

DEUS EX VAGINA

Een onderzoek naar de *Manic Pixie Dream Girl* in de hedendaagse
Nederlandse literatuur



Afbeelding: Oussama Hadje, naar *IJstijd* (Maartje Wortel)

Lotte van den Elsen (6013260)

Literature Today: Dutch track

Inleverdatum: 2 Juni 2017

Begeleider: Sven Vitse

Inhoudsopgave

Introductie	3
Hoofdstuk 1. Theoretisch Kader	6
Hoofdstuk 2. <i>Naamloos</i>	18
Hoofdstuk 3. <i>Lieve</i>	28
Hoofdstuk 4. <i>IJstijd</i>	45
Conclusie	58
Bibliografie	62

Introductie

Denk je dat ik een personage uit een boek ben of zo? Dat ik alleen maar word opgevoerd om de hoofdpersoon uit een roman zijn openbaringen voor te kauwen?

Met hier en daar nog wat seks, voor de aardigheid? Een Deus Ex Machina in de vorm van een seksuele vrouw? Een Deus Ex Vagina?’ (Lanen 220)

De term *Manic Pixie Dream Girl* kom ik al enige tijd geregeld tegen. Bijvoorbeeld in analyses van films en series, maar ook in boekrecensies wordt de term gebruikt om een stereotiepe vrouw aan te duiden. Een vrouw die eigenzinnig en impulsief is, vaak kinderlijke eigenschappen heeft en een onbevangenheid uitstraalt die haar aantrekkelijk maakt voor de introverte en door allerlei problemen getergde hoofdpersoon.

In een tijd waarin gender een steeds belangrijker thema wordt, lijkt de ogenschijnlijk progressieve representatie van vrouwen in de *Manic Pixie Dream Girl* een steeds complexer issue te worden. Zodoende begon ik mij af te vragen hoe deze veel geziene vrouwelijke tegenspeelster past in onze hedendaagse maatschappij en bij ons beeld van de ideale vrouw.

De term *Manic Pixie Dream Girl* werd voor het eerst gebruikt door filmcriticus Nathan Rabin. Hij gebruikte de term in zijn recensie van de film *Elizabethtown* (Crowe 2005), waarin Orlando Bloom en Kirsten Dunst de hoofdrollen vertolken. Deze film vertelt het verhaal van een jonge, succesvolle man genaamd Drew, die na een aantal ongelukkige voorvallen zowel zijn baan als zijn vriendin verliest. Drew ziet zijn leven instorten en besluit zelfmoord te plegen. Op het moment dat hij dit wil doen, wordt hij gebeld door zijn zus: zijn vader is overleden. Drew moet daarom naar zijn familie in Elizabethtown afreizen. Onderweg ontmoet hij de vrolijke en brutale Claire, een stewardess die zich om hem bekommert en zich ongevraagd in zijn leven mengt. Uiteindelijk is het dankzij deze vrouw – die van alles uit de kast haalt om hem op te vrolijken (ze maakt onder andere mixtapes en plant een roadtrip speciaal voor hem) – dat Drew weer zin krijgt in het leven. Nathan Rabin wijdt een groot deel van zijn recensie aan dit vrouwelijke personage Claire.

A character type I like to call The Manic Pixie Dream Girl (see Natalie Portman in *Garden State* for another prime example). The Manic Pixie Dream Girl exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures (Rabin 2007).

De *Manic Pixie Dream Girl* wordt geassocieerd met kinderlijke eigenschappen, ze is impulsief en enthousiast, in tegenstelling tot het sombere en ingetogen hoofdpersonage. Door haar onbevangenheid en levenslust stelt ze het mannelijke personage opnieuw in staat om het leven te waarderen.

De term werd door veel andere journalisten en critici overgenomen; in 2015 werd de term zelfs opgenomen in *the Oxford Dictionary*. Hierin wordt de term gedefinieerd als: “type of female character depicted as vivacious and appealingly quirky, whose main purpose within the narrative is to inspire a greater appreciation for life in a male protagonist.”

Het ‘concept’ van de *Manic Pixie Dream Girls* wordt in sommige films juist ontmanteld of uitvergroot en daarmee ter discussie gesteld, zoals in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry 2004), *Ruby Sparks* (Kazan 2012) en *(500) Days of Summer* (Webb 2009).

In de hedendaagse Nederlandse literatuur vinden we veel (mannelijke) protagonisten die zich niet verbonden voelen met de wereld, worstelen met een identiteitscrisis en depressieve of destructieve neigingen. Ik begon mij daarom af te vragen of de *Manic Pixie Dream Girl* (MPDG) ook terug te vinden is in de Nederlandse literatuur.

Een recensie die in september 2016 in *de Volkskrant* verscheen, bewees dat dit archetype wel degelijk relevant is in de Nederlandse literatuur. In deze recensie werd *Lieve* van Ronald Giphart afgerekend op het feit dat de vrouwelijke personages *Manic Pixie Dream Girls* zouden zijn. “De MPDG is inmiddels een bekend archetype in de filmwereld. Ze duikt ook op in het oeuvre van schrijver Ronald Giphart (1965).” De recensente, Bo van Houwelingen, vraagt zich af of Giphart “teveel sterrenstof in zijn ogen gestrooid kreeg” bij het creëren van zijn personages. Eenzelfde commentaar verscheen op de feministische website *Vileine.com*. “Liv lijkt een ultieme *Manic Pixie Dream Girl* – seksueel vrij, wispelturig maar ontzettend meegaand in Noah’s vrij bizarre regisseursplannen” (Visser 2016).

Uitgever Joost Nijsen reageerde op de website van uitgeverij *het Podium* - waar *Lieve* werd uitgegeven - op van Houwelingen, en spreekt de aanwezigheid van de MPDG in *Lieve* tegen. De trope van de MPDG leeft dus duidelijk ook in de Nederlandse literatuur en in de Nederlandse literatuurkritiek.

Het opduiken van dit moderne archetype in de hedendaagse literatuur leek mij een interessant fenomeen om te analyseren. Ik ben gaan onderzoeken in hoeverre we de MPDG terug kunnen vinden in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Aan de hand van mijn bevindingen hoop ik

ook meer te weten te komen over de context waarin de *Manic Pixie Dream Girl* is ontstaan en welke omstandigheden de behoefte aan een dergelijke tegenspeelster hebben gecreëerd.

De hoofdvraag van dit onderzoek zal dus zijn: In hoeverre vinden we de *Manic Pixie Dream Girl* terug in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Mijn deelvragen zullen zijn: Hoe is dit stereotype tot stand gekomen? En waarom bestaat er een behoefte aan dergelijke stereotype, wat zijn de omstandigheden waarin deze behoefte is ontstaan?

Hoofdstuk 1. Theoretisch kader

1.1 De vrouw als de ander en het object

In haar werk *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness* reflecteert Teresa de Lauretis op verschillende theorieën over de culturele positie en representatie van de vrouw en de ontwikkeling van het feminisme sinds de jaren 70.

Lauretis heeft het over de ‘paradox van de vrouw’ en stelt dat juist deze paradox interessant is om te onderzoeken vanuit een feministisch oogpunt.

The paradox of a being that is at once captive and absent in discourse, constantly spoken of, but of itself inaudible or inexpressible, displayed as spectacle and still unrepresented or unrepresentable, invisible yet constituted as the object and the guarantee of vision; a being whose existence and specificity are simultaneously asserted and denied, negated and controlled (de Lauretis 115).

Een prominente opvatting is volgens de Lauretis die van de vrouw als ‘de ander’. Ze verwijst in haar onderzoek naar Simone de Beauvoirs opvattingen over *otherness*.

‘Otherness is a fundamental category of human thought.’ She finds in Hegel the sense of a ‘hostility’ of consciousness to the other: ‘the subject can be posed only in being opposed – he sets himself up as the essential, as opposed to the other, the inessential, the object’ (De Lauretis 117).

Het object bestaat in relatie tot het subject en deze relatie draagt ook een tegenstelling in zich, waarin de man als norm wordt beschouwd en de vrouw als zijn tegenpool. Er is niet alleen sprake van *otherness*, maar ook van ongelijkheid. De man wordt gezien als essentieel en de vrouw als bijkomstig. Daarnaast neemt de man immer de subjectpositie in en beschouwt zo de vrouw als object. Hierin zit dus een machtsverschil tussen man en vrouw, de man is in staat om de vrouw tot object te maken, maar andersom kan dat niet.

Volgens de Beauvoir speelt hierin ook seksualiteit een rol, objectivering gaat volgens haar gepaard met erotisering. McKinnon wijdt hierover uit:

Objectification, or the act of control, defines woman’s difference (woman as object/other), and the eroticization of the act of control defines woman’s difference as

sexual (erotic), thus, at one and the same time, defining “women as sexual as women” (de Lauretis 118).

Volgens McKinnon problematiseert dit de manier waarop vrouwen zelf de rol van het subject in kunnen nemen, omdat zij in de rol van object worden geforceerd en beïnvloedt dit hun zelfbewustzijn. “I would further suggest that precisely that constant turn of subject into object into subject is what grounds a different relation, for women, to the erotic, to the consciousness, and to knowing” (de Lauretis 119).

Ditzelfde gegeven vinden we ook terug in Laura Mulveys *male gaze*. Dit concept uit de filmwetenschap houdt in dat vrouwelijke personages in cinema worden weergegeven vanuit een mannelijk oogpunt, zij worden tot object gemaakt van de mannelijke blik. “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly” (Mulvey 837).

Het objectiveren heeft volgens Mulvey, net als de Beauvoir en Mckinnon, ook te maken met seksualiteit. Het ‘tot object maken’ dat zich manifesteert in cinema, is problematisch voor vrouwelijke kijkers. Zij zien zichzelf niet gerepresenteerd als persoon maar als object en moeten bovendien een mannelijke ‘blik’ aannemen om de film te kunnen bekijken. Mulvey stelt dat het projecteren van de fantasie op het vrouwelijke personage een onderdeel van deze *male gaze* is.

Het projecteren van fantasieën op objecten is tevens het onderwerp van de tekst van Lauren Berlant. In haar artikel ‘Cruel Optimism’ beschrijft Berlant een patroon van verlangens en verwachtingen.

When we talk about an object of desire, we are really talking about a cluster of promises we want someone or something to make us and make possible for us. This cluster of promises could be embedded in a person, a thing, an institution, a text, a norm, a bunch of cells, smells, a good idea – whatever (Berlant 20).

Berlant beschrijft hoe een bepaald object van verlangen eigenlijk bepaalde beloftes en associaties representeert. Hoe dichter het subject bij het object komt, hoe dichterbij de inlossing van deze beloftes lijkt. “Some of which may be clear to us while others not so much. In other words, all attachments are optimistic” (20). Berlants theorie is interessant wanneer we

kijken naar de vrouw als het object van verlangen, omdat zij als object volgens Berlant dus altijd bepaalde associaties en beloftes representeert. De objectpositie van de vrouw reduceert haar dus ook tot een middel, een object dat men verlangt om daarmee een ander doel te bereiken. Een individu verlangt naar het object omdat hij naar de daaraan gekoppelde associaties verlangt, niet omdat hij (louter) naar het object zelf verlangt.

1.2 The angel en the madwoman

In de literatuur zien we vaak terugkerende vrouwelijke archetypes. In de 19^e eeuw werd een victoriaans beeld van de ideale vrouw dominant, door Virginia Woolf bestempeld als *the Angel in the House*. Zij beschreef deze als volgt:

immensely sympathetic, immensely charming, utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily... in short, she was so constituted that she ever had a mind but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all.. she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty (Woolf 1)

Dit stereotype – ook wel de engel of de *proper lady* genoemd – vertegenwoordigde het ideaalbeeld van de dienstige, onbaatzuchtige vrouw. Een vrouw wier leven in dienst stond van anderen en wier persoon bovendien gepaard ging met positiviteit, de *angel in the house* zou nooit klagen en zichzelf zonder twijfel voor anderen opofferen. Ook streefde ze geen eigen doelen na en handelde nooit uit eigen belang, maar altijd voor anderen.

Sandra Gilbert en Susan Gubar vergelijken deze stereotiepe vrouwen in hun boek *The Madwoman in the Attic* (1979) met *art objects*, gekenmerkt door een fragiele schoonheid en passiviteit.

Whether she becomes an object d'art or a saint, however, it is the surrender of her self – of her personal comfort, her personal desires or both – that is the beautiful angel–woman's key act, while it is precisely this sacrifice which dooms her both to death and to heaven. For to be selfless is not only to be noble, it is to be dead. A life that has no story (Gilbert en Gubar 25).

Door de passieve houding van de victoriaanse vrouw werd zij dan misschien wel als een engel beschouwd, het betekende tevens dat ze geen eigen leven had.

In haar artikel 'Mary Wollstonecraft as the anti-Manic Pixie Dream Girl' licht Watson toe hoe er naast de *proper lady* nog een ander vrouwtype werd omschreven in de 18 eeuw: de prostituee, zoals beschreven door Daniel Defoe (Watson 2). Terwijl de *proper lady* werd geacht al haar onvolmaaktheden te verbergen, en geen ijdelheid, passie of assertief gedrag te vertonen voldeed de prostituee juist niet aan deze norm. De prostituee (ofwel *Streetwalker*) getuigde in haar gedrag wel van seksualiteit, individualiteit en mogelijke provocatie.

In het boek *The Madwoman in the Attic* onderzoeken Gilbert en Gubar de absolute tegenpool van de *Angel in the House*, een type dat extremer is dan Defoe's *streetwalker*. Dit type is de *madwoman*, een soort monster dat haar impulsen niet onder controle heeft en zich niet wil conformeren aan de maatschappij. *The Madwoman in the Attic* is vernoemd naar Bertha Mason in *Jane Eyre* (1847), zij werd door haar echtgenoot opgesloten in de kelder.

Volgens Gilbert en Gubar zijn deze twee stereotypes – de engel en het monster – gestructureerd als een dichotomie en het resultaat van een maatschappij waarin de mannelijke blik dominant is. Vrouwelijke personages worden volgens Gilbert en Gubar gereduceerd tot deze twee extremen, welke elkaars absolute tegenpolen moeten voorstellen.

Gilbert en Gubar betogen echter dat deze twee stereotypes voor vrouwelijke auteurs ergens anders voor staan: "The madwoman in literature is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the author's double, an image of her own anxiety and rage" (78).

Gilbert en Gubar lezen romans van vrouwelijke auteurs uit de 19^e eeuw als een palimpsest: onder de plot zit nog een tweede narratief verborgen, en deze is te ontdekken door de vrouwelijke personages te bestuderen. Volgens Gilbert en Gubar waren vrouwelijke auteurs angstig dat zij zich niet konden conformeren aan de patriarchale samenleving: "the monster that she fears she really is rather than the angel she pretended to be" (77). Ook gebruikten vrouwelijke auteurs 'losgeslagen' personages, de *madwomen*, om zich te verzetten tegen het patriarchaat. "Women writers obsessively create fiercely independent characters who seek to destroy all the patriarchal structures which both their authors and their authors' submissive heroines seem to accept as inevitable." De vrouwelijke auteur is verdeeld, zij kan zich zowel identificeren met de engel als met het monster, en tegelijkertijd met geen van beide types. Gilbert en Gubar leggen dus de nadruk op de problematische aspecten van het beschrijven van vrouwelijke personages en het schrijven door vrouwen in structuren die voor en door mannen zijn gemaakt. "Locked into structures created by and for men, eighteenth and nineteenth-century women writers did so not much rebel against the prevailing aesthetic as feel guilty about their inability to conform to it."

Virginia Woolf pleitte ervoor om de *Angel in the House* te doden, omdat zij onrealistische verwachtingen van de vrouw creëerde en haar forceerde om haar individualiteit op te geven door altijd volzaam en onbaatzuchtig te zijn. Gilbert en Gubar pleitten in navolging hierop ook voor het doden van de *Monster in the House*.

Women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been ‘killed’ into art. And similarly, all woman writers must kill the angel’s necessary opposite and double, the ‘monster’ in the house, whose Medusa-face also kills female creativity.
(Gilbert en Gubar 17)

Zowel de engel als het monster zijn extremen, die vrouwelijke personages reduceren tot ongelooftwaardige stereotypes met eenzijdige eigenschappen.

Deze vrouwelijke personages zijn ook kenmerkend voor de paradoxale representatie van de vrouw die de Lauretis bemerkte: vrouwelijke personages worden gereduceerd tot types, ze worden gevreesd of juist op een voetstuk geplaatst, ze worden tot object gemaakt of als middel gebruikt, ze zijn ogenschijnlijk het onderwerp van een verhaal maar in werkelijkheid slechts een bijkomstigheid of een plotmiddel.

1.3. De Manic Pixie Dream Girl

De *Manic Pixie Dream Girl* wijkt op het eerst gezicht duidelijk af van het traditionele ideaal, maar zij zou kunnen worden beschouwd als een nieuwe variatie op de *Angel in the House*. Ondanks dat zij niet over de typische eigenschappen beschikt van het victoriaanse ideaal – de MPDG is juist uitbundig en extravert – vervult zij wel de rol van de reddende engel. Haar rol in de plot is het helpen van het mannelijke personage. “Both the proper lady and the Manic Pixie Dream Girl emphasize a lack of sexual power and agency, asserting that the ideal woman must strive to satisfy her male counterpart rather than pursue independent goals” (Watson 1).

Ook Angela Otto merkt dit op in haar onderzoek naar *Manic Pixie Dream Girls*. “Ondanks dat de MPDGs vaak een inspirerende houding lijken te hebben en ook in het bezit zijn van gedefinieerde persoonlijkheidskenmerken, impliceert het narratief namelijk dat deze kwaliteiten het best ingezet kunnen worden om de man te redden” (Otto 14).

De uitbundige, levenslustige MPDG is in dit opzicht dus juist erg passief, onderneemt geen acties die gemotiveerd zijn door eigen behoeften of wensen. Hierin lijkt ze op het victoriaanse

ideaalbeeld van de *Angel in the House*.

De MPDG verschilt echter ook van dit archetype en niet alleen door haar uitbundige karaktereigenschappen. Ook in haar houding tegenover seksualiteit onderscheidt zij zich van de engel. Watson benoemt in haar artikel twee verschillende variaties op de MPDG wat betreft kuisheid. Zij gebruikt hierbij de verfilming van *Breakfast at Tiffany's* (1961) als voorbeeld. Waar het personage Holly Golightly in het boek (1958) een promiscue leven leidt, is zij in de Hollywoodverfilming een stuk preutser. Watson stelt dat de Holly in de film beschikt over een “virginal innocence” (2), wat volgens haar past bij zowel het MPDG-ideaal als de victoriaanse traditie. De boekversie van Holly is de seksueel vrije MPDG, die trekjes van Defoe's vrouwtype *de streetwalker* heeft overgenomen. “For Defoe, the eighteenth-century ideal woman lacks individuality, sexual desires and qualities that might evoke controversy, which are expectations realized in the modern Manic Pixie Dream Girl” (Watson 2). Volgens Watson kan de MPDG dus zowel maagdelijk als seksueel ongeremd zijn.

In haar artikel onderzoekt Watson hoe de memoires van William Godwin over zijn echtgenote Mary Wollstonecraft ingaan tegen het MPDG-ideaal. Zo wordt Wollstonecraft door haar man niet geïdealiseerd of compleet toegeëigend, Godwin schrijft namelijk uitgebreid over haar eerdere relaties en vermeende affaires.

Als tweede punt noemt Watson Wollstonecrafts lijden aan melancholie, wat werd beschouwd als een typische ‘mannenziekte’, in tegenstelling tot hysterie, wat een typische ‘vrouwenziekte’ was.

