

# ‘Opdat ik heenga als een man’

*Oorlog en mannelijkheid*

Maaïke Meijer

NEDLET 24 (2): 211–230

DOI: 10.5117/NEDLET2019.2.004.MEIJ

## Abstract

### ‘That I may perish like a man’. War and masculinity

This essay focuses on the cultural representation of masculinity in times of war. It unravels the gender effects of the topic ‘call to arms’ in which men are addressed as soldiers while women are often relegated to invisibility or to a helping role. Thus, the onset of war creates gender. The topic reconstitution of men and women in times of war is first analysed in a selected corpus of Dutch war poetry (Jan Camperts ‘Het lied der achttien dooden’ (1943) among others), secondly in Michael Curtiz’ classic film *Casablanca* (1942) and finally in W.F. Hermans’ novel *De donkere kamer van Damocles* (1958). Cultural texts can create genders, as I am demonstrating through a detailed analysis of *Casablanca*, but they can also resist this creation and critically enlighten its failure, which is, in my view, the gender scenario of *De donkere kamer van Damocles*.

**Keywords:** masculinity in times of war, cultural texts and gender, Jan Campert, Michael Curtiz, W.F. Hermans, Second World War, trope ‘call to arms’

## 1 Inleiding

De tweede wereldoorlog heeft aanleiding gegeven tot talloze documentaires, foto’s, films, romans en gedichten, waaronder een corpus aan verzetspoëzie. In de laatste categorie troffen mij ‘Celdroom’ van H. van Randwijk (1944), ‘Het carillon’ van Ida Gerhardt (1945) en het onlangs op een gevel van Uitgeverij De Bezige Bij onthulde citaat uit het gedicht ‘Iemand stelt

de vraag' van Remco Campert (1970). Deze teksten raken me omdat ze de oorlog en het verzet niet representeren als een arena van mannelijk heldendom en vrouwelijke marginaliteit. Gerhardts 'Carillon' gaat over gewone mensen in de straat in oorlogstijd, waarover het carillon zijn troostende klanken uitstrooit; Camperts gedicht vestigt de aandacht op de bescheiden kiem waarmee elk verzet begint: het stellen van een vraag. En 'Celdroom' van Van Randwijk is in 1943 geschreven vanuit het perspectief van een slapeloze gevangene die droomt hoe hij met al zijn celgenoten bevrijd wordt en hoe ze dan uitstromen in een wereld die geregeerd wordt door gerechtigheid en liefde – totdat hij weer ontwaakt in die stinkende, naargeestige cel. Het allerbekendste verzetsgedicht werd echter 'Het lied der achttien doden' van Jan Campert (1943) en uitgerekend bij het lezen van dit voor-aanstaande verzetsgedicht steekt mijn 'resisting reader' de kop op. In deze bijdrage wil ik onderzoeken hoe ik mijn weerstand kan begrijpen.

Wetenschappers hebben vaker moeite gehad met de ideologische lading van herinneringen aan de tweede wereldoorlog. Ernst van Alphen begint zijn boek *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* met een persoonlijke noot. Geboren in Nederland in 1958 in een niet-Joods gezin schrijft hij hoe hij als kind werd geconfronteerd met verhalen en beelden over de oorlog, in het kader van een gesloten morele les. Hij hoefde zelf niet meer te denken over goed en kwaad, dat hadden de leraren al voor hem gedaan. Het zei hem niets, hij verveelde zich, 'I avoided my society's official war narratives.' Wat Van Alphen in het bijzonder afstootte was het raamwerk van heldendom, waarin herdenkingen gepresenteerd werden. Een jonge man wordt daarin in feite verzocht zijn eigen mannelijkheid te vormen naar het beeld van de heroïsche vaders. Van Alphen wilde niet geïnvolveerd worden in de constructie van deze nationalistische mannelijke identiteit.

Nu ben ik geen man, maar mijn reactie op het officiële herdenkingscircuit lijkt toch enigszins op die van hem. Ook ik werd in mijn jonge jaren vaak niet werkelijk geraakt door herdenkingen. Ook mijn onbewuste afweer had iets te maken met de constructie van mannelijkheid die verweven zit in veel oorlogsherinnering. Verhalen over het verzet waarin vrouwen een rol speelden boeiden me meer, de figuren van Hannie Schaft (het meisje met het rode haar), Frieda Belinfante, Etty Hillesum, de vrouwen in de communistische verzetsbeweging. In Koerdische en Israelische legers vechten sinds jaar en dag vrouwen, in de tweede wereldoorlog vochten een miljoen Russinnen mee aan het front.<sup>1</sup> Toch is de oorlogsliteratuur zo vol van representaties van mannelijkheid dat je het idee krijgt dat oorlogen mannen niet alleen opstellen in de rollen van soldaat en verzetsheld, maar hen

ook *creëren*. Dit geldt niet alleen voor de tweede wereldoorlog. 'Het leger maakt een man je' zo luidt de titel van een boek van Marcel Bullinga die in 1984 de dienstplicht analyseerde als een machine waar jongens ingaan en mannen uitkomen. Mij intrigeert hoe de oorlogsmannelijkheid precies in elkaar zit, hoe deze in culturele verbeeldingen tot stand komt, hoe topisch zij is. Uit de talloze mogelijkheden kies ik vier treffende voorbeelden van de creatie van mannelijk oorlogsheldendom, vier werken waarin je precies de vinger kunt leggen op hoe die geconstrueerd wordt. In alle vier blijkt het nodig in te lezen tegen een gevestigde interpretatietraditie, die het oorlogsheldendom kritiekloos bewonderend onderschrijft. Allereerst ga ik in op 'Het lied der achttien doden', vervolgens richt ik me op de Marseillaise en dan vrij uitgebreid op de beroemde Amerikaanse oorlogsfilm *Casablanca* waarin dat lied figureert. Ik besluit met Hermans' befaamde in oorlogstijd spelende roman *De donkere kamer van Damocles*.

'Het lied der achttien doden' was een van mijn eerste indringende poëzie-ervaringen. Ik las het toen ik twaalf was, en ik herinner me dat de laatste strofe mij 'de poëtische schok' bezorgde, waarover Ter Braak het had naar aanleiding van Vasalis' gedicht 'Tijd'. Tal van andere lezers hebben getuigd van hun geraaktheid door 'Het lied der achttien doden', zoals Ed van Thijn in Muller (2015): 'Nog elke dag gaat dit gedicht mij door merg en been.'<sup>2</sup> Het is ook uitermate dramatisch: het lyrisch ik spreekt alsof hij een van de achttien mannen is die voorjaar 1941 door de Duitsers werden gefusilleerd: zij waren de eerste slachtoffers van het verzet. Je gaat mee naar het moment dat deze 'ik' zich zijn executie voorstelt. Mijn weerstand tegen dit gedicht kwam pas veel later, na mijn studie, toen ik het genderkritisch lezen ging beoefenen:

Een cel is maar twee meter lang  
 en nauw twee meter breed  
 wel kleiner nog is het stuk grond  
 dat ik nu nog niet weet,  
 maar waar ik naamloos rusten zal,  
 mijn makkers bovendien  
 wij waren achttien in getal  
 geen zal den avond zien.

