kritiek op uiten niet mee en worden zij hier als het ware tegen beschermd. In de huidige situatie bestaan de volwassen- en kinderversies naast elkaar. Bij het lezen of zien van *Sneeuwwitje* krijgen kinderen nog steeds de waarden van de patriarchale samenleving mee en worden deze waarden pas op latere leeftijd, wanneer ze oud genoeg zijn om adaptaties als *Snow White and the Huntsman* te kijken, aangepast. Er wordt dus op deze manier nog niet voldaan aan Rowes oproep.

4.2 De uitgedragen waarden in de verschillende versies van Sneeuwwitje

Het is onmogelijk de relatie van *Sneeuwwitje* tot hedendaags feminisme te begrijpen zonder de uitgedragen waarden in de verschillende versies te analyseren en te kijken naar welk effect ze hebben. In de versie van Grimm zijn de uitgedragen waarden als zeer onfeministisch te beschouwen. Sneeuwwitje heeft in ieder opzicht haar succes te danken aan haar uiterlijk. Haar ongehoorzaamheid en naïviteit worden haar niet kwalijk genomen. Ze is immers zo mooi. Dit is het tegenovergestelde effect dat Lieberman bereiken wil. Zij is bang dat jonge kinderen “schoonheid als excuus” als een gegeven gaan zien en na zullen streven. Bovendien wordt er in de Grimmversie geïmpliceerd dat schoonheid doorgaans niet samengaat met trots en onbeschaamdheid. Als mooie mensen deze eigenschappen niet kunnen hebben, zullen ze er ook niet van verdacht worden. Dit komt dus op hetzelfde neer: als je schoonheid bezit, kun je overal mee weggelopen.

Deze schoonheid is ook een objectief gegeven. De spiegel spreekt de waarheid en de spiegel bepaalt wie en wat mooi is. Het lot wordt dus weer bij een externe partij neergelegd die als onnipotent geldt. De spiegel zou in de feministische opvatting symbool kunnen staan voor de patriarchale orde. Hij legt de waarheid als objectief gegeven op die men zonder tegenspraak dient aan te nemen. Is de echte strijd er dan een tegen de spiegel? Interessant is het om hier naar de theorie over het spiegelstadium van Jacques Lacan te kijken. Max Lauteslager legt het spiegelstadium in zijn artikel “Lacan in hapklare brokken”, zoals de titel al impliceert, zeer duidelijk uit: het spiegelstadium begint op het moment dat een kind voor het eerst in de spiegel kijkt en zichzelf als een geheel herkent (236). Dit is de eerste keer dat het een representatie heeft van het eigen lichaam als een totaliteit. Deze representatie wordt aangereikt door een extern beeld, het *imago*. Het gevolg is dat het kind zichzelf hiermee identificeert. Door deze identificatie ‘stelt het zich gelijk aan iets anders dan wat in de onmiddellijke lichaamservaring gegeven is’ (236). Dit leidt dan tot vervreemding. Als dit spiegelstadium letterlijk vertaald wordt naar de spiegel van de koningin, zou de koningin haar

identiteit verlenen aan de hand van de spiegel. De koningin vervreemdt van de werkelijkheid door middel van de spiegel. Op het moment dat de spiegel de koningin vertelt dat iemand anders mooier is dan zij, ontstaat de haat. Hier ontleent de koningin dus wederom haar identiteit aan een ander, waaraan zij zich spiegelt. Het is van het grootste belang dat de koningin mooier is dan Sneeuwwitje. Identiteit wordt hier dus niet alleen ontleend aan uiterlijke kenmerken, maar ook van buitenaf geproduceerd.

De Spiegel uit de versie van Jules Deelder is de enige spiegel met een eigen personage: in de andere versies is het slechts een pratend voorwerp. De Spiegel is opstandig en heeft een humoristisch karakter. Binnen zijn macht probeert hij de Koningin tegen te werken. Dit is interessant met betrekking tot de theorie van Lacan: als de Koningin identiteit aan de Spiegel ontleent, maar deze haar tracht tegen te werken, is de Koningin onverenigbaar met de identiteit die zij aan deze zelfde Spiegel ontleent. Door dit gegeven wordt het personage van de Koningin in die zin afgekeurd en verliest de Spiegel eigenlijk zijn Lacaniaanse macht van het imaginaire. Eerder was de Spiegel namelijk de goedkeuring van het gedrag en de identiteit van de stiefmoeder: deze voedde haar jaloezie en maakte haar narcistischer. Door de spiegel een eigen karakter te geven, krijgt het sprookje een argument om deze stiefmoeder af te keuren en wordt deze afkeuring legitiem, wat bij andere edities en sprookjes niet het geval is.

