

De cinema van Alex van Warmerdam:  
Westerns in de polder.

Fleur Dopheide

Master scriptie

Film and Photographic Studies

Universiteit Leiden

Fleur Dopheide

S1024019

Supervisor: Dr. P.W.J. Verstraten

September 2016

# Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
Hoofdstuk 1	
De notie van het begrip genre.....	9
De klassieke western.....	10
Reacties vanuit Amerika: de western wordt verdiept.....	12
Europese antwoorden op de klassieke western.....	16
De Italiaanse spaghetti western.....	16
Lucky Luke: een parodiërende stripserie.....	18
Europese antwoorden: een conclusie.....	20
Hoofdstuk 2	
Westerns in het riet.....	21
Calvinisme in Nederland: het beeld van de gewetenloze Hollandse cowboy.....	21
Het Nederlandse landschap: cowboys in het riet.....	25
Het gebruik van sobere klanken.....	33
Kijk op de Nederlandse samenleving: wij tegen de ander.....	34
De blik op de vrouw.....	40
Conclusie.....	45
Bibliografie.....	47

# Inleiding

De debuutfilm van de Nederlandse regisseur, schilder en toneelmaker Alex van Warmerdam, de veelgeprezen film *Abel* (1986), opent met een shot waarin de hoofdpersoon Abel (gespeeld door Van Warmerdam zelf) met een verrekijker naar binnen aan het gluren is bij mensen uit de buurt. Eerst zien we een man met een gebroken been op zijn oefenfiets voor de open haard, om vervolgens mee te kijken naar de tv van de burens, waar een western film te zien is: we zien een cowboy op de grond liggen kermen, net geraakt door een aantal pijlen. Later in de film zal blijken dat er van zijn vader, gespeeld door Henri Garcin, geen televisie in huis mag komen: op zo'n ding is toch alleen maar onzin te zien, zoals westernfilms. Als zijn vrouw vraagt waarom hij toch geen televisie wil, antwoordt hij: 'Neem een cowboy film. Zo'n cowboy, heeft die dan geen ouders die hij af en toe opzoekt en zo niet zijn die ouders dan overleden of is die cowboy jongen een vondeling, heeft hij geen broers en zusters en wat voor opleiding heeft hij gehad. Hoor je toch nooit iets van...'

In deze scene wordt er direct, op een negatieve manier, gerefereerd aan de western film door de vader van Abel. Hij vindt de helden in deze films maar nep: je komt nooit meer te weten over hun motieven en achtergrond. Zijn uitspraak over westerns is echter ambigu. Hij is heel negatief over dit genre maar zelf wordt hij in de film neergezet als een vervelend personage: hierdoor lijkt het erop dat we zijn uitspraak niet zo serieus hoeven te nemen. Als er wordt gekeken naar vier andere films van Van Warmerdam, namelijk *De Noorderlingen* (1992), *Kleine Teun* (1998), *Grimm* (2003) en *Schneider vs. Bax* (2015), is er een aantal directe referenties en kenmerken te zien die als typerend kunnen gelden voor het genre van de westernfilm. Er kan bijvoorbeeld worden gedacht aan het gebruik van muziek, de typische geluiden van de gitaar en banjo, in *Kleine Teun* en *De Noorderlingen*. In deze eerstgenoemde film is ook een directe verwijzing te zien: aan het begin van de film zit boer Brand een western te kijken. Zijn vrouw Keet moet hem de ondertitels voorlezen, aangezien hij niet kan lezen en schrijven. Ook kijkt Brand, later in de film, met Teun naar een western. Tegen zijn zoontje zegt hij: 'kijk, cowboy!'. Verder wordt de voor het genre kenmerkende strijd tussen goed en kwaad tot bouwsteen gemaakt van het verhaal in *Schneider vs. Bax*. De twee hoofdpersonages gaan recht op hun tegenstander om met deze af te rekenen, waardoor er een ware zoektocht in het riet ontstaat, waarin we niet duidelijk weten wie nou tot de goede en wie tot de slechte partij hoort.

NRC recensente Dana Linssen schreef over *Schneider vs. Bax*:

“Na het behoorlijk ernstige *Borgman* is *Schneider vs. Bax* ogenschijnlijk veel meer rechttoe-rechtaan. Een piefpafoeffilm die zijn eigen plot opblaast: alles is teruggebracht tot een eindeloze ‘shoot out’. Een western in het riet. Een middagje spelen in de modder en als dan alle lijken op een stapel liggen, weer rustig teruggaan naar je verjaardagsfeestje. Of niet natuurlijk<sup>1</sup>.”

In deze film, maar zeker ook in *De Noorderlingen* kan de omgeving (afgelegen huizen en dorpen in het riet en het weidse Hollandse landschap) worden gezien als vervanging voor de Amerikaanse *desert*. Als er wordt gerefereerd aan het typische landschap met de kleine dorpen vol saloons en stoffige wegen, is *Grimm* een goed voorbeeld: in deze film komen de hoofdpersonages in een heus ‘cowboystadje’ terecht.

In een interview in *de Filmkrant* werd aan Van Warmerdam de vraag gesteld of dezelfde film werkelijk kan worden gezien als een western in het riet. Hij antwoordde hierop:

“Het landschap. En dan een man. Alleen een man in het landschap. Een figuur in de ruimte. Met een geweer. Zon. Veel licht. En schaduwen. En dan nog een man. Ook met een geweer. In *De Noorderlingen* zaten ook al westernelementen. In *Grimm* zit een rechtstreeks westerndorp ... Maar ja westerns. Die shots zijn wel allemaal gestoryboard. Ook die scène als Tom [Dewispelaere die Schneider speelt] Pierre [Bokma] neerslaat dan heb je ook even zo'n shot van onderen. Ja, dat is echt western. Vooral met zon hè. Zonder zon is het al minder<sup>2</sup>.”

Als er wordt gekeken naar het genre van de western in de hedendaagse cinema, lijkt er (opnieuw) een bescheiden opkomst te zijn van dit genre<sup>3</sup>. In de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw waren westerns zeer populair. In de loop van de jaren '60 werden ze echter steeds gewelddadiger van toon, vooral wanneer Italiaanse regisseurs zoals Sergio Leone en Sergio Corbucci zich over dit specifiek Amerikaanse genre gaan ontfermen. In de jaren '70 zijn

---

<sup>1</sup> Recensie NRC d.d. 28 mei 2015

<sup>2</sup> Filmkrant, editie mei 2015

<sup>3</sup> Zo komt de film *Brimstone* van de Nederlandse regisseur Martin Koolhoven later dit jaar uit

westerns nog maar sporadisch succesvol, en dan vooral wanneer ze de spot drijven met de conventies, zoals Mel Brooks doet met zijn bizarre *Blazing Saddles* (1974). Sindsdien lijkt het genre, afgezien van een enkele oplevingen zoals *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) en *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992), beide onderscheiden met een Oscar, definitief op zijn retour. Desalniettemin zijn er in de afgelopen jaren een aantal succesvolle films uitgebracht, zoals *Django Unchained* (2012) en *The Hateful Eight* (2015) van de Amerikaanse regisseur Quentin Tarantino (1963).

Aangezien de tegenstelling tussen goed en kwaad een vaste pijler is van de western, betekent dat dat elke film die op dit genre varieert zich tot dat onderscheid verhoudt, op een vaak kritische manier. In de klassieke western nemen beide partijen hun toevlucht tot geweld, al doet 'de goede' dit alleen in naam van de samenleving. Als een stadje wordt bedreigd, is hij zo dapper om dankzij geweld deze dreiging af te wenden. Op deze manier wordt geweld gelegitimeerd: deze persoon hoeft helemaal geen gewetenswroeging te hebben; in tegendeel, hij wordt juist als een held onthaald.

Een voorbeeld van films die zich kritisch verhouden ten opzichte van dit basispatroon zijn de Osterns, gemaakt in de jaren 1950-1960, die zich afspelen in de steppes van het Centraal-Aziatische gedeelte van de Sovjet Unie, in de Sovjet-Unie. Deze films waren duidelijk anti-Amerikaans (de slechte) en Communistisch (de goede) georiënteerd: ze bezaten dan ook vaak een communistische boodschap (Lavrentiev, 1). Een ander interessant voorbeeld zijn de Revisionistische westerns (ook wel anti-westerns genoemd) waarin de scheidslijn tussen de Amerikanen als 'de goede' en de Mexicanen en Indianen als 'de slechte' onduidelijk wordt. Met een cynische blik wordt er gekeken naar de Amerikaanse wet en naar de manier waarop er om wordt gegaan met andere volkeren (McCracken, 82-84). Dit is duidelijk terug te zien in de revisionistische western *Joe Kidd* (1972), die zich tijdens de Mexicaans-Amerikaanse oorlog (1846-1848) afspeelt. Joe (gespeeld door Clint Eastwood) krijgt de taak van een grootgrondbezitter Harlan om de bende van Louis Chama op te sporen. Echter, op het einde van de film keert hij zich duidelijk tegen Harlan en zijn mannen en gaat de wijde wereld in samen met de Mexicaanse Helen, zonder Chama af te leveren.

Deze tegenstelling tussen het goede en het slechte (en de kritische blik hierop) en de figuur van de cowboy spelen een belangrijke rol in de films van Van Warmerdam. Het Franse dagblad *Le Monde* schreef bijvoorbeeld dat *Schneider vs. Bax* een polderwestern is, een allegorie op het huidige Nederland: het lijkt zo'n vrijzinnig land, terwijl het onder de oppervlakten bol staat van agressie en moord. Het zogenaamd vrije Nederland heeft nog een andere kant: het lijkt doordrongen te zijn van schuldgevoelens, zuinigheid en

teruggetrokkenheid, wat past bij het Calvinistische karakter. Het lijkt erop dat Van Warmerdam dit fenomeen wil aansnijden, al gebeurt dit niet rechtstreeks maar juist met behulp van de cowboy, een personage waarbij alle schuldgevoelens ogenschijnlijk ontbreken. Als een kenmerk van de klassieke cowboy, naast zijn kenmerkende hoed met gleuf en laarzen, is dat hij geen wroeging hoeft te hebben over het neerschieten van zijn tegenstanders, dan betekent dit dat de cowboy in wezen een figuur is die niet met gevoelens van schuld zit opgezadeld. Zijn gebruik van geweld wordt namelijk gelegitimeerd aangezien hij zijn geweer enkel voor een goed doel, zoals het beschermen van een stadje tegen geweld van ‘de slechte’ partij, gebruikt. Aan de hand van zijn films, namelijk *Abel*, *De Noorderlingen*, *Kleine Teun*, *Grimm* en *Schneider vs. Bax* zal ik onderzoeken op welke manier de figuur van de cowboy, een figuur die in wezen niet met schuldgevoel zit opgezadeld, en de omgeving waarin hij zich bevindt hierin worden gebruikt om te reflecteren op de Hollandse Calvinistische samenleving, waarin zijn cinema geworteld is en juist een sterk schuldbesef voorondersteld wordt. Onder welke voorwaarden kunnen de eerder genoemde films van Alex van Warmerdam worden gezien als het Nederlandse antwoord op de klassieke western? Met andere woorden, hoe gebruikt hij dit genre om kritiek te leveren op de Hollandse Calvinistische levenshouding?

Het onderzoek naar deze voorwaarden zal in twee hoofdstukken worden verdeeld. In het eerste deel zal ik kort kijken naar de algemene notie van het begrip ‘genre’ vanuit een historisch oogpunt. Daarna zal ik aangeven hoe de cowboy in het klassieke patroon van de western al schipperend tussen wildernis (bijvoorbeeld een Indianen volk) en beschaving het ‘onrecht bestrijdt’: hij lijkt een figuur te zijn die vrij is van schuld(besef). In een volgend deel wil ik laten zien dat de uitzonderingen op deze klassieke uitvoering zeker net zo interessant zijn: het idee van de zich van geen schuld bewuste cowboy wordt op een hilarische wijze uitvergroot in de Europese western. In het tweede hoofdstuk over de films van Van Warmerdam bespreek ik vervolgens, met deze informatie in het achterhoofd, hoe er een spanning ontstaat tussen goed en slecht en op welke manier de referenties aan de western in zijn cinema als kritiek gezien kan worden op de Nederlandse, van schuld doordrongen, levenshouding. Om dit te doen leg ik eerst de focus op het landschap in de films. Van een echt cowboy dorp in *Grimm* tot de straat in de *Noorderlingen*: er zitten diverse overeenkomsten met het landschap zoals we dat kennen uit een Amerikaanse western. Ook wil ik uitgebreid ingaan op de personages in de films: zijn er eigenlijk wel duidelijke (goede) ‘cowboys’ die vechten tegen ‘het kwaad’, of zijn er helemaal geen echte cowboys te vinden? Maar ook de tegenstelling tussen ‘wij’ en de ‘ander’ en de rol van de vrouw zal ik bespreken. Op basis van bovenstaande elementen die onderzocht zullen worden, zal ik kijken op basis van vijf films

van Alex van Warmerdam, namelijk *Abel*, *De Noorderlingen*, *Kleine Teun*, *Grimm* en *Schneider vs. Bax*, kunnen worden gezien als het Nederlandse antwoord in de vorm van een western in de polder, op de klassieke western.

