

Op weg naar (n)ergens: de Nederlandse road movie

De belangrijkste kenmerken van de meest recente cyclus van Nederlandse
road movies vanaf 2008

“Where are you going?”

“I’m just going”

- *Nothing Personal* -

Iris Gagestein

S0817805

Scriptiebegeleider: Dr. P.W. J. Verstraten

Tweede lezer: Dr. J. J. M. Houwen

Inleverdatum: 19 augustus 2016

Aantal woorden: 18651

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
HOOFDSTUK 1 - HET BEGIN VAN DE NEDERLANDSE ROAD MOVIE	8
HEB MEDELIJ, JET!	8
EN ROUTE	11
THE DELIVERY EN LOENATIK DE MOEVIE	13
FALENDE NEDERLANDSE ROAD MOVIES	18
HOOFDSTUK 2 - DE RECENTE CYCLUS VAN NEDERLANDSE ROAD MOVIES.	21
KENMERKEN VAN DE RECENTE CYCLUS VAN NEDERLANDSE ROAD MOVIES: MULTICULTURELE IDENTITEIT	25
RABAT	25
KENMERKEN VAN DE RECENTE CYCLUS VAN NEDERLANDSE ROAD MOVIE: TRAUMAVERVERWERKING	31
NOTHING PERSONAL	33
ZURICH	35
CONCLUSIE	38
BRONNENLIJST	42

Inleiding

In zijn studie *Driving Visions* beschouwt David Laderman het road movie genre als een typisch Amerikaans genre. Het is volgens hem verbonden met de cultuur, het landschap en de samenleving en vindt daar zijn origine. Samen met de film *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) wordt *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) door hem als de eerste volwaardige road movie gezien, met de twee vrienden door op hun motoren het Amerikaanse landschap doorkruisen op zoek naar de ware identiteit van de Verenigde Staten. Ondanks deze schijnbare onlosmakelijkheid met het landschap, geschiedenis en cultuur, worden er over de hele wereld road movies gemaakt, telkens weer aangepast aan de plaatselijke cultuur. Het open landschap in Australië leent zich bijvoorbeeld voor films als *Mad Max* (George Miller, 1979) of *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliot, 1994). Beide films kwamen uit na de opkomst en ontwikkeling van het genre in Amerika. In Europa komt het reis narratief al eerder voor in films van Ingmar Bergman (*Wild Strawberries*, 1957) en Federico Fellini (*La Strada*, 1954), maar volgens Laderman hebben ze nog niet de politieke impact die *Bonnie and Clyde* en *Easy Rider* zo bepalend maakten, zo zal ik later uiteenzetten.

Je kunt met Laderman stellen dat de politiek geladen road movie ook in de Europese cinema voorkomt, zoals in het geval van *Sans Toit, Ni Loi* (Agnès Varda, 1985), maar op welke gronden kan er gesproken worden van een specifiek Nederlands road movie genre? In deze thesis wil ik de conventies van dit genre bespreken en uitgaan van het jaar 2008 als een keerpunt. Wat zijn de belangrijkste kenmerken van de cyclus van de Nederlandse road movie na dit jaartal?

Waarom is het nodig om een genre te definiëren? Volgens Timothy Corrigan in *Cinema Without Walls* (1991), is het nooit mogelijk om een film te maken die een perfecte representatie van het genre is. Films lopen vaak over van het ene genre in het andere en combineren kenmerken van verschillende genres. Toch wordt de aanduiding van een genre nog veel gebruikt in reviews, interviews en beschrijvingen. Het genre geeft aan de kijker een initieel idee van de richting die de film op zal gaan. Het is lastig om het road movie genre in een paar termen te definiëren, omdat het een voorbeeld van een genre is dat nauw samenhangt met gebeurtenissen in de hedendaagse samenleving. De definitie van het genre wijzigt zich ook met veranderingen in deze samenleving.

Waar andere genres bepaalde iconografische en narratieve verwachtingen oproepen, is de road movie onbepaald en veranderlijk. Het roept verwachtingen op van een reis en een voertuig, maar dit zijn losse termen en kenmerken die in veel verschillende genres te zien zijn. Zo roept de Western

een bepaalde iconografie op van een prairie- of woestijnlandschap, ontmoetingspunten zoals de saloon en een paard als vervoersmiddel. Daarnaast roept het bij de kijker ook narratieve verwachtingen op, zoals een duidelijk beeld van wie goed en slecht is en een confrontatie die hoogstwaarschijnlijk in een shoot-out eindigt, waarbij de *good guy* als winnaar uit de strijd komt. Desalniettemin kun je stellen dat er in een road movie vaak een spirituele of emotionele reis plaats vindt en dat de hoofdpersonen een ontwikkeling in hun identiteit ondergaan. Naast deze narratieve elementen, zijn er ook een aantal stijl elementen die makkelijk te herkennen zijn, zoals camerastandpunten (op de motorkap, in de spiegel) en het gebruik van bepaalde muziek. Deze componenten herkent de kijker vaak intuïtief als componenten van het road movie genre.

In tegenstelling tot de western, ontbreken soortgelijke terugkerende vertelconventies bij de road movie.

Wat films in het genre volgens Corrigan in ieder geval gemeen hebben is een voertuig, maar niet perse de weg. De weg geeft context aan het verhaal en biedt een structuur die vragen oproept met elke nieuwe weg of richting die genomen wordt. Het zijn vooral de tussenstops die gemaakt worden onderweg die de structuur geven, door onverwachte momenten en ontmoetingen (Laderman 13-14).

De hoofdpersoon identificeert zich niet zozeer met de weg of de reis, maar met het voertuig. Zelfs de camera neemt het perspectief van het voertuig aan; we zien de reis als het ware door de ogen van het voertuig (Corrigan 146). Het voertuig laat de kijker de wereld zien door het frame van de voorruit en toont ons de reflectie van de reiziger in de spiegel en verbindt de twee op deze manier. De identiteit van de reiziger wordt weerspiegeld door het voertuig, soms zelfs overgenomen. Vanaf de jaren '60 zijn dit mechanische voertuigen die een individu zelf kan besturen: auto, truck, motor in plaats van een trein of bus die een andere bestuurder heeft. Pas wanneer dit gebeurt, kunnen we volgens Corrigan spreken van de echte road movie, namelijk wanneer "het quest motief gemechaniseerd wordt" (Corrigan 144-145).

In de jaren '60 wordt autorijden een cultureel fenomeen in de Verenigde Staten van Amerika en dit is terug te zien in film, waarin de auto en ermee reizen in opkomst zijn (Laderman 44). Dit heeft verschillende oorzaken; geografische, zoals de aanleg van een nieuw wegennetwerk en culturele, met de opkomst van de Beat-generatie. Na de Tweede Wereldoorlog werd reizen met de auto ondersteund door de aanleg van het nieuwe wegennet. President Eisenhower liet in 1954 het "Interstate Highway System" ontwerpen, wat een verbeterd en zeer uitgebreid wegennetwerk door heel Amerika inhield. Dit had economische en commerciële doeleinden en werd ten slotte volop gebruikt door de Amerikaanse bevolking voor werkverkeer en vrijetijdsbesteding (Boyer 830-831). Het wegennet deed een beroep op de oude *frontier* gedachte en daagde mensen uit om het land te

(her)ontdekken (Laderman 40) .

Nadat de camera al op de verschillende voorgaande vervoersmiddelen geplaatst was, zoals de trein en raket (Georges Méliès, *Trip to the Moon*, 1902) kon het niet uitblijven dat deze ook op de auto gemonteerd werd. Volgens Jacques Aumont in 'The Variable Eye, or Mobilization of the Gaze' in: *Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography* was "the vehicle already adapted to its function as a bearer of the camera, the eye..." (Aumont 8).

Een van de grote culturele veranderingen die van invloed was op de ontwikkeling van de road movie was de opkomst van de Beat-generatie. De Beat-generatie kreeg een stem door onder andere schrijver Jack Kerouac met zijn boek *On the Road* (1957). De alternatieve waarden van de Beat generatie waar hoofdpersonages Dean en Sal toe behoren, groeit uiteindelijk uit tot de *counter-culture* die voeding biedt voor de latere road movie (Laderman 10). De auto en het wegennet geven hen de kans om Amerika te doorkruisen op een zoektocht naar Deans vader, maar waar ze uiteindelijk vooral zichzelf 'ontdekken'. Deze literaire voorgangers maken deel uit van de *counter-culture* van de jaren '60, waar *Bonnie & Clyde* (1967) en *Easy Rider* (1969) producten van zijn.

Door *On The Road* veranderde de samenstelling van de personages in de road movie. Voorheen waren personages door omstandigheden gedwongen onderweg, zoals de familie Joad in *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), die wegtrekt van ellendige omstandigheden. Volgens Laderman is *The Grapes of Wrath* vanwege het gedwongen karakter eerder een "social problem film" en geen 'echte' road movie.¹ In *On the Road* daarentegen, gaat het om twee vrienden, twee buddies, die samen de (vrije) keuze maken om de reis te maken. Soms wordt de auto gedeeld met andere personages, zowel mannelijk als vrouwelijk, maar deze ontmoetingen duren nooit lang. De heteroseksualiteit van de mannen en hiermee het genre, wordt benadrukt door de manier van omgaan met vrouwen en het feit dat de auto altijd boven de vrouwelijke personages gekozen wordt. Vrouwen leiden af en herinneren aan de traditionele waarden waarmee gebroken moet worden (Laderman 20).

Corrigan noemt als belangrijkste reactie op de samenleving van de jaren '60, de rol en positie van de man in de samenleving en in de film (Corrigan 137-138). Het road movie genre is volgens Corrigan een masculien genre, waarin "mannelijke hysterie" een grote rol speelt, en waarin de vrouwen ofwel helemaal niet voorkomen, of enkel een ondersteunende rol hebben. Deze mannen vluchten weg van hun traditionele thuissituatie, omdat ze zich daar beperkt voelen. De weg zou hen helpen om hun ware zelf te vinden en zijn. De mannen kunnen echter niet ontsnappen omdat het voertuig een *domestic sphere* is, waarin zij de normen, waarden en verwachtingen meenemen. Mannen domineren het genre, waarin vrouwen slechts een bijrol spelen, waardoor het een mannelijk genre

¹ Deze films waren een directe invloed op de ontwikkeling van de road movie. Een voorbeeld van een dergelijke "social-problem film" is *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy, 1932), een film die

is geworden. "The contemporary road movie (and its first cousin, the buddy movie) responds specifically to the recent historical fracturing of the male subject ... and the and the hysterical but impossible need to stabilize male identities within history." (Corrigan 138).

Corrigan, wiens studie begin jaren negentig verschijnt, vindt dat het genre uitgekauwd is. Waar het genre in de jaren '60 vernieuwend was en een stem gaf aan groeperingen die kritiek wilden uiten, lijkt de film industrie volgens Corrigan alleen nog films te kunnen produceren die haast nostalgisch terugkijken naar het verleden en geen kritiek uitten op de hedendaagse gebeurtenissen in de samenleving. In de jaren '80 worden de films bijna parodieën: hysterie (in het narratief en stijl). De klassieke held of rebel is vervangen door een hopeloze figuur die ronddwaalt zonder concreet doel of bestemming. Laderman valt Corrigan bij, wanneer hij stelt dat de road movies aan het eind van de jaren tachtig en begin jaren negentig het publiek niet kritisch prikkelen (Laderman 134). Volgens hem loopt het publiek net zo doelloos rond als de reiziger in de film, wat ondersteund wordt met hysterisch mobiel camerawerk en excessief geweld (Laderman 134). "Representations overdetermined by their materiality and no longer even interested in accommodating history and cultural change" (Corrigan 151). Laderman noemt deze ontwikkeling het "depoliticizing" van het genre. Het gaat meer om een visueel spektakel en spanning dan om sociale of politieke kritiek die de basis van de film horen te vormen. Hij noemt hierbij films als *The Road Warrior* (George Miller, 1982) waarin de focus op actie en spanning ligt die door het rijden worden veroorzaakt en niet op dialoog of de ontwikkeling van het plot (Laderman 136). *Stranger than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) waarin er doelloos rondgereisd en gestopt wordt, krijgt een ironische ondertoon waarbij de reizigers en de reis belachelijk gemaakt lijken te worden (145). Ten slotte is *Wild at Heart* (David Lynch 1990) een film die zich totaal ontkoppelt van de sociale of politiek situatie in de maatschappij. De film toont een koppel wat helemaal niet wil rebelleren, maar juist op zoek is naar een gezin en een traditionele thuissituatie. Niet alleen het narratief, maar ook de camerastandpunten, techniek en montage zijn hysterisch. Hiermee wordt geweld overdreven en niet binnen een context geplaatst.

Maar dit verandert rond dezelfde tijd dat Corrigan's studie verschijnt. Vanaf de jaren '90 wordt het road movie genre door minderheden uit de samenleving gebruikt om hun kritiek op hun positie in de maatschappij te uiten. De masculiene hysterie die door Corrigan als kenmerk van het genre geldt, verandert in de jaren '90, met de film *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Het genre actualiseert zichzelf zodoende telkens met een nieuwe cyclus, als reactie op nieuwe veranderingen in de maatschappij. Hier ligt ook de kracht en vooruitgang van het genre: het is in staat om te reageren op historische ontwikkelingen. Als dit niet gebeurt, verliest het genre in de ogen van Corrigan en Laderman zijn (maatschappelijke) relevantie en zullen de films falen als road movies.

In de jaren '80 en rond de uitgave van Corrigan's *Cinema Without Walls* (1991), komen er in Nederland ook enkele films tot het road movie genre gerekend zouden kunnen worden. De films hebben een (gedeeltelijk) reis narratief en voldoen aan enkele stilistische verwachtingen die bij het genre naar voren komen. In het eerste hoofdstuk zal ik analyseren of deze films stroken met de 'hysterische' problematiek die Corrigan in zijn boek schetst over het genre. In het tweede hoofdstuk zal ik uitgaan van de gedachte van 'revitalisering' die Laderman introduceert. Heeft de cyclus van road movies in Nederland die rond 2008 gestalte krijgt, ook daadwerkelijk een nieuwe impuls gegeven aan het genre én aan de vaderlandse cinema?

Hoofdstuk 1 - Het begin van de Nederlandse road movie

Voor 2008 is er amper sprake van een op zich zelf staand Nederlands road movie genre (Verstraten 101). Er is tot dan toe maar een bescheiden aantal films met een reis narratief, waarin gebruik wordt gemaakt van de auto als vervoersmiddel. Net als in Amerikaanse road movies voelen de personages een drang naar vrijheid die de weg en de reis beloven. Het probleem met de Nederlandse road movie is dat de weg die mogelijkheid niet altijd biedt, zo wil ik aangeven. En dat is wellicht een reden dat deze (vroeg) Nederlandse road movies nooit echt succesvol zijn geworden.

Heb Medelij, Jet!