Walt Disney gaat nog een stap verder in het verbinden van identiteit en schoonheid: Alles wat nagestreefd wordt, is verbonden met schoonheid. Het vinden van liefde in de vorm van een echtgenoot is het ultieme doel. Deze zoektocht is verbonden met schoonheid. Sneeuwwitje en de prins hebben nog nooit een woord met elkaar gewisseld maar elkaar slechts gezien. Ze zijn dus verliefd op elkaars uiterlijke kenmerken. Bovendien is deze verliefdheid van essentieel belang: zonder romantische liefde kan Sneeuwwitje namelijk niet overleven. Als dit doorgetrokken wordt: heeft men geen mooi uiterlijk, dan kan er geen

romantische liefde gevonden worden en kan men dus niet deelnemen aan de maatschappij.

Het is eenvoudig voor te stellen dat dit niet samengaat met de feministische waarden.

Aangezien de Disneyversie een van de meest populaire *Sneeuwwitje*-verfilmingen is, worden deze waarden ook nog steeds verspreid in de huidige maatschappij. Er is geen zogenaamde herziene versie gemaakt, die minder nadruk legt op het belang van romantiek. Hiervoor moet er toch gekeken worden naar andere adaptaties. Het probleem hier is dat er is gebleken dat veel adaptaties het romantische aspect van Disney hebben overgenomen. Zo ook in het script van Jules Deelder. Liefde is hier ook datgene wat geneest. Toch heeft Deelder wel zijn best gedaan het stuk een modernere inslag te geven. Los van de technologische uitvindingen die voorkomen, zoals een telefoon, is er ook een aantal moderne invalshoeken terug te vinden dat betrekking heeft op idealen. Te beginnen met het schoonheidsideaal: deze Sneeuwwitje is niet zo blank als sneeuw, maar pikzwart. Ik vind dit een positieve breuk met het originele sprookje. Meisjes van alle etniciteit kunnen dus de mooiste zijn. Dit willigt dus tot zekere hoogte het verzoek van de “Third-World Feminist” in. Wel blijft het uiterlijk van groot belang in de uitgedragen waarden. Een ander belangrijk verschil is dat niet iedere prins voldoet om mee te trouwen. Het moet een prins zijn die zint. Hiermee is huwelijk dus niet meer het ultieme doel, maar de liefde wel. Ironisch genoeg is de status wel meer van belang bij Deelders versie: de redder moet adellijk zijn en de Boze Koningin vindt haar status als Koningin het allerbelangrijkst. Hiermee gepaard gaat de concurrentiestrijd tussen de Boze Koningin en Sneeuwwitje. In plaats van dat vrouwen samen voor hun rechten gaan strijden, is er een onderlinge concurrentiestrijd gaande, wat de feministische doelen niet zeer bevordert.

Een zeer duidelijke breuk met de uitgedragen waarden ten opzichte van de andere versies is te vinden in *Snow White and the Huntsman*. Belangrijk hier is dat het uiterlijk minder belangrijk is dan het innerlijk: ware schoonheid zit van binnen. Alle waarden die zich bevinden in sprookjes waar de feministische kritiek van toepassing is, wordt in deze versie

teniet gedaan. Sneeuwvitje is hier geen passieve heldin, maar uiterst assertief. Bovendien is het huwelijk totaal niet van belang, maar is rechtvaardigheid het grootste goed. Feministen streven ook naar rechtvaardigheid in de gelijke rechten tussen de seksen. Het feit dat Sneeuwvitje in deze adaptatie in haar eentje, dus zonder koning, koningin wordt, is een feministisch eind. Het probleem blijft echter dat *Snow White and the Huntsman* niet geschikt wordt bevonden voor de leeftijden onder de twaalf. De oplossing kan zijn dat er van deze adaptatie een minder gewelddadige versie wordt gemaakt die wel door kinderen geschikt is en dat kinderen deze waarden ook eerder tot zich krijgen.

