

A Portrait of the Artist as a Young Woman

Margarita Lymberaki's Strooien Hoeden als vrouwelijke Künstlerroman

INE DE BAERDEMAEKER

Toen Margarita Lymberaki in 1946 haar roman *Strooien Hoeden* (*Ta Psáθiva Kapéla*) publiceerde, was het modernisme in Griekenland over zijn hoogtepunt heen. Lymberaki's werk behoort tot de late golf van het modernisme, gesitueerd tussen 1949, het einde van de Griekse burgeroorlog, en 1967, het begin van het kolonelsregime. Er waren meerdere literaire tendensen in Griekenland tijdens deze periode, waaronder een groep van auteurs die de modernistische formele innovaties voortzette, zoals Lymberaki (Borghart e.a. 2009: 123). Lymberaki's gebruik van de *stream of consciousness* en andere modernistische hoogstandjes, zoals de vertelling door een personage en niet door een alwetende verteller die boven het verhaal cirkelt, is met andere woorden moeilijk vernieuwend te noemen. Niet alleen de Griekse modernistische auteurs hadden haar dit namelijk al voorgedaan; er was een hele traditie in Europa die dergelijke narratieve technieken gebruikte. Desalniettemin is Lymberaki's prestatie niet van de minste: haar roman is de eerste Griekse vrouwelijke *Künstlerroman* in de 20^{ste} eeuw. Als dusdanig vormt *Strooien Hoeden* van begin tot einde een nauw samenhangend geheel gebaseerd op de combinatie van de vrouwelijke stem in literatuur, metafiction en de originele adaptatie van een traditioneel genre. Hoe dit alles concreet gestalte kreeg zal ik bespreken en verduidelijken in dit artikel. Door middel van tekstuele aanwijzingen zal ik niet enkel trachten aan te tonen dat deze roman belangrijk is vanwege zijn vrouwelijke auteur op een relatief vroeg moment in de Nieuwgriekse literatuurgeschiedenis – de explosie van vrouwelijke schrijfsters zou er pas na 1974 komen –, maar ook dat het werk, onder meer door de sterke staaltjes van metanarrativiteit, een plaats verdient binnen de canon van de Nieuwgriekse literatuur. Een korte theoretische achtergrond van het genre van de *Bildungsroman* en het subgenre van de *Künstlerroman* is belangrijk om *Strooien Hoeden* als een innovatieve vertegenwoordiger van het genre te kunnen beschouwen. Vervolgens zal de roman, na een korte synopsis, geanalyseerd worden aan de hand van dit model, waarbij veel aandacht besteed zal worden aan zijn zelfreflectieve en metanarratieve aard.

De vrouwelijke *Künstlerroman*: de adaptatie van een genre

De roman *Strooien Hoeden* staat bekend als *Bildungsroman*, het genre waarvan de *Künstlerroman* een subcategorie vormt. Deze bewering is niet zo vanzelfsprekend als op het eerste gezicht het geval lijkt: het genre van de *Bildungsroman* is over het algemeen immers gesitueerd rond een mannelijke protagonist, terwijl het hoofdpersonage van *Strooien Hoeden* vrouwelijk is. Bovendien is de roman niet enkel een vrouwelijke *Bildungsroman*, maar tevens een vrouwelijke *Künstlerroman*. Een korte verduidelijking van deze literaire termen is hier op zijn plaats, omdat deze categorisering de roman een plaats geeft binnen het historische en literaire kader van de vrouwelijke *Künstlerroman*.

De *Bildungsroman* kan gedefinieerd worden als een roman waarin de evolutie van de protagonist centraal staat, met als uiteindelijk resultaat de intellectuele cultivering en maturiteit van deze protagonist. Het genre van de *Bildungsroman* won aan populariteit in Duitsland tijdens de periode van de romantiek en in Engeland bij de vroege Victorianen (Buckley 1974: 13). De *Bildungsroman* omvat meerdere subcategorieën, waarvan de *Künstlerroman* er een is: dit subgenre wordt door Buckley beschreven als “a tale of the orientation of an artist” (ibid.) en heeft als meest bekende vertegenwoordiger James Joyce’ *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917). Aangezien die roman beschouwd kan worden als het prototype van de Engelse *Künstlerroman*, is het duidelijk dat het genre niet enkel de evolutie van de kunstenaar-protagonist centraal stelt, maar ook een “study of the inner life, the essential temper, of the artist in his progress from early childhood through adolescence” aanbiedt (Buckley 1974: 14).

Volgens Buckley (1974: 17-18) moet een roman aan de volgende voorwaarden voldoen om tot het genre van de *Bildungsroman* gerekend te worden: het hoofdpersonage is een kind dat geen al te beste relatie heeft met zijn vader, niet bepaald enthousiast is over zijn eerste kennismaking met het onderwijs en zijn veilige thuishaven verlaat voor de stad, waar hij het echte leven ontdekt door middel van enkele liefdesaffaires en andere ontmoetingen om zo uiteindelijk de volwassenheid te bereiken. Uit mijn analyse zal echter blijken dat deze kenmerken te beperkend zijn: ondanks het feit dat veel van deze elementen niet terugkeren in *Strooien Hoeden*, kan toch duidelijk worden aangetoond dat deze roman een belangrijke plaats inneemt binnen het genre. Niet alleen wordt de psychologische evolutie van de protagoniste voorop geplaatst – een typisch kenmerk van alle *Bildungsromane* –, boven-

dien ligt de klemtoon op de groei van een kunstenaar, zoals steeds het geval is in *Künstlerromane*.

Het grootste probleem met Buckleys lijst van kenmerken in dit geval is de beperking tot mannelijke helden. Deze restrictie is opvallend, aangezien er tijdens de jaren '70, toen Buckleys werk gepubliceerd werd, onder feministische critici al een toenemende interesse was voor de vrouwelijke *Bildungsroman*, “the novel of the development of a female protagonist” (Fuderer 1990: 1). Deze critici namen de taak op zich om bestaande definities te vernieuwen, waarbij ze geen blad voor de mond namen: in 1972 definiëerde Ellen Morgan de vrouwelijke *Bildungsroman* als “a ‘recasting’ of an old form that was distinctly male until the twentieth century”, en als een van de gevolgen van het neofeminisme omdat “woman as neo-feminism conceives of her is a creature in the process of becoming, struggling to throw off her conditioning, the psychology of oppression” (geciteerd in Fuderer 1990: 2).