In 1975 komt *Heb medelij, Jet* (Frans Weisz, 1975) uit, een van de spaarzame road movies in de Nederlandse filmgeschiedenis. Deze film heeft een reis narratief waarin een schijnbaar nette huisman het land doorkruist om mensen op te lichten met zijn gladde verkooppraatjes. Tijdens de openingsscène zien we hem in zijn auto door het Nederlandse landschap rijden, om broodroosters te verkopen. Maar dan komt hij zijn oude criminele partner tegen en ze herenigen zich om hun oude praktijken weer op te pakken. Regisseur Frans Weisz wilde voor *Heb Medelij, Jet!* eigenlijk samenwerken met Rijk de Gooyer, met wie hij al twee eerdere films opnam. De Gooyer was vooral bekend als komiek in het theater waar hij samenwerkte met Johnny Kraaykamp. Zij zouden als duo in de film spelen, maar De Gooyer bedankte hier uiteindelijk voor. Piet Römer werd als vervanger benaderd en speelde de rol. Het afhaken van de beoogde hoofdrolspeler was de eerste tegenvaller voor Weisz bij het maken van de film, waarna nog meer zouden volgen.

Heb Medelij, Jet is afgeleid van de Amerikaanse *buddy film*. Twee oude vrienden, samengebracht door hun oplichtpraktijken, reizen door het landschap in een auto. De *buddy film* heeft als hoofdkenmerk dat de twee mannelijke hoofdrolspelers doormiddel van een reis nader tot elkaar komen en hun vriendschap versterken. Vaak zijn ze op de vlucht voor traditionele waarden van een conservatieve samenleving en op weg naar het onbekende, zoekende naar een plek die hen niet onderdrukt. Hiervoor wordt de auto gebruikt, die als technologische representatie van vrijheid, mogelijkheden tot ontsnapping en ontdekking biedt.

Onderweg zijn de buddies op elkaar aangewezen en daardoor kan de communicatie soms moeizaam verlopen en ontstaan er misverstanden. In *Heb Medelij, Jet!* lijken de twee mannen op het eerste gezicht erg op elkaar; beide zijn criminelen en zijn zeer bedreven in het oplichten van mensen. Maar terwijl Bodde zichtbaar geniet van hun reis en praktijken, voelt Tim nog een connectie met zijn thuis en zijn vrouw Jet die daar op hem wacht. Hij pleegt elke dag een telefoontje, met de boodschap dat

hij nu dan echt naar huis zal komen, maar blijft toch doorreizen. Hij verzint elke keer een leugen, maar kan dit op den duur niet meer volhouden. Hij vertelt haar eerlijk dat hij "gewoon even vrij wil zijn", terwijl hij in een telefooncel staat die omringd is door motoren die deze vrijheid belichamen. Die groep lijkt ook hun vrouwelijk bijrijder Aafke, in te pikken; zij zijn namelijk echt vrij.

Geheel in de geest van de (Amerikaanse) road movie zit deze vrouw niet aan het stuur, maar rijdt ze mee en staat zij de ontwikkeling van de mannen vaak in de weg; zij vormt een afleiding. Aafke wordt aan het einde van de film overgehaald door een succesvollere oplichtersbende om met hen mee te gaan, en als Bodde ook verdwijnt, keert Tim naar huis terug.

Als ze met z'n drieën op een Friese fierljeppen wedstrijd zijn, realiseert de hoofdpersoon zich dat hij gevoelens heeft voor Aafke. Maar dan komt er een nieuwe man in beeld, opnieuw een referentie naar het Amerikaanse genre. Een man met wat veel op een cowboyhoed lijkt, springt. De muziek stopt, het beeld is in slow motion. Hij lijkt daarmee bijna uit een Western weggelopen te zijn. Daar kunnen de mannen het natuurlijk niet bij laten zitten, er moet ook gesprongen worden en het wordt een stand-off tussen de twee mannen.

Volgens Devin Orgeron zou deze film tot een vroege cyclus van road movies gerekend kunnen worden. De film heeft een reis narratief, met als hoofdpersonages twee buddies en een vrouwelijke bijrijder zijn. Ook leert de reis hen, in ieder geval Tim een belangrijke les over zichzelf. Hij wil eigenlijk graag terug naar huis keren, naar zijn vrouw en aan het einde van de film besluit hij ook daartoe.

Echter, de film zou nooit op de waardering van David Laderman hebben kunnen rekenen. Volgens hem zou deze film niet voldoen aan een aantal kenmerken die voor hem het basisprincipe van de road movie vormt. Hij beargumenteert dat een road movie pas echt relevant is als die een politieke visie op de samenleving biedt. De film kan een middel zijn om een stem te geven aan minderheden uit de samenleving. Vooral de *buddy* en *outlaw* films geven expressie aan diegene die buiten de samenleving vallen of stappen en tot de *counterculture* behoren. *Heb Medelij, Jet!* uit geen kritiek en staat volledig los van de samenleving en maatschappelijke kwesties van die tijd. Ook maken de hoofdpersonen geen echte ingrijpende veranderingen mee. Uiteindelijk keert Tim terug naar huis, naar zijn gezin en baan. De reis heeft geen invloed of consequenties met zich mee gebracht.

De film 'faalt', om Corrigan te parafraseren, zoals Amerikaanse road movies in deze tijd ook faalden.

De regisseur Frans Weisz gaf later toe dat *Heb Medelij, Jet!* voor hem een dieptepunt uit zijn carrière was. Hij wilde al voor er begonnen was met de film de stekker uit het project trekken, door onder andere afhakende acteurs en een tegenvallend script.² Ook tijdens de opnames wilde Weisz "met

² <http://www.nlfilmdoek.nl/dvd-blu-ray/dvd/dvd-heb-medelij-jet/>

mijn auto tegen een boom aanrijden", en de film bleek ook na uitkomst tegenvallende kritiek en bezoekers te ontvangen.

De film kan onsuccesvol genoemd worden door het ontbreken van een aantal belangrijke conventies. Vooral het ontbreken van enige vorm van kritiek, cultureel en/of politiek, speelt hier een grote rol. Volgens David Laderman is dit het kenmerk wat in het Amerikaanse genre de road movies uit de jaren '60 onderscheidt van diens voorgangers uit eerdere jaren. Deze eerdere film worden, omdat zij dit kenmerk niet hebben, door Laderman niet gerekend als road movies, maar als voorlopers en inspiratie (Laderman 43-44). Ook mist deze film de zoektocht naar identiteit, zowel een nationale als een individuele identiteit. De weg is een plek waar identiteit ontwikkeld en ontdekt kan worden, zoals te zien is in de road movie *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). In *Heb Medelij, Jet!* lijkt de weg hiertoe te leiden, maar uiteindelijk heeft de reis geen consequenties en eindigen de personages weer waar zij begonnen zijn.

Ten slotte speelt de film zich uitsluitend in Nederland af, wat er door de beperkte afstanden voor zorgt dat er niet ver gereisd kan worden. Hierdoor komen de personages niet in aanraking met andere culturen of nationaliteiten en vindt er alleen interactie plaats met mensen die net zo zijn als zij, namelijk een andere groep oplichters. Hierdoor blijven zij zich in een bubbel bevinden en worden er geen fysieke of persoonlijke grenzen overgestoken.³

In de jaren '80 en '90 komen er meer films uit waarin de auto een belangrijke rol gaat spelen en meerdere kenmerken van het road movie genre te zien zijn. Maar is er sprake van succesvolle road movies? Bij deze films wijken de regisseurs verder af van het Amerikaanse genre, dat nog duidelijk als invloed te zien was in *Heb Medelij, Jet!*. Er wordt geëxperimenteerd met vorm, narratief en doel van de reis. Er wordt getracht om naar een Nederlands road movie genre toe te werken, maar de films bevatten telkens minstens één element dat niet overeenkomt met de genreconventies. De kenmerken van het genre worden in sommige Nederlandse films zelfs tegengesproken, wellicht als een vorm van kritiek.

Lost in Amsterdam (Pim de la Parra, 1989) gaat over een privédetective die in Amsterdam de man van een rijke dame probeert te vinden. Tijdens zijn zwerftochten in de stad raakt hij steeds verder verzeild in de onderwereld. De detective wordt gefilmd als hij in de auto zit. Met een laag budget werd de film in 11 dagen opgenomen in Amsterdam. Voor het Amerikaanse genre was het geringe

³ Voor een andere Nederlandse film met een road movie motief uit de jaren '70, geldt min of meer dezelfde 'beperking': in *Een Stille Liefde* (René van Nie, 1977) kidnapte een vader zijn zoon en trekt rond door Nederland en België. Er is weinig contact met andere mensen, maar vooral met de moeder. Na een aantal telefoongesprekken besluit de vader zijn zoon terug naar huis te brengen. Er is geen sprake van persoonlijke ontwikkeling onderweg.

budget één van de redenen om films buiten op te nemen en niet in de studio. Ook de auto leende zich hiervoor, omdat er maar in één kleine ruimte gefilmd hoefde te worden. Echter, de auto wordt in deze film weinig gebruikt en brengt de reizigers niet verder dan de binnenstad van Amsterdam.

En Route

Vijf jaar later komt de film *En Route* (Paul Ruven, 1994) uit. Bijzonder aan deze film is dat hij zich bijna exclusief in de auto afspeelt. De camera is op de achterbank van een huurauto geplaatst en blijft daar gedurende de gehele film. Dit zorgt ervoor dat de auto bijna een personage in de film wordt, door wiens ogen de kijker het verhaal ziet afspelen.

De auto wordt gebruikt door Wietske, die haar man Lou voor een dag verlof ophaalt uit de gevangenis.⁴ Het is niet meteen duidelijk wat de reden voor zijn opsluiting is of waarom hij nu opeens vrij is gekomen. Deze verwarring wordt gevoed door de mise-en-scene en montage. Korte clips volgen elkaar op waarin de echtgenoten met elkaar discussiëren en door Amsterdam rijden, waardoor het verhaal zich langzaam ontvouwt. We zien het stel van achteren, waardoor hun gezichten en uitdrukkingen grotendeels verloren gaan. Hierdoor gaat de focus van de kijker vooral naar wat er door de voorruit te zien is. De buitenwereld is alleen te zien door het frame van de voorruit en de gezichten van de personages bevinden zich enkel in het frame van de achteruitkijkspiegel. Op deze manier worden de buitenwereld en de hoofdpersonen met elkaar verbonden, waardoor de identiteit van de personen wordt verbonden met de auto. De auto is als het ware een verlengstuk van de bestuurder geworden (Corrigan 144-146). Amsterdam komt voorbij, samen met de andere vervoersmiddelen die zich in de stad bevinden, zoals auto's, fietsen en trams. Ook zien we de inwoners van de stad voorbij lopen en zich ergeren aan de auto. Deze staat om de haverklap midden op straat stil. De auto is niet één met het landschap en er is zeker geen rust te vinden tijdens deze reis.

De auto is een bubbel en contact met de buitenwereld is moeilijk. Er is een telefoon in de auto waarmee Wietske contact probeert te zoeken met haar nieuwe vriend, waarvan haar man geen weet heeft. Haar man Lou verbiedt haar om de telefoon te gebruiken; hij wil haar afsluiten van de wereld buiten de auto. Binnen in de auto lijkt de man kalm, maar zodra hij uitstapt toont hij zijn ware aard en is hij gewelddadig en opvliegerig. Dan blijkt hij een pistool bij zich hebben, waarmee hij een andere boze chauffeur bedreigt. Als ze achteruit wegrijden zien we voor het eerst duidelijk het gezicht van Lou. Hij lacht en geniet duidelijk van de macht die hij heeft en de angst die hij inboezemt, ook bij zijn vrouw.

⁴ Wietske wordt gespeeld door Marieke Heebink en haar man Lou door Jack Wouterse. Hij won voor zijn vertolking van Lou een Gouden Kalf voor Beste Acteerprestatie in een TV Drama, op het Nederlands Film Festival van 1994.

Dan komt de reden naar boven waarom Lou verlof heeft voor die dag. Hij wil zijn Turkse celmaat een dienst bewijzen. Terwijl Lou dit uitlegt aan Wietske wordt er plotseling van auto gewisseld. De camera blijft nog even achter in de oude auto terwijl man en vrouw allebei al uit zijn gestapt, alsof wij als kijker verward achterblijven. Dan zitten we plotseling achterin de nieuwe, gestolen auto en vervolgt de weg zich. De personages kunnen de camera niet afschudden. De vrouw draait door, ze wil niet aan criminele activiteiten meewerken en eist dat de auto stopt. Lou zegt dat ze vandaag zullen scheiden, en dat wil ze graag, dus blijft ze. Lou vertelt verder waarom hij de verlofdag gebruikt om celmaat Ahmed te helpen. Als hij hem niet helpt, zal de vrouw genaamd Fatima op wie hij verliefd is uitgehuwelijkt worden. Als Wietske Fatima gaat halen, is Lou gedwongen om een blokje om te rijden, terwijl de camera bij hem in de auto blijft. De kijker mist hierdoor wat er gebeurt en als de auto terugkeert in de straat is er te zien hoe er iemand in een kofferbak geduwd wordt. Dit zorgt voor spanning en onzekerheid bij de kijker en de personages.

Tijdens de autorit hebben de man en vrouw een gesprek over hun relatie voor de gevangenisstraf. Wietske zegt: "het eerste wat je zegt tegen me is rijden, rijden, rijden!" over het moment dat zij hem ophaalde bij de gevangenis. Het rijden is hiermee meteen verbonden met negatieve gevoelens en vlucht. Maar zo lang de twee onderweg zijn en in constante beweging blijven zijn ze wel veilig en vrij. Als de auto tot stilstand komt moet een van de twee uitstappen en blijft de ander in verwarring achter of gebeurt er iets wat de bubbel van de auto binnendringt. Zolang de auto beweegt kan de buitenwereld buiten gesloten worden. Dit is ook terug te zien in vroege Amerikaanse road movies zoals *Bonnie & Clyde* (1967) waarin het koppel alleen vrij kan blijven als ze in beweging blijven. Als zij stilstaan loopt het mis en verdwijnt de glans van het constant in beweging zijn ook langzamerhand voor de personages (Laderman 51).

Als de twee uiteindelijk hun eigen weg gaan in hun eigen auto, neemt Wietske het heft in eigen handen door Fatima te ontvoeren met de revolver van Lou. Ze zakken steeds verder weg en nu is er voor beiden geen weg terug meer. Lou zet hun lied op en rijdt naar Wietske toe. Zij staat buiten de auto en we kijken samen met Lou naar haar. De voorruit zit tussen hen in, hij verlaat de auto om bij haar te zijn. Ze kiezen om samen verder te gaan. Even lijkt het of we ze buiten de auto volgen terwijl ze langs de snelweg lopen, maar als ze naar de camera lopen, blijkt dat de camera al op ze zat te wachten in de volgende auto. Wietske zegt: "Kom dan rijden we naar al die andere favoriete plekjes." Ze kunnen niet meer terug naar huis keren, dus kiezen ze ervoor om samen de weg op te gaan. De vraag is of dit goed af kan lopen, omdat ze allebei gezocht worden door de politie, maar op dat moment kiezen zij de vrijheid van de weg. Nu hebben de weg en reizen geen negatieve connotaties meer, maar een belofte van vrijheid en het onbekende achter de horizon.