Ten derde beschouwt Watson het feit dat Godwin Wollstonecrafts dood beschrijft als afwijkend van de MPDG trope. De MPDG is namelijk een droomvrouw, een ideaalbeeld en zou dus moeten blijven bestaan zolang de schrijver of protagonist over haar wil en kan fantaseren. Volgens Watson benadrukt Wollstonecrafts dood dat zij een echt persoon was, die los bestond van Godwin en diens verlangens (Watson 7). Watson beschouwt de memoires van Godwin over zijn vrouw als progressief en vernieuwend, omdat hij geen ideaalbeeld van haar schetst en haar niet reduceert tot een karikatuur of een fantasie.

Wollstonecraft kaartte zelf in haar werk, bijvoorbeeld in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), ook de paradoxale ‘verheerlijking’ van vrouwen aan. Volgens haar werd de vrouw ogenschijnlijk op een voetstuk geplaatst, maar in werkelijkheid werd zij daarmee gereduceerd tot een soort ‘object’ en niet beschouwd als een volwaardig persoon met een eigen agency. “I lament that woman are systematically degraded by receiving trivial

attentions, which men think it manly to pay to the sex, when, in fact, they are insultingly supporting their own superiority” (Wollstonecraft 46).

In het stereotype van de MPDG zien we dit ook gebeuren en Watson waarschuwt voor de gevolgen hiervan. “Encouraging a woman to be perfect deprives her of identity, as she suppresses the characteristics which distinguish her from the ‘proper’ woman” (Watson 9). De feministische auteur Laurie Penny noemt dezelfde gevaren van de MPDG: “Men grow up expecting to be the hero of their own story. Women grow up expecting to be the supporting actress in somebody else's” (Penny).

Dat dit stereotype een effect kan hebben op hoe vrouwen in de wereld staan en zichzelf aan de wereld presenteren, blijkt ook uit het artikel van Jordynn Jack. In haar artikel ‘Gender Copia: Feminist Rhetorical Perspectives on an Autistic Concept of Sex and Gender’ onderzoekt Jack de *Manic Pixie Dream Girl* als een ‘performance’ die de geïnterviewde, een jonge vrouw met Asperger, aanneemt om haar te helpen in haar interactie met anderen.

This role does not seem like one Vivian has ‘made up’ out of nowhere; instead, it seems to be an amalgam of her observations of others (in life and in film) and the expectations required of women in different social situations... She views Manic Pixie Dream Girl much more as a performance, a rhetorical device and a coping mechanism: Manic Pixie Dream Girl offers ‘the only acceptable way for a girl to be weird’ (Jack 12).

Net als bij de *Angel in the House* en de *madwoman* lijkt bij de MPDG een vrouwelijk personage te worden gereduceerd tot een ‘typetje’. Ook filmwetenschapster en auteur Michelle Orange hekelt het slecht uitgewerkte personage van de MPDG. “Calling her any kind of dream girl is bogus chiefly because she wasn’t properly dreamed up in the first place” (Orange 54). Volgens Orange is de MPDG een nieuw stereotype, dat weinig diepgang heeft en dat bovendien zeer reproduceerbaar is.

As any woman who ever flirted with the trapping of frailty, flaunted her spectacular oddity, or advertised the depth of her knowledge of early small faces LPs knows, frailty, flaunting and advertising are the dispiriting sum total of this ideal. For those still wrestling with the Monroe Doctrine – wonderful to whom? – she offers too sparse and specific an answer and adds too particular a melancholy to the perennial dream girl demurral – *But you don’t even know me!* – and its breathless protest: *But I do* (Orange 55).

De Manic Pixie Dream Girl wordt doorgaans beschouwd als een versimpeld en makkelijk reproduceerbaar personage. In zijn essayroman *Aspects of the Novel* maakt E.M. Forster een onderscheid tussen *flat characters* en *round characters*. De complexiteit van een personage en de hoeveelheid eigenschappen die het personage toebedeeld krijgt, bepaalt waar op de curve tussen *flat* en *round* hij/zij zich bevindt. “In their purest form, they (*flat characters*) are constructed by a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve, towards the round” (Forster 103). Volgens Forster is een *flat character* vaak te beschrijven in één zin, het personage is de belichaming van een bepaald idee of een bepaalde eigenschap. Dit is de functie van dit personage binnen de roman en alle handelingen die het personage verricht, kunnen worden gemotiveerd vanuit dit idee of deze eigenschap. Soms kan een vlak personage op het eerste gezicht complexer lijken dan het is. Forster neemt *Tono Bungay* (1909) van H.G. Wells als voorbeeld. “All Well’s characters are as flat as a photograph. But the photographs agitated with such vigour that we forget their complexities lie on the surface and would disappear if it was scratched or curled up” (110).

Volgens Forster zijn er veel personages die zich voordoen als een *round character*, maar in werkelijkheid een *flat character* zijn. Een rond personage brengt ‘nieuw plezier’ wanneer hij of zij het boek binnenkomt, terwijl een vlak personage alleen dezelfde bekende formule herhaalt (Forster 114).

Forster noemt echter ook een aantal voordelen van het gebruiken van een *flat character*. Zo is deze makkelijk te herkennen door de lezer en makkelijk in te zetten door de schrijver.

It is a convenience for an author when he can strike with his full force at one, and *flat characters* are very useful to him, since they never need reintroducing, never run away, have not to be watched for development, and provide their own atmosphere (Forster 105).

Een vlak personage is dus makkelijk herkenbaar en reproduceerbaar. Een ander voordeel is dat de lezer het makkelijk kan onthouden, alsof het personage buiten het boek blijft bestaan. “They remain in his (the readers) mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances; they moved through circumstances, which gives them in retrospect a comforting quality, and preserves them may the book that produced them decay” (105). Forster benadrukt dus bij deze twee aspecten van een *flat character*, dat het personage niet verandert, geen ontwikkeling doormaakt. Dit aspect is tevens kenmerkend voor de MDPG. “De personages functioneren slechts als romantische interesses die het leven van de mannelijke hoofdpersonages opvrolijken zonder zelf enige karakterontwikkeling, agency of

interioriteit te vertonen” (Otto 62).

Forster noemt naast de voordelen echter ook belangrijke beperkingen van het vlakke personage. Zo is een vlak personage volgens hem vooral geschikt voor komische stukken, maar kan het niet – op een geloofwaardige manier – ernstige emoties overbrengen. Hiervoor is een *round character* nodig. (Forster 111) Een *round character* zou in tegenstelling tot een *flat character* in staat zijn om een leven te leiden buiten de plot van het boek, terwijl een *flat character* alleen kan bestaan dankzij deze plot. (115)

Deze kenmerken van vlakke personages sluiten aan bij de kritieken op *Manic Pixie Dream Girls*. Zij maken geen eigen ontwikkeling door, bestaan bij uitstek als ‘vrolijke noot’ en staan in dienst van de plot die draait om het mannelijke personage. Het mannelijke personage is een *round character*, hij ervaart complexere emoties, draagt het verhaal en maakt in het verhaal een ontwikkeling door.

1.4 De melancholische man

Niet alleen heeft de MPDG – op het eerste gezicht – inspirerende eigenschappen, er is ook iets specifiek aan de mannelijke hoofdpersonages die in aanraking komen met deze vrouwen. Rabin schreef in zijn omschrijving al over “broodingly soulful young men”. De mannen in deze werken zijn vaak introvert en kampen met problemen zoals eenzaamheid of depressie. Ook zien we bij deze mannen vaak een gebrek aan identiteit en een onvermogen of onwil om volwassen te worden. Het onvermogen om betekenisvolle relaties aan te gaan is ook kenmerkend en is een oorzaak van de eerder genoemde eenzaamheid.

Dat we dit soort personages vaak tegenkomen in de hedendaagse Nederlandse literatuur, kan te verklaren zijn als gevolg van de heersende houding van ironie en cynisme, die voortvloeit uit het postmodernisme. Den Dulk verwijst in zijn artikel naar Kierkegaards theorieën over ironie. “Ironie is voor hem een houding ten aanzien van het bestaan” en “de ironie richt zich tegen de hele op een bepaalde moment en onder bepaalde omstandigheden gegeven werkelijkheid” (86). Ook verwijst hij naar auteur David Foster Wallace, wiens werk werd gelezen als een kritiek op deze ironische houding. Wallace stelt dat ironie zo doorgedrongen is in onze taal en onze algemene houding, dat we niet eens meer door hebben dat we te maken hebben met ironie, deze houding wordt namelijk als natuurlijk en vanzelfsprekend ervaren. “Irony has become our environment” (86). Vervolgens bespreekt Kierkegaard de functie van ironie: Ironie als een bevrijding. “In de ironie breekt de mens met de ‘onmiddellijkheid’: de mens beseft dat hij niet samenvalt met wat gegeven is, zijn opvoeding, zijn omgeving, zijn cultuur” (87). Deze vrijheid kan echter, stelt Kierkegaard,

omslaan in een negatieve vrijheid, een vrij-zijn van, zonder positieve inhoud. In tegenstelling tot de zogenoemde ‘socratische ironie’ (88), die een opstap is naar een door het individu gekozen morele invulling van het leven, ontstaat er een negatieve ironie. Een ironie waarin het individu vrij is van alles maar het ook onmogelijk vindt om ergens mee samen te vallen en dus iets van waarde of betekenis (gewicht) te vinden.

Den Dulk koppelt deze negatieve ironie aan de postmodernistische ironie. Veel personages in de hedendaagse literatuur lijken te lijden onder deze negatieve ironie en zich niet verbonden te kunnen voelen met de wereld om hen heen.

Daarnaast is er ook sprake van angst. Roger Scruton schrijft in zijn artikel ‘Eliot and Conservatism’ hoe T.S. Eliot een eeuw geleden al bemerkte dat de moderne samenleving verviel in cynisme, uit een angst om verkeerde keuzes te maken en een angst voor imperfectie. “They fall at once from sentimentality into cynicism, and so lose the power either to experience life or to live with its imperfection” (Scruton 199). Eliot sprak over “a failure to observe life as it really is, a failure to feel what must be felt toward the experience that is inescapably ours” (Scruton 199). Eliot focuste zich hierbij vooral op kunstenaars, maar merkte deze houding tevens op in andere delen van de samenleving. Scruton zag dit door Eliot omschreven fenomeen ook tot stand komen in de postmodernistische maatschappij.

De angst die hier wordt beschreven, zien we ook vaak terug bij de protagonisten in verhalen met een MPDG. Zij hebben iets nodig om zich over deze angst heen te zetten. De MPDG is in de plot om de ‘verdwaalde’ hoofdpersonage te helpen: “to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures.”

De opkomst van het ‘gevoelige type’ man in film, zou je kunnen koppelen aan de maatschappij van het laatpostmodernisme, zoals deze wordt geschetst in de artikelen van Scruton en den Dulk. In *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter* bespreekt Kathleen Rowe de opkomst van de melodramatische man in de romantische komediefilm. De melodramatische man is een man die een aantal typische ‘vrouwelijke’ eigenschappen bezit en gevoelig van aard is. Juliana Schiesari bespreekt hierbij hoe dit figuur – zij noemt het de melancholische man – zowel een reactie is op als medeplichtig is aan de ongelijkheid tussen mannelijke en vrouwelijke representatie.

He appropriates a suffering or loss more commonly associated with the feminine, then recuperates that loss into a ‘privileged position within literary, philosophical and artistic canons’. Whereas in a woman melancholy is coded as disabling and

pathological, in men it ‘enables’ the transformation of ‘apparent loss into male power’ in the guise of moral conscience, artistic creativity or heightened sensitivity. The apparent feminization of the sensitive male does not undo sexual difference, then, but reauthorizes male power by denying women the very specificity of their being. In other words: his sensitivity more often reflects attentiveness to his own needs than to those of women (Rowe 196).

Interessant is hier ook dat dit type man de bijnaam ‘melancholische man’ heeft gekregen. Watson merkt in haar artikel namelijk op: “The Manic Pixie Dream Girl is first and foremost characterized as “manic.” The OED defines “mania” as “madness, particularly of a kind characterized by uncontrolled, excited, or aggressive behavior [frequently] contrasted with melancholia” (Watson 7). The MPDG wordt dus in contrast geplaatst met de melancholische man, die juist tegenovergestelde eigenschappen bezit.

Orange claimt in haar werk dat dit specifieke karakter van de MPDG ook nog ergens anders toe dient: het impliceert namelijk dat er een speciaal type man voor nodig is om de aantrekkingskracht van de MPDG te kunnen inzien. “The Show (de Amerikaanse sitcom *New Girl*) activates an ultimate MPDG premise: it takes a special man to recognize this girl’s *sui generis* appeal” Orange 56). Orange suggereert hiermee dat het stereotype van de MPDG ook hierin het mannelijke hoofdpersonage dient: dat deze man op dit ‘excentrieke’ meisje valt, laat nog eens zien hoe bijzonder hij is.

1.5 Methodologie

Om te onderzoeken hoe de *Manic Pixie Dream Girl* terug te vinden is in de hedendaagse Nederlandse literatuur, welke rol zij vervult in de plot en in welke context de behoefte aan dit stereotype is gecreëerd, onderzoek ik drie recent gepubliceerde romans waarin thema’s als eenzaamheid en identiteit centraal staan. De romans *Naamloos* (2016) van Pepijn Lanen en *IJstijd* (2014) van Maartje Wortel lijken thematisch gezien veel op elkaar, maar bevatten twee zeer verschillende vrouwelijke personages. De keuze daarnaast voor de roman *Lieve* (2016) van Ronald Giphart is logisch, gezien de aandacht die verschillende media zijn boek al gaven in het licht van het MPDG-stereotype.

Door de keuze voor deze drie casussen, heb ik ook drie verschillende invalshoeken: een mannelijke auteur uit de laatpostmoderne generatie, een vrouwelijke auteur van deze generatie en een oudere mannelijke auteur, van een eerdere generatie.

Daarnaast wordt er in *Naamloos* en *IJstijd* louter gefocaliseerd vanuit de (mannelijke)

protagonist, terwijl er in *Lieve* een alwetende verteller is en er gefocaliseerd wordt vanuit meerdere personages, waaronder de vrouwelijke personages.

In het analyseren van deze romans zal ik letten op verschillende aspecten die in verband te brengen zijn met *de Manic Pixie Dream Girl*.

Het mannelijke hoofdpersonage – de melancholische man – onderzoek ik door te kijken naar karaktereigenschappen en problemen die typerend zijn voor dit type man. Dit zijn bijvoorbeeld eenzaamheid, depressiviteit, introversie en problemen rondom de identiteit.

Het grootste deel van mijn analyses zal bestaan uit een onderzoek naar het vrouwelijke personage: de vermeende *Manic Pixie Dream Girl*.

Ten eerste kijk ik naar het ‘pixie’ element van het personage: de representatie van de vrouw als een ‘magisch’ figuur, een extreme. Wordt het vrouwelijke personage extreem positief gepresenteerd (*de Angel in the House* ofwel fee) of extreem negatief (*the Madwoman in the Attic* ofwel de heks)?

Ten tweede kijk ik naar moederlijke en kinderlijke eigenschappen in het personage. De MPDG wordt vaak geassocieerd met kinderlijke eigenschappen zoals vrolijkheid, impulsiviteit en onbevangenheid. Daarnaast heeft zij ook moederlijke eigenschappen: ze biedt geborgenheid, veiligheid en troost aan het mannelijke hoofdpersonage. Ze stuurt dit personage de juiste richting op of leert hem bepaalde levenslessen.

Ten derde kijk ik naar het personage als een seksueel object of een persoon met seksuele autonomie (subject). Seksualiteit speelt een grote rol bij dit stereotype, maar deze rol is paradoxaal. Enerzijds wordt de MPDG gezien als seksueel vrij en assertief, anderzijds wordt haar seksualiteit ingezet als een middel om het mannelijke personage te helpen.

Ten slotte kijk ik naar de authenticiteit van het personage. Is het personage een authentiek persoon met geloofwaardige, gedefinieerde persoonskenmerken? Of is het een *flat character*, wiens eigenzinnigheid eigenlijk clichématig en reproduceerbaar is? Staat het vrouwelijke personage op zichzelf, maakt zij bijvoorbeeld een eigen ontwikkeling door en handelt ze uit eigenbelang? Of handelt zij slechts ten behoeve van het mannelijke personage?

Door deze aspecten te analyseren hoop ik een compleet beeld te kunnen schetsen van de mannelijke en vrouwelijke personages en hoe zij zich tot elkaar verhouden en zo uiteindelijk mijn onderzoeksvragen te kunnen beantwoorden.

Hoofdstuk 2. Naamloos van Pepijn Lanen

2.1 Formele kenmerken

Naamloos (2016) is de debuutroman van Pepijn Lanen en werd uitgegeven bij *AmboAnthos Uitgevers*, waar in 2013 ook zijn verhalenbundel *Sjeumig* verscheen. Lanen, ook bekend als rapper (onder het alias Faberyeyo) bij de hiphopformatie de Jeugd van Tegenwoordig, beschreef in deze roman “een maand uit het leven van een verdwaalde dertiger” (flaptekst). De protagonist is een 32-jarige man die zijn naam is vergeten.

2.2 De plot

Naamloos is geschreven in de tegenwoordige tijd en wordt verteld in de eerste persoon. Het verhaal speelt zich af in Amsterdam en Utrecht. Het sujet start op dag 7, vervolgens beschrijft Lanen per dag de belevenissen van het hoofdpersoon sinds deze besluit te stoppen met drinken op dag 1. Deze dagen zijn in de roman niet helemaal chronologisch gepresenteerd, ze worden afgewisseld door de dagen -1 en -2, welke de laatste belevenissen vóór het stoppen met drinken beschrijven.

Het sujet start op dag 7, op het moment dat de protagonist zich realiseert dat hij zijn naam vergeten is. Ook heeft hij geen persoonlijke eigendommen meer, zijn telefoon en portemonnee zijn verdwenen. Dag 7 wordt opgevolgd door de dagen 1 tot en met 6. Op dag 1 heeft de protagonist zo'n enorme kater dat hij besluit om te stoppen met drinken voor minstens één maand. Deze maand heeft hij vrij omdat hij zich bevindt in een overgangperiode tussen twee banen en hij verblijft deze periode in een tijdelijk appartement. De protagonist probeert zich op verschillende manieren zijn naam te herinneren. Hij reist bijvoorbeeld naar zijn geboortestad Utrecht om zijn geheugen op te frissen. “Utrecht als de koude douche voor de psyche” (96). Eenmaal hier aangekomen herkent hij niets en heeft hij geen idee welke richting hij op moet.

Halverwege het boek beschrijft Lanen dag -1, de dag voor de afschuwelijke kater. De protagonist neemt na een grote hoeveelheid alcohol te hebben geconsumeerd een pilletje aan van een onbekend meisje op een feest. Wanneer zij plotseling allerlei duistere dingen begint te roepen, wordt hij paranoïde en vlucht de toiletten in, waarbij hij zijn persoonlijke eigendommen verliest.