# Hoofdstuk 1

## De notie van het begrip genre

De term 'genre' werd al gebruikt in de begin jaren van de cinema. Het werd ingezet als een manier om films te organiseren per type, afgaand op plotlijnen, personages etc. Echter, pas in de jaren 60 werd de term genre opgenomen en ook werkelijk genoemd in filmstudies (Hayward 182). In deze eerste studies is er vooral gebruik gemaakt van de klassieke notie van het begrip 'genre', namelijk categorieën waar films toe behoren op basis van een aantal kenmerken die ze gemeen hebben met elkaar.

De eerste genre theoretici wilden duidelijke grenzen tussen verschillende genres aangeven, om zo steeds een territorium af te bakenen: op deze manier kunnen bijvoorbeeld musicals van romantische komedies en thrillers van horror films worden onderscheiden. Deze zogenaamde scheidslijnen werden niet zomaar geïntroduceerd: het werd gezien als een goed alternatief voor de term 'auteur', en de bijbehorende auteur cinema zoals geïntroduceerd door de schrijvers van de *Cahiers du cinéma*<sup>4</sup>. Het gebruik van verschillende genres kon goed worden gebruikt binnen massalere film industrie van, bijvoorbeeld, Hollywood (Hayward 182-184). Op het maken van films binnen de conventies van een genre is veel kritiek geweest, van bijvoorbeeld Paul Rotha, die in de late jaren '20 van de vorige eeuw schreef dat regisseurs zich meer bezighielden met het kleuren binnen deze lijnen in plaats van zich te richten op een meer creatief proces. Echter, vanaf 1960 werd dit genre systeem juist veel meer gewaardeerd: de regisseurs konden juist hun creativiteit gebruiken om te variëren binnen een bepaald raamwerk en ondertussen ook gewaardeerd blijven worden door het grote publiek. Daarnaast was het systeem ook belangrijk voor filmstudies. Genres waren zeer geschikt om ideologische en culturele codes te traceren (Gledhill 222-232).

Volgens de Amerikaanse film criticus Stephen Neale gaat het gebruik van genre verder dan alleen het categoriseren van films. Niet alleen verwijst de term naar een bepaald film type maar ook naar de verwachtingen (bij een horror film verwacht de kijker dat er gruwelijke moorden zullen plaatsvinden terwijl er bij een romantische komedie wordt verwacht dat de twee geliefden aan het einde van de film weer bij elkaar zullen komen) en

---

<sup>4</sup> In François Truffauts artikel 'A Certain Tendency of the French Cinema' (originele titel: 'Une certaine tendance du cinéma français') uit 1954 werden de 'la qualité française' ('de Franse kwaliteit') en de zogenaamde 'mettre-en-scènes' aangevallen. Het was daarnaast een manifest voor 'la politique des auteurs'. Dit werd later omgedoopt tot de auteurstheorie

hypotheses (en dan wel voornamelijk over het einde van de film) van de kijker (46-48).

Daarnaast stelt hij in zijn studie uit 1980, *Genre*, dat er geen exclusiviteit bestaat binnen deze lijnen, maar dat genres allemaal gebruik maken van motieven, plotontwikkelingen en iconen. Wat het verschil maakt tussen verschillende genres, is de manier waarop ze deze elementen ordenen. Er kan bijvoorbeeld worden gedacht aan het motief van de zoektocht in een western zoals *The Searchers* (1956) of in een sciencefiction film zoals *Star Wars* (1977).

Echter, de term genre heeft ook een paradoxale betekenis. Aan de ene kant zijn genres conservatief aangezien ze steeds voldoen aan de verwachtingen van de kijker en daarmee ook aan de film industrie. Deze blijft namelijk films voortbrengen met dezelfde genre kenmerken aangezien deze lijken te werken: een veel gebruikte reclame slogan bij films is toch wel de aankondiging dat we te maken hebben met ‘de spannendste thriller die er momenteel te zien is’ of dat de film ‘de grootste oorlogsfilm ooit’ zal zijn. Aan de andere kant, een genre kan ook innovatief zijn, aangezien ze zich blijven ontwikkelen. Genres blijven zichzelf uitbreiden en aanpassen: het lijkt een spel van variatie en herhaling, of zoals Neale heeft gezegd:

“Conventions of a genre are always in play rather than being, simply, re-played.” (58).

Voortbordurend op het steeds veranderende karakter van genres, lijkt er sprake te zijn van een cyclus. Allereerst is er een klassieke periode waarbij de films vallen binnen de conventies en aangegeven grenzen; vervolgens is er een zelfreflectie / parodie op deze klassiekers. Hierna kijken de films juist of ze überhaupt wel bij het genre passen, om de cyclus af te sluiten met het bekritisieren van het genre zelf (Metz, 1975, quote uit Turner 86).

Elizabeth Wesseling omschrijft een genre ook als een repertoire en strategie van de representatie van thema's en motieven in films. Echter, deze thema's en motieven zijn niet statisch maar zijn per film weer verschillend. De essentie van een genre bestaat dus uit een aantal van deze kenmerken die kunnen bewegen binnen een bepaald vlak (17-18). Deze variatie kan ook wel de X binnen een genre worden genoemd.

### **De Klassieke Western**

Er zijn een aantal iconografische elementen waaraan je een western kunt herkennen: er kan worden gedacht aan cowboys die, met een voor hen zeer typerende hoed met gleuf en laarzen aan, in een saloon zitten of in een zanderig dorp aankomen met een pistool in hun hand, rijdend op hun paard. Niet alleen het beeld van de personages is veelzeggend, ook bevat het genre een aantal narratieve kenmerken: een slechte bende teistert een armoedig dorp (dat vaak uit dezelfde soort lage huizen bestaat, die langs een zanderige weg liggen); de cowboy (de goede) steekt de bewoners de helpende hand toe. Bij een heftig vuurgevecht tussen deze twee

overwint de heldhaftige cowboy. Wat ik in de inleiding al heb besproken, is het ontbreken van schuldgevoelens bij de held: het gebruik van geweld is namelijk gelegitimeerd aangezien hij zijn geweer oppakt om het slechte in de samenleving te bestrijden.

Een klassieke western speelt zich (meestal) af in de periode waarin de Amerikanen zich gingen vestigen in het 'Wilde Westen' in de negentiende eeuw<sup>5</sup>. In deze periode vestigden de cowboys met hun gevolg zich in het westen van de Verenigde Staten: huizen en nederzettingen werden gebouwd, de mensen hoefden niet meer verder naar het westen te gaan om zich van hun levensbehoeften te voorzien. Deze twee factoren, namelijk het bestaan van de beschaving aan de ene kant en de weidsheid van de wildernis aan de andere kant, zijn zeer belangrijk. De held van het verhaal, vaak de in de persoon van de cowboy, bevindt zich constant op de breuklijn tussen deze twee factoren. Aan de ene kant wil hij zijn stad verdedigen tegen de slechte krachten van buitenaf, zoals de wilde Indianen, maar aan de andere kant wil hij zich nooit overgeven aan de degelijkheid van de beschaving (vaak in de vorm van een vrouw, die vanuit het rustige oosten kinderen heeft meegebracht en andere zorgen van het huishouden). Hij blijft altijd de tomeloze energie behouden om het wilde westen verder te veroveren: individualisme viert vaak hoogtij. Energie en pioniersgeest kunnen worden gezien als de Amerikaanse mythe van de veroveringsdrang: de twijfel van de cowboy tussen beschaving en wildernis kan worden gezien als de ambigue houding van de Verenigde Staten ten opzichte van het Westen: aan de ene kant willen ze dit gebied verder veroveren maar dit houdt wel in dat een bepaald soort wildernis, die van de weidsheid van het land, wordt opgegeven (Verstraten, 22-23). Deze strijd, waarin het westen werd gekolonialiseerd in naam van het kapitalisme, wordt getoond aan de hand van gevechten tussen de oorspronkelijke bevolking van dit gebied en de Amerikanen die het land willen veroveren, elementen die allemaal passen binnen het genre van de western. Deze verhaallijn, maar ook andere kenmerken zoals thema's en motieven, ligt niet vast; er kan op worden gevarieerd. Dit wordt ook wel de 'X' genoemd ((Kuhn & Westwell, 450-451).

Vaak wordt *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) genoemd als de allereerste western. Al in de jaren '10 van de vorige eeuw werd de zogeheten cowboy film al als een aparte groep van films gezien door het publiek: ze wisten wat ze konden verwachten, de films leken in grote lijnen op elkaar. Wat volgden, waren een groot aantal populaire westerns tijdens de periode van de stomme film. Bekende voorbeelden zijn *The Squaw Man* (Cecil B. DeMille, 1913) en John Fords eerste grote western film *The Iron Horse* (1924). In

---

<sup>5</sup> Om precies te zijn, maakten cowboys vooral de dienst uit tussen 1865 en 1880

de jaren 30 van de twintigste eeuw, tijdens de introductie van de geluidsfilm, daalde de populariteit van het genre: er werd weinig gesproken in de klassieke western, cowboys tuurden eerder over de weidse vlaktes en het meest gehoorde geluid was dat van kogels tijdens gevechten<sup>6</sup>. Het publiek wilde juist meer geluiden en gesprekken horen. Hierdoor werden veel westerns geproduceerd als B-films: low budget en passend binnen het zogenaamde double-bill principe tijdens de grote Depressie<sup>7</sup>. In deze low budget producties werden niet alleen de zingende cowboys geïntroduceerd (bekende voorbeelden zijn John Wayne in *Riders of Destiny* (1933) maar ook Gene Autry in *Trumbling Tumbleweeds* (1935)), ook werd er een simplistisch format gebruikt. De 'goede' en de 'slechte' waren duidelijk neergezet: eerstgenoemde droeg een witte outfit, de ander juist zwart. En het was altijd het geval dat de goede partij won; de slechterik zou ook nooit kunnen veranderen, want slecht blijft slecht.

Vanaf het einde van de jaren 30, na *Stagecoach* (1939), werden er ook populaire A-films gemaakt: deze speelden in op het Amerikaanse nationalisme, als reactie op de dreigende oorlog in Europa. In deze films vierden nationalisme en nostalgie hoogtij: pioniers, zoals in *The Westerner* (1940), waarin Cole Harden (gespeeld door Gary Cooper) in opstand komt tegen de corrupte rechter Beann. De helden vochten tegen de grote instanties en bedrijven die het eerst zo vrije westen wilden incorporeren. Of zoals Scott Simmon zei: 'The A-Western is conscious, pompously conscious, of its responsibility to represent America's essence' (2003: 114).

### **Reacties vanuit Amerika: de western wordt verdiept**

Niet altijd wordt dit nationalisme en de Amerikaanse expansie drift in een positief daglicht gesteld. Er zijn ook westerns gemaakt die een stuk kritischer waren en deze tegenstelling tussen goed en slecht maar ook het gelegitimeerde gebruik van geweld door de cowboy onder de loep namen. Deze films speelden bijvoorbeeld in op sociale issues. Een bekend voorbeeld is William A. Wellmans *Buffalo Bill* (1944): in deze film worden de jachtvelden van de Cheyenne onteigend van deze oorspronkelijke bevolking om hier spoorlijnen aan te leggen.

---

<sup>6</sup> Interessant is het om te kijken naar de films van Clint Eastwood in 1980-1992: in zijn films wordt er ook weinig gesproken, alsof deze traditie van de stille cowboy is overgenomen. Zo komt in zijn film *Unforgiven* (1992) elke man die teveel praat, gewelddadig om het leven

<sup>7</sup> Het principe van de double bill werd geïntroduceerd tijdens de Grote Depressie in de jaren '30. Dit hield in dat het publiek naar 2 films kon gaan voor de prijs van 1. Vaak werd een western getoond voorafgaand aan de hoofdfilm

Buffalo Bill neemt het echter op voor de Indianen, om te strijden tegen het onrecht dat ze wordt aangedaan. Er wordt in deze film kritiek geuit op de kolonisatie van het Westen door de ‘blanke Amerikaan’: de nostalgische gevoelens, die eigenlijk worden geproduceerd door kapitalisme, worden aangevallen. Niet alleen werden de westerns meer maatschappelijk kritisch van aard, ook werd de held van de film wat complexer: hij had een verleden waar hij soms door werd gekweld en werd zelfs enigszins psychologisch gemotiveerd<sup>8</sup>.

Eerder is er al gezegd dat het genre inspeelde op de onzekerheden die voortkwamen uit de problematiek en onzekerheden rondom de Tweede Wereld oorlog in Europa. Dit is ook terug te zien in de eerste helft van de jaren 50: de dreiging van de koude oorlog en de politiek van McCarthy werden bekritiseerd. *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) en *Johnny Guitar* (Nicolas Ray, 1954) zijn bekende voorbeelden. In de eerstgenoemde film roept Marshall Will Kane (gespeeld door Gary Cooper) van een stad hulp in van de bevolking om hem te helpen in de strijd tegen een bende, waarvan de leider Miller is vrijgekomen door een fout tijdens zijn proces, die wraak op hem wil nemen, maar niemand komt opdagen. Dit kan worden gezien als kritiek op de Amerikaanse samenleving en politiek, waarin individualisme ertoe leidt dat niemand elkaar meer helpt. Ook kan de film worden geïnterpreteerd als allegorie op Amerika dat als enige land nog verzet biedt tegen het communisme, terwijl alle andere landen het laten afweten (Caparros-Lera & Alegre, 1-3).