De hele autorit leidt naar het moment dat het stel vrijheid zal verkrijgen, wat al begint met het

moment dat Lou verlof krijgt en in de auto stapt. Hoewel ze deze vrijheid verkrijgen, lijkt dit gedurende de film geen optie te worden. Doordat de film enkel vanaf de achterbank is geschoten, wordt er een beklemmende sfeer gecreëerd. Vrijheid lijkt onmogelijk te worden, wat haaks staat op een van de belangrijkste conventie van de road movie. Er is geen sprake van een weids landschap met aanverwante beloftes van vrijheid en oneindige mogelijkheden, maar in plaats daarvan is er gekozen voor twee hysterische reizigers en een weg die vol obstakels en opstoppingen zit. Hiermee kan de film gezien worden als kritiek op de road movie waarin de reizigers met volle teugen van hun vrijheid kunnen genieten, maar dit daarna met de dood moeten bekopen. In *En Route* komen de reizigers film bijna niet vooruit. Ondanks dit, krijgen Lou en Wietske toch een open einde, waarin zij een leven op de weg kiezen.

The Delivery en Loenatik de Moevie

The Delivery (Roel Reiné, 1999) volgt het Amerikaanse road movie genre ook, maar wijkt daar tegelijkertijd heel bewust van af. De werktitel van de film was *Not a Route 66*, een duidelijke verwijzing naar de Route 66 die Amerika doorkruist en waar vele road movies zich (gedeeltelijk) afspelen. Deze titel verwijst naar het road movie genre, maar met een knipoog. Het is geen totale kopie van het genre, maar Reiné gebruikt het inspiratie om daar zelf op verder te bouwen. In een interview met *de Filmkrant* in 1999, zegt Reiné dat hij opgegroeid is met Amerikaanse films, maar ook deel uit maakt van de Europese filmcultuur. Met *The Delivery* probeerde hij een brug te slaan tussen de twee.⁵

In de *The Delivery* nemen een stel en hun Engelse vriend een baan als koerier aan, waarbij xtc pillen vervoerd moeten worden. De vrouw blijft bij de opdrachtgever als onderpand, waardoor de twee mannen samen op pad gaan. Onderweg moeten ze hun opdrachtgever op de hoogte houden door hem te bellen vanuit een telefooncel, wat hen op een vreemde en indirecte route brengt. Onderweg valt er plotseling een auto van een viaduct waarin twee verraders zitten van een anti-Europese organisatie die aanslagen pleegt voor hun overtuiging. Ze nemen de zwaargewonde man en de vrouw mee. Hierdoor halen ze de politie en organisatie op hun nek, die de achtervolging in zetten. Dit leidt tot een verwarrende road trip richting België en Frankrijk. Hiermee lijkt de film eerder een parodie op het road movie genre, dan een film die gericht politiek kritisch is. Er geen sprake van helden of rebellen, maar van personages die wild rondrijden en bevelen opvolgen. Het doel van de film is om een visueel spektakel te zijn dat de kijker amuseert en is niet bedoeld om de kijker kritisch

⁵ <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk203/delivery.html>

te engageren. Roel Reiné gaf zelfs toe dat dit het doel van zijn films is; hij wil dat de kijker geniet en even in de rol van het karakter kruipt.⁶

Behalve de achtervolging wordt hun reis bemoeilijkt doordat er landsgrenzen overgestoken moeten worden. Door net te doen of ze bij een groep wielrenners horen, rijden ze samen met hen de grenscontroles bij de Franse grens voorbij. De grensovergang is niet de enige hindernis, de gehele weg zit vol met tegenslagen en obstakels. De weg is in deze film geen plek om je identiteit of die van het land te ontdekken, maar om je vrijheid, of die van een ander, te behouden. Ook hier geldt dat de personages hun doel enkel kunnen bereiken en veilig zullen zijn als zij in beweging blijven. Maar de weg zit vol obstakels die de reis bemoeilijken, zo moeten er auto's gestolen worden, criminelen afgeschud worden en worden de mannen zelfs beschoten. De beschieting voltrekt zich in slowmotion, terwijl de beelden worden ondersteund door Amerikaanse rapmuziek. Deze scene kan het best omschreven worden aan de hand Corrigans idee van "hysteria". Het narratief wordt ondersteund door scènes zoals de bovenstaande, met excessief geweld en beweeglijk camerawerk (Laderman 134). Door het camerawerk, de montage en gebruik van muziek, lijkt de film een parodie op de road movie te worden.

Hoewel de film geen Route 66 wilde zijn, zijn dit wel conventies uit het road movie genre. Meest opvallend is dat er in de film Engels gesproken wordt, terwijl de regisseur en acteurs Nederlands zijn.⁷ Reiné koos hier bewust voor om zijn film zijn multiculturele cast van Nederlanders, Engelsen en Fransen één spreektaal te bieden. Het was ook vooral een logische keuze voor Reiné, omdat hij Engels als dé filmtaal bij uitstek ziet.⁸

Ook afgeleid van het Amerikaanse genre is de politieagent die de twee mannen op de hielen zit, maar telkens een stap achterloopt. In de film *Thelma & Louise* worden de twee vrouwen ook achtervolgd door een agent die gelooft in hun onschuld. Beide agenten willen de voortvluchtigen hoe dan ook pakken en volgen hen obsessief. Hoewel de film geen "route 66" wil zijn, zijn er wel genreconventies terug te vinden in *The Delivery*, maar de film lijkt deze conventies eerder te gebruiken om kritiek te leveren op het genre. Opvallend genoeg is deze kritiek niet duidelijk terug te zien, en lijkt de film daarom de conventies toch achteloos te volgen.

De film *Loenatik de Moevie* (Bobby Eerhart, 2002) begint waar de serie een jaar eerder ophield, op huize Zonnedaël. Het huis waar een groep bijzondere mensen samenwoont is in verval. Spullen zijn kapot en versleten en door achterstallig onderhoud is er lekkage aan het dak. Hierdoor zoekt

⁶ <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk203/delivery.html>

⁷ Het stel Alfred en Anna, werd gespeeld door de Nederlandse acteurs Fedja van Huêt en Esmée de la Bretonnière. Hun vriend Guy wordt gespeeld door Engels acteur Freddy Douglas. Franse actrice Aurélie Meriel vertolkt de rol van LouLou.

⁸ (<http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk203/delivery.html>)

directeur Bomhof naar een vervangende woonruimte waar de bewoners terecht kunnen. Deze aankomende verandering boezemt angst in bij de groep, want ze willen het liefst niet afwijken van de gewone gang van zaken en van de opgebouwde tradities. De vijf bewoners hebben allemaal hun eigenzinnige karaktereigenschappen die hen onderscheiden van elkaar en de samenleving.⁹

Een aantal van de meer avontuurlijke bewoners zien de verhuizing als positief, zij kunnen niet wachten. Voor de verhuizing wordt de vlag neergehaald, opgevouwen en meegenomen, waarmee afscheid wordt genomen van hun oude thuis.

Hier begint de reis, alle bewoners worden met hun bagage in een busje vervoerd en wie niet past wordt op het dak vastgezet. De stemming zit er goed in, hoewel er eerst angst voor verandering heerste, wordt er nu gezongen. Een van de bewoners, die de Majoor genoemd wordt, houdt op een kaart bij hoe de reis verloopt en legt herkenningspunten vast. Onderweg zijn alle bewoners gelukkig, ze zijn bij elkaar en zien uit naar het nieuwe avontuur dat de verhuizing hen zal brengen, maar dit slaat bij aankomst bij de nieuwe kliniek snel om. De sfeer wordt versterkt door het gebruik van onheilspellende muziek. Al snel wordt de Zuster, die een moederfiguur is voor de patiënten, van hen gescheiden. Ze zijn op zichzelf aangewezen en komen erachter dat in hun nieuwe thuis nieuwe regels gelden, zo mogen ze niet alleen naar buiten. Ook worden de patiënten nu langzaam uit elkaar gehaald en moeten ze apart slapen.

In deze road movie willen de hoofdpersonen terugkeren naar hun thuis, met hun tradities en vertrouwde omgeving. Nu is dat niet uitzonderlijk, in vroege road movies uit Amerika is dit ook een veelvoorkomend kenmerk. In *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), te beschouwen als een musical-fantasy met een duidelijk road movie motief, wil Dorothy graag terug naar huis keren. Haar reis heeft haar geleerd dat thuis geen slechte plek is, zoals ze aanvankelijk dacht. *Loenatik de Moevie* gaat hierin nog een stapje verder omdat de patiënten niet alleen terug naar huis willen keren, maar eigenlijk geeneens weg wilden. De bewoners wilden helemaal nooit aan de reis beginnen, zij waren content met de plek waar zij woonden en voelden niet de drang om daaraan te ontsnappen.

Hoewel de reis zelf wel de beloftes van een nieuwe plek met nieuwe mogelijkheden bood, zijn deze

⁹ Bep Brul (Karen van Holst Pellekaan) is geobsedeerd door haar uiterlijk en make-up en haar zoektocht de prins op het witte paard.

De Majoor (Martin van Waardenberg) is een zelfbenoemde majoor uit het leger en wil het liefst zijn land dienen en de troepen leiden.

Dokter Doolittle (John Buijsman) houdt van alle dieren, maar vooral van zijn overleden varken Coby, wie hij dan ook opgraaft en meeneemt op reis.

Mevrouw de Haas (Judith Bovenberg) is angstig en bedreigt anderen met gestolen messen als de dingen niet gaan zoals ze horen te gaan.

Fats (Dick van den Toorn) zit in een rolstoel, maar heeft deze eigenlijk niet nodig. Hij geniet er vooral van als er voor hem gezorgd wordt.

Ten slotte wordt er door zuster ten Hoeven (Jacqueline Blom) en directeur Bomhoff (Walter Crommelin) voor de patiënten gezorgd in Huize Zonnedaal.

niet waargemaakt. De reis heeft de bewoners juist van hun vrijheid beroofd, waardoor zij willen terugkeren. Alleen de Majoor is een uitzondering. Hij leeft volgens militaire eencodes en ziet om die reden de terugkeer als verraad. Hij vindt de andere patiënten lafaards omdat ze terug willen gaan en zich niet aanpassen aan de nieuwe omgeving. Maar uiteindelijk gaat hij toch mee en is ook hij blij met de terugkeer naar huis.

De weg terug wordt niet per se bereisd per auto, maar ook met andere voertuigen zoals een tank, vliegtuig, een koets en vaak te voet. Ondanks het ontbreken van een gemotoriseerd voertuig, is dit het deel van de reis die de personages vormt en hen helpt hun eigen vaardigheden te ontdekken. Dit is een omgekeerde road movie, waarin de hoofdpersonen juist hun identiteit ontwikkelen als zij terug naar huis willen keren.

De groep ontsnapt samen maar splitst op na onenigheid. Op dit moment in de film zijn er enkele referenties naar het road movie genre te vinden. Zo stranden de bewoners bij een paar uitgebrande auto's, als signaal dat hun mobiliteit is geremd. Net als in de Amerikaanse road movie is het gezag tegen hen, zo worden ze weggestuurd door de politie en niet door hen geholpen. Zij vallen buiten de samenleving en moeten zelf hun weg vinden.

Toch biedt de weg aan sommige van hen de vrijheid waar ze thuis van droomden. De Majoor overleeft in het bos en vindt een legermuseum waar hij met alle machines en voertuigen aan de slag gaat. Bep vindt haar prins op het witte paard, een man die in haar zijn overleden vrouw ziet. Hij woont in een landhuis (kasteel) en heeft zelfs een wit paard en een koets. Maar zij komen er al snel achter dat zij daar niet kunnen blijven en zo wordt de terugkeer naar huis voor alle personages het einddoel. Dit doel wordt tenslotte nog onderstreept door het eindnummer, wat dan ook "Wanneer gaan we weer naar huis?" heet. Hoewel de film aan een aantal kenmerken van de road movie voldoet, is ook deze film niet als reguliere road movie te benoemen in de geest van Corrigan en Laderman. De reis geeft de reizigers mogelijkheden en vrijheden, maar is nooit een plek waar zij zich graag bevinden. De reis leidt terug naar hun vertrouwde omgeving die hen het houvast biedt waar ze met hun mentale 'stoornis' het best bij gedijen. Tegelijkertijd is het bijzondere aan de film, en aan de televisiereeks, dat de kijkers zo nadrukkelijk met hun stoornis kunnen identificeren dat je je gaat afvragen wie er nu eigenlijk 'loenatik' zijn. De grens tussen 'gek en niet-gek', wordt steeds dunner, omdat de bewoners zich eigenlijk prima lijken te redden. Zij worden voor korte tijd geaccepteerd in de samenleving, zoals Bep door de 'prins op het witte paard' en de Majoor door de museummedewerker. Gaandeweg lijken de 'normale' mensen steeds minder grip te hebben op de realiteit en moeten de patiënten de rationele beslissingen nemen. De man van Bep ziet in haar zijn overleden vrouw en kan het onderscheid tussen hen niet maken. De museummedewerker laat zich meeslepen door de Majoor waarna de twee alle voertuigen uit de museum gebruiken en uiteindelijk

zelfs wegvliegen in een vliegtuig. In beide gevallen realiseren de bewoners van Zonnedaal zich dat zij zo niet door kunnen gaan en terug moeten keren naar hun veilige huis, waar zij thuis horen.

Falende Nederlandse road movies

Deze Nederlandse road movies van voor 2008 hebben een aantal kenmerken gemeen. In alle films is al een reis narratief te vinden, waarin de personages een reis met een gemotoriseerd voertuig maken. De meeste blijven hierbij in Nederland, terwijl een enkeling de grens oversteekt. Deze grens overgangen lijken soms lastig, maar vormen geen groot obstakel en spelen nauwelijks een rol in de ontwikkeling van het verhaal en de hoofdpersonen. Hoewel er dus wel reizen gemaakt worden, dienen deze vaak een ander doel dan in de films van na 2008. Er is nog weinig sprake van persoonlijke ontwikkeling of transformatie die de reis teweeg zou kunnen brengen. Voor Laderman was de kracht van de road movie dat het een drang naar rebellie symboliseert, waarbij personages wegbreken uit de beknelling van de samenleving, op zoek naar een nieuwe identiteit. Maar juist dit kenmerk ontbreekt in de in dit hoofdstuk besproken Nederlandse road movies. Dat hoeft nog niet te betekenen dat het slechte films zijn, maar ze missen de politieke dimensie die voor critici als Corrigan en Laderman zo belangrijk is.

