

Masterscriptie Film and Photographic Studies

Scriptiebegeleider: Dr. P.W.J. Verstraten

Tweede Lezer: Dr. P. Hesselberth

Door: Fleur Cusell (s0964271)

Inleverdatum: 12 augustus 2015

Aantal woorden: 18795



Road Quotes

“Only hate the road when you’re missin’ home”

—Passenger

“Outside of society, that’s where I wanna be.”

—Patti Smith

“The road of excess leads to the palace of
wisdom.”

—William Blake

“We shall not cease from exploration.”

—T.S. Eliot

“I wanna go to a different land.”

—P.J. Harvey

“If your nerve, deny you, Go above your nerve.”

—Emily Dickinson

“There’s no place like home”

—The Wizard of Oz

“How wild it was, to let it be.”

—Cheryl Strayed

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: De road movie als ‘authentiek progressief’ genre	
1.1 Oorsprong	6
1.2 Relatie met de Western	9
1.3 On the Road	10
1.4 De jaren zestig als begin van het road movie genre	11
Hoofdstuk 2: De vrouw in de road movie	
2.1 Thelma and Louise	17
2.2 Boys on the Side	24
2.3 Sans toit ni loi	25
Hoofdstuk 3: De vrouw in de Nederlandse road movie	
3.1 Dunya en Desie in Marokko	29
3.2 Nothing Personal	33
3.3 Zurich	37
3.4 Conclusie	42
Literatuurlijst	43

Inleiding

Het Nederlands Film Festival opent de 35e editie met de muzikale, komische roadmovie *J. Kessels* (Erik de Bruyn, 2015). Deze film vertelt het verhaal van een bizarre roadtrip van de literaire pulpschrijver Frans met zijn favoriete personage J. Kessels. In een oude Amerikaanse Kamikaze rijden de twee mannen van Tilburg naar de Hamburgse Reeperbahn. Ze zijn in opdracht van een onbekende op zoek naar een frikandellenhandelaar die vreemdgaat. Dan ontdekken ze een lijk in de achterbak van hun auto: makkelijk gevonden, maar hoe kom je er weer vanaf? Het feit dat het filmfestival opent met een road movie kan als een signaal beschouwd worden dat dit genre zich sinds een aantal jaren op de kaart heeft gezet. Tot aan 2008 was de Nederlandse road movie zo goed als onontgonnen terrein. Voor die tijd was het aantal Nederlandse road movies op een hand te tellen. Dit waren bijvoorbeeld films als *Heb medelij, Jet!* (Frans Weisz, 1975) over een groepje oplichters die rondreist en *Een stille liefde* (René van Nie, 1977) dat gaat over een gescheiden vader die zijn twaalfjarige zoon ontvoert voor een trip door Nederland en België. Zo rond 1990 kon men spreken van een minicyclus binnen de road movie met films als *De nieuwe moeder* (Paula van der Oest, 1996), *The Delivery* (Roel Reiné, 1999) en telefilms als *Roos en Rana* (Meral Uslu, 1999) en *Monte Carlo* (Norbert ter Hall, 2001), waarin de personages grenzen overgaan, zowel fysiek als, zoals hoort bij het genre, mentaal. Afstanden zijn in Nederland niet zo groot en de slechte receptie van *Het wapen van Geldrop* (Thijs Römer, 2008) suggereert dan ook dat een road movie geheel opgenomen in Nederland geen goed idee is (Verstraten, ter perse).¹ Ondanks dat, zoals al eerder geconcludeerd, begon de road movie sinds dat jaar steeds populairder te worden in Nederland en is er sindsdien een redelijk aantal titels uitgebracht. *Blackwater fever* (Cyrus Frisch, 2008) lijkt te gaan over een road trip in Amerika, maar uiteindelijk eindigt de film in Afrika. *Tirza* (Rudolf van den Berg, 2010) vertelt het verhaal van een vader die zijn vermiste dochter probeert te vinden in Namibië terwijl hij haar en haar vriend nog voor de trip naar Afrika heeft vermoord. *Jackie* (Antoinette Beumer, 2012) brengt de zoektocht van twee zusjes naar hun verloren moeder in Amerika in beeld. En heel recent werd *Meet Me in Venice* (Eddy Terstall, 2015) uitgebracht waarin een Italiaanse musicus zijn dochter, die hij sinds haar derde niet meer heeft gezien, meeneemt op een musical reis met The Orient Express van Venetië naar Istanbul. Opvallend is vooral dat een aantal films zich tussen Nederland en

¹ Uit nog te verschijnen studie *Humour and Irony in Dutch Fiction Film* van Peter Verstraten.

Marokko afspeelt. Voorbeelden hiervan zijn: *Hitte/Harrara* (Lodewijk Crijns, 2008), *Rabat* (Jim Taihuttu, 2008) en *Dunya en Desie in Marokko* (Dana Nechushtan, 2008).

Behalve de aldus bescheiden tendens van een Nederlands-Marokaanse connectie is er nog een tweede ontwikkeling. Sommige road movies hebben een vrouwelijk personage in de hoofdrol zoals *Dunya en Desie* (Dana Nechushtan, 2008), *Nothing Personal* (Urszula Antoniak, 2009), *Silent Ones* (Ricky Rijneke, 2013) en *Zurich* (Sacha Polak, 2015).² De onderzoeksvraag die ik wil beantwoorden luidt: Hoe wordt de vrouw in de Nederlandse road movie gerepresenteerd en hoe verhouden deze films zich tot het road movie genre? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zal ik niet alleen de oorsprong en ontwikkeling van het road movie genre schetsen in het eerste hoofdstuk, maar ook zal ik films met vrouwelijke protagonisten bespreken in hoofdstuk twee. Het gaat daarbij specifiek om de Amerikaanse films *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) en *Boys on the Side* (Herbert Ross, 1995) en de Franse film *Sans toit ni loi* ofwel *Vagabond* (Agnès Varda, 1985). Doel hiervan is om te kunnen aangeven hoe de vrouwelijke personages in de Nederlandse road movies, die ik in hoofdstuk drie analyseer, zich tot de films uit hoofdstuk twee verhouden.

² *Silent Ones* wordt voor de analyse zelf buiten beschouwing gelaten.

Hoofdstuk 1: De road movie als ‘authentiek progressief’ genre

1.1 Oorsprong

“We nemen de weg, maar de weg neemt ons ook”, aldus David Laderman in zijn boek *Driving Divisions: Exploring the Road Movie*. Voordat men de road movie kan analyseren en doorgronden, moet men eerst het kijken naar het idee van ‘the road’ ofwel de weg. Laderman stelt dat de weg in de Amerikaanse samenleving en geschiedenis een essentieel element is. Tevens is het een universeel symbool van de levensloop, de beweging van het verlangen en de verleiding van zowel de vrijheid als het lot. De weg beschermt ons met richting en doel, maar het kan ook angst creëren. Vaak biedt de weg een uitlaatklep voor onze excessen en verleid ons met spanning en mysterie. De horizon betekent zowel voorspoed als onheil. De weg staat vooral voor ‘het onbekende’. Het genre van de road movie verkent de grenzen van de Amerikaanse samenleving. Vaak vanuit een cultureel kritisch perspectief stelt de road movie de vraag wat het betekent om de grenzen te overtreden. "The road of excess, leads to special insights", aldus Laderman (2002, p. 2). Er bestaan meerdere visies over wat als de oorsprong van de road movie kan worden beschouwd. De invalshoek van de criticus is bepalend wanneer een film als road movie kan worden betiteld. Devin Orgeron, hoogleraar film theorie, stelt dat het road movie genre al actueel was ten tijde van het ontstaan van de cinema. In zijn studie *Road Movies: From Muybridge and Melies to Lynch and Kiarostami* laat hij het begin van de road movie samenvallen met de komst van cinema. Een goed voorbeeld is wanneer er een camera op een trein werd geplaatst en zo het landschap werd vastgelegd. Echter verwijzen Steven Cohan en Ina Rae Hark in hun bundel *The Road Movie Book* op allerlei films uit de jaren dertig als basis voor de road movie. In dat geval laat het genre zich in twee grove richtingen uitsplitsen. De eerste richting rekt films als *The Wizard of Oz* van Victor Fleming uit 1939 en *Sullivan's Travels* van Preston Sturges uit 1941 als aanzetten tot de road movie en kenmerkt zich door een structuur waarbij de personages een reis maken om bij het startpunt terug te keren. *The Wizard of Oz* is te categoriseren als fictiefilm en musical, maar de reis die Dorothy maakt nadat haar huis door een tyfoon de lucht wordt ingeblazen, maakt de narratieve structuur van Flemings film tot een road movie. In *The Wizard of Oz* droomt en zingt Dorothy over een plek weg van huis en vervolgens blaast de Tyfoon haar huis weg. Vanaf dat moment maakt Dorothy een reis over de yellow brick road, want ze is onderweg naar de Tovenaar van Oz. Na haar aankomst in het land van Oz blijkt dat Dorothy onbedoeld

een boze heks heeft uitgeschakeld, omdat ze bovenop haar huis is geland. Glinda, een goede heks, vertelt Dorothy dat als ze ooit nog terug wil keren naar huis ze hulp zal moeten krijgen van de grote tovenaar van Oz: 'The Wonderful Wizard of Oz'. De yellow brick road zal Dorothy uiteindelijk naar de tovenaar van Oz leiden, die haar ongetwijfeld weer terug naar huis kan toveren. Met haar schoothondje Toto in haar kielzog en op haar rode glinster schoenen gaat Dorothy op pad. Onderweg ontmoet ze de vreemdste figuren, zoals bijvoorbeeld: de vogelverschrikker die op zoek is naar hersens, een bliken man die een hart nodig heeft en een bange leeuw op zoek naar een beetje moed. Hun avonturen zijn grappig en spannend en leveren uiteindelijk op waar ze naar zochten: de reis naar Oz betekent een uitstapje naar zelfontplooiing en volwassenheid. Later blijkt de tovenaar echter helemaal geen tovenaar, maar een gewone man die net als Dorothy uit Kansas komt. Hij is in Oz beland door een ongeluk met een op hol geslagen luchtballon. Ondanks zijn gebrek aan toverkunst slaagt hij erin de leeuw, de vogelverschrikker en de bliken man te geven wat ze willen. Vervolgens biedt hij Dorothy aan om haar terug te brengen naar Kansas met dezelfde ballon die hem naar Oz heeft gebracht. Dit gaat mis wanneer Toto op het laatste moment uit de mand springt en Dorothy hem achterna gaat, waardoor de ballon vervolgens zonder haar vertrekt. Dan duikt de goede heks Glinda weer op en onthult dat Dorothy met behulp van de schoenen huiswaarts kan keren. Uiteindelijk vindt Dorothy de weg terug naar huis. Deze reis leidt ertoe dat ze thuis gaat herwaarderden, want door de lange omweg beseft ze: "There is no place like home". Dorothy gebruikt deze zin als bezwering om al he kwaad te verbannen. Bij *The Wizard of Oz* draait het net als bij *Sullivan's travels* om de reis zelf. De bestemming is een herbevestiging van dat wat men al had, maar dan in een verbeterde uitgave. De hoofdpersonen zijn naar iets op zoek en komen vervolgens weer bij de beginsituatie uit, maar door de reis is de waardering voor die situatie in positieve zin veranderd en de gemaakte omweg is in feite de bestemming. *The Wizard of Oz* strooide zaden voor het road movie genre. Laderman beschrijft deze films als screwball comedies met een soort ouderlijke rol voor de latere road movie. Personages kiezen er bij deze richting zelf voor om iets nieuws te ontdekken (Laderman, 2002, p. 24).

De tweede richting van het road movie genre uit de jaren dertig wordt vertegenwoordigd door een film als *The Grapes of Wrath* van John Ford uit 1940. Personages worden hierin door alle ellende allemaal maar verder van huis weggedreven. De film gaat over een familie die zich staande probeert te houden tijdens de grote depressie. Dit betrof een economische crisis in de Verenigde Staten in de jaren dertig van de twintigste eeuw. De film toont een mystieke bevestiging dat het leven is verworven met de strijd van een gezin om te overleven op de weg tijdens deze 'depressie'. Laderman bestempelt de film dan ook als Social

Depression Film (2002, p.9). De beginscene zien we Tom Joad alleen lopen op de weg waar hij een lift krijgt aangeboden. De opening van de film suggereert de associatie van de road movie met de rechtschapen rebellie tegen de regels van de maatschappij door middel van road travel ofwel reizen. Wanneer Joad thuis aankomt ziet hij dat zijn hele familie is verdwenen. Zijn familie is bezig te migreren naar West-Californië in de hoop op een beter leven. Wanneer Tom zich weer bij zijn familie heeft gevoegd is hij gedwongen om de maatschappij te zien van een verlichtende afstand die de instabiliteit hen biedt. *The Grapes of Wrath* is een romantische, politiek progressieve film met erg veel sociale kritiek. De zoektocht van de familie naar een thuis is verbonden met de zoektocht naar sociale rechtvaardigheid. De film is een belangrijke overgang in de richting van de hedendaagse road movie en suggereert dat road travelling de potentie van openbaring heeft. "Joad's character is depicted from the start as unjustly imprisoned by society, which confers upon him a certain dignified, outsider/rebel status", aldus Laderman (2002, p.28). We kunnen dus eigenlijk stellen dat Joad wordt gedwongen tot de rol van rebel. Laderman ziet deze film dan ook niet als echte road movie. De familie vertrekt immers niet uit vrije wil en Tom Joad is geen echte rebel. Tijdens de reis worden de Joads geïnformeerd over bedrijven en corruptie bij de overheid, evenals de menselijke wreedheid en hebzucht. Bovendien laat de gedwongen 'vergankelijkheid' hen toe zich te verplaatsten van de ene slechte situatie in de andere. Tegen het einde van de film heeft Joad zoveel gezien en geleerd dat hij moreel verplicht is om 'on the road' te blijven, om te blijven leren en vechten (Laderman, 2002, p. 29). Joad heeft een openbaring gehad en hij omarmt de weg vanuit een gepolitiseerd perspectief. Deze film is dus sterk vervlochten met het idee van een thuis. Hierin is het thuis al vanaf het begin een heilige plek. De familie Joad wordt van hun land gejaagd en eigenlijk hebben ze de weg niet nodig om te beseffen dat thuis beter was dan de droom over het paradijs 'The Green Valley'. De reis in deze film moet worden gezien als 'homefounding journey', aldus Janis P. Stout (Laderman, 2002, p.9).

The Grapes of Wrath is ook erg belangrijk in termen van ontwikkeling van het road movie genre. De film gebruikt bijvoorbeeld 'periodieke niet-narratieve road travel montages', welke de stroom van auto's en vrachtwagens romantiseren. Een andere belangrijke road movie techniek uit de film is het gebruik van gezichten gereflecteerd in de spiegels van auto's. Dit verbindt de personages niet alleen met de auto, maar wijst ook op mobiliteit als reflectie. We zien de personages omlijst door de bewegende beelden, binnen het frame van de film zelf en deze beelden suggereren hoe de personages geïntegreerd zijn in het bewegende voertuig. Deze film gaat verder in de tendens waarin men steeds verder wegdrijft van huis, maar vaak noodgedwongen. Volgens Cohan en Hark (1997, p. 5-8) is deze film een vooroorlogse road

movie, want het is een voorbeeld van een film waarin “The road presents the community to itself, becomes a vehicle of selfpresentation constitutive of the people.” Cohan en Hark stellen dat films als *The Grapes of Wrath* toch enigszins afwijken van het huidige idee over het road movie genre. Vooral wat betreft het einde waar een fatale afloop uitblijft. Bij Hollywood films is er vaak sprake van een goed einde en bij de road movie is dit juist een tragisch einde.