Volgens Esther Kleinbord Labovitz werd de vrouwelijke subcategorie van het genre slechts mogelijk toen *Bildung* een sociologische realiteit werd voor vrouwen in de westerse maatschappij (geciteerd in Fuderer 1990: 3). Lorna Ellis (1999: 17) en Penny Brown (1992: 3) zijn het echter niet eens met deze beweringen: zij wijzen erop dat de vrouwelijke *Bildungsroman* al bestond in de 19^{de} en zelfs in de 18^{de} eeuw. Ellis stelt daarom liever dat de vrouwelijke *Bildungsroman* geen 20^{ste}-eeuwse uitvinding was, maar dat de plot van het genre belangrijke veranderingen onderging in de overgang van de 19^{de} naar de 20^{ste} eeuw. Deze visie komt overeen met Rachel Blau DuPlessis' interpretatie van de 19^{de}-eeuwse vrouwelijke *Bildungsromane* als “scripts of heterosexual romance” (DuPlessis 1985: 2). Zij argumenteert dat in de 19^{de}-eeuwse vrouwelijke *Bildungsroman* de thema's liefde en queeste haaks tegenover elkaar geplaatst werden, zodat er slechts één oplossing overbleef: “an ending in which one part of that contradiction, usually quest or *Bildung*, is set aside or repressed, whether by marriage or by death” (ibid.: 3-4). Met andere woorden, de vrouwelijke hoofdpersonages van deze *Bildungsromane* ondergingen een persoonlijke groei naar maturiteit en inzicht, maar dit werd op het einde van de roman irrelevant omdat zij ofwel overleden ofwel trouwden, en enkel nog een functie hadden als echtgenote en moeder. Dit maakt 19^{de}-eeuwse romans als Charlotte Brontës *Jane Eyre* of Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh* (geschreven in versvorm) zo verschillend van 20^{ste}-eeuwse romans als *Strooien Hoeden*: in tegenstelling tot hun 19^{de}-eeuwse voorgangers bedachten de 20^{ste}-eeuwse auteurs alternatieve eindes, los van huwelijk en dood, waardoor de plot van de vrouwelijke *Bildungsroman* drastische veranderingen onderging (ibid.: 4).

Opvallend is dat het genre van de *Bildungsroman* door sommigen wordt beschouwd als een inherente paradox voor vrouwen (Hohlfelder 1997: 24), aangezien de auteurs van de vrouwelijke *Bildungsroman* voor een dilemma staan: hoe kunnen deze volwassen en zelfbewuste vrouwelijke protagonisten, na een persoonlijke groei naar een verlichte toestand, zich onderwerpen aan de beperkingen van de patriarchale normen? En hoe kan de vrouwelijke auteur vandaar vermijden dat ze een roman schrijft die uiteindelijk precies die normen verheerlijkt die ze eigenlijk aan de kaak wil stellen? (ibid.) Dit probleem wordt tevens aangehaald door Linda Huf, die stelt dat de vrouwelijke kunstenaar verscheurd is tussen de rol van de altruïstische en onzelfzuchtige vrouw enerzijds, en die van de kunstenaar die zich uitsluitend aan haar werk wijdt anderzijds (geciteerd in Jones 1991: 2-3).

Omdat de vrouwelijke personages die een succesvolle spirituele en intellectuele groei ondergaan uitzonderingen zijn binnen de literaire context van de roman waarin zij een rol spelen, 'slagen' ze niet in het leven zoals hun mannelijke tegenhangers dat doen. Dit is het geval omdat het merendeel van de personages door wie deze vrouwen omringd worden, nog steeds verwachten dat zij uiteindelijk zullen worden wat hun altijd is ingeprent: echtgenotes en moeders. Het is dan ook zeker niet toevallig dat het huwelijk een rol blijft spelen in een roman als *Strooien Hoeden*: zo zal Katerina, de protagoniste, gedurende lange tijd met de gedachte aan een huwelijk spelen alvorens te beseffen dat er ook andere opties zijn die haar meer interesseren. Bijgevolg is het niet overdreven om te stellen dat elementen van de *romance plot*, die zo kenmerkend waren voor de 19^{de}-eeuwse vrouwelijke *Bildungsromane*, nog steeds aanwezig zijn in bepaalde 20^{ste}-eeuwse werken, maar op een zodanige manier dat de plot wordt omgekeerd, met als doel de gendernormen te bekritisseren. De spanning tussen de verwachtingen van hun omgeving en de persoonlijke verlangens van de protagonisten draagt bij tot de aantrekkingskracht van vrouwelijke *Künstlerromane*. Die aantrekkingskracht wordt nog versterkt door het feit dat een vrouwelijke *Künstlerroman* zich concentreert op twee evoluties: dit soort roman kan immers niet alleen gelezen worden als een vrouwelijke *Bildungsroman* waarin de protagoniste haar eigen identiteit aanvaardt, maar ook als een *Künstlerroman* waarin de kunstenaars-protagoniste haar eigen artistieke denkkader creëert.

Een kort overzicht zal uitwijzen dat *Strooien Hoeden* bepaalde kenmerken van de *Bildungsroman*, zoals die in kaart werden gebracht door Buckley, incorporeert, en andere op creatieve wijze aanpast of achterwege laat. De protagoniste is een adolescente die geen bijzonder hechte relatie heeft met haar vader: na de scheiding van hun ouders zien de zussen hun vader enkel op zon-

dagen. Ze heeft een relatief onschuldige affaire met een jongeman uit haar buurt, maar is eveneens gefascineerd door de kunst van het vertellen en de invloed van taal op de realiteit. Uit dit laatste blijkt dat *Strooien Hoeden* niet enkel een *Bildungsroman* maar tevens een *Künstlerroman* is. Er is dan ook sprake van een duidelijke evolutie, tot op het punt dat de protagoniste verliefd wordt op de kunst van het vertellen en besluit dat ze wil reizen en de wereld ontdekken. Volgens het stereotiepe model van het genre is deze *Bildungsroman* dus niet voltooid, aangezien de lezer niet ontdekt wat er gebeurt tijdens de reizen en of de protagoniste al dan niet een vorm van maturiteit en inzicht bereikt nadat ze haar ‘heimat’ heeft verlaten. Omdat de protagoniste ook de verteller van de roman is, kan de lezer echter veronderstellen dat zij wel degelijk haar doel bereikt heeft (cf. infra). Deze elementen leiden tot de conclusie dat Lymberaki’s roman zelfreflexief en metafictioneel is, zoals verder zal worden aangetoond. Het feit dat Lymberaki bepaalde elementen van Buckleys lijst achterwege laat, hoeft dus geen obstakel te zijn om haar roman als een *Künstlerroman* te beschouwen. Integendeel, een van de grote verdiensten van het modernisme is net de neiging om af te wijken van bestaande genres en modellen en deze te vernieuwen.