Een ander interessant aspect waar op wordt ingegaan is die van de rol van de ‘Native American’: tot de jaren ’50 werden Indianen vooral weggezet als slechteriken, moordenaars en ontvoerders. De al eerder genoemde *High Noon* buigt zich ook over dit fenomeen: het lijkt erop dat er enigszins wat meer tolerantie is voor de verschillen tussen volkeren. Echter, er wordt niet dieper ingegaan op de motieven van de Indianen: er wordt juist veel ingegaan op de genetische determinatie van verschillende rassen (waar de Indianen niet positief uitkomen) (Pippin, 2010). Er zijn zeer weinig films die het expliciet opnemen voor de inheemse bevolking. In *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950) worden Indianen afgeschilderd als

---

<sup>8</sup> Deze ontwikkeling binnen het genre wordt vaak toegeschreven aan het feit dat de psychoanalyse vanaf de jaren 40 in Hollywood doorbrak als inspiratiebron, maar de invloed van de film noir mag ook niet worden vergeten. Een voorbeeld zijn de films van de regisseur Anthony Mann. Nadat hij veel film noirs had gemaakt (zoals *Raw Deal*, 1948), legde hij zich toe op het western genre (zoals *The Naked Spur*, 1953) waarin de psychologische aard van zijn vorige films te voelen is

normale mensen, in plaats van wilden<sup>9</sup>. Tom Jefferson (gespeeld door James Stewart) probeert de Apachen, die hun land verdedigen, en de ‘blanken’, die het land van de andere partij willen veroveren, zich met elkaar te laten verzoenen. Er komt in de film duidelijk naar voren dat deze Apachen niet moorden uit bloeddorstigheid, maar juist uit verdediging. Een ander clichébeeld wordt hier opgeroepen, namelijk dat van de ‘nobele’ Indiaan<sup>10</sup>. Echter, in de jaren 1960, vond er weer een heropleving van de epische western plaats, vol gewerschoten, cowboys en Indianen. Het psychologisch realisme en motivatie moesten plaatsmaken voor widescreen producties met zoveel mogelijk bekende acteurs in een film om veel publiek te trekken, zoals in *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) waarin maar liefst zeven steracteurs in speelden, zoals Steve McQueen en Robert Vaughn. Wat wel nieuw was in deze films, in vergelijking met de western uit de jaren 30, was het veelvuldig gebruik van geweld. Dit zou verklaard kunnen worden vanuit het afschaffen van de Amerikaanse filmcensuur. Een andere verklaring zou kunnen zijn dat veel van de oude generatie van western regisseurs, zoals John Ford en Howard Hawks, geweld invoerden in hun films omdat ze een andere manier zochten om hun verhaal, dat ze in principe in al hun voorgaande films al hadden gedaan, te vertellen.

Deze opleving betekent niet dat er geen films meer werden gemaakt die met de conventies spelen. Een manier waarop dit wordt gedaan, is aan de hand van pastiche. Hier worden narratieve, stilistische en iconografische conventies ontleend aan andere films, vaak uit hetzelfde genre, zonder parodiërend te zijn. Vaak wordt gezegd dat pastiche films onderdeel zijn van het postmodernisme, aangezien ze onderdelen van andere werken op een andere manier hergebruiken om op die manier een eigen film eruit te halen (Bladford, Grant & Hillier, 2001, 174). Of zoals Ingeborg Hoesterey het uitlegt als “quoting the tradition and rewriting it (46)”. het lijkt erop dat een filmmaker een hommage brengt aan de stijl van een andere filmmaker door diens cinematografie, zoals camerawerk, belichting en mise-en-scène te gebruiken. Stijlen worden geïmiteerd en met elkaar in contact gebracht in een andere context. Een goed voorbeeld van een pastiche is de sciencefiction film *Westworld* (Michael Crichton, 1973) waarin western elementen in overvloed worden gebruikt. Deze film speelt zich af in de nabije toekomst, waar het themapark Delos is gebouwd. De bezoekers kunnen

---

<sup>9</sup> De trailer van de film begint met de zinnen: ‘For eighty years this story cried out to be told. Now the screen tells it as no other medium can... with power, poignancy, drama and importance!’. Dit wijst erop dat de misstanden jegens de Indianen nooit is verteld, terwijl dit hoognodig is.

<sup>10</sup> Stereotiepen rondom Indianen zijn in westerns verdeeld tussen brutaal en nobel. *Broken Arrow* toont de laatste karakterschets.

naar drie werelden gaan: Roman, Medieval en Western World. Deze plekken zijn helemaal nagebouwd en robots hebben verschillende rollen toebedeeld gekregen. Wel wordt steeds duidelijk gemaakt dat de werelden een simulacrum zijn omdat er ook scènes zijn die zich afspelen in een controle kamer. Daarnaast zijn de toeristen ook te zien die kaartjes kopen om naar een van de werelden te gaan. In de Western World, waar de twee hoofdpersonen zich in bevonden, zijn veel elementen te zien die zijn overgenomen uit klassieke westerns: van de filmmuziek tot de kleding van de personages. Zo wordt een van de robots gespeeld door Yul Brynner: met zijn uiterlijk en kleding lijkt hij een kopie te zijn van het personage dat hij speelde in *The Magnificent Seven*.

Sommige regisseurs gingen ook een stuk verder en begonnen het genre te parodiëren. Volgens Turner is een parodie een komische imitatie van een genre dat diens bestaande conventies en codes gebruikt om het onderwerp (of een persoon) op een grappige manier te benaderen. Ook voegt hij eraan toe dat het niet alleen komisch bedoeld is, maar dat een parodie ook een verdraaide imitatie geeft van een genre, auteur of een specifieke film (219-235). Er is al eerder gesproken over een cyclus waar een genre vaak doorheen gaat. Een parodie is een reactie op de klassieke periode (in dit geval op de periode van de klassieke western) en de conventies en grenzen die hieronder vielen. Er is een aantal karakteristieken waar western parodieën vaak aan voldoen. Ze spelen met de tijdsbepaling, plaats en iconen (zoals de cowboy, diens hoed, paarden etc.), zoals het publiek deze kent van de ‘klassieke’ western. Dit is van belang omdat het publiek al bepaalde kennis heeft van een bepaald genre (of een bepaalde filmtitel), waardoor er mee gespeeld kan worden (Gehring, 6). Mel Brooks *Blazing Saddles* (1974) is een goed voorbeeld van een parodie op de Amerikaanse western<sup>11</sup>. Het verhaal gaat over een corrupte baas die een (western) dorp wil ruïneren. Om dit voor elkaar te krijgen, wijst hij een sheriff aan, die juist zijn geduchte tegenstander wordt. Daarnaast parodieert de film het racisme (er wordt een zwarte sheriff aangeduid, terwijl in veel klassieke westerns er juist door ‘de blanken’ gestreden werd tegen ‘de ander’) en geweld dat zo normaal lijkt in de Western setting.

---

<sup>11</sup> Mel Brooks staat bekend om zijn parodieën, zoals *Young Frankenstein*(1931) (op horror films zoals *Frankenstein* (1931)) en *High Anxiety* (1977) op de thrillers van Hitchcock

## Europese antwoorden op de klassieke western

Tegenover de doldwaze parodie van het Amerikaanse *Blazing Saddles* staat de ronduit cynische variant die het in de tweede helft van de jaren '60 tot een heus subgenre zou uitgroeien, namelijk de spaghettiwestern. Dit subgenre vergroot allerlei elementen op zulke excessieve manieren dat het zich ontwikkelt tot een uiterst sarcastische parodie. Ook andere films maar ook stripverhalen spelen met de genre conventies op zo'n manier, dat het kritisch wordt, of juist heel humoristisch. Tegen deze achtergrond zal ik vervolgens de films van Alex van Warmerdam onderzoeken op welke manier deze spelen met de conventies en kenmerken van de western.

## De Italiaanse spaghetti western

Spaghettiwesterns zijn meestal opgenomen in Italië en Spanje en in grote getale uitgebracht in de periode tussen grofweg 1964-1974, een periode waarin de Amerikaanse westerns bijna niet meer werden uitgebracht in Hollywood. Er is al eerder gesproken over het parodiërende karakter van westerns: deze spaghettiwestern kunnen worden gezien als een sarcastische vorm van een parodie. De films nemen elementen uit de Amerikaanse versies, spelen hiermee en overdrijven het waardoor ze geen narratieve functie meer hebben maar puur voor de vorm zijn (zoals extreme close-ups, grote rol voor de muziek en geluiden zoals gewerschoten)<sup>12</sup>. Een voorbeeld van deze vorm boven narratief is te zien in de openingsscène van *They Call Me Trinity* (Enzo Barboni, 1970): eerst zijn er close-ups van de pistool en cowboylaarzen die onder het stuifzand zitten te zien. Vervolgens wordt het lichaam gefilmd van de hoofdpersoon Trinity, eerst zijn gezicht (natuurlijk met stoppels op de kin en een hoed over zijn ogen), vervolgens zijn kapotte jeans om te eindigen bij zijn blote voeten. Vervolgens wordt er uitgezoomd en zien we zijn paard die de kar, gemaakt van een doek, voortrekt waar Trinity op ligt. Hij is de belichaming van 'cool' zijn, zoals de titelsong ook vermeldt: Trinity is 'always cool'. Dit openingsshot zet hem neer als een held: echter, het heeft geen narratieve functie (de laarzen en geweer worden niet gebruikt, de titelheld ligt languit in een kar, in plaats van alert op zijn paard te zitten) zoals dit wel vaak het geval is in Amerikaanse Westerns, maar is meer bedoeld om te spelen met deze elementen (Dyer, 104).

---

<sup>12</sup> Tassilo Schneider (1998) heeft Italiaanse en Duitse westerns met elkaar vergeleken: waar spaghetti westerns de Amerikaanse elementen niet kopiëren maar er eerder een pastiche van maken, pakt de Duitse versie het heel anders aan. Ze nemen wel de verhaallijnen over maar ontdoen zich van alle historische en mythische verwantschap aan de Amerikaanse western.

Dit is ook terug te zien in *My Name is Nobody* (Tonino Valerii, 1973) waarin er meerdere scènes zijn waarin the Wild Bunch, de groep bandieten die wraak willen nemen op een van de hoofdpersonen, door het ruige landschap rijdt. Het gaat er niet om waar ze precies heen gaan, deze ritten worden meer gebruikt voor het beeld: een groep verspreid over een zeer groot scherm, zand dat opstuift en extreme close-ups in slow motion van de benen van de paarden. De muziek, geproduceerd door Ennio Morricone, combineert gegrom, gefluit en gitaren. Deze film speelt ook met het actie element: in klassieke westerns zijn de helden heel behendig en snel met hun pistool. Deze snelheid wordt in deze film, en andere spaghetti westerns, extra aangezet aan de hand van editing, waardoor het een stuk minder duidelijk is tussen wie de confrontatie plaatsvindt en op welke manier<sup>13</sup>.

Ook kan de titel hierop inspelen, zoals *For a Few Dollars More* (Sergio Leone, 1965). De hoofdpersonen hebben geen problemen met het maken van veel slachtoffers: ze doen alles ‘for a few dollars more’. Het principe van de gewetenloze cowboy die zijn tegenstander zo neerschiet, wordt extra dik aangezet. Echter, het gebruik van geweld is niet altijd om de samenleving te beschermen en is dan ook zeker niet altijd gelegitimeerd<sup>14</sup>. De titel van *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968) speelt ook met conventies: het suggereert dat het een van de zovele westerns is die zich afspeelt in het westen. Echter, de film is grotendeels geschoten in de Cinecittà in Rome. Daarnaast wordt een van de hoofdrollen, die van de slechterik Frank, gespeeld door Henry Fonda. Hij werd vaak gecast al ‘de goede’ in klassieke westerns zoals *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) en *Western Union* (Fritz Lang, 1941). Leone wilde het publiek shockeren door hun filmheld Fonda een geniepige bendeleider die zonder pardon een onschuldig gezin uitmoordt, te laten spelen. Of, zoals hij zelf heeft gezegd “Picture this: the camera shows a gunman from the waist down pulling his

---

<sup>13</sup> Een ander mooi voorbeeld is wanneer Beaugard (gespeeld door Henry Fonda) in *My Name is Nobody* vanuit een kapperstoel drie mannen neerschiet, de kapperszoon aan zijn vader vraagt: “How’d he do it, pa? I only heard one shot”, waarop zijn vader antwoordt: “It’s a question of speed, son”. Hier is duidelijk te zien dat het meer gaat om de snelheid van het editen: er wordt weer een western element gebruikt en extra aangezet (Dyer, 105).