O lieflijkheid van licht en land  
 van Hollands vrije kust –  
 eens door den vijand overmand

had ik geen uur meer rust.  
 Wat kan een man, oprecht en trouw,  
 nog doen in zulk een tijd?  
 Hij kust zijn kind, hij kust zijn vrouw  
 en strijdt den ijd'len strijd.

De man trekt uit: 'Hollands vrije kust' is in gevaar, hij neemt afscheid van vrouw en kind en dat wordt als een noodzakelijke keuze van oprechte, trouwe mannen gezien. Wat moet een man anders doen? Deze strofe presenteert met retorisch vertoon van natuurlijkheid de scheiding tussen de seksen die de oorlog in verleden en heden vaak met zich meebrengt. De man vertrekt voor de strijd. Uiteraard zou een vrouw evengoed kunnen denken: 'Wat kan een vrouw oprecht en trouw/ in zulk een tijd? Zij kust haar man, vervuld van rouw/ en strijdt een ijd'len strijd.' Zij wordt echter onmiddellijk vereenzelvigd met het thuisfront, hij met de strijd. De traditionele burgerlijke seksenscheiding – hij het gevecht, zij het kind en huis en haard – wordt in de oorlog onmiddellijk gereïnstalleerd en verscherpt. Deze afscheidsscène is een topos in de oorlogsliteratuur – en wordt ook uitgebreid geanalyseerd door Klaus Theweleit in zijn boek *Männerphantasieën* (1977/1978). Theweleits bronnen zijn Duitse soldatenromans uit de jaren twintig en dertig maar de afscheidsscène lijkt wel universeel eigen aan elke 'call to arms'. De sekserollen worden erin verhevigd en oppositioneel gescheiden. De optie dat dit paar samen in het verzet zou gaan is ondenkbaar. Vervolgens wordt de geliefde gemist, vooral in het uur van de dood – in strofe 5

De Rattenvanger van Berlijn  
 pijpt nu zijn melodie;  
 zoo waar als ik straks dood zal zijn,  
 de liefste niet meer zie,  
 en niet meer breken zal het brood  
 noch slapen mag met haar, -  
 verwerp al wat hij biedt of bood  
 die sluwe vogelaar!  
 [...]

Afwezigheid creëert verlangen, de afwezigheid van de geliefde geeft inhoud aan het gevoelsleven van de man, die dit gemis verdraagt.<sup>3</sup> Nu de laatste strofe:

Ik zie hoe 't eerste morgenlicht  
 door 't hoge venster draalt –  
 Mijn God, maak mij het sterven licht,  
 en zoo ik heb gefaald,  
 gelijk een elk wel falen kan,  
 schenk mij dan uw genâ,  
 opdat ik heenga als een man  
 als 'k voor de loopen sta...

Een prachtige strofe, waarvan mij ondanks alles de rillingen over de rug gaan van ontroering. Maar toch kan ik deze regel niet met rust laten. 'Opdat ik heenga als een man'. Wat betekent dat? Waarom wil dit lyrisch ik nu uitgerekend als een man heengaan? Wie gefusilleerd wordt, wordt op een verschrikkelijke manier overhoop geschoten. In de dood bestaat er geen sekse meer, mannelijkheid noch vrouwelijkheid. Wie doodgaat verliest zijn / haar MENS-zijn. Wat moet die nadrukkelijke mannelijkheid, precies op het moment dat die niets meer terzake doet?

Mijn interpretatie is deze: mannelijkheid is in de westerse cultuur geassocieerd met betekenissen van heilheid, activiteit, productie, coherentie, controle, kracht, subjectiviteit. Deze associaties staan niet alleen lijnrecht tegenover de associaties waarmee vrouwelijkheid traditioneel wordt omringd – passiviteit, gebrek aan controle, lieflijkheid, zachtheid. Ze staan ook lijnrecht tegenover wat de dood is. De dood betekent ontgrenzing, verbrokkeling, uiteenvallen, verlies van subjectiviteit, verlies van kracht, controle, coherentie. Wie dood is wordt het ultieme object. Mannelijkheid wordt op die manier in deze laatste strofe een scherm tegen de dood: het allerlaatste scherm, het allerlaatste poneren van iets dat futiel is geworden omdat het je onverbiddelijk wordt afgenomen: coherentie, beheersing, kracht. Mannelijkheid wordt in de strijd geworpen als het laatste verzet tegen de dood. Misschien is het het hopeloze van dit gebaar wel datgene, wat je als lezer ontroert. Maar ik verzet me ook tegen die ontroering. Ik wil niet mee in die genderde retoriek. Vrouwen kunnen zoiets niet doen. Hannie Schaft kon niet denken: opdat ik heenga als een man. Ze kon ook niet denken: opdat ik heenga als een vrouw / als ik voor de lopen sta. Voor een vrouw werkt dat niet. Een vrouw kan haar toevlucht niet nemen tot deze machtsfantasie omdat zij cultureel al wordt geassocieerd met onmacht en ontgrenzing. Zij heeft geen mannelijkheid om tegen de dood in te brengen. Het probleem is dat deze representatie van de dood een ontkenning is van de dood, een ontkenning van wat daar werkelijk gebeurt: overhoop geschoten worden.

Een afweer tegen de dood zat ook al in de vorige strofe, maar die is van een andere orde:

Gedenkt, die deze woorden leest  
 mijn makers in den nood,  
 en die hen nastaan 't allermeest,  
 in hunnen rampspoed groot,  
 gelijk ook wij hebben gedacht  
 aan eigen land en volk –

Gedenkt ons – zegt hij. Neem ons op in de rij van gevallenen. En denk, behalve aan 'mijn makers' meer nog aan 'die hen nastaan'. Het opnemen in de collectieve herinnering werkt hier als troost. Hiermee wordt de band met het thuisfront weer aangeknoopt. Dit verzekeren van de herinnering is evengoed een scherm tegen de dood, maar niet zozeer een ontkenning ervan. De hele strofe is een bede gericht aan de lezers, en de frase 'gelijk ook wij' doet denken aan het Onze Vader (gelijk ook wij onze schuldenaars vergeven). Hier wordt gevraagd – gebeden – om een inclusieve herinneringscultuur die de scheiding tussen strijdende mannen enerzijds en vrouwen, kinderen en ouderen anderzijds weer overbrugt.

Herinneringscultuur is vaak niet inclusief en richt zich uitsluitend op de soldatenmannen. We kennen die in de vorm van monumenten, standbeelden, lijsten van gevallenen: er verrijst een rij van uitsluitend mannelijke helden aan wie gedacht moet worden. Dit houdt het lijden van anderen uit beeld. Veel herinneringscultuur is in feite mannelijk geheugen. Tegenspel tegen deze exclusief op mannen gerichte beeldvorming van de oorlog boden de bestuurders van de stad Roermond, waar een van de oorlogsmonumenten juist aandacht vestigt op wat de achterblijvende vrouwen en kinderen moesten doorstaan in hun door Duitsers geterroriseerde stad nadat vrijwel alle mannen waren opgepakt en weggevoerd naar de Arbeitseinsatz in Duitsland, zie Beckers 2019. Het kan dus ook anders. Dat bewijst 'Het lied der achttien doden' in zijn voorlaatste strofe. Evengoed blijft dit vers een vat van tegenstrijdigheden.