4.3 Seksisme binnen *Sneeuwwitje* en *Sneeuwwitjes seksualiteit*

Seksisme is een belangrijk punt van kritiek in het feminisme en ik denk dat het daarom zeker van toepassing is *Sneeuwwitje* in dit kader te bekijken. Relevant hierbij zijn de termen welwillend seksisme en vijandig seksisme. Welwillend seksisme ondersteunt de traditionele houding jegens vrouwen, waar de man de vrouw dient te beschermen (Summers & Miller 1031-1032). Vijandig seksisme betreft de houding en het gedrag dat vrouwen als seksuele objecten exploiteert door vrouwelijke eigenschappen als denigrerend weer te geven (1032). Beide hebben dus een ander perspectief, maar komen wel uit de mannelijke notie. Vijandig seksisme zou pogen mannelijke macht te rechtvaardigen door middel van het tot object maken van de vrouw. Vrouwen zouden machtsbelust zijn en hun seksualiteit gebruiken om succes te hebben. Als we de mannelijke blik in dit kader op *Sneeuwwitje* betrekken, zijn beide facetten aanwezig. De prins, de jager en de dwergen doen een poging tot het beschermen en redden van *Sneeuwwitje*. Dit komt dus een op een overeen met het beeld van welwillend seksisme. Maar ook het vijandig seksisme komt aan bod: niet alleen de koningin die, voornamelijk in de Deelderversie en *Snow White and the Huntsman*, zeer machtsbelust is en hier haar seksualiteit voor gebruikt en mede daarom als angstaanjagend wordt beschouwd, maar ook de objectivering van *Sneeuwwitje* zelf. Ze is een object van mannelijke begeerte: zowel de prins als de dwergen zijn onder de indruk van haar voorkomen.

Sneeuwwitje lijkt zich hier zelf niet van bewust te zijn, maar toch speelt seksualiteit en (onderdrukt) seksueel verlangen een grote rol binnen het sprookje. Seksualiteit lijkt in *Sneeuwwitje* op het eerste gezicht veelal uitgebannen te worden. In de Grimmversie is *Sneeuwwitje* nota bene een meisje van zeven jaar en waarschijnlijk zelf nog niet met seksualiteit bezig. Toch is ze hier al wel object van de mannelijke blik. De prins en de dwergen vallen door middel van deze blik voor haar en hierdoor is *Sneeuwwitje* voor hen interessant. Opvallend is dat Disney *Sneeuwwitje* juist neerzet als een jonge vrouw. Haar leeftijd wordt niet expliciet genoemd, maar haar uiterlijke kenmerken zijn duidelijk niet die

van een kind. Ze is wel bezig met het vinden van de liefde in een romantische zin, maar doet dit als een jong meisje: ze zingt over de prins waar ze verliefd op is, maar is te verlegen om met hem te praten. Het lijkt onschuldige kalverliefde. Door liefde het belangrijkste thema te maken en Sneeuwwitje ouder te laten zijn, seksualiseert Disney Sneeuwwitje als zodanig.

Deze Sneeuwwitje zit in een andere levensfase dan de Sneeuwwitje van de gebroeders Grimm. Hoewel Disneys Sneeuwwitje ook object is van die seksualiserende mannelijke blik, is ze zich meer bewust van haar seksualiteit. Ze wil graag mooi zijn voor anderen; mede daarom vlucht ze ook weg op het moment dat ze de prins ziet. Toch is deze Sneeuwwitje nog niet seksueel actief. Ze handelt in ieder geval nog niet. Er kan hier gesteld worden dat ze hierdoor nog niet gevaarlijk is en dat ze “veilig gesteld” dient te worden in de patriarchale orde voor ze zich van haar seksualiteit bewust wordt. Het gevaar dat hierin schuilt als dit wel gebeurt, is te zien bij Ravenna uit *Snow White and the Huntsman*. Zij gebruikt haar seksualiteit voor het verkrijgen van macht en is zich hier meer dan bewust van. Ravenna wordt in de film neergezet als een gevaarlijke vrouw die uitgeschakeld moet worden, in tegenstelling tot Sneeuwwitje die slechts eenmaal seksueel actief is. Op dat eenmalige moment kust Sneeuwwitje niet degene die ze denkt te kussen: het is Ravenna in vermomming, die hier dus eigenlijk haar seksualiteit wederom als machtsvergaring gebruikt. Vlak na de kus geeft zij namelijk Sneeuwwitje de giftige appel en wordt Sneeuwwitjes seksueel handelen daardoor direct afgestraft. Dit is het enige moment waarop Sneeuwwitje seksueel subject is in plaats van object. Verder is ook zij de gehele tijd object van de mannelijke blik. Het lijkt er dus op dat hoewel Sneeuwwitje vele veranderingen heeft ondergaan in deze versie ten opzichte van andere versies, dat ook zij, net als bij Disney, onderdeel is van een soort asexuele seksualiteit.