<sup>14</sup> Dit in tegenstelling tot de klassieke western waarin, zoals al eerder beargumenteerd is, het gebruik van geweld tegen de slechterik die een stad teistert, wel gelegitimeerd is.

gun and shooting a running child. The camera pans up to the gunman's face and... it's Henry Fonda"<sup>15</sup>.

Kortom, de elementen van een klassieke western worden op zo'n manier overdreven dat het geijkte plot wordt uitgehold. Op deze manier willen ze bepaalde onderwerpen aan het licht stellen, zoals perversiteit en geweld in *Django* (Sergio Corbucci, 1966), de zinloze strijd tijdens de Amerikaanse burgeroorlog in *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1968: er werd alleen maar gedronken en gelald in plaats van serieus oorlog gevoerd) en politieke misstanden zoals in *A Bullet for the General* (Damiano Damiani, 1966). Ze trivialisieren allemaal de Amerikaanse geschiedenis en zijn vermeende held, de cowboy. Zijn heldendom wordt geridiculiseerd waardoor zijn veronderstelde 'goedheid' in twijfel wordt getrokken: de originele heldhaftige moraal wordt achterwege gelaten wat leidt tot een cynisch en nihilistisch resultaat. Zijn gebruik van geweld is niet meer altijd gericht tegen het kwade waardoor het niet meer gelegitimeerd blijft (Mathijs & Sexton, 212). De spaghettiwesterns worden daarom wel betiteld als een Europese Revanche op Amerika.

### **Lucky Luke: een parodiërende stripserie**

Een ander Europees reflectie op de klassiek Amerikaanse western komt voort uit de stripserie, die later ook verfilmd is als de animatiefilm *Lucky Luke* (Terence Hill, 1991) maar ook als speelfilm met Terence Hill in de hoofdrol, rondom Lucky Luke. Het eerste stripverhaal rondom deze cowboy verscheen al in 1947 in het tijdschrift *Robbedoes*, het eerste stripboek in 1949. De kritiek die in deze verhalen wordt geuit op het genre, en daarmee ook op de Verenigde Staten zoals later zal blijken, is vooral humoristisch van aard. Waar in spaghetti western de goede kant niet makkelijk te onderscheiden is van de slechte kant en het gebruik van geweld ook zeker niet gelegitimeerd is, zoals in *The Good, The Bad and The Ugly*, is dit wel duidelijk in de strips. Lucky Luke is een goede cowboy die overal strijdt tegen het onrecht: hierdoor hoeft hij, net zoals de cowboy uit de klassieke western, geen gewetenswroeging te hebben. Daarnaast schiet hij zelfs sneller dan zijn eigen schaduw. Dit kan worden gezien als een humoristische reflectie op het beeld dat er wordt geschetst van een cowboy, namelijk dat deze heel handig is met zijn pistool.

---

<sup>15</sup> Een van de eerste shots die we van Frank krijgen te zien, is die van een extreme close-up waarbij de nadruk ligt op zijn helderblauwe ogen, een van de kenmerken van Fonda. De nadruk op de herkenning van de acteur wordt extra aangezet

Voortbordurend op de weergave van de figuur Lucky Luke, valt meteen op dat hij heel dun is: het tegenovergestelde van wat we verwachten van het figuur van een cowboy. In de meeste films is dit namelijk een sterke man met een goed figuur. Van deze man met spillenbenen wordt dan ook niet al teveel verwacht, terwijl de klassieke cowboy zijn tegenstander al imponeert met zijn fysieke verschijning. Echter, in het gevecht blijkt dat hij werkelijk sneller schiet dan zijn schaduw, en verslaat zijn onwetende tegenstander dan ook (Verstraten, 183-184). Zijn paard Jolly Jumper is een extreem intelligent dier. Terwijl er in westerns weinig aandacht wordt besteed aan dit vervoersmiddel, wordt dit paard op gemakkelijke wijze in het zonnetje gezet. Zonder moeite zet hij zijn eigen zadel af of helpt bij ingewikkelde klusjes.

Andere figuren in de stripverhalen zijn juist extreme versies van hun stereotypes. De broertjes Joe, Jack, William en Averell Dalton zien eruit zoals de perfecte schurken. Zelf buiten de gevangenis lopen ze rond in hun zwart geel gestreepte outfit. Ze willen zelfs zo graag in hun rol blijven, dat het jongste broertje in *De Dalton Breken Uit* (1960) helemaal boos wordt als er wordt gezegd dat hij een goede daad heeft verricht. Een ander personage dat op een komische wijze wordt neergezet en heel graag zijn slechte reputatie wil behouden, is Billy the Kid. Er zijn meerdere films gemaakt gebaseerd op deze roemruchte crimineel uit het Wilde Westen, zoals *Billy the Kid* (King Vidor, 1930) en *Pat Garrett and Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973). Billy wordt in deze films weergegeven als een echte man, en het lijkt er soms zelf op dat hij zo wordt opgehemeld dat een heldenstatus volgt. Echter, in de stripverhalen wordt hij weergegeven als een klein vervelend ventje dat maar wat graag wil laten zien dat hij echt heel naar is: van deze helden status blijft niks over. Ook is er een rol weggelegd voor de doodgraver Bones. Bij rechtszaken is hij vaak aanwezig en wil heel graag dat de verdachte wordt veroordeeld en opgehangen, en pleit hier dan ook vurig voor, zodat hij weer een nieuw graf kan delven. Het maakt hem helemaal niet uit of er een eerlijk proces wordt gevoerd: de wet hoeft niet nageleefd te worden. Ook worden grote figuren uit het westen geparodieerd (Miller & Van Riper, 92-93). Wanneer Buffalo Bill een hele Wild Wild West show opvoert met veel poeha doet Lucky Luke alsof hij onder de indruk is en enthousiast reageert, maar hij blijft rustig zitten (samen met zijn paard Jolly Jumper, die ook een keurige zithouding heeft aangenomen).

Deze extreme stereotypering kan worden verklaard vanuit de houding van Europa jegens de Verenigde Staten na de oorlog: de houding van Amerika was ook pompeus en zeer zelfverzekerd. Echter, de manier waarop Lucky Luke wordt neergezet is juist het tegenovergestelde. Afgaande op zijn uiterlijk, wordt er niet veel van hem verwacht terwijl hij

eigenlijk heel sterk en vaardig is. Dit kan worden gezien als de rol die Europa speelt: het oude continent dat toch heel sterk is, ondanks de manier waarop Amerika graag wil laten zien dat het superieur is. De karikaturale weergave heeft ook te maken met het medium van de comic strip. Een kenmerk hiervan is namelijk om realistische criteria op een humoristische wijze te vergroten. Het draait in de stripverhalen van Lucky Luke om een komische overdrijving en drijven op een milde manier de spot met de klassieke western.

### **Europese antwoorden: een conclusie**

Er zijn twee verschillende Europese reacties op de Amerikaanse Western besproken, die elk op hun eigen manier kritiek lijken te leveren op het genre. De spaghettiwestern gaat in het geven van commentaar nog verder en rekt vooral morele conventies op zo'n manier op, dat het bijna lijkt alsof deze belachelijk worden gemaakt. Een goed voorbeeld is het onderscheid tussen goed en kwaad. Terwijl in de klassieke western er een duidelijk onderscheid bestaat, wordt dit onderuit gehaald in de 'spaghetti's': de cowboy blijkt helemaal niet zo goed te zijn en zijn gebruik van geweld is zeker niet altijd gelegitimeerd. Ook de vorm van de western wordt aangepakt, in bijvoorbeeld extreme close-ups en het snelle editen. Na deze films was het bijna niet meer mogelijk om de 'klassieke' Amerikaanse western serieus te nemen aangezien deze Europese variant de genre kenmerken op een haast cynisch en parodiërende manier hadden opgerekt. De stripverhalen rondom Lucky Luke spelen ook met verwachtingen binnen de klassieke vorm. Lucky Luke lijkt te staan voor Europa. Er wordt niet veel verwacht van deze spillebeen, terwijl hij in werkelijkheid zelfs sneller schiet dan zijn schaduw. Hier tegenover staan de overdreven stereotypes zoals de Dalton broertjes. Een comic strip kan het zich permitteren om ver verwijderd te blijven het realisme met alle overdrijvingen en karikaturale weergaven. Toch bieden alle grappen en bizarre personages tussen de regels door kritiek op Amerika. De manier waarop het continent wordt neergezet is pompeus en overdreven, terwijl het oude continent Europa een stuk meer bescheiden wordt weergegeven.

## Hoofdstuk 2

### Westerns in het riet

*“Vroeger verveelde ik me altijd bij 'koiboi'-films. Ik herinner me dat toen ik nog in IJmuiden woonde een keer naar Amsterdam ben gegaan om naar Once Upon a Time in the West te gaan, maar ik verveelde me rot. Ik ben geloof ik na een half uur weggelopen. Nu vind ik dat geweldig. Toen dacht ik: schiet eens op man. Toen was ik te jong natuurlijk en keek ik puur als onnozele consument.”*

(Alex van Warmerdam, 2015)<sup>16</sup>

Terwijl het vorige hoofdstuk gewijd was aan de conventies van de klassieke western en de manieren waarop er van kan worden afgeweken in de vorm van bijvoorbeeld een parodie, met name in het geval van de Europese bewerkingen, ga ik in dit hoofdstuk uitgebreid in op de films *Abel*, *Kleine Teun*, *De Noorderlingen*, *Grimm* en *Schneider vs. Bax* en de manier waarop er in deze films gebruik wordt gemaakt van de genre conventies. Bovenstaande quote uit een interview naar aanleiding van de première van *Schneider vs. Bax* waarin de vraag werd gesteld wat Van Warmerdam met westerns heeft aangezien diverse elementen steeds terugkomen in zijn films, laat zien dat hij inderdaad bewondering heeft voor deze films. Aan de hand van de bevindingen zal ik kijken onder welke voorwaarden de eerder genoemde films van Alex van Warmerdam kunnen worden gezien als het Nederlandse antwoord op de klassieke western, oftewel, hoe hij dit genre gebruikt om kritiek te leveren op de Hollandse Calvinistische levenshouding.

### Calvinisme in Nederland: het beeld van de gewetenloze Hollandse cowboy

De films van Van Warmerdan spelen zich af in typisch Nederlandse landschappen, zoals uitgestrekte polders, weilanden en rietvelden, die bevolkt worden door bekrompen personages die elkaar nauwlettend in de gaten houden. Een goed voorbeeld zijn de inwoners van de straat in *De Noorderlingen*: door de grote voorramen kunnen ze precies zien wat er bij de burens gaande is. De hele samenleving lijkt doordrongen te zijn van het Nederlandse calvinisme, dat gepaard gaat met schuldbesef, somberheid en boetedoening en waar altijd hard gewerkt moet worden.

---

<sup>16</sup> Interview in de Filmkrant, mei 2015,

Het lijkt erop dat deze, voor het Calvinisme typerende, gevoelens van schuld en spijt bij de Amerikaanse cowboy helemaal niet opspelen. Wanneer hij de opdracht krijgt om iemand te doden of wanneer het nodig is om de rust te herstellen in een dorp, doet hij dit zonder enkele moeite. Nooit zal de cowboy twifelen of hij wel goed aandoet aan zijn schietpartijen: hij gaat recht op zijn doel af. Het gebruik van geweld wordt gelegitimeerd aangezien hij strijdt tegen het kwaad. We zullen nooit weten wat in deze persoon omgaat omtrent zijn daden en acties en blijft het onduidelijk wat zijn diepere zielenroerselen zijn. Een bekende uitspraak die dit principe goed omschrijft, is “A man's got to do what a man's got to do.”. Dit betekent niet automatisch dat hij helemaal geen (schuld)gevoelens kent. Het ‘gebrek’ komt doordat we deze held van buitenaf zien: de blik op hem wordt gekleurd en gefocaliseerd door de personages om hem heen. Deze mensen zien hem (meestal) als een koelbloedige en stabiele man, zonder schuldgevoelens. Zijn gedachtes of voorgeschiedenis zijn niet van belang. In een klassieke western zijn er dan ook geen flashbacks die meer inzicht geven in de jeugd, familie, eventuele trauma’s en dergelijke van de cowboy. Dit is de kritiek van de vader in Abel op de western: hij vraagt zich af of die cowboy dan ook helemaal geen vader heeft, of dat hij een wees is. De cowboy fungeert eigenlijk als een blanco persoon met gebrek aan schuldgevoelens waarop de andere personages allerlei positieve eigenschappen kunnen projecteren.

In de Spaghetti Western wordt dit gebrek aan schuldbesef, wat kan worden gezien als een typerende eigenschap van de cowboy, extra aangezet. In deze films wordt er volop geschoten en koelbloedig vermoord. De cowboys doen alles ‘for a few dollars more’. Het interesseert ze niet of er een extra dode zal vallen. Gewetenloos geweld komt veelvuldig voor, zoals in *The Good, the Bad and the Ugly* waarin de Amerikaanse Burgeroorlog wordt neergezet als een doelloos heen en weer geschiet waarbij veel soldaten werden neergeschoten, enkel voor een brug. Wanneer deze is opgeblazen, vertrekken de legers dan ook meteen, zich niet bekommerend om alle zinloze slachtoffers die zijn gevallen. Maar ook in andere films vallen er onnodig veel slachtoffers en schieten en moorden de cowboys er rustig op los om vervolgens rustig en gewetenloos weer verder te trekken. Een gebrek aan schuldgevoel lijkt dus een kenmerk van zowel de klassieke als de spaghetti western.