Ondubbelzinnig roerend vind ik dan Nes Tergast (1945), 'Het schot':

Over het naamloos duister in de kruinen  
 Verwaait de echo van een enkel schot.  
 Geblinddoekt, in den schoot der winterduinen,  
 Moet er weer een op het vervloekt schavot.  
 Gevallen is een dier ontelbaar velen

Wier laatste snik voor God een wilde schreeuw  
Verzweeg in plotseling verstijfde kelen.  
Een wit gelaat zinkt peinzend in de sneeuw.....

En ik, die aan het raam der kleine kamer  
In de gebroken stilte stiller sta,  
Voel klaar hoe, koel maar steeds onherbergzamer,  
Dit hart zich sluit voor mildheid en genâ.

De eenzaamheid van deze dood, het schot dat uit de verte wordt gehoord, het witte gezicht dat verdwijnt in de witte sneeuw – en dus onzichtbaar wordt – de vergeefsheid ervan. Dat er geen getuige is. Dat zich wraakgevoelens ophopen bij de 'ik' die dit schot hoort wordt hier geen ingrediënt van een nieuwe soldatenidentiteit, maar wordt gepresenteerd als een verlies, een drama. Niet alleen wordt er een mens vermoord, ook de 'ik' zelf lijdt een verlies. Zijn menselijkheid gaat verloren. De reflex is niet het grijpen naar de wapens, maar rouw, verdriet, een besef van dat de ziel verloren gaat. In 'koel maar steeds onherbergzamer' voel je de kilte optrekken. Tegelijk: iemand die dit kan voelen zal zijn hart niet sluiten. Zo ook in Van Randwijks *Celdroom*, dat optimistischer is omdat het geloof in gerechtigheid en liefde als een hoopvolle droom blijft bestaan. De oorlog maakt geen man, maar een mens van je, in deze teksten.

Dat geweld ook een ander effect kan hebben, namelijk de als mannelijk gepresenteerde drang om de wapens te grijpen en terug te slaan is te niet alleen zien in Camperts 'Lied der achttien dooden'. Het is dermate topisch dat het in vele toonaarden is neerlegd in volksliederen. Representatief is de Marseillaise, waarin iemand alleen de mannen aanspreekt: Hoort gij in de velden/ deze woeste soldaten tekeergaan? Ze rukken op tot in uw armen/ om uw zonen, uw echtgenotes de hals af te snijden:

Entendez-vous dans les campagnes  
Mugir ces féroces soldats?  
Ils viennent jusque dans vos bras  
Égorger vos fils, vos compagnes!

Waarop de *call to arms*: Aux Armes, Citoyens! Formez vos bataillons! Het lied opent met in de tweede regel: Le jour de gloire est arrivé'. De glorie-dag is helemaal niet aangebroken, integendeel. Maar de oproep tot vechten leidt meteen tot overwinnaars-groetspraak. Soldatenmannelijkheid

wordt hier in stelling gebracht om de strijd überhaupt aan te durven, zo lijkt het wel.

Met de Marseillaise neem ik een voorschot op mijn volgende analyse, de film waarin dit lied een belangrijke ommekeer markeert.

## 2 Casablanca

Van de vele oorlogsfilm waarin mannen en mannelijkheid een cruciale rol spelen is *Casablanca* een der bekendste. De film werd gemaakt door Michael Curtiz in 1942 en kreeg mythische proporties. Humphrey Bogart en Ingrid Bergman speelden er de rollen in, die hun faam voorgoed vestigden.<sup>4</sup> De film oogst tot op de dag van vandaag bewondering als ultiem romantisch liefdesdrama, menigeen kent regels en dialogen uit de film uit het hoofd en huilt bij het slot. Die tranen zijn zelfs in beeld gebracht door Woody Allen, die, geïnspireerd door *Casablanca*, de film *Play it Again Sam* maakte, waarin zijn adoratie voor de held Rick (Bogart) centraal staat. Hij probeert net zo mannelijk als de Bogart te worden, in de hoop dat vrouwen ook bij bosjes voor hém zullen vallen. Ik kijk kritischer naar *Casablanca*. Wat ik erin zie gebeuren is hoe mannen en vrouwen in oorlogsomstandigheden terugvallen in conservatieve genderposities, die ze voordien in dit geval opmerkelijk genoeg niet hadden. De oorlog herschept in deze film verzwakte mannen tot vastberaden verzetshelden (drie stuks maar liefst) en reduceert een krachtige onafhankelijke vrouw, ooit een gelijkwaardige partner in de strijd, tot manipuleerbaar object, helpster op zijn best, die vooral niet in de weg mag lopen.

In mijn samenvatting van de film volg ik het proces van opkomst van de mannen ten koste van de vrouw.<sup>5</sup> De film speelt grotendeels in de nachtclub van de Amerikaan Richard, *Rick's Place*. Dat is een ontmoetingsplaats voor vluchtelingen die via het Franse Casablanca naar Amerika proberen te komen. De Duitsers dringen op. het is 1941, de plaatselijke Franse politiechef, Monsieur Renault, is een pro-Vichy opportunist. Ook Ilsa Lund (Bergman) en Viktor Laszlo, de leider van de ondergrondse proberen via Casablanca naar Amerika te komen Laszlo wordt in de club meteen terzijde genomen door een verzetsman en Ilsa Lund herkent de zwarte pianist, Sam, Ricks bediende en vriend. Sam speelt op haar verzoek het liefdeslied 'As time goes by'. Rick schiet tevoorschijn: '*Sam! I told you never to play that song again.*' Dan treffen de blikken van Rick en Ilsa elkaar. De bliksem slaat in, het is duidelijk dat deze twee een passie voor elkaar deelden of delen.<sup>6</sup>

Een flashback – fraaie overvloeier – licht ons over de passie tussen Ilsa en Rick. Een jaar eerder werden ze verliefd in het door de Duitsers belegerde Parijs. Rick was actief in het antifascistische verzet '*There's a prize upon your head*', aldus Sam. Ilsa zal Rick ontmoeten op het station om Parijs te ontvluchten. Ze komt echter niet opdagen.

Het is in deze flashback duidelijk, dat Ilsa gedurende deze verhouding een geheim heeft voor Rick. Ze hebben afgesproken elkaar niet naar hun verleden te vragen: No questions. Ze behandelen elkaar als gelijkwaardig, als mensen die al een leven achter zich hebben.<sup>7</sup> Ilsa is bovendien een vrouw van de wereld: zij verstaat beter Duits dan Rick. Ze heeft haar eigen zaken te doen, die ze voor zich houdt. Ze is volkomen subject.

Een overvloeier brengt ons weer terug in Casablanca: Rick trekt zich na de confrontatie met Ilsa bij de piano somber terug. Door Ilsa's verraad – waarvan hij de reden niet kent – is hij gebroken. Hij drinkt, de verzetsheld is ver te zoeken. Ilsa bezoekt hem. Ze probeert hem de aard van haar relatie met Laszlo uit te leggen. Zij was jong en bewonderde hem zozeer, dat ze dacht dat ze van hem hield. Ze werkt met hem samen in de ondergrondse en is in stilte met hem getrouwd. Maar de echte liefde heeft ze pas met Rick leren kennen. Rick reageert cynisch en wil het niet horen, Ilsa is boos en vertrekt. Nog steeds heeft zij de touwtjes in handen. Zij staat aan de top van de driehoek Ilsa-Rick-Laszlo en weet nog altijd meer dan beide mannen weten. In het eerste deel van de film is zij dan ook de spil waarom alles draait.