Als ik over de mannelijke blik spreek, is het bijna onvermijdelijk dit naast Laura Mulveys gedachtegoed te leggen. In 1975 schreef zij het iconische essay “Visual Pleasure and

Narrative Cinema” waarin zij krachtig beargumenteert dat de vrouw het object is van de blik waarvan de man de drager is. Hier stelt ze dat het kijkplezier is verdeeld in actief/mannelijk en passief/vrouwelijk (346). Dit komt overeen met het idee van welwillend seksisme: de man dient te vrouw te beschermen en de vrouw is hierin dus passief. Volgens Mulvey wordt een vrouw binnen een film geconnoteerd met een “to-be-looked-at-ness”: een verschijning die sterk visueel is en een erotische impact heeft. Bovendien fungeert de getoonde vrouw op twee niveaus: als erotisch object voor de karakters binnen de film en als erotisch object voor de toeschouwer (347). Bij alle *Sneeuwitje*-versies is Sneeuwitje een object in die mannelijke blik, en dit zal dus ook de doorwerking hebben op het publiek, zowel mannelijk als vrouwelijk: deze zien Sneeuwitje als erotisch en gewild object geportretteerd en leren dat dit de manier is om haar te zien. Sneeuwitje gaat, ook niet in *Snow White and the Huntsman*, tegen die blik van begeerte in. Hoewel dit artikel uit 1975 stamt, is het dus nog steeds zeer actueel. Mulvey schetst de situatie van deze tweedeling (actief/mannelijk en passief/vrouwelijk) als gewenst door de patriarchale orde. De betekenis van de vrouw noemt ze seksueel verschil; de afwezigheid van een penis is visueel zichtbaar, wat het materiële bewijs is voor castratieangst van de man en als de tweedeling verschuift, is die angst voor veel mannen realiseerbaar (348). Zij noemt het grootste argument voor het in stand houden van de huidige tweedeling.

In *Loving Yusuf* beschrijft Mieke Bal hoe een vrouw wel als volwaardig subject gezien kan worden: zij dient zelf de blik te hebben, oftewel: ze moet zien (31). Dan pas is ze in staat tot denken. Pas op het moment dat de vrouw zelf ziet, kan zij ook seksuele verlangens hebben. Seksuele verlangens gaan dus samen met subjectivering. Bal beargumenteert dat zien ook een relatie heeft met macht (39). Dit is logisch door te trekken: het subject is in staat tot handelen, het object niet. Hierdoor heeft het subject de macht en het object niet. Bij handelen is willen en dus (seksueel) verlangen onlosmakelijk verbonden. De representatie van een subject is

geheel anders dan die van een object. Bal stelt ook dat representatie kan werken als een sociaalpolitiek middel (187). Dit middel kan bijvoorbeeld een feministisch doel dienen. Een optie hoe dit ingezet kan worden is het denaturaliseren van autoriteit (191). Bal wil zelf graag canonisering als autoriteit denaturaliseren, maar ik stel me voor dat denaturalisatie ook zou kunnen helpen de mannelijke blik als autoriteit omver te helpen. Hierdoor kan Sneeuwwitje eindelijk een volwaardig subject worden, inclusief seksuele verlangens, waardoor zij tot handelen over kan gaan.

Een belangrijk besef binnen dat proces van denaturalisatie is het herkennen van nog een blik. De autoriteit van de dominante blik binnen een film wordt namelijk toegedicht aan de man, terwijl die eigenlijk de camera toebehoort (Silverman 223). De camera is degene die deze blik genereert en maakt de mannelijke blik secundair. De primaire blik, die van de camera dus, is de enige die produceert en geeft de mannelijke blik identiteit. Dit biedt mogelijkheden voor denaturalisatie: op het moment dat dit besef doordringt tot de toeschouwer kan deze afstand nemen van de mannelijke blik en die blik kritisch bekijken. Nu lijkt dit alleen een oplossing voor film(adaptaties), maar de camera is analoog aan de externe verteller die focaliseert. Deze externe verteller die fungeert als focalisator creëert ook het blikveld van de toeschouwer. Op het moment dat deze de macht toegedicht krijgt die hem eigenlijk behoort, kan men dus ook in teksten of toneelspel, waar het podium als focalisator fungeert, afstand nemen van die mannelijke blik. De crux blijft echter hoe dit besef bij de toeschouwer terecht komt.