Dag -1 wordt opgevolgd door dag 15, de dag waarop de protagonist (opnieuw) het vrouwelijke personage ontmoet, zij spreekt hem aan in de trein. Hij herkent haar als het meisje van het feest en reageert in de eerste instantie boos en gepanikeerd, maar zij neemt hem bij de hand en hij laat zich door haar meevoeren. Ze gaan naar haar woning alwaar ze seks hebben. De volgende dag keert hij terug naar zijn appartement, zonder iets te weten te zijn gekomen over het meisje. (Ze wil haar naam niet zeggen.) Op dag 18 keert hij terug naar haar woning, waar hij blijft tot dag 26. Tijdens deze periode helpt het meisje hem op verschillende manieren om zijn naam terug te vinden, maar zonder resultaat. Op dag 26 krijgt het hoofdpersonage ruzie met het meisje, waarna ze beiden boos het appartement verlaten. Omdat zijn tijdelijke appartement niet meer beschikbaar is, verblijft de protagonist alleen in de woning van het meisje en wacht op haar terugkomst. Op dag dertig keert ze terug en drinken ze samen champagne om te vieren dat de protagonist dertig dagen niet gedronken heeft.

2.3 De melancholische man: een verdwaalde dertiger

Lanen creëert in deze roman een protagonist die zich compleet vervreemd voelt van de wereld. Iemand die al op jonge leeftijd in aanraking is gekomen met drank en drugs en bijna constant in een roes of met een kater heeft geleefd. Het sujet van deze roman start op het moment dat het hoofdpersonage zich realiseert dat hij zijn naam is vergeten. Ook realiseert hij zich al snel dat hij geen persoonlijke eigendommen meer heeft, zoals een telefoon of identiteitsbewijs. Hij heeft alleen nog een pinpas, maar deze is dusdanig beschadigd dat de naam erop niet meer leesbaar is. “Het lijkt alsof het leven zelf de naam, mijn naam, heeft doorgekrast” (71).

Het personage is in letterlijke en figuurlijke zin zijn identiteit kwijt. Hij heeft geen naam, geen werk en woont in een appartement dat niet van hem is. Tevens heeft hij geen telefoon, internet of televisie en leeft dus afgezonderd van de rest van de wereld. Leven zonder identiteit en vervreemding van de wereld, gaan in deze roman samen. Lanen toont hoe zijn hoofdpersonage door het verliezen van zijn identiteit werkelijk uit de wereld lijkt te verdwijnen. Hij beschrijft constant situaties waarin de protagonist niet in staat is om te interacteren met de wereld om hem heen, maar zich afzijdig houdt. Voor het personage zijn naam verloren was hij een outcast vanwege zijn drankverslaving. Het buiten de maatschappij staan vanwege een verloren identiteit sluit dus ook aan op het buiten de maatschappij staan vanwege een alcoholverslaving. Zo wordt het personage als drankverslaafde weggestuurd van

een terras – “Ze vragen of ik wil vertrekken. Ik ben niet per se luidruchtig maar ik denk dat zij vinden dat ik stink” (132) – en als naamloos persoon weggestuurd bij de bank. Men denkt daar dat hij een fraudeur is wanneer hij komt vragen welke naam er bij zijn rekeningnummer hoort (90).

Wanneer hij zijn eigendommen en zijn naam verliest, verandert hij in een soort schim. “Ik ben al een week als een schim aan het leven, realiseer ik me. Ik kuch, om te bevestigen dat ik nog besta.” (70) En: “De stad zuigt me door haar straten over haar grachten. Meegevoerd word ik. De man zonder naam met twee doosjes thee. Alsof mijn eigen wil me ook ontnomen is. De toeschouwer” (81). Het personage realiseert zich dat hij zonder naam eigenlijk niet bestaat en vraagt zich af: “Wat voor plaats is er voor een jongeman zonder naam? Niet eens per se binnen de samenleving, maar binnen de realiteit?” (87)

De protagonist beschouwt zichzelf als toeschouwer, maar voelt zich andersom niet comfortabel wanneer hij zelf bekeken wordt. Hij voelt zich vervreemd van zijn lichaam en van het menszijn. “Een vrouw met donker haar een paar stoelen verderop lijkt verbaasd en met een beetje afkeer naar me te kijken. Ik weet het niet zeker, maar het lijkt zo vanuit mijn ooghoek en ik durf niet goed te kijken. Ik schraap mijn keel en doe alsof ik een mens ben” (102).

Het “doen alsof ik een mens ben” is een terugkerend fenomeen in *Naamloos*. De protagonist is vervreemd van zijn lichaam en hij beschouwt zichzelf vaak niet in menselijke termen. Zo kijkt het personage tijdens het wassen van zijn handen naar beneden en beschouwt zijn handen dan als “gekke apparaten. Twee lompe deeghaken” (9). Maar ook dierlijke, primitieve termen worden vaak gebruikt wanneer de protagonist zichzelf omschrijft. Zo gebruikt het personage omschrijvingen als “holenmens” (15), “varkenslichaam” (21), “mongoloïde leeuw” (146) “dolle hond” (152) “wild zwijn” (179) en “amoebe” (249). Het personage ervaart zijn lichaam dus vaak niet als menselijk, maar als dierlijk of als machinaal.

Deze vervreemding leidt tot eenzaamheid. In de supermarkt denkt de protagonist aangesproken te worden door een oud vrouwtje, dat het in werkelijkheid niet tegen hem, maar tegen haar echtgenoot heeft.

“Kan je het vinden? Je staat er recht voor, lieverd.”

Ik krijg een warm gevoel van binnen. Ik ben in geen tijden meer uitgemaakt voor lieverd. Of schatje. “Ik weet niet waar ik naar op zoek ben, Popje,” zeg ik, terwijl ik mijn hand langzaam in de richting van haar gezicht breng om haar rimpelige wang aan

te raken. Vast te houden en nooit meer los te laten. Ik ben vol gevoelens die ik niet direct kan duiden (126).

De protagonist lijkt dus wel behoefte te hebben aan genegenheid, maar vindt deze niet in zijn omgeving. Hij is afgezonderd van de wereld, een eenmanskoninkrijk. “Ik ben de Prins van de Eenzaamheid. In mijn boxershort zwaai ik de scepter. Vanuit deze futontroon overzie ik mijn rijk. Mijn eenmanskoninkrijk” (177).

De tijdsbeleving van het personage is ook verstoord. Doordat Lanen het verhaal op niet-chronologische wijze vertelt, maar alles wel in de tegenwoordige tijd is geschreven, lijkt de tijd niet lineair maar gefragmenteerd te verlopen. Op het moment dat het hoofdpersonage meegaat naar het appartement van het meisje, beginnen de dagen echter wel op een juiste manier elkaar op te volgen.

2.4 De Manic Pixie Dream Girl: Naamloos

2.4.1. Heks -Fee

Op pagina 132 wordt het vrouwelijke personage voor het eerst geïntroduceerd. Zij wordt in de eerste instantie verbeeld als een mysterieus, bijna monsterlijk wezen. De protagonist wordt paranoïde door de drugs die hij van het vrouwelijke personage kreeg en wordt zodoende overvallen door een enorme angst en afkeer die zich tegen het meisje richt. Hij percipieert haar als losgeslagen en beschrijft hoe ze allerlei onsamenhangende, lugubere dingen naar hem schreeuwt.

“Wat weet jij van de achterkant van de ziel?” vraagt het meisje.

“Nou,” zeg ik.

“HELEMAAL NIKS, OUWE!” gilt ze ineens. “DIMENSIONALE INZICHTEN DIE VERDER REIKEN DAN DEZE BEPERKTE KOSMOS WAAR JE IN VASTGEROEST ZIT! ZWARTE GATEN DIE HELE PERSONEN OPSLORPEN! EN JE BLIJFT HIER MAAR ACHTER ALS EEN HOBBEZAK MET VLEES DIE BLIJFT DOBBEREN ZONDER DOEL OF RICHTING OF GEVOEL!” De angst zit me heftig in de keel. Mijn handen beginnen aan de buitenkant te zweten en ik wil niet weten wat ik net genomen heb. Ze heeft me vastgegrepen bij mijn bovenarm en kijkt me aan met vuur in haar donkere ogen. Ik probeer me los te rukken en ze schreeuwt verder: “JE ZIEL AFGENOMEN. JE SCHADUW GESTOLEN! JE HEBT DAAR GEEN RECHT OP! JE VERDIENT GEEN ZIEL!” (133)

Het meisje en de situatie worden hier geportretteerd als beangstigend, losgeslagen en gewelddadig. Zij heeft “vuur in haar ogen” en schreeuwt allerlei onheilspellende dingen. Lanen schildert het personage in deze ontmoeting af als de antagonist, het monster, de *madwoman*.

Tijdens hun tweede ontmoeting slaat deze monsterlijkheid juist om naar een extreem positieve situatie, een verheerlijking van het personage. Wanneer de protagonist het vrouwelijke personage opnieuw tegenkomt en haar herkent, raakt hij in de eerste instantie in paniek. Maar zij neemt hem bij de hand en hij volgt haar als in “een gewillige hypnose”, hij is door haar “verblind” (149). Het hoofdpersonage laat zich gewillig door haar sturen. “Als de weggeregende tekenfilmwereld waar Mary Poppins die twee zeurkinderen mee naartoe heeft genomen voor een gek avontuur” (148). De twee hebben seks met elkaar in de woning van het meisje. Hierna blijft de protagonist bij het meisje slapen en de volgende dag keert hij terug naar zijn eigen appartement.

Hij kijkt terug op deze ontmoeting met ongeloof, alsof hij in een roes was beland. Hij vraagt zich af of hij dit droommeisje wel werkelijk ontmoet heeft. “De gedachte overviel me dat het misschien allemaal een droom zou kunnen zijn”(157). Ook spreekt hij van een “seksuele mist” (158) waarin hij zich na hun ontmoeting waant. Het vrouwelijke personage is een soort magische figuur, ze wordt vergeleken met fantasiefiguren (Mary Poppins) en waargenomen als een droomverschijning.

Het victoriaanse ideaalbeeld van de *proper lady* doet later in het boek ook zijn intrede, door een verwijzing naar *Wuthering Heights* (1847). Deze intertekstualiteit zou men kunnen lezen als een soort mise-en-abyme. Er zijn namelijk een aantal overeenkomsten tussen de plot van *Naamloos* en die van *Wuthering Heights*. In *Wuthering Heights* komt Catherine in aanraking met een identiteitsloze jongen met een onbekende achtergrond (Heathcliff) op wie ze later verliefd wordt. Het personage van Heathcliff wordt vaak geassocieerd met driften en dierlijkheid, net zoals de protagonist in *Naamloos*. Catherine neigt juist naar het ideaaltype van de victoriaanse vrouw: de *proper lady of Angel in the House*.

2.4.2. Moeder – Kind

Al voordat het vrouwelijke personage haar intrede maakt in de roman (op pagina 132), gebruikt Lanen veelvuldig het vrouwelijke lichaam in stijlfiguren en in beeldspraak. Deze beschrijven dan vaak prettige, veilige omstandigheden. Het vrouwelijke lichaam wordt zodoende door het boek heen geassocieerd met positieve situaties, bijvoorbeeld: ‘een gouden

zon die mij met geopende armen wenst te ontvangen in een moedermelktemperatuurwarme boezem” (21). Zo wordt ook de verblijfplaats van het hoofdpersonage gelijkgesteld met een ‘boezem’. “Ik wrik me los uit de boezem van het appartement. Ik worstel me mijn kleren in en dan de baarmoeder van het trappenhuis uit”(119). Het vrouwelijke lichaam is hier dus een soort thuishaven.

Ook het beschrijven van plezierige gebeurtenissen, zoals het aanbreken van het weekend wordt door het hoofdpersonage op deze manier beschreven. Het personage kijkt ernaar uit dat hij weer aan “de tiet van moeder nacht” mag (53). Het motief van het moederlijke lichaam zien we ook terug in herhaalde verwijzingen naar de foetushouding (47). Lanen gebruikt vrouwelijkheid en het moederlichaam om een positieve omgeving of stand van zaken te beschrijven.

Andere zaken die uitvoerig beschreven worden, zijn de gevoelens die het meisje bij de protagonist oproept. Dit zijn vaak gevoelens van rust en geborgenheid, het meisje biedt hem troost. Wanneer het hoofdpersonage haar voor de tweede keer bezoekt in haar appartement, barst hij in huilen uit.

We belanden op het bed. Vingers zijn op plekken. En handen ook. Er is genoeg animo van haar kant. Maar het rennen heeft mijn lul veranderd in een piemeltje waar moeilijk leven in te krijgen is. Dan barst ik in huilen uit. Diepe hik-achtige snikken uit de bodem van mijn buik. Allesverscheurend, nietsontziend. Met mijn hoofd in haar schoot en mijn renschoenen nog aan vloeien de tranen en bevlek ik haar toch nog met een lichaamsvloeistof. “Nou nou,” zegt ze en ze aait met één hand over mijn rug (168).

In dit fragment vindt er duidelijk een overgang plaats. Waar het meisje eerst door de protagonist wordt benaderd als een lustobject, neemt zij in dit fragment een andere rol aan. Deze nieuwe rol is gemotiveerd door de verandering in de protagonist. Omdat zijn houding verandert van die van een geile man naar die van een jongetje, verandert zij van een lustobject naar een ‘moeder’. Zij biedt troost en “kust de tranen van zijn gezicht” (171).

Alhoewel vrouwelijkheid in dit boek vaak geassocieerd wordt met een soort moederlijke geborgenheid, wordt het vrouwelijke personage tevens geassocieerd met jeugdigheid. Zo gebruikt Lanen vaak verkleinwoorden wanneer hij haar omschrijft, ze draagt “onderbroekjes”(192), heeft “poezelige voetjes” (192) neemt kleine “vogelhapjes” (179) en het woord lachen wordt vervangen door het babyachtige “kirren” (181). Het vrouwelijke

personage wordt door de mannelijke protagonist in dit opzicht beschouwd als schattig of aandoenlijk.

2.4.3. seksueel object – seksueel autonoom

De rol van seksualiteit in deze roman is vrij paradoxaal. Het vrouwelijke personage wordt gefocaliseerd vanuit het hoofdpersoon en hij maakt bijvoorbeeld observaties van haar uiterlijke schoonheden. Zo beschrijft hij meerdere malen haar ronde billen, haar zachte karamelkleurige huid en de vorm van haar mond. Hij noemt haar “een volmaakt schepsel” (179). Deze observaties worden regelmatig seksueel geïnterpreteerd zoals “een seksuele glimlach”(191) en “ze vult een groot glas met water en drinkt op een manier die ik geil vind”(152).

Hoewel het vrouwelijke personage steeds geobserveerd wordt, is zij op seksueel gebied juist zeer assertief; zij neemt meestal het initiatief. Overigens heeft zij zelf ook door dat het mannelijke personage haar ‘gebruikt’ als een soort remedie tegen zijn eigen problemen:

“Denk je dat ik een personage uit een boek ben of zo? Dat ik alleen maar word opgevoerd om de hoofdpersoon uit een roman zijn openbaringen voor te kauwen? Met hier en daar nog wat seks, voor de aardigheid? Een Deus Ex Machina in de vorm van een seksuele vrouw? Een Deus Ex Vagina?” (220).

Het vrouwelijke personage wordt dus enerzijds beschouwd vanuit de mannelijke blik van het hoofdpersoon, die haar vaak op een seksuele manier interpreteert. Tegelijkertijd is het vrouwelijke personage wel assertief en wijst ze haar rol als ‘Deus Ex Vagina’ af.

2.4.5 product - persoon

Het vrouwelijke personage wordt in de roman zeer weinig uitgediept. Zowel het hoofdpersoon als de lezer komt vrijwel niets over haar te weten. Ze maakt dan ook geen noemenswaardige ontwikkeling door en ze heeft geen achtergrondverhaal.

Er worden wel een aantal excentrieke eigenschappen van het personage omschreven, deze worden geobserveerd door de protagonist. Zo houdt ze niet van roken maar steekt ze wel geregeld een sigaret op, omdat ze alleen de eerste twee hijsen lekker vindt, en heeft ze een onconventionele muzieksmaak (188). Deze eigenschappen verdiepen het personage echter nauwelijks, omdat er behalve deze excentrieke trekjes weinig over de achtergrond, het karakter of de motivaties van het personage bekend wordt.

Een fragment waarin de rol van het vrouwelijke personage expliciet besproken wordt, is dat waarin zij in conflict komt met de mannelijke protagonist. Dit conflict ontstaat wanneer de hoofdpersoon een grapje maakt over dat hij nog steeds de naam van het meisje niet weet, waarna de twee de volgende dialoog hebben:

“Het is niet belangrijk hoe een mens heet of waar hij of zij vandaan komt. Dat is de te leren les, toch?”

Haar gezichtsstand beweegt nog verder van lieflijk.

“Een te leren les? Het is niet belangrijk hoe bla of bla?” vraagt ze terwijl ze me verbaasd en boos aankijkt. Verboosd.

Ik weet niet of ik antwoord moet geven en als ik dat wel wist dan wist ik niet hoe ik moest antwoorden. Ik verschuil me in de stilte die steeds zwaarder wordt.

“Denk je dat ik een personage uit een boek ben of zo? Dat ik alleen maar word opgevoerd om de hoofdpersoon uit een roman zijn openbaringen voor te kauwen? Met hier en daar nog wat seks, voor de aardigheid? Een Deus Ex Machina in de vorm van een seksuele vrouw? Een Deus Ex Vagina?”

Dit laatste zou heel grappig zijn geweest als de sfeer wat minder angstaanjagend zou zijn.

“Het feit dat ik niet wil zeggen hoe ik heet, dat ik jou mijn naam niet wil geven, betekent niet dat ik geen leven heb! Dat ik ophoud met bestaan op het moment dat jij mij niet meer ziet. Alsof ik verdwijnt van een pagina en dan weer op een bankje zit te wachten in het hoofd van de auteur. Alsof mijn bestaan er alleen maar zou zijn voor jou om lering uit te trekken!” De woorden worden als vuur naar buiten gespuugd.

(220).

In deze passage verwijst Lanen heel duidelijk naar het stereotype van de vrouwelijke redder in het verhaal, *de Manic Pixie Dream Girl*. Deze verwijzing is paradoxaal: enerzijds subversief en anderzijds ironisch. Door de MPDG een bewustzijn van haar gereduceerde rol uit te laten spreken en haar deze rol vervolgens te laten afwijzen, toont het personage subversiviteit. Het meisje vergelijkt het beeld dat het mannelijke hoofdpersoon van haar heeft zelfs met een boekpersonage: het is niet realistisch. Lanen reflecteert door deze vergelijking met het boekpersonage dus ook indirect op zichzelf en zijn fantasieën als auteur. Het vrouwelijke personage spreekt zich uit tegen het idee dat ze alleen op de pagina's van zijn boek bestaat om het hoofdpersoon zijn “openbaringen voor te kauwen”. Ook verwijst ze naar Deus Ex Machina, een narratieve techniek waarin wordt ingegrepen door een ‘wonderbaarlijke

verschijning' zoals een magisch figuur of een bovennatuurlijke kracht. In *Naamloos* wordt haar personage vaak beschreven als iets mysterieus, bovennatuurlijks.

Dit hele fragment is daarom ook erg ironisch: de eigenschappen die het personage ontkent heeft ze juist wel en de rol die het meisje afwijst, is exact de rol die ze vervult in de roman. Dit fragment is kritisch op het archetype van de MPDG, maar deze kritiek wordt in de rest van de roman niet doorgevoerd. De roman is zo dus eigenlijk kritisch op zichzelf.

Het vrouwelijke personage in de roman bestaat door de waarneming van de protagonist. Ze heeft geen eigen (sub)plot en maakt geen ontwikkeling door. Wanneer het hoofdpersoonage haar vraagt wat ze dan "buiten zijn pagina's" doet, antwoordt ze: "Dat doet er toch allemaal niet toe! Al doe ik niks anders dan hier mijn nagels vijlen. Misschien verander ik 's nachts wel in een kat. Weet jij veel!" (221).