Omdat er in de eerder genoemde films drugs gesmokkeld worden en criminelen en hoofdrol spelen, zou er een vergelijking gemaakt kunnen worden met het outlaw genre. In "Mad Love, Mobile Homes, and Dysfunctional Dicks" schrijven Mike Leong, Mike Sell en Kelly Thomas dat het *outlaw couple* gezien kan worden als een subgenre van de road movie. Kenmerkend voor dit subgenre is dat het een koppel is dat wegvlucht van de traditionele samenleving en diens eisen van bijvoorbeeld familie waarden. Deze vlucht wordt mogelijk gemaakt door de weg, een plek waar fantasieën (tijdelijk) uitkomen. De ontsnapping is een illusie, de weg is namelijk een product van de maatschappij waar men van wegrijdt en heeft een invloed op de manier waarop de weg gebruikt kan worden. De auto is het vluchtmiddel waarmee men zich kan verplaatsen in deze fantasie en er wordt getracht te breken met familie en verwachtingen. Maar eigenlijk is de auto een "portable domestic sphere" waarin de regels nog steeds gelden en waar dus eigenlijk geen ontsnappen aan is (Cohan & Hark 72). Dit is vooral te zien in *En Route*, waarin de personages de gehele film in de auto doorbrengen, waardoor zij afgesloten zijn van de buitenwereld. In de auto kunnen zij niet ontsnappen aan hun gedeelde verleden als man en vrouw. De grip en illusie die 'thuis' nog heeft, zorgt uiteindelijk voor de ondergang van de reizigers (Laderman 43).

In *Heb Medelij, Jet!, En Route* en *The Delivery* zijn de hoofdpersonen allen criminelen, niet altijd door eigen keuze, of laten zij zich in met criminele activiteiten. Hierbij volgen deze films het Amerikaanse voorbeeld van een masculiene outlaw genre. De eerste criminele activiteit zet vaak de toon voor het verloop van de rest van de film en zorgt ervoor dat er meestal geen terugkeer naar huis mogelijk zal zijn, zoals in *En Route*, waar de weg de enige plek blijkt waar het stel samen en vrij kan zijn. Ook de

constante staat van beweging is een kenmerk van de outlaw road movie, waarbij de wet of andere criminelen de reizigers dreigen in te halen als zij tot stilstand komen.

In de Nederlandse road movies voor 2008 komen verschillende kenmerken van het road movie genre aan bod. Er is sprake van een outlaw subgenre, waarin twee mannen ontsnappen aan de dagelijkse sleur en, hoewel niet altijd vrijwillig, vrijheid lijken te vinden op een reis gevuld met criminele activiteiten. De weg geeft de illusie van vrijheid en onbegrensde mogelijkheden, maar dit blijkt al snel een fantasie te zijn.

Er wordt in de films telkens op minstens één cruciaal aspect van de genreconventies afgeweken. Dit kan bewust zijn, waarmee het een vorm van kritiek geeft op het bestaande genre, of onbewust ervoor zorgen dat de film geen succesvolle road movie is. In *En Route* wijkt de film van de genreconventies af door middel van een vorm experiment, waarbij de statische positie van de camera op de achterbank haaks staat op de boodschap van vrijheid die de reis normaliter moet brengen. In *Loenatik de Moevie* willen de hoofdpersonen eigenlijk niet eens aan hun reis beginnen en als zij hier dan toch toe gedwongen worden zijn zij gedurende de gehele film bezig met de terugkeer naar hun thuis. Hier wordt er niet ontsnapt aan een traditionele thuissituatie door middel van een reis, maar juist terug verlangd naar deze plek waar alles hetzelfde blijft. Het doel en de uitkomst van de reis staan hier haaks op de kenmerken die het genre meestal definiëren.

Dat deze road movies niet succesvol zijn, heeft grotendeels ook te maken met de afstanden die binnen Nederland afgelegd kunnen worden. Het reizen binnen Nederland kent zijn beperkingen en biedt niet de vrijheid die de grootse en wijde landschappen elders in de wereld, zoals in Amerika, bieden. Zoals de originele titel van *The Delivery* al aangaf; het is 'Not a Route 66' in Nederland. De auto en de weg zijn vol obstakels en de mobiliteit is beperkt. Het toppunt van deze beperking wordt op een ironische manier getoond in de telefilm *Polonaise* (Nicole van Kilsdonk, 2002), waarin een aantal mensen gevolgd worden die op de A5 in de file staan. De vier auto's en hun inzittenden hebben niets met elkaar te maken, maar worden door de file bijeengebracht. Deze stilstand zorgt voor frustratie en uiteindelijk confrontatie en toont met humor aan dat reizen met de auto in Nederland niet tot vrijheid leidt, maar enkel tot stagnatie. Deze afwijkende kenmerken confronteren de kijker er telkens mee dat de Nederlandse road movie op één of meerdere punten afwijkt of zelfs haaks staat op het genre.

Dit verandert met de films vanaf 2008, waarna de zoektocht naar identiteit een grotere rol gaat spelen. Hiermee gaat het Nederlandse road movie zich steeds meer onderscheiden en zijn er enkele kenmerkende conventies te herkennen, maar met een duidelijk eigen accent. De road movie gaat de grenzen van Nederland verkennen, zowel geografisch als cultureel-politiek. Een film die op deze verandering in het genre vooruitloopt is *Nadine* (Erik de Bruyn, 2007), van de regisseur die later de

road movie *J. Kessels* (Erik de Bruyn, 2015) zal maken. De hoofdpersoon Nadine wordt door drie verschillende actrices verbeeld, elk in een andere fase van haar leven. De vrouwen lijken niet op elkaar, wat er voor zorgt dat zij elke vrouw kunnen voorstellen die ongewenst kinderloos is. Als Nadine haar ex-vriend tegenkomt wie ondertussen wel een kind heeft gekregen, kidnapt ze de baby en vlucht ze ermee richting Zuid-Europa. De frustratie over het feit dat zij geen moeder kan worden, leidt tot haar reis en is een voorbode van de getraumatiseerde vrouwen die de hoofdrol spelen in latere Nederlandse road movies.

Hoofdstuk 2 - De recente cyclus van Nederlandse road movies.

Vanaf het jaar 2008 is er een schijnbaar plotselinge opkomst van road movies in de Nederlandse cinema. Waar het genre hiervoor nog schaars was en films die uitkwamen haaks op de belangrijkste conventies uit het genre stonden, begint het genre zich vanaf 2008 op een nieuwe manier te ontwikkelen. Er worden letterlijk en figuurlijk grenzen opgezocht en overgestoken, waarbij het Nederlandse landschap achtergelaten wordt. De road movie krijgt nieuwe functies en uit kritiek op verschillende punten in de Nederlandse samenleving.

Opvallend is dat bijna alle road movies uit deze cyclus naar een bestemming buiten Nederland reizen, voornamelijk naar het Afrikaanse continent. Na een overzicht van de uitgebrachte road movies in deze cyclus, zal een analyse van de belangrijkste kenmerken volgen.

In *Blackwater Fever* (Cyrus Frisch, 2008) rijdt een man in zijn auto door de woestijn. Langs de weg staan borden waarop Amerikaanse steden als Los Angeles en Las Vegas staan. Hiermee wordt voor de kijker direct een link gelegd met het Amerikaanse road movie genre. Maar de film wijkt hier steeds verder van af; het wordt duidelijk dat de film zich niet in Amerika maar in Afrika afspeelt. Waar bij het road movie genre de tussenstops normaal gesproken belangrijk zijn voor het narratief, stopt deze reiziger nergens voor, terwijl er zich vreselijke dingen afspelen buiten de auto. Hier spelen de huidige situatie en een andere cultuur wel een rol. De film vraagt zich door middel van de reis af hoe hier mee om wordt gegaan en of de problemen überhaupt wel effect heeft op de Westerse mens. Pas als de vrouwelijke bijrijder getroffen wordt door het geweld, kan de chauffeur het niet meer negeren. De film geldt als kritiek op de houding van de Westerse wereld, die blind is voor de situatie in delen van Afrika. Een blindheid die gesymboliseerd wordt door de slechter wordende ogen van de reiziger, veroorzaakt door malaria.

Een andere film die zich ook in Afrika afspeelt is *Mafrika* (Paul Ruven, 2008). Deze film werd geregisseerd door Paul Ruven, die ook de eerder behandelde film *En Route* (1994) maakte. Deze keer is de road movie succesvoller, omdat de hoofdpersoon een reis maakt die hem verandert en zijn vooroordelen ontkracht. Hoofdpersoon Frank is in Afrika voor een huldiging, maar gaat uiteindelijk op een road trip met zijn vermeende dochter. Hoewel hij eerst een hekel aan het continent heeft en enkel terug naar huis wil, verandert zijn mening langzaam door verscheidene ontmoetingen en gebeurtenissen onderweg.

In veel road movies uit 2008 wordt dezelfde richting op gereisd, zo ook in *Hitte/Harara* (Lodewijk Crijns, 2008) en *Dunya & Desie in Marokko* (Dana Nechushtan, 2008), waarin Marokko de bestemming is. In *Hitte/Harara* reizen twee vriendinnen naar Marokko om spullen in te slaan voor hun nagel- en hennasalon. De vrouwen lopen tegen cultuurverschillen aan; ze spreken de taal niet en kennen de gebruiken niet. Ze worden na een ongeluk geholpen door de Marokkaanse Miloud, wie zij niet goed begrijpen en ervan verdenken een womanizer te zijn die misbruik wil maken van hun onbegrip van de cultuur en taal. Tijdens hun tijd in Marokko past de Nederlandse Nancy zich niet aan aan de cultuur, terwijl Raya dit wel probeert om haar familie respect te tonen. De reis slaat om als de vrouwen Miloud mee terug naar Nederland smokkelen. Hij is homo en heeft in Nederland gewoond. Hij wil graag terug naar zijn vriend en zit dit als enige kans om Marokko te ontvluchten. De man overlijdt in de auto tijdens de boottocht en de twee vrouwen besluiten dit te verzwijgen en verdoezelen, maar ze kunnen niet tegen het schuldgevoel. Dit zorgt uiteindelijk voor het einde van hun vriendschap.

De cultuurverschillen tussen Nederland en Marokko komen ook aan de orde in *Dunya & Desie in Marokko*, waarin Dunya uit een Marokkaans gezin komt en zij moeite heeft om zich te vinden in de traditionele waarden en verwachtingen van haar ouders. Desie heeft Nederlandse ouders en heeft ook moeite om haar identiteit te vinden omdat zij haar vader niet kent, waarna zij besluit om Desie op te zoeken in Marokko. Daar beginnen de twee vriendinnen aan een zoektocht naar de vader van Desie en dat is, uiteraard, tevens een verkapte zoektocht naar wie ze zelf zijn.

Tenslotte is er één film uit 2008 waarin de reizigers binnen de Nederlandse grenzen blijven, wat misschien ook direct zorgt voor een onsuccesvolle road movie. Drie mensen komen elkaar per toeval tegen, terwijl zij allen vluchten om verschillende redenen. De drie besluiten naar Geldrop te rijden omdat één van hen daar familie heeft. Met een vrouw aan het stuur onderscheidt zich van het grotendeels masculiene genre, maar dit maakt de film niet succesvol. De vreemde dialogen en beperkte mobiliteit worden zorgen ervoor dat de film doelloos blijft en niet aan de criteria voldoet die door Laderman zijn geformuleerd.

In 2009 wordt er verder geëxperimenteerd en krijgt het Nederlandse genre meer vorm.

Nog sterker dan *Nothing Personal* (Urszula Antoniak, 2009) een film die ik later uitvoeriger bespreek, is *Last Conversation* (Noud Heerkens, 2009) een vormexperiment bij uitstek dat in feite *En Route* (Paul Ruven, 1994) overtreft. Ook bij deze film wordt er gebruik gemaakt van bijzondere camerastandpunten en daarmee de positie van de kijker. Een vrouw rijdt gedurende de gehele film in haar auto, terwijl zij een monoloog houdt. Via telefoongesprekken blijkt de vrouw verlaten te zijn door haar minnaar en bevindt zij zich nu in limbo; tussen haar verleden met haar vriend en een

onbekende toekomst. Heerkens installeerde 25 camera's in de auto, waarna de actrice Johanna ter Steege een dag lang rondreed. Achteraf kon de regisseur dan steeds kiezen welk camerastandpunt hij het beste van passen bij welk moment. Hier leent het road movie genre zich voor een vormexperiment waar zelfreflectie en ontwikkeling in een afgesloten omgeving, zonder tussenkomst van een regisseur of andere personages, kan plaatsvinden.

Tirza (Rudolf van den Berg, 2010) is een boekverfilming naar het gelijknamige boek van Arnon Grunberg uit 2006. Het vertelt het verhaal van Jurgen Hofmeester, wiens dochter Tirza vermist lijkt tijdens haar reis naar Namibië. Hij reist haar achterna, wat leidt tot een road trip door Namibi, in het gezelschap van een jong meisje. De reis leidt ertoe dat Jurgen de waarheid kan vertellen over Tirza, hij heeft haar en haar vriend namelijk al thuis in Nederland vermoord. Zij is nooit in Afrika aangekomen. De intimiteit van de reis en de auto zorgen ervoor dat de waarheid naar boven komt. De film toont een aantal vooroordelen en opkomende stereotypes die onder Nederlanders bestaan over de Islam en moslims, zoals vooroordelen die Jurgen heeft over de vriend van Tirza.

In 2011 kwam *All Stars: Old Stars* (Jean van de Velden, 2011) uit waarin de road movie gecombineerd wordt met de comedy. De film bouwt verder op de personages uit de gelijknamige serie, waarin een groep vrienden samen voetballen. Ten tijde van de film zijn de mannen uit elkaar gegroeid en besluiten ze hun vriendschap nieuw leven in te blazen door in een busje naar Spanje af te reizen voor een bruiloft. Onderweg vragen zij zich af hoe ze op deze plek in hun leven zijn belandt en moeten ze verschillende obstakels overwinnen die hen weer nader tot elkaar brengt.

De invloed van het Amerikaanse genre is duidelijk aanwijsbaar in de Nederlandse road movie. In *Jackie* (Antoinette Beumer, 2012) vertrekken twee zussen naar Amerika om hun biologische moeder naar een verzorgingstehuis te brengen. Dit leidt tot een road trip door verschillende landschappen, terwijl zij elkaar en zichzelf steeds beter leren kennen.

In de bovenstaande films reizen veel Nederlandse personages van Nederland naar landen als Marokko en Amerika. In *Silent Ones* (Ricky Rijneke, 2013) reist de Hongaarse Csilla op eens schip naar West-Europa, nadat haar kleine broertje op mysterieuze wijze verdwijnt. Hoe verder zij van haar broertje afreist, hoe verder Csilla afzakt een in droomwereld waarin de werkelijkheid voor haar en de kijker moeilijk te onderscheiden zijn. De mannen onderweg maken mooie beloftes, maar blijken niet te vertrouwen, waardoor Csilla er alleen voorstaat en de kloof tussen haar en de samenleving steeds groter wordt. De weg biedt geen ontsnapping of verduidelijking en drijft de hoofdpersoon steeds verder weg van de werkelijkheid.