Synopsis

Strooien Hoeden is opgebouwd uit drie delen, waarvan elk een zomer beschrijft uit het leven van drie zussen, Maria, Infanta en Katerina. Ondanks de schijnbaar chronologische volgorde van de drie delen (“De Eerste Zomer”, “De Tweede Zomer” en “De Derde Zomer”) wisselt de vertelling geregeld af tussen de drie opeenvolgende zomers, zodat het niet steeds duidelijk is wanneer een gebeurtenis plaatsgevonden heeft. Tijdens de drie zomers ondergaan de zussen een evolutie van adolescentie naar volwassenheid, elk op hun eigen wijze. Maria, de oudste zus, kiest ervoor om te trouwen en kinderen te krijgen. Infanta, de tweede zus, is geïnteresseerd in schilderen en paardrijden en weigert in te gaan op de avances van haar vrijer Nikitas. Katerina, de jongste zus en tevens de eerstpersoonsverteller van de roman, worstelt gedurende de hele roman met haar identiteit, maar wijst uiteindelijk haar eigen vrijer David af en besluit zich te concentreren op schrijven en reizen. De ruimtelijke setting van *Strooien Hoeden* is net buiten Kifisia, in de buitenwijken van Athene, maar het is moeilijk om de roman gedetailleerd te situeren, zowel ruimtelijk als chronologisch. Mario Vitti (2003: 516) en anderen hebben betoogd dat *Strooien Hoeden* zich enkele jaren voor WOII afspeelt, maar het is onmogelijk om de chronologische grenzen specifiek af te bakenen.

In “De Eerste Zomer” ontmoet de lezer de drie zussen, die samen met hun gescheiden moeder Anna, hun tante Tereza en hun grootvader in de buurt van Kifisia wonen. De moeder van Anna en Tereza, die ‘de Poolse grootmoeder’ wordt genoemd, liet haar gezin achter toen haar kinderen nog klein waren en ging ervandoor met een muzikant. Miltos, de vader van Maria, Infanta en Katerina, woont en werkt in Athene en ziet zijn dochters slechts één keer per week. Tante Tereza is schilderes en neemt Infanta onder haar vleugels. In dit eerste deel van de roman besluit Maria te trouwen met Marios, een jongeman uit de buurt, die van kindsaf verliefd is op haar.

In “De Tweede Zomer” is Maria zwanger van haar eerste kind. De lezer krijgt enkele dagboekfragmenten onder ogen van Marios’ moeder, Laura Parigori, en Katerina, die tijdens de eerste zomer niet de minste interesse had voor het andere geslacht, wordt verliefd op David en tracht op talloze manieren zijn aandacht te trekken. Infanta daarentegen heeft moeite om Nikitas, de jongen met wie ze gaat paardrijden, ervan te overtuigen dat ze enkel zijn vriendschap wil. Maria bevalt van een jongen, Giannis – genoemd naar de vader van Marios – en mevrouw Parigori, die nog steeds getrouwd is met *haar* Giannis, begint te flirten met de veel jongere David, tot grote frustratie en woede van Katerina.

In “De Derde Zomer” worden er enkele mysterieuze elementen geïntroduceerd: Katerina achtervolgt haar moeder, die een onbekend huis binnengaat, en vermoedt dat ze iets verbergt. Maria, die haar tweede kind verwacht, en Infanta hechten geen belang aan de vermoedens van hun zus, wat haar nog meer vastberaden maakt om de waarheid te achterhalen. Katerina bezoekt de oudere man die in het onbekende huis woont, in de hoop op die manier meer te weten te komen. Deze man, een verteller, weigert haar de informatie te geven die ze van hem vraagt, maar hij vertelt haar wel alles over zijn zoon Andreas, een marinier. Net zoals de Poolse grootmoeder zal deze Andreas nooit zijn opwachting maken als personage in de roman, maar beiden oefenen wel een belangrijke invloed uit op Katerina’s evolutie. Op een nacht ontdekt Katerina een stapel brieven in het bureau van haar moeder, waaruit blijkt dat de Poolse grootmoeder sinds haar vertrek een briefwisseling onderhoudt met haar dochter Anna, Katerina’s moeder. Deze brieven komen al jaren aan bij de oude man, waar Anna ze op gezette tijdstippen komt ophalen. De oude man blijkt een neef van Katerina’s grootvader te zijn, maar aangezien zij beiden op een bepaald moment ‘de Poolse grootmoeder’ wilden verleiden, hebben ze geen contact meer gehad sinds de dame in kwestie voor Katerina’s grootvader koos. Verder bevat ook dit laatste deel een dagboekfragment van mevrouw Parigori. Naar het einde van de roman toe vraagt David aan Katerina’s moe-

der Anna de toestemming om haar dochter te huwen: Anna stemt toe, maar Katerina niet, tot grote verbazing van de andere personages. Na een droom waarin Andreas, de marinier, haar oppikt om hem te vergezellen op zijn reizen, besluit Katerina dat ze de wereld wil verkennen in plaats van zich definitief aan David te binden en een huiselijk leven te leiden.

Vertelling en focalisatie

Voor het opzet van dit artikel is het relevant om een korte analyse van de vertelling en de focalisatie in *Strooien Hoeden* te maken. De verteller van deze roman is Katerina zelf: zij is een homo- en extradiëgetische verteller. Het feit dat ze het verhaal in de eerste persoon vertelt, betekent dat ze een homodiëgetische verteller is, en deze vertelinstantie is extradiëgetisch omdat ze de verteller is op het hoogste niveau (er staat dus geen alwetende verteller boven haar). Omdat Katerina de verteller is van de roman, is ze grotendeels ook de focalisator van het verhaal: de lezer wordt dus hoofdzakelijk geconfronteerd met haar perceptie, gedachtengang en emoties. Desalniettemin omvat deze ik-vertelling ook andere focalisatoren, wat er volgens Camatsos (2005: 41) op wijst dat Lymberaki getracht heeft “to have [her] female narrator enter into an authoritative discourse without applying exclusionary practices against others”.

Chatmans terminologie om een onderscheid te maken tussen twee types van perceptie of focalisatie is in dit geval van belang: “*slant* refers to a narrator’s attitude and other mental activities related to the telling of the story, whereas the *filter* describes the mental processes and consciousness of the characters within the world of the story” (geciteerd in Camatsos 2005: 42, originele cursivering). Deze shifts in focalisatie zijn niet onproblematisch, want als Katerina de verteller is, hoe kan zij de lezer dan op de hoogte brengen van wat een ander personage denkt, voelt of zich herinnert? Verschillende critici (zoals onder meer Farinou-Malamatari 1988: 106-107) hebben dit probleem uitgelegd door te stellen dat de roman hoofdzakelijk in de eerste persoon verteld wordt, maar dat de vertelling verschuivingen naar de derde persoon bevat. Deze *shifts* vinden echter niet plaats op het niveau van de vertelling, maar enkel op het niveau van de focalisatie: anders dan Katerina blijven de overige personages met andere woorden omschreven worden in de derde persoon (hij/zij), zelfs in de passages die door hen gefocaliseerd worden.