1.2 Relatie met de Western

De road movie heeft nauwe banden met het genre van de western (Roberts, 1997, p. 50). Laderman noemt de Western knipogend een soort grootouder van de road movie. De western is op zijn beurt weer nauw verbonden met de pioniermythe die aan de basis van de Amerikaanse beschaving ligt. Zij zagen de verovering van het wilde westen als de ‘geboorte van een natie’ en deze is verbonden met de idealen van de verlichting. Dit hield in dat vrijheid van de mens en het bedwingen van de woeste natuur ons naar een betere wereld zou leiden. De western is gebaseerd op de grote trek richting de Westkust waarbij de wildernis moest worden ontgonnen en vanwege die grote trek is er verwantschap met de road movie. Een bekend element uit de western dat is overgenomen door de road movie zijn bijvoorbeeld de weidse landschappen. Bij de road movie werd het paard ingewisseld voor een auto en de zandweg werd vervangen door een snelweg. De road movie is niet zozeer een voortzetting van de western, maar moet eerder worden gezien als afzwakking van het bandeloze optimisme uit de vroege westerns. Een goed voorbeeld is de film *The Searchers* (1956) van John Ford. In deze film wordt cowboyheld John Wayne een antiheld. Het zoektocht narratief beheerst nog steeds de film, alleen heeft de zoektocht zelf zijn betekenis verloren. Het einde van de film ontkent het idee van ‘thuiskomen’ als einde van de zoektocht, wanneer Wayne weigert om binnen te komen in het huis van zijn broer. Hiermee bevestigt hij zijn antiheld status en zijn outlaw positie, waarin hij gedoemd is tot een eindeloze zoektocht. De western is net als de road movie een typisch Hollywood genre en hierin zijn concepten als reizen en verandering van belang. Reizen maakt volgens Laderman (2002, p.7) een belangrijk deel uit van de Amerikaanse geschiedenis en culturele identiteit. Ook heeft de road movie net als de western aspecten van Amerikaanse dromen en angsten. Amerika is het land van ‘the road’ en de road movie omvat de ‘American Dream’ (Cohan & Hark, 1997, p. 2).³ Bepaalde tegenstellingen uit het western genre zijn ook overgenomen door de road movie. Een

³ De American Dream is het Amerikaanse ideaal van vrijheid en gelijkheid van alle mensen.

voorbeeld hiervan is de dubbelzinnige relatie tussen natuur en cultuur, vrijheid en repressie en rebellie en conformiteit. De personages vluchten hierbij weg uit de maatschappij die hen normen oplegt (Laderman, 2002). De western heeft over het algemeen een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van de road movie en dan vooral op cinematografisch gebied.⁴

1.3 On the Road

Volgens Cohan en Hark is ‘the road’ altijd al een belangrijk thema geweest binnen de Amerikaanse cultuur. De weg definieert de ruimte tussen de stad en het land. “When Jean Baudrillard equates American culture with -space, speed, cinema, technology- he could just as well be describing the characteristic features of a road movie”, aldus Cohan en Hark (1997, p. 1). De aanhoudende populariteit van ‘the road’ binnen de Amerikaanse filmcultuur is vooral te danken aan de behoefte voor het romantiseren van vervreemding als wel voor het problematiseren van de uniforme identiteit van de maatschappelijke cultuur. Een heel belangrijk werk wat betreft de road movie is het boek *On the Road* van Jack Kerouac uit 1957. Dit boek is een autobiografische roman en heeft een belangrijke rol gespeeld wat betreft de thematische en narratieve ontwikkeling van de road movie.⁵ Ook heeft dit boek aanleiding gegeven tot de “buddy” road movie waarin twee vrienden er samen op uit trekken (Cohan and Hark, 1997, p. 204). Het boek is geschreven vanuit het ik-perspectief van Sal Paradise, Kerouacs alter ego. De eigenlijke hoofdpersoon en tevens inspirator voor de avonturen van Paradise is Dean Moriarty, het personage waar Kerouacs vriend en held Neal Cassady model voor stond. Kerouac verwijst in zijn boek zelfs naar *Sullivan’s Travels*, een road movie uit 1940, als een analoog van zijn avontuur. Sal zit in een bus richting Los Angeles en ontmoet dan het Mexicaanse meisje Terry: “In the gray, dirty dawn, like the dawn when Joel McCrea met Veronica Lake in a diner, in the picture *Sullivan’s Travels*, she slept in my life”, aldus Kerouac in *On the Road* (Cohan & Hark, 1997, p.7) Het beroemde paar, Sal Paradise en Dean Moriarty, belichamen zowel voorafgaande als toekomstige connotaties van ‘de weg’. De twee mannen zijn inderdaad voortdurend ‘on the road’ ofwel onderweg. In *On the*

⁴ Voor Laderman (1996, p. 43) zijn er naast de western nog twee andere genres die een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van de road movie, namelijk de film noir en gangster film. De road movie is en blijft een kritisch genre en is het cultuurelement bij uitstek om kritiek te uiten op politiek en maatschappij, aldus Laderman (Laderman, 2002, p. 61). In een artikel uit 1997 betoogt Leslie Dick (p.22-27) dat een road movie vijf constante elementen bevat: Outsiders, landschap, identiteit, doel en vervoer.

⁵ Kerouac zag gelijk al een verfilming in *On the Road*, maar pas 55 jaar na dato, in 2012 is het boek uiteindelijk verfilmd.

Road verlaat Sal Paradise steeds zijn veilige middenklassenbestaan om Amerika te doorkruisen: van Denver en San Francisco tot aan New Orleans en Mexico City. Zijn vriend Dean, tevens zijn idool en obsessie, is meer een jongen van de straat. Hij steelt auto's, zwendelt en is levenskunstenaar. De reizen die Sal maakt, zowel met als zonder Dean, voeren hem dwars door de Verenigde staten. Hij doet verschillende steden aan tijdens zijn reis en is aanvankelijk geïnspireerd door de romantiek van het leven onderweg en de ontmoetingen die hij heeft tijdens zijn reis. Hij vindt het leven op de weg interessant, maar vooral omdat het goed materiaal biedt om over te schrijven. Gaandeweg wordt Sal steeds eenzamer en wordt hij bevangen door een melancholisch gevoel. De vriendschap met Dean wordt ook op de proef gesteld, omdat Dean niet echt betrouwbaar is. Hij is druk met meerdere vrouwen, kinderen en komt hierdoor afspraken niet na. Dean laat Sal meerdere malen in het verhaal in de steek. Dean is een persoon die steeds op zoek is naar (rebelse) ervaringen. Het is een verhaal over vriendschap, verlies en volwassen worden. In het verhaal keert Sal steeds terug naar huis, omdat dat de plek is waar hij kan schrijven.

On the Road beschrijft niet louter romantiek en avontuur. We zien de eenzaamheid en twijfels van Sal tegen een achtergrond van een Naoorlogs Amerika, waarin het contrast tussen de burgerlijke moraal en de nauwelijks in toon te houden losbandigheid van een jonge generatie bijna voelbaar is. Allemaal levend in armoede en bezig met drank, drugs en seks. *On the Road* belichaamt een vitale strijd tegen het besef van vergeefsheid. Sal blijft op zoek naar een 'betere wereld' en dat is ook de reden dat hij en Dean steeds opnieuw weer een reis maken (Zwagerman, 2013). Voor *On the Road* waren de duo's in road movies vooral heteroseksuele koppels zoals in: *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934) *You only live once* (Fritz Lang, 1937), *Sullivan's travels* (1941), *They Live by Night* (Nicolas Ray, 1948) en *The long, long Trailer* (Vincente Minnelli, 1953) of een gemeenschap van verdrongen personen zoals in *Wild Boys of the Road* (William Wellman, 1933) of *Three Faces West* (Bernard Vorhaus, 1940). In tegenstelling tot *The Grapes of Wrath* is het rebels zijn van de road movie in *On the Road* een keuze. *On the Road* werd een countercultuur manifest door de articulatie van een bohemien leefstijl die alle traditionele en conservatieve familiewaarden afwees. Om deze cultuurkritiek te uiten, gebruikt de film de strategische functie van het eren van de auto. Niet alleen was de auto een primair middel van reizen, maar stond deze ook centraal als een figuurlijk voertuig van transformatie. Het voertuig is vaak de veilige basis voor de hoofdpersonen, want hiermee kunnen zij ontsnappen aan de sociale orde of de wet. Vaak verandert dit vervoersmiddelen in een gevaar en eindigt het met de dood. Het vervoersmiddel heeft een belangrijke rol in de road movie, omdat vaak grote delen van het

verhaal zich hierin afspelen. Het voertuig staat symbool voor vrijheid en ontsnappen en dient als ondersteuning bij de zoektocht naar een beter leven. Laderman stelde dat er een naoorlogse paranoia bestaat die door de auto wordt gesymboliseerd en verwijst hiermee naar de link tussen film noir en de road movie. De car culture speelt net als bij de film noir een hele grote rol in road movies (Laderman, 2002, p.17). In de road movie is er meestal sprake van een grote diversiteit aan vervoersmiddelen. De auto kan ook worden gezien als plek van isolatie, afgesloten van de buitenwereld. De ruimte is de road ofwel de weg door alle verschillende plaatsen. Deze weg staat zowel voor vrijheid, het oneindige en het onverwachte. Naast deze weg zijn ander soort ruimtes vaak hotels of wegrestaurants. Volgens Mazierska en Rascaroli gaan road movies zowel over thuis als over het van huis weg zijn. Thuis is hierbij dan het symbool van veiligheid. Toch kan de weg ook veranderen in de plek waar personages zich thuis voelen (2006, p. 192). Voor de road movie was *On the Road* een vormend werk, omdat het zowel de mooie kanten van Amerika laat zien en tegelijkertijd ook kritiek levert (Laderman, 2002, p.12). De combinatie van de wilde Dean met de nette Sal staat voor de verschuiving in het denken over Amerika, door middel van de troep van 'the road' en zijn toekomstige betekenis voor de 'postwar car culture' (Cohan and Hark, 1997, p.7).

1.4 De jaren zestig als begin van het road movie genre

In zijn studie *Driving Visions: Exploring the Road Movie* (2002) claimt David Laderman dat de road movie als onafhankelijk genre eigenlijk pas echt geboren werd in de tweede helft van de jaren zestig en met deze aanname neemt hij een radicaal andere positie in dan eerder genoemde critici. De twee belangrijkste films voor hem zijn daarbij *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) en *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). In de eerste stond het outlaw motief centraal en bij *Easy Rider* was dit het zoektocht motief. De personages in de road movie zijn meestal outlaws ofwel antihelden. Deze outlaw wil zich verzetten tegen repressie en corruptie. Voor Laderman kun je een film pas betitelen als echte road movie wanneer het personage vrijwillig de positie van outlaw aanneemt. Praktische elementen vormen vaak de reden voor het ondernemen van een reis. Tijdens deze reis stoppen de personages geregeld ergens en ontmoeten daar dan weer nieuwe personages. Ook moeten de personages steeds allerlei obstakels overwinnen. Volgens Laderman geven deze ontmoetingen aanleiding tot de ontwikkeling van het verhaal (Laderman, 2002, p.15). Het idee van de zoektocht zat al in *The Wizard of Oz* en met *On the Road* wordt dit idee van vrijheidsdrang expliciet. Films als *I am a Fugitive from a Chain gang* (1932), *The Grapes of Wrath* (1940) en *Detour* (1945) zijn

volgens Laderman niet meer dan belangrijke voorlopers van de road movie. De films behoren tot een ander genre, namelijk films over de sociale problemen van het depressie tijdperk of de film noir. Deze films bevatten wel degelijk road movie elementen, maar zijn geen echte road movies. Naar de mening van Laderman mist een film als *The Grapes of Wrath* de vrije geest van de road movie, omdat het hoofdpersonage Tom Joad wordt gedwongen om te vertrekken als reactie op vervelende omstandigheden (Verstraten, 2014).⁶ Feitelijk wordt de road movie geboren wanneer Tom Joads zoon op zijn motor stapt uit vrije wil, want hier ontstaat pas de echte rebel, aldus Laderman (Laderman, 2002, p.42). De film *Bonnie & Clyde* zag Laderman als start van het gebruik van “de weg” als instrument voor sociale kritiek en rebellie. Het road movie genre wordt weliswaar door velen over het hoofd gezien, omdat het genre een unieke ongrijpbare status heeft. Tijdens het klassieke Hollywood tijdperk hebben diverse traditionele genres bepaalde road movie elementen ontwikkelt. Vervolgens komt de road movie met een onderscheiding door de "New American Cinema" uit de jaren zestig als een onafhankelijk filmgenre. “Vehicle of antigenre sensibilities and countercultural rebellion”, aldus Laderman (2002, p.3). Het genre van de road movie verkent de grenzen van de Amerikaanse samenleving. Vaak vanuit een cultureel kritisch perspectief stelt de road movie de vraag wat het betekent om de grenzen te overtreden. Door het genre eigenlijk pas laat geboren te laten worden, kan Laderman de road movie typeren als een postklassiek genre wat voor hem het voordeel heeft dat hij het kan onderscheiden van de meer klassieke genres zoals melodrama, western en film noir. In deze klassieke genres zijn subversieve of kritieke elementen mogelijk zolang ze maar aan het eind helemaal zijn weggepoetst, want anders kwam de filmmaker in de problemen vanwege de zogenoemde productiecode (Verstraten, 2014).⁷ Denk bijvoorbeeld maar aan de femme fatale uit de film noir die aan het einde moet sterven, omdat ze bepaalde morele waarden heeft geschonden. In klassieke genres is rebellie op zijn hoogst een tijdelijke prikkeling die is voorbestemd om door de bestaande toestand te worden gecorrigeerd. De postklassieke road movie daarentegen, die tot bloei komt in de nasleep van de productie code,

⁶ Verstraten bij een symposium over road movie, Universiteit Leiden, april 2014.

⁷ De Hays Code of Motion Picture Production Code was een verzameling regels waaraan Amerikaanse films zich moesten houden op het gebied van zedelijk gedrag. De films mochten alleen worden uitgebracht in Amerikaanse bioscopen als er geen verwijzingen waren naar seksualiteit, homoseksualiteit, rassenvermenging, abortus en drugs. Ook extreem geweld mocht niet worden uitgebeeld en misdaad moest altijd worden gestraft. De Hays Code werd toegepast tussen 1934 en 1968. Deze code was bedoeld als zelfcensuur voor en door de Amerikaanse filmindustrie en een belangrijke reden van de invoering was de angst voor het instellen van overheidsensuur.

kan worden geassocieerd met de kracht van rebellie. Volgens Laderman bevatten de road movies vanaf *Bonnie and Clyde* en *Easy Rider* een rebelse spirit, die in een veel sterkere mate aanwezig is dan in klassieke genres. De hoofdpersonages in een films als *Easy Rider* worden als positieve personages geprofileerd. De rednecks die hen met scheve ogen bekijken, worden gepresenteerd als bekrompen figuren. Tijdens een kampvuur stelt een geflippte advocaat die een tijdje met hen meereist: “Jullie boezemen de samenleving angst in, omdat jullie vrijheid belichamen.” In de slotscène wordt het gelijk van de advocaat bewezen wanneer de twee motorrijders slachtoffer worden van volstrekt zinloos geweld. Dit is in deze film in tegenstelling tot de film noir geen teken van het overtreden van morele codes, maar een signaal van de laffe houding van een conservatieve samenleving. Om die reden zijn de ‘easy riders’ als drugs gebruikende outsiders moreel verheven boven de kortzichtige burgers. Vanwege de lofzang op de motorrijdende hippies beschouwt Laderman de road movie als meer ‘authentiek progressief’ dan alle andere (Amerikaanse) genres (Laderman, 2002, p. 37). Voor Laderman wordt de kern van het genre gevormd door het opnemen van twee rudimentaire invloeden: de psychologische identiteitscrisis, met name in de film noir, en filmische invloeden van de Europese art cinema, in het bijzonder de nouvelle vague. Door deze invloeden op de voorgrond te plaatsen probeert Laderman de ‘counterculture’ kracht van de road movie te garanderen (Verstraten, 2014).