Er is een start gemaakt met Sneeuwwitje als seksueel subject weer te geven heeft wel een start verkregen, maar is tot op heden niet voltooid, mede door de dominante mannelijke blik. Het omverwerpen van die blik zou de patriarchale orde in gevaar kunnen brengen, inclusief de psychoanalytische castratieangst, zoals geschetst door Mulvey. Tenzij het lukt deze blik te denaturaliseren en er ruimte komt voor blik die niet gekoppeld is aan sekse.

4.4 *Sneeuwvitje met betrekking tot “celebrity feminism”*

Zoals eerder uiteengezet, is “celebrity feminism” zeer actueel: vrouwen die hun faam gebruiken om feministische boodschappen uit te dragen. Ze worden ook wel door tegenhangers fame-inists genoemd. Dit is de meest moderne tendens binnen het feminisme en daarom interessant om te belichten. Zeker in relatie tot de actrices uit *Snow White and the Huntsman*: Hollywoodacteurs en –actrices zijn veelal ook bekende persoonlijkheden en dit is de enige adaptatie die in dit onderzoek gebruikt wordt met Hollywoodacteurs. Deze worden gevolgd door paparazzi en roddelpers, en vertellen in interviews ook over hun persoonlijke leven. De persoon die de rol vertolkt is daarom zeer van belang, omdat deze hier ook een persoonlijke boodschap uitdraagt. Fans van de acteur of actrice gaan naar de film, omdat ze fan zijn van de persoon die de rol vertolkt en zich hiermee willen identificeren. Een bekende persoonlijkheid, in de vorm van een acteur of actrice, helpt de film ook onder de aandacht te brengen.

In het geval van *Snow White and the Huntsman* kan het de stem van Sneeuwvitje verdubbelen: het is namelijk Sneeuwvitje gespeeld door Kristen Stewart. Hiermee krijgt het personage een dubbele stem, niet alleen die van het personage, maar ook die van de actrice. Kristen Stewart als Sneeuwvitje lijkt namelijk al snel achter de boodschap van de film te staan. Kristen Stewart is een actrice die onder de “celebrity feminists” geschaard mag worden. Zij pleit in verschillende interviews ervoor de titel “feminist” te omarmen en jezelf, zowel man als vrouw, hiermee te identificeren. Afgelopen voorjaar is er nog een uitgebreid interview met haar gepubliceerd in het Amerikaanse tijdschrift *Wonderland Magazine*, waarin ze dit nogmaals onderstreepte:

“It’s silly to play the devil’s advocate when having a conversation about female roles in Hollywood, because then you’re doing this “reverse feminism” thing that has become weirdly trendy recently. I feel like some girls around my age are less inclined

to say, “Of course I’m a feminist, and of course I believe in equal rights for men and women,” because there are implications that go along with the word feminist that they feel are too in-your-face or aggressive... A lot of girls nowadays are like, “Eww, I’m not like that.” They don’t get that there’s not one particular way you have to be in order to stand for all of the things feminism stands for (Sciortino)”.

Hier geeft ze dus aan dat feminisme niets meer is dan de mening hebben dat er gelijkheid van de seksen moet zijn. Het is een duidelijk voorbeeld waarin een actrice haar roem gebruikt om zich in te zetten voor de feministische waarden.

Wellicht interessanter is het te kijken naar Stewarts tegenspeelster, Charlize Theron, die de rol van Ravenna speelt. Ravenna draagt overduidelijk niet dezelfde waarden als Sneeuwwitje uit, maar uiteindelijk moet ze dit ook met de dood bekopen. Belangrijker is wellicht de boodschap van de film, in plaats van de boodschap van het personage. Theron blijkt geen “Celebrity Feminist”. Ze lijkt schuldig aan datgene waar Stewart tegen pleit:

“I don’t like that word [feminism]. I feel like it carries a really big weight to it that I think can rub people the wrong way. I think people still have an image in their head of women burning bras and I’m like ‘we have evolved a little bit’ but for some reason that word never evolved. I feel like we should let go of all the stigma and just tell good stories and good narrative and just leave it at that. I don’t necessarily want to be part of films that are carrying their politics on their sleeve. I just want to entertain (Kelgriff).”

Omdat Theron zich niet hard maakt voor feministische waarden, hoewel ze deze dus wel lijkt te onderschrijven, kan zij ook minder een dubbele stem belichamen. Haar persoonlijkheid is minder van belang in haar rol dan die van Stewart lijkt te zijn.