Omdat Camatsos de dualiteit van Katerina in beschouwing neemt, vind ik haar verklaring aannemelijker: “the female narrator exists both as a narrator and as a character in the story” (Camatsos 2005: 42). Katerina *de verteller* is

ouder en meer ervaren dan Katerina *het personage*, omdat zij over haar eigen verleden schrijft (cfr. infra). Het is niet Katerina *het personage* dat fantaseert over de gedachten van de andere personages en aan de lezer suggereert wat deze zouden kunnen zijn, maar het is Katerina *de verteller* die de lezer informeert over de mentale realiteit van andere personages. Aangezien de betrouwbaarheid van de vertelling zo eerder speculatief wordt, kan deze techniek beschouwd worden als een fictionaliseringsprincipe. Volgens Camatsos, en ik ben het met haar eens, trekt de verteller van *Strooien Hoeden* de aandacht op het feit dat zij een verteller is precies door de nadruk te leggen op *filter shifts* (ibid.: 43), waarbij dit type vertelling bovendien relevant is voor de definitie van de roman als een vrouwelijke *Künstlerroman*. Vanwege dergelijke experimenten met de grenzen van de realistische poëtica kan de narratieve instantie beschouwd worden als een element van de modernistische dimensie van *Strooien Hoeden*.

De vrouwelijke stem

De drie zussen – Katerina, Maria en Infanta – zijn de meest prominente focalisatoren, zodat de lezer vooral affiniteit voelt met deze personages. De combinatie van de herhaaldelijke focalisatie door een van de zussen en de vertelling door Katerina maakt de vrouwelijke stem prominent in *Strooien Hoeden*. Deze indruk wordt echter niet enkel bewerkstelligd door focalisatie en vertelling, maar ook door de andere vertelvormen binnen de roman, namelijk de brieven van de Poolse grootmoeder, de dagboekfragmenten van mw. Parigori en de verhalen van vrouwelijke personages. Aangezien Katerina, mevrouw Parigori en de Poolse grootmoeder elk tot een verschillende generatie behoren, wijst Camatsos (2005: 54) erop dat er een soort stamboom wordt gecreëerd tussen deze drie vrouwen. Zij interpreteert deze stamboom “in terms of the evolution of female voices and forms of writing” (ibid.).

Het belang van de vertelling door de Poolse grootmoeder wordt benadrukt door haar fysieke afwezigheid: zij is niet lijfelijk aanwezig in de roman, haar aanwezigheid wordt enkel geëvoceerd door haar brieven en de verhalen die over haar verteld worden. Zowel de schrijfsels van de Poolse grootmoeder (in briefvorm) als die van mevrouw Parigori (in dagboekvorm) zijn privaat (en dus niet bedoeld voor publicatie), terwijl Katerina’s schrijven openbaar is, aangezien wordt gesuggereerd dat haar vertelling de roman zelf is (ibid.). Dit illustreert de evolutie van vrouwelijke auteurs: Katerina behoort tot een van de eerste generaties van Griekse vrouwen die effectief de mogelijkheid hadden om gepubliceerd te worden. In het licht van Lymberaki’s eigen positie als

jonge vrouwelijke auteur binnen de Griekse samenleving, wordt het duidelijk dat dit een metafictioneel element is.

Zoals Camatsos (2005: 55) opmerkt, “[b]oth characters, Mrs. Parigoris (sic.) and the Polish grandmother, shape and influence Katerina’s thoughts and actions, and they are a crucial part of her journey towards becoming a writer and finding her own voice”. De invloed van beide vrouwen op Katerina, hoe verschillend die ook zijn, is inderdaad van groot belang: Katerina’s bewondering voor de grootmoeder die ze nooit persoonlijk gekend heeft en haar haat voor mevrouw Parigori zijn even groot. De reden waarom Katerina zo’n hekel heeft aan mevrouw Parigori is dat ze haar als een rivale beschouwt: mevrouw Parigori begint in de tweede zomer van de roman plots immers verdacht veel tijd te spenderen met David.

De connectie tussen de Poolse grootmoeder, mevrouw Parigori en Katerina is niet enkel gebaseerd op de schrijfsels van deze vrouwen, maar ook op Katerina’s obsessie met beide volwassenen. In de hele roman ventileren de inwendige monologen (*monologue intérieure*) van Katerina meerdere keren gedachten over haar afwezige grootmoeder:

Όμως, τη στιγμή που πήγαινα ν’ ανοίξω την πόρτα του σπιτιού μας, ακριβώς εκείνη τη στιγμή, περνούσε απ’ το Τατόι ο σιδηροδρόμος που πήγαινε στην Ευρώπη. [...] Μ’ αυτό είχε φύγει η Πολωνίδα γιαγιά. Στην Αθήνα, στο σταθμό, όλα θα ’χανε πάει καλά: ο μουσικός, βλέποντάς την να ’ρχεται, θα είχε κάνει δύο-τρία βήματα να την προϋπαντήσει, θα ’χε σκύψει, και θα της είχε φιλήσει το χέρι. Την ώρα όμως που πέρασε απ’ το Τατόι τί να ’κανε άραγε η Πολωνίδα γιαγιά; Σκυμμένη στο παράθυρο του βαγονιού, ίσως να προσπάθησε να διακρίνει, πέρα απ’ την πεδιάδα και το δασάκι που μας χώριζε από τις ραγές, το φωτάκι του σπιτιού μας... Θα ’χε κατεβάσει τότε το βλέμο πάνω στα μάτια της, γεμάτη νοσταλγία γι’ αυτό που άφηνε και που ήταν κιάλας μακρινό, ιδανικό... Αυτά συλλογιζόμουνα κι άλλα πολλά την ώρα που περνούσε το τραίνο. (ΨΚ¹ 97)

Echter, op het moment dat ik de deur van ons huis opende, precies op dat moment, reed de trein uit Tatoi naar Europa voorbij. [...] Met die trein was de Poolse grootmoeder vertrokken. In Athene, in het station, zou alles goed gegaan zijn: de muzikant zou twee, drie

¹ In de rest van het artikel wordt de afkorting ΨΚ gebruikt bij citaten uit de roman *Ta Ψάθινα Καπέλα* [Strooien Hoeden].

stappen in haar richting hebben gedaan toen hij haar zag naderen, hij zou een buiging hebben gemaakt en haar hand hebben gekust. Maar wat zou de Poolse grootmoeder gedaan hebben op het moment waarop de trein doorheen Tatoi reed? Uit het raam van de wagon leunend, probeerde ze misschien de lichten van ons huis te onderscheiden, voorbij de weiden en de bossen die ons scheidden van de treinsporen. Ze zou dan haar voile over haar ogen getrokken hebben, vol nostalgie naar datgene wat ze achterliet en dat reeds veraf en onbereikbaar was... Dat, en nog vele andere zaken, bedacht ik vaak wanneer de trein voorbijreed.²

Het gebruik van het imperfectum συλλογιζόμυνα (“ik dacht”) in de laatste zin van het fragment suggereert dat dit geen uniek mentaal beeld is in Katerina’s gedachtengang: ze verbeeldt zich geregeld hoe haar grootmoeder de trein nam en haar gezin achterliet. Terwijl haar obsessie voor haar grootmoeder terug te brengen is op de sympathie die Katerina voor haar voelt, kan het omgekeerde gezegd worden over haar obsessie voor mevrouw Parigori, die wordt veroorzaakt door haar gedrag tegenover David.