Bonnie & Clyde vormde volgens Laderman de start van het gebruik van de road als instrument voor sociale kritiek en rebellie. Voor Laderman is het geen toeval dat de doorbraak van de road movie samenvalt met het begin van het zogeheten New Hollywood. Diverse Hollywood-studio’s balanceerden op rand van de afgrond en durfden nauwelijks nog grote producties te financieren. Dat schepte ruimte voor de komst van de road movie. In deze periode van ongeveer 1967 tot 1976 konden regisseurs hun stempel binnen de filmindustrie zetten. En zoals Amerikaanse cultuurcriticus Peter Biskind stelt: “In deze tien jaar, heeft de sex, drug en rock & roll generatie Hollywood gered, samen met de net afgestudeerden jongeren van de filmschool.” Bijna elke regisseur van de filmschool heeft op zijn minst één road movie gemaakt, waarvan de films van Arthur Penn en Dennis Hopper bijvoorbeeld al genoemd zijn. Films als *Two-Lane Blacktop* (1971) van Monte Hellman, *Paper Moon* (1973) van Peter Bogdanovich en *Thieves Like Us* (1974) van Robert Altman zijn andere voorbeelden (Laderman, 2002, p.127). Rebellie zit altijd aan de oppervlakte in de road movie en daarom is het genre ook zo geschikt als middel tot sociale en politieke kritiek. Vanaf de jaren zeventig lijkt de road movie in de optiek van Laderman zijn politieke lading en rebelse glans te verliezen. Daar waar eerdere road movies vaak leidde tot vrijheid en exploratie is dat

bij de jaren zeventig road movie niet het geval. Het gevoel van een doel, richting en opwinding die eerdere road movies typeert, is duidelijk verminderd in de road movies uit de jaren zeventig. In vroege jaren zeventig road movies is de spanning tussen rebellie en traditie verzacht en gedempt. “The genre’s core conflict with conformist society has been internalized, ‘rebellion’ thus becoming an amorphous anxiety about self”, aldus Laderman (2002, p.83). Films als *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971), *Badlands* (Terrence Malick, 1973) en andere road movies uit de vroege jaren zeventig benadrukken de individuele psychologie meer dan sociale kritiek. Laderman merkt dan ook een verschuiving op binnen het road movie genre, van een moderne naar meer Postmoderne visie. De ongunstige economische periode uit die tijd, wordt ook vaak genoemd als oorzaak van deze verschuiving (Shiel, 2007, p. 94).

Over de road movies die met name in de jaren tachtig worden uitgebracht merkt Laderman (2002, p. 136) op dat ze te ironisch zijn en personages geen duidelijke drijfveren meer hebben. “In my view, most road movie comedies, especially of the Hollywood variety, do not incorporate any visionary rebellion, and in fact do not really emphasize road travel”, aldus Laderman (2002, p.132). De counterculture is minder sterk aanwezig en de focus ligt meer op de mainstream maatschappij in plaats van op politieke en sociale kwesties. Onderwerpen als drugs blijven wel bestaan, maar naast het genot worden daarnaast ook de destructieve gevolgen in beeld gebracht (Boyd, 2008, p. 197-198). Een voorbeeld hiervan is *Repo Man* van Alex Cox uit 1984. Zowel in *Repo Man* als in *Wild at Heart* (David Lynch, 1990) is de visionaire rebellie van de jaren zestig road movie veranderd in ludieke ironie. “In *Repo Man*, but also in Lynch’s *Wild at Heart*, the visionary rebellion and existential roaming of the 1960s road movies become saturated with a ludic irony and tongue-in-cheek posturing”, aldus Laderman (2002, p. 135). Vooral de film *Wild at Heart* krijgt flinke kritiek van Laderman. Hij noemt deze film “a live-action cartoon”. De film creëert een lopende lappendeken van parodistische toespelingen naar *The Wizard of Oz*, aldus Laderman(2002, p.173). Wanneer Sailor is neergeslagen, verschijnt daar ineens de goede fee (hiermee verwijst Laderman dus met een knipoog naar de *The Wizard of Oz*) die hem adviseert om te vechten voor zijn dromen en niet weg te rennen voor de liefde. Zo stuurt ze hem terug naar zijn geliefde. Laderman beschrijft de eindscene waarin Sailor over de daken van auto's heen rent om naar zijn familie toe te komen. Hij stelt dat in het laatste shot van de film, de auto (en alles wat de auto betekent voor de road movie: mobiliteit, rebellie en exploratie) is geïmmobiliseerd. Sailor is uiteindelijk ook geen echte rebel, want aan het einde van de film zingt hij Elvis Presly’s Love Me Tender. Eerder in de film heeft hij gezegd dat als hij dit

nummer zingt, dit als een huwelijksaanzoek moet worden gezien. Men zou kunnen stellen dat het einde van *Wild at Heart* niet serieus kan worden genomen. "Perhaps its excessive sentimentality is mocking an already melodramatically contrived Hollywood cliché", aldus Laderman (2002, p.173). Hoewel *Wild at Heart* een 'road spectacle' kan worden genoemd, eindigt het niet met straf of tragedie. Het omzeilt de cynische ambivalentie waarmee de meeste road movies sinds de jaren zestig eindigen. Het eindigt dan ook met een vreugdevolle verzoening; een triomf van de familie. "*Wild at Heart* effectively dilutes road movie rebellion by decontextualizing and glorifying its signifiers (young rebel lovers on the run) while betraying its signified (rebellion against the dominant cultural values of home and family)", stelt Laderman (2002, p.174). Ondanks dat hij een bepaalde toon van bespotting in de film kan ontdekken, vindt hij dat het rebelse karakter veel te veel wordt afgezwakt. Sinds hij deze films niet meer echt serieus kan nemen, zijn voor hem ook de road movies uit de jaren tachtig lastig te omarmen. Laderman stelt voornamelijk dat het authentiek progressieve van het road movie genre door de ironie uitgehold raakt (Laderman, 2002, p. 83). Over de film van Jim Jarmusch *Stranger than Paradise* uit 1984 stelt hij dat er nauwelijks iets op het spel staat. Het is een film met een zinloze reis vol ironische en komische kenteringen. Over *Raising Arizona* (1987) van de Coen Brothers zegt hij zelfs dat het Amerika ten tijden van Reagan meer gevierd dan bekritiseerd wordt, vanwege de happy ending (2002, p.166).

Rond de jaren negentig vindt er volgens Laderman een heropleving plaats wat betreft de road movie. Vanaf dit moment wordt het road movie genre weer gerepolitiseerd. Twee belangrijke films die hieraan bij hebben gedragen zijn *My Own Private Idaho* (Gus van Sant, 1991) en nog belangrijker *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991). Met *Thelma and Louise* werd voor het eerst de mannelijke drang naar vrijheid doorbroken. De heteroseksuele mannelijke visie is niet langer dominant (Cohan & Hark, 1997, p. 2). De jaren negentig road movies vormen dus een kentering, omdat ze aanknopen bij de jaren zestig. In *My Own Private Idaho* bijvoorbeeld wordt het vuur van het outlaw koppel opnieuw ontbrand, maar in dit geval door gay-koppels te integreren in de film. Het zoektocht en outlaw motief wordt in deze film gecombineerd en het genre wordt als het ware 'bijgetankt' door het verkennen van rebellie en cultuurkritiek vanuit een gay-perspectief (Laderman, 2002, p. 206).

De vrouw in de road movie

2.1 *Thelma and Louise*

Er waren twee prototypen road movies gevormd vanaf de jaren zestig: de buddy road movie, zoals *Easy Rider* (1969), *Two-Lane Blacktop* (1971) en *Thunderbolt and Lightfoot* (Michael Cimino, 1974), of het heteroseksuele koppel op de vlucht – niet alleen *Bonnie and Clyde*, maar ook *Badlands* (1973), *Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1973) en *Wild at Heart* (1990). De vrouw was dan óf een passieve passagier, zoals Holly in *Badlands*, of kon weg degelijk een wilde aard hebben, zoals Bonnie in *Bonnie and Clyde* (1967), die was aangewakkerd door de man (Laderman, 2002, p.20). Met *Thelma and Louise* (1991) van Ridley Scott neemt het road movie genre een andere vorm aan. Laderman (2002, p.179) zegt hierover in zijn boek *Driving Visions: Exploring the Road Movie*: "While I shall focus primarily on multicultural road movies in the postmodern-independent vein, we should note that the incorporation of the racial and sexual Other in the genre pervades the Hollywood road movie too. Perhaps the most significant example is *Thelma and Louise*." De Hollywood road movie bevat volgens Laderman screwball comedy elementen, maar valt zowel de patriarchale onderdrukking in de samenleving als de patriarchale onderbouwing van het genre aan. De revolutionaire aspecten in de film zijn deels te danken aan regisseur Ridley Scott, de Britse 'outsider' met een frisse generieke kijk, maar vooral aan scriptschrijfster Callie Khouri, die het onafhankelijke perspectief van de vrouw toevoegde aan het narratief.⁸ In het kielzog van dit succes verschijnen er steeds meer andere multiculturele en feministische Hollywood road movies. Voorbeelden zijn *Leaving Normal* (1992) van Edward Zwick en *Boys on the Side* (1994) van Herbert Ross. Deze Hollywood films halen kwesties van ras en gender aan, maar vaak wel op een sappige, afgeleide en oppervlakkige manier, aldus Laderman (2002, p.179). *Thelma and Louise* is een succesvol voorbeeld van een road movie die, zoals Laderman betoogt, gerepolitiseerd is door het feminisme. Nadat het genre volgens hem door een overmaat aan (postmoderne) ironie was afgegleden, beschouwt hij deze repolitisering als een welkome injectie. In Ladermans optiek heeft Scotss film een vergelijkbaar revolutionair elan als *Easy Rider*, maar zijn de twee mannelijke motorrijders vervangen door twee vrouwen in een Ford Thunderbird cabrio. De film voegt feministische maatschappelijke kritiek toe aan het

⁸ Ridley Scott is fotograaf, filmregisseur en filmproducent. Hij maakte onder meer *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982) en *Legend* (1985).

road movie genre. "Re-establishing the frontier of modern nomadism as the domain of conflicting social forces", aldus Laderman (2002, p.184). Cohan en Hark markeren de film als een belangrijk keerpunt binnen de populaire academische receptie van de road movie. Daar waar het road movie genre eerst gedomineerd werd door mannen, creëren Thelma en Louise een paradigma van vrouwelijke vriendschap, geproduceerd door hun moedwillige weigering van de mannelijke wereld en diens wetten. Het maakt eigenlijk weinig uit waar hun trip zal eindigen, Thelma en Louise hebben zusterschap op het Amerikaanse scherm opnieuw uitgevonden (Laderman, 2002, p.184).

Voordat Laderman in gaat op het cruciale einde van de film merkt hij eerst op hoe de film gebruik maakt van een arsenaal aan klassieke road movie conventies. Op die manier wordt rebellie met rijden, mobiliteit en de snelweg verbonden. Het plot bestaat uit een evenwichtige balans van de zoektocht en het outlaw narratief. De film *Thelma and Louise* gaat over twee vriendinnen; Thelma en Louise. Thelma is getrouwd, maar haar man Darryl ziet haar het liefst achter het aanrecht zodat hij ongestoord kan relaxen. Thelma doet alles voor hem en hij behandelt haar minderwaardig en treitert haar. De tien jaar oudere Louise is serveerster in een restaurant en zij heeft wel een vriend, maar die is eigenlijk nooit thuis. Beide vrouwen zitten in een soort sleur en om deze te doorbreken trekken ze er samen op uit. Het plan is om een paar dagen op pad te gaan in een oude Ford Thunderbird cabrio, de auto van Louise. Thelma en Louise zien hun reis als een ontsnapping uit de 'gevangenis' van de huishoudelijke slavernij en economische afhankelijkheid. De film vestigt vooral aandacht op het (thuis)leven van Thelma, omdat zij door haar man wordt onderdrukt. Dit benadrukt Thelma ook nog een keer duidelijk als ze net is ingestapt naar Louise en zegt: "He never let me go. He never lets me do one thing that's any fun. All he wants me to do is hang around the house the whole time while he's doing god knows what." Net voor ze vertrekken, nemen Thelma en Louise een poloraid foto van zichzelf (en specifiek niet door iemand anders gemaakt). Deze foto 'framed' als het ware hun reis. Nadat ze de foto hebben genomen, zien we als kijker een freeze-frame van de foto, in afwachting van de definitieve freeze-frame van hun sprong naar de dood aan het einde van de film welke een vereeuwigend effect heeft. Daar waar klassiek Hollywoodsterren 'onsterfelijk' worden op grond van de blijvende kracht van hun fictieve aanwezigheid op celluloid, markeren Thelma en Louise hun eigen mythevorming als fictieve coda.⁹

⁹ Coda: a conclusion or closing part of a statement.

Het thema van rebellie in *Thelma and Louise* wordt versterkt door de patriarchale cultuurkritiek van de film. Het feminisme in de film is niet onproblematisch. Om te beginnen met Daryl, Thelma's echtgenoot, een tirannieke bruto. Hij verschijnt eigenlijk nog voordat we hem kunnen zien. Thelma belt met Louise terwijl ze het ontbijt voor Daryl klaarmaakt. Ze zegt dat ze niet weet of ze zomaar weg kan en mag van Daryl. Daardoor wordt voor de kijker al duidelijk dat ze door Daryl wordt onderdrukt en bang van hem is. Dit wordt vervolgens ook bevestigd wanneer Daryl de keuken in komt lopen en haar meteen begint uit te kaffen. Het is dan ook niet toevallig dat het volgende mannelijke karakter waar we kennis mee maken, een 'kopie' is van Daryl: Harlan. Harlan is de man in de bar die Thelma probeert te verkrachten. Voordat hij dat doet neemt hij als het ware al fysiek bezit van haar terwijl ze aan het dansen zijn. Hij blijft haar maar rond draaien in zijn gespierde armen, net zo lang tot Thelma duizelig wordt en vervolgens zegt Harlan: "kom mee naar buiten je hebt wat frisse lucht nodig." Vervolgens probeert hij haar buiten te verkrachten, maar onder dreiging van het pistool van Louise gebeurt dit niet. Op het moment dat de man schunnige taal gaat gebruiken, schiet Louise hem neer. Voornamelijk, omdat hij weigert om zijn excuses aan te bieden en heel denigrerend blijft doen. Na dit incident belanden de vrouwen al snel in een achtbaan van ontwikkelingen. Ze besluiten te vluchten, omdat Louise bang is dat ze zich niet op noodweer kunnen beroepen aangezien de kans klein is dat iemand de twee vrouwen zal geloven (Thelma heeft immers de hele avond met de man staan flirten en dansen). Vervolgens wanneer ze willen vluchten worden ze omringd door allemaal vrachtwagens op de boulevard. Dit is een krachtige visuele metafoor voor de insluiting van de vrouwen binnen het patriarchaat; de mannelijke vrachtwagens toren hogen boven hen uit en blokkeren hun weg.