In 2015 komen er nog drie films uit die tot het road movie genre gerekend kunnen worden. In *Zurich* (Sascha Polak, 2015) zwerft een vrouw na het overlijden van haar man over de snelwegen van Europa, in een poging het verleden achter zich te laten. Zij lift met verschillende vrachtwagenchauffeurs mee. De film begint met het tweede deel, waarna deel één volgt.

In de Nederlandse road movies is de auto niet het enige vervoersmiddel om de reis mee te maken. In *Meet me in Venice* (Eddy Terstall, 2015) ontmoeten vader en dochter elkaar na 28 jaar en maken zij samen een treinreis van Italië naar de Balkan om elkaar te leren kennen. Tijdens de reis wordt de relatie ontregeld door de tussenkomst van een derde persoon, kenmerkend voor de road movie. Aan het einde blijkt dat de personages de reis misschien beter niet hadden kunnen maken.

Tenslotte opende de 35e editie van het Nederlands Film Festival in 2015 met de road movie *J. Kessels* (Erik de Bruyn, 2015). De film is gebaseerd op het boek van P. F. Thomése, die het schreef als parodie op de 'road novel' uit Amerika. De film zit vol verwijzingen naar het Amerikaanse genre en de cultuur, met objecten zoals de cowboyoed, maar ook de muziekeuze en de *buddy* structuur. In de behoorlijk absurde film reizen twee mannen samen naar Hamburg, waar zij op zoek zijn naar een bevriende patatbakker. De weg zit vol met obstakels, zoals een lijk in de kofferbak, maar niets staat de mannen in de weg om uiteindelijk weer terug te keren naar hun geliefde thuis; Tilburg.

Hoewel de road movie onlosmakelijk verbonden lijkt met de Amerikaanse cultuur en film, is het genre ook in andere delen van de wereld gebruikt. De road movie ontplooidde zich tegelijkertijd, maar met eigen kenmerken, in Europa, gedeeltelijk beïnvloed door het "originele" genre op het andere continent. Filmmakers als Wim Wenders, Jean-Luc Godard en Dino Risi maken films die binnen het genre passen. Risi's films worden door sommige zelfs aangeschreven als de eerste moderne road movies die zelfs *Easy Rider* (1969) van Dennis Hopper en Peter Fonda beïnvloedde (Everett 166).

De flexibiliteit van de road movie maakt het lastig om het genre te definiëren, maar betekent ook dat het breder toepasbaar is. Ook als enkele kenmerken die in eerste instantie onmisbaar lijken, niet in een film voorkomen. Hierbij kan gedacht worden aan het ontbreken van geografische kenmerken zoals we die in de Amerikaanse versie van het genre aantreffen. Waar er in Amerika oneindig lege landschappen worden bereisd, zijn deze in Europa moeilijker te vinden. Vooral in het kleine Nederland moet het genre het zonder dit, voor vele, definiërende kenmerk doen.

In Europa onderscheidt het genre zich steeds verder en reageert het hiermee op het Amerikaanse genre (Everett 165). Waar de eerste echte golf van bewuste road movies in Amerika vooral een politiek en sociaal kritische functie had met 'rebellens' aan het stuur, ligt de nadruk bij de Europese

films vooral op wat Laderman 'introspectie' noemt: weg van huis kun je beter nadenken over je eigen leven en word je geconfronteerd met gemiste kansen in je leven. Het doel van deze films is niet perse om kritiek te leveren op bepaalde (traditionele) waarden die in de maatschappij te vinden zijn. Het *on the road* zijn is in Europa een proces van een mentale ontwikkeling met vragen als: wie ben ik, wat had ik anders moeten doen? De interne identiteitscrisis van de persoon weerspiegelt namelijk vaak een crisis in de samenleving, wat op zijn beurt een obstakel kan vormen in de ontwikkeling van het personage (Salles 1). De mobiliteit van de reis brengt niet alleen een verandering in landschap en cultuur met zich mee, maar ook een verandering binnen de identiteit van de reiziger.

Kenmerken van de recente cyclus van Nederlandse road movies: multiculturele identiteit

De weerspiegeling van een grotere crisis in een identiteitscrisis komt in verschillende Nederlandse road movies voor. De Amerikaanse reizigers zijn vaak outlaws, die buiten de wet lijken te staan en door hun criminele daden vaak niet naar huis kunnen terugkeren. Anders dan de outlaws zijn de rebellen, die vooral vrij willen zijn van de traditionele samenleving en de verwachtingen die daarbij horen, maar niet altijd een specifiek doel voor ogen hebben. Bij hen is de reis vaak spiritueler en spelen identiteit en persoonlijke ontwikkeling een rol. Deze rebellen zijn vaak *buddies*, ofwel twee of meer vrienden, die samen de reis maken. In het merendeel van de films zijn dit mannen en staat de sterke band, die de reis doet ontstaan of bevestigt, centraal. Het thema identiteit wordt in de Nederlandse road movies niet per se verbeeld met rebellen die het land doorkruisen op zoek naar (nationale) identiteit zoals in de film *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969), maar vooral met de identiteitscrisis van jongeren die zich tussen twee culturen bevinden. De rebel is een individu wie een bewuste keuze maakt buiten de maatschappij en de wet te treden en leven. In de Nederlandse road movie heeft de reiziger vaak geen keus, maar is het is noodzakelijk dat het personage aan de reis begint, bijvoorbeeld om iemand anders van dienst te zijn of te helpen.

In de Nederlandse road movie wordt de reis wel vaak gemaakt door *buddies*, al zijn dit niet altijd mannen. Waar vrouwen eerder alleen bijrijders waren en de mannelijke reiziger afleidde, worden de reizen na 2008 ook door vrouwen gemaakt.

Rabat

De Nederlandse road movies uit zich met multiculturele trajecten waarop de reizigers vorm proberen te geven aan hun identiteit. Dit zijn vaak jongeren die zich bevinden tussen traditionele waarden van ouders en diens religie en cultuur, en de heersende cultuur en maatschappij in Nederland. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is *Rabat* (Jim Taihuttu, Victor Ponten, 2011).

De Nederlandse road movie geeft niet alleen een stem aan de personages, maar ook aan filmmakers

en acteurs die tot deze minderheden behoren. Het genre is flexibel en de films kunnen gemaakt worden met een klein budget. Filmmakers Jim Taihuttu en Victor Ponten maakten *Rabat* zonder dat de financiering van fondsen hiervoor rond was. Het script was snel geschreven en de opnames duurden maar enkele weken. De flexibiliteit van de road movie gaf hen de vrijheid om hun boodschap over te brengen zonder grootse middelen te gebruiken.¹⁰ *Rabat* was hun speelfilmdebuut wat hen hielp hun identiteit als filmmakers te vinden; ook zij moesten als individuen hun eigen weg vinden binnen de filmwereld. Ondanks het kleine budget en korte opnametijd, was de film een groot succes en leverde het de hoofdrolspeler Nasrdin Dchar een Gouden Kalf op.

In *Rabat* reist hoofdpersoon Nadir met zijn twee vrienden Abdel en Zakaria in een voormalige taxi naar Marokko. Nadir en Abdel zijn van Marokkaanse afkomst en Zakaria heeft een Tunesische afkomst.¹¹ Nadir brengt de taxi in opdracht van zijn vader naar Marokko en zijn vrienden besluiten op het laatste moment mee te gaan. Nadir wil dit in eerste instantie liever niet; later blijkt dat hij nog een ander motief voor zijn reis heeft. Zijn vader doet de taxi namelijk cadeau omdat er een huwelijk gearrangeerd wordt met de dochter van de ontvanger. Dit doel is niet direct duidelijk, maar wordt gedurende de film onthuld aan de kijker en aan de vrienden van Nadir. Nadir spreekt zijn vader op afgesproken momenten via de telefoon om hem op de hoogte te houden van de reis. Net als in eerdere voorbeelden als *Heb Medelij, Jet!* en *The Delivery* is de reiziger met zijn traditionele thuis verbonden via deze telefoongesprekken, maar wordt de invloed van dit thuis steeds verder afgezwakt. De fysieke afstand die de reis creëert zorgt ook voor een emotionele afstand.

In *The Delivery* zorgen de telefoongesprekken voor actie en spanning, zeker wanneer de telefooncel de plek van een shootout en achtervolging wordt. *Rabat* stapt af van deze actie scènes en hoewel de drie vrienden zich in snel tempo over de weg bewegen, is het narratief niet gedreven door snelheid en spektakel. Zowel Timothy Corrigan als David Laderman schrijven dat het genre tot stilstand was gekomen met diens eindeloze herhalingen van actie en snelheid, zonder hierbij politiek of maatschappelijke geëngageerd te zijn. In Amerika komt hier verandering in als het genre vanaf de jaren '90 een stem gaat geven aan de minderheden binnen de samenleving, zoals vrouwen in *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) en homoseksuelen in *My Own Private Idaho* (Gus van Sandt, 1992). In Nederland stapt het genre vanaf 2008 af van de "hysterische" road movies en gaat de focus op andere kenmerken liggen. Er wordt een stem gegeven aan minderheden en hiermee wordt tegelijkertijd politieke en maatschappelijke kritiek geleverd, zoals in *Rabat*.

¹⁰ <http://www.volkskrant.nl/recensies/rabat-bijzondere-productie-met-een-warm-hart~a2443511/>

¹¹ Nadir wordt gespeeld door Nasrdin Dchar, Abdel door Achmed Akkabi en Zakaria door Marwan Kenzari. De afkomst van elke acteur komt overeen met die van het personage dat zij verbeelden.

Er worden veel letterlijke grenzen overgestoken om de doelen van de reis te volbrengen. Hoe meer grenzen de reizigers oversteken, hoe duidelijker het ware doel van de reis wordt. Ze komen steeds dichterbij, maar staan er ook steeds verder van af door ontmoetingen onderweg en de afstand met Nederland en de traditionele ouders die daar wonen.

Een reis in Nederland leidt al snel tot een grensovergang. In Europa, en vooral Nederland, is ver reizen zonder grenzen over te steken dan ook bijna niet mogelijk. Er worden niet alleen letterlijk grenzen over gestoken, maar ook sociale en culturele grenzen, met andere talen en gebruiken.

De Nederlandse reiziger moet daar tijdens de reis mee om kunnen gaan, waardoor de persoonlijke grenzen van de personages ook getest worden.

De grenzen geven ten slotte het verschil tussen het heden en het verleden aan, in *Rabat* gebeurt dit vooral tijdens de boottocht. Dit wordt versterkt door het verschil in landschap, mensen, cultuur en taal en een andere keuze van muziek. Tijdens de boottocht krijgen de drie vrienden een aantal wijze lessen van een onbekende man. De overtocht zal het omslagpunt zijn in hun denkwijze en manier van omgang met het verleden en de toekomst. Nadir realiseert zich steeds meer dat hij zijn eigen levensweg wil bepalen, en zich niet wil laten sturen door de wensen van zijn familie.¹

In *Rabat* zijn de drie mannen producten van hun Nederlandse omgeving en tegelijk van de meer traditionele opvoeding van hun Marokkaanse ouders. Dit kan zorgen voor vragen over identiteit, plaats binnen de maatschappij en normen en waarden. Door de reis die de vrienden maken komen deze vragen aan het licht en kan er gewerkt worden aan het ontwikkelen van hun identiteit, los van deze invloeden en afkomst. Dit is een zoektocht naar persoonlijke en nationale identiteit, waar de persoonlijke identiteit een weerspiegeling is van ontwikkelingen en gebeurtenissen in de maatschappij zijn.

De hoofdrolspelers in *Rabat* zijn Nederlanders met een Marokkaanse afkomst, kinderen of kleinkinderen van immigranten. Immigratie is een veelbesproken onderwerp in de politiek en huidige Nederlandse maatschappij en is door mede gebeurtenissen als de moorden op Theo van Gogh en Pim Fortuyn een negatief onderwerp geworden. Dit zorgt voor een debat over de hoeveelheid immigranten die toegelaten worden in Nederland en over de integratie van eerdere immigranten. Hoewel veel Marokkanen zich aanpassen aan de Nederlandse cultuur en taal, blijft de cultuur en religie van het moederland ook een belangrijke rol spelen. Dit debat en de vragen die het oproept worden door een aantal filmmakers zoals Jim Taihuttu en Victor Ponten gebruikt als onderwerp voor hun films. De films proberen het debat van een andere kant te belichten en een stem te geven aan de Marokkaanse jongeren.

Door immigratie worden een land en diens inwoners en politici gedwongen na te denken over de

normen en waarden die de kern van de samenleving vormen (Betts 39). Hoeveel immigranten komen er Nederland binnen en waar komen deze mensen vandaan? In hoeverre (moeten) zij zich aanpassen aan de Nederlandse cultuur? Hoe vinden deze mensen een balans tussen hun eigen cultuur, religie en gebruiken en die van de Nederlandse maatschappij?

Dit debat en de meningen en wetten die hieruit voortvloeien, kunnen leiden tot veranderingen waar niet iedereen het mee eens is. De road movie is een genre waarmee dit soort veranderingen getoond en uitgezocht kunnen worden. In *Rabat* wordt vooral gekeken hoe het individu binnen deze immigratie cultuur past als die persoon van de tweede of derde generatie is. De identiteit van Marokkanen wordt gebaseerd op de identiteit van de groep, namelijk de moslim van Marokkaanse afkomst. Daarbinnen heeft voor een buitenstaander, iedereen dezelfde identiteit. Maar wat is de persoonlijke identiteit en wat maakt het individu? Tijdens hun reis merken de drie vrienden in *Rabat* dat zij tussen twee culturen in staan. Eenmaal in Marokko aangekomen ontdekken zij dat ze veel minder Marokkaans zijn dan ze hadden gedacht. Als Nadir een wandeling maakt met zijn toekomstige bruid, merken zij allebei dat ze niets met elkaar gemeen hebben en dit doen voor hun ouders. Als Yasmine toegeeft dat ze *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) nog nooit gezien heeft, besluit Nadir dat ze niet met het huwelijk door moeten gaan. Hij denkt aan het meisje Julie, wie hij onderweg heeft ontmoet, wie zijn lievelingsfilm zelfs kon quoten. Nadir voelt zich meer verbonden met zijn Nederlandse/Westerse identiteit dan zijn Marokkaanse achtergrond. Hierdoor is de Nederlandse road movie vaak geen vlucht, maar juist een zoektocht naar identiteit.