Κυρία Παρηγόρη, τί ήθελες να τον ερωτευτείς το Δαυΐδ; Δεν έβλεπες πως είχε μάτια ίδια με της μάγισσας και φωνή τόσο αντιπαθητική; [...] Κι άρχισα να παρατηρώ την κυρία Παρηγόρη: πώς έτρωγε, πώς μιλούσε, πώς βάδιζε, πώς σήκωνε λίγο το φόρεμα όταν κατέβαινε απ’ τ’ αμάξι λες κι ήτανε μακρύ, πώς έφερνε το χέρι να διορθώσει τα μαλλιά όταν τύχαινε ο αέρας να χαλάσει τον ελαφρό κυματισμό που κάναν ακριβώς πάνω απ’ το μέτωπο και που σταματούσε απότομα από μια φουρκέτα. (ΨΚ 204)

Mw. Parigori, waarom moest je toch verliefd worden op David? Merkte je dan niet dat zijn ogen op die van een heks lijken en hoe onaangenaam zijn stem is? [...] En ik begon mevrouw Parigori te observeren: hoe ze at, hoe ze praatte, hoe ze wandelde, hoe ze haar jurk een beetje optrok wanneer ze uit de koets stapte alsof hij lang was, hoe ze haar haren goed streek met haar hand wanneer de wind de lichte golving vernielde die precies boven haar voorhoofd plots eindigde in een haarspeld.

² Alle vertalingen in dit artikel zijn van mijn hand. Voor een Engelse vertaling van de roman, zie Van Dyck (1995).

Opvallend genoeg geeft Katerina *de verteller* op de laatste pagina van de roman toe dat haar verbeelding haar ertoe had kunnen leiden te geloven dat mevrouw Parigori gevoelens had voor David, maar dat dit niet noodzakelijk ook echt het geval was. Deze uitspraak reduceert het belang van alle eerdere referenties aan mevrouw Parigori's geflirt met David, en verandert bijgevolg de aard van Katerina's obsessie. Terwijl de lezer aanvankelijk veronderstelt dat Katerina's weergave van mevrouw Parigori's gedrag betrouwbaar is en overeenkomt met de werkelijkheid, herleidt haar uiteindelijke 'biecht' Katerina's beschrijvingen tot een voorwerp van haar verbeelding. Hierdoor blijkt haar obsessie met de Poolse grootmoeder en met mevrouw Parigori gelijkwaardiger dan oorspronkelijk het geval was. Aangezien de Poolse grootmoeder niet lichamelijk aanwezig is, aanvaardt de lezer per definitie dat de fragmenten over haar grotendeels aan Katerina's verbeelding ontsproten zijn. Omdat mevrouw Parigori evenwel een fysiek aanwezig personage is waarvan het gedrag door Katerina wordt beschreven, lijken haar beweringen realistisch en gebaseerd op empirische waarneming. Uit de laatste pagina van de roman kan de lezer echter afleiden dat beide obsessies in feite terug te brengen zijn tot Katerina's verbeelding, waardoor nogmaals de nadruk wordt gelegd op haar vaardigheden als verteller.

De lezer komt verschillende keren in aanraking met een vrouwelijke stem: naast de brieven van de Poolse grootmoeder en mw. Parigori's dagboekfragmenten wordt er tevens verwezen naar de verhalen die de huishoudster Rodia aan de zussen vertelt, en naar het bezoek van een naaister, die haar desastreuze liefdesleven uit de doeken doet. Het is naar aanleiding van dat laatste verhaal dat Katerina's inwendige monoloog haar beslissing om schrijfster te worden voorafschaduwet:

Ταράζομαι σαν ακούω να μιλάν για ανθρώπινες ζωές, για ανθρώπινα γεγονότα. Και για τα πιο απλά: νιώθω πως έχουν μια σημασία μεγαλύτερη απ' ό,τι συνέβηκαν στ' αλήθεια, μια προέκταση. (ΨΚ 81-82)

Ik word helemaal opgewonden wanneer ik mensen hoor praten over hun leven, over menselijke gebeurtenissen. Zelfs als het over de eenvoudigste zaken gaat: ik heb het gevoel dat ze een grotere betekenis hebben dan wat er in werkelijkheid heeft plaatsgevonden, dat ze een extensie bevatten.

Deze regels verwijzen naar de aard van de roman zelf en vormen daarom een metafictionele referentie: het fragment is een knipoog naar de lezer, wiens

vermoedens dat deze roman ‘geschreven’ is door Katerina bevestigd zullen worden op de laatste pagina’s.

Een opvallende passage met betrekking tot het belang van verhalen is die waarin Katerina luistert naar een van de vele conversaties over literatuur tussen Nikitas en Petros, twee jongens uit de buurt, en tracht deel te nemen aan het gesprek:

Άνοιγα τ’ αυτιά μου κι άκουγα, τα λόγια τους μ’ αναστάτωναν: ασυναίσθητα όμως προσπαθούσα να τ’ ακούω σαν κάτι ξένο από μένα, έτσι που να μένω σε μια δικιά μου ανύπαρκτη εξάλλου φανταστική γραμμή. [...] Δεν έγγραφα σαν κι αυτούς. Ωστόσο σκεφτόμουν πώς τα βιβλία που διάβαζα και που γέμιζαν τη ζωή μου δεν μπορούσε να ’ταν γραμμένα σύμφωνα με θεωρίες και κανόνες [...] Δοκίμασα να τους το πω μια μέρα:

– Αν άφηνε κανείς τον εαυτό του εντελώς ελεύθερο, άρχισα, μα εντελώς, κι αν...

– Θα ’ρθει η Μαργαρίτα; μ’ έκοψε ο Πέτρος. (ΨΚ 99)

Ik luisterde aandachtig, hun woorden verontrustten me: toch probeerde ik onbewust om ernaar te luisteren alsof ze iets vreemds inhielden, zodat ik mijn eigen gezichtspunt kon behouden. [...] Ik schreef niet zoals zij. Bovendien dacht ik dat de boeken die ik las en die mijn leven vulden, niet geschreven konden zijn volgens theorieën en regels [...] Op een dag probeerde ik hun dat uit te leggen:

– Als iemand zichzelf alle vrijheid gaf, begon ik, in elk opzicht, en als...