Na de schietpartij met de verkrachter ontstaat een sneeuwbal effect wanneer de vrouwen vluchten voor de politie en misdaad na misdaad begaan. De vrouwen omarmen hun 'outlaw' status: "they come alive and come together on the run and on the road", aldus Laderman (2002, p.184). Hun criminele gedrag is gevolg van een kettingreactie. Na een eerste voorval volgt er 'als vanzelf' een tweede voorval en daarna nog weer een incident. Het zijn aanvankelijk allerlei ongelukkige omstandigheden die hun gedrag sturen, zoals schrijnend geldgebrek. Maar als ze eenmaal de smaak te pakken hebben, richten ze zich tevens tegen allerlei opzichtig vrouwonvriendelijke mannen. Ze zijn vooral gedreven door een criminele patriarchale maatschappij en dat is de reden waarom ze tegen bepaalde omstandigheden in gaan. Zo maakt de film ook gebruik van verschillende strategieën om de acties van de twee vrouwen te rechtvaardigen. Samen de 'weg op gaan' heeft hun lot radicaal doen draaien en de vrouwen hebben niet langer een bestemming. Louise wil naar een motel; symbool voor de

eeuwig, voorvluchtige vergankelijkheid die hen te wachten staat. Na dit punt neem de film eigenlijk weer een formaat aan dat typisch is voor de road movie. Net als in *Vanishing Point* van Richard Sarafian uit 1971 en *Wild at Heart* (1990) plaatst deze strategie de stabiele en onderdrukkende maatschappij (die de vrouwen achter zich laten) en het effect van de verhoogde spanning door deze mobiliteit naast elkaar. Er zijn nog twee belangrijke ontmoetingen in de film die te maken hebben met patriarchaat op de weg. Allereerst de scene waarin een politieagent de twee vrouwen aanhoudt. Kleine gebaren spreken boekdelen in deze scene. De agent zet zijn hoed op (zijn identiteit en zijn macht) voordat hij de auto van de vrouwen nadert. Vervolgens vraagt hij Louise uit te stappen en mee te gaan naar de politieauto. Wanneer hij Louise naar zijn eigen auto brengt, vraagt hij haar om haar zonnebril af te doen zodat hij haar ogen kan zien. De mise en scène van het interieur van de politieauto is ook effectief hier: Louise is uit haar auto gehaald (haar vrijheid en rebellie) en moet in de auto van de staat gaan zitten, hetgeen opsluiting betekent. Maar dan komt Thelma naar de auto met het pistool. Zij heeft nu de macht en beveelt Louise om het pistool van de agent te pakken. Ze bedreigt ondertussen de agent en zegt dat hij uit zijn auto moet komen. Vervolgens zegt ze dat hij in zijn eigen kofferbak moet gaan liggen. Op dit punt, breekt de mannelijke kracht en controle van de agent, hij begint te huilen en te smeken en roept dat hij een vrouw en familie heeft. Hierop antwoordt Thelma ironisch dat hij zijn vrouw goed zal moeten behandelen anders zal ze net zo eindigen als zij. En toch zijn Thelma en Louise hier nog steeds niet de mannelijke bruten geworden die ze 'na-ape', ze verontschuldigen zich uitbundig als ze de agent heel voorzichtig opsluiten in de kofferbak van zijn eigen auto. Een tweede ontmoeting waarin patriarchaat op de weg duidelijk naar voren komt, is de scene met de vrachtwagenchauffeur. Deze man heeft de vrouwen op de weg constant dwars gezeten. Daarmee laat de film zien dat de vrouwen de patriarchale onderdrukking niet zo gemakkelijk achter zich kunnen laten. De weg buiten de stabiele samenleving blijkt evenzeer mannelijk domein als de samenleving zelf. Thelma en Louise weten de man te verleiden om te stoppen en vervolgens openen ze de aanval op hem met allerlei vragen. De vrouwen zitten hierbij op hun eigen auto, hun toegeëigende mobiliteit. De man daarentegen staat naast zijn truck, nerveus en onhandig. Net als Harlan geeft hij niet toe aan de woorden van de twee vrouwen, want hij begrijpt alleen geweld. Hij blijft dwars, onaardig en denigrerend doen. Hij staat naar de vrouwen te schreeuwen en weigert ook excuses te maken. Vervolgens zien we de Westernachtige invloed terug in deze road movie, wanneer de twee vrouwen zijn banden lek schieten (road movie castratie) en vervolgens zijn hele vrachtwagen laten exploderen.

Een belangrijke 'thuis-scene' die de link tussen het huiselijk leven en de missie van rechtshandhaving overbrengt, is het shot van een konvooi van auto's die richting de camera rollen. Vervolgens draaien ze met de klok mee, één voor één de oprit van Daryl op. De auto's hoeven in feite niet te bewegen, ze zijn statisch in het frame; een homogene, onopvallende massa die een groot contrast vormt met de snelle T-Bird van de vrouwen. Ondertussen heeft Louise besloten om naar Mexico te gaan, om zo juridische vervolging te ontvluchten na het schiet incident. Ze zegt tegen Thelma dat alles nu is veranderd en dringt erop aan dat ze een keuze maakt. De nadruk op het maken van een keuze in een sociaal politieke context (de Amerikaanse samenleving is onterecht tegen hen) staat ver af van alle onduidelijkheid, onzekerheid, ironie en het lusteloos dwalen van eerdere road movies. Nog nooit eerder is een road movie rit zo gepolitiseerd. Deze film maakt het nemen of kiezen van 'de weg' tot een kwestie van leven of dood en vrijheid of gebondenheid. Bovendien blijkt de conventionele snelweg zelf te conventioneel te zijn voor hun rebelse vlucht. Louise wil naar Mexico zonder door Texas te rijden, omdat ze pijnlijke herinneringen heeft aan deze staat en haar landschap. Dit is een variatie op het psychologische accent van road movies uit 1970, die gepolitiseerd is door het thema van gender onderdrukking. Ze nemen de langere, indirecte route wat impliceert dat de weg/reis belangrijker is dan de bestemming.

Laderman (2002, p.190) is van mening dat zelden in een Hollywoodfilm, laat staan in een road movie, feministische kritiek zo succesvol en overtuigend is geïntegreerd in een dramatisch verhaal. Tegelijkertijd lijkt *Thelma and Louise* ook die feministische kritiek te compliceren. Dit komt vooral door twee belangrijke mannelijke personages: JD (gespeeld door Brad Pitt), een lifter die de dames oppikken en welke een korte fling heeft met Thelma en daarnaast rechercheur Slocumb. J.D, een overvaller die net vrij is gekomen uit de gevangenis, vraagt Thelma of hij een lift kan krijgen en uiteindelijk haalt zij Louise over om hem mee te nemen. Thelma denkt volledig de regie in handen te hebben wat betreft haar verlangens en haar ontmoeting met J.D zal leiden tot haar eerste 'bevredigende' seksuele ervaring. Bij analyse van de romantische scene die volgt, is te zien dat de controle van Thelma eigenlijk zeer beperkt is, zo niet een waanidee. Het lijkt er meer op dat J.D haar verleidt en degene is die de controle heeft. "With his shirt off, he 'performs' for her the process of holding up a store; he is the 'sex object', yet he instructs her, standing above her, in the how-to of being an outlaw. This educational performance becomes a preface to the sexual performance, where he again edifies her, liberating her passion and pleasure", aldus Laderman (2002, p.190). Later wanneer Thelma haar eigen interpretatie van een 'outlaw' laat zien wanneer ze een supermarkt overvalt, zijn we geboeid door haar bravoure. Tegelijkertijd

is dit haar geleerd door de autoriteit van een man. De vraag is of ze zichzelf deze kennis heeft toegeëigend of dat ze er ondergeschikt aan is. Terwijl Thelma en J.D een spannende avond hebben samen wordt Louise door haar vriend Jimmy ten huwelijk gevraagd in een restaurant. Zijn aanzoek komt vooral voort uit wanhopige jaloezie over een ingebeelde minnaar en de onafhankelijkheid (door mobiliteit) van Louise. Thelma laat zich niet meeslepen in het machtsspelletje van Jimmy en ze vindt dat hij egoïstisch is. Nadat ze hem dit heeft duidelijk gemaakt, besluit hij Louise gewoon te vertrouwen. Deze scene lijkt een kritisch commentaar op Thelma's gelijktijdige romantische fantasie. Op een bepaald niveau blijkt het ook fantasie: J.D steelt al hun geld. Slocumb is de rechercheur die de vrouwen gedurende de film achterna zit en hij lijkt echter te geloven dat de dames slachtoffer zijn van omstandigheden. De shots die nog over 'thuis' gaan, zijn voornamelijk die met rechercheur Slocumb. Hij kan worden gezien als het meest bemoedigende mannelijke personage in de film aangezien hij de enige is die zich in de psyche van de vrouwen probeert te verdiepen. Terwijl het zijn narratieve functie is om Thelma en Louise te vangen is zijn thematische functie de vrouwen te beschermen en te redden. Slocumb is de uitzondering op de mannen regel en oprecht bezorgd over hun welzijn hekelt hij J.D voor het stelen van hun geld. Slocumb is de enige empathische man in de film, die begrip voor de vrouwen heeft. Via zijn blik worden de acties van Thelma en Louise mede bemiddeld, waardoor ze van een welwillend kader worden gezien. De ambivalentie rondom J.D en Slocumb weerspiegelt de grotere discussie over de feministische politiek van de film. *Thelma and Louise* mobiliseert een ideologische spanning. De vraag is of *Thelma and Louise* als echte feministische kritiek kan worden gezien of verraad het juist het feminisme door een patriarchaal Hollywood narratief, aldus Laderman (2002, p. 191). De film ruilt het traditionele mannelijke duo in voor een vrouwelijke buddypaar; een depolitiserend gebaar van assimilatie. Op sommige momenten gedragen de vrouwen zich ook nog eens als mannen. Toch bemoeilijkt de film deze assimilatie tot een mannelijk genre, door de articulatie van het verzet tegen patriarchale onderdrukking. Ook is de vlucht van de twee vrouwen dubbel gemotiveerd door rebellie tegen patriërchaat. Enerzijds vluchten ze van hun thuis en werk waar ze door mannen worden gedomineerd en nadrukkelijker nog willen ze een rechtssysteem dat verkrachting lijkt te legitimeren ontwijken.

Uiteindelijk worden de vrouwen door de politie in de hoek gedreven op de Crand Canyon. In plaats van gevangenisstraf kiezen de vrouwen ervoor om over de klif te rijden, wat hun dood zal betekenen. Een bevestigende zelfmoord die, volgens Laderman, een grote triomf betekent (2002, p.185). Nergens wordt de ideologische spanning meer duidelijk dan het einde van de film. Ze kiezen ervoor 'to keep going'. Dit is de ultieme road movie oplossing voor

rebellie, de dood is de ultieme sprong; de ultieme getuigenis aan een samenleving die hen niet lijkt te snappen. Het feit dat de vrouwen hier zelf kiezen voor hun dood, onderscheidt de film van andere (rebelse) road movies. Hun omarming van het fatale lot, betekent een krachtige vorm van subversie: een klap in het gezicht van het patriarchaat. *Thelma and Louise* bleek uiteindelijk de voorganger van een enorme parade aan road movies. Het beruchte einde van de film dramatiseert de fundamentele kern impuls van de road movie: rebellie tegen de conservatieve sociale normen. Bij de Grand Canyon impasse, is Slocumb de enige die bang is dat ze worden neergeschoten door de politie. Hij ziet de vrouwen nog steeds als slachtoffer van omstandigheden in plaats van criminelen. Aan het einde zien we hem in slow motion achter de auto van de vrouwen aanrennen, die op het punt zijn om zich in het ravijn te storten. Deze slow motion linkt zijn gebaar zowel moreel als formeel met die van de dames; hij deelt hun eer en waardigheid, sympathiseert zich met hen en de film sympathiseert zich met zijn sympathie. Eigenlijk eindigt de film daar waar het ook allemaal begint: de open landschappen van The American Southwest. Het einde van de film waar de twee vrouwen volledig off-road eindigen op een klif, is cruciaal om te laten zien hoe ver hun rebellie ze gedreven heeft. Het gesprek tussen de vrouwen eerder in de film voordat ze besluiten voorwaarts te gaan is ook een cruciaal element. Thelma zegt Louise dat ze het begrijpt als ze een deal wil maken met de politie. Ze heeft misschien een reden om terug te gaan/willen naar huis. Ze zegt haar ook dat zij in ieder geval niet terug kan en wil, want bij haar is het punt gekomen dat ze beseft dat ze thuis ook geen leven had. Wanneer ze weer in de auto zitten zegt Thelma “I’m wide awake, I don’t remember feeling this awake, you know what I mean? Everything looks different, you feeling like that too, that you have something to look forward to?” Het antwoord van Louise hierop is: “ We will be drinking marquaritas by the sea mamasita.” Thelma zegt vervolgens dat ze gewoon hun naam kunnen veranderen en dat ze bij club med gaat werken, waarop Louise zegt dat de politie wel met een hele goede deal moet komen om daar tegenop te kunnen. In dit gesprek concluderen de vrouwen dat deze reis samen meer waard was dan de rest van hun leven. Eindelijk hebben ze ontdekt wie ze daadwerkelijk zijn. Ze beschouwen hun avontuur als zinvol en vruchtbaar. Dit geeft duidelijk de bestemming van Amerikaanse road movie aan, namelijk de ontplooiing van je eigen identiteit. De reis levert een inzicht op in wie je eigenlijk bent. De vrouwen zien de reis als een ontsnapping uit een keurslijf en dat is voor hen zo waardevol dat ze het noodlot op de koop toenemen. Het is dus een vorm van repolitsering, maar geen ‘boze’ variant, er blijft een feel good gevoel. De film eindigt met een freeze frame, de auto zwevend in de lucht. We zien als kijker de auto niet neerstorten, maar de film stopt voor deze klap.