Een Europese roman die aan de haal gaat met deze conventie van de western waarbij de cowboy niet gekweld wordt door vragen of hij wel had mogen doden, is de roman *Ansichten uit Amerika* van Willem Brakman (1922-2008) waarin de hoofdpersoon Ben tijdens al zijn baantjes droomt van een bestaan als cowboy: hij wil net zo zijn als deze stoere mannen die schipperen tussen wildernis en samenleving in het ruige Amerika. Na zijn moord op

mevrouw Van der Kolk, zwijgt Ben hierover waardoor zijn motieven onduidelijk blijven. Echter, waar de cowboy geen schuldgevoelens kent aangezien zijn motieven als moreel zuiver worden beschouwen en zijn moorden ‘dus’ gelegitimeerd zijn, wordt Ben juist wel achtervolgd door zijn daad, al had hij deze op het eerste gezicht zo koelbloedig gepleegd. Hij wil zich niet laten tegenhouden door de zenuwkoorts die hem in bed houden, net zoals een cowboy doorgaat met zijn bestaan, en besluit dan ook mee te doen met het plan van zijn goede vriend om diens café om te dopen tot ‘Ben’s place’, als een ware saloon. Hij wil zo graag het beeld van de stoere en mannelijke cowboy uitdragen, maar wordt na een lange werkdag door een aantal mannen die hij had uitgescholden in elkaar geslagen. Na deze gebeurtenis besluit hij dat het beeld van de heroïsche cowboy achter zich moet laten aangezien hij hier niet aan kan voldoen (Verstraten, 428). Tegenover deze persoon van de cowboy die zonder wroeging afrekenet met zijn tegenstanders, staan personages die juist overspoeld worden door schuldbesef. Een bekend voorbeeld van een ‘held’ die hier van doordrongen is, is Raskolnikow, het hoofdpersoon uit Dostojevski’s *Misdaad en straf* (1866). Raskolnikow pleegt een moord om uit te testen of hij een van de ‘uitverkorene’ is om doelbewust iets crimineels te ondernemen. Immer, buitengewone personen, zoals Napoleon, hebben er geen bezwaar tegen om iemand om te brengen als diegene in de weg zou staan in hun drang naar macht. Echter, Raskolnikow kan hier niet mee leven: zijn schuldgevoel is veel te groot. De hele roman volgt de psychologische gevolgen van zijn misdrijf.

Er bestaat dus een verschil tussen de voorbeelden van beide hoofdpersonen: de cowboy, die een moord pleegt zonder hier spijt van te krijgen en wiens daden gelegitimeerd worden, komt niet in de problemen met de heersende wetten. Hij wordt juist toegejuicht door het volk. Hier tegenover staan de ‘uitverkorenen’ van Raskolnikow: zij komen in aanraking met de normen en wetten van de samenleving, die hun moorden niet goedpraten (Verstraten, 429).

Dit schuldgevoel, waar het een cowboy juist aan ontbreekt, is ook sterk aanwezig in het Calvinisme, en dan niet alleen op het gebied van het plegen van een moord of het gebruiken van geweld. Deze kerkelijke stroming wordt vaak in verband gebracht met een aantal eigenschappen die als typisch Nederlands gelden. Zo zijn soberheid, bekrompenheid en zuinigheid zeer kenmerkend: het is belangrijk dat de mens zuinig leeft op aarde om zo in de hemel te kunnen komen. Uiterlijk vertoon en materiële zaken zijn niet van het grootste belang. De uitspraak ‘Doe maar normaal, dan doe je al gek genoeg’, is hier zeer van toepassing. Emoties moet je voor je houden; hard werken en starheid staan voorop. Van

Warmerdam ziet deze karakteriserende eigenschap alleen al terug in de Nederlandse filmfinanciering, zo stelt hij in een interview in het NRC:

“Hier in Nederland is filmfinanciering verdelen van de armoe. `Jij bent net aan de beurt geweest, nu wacht je maar even.' Dat kreeg ik bij een vorig project letterlijk te horen bij een van de subsidiefondsen. Om te mogen filmen in Nederland moet je een calvinistische kruisweg gaan naar het geld. `Eerst lijden, meneer Van Warmerdam!'"<sup>17</sup>.

In een interview met Vrij Nederland geeft Van Warmerdam aan dat de invloed van het Calvinisme is terug te zien in zijn films, namelijk in de vorm van kaalheid die zo kenmerkend is voor de zogenaamde Nederlandse arthousefilms. Hier speelt waarschijnlijk zijn jeugd een rol. Hij noemt zichzelf in het interview: “... een echte calvinistische katholiek. Uit Haarlem, een katholieke enclave die in de jaren vijftig strenger was dan Brabant en Limburg bij elkaar. Op een calvinistische manier: zonder vreugde, zonder drank<sup>18</sup>.”. Een goed voorbeeld is de straat uit *De Noorderlingen*: het is een sobere, rechte laan waaraan kale huizen staan zonder enige vorm van opsmuk. De karigheid van de Nederlandse calvinistische cinema zet hij in de tv documentaire serie *Allemaal Film* tegenover de Italiaanse katholieke cinema, zoals de barokke films van Federico Fellini.

Niet alleen is de bovengenoemde invloed terug te zien in Van Warmerdams films. Het lijkt er namelijk op dat er ook ruimte is voor het bovennatuurlijke, wat een stuk zeldzamer is binnen de zogenaamd ingetogen en calvinistische Nederlandse cinema. Zo komt het heiligenbeeld in *De Noorderlingen* tot leven en gaan de asbakken in *Abel* plotseling uit zichzelf draaien. Een calvinist zou dit allemaal onzinnig en overbodig vinden terwijl een Katholiek minder moeite heeft om deze bovengenoemde voorbeelden toe te voegen aan een verhaal. Of zoals de afvallige katholiek Van Warmerdam zelf hierover zegt: “Daarom ben ik ook niet een echte calvinist. Ik ben toch van de verbeelding. Het mysterie. De meeste Nederlandse films zijn mij te letterlijk<sup>19</sup>”.

Niet alleen voegt Van Warmerdam meer mysterieuze aspecten toe waarmee hij zich lijkt af te zetten tegen het Calvinisme. Hij gaat een stap verder en wil kritiek op leveren met zijn films op het Nederlandse Calvinisme en de schuldgevoelens en soberheid die hiermee gepaard gaan. Dit kan goed worden gedaan aan de hand van de western, en dan specifiek met

---

<sup>17</sup> interview NRC, d.d. 28 november 2003

<sup>18</sup> Vrij Nederland, d.d. 20 augustus 2013

<sup>19</sup> Vrij Nederland, d.d. 20 augustus 2013

de figuur van de cowboy en diens omgeving. Immers, deze lijkt niet gebukt te gaan onder deze schuld van bepaalde daden, die vergeleken kunnen worden met de gevoelens omtrent de zondeval, en heeft hier dan ook geen schuldgevoelens over. Daarnaast is hij niet doordrenkt van de calvinistische zuinigheid en somberheid. Dit doet Van Warmerdam op een aantal manieren, die ik hieronder uitgebreid zal bespreken.

### **Het Nederlandse landschap: cowboys in het riet**

Twee van de meest herkenbare elementen van een western, zijn de locatie en het landschap. De locatie staat vast, namelijk een klein stadje ergens in het westen van Amerika dat wordt omringd door dorre woestijnen, grote rotsformaties en heuvels. De meeste films zijn opgenomen in Californië, Nevada en Arizona. Europese antwoorden, zoals de al eerder besproken parodiërende Lucky Luke stripverhalen zijn gesitueerd in een omgeving die nog veel wegheeft van de Amerikaanse uitgestrekte landschappen vol kleine stadjes met saloons en stoffige straten en spelen zich vaak af in het zuidwesten van Amerika. Ook de spaghetti westerns spelen zich af in een setting zoals we deze kennen uit de klassiekers: de boerderij Sweetwater in *Once Upon a Time in the West* en de steden waar Tuco steeds weer dreigt opgehangen te worden in *The Good, the Bad and the Ugly* lijken zo uit een klassieke western te komen. Toch is er een belangrijk verschil. Deze spaghetti films zijn namelijk opgenomen in Europa, meestal in de Cinecittà - studio's in Rome en op locatie in de zuidoostelijke Spaanse provincie Almería. Hier ligt onder andere de Taberna woestijn: dit landschap lijkt op die van de omgeving in het zuidwesten van de Verenigde Staten, het gebied dat grenst aan Mexico. Deze locatie past dan ook goed bij de terugkomende verhaallijnen binnen het spaghetti genre, namelijk die van de gebeurtenissen rondom de Mexicaanse Revolutie, vol Mexicaanse bandieten die zich schuil houden in het grensgebied tussen Mexico en de Verenigde Staten. Van Warmerdam gaat nog een stuk verder dan de voorgaande Europese antwoorden op de Amerikaanse western: hij plaatst namelijk alles in een andere locatie en landschap. De films spelen zich niet af in een omgeving die doet denken aan de Amerikaanse vlaktes. Ze snijden dan ook geen problematiek die samenhangt met de locatie, zoals de Mexicaanse burgeroorlog of de confrontatie met Indianenstammen. Daarnaast lopen er geen cowboys rond, die niet geplaagd worden door gevoelens van schuld, en opzoek zijn naar hun tegenstander om deze uit te dagen voor een duel. Wel komen we huurmoordenaars en schrijvers tegen met een dubieuze achtergrond. Over het algemeen kan gezegd worden dat zijn films zich afspelen in een 'typisch' Hollandse omgeving, zoals de vlaktes van het polderlandschap in *De Noorderlingen* en *Kleine Teun*, en het de uitgestrekte rietvelden in *Schneider vs. Bax*. Het

landschap voldoet niet aan de karakteristieken van de omgeving van het wilde westen en speelt zich dan ook merendeels af in Nederland (op een enkele uitzondering na in *Grimm* waarin de hoofdpersonen op de uitgestorven set van een spaghettiwestern belanden). Deze archetypische Nederlandse steden, dorpen die in een wijs en leeg landschap liggen, worden bevolkt door vreemde personages die typische Nederlandse karaktereigenschappen hebben, zoals de eerder besproken zuinigheid en nieuwsgierigheid, waar op een kritische en vaak humoristische wijze naar wordt gekeken. De uitstraling van de plekken is somber en ingetogen, het lijkt erop dat alle huizen, ramen en straten een streng calvinistische uitstraling hebben, iets waar Van Warmerdam juist mee aan de haal gaat en kritiek op wil leveren.

Een goed voorbeeld is het dorp in *De Noorderlingen*, dat enkel uit een rechte straat bestaat, waar de huizen grote ramen hebben en mensen naar binnen loeren om te zien waar hun burens eigenlijk mee bezig zijn. De straat is, net zoals de dorpen in het Wilde Westen, gesitueerd in een weids landschap dat dit maal niet uit rotspartijen en woestijngronden bestaat, maar uit plukjes gras met aan de rand een bos. Het lijkt erop dat de wereld ophoudt na deze bosrand<sup>20</sup>: er is af en toe een ver gebeier van een kerkklok te horen en komt er een bus langs om op zondag mensen op te halen om naar de kerk te gaan. Gebeurtenissen van buitenaf zijn zelden van invloed. De ontwikkelingen in het verhaal komen alleen maar voort via interactie tussen de personages in dit kleine universum. Zowel de huizen als de omgeving is doordrongen van een calvinistische sober- en zuinigheid. Alles is functioneel: er staat niks overbodigs in de straat, huizen of de omgeving. Echter, dit is geen eerbetoon aan deze ingetogen houding maar biedt eerder de mogelijkheid om een hier ironische afstand van te nemen om op deze manier kritiek erop te leveren. De ramen worden veelvuldig gebruikt als kadrering van de film: zo is de camera buiten het huis van de slager en zijn vrouw Martha geplaatst op het moment dat ze ruzie hebben omdat hij, voor de zoveelste keer, haar wil betasten. We zien niet alleen het stel kibbelen achter het raam alsof we naar een voorstelling aan het kijken zijn, ook zien we de burens die naar binnen aan het kijken zijn om te zien wat er aan de hand is. Een ander voorbeeld is het moment waarop postbode Plagge voor het raam staat bij Martha en uitbeeldt dat ze geen lippenstift moet dragen. We hebben eerder al gezien dat hij in het bos stiekem een brief had opengemaakt waarin een vriendin schrijft aan de slagersvrouw dat ze zich minder aantrekkelijk moet maken zodat haar man zijn handen thuislaat. Dit shot laat de bemoeienis met de burens prachtig zien (Verstraten, 272). Ook op

---

<sup>20</sup> Wanneer Thomas aan komt fietsen, zegt postbode Plagge gekscherend dat hij niet te ver moet gaan want anders valt hij van de wereld af. Dit is tekenend voor de isolatie van de straat en zijn bewoners.

andere momenten zien we personages nieuwsgierig door de ramen kijken, om er zeker van te zijn dat ze alles meekrijgen: er is altijd wel een nieuwsgierige buurman of –vrouw die de buurt in de gaten houden.