– Komt Margarita? onderbrak Petros me.

Omdat de discussie tussen de jongens geïnterpreteerd kan worden als een hefboom voor Katerina’s eigen reflecties over literatuur, is het opvallend dat ze probeert om niet te veel naar hun theorieën te luisteren en zo vast te houden aan haar eigen mening. Hoewel deze scène relatief vroeg in de roman plaatsvindt, is ze indicatief voor Katerina’s latere poëtica: het verhaal dat ze wil schrijven zal afwijken van het model dat de jongens voorstaan. Terwijl de eerder aangehaalde verhalen van vrouwelijke personages een praktische functie hebben in het licht van Katerina’s evolutie als schrijfster, biedt dit fragment een theoretisch denkkader waarvan Katerina zich wil distantiëren. Dit element is metafictioneel omdat Lymberaki precies dat doet door *Strooiën Hoeden* te schrijven: ze neemt het model van de *Bildungsroman*, en meer

specifiek dat van de *Künstlerroman*, in overweging, en zet bepaalde kenmerken van het genre naar haar hand om haar eigen verhaal te vertellen.

Zowel Katerina als sommige andere personages, bijvoorbeeld Maria (“Συ, παιδί μου, είσαι φαντασιόπληχτη” [ΨΚ 61])³, verwijzen regelmatig naar Katerina’s levendige verbeelding. Verder zijn verschillende episodes die door haar gefocaliseerd worden illustraties van deze verbeelding, zoals het fragment waarin ze zich de Poolse grootmoeder voor de geest tracht te halen wanneer die vertrekt, weg van haar gezin (*cf. supra*). Desalniettemin vindt Katerina’s verbeelding oorspronkelijk geen weerklank: wanneer ze bijvoorbeeld vermoedt dat haar moeder iets verbergt en ze haar zussen hiervan op de hoogte brengt, vegen zij haar ideeën onmiddellijk van tafel, omdat ze betekenisloos en onbelangrijk lijken. Bovendien maakt Katerina tijdens de eerste zomer ‘juwelen’ uit natuurlijk materiaal, zoals bloemen en paardenhaar, en is ze uitermate verontwaardigd wanneer haar zussen deze juwelen niet voldoende lijken te appreciëren:

[...] ήταν [...] σα να μην τ’ άξιζαν, σα να ’χαν τη βεβαιότητα πώς τα δαχτυλίδια θα μαραίνονταν, κι έτσι μαραίνονταν πριν απ’ την ώρα τους, πώς τα βραχιόλια δεν ήταν παρά αλογότριχες, κι έτσι τα κάναν αλογότριχες [...] (ΨΚ 61, mijn ellipsen)

Het was alsof ze de juwelen niet waard waren, alsof ze zeker waren dat de ringen zouden verwelken, en zo verwelkten ze voortijdig, dat de armbanden slechts paardenhaar waren, en daarom zagen ze er ook uit als paardenhaar [...] (mijn vertaling)

Deze regels bevatten een duidelijke verwijzing naar Katerina’s verhoogde verbeeldingskracht: zij ziet de wereld op een andere manier dan haar zussen, omdat haar fantasie niet onderdrukt kan worden. De lezer is dus vanaf de eerste pagina’s gewaarschuwd dat Katerina ‘anders’ is: haar creativiteit en verbeelding vloeien door de pagina’s van de roman, zodat het niet hoeft te verbazen dat Katerina uiteindelijk beslist kunstenaar te worden in plaats van te opteren voor een ‘gewoon’ leven, zoals dat van haar zus Maria (“Εσύ ζητάς απ’ τη ζωή πράγματα εξαιρετικά, ψιθυρίζει [η Μαρία]. Εγώ όχι. Γιατί ξέρω πως η καθημερινή ζωή είναι που κρύβει τη μεγαλύτερη δύναμη.” [ΨΚ 74]).⁴ Verwijzingen naar Katerina’s vroege kindertijd door haarzelf en door anderen suggereren dat ze reeds als kind dol was op het verzinnen van verhalen.

³ “Jij, mijn kind, bent een fantaste.”

⁴ “‘Jij verwacht grootse dingen van het leven,’ fluistert [Maria]. ‘Ik niet. Ik weet immers dat het alledaagse leven de meeste waarde heeft.’”

Bovendien bevat de roman veelvuldige verwijzingen naar Katerina's perceptie van de natuur. Bijna elk hoofdstuk begint met een korte beschrijving van het seizoen waarin de gebeurtenissen zich afspeelen en de implicaties hiervan voor de materiële setting. Het zijn echter niet enkel deze beschrijvingen, gefocaliseerd door Katerina, die de aandacht vestigen op haar verhoogde sensitiviteit met betrekking tot haar omgeving, maar ook het feit dat Katerina meermaals expliciet wenst dat ze de mogelijkheid had om de natuurlijke fenomenen waarvan ze zo kan genieten te bewaren:

Να μπορέσω ακόμα να πω για τη λαμπρότητα του κόσμου την ώρα που ο ήλιος πριν χαθεί πέφτει στο χορτάρι και πόσο πράσινο είναι το χορτάρι, και για όσα βλέπουνε τα μάτια μου ωραία, που είναι κρίμα να ζουν μόνο όσο τα βλέπουνε τα μάτια μου. (ΨΚ 291)

Kon ik maar de schittering van de wereld beschrijven op het moment dat de zon, alvorens onder te gaan, op het gras valt, en hoe groen het gras is, en alle andere prachtige dingen die mijn ogen zien, want het is zonde dat ze slechts zo lang leven als mijn ogen hen zien.

Dit fragment kan op metafictionele wijze gelezen worden: Katerina het personage wenst over de mogelijkheid te beschikken om de natuur te beschrijven en zo te bewaren, en dat is precies wat Katerina de verteller gedurende de hele roman doet. Met andere woorden, de verteller verwijst niet enkel naar Katerina's natuurlijke neiging om de objecten in haar verbeelding en rondom haar te beschrijven, maar suggereert tevens dat ze haar doel uiteindelijk zal bereiken.

Ongeveer halverwege de roman vertelt Katerina de korte inhoud van een verhaal aan David. Hoewel ze het bestaan van dit verhaal verzint om uit te vinden of David het al dan niet ethisch zou vinden als ze de lade van haar moeders bureau (waarin de brieven zich bevinden) zou openen, is het een expliciete echo van de roman zelf:

– Γράφω ένα μυθιστόρημα, είπα εντελώς αφηρημένα. Συνήλθα από τα γέλια του Δαυΐδ. Άκουσα τη φωνή μου να ξαναλέει πολύ σοβαρά:

– Ναι, γράφω ένα μυθιστόρημα. [...]