Volgens David Laderman is politieke kritiek uiten kenmerkend voor de road movie, ook voor de Europese variant van het genre. Dit kan politieke of culturele kritiek zijn, gericht aan de Westerse middenklasse door middel van een narratief waarin mobiliteit centraal staat (Laderman 259). In Nederland zijn er een aantal gebeurtenissen die de laatste cyclus van Nederlandse road movies hebben beïnvloed. Hierbij kan gedacht worden aan de verharding van de maatschappij en denkbeelden op het gebied van immigratie en andere culturen en religies, vooral de islam. Incidenten als de moorden op Pim Fortuyn en filmmaker Theo van Gogh, hebben bijgedragen aan de opkomst van de anti-immigratie politiek van politici als Geert Wilders. De road movie is een effectieve graadmeter voor sociale en culturele stromingen en veranderingen (Curley 1). Ook Timothy Corrigan betoogt dat de road movie een voorbeeld is van een contemporain genre dat contemporaine momenten binnen de maatschappij weerspiegelt (Corrigan 144-145). Politieke en sociale leiders zoals Geert Wilders hebben het medium film in het verleden gebruikt om onder andere hun ideeën over immigratie te tonen, vooral over de migratie van moslims naar Nederland. Deze immigratie vond vooral plaats in de jaren '80, toen er gezinshereniging plaatsvond

met de families van gastarbeiders die al eerder naar Nederland waren gekomen om te werken (Betts 37). De film *Fitna* (Geert Wilders, Scarlet Pimpernel, 2008) is geen road movie, maar geeft wel aan dat film in Nederland ook gebruikt wordt om politieke kritiek te uiten. Het is dan ook geen toeval dat deze film ook uit 2008 komt en hiermee samenvalt met de laatste cyclus van road movies in Nederland.

Tegelijkertijd met de meest recente cyclus van road movies, is er ook een opkomst van een nieuw film genre, namelijk de 'mocro-movies'. Dit genre ontstaat in Nederland in 2004 met de film *Shouf Shouf Habibi* (Albert van Heerdt, 2004). Dit toont aan dat het medium film niet alleen wordt gebruikt door politici om hun standpunten en ideeën over maatschappelijke kwesties te tonen, maar ook door de minderheden uit de samenleving. De films gaan allen over immigratie en migratie en de (voor)oordelen die bestaan over mensen uit verschillende culturen en religies, maar behandelen deze onderwerpen op verschillende manieren.

Voor de komst van de mocro-film werden minderheden, zoals Marokkanen, vaak als criminelen afgebeeld of juist in een slachtofferrol geplaatst (Betts 40). Opvallend aan dit nieuwe (sub)genre is dat er gespeeld wordt met de stereotypes uit de samenleving en dit op een luchtige manier met humor wordt verbeeld. Deze films worden vaak gemaakt door filmmakers die in Nederland geboren zijn, maar die ouders hebben die uit een ander land komen, zoals Marokko. Deze luchtige aanpak was welkom in een tijd van vooroordelen en het verder verharde politiek debat over immigratie en de islam. *Shouf Shouf Habibi* bevestigt deze vooroordelen en stereotypes op zo'n extreme en humoristische manier, dat zij van binnenuit ontkracht worden (Verstraten 95-96). De hoofdpersoon Youssef heeft grootse dromen waar hij over vertelt, maar het beeld toont dat hij hier niks voor doet, waardoor de twee niet met elkaar overeenkomen. Dit stereotype van de luie Marokkaan met grote dromen (wat ook terug te zien is in *Rabat* in de personages van Abdel en Zakaria) wordt niet per se ontkracht of kritisch benaderd, maar met een humoristische insteek bekeken.

Films helpen om de eigen identiteit te ontdekken die losstaan van de stereotypische identiteit die gecreëerd is door de Nederlandse samenleving. Cinema geeft ruimte aan individuele identiteit en nieuwe concepten van identiteit. Dit gebeurt nog niet per se bij de mocro films zoals *Shouf Shouf Habibi*, waarbij er op een humoristische manier met de identiteit wordt omgegaan en er een spel gespeeld wordt met clichés over Nederlanders en Marokkanen. Naast de humoristische omgang met de clichés omtrent tweede generatie Marokkanen in Nederland, populair in de jaren vanaf 2005, is de road movie *Rabat* een meer reflexieve en kritische versie over hun positie. In dit genre zijn de minderheden geen slachtoffers, al voldoen zij in eerste instantie aan de stereotype identiteit die hen opgelegd is door een traditionele samenleving of cultuur. Maar de personages krijgen de kans om

deze te ontcrachten. Ook is er een evenwicht aangebracht met de hoofdpersoon Nadir, die intelligent en rustig is en zijn meer opvliegerige vrienden uitbalanceert.

Het stereotype dat op de drie vrienden wordt geprojecteerd, is duidelijk te zien als zij onderweg gaan tanken en de winkel ingaan. Ze worden hier extra in de gaten gehouden door de caissière en ze voelen dat zij een oordeel over hen klaar heeft. Gek genoeg bevestigen ze dit vooroordeel door wat te stelen uit de winkel. Als excuus zegt één van hen: "Dan had ze maar een diploma moeten halen!", terwijl hij deze zelf ook niet heeft. Hij vindt zichzelf een uitzondering en voldoet hiermee in eerste instantie aan het stereotype dat binnen de Nederlandse samenleving bestaat over Marokkaanse jongeren. Hierna wordt dit nog enkele keren bevestigd, bijvoorbeeld door de diefstal van een iPod op een feestje. Maar tegelijkertijd hebben zij onderweg veel last van dit stereotype, bijvoorbeeld als zij geweigerd worden bij een club omdat ze moslims zijn of als ze zonder reden worden aangehouden door corrupte politieagenten. Ondanks deze gebeurtenissen vervallen de mannen niet in de slachtofferrol. Ze maken zelfs gebruik van de vooroordelen, vooral die over Nederland en Nederlanders. Ze vertellen de familie van Yasmin, bij wie ze in Rabat verblijven, over het zakenplan van Abdel. Hij vertelt hen dat alle Nederlanders hetzelfde zijn en alleen maar seks en kebab willen. Zijn plan is dan ook om deze twee te combineren door een restaurant te openen dat kebab verkoopt, geserveerd door halfnaakte vrouwen. Door te spelen met de clichés over Nederland als oversekst land, weet Nadir onder de afspraak uit te komen die door de vaders gemaakt is. Het feit dat de mannen de humor kunnen inzien van dit zakenplan toont aan dat zij hier 'Nederlandser' naar kunnen kijken als hun Marokkaanse gastheer. Zij kunnen kritisch, maar ook met een vleugje humor, naar het stereotype kunnen kijken (Verstraten 107).

De reis zorgt ervoor dat al deze vooroordelen en stereotypes aan het licht gebracht worden, terwijl de personages ook de kans krijgen om te beginnen met het ontcrachten. Er wordt geen oordeel geveld, maar gereflecteerd op deze kenmerken. De reis leert hen nieuwe lessen en inzichten, waardoor de vrienden hun doel en keuzes veranderen. Nadir besluit om naar zijn eigen gevoel te luisteren in plaats van naar de wens van zijn vader. Hij gaat naar Barcelona, om daar het Franse meisje Julie op te zoeken. De drie gaven haar eerder een lift en spendeerde een aantal dagen samen. Zakaria besluit om zijn kind op te zoeken in Tunesië wie hij nog nooit gezien heeft, maar hij wil zijn verantwoordelijkheid nu op zich nemen. Abdel besluit terug te gaan naar Nederland om daar de zaak op te zetten waar ze al jaren over dromen en praten. Hoewel één van de vrienden naar Nederland terugkeert kunnen we hier niet spreken van een terugkeer naar huis, zoals in de *Wizard of Oz* (1939) waarin Dorothy graag terug naar haar traditionele thuis wil. De film heeft een open einde, waarbij de reis eigenlijk pas het begin was van hun zoektocht naar hun identiteit.

In een road movie als *Rabat* gaat het niet over de immigratie van het moederland naar het nieuwe thuisland, in dit geval Nederland. De films gaan juist over de tweede generatie van kinderen van deze naar Nederland geëmigreerde ouders, die nu hun nieuwe identiteit ontdekken door middel van migratie terug naar Marokko. Door de kritiek die deze zoektocht tegelijkertijd uit, op de maatschappij en diens stereotypes, valt de film binnen de conventies voor het road movie genre, zoals die uiteengezet zijn door David Laderman.

Kenmerken van de recente cyclus van Nederlandse road movie: traumaverwerking

Een andere manier waarop vorm wordt gegeven aan identiteit binnen de Nederlandse road movie is door traumaverwerking het doel van de reis te maken. De reis dient als ontsnapping aan een trauma of persoon en biedt het personage de kans om dit te verwerken. Het succes van de road movie is hierbij niet afhankelijk van het succesvol verwerken van het trauma. Soms is de reis pas het begin van dit proces.

Jackie

Ook bij deze films steken de hoofdpersonen de grenzen van Nederland over, omdat dit vaak de plek is waar het trauma heeft plaatsgevonden of waar zij er aan herinnerd worden. Dit is te zien in *Jackie* (Antoinette Beumer, 2012), waarin twee zussen naar Amerika afreizen om hun biologische moeder naar een verzorgingstehuis te brengen.¹² Ze hebben Jackie nog nooit ontmoet, maar zijn haar enige familie en worden ingeschakeld als Jackie haar been breekt. In Jackie's camper reizen ze door het Amerikaanse landschap, maar niet zonder obstakels. Hoewel de film zich in Amerika afspeelt en voldoet aan de Amerikaanse genreconventies, is er geen ontsnapping aan de Nederlandse kenmerken mogelijk.

In Amerika zijn de wegen eindeloos en deze *open roads* staan voor de oneindige mogelijkheden die achter de horizon wachten (Everett 168). Dit optimisme en gevoel van vrijheid is niet terug te vinden in de laatste cyclus van Nederlandse road movies. In Nederland zijn er geen lege wegen, waar uren over gereden kan worden zonder een ander mens of auto tegen te komen. De keuze valt juist vaak op de kleine wegen, waar veel gestopt wordt. In de Nederlandse road movie zijn het juist deze stops die het verhaal maken, en niet zozeer de momenten op de weg.

De Europese weg is geen rustige weg, maar is er een vol onzekerheden. Dit zijn geen gevaarlijke situaties die criminele activiteiten of geweld als uitkomst hebben, maar leiden eerder tot overdenking en zelfreflectie (Laderman 248).

Ook als de weg wel de illusie van de open road heeft, zoals in de films *Jackie*, heeft deze in de

¹² De zussen worden gespeeld door Carice en Jelka van Houten, in het echt ook zussen, maar geen tweeling zoals in de film.

Nederlandse road movie niet dezelfde beloftes als in de Amerikaanse. In *Jackie* lijkt de camper het ultieme symbool van vrijheid omdat de vrouwen ermee gaan en staan waar ze willen omdat zij hun huis op wielen meenemen. Over de oneindige weg en door vrije natuur leidt de weg hen echter niet naar verscheidene mogelijkheden en vrijheid, maar naar autopech. De Nederlandse road movie kent een weg vol stagnatie en tegenslagen. Hier worden de personages letterlijk tot stilstand gebracht omdat de camper niet meer verder kan. Dit wordt verergerd door communicatie met "thuis", namelijk als een skype gesprek met het werk van een van de vrouwen de accu van de camper leegmaakt. Hierdoor stopt niet alleen hun reis, maar ook hun persoonlijke ontwikkeling. Zij vallen terug in oude gewoontes en proberen te voldoen aan de verwachtingen die daarbij horen. Laderman noemt dit moment een "car accident twist plot", waarin het ongeluk een omslag moment in het narratief vormt. Voor het ongeluk zijn de reizigers zorgeloos en is de weg vol beloftes, maar trekt het verleden ook nog aan hen. Door het ongeluk lijkt het alsof de personages niet thuis horen op de weg en zij terug moeten keren naar hun verleden en thuis. Het lijkt bijna alsof de weg hen test, een test die zij niet halen omdat Jackie moet ingrijpen. Pas later, als de zussen verder ontwikkeld zijn, zouden zij een dergelijke tegenslag zelf kunnen oplossen.

Deze film combineert de zoektocht naar identiteit zoals die ook in *Rabat* te zien was, met de traumaverwerking die in andere films verder naar voren komt. De vrouwen kunnen zich losmaken van hun verleden en de verwachtingen die daar waren, en krijgen de kans om hun eigen identiteit te ontdekken onderweg. Deze identiteit kunnen ze ontdekken omdat ze geconfronteerd worden met het trauma van het verlies van hun moeder. De film eindigt dan ook niet met deze gebeurtenis, maar de road trip gaat hierna verder, hetzij met een andere insteek. De vrouwen weten nu beter wie zij zijn en dit helpt hen bij de acceptatie dat Jackie tegen hen gelogen heeft en overleden is.

In *Jackie* dient de muziek eerst vooral als bevestiging van het landschap, maar dit verandert gaandeweg. Eerst roept het bij de kijker verwachtingen op van het road movie genre, zoals dat vooral bekend is uit Amerika. In de camper luisteren de vrouwen naar country muziek, terwijl zij door het "wilde westen" rijden. De ramen staan open en de voeten rusten op het dashboard; de muziek maakt dit plaatje compleet. Dit beeld scheidt de illusie van de Amerikaanse road, waarop alles mogelijk is, de reiziger ultieme vrijheid geniet en ongekenne mogelijkheden achter de horizon liggen. Tijdens de reis blijkt dat de jongste zus Daan kan zingen, maar dit eigenlijk nooit doet. De reis geeft haar de moed om te zingen over wat de weg hen geleerd heeft. De film eindigt in een bar, waar Daan een zelfgeschreven lied zingt. Ze zingt: "I found the path of my soul on this mother road." Hoewel al eerder bleek dat de beloftes van de Amerikaanse road niet altijd uitkomen voor de Nederlandse reizigers, lijken de vrouwen toch een 'happy ending' te krijgen waarin de weg zijn beloftes over vrijheid en zelfkennis waargemaakt heeft.

De liedjes die in de film te horen zijn, zijn speciaal voor de film geschreven. Hierdoor ondersteunen zij het narratief en onderstrepen zij wat de vrouwen geleerd hebben.

Jackie gebruikt verschillende conventies van het Amerikaanse road movie genre, maar met een Nederlandse interpretatie. Andere films stappen verder van dit voorbeeld af en kiezen voor andere manieren van transportatie en narratieve structuren en richten zich volledig op traumaverwerking.