Deze ironische houding is ook terug te zien in de invulling die wordt gegeven aan het bos, dat aan de rand van de straat staat. Deze plek wordt bewaakt door de, met een geweer gewapende boswachter Anton (Rudolph Lucieer), die hier als een ware sheriff rondloopt. Hij houdt iedereen nauw in de gaten en let er goed op dat er geen gekke dingen gebeuren in het bos. Iedereen moet zich immers aan de strenge regels houden die er heersen; geen stap mag er buiten de lijnen worden gezet. Dit geldt niet alleen voor het bos maar ook voor het dagelijkse leven dat volgens het vaste stramien moet verlopen, zonder vreemde uitpattingen. De sheriff, die toezicht moet houden op de ruige omgeving in het Wilde Westen, lijkt een stuk mannelijker en doortastender dan de boswachter, die eerder een zenuwachtig mannetje is en iedereen snauwend wegjaagt uit ‘zijn’ bos. Deze omgeving verschilt inhoudelijk van de kale, keurige en overzichtelijke straat, die van alle kanten een sober calvinisme uitstraalt. Het bos is dan wel netjes aangeplant en hierdoor gecultiveerd, het is toch een donkere en onaangename plek, waar de duistere kanten van de keurige bewoners naar boven lijkt te komen. Tussen de bomen vallen donkere schaduwen, waar dingen gebeuren die in de sobere straat ondenkbaar zijn. Terwijl bij de dorpsbewoners het ego de overhand lijkt te hebben, waardoor iedereen zich keurig gedraagt en een eventuele duistere aard redelijk weten te verbloemen, overheerst de id juist in het bos: de personages die zich terugtrekken in het bos willen ontsnappen aan deze calvinistische ‘onderdrukking’ om zich vervolgens over te geven aan deze driften.

Zo trekt postbode Plagge (gespeeld door Van Warmerdam zelf) zich terug op deze plek, aan een meertje, om de brieven te lezen die hij eigenlijk moet bezorgen. Steeds vist hij een theepot uit het water om hiermee water te laten koken zodat hij met de stoom ervan de brieven kan openen om daarna weer netjes dicht te maken. Op deze manier komt hij bijvoorbeeld te weten dat de boswachter onvruchtbaar is: dit staat te lezen in een brief die aan hem gericht was van de dokter. De kenmerkende schuldgevoelens ontbreken bij hem totaal, hij blijft maar terugkomen om de brieven te openen alsof het de normaalste zaak van de wereld is.

Een ander personage die in het bos de drukkende blik van de bewoners kan loslaten, is Thomas. Bij zijn ouders moet hij steeds netjes aan tafel blijven zitten en op tijd naar school gaan: alles loopt volgens een perfect en vast stramien. Echter, wanneer hij wegvlucht uit deze straat, het donkere bos in, komen zijn lusten naar boven. Deze gevoelens kunnen gekoppeld worden aan de id. Deze bestaat namelijk seksuele energie (Eros) en woede (Thanatos). De

Eros lijkt bij hem op te spelen, nu deze niet meer onderdrukt kan worden door de superego, die juist gericht is tegen deze kracht (Ostow, 1099). Thomas wordt verleid door een jonge vrouw, wier woonplek het bos lijkt te zijn, en wil steeds bij haar zijn. Hij koestert gevoelens van liefde en lust voor haar. Wanneer hij bijvoorbeeld bij de bushalte met zijn moeder op de bus wacht om naar de kerk te gaan, ziet hij haar: ze staat deels verscholen achter een boom waardoor het lijkt alsof de bomen vrouwelijke vormen hebben. Ze verleidt hem en wil hem steeds dieper het bos, oftewel zijn onderdrukte (lust)gevoelens, mee intrekken. Dit zou ondenkbaar zijn in de straat waar soberheid en het in toom houden van lusten zo belangrijk zijn. In de film is het al duidelijk geworden dat de slager, die dagelijks met het vlees werkt, de enige is die al over het randje balanceert: zijn lusten weet hij steeds net wel of niet in te houden (tot grote ergernis van zijn vrouw).

De boswachter probeert dan wel als een ware toezichthouder op te treden, wat vergeleken kan worden met de superego die de driften van de id in toom wil houden, ook hij verliest zichzelf in het donkere bos. Bij hem spelen geen gevoelens van lust op, hij lijkt immers impotent te zijn, maar wel Thanatos, oftewel woede. Hij gaat de postbode achterna omdat hij hem heeft betrappt tijdens het lezen van de brieven, maar ook gaat hij op jacht in het bos naar 'de neger'<sup>21</sup>, die ontsnapt is. Uiteindelijk verliest hij zijn ingetogenheid waardoor hij doordraait in al zijn woede en de vrouw, waar Thomas verliefd op is, doodschiet. Hij eindigt blind: de neger, die door Thomas is verstoppt in het bos, ziet dat de boswachter een onschuldige vrouw doodt en besluit hem blind te maken. Los van de keurige en drukkende straat is de boswachter letterlijk verblind door woede.

Ook in *Kleine Teun* wordt de nadruk gelegd op de weidsheid van het vlakke Hollandse landschap. De boerderij van Brand en Keet ligt midden in de uitgestrekte velden, geïsoleerd van de buitenwereld. De bouw van hun huis is ook weer zeer sober, net zoals de inrichting. Het hele verhaal speelt zich vooral af op deze plek. Er zijn slechts een aantal uitstapjes naar de 'buitenwereld', zoals een bezoek naar de supermarkt of een uitstapje om te gaan vissen. De banden met de buitenwereld zijn schaars. De momenten waarop er contact is met de burens, kunnen worden gezien als typerend voor de Hollandse kneuterigheid. Wanneer boer Brand voor zijn kabouter<sup>22</sup> verf wil halen, zegt zijn vrouw Keet dat het Pasen is. Hierop antwoordt

---

<sup>21</sup> In de film wordt de man die door de zendelingen tentoongesteld op deze manier betiteld; dit is niet mijn eigen woordkeuze

<sup>22</sup> Brand is bezig met een tuinkabouter te maken: dit beeldje lijkt te staan voor de kinderloosheid van het stel. Hij kan hierop dan ook al zijn frustratie uiten, die hij in de alledaagse omgang juist in moet houden: weer overheerst het gevoel van de controlerende en strenge omgeving waar je ingetogen moet leven.

hij: “Bij Bleeker kan ik achterom.”. Dit laat niet alleen de kleinschaligheid van de omgeving zien, maar ook de benauwdheid die niet alleen een dorp, maar ook heel Nederland biedt. Iedereen kan zo bij je naar binnen lopen: de controlerende blik van de burens is nooit ver weg. Een andere uitstap is ook tekenend voor het beeld dat wordt geschetst van de zuinige Nederlanders. Wanneer de onderwijzeres Lena naar de kerk gaat, wordt er tijdens de dienst hardhandig de zak waarin donaties kunnen worden gedaan onder haar neus geduwd: de kerk is niet alleen de plek om je zonden te overdenken maar zeker ook om de kerkkas te vullen.

Door de isolatie van de boerderij ontstaat er een eigen wereldje. Echter, terwijl de omgeving de soberheid en ingetogenheid uitstraalt, zoals de straat en de omgeving in *De Noorderlingen*, lijken de personages hier afstand van te nemen. Ze passen niet in de traditionele gezinsverhouding en zijn allesbehalve ingetogen. Er ontstaat een ware driehoeksverhouding tussen de boer, boerin en onderwijzeres. Ze laten zich leiden door lusten en haatgevoelens: dit mondt zelfs uit in een waar (moord)drama waarin de emoties, die eigenlijk beteugeld moeten worden, uit de hand lopen.

*De Noorderlingen* en *Kleine Teun* spelen zich af in de uitgestrekte grasvlaktes en landbouwvelden. *Schneider vs. Bax* is ook gesitueerd in een landschap dat als kenmerkend voor Nederland kan gelden: het bestaat uit eindeloze rietvelden aan een groot meer. Deze omgeving is perfect voor, zoals Van Warmerdam het zelf noemt, ‘een western in het riet’. Het is zijn eerste film die hij digitaal heeft bewerkt: om het landschap nog vlakker te krijgen, zijn er een hoop omgevingselementen weggehaald, zoals bomen en elektriciteitsmasten. Het riet is, heel bewust, extra vlak gelaten om de gelijkenis met het vlakke Wilde Westen en de isolatie van de omgeving te versterken. De personages maken in deze veelvuldig gebruik van hun omgeving. Ze verstoppen zich in het riet, en duiken het moeras in tijdens achtervolgingen. Dit maakt het moeilijk voor de schrijver en de huurmoordenaar om met elkaar oog in oog te komen staan. De personages die dit Hollandse landschap vol riet en moerassen bevolken, vertonen een grote gelijkenis met de cowboys die door de uitgestrekte vlaktes van het Wilde Westen galopperen. De twee hoofdpersonen, Schneider en Bax, worden ook niet geplaagd door de typisch Calvinistische drukkende gevoelens van schuld. Ze gaan recht op hun doel af, die ze neer willen schieten. Dit wordt mogelijk gemaakt door de omgeving waarin ze zich bevinden, waardoor ze zich kunnen onttrekken aan de strenge

calvinistische blik. Ze jagen constant achter hun tegenstanders aan, zonder dat ze geplaagd worden door hun geweten<sup>23</sup>.

Wel zijn er letterlijke verwijzingen naar het Amerikaanse landschap van de Western te zien in *Grimm*. In Van Warmerdams vijfde speelfilm worden Jacob (Jacob Derwig) en zijn zus Marie (Halina Reijn) op een kille winterdag achtergelaten in een bos door hun werkeloze vader tijdens het hout sprokkelen. Jacob vindt een briefje in zijn jas, afkomstig van hun Spaanse moeder waarin ze schrijft dat hij met Marie naar hun oom, de broer van hun moeder, in Spanje moet gaan. Op een brommer gaan ze erheen (ze rijden onder een viaduct door en zijn al meteen beland in het Spaanse landschap<sup>24</sup>) maar komen er achter dan hun oom en tante zijn overleden, waarna een heel avontuur begint. Marie ontmoet de Spaanse chirurg Diego, die samenwoont met zijn zieke en bazige zus Teresa. Wanneer Jacob een broodje gaat halen, vindt hij een briefje van Marie waarop staat dat ze met Diego gaat trouwen. Hij wil echter niets liever dan zijn zusje weer voor zichzelf te hebben en probeert haar dan ook bij hem weg te krijgen. Echter, dit blijkt een stuk lastiger te zijn. Diego komt erachter dat Jacob hem in de weg loopt en laat hem, nadat hij een van Jacobs nieren eruit heeft gehaald om te plaatsen bij zijn zieke zus, achter in de uitgestrekte Spaanse woestijn. Deze droge, zanderige omgeving omlijst door rotspartijen lijkt de perfecte omgeving voor een Amerikaanse western. Ook Marie weet te ontsnappen uit het landhuis en vindt haar broer: samen rijden ze weg in een gestolen busje, om te belanden in een nagebouwd western dorpje<sup>25</sup>.

Voordat broer en zus vertrekken naar Spanje, oogt alles typisch ‘Van Warmerdam’ Hollands: gestileerde hardvochtig- en gierigheid zoals goed te zien is in het huis waar broer en zus wonen. Er staan hier bijna geen meubels en alles ziet er kaal uit. De personages zijn kil, zoals de vader die zijn kinderen achterlaat. Ook komen ze tijdens hun zoektocht naar hun

---

<sup>23</sup> In het deel ‘Kijk op de Nederlandse samenleving: wij tegen de ander’ analyseer ik het gebrek aan schuldgevoel bij de hoofdpersonen uit deze film een stuk uitgebreider.

<sup>24</sup> Ik ga er in dit hoofdstuk niet verder op in, maar *Grimm* wordt vaak gezien als een ‘grimmig’ sprookje: elementen uit onder andere Hans en Grietje zijn te zien, zoals een broer en zus die, nadat ze zijn achtergelaten in een bos, op avontuur gaan. Deze plotselinge overgang van het Nederlandse landschap naar de woestijn kan dan ook alleen maar in een sprookje voorkomen, zoals ook is gebeurd in het verhaal van Vrouw Holle, opgeschreven door de gebroeders Grimm.