Dit antwoord, samen met het feit dat ze haar naam niet wil geven, zou op twee manieren uitgelegd kunnen worden. Het zou een manier kunnen zijn van het vrouwelijke personage om een 'agency' te claimen: zolang ze niet helemaal gezien wordt, kan ze niet tot een object gemaakt worden. Dit zou passen bij de subversieve lezing van dit fragment. Maar het zou ook uitgelegd kunnen worden in de lijn van de rest van de roman: het maakt niet zoveel uit wat het meisje doet of hoe ze heet, want ze is slechts een plotmiddel om de ontwikkeling van de protagonist te faciliteren.

2.5. Conclusie

In de roman *Naamloos* van Pepijn Lanen kunnen we duidelijk het archetype van de *Manic Pixie Dream Girl* terugvinden. De protagonist is te scharen onder het type 'melancholische man', hij is (letterlijk) op zoek naar zijn identiteit en gaat dwalend door het leven. Het vrouwelijke personage wordt omschreven in extremen. Bij de eerste ontmoeting is zij monsterlijk en angstaanjagend, bij de tweede ontmoeting is zij juist een soort engel. Het personage wordt in beide gevallen afgeschilderd als een extreem type, niet als een genuanceerd en geloofwaardig personage. Ook komt hierin duidelijk naar voren dat het personage over een bepaald soort 'magie' (pixie) beschikt, ze is geen gewoon mens maar een mysterieus figuur.

In de roman zien we ook de verschillende functies die het personage vervult ten behoeve van het mannelijke hoofdpersoonage. Ze is zijn lustobject en zijn moeder die troost en geborgenheid biedt. Tevens helpt ze hem in zijn zoektocht naar zijn identiteit.

Alhoewel we weinig over het vrouwelijke personage te weten komen, zijn er wel een aantal

typische MPDG eigenschappen in haar personage te ontdekken. Zo is ze aantrekkelijk en seksueel vrij. Door de protagonist wordt ze vaak gepercipieerd als kinderlijk, een ander kenmerk van de MPDG.

De aanwezigheid van het stereotype in deze roman blijkt ook uit het feit dat het vrouwelijke personage geen ontwikkeling doormaakt. De lezer weet weinig over haar en komt ook weinig over haar te weten. De enige verandering rondom het personage is dat zij haar naam aan het eind van het boek wel prijsgeeft, maar hoe deze verandering geïnterpreteerd moet worden is niet duidelijk, omdat er te weinig informatie over het personage is gegeven. Zij heeft geen eigen plot, haar personage wordt gedreven door wat het mannelijke personage nodig heeft.

Er zijn ook een aantal punten waarop Lanens boek duidelijk afwijkt van de conventionele *Manic Pixie Dream Girl*. Ten eerste wordt Lanens vrouwelijke personage getoond in twee extremen: het monster en de engel. Het feit dat dit personage beide extremen belichaamt, is al enigszins afwijkend. Het is conventioneeler dat het vrouwelijke bijfiguur slechts één van deze rollen vervult, in het geval van de MPDG is dit de rol van de reddende engel. Lanen koos er echter voor om de twee rollen door hetzelfde vrouwelijke personage te laten vervullen, waardoor er ook een interessante ontwikkeling ontstaat: de protagonist raakt zijn identiteit kwijt (mede) dankzij een meisje met een pilletje en hetzelfde meisje helpt hem vervolgens om er weer bovenop te komen. Het feit dat het meisje ook de antagonist is, laat het geheel minder toevallig lijken. Dit past ook in de magische, Deus Ex Machina interpretatie: wellicht was het kwijtraken van de identiteit geen ongelukkige toevalligheid, maar noodzakelijk om een grotere ontwikkeling door te kunnen maken, zoals het genezen van een alcoholverslaving of het volwassen worden

Een andere punt waarop het boek afwijkt van de conventionele MPDG is wanneer het vrouwelijke personage zich uitspreekt tegen dit stereotype. Hierin blijkt heel duidelijk dat Lanen zich bewust is van dit type en door zijn personage dit type (in woord) af te laten wijzen, lijkt hij met de conventie te willen breken. Lanen doet hierna echter weinig met deze conventiebreuk, zijn personage verdwijnt juist van de bladzijdes en we leren geen nieuwe informatie over haar. De functie van dit fragment is dus moeilijk te interpreteren. Lanen verwijst naar het stereotype, problematiseert daarmee zijn eigen boek, maar biedt geen uitkomst.

Hoofdstuk 3. Lieve van Ronald Giphart

3.1 Formele kenmerken

De roman *Lieve* van Ronald Giphart (1965) verscheen in 2016 bij Uitgeverij *het Podium* te Amsterdam en telt 247 pagina's. *Lieve* volgde op het met veel lof ontvangen *Harem* (2015) en is de achtste roman van Giphart.

Over *Lieve* verschenen enkele artikelen die focusten op het concept van de *Manic Pixie Dream Girl*. In *de Volkskrant* en op de feministische website *Vileine.com* verschenen recensies die dit boek associeerden met het stereotype, namelijk door de personages van *Lieve* en *Liv*. Als reactie op het bericht in *de Volkskrant* verscheen op de website van Uitgeverij *het Podium* een artikel van uitgever Joost Nijssen waarin hij de argumenten in de recensie weerlegt. Zo noemt Bo van Houwelingen in *de Volkskrant* Gipharts vrouwelijke hoofdpersonages “onschuldige kindvrouwtjes zonder noemenswaardig innerlijk leven”. Joost Nijssen spreekt haar tegen en noemt de vrouwelijke personages diffuser en paradoxaler dan omschreven door van Houwelingen. “Ik vond zowel personages *Lieve* als *Liv*, de actrice die de actrice speelt, veel meerduidiger, sterker en autonomer ook, en zeker niet infantiel-meisjesachtig.” Volgens Nijssen zijn de personages dus veel complexer en genuanceerder. Ditzelfde stelt hij over de mannelijke hoofdpersonages, hij vraagt zich af: “Zijn de mannen die in *Lieve* zo bekoord blijken door de betoverende actrices *Lieve* en *Liv*, wel zo ongezouten die melancholieke hulpbehoevende personages die aan het archetype MPDG gekoppeld zijn?”

3.2. De plot

De verhaallijnen in *Lieve* worden op niet-chronologische wijze weergegeven. Giphart vertelt het verhaal in de verleden tijd. De vertelinstantie is een alwetende verteller. Afwisselend wordt in de derde persoon het perspectief van verschillende personages beschreven, dit zijn Noah Boudrin, Casper de Groot, *Lieve Vanlieve*, *Liv Minnema*, *Bison van Beerschot*, *Mathilde van Beerschot* (*Bisons* moeder) en *Dirk Montaigne*.

De roman bestaat hoofdzakelijk uit twee verhaallijnen die afwisselend worden verteld. De eerste is gesitueerd rondom de opnames van de speelfilm *Lieve*, geregisseerd door regisseur

Noah Boudrin en gespeeld door Liv Minnema en Bison van Beerschot. De andere plot draait om het (liefdes)leven van Lieve Vanlieve, de verongelukte vrouw van Noah Boudrin, op wier leven de speelfilm gebaseerd is.

In het eerste verhaal wordt verteld hoe Liv, een beginnende actrice, deelneemt aan een casting voor de speelfilm *Lieve*. Door Livs bereidheid om in te gaan op een vreemd verzoek van Noah tijdens de auditie, wint ze de rol. De tegenspeler van Liv is de bekende Bison van Beerschot, een knappe en populaire Nederlandse acteur. Hij heeft een turbulente geschiedenis met vrouwen, zijn hart is al vele malen gebroken.

Noah verbiedt zijn twee hoofdrolspelers om buiten de set contact met elkaar te hebben, zodat hun chemie op het scherm puur blijft. Tijdens de eerste opnamedag, een expliciete seksscène, zijn er technologische problemen waardoor de opnames tijdelijk gestaakt moeten worden. Bison en Liv moeten met zijn tweeën op de set blijven wachten en hebben daar, op Livs initiatief, seks met elkaar. Bison wordt erg verliefd op Liv, maar zij is niet zo van hem onder de indruk als hij van haar.

Noah, die eerder contact tussen zijn hoofdrolspelers verbood, vraagt Liv later juist om iets met Bison te beginnen omwille van de chemie op het scherm. Ook vertelt hij haar een geheim over Lieve, namelijk dat zij een prostituee was toen hij haar ontmoette.

Tijdens de opnameperiode van de film *Lieve* ontdekt Liv dat ze in verwachting is van Bison. Hij komt hierachter en is blij met het nieuws, terwijl Liv zelf twijfelt of ze het kind wel wil houden. Uiteindelijk besluit ze abortus te laten uitvoeren en Noah vraagt haar of hij de ingreep mag filmen. Hij vertelt dat Lieve ook eens zwanger was geraakt, maar dat ze het kindje weg had laten halen zonder dat Noah erbij was. Liv geeft toestemming aan Noah om mee te gaan en de ingreep te filmen, onder de voorwaarde dat ze Bison later zelf op de hoogte stelt.

Op de laatste draaidag komt Bison niet opdagen. Hij blijkt zelf ontdekt te hebben dat Liv het kindje heeft laten aborteren en heeft zichzelf tegen een boom doodgereden.

De tweede plot draait om de driehoeksverhouding tussen Lieve, Noah en Casper. De jonge actrice Lieve Vanlieve ontmoet de oudere schrijver/scenarist Casper de Goede en begint een affaire met hem. De twee beginnen kort daarna een soort spel; in opdracht van Casper verleidt Lieve allerlei mannen om hem later over al haar escapades te vertellen. Casper geeft haar de opdracht om zich voor te doen als een prostituee en zijn vriend, de dan nog jonge en onbekende regisseur Noah Boudrin, te verleiden. Casper hoopt hiermee Noah, die op dat moment een film over prostitutie maakt, te inspireren. Noah wordt echter verliefd op Lieve en

zij op hem. Ze krijgt de hoofdrol in zijn film *Sub*, welke een succes wordt en voor hen beiden tot een succesvolle carrière leidt. Lieve beëindigt de affaire met Casper, maar vertelt Noah nooit het ware verhaal achter hun ontmoeting. Een aantal jaar later verongelukt Lieve Vanlieve omdat ze in oververmoeide en beschonken staat tegen een boom aan is gereden.

3.3 De melancholische man

In de roman *Lieve* zijn er meerdere belangrijke mannelijke personages. De drie belangrijkste hiervan zijn de regisseur Noah, de scenarist en schrijver Casper en de jonge acteur Bison. Nathan Rabin omschreef de *Manic Pixie Dream Girl* als een fantasie van de “fevered writer/director”. Interessant is dus dat film en fictie werkelijk een grote rol spelen in dit boek. Twee van de hoofdpersonen, Noah en Casper, zijn respectievelijk regisseur en schrijver.

3.3.1 Noah Boudrin

Noah is een regisseur en de echtgenoot van de verongelukte actrice Lieve Vanlieve. Met de speelfilm *Lieve* probeert hij de liefdesgeschiedenis tussen hem en Lieve te recreëren. De film is voor hem een manier om met zijn verdriet over haar dood om te gaan.

“Ik weet dat Lieve dood is en dat besef zeurt al bijna drie jaar als achtergrondruis in mijn kop, ieder moment van de dag, iedere nacht, in ieder gesprek met iedereen, bij alles wat ik doe en laat. Bij wat we vandaag schoten veranderde deze permanente ruis in een klankkast van verdriet” (140).

De film is niet alleen een klankkast van verdriet, maar ook een poging tot verzet tegen de dood van zijn geliefde en muze. Noah gebruikt de film als middel om Lieve weer tot leven te wekken.

Zijn film zou de ultieme poging zijn zich neer te leggen bij een domme verkeersmanoeuvre die onfortuinlijk eindigde tegen een boom langs de Brabantse provincieweg. Zijn doel was haar voor altijd levend te houden, voor minder deed hij het niet (60).

Noah is een personage dat ook buiten de set de mensen in zijn omgeving probeert te regisseren. Hij doet dit allemaal ten behoeve van de film, maar mengt zich hierbij wel in het privéleven van zijn acteur en actrice. Zo verbiedt hij in de eerste instanties zijn hoofdrolspelers Liv en Bison om elkaar buiten de set te contacteren (33), en vraagt hij Liv later juist om Bison te verleiden (171).

Noah regisseert dus niet alleen de film, maar ook de personen Liv en Bison. Hij positioneert zichzelf hierdoor buiten zijn omgeving, hij beschouwt en bestuurt deze van een afstand. Zijn acties worden gemotiveerd door zijn nostalgie naar de tijd waarin Lieve nog leefde en zijn doel om haar met zijn film levend te houden. Dit blijkt uit zijn betrokkenheid bij het leven van Liv en haar relatie met Bison. Op een bepaald moment is Liv in de ogen van Noah Lieve: “Jij bent zo Lieve, Liv, dat kun je je niet voorstellen. Jij handelde niet in de geest van Lieve, jij wás Lieve” (140). Zo ziet hij zijn kans bepaalde delen van de geschiedenis over te doen.

3.3.2 Casper de Goede

Noahs leven wordt op zijn beurt gestuurd door de schrijver en scenarist Casper de Goede. Casper geeft Lieve de opdracht zich uit te geven als escortdame en een avond door te brengen met Noah, die op dat moment bezig is met *Sub* (een film over prostitutie). Casper heeft door het in scène zetten van deze ontmoeting een enorme invloed uitgeoefend op het leven van Noah, die zich hier niet van bewust is. Indirect wordt de complexe verstandhouding tussen de twee mannen wel besproken: in een dubbelinterview over hun werk bespreekt Casper de verhouding tussen een regisseur (Noah) en een scenarist (Casper).

“Ik zie hun verhoudingen meer als die tussen een puber en zijn ouders,” had Casper geantwoord. “Geen enkele puber denkt eraan dat zijn ouders zijn geest proberen te vullen wanneer zij hem meenemen naar een museum of in Scandinavië op elandsafari, net zomin als hij snapt dat zijn ouders hem voor kwaad willen behoeden door er steeds op te hameren niet langs afgronden te rennen. Pubers zijn regisseurs en ouders zijn scenaristen. Een puber denkt dat hij zijn eigen leven maakt, maar het zijn zijn ouders die dat leven ongemerkt sturen” (83).

Casper heeft deze invloed uitgeoefend door middel van Lieve. De impact van deze actie wordt echter veel groter dan hij had kunnen voorspellen, omdat Noah met Lieve trouwt en haar bovendien de hoofdrol in *Sub* aanbiedt. “Casper had iets in werking gezet waarop hij nu geen grip meer had. *Don't wish for elephants, unless you own a zoo*” (157).

Caspers melancholie schuilt in zijn (geheime) liefdesverdriet om Lieve. Zij verliet hem eerst voor Noah en kwam daarna ook nog eens te overlijden. Omdat niemand wist over de relatie tussen Casper en Lieve, heeft hij zijn verdriet voor zichzelf moeten houden en dit deel van zijn leven moeten afzonderen van de rest van de wereld. In het slot van het boek deelt de

alwetende verteller mee dat Casper Lieve altijd zal blijven missen: “Hij heeft na Lieve nooit meer een nieuwe Lieve gevonden” (246).

3.3.3 Bison van Beerschot

Het derde belangrijke mannelijke personage is Bison van Beerschot, een jonge succesvolle acteur. Bison wordt omschreven als een erg gevoelig en fragiel personage. Hij heeft depressieve en destructieve neigingen. In het verleden is hij na een relatiebreuk suïcidaal geweest en is hij ten gevolge hiervan tijdelijk bij zijn ouders ingetrokken.

Tijdens een kerstdiner met zijn familie liet hij doorschemeren hoeveel hij van touwen wist, hij wist precies welk touw welk gewicht kon dragen. Waarom zou een acteur iets van touwen weten. Bij zijn vader – klinisch psycholoog in een ziekenhuis in Rotterdam – ging een alarmbel af. Twee dagen later, nog voor Oud en Nieuw, werd Bison opgehaald door Mathilde en Huib, zijn ouders, die hem verplichtten weer thuis te komen wonen tot hij zijn zelfdestructieve neigingen kwijt was (29).

Bison worstelt met het acteur-zijn. Zo dumpst zijn vriendin Olga hem voor iemand die “minder oppervlakkig is” (28). Wanneer hij in reactie hierop besluit zichzelf te verhangen, doorloopt hij bewust de fases die aan suïcide voorafgaan, alsof het een soort performance betreft.

Hij had al lang besloten wat hij zou doen als Olga niet bij hem terugkwam: dan zou hij zich verhangen. Ergens had Bison gelezen dat de eerste stap naar het plegen van zelfmoord de keuze van een methode is. Mensen die steeds zwabberen tussen verschillende manieren waarop ze zichzelf van het leven willen beroven, zijn nog lang niet zover als zij die hebben besloten hoe ze het gaan doen. In de tweede fase gaan potentiële zelfmoordenaars hun naderend actie aankondigen door signalen af te geven aan hun omgeving. Een opmerking hier, een verzuchting daar. Dat laatste deed Bison (28).

Bisons zelfdestructieve gedrag lijkt telkens aangewakkerd te worden door de vrouwen in zijn leven. “Bison kon zich verliezen in een vrouw zoals een ander verslaafd raakt aan heroïne of crystal meth” (27). Hij gelooft in een ‘grote liefde’, maar zijn relaties leidden telkens tot afwijzing (86). “Ik heb altijd een rotsvast vertrouwen gehad dat als ik de vrouw ontmoet met wie alles anders zou kunnen zijn, ik dat meteen instinctief weet. Zij is het. Zo moet het zijn. Zo is het voorbestemd”(142).

Bison is dus een paradoxaal personage. Enerzijds zorgt hij voor de gevoelige en romantische invalshoek in het verhaal, als een persoon die zichzelf compleet over lijkt te geven aan de

liefde. Anderzijds worstelt hij met zijn eigen oppervlakkigheid en die van zijn omgeving, waardoor zijn gevoelige en romantische kant soms juist een performance lijkt. “Bison speelde de rol van ontwapenende superstud” (47). Wanneer Liv vraagt hoe vaak al hij de ware heeft gevonden en of hij al wel eens eerder tegen iemand heeft gezegd dat ‘zij het is’, antwoordt hij: “Misschien, maar dat ben ik vergeten” (142).

De drie mannelijke personages getuigen dus van verschillende eigenschappen die passen in het plaatje van de mannelijke personages naast de *Manic Pixie Dream Girls*. Noah worstelt vooral met nostalgie en Casper met liefdesverdriet en afzondering. Bison lijkt qua type het meest op de melodramatische man: hij is gevoelig, stelt zich afhankelijk op en heeft depressieve neigingen. Daarnaast worstelt hij met oprechtheid: het ondergaan van emoties beschouwt hij als een soort performance.

Dit gebrek aan oprechtheid past bij de omgeving waarin de personages bewegen: de theaterwereld, die op zich al heel artificieel is, maar ook de laat-postmodernistische maatschappij waarin ironie de omgeving is geworden en mensen niet meer lijken te weten hoe ze oprecht moeten zijn.

De drie mannen worden met elkaar vergeleken in de context van melancholie.