2.2 Boys on the Side

Ook de Amerikaanse film *Boys on the Side* representeert een typisch gender genre. De gerepresenteerde wereld wordt net als in *Thelma and Louise* gemaakt voor en door vrouwen. Al de vrouwen maken duidelijk hun eigen beslissingen waarbij ze de mannen buiten spel laten of zetten op een kenmerkende manier. De heldinnen treden dapper op en af en toe kunnen de acties zelfs opgevat worden als krankzinnig. Heel duidelijk treden de vrouwen op tegen de onderdrukkende seksistische samenleving waarin mannen de boventoon voeren. Alle vrouwen in de film bereiken geleidelijk ware autoriteit en hun strategie is vaak aanvallen, herzien en deconstrueren van het beeld van vrouwen zoals deze bestaat in de 'mannenwereld' (en welke ook door mannen gecreëerd is). We zien hoe de vrouwen materialiseren wat ze denken en hoe hun doen en laten meer is dan alleen maar een pure uitbreiding van zichzelf. De 'stem' die de vrouwen uiten is zeer onderscheiden en heeft de kracht om tegen de onderdrukkende effecten van het dominante patriarchaat in te gaan. Vrouwen verdedigen zich anders dan mannen dat doen. Ze missen de fysieke kracht die mannen bezitten en dus zijn hun stem en acties meer emotioneel, maar tegelijkertijd enorm krachtig en aantrekkelijk voor de kijker. In de film van Herbert Ross zitten drie vrouwen die de levensdoelen van hun tijdgenoten verwerpen. Ze hebben alle drie kleine, maar ware talenten en uiteindelijk passen ze zichzelf aan binnen hun samenleving. Het gaat om een Jane, een Afro-Amerikaanse lesbische zangeres, de HIV-positieve 'witte' Robin en de naïeve, maar schattige en zwangere 'moordenares' Holly. De laatste slaat haar agressieve vriend neer met een honkbalknuppel en heeft dus een goede reden om in te stappen bij Jane en Robin. Toeval brengt Jane en Robin samen, nadat Jane geen heil meer ziet in het ijzige New York en een warmere toekomst in Los Angeles nastreeft en Robin haar baan niet meer bevredigend vindt en op zoek is naar meer avontuur. Robin heeft een auto en Jane niet, dus daarom neemt de cynische zangeres plaats in de stoel naast de introverte Robin. In het begin is het contact wat moeizaam, maar na een aantal gebeurtenissen wordt de band steeds hechter. Vooral hun spontane reisgenote Holly voegt kleur toe aan alle belevenissen van de vrouwen. Wanneer de drie vrouwen in de krant lezen dat Holly's partner door de slag met de honkbalknuppel is overleden, duiken ze onder in een afgelegen stadje en veranderd hun road trip in een vlucht, aldus Sharon Willis (Cohan and Hark, 1997, p. 288). Samen gaan de vrouwen op weg naar het westen en gedurende deze trip vertonen alle vrouwen tekenen van rebellie. Er ontstaat een hechte vriendschap, maar tegelijkertijd hebben alle drie de vrouwen een andere reden om naar het westen te willen. De reis brengt hem vanuit New York, door Pittsburgh naar Tucson (Arizona) waar ze zich uiteindelijk vestigen.

Wanneer Robin aan HIV overlijdt, trouwt Holly en de Lesbische Jane besluit naar Los Angeles te gaan. Ondanks de onderlinge verschillen werd de band van de vrouwen sterker op en door 'the road'. Hun utopische vriendschap helpt hen problemen te overwinnen; een gewelddadige drugsdealer, een moord, en het omgaan met de ziekte van Robin. Het Amerikaanse 'road motief' dient hier wederom als presentatie van een zeer complexe kwestie van het Amerikaanse culturele leven. Hierbij staan dergelijke problemen als rassensveroordeling, homoseksualiteit, geweld, en aids centraal.¹⁰ “*Boys on the Side* offers the dream of an expansive multicultural family woven around permeable boundaries open to permanent exchange. The film articulates a powerful wishfulness about community within a fantasmatic framework. In their effort to dream a different community *Boys on the Side* offer us the image of a gaze that can give it shape”, aldus Willis (Cohan and Hark, 1997, p.302). De vrouwen maken enorm veel ellende door, maar de reis brengt hen uiteindelijk wel een aantal positieve lessen. Net als in *Thelma en Louise* komt het cruciale punt van zelfrealisatie naar voren in *Boys on the Side*. De personages ontdekken zichzelf en kunnen zichzelf daardoor ook eindelijk accepteren.

2.3 Sans toit ni loi

Sans toit ni loi ofwel *Vagabond* van Agnès Varda uit 1985 is de neerslachtige Europese tegenhanger van *Thelma and Louise*. Het Europese *Vagabond* onderscheidt zich op verschillende manieren van de Amerikaanse road movie. *Vagabond* is een van de weinige road movies geregisseerd door een vrouw. Het gaat over een 'road-woman' en misschien wel de eerste serieuze 'koningin van de weg'. Varda was onderdeel van de French New Wave (met onder andere Godard, Truffaut en Rohmer). Gedurende de film zien we dat het leven op de weg voor een vrouw niet hetzelfde avontuur en dezelfde romantiek biedt als voor een man. Tenminste niet tot *Thelma and Louise*, waarin twee heldinnen samen avontuur beleven en ook meer heldhaftig sterven dan de antiheldin in *Vagabond*. Naast deze unieke gender focus, deconstrueert *Vagabond* ook het road movie genre in termen van narratieve structuur, filmstijl en thema en vindt deze opnieuw uit. *Vagabond* draagt aanzienlijk sporen van de Franse New Wave en toont veel affiniteit met de film *Weekend* (1988) van Godard. Voornamelijk door het opvallende en uitgebreide gebruik van reisshots. "As in *Weekend*, but perhaps even more meaningfully, *Vagabond*'s moving camera becomes the central expression of the film's theme

¹⁰ Hämmerle, E. *Gender on the Road: Boys on the Side by Herbert Ross and Thelma & Louise by Ridley Scott*. Vienna: University of Vienna.

of mobility", aldus Laderman (2002, p.265). *Vagabond* vertelt het verhaal van Mona Bergerson; een passieve, maar wel sympathieke dochter van een Italiaanse arme vrouw. De film is een boeiend en tegelijkertijd verontrustend portret van een jonge alleenstaande vrouw en het leven op de weg (als zwerfster). Ze heeft geen plek die ze haar thuis kan noemen, noch enige wens om een thuis te hebben. De film begint met een shot van een winters landschap en op subtiële wijze wordt zo het road movie gevoel van beweging langs/door het landschap overgebracht op de kijker. Vervolgens zien we een shot van een man die aan het wandelen is totdat hij het lijk van de vrouw ziet liggen, haar kleren doordrenkt van de wijn. We volgen daarna de voetstappen van de anonieme boer die haar lichaam heeft gevonden. Varda's voice over speculeert dan *"No one claimed the body... She had died a natural death without leaving a trace... But people she had met recently remembered her. Those witnesses helped me tell of the last weeks of her last winter. She left her mark on them... I know little about her myself, but it seems to me that she came from the sea."* Tijdens de voice-over zien we een strand scene waar de camera delicate patronen in het zand volgt. Vanaf dat moment gaat de film ons vertellen welke gebeurtenissen hebben geleid tot het overlijden van deze vrouw. Het aparte is dat Varda ons wel de omstandigheden laat zien die geleid hebben tot de dood van de vrouw, maar weigert deze dood ook echt te laten zien. Mona leefde alleen, dus zou ook alleen sterven.

Vagabond is eigenlijk een semi-road movie, omdat er niet echt veel nadruk ligt op het rijden en de hoofdpersoon een dakloze liftster is. Ze is voornamelijk aan het wandelen langs snelwegen of ze lift mee als passagier. De Europese road movie lijkt meer bezig met het rijden als primaire actie. Ook Mona gaat niet veel grenzen over in termen van steden of naties, maar circuleert binnen een relatief beperkt geografisch gebied in het zuiden van Frankrijk. In de Amerikaanse road movie was het overgaan van bepaalde staatsgrenzen een belangrijk aspect in de films. De Europese road movie beperkt deze mobiliteit zowel cultureel als nationaal. Het is ook opmerkelijk dat in *Vagabond* begint met het einde van de reis en tevens het einde van Mona's leven, want ze wordt dood gevonden. De film zorgt voor een gevangen en afgesloten off-road ruimte, die Mona's sociale isolement benadrukt. Mona fungeert als de ultieme hippie zwerfster; ze toont weinig emotie en heeft geen doel of bestemming. In relatie tot het road movie canon heeft zij geen ambities van rebellie, culturele kritiek, ontsnapping of geweld. Mona is het levende symptoom van culturele malaise en uitzichtloosheid. Haar apathie lijkt soms angstaanjagend en anderzijds erbarmelijk. Toch vangt de kijker wel een glimp op van wat zich onder haar ruwe persoonlijkheid bevindt. Namelijk iets zachts, bangs en vol van pijn en verlangen. Mona heeft geen huis en juist deze apathische persoonlijkheid

wordt het uitgangspunt van Varda voor een unieke, politieke kritiek op de Franse cultuur en de nationale identiteit. "Generally, the film exposes and explores the oppression of the culture at large in terms of its reaction to the "empty space" Mona embodies. She passes through the lives of various characters—that is, through a landscape as much social as it is literal—provoking various reactions", aldus Laderman (2002, p.266). De reacties op Mona haar dood worden meestal gepresenteerd in een soort mock-interview stijl, dit grijpt terug naar de documentaire codes van het realisme.¹¹ De film verschuift heen en weer tussen deze 'onderzoek' scènes en de fragmenten van Mona's doelloze zwerftocht. De camera kijkt bijvoorbeeld vaak mee over de schouder van een politieman. Varda's strategie situeert Mona's doelloze nihilisme en gebrek aan richting binnen een culturele context. In radicale tegenstelling tot het publiek binnen *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider* of *Vanishing Point*, bewonderen of verheerlijken de personages (die Mona's tocht volgen of hebben gevolgd) haar totaal niet.

Wanneer Mona staat te liften stopt er een vrachtwagenchauffeur. Hij geeft haar een lift in de veronderstelling dat ze seks met hem zal hebben. Wanneer ze dat niet doet, vraagt hij haar om uit te stappen. In zijn interview zwijgt hij vervolgens over dit voorval. Deze ontmoeting is belangrijk, omdat er aan het einde van de film een soortgelijke scene zit. Een van Mona's laatste vriendjes, David, klaagt hier in een interview dat Mona hem veel geld heeft gekost. Varda's kritiek op deze misbruikende mannelijke figuren krijgt later nog een extra dimensie. We zien hierbij een shot van een tienermeisje aan tafel in haar huis/gevangenis die afgunstig Mona's vrijheid prijst. Het perspectief van dit meisje lijkt allegorisch voor de Amerikaanse road movie, die de vrijheid van de weg romantiseert. Alleen hier betekent vrijheid iets heel anders, iets wat veel ingewikkelder is. Door *Vagabond* lijkt de Amerikaanse road movie een geïdealiseerde list en een ideologische constructie, zo stelt Laderman (2002, p. 268). Het lijkt alsof het is voorbestemd dat Mona nooit een thuis zal hebben en zal sterven op de weg. Tegen het einde ontmoet ze een Marokkaanse jongen waar ze even kort verblijft, maar hier moet ze vervolgens ook weg. Hij zit dus ook duidelijk niet in het verhaal om haar te 'redden'. Uiteindelijk komt ze terecht in een heidens wijn ritueel in het dorp. Zich niet bewust van de regels van dit spel wordt ze overgoten met wijn droesem. Bang en getraumatiseerd dwaalt ze naar een nabijgelegen wijn boomgaard en struikelt om vervolgens niet meer op te staan.

¹¹ A mock interview is an emulation of an interview used for training purposes. The interview tries to resemble a real interview as closely as possible, and provides experience for the candidate.

In tegenstelling tot de Amerikaanse road movie wordt rebellie in deze film niet geromantiseerd. Mona is lelijk en slordig en heeft geen auto noch een impuls om te rijden. Door zijn eigen generische patronen en perspectieven te deconstrueren, anticipeert *Vagabond* de repolitiserende multiculturele Amerikaanse road movie van de jaren negentig. Het begin van de film vestigt de unieke relatie tussen de bewegende camera en Mona's dakloze mobiliteit. In plaats van de spectaculaire actie van het rijden over te brengen, vangen de reisshots in *Vagabond* een meer kritisch, ingetogen gevoel van beweging. *Vagabond* vestigt de reis als een verhaal dat tot leven komt, door het te vertellen. Het vertellen van dit verhaal is op zijn beurt gedreven door de visionaire verbeelding van de regisseur. *Vagabond* verwoordt een niet sentimentele sociale aanklacht, èn zonder beschuldigende politieke slogans; niemand krijgt hier de schuld en Mona is geen slachtoffer. In tegenstelling tot de meeste Amerikaanse road movies is mona niet op de vlucht van haar 'thuis' en is er geen voertuig in het spel. De film bevat een unieke vorm van culturele kritiek, die niet zozeer optreedt in de film, maar meer als resultaat van het kijken naar de film (Laderman, 2002, p. 270). In de Amerikaanse road movie is volgens Laderman vaak sprake van rebellie of van het uitbreken uit een sleur. Personages gebruiken de weg om zichzelf te ontdekken; de weg biedt de belofte van een open toekomst. De Europese road movie, zo beklemtoont Laderman, is eerder gericht op introspectie (2002, p.248). De zelfontdekking en ontplooiing is in de Amerikaanse road movies overwegend rooskleurig, maar in Europese road movies is de uitkomst vaak veel zwartgalliger. Exemplarisch is bijvoorbeeld Ingmar Bergmans *Wilde Aardbeien* (1957), waarbij een 78-jarige man een eredoctoraat zal krijgen. Aanvankelijk wil hij met het vliegtuig gaan, maar na een nare droom durft hij dat niet aan en gaat met de auto. Zijn schoondochter reist met hem mee en onderweg pikt hij een aantal medereizigers op, waaronder een verzuurd echtpaar en enkele levenslustige jongelingen. De reis leert hem tot zijn eigen ontsteltenis dat hoe ouder men wordt, hoe groter de rugzak die iedereen mee draagt. Alle levenservaringen en herinneringen maken een mens alleen maar killer. Tot zijn schrik blijkt zijn zoon, zo hoort hij van zijn schoondochter, al net zo'n koele en rationele figuur te zijn geworden als hijzelf, op de rand van een depressie. Hier confronteert de reis het hoofdpersonage met zijn eigen gebrek en angsten en is hij afgunstig op de levensenergie van de jonge generatie. *Vagabond* plaatst zich in deze (in zichzelf gekeerde) traditie van de Europese road movie.

Hoofdstuk 3: De vrouw in de Nederlandse road movie

3.1 Dunya en Desie in Marokko

Al eerder werd besproken dat het Nederlandse road movie genre een aantal films biedt die zich tussen Nederland en Marokko afspelen. Voorbeelden hiervan zijn: *Hitte/Harrara* (Lodewijk Crijns, 2008), *Rabat* (Jim Taihuttu, 2008) en *Dunya en Desie in Marokko* (Dana Nechushtan, 2008). In de laatstgenoemde film spelen vrouwelijke personages de hoofdrol, net als in *Nothing Personal* (Urszula Antoniak, 2009) en *Zurich* (Sacha Polak, 2015). In dit hoofdstuk wil ik analyseren hoe zij zich tot het road movie genre verhouden en dan tot de in het vorige hoofdstuk besproken films in het bijzonder.