Γιατί είχα πει τέτοιο πράγμα; Πώς μου 'ρθε; [...] Πρώτα άκουσα τα λόγια μου κι ύστερα ένιωσα το νόημά τους [...]

– Το θέμα... μα... η ιστορία ενός γράμματος. Όχι, η ιστορία τριών κοριτσιών. Να, σαν τη Μαρία, την Ινφάντα και μένα. Σαν, όχι πως είμαστε εμείς. (ΨΚ 179-180)

– Ik ben een roman aan het schrijven, zei ik in gedachten verzonken. Davids gelach bracht me terug naar de werkelijkheid. Ik hoorde hoe ik mijn woorden op ernstige toon herhaalde:

– Ja, ik ben een roman aan het schrijven. [...]

Waarom zei ik zoiets? Hoe kwam ik erbij? [...] Eerst hoorde ik mijn woorden en pas daarna drong hun betekenis tot me door. [...]

– Het onderwerp... wel... Het is een verhaal over een brief. Nee, een verhaal over drie meisjes. Ja, zoals Maria, Infanta en ik. Zoals, niet dat het werkelijk over ons gaat.

Wat begint als een excuus dat Katerina ter plekke verzint, bevat reeds de kernen van iets veel groters. Er zijn meerdere metafictionele elementen terug te vinden in *Strooien Hoeden*, maar deze passage bevat ongetwijfeld een van de duidelijkste zelfreferentiële verwijzingen.

Omdat dit een vrouwelijke *Künstlerroman* is, wordt de evolutie van de kunstenaar beïnvloed door haar gender: aangezien er, in de periode die de roman beschrijft, van vrouwen niet verwacht werd dat ze *professionals* werden, laat staan kunstenaars, moeten er meer grenzen overschreden worden dan in het geval van de ‘normale’ (d.w.z. mannelijke) *Künstlerroman*. Dit wordt gesuggereerd door de aanwezigheid van de oude man, een neef van Katerina’s grootvader, die een roman aan het schrijven is over de avonturen van zijn zoon Andreas. Katerina merkt op dat “[o] τρόπος που γράφει τα πράγματα ο γέροντας είναι βέβαια διαφορετικός” (ΨΚ 292).⁵ Camatsos analyseert het personage van de oude man als een representatie van Katerina’s worsteling om een vrouwelijke auteur in een door mannen gedomineerde wereld te worden, omdat het succes van zijn onderneming een “constant frustration” is voor haar (2005: 56).

Desalniettemin voorziet het verhaal dat haar frustreert haar tegelijkertijd van een inspiratiebron: Andreas. Andreas incorporeert het soort individu dat Katerina zelf wil worden, namelijk een schrijver en reiziger (ibid.). Bovendien wordt er over Andreas gezegd dat ook hij een levendige verbeelding heeft: “Από μικρός έλεγε ψέματα” (ΨΚ 291).⁶ Daarom zou ik willen argumenteren dat Katerina’s uiteindelijke beslissing om niet met David te trouwen

⁵ “De manier waarop de oude man zaken beschrijft, is uiteraard verschillend.”

⁶ “Van kindsaf vertelde hij leugens.”

maar te gaan reizen, zowel geïnspireerd is door het voorbeeld van de Poolse grootmoeder als door dat van Andreas. Katerina ontdekt haar grootmoeders brieven tegen het einde van de roman, en droomt daarna dat Andreas naar haar huis komt om haar met hem mee te nemen op zijn reizen. Deze droom vormt niet alleen een zoveelste aanduiding van Katerina's levendige verbeelding, maar symboliseert tevens de impact die Andreas' levenswijze heeft op haar onderbewustzijn. De droom functioneert als een voorafschaduwning voor de lezer: Katerina zal inderdaad opteren voor het reizen, ook al beseft ze dat zelf nog niet op dat moment. De droom wordt oorspronkelijk voorgesteld als realiteit, zodat de lezer gelooft dat Andreas effectief een bezoekje brengt aan Katerina's huis en belooft haar mee te nemen, maar haar de volgende ochtend toch achterlaat. Het besef dat niets van deze passage echt heeft plaatsgevonden dringt pas met de volgende regels door:

Θα με ξύπνησε φαίνεται το ίδιο μου το κλάμα. Κι ενώ ήξερα πως πως ο Αντρέας δεν είχε φύγει αφού δεν είχε έρθει καν, δεν έπαμα να κλαίω, κι ήταν κάτι πολύ ωραίο, συλλογίζομουνα το πλάτος του κόσμου κι έκλαιγα.

– Την απόφασή μου την πήρα, είπα της μητέρας μόλις κατέβηκα στην τραπεζαρία. Δε θα παντρευτώ το Δαυΐδ, θα ξεκινήσω για το γύρο του κόσμου. (ΨΚ 320)

Het lijkt erop dat mijn eigen gehuil me wakker maakte. En ook al wist ik dat Andreas niet vertrokken was omdat hij nooit echt was gekomen, kon ik niet ophouden met huilen. Het was allemaal zo mooi. Ik dacht aan de omvang van de wereld en huilde.

– Ik heb mijn beslissing genomen, zei ik tegen moeder zodra ik de woonkamer binnenkwam. Ik ga niet met David trouwen; ik ga een reis rond de wereld beginnen.

Deze regels doen elk vermoeden omtrent Andreas' eventuele fysieke aanwezigheid als personage teniet, en geven daardoor aan dat Katerina slechts gefascineerd is door een fictionele verschijning. Dit houdt verband met haar overtuiging dat verhalen meer betekenis in zich dragen dan werkelijke gebeurtenissen: Andreas, en ook de Poolse grootmoeder, hebben een grotere invloed op Katerina dan de 'echte' personages rondom haar. Uiteindelijk is het Katerina's droomvisie over Andreas die haar ertoe leidt een keuze te maken. Zoals Beaton (1999: 232) opmerkt, “[w]hat Katerina falls in love with at the end of *Straw Hats* is an ideal constructed by the art of narrative, a character built only out of words.”