Liefde is vooral om gek van te worden, letterlijk. Al in 1623 werd dit beschreven door de Franse arts Jacques Ferrand in zijn boek *Erotomania*: liefde is een vorm van waanzin, liefde veroorzaakt ‘verwilderingen van het hart’ en ‘jammerlijk zelfverlies’. Ferrand noemde het ‘la Mélancholie amoureuse’. Volgens hem was het ‘overbelasting van het hoofd’ die verliefdheid obsessieel maakt. Wie verliefd is herhaalt steeds dwangmatig ‘gedachten in de verbeelding’, waardoor het verlangen almaar groeit. Dit gold voor Caspers liefde voor Lieve, maar evenzeer voor Noah en misschien wel in grotere mate voor Bison, die in een diepere fase van amoureuze melancholie geraakte (178).

3.4. *Manic Pixie Dream Girls*: Liv & Lieve

3.4.1 Heks – Fee

Liv wordt omschreven als iemand die enerzijds erg open en charmant is, en anderzijds koelbloedig. Bison omschrijft haar als iemand die bestaat uit tegenstellingen.

“Dat je je heel erg geeft en tegelijkertijd terughoudend bent,” had hij geschreven. “Dat je oprecht bent in alles wat je doet, maar ook onberekenbaar bent. Dat je jezelf laat zien en tegelijkertijd jezelf verhult. Dat je iemand (mij in dit geval) het gevoel geeft de koning van de wereld te zijn, maar ook de grootste loser” (164).

Livs effect op Bison is dus enerzijds extreem positief: Bison voelt zich dankzij haar de koning van de wereld. Ook plaatst hij haar op een voetstuk. “De wereld bestaat uit bewonderaars en hen die worden bewonderd. Ik ben een bewonderaar en jij een bewonderde” (163). Hij voelt zich door haar overrompeld. “Als overrompelen een sport zou zijn, was hij knock-out gegaan in de tweede ronde” (131). Anderzijds heeft ze, in tegenstelling tot het stereotype van de pixiegirl, een negatief effect op hem. Zij geeft hem tevens het gevoel dat hij “de grootste loser” is. Bison begint haar op een zeker moment zelfs te haten.

De verslaving die verliefdheid heet. Het was een bipolaire gemoedstoestand: zijn liefde was immens groot, maar tegelijkertijd begon hij Liv ook te haten, als een voetbalsupporter die voortdurend wordt teleurgesteld en toch iedere wedstrijd weer op de tribune zit. Hij hield van haar, hij haatte haar. Hij haatte haar om haar wispelturigheid, haar aanhankelijkheid, haar klaarblijkelijke afkeer van hem, om hoe ze op de set fluisterend in zijn oor kon vragen ‘of hij haar nog wel bewonderde’ – waarna ze vier dagen wachtte met het beantwoorden van een simpele app; om de bewondering die ze steeds verlangde en de kilheid die hij desondanks voelde, om de manier waarop ze duidelijk maakte dat hij haar eigenlijk koud liet, dat andere mannen haar veel meer boeiden.

Het feit dat hier de term ‘teleurgesteld’ wordt gebruikt, maakt duidelijk dat Bison bepaalde verwachtingen heeft van Liv. Er gaan klaarblijkelijk bepaalde beloftes of associaties met haar personage gepaard – volgens Bison – en deze worden niet waargemaakt. Het feit dat de beloftes niet worden ingewilligd zorgt bij Bison voor teleurstelling.

Soms wordt Liv niet alleen afgeschilderd als ongeïnteresseerd of afgemeten, maar zelfs als gevaarlijk. “De blik die Liv Bison toewierp had klauwen en vlijmscherpe nagels” (89). In deze bipolaire toestand hemelt Bison Liv enerzijds helemaal op, anderzijds beschrijft hij haar als wispelturig en kil.

In het personage van Lieve vinden we ook deze paradox, alhoewel deze minder expliciet wordt gemaakt dan in het personage van Liv. Lieve heeft wat weg van het stereotype van de

femme fatale, maar heeft daarnaast wel een veelzijdigere en complexere persoonlijkheid dan de standaard mannenverslinder. In de passages gefocaliseerd vanuit Noah Boudrin wordt duidelijk hoe liefhebbend ze is. Ze laat hem “onvoorwaardelijk voelen dat ik het waard ben dat ik leef en dat ik trots mag zijn op wie ik ben” (89). Kort na de eerste ontmoeting tussen Lieve en Noah volgt een fragment, gefocaliseerd vanuit Noah, waarin hij Casper over Lieve vertelt. “Ik heb nog nooit zoiets voor een vrouw gevoeld, en dat na één nacht”(156). De alwetende verteller benadrukt nogmaals de impact van Lieve op Noah. “In de geschiedenis van de liefde was nimmer een man zo geraakt door een vrouw als Noah door Lieve” (156).

Lieve wordt door Noah omschreven als een vrouw met een “ongeremde persoonlijke overgave” (9) en “Ze leefde voor liefde, passie, hartstocht, verlangen, overgave, zelfverlies, puurheid. Ze gaf zich volledig” (17).

Lieve wordt zowel Noahs geliefde als muze. Haar personage brengt ook iets anders teweeg in de mannen in haar leven. Ze brengt een narratief, een gevoel van vooruitgang in het leven van anderen. Zo stelt één van haar aanbidders, opnameleider Dirk Montaigne, dat zij iets in hem had losgemaakt. “Misschien niet eens zozeer een duistere begeerte als wel een verlangen dat dieper ging. Een verlangen naar... naar wat eigenlijk? ‘Naar toekomst,’ bracht Dirk uiteindelijk uit”(192).

In andere passages blijkt echter ook de kille, apathische kant van Lieve. Ze slaapt met Casper terwijl ze eigenlijk een vriendje heeft en houdt over deze affaires een dagboek bij. Met haar minnaar Casper spreekt ze minachtend over haar vriend “studentje Germanistiek” en ze gebruikt hem zelfs in de seksuele spelletjes die Casper voor haar uitdenkt. Wanneer haar vriend dit dagboek ontdekt en zich vervolgens probeert te verhangen, toont Lieve weinig emoties. Ze noemt het een “hysterische, aanstellerige persiflage op een zelfmoordpoging” (119) en verbreekt de relatie.

Waar de paradox tussen fee en heks bij Liv vooral waargenomen wordt door één persoon (Bison), wordt het personage van Lieve door verschillende mannelijke personages op verschillende manieren waargenomen. Wel worden aan beide vrouwelijke personages eigenschappen van de twee extremen toegeschreven: ze hebben engelachtige en hekserige eigenschappen en hebben zowel een positief als negatief effect op de mensen in hun leven.

3.4.2 Moeder- kind

In het personage van Liv zijn moederlijke eigenschappen minder vertegenwoordigd dan in Lieve. Ze heeft niet de zorgzame of meelevende karaktertrekken die vaak aan een moeder

worden toegekend. Het gebrek aan deze eigenschappen weerklinkt ook in haar houding wanneer ze zelf een kind blijkt te dragen. Op het moment dat ze zelf zwanger blijkt te zijn, lijkt ze dus ook van haar lichaam te vervreemden.

Volgens de filosoof Husserl kan iemand zijn eigen lichaam op twee manieren waarnemen: door zichzelf te betasten of door betast te worden door zichzelf. Livs hand ervoer haar buik als een zacht kussen van vlees, maar haar buik ervoer haar hand als het ruwe oppervlak van haar vingertoppen. Eén lichaam, twee gevoelens (193).

Bison is daarentegen wel blij met haar zwangerschap en juist hierdoor vervreemdt ze ook van hem. “Hij vertelde dat bij haar – los van zijn kind in haar bui – zo’n bijzondere knappe mooie geweldige pure lieve leuke... blablabla. Liv verwijderde zijn app nog voor ze het bericht had uitgelezen” (193).

In een fragment waarin Liv een babykledingwinkel bezoekt, wordt haar ambigue houding tegenover het krijgen van een kind nog eens benadrukt. Ze weigert een gesprek aan te gaan met de verkoopster en denkt terug aan haar eigen ouders: de moederlijke wellust van haar moeder en haar vader die zijn pasgeboren dochter niet kon verdragen en “geile heil” zocht bij een jonge collega. Ze staat een tijdje buiten bij de winkel te kijken naar jonge vaders en ziet blikken die ze herkent. De suggestie wordt gewekt dat ze haar eigen blik in hun blik herkent, die tevens de blik is van haar weggelopen vader (169).

De problematische relatie met haar ouders weerklinkt meerdere malen in deze roman. Lieve lijkt zich niet te kunnen identificeren met haar moeder, die altijd de rol van bedrogen huisvrouw is blijven spelen, en lijkt zich in plaats daarvan meer te identificeren met haar vader. In een fragment over Livs jeugd staat omschreven:

Haar hele jeugd moest Liv donderspeeches aanhoren over de verrotheid van haar vader, een man die in Livs verbeelding steeds mythischer proporties kreeg. Dominante haatdragende moeder, ontbrekende vader die zijn pik achternaliep: dit was een casus uit een handboek. Een beetje psychotherapeut zou geen moeite hebben te begrijpen waar Livs fascinatie voor (vooral oudere) mannen vandaan kwam (48).

Livs personage getuigt dus niet van moederlijke eigenschappen en haar rol als dochter is erg geproblematiseerd. Je zou kunnen concluderen dat haar angst of afkeer voor het moederschap te maken heeft met haar eigen ‘haatdragende’ moeder. Haar interesse voor (oudere) mannen wordt verklaard door de relatie met haar vader. Liv zou dus iemand zoeken die een vaderrol voor haar vervult, in de roman is dit element terug te vinden in haar relatie tot de oudere

Noah, die haar leven lijkt te regisseren en zich over haar ontfermt.

Het kinderlijke in Livs personage zit daarnaast niet zozeer in onvermogen of infantilisering, en ook niet in typische kinderlijke uiterlijkheden. Het zijn haar ongeremdheid en de impulsieve aard van haar karakter, die soms onvolwassen lijken. Liv lijkt vooral te handelen naar haar impulsen. Liv is ten eerste seksueel erg ongeremd, dat blijkt bijvoorbeeld uit het fragment tijdens de eerste opnamedag waarin ze naar bed gaat met Bison. Daarnaast gaat ze ook vrij makkelijk akkoord met de soms zeer extreme plannen die Noah heeft, zoals het versieren van Bison ten behoeve van de film en het includeren van haar abortus in de film. Ze laat zich door hem sturen. De relatie met Bison is erg destructief omdat hij juist vraagt om warme en moederlijke eigenschappen, terwijl Liv zich niet geroepen voelt om deze te bieden.

Lieve wordt door Noah vergeleken met zijn moeder. Hij houdt een speech waarin hij uitlegt hoe van alle vrouwen op de wereld er maar een beperkt aantal zijn die iets in hem teweeg brengen en dat er maar uitzonderlijk weinig zijn die echt belangrijk voor hem zijn:

“Zij zijn een potentiële muze en boren door hun gedrag en voorkomen bij mij een artistieke bron aan, het verlangen te scheppen, mooie films te maken, de wereld te verbeteren. Van de resterende twintig vrouwen op aarde die mijn muze zouden kunnen zijn laat tien procent mij onvoorwaardelijk voelen dat ik het waard ben en dat ik leef en dat ik trots mag zijn op wie ik ben. Van alle vrouwen op aarde zijn er dus twee die dat diepe gevoel bij mij oproepen. Twee. Niet meer.”

Zijn gezicht kreeg een ontwapenende uitdrukking.

“Een ervan is mijn moeder,” zei hij. “En die ander was Lieve Vanlieve.”

Noah benadrukt hier dus het gevoel dat Lieve Vanlieve hem kon bezorgen, haar personage stond voor liefde en acceptatie, en bovendien boorde zij een artistieke bron in hem aan.

Haar kinderlijke eigenschappen worden benadrukt in de passage waarin Lieve gered moet worden uit een taxi, die haar naar een onbekende locatie brengt om als escort te werken. Dit idee begon als een fantasie, maar op het moment dat ze daadwerkelijk op weg is, slaat haar opwinding om in angst.

Ze reden ondertussen in de kuststreek, van de wereld verlaten, en ze vroeg zich af of ze eronderuit zou kunnen, haar bezoek aan wie ze ging bezoeken. Haar verlangen naar spanning was ze kwijt, ze voelde zich nu vooral angstig en bezorgd. Wat als ze dingen moest doen waar ze geen zin in had? Wat als ze zou worden overvallen door weerzin?

Wat als ze ziek werd of een klassieke vluchtreactie kreeg, dacht ze, terwijl de Mercedes in het schemerdonker over een bijna verlaten provinciale weg reed. (72)

Omdat de chauffeur geen Nederlands spreekt en ze bang is om aan te geven dat ze wil stoppen, besluit Lieve om haar 'oudere minnaar' Casper te bellen. Hij spreekt met de chauffeur, die hij waarschijnlijk een flink geldbedrag belooft, en regelt dat Lieve thuis wordt gebracht.

Meteen bij terugkomst op haar kamer belde ze haar oudere vriend. "Ik wil je ontzettend bedanken, dit was een fantasie die dreigde te ontsporen," zei ze. "Je hebt me gered" (73).

Opvallend is dat juist in dit fragment het leeftijdsverschil tussen Casper en Lieve meermaals benadrukt wordt. Casper treedt op als de volwassene, de redder in nood. Lieves actie wordt in dit fragment afgeschilderd als ondoordacht en ontspoord. Wanneer ze eronder uit wil, heeft ze iemand anders nodig om de situatie voor haar op te lossen. De keuze die Lieve maakt om als escort te werken zet haar eerst neer als een zelfstandige vrijgevochten vrouw die haar fantasieën wil vervullen. In dit fragment verandert Lieve echter van een volwassen – seksueel vrije – vrouw naar een angstig 'kinderlijk' personage dat door een oudere man gered moet worden van haar eigen ondoordachtheid. Hier zien we twee eigenschappen die vaak aan onvolwassenheid worden gekoppeld: ondoordachtheid/ongeremdheid en angst/onvermogen. Lieve verandert hier dus in een kinderlijk personage, terwijl Casper de rol van vader/redder op zich neemt.

Een tweede fragment waar de kinderlijke aspecten van Lieve worden benadrukt, is wanneer de relatie tussen Lieve en opnameleider Dirk beschreven wordt vanuit de alwetende verteller.

De lobbies werd haar toeverlaat en bodyguard. Ze gedroeg zich tegenover hem niet anders dan tegenover andere mannen – ze pakte hem beet als ze daar zin in had, zat op zijn schoot, speelde met zijn haar en immense bovenarmen, bokste met hem, plaagde en dolde hem (188).

Het op schoot zitten, stoeien en plagen doet aan als een beschrijving van een relatie tot een kind. Ook het benoemen van zijn immense bovenarmen lijkt deze verhouding te benadrukken. Zowel in haar relatie tot Casper als tot Dirk toont Lieve kinderlijke eigenschappen.

3.4.3 Seksueel object – seksueel autonoom

Het personage van Liv beschikt op bepaalde momenten over een eigen agency, maar wordt op andere momenten tot een object gemaakt. Noah gebruikt haar ten behoeve van zijn film en voor zijn eigen verlangen om Lieve Vanlieve levend te houden. Hij verbiedt Liv in eerste instantie om buiten de set contact te hebben met tegenspeler Bison, later spoort hij Liv aan om een relatie met hem te beginnen om de chemie op de set te bevorderen.

“Ik merk wat jij met Bison doet. Hij loopt over van verliefdheid, en dat is geweldig. Hij wil echt in jou verdwijnen. Dat spat van het scherm, precies zoals ik het wil hebben.”

“Ik weet het,” zei Liv, die zich ontdeed van haar zwarte jurkje dat ze tijdens de opname had gedragen. “Ik weet soms niet zo goed wat ik ermee moet.”

“Ik zou er geen probleem mee hebben als jij dat een beetje voedt,” zei Noah. Hij wendde zijn gezicht af toen Liv een kort moment naakt voor hem stond. “Misschien moeten jullie elkaar ook buiten de opnames zien...” (171)

Noah gebruikt Liv dus niet alleen in haar hoedanigheid als actrice, maar mengt zich ook in haar privéleven en in dat van Bison. Liv springt vrij gemakkelijk om met de vreemde verzoeken van Noah, al vanaf het moment dat ze aan de casting deelneemt. Noah vraagt twee auditerende actrices (waaronder Liv) om met hem naar bed te gaan, zodat hij kan bepalen in wie hij Lieve het meest terugziet. Terwijl de andere actrice boos wordt om Noahs verzoek, gaat Liv gemakkelijk akkoord.

Aangezien de andere actrice weigert krijgt ze direct de rol, waarop Noah vraagt. “Zou je echt met me naar bed gaan?” Liv antwoordt: “Zou je dat echt van me vragen?” (17). Liv lijkt met deze opmerking het spelletje van Noah te hebben doorzien, maar toont zich gewillig om mee te spelen. Het is van Liv dus niet helemaal duidelijk of zij zich mee laat slepen door anderen en door de situatie of dat haar keuzes een onderdeel zijn van haar eigen agenda. Dit blijkt bijvoorbeeld ook uit hoe zij zich voor de camera presenteert met haar collega Bison. De twee komen elkaar per ongeluk tegen op een feestje en Liv realiseert zich dat een publieke verschijning met haar co-star het goed zal doen in de publiciteit. “Liv liet het zich beminlijk welgevallen, het was allemaal voor de bühne” (47). Ook in deze situatie blijkt Liv doordachter dan ze doet voorkomen; waar zij zich soms lijkt te laten meeslepen door anderen, gaat eigenlijk een eigen motivatie schuil.

Lieves seksualiteit is erg paradoxaal: het is niet eenduidig te bepalen of zij de sturende kracht

is achter de spelletjes die zij en Casper spelen, of dat zij door hem tot object gemaakt wordt. Enerzijds speelt zij een spel waarin hij de opdrachten verzint en zij die uitvoert. Zo verzoekt hij haar bijvoorbeeld:

De essentie van de opdracht is eenvoudig: ik wil dat je vanavond met een man naar bed gaat, een jou onbekende man, die je daarna nooit meer zult zien. Hoe je het doet is jouw zaak. Nadat je vannacht of morgenochtend afscheid van hem hebt genomen, wil ik – uiterlijk morgenochtend om 10.00 – een sms met de tekst: ‘Opdracht voldaan’.
(129)

In opdracht van Casper verleidt Lieve zo ook Noah Boudrin en vele andere voor hem bekende en onbekende mannen. Ook haar ‘studentje Germanistiek’ wordt door hen onderdeel van dit spel gemaakt. Casper gebruikt Lieve dus niet alleen voor zijn eigen seksuele lusten, maar ook om andere mannen te bespelen en zo hun leven te sturen. Wanneer Casper nadat hun affaire is beëindigd in Lieves bijzijn met een ander meisje flirt, vraagt ze zich af: “Betekende dat dat zij, Lieve, inwisselbaar was geweest, iemand die hij had gebruikt zoals hij haar andere mannen liet gebruiken?” (204). In veel opzichten lijkt Lieve dus een seksueel object te zijn, dat door Casper wordt gebruikt.

Casper wordt op een bepaald moment vergeleken met de Griekse koning Candalus, die graag te koop liep met de schoonheid van zijn echtgenote en daarom zijn lijfwachten dwong om naar haar naakte lichaam te kijken (102). Ook in deze vergelijking komt de verhouding tussen een dominante man en het objectiveren van het vrouwelijke lichaam naar voren.

Casper meent later echter dat niet hij, maar juist Lieve de aanjager van hun spel was geweest. Hij had haar de opdrachten alleen maar gegeven om haar niet kwijt te raken, omdat hij meende dat zij nooit alleen van hem zou kunnen zijn. Volgens hem was het spel er niet om zijn lust te stillen, maar die van haar.