Dunya en Desie in Marokko vertelt het verhaal van twee vriendinnen die samen op reis gaan. Dunya is Marokkaanse, opgegroeid met ramadan, imams en Mekka en de blonde Desie daarentegen is oer-Hollands en lijkt weinig van de Marokkaanse cultuur te snappen. Ze verschillen ook ontzettend van karakter, want de Marokkaanse Dunya is heel ingetogen en beleefd en Desie is precies het tegenovergestelde. Ze heeft het ene na het andere vriendje en neemt het allemaal niet zo nauw. Het milieu waar Desie uitkomt is dan ook duidelijk een lagere klasse dan dat van Dunya. De Marokkaanse Dunya groeit op bij haar traditionele, nette Marokkaanse familie en de Hollandse Desie bij haar alleenstaande moeder in Amsterdam op een flatje. De film begint met een voice over van Dunya, waarin ze stelt dat alles in het leven automatisch gaat. Ze noemt dingen als het weer, kroketten uit de automaat, de dagen van de week en eindigt met ‘de nieuwe vriendjes van Desie’, want die komen altijd automatisch en gaan ook weer. Net als in *Boys on the Side* en *Thelma and Louise* wordt de gerepresenteerde wereld gemaakt door vrouwen. Zowel Dunya als Desie leren hun eigen beslissingen te maken, waarbij ze de mannen buiten spel laten of zetten. De kijker ziet al snel dat Desie zich niet door een man laat gebruiken. Ze werkt bij haar ‘gladde’ vriendje Maik in een kapperszaak en nadat hij haar commandeert om koffie te halen en niet bepaald vriendelijk tegen haar doet, zegt Desie: “Oh Mike ik wil het eigenlijk uitmaken, je bent het toch niet helemaal en ik moet nu gaan want ik heb rijles.” Hieruit blijkt dat Desie zich totaal niet afhankelijk opstelt en haar eigen beslissingen neemt. Vervolgens zit buiten haar nieuwe vriendje Pim alweer te wachten in zijn auto. Dat de mannen in de film niet echt ideaal worden belicht blijkt uit de scene waarin Desie een zwangerschapstest doet, omdat ze een week over tijd is. De test blijkt tot haar grote schrik positief te zijn. Wanneer ze dit vervolgens aan haar kersverse ‘vriendje’

vertelt, reageert hij iets minder goed dan ze had gehoopt. Hij is ineens een stuk minder vriendelijk tegen haar en van het beeld van een verliefd stelletje is niets meer over. “Ik vind je wel een leuk meisje, maar wat wij hebben dat is niks serieus, het is wel iets, maar het is eigenlijk niks ... maar zo erg is het niet want je kunt het gewoon weg laten halen”, is zijn botte reactie. Dit kan worden gezien als signaal van typische ‘Hollandse tolerantie’. Moet toch gewoon kunnen een abortus, niet te moeilijk over doen. Dit staat natuurlijk haaks op gemeenschappen die volgens religieuze regels leven. Desie maakt ondanks alles een dappere en onafhankelijke indruk. Ze laat zich niet kennen, knikt alleen en blijft lachen. Vervolgens zien we haar in de volgende scène breken, wanneer ze het nieuws deelt met haar moeder en Sjef. Ook de broer van Dunya, Souffian, wordt neergezet als vervelend ettertje. Wanneer Dunya en Desie staan te dansen in een club verschijnt Souffian om zijn zusje mee naar huis te sleuren. Hij scheldt Desie uit en zegt tegen Dunya dat ze zich moet schamen tegenover hun ouders voor haar gedrag. Hij is het voorbeeld van iemand die de schijn ophoudt zich aan alle regels te houden voor het oog van zijn ouders, maar zelfs drinkt, rookt en dealt hij. We zien ook hoe hij met een grote glimlach op zijn gezicht vertelt aan Dunya dat ze wordt uitgehuwelijkt. Terwijl hij met zijn peuk tegen de muur staat, zegt hij uitdagend: “Wat denk je dat ze binnen aan het regelen zijn? Dat jij gaat trouwen met Mounir, onze neef. Je moet natuurlijk wel een beetje aan je toekomst denken he.” Hieruit blijkt dat hij totaal geen empathie heeft voor Dunya. Het lijkt hem weinig te interesseren of zij wel of niet met Mounir wil trouwen. Later in de film zien we toch nog hoe hij tranen in zijn ogen heeft, als blijkt dat Dunya weer terug is, nadat ze van huis is weggevlucht. De moeder van Desie, Monique, is overduidelijk ook een vrouw die zich niet onder laat sneuwen door een man. Haar vriend Sjef komt over als een beetje sullige, lieve man, die zeker niet de bepalende factor is in de relatie. Dit blijkt al uit een van de beginscènes waarin Monique en Sjef boven een mand met puppies hangen. Sjef laat weten dat hij ze het liefst allemaal wil verkopen, omdat hij hier flink geld mee kan verdienen. Monique laat vervolgens weten dat ze er zelf wel een wil houden of aan Dunya en Desie cadeau zou willen doen. Hierop reageert Sjef zonder tegen haar in te gaan met “daar gaat m’n handel.” Het gedrag van Monique wordt in dit soort films bespot als een typisch product van Hollandse tolerantie en deze vermeende tolerantie wordt in dit geval in oppositie geplaatst tegen culturen die wel morele codes kennen (de Marokkaanse cultuur in dit geval).

Ondanks alle verschillen zijn Dunya en Desie beste vriendinnen. Het cultuurverschil speelt wel een duidelijke rol in de film en wordt nog meer zichtbaar, omdat de film zich grotendeels in Marokko afspeelt. In de eerste scene waarin Dunya van Desie een autorijles

cadeau krijgt, speelt het verschil in cultuur al op. Desie wil graag samen met Dunya haar verjaardag vieren, maar Dunya laat haar weten dat dit niet mogelijk is. Ze viert het die dag met haar Marokkaanse familie en Desie en haar moeder zijn niet welkom. Het blijkt al snel hoe strikt de familie van Dunya religieuze en culturele conventies naleeft. Wanneer ze op haar verjaardag te laat thuis komt en haar opa en oma er al zijn, gaat haar moeder dan ook volledig uit haar dak. Ze zegt dan ook dat Dunya niet meer met Desie om mag gaan. Op haar achttiende verjaardag krijgt Dunya tot haar grote schrik van haar ouders te horen dat ze wordt uitgehuwelijkt aan haar Marokkaanse neef Mounir. Ze weet totaal niet wat ze hiermee aan moet en Desie vindt het uiteraard een belachelijk idee. Dunya's aarzeling drijft een welhaast onoplosbare wig tussen haar en haar moeder. In een latere scene, wanneer de personages al in Marokko zijn, komt het verschil in afkomst nog een keer duidelijk naar voren. In deze scène ligt Desie ongegeneerd in haar bikini in de tuin, omringd door de familie van Dunya, waarvan alle vrouwen volledig bedekt buiten zitten. Vanaf het moment dat het schouwspel zich verplaatst naar Marokko verandert de film in een road movie. De oorzaak van de reis is gelegen in de plotselinge zwangerschap van Desie.

Wat centraal staat in de film is het zoektochtmotief. Nadat Desie erachter komt dat ze zwanger is, heeft ze meer dan ooit de behoefte om haar vader te vinden. Dit komt voornamelijk, omdat haar vriendje haar zo gemakkelijk heeft laten vallen en geen verantwoordelijkheid wil nemen. De laatste bekende woonplaats van haar vader blijkt in Marokko te zijn. Op de dag van haar abortus besluit Desie het kind toch niet weg te laten halen en op diezelfde dag vertrekt Dunya met haar familie naar Marokko. Dit tripje blijkt alleen niet bedoeld als vakantie, maar heeft alles te maken met het uithuwelijken aan haar neef Mounir. Beide meiden zitten dus diep in de narigheid. Wanneer Desie onverwacht bij Dunya en haar familie voor de deur staat in Marokko, barst daar de bom. De moeder van Dunya wil dat ze zo snel mogelijk vertrekt en dat moet Dunya haar vriendin vertellen. Desie gedraagt zich namelijk volgens het idee van Hollandse vrijgevochtenheid en het interesseert haar weinig of de ouders van Dunya haar houding wel of niet accepteren. Ze vindt dat ze gewoon net als thuis lekker zichzelf mag zijn. Ze conformeert zich duidelijk niet aan de veel striktere regels van het land waar ze te gast is. Dunya vertelt Desie dan ook dat ze moet vertrekken en vervolgens gaat Desie er kwaad vandoor. Desie besluit alleen op zoek te gaan naar haar vader en pakt de bus richting Casablanca. Op het moment dat de bus wil vertrekken voegt Dunya zich alsnog als een echte vriendin bij haar. Samen gaan ze op pad om de vader van Desie te vinden. Hij blijkt alleen niet meer te wonen op het adres wat Desie van hem heeft. De vriendinnen geven niet op en uiteindelijk vindt Desie haar vader. Hij is inmiddels

getrouwd en heeft drie kinderen. Dit is voor Desie het moment waarop ze eindelijk aan hem kan vragen of hij haar ooit heeft willen hebben. Haar vader blijkt al die jaren een foto van hem en Desie (als baby) bij zich te hebben gedragen en op het moment dat Desie de foto ziet, valt alles op zijn plek. Ze heeft gevonden wat ze zocht en haar antwoorden gekregen. Tijdens hun reis ontdekken de vriendinnen wie ze nu eigenlijk zijn en wat ze precies willen. Het cruciale punt van zelfrealisatie speelt hier dus net als in de Amerikaanse road movie *Boys on the Side*, een belangrijke rol. De personages ontdekken zichzelf en leren dit ook te accepteren. Bij dit soort feel good films als *Dunya en Desie in Marokko* verloopt dit acceptatieproces in een handomdraai. Dit is een fundamenteel verschil met Varda's film *Vagabond* en geldt ook voor *Thelma and Louise*: ze zitten in de val en trekken dan toch tamelijk blijmoedig de les: maar het was het hoe dan ook waard. Ondanks alles trekken de twee vriendinnen positieve lessen uit alle obstakels waar ze mee te maken krijgen. Aan het einde van de film komen de twee vriendinnen aan bij een soort ruïne. Het blijkt dezelfde plek te zijn als op het plaatje van Dunya haar puzzel (die ze, toen ze nog in Nederlands was, van haar Marokkaanse familie heeft gekregen op haar verjaardag). Dit doet weer denken aan het "There is no place like home" idee uit *The Wizard of Oz*. Op dat moment snapt Dunya het en zegt dan ook tegen Desi: "Nu begrijp ik het! De spiegel die de waarzegster liet zien, we zijn het zelf. Jij bent op zoek naar jezelf en ik ben er voor op de vlucht." De film eindigt wederom met een voice over van Dunya: "Ik geloof dat ik het snap, er zijn een miljoen levens die je kunt leven, maar er is er maar één die van jou is, die jij leeft en dat is het meest bijzondere leven dat er is."

Deze film staat vooral in de traditie van de Amerikaanse road movie. Net als in het Amerikaanse *Boys on the Side* is ook in deze film sprake van een 'raciale mix' met de Hollandse Desie en daartegenover de Marokkaanse Dunya. Wat in zowel *Thelma and Louise* en *Boys on the Side* terug komt is het idee van een 'vlucht'. De reis is in dit geval zowel een vlucht als een zoektocht. In *Dunya en Desie* slaat Dunya duidelijk op de vlucht voor haar familie. De ontmoeting met haar neef (waaraan ze is uitgehuwelijkt) valt haar enorm tegen en dan beseft ze dat dat niet is wat ze wil. Dit besef is eigenlijk alleen mogelijk door haar omgang met Desie, die zo'n totaal andere mentaliteit heeft dan zichzelf. Een scène waarin letterlijk naar voren komt dat Dunya zich gevangen voelt door haar familie zien we in een shot waarbij de camera haar door een soort tralies filmt. Dunya kijkt ongelukkig naar buiten en op dat moment ziet ze een jongen die ze wél leuk vindt. Dunya vlucht weg van 'thuis' en haar familie, maar uiteindelijk brengt deze reis haar ook weer terug naar huis. Doordat haar familie zo ongerust is, zet het ook hen aan het denken en is het enige belangrijke voor hen nog dat Dunya heelhuids terug keert. Dunya zelf weet nu beter wie ze is en waar ze vandaan komt

en lijkt alles nu ook beter te kunnen accepteren. Dit wijkt niet eens zo ver af van de *The Wizard of Oz*, want alles wat de vriendinnen ontdekken, heeft met oorsprong/familie te maken. Het idee van de eerdergenoemde puzzel is ook typisch: er zijn wat ontbrekende stukjes, maar aan het eind is alles compleet. Zo'n sluitende oplossing ontbreekt vaak in andere road movies. De wisselwerking tussen de twee personages is erg belangrijk in de film. Dunya zou zich niet tegen haar familie verzetten als zij niet zou zien want een vriendin als Desie zich permitteert. Desie daarentegen, die aan alles en iedereen lak lijkt te hebben, zou zich niet in Marokko hebben kunnen redden indien ze niet een vriendin als Dunya had gehad, die haar wegwijst in de culturele codes van het land. De zoektocht naar zichzelf lijkt dus alleen mogelijk dankzij hun bijzondere en warme vriendschap. Ofwel je kunt alleen je identiteit exploreren als je de juiste reisgenoot hebt gevonden en dit punt is de belangrijkste gemeenschappelijke deler met zowel *Thelma and Louise* als *Boys on the Side*.

3.2 Nothing Personal

De Nederlandse road movie *Nothing Personal* uit 2009 is het debuut van de Poolse Urszula Antoniak, die nu in Nederland woont. Het hoofdpersonage in de film is een vrouw en tevens zwerfster. De film doet overigens niet echt Nederlands aan, omdat het zich afspeelt in Ierland en er Engels wordt gesproken. Af en toe worden er een paar Nederlandse woorden gezegd. *Nothing Personal* vertelt het verhaal van een jonge Nederlandse vrouw die vertrekt naar Ierland om daar alleen te kunnen zijn. In twee hele korte beginscènes zien we het hoofdpersonage in een leeg huis zitten. Voor het huis staan al haar spullen waar mensen massaal in staan te graaien. Dit doet denken aan Varda's film *Vagabond*. De kijker ziet ook hoe de vrouw haar trouwring af doet en een vermoeide blik in haar ogen heeft. Veel meer komen we op dat moment niet te weten. Vervolgens zien we een shot van een rijdende auto op een afgelegen snelweg langs het water. Daarna verplaatst het beeld naar Ierland, waar de vrouw rondtrekt met een rugzak en een tentje. De eerste tussentitel die in beeld komt is 'Loneliness'. Deze eenzaamheid wordt extra benadrukt wanneer we de vrouw alleen zien zitten aan het water met alleen maar landschap om zich heen. Elke 'helpende' hand die haar wordt aangeboden weigert ze en ze aarzelt zelfs niet om uit de vuilnisbak te eten. Dit laatste doet ze dan ook wanneer een vrouw (die aan het picknicken is met haar familie) haar iets te eten aan biedt. Het lijkt erop dat ze uit de vuilnisbak eet om zichzelf zo nog verder naar de rand te drijven en haar eenzaamheid op die manier nog extra wil verscherpen. Na dit voorval zien we haar liftend langs de weg staan en uiteindelijk stopt er een man. Wanneer ze naast de

man in de auto zit, zien we al snel de angstige blik in haar ogen. Het is duidelijk dat ze de situatie niet helemaal vertrouwd. We zien vervolgens alleen een shot van de hand van de man in beeld. Langzaam verschuift het beeld en zien we hoe de man zijn hand op zijn geslachtsdeel legt. Op dat moment gooit de vrouw de autodeur open en werpt zichzelf in de berm. De man zet de auto stop en komt naar buiten om tegen de vrouw te schreeuwen dat ze gek is. Hierop reageert zij door op hem af te lopen en heel hard naar hem te schreeuwen, waarop hij besluit weer in te stappen en weg te rijden. Deze scène is vergelijkbaar met de scène uit *Vagabond* waar Mona uit de auto moet stappen, omdat ze geen sex met de man wilde en de man in de veronderstelling was van wel. In *Nothing Personal* denkt de mannelijke chauffeur wederom dat de vrouw wellicht wel sex met hem wil. Ook hier wordt de man wederom gerepresenteerd als iemand die zich niet in de positie van de vrouw kan verplaatsen. Dit is tevens ook de opdracht aan de kijker: de vrouw oogt ondoorgrondelijk, maar toch moeten we ons in haar zien te verplaatsen.