<sup>25</sup> In een interview met Xi Magazine werd de vraag gesteld waarom Van Warmerdam een deel van de film in Spanje heeft opgenomen. Zijn antwoord was dat als hij een film wil maken waarin mensen ontsnappen, ze in Nederland niet verder komen dan drie straten aangezien het hier zo volgebouwd is. In een land zoals Spanje, is er genoeg ruimte om ver te komen. Ook merkt hij op dat dit voor filmmakers in de jaren '70 lastiger was om over de grens te filmen, maar nu Europa eerder een groot land lijkt te zijn, is dit een stuk makkelijker.

oom een boer en boerin tegen, waar ze door worden opgesloten. Jacob mag alleen naar buiten om de onverzadigbare boerin te bevredigen. Dit is weer een duidelijk voorbeeld van de repressie van het Calvinisme waar op een ironische manier naar wordt gekeken. Het is namelijk de bedoeling dat iedereen hard werkt, zuinig leeft en zijn lusten beteugelt. Het uiten hiervan is namelijk zondig en moet dan ook vermeden worden. Echter, deze boer en boerin laten zich hier niet door deze eisen leiden. De boer zoekt zelfs jongens voor zijn vrouw die als haar speeltje kunnen dienen. Hij blijft dan ook met zijn geweer naast het bed staan, net zolang totdat aan de lusten van zijn vrouw voldaan wordt. Niet alleen de boerin leidt een zondig bestaan. We maken wat verder in de film kennis met een ander personage die zijn lusten niet kan beteugelen. Een keurige heer staat onder een viaduct te wachten omdat hij hier een afspraakje had met Coby: dit is namelijk haar plek. Al wordt de achtergrond van deze man niet verder uitgediept, wel lijkt het erop dat hij voor zijn pleziertjes een afgelegen plek opzoekt, waar het daglicht niet komt. Hier wil hij ontsnappen aan zijn alledaagse omgeving waar hij geen gehoor kan geven aan zijn fysieke lusten omdat hij deze, geheel volgens de Hollandse soberheid, moet beteugelen. Uiteindelijk wordt hij door Jacob neergeslagen, waarna hij met zijn zus de reis voortzet.

Nadat ze weg zijn gevlucht van onder het duistere viaduct, vertrekken Jacob en Marie vanuit het vlakke Nederlandse polderlandschap over een lange rechte weg. Het Spaanse dorp waar ze uiteindelijk belanden wanneer ze zijn ontsnapt uit het huis van de chirurg, lijkt zo uit een Amerikaanse western te komen. Er is een stoffige weg waar de wind over raast: op sommige momenten raast de wind zelfs zo hard door de straten, dat er geen hand voor ogen te zien is door al het opstuivende zand en voorbij rollende blaadjes. Het dorp staat vol saloons: het lijkt erop dat deze helemaal verlaten zijn. Wel staan er, wanneer Marie een kast opentrekt wanneer ze op zoek naar voedsel is voor haar broer, tientallen blikken witte bonen opgestapeld. Ze maakt deze warm op een zelfgestookt vuurtje. Deze blikken met bonen, net als de saloons en stoffige wegen, kunnen worden gezien als veelvuldig voorkomende iconen van westerns waar Van Warmerdam graag gebruik van maakt. Op de achtergrond van het dorp zijn uitgestrekte vlaktes en heuvels te zien. Wel ligt het dorp in Spanje: een plek waar ook spaghetti westerns zijn opgenomen<sup>26</sup>! Niet alleen lijkt de setting overeen te komen met een dorp dat zo uit *Stagecoach* lijkt te komen, ook de manier van filmen en monteren lijkt op een western. Wanneer Jacob de slechte verloofde van Marie wil neerschieten, zien we een close-up van de ogen van deze Spanjaard, zoals dit vaak gebeurt bij een confrontatie tussen de

---

<sup>26</sup> In het dorp zijn ook werkelijk Spaghetti Westerns opgenomen.

cowboy en zijn tegenstander. Jacob gebruikt alleen geen pistool maar een pijl en boog. Wanneer Diego is neergeschoten, weten ze niet precies wat ze met het lijk aan moeten, en besluiten hem in de graven in de straat. Echter, ze zijn vergeten om zijn hoofd mee te bedekken, waardoor deze nog boven de grond uitsteekt... gelukkig hebben ze hier snel een oplossing voor gevonden in de vorm van een emmer: deze wordt op het hoofd van de dode gezet! Nadat ze van Diego af zijn, verlaten ze het dorp: we zien ze door over de rotsen klauteren met hun ezel.

De band tussen broer en zus wordt nooit helemaal duidelijk. Ze komen vaak erg dichtbij elkaar en lijken op sommige momenten naar elkaar te smachten. Hierdoor wordt de suggestie van incest gewekt. Geen enkel moment in de film wordt dit ook werkelijk geuit en zijn er alleen wat steelse blikken en aanrakingen te zien. Ook is Jacob heel jaloers op de verloofde van zijn zus en wil hem dan ook het liefste vermoorden. We zullen uiteindelijk niet te weten komen wat de precieze relatie tussen broer en zus is. Gevoelens en lusten kunnen niet worden geuit, altijd blijft er een bepaalde mate van repressie waardoor er van alles moet worden onderdrukt, zoals hun gevoelens voor elkaar. Pas wanneer ze in een hotel in Spanje, ver weg van de controlerende Hollandse blikken, samen een bad nemen, komen ze heel dichtbij elkaar op fysiek vlak. Jacob komt tegen Marie aanliggen, ze beginnen met het geven van kusjes op de elkaars wang, maar op het moment waarop de hun monden elkaar bijna raken, worden ze brutaal onderbroken door een dikke Spanjaard die op de deur aan het kloppen is: volgens het reglement mogen ze niet meer dan 10 minuten gebruik maken van de badkamer. Hierdoor weten we niet zeker of ze elkaar wel wilden kussen of dat dit alleen maar zo lijkt.

Het landschap en de omgeving in de besproken films doen ieder op hun eigen manier denken aan de uitgestrekte, dorre vlaktes vol kleine stadjes uit de Western en bieden de mogelijkheid voor de personages om te ontsnappen aan het strakke Hollandse keurslijf. Waar in *De Noorderlingen* een rechte straat is neergezet in het platte Nederlandse landschap met een aangelegd bos ernaast waar een gefrustreerde boswachter de rol van de sheriff op zich heeft genomen, komen de hoofdpersonages in *Grimm* juist terecht in een waar (spaghetti) western dorp. De lege, weidse landschappen en verlaten dorpjes bieden het podium voor de personages: het lijkt erop dat ze uit de werkelijkheid zijn gestapt, zo in een wereld waarin de nadruk is gelegd op vele Hollandse karaktereigenschappen en nieuwsgierigheid. De nieuwsgierigheid en zuinigheid van de personages worden extra benadrukt. Het zijn echter ook plekken waar vanwege de onherbergzaamheid van het landschap de driften vrij spel

lijken te hebben, zoals een bos waarin de donkere kanten van de personages naar boven komen en boerinnen die hun lusten niet kunnen bedwingen.

### **Het gebruik van sobere klanken**

Niet alleen zijn er visuele verwijzingen naar de klassieke western, het gebruik van muziek speelt ook een rol en doet sterk denken aan westerns. Veel van deze klassiekers openen met een overweldigende muziek compositie, zoals *Gunfight at OK Corral* (John Sturges, 1957). Ook deze film begint groots en zeer energiek met een heel orkest; de muziek dooft uit tot gefluit waarna het lied OK Corral wordt ingezet. De hele tijd is er op de achtergrond een ritme te horen dat doet denken aan paarden die galopperen door de grote, dorre vlaktes. Een ander bekend lied is natuurlijk 'Do Not Forsake Me, My Darling', uit *High Noon*. Op de achtergrond is weer een tokkelend ritme te horen, alsof Gary Cooper het lied zingt terwijl hij op zijn paard over de prairies rijdt. Dit zijn twee voorbeelden van liederen, maar er zijn een tal van andere voorbeelden te noemen waarin bijvoorbeeld de goede daden van de cowboy worden bezongen. De held fungeert hier als een projectiescherm die naar believen kan worden ingevuld met loftuitingen. Het ritmische getokkel komt echter voor in bijna alle filmmuziek, net zoals het geluid van gefluit en andere instrumenten, zoals de pianola, mondharmonica, banjo en gitaar. De muziek lijkt de films te ondersteunen: het versterkt zowel acties zoals de gevechten tussen groepen en het rijden op paarden door de prairie als de weidsheid van het landschap, waar niets te anders te horen is dan een langgerekte fluittoon.

Wanneer er wordt geluisterd naar de muziek in de films, gecomponeerd door de broer van Van Warmerdam, Vincent<sup>27</sup>, vallen er meteen een aantal geluiden op die een associatie oproepen met westerns. Muziek instrumenten die veel worden gebruikt, zijn namelijk de gitaar en de banjo: ze benadrukken de kaalheid van het landschap, de zanderige weg en de kilheid van de rechte straat. Zoals al eerder is gezegd, brengen deze instrumenten de geluiden voort die zo kenmerkend zijn voor de western films. Wel lijkt de muziek in western films een stuk gecompliceerder dan de muziek in de besproken film. De geluiden zijn hier namelijk teruggebracht tot de sombere basis. Wel zijn deze meteen herkenbaar, net zoals de instrumenten die te horen zijn. Deze kale filmmuziek past goed bij de omgeving: in de hele straat, in de huizen en in het bos zijn geen frivoliteiten te vinden. Alles is heel somber en praktisch, net zoals de calvinistische en zuinige Hollanders. De muziek is dus een uitgekledede

---

<sup>27</sup> Vincent van Warmerdam de muziek voor een aantal andere films die ik niet bespreek ook gecomponeerd, zoals *De Jurk* en *Ober*.

versie van de filmmuziek uit de klassieke western films, om de somberheid van de omgeving en de Nederlandse samenleving extra te benadrukken.

### **Kijk op de Nederlandse samenleving: wij tegen de ander**

Van Warmerdam uit niet alleen kritiek op de Nederlandse samenleving aan de hand van de landschappen in de films. Ook speelt hij met de conventies rondom de tegenstelling 'wij' tegen 'de ander'. In veel westerns is de slechte 'andere' partij duidelijk te onderscheiden van de held, die voor het 'goede' vecht. In sommige films wordt dit zelfs al duidelijk gemaakt aan de hand van de kleding van de personages: de cowboy is in het wit gekleed en ziet er mannelijk uit; de slechte partij daarentegen, ziet er een stuk duisterder uit. Er wordt gestreden tegen corrupte boeven maar ook tegen de oorspronkelijke bevolking van het westen van Amerika, bijvoorbeeld de Indianen. Deze 'wilde en onbeschaafde' groepen worden duidelijk afgezet tegen de meer geciviliseerde nieuwkomers<sup>28</sup>. De andere personages kennen dit onbeschreven blad, van wie we de achtergrond en geschiedenis niet weten, juist alleen maar positieve eigenschappen toe. Van 'de anderen' worden de slechte kanten belicht.

Van Warmerdam lijkt ook gebruik te maken van deze kijk op 'de ander'. Zo komt er in *De Noorderlingen* een donkere man voor, waar de straatbewoners veel aandacht voor hebben. De blik op deze buitenstaander is belangrijk: er wordt naar hem gekeken met scepsis of hij wordt tentoongesteld als een rariteit. Door de relatief afstandelijke stijl van Van Warmerdam worden we niet aangemoedigd om ons te identificeren met de personages die een vreemdeling, zoals de eerder genoemde 'neger', als een vreemd wezen bekijken, maar hij maakt hen eerder belachelijk waardoor zij, en daarmee ook de bekrompen Nederlandse samenleving, juist op een negatieve manier worden neergezet.

Dit kan uiteen worden gezet vanuit twee verschillende perspectieven. Ten eerste is er sprake van een tegenstelling tussen 'wij'<sup>29</sup> en de ander in een meer letterlijke opvatting, namelijk een persoon of groep die tot een andere bevolkingsgroep behoort. Dit komt overeen met de verschillen tussen 'wij', oftewel de nieuwkomers, en 'de ander', oftewel de

---

<sup>28</sup> Zoals eerder al is opgemerkt, zijn er ook Westerns die hier een kritische blik op werpen, door het juist op te nemen voor deze groepen of een mildere schets weer te geven van de mensen die er deel van uit maken van deze 'andere' groep. Echter, in de klassieke westerns, waar ik me op zal richten, wordt de cowboy nooit neergezet als slecht en barbaars.

<sup>29</sup> Elke keer als ik het over 'wij' heb, bedoel ik de hoofdpersonage uit de film. Deze lijkt te staan voor de Nederlandse samenleving, in de persoon van bijvoorbeeld Thomas in *De Noorderlingen* en Bax in *Schneider vs. Bax*

oorspronkelijke bevolking zoals de Indianen, in een klassieke Western. Om dit te illustreren, zal ik *De Noorderlingen* bespreken, waar de bevolking van het stadje in rep en roer lijken te zijn op het moment dat er 'een ander' arriveert in hun rustige straat. Daarnaast is ook de botsing tussen 'wij' en een ander uit de eigen (Hollandse) gemeenschap te zien. Dit lijkt meer overeen te komen met de tegenstelling tussen 'de goede', oftewel de cowboy, en 'de slechte', zoals een corrupte landeigenaar. Dit kan ook worden gezien als een duidelijk voorbeeld van de voor Nederland kenmerkende manier van hokjes denken.