Ik ben meegegaan in j^ouw spel. Jij dacht altijd dat het mijn spel was, maar alles wat ik deed, alles wat wij deden, was voor jou. Jij was degene die in Mechelen in mijn hotelkamer stond. Jij was degene die opgewonden werd van het idee van anderen, waarbij ik zou toekijken. De opdrachten die ik je gaf, gaf ik om in jouw aureool te blijven. Ik wist zeker dat ik je zou kwijtraken als ik jaloers zou reageren of te veel druk op jou zou leggen. En tegelijkertijd wist ik dat ik nooit de enige in jouw leven zou zijn en dat jij altijd op zoek zou blijven (174).

Enerzijds zegt dit fragment dat Casper Lieve niet gebruikt als een object om zijn fantasieën uit te oefenen, hij denkt immers dat hij dit spel ten behoeve van haar heeft verzonnen. Dit suggereert dat de seksuele lust van Lieve boven die van hemzelf geplaatst wordt. Anderzijds handelt Casper slechts uit aannames over haar en maakt haar nooit deelgenoot van zijn plan, hij geeft haar slechts opdrachten. Dit wekt toch de suggestie dat hij haar enigszins tot object maakt; door het spel probeert hij haar te manipuleren om bij hem te blijven.

Alhoewel seksualiteit een grote rol speelt in het boek, blijft de seksuele agency van Lieve ambigu. Naast de momenten waarop ze met Casper spelletjes speelt, zijn er ook genoeg elementen waaruit haar seksuele autonomie blijkt: “Lieve Vanlieves lichamelijke opwinding had haar vanaf haar meisjesjaren in meer of mindere mate gestuurd, maar het was alsof Casper haar diepste en geheimste verlangens werkelijk had ontsluit”(126). Alhoewel het gedreven worden door lichamelijke opwinding in eerste instantie niet per se lijkt te getuigen van autonomie, maakt het haar wel autonoom in zoverre dat Lieve gestuurd wordt door haar eigen lichamelijke opwinding en niet door die van een ander.

Ook uit haar besluit om als escortgirl te gaan werken (66) spreekt een seksueel agency: Lieve beslist zelf over haar lichaam en haar seksualiteit, ze maakt uit vrije wil een keuze om als escort aan de slag te gaan. Een andere opvallende ontwikkeling waaruit haar agency blijkt, is wanneer ze door Casper gemanipuleerd wordt om Noah te verleiden, maar hem vervolgens voor Noah verlaat. Ze beslist uit het spel te stappen omdat ze een relatie met Noah aan wil gaan. Op sommige momenten beslist Lieve dus nadrukkelijk wel over haar eigen seksualiteit.

3.4.4 Product – persoon

Het idee van de reproduceerbaarheid van een type wordt in dit boek aangekaart door het dubbelgangermotief tussen Lieve en Liv en de herhaling van een geschiedenis.

Lieve en Liv hebben niet zozeer de typische eigenschappen van de *Manic Pixie Dream Girl* op het gebied van *quirkiness*, maar de clichématigheid van hun personages schuilt in andere elementen. Liv en Lieve worden namelijk allebei gebruikt door de mannelijke personages om hun fantasieën op te projecteren. Lieve, die overleden is, wordt door Noah tot een fictief personage gemaakt. Noah heeft een obsessie met zijn overleden vrouw en hun liefdesgeschiedenis en gebruikt Liv om deze geschiedenis weer tot leven te wekken. Zowel Lieve als Liv heeft hij hiermee gekoppeld aan fantasie-elementen. Door van Lieve een fictioneel personage te maken, heeft hij haar opgehemeld tot een onbereikbaar ideaal. In Liv probeert hij vervolgens een heropvoering van Lieve te zien, het is aan haar om de

geschiedenis weer tot leven te wekken.

Het is opmerkelijk dat beide vrouwen actrices zijn. Zij worden in de roman beiden gevraagd iets te spelen om zo een ander mannelijk personage om de tuin te leiden. Lieve speelt een escort om Noah te verleiden, in opdracht van Casper. Liv veinst een relatie met Bison, in opdracht van Noah.

Een andere overeenkomst tussen de twee vrouwen is de ambiguïteit rondom hun motivaties. Het is bij beiden niet duidelijk of zij zich laten meeslepen/ manipuleren of dat zij een eigen agenda hebben. In Liv zien we dit terug in haar welwillendheid om mee te gaan in Noahs plannen, waarin zij af en toe door laat schemeren zich bewust te zijn van ‘het spel’ dat gespeeld wordt. Bij Lieve zien we dit in haar seksspel met Casper, waarin onduidelijk is of zij het spel meespeelt of het aandrijft.

Een grote overeenkomst tussen *Lieve* van Giphart en het archetype van de *Manic Pixie Dream Girl*, is de sterke nadruk op het effect dat een vrouwelijke personage heeft op een mannelijke personage. De plot rondom de vrouwelijke personages zelf is hieraan ondergeschikt, hun rol in het verhaal uit zich vooral in het effect dat zij op mannen hebben. In dit opzicht zijn de personages dus meer plotmiddelen dan echte personen.

Anders dan bij *de Manic Pixie Dream Girl*, is het effect dat Liv en Lieve hebben op de mannen in hun leven niet altijd positief. In sommige gevallen, zoals in het geval van Bison en Lieves vriend “studentje Germanistiek”, is dit effect zelfs zeer destructief.

Doordat Giphart zijn ‘droomvrouw’ juist een negatief effect laat hebben op de mannelijke personages in het boek, wijkt hij af van het MPDG-ideaal. Je zou kunnen beargumenteren dat de vrouwelijke personages andere stereotypes vertegenwoordigen, zoals de nymfomane vrouw of de femme fatale. Het verschil hiermee zit in de verwachtingen die gecreëerd worden bij de mannelijke hoofdpersonages en de lezer: de verwachting is dat Lieve en Liv er zijn om ieders leven beter te maken, maar zij maken deze verwachtingen niet waar.

Liv heeft bijvoorbeeld een zeer destructief effect op Bison. De poster van mythische zeemeermin Lorelei op Livs kamer reflecteert als een *mise-en-abyme* haar personage:

“Ik weet niet wat het te betekenen heeft dat ik zo treurig ben,” vertaalde Bison vanaf de bank. Liv zei dat het gedicht ging over een prachtige vrouw die met haar gouden haren wapperend langs de oevers van een rivier zit en zulke overweldigend mooie liederen zingt dat schepen tegen de klippen varen, hun dood tegemoet.

“Komt me heel vertrouwd voor,” zei Bison (Giphart 163).

3.5. Conclusie

In *Lieve* van Ronald Giphart zien we personages die duidelijk veel kenmerken hebben van het *Manic Pixie Dreamgirl* stereotype.

De melancholische man wordt impliciet genoemd en de kenmerken van dit mannelijke stereotype vinden we terug in Noah, Casper en Bison. Deze drie personages worstelen op verschillende manieren met het aangaan van verbinding met de wereld om hen heen. Noah Boudrin bijt zich vast in het verleden en zijn wens om dit te opnieuw te creëren. Hierbij voert hij zijn rol als regisseur tot in het extreme door, door zich met de privélevens van zijn cast te bemoeien en de ‘echte wereld’ te willen regisseren. Noah is obsessief bezig met zijn overleden vrouw, die hij met zijn fantasie en zijn film tot een fictieve droomvrouw heeft gemaakt.

Casper de Groot is de intellectuele schrijver, die overdonderd is door de seksualiteit van Lieve. Het is alleen niet eenduidig of hij haar gebruikte voor zijn fantasieën of deel uitmaakte van die van haar. Uiteindelijk blijft hij vast zitten in zijn (geheime) liefdesverdriet.

In Bison zijn de typische gevoelige, sombere en destructieve eigenschappen van de melancholische man te vinden. Bison laat zich keer op keer meeslepen door vrouwen, van wie hij ervan overtuigd is dat zij zijn leven zullen veranderen. Net als in veel MPDG-verhalen ontmoet hij het vrouwelijke personage vlak nadat hij een zelfmoordpoging heeft ondernomen. Bison is tevens een eenzaam personage, de buitenwereld ziet hem als een succesvolle acteur en een ‘hunk’, maar Giphart schetst met hem een karakter dat juist erg onzeker is en worstelt met de artificiële theaterwereld om hem heen. Bison is erg gevoelig, maar heeft ook moeite met oprecht te zijn en gaat vaak daarom over in performance.

Een grote overeenkomst tussen deze roman en het *Manic Pixie Dream Girl* archetype is de nadruk op het effect dat de vrouwelijke personages hebben op de mannelijke personages. Dit effect is in het boek van Ronald Giphart groots en overweldigend, waardoor de vrouwen worden beschouwd als een soort mythische figuren, in plaats van echte personen. In het geval van Liv zien we dit in de verwijzing die Giphart maakt naar de mythische zeemeermin Lorelai, in het geval van Lieve wordt verwezen naar de mythe over Candalus. Daarnaast wordt Lieve letterlijk tot fictie gemaakt, doordat haar leven wordt verfilmd. Noah noemt haar ook vaak “zijn muze” en zegt dat zij een “artistieke bron aanboort”. Hierin zien we dat Lieve door Noah niet als persoon wordt beschouwd, maar als iets mythisch. Ze wordt begeerd om

wat ze in hem teweeg kan brengen.

De roman *Lieve* voldoet echter niet aan het typische MPDG-plot, op verschillende manieren wijkt het boek hier vanaf. Ten eerste zijn Lieve en Liv complexer en minder ‘zachtaardig’ dan de norm is voor de MPDG. Zowel Liv als Lieve wordt door de mannelijke personages vaak beschouwd als koelbloedig, ongeïnteresseerd en kil. Ze zijn er dan ook niet alleen om de mannelijke personages verder te helpen in hun ontwikkeling of hen tot inzichten te laten komen, maar hebben in sommige gevallen ook een zeer destructief effect op hen. Zo drijft Lieve haar studentenvriend tot een zelfmoordpoging en leiden Livs acties ertoe dat Bison zich tegen een boom doodrijdt.

Giphart springt hier dus nogal ironisch om met de verwachtingen die de mannelijke personages hebben van de door hen bewonderde droommeisjes en gaat zo in tegen het cliché. De vrouwelijke personages zijn geen typische *Manic Pixie Dream Girls*, maar bevatten wel elementen van andere stereotypes zoals de femme fatale en de nymfomane vrouw. De combinatie van deze stereotypes is wellicht wat hun personages zo paradoxaal maakt: ze worden enerzijds gepercipieerd als *Manic Pixie Dream Girls* (vrouwen die mannen inspireren en hun leven beter maken), maar kunnen handelen als femme fatales en hebben daarmee een zeer destructief effect.

De vrouwelijke personages Lieve en Liv zijn wel minder vlak dan een standaard stereotype. Op sommige momenten in het boek getuigen de personages namelijk wel van een eigen agency en hun karakters hebben veel paradoxale eigenschappen.

Gipharts schetst in *Lieve* een groep personages die elkaar gemerkt en ongemerkt beïnvloeden, maar waarvan niet helemaal duidelijk is wie er spelen en wie er bespeeld worden. Het is daarom ook niet eenduidig vast te stellen welke personages ‘de helden’ zijn en welke personages in dienst staan van deze helden.

Uit mijn analyse concludeer ik dat Giphart wel gebruik heeft gemaakt van een aantal stereotypische kenmerken van de melancholische man, en een aantal stereotypische kenmerken van de *Manic Pixie Dream Girl* – waarbij hij nadruk legde op het element van fantasie en fictie. Hij heeft vervolgens een plot geschreven waarin de relaties tussen deze personages een stuk complexer zijn dan in een standaard MPDG-plot.

Hoofdstuk 4. *IJstijd* van Maartje Wortel

4.1 Formele kenmerken

IJstijd is de tweede roman van Maartje Wortel (1982) en verscheen in januari 2014 bij Uitgeverij *De Bezige Bij*. De roman telt 256 pagina's. *IJstijd* won de BNG literatuurprijs en werd genomineerd voor De Gouden Boekenuil, de Opzij literatuurprijs en de Libris Literatuurprijs.

4.2. Plot

IJstijd is op niet-chronologische wijze verteld, in de eerste persoon en de tegenwoordige tijd. De protagonist is James Dillard, een dertigjarige man die in hotel *Arena* in Amsterdam woont. Hij voert hier heel de dag weinig uit behalve muziek beluisteren, kaas eten en wijn drinken. James leeft van het geld van zijn moeder, een drukbezette carrièrevrouw die hij alleen af en toe telefonisch te spreken krijgt.

Het verhaal begint wanneer James gebeld wordt door Monica, een redactrice van Uitgeverij *Gibraltar*. Monica heeft over James gehoord en vraagt of hij erin geïnteresseerd is om een boek te schrijven. James moet nadenken over het voorstel van Monica. Hij bezoekt in een boekhandel een lezing van dichter Chuck Palahniuk, waarvan Monica hem op de hoogte heeft gebracht. Bij het laten signeren van zijn boeken raakt James in gesprek met Chuck. James maakt een afspraak met Monica en stemt in met het schrijven van een boek. Kort daarna belt hij zijn moeder om haar te vertellen dat hij haar geld niet meer nodig heeft, want hij is schrijver geworden. Hij verhuist naar een goedkopere verblijfplaats: het *Stay Okay* hotel. Ondertussen begint hij met het schrijven van korte verhalen.

Op een avond in Studio K brengt James meer tijd met Chuck door, die hem aanmoedigt om hem zijn verhalen te laten lezen. James drinkt te veel en wanneer hij terug in zijn hotel komt, stuurt hij Monica een lange mail waarin hij zijn hart uitstort over zijn verloren liefde Marie. Hij stuurt haar daarbij de twee verhalen die hij heeft geschreven mee. Chuck bezoekt James op zijn kamer en James vertelt hem over zijn breuk met Marie. Daarna heeft James, ondanks dat hij niet op mannen valt, seks met Chuck.

In het slot van het boek heeft James opnieuw een gesprek met Monica. Zij blijkt niet enthousiast te zijn over wat hij heeft geschreven, maar James heeft niet het gevoel dat hij iets anders kan of wil schrijven. Het plan voor het boek wordt uiteindelijk geschrapt.

In flashbacks wordt de geschiedenis tussen Marie en James verteld. James ontmoet Marie terwijl hij schuilt voor de regen. Hij voelt zich meteen tot haar aangetrokken en de twee beginnen al snel een relatie. Ze verblijven afwisselend in het hotel waarin James woont en bij Marie in flat Uilenstede aan de rand van Amsterdam.

Marie heeft een eetstoornis, ze eet nauwelijks en wordt steeds magerder. Op haar verzoek ontmoet James haar ouders, die blijken de eetstoornis van hun dochter niet te zien of niet te erkennen. Op een avond vertelt Marie over een vroegere relatie die ze had met een steward. Ze was zwanger van hem, maar liet het kindje op zijn aandringen weg halen. De suggestie is er dat ze rond deze tijd stopte met eten.

Het gaat steeds slechter met Marie. Op haar verzoek vertrekken James en Marie samen naar een onbewoond eiland in Zweden, dat James' moeder voor hen heeft gekocht. Marie denkt dat ze hier, afgezonderd van de rest van de wereld, gelukkig kan zijn.

Op het eiland weigert Marie nog steeds te eten, ze gaat zich steeds vreemder gedragen. De bom barst wanneer James stiekem naar haar naakte lichaam kijkt terwijl hij zichzelf bevredigt. Marie, die zich schaamt voor haar lichaam, voelt zich verraden en verstoppt zich in de kast. Kort daarna gaan ze uit elkaar en verlaat Marie het eiland. James keert een paar dagen later terug naar Nederland.

4.3. De melancholische man – James Dillard

Het hoofdpersoonage van *IJstijd*, James Dillard, heeft te maken met een aantal problemen. Hij is eenzaam, kan geen verbintenis voelen met zijn omgeving, heeft problemen met volwassen worden en worstelt met zijn identiteit – of het gebrek hieraan.

James' eenzaamheid komt in de roman telkens naar voren. Hij raakt bijvoorbeeld zo gehecht aan de kat van het hotel, dat hij besluit om deze stiekem mee te nemen wanneer hij verhuist (111). Ook bezoekt hij praatgroepen, georganiseerd voor mensen die zich alleen voelen. Tijdens zo'n sessie luistert hij naar het verhaal van een eenzame glazenwasser. De glazenwasser vertelt dat hij altijd het glas ziet tussen zichzelf en de ander, hij maakt het glas schoon zodat anderen naar buiten kunnen kijken, maar wordt zelf nooit gezien. James herkent zich in dit verhaal.

Wat de anderen allemaal zeggen hoor ik bijna niet meer. Er zit glas tussen. Als je weet dat er glas tussen kan zitten, zit overal glas tussen. Het zou goed kunnen dat Marie het ook zo ziet, dat ze naar mij kijkt terwijl ik slaap, dat ze me aanraakt maar niet echt voelt, het glas is er altijd, ook als je geen glazenwasser bent. (31)

Zijn gevoel van afzondering is een terugkerend gegeven in het boek. James vergelijkt het onder andere met het inspringen tijdens het zwiepen van een springtouw:

Ik sta aan de kant en kijk hoe het touw zwiept en zwiept: ik spring niet in, het beangstigt me. In plaats daarvan zie ik hoe anderen springen, de een met meer talent dan de ander. Ik vraag me af waarom ik niet meedoe (23).

Angst speelt dan ook een grote rol voor dit personage. James heeft op willekeurige momenten de zin “Investerings zijn per definitie een mislukking” in zijn hoofd (33). Hij is bang om actie te ondernemen, omdat hij zich er van bewust is dat dingen ook altijd mis kunnen gaan. Deze angst verlamt hem, waardoor hij niet durft te investeren en niet durft in te springen. Dit blijkt ook uit zijn verlangen naar een excuus om geen actie te hoeven ondernemen, een blessure of een ziekte waardoor hij ongegeneerd niks kan doen met zijn leven (220). Hij stelt dat het makkelijker is om vrijblijvend, aan de oppervlakte te leven. “Het is makkelijk om tegen meisjes te praten en met ze te flirten als je weet dat ze je niets zullen gaan doen, als je weet dat je elkaar nooit zult raken omdat je allebei niet weet hoe dat moet, binnenkomen” (38).

Tegelijkertijd lijdt James onder deze oppervlakkigheid, het feit dat niets of niemand bij hem binnen kan komen. James heeft het gevoel dat mensen hem niet echt kunnen raken, dat hij aan de buitenkant leeft en dat hij niet oprecht is.

Er zit een angst in mij waar ik niet onderuit kan. Het gaat om het gevoel dat ik voor niets leef, voor niemand. Er zitten mensen in mijn hoofd maar ze kunnen me op geen enkele manier raken, ze komen nooit in de buurt van een kern, als je dat zo kunt noemen en daardoor voelt het alsof ik niet besta (25).

De relatie met Marie is voor James erg confronterend, omdat hij het gevoel heeft dat zij wel bij hem binnen kan komen. De gevoelens die zij oproept in hem confronteren hem met zijn eigen levenshouding. “Nu ik hier met Marie onder het afdakje van het schoolgebouw sta, weet ik ook dat ik nooit iets gedaan heb, niet op een echte manier”(40). James wil vanuit de kern gaan leven, zo zegt hij aan de telefoon tegen zijn moeder: “Ik heb al die jaren aan de buitenkant geleefd. Ik wil nu aan de binnenkant leven, begrijp je? Recht uit het hart”(164).

Het gevoel van afzondering dat James ervaart, leidt ook tot een gebrek aan identiteit. Mensen komen niet in de buurt van zijn kern en daardoor voelt het alsof hij niet bestaat. Hij is op zoek naar bevestiging in anderen. James heeft een lege identiteit en daarom moet hij deze door anderen toegekend krijgen. Zij vullen zijn identiteit voor hem in. Eerst heeft hij zijn moeder

nodig om zijn identiteit te bevestigen, later Marie en ten slotte Monica en ‘het schrijverschap’ dat zij hem toekent.