In de club zingen de aanwezige Duitsers onder leiding van hun commandant intussen '*Die Wacht am Rhein*' maar Laszlo pikt dat niet en beveelt de musici de Marseillaise te spelen. Rick knikt dat hij daarmee instemt. De tekst '*Aux armes citoyens!*' is hierboven al geciteerd. Het hele café zingt mee, de Duitsers worden overstemd, tot woede van hun commandant. Het is een kantelpunt in de retorica van deze film, waarin het onderwerp zich verplaatst van liefde naar oorlog en waarin de sympathie van de kijker – tot nu toe bij Ilsa – naar de moedige Laszlo uitgaat. Hij betoont zich de held die – ook nog in een smetteloos wit pak – precies weet wat hem te doen staat. Je wordt daardoor als kijker even verlost van het moeilijke dilemma van Ilsa, en daarmee van je eigen twijfel. Want voor wie of wat moet Ilsa nu kiezen? Rick en Laszlo zijn op dit moment tegenpolen. Laszlo heeft geen weet van Ilsa's liefde voor Rick maar hij heeft een hoger doel: de opstand leiden. Rick is door zijn gebroken hart zijn doel kwijtgeraakt. Maar nu Laszlo zich heeft gemanifesteerd als onverschrokken leider gaat Rick zich aan hem spiegelen. Ze voeren een gesprek, waarbij Laszlo Ricks verzetsverleden blijkt te kennen. Het is een gesprek tussen elkaar wederzijds bewonderende

gelijkgestemden, door Eco treffend een ‘dance of seduction between Male Heroes’ genoemd, waardoor Rick zijn verloren geraakte identiteit van verzetsheld zal terugvinden.

Dan volgt deze cruciale scène: Rick bezit geleidebrieven, waarmee twee mensen naar Amerika zouden kunnen ontsnappen. Als Ilsa die brieven van Rick probeert los te krijgen, voor Laszlo en voor haarzelf, trekt ze een pistool tegen hem. Ze is nu vastbesloten te kiezen voor Laszlo. ‘*Shoot me, you’ll be doing me a favor*’ zegt Rick kalm. Dan bezwijkt Ilsa: ze kan hem niet neerschieten. Snikkend vertelt ze hoe ze Laszlo in Parijs maandenlang dood had gewaand – daarom kon ze verliefd worden op Rick – maar hoe ze haar man onverwachts toch, doodziek, had teruggevonden. Daarom had ze niet naar de trein kunnen komen. Ze kussen, de passie keert terug. De spanning stijgt. Want hoe kan Ilsa dit in hemelsnaam oplossen? Hoe kan ze recht doen aan haar liefde voor Rick en toch Laszlo niet in de steek laten? Maar dan... levert zij zich uit aan Rick, met de woorden: ‘*You will have to think for both of us, for all of us*’. Dit is de cruciale omslag. De driehoek kantelt. Van centrale figuur wordt Ilsa op dit moment de onderste punt van de driehoek, vrijwillig object. Rick bevestigt dat Ilsa alles aan hem kan overlaten, suggererend – de toeschouwer begint dat ook te verwachten – dat hij de twee geleidebrieven zal gebruiken voor hun gezamenlijke ontsnapping, waarbij Laszlo wordt achtergelaten. Maar Rick zal iedereen verrassen met een heel andere oplossing. Intussen heeft politieinspecteur Renault een vliegtuig geregeld, denkend dat Rick met Ilsa naar Amerika gaat ontsnappen. Terwijl het vliegtuig al met ronkende motoren klaarstaat laat Rick echter de namen Laszlo en Lund op de geleidebrieven schrijven en legt hij in een paar zinnen aan de verbijsterde Ilsa uit waarom zij mee moet met Laszlo en niet met hem: ‘*Inside of us we both know that you belong to Laszlo. You are part of his work, you’re the thing (sic) that keeps him going*’. En als troostprijs, en buiten gehoorsafstand van Laszlo: ‘*We’ll always have Paris*’. Vervolgens wandelen Rick en Renault samen uit beeld, met het plan zich te voegen bij het Franse verzet, terwijl Rick zegt: ‘*Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship*’. Ziedaar het nieuwe ‘liefdespaar’. Het vliegtuig stijgt op. Meinig toeschouwer krijgt hier vochtige ogen, maar onze tranen zijn niet voor Ilsa, die als een pion is weggeschoven. Ze zijn voor Rick, voor het offer dat hij brengt, waar hij zelf overigens als een echte kerel geen traan om laat. Hij is er weer, de held, een voorbeeld voor de weifelmoedige Renault, die door Rick wordt aangestoken tot heldendom zoals Rick eerder door Laszlo werd geïnspireerd tot het terugkeren naar zijn carrière als verzetsman. Liefde leidt daarvan af, de vrouw moet weg. ‘*Where I go, you can’t follow*’ [...] *What*

*I've got to do you can't be any part of*, heeft Rick tegen Ilsa gezegd. Onzin natuurlijk, maar verzet wordt zo weer een mannenzaak.

*Casablanca* is wel geïnterpreteerd als een allegorie voor de weifelende positie van Amerika in de oorlog, die werd doorbroken door de keuze om – na de aanval op Pearl Harbour eind 1941 – mee te gaan doen met de geallieerden.<sup>8</sup> Die interpretatie focust sterk op het personage Rick en doet geen recht aan het web van de persoonlijke verhoudingen die de film zo boeiend maken. *Casablanca* wordt vooral beschouwd als het ultieme romantische liefdesdrama, maar daarin wordt gender meestal niet geïnterpreteerd. De feministische visie op de romantische liefde als incubator van genderongelijkheid klinkt weinig door in de receptie. Als Ilsa's marginale positie al wordt opgemerkt – door Rubenstein (1977) en door Eco (1985) – gebeurt dat zonder aandacht voor het proces waarin die tot stand komt. Maar juist dat proces is zo interessant, zoals mijn samenvatting liet zien. '*Her [Ilsa's] role is an outrageous sexist cliché*' aldus Rubenstein, die Ilsa reduceert tot het moment waarop zij de beslissing aan Rick laat en die daarmee het eerste deel van de film negeert. '*The woman is an intermediary between the two men*', zegt Eco, '*she herself does not bear any positive value (except, obviously, beauty)*', daarmee eveneens negerend dat Ilsa in het eerste deel van de film een volledig en gelijkwaardig subject is en tevens de hoofdpersoon. Bovendien moet Ilsa's loyaliteit aan Laszlo toch als een positieve waarde worden erkend. De intrige, het liefdesplot, is rondom haar gesponnen, zij heeft alle touwtjes in handen, zij kan de knoop doorhakken en het moeilijke probleem van de dubbele loyaliteit oplossen. Maar zodra het oorlogsplot de overhand krijgt – in de cruciale 'Marseillaise-scène' – neemt Rick, die liefde inruilt voor oorlogsheldendom, de hoofdrol over. Hoewel Rick na zijn ontmoeting met de bewonderde Laszlo in feite hetzelfde dilemma heeft als Ilsa (moet hij de liefde laten winnen of de strijd?) lost hij het probleem op door het voorbeeld van de archetypische Amerikaanse helden te volgen, de eenzame mannen die de vrouw ontvluchten of offeren in ruil voor mannaventuur en avontuur.<sup>9</sup> Hij verraadt haar – neemt hij wraak op de Ilsa die hem verliet? Wil hij Laszlo gelukkig maken? – door haar op zijn beurt voor een *fait accompli* te stellen en haar dat door de strot te duwen.