Nothing personal

In de film *Nothing Personal* (Urszula Antoniak, 2009) begint de reis met eenzame reiziger, die niet op zoek is naar een persoon of plek, maar juist wegvlucht. Zij kiest voor een bestaan als zwerver. De film opent met korte scènes van de vrouw terwijl zij in haar lege huis zit en er mensen door haar spullen graaien die zij op straat gezet heeft. Ze draait aan de trouwring om haar vinger en verwijdert deze uiteindelijk. Dit geeft een eerste indicatie van de reden van haar reis; haar huwelijk is voorbij. David Laderman schrijft over dit soort "symbolic devices" die de toon van de film zetten. Aan het begin van de reis in *Easy Rider* (1969) bereidt de film de kijker en reiziger ook voor op de reis door afscheid te nemen van materiële zaken en het verleden. Daar haalt Wyatt het horloge van zijn pols, kijkt ernaar en gooit het vervolgens weg. Hij breekt hiermee niet alleen met traditionele normen en waarden, maar ook letterlijk met de verleden tijd (Laderman 68). De vrouw in *Nothing Personal* breekt met een soortgelijk symbool ook met haar verleden en luidt de reis in.

De vrouw reist liftend en te voet rond en slaapt in een tentje. Onderweg weigert zij de weinige hulp die ze aangeboden krijgt, waarmee ze zichzelf nog verder verwijdert van de samenleving. Ze vindt een afgelegen huisje, wat bewoond wordt door de vijftiger Martin. Na eerst weer weg te vluchten, besluit zij uiteindelijk te blijven en Martins aanbod aan te nemen. In ruil voor werk in de tuin en het huis mag zij blijven. Langzaam groeien de twee personages dichterbij elkaar en ontstaat er een vorm van vriendschap en vertrouwen. Zonder iets over zichzelf te vertellen, leren de twee meer over elkaar door tijd met elkaar door te brengen en stiekem elkaars spullen te doorzoeken. De man is op een gegeven moment zelfs in het lege huis van Anne in Nederland. De twee komen meer over elkaar te weten en komen dichterbij elkaar. De film is onderverdeeld in hoofdstukken, waarvan de titels steeds hoopvoller worden, tot het laatste hoofdstuk "Alone". Martin ligt dood in bed en heeft een briefje voor Anne achtergelaten, waarin hij alles aan haar achterlaat. Eerder vertelde ze hem dat een eenzaam bestaan alles is wat ze zou willen, maar nu deze wens is uitgekomen lijkt Anne weer van voor af aan, aan haar reis te moeten beginnen.¹³

Hoewel Anne wegvlucht van een thuissituatie en voor een leven buiten de samenleving kiest, is zij

¹³ Anne wordt gespeeld door actrice Lotte Verbeek, die voor hiervoor een nominatie kreeg voor een Gouden Kalf. Daarnaast won ze drie keer de prijs voor Beste Actrice op verschillende filmfestivals en de European Film Awards.

geen rebel of outlaw die tegen de maatschappij rebelleert door middel van criminele activiteiten. Zij is een nomade, die deels uit eigen wil en deels gedwongen kiest voor een bestaan onderweg. De nomade heeft in tegenstelling tot de migrant geen doel of bestemming, waardoor de focus van de reis ligt anders is. De reis is minder dramatisch, omdat het een zelfbewuste keuze is om eraan te beginnen. De reis dient als ontsnapping en om de eigen identiteit te ontdekken. Hoewel de reizigers in *Rabat* ook op zoek zijn naar hun eigen identiteit door middel van een tocht, verschillen de films zeer. *Nothing Personal* levert geen directe kritiek op de maatschappij, politiek of stereotypes. Het gaat enkel om de beleving van de hoofdpersoon en de mogelijke verwerking die de reis kan brengen. Hiermee is de film schatplichtig aan *Sans Toit, Ni Loi (Vagabond)* (Agnes Varda, 1985), een typische road movie, waarbij de weg dient als een plek voor introspectie. Daarin zwerft hoofdpersoon Mona ook op de weg, zonder thuis en doel. Er ligt geen focus op rijden of het voertuig, zoals in veel Europese road movies. De reis beperkt zich (mede omdat hij zich te voet afspeelt) binnen een gelimiteerde omgeving zonder vele grenzen over te steken (Laderman 265).

Het opvallendste kenmerk van *Nothing Personal* is dat er bijna niet met een auto gereisd wordt. Anne neemt in het begin van haar reis een lift aan, maar als de chauffeur andere verwachtingen heeft, springt zij uit de auto en jaagt hem weg. Zij legt de rest van haar tocht te voet af, tot deze al snel tot stilstand komt bij het huis van Martin. Door de geografische afmetingen van Nederland en andere kleinere landen binnen Europa, is het niet altijd nodig om met de auto te reizen. Dit gebeurt vooral wanneer de grenzen naar het buitenland worden overgestoken (Mazierska 5). De auto is hierdoor geen vereiste voor de Nederlandse road movie. Timothy Corrigan vond het gemotoriseerde vervoersmiddel in *Cinema without Walls* (1991) wel een vereiste voor het genre. Volgens hem kan er alleen gesproken worden van een road movie als een gemotoriseerd voertuig zoals een auto, truck of motor gebruikt wordt om zich in voort te bewegen (Corrigan 144-145). In de Nederlandse road movies die tijdens en na 2008 zijn uitgekomen blijkt dit minder van belang. Het merendeel van de reizen speelt zich weldegelijk af in een auto, maar er wordt minder waarde aan het voertuig gehecht. Het is vervangbaar voor een ander gemotoriseerd voertuig of zelfs voor een reis zonder voertuig. De nadruk ligt bij deze Nederlandse films meer op de innerlijke reis dan op het voertuig dat deze reis mogelijk maakt. De reiziger is niet afhankelijk van de auto en kan de reis als het nodig is ook op een andere manier voortzetten. De kritiek die geuit wordt is niet altijd enkel gericht op sociale of politieke ontwikkelingen in de samenleving, maar ook op andere elementen van de Westerse cultuur, zoals materialisme. Deze kritiek omvat ook de auto, het gemotoriseerde voertuig waarmee de reis meestal gemaakt wordt.. Dit kan resulteren in het ontbreken van een auto, maar betekent niet dat de film geen road movie

is.. In *Nothing Personal* wil de hoofdpersoon Anne haar oude leven achter zich laten, zowel het emotionele als het materialistische deel. Zij kiest daarom voor een bestaan op de weg als nomade en geeft al haar bezittingen weg. Door geen auto te gebruiken, maar zich te voet te verplaatsen richt zij haar kritiek ook op dit element van de cultuur die ze achterlaat. Er is geen beschermde bubbel, die de auto kan vormen, tussen haar en het landschap waarin zij reist. Haar eenzaamheid en isolatie worden versterkt en weerspiegeld in het lege landschap. Door het ontbreken van de auto wordt een eventuele associatie met (Amerikaanse) rebelsheid teniet gedaan; dit is geen rebelsheid die tot doel heeft om de maatschappij te veranderen. De rebelsheid in *Nothing Personal* dient om zich te kunnen afkeren van de materiele samenleving. De film past hiermee in het Europese road movie genre, waarbij introspectie boven spektakel en snelheid gaan (Laderman 248). De weg biedt geen rooskleurige beloftes, maar is somber en eenzaam. Onderweg krijgt de vrouw geen hulp en wordt zij mogelijk misbruikt. Anne hoopte misschien dat de reis heling zou geven, maar in plaats daarvan hielp juist het samen zijn met iemand zoals zij, met de traumaverwerking.²

Zurich

Ook *Zurich* (Sascha Polak, 2015) gebruikt de weg en de reis om een trauma van de hoofdpersoon te verwerken.¹⁴ De film begint met deel twee, getiteld *Hund*, waardoor de kijker midden in het verhaal valt en het niet direct duidelijk is waarom de reis gemaakt wordt of wat de bestemming is. Dit gebruik van een tijdsprong draagt bij aan het vergroten van de kloof tussen het verleden en het huidige leven onderweg (Laderman 55-56). Tijdens de openingsscène staat de hoofdpersoon Nina naast haar auto in een sloot, terwijl er vanaf de kant een luipaard naar haar loert. Ze kan zich niet bewegen en zij en haar auto zijn geïmmobiliseerd. Het luipaard doet de kijker twijfelen of dit wel de werkelijkheid is en of Nina dit onderscheid kan maken. Met het eerst tonen van het einde van de reis, past de film in het Europese road movie genre. In de eerder genoemde film *Sans Toit, Ni Loi (Vagabond)* (Agnes Varda, 1985) begint de reis ook met het einde, namelijk de dood van de hoofdpersoon. Daarna toont de film welke gebeurtenissen hiertoe geleid hebben. Hierna lift Nina mee met verschillende vrachtwagens en zoekt zij troost bij volslagen vreemden, waar zij toevallig naast staat. Ze heeft momenten van geluk als ze met liefdesliedjes meezingt, maar lijkt voornamelijk op zoek te zijn naar iets of iemand, terwijl zij tegelijkertijd geen bestemming lijkt te hebben. Dan volgt er een scene waarin zij een man uit het water probeert te redden, maar dit lukt haar niet. De scene lijkt een droom of flashback en vertelt de kijker meer over de persoon die Nina zoekt.

¹⁴ De hoofdpersoon wordt gespeeld door zangeres Wende Sneijders; *Zurich* is haar eerste acteerrol. Het script werd voor en met haar geschreven.

Als de vrachtwagen als vervoersmiddel geen succes blijkt omdat haar veiligheid in het geding komt, huurt Nina haar eigen auto om verder te reizen naar Zurich. Ze doet er alles aan om in beweging te blijven. Onderweg pikt zij een lifter op, aan wie zij uitlegt wat er met haar vriend gebeurd is; hij is overleden door een verkeersongeluk. De jongen is met een andere reden onderweg. Hij is juist op weg terug naar huis, terwijl hij vertelt dat hij eigenlijk iemand anders zou willen zijn, maar "wil iedereen dat niet?". Zijn reismotief valt binnen de klassieke road movie en zet zich af tegen de reis die Nina maakt. Dit bevestigt dat zij met andere redenen onderweg is. Aangekomen bij de plek van het ongeluk toont Nina weinig emotie. Dit zou de plek moeten zijn die voor een omkeer zorgt, waardoor het trauma verwerkt kan worden en het personage naar huis terug kan keren. Maar de confrontatie blijft uit; de plek is opgeruimd en het enige dat aan het ongeluk herinnert zijn enkele bloemen en foto's. Hierna keert zij naar huis terug waar ze vele voicemails heeft, waaronder van een jongen die haar vragen stelt over zijn vader. Het wordt steeds duidelijker dat de overleden man al een ander gezin had. Nina reageert hierop door langs zijn huis te gaan en de hond van de overleden man te stelen. Vervolgens komt Nina een vrachtwagenchauffeur tegen die haar en de hond meeneemt naar zijn huis, waar ze zelfs zijn kinderen ontmoet. De kinderen zijn onschuldig en stellen haar vragen over haar thuis en of ze kinderen heeft, vragen die de man niet durfde te stellen en waar Nina geen antwoord op kan geven. Weer onderweg slaat hun relatie om, de man is gefrustreerd dat Nina zich niet open stelt. Door hun geruzie ontsnapt de hond en wordt hij dood gereden. Nina kan nu eindelijk haar emoties tonen en huilt om het verlies van de hond en de man. De utopie van 'thuis' bestaat niet meer. Dit was vervangen door de auto/vrachtwagen als thuis en door objecten die thuis of de thuissituatie vertegenwoordigen, in dit geval de hond (Everett 170). Met een letterlijke klap komt er een einde aan haar constante staat van beweging en wordt zij geconfronteerd met het trauma. Zowel de man als de hond komen om het leven door een gemobiliseerd voertuig, wat juist ontsnapping zou moeten bieden aan het personage. De auto is hier geen veilige bubbel, maar de boosdoener en oorzaak van haar trauma. Ook de weg lost hier geen beloftes in van vergeving en vrijheid, maar brengt meer dood en verdriet. Het is geen plek van ontsnapping, maar van confrontatie.

Vervolgens begint deel één van de film, genaamd "Boris". In dit deel wordt het verleden getoond. Het wordt duidelijk wie de man was en hoe de vrouw op de weg terecht is gekomen. Nina bezoekt de vrachtwagen waarmee de man het ongeluk gehad heeft. Deze is erg beschadigd, maar er blijken nog spullen van de man in te liggen en Nina neemt een armbandje mee. Dit armbandje geeft zij later aan haar dochter, waardoor het verhaal zich ontvouwd. De vrouw heeft een dochter met de overleden man, maar hij had ook een ander gezin. Nina kijkt vanuit de auto toe

hoe hij begraven wordt en het lijkt alsof zij niet mag rouwen. Haar thuis is weg en lijkt nooit bestaan te hebben. Na de begrafenis brengt zij het kind bij het andere gezin van de man en laat haar achter in de tuin, waar de zoon haar vindt. Nina kan niet thuis blijven, omdat dit enkel nog met de dood geassocieerd wordt, terwijl de weg ontsnapping zou kunnen bieden. De weg leidt haar weg naar verwerking, maar brengt haar tegelijkertijd ook dichterbij het trauma en verdriet, namelijk de plek van het ongeluk bij Zurich.

Een aantal van de bovenstaande kenmerken past binnen de conventies zoals deze door David Laderman beschreven worden in zijn boek *Driving Visions* (2006). Maar omdat Laderman vooral het Amerikaanse genre analyseert, zijn deze conventies soms lastiger toe te passen op het Europese en Nederlandse genre. In *Road movies : from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami* (2008) gaat Devin Orgeron verder in op het Europese road movie genre en benadert hij het genre op een andere manier. Volgens Orgeron speelt de weg een minder belangrijke rol en hoeft de road movie niet per se een (politieke) kritische functie te hebben. Hij beargumenteert dat de opkomst van de genre wel in verbinding staat met momenten van crisis in de samenleving, maar de films hier niet kritisch op hoeven te reageren of een standpunt hoeven in te nemen. Orgeron is vooral geïnteresseerd in de functie en organisatie van taal en diens relatie met de weg (Orgeron 130). In deze road movies is het gebrek aan traditionele communicatie met de maatschappij de reden dat de personages op weg gaan. Zowel in *Nothing Personal* als in *Zurich* kunnen de vrouwen niet communiceren door het trauma, zoals door de dood van de man in *Zurich*. Er is ook geen begrip en ruimte voor haar verdriet in de traditionele samenstelling van het gezin van de man, omdat Nina daar geen onderdeel van was. Zij viel al voor zijn dood buiten de traditionele samenleving. Voor Orgeron is *Kings of the Road* (Wim Wenders, 1976) een voorbeeld van de Europese road movie die zich bezig houdt met de connectie tussen mens en machine en de functie van de weg. De Nederlandse films waarin traumaverwerking centraal staat, passen in deze traditie. De motivatie om te gaan reizen wordt betwijfeld, omdat er altijd een zekere "worldwide homesickness" te voelen is naar een thuis wat niet (meer) bestaat. Snelheid en actie worden vervangen door een langzame manier van reizen, die het beste omschreven kan worden als "wanderen" (Orgeron 130). Dit geeft de kijker de tijd om de eenzaamheid in zich op te nemen en vooral het trieste aspect te voelen. In *Nothing Personal* reist Anne langzaam rond en komt zij al snel tot stilstand in het huis van Martin. Deze stilstand en de bijbehorende shots van het lege en weidse landschap geven het gevoel van eenzaamheid van Anne door aan de kijker. In Wim Wenders' films verlopen de reizen ook langzaam, waarmee de reis wordt afgezet tegen de steeds snellere samenleving. Hierdoor wordt de reizigers ontkoppelt van de maatschappij en huis en worden zij gekoppeld aan de kijker. Wenders' films gaan volgens Orgeron altijd over de "betweenness", wanneer het personage zich tussen zijn of haar thuis

en bestemming bevindt. *Nothing Personal* en *Zurich* passen in deze conventie van het genre, omdat de kijker alleen deze "betweenness" te zien krijgt. Het trauma en de thuissituatie vóór het trauma worden niet getoond, enkel het leven op de weg. De films hebben ook een open einde, waarbij er geen bestemming wordt bereikt, maar er wel stappen gezet zijn in de traumaverwerking.