Marie wijst James op zijn fluïde identiteit en zegt dat hij “te veel naar anderen heeft geluisterd”(83). Ook noemt ze hem “een verrassingsei waar geen verrassing in zit” (147). Wanneer James Marie na hun breuk terug wil winnen wil hij haar vertellen dat hij kan zijn wie ze maar wil, maar hij stelt zich al voor dat ze zal antwoorden “Maar James, dat is precies het probleem” (55).

James hoopt echter in Marie iemand te hebben gevonden die hem wel kan raken, bij wie hij oprecht iets voelt en aan wie hij zich kan binden. Hij denkt hiermee ook zichzelf te kunnen leren kennen. “Ik praat niet makkelijk tegen Marie, ze maakt me verlegen en plotseling denk ik: misschien is dat wel wat ik ben, verlegen” (38).

Ik denk: ik ben al los van alles en wil juist iets hebben waar ik een keer niet los van sta. Ik probeer te geloven dat Marie dat kan zijn of al is, degene aan wie ik verbonden ben, dat wij wél samen kunnen zijn op een echte manier (168).

Na de breuk met Marie probeert James zijn identiteit te ontlenen aan het schrijverschap. Wanneer Monica hem vraagt een boek te schrijven reageert James in eerste instantie afhoudend: “Ik ben geen schrijver, ik ben James Dillard” (15). Later wordt het schrijverschap (het feit dat Monica hem tot schrijver heeft bestempeld) echter datgene waaraan hij zijn identiteit ontleent. “Ik weet wel dat er niemand op mij zit te wachten, maar nu Monica zegt van wel geloof ik haar toch” (16). Hij belt zijn moeder op om te zeggen dat hij geen geld meer van haar wil, omdat hij “schrijver is geworden”(74). Hij kiest ervoor een “grote vis” te zijn (68). “Marie zou me eens moeten zien op de uitgeverij. Ik ben iemand van wie ze altijd had gehoopt dat ik zo zou worden. Iemand. In de ogen van andere mensen” (147). Ook beschouwt James het schrijverschap als een oplossing voor zijn liefdesverdriet en een geschikte manier om zich te onthechten van Marie.

Het zou een uitstekende manier kunnen zijn om van Marie af te komen, iemand anders meeslepen, mezelf mee laten slepen, me voordoen als een schrijver en een bijpassend meisje zoeken (122).

James heeft dus een zeer fluïde identiteit en heeft andere mensen nodig om zijn identiteit aan te ontlenen. Hij is eenzaam omdat hij angstig is en niet in staat is om betekenisvolle relaties aan te gaan, daarom beperkt hij zich tot een oppervlakkig en betekenisloos leven. Door Marie

leert James in te zien dat het glas gebroken moet worden om werkelijk in contact te komen met elkaar, dit schrijft hij in een brief naar Monica.

Alles zit achter glas, zei een man in een gymzaal vlak bij het Sarphatipark eens tegen me. Soms denk ik ook dat iedereen achter glas zit. Ik kan het bijna niet opschrijven omdat het zo zielig klinkt voor een man van mijn leeftijd, maar ik schrijf het toch op. Je moet ervoor zorgen dat je het glas van de ander breekt, al is er dan tegelijkertijd ook voor altijd iets kapot (Wortel 184).

Door de relatie met Marie komt James tot een hoop openbaringen, maar hij ontdekt in de loop van het verhaal tevens dat zijn investering in de relatie tot een mislukking heeft geleid.

Ook kenmerkend voor James Dillard is zijn verstoorde tijdsbeleving. Doordat de gehele roman – dus ook de flashbacks – in de tegenwoordige tijd is geschreven, lopen heden en verleden door elkaar heen en zijn soms moeilijk van elkaar te onderscheiden.

Omdat James geïsoleerd leeft en geen baan heeft – en zich dus eigenlijk onttrekt aan een gewoon ‘dagelijks leven’ – is zijn tijdsbeleving verstoord. Voor James is tijdsaanduiding en het denken in een narratief niet natuurlijk. Ook wanneer hij probeert te schrijven komt dit probleem naar voren: “Ik denk niet aan wat ik wil vertellen, ik denk niet aan een begin, een midden en een eind. Het leven zélf heeft toch godverdomme ook geen begin, midden en eind?” (138)

Marie brengt voor hem wel een besef van tijd aan: James vermeldt dat zijn relatie met haar van ijstijd tot ijstijd heeft geduurd. Door Marie komt er een verhaal in het leven van James, er is een narratief tussen hun ontmoeting en hun uiteindelijke breuk. Voor Marie is tijdsaanduiding wel vanzelfsprekender, zo telt ze de dagen dat ze samen is met James (104).

4.4. The Manic Pixie Dream Girl: Marie

4.4.1. Heks – Fee

Marie wordt in eerste instantie vooral geportretteerd als iemand die het hoofdpersonage ontzettend gelukkig maakt, en al vanaf de eerste ontmoeting een speciale greep op hem heeft.

Marie bevalt me zoals me al lang niemand meer is bevallen: ondanks alles. Het citeren van Plath, de natte slierten haar, haar mannenfiets en het gat in haar gebit, haar magere lichaam en de manier waarop ze praat en hoe ze haar handen beweegt, alsof ze bestaat

zonder het zelf echt door te hebben, wat een verademing is. Het moeilijkste aan het leven zijn de ontmoetingen met al die mensen die zelf goed weten dat ze leven, dat ze bestaan en vinden dat ze daar ook recht op hebben en zich daar dan naar gedragen. Het zijn mensen voor wie je niet bang hoeft te zijn, ze leven langs het leven heen ook al denken ze dat ze er middenin staan.

James vindt Marie anders dan andere mensen, omdat ze bestaat zonder het zelf echt door te hebben. Hij denkt dat Marie een ongecompliceerd persoon is en gewoon bestaat zonder bezig te zijn met hoe zij zich tot de wereld verhoudt en hoe andere mensen haar percipiëren. Zo noemt James het gat in haar gebit en bewondert hij het feit dat zij dit niet verbergt en zich niet voor haar onvolmaaktheden lijkt te schamen (36). Hij noemt haar “een verademing” (60). Het feit dat Marie zo ogenschijnlijk moeiteloos bestaat, is voor James iets bijzonders. “Dit meisje is woest aantrekkelijk, ze is er namelijk gewoon, begrijp je?” (60).

Marie bezorgt James een gevoel van geluk en tevredenheid. “Ik voel me gelukkig, meer dan dit verlang ik niet, hand in hand met Marie onderweg” (105).

Op het moment van hun breuk laat Marie echter een hele andere kant van zichzelf zien. Ze wordt hysterisch en begint te schreeuwen op het moment dat James stiekem naar haar naakte lichaam kijkt. Marie wilde vertrekken naar een eiland om niet bekeken te kunnen worden. “Als er niemand is die mij ziet, durf ik misschien meer mezelf te zijn” (167). Door deze gebeurtenis wordt Marie zich er echter van bewust dat ze – ondanks dat ze op een verlaten eiland zit – nog steeds blootgesteld is aan de blikken van een ander. “Godverdomme! Gilt ze. Vuile verrader, vuile verrader!” (213) Marie lijkt tijdens hun verblijf op het eiland langzaam gek te worden.

Twee dagen voor ze plotseling van het eind vertrekt zegt ze: Ik weet niet wat het is maar ik ben zo jaloers. Die jaloezie maakt me gek.

Er is toch niemand om jaloers op te zijn? zeg ik. Ik weet het ook niet.

’s Nachts in bed snap ik het. Ze is jaloers op mij, als persoon. Omdat ik er wél toe in staat ben: haar droom leven. Dat het mij wel heeft kunnen raken (214).

Marie wordt enerzijds door James begeerd omdat ze “er gewoon is”, ze bestaat. Anderzijds is de roman doordrenkt van passages waarin Marie wordt geassocieerd met levenloosheid, koude en dood: “haar koude dunne hand” (55), “koude huid op koude huid” (148), een hand

als een “ijsklontje” (190), “bleke gezicht” (107), “haar doorschijnende lichaam, het skelet zo dicht tegen de huid geplakt” (213). Ook wordt geschreven dat ze naar zwavel begint te ruiken, omdat ze zichzelf opbrandt (166). James beschrijft hoe haar geur en smaak steeds slechter worden en hij de honger in haar kan proeven wanneer hij haar kust (190).

De vanzelfsprekende levendigheid die Marie aantrekkelijk maakte, staat dus tegenover een associatie met ziekte en dood. Ook het gegeven dat ze op het eiland doordraait, waarbij ze zichzelf opsluit in de kast, associeert haar met een negatief vrouwbeeld.

4.4.3. Moeder – kind

Het personage van Marie is noodzakelijk om James Dillard een gevoel van identiteit te geven, in dit opzicht is hij even afhankelijk van haar als van zijn moeder. Ze probeert hem op sommige momenten ook te bemoederen: “Je kunt je niet aan alle verantwoordelijkheden onttrekken, James” (140). En: “Het grootste probleem met jou is dat je jezelf niet serieus neemt” (190). Daarnaast probeert ze hem gerust te stellen, op een troostende manier: “Marie zegt dat ze niets van mij verlangt. ‘Alles is al lang in orde,’ zegt ze.” (147).

De flat van Marie wordt ook geassocieerd met een prettig gevoel van veiligheid en geborgenheid. Marie en James noemen het hun “vakantiehuis” (104).

Kinderlijkheid is zeer sterk vertegenwoordigd in het personage van Marie. Zij wordt vaak geassocieerd met kinderlijke eigenschappen. Dit begint al met haar fysiek.

Ik schat haar een jaar of zesentwintig. De autoriteiten zullen haar een vrouw noemen, maar wat je ziet is een meisje. Ze is niet groot en opvallend slank, ze draagt een oversized regenjas van TNT post, haar bruine haar hangt in sliertjes over haar wangen (34).

Door haar eetstoornis heeft Marie een erg tener en kinderlijk lichaam. Zo heeft James het over haar “sleutelbeentjes” (185) en “haar kleine lichaam” (210). Daarnaast wordt beschreven dat James het idee heeft dat hij Marie, vanwege haar smalle taille, fijnknijpt tijdens het vrijen (107).

De associaties met kinderlijkheid zijn echter niet beperkt tot de fysiek van het personage. Maries gedragingen worden ook dikwijls door James geïnterpreteerd als kinderlijk. “Ze huilt verdomme als een klein kind” (214) en “Ze tuft op de grond, zoals kinderen doen wanneer ze zweren een geheim te bewaren” (59).

Op haar bord ligt veldsla met daar bovenop schijfjes tomaat, olijven, pijnboompitten en een rond geitenkaasje met een dikke korst waar ze met een vork in prikt, zoals een kind in een drol: met veel interesse maar een vies gezicht.

Ook wordt er genoemd dat Marie Ovarit, geprakt babyvoedsel, eet. (107).

De associaties met kinderlijkheid in deze roman hebben vaak verband met de eetstoornis van het personage. Zowel door haar kinderlijke fysiek, welke een resultaat is van de stoornis, als de handelingen en emotionele uitbarstingen die met de ziekte gepaard gaan, wordt Marie vaak gepercipieerd als een kind. James benadert Marie soms ook alsof zij een kind is: “Ik kniel naast haar, alsof zij een kind is, en strijk door haar haar” (211). Hij noemt haar vaak liefkozend ‘baby’.

Omdat de kinderlijkheid van Marie hier gekoppeld is aan haar eetstoornis, gaat deze gepaard met een soort kwetsbaarheid. De irrationaliteit van de ziekte wordt gekoppeld aan de irrationaliteit van een kind. James wordt hier tegenover geplaatst als ‘rationele’ toeschouwer, als volwassene. Dit blijkt bijvoorbeeld in het fragment waarin James terugdenkt aan de eerste keer dat hij met Maries eetstoornis werd geconfronteerd en zich bedenkt dat hij had moeten zeggen: “Zo gaan we niet beginnen, baby. Doe in godsnaam niet zo belachelijk” (66).

4.4.3. seksueel object – seksueel autonoom

In de roman wordt omschreven hoe James het gevoel heeft door middel van seks eindelijk ‘dichtbij’ te komen. De seksuele objectivering is hier dus van een andere orde dan de typische seksuele objectivering: het doel is namelijk intimiteit. “We hebben voor een paar seconden gevonden waarvoor we leven: dichtbij komen. Het is niet alleen ons lichaam, helemaal niet ons lichaam, we zetten het in om te vergeten” (107). Het lichaam is dus een middel om intimiteit te bereiken, maar James gebruikt hiervoor niet alleen Maries lichaam, maar ook zijn eigen.

We hollen ons lichaam uit door het aan elkaar te geven. Hoe meer we ons lichaam uithollen, hoe meer we proberen de nieuwe leegte op te vullen, we doen het de godganse dag, ziekelijk, gulzig heerlijk (106).

Er wordt hier dus een wisselwerking omschreven, niet één personage dat zich het lichaam van het andere personage toegeëigend heeft. Het uithollen en opvullen definieert de relatie tussen James en Marie, die door middel van elkaar een gebrek aan identiteit en een gevoel van leegte proberen te compenseren.

Een opvallend gegeven in het boek is dat Marie absoluut niet wil vrijen met de lichten aan, ze wil niet gezien worden.

Steeds opnieuw wil ik het licht aandoen zodat we elkaar zo naakt kunnen zien staan in het felle licht, maar Marie zegt keer op keer dat we elkaar in het donker tegemoet moeten treden (dat zijn haar woorden voor neuken), zodat onze lijven niet aan betekenis verliezen (51).

Dit is natuurlijk te verklaren door haar eetstoornis, ze vindt zichzelf te dik en daarom niet aantrekkelijk. Maar voor Marie is het een terugkerend gegeven dat zij niet door anderen 'bekeken' wil worden. "Marie zegt dat ze het geen prettig idee vindt dat ze in de hoofden van andere mensen bestaat. "Ze kunnen alles met me doen en ik ben er zelf niet bij. Ik kan geen uitleg geven bij wat ik doe" (5). De verhuizing naar het onbewoonde eiland is ook gemotiveerd door Maries verlangen om zich te onttrekken aan de blikken van anderen. De weerstand die Marie in deze passages biedt tegen het geobserveerd worden is indirect een weerstand tegen het 'tot object' gemaakt worden. Ze wil niet dat haar lichaam aan betekenis verliest, of dat ze de controle over de betekenis van haar acties kwijtraakt.

Op het moment dat James zichzelf bevredigt terwijl zij slaapt, ontploft Marie en noemt ze hem een verrader (213). James interpreteert Maries woede-uitbarsting als een jalouse reactie op het feit dat hij zichzelf bevredigde en daarbij, volgens haar, over iemand anders fantaseerde. Maar haar woede is – gezien de context waarschijnlijk – een reactie op het feit dat James tegen haar wil in haar naakte lijf heeft bekeken en zich bij het aanzicht hiervan heeft bevredigd. Hij heeft zo door zijn blik haar zich toegeëigend, haar lichaam tot een seksueel object gemaakt. Daarmee is zij de controle over de betekenis van haar lichaam verloren.

Tegelijkertijd heeft Marie het nodig om haar eigen perceptie van zichzelf bevestigd te zien, ze heeft een afkeer van de blik van anderen maar haar onzekerheid moet toch constant getemperd worden door bevestiging. Deze bevestiging vraagt ze aan James.

Ik moet Marie omschrijven zoals zij zichzelf ziet, want aan haar eigen oordeel heeft ze niet genoeg. Iemand moet het bevestigen, zoals je bij een misdaad een dader aan moet wijzen op het politiebureau.

Ook vraagt ze James om naar het kloppen van haar hart te luisteren, hij moet voor haar bevestigen dat het nog snel genoeg klopt (166).

Het paradoxale aan Marie is dus dat ze de controle over zichzelf en over haar lijf wil houden,

maar tegelijkertijd James nodig heeft om haar zelfbeeld te bevestigen.

4.4.5. Product – Persoon

Marie is een excentriek personage met veel ‘typische’ MPDG eigenaardigheden. Al op het moment van hun ontmoeting wordt ze door James beschouwd als een apart meisje: ze heeft haar broek niet goed uitgespoeld en daarom loopt er zeepsop af (34). Haar fysieke schoonheid wordt ook gekenmerkt door specifieke bijzonderheden, zo is James erg gek op haar groene ogen en op het gat in haar gebit. “Tussen de bovenste rij tanden zit een klein zwart gat. Marie lacht, ze verbergt het niet, wat ik fantastisch vind” (36).

Een voorbeeld van Maries excentriciteit is haar gewoonte om al vanaf hun kennismaking memorabele wijsheden uit te spreken: “Ik wil alles één keer doen en er dan voorgoed vanaf zijn” (38), “Alles eindigt altijd lelijk” (184). Ook stelt ze James vragen die hem aan het denken zetten, ze begint al op hun eerste date met: “Heb jij wel eens het gevoel gehad dat je dichtbij iemand in de buurt bent geweest?” (101).

Veel van Maries excentrieke eigenschappen blijken echter al snel geen oppervlakkige eigenaardigheden te zijn, maar de kenmerken van een ernstige eetstoornis. Het feit dat ze leeft op koffie, chocoladevla en Olvarit en broodjes kroket bestelt waarna ze de mosterd eet maar de kroket laat liggen, is niet vanwege haar *quirky* persoonlijkheid, maar vanwege haar ziekelijke angst om dik te worden.

De persoonlijkheidstrekjes zijn dus geen losse observaties van het hoofdpersonage en worden niet gebruikt om het vrouwelijke personage te laten contrasteren met de hoofdfiguur, ze zijn symptomen van een complex en diepliggend probleem.

Het personage van Marie heeft daarnaast een voorgeschiedenis (James leert haar familie kennen en komt te weten over haar ex-vriend) en maakt een ontwikkeling door: haar eetstoornis verslechtert en uiteindelijk verlaat ze James. De eigenaardigheden van haar personage zijn er dus niet zomaar, ze komen ergens vandaan en ontwikkelen zich ergens naartoe. In deze opzichten is Marie dus een *round character* en geen clichématig vlak personage.

Het conflict tussen James en Marie ligt besloten in het feit dat James Marie in zijn hoofd tot iemand anders heeft gemaakt. Hij interpreteert haar vanaf het begin verkeerd en houdt zich vast aan dit onjuiste beeld. James denkt dat Marie een meisje is dat “gewoonweg bestaat”. “Ik zou zelf zo iemand willen zijn, iemand die het gat niet hoeft te verbergen, die zich zonder

schaamte overgeeft aan zichzelf en daarmee de anderen” (36).

Hij projecteert een beeld op Marie en gebruikt haar om zijn eigen identiteit te bevestigen. Hij maakt haar daarmee tot een soort concept. Dit toe-eigenen blijkt ook uit het feit dat hij niets over haar geschiedenis wil weten. “Ik durf niet te vragen aan wie Marie haar eerste kus heeft uitgedeeld en hoe en waar dat was. Ik hoef niets over anderen te weten. Graag doe ik alsof ik de enige ben” (83).

James probeert Marie dus (onbewust) wel te reduceren tot een concept, een ongecompliceerd personage dat contrasteert met zijn eigen persoonlijkheid. Hij helpt Marie niet met het bevechten van haar eetstoornis, ook al is het duidelijk zichtbaar dat ze hulp nodig heeft. Hij neemt een soortgelijke houding tegenover haar aan als haar ouders doen. “De ouders van Marie vragen niets over de eetgewoonten van hun dochter (...) Ze zijn een gelukkig gezin en ze denken dat alle leden van het gezin er hetzelfde over denken” (130).