Filmfans kennen veel verhalen over hoe de film tot stand kwam.<sup>10</sup> Het script was nog niet af waardoor de acteurs tot op het laatste moment niet wisten hoe de film zou aflopen, vandaar de regelmatig herhaalde zinsnede '*This is still a story without an ending*'. De Amerikaanse censuur bemoeide zich er tijdens het maakproces ook mee: het was onacceptabel dat een

getrouwde vrouw er met een ander vandoor zou gaan, waardoor die afloop steeds onmogelijker werd. Ricks besluit getuigt dus niet alleen van mannelijke daadkracht, maar ook van een deugdzame burgerlijke moraal. Dat afgedwongen einde doet echter niets af aan het feit dat het voltooide product is wat het is: een uiteindelijk misogyn verhaal waarin de aanvankelijk *onorthodoxe* posities die de drie mannen en de ene vrouw innemen terug worden geduwd naar de meest conventionele stand. De druk van de oorlogssituatie helpt om dat voor elkaar te krijgen. Oorlog maakt mannen en duwt de vrouw naar de marge.

### 3 Een verhaal verlangt sadisme ...

Een oorlog markeert een breuk met een eerdere statische situatie. Er wordt geweld gepleegd dat om een antwoord vraagt. Oorlog lijkt in die zin een intensivering van de inbreuk op het bestaande, dat altijd de motor vormt van elk verhaal.

Teresa de Lauretis (1984) begon haar beroemde essay *'Desire and Narrative'* met een omkering van de uitspraak van Laura Mulvey: *'Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end.'* Die beschrijving van sadisme lijkt wel een beschrijving van het verhalende überhaupt, aldus De Lauretis. Je kunt het omkeren tot 'a story demands sadism'. Want wat is een verhaal anders dan: '[it] depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end.' Er moet in een verhaal altijd iets gebeuren, een verandering bij een ander persoon worden afgedwongen, er is strijd, overwinning, nederlaag en dat alles ontrolt zich in een lineair tijdsverloop. Daarbij vraagt De Lauretis zich af wat de relatie is tussen gender en het verhalende. Het 'sadistische' element in het verhalende lijkt samen te hangen met de rol die de mannelijke held gewoonlijk krijgt toegewezen: want, zegt De Lauretis, in alle verhalen van onze cultuur, misschien zelfs alle verhalen van de wereld – zijn het de mannelijke figuren die handelen, die zelf een doel hebben. De vrouwelijke personages zijn functies op zijn tocht naar dit einddoel. De mannelijke helden zijn altijd de actieve figuren, zij laten iets gebeuren, en de vrouwen krijgen altijd de positie van de drempel, het obstakel, de hindernis of zij zijn het object (de prinses) dat verkregen moet worden.

Interessant aan De Lauretis' betoog is dat mannelijkheid en vrouwelijkheid producten van het verhalende/narratieve zijn. Genderposities zijn dynamisch: ze zijn niet vooraf gegeven, maar worden gaandeweg geconstitueerd, in een vertelproces. Mannen en vrouwen zijn de uitkomst van het verhaal, niet het beginpunt. Dan zouden we in het verhaal ook het moment kunnen betrappen waarop de man held wordt ten koste van de vrouw, en andere verhalen bedenken, met andere uitkomsten. In *Casablanca* is dat cruciale moment overduidelijk, namelijk als Ilsa Lund haar actie om de geleidebrieven met geweld in handen te krijgen niet doorzet, maar in plaats daarvan alle initiatief in Ricks handen legt. De liefde berooft haar van alle macht. Als Ilsa zelf het initiatief had gehouden had het heel anders kunnen aflopen.

Waar De Lauretis de mogelijkheid van nieuwe verhalen uitsluit lijkt het mij niet onontkoombaar dat elk verhaal leidt tot mannelijke subjecten en vrouwelijke objecten. Verhalen te over waarin vrouwen wel degelijk subject worden. Liedereren, sommige sprookjes, variërend van het middeleeuwse lied van Heer Halewijn tot Baba Jaga en de oudere versies van Roodkapje waarin Roodkapje zelf de wolf doodt zonder dat daar een jager aan te pas hoeft te komen.<sup>11</sup> Feministische romans te over, die laten zien dat handelen niet is voorbehouden aan mannelijke protagonisten. Wanneer de uitkomst van elk verhaal noodzakelijkerwijs zou zijn dat de man subject is geworden en de vrouw object, dan zou menig schrijver m/v de pen neerleggen. De feministische kritiek kon dan ook wel opdoeken, want het doel daarvan is nu juist te laten zien dat er ook andere plots mogelijk zijn dan de klassieke man-centrische. Het verhalende is een broedmachine van gender, ja, maar als dat zo is kan het vele genders uitbroeden.

Wat De Lauretis' essay oplevert is inzicht in de taatheid van gegenderde narratieve structuren. Het nodigt bovendien uit om de narratieve *constructie* van subject- en objectposities in een verhaal precies en op de voet te volgen, zoals ik hierboven heb gedaan. In *Casablanca* krijgen we dan niet zozeer 'obstakel' positie van het vrouwelijk personage te zien als wel de wijze waarop zij naar die positie wordt gedrongen. *Casablanca* gaat over de onttroning van het vrouwelijk subject. Je kunt de film opvatten als een bezwering van het gevaar van vrouwelijke subjectiviteit. Rick is in *Casablanca* zelf in een 'vrouwelijke' positie geraakt: passief, afwachtend, lijdend. Hij is slachtoffer van een ongelukkige liefde: een verlaten man. Rick wordt in het verhaal ge-hergenderd: hij hervindt zijn mannelijkheid. Zijn model is Laszlo (wiens mannelijkheid overigens ook is aangetast door zijn onwetendheid over Ilsa's affaire, maar hij herstelt zich door de uitvoering van de Marseillaise). Dat Rick het initiatief van Ilsa krijgt stelt hem in staat opnieuw 'man' te worden, en zijn ware bestemming – het verzet – terug

te vinden. De liefde heeft hem daarvan afgehouden: de vrouw als hinder-  
nis. Eenmaal zijn ware doel hervonden kan een vrouw alleen nog maar las-  
tig zijn: *'What I've got to do you can't be any part of.'* De laatste scène toont  
een barbaarse, archaische vrouwenruil: door het uitwisselen van vrouwen  
creëren mannen onderlinge relaties, en daarmee een door hen bestuur-  
de maatschappij, aldus Claude Lévi Strauss in de interpretatie van Gayle  
Rubin, 'The Traffic in Women' (1975). Dat Rick haar aan Laszlo geeft beze-  
gelt de homosociale band tussen mannen. Zo blijft er voor Ilsa maar één  
functie over: Laszlo's hulpje zijn. Nu is niet Rick maar zij de verlatene. Op  
die manier is aan het einde van de film de mannelijke orde hersteld. Als  
een echo van de via de vrouw gesmede band tussen Rick en Laszlo fungeert  
de nieuwe vriendschap tussen Rick en Renault. Renault is politiek ineens  
aan de goede kant gaan staan en heeft zijn 'vrouwelijke' kantjes (hij is aan-  
vankelijk laf, flirterig) van zich afgeschud. 'If I were a woman I should be in  
love with Rick' heeft hij aan het begin van de film opmerkelijk genoeg aan  
Ilsa toevertrouwd, een passage die door Donnelly (1968) en anderen na hem  
is opgevat als een verwijzing naar het homoseksuele verlangen dat tussen  
Renault en Rick speelt. Homoseksualiteit is echter niet aan de orde. Wel ho-  
mosocialiteit, het systeem waarin mannen zich vooral naar elkaar richten  
met de vrouw als intermediair. Renault vormt aan het slot met Rick zo'n ho-  
mosociaal heldenpaar. De veranderingen die beide mannen in dit verhaal  
ondergaan zijn schoolvoorbeelden van de werking van de intermannelijke  
navolging of mimesis, die Eve Kosofsky Sedwick (1985) in het voetspoor van  
René Girard (1961) analyseerde als de basis van een door mannen beheerste  
samenleving.<sup>12</sup> Maar: er zijn, zoals gezegd, ook andere verhalen mogelijk.  
Met een daarvan zal ik besluiten.