Aan haar zwerftocht door het Ierse landschap komt een einde als ze ergens aan de kust een afgelegen huisje vindt. Een nieuwe tussentitel komt in beeld: 'The end of a relationship'. De titel suggereert dat het verdriet en de reden dat ze aan deze tocht is begonnen, te maken hebben met een relatie die is stuk gegaan. De vrouw gaat bij het huis naar binnen en hoewel het al vrij snel duidelijk is dat er iemand woont, maakt ze het zich gemakkelijk en inspecteert het hele huis. Ze zet muziek op en gaat vervolgens naakt in een opgemaakt bed liggen. Ze legt een van haar rode haren op de hagelwitte lakens en gaat daarna weer naar buiten om haar tentje op te zetten en een kampvuur te maken. De volgende ochtend gaat ze weer op een bankje voor het huisje zitten. In het huis blijkt inderdaad een man te wonen die zich van de buitenwereld heeft afgezonderd. Ook hij heeft hier zijn redenen voor en daar krijgt de kijker gedurende de film slechts flarden van de te zien. De man komt naar buiten en hij vraagt vriendelijk hoe ze heet. Haar antwoord daarop is: "That is none of your fucking business." De man reageert door het bankje waar ze op zit omver te schoppen zodat ze eraf valt. Hij zegt haar dat ze eten krijgt wanneer ze in zijn tuin gaat werken, wat ze dan ook besluit te doen. Het gesprek wat de twee vervolgens in de tuin voeren, gaat vooral over de gewassen in de tuin en verder niks persoonlijks. Dit benadrukt de vrouw ook nogmaals als ze zegt niet geïnteresseerd te zijn in zijn levensverhalen en alleen werkt, omdat ze dan eten krijgt. In de volgende scène zien we hoe de man haar binnen vraagt voor het eten en hoe de vrouw dit weigert. Ze reageert op alles bot en onbeschoft, terwijl de man haar vriendelijk en beleefd benadert. Na het eten besluit ze weer weg te gaan en komt de man haar achterna. Hij zegt dat ze net zo goed kan blijven, omdat dat net zo goed of slecht is als vertrekken. Zijn voorstel is dat ze blijft werken

in de tuin en vervolgens van hem te eten krijgt. Als hij daar aan toevoegt geen persoonlijke verhalen te vertellen of vragen te stellen, stemt de vrouw in om mee terug te gaan. Voordat ze terug gaan wil hij haar één vraag stellen, namelijk wat haar naam is. Hierop antwoordt de vrouw dat hij haar naam niet hoeft te weten. Ze besluit dat als hij haar wil roepen, hij maar 'jij' moet zeggen. Ook als kijker hebben we hier nog geen idee hoe de personages heten. Het opzichtig weigeren van persoonlijke achtergrond, staat haaks op de gebruikelijke karakterontwikkeling. De stijl van de film is dan ook een cruciaal punt, het is namelijk een filmstijl die ons hindert om duidelijke oorzaak-gevolg relaties te leggen.

De relatie tussen deze twee eenzame zielen is gebaseerd op een afspraak dat er niks persoonlijks besproken wordt, vandaar ook de titel. Aanvankelijk lijkt de relatie tussen de twee niet veel voor te stellen, maar langzaam aan krijgt de relatie steeds meer betekenis. Hoewel er een minimum aan dialoog in de film zit, lijken de twee steeds meer naar elkaar toe te groeien. Dit komt voornamelijk door de extreem geïsoleerde omgeving waar de personages in verkeren. Ook de klassieke muziek van Schubert lijkt de twee dichter bij elkaar te brengen. We zien hoe het vrouwelijke personage steeds meer lijkt te 'ontdooien' en minder terughoudend en afstandelijk gaat doen. Uiteindelijk wil de man dat ze bij hem in huis komt wonen en niet langer in een tentje buiten slaapt. Nog altijd weet hij haar naam niet en spreekt hij haar aan met: "Hey you." Het volgende hoofdstuk heet 'Marriage'. We zien hoe de man haar verzorgt met ontbijt voor haar kamerdeur en hoe zij nog steeds allerlei huishoudelijke taken uitvoert. Op een bepaald punt hoort ze iemand van de trap vallen en zien we hoe de man onderaan de trap een beetje vreemd licht te ademen en spartelen. De vrouw doet vervolgens niks en loopt terug haar kamer in. In het shot hierna zien we hoe de man aanklopt en in haar kamer gaat zitten. Er komt vervolgens niet echt een uitleg, maar wel vraagt hij haar om op hem te letten als hij slaapt, want hij is bang te sterven in zijn slaap. Het enige wat de vrouw hierop antwoordt is dat het oke is en verder stelt ze geen vragen. Die avond slaapt ze naast de man in bed en we zien hoe hij haar zachtjes haar gezicht aanraakt als zij in slaap is gevallen. Als ze vervolgens wakker wordt zegt hij haar dat ze weer terug mag gaan naar zijn eigen bed.

Als de twee in een volgende scène een avond samen besluiten uit te gaan, wordt de vrouw enorm dronken. Terwijl zij er zelf hard om kan lachen lijkt de man het iets minder plezierig te vinden. Hierna brengen de twee steeds meer tijd samen door en lijkt er steeds meer een band te ontstaan. De vrouw leest de boeken uit zijn kast en ziet dat hij in deze boeken bepaalde dingen heeft onderstreept. "Nothing really disappears. Everything continues in the world of humans." Hier wordt de suggestie gewekt dat de man ook met een bepaald gevoel van verdriet/gemis kampt. We zien steeds meer empathie voor hem ontstaan bij de

vrouw. Ze eten gezellig samen en de afspraak van ‘geen persoonlijke vragen’ wordt doorbroken wanneer de vrouw naar zijn lievelingskleur vraagt. Aan het eind van de scène vraagt hij aan haar: “Who are you”? Zij blijft een raadsel voor hem en hij wil nog steeds meer over haar te weten komen. Op een bepaald moment zien we de man dan ook in de jaszakken van de vrouw zoeken om meer informatie over haar te ontrafelen. De vrouw heeft hier uiteraard geen weet van. Hij ontdekt haar identiteitsbewijs en ziet dat ze Anne blijkt te heten en uit Nederland komt. Een nieuw hoofdstuk komt in beeld: ‘The beginning of a relationship’. In het daarop volgende shot zien we dat ook Anne op zoek is naar persoonlijke info, want ze doorzoekt ook zijn kleding. In de tussentijd zien we een shot van de man die in Nederland het leegstaande huis van Anne bezoekt. We zien hoe hij iedere plek van het huis inspecteert en uiteindelijk een klein haarspeldje van de grond pakt. Dan zien we vervolgens dat de man weer terug is in Ierland. Er wordt verder niets besproken, de twee gaan samen naar buiten en de man draagt een jachtgeweer bij zich. Anne wil ook graag een keer schieten, maar dit laat hij niet toe, omdat hij zegt haar niet te vertrouwen. Hij richt het geweer op Anne en zegt dan “Boem, cause nobody would find you here you know.” Daarop reageert zij met: “Maybe that’s just what I want, you know.” Anne kent duidelijk geen angst, wat wederom duidelijk maakt ze op zoek is naar stilte en graag alleen wil zijn. Vervolgens zegt ze dat hij toch niet het type is om iemand neer te schieten, waarop hij zegt dat ze hem helemaal niet kent. Anne stelt dat ze hem wel kent en hij in tegenstelling tot haar bang is. Als reactie schiet hij een kogel naast haar wanneer ze zich omdraait. Ondanks haar dappere houding schrikt Anne, maar zegt verder niets. Wanneer ze teruglopen naar huis zegt Anne: “Martin heb jij je medicijnen ingenomen vandaag?” Hieruit blijkt dat ze dus ook inmiddels zijn naam heeft achterhaalt. Dan gooit hij hard een afgeschoten konijn naar haar toe. Dit suggereert dat Martin wel degelijk een bepaald probleem heeft, wat te maken lijkt te hebben met een depressie en woedeaanvallen. Dit mag de kijker klaarblijkelijk zelf interpreteren. We zien Anne en Martin daarna samen op een bankje zitten terwijl hij haar hand pakt en de haarspeld hierin legt. Hierna pakt Anne al haar spullen en wil weer vertrekken. Martin ligt al in bed en ze brengt hem een sleutel terug. Hij vraagt haar wat ze nu eigenlijk precies wil. Anne zegt dat ze net als hij wil leven in een afgelegen huis, zonder dat iemand haar ziet of stoort. Vervolgens kleed ze zich uit en gaat naast hem in bed liggen. Wanneer Anne zijn gezicht wil aanraken, pakt hij haar hand. Ze vraagt hem waarom dat niet mag en hij antwoordt: “Talent knows when to stop.” We zien Anne alleen in bed wakker worden en wat er verder gebeurt is, is voor de kijker een raadsel. Een volgend en tevens laatste hoofdstuk van de film breekt aan: ‘Alone’. De kijker ziet een aantal shots waarin Anne alleen te zien is. De shots waarin Martin en Anne samen te zien zijn

lijken erg intiem. We zien een ingezoomd shot waarin de twee elkaars hand vasthouden. Daarna zien we hoe Anne op de slaapkamerdeur van Martin klopt, maar geen reactie krijgt. Ze trekt haar jas aan en gaat naar buiten. Toch vertrouwt ze het niet en besluit weer terug naar binnen te gaan. Als ze de slaapkamer in komt blijkt Martin dood te zijn. Er ligt een briefje naast zijn bed met 'You' erop. Op het briefje staat geschreven: "Dear you, Sorry to leave you like this. Talent knows when to stop. The place is yours. There is money in the tea pot. I love you." Ondanks dat Anne enorm verdrietig is, komt haar wens wel uit. Ze is alleen in een afgelegen huis waar niemand haar kan vinden of storen. We zien hoe Anne het lichaam van Martin in witte lakens wikkelt en er vervolgens naakt tegen aan gaat liggen. Als laatste scène zien we Anne bij de zee staan en hoe ze vervolgens in een stadje een hotelkamer boekt. Als laatste shot zien we hoe het licht door de luiken van het hotel naar binnen valt en hoe Anne 'alleen' op bed ligt.

Deze film heeft veel overeenkomsten met het Franse *Vagabond*. Allereerst is de hoofdpersoon in deze Nederlandse road movie ook een vrouw en tevens ook een zwerfster. Net als *Vagabond* eindigt ook deze film met de dood. Alleen in *Nothing Personal* is het in tegenstelling tot in *Vagabond* niet het vrouwelijk hoofdpersonage wat overlijdt. Beide vrouwelijke personages lijken geen doel of bestemming te hebben. Hier komt het punt van Laderman wederom weer terug. De Europese road movie is vaak gericht op introspectie en de uitkomst van zelfontdekking en ontplooiing is meestal zwartgallig (Laderman, 2002, p.248). Ook *Nothing Personal* plaatst zich in deze traditie van de Europese road movie. Anne haar zoektocht naar rust lijkt haar eigenlijk alleen maar meer kapot te maken. De film lijkt een soort boodschap af te geven dat iedereen eigenlijk alleen is, vandaar ook het laatste hoofdstuk dat 'alleen' heet. De filmstijl komt overeen met die van Varda en Antoniak: deze stijl produceert een ondoorgrondelijkheid van de personages. De film suggereert ook een onvertelbaar trauma, die van een heel andere aard is dan te ontsnappen aan een huisvrouwen bestaan (*Thelma and Louise*) of het vinden van een vader als ontbrekend puzzelstukje (*Dunya en Desie in Marokko*). Deze trauma's laten zich niet lijmen en dat wordt ondersteund door de manier van filmen.

3.3 Zurich

Een road movie die ook een onvertelbaar trauma in beeld wil brengen is *Zurich*. Een toevoeging in deze film is dat het hoofdpersonage zich dingen inbeeldt, waardoor we als kijker flarden van haar verleden te zien krijgen. Dit punt van zinsbegoocheling en

droomsequenties komt in *Nothing Personal* niet voor. In *Zurich* zwerft Nina al liftend langs de Europese snelwegen. De film begint met het dromerige beeld van rood autootje in een sloot met daarnaast een in het zwart geklede, jonge vrouw, die tot haar middel in het water staat. Ze kijkt verwilderd om zich heen en midden op de weg zit een jachtluipaard en de vrouw en het beest kijken elkaar secondelang aan. Dan komt er in beeld: Deel 2 "Hund". De vrouw, Nina, lift mee met vrachtwagenchauffeurs in Duitsland en Nederland. Het is voor de kijker nog onduidelijk waar Nina precies naar op zoek is. Ze zoekt fysiek contact met de truckers en stapt podia op en zingt mee met de band: "You keep playing where you shouldn't be playing." Wat al snel duidelijk wordt is dat Nina niet zo goed meer weet wat ze precies met haar leven aan moet. Ze maakt een gebroken indruk en de wanhoop is van haar gezicht af te lezen. Nina is overduidelijk zoekende naar iets.

Wanneer Nina in een truckerscafé staat te zingen, stopt ze plotseling omdat ze een man (schijnbaar een bekende voor haar) ziet lopen. Ze achtervolgt hem naar buiten, maar eenmaal daar is de man nergens meer te bekennen. Even later wanneer ze mee reist met een nieuwe vrachtwagenchauffeur wordt de auto overvallen wanneer de chauffeur even aan het plassen is. Nina neemt zo snel ze kan de benen en we zien hoe ze ineens onder water zwemt in een witte jurk en daar ook een man ziet drijven, dit is dezelfde man die Nina eerder in het café zag (of dacht te zien). Het lijkt er hier al op dat het allemaal in haar hoofd zit en ze het zich dus heeft ingebeeld dat ze deze man zag. Het hele deel onder water blijkt ook een soort droom, want we zien Nina wakker worden langs de weg in dezelfde kleren als toen ze wegvluchtte bij de vrachtwagenoverval. Hierna besluit ze een auto te huren en aan de taal van de verhuurster wordt duidelijk dat Nina zich in Duitsland bevindt. Ze neemt vervolgens een Nederlandse jongen mee die staat te liften en zegt naar Enschede te willen. Hij begint in gebroken Duits tegen haar te praten, maar Nina zegt hem niet dat ze ook gewoon Nederlands spreekt. Tot het moment dat hij haar vraagt of ze getrouwd is. Dan antwoordt ze eerst in het Duits: "Ich bin geschieden, mein mann hat mich verlassen" en vervolgt dan in het Nederlands: "Hij is dood." Ze vertelt vervolgens dat hij een auto ongeluk heeft gehad. Vlak daarna zien we Nina weer alleen in de auto zitten en stoppen bij de afslag Zurich, wat tevens de titel van de film verklaart. Hier staat een foto van de man (uit de scène in het café en de droom onder water) langs de weg met allemaal bloemen eromheen. Hier is de man waarover Nina sprak tegen de jongen dus blijkbaar verongelukt. In *Nothing Personal* zagen we niets van het (traumatisch) verleden en in *Zurich* dient zich dit in flarden en droomsequenties aan.