Het fragment waarin Katerina David voorliegt dat ze een roman aan het schrijven is, geeft de lezer een uniek inzicht in het narratieve proces: hij krijgt niet enkel de kans om te lezen over het leven van de drie zussen, maar ook om te zien hoe de verteller op het idee kwam om net deze roman te schrijven. Katerina's persoonlijke commentaar op het uiteindelijke resultaat vormt de epiloog van de roman:

Κάπως έτσι θα γιναν τα πράγματα. Προσπάθησα να τα διηγηθώ με τη σειρά, και να μην πω κανένα ψέμα. Αλλά πάλι, πώς να ξεχωρίσει κανείς αυτά που στ' αλήθεια συμβαίνουν απ' αυτά που νομίζει πως συμβαίνουν; [...] Α, ξέχασα, τον Αντρέα δεν τον έχω δει, μόνο στον ύπνο μου τον είδα. Κι η κυρία Παρηγόρη να τον αγάπησε άραγε τον Δαβίδ [...] Σίγουρα όμως τα τρία αυτά καλοκαίρια θα παίξουν κάποιο ρόλο στη ζωή μας. *Και θυμάμαι εκείνη την πρώτη μέρα του πρώτου καλοκαιριού που αγοράσαμε τα μεγάλα μας ψάθινα καπέλα.* (ΨΚ 321; mijn cursivering)

Zo moeten de dingen ongeveer gegaan zijn. Ik heb geprobeerd om alles in de juiste volgorde te vertellen, zonder leugens. Maar goed, hoe kan iemand datgene wat er in werkelijkheid gebeurd is onderscheiden van datgene dat men denkt dat er gebeurd is? [...] Oh ja, ik vergat te vertellen dat ik Andreas nooit gezien heb, behalve in mijn dromen. En hield mw. Parigori echt van David? [...] Hoe dan ook, deze drie zomers zullen een grote rol spelen in ons leven. *En ik herinner me die eerste dag van de eerste zomer, toen we onze grote strooien hoeden kochten.*

Ik heb delen van deze epiloog geciteerd om drie redenen. Eerst en vooral is dit de ultieme metafictionele referentie aan de roman: de lezer wordt aangesproken in een apostrofe en krijgt een soort apologie voor het verhaal dat zij/hij net gelezen heeft. Het is Katerina de verteller die de lezer aanspreekt en enkele laatste opmerkingen maakt over haar verhaal. De toevoeging van deze epiloog wijst op het succes van Katerina's onderneming: ze is erin geslaagd de roman te schrijven die ze in gedachten had sinds het moment waarop ze David de leugen vertelde, of misschien reeds daarvoor. Ten tweede vestigt ze de aandacht op de relativiteit van het gezichtspunt: ze pretendeert niet dat ze de waarheid in pacht heeft en dat ze de enige juiste versie heeft gebracht, maar geeft te kennen dat, als een van de andere personages, bijvoorbeeld haar zus Infanta, over de drie zomers had geschreven, het resultaat wellicht een andere roman was geweest. Deze zin voor relativering was al meermaals –

weliswaar indirect – komen bovendien door het gebruik van perspectivisme (Camatsos 2005: 43): wanneer er meerdere personages als focalisator optreden, is het nogal logisch dat er verschillende meningen over en versies van de ‘feiten’ aan bod komen. Ten derde is de laatste zin van de roman bijna identiek aan de eerste (“Εκείνο το καλοκαίρι αγοράσαμε μεγάλα ψάθινα καπέλα”⁷, ΨΚ 11), wat erop wijst dat de cirkel rond is en Katerina haar doel als schrijfster heeft bereikt. De indruk wordt gewekt dat het verhaal functioneert als een verklaring over hoe en waarom Katerina het personage de evolutie naar Katerina de verteller heeft ondergaan.

Conclusie

Strooien Hoeden is een toonbeeld van zelfreflexiviteit: de verteller neemt de lezer in vertrouwen omtrent haar eigen verleden en haar evolutie als kunstenaar. Omdat de protagoniste ook de verteller is van het verhaal waarin ze terugblijkt op drie zomers uit haar jeugd, wordt er gesuggereerd dat zij de auteur is van het werk en dat ze m.a.w. geslaagd is als kunstenaar (Hohlfelder 1997: 13). Zoals Hohlfelder (ibid.: 15) aanhaalt, Lymberaki “goes beyond merely discussing this view within the text, but also presents the text as a testimony of the success of the woman novelist”. De metafictionaliteit wordt nogmaals benadrukt door de reflecties over vertellingen en perspectief en doordat de grenzen tussen de verschillende niveaus vervagen: tot op het einde van de roman blijft het moeilijk om het onderscheid te maken tussen de realiteit van de roman en de verhalen en dromen die hierin aan bod komen. De metafictionele elementen zijn van belang voor de plaats die de roman inneemt binnen het genre van de *Bildungsroman*. *Strooien Hoeden* is immers de eerste vrouwelijke *Künstlerroman* in de Nieuwgriekse literatuur waarin een vrouwelijk hoofdpersonage effectief de kans krijgt om zich te ontplooiën en haar roeping te volgen. Katerina heeft de mogelijkheid om deze persoonlijke groei te ondergaan dankzij de vrouwelijke verhalen waarmee ze in aanraking komt, haar eigen levendige fantasie, het voorbeeld van de Poolse grootmoeder en haar liefde voor het fictieve personage Andreas. Deze combinatie van kenmerken en omstandigheden vormt de ideale achtergrond voor een jonge vrouw om zich te ontwikkelen tot een kunstenaar met haar eigen visie, die terugblijkt op drie zomers waarin zij, samen met haar zussen, strooien hoeden kocht en aan het echte leven begon.

⁷ “Die zomer kochten we onze grote strooien hoeden.”

Bibliografie

- Beaton, R. 1999. *An Introduction to Modern Greek Literature*. 1994. Oxford: Clarendon Press.
- Borghart, P., De Boel, G. & Penninck, M. 2009. *Ανάθεμαν τα γράμματα, Χριστέ! Inleiding in de Nieuwgriekse Letterkunde*. Syllabus. Gent: Academia Press.
- Brown, P. 1992. *The Poison at the Source: The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth Century*. London: MacMillan Press Ltd.
- Buckley, J.H. 1974. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Camatsos, E. 2005. "Defining the Female "I" in the Public Domain: The Narrators of Lili-ka Nakou's *Παραστρατημένοι* and Margarita Liberaki's *Τα ψάθινα καπέλα*", in: *Journal of Modern Greek Studies* 23,1: 39-64.
- DuPlessis, R. B. 1985. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ellis, L. 1999. *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*. London: Associated University Presses.
- Farinou-Malamatari, G. 1988. "The Novel of Adolescence Written by a Woman: Margarita Limberáki", in: R. Beaton (ed.), *The Greek Novel AD 1-1985*. London / New York / Sydney: Croom Helm, 103-109.
- Fuderer, L.S. 1990. *The Female Bildungsroman in English*. New York: The Modern Language Association of America.
- Hohlfelder, C.A. 1997. *Modes of Expression and Representation in Modern Greek Women's Prose from 1938-1987*. Ohio: Ohio State University.
- Howe, S. 1930. *Wilhelm Meister and His English Kinsmen*. New York: Columbia University Press.
- Jones, S.W. 1991. "Introduction", in: S.W. Jones (ed.), *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-20.
- Lymberaki, M. 1995a. *Τα Ψάθινα Καπέλα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Lymberaki, M. 1995b. *Three Summers*. Transl. Karen Van Dyck. Athens: Kedros.
- Vitti, M. 2003. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.