“Celebrity feminism” lijkt dus alleen van toepassing in positieve zin. Hoewel Theron beweert geen feminist te zijn, spreekt ze feministische waarden ook niet tegen. De dubbele

stem is op die manier alleen van toepassing bij Stewart. Op het moment dat er een antifeministische beweging onder beroemdheden ontstaat, is er sprake van iets geheel anders. Het “celebrity feminism” lijkt bewustwording tot nadenken over gelijkheid der seksen alleen maar te motiveren en hierdoor wordt het feministisch gedachtegoed op grote schaal verspreid, wat naar mijn idee het feministisch doel alleen maar goed zal doen. Wellicht kunnen de “celebrity feminists” ook een grote rol spelen in het bewust maken van de kijkers blik en de denaturalisatie en omverwerping van de dominante mannelijke blik.

Bibliografie

- Bal, Mieke. *Loving Yusuf: Conceptual Travels from Present to Past*. University of Chicago Press, 2008. Print.
- Buchanan, Ian. 'Second Wave Feminism'. *A Dictionary of Critical Theory* 2010. Web. 16 maart 2015.
- Buchanan, Ian. 'Third Wave Feminism'. *A Dictionary of Critical Theory* 2010. Web. 16 maart 2015.
- Deelder, Jules A. *Sneeuwitje en de zeven dwergen*. Amsterdam: Bezige Bij, 2000. Print.
- Grimm, Jacob, & Wilhelm Grimm. 'Sneewittchen'. *Kinder- Und Hausmärchen Band 1, Große Ausgabe*. 7e ed. Göttingen: Dieterich, 1857. 264-273. Print.
- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm. *Sneewittchen (Schneeweißchen)*. 1st ed. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. 238-250. Print.
- Hains, Rebecca. 'In Disney's 'Cinderella,' courage and kindness are a victim's strengths, but a film's weakness.' *Rebecca Hains* 2015. Web. 21 april 2015.
- Hamad, Hannah & Anthea Taylor. "Introduction: feminism and contemporary celebrity culture." *Celebrity Studies* 6.1 (2015): 124-127. Print.
- IMDb. 'Snow White and the Huntsman (2012)'. Web. 7 april 2015.
- Kelgriff. 'Charlize Theron - Interview'. *The Vine* 2012. Web. 17 april 2015.
- Lauteslager, Max. "Lacan in hapklare brokken." *Tijdschrift voor Psychotherapie* 38.3 (2012): 236-252. Print.
- Lieberman, Marcia R. " "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale." *College English* (1972): 383-395. Print.

- Lotz, Amanda D. "Communicating Third-Wave Feminism and New Social Movements: Challenges for the Next Century of Feminist Endeavor." *Women and Language* 26.1 (2003): 2-9. Print.
- Mann, Susan Archer & Douglas J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." *Science & Society* (2005): 56-91. Print.
- Meijer, Maaïke. *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam University Press, 2005. Print.
- Moi, Toril. "Feminist, female, feminine". *The Feminist Reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Catherine Belsey en Jane Moore [red.] 2e ed. Blackwell Pub: Macmillan Press Ltd. 1997. Print.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Media and Cultural Studies* (1975): 342-352. Print.
- Rowe, Karen E. "Feminism and Fairy Tales." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 6.3 (1979): 237-257. Print.
- Sciortino, Karley. 'Kristen Stewart Cover Story'. *Wonderland Magazine* 2015. Web. 17 april 2015.
- Silverman, Kaja. *The subject of semiotics*. Oxford University Press, 1983.
- Snow White and the Huntsman (Extended Version)*. Dir. Rupert Sanders. Perf. Kirsten Stewart, Charlize Theron. Roth Films, Universal Pictures, 2012. Film.
- Snow White and the Seven Dwarfs*. Dir. William Cottrell, et al. Walt Disney, 1937. Film.

Summers, Alicia, & Monica K. Miller. "From Damsels in Distress to Sexy Superheroes: How the portrayal of sexism in video game magazines has changed in the last twenty years." *Feminist Media Studies* 14.6 (2014): 1028-1040. Print.

Walker, Rebecca. 'Becoming the Third Wave'. *Ms. Magazine* 1992. Web. 23 maart 2015.

Weems, Carrie Mae. 1987-1988. Ain't Jokin' *Carrie Mae Weems*. Web. 21 april 2015.