Vervolgens zien we een beeld van Nina in haar huis waar ze allerlei rouwkaarten heeft ontvangen. Op haar antwoordapparaat staan allemaal berichten van ene Paco. Hij vraagt haar

of hij haar mag bezoeken en of ze wil terug bellen. In een ander bericht horen we hem zeggen: “Heeft hij dan niet over ons verteld? Wilde hij ons kwijt? Mijn moeder?” Hier wordt duidelijk dat de man/minnaar/vriend van Nina dus nog een heel gezin had naast hun relatie, waar zij niets van wist. Dan zien we Nina weer in de auto stappen en uiteindelijk stopt ze bij een veld waar ze een jongen met een zwarte hond ziet lopen. De stem van de jongen klinkt hetzelfde als die op het antwoordapparaat dus het is aannemelijk dat deze jongen Paco is. Vervolgens is te zien hoe ze Paco naar huis volgt en de hond mee neemt ofwel steelt uit de tuin. We zien hoe Nina met deze hond uiteindelijk verslagen in een bos staat en om ‘Boris’ roept. Daarna neemt ze de hond weer mee in de auto en krijgt een klapband. Ze zit langs de weg om de band te verwissel en dan krijgt ze hulp van een vrachtwagenchauffeur die Matthias heet. Wanneer hij haar vraagt hoe de hond heet zegt zij: “Hund.” Daarna gaat ze samen met Matthias eten in een wegrestaurant, waar ze vertelt dat ze zingt in een koor. De twee hebben het erg gezellig samen en hierna zien we Nina al zoenend met Matthias zwemmen in het meer. Daarna zien we hoe ze hem uitzwaait als hij met zijn vrachtwagen het terrein af rijdt.

In een latere scène zien we hoe Matthias en Nina samen met zijn kinderen naar een dierentuin gaan. Wanneer een vrouw Nina vraagt even op haar dochtertje te passen en het kleine meisje Nina’s hand wil pakken, trekt ze snel haar hand weg. Later aan tafel met de zoons van Matthias klappt ze volledig dicht wanneer de jongens haar allerlei persoonlijke vragen stellen, bijvoorbeeld of ze ook kinderen en een man heeft. Vervolgens zien we haar een in een winkel een roze jurkje kopen voor een meisje van vijf. De daarop volgende scène zien we haar weer samen met Matthias onder de douche de liefde bedrijven, maar van een persoonlijk gesprek tussen de twee is nooit echt sprake. Wanneer ze vervolgens op Matthias zijn schoot ligt in de vrachtwagen terwijl hij achter het stuur zit, vraagt hij Nina wat er toch met haar aan de hand is. Ze geeft hierop geen antwoord en gaat weer rechtop zitten. Dan escaleert de situatie en zegt Matthias dat hij wil dat ze uitstapt. Hij is kwaad dat ze zich niet bloot geeft en zegt dat ze hem volledig heeft leeggezogen. Hij is op en hij kan niet meer met haar verder, dus ze moet vertrekken. Nina reageert heftig en begint hem te slaan en verlaat uiteindelijk volledig overstuurd de vrachtwagen. We zien hoe de hond ook de vrachtwagen uit springt en weg rent. Nina rent achter de hond aan en ziet hem enkele seconden later op het asfalt liggen. Hij blijkt te zijn aangereden en is dood. Nina stort volledig in en zit brullend van verdriet op straat met de dode hond in haar armen. Hier eindigt deel twee, of eigenlijk het eerste deel van de film.

Hierna gaat de film verder met deel 1 wat ‘Boris’ heet. We zien Nina met een klein kindje op de fiets. Vervolgens zien we haar zingen in een koor en daarna zien we hoe ze

huilend in de armen van een man valt. Deze man blijkt later de broer van haar overleden vriend te zijn. In de volgende scène zien we Nina een mortuarium binnengaan en de man die haar daar ontvangt zegt dat het overdag helaas alleen voor de naaste familie is. Hij voegt daar aan toe: “Het spijt me dat u er zo achter moest komen.” Dan overhandigt ze de man een foto waar ze opstaat met een man. Ze geeft hem ook een paspoort en zegt dan: “Ik was zo bang toen ze geboren werd, dat hij de hele tijd moest gaan kijken of ze niet dood in haar wiegje lag.” Het is dus erg aannemelijk dat ze samen met haar overleden vriend een kindje heeft. Dit verklaart ook waarom ze eerder een roze jurkje kocht voor een meisje van vijf. We zien Nina later naast een kist staan en hoe ze de trouwring van de man zijn vingers haalt. Uiteindelijk rent ze zichtbaar overstuur naar buiten en wanneer ze aankomt bij haar auto zien we een klein meisje slapend tegen het raam liggen. In de auto bekijkt Nina de trouwring waar Anne aan de binnenkant staat. Dan zien we tussendoor het shot van een huilende vrouw, die waarschijnlijk Anne is. Het beeld gaat daarna weer terug naar Nina in de auto. Dan zien we een scène met vage beelden waarin Nina de liefde bedrijft met een man en de tekst “waar was je” een aantal keren wordt herhaald. In haar huis is een wand met foto’s te zien van Nina, een man en het kindje. Het beeld flitst heen en weer en de kijker heeft geen idee wat er precies speelt. We zien hoe Nina in haar huis voor de voordeur zit en er een man voor de deur staat, terwijl ze schreeuwt dat hij weg moet gaan.

De daaropvolgende scène zien we hoe Nina verslagen naar een vrachtwagen (die van haar overleden vriend) staat te kijken die compleet total loss is. Hierna volgt een gesprek met een man die haar al zijn spullen toeschuift en zegt dat ze alles van hem mee mag nemen. Wanneer ze kindertekeningen bekijkt die in de vrachtwagen hingen, zegt de man: “ Ja zijn jongens waren alles voor hem, hoeveel hadden jullie er eigenlijk?” Nina’s antwoord daarop is: “ Ik ben haar niet.” Hierna zien we hoe Nina weer thuis is en de man bij wie ze eerder huilend in zijn armen viel, zegt haar dat ze ook met hem mee kan gaan. Ondertussen bekijkt Nina een rouwkaart waarop staat: Boris Nathan Jonas Plateel. Hier wordt dus duidelijk waarom het eerste hoofdstuk Boris heet. Dan zegt de man: “Nina het was mijn broer ik kon hem niet verraden.” Hierop antwoord ze: “Moet ik je nu vergeven?” Langzaamaan wordt duidelijk dat Nina de maîtresse van de overleden man was en hij nog een heel gezin had waar zij niets van af wist. Een eerder vermoeden wat voor de kijker dus nu bevestigd wordt. We zien vervolgens hoe Nina met haar dochtertje zit te eten bij een weg restaurant. Tussendoor zien we een beeld van de hond met Paco en zijn moeder die zegt: “ Nee paco je gaat niet nu de hond uit laten.” We zien hoe Paco de hond in een lijkwagen wil duwen terwijl hij roept: “Het was zijn hond.” Het beeld gaat weer terug naar Nina en we zien dat ze haar dochtertje kwijt is. Ze rent al

roepend “Pien” de parkeerplaats op. We zien Pien die een vrachtwagen probeert in te klimmen (waarschijnlijk omdat dit haar doet denken aan haar vader). Vervolgens staat ze met haar moeder bij de wc’s en als ze haar moeder wil knuffelen, duwt Nina haar weg.

De scène hierna is de begrafenis van Boris en we zien zijn zoon Paco verdrietig weglopen. Hij loopt naar een bankje waar nog een andere jongen en een meisje zitten. Dan zegt hij tegen zijn vrienden: “Volgens mij heeft hij het expres gedaan” en suggereert dus dat zijn vader zelfmoord heeft gepleegd. We zien ondertussen hoe Nina met Pien een tuin in loopt en Pien achter een hekje neerzet en wegloupt. Vervolgens zien we hoe Nina zonder Pien wegrijdt en haar eigen dochttertje dus zomaar achterlaat. Daarna zien we hoe Paco vervolgens diezelfde tuin in loopt met zijn vrienden en het kleine meisje ziet staan. Terwijl Nina weg rijdt in haar auto komt de aftiteling van de film in beeld. Zowel het einde van deel één als twee is deprimerend. Net als *Vagabond* en *Nothing Personal* zwerft het hoofdpersonage langs de weg. Ook is er sprake van een enorm verdriet en verlies wat de personages met zich mee dragen. Beiden vrouwelijke personages gaan eigenlijk op de vlucht voor hun verdriet. Het idee van een zoektocht komt weer terug, maar naar wat precies is niet helemaal helder. In *Zurich* krijgt de kijker meer antwoorden dan in *Nothing Personal*, want daar weten we niet precies waarom de relatie tussen Anne en man is beëindigd. Toch is er in beide films nauwelijks dialoog en krijgen we toch een goed beeld van hoe slecht de personages zich voelen. Er blijft veel onduidelijk en de kijker blijft met vragen zitten. Beiden vrouwen geven zich niet echt bloot. Wederom is ook in *Zurich* de uitkomst van de zelfexploratie enorm zwartgallig. We zien Nina eigenlijk alleen maar meer afzakken en hoe haar verdriet haar langzaam kapot maakt.

3.4 Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik betoogd dat de road movie *Dunya en Desie* in de traditie van *Thelma and Louise* en *Boys on the Side* staat. Immers, terwijl ze onderweg zijn, ontdekken ze hun identiteit. In deze film staat ook het bekende zoektocht en vlucht motief uit de road movie centraal. Desie is op zoek naar haar vader en Dunya vlucht voor haar familie en hun traditionele denkwijzen. Uiteindelijk blijkt de gemaakte trip heel heilzaam te zijn voor de twee vriendinnen. Wezenlijk daarbij is dat de vriendinnen alleen hun identiteit kunnen exploreren dankzij het vinden van de juiste reisgenoot. Desie is voor Dunya een ideale partner, omdat ze als rebelse Hollandse de rol van gangmaker op zich neemt en nergens voor terug deinst. Dunya is op haar beurt voor Desie weer ideaal, omdat zij voldoende van de

gebruiken en rituelen kent in Marokko om te voorkomen dat ze in de problemen komen. *Dunya en Desie* kan zelfs gelinkt worden aan het idee van *The Wizard of Oz*, want alles wat de twee meiden ontdekken heeft uiteindelijk met oorsprong en familie te maken. Daar waar in de meeste Europese road movies aan het einde nog allerlei ontbrekende stukjes zijn, heeft deze film wel een sluitende oplossing. *Nothing Personal* en *Zurich* staan vooral in de Europese road movie traditie. Deze road movies doen meer denken aan het neerslachtige Franse *Vagabond* van Varda. De vrouwen in deze films ogen enorm ongrijpbaar en toch wordt de kijker aangespoord om zich te verplaatsen in het personage. Bij de gebruikelijke karakterontwikkeling in films krijgen we genoeg informatie over de personages, maar bij deze films is de achtergrond juist heel summier. We krijgen als kijker niet of nauwelijks informatie, waardoor het lastig is om een goed beeld te vormen van een personage. Deze scenariokeuze zorgt ervoor dat het haast onmogelijk wordt om duidelijke oorzaak en gevolg relaties te leggen. Het verschil met *Zurich* is dat we in *Nothing Personal* niet van het (traumatisch) verleden te zien krijgen en in *Zurich* dient zich dit in flarden en droomsequenties aan. Zowel bij *Nothing Personal* als *Zurich* is te zien dat het road movie genre ontoereikend is om ‘genezing’ van trauma te bieden, zoals andere road movies wel een heilzame trip zijn gebleken. Het draait hier om een vorm van ‘typisch’ Europese introspectie, zij het zonder feelgood oplossing, want in beide gevallen is de uitkomst van de zelfexploratie enorm deprimerend. Beide films suggereren een onvertelbaar trauma. Het road movie genre leent zich uitstekend voor dit type films met getraumatiseerde vrouwen, omdat het veel minder dan andere film genres, specifieke narratieve conventies kent. Het genre is op dat vlak juist erg ‘open’, zonder vaste vertelpatronen die je bijvoorbeeld bij de film noir en de western terug ziet. Die openheid zie je terug in de onmogelijkheid om een heldere verhaallijn vast te stellen, om een scherp psychologisch profiel van het hoofdpersonage te krijgen. Tekenend is met name de omkering in *Zurich* van deel 2 met deel 1. Hierdoor wordt het nog ingewikkelder om een duidelijk beeld te vormen. De filmstijlen die worden gebruikt om deze trauma’s vast te leggen zijn dan ook meer registrerend dan verklarend. Registrerend op het vlak van cameravoering en een montage die zo onnadrukkelijk is dat deze nauwelijks verklaring biedt.

Literatuur

Boyd, Susan. C. *Hocked: drug war films in Britain, Canada, and the United States*. Toronto, Buffalo: Routledge. 2008.

Cohan, Steven en Ina Rae Hark. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997.

Dick, Leslie. "Sight and Sound A-Z of cinema. R road." *Sight and sound*, nr. 7 (1997): p. 22-27.

Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Viking Press, 1957

Hämmerle, E. "Gender on the Road: Boys on the Side by Herbert Ross and Thelma and Louise by Ridley Scott." Vienna: University of Vienna.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas: University of Texas Press, 2002.

Mazierska, Ewa en Laura Rascaroli. *Crossing new Europe. Postmodern travel and the European road movie*. Londen: Wallflower Press, 2006.

Orgeron, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Melies to Lynch and Kiarostami*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

Roberts, S. Western meets Eastwood: genre and gender on the road. In S. Cohan & I. R. Hark (Eds.), *The Road Movie Book* (pp. 45-69). New York: Routledge, 1997.

Shiel, Mark. "Banal and Magnificent Space in Electra Glide in Blue (1973), or an Allegory of the Nixon Era." *Cinema Journal* 46:2 (2007): 91-116

Verstraten, Peter. *Humour and Irony in Dutch Fiction Film*. Amsterdam University Press, ter perse.

Verstraten, Peter. "Rebellion Reinvented: The Cases of *Y Tu Mama Tambien* and *Japón*". Lezing bij symposium over de road movie. Universiteit Leiden, 2014.

Zwagerman, Joost. "Zwagerman leest Boeken On the Road." *De Volkskrant*, 2013.

Films

Bonnie and Clyde. Dir. Arthur Penn. Perf. Warren Beatty, Faye Dunaway en Gene Hackman. Warner Bros, 1967.

Boys on the Side. Dir. Herbert Ross. Perf. Whoopi Goldberg, Drew Barrymore en Mary-Louise Parker. Warner Bros, 1995.

Easy Rider. Dir. Dennis Hopper. Perf. Peter Fonda, Dennis Hopper en Jack Nicholson. (Colombia Pictures, 1969)

Dunya en Desie in Marokko. Dir. Dana Nechushtan. Perf. Maryam Hassouni en Eva van de Wijdeven. Independent Films, 2008.

Nothing Personal. Dir. Urszula Antoniak. Perf. Stephan Rea en Lotte Verbeek. Cinema Delicatessen, 2009.

Sans toit ni loi. Dir. Agnès Varda. Perf. Sandrine Bonnaire. MK2 Diffusion, 1985.

The Grapes of Wrath. Dir. John Ford. Perf. Henry Fonda en Jane Darwell. 20th Century Fox, 1940.

Thelma and Louise. Dir. Ridley Scott. Perf. Susan Sarandon en Geena Davis. Metro-Goldwyn-Mayer, 1991.

The Searchers. Dir. John Ford. Perf. John Wayne. Warner Bros, 1956.

The Wizard of Oz. Dir. Victor Fleming. Perf. Judy Garland en Jack Haley. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Wild at Heart. Dir. David Lynch. Perf. Nicolas Cage en Laura Dern. The Samuel Goldwyn Company, 1990.

Wild Strawberries. Dir. Ingmar Bergman. Perf. Bibi Andersson. AB Svensk Filmindustri, 1957.

Zurich. Dir. Sacha Polak. Perf. Wende Snijders. Twin Pics, 2015.