#### 4 De donkere kamer van Damocles

Hermans' Donkere kamer van Damocles is een beroemde roman, die ook  
weer toont hoe de oorlog een man van iemand kan maken én... die deze  
'oorlogsmannelijkheid' in mijn ogen tegelijkertijd problematiseert. De per-  
soon in kwestie heet Osewoudt en hij vindt zichzelf een mislukkeling: hij  
heeft een groot minderwaardigheidsgevoel, dat hij graag had willen be-  
strijden door dienst te nemen als soldaat, maar hij werd bij de keuring te  
klein van stuk bevonden. Aan het begin van de oorlog ontmoet hij een  
man die sterk op hem lijkt, maar in alle opzichten 'beter' is uitgevallen,  
in zijn ogen althans: de knappe, viriele Dorbeck. Dorbeck is Osewoudts  
dubbelganger, zijn wensdroom, zijn model. Voor hem te werken, hem na

te volgen zal Dorbecks mannelijkheid op hem doen afstralen – zo meent Osewoudt. Hoe mannen hun identiteit opbouwen door zich te spiegelen aan een andere man zagen we in *Casablanca*, in de relaties tussen tussen Laszlo en Rick, tussen Rick en Renault. Het verschil is dat de navolging in *De Donkere kamer* niet leidt tot identiteit en mannelijk heldendom, als in *Casablanca*, maar juist tot mislukking en dood. Hermans spint een labyrint van opdrachten die Osewoudt (hij is fotograaf) moet volvoeren voor Dorbeck, zonder dat wij als lezers nog weten of deze Dorbeck nu een fantasie van Osewoudt is of dat hij werkelijk bestaat en als hij bestaat hoe betrouwbaar is hij dan? Deze verwarring is precies de bedoeling: het effect van de roman is dat we niet meer weten wat waar is en wat niet. Zo heeft Hermans de roman ook geconstrueerd nadat een leger van eerdere commentatoren de vraag of Dorbeck al dan niet bestond hadden trachten te beslechten door de complexe plotwendingen te testen op hun historische waarschijnlijkheid.<sup>13</sup>

Osewoudt wordt door het reële of vermeende contact met Dorbeck een verzetsman, de 'echte' man die hij zo graag wilde zijn, ook al blijft hij moeite hebben dat zelf te geloven. Maar omdat hij na de oorlog het bestaan van Dorbeck niet kan bewijzen worden zijn verzetsdaden niet als zodanig erkend. Hij wordt zelfs verdacht van collaboratie en verraad, hoewel ook dat onbewijsbaar blijft. Uiteindelijk gaat hij in een gevangenkamp jammerlijk te gronde, neergeschoten bij zijn verwarde vlucht. Als lezer zijn we gebonden aan Osewoudt focalisatie: we gaan helemaal mee in Osewoudts waan (of werkelijkheid) waardoor we voortdurend getuige zijn van hoe deze man zich door het blindelings gehoorzamen aan Dorbeck tracht te bevrijden van een vernietigend zelfbeeld. De donkere kamer onthult ook hoe hij aan dat zelfbeeld komt. Het stamt uit zijn jeugd. Zijn moeder heeft zijn vader in een aanval van krankzinnigheid vermoord. Als twaalfjarige wordt hij in het gezin van zijn tante Fietje opgenomen, waar zijn oudere nicht Ria hem seksueel misbruikt. Hij luistert af wat tante Fietje aan haar vriendinnen over haar neefje vertelt: 'Hij is een zevenmaandskindje. Ja, en moet je weten, hij is niet eens geboren. Zijn moeder heeft hem op een dag verloren in de po, tegelijk met haar ontlasting.' Osewoudt neemt de in deze uitlating geïmpliceerde suggestie over, dat hij een stuk stront is. Tante Fietje laat niet af duidelijk te maken dat Osewoudt mislukt is: hij is te klein, hij heeft een meisjesgezicht, hij blijft baardloos en hij heeft een te hoge stem. Hij kan nooit een echte man worden. De obsessie met mannelijkheid is van haar afkomstig. Osewoudt neemt deze visie over. Zo komt hij aan zijn diepe gevoel van minderwaardigheid, dat hij fundeert in een vermeend gebrek aan mannelijkheid.

De oorlogssituatie opent ineens tal van mogelijkheden om zijn mannelijkheid te bewijzen, door de opdrachten van de bewonderde Dorbeck uit te voeren. Osewoudt durft alles, hij heeft niets te verliezen: in het vele geweld dat hij pleegt, in de seksuele relaties die hij aangaat – waarin hij zijn seksualiteit vrij gewelddadig en vol mannelijkheidsfantasieën uitleeft – stapelt hij voor zichzelf evenzoveel bewijzen op dat hij wel degelijk een man is. Hij raakt dus niet van zijn mannelijkheidswaan af, hij raakt er in zekere zin dieper in verstrikt door de oorlogsomstandigheden, die hem eindelijk de kans geven deze te koesteren. Maar het middel – de navolging- dat mannen ter beschikking staat om iemand te worden werkt niet. Er komen geen homosociale banden met een of meer andere mannen tot stand. Hermans maakt er een tragedie van. Osewoudt wordt niet verlost door zijn gewonnen mannelijkheid, zijn liefde gaat teloor, zijn carrière als verzetsheld betekent juist zijn ondergang. *De donkere kamer van Damocles* is het verhaal van een mislukking. Zijn defensie tegen het idee van nietswaardigheid, zijn geslaagde mannelijke identiteit, blijkt nutteloos. Mannelijk heldendom doet niets terzake. Het was alles tevergeefs. Osewoudt vindt een roemloos einde. De oorlog maakt een man van je, maar waartoe? – zo lijkt Hermans' vraag te luiden.