Conclusie

Volgens Timothy Corrigan is de kracht van de road movie gelegen in het feit dat het als een kompas voor de tijdsgeest kan dienen. Zo beleeft het genre een nieuwe cyclus in tijden van crisis en is het op die momenten populair bij zowel filmmakers als het publiek. Mensen komen in beweging, op zoek naar betere omstandigheden.

Het genre floreert eveneens in tijden van bloei en (technologische) vooruitgang, wanneer het geluk iets verder op de weg voor het grijpen lijkt te liggen. De weg is een plek vol met beloftes en vrijheid. Als men thuis blijft staat men stil, er vindt geen ontwikkeling plaats en er zal geen geluk gevonden worden. Pas als er beweging komt en men mobiel is, is er ruimte voor verandering. Films als *Easy Rider* en *Thelma and Louise* zijn hier duidelijke voorbeelden van: je moet onderweg zijn om avontuur te ervaren.

Deze instelling en beloftes passen bij het land waar de road movie onlosmakelijk mee verbonden lijkt. Amerika is in deze films het land van ongekende mogelijkheden en vrijheden. Deze ideeën lijken minder goed te passen in Nederland, waar je maar "gewoon moet doen, dan doe je al gek genoeg!". Om deze reden klinkt een Nederlandse road movie in eerste instantie tegenstrijdig. Naast deze instelling, mist Nederland ook de oneindige wegen en landschappen die Amerika biedt. Toch is er sinds 2008 een opkomst van het genre in Nederland op te merken.

In road movies voor dit jaartal ging het vooral om films met een bescheiden pretentie. In *Heb medelij, Jet* (Frans Weisz, 1975) was niet veel meer dan simpel amusement en leidde ertoe dat Frans Weisz besloot het roer rigoureuus om te gooien. Hierna maakte hij een zeer persoonlijke film over het leven van de Joodse kunstenaar Charlotte Salomon vanuit het idee dat hij zich niet meer door commerciële overwegingen moest laten leiden maar door zijn eigen interesses. In *Heb Medelij, Jet!* rijden twee criminelen in hun auto door Nederland om mensen op te lichten. Hoewel zij van de vrijheid op de weg genieten, is er ook een verbintenis met 'thuis' voor de hoofdpersoon. Zoals in vroege road movies als *The Wizard of Oz*, zorgt de reis voor het inzicht bij het personage, dat hij graag naar huis wil terug keren. De reis brengt geen consequenties, andere inzichten of kritiek naar voren en heeft hiermee weinig effect op zowel het personage als de kijker. Volgens Devin Orgeron zou deze film als vroege road movie geclassificeerd kunnen worden omdat twee *buddies* in een auto reizen, de film een reisenarratief heeft en thuis eindigt. Echter, de film past

niet in het road movie genre zoals dat uiteengezet is door David Laderman. De film heeft geen relevantie omdat er geen link is met de huidige situatie in de maatschappij. De film waagt zich niet aan politieke of sociale kritiek, terwijl dit volgens Laderman één van de belangrijkste conventies is.

Ditzelfde geldt voor andere vroege films, zoals *The Delivery* (Roel Reiné, 1999), een film die niet aan de genre conventies voldoet en daarmee kritiek probeerde te leveren op het genre. De opzet van de film was om een Amerikaanse film na te bootsen, maar dan op andere snelwegen dan de beroemde Route 66. De regisseur wilde de kijker amuseren en niet kritisch uitdagen, maar daarmee faalt een road movie, volgens Laderman.

De film is "hysterisch"; het reis narratief wordt ondersteund met excessief geweld en snel camerawerk en montage. De bovenstaande films passen binnen de kritiek die Corrigan in zijn boek *Cinema Without Walls* (1991) uitlet op het road movie genre in Amerika. Het genre herhaalde zich en was niet langer vernieuwend of kritisch, maar ironisch. De hoofdpersoon doolt zonder doel rond en laat de kijker net zo doelloos achter.

Behalve om pretentieloos vermaak ging het in die eerdere road movies om vormexperimenten, waarbij de conventies doelbewust binnenstebuiten worden gekeerd. Tegenover de weidsheid en het gevoel van vrijheid dat in de Amerikaanse road movies gevierd wordt, staat de beklemming in Nederlandse road movies als *En Route* (Paul Ruven, 1994) en *Polonaise* (Nicole van Kilsdonk, 2002). In *En Route* bevindt de camera, en hiermee de kijker, zich de gehele film op de achterbank van de auto. Wij zitten samen met de hoofdpersonen gevangen in de auto, terwijl zij op een wilde tocht door Amsterdam gaan. De tocht verloopt moeizaam door de vele obstakels en opstoppingen op de Nederlandse weg en de weg biedt geen vrijheid of mogelijkheden. Dit vormexperiment gaat ten koste van vrijheid die de road movie zou moeten bieden. In *Polonaise* speelt de film zich af rond vier auto's die in de file staan, waarmee de film de conventies van de road movie volledig omdraait.

In de road movies vanaf 2008 is pretentieloos amusement nog steeds een mogelijkheid, zoals bij de film *J. Kessels* (Erik de Bruyn, 2015), de openingsfilm van het filmfestival in Utrecht. De film volgt vele conventies van het Amerikaanse genre, maar is een verfilming van een boek dat een parodie op het genre was. Hiermee past de film bij eerdere road movies, waarbij vermaak het hoofddoel is. Maar dit type amusement is na 2008 niet meer de standaard, eerder de uitzondering. Er zijn nu road movies die fundamentele onderwerpen aansnijden en de belangrijke conventies binnen het genre volgen.

Waar de Nederlandse road movies voor 2008 strookten met de problematiek van Corrigan, vindt er na 2008 een revitalisering van het genre plaats met de volgende kenmerken als belangrijkste conventies. De road movies geven een stem aan minderheden binnen de maatschappij, namelijk vrouwen en jongeren met een allochtone afkomst. In de Nederlandse road movie zijn dit

Marokkaanse jongeren, kinderen of kleinkinderen van immigranten uit Marokko naar Nederland. Deze jongeren zijn opgegroeid met bepaalde religieuze en culturele normen en waarden van hun ouders, maar leven tegelijkertijd in een andere, Nederlandse cultuur. Deze jongeren gaan op een zoektocht naar hun identiteit door naar Marokko toe te reizen en afstand te nemen van hun traditionele thuissituatie en de verwachtingen die daarbij horen. Deze afstand zorgt voor reflectie en verantwoordelijkheid voor het doel van de reis, maar ook voor de realisatie dat ze dichter bij de Nederlandse cultuur staan dan ze in eerste instantie dachten. In *Rabat* (Jim Taihuttu, Victor Ponten, 2011) reizen de mannen snel door Europa heen, de vrienden klagen dat ze niets van de landen die ze bereizen hebben gezien, maar er is geen sprake meer van de 'hysteria' die in eerder road movies te zien was. De film kijkt kritisch naar bestaande stereotypes (van zowel Marokkanen als Nederlanders) door ze te tonen en soms deels te bevestigen, maar de personages dan de kans te bieden ze ontkrachten. Het proces van ontwikkeling van de hoofdpersonen is een weerspiegeling van ontwikkelingen binnen de samenleving, waardoor de film een (politiek) kritische functie krijgt. Hiermee voldoet de film aan de genreconventies zoals die door Laderman uiteengezet zijn in *Driving Visions*.

De Nederlandse road movie geeft niet alleen een stem aan de personages, maar ook aan filmmakers en acteurs die tot deze minderheden behoren. Hoofdrolespeler Nasrdin Dchar won voor zijn rol in *Rabat* het Gouden Kalf en in zijn ontvangstspeech sprak hij over de "angstcultuur" en vooroordelen die er in Nederland leven ten aanzien van moslims. Dchar is, net als de personages in *Rabat*, een "Nederlander, met Marokkaans bloed en een moslim." De speech kreeg veel reacties en werd als een "mijlpaal voor emancipatie" benoemd.¹⁵

Hiermee treedt de film in de voetsporen van films als *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) als een road movie die kritisch geëngageerd is en een stem geeft aan bepaalde minderheden binnen de samenleving.

Waar de zoektocht naar identiteit centraal staat in road movies als *Rabat*, slaan er in de Nederlandse road movie ook reizigers op de vlucht. Deze vlucht wordt meestal veroorzaakt door een onderliggend trauma en de reis biedt een weg ervandaan en een mogelijke verwerking van het trauma.

Nothing Personal (Urszula Antoniak, 2009) en *Zurich* (Sascha Polak, 2015) tonen een vrouw achter het stuur die door middel van haar reis afstand probeert te nemen van een trauma uit het verleden. In *Nothing Personal* verlaat Anne haar huis en thuisland en zwerft zij te voet door Ierland, tot zij tot stilstand komt bij het huis van kluizenaar Martin. Er is weinig communicatie tussen de

¹⁵ <http://www.isgeschiedenis.nl/nieuws/de-speech-van-nasrdin-dchar/>

personages en met de kijker, waardoor we weinig te weten komen over het trauma en de hoofdpersonen. De road movie speelt zich af in de tussenruimte tussen het verleden, waar het trauma zich heeft afgespeeld, en de toekomst waarin het eventueel verwerkt zal zijn. Dit geldt ook voor *Zurich* en in beide films wordt het einddoel niet getoond, waardoor de reis pas het begin van de traumaverwerking is. Doordat er in beide films weinig dialoog zit en er vooral met beelden gecommuniceerd wordt, is er structuur aangebracht door middel van hoofdstukken. Deze weerspiegelen de gevoelens van de personages en het stadium van hun reis. Deze vormexperimenten dragen wel bij aan de conventies binnen de road movie en gaat het niet ten koste van de vrijheid en beloftes van de weg, zoals in eerdere films als *En Route* het geval was. Het is juist het gebrek aan communicatie wat de weg interessant maakt voor de reizigers. De weidse landschappen, natuur en lege wegen weerspiegelen de eenzaamheid en de kloof tussen de reiziger en de maatschappij. Vervoersmiddelen hebben geen grote rol in de films. Er is geen onlosmakelijk band met de auto, als deze al voorkomt, en de vervoersmiddelen zijn vervangbaar. Immobiliteit betekent dan ook niet dat de reis of de film niet als road movie gezien kan worden. In eerdere films als *Polonaise* (Nicole van Kilsdonk, 2002) zorgt de stilstand van de auto's ervoor dat de personages zich ook niet verder ontwikkelen. Het genre wat normaliter een associatie met snelle auto's maakt, wordt hier precies omgekeerd ingevuld. In de latere road movies zorgen immobiliteit en het ontbreken van de bewegelijke auto juist voor de confrontatie met het trauma en komt het personage en stap verder in haar reis. Met het langzame tempo van de film en de focus op het ronddwalen, passen de films binnen het Europese road movie genre, zoals dat door Devin Orgeron beschreven wordt in zijn studie *Road movies*: naar zijn idee dolen reizigers (in de films van Godard, van Wenders, van Kiarostami) in een bijna wanhopige poging om contact te zoeken met medemensen. Zij worstelen zozeer met zichzelf dat ze wel in beweging moeten blijven, op zoek naar (n)ergens.

Bronnenlijst

Aumont, Jacques. "The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze" *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Edited by Dudley Andrew. Austin: U of Texas, 1997. Print.

Betts, Jalene. "Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration" *Macalester International*. Vol. 22(8) Winter 2008. <http://digitalcommons.macalester.edu/> Web. 5 Aug. 2016

Boyer, Paul S. *The Enduring Vision: A History of the American People*. Boston: Houghton Mifflin, 2006. Print.

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

Corrigan, Timothy. *Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. Rutgers University Press, 1991. Print

Curley, Karen. "Socio-cultural Reflections in de Road Movie" *PaGes, Arts Postgraduate Research in Progress*. Vol 4. 1997 icu.ie. Web. 5 Aug. 2016

Everett, Wendy. "Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre Adrift in the Cosmos." *Literature Film Quarterly*. Vol. 37(3) 2009: 165-175. Web. 5 Aug. 2016

Franken, Guido. "DVD: Heb Medelij, Jet! | Alles over Nederlandse Films En Tv-series | DVD & Blu-Ray, DVD Recensies, Front Page | Neerlands Filmdoek." *Neerlands Filmdoek*. N.p., 31 July 2012. Web. 05 Aug. 2016.

Gott, Michael, en Thibaut Schilt. *Open Roads, Closed Borders : The Contemporary French-language Road Movie*. Bristol: Intellect, 2013. Print.

Ireland, Brian. "American Highways: Recuring Images and Themes of the Road Genre." *Journal of American Culture*. Vol. 26(4) Dec. 2003: 474-84. *EBSCOhost*. Web. 5 Aug. 2016.

Laderman, David. *Driving Visions, Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2006. Print.

Laws, Caitlin. "De Speech van Nasrdin Dchar." *IsGeschiedenis*. n. Pag. IsGeschiedenis, dagelijkse historische achtergronden bij het nieuws. Web. 9. Aug. 2016

Leong, Mike, Sell, Mike, Thomas, Kelly. "Mad Love, Mobile Homes, and Dysfunctional Dicks" *The Road Movie Book*. Edited by Steven Cohan en Ina Rae Clark. Londen: Routledge, 1997. Print

Mazierska, Ewa, Rascaroli, Laura. *Crossing new Europe : postmodern travel and the European road movie*. London; New York: Wallflower Press, 2006. Print.

Orgeron, Devin. *Road movies : from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York : Palgrave Macmillan, 2008. Print.

Stienen, François. "Tussen Holland En Hollywood." *De Filmkrant* Sept. 1999: n. pag. *De Filmkrant*. Web. 5 Aug. 2016.

Toma, Kevin. "Rabat: bijzondere productie met warm hart." *De Volkskrant* 9 Juni 2011. N. pag. *De Volkskrant: Cultuur & Leven*. Web. 9 Aug. 2016

Verstraten, Peter. *Humour and Irony in Post-war Fiction Film*. Amsterdam: Eye Filmmuseum / Amsterdam University Press, 2016. Web. 15 Aug. 2016