Ondanks dat James Marie verkeerd interpreteert, gaat Marie zich niet naar dit beeld gedragen. Haar handelingen, zo zegt ze zelf, zijn gemotiveerd door haarzelf en niet door de behoeften van James.

Later zegt Marie ook dat ze voor niemand iets hoeft te doen, dat ze alles wat ze doet voor zichzelf doet. Zij heeft het voor zichzelf gedaan: met mij meegaan, me kussen, met me neuken, me krabben en bijten, ruziemaken, zichzelf uithongeren, naar het eiland verhuizen, bij me weggaan. Voor wie zou ze het anders ook moeten doen?
(104)

In de verhouding tussen product en persoon zien we dus een hoop conflicterende elementen. Het personage Marie is een *round character*, met een complex karakter, gedefinieerde eigenschappen en een eigen ontwikkeling en voorgeschiedenis. James reduceert haar (onbewust) in zijn hoofd echter tot een soort concept, hij ziet eigenschappen in haar die hij graag wil zien, maar hij ziet haar niet voor wie ze werkelijk is: een onvolmaakt maar volwaardig persoon

4.5. Conclusie

In grote lijnen komt de opzet van *IJstijd* erg overeen met de standaardopzet van een verhaal met een *Manic Pixie Dream Girl*. De held van het verhaal is een verdwaalde dertiger, die zich eenzaam voelt en bang is voor het leven. Hij heeft moeite met het vinden van betekenis in zijn

leven en hij lijkt – zoals veel andere melancholische mannen – nog niet echt te zijn opgegroeid. Hij is niet geworteld, heeft geen vaste verblijfplaats of carrière.

Wanneer we kijken naar oppervlakkige kenmerken lijkt Marie veel overeenkomsten te hebben met *de Manic Pixie Dream Girl*. Ze is kinderlijk, af en toe nogal vreemd en weet direct een plek te winnen in het hart van de mannelijke held.

Maartje Wortel schetst de relatie tussen Marie en James echter vooral als zeer verlamdend en destructief, in plaats van inspirerend en bevorderend. Marie is geen vlak personage met oppervlakkige excentriekheden, ze is een complex personage met diepgewortelde problemen. De kinderlijkheid waarover Marie beschikt is niet gekoppeld aan positieve of begerenswaardige eigenschappen. Waar positieve eigenschappen onbevangingheid, spontaniteit en vrolijkheid zouden zijn, uit Maries kinderlijkheid zich vooral in kwetsbaarheid. Op sommige gebieden wordt Marie geïnfantiliseerd door haar eetstoornis, zoals in haar fysiek en in haar emotionele uitbarstingen.

James, als toeschouwer, percipieert de eetstoornis van Marie als irrationeel, zoals een ouder de gedachten van een kind irrationeel kan noemen. Deze kinderlijke eigenschappen van Marie worden door Wortel niet geportretteerd als inspirerend, maar eerder als een symptoom van een probleem.

De eetstoornis van Marie kan gelezen worden als een wanhoopsdaad om controle te houden over zichzelf. Marie wil niet bekeken worden, ze wil niet leven in de hoofden van andere mensen omdat ze daar geen controle over zichzelf heeft. Haar drang naar controle is een drang tot zelfbeschikking. Maries handelingen worden dus ook niet gemotiveerd door de behoeften van het mannelijke hoofdpersonage. Ze handelt nadrukkelijk uit eigen belang, al zijn deze handelingen destructief.

Wanneer we kijken naar het slot van het boek, lijkt dit verrassend genoeg toch weer enigszins overeen te komen met het slot van een *Manic Pixie Dream Girl* verhaal. James heeft namelijk – ondanks de destructieve aard van hun relatie – toch een belangrijke lering getrokken uit zijn tijd Marie. Hij heeft geleerd dat hij het glas moet breken en het lijkt erop dat hij tot het inzicht is gekomen dat hij zijn identiteit niet door anderen kan laten invullen. Het vrouwelijke hoofdpersonage heeft het mannelijke personage dus uiteindelijk toch een dienst bewezen.

Het verhaal in de roman lijkt overeen te komen met een MPDG-verhaal en de boodschap die de roman uit lijkt te dragen ook. Er wordt een generatie geschetst die eenzaam is en moeite heeft met contact maken, een generatie die zich laat weerhouden door angst en daarom vastloopt in het leven. Zowel in een MPDG-plot als in *IJstijd* leert het hoofdpersonage hoe

waardevol menselijk contact is en dat het het waard is om risico's te nemen in het leven (of investeringen te doen). In beide gevallen wordt het leren van deze les mogelijk gemaakt door een vrouwelijk personage.

In het geval van Maartje Wortel is het obstakel echter dat dit vrouwelijke personage geen vrolijk, eenvoudig bijfiguur is, maar een product is van dezelfde laat-postmodernistische generatie als de hoofdpersoon en daarom met alle zelfde problemen kampt. Waar James worstelt met zijn identiteit en het vinden van aansluiting met de wereld, kampt Marie met dezelfde soort problemen zoals eenzaamheid en destructieve neigingen (die zich uiten in haar eetstoornis). Marie krijgt de functie van de *Manic Pixie Dream Girl* toebedeeld, maar – complex en problematisch als haar personage is – had ze had net zo goed de melancholische man kunnen zijn.

Wellicht is de echte ontwikkeling die James doormaakt dat hij dit uiteindelijk lijkt te beseffen en haar kan leren begrijpen: Marie is geen ongecompliceerd meisje dat in zijn leven kwam om zijn leven mooier te maken, ze is zelf een gecompliceerd persoon met eigen problemen en obstakels. “Het zou goed kunnen dat Marie het ook zo ziet, dat ze naar mij kijkt terwijl ik slaap, dat ze me aanraakt maar niet echt voelt” (31). Marie bestaat niet ‘zomaar’, ze kampt met dezelfde worstelingen als hij. “Ze is jaloers op mij, als persoon. Omdat ik er wél toe in staat ben: haar droom leven. Dat het mij wel heeft kunnen raken” (214).

Marie heeft hém dan wel gelukkig gemaakt, ze blijft zelf ongelukkig. James kan de functie van de *Manic Pixie Dream Girl* niet vervullen voor haar.

Conclusie

Na mijn casussen te hebben uitgewerkt, kan ik concluderen dat de *Manic Pixie Dream Girl* wel degelijk aanwezig is in de hedendaagse literatuur.

In mijn eerste casus *Naamloos* is zij het duidelijkst aanwezig, terwijl zij in *Lieve* en *IJstijd* meer geïdentificeerd wordt. In *Naamloos* is het vrouwelijke personage echt een *flat character* dat voldoet aan de meeste kenmerken van een MPDG. In *Lieve* zijn de vrouwelijke personages al complexer en worden kenmerken van de *Manic Pixie Dream Girl* gecombineerd met kenmerken van andere vrouwelijke stereotypen. In *IJstijd* is het vrouwelijke personage even complex als het mannelijke hoofdpersonage, zij kampt eigenlijk met dezelfde problemen en beschikt over dezelfde persoonlijkheidskenmerken als de melancholische man. Het mannelijke hoofdpersonage lijkt haar echter te willen beschouwen als een MPDG, door haar te percipiëren als een onproblematisch en ongecompliceerd meisje dat over eigenschappen beschikt die hij in zichzelf mist. Uiteindelijk leidt dit echter tot een breuk, want zij kan hem wel gelukkig maken, maar hij haar niet.

Opvallend is dat alle drie de romans wel getuigen van een bewustzijn van de problematische representatie van de vrouwelijke personages. In *Naamloos* komt er een conflict voor, waarin het vrouwelijke personage zich uitspreekt tegen haar gereduceerde rol in het verhaal.

In *Lieve* ligt de nadruk op de vrouw als een fictie, een fantasie. Ook hier wijzen de vrouwelijke personage bepaalde projecties door de mannelijke personages op hun persoon af. Hun personages lijken impliciet (in de ogen van de mannelijke personages) beloftes in zich te dragen, die ze vervolgens niet inwilligen.

In *IJstijd* zit dit bewustzijn in de spanning tussen het daadwerkelijke personage Marie, en de ongecompliceerde versie die James zich verbeeldt.

In geen van de drie casussen is de MPDG dus helemaal ongecompliceerd en vrij van subversiviteit aanwezig, alhoewel de variant in *Naamloos* wel het dichtste bij de klassieke MPDG komt.

Doordat de MPDG tegenwoordig zo bekend is, is het wellicht ook onmogelijk geworden om de MPDG helemaal zonder ironie of zonder subversiviteit in te zetten. Ook in de cinema zagen we deze ontwikkeling: waar *Garden State* (2004) en *Elizabethtown* (2005) nog ongenueanceerd gebruik maakte van het stereotype, werd in *(500) Days of Summer* (2009) en

Ruby Sparks (2012) de trope op een meer geproblematiseerde of zelfs satirische wijze toegepast.

De overeenkomsten tussen de mannelijke protagonisten van *Naamloos* en *IJstijd* zijn zeer duidelijk. De hoofdpersonages kampen met dezelfde problemen: voornamelijk een gebrek aan identiteit. In deze romans, geschreven door auteurs uit de laatpostmoderne generatie, lijken de hoofdpersonages exemplarisch voor hun generatie. Ze voelen zich eenzaam, kunnen nergens mee samenvallen en lopen vast in het leven. In deze personages zien we dus de problematiek die het resultaat is van een laat-postmodernistische, ironische omgeving en een verstoorde tijdsbeleving.

In *Lieve*, geschreven door een auteur die niet tot deze generatie behoort, zien we ook duidelijk dat de mannelijke personages op een andere manier melancholisch zijn. Hun melancholie is niet zozeer het resultaat van een maatschappij, maar meer van persoonsgebonden omstandigheden. Vooral de twee oudere personages, Noah en Casper, zijn melancholisch om hun liefdesverdriet en rouw en niet als gevolg van hun omgeving. In *Bison* zien we wel meer de ‘typische’ laat-postmodernistische problematiek terug, vooral zijn worsteling met oprechtheid. De postmoderne ironie wordt hier aangedikt door de artificiële omgeving van de filmindustrie. Voor *Bison* is het opvoeren van een performance een manier om zichzelf tot de wereld te verhouden, omdat hij niet goed lijkt te weten hoe hij oprecht moet zijn.

In de drie romans zien we ook een terugkerend patroon van verkeerde verwachtingen: verwachtingen die ten onrechte op de vrouwelijke personages worden geprojecteerd. De vrouwelijke personages lijken impliciet bepaalde beloftes in zich te dragen – waardoor zij het object van verlangen worden – maar zij maken deze beloftes vervolgens niet altijd waar. Dit zien we het meest in *Lieve* en *IJstijd*. In *Lieve* blijken de vrouwelijke personages ook destructieve effecten op de mannelijke personages te hebben en in *IJstijd* loopt de relatie stuk omdat het hoofdpersonage het vrouwelijke personage ten onrechte reduceert tot een ongecompliceerd personage.

In *Naamloos* zien we deze verkeerde verwachtingen in mindere mate: hier voldoet het vrouwelijke personage namelijk grotendeels wel aan de verwachtingen van het mannelijke personage. Ze stelt zich zorgzaam, gediensig naar hem op, hiervoor gebruikt ze onder andere haar seksualiteit. Het moment waarop even wordt afgeweken van de norm is het moment

waarop er een conflict ontstaat tussen de beide personages, maar dit conflict verandert verder weinig aan de plot.

Opvallend is dat van de drie schrijvers, de enige vrouwelijke auteur een rond vrouwelijk personage heeft gecreëerd, terwijl Lanen en Giphart meer gebruik hebben gemaakt van stereotypes. Het personage Marie van Maartje Wortel is een *round character*, zij is eigenlijk even gecompliceerd als het hoofdpersonage, heeft een voorgeschiedenis en maakt een eigen ontwikkeling door. Wanneer we haar personage afzetten tegen het personage van Lanen, zien we dat Lanen een vrijwel geheel vlak personage heeft geschreven, zonder eigen persoonlijkheid of ontwikkeling. Giphart hangt hier enigszins tussen in, zijn vrouwelijke personages Lieve en Liv zijn complexer dan een standaard stereotype maar niet uitgewerkt genoeg om een rond personage te zijn. Ze zijn eerder een samenvoeging van meerdere stereotypes en de nadruk in zijn roman ligt niet zozeer op de personages zelf maar meer op het effect dat zij op de mannelijke personages hebben.

Na het uitwerken van deze casussen is het duidelijk geworden dat in deze laat-postmodernistische maatschappij personages ontstaan die worstelen met hun identiteit, met gevoelens van eenzaamheid en depressie. Deze problemen komen voort uit een gebrek aan houvast, een wereld om mee samen te vallen. Door de heersende ironie is er voor de personages ook een gebrek aan oprechtheid. Ironie is tevens een reactie uit angst: de personages proberen iets te ontvluchten, zij durven het leven niet te omarmen en daarmee het risico te lopen ergens in te falen.

Personages als deze hebben logischerwijs dus behoefte aan houvast en aan iets of iemand die hen opvrolijkt, er toe aan zet 'in het diepe te duiken' en iets te gaan doen met hun leven. Ze zijn op zoek naar een remedie tegen een gebrek aan identiteit, eenzaamheid en somberheid. Het is dus helemaal niet vreemd dat juist in deze tijd een personage als de *Manic Pixie Dream Girl* zo vaak voorkomt. Een vrouwelijk personage dat het leven omarmt, vrolijk en levenslustig is en niet doordrongen is van ironie maar juist beschikt over onbevangenheid en oprechtheid. Deze vrouw – en de verliefdheid op haar – wordt ingezet als een soort antidotum tegen de deprimerende en verlammende bijwerkingen van onze hedendaagse ironische omgeving.

Ook de rol van de vrouw is hiermee veranderd. Haar personage wordt blijkbaar nog steeds ingevuld naargelang van de behoefte van het mannelijke personage, maar de manier waarop dit gebeurt is anders. Het vrouwelijke personage is excentriek en uitgesproken, in plaats van

passief en gediensig zoals de *Angel in the House*.

Deze veranderde vrouwelijke representatie zegt ook iets over de verhouding tussen man en vrouw. Waar ideale vrouw vroeger gekenmerkt werd door haar gediensigheid en passiviteit, is de ‘droomvrouw’ nu juist assertief, excentriek en sterk. Zij lijkt hierdoor dus autonoom, maar in werkelijkheid gebruikt zij al deze bijzondere eigenschappen om de man te helpen. Door de vrouw opnieuw in de rol van de helper te plaatsen, wordt haar personage minder bedreigend, ze staat immers nog steeds in dienst van de man. Waar deze gediensigheid bij de *Angel in the House* meer op de voorgrond stond, is deze in de MPDG verborgen.

Ook haar kinderlijkheid draagt bij aan het minder bedreigend maken van haar personage en maakt haar daarnaast toegankelijk: het kinderlijke als een ontwapening.

De verhouding tussen de twee types: de melancholische man en de *Manic Pixie Dream Girl*, blijft ongelijk. De man is de norm en de vrouw het object, de man creëert een behoefte en de vrouw vervult deze. Wellicht kan het MPDG-effect zich ooit loskoppelen van genderrollen en kan dit antidotum zich manifesteren op een andere manier. De behoefte aan een personage of impuls als de MPDG zal waarschijnlijk niet snel verdwijnen, maar deze behoefte is niet genderspecifiek. Het is nu wachten op het moment dat de vrouwelijke behoefte wordt vervuld: ook zij is blootgesteld aan ironie en kan – zoals we zien in *IJstijd* – te lijden hebben aan dezelfde problemen als de melancholische man.

Bibliografie

- Berlant, Lauren. 'Cruel Optimism'. *Differences*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Dulk, Allard den. 'Voorbij de doelloze ironie'. *Het postmodernisme voorbij?* Amsterdam: VU University Press, 2008. Print.
- Forster, E.M. 'People (continued)'. *Aspects of the Novel*. 1927. San Diego: Harcourt, 1985. 65-82. Print.
- Gilbert, Sandra M, en Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000. Print.
- Houweling, Bo van. 'Gipharts hoofdpersonage kan de roman niet dragen.' *Volkskrant*. Amsterdam, 24 sep. 2016. Web. 19 feb. 2017.
(<http://www.volkskrant.nl/recensies/gipharts-hoofdpersonage-kan-de-roman-niet-dragen~a4382397/>)
- Jack, Jordynn. "Gender Copia: Feminist Rhetorical Perspectives on an Autistic Concept of Sex/Gender." *Women's Studies in Communication* 35.1 (2012): 1-17. Taylor & Francis Online. Routledge, 16 May 2012. Web. 19 feb. 2017.
- Karlyn, Kathleen Rowe. 'Melodrama and Men in Post-Classical Romantic Comedy.' *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Austin, Texas: University of Texas Press. 191-212. Print.
- Lauretis de, Teresa. 'Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness', *Feminist Studies*. 16, 1. 1990.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.
- Nijssen, Joost. 'Lieve Meisjes' *Uitgeverij Podium Amsterdam*, 26 sep. 2016. Web. 19 feb. 2017.
(<http://www.uitgeverijpodium.nl/column/328/Lieve-meisjes?searchColumnYear=2016>)
- Orange, Michelle. *This Is Running for Your Life: Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013. Print.
- Otto, Angela. *Manic Pixie Dream Girls*. BA scriptie Film & Literatuurwetenschap. Universiteit Leiden. 2015-2016.
- Penny, Laurie. "I Was a Manic Pixie Dream Girl." *NewStatesman*. NewStatesman, 30 June 2013. Web. 19 feb. 2017.

Rabin, Nathan. *My Year of Flops: The A.V Club Presents One Man's Journey Deep into the Heart of Cinematic Failure*. New York: Scribner, 2010. Print

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press: 2011.

Rabin, Nathan. 'How I got Manic Pixie Dream Girl into the Oxford Dictionary', *The Globe and Mail*. 28 augustus 2015.

Scruton, Roger. 'Eliot and conservatism'. *A political philosophy*. Londen: Continuum, 2006.

Visser, Imme. 'Instant Classic: Lieve', *Vileine*. Amsterdam, 3 okt. 2016. Web. 19 feb. 2017. (<http://vileine.com/2016/10/03/instant-classic-lieve/>)

Watson, Jamie. Mary Wollstonecraft as Anti-Manic Pixie Dream Girl: Sexuality, Melancholia, and the Death Sequence in Godwin's Memoirs. *Explorations*. Wilmington: University of North Carolina Wilmington. Vol 4, 2014. Print.

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: J. Johnson, 1792.

Woolf, Virginia. 'Professions of Women', *The Death of the Moth and other essays*. South Australia: The University of Adelaide. 2015.

Romans:

Giphart, Ronald. *Lieve*. Amsterdam: Uitgeverij Podium, 2016.

Lanen, Pepijn. *Naamloos*. Amsterdam: Ambo Anthos, 2016.

Wortel, Maartje. *IJstijd*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2014.

Films:

(500) Days of Summer. Dir. Marc Webb. *Fox Searchlight Pictures*, 2009. Film

Elizabethtown. Dir. Cameron Crowe. *Paramount Pictures*, 2005. Film.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind. Dir. Michel Gondry. *Focus Features*, 2004. Film.

Garden State. Dir. Zach Braff. *Fox Searchlight Pictures*, 2004. Film.

Ruby Sparks. Dir. Zoe Kazan. *Fox Searchlight Pictures*, 2012. Film.