Frans A. Janssen (1983) deelde de honderden artikelen en meerdere boeken over de Donkere Kamer in drie benaderingen in: de 'detective' benadering – veruit de meerderheid- waarin lezers zich verplaatsen van de rechercheur die het waarheidsgehalte van Osewoudts verhaal na de oorlog moeten testen om hem al dan niet te veroordelen; de psychologische benadering, een minderheid, waarin Osewoudts geestelijke gezondheid wordt besproken, in het voetspoor van een psychiater die hem onderzoekt; en de filosofische benadering waarbij de onkenbaarheid van de werkelijkheid centraal staat, die het menselijk lot volgens Hermans zou bepalen, zoals hij ook in ander literair werk tot uitdrukking zou brengen. Daaraan kunnen we als vierde toevoegen de literaire benadering van Smulders, die veel school maakte, en die de constructie van de roman en de literaire misleiding die de roman structureert centraal stelt.<sup>14</sup> De eerste 'detective' benadering lijkt mij voldoende weerlegd. Zelf zou ik ter aanvulling op 2, 3 en 4 een genderfilosofische benadering voorstaan, omdat de gender-betekenislaag in de receptie van *De donkere kamer van Damocles* weinig werd geactiveerd. De enige critici die dat wel systematisch doen zijn Saskia Pieterse (2007) en Sonja Pos (2010). Pieterse vergelijkt Osewoudts schaamte over zijn feminiene gezicht met de schaamte van de getekende helden in Wolkers' *Kort Amerikaans* (Erik heeft een

litteken op zijn slaap) en in Mulisch' Het stenen bruidsbed (Corinths gezicht is in de oorlog verminkt). Deze personages ervaren hun getekendheid alle drie als een beschamende zichtbaarheid van hun zwakke plek, als een onverdraaglijk tekort aan mannelijkheid, waaraan ze uiteindelijk te gronde gaan. Sonja Pos geeft in haar proefschrift *Dorbeck is alles!* Osewoudts streven naar mannelijkheid een centrale plaats en analyseert de roman aan de hand van de theorie van Girard (1961) over mimetische begeerte. De mislukking van de intermannelijke mimesis is bij haar – evenals voor mij – de kern van de roman.

De meeste lezers zien Osewoudts mannelijkheidsobsessie wel, maar problematiseren hem niet. Ze *onderschrijven* zijn streven om de oorlog te benutten als het theater waarop zijn mannelijkheid zich eindelijk zal kunnen tonen. Maar dat mensen met een mannelijk lichaam 'natuurlijk' mannelijk moeten zijn, anders vallen ze buiten de categorieën van het menselijke, dat is de opvatting van tante Fietje. Tante Fietje is een kwelgeest, een liefdeloze vrouw. Het gebrek aan mannelijkheid is het *probleem* waarmee zij Osewoudt opzadelt.<sup>15</sup> De lezers accepteren dat en zien er de wreedheid niet van in. Men vindt het vanzelfsprekend. Logisch, dat jongens hun identiteit zoeken in mannelijkheid, vooral wanneer ze als zodanig 'mislukkelingen' dreigden te worden. Er is dan kritische afstand nodig om de automatische koppeling van mannelijkheid met lengte, spierkracht, baardgroei, zware stem en onverschrokken verzetsdaden los te laten, en Osewoudt te bezien met mededogen, als slachtoffer van dit culturele dogma. Hermans *toont* zijn drama, en representeert het najagen van mannelijkheid juist niet als 'natuurlijk'. Hij *neemt* die kritische afstand. Maar om het verhaal zo te kunnen lezen moet de lezer de conventionele oorlogsmannelijkheid bevragen, die zo dominant is dat de potentiële ondermijningen ervan ons gemakkelijk kunnen ontgaan.

## Noten

- 1 Over de grote betekenis van de celliste en dirigente Frieda Belinfante voor het Nederlandse verzet zie Boumans (2015). Over de vrouwelijke soldaten die meevochten in het Rode leger ten tijde van de tweede wereldoorlog zie Alexijevitsj (2016). Over vrouwen in de communistische verzetsbeweging Withuis (1990).
- 2 Voor de ontstaansgeschiedenis en receptie van het gedicht van Jan Campert zie Renders (2004a) en (2004b).
- 3 Theweleit (1977-1978) besteedt veel aandacht aan beelden van vrouwen en vrouwelijkheid in de Duitse soldatenromans. Hij laat zien dat de soldatenman die naar het front gaat haast opgelucht afscheid neemt van zijn meisje en dat hij ontmoetingen met

vrouwen snel als bedreigend ervaart. Erotiek wordt verbonden met een onbeheersbare watermassa, met een stroom die de man meesleept en hem zijn coherentie en geslotenheid ontnemt. Vrouwen moeten ver van de soldatenman blijven – anders raakt hij zijn mannelijkheid kwijt – vandaar de alomtegenwoordigheid van de kuise witte verpleegster, de enige niet-bedreigende vrouwelijke aanwezigheid aan het front. Deze angst voor en afweer van vrouwen zit niet in Camperts gedicht: het gemis van de geliefde onderstreept hier eerder de verbondenheid van de man. Waar het me om gaat is stereotypie van de afscheidsscène, waarin zijn en haar wereld gescheiden worden en het verder alleen nog maar over hem gaat.

- 4 Zie over het ontstaansproces, verspreiding en receptie van *Casablanca* Harmetz (1992/2002) en Isenberg (2017). Voor de immense invloed van de film Jackson (2000). Het personage Rick als 'American hero' (geïsoleerd, vrij, afkerig van binding aan een vrouw) is het onderwerp bij Wood (1975). Representatief voor de positieve ontvangst, ook in Nederland, zijn Van Bueren (1992), Boost (1974) en Apon (1981): 'prachtig romantisch drama'. Eco (1985) tracht het universele appeal van *Casablanca* te verklaren uit de drukke opeenvolging van archetypen, clichés oftewel intertekstuele frames. Genderkritische en 'queer' perspectieven zijn van recenter datum, bv Kunze (2014) evenals antikoloniale lezingen bijv. Chanter (2006). Er zijn ook psycho-analytische en politieke interpretaties: de secundaire literatuur is te omvangrijk om hier volledig recht te doen.
- 5 Mijn 'story of reading' is een interpretatieve keuze, er zijn meerdere interpreterende samenvattingen mogelijk, zie bijv. Deming (1969) voor wie de raadselachtigheid van Rick-figuur vanaf het begin het hoofdthema is. Zij ziet in hem een recalitrante, onwaarschijnlijke held, exemplarisch voor een hele reeks van Amerikaanse films, de man die juist door zijn cynisme en schijnbare onverschilligheid de meest betrouwbare held wordt. 'Precisely by this contradictory sign, one can spot the man who really cares, the man to be relied on. Deming (1969), 22.
- 6 Volgens de Hollywoodconventies zie je dat vooral op Ilsa's gezicht: het vrouwelijk ge-laat als spiegel, waarop alle emoties zich afspelen. Ik ga verder niet in op de filmische aspecten.
- 7 Ofschoon Rick nog wat trekjes van conventionele mannelijkheid vertoont, zoals wan-neer hij haar aanspreekt met 'kid' (bij een toast: 'Here's looking at you, kid' en als Ilsa huilt; 'What's wrong kid?') Ilsa is daarentegen actief begerend. Zij kust hem, in plaats van hij haar. Zeker zien we niet die klassieke Hollywood-kus waarbij de man het initia-tief neemt en haar possessief achteroverbuigt.
- 8 Wood (1975).
- 9 Fiedler (1997), Wood (1975).
- 10 Harmetz (1992/2002) en Isenberg (2017).
- 11 Zie Karsdorp (2016) over de oudere versies van 'Roodkapje'. Ook hedendaagse kinder-boekschrijvers maken weer een held van Roodkapje. Becker (2016).
- 12 Ik kom hiermee tot dezelfde conclusies als Kunze (2014) ofschoon mijn focus meer ligt op het proces en ik de film sterker lees vanuit de positie van Ilsa.
- 13 Zoals Frans A. Janssen (1983) en Wilbert Smulders (1983) al hebben betoogd.
- 14 Samenvattingen van de geleverde interpretaties werden gegeven door Smulders (1983), Janssen (1983) en Marrès (1996).
- 15 Denkend aan 'a story demands sadism' is zij eigenlijk degene die het verhaal op gang brengt door een verandering te forceren in een ander persoon namelijk in Osewoudt.

## Literatuur

- Alexijevitsj, S., *De oorlog heeft geen vrouwengezicht*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2016.
- Alphen, E. van, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford University Press, Stanford, 1997.
- Apon, A., 'Casablanca,' in: *Skrien* 105, 1981, 11.
- Becker, S., 'Roodkapje had vroeger geen stoere jager nodig,' in: *Trouw* 3-4-2019.
- Beckers, B., *De oorlog, de grens en de herinnering. Herinneringsculturen van de Tweede Wereldoorlog in Roermond en omstreken*. Proefschrift Universiteit Maastricht, 2019.
- Boost, Ch. 'Films zoals ze niet meer gemaakt worden. Hollywood op z'n best,' in: *De Groene Amsterdammer* 16-1-1974.
- Boumans, T., *Een schitterend vergeten leven. De eeuw van Frieda Belinfante*. Balans, Amsterdam, 2015.
- Braak, M. ter, 'De poëtische schok,' in: *Het vaderland*, 19-12-1937.
- Bueren, P. van, 'Het toeval van een meesterwerk. Casablanca,' in: *de Volkskrant*, 21-8-1992.
- Bullinga, M., *Het leger maakt een man van je*. Sua, Nijmegen, 1984.
- Campert, J., 'Het lied der achttien dooden,' in: *Verzamelde gedichten (1922-1943)* A.A.M. Stols, Den Haag, 1947. (oorspr. 1943)
- Campert, R., 'Iemand stelt de vraag,' in: *Betere tijden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1970.
- Casablanca*. Directed by M. Curtiz. Perf. H. Bogart, I. Bergman, P. Heinreid, C. Rains, D. Wilson. 1942 (Warner Home Video, 2010).
- Chanter, T., 'Abjection and the Constitutive Nature of Difference: Class Mourning in *Margaret's Museum* and Legitimizing Myths of Innocence in *Casablanca*,' in: *Hypatia* 21.3 2006, 86-106.
- Deming, B., "'I'm not fighting for anything anymore – except myself!' (war hero)," in: *Running Away From Myself*. Grossman, New York, 1969, 8-39.
- Donnelly, W., 'Love and Death in Casablanca,' in: Joseph McBride (red.) *Persistence of Vision: A Collection of Film Criticism*. Wisconsin Film Society Press, Madison, 1968, 103-107.
- Eco, U., 'Casablanca. Cult Movies and Intertextual Collage,' in: *SubStance* 14, 2, 47, 1985, 3-12.
- Gerhardt, I., 'Het carillon' in: *Het Veerhuis*. Uitgeverij C.A. Mees Wereldbibliotheek N.V., Santpoort / Amsterdam, 1946 (oorspr. 1945).
- Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris, 1966, oorspr. 1961.
- Harmetz, A., *The Making of Casablanca. Bogart, Bergman, and World War II*. Hyperion, New York., (oorspronkelijke titel *Round Up The Usual Suspects* 1992).
- Hermans, W.F., *De donkere kamer van Damocles*. Van Oorschot, Amsterdam, 31e druk 1991 (oorspr. 1958).
- Isenberg, N., *We' ll Always Have Casablanca. The Life, Legend and Afterlife of Hollywood's Most Beloved Movie*. Norton, New York 2017.
- Jackson, K.M., 'Playing It Again and Again: Casablanca's Impact on American Mass Media and Popular Culture,' in: *Journal of Popular Film and Television* 27, 4 (Winter 2000), 33-41.
- Janssen, F.A., *Over de donkere kamer van Damocles van Willem Frederik Hermans*. De Arbeiderspers (Synthese), Amsterdam, 1983.
- Karsdorp, F., *Retelling Stories: A Computational-Evolutionary Perspective*. Proefschrift Radboud Universiteit, 2016.
- Kunze, P., 'Beautiful Friendship: Masculinity and Nationalism in "Casablanca" in *Studies in Popular Culture* 37, 1, 2014, 19-37.
- Lauretis, T. de, 'Desire and Narrative' in: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. MacMillan, London, 1984, 103-157.
- Marrès R., *Over de interpretatie van de donkere kamer van Damocles*. Dimensie, 1996.

- Muller, N., *Gedichten die mannen aan het huilen maken*, Prometheus, Amsterdam 2015.
- Pieterse, S., 'Schaamte en gezichtsverlies bij Wolkers, Hermans en Mulisch,' in: *Neerlandistiek.nl* 07.10g, oktober 2007.
- Pos, S., *Dorbeck is alles! Navolging als sleutel tot enkele romans en verhalen van W.F. Hermans*. Vossiuspers, Amsterdam, 2010.
- Randwijk H.M. van, 'Celdroom: in het oorlogsjaar 1943'. De Bezige Bij, Amsterdam, 1944. Facsimile op [www.geheugenvannederland.nl](http://www.geheugenvannederland.nl)
- Renders, H., *Wie weet slaag ik in de dood. Biografie van Jan Campert*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004 (a).
- Renders, H., *Gevaarlijk drukwerk. Een vrije uitgever in oorlogstijd*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004 (b).
- Rubenstein, L., 'A Second Look. Casablanca,' in: *Cineaste VIII* 1, 1977, 34-35.
- Sedgwick, E.K., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York, 2015 (oorspr. 1985).
- Smulders, W., *De literaire misleiding in 'De donkere kamer van Damocles'*. HES, Utrecht, 1983.
- Tergast, N., 'Het schot', in: M.G. Schenk en H.M. Mos (red.) *Geuzenliedboek 1940-1945*. Buijten & Schipperheijn, Amsterdam, 1975 (herdruk, oorspr. 1945), 54.
- Theweleit, K., *Männerphantasien*. 2 dln. Roter Stern, Frankfurt am Main, 1977/1978.
- Withuis, J., *Opoffering en heroïek. De mentale wereld van een communistische vrouwenorganisatie in naoorlogs Nederland, 1946-1976*. Boom, Amsterdam, 1990.
- Wood, M., 'America First', in: *America in the Movies*. Basic Books, New York, 1975, 24-50.

## Over de auteur

**Maaïke Meijer** (1949) is biograaf, literatuurwetenschapper en emeritus hoogleraar genderstudies aan de Universiteit Maastricht. Zij schrijft over poëzie, populaire cultuur, biografie, feminisme en hedendaagse verbeeldingen van mannelijkheid. In 2011 verscheen haar biografie van de dichter M. Vasalis, die zeven drukken beleefde. In 2015 maakte zij samen met Joost Kircz *Stoeten ritseldingen*, een schrijversprentenboek over F. Harmsen van Beek. Haar *Hemelse mevrouw Frederike*, een biografie over F. Harmsen van Beek kwam in november 2018 uit bij De Bezige Bij en is nu in de derde druk. E-mail: [maaikem@icloud.com](mailto:maaikem@icloud.com)