Aan het begin van de straat in *De Noorderlingen* staat een groot billboard met daarop een gelukkig kijkend gezin, bestaande uit vader, moeder en kind waarop staat 'In 1958 komen hier 2000 woningen gereed'. De film begint dan ook met een fotosessie waarin het gezin aan het poseren is. De aanwijzing van de fotograaf is dat ze hoopvol moeten kijken. Als de vader vraagt waarnaar eigenlijk, is zijn antwoord duidelijk: naar de toekomst. Ze lijken figuur te staan voor het perfecte gezin: iets wat het doel van de inwoners van de straat ook lijkt te zijn. Alles moet perfect verlopen zodat het leven in dit perfecte plaatje past. Zuinigheid en beleefdheid staan hier voorop. In werkelijkheid blijkt dit niet altijd zo te gaan. Het ideaal van het perfecte gezin wordt aan het begin meteen omver geworpen. Nadat het billboard groot in beeld is gekomen, zien we Thomas verkleed de voordeur uitkomen: hij pakt zijn fiets en wil snel weg. Zijn vader komt hem achterna en roept dat het hem spijt en dat het niet nog een keer zal gebeuren. In de woonkamer zit zijn moeder, geknield te bidden. Zijn vader komt binnen en biedt zijn excuses aan: het wordt later duidelijk dat hij haar steeds betast en lastig valt. Deze gezinssituatie komt helemaal niet overeen met deze correcte en gelukkige familie.

Van de slager tot de postbezorger: de plek wordt bewoond door een bevolking die ogenschijnlijk voldoet aan de Hollandse bekrompenheid en nieuwsgierigheid. Daarnaast lijkt het dagelijks leven volgens een vast stramien te verlopen. De slager gaat 's ochtends vroeg naar zijn zaak, waar de dames geduldig in de rij staan te wachten. Ze zijn allemaal netjes gekapt en keurig gekleed. De woningen hebben grote voorramen, waar dan ook vaak naar binnen wordt gekeken om te zien of er geen rare dingen gebeuren. De vrouwen zijn druk bezig met het in de gaten houden van alles en iedereen. Als bijvoorbeeld aan het einde van de film de boswachter, die blind is gemaakt door de neger die zich heeft verstopt in het bos, met een geweer door de straat loopt, staat iedereen voor het raam of in de deur opening. Ze willen allemaal weten wat er nou eigenlijk gebeurd is. De mensen drukken nog net niet hun neuzen tegen het glas of lopen achter de man aan.

Echter, op een dag komt een groep Franse missionarissen langs die het rustige alledaagse bestaan in de straat verstoren. Ze hebben een reis door Afrika gemaakt en hebben

een zwarte man bij zich, die ze hebben meegenomen om tentoon te stellen. De mensen uit de stad nemen deze Afrikaan vol bewondering op: ze hebben nog nooit in hun leven kennis gemaakt met een indringer uit een ‘ander’ volk. De man wordt opgesloten in een kooi en tentoongesteld tussen schilderijen van neusapen en Afrikaanse beelden, zodat iedereen zich aan hem kan vergapen. Vanuit de school worden uitstapjes georganiseerd om de kinderen kennis te laten maken met deze exotische persoon (volgens de meester eet hij vruchten en insecten zoals mieren en over het algemeen heeft ‘de neger een goed ontwikkeld gevoel voor humor en is hij bijzonder lenig’). Hij is het tegenovergestelde van de bewoners die, vinden ze zelf, een stuk meer geciviliseerd zijn. Hij komt uit een totaal andere wereld, spreekt hun taal niet en beheerst hun manieren niet. Toch is er een iemand die zich voor deze man van buitenaf interesseert, namelijk de jonge Thomas. Hij bevrijdt de Afrikaan wanneer de missionarissen die op hem passen, liggen te slapen. De man verbergt zich in het bos. Thomas lijkt de rol van de heldhaftige outsider op zich te nemen, zoals in een aantal Amerikaanse Westerns waar de hoofdpersoon juist lijkt in te zetten voor de rechten van de oorspronkelijke bevolking, de Indianen. Wel houdt deze cowboy een bepaalde mate van afstand tot deze groep en zal zich er nooit mee identificeren. Hij trekt zijn eigen plan, slechts op enkele momenten aangespoord door Plagge, de enige met wie hij een klik heeft; zijn werkelijke motieven komen we nooit te weten komen. Alle indrukken die we van hem krijgen komen immers van buitenaf. Echter, al voordat de missionarissen langskwamen, had Thomas een grote interesse voor deze andere cultuur en volk en heeft er zelfs een hele eigen fantasiewereld van gemaakt. Deze wereld heeft hij gebaseerd op de nieuws uitzendingen over de bevrijding van Belgisch-Kongo. In deze fantasiewereld is hij Lumumba<sup>30</sup>, en doet hij alsof hij een van de potentieel nieuwe leiders van Kongo is. Hij loopt het liefste de hele dag rond in Afrikaanse gewaden met zwarte schmink op zijn gezicht en danst hij in de avond verkleed rond een kampvuur. Dit wordt natuurlijk afgekeurd door zijn omgeving: ze vinden het raar dat hij zich zo richt op een andere bevolking, die een stuk minder geciviliseerd is. Op het moment dat de neger wordt tentoongesteld, leeft Thomas natuurlijk al helemaal op. Zijn houding ten opzichte van deze ‘ander’ gaat de andere kant op dan te zien is in een klassieke western, waar er een afkeer lijkt te zijn van alles wat anders is en hoort tot andere groepen (vaak in de vorm van Indianenstammen). Hij fantaseert juist over deze vreemdeling en zijn wereld: het liefste zou

---

<sup>30</sup> Lumumba heeft echt bestaan: Patrice Emery Lumumba (1925-1961) was een Congolese onafhankelijkheidsleider en de eerste democratisch verkozen leider van Congo. Slechts twee weken na deze verkiezing werd hij vastgezet en geëxecuteerd.

hij helemaal er in op willen gaan. Op deze manier kan hij ontsnappen aan zijn omgeving: een straat waar iedereen elkaar in de gaten houdt en soberheid overheerst.

Ook als Thomas wordt vergeleken met de cowboy uit een western, die het soms in enige mate lijkt op te nemen voor de andere bevolkingsgroepen, zoals de Indianen, komt dit beeld niet overeen. Niet alleen Thomas' houding ten opzichte van deze 'ander' is afwijkend, ook het beeld van hem is bijzonder: hij is nog maar een klein mager jongetje dat op de basisschool zit en die bij zijn ouders thuis woont. Dit staat in contrast met het uiterlijk van een cowboy: dit is juist een sterke, grote en volwassen man. Hij opereert in zijn eentje en is zeker niet meer afhankelijk van zijn ouders. Waar in de klassieke western er bijna geen aandacht wordt besteed aan kinderen, is deze jongen juist eerder de held van het verhaal. Iemand die niet net als de rest van de straatbewoners alleen maar deze buitenlander aangaapt en ziet als een exotisch object. Hij is nog niet vervallen in deze Hollandse stramheid en afkeer voor alles wat 'anders' is!

De tegenstelling tussen wij en de ander binnen dezelfde samenleving, een aspect dat veel terug te vinden is in de western, is hier ook te zien. Waar in *De Noorderlingen* een duidelijke scheiding was tussen een ander volk (geïllustreerd door de Afrikaanse man die tentoon werd gesteld, vergelijkbaar met de Indianen uit een Western) en 'de Nederlanders' uit het stadje (oftewel de mensen die vanuit Oost-Amerika het westen intrekken en zichzelf zien als zeer beschaafd), is er in *Schneider vs. Bax* een tegenstelling die zich richt op 'de ander' binnen dezelfde samenleving. Deze tegenstelling tussen de personages Schneider en Bax laat ook duidelijk zien dat er geen duidelijk onderscheid te maken is tussen 'goed' en 'slecht', zoals wel het geval is in de klassieke Westerns (denk alleen al aan de al eerder genoemde symboliek van de kleding: de cowboy is in het wit gekleed, de slechte partij juist in het zwart). Het lijkt er zelfs op dat er überhaupt geen 'goede' partij is in het verhaal.

De schrijver Bax (Alex van Warmerdam) is in zijn huis aan een grote plas tussen het riet aan het werk, al is hij drukker bezig met om zijn jonge minnares de deur uit te werken voordat zijn depressieve dochter Maria komt. Huurmoordenaar Schneider is in dienst genomen door de oude Mertens om hem te vermoorden. Schneider weigert aanvankelijk, totdat Mertens zegt dat Bax een 'kindermoordenaar' en daarom dus dood moet. Schneider stemt meteen ermee in, want een kindermoordenaar moet dood. Deze redenering is een goed voorbeeld van het typisch Nederlandse hokjes: Bax wordt meteen in de slechte hoek gezet. Er wordt geen verder onderzoek gedaan door de huurmoordenaar, maar alles wordt klakkeloos aangenomen en schuldgevoelens blijven uit. Zoals al eerder is gezegd, ontbreekt het bij de cowboy uit een western ook aan elk gevoel van schuld: zijn daden en gebruik van geweld

worden namelijk gelegitimeerd aangezien hij vecht voor het goede, zoals de vrede in een stad. Vanuit dit oogpunt bekeken, kan er worden gezegd dat de twee mannen uit *Schneider vs. Bax* ook een reden hebben die hun gebruik van geweren goedpraat. Als Schneider de opdracht krijgt om de schrijver te vermoorden, is de reden duidelijk: hij is een kindermoordenaar dus hij moet dood, zo simpel is het. Hij gaat dan ook recht op zijn doel af: zonder pardon bindt hij aan het been van de Culemborgse prostituee Gina (Annet Malherbe) een bom vast, die hij zal laten afgaan als ze niet snel genoeg terug is van haar bezoek aan Bax. Ook verzint hij allerlei mogelijkheden om zo dicht mogelijk bij zijn doel te komen. Bij hem ontbreekt elk spoor van schuld: een eigenschap die juist zo kenmerkend is voor het Hollandse calvinisme.

Schneider gaat meteen op pad: in zijn garage heeft hij een keur aan vermommingen klaar liggen, en nadat hij zich heeft omgekleed, gaat hij op pad. Hij verwacht om in de avond weer thuis te zijn voor zijn eigen verjaardagsfeest dat zal plaatsvinden. De schrijver zou volgens Mertens namelijk makkelijk te liquideren zijn: er zijn geen mensen in de omgeving en hij is in zijn eentje aan het schrijven in zijn huisje. Echter, dit blijkt tegen te vallen. Waar de confrontatie tussen twee vijanden in een western vaak, na een aantal omzwervingen, vrij direct gebeurt in de straat van het dorp of op een lege vlakte, komen Schneider en Bax steeds maar niet met elkaar oog in oog te staan. Eerstgenoemde wordt namelijk tegengehouden door Gina, die wordt achterna gezeten door haar pooier, en Bax' vader (Henri Garcin) werkt ook niet erg mee: hij heeft zijn jonge vriendinnetje uitgenodigd in het huisje dus die komt gezellig mee. Uiteindelijk loopt de klus uit op een grote klopjacht, die de kijker mee het riet inneemt. De twee mannen lopen elkaar steeds mis, belanden om de beurt in het moeras en schieten de hele tijd mis. Het is niet mogelijk om in de film een goede en een slechte partij te kunnen onderscheiden. Aan de ene kant staat de schrijver, waarvan we niet weten of hij eigenlijk wel een echte kindermoordenaar is. Aan de andere kant staat de huurmoordenaar, die in zijn dagelijkse leven een gelukkig gezin erop na houdt, die geen weet hebben van zijn activiteiten. Er ontstaat een verstrengeling van goed en kwaad: er is geen kant te kiezen. Waar er in een western al duidelijkheid bestaat over het feit dat de cowboy achter zijn vijand aangaat om bijvoorbeeld een onschuldig dorp te beschermen, wordt het nooit helemaal duidelijk waarom de schrijver precies moet worden vermoord: we komen niet te weten of hij wel werkelijk een kindermoordenaar is.

Naast deze klopjacht waarin schuld geen rol speelt, wordt er ook gereflecteerd op de Nederlandse samenleving waarin er in grote mate een calvinistische façade wordt opgehouden. Iedereen is keurig en beleefd naar elkaar toe, al blijkt deze houding niet altijd te kloppen. Er schuilen hier namelijk een hoop duistere zaken achter. Net zoals in het donkere

bos in *De Noorderlingen* een hoop bizarre dingen gebeuren, zoals de boswachter die iemand doodschiet, of de postbode die stiekem alle brieven openmaakt, vinden de ontwikkelingen ook plaats in een omgeving die omlijst wordt door moerassen en riet. Zo heeft de schrijver een drugsverslaving, houdt er geheime vriendinnetjes op na en lijkt alles te doen wat God verboden heeft. Daarnaast is hij, als we Mertens mogen geloven, een kindermoordenaar. Maar ook de vader van Schneider is geen lieve oude opa. Het wordt nooit duidelijk uitgesproken, maar uit de gesprekken tussen Schneider en zijn dochter blijkt dat haar grootvader niet altijd zijn handen netjes thuis kon houden. De huurmoordenaar Bax blijkt ook minder keurig te zijn dan hij doet voorkomen. Het lijkt alsof hij de perfecte vader is met een ‘normale’ kantoorbaan. Echter, hij wordt door Mertens ingehuurd voor heel ander soort klussen: op zijn verjaardag wordt hij, nadat hij is wakker gezongen door zijn twee knappe dochtertjes en zijn perfecte vrouw, krijgt hij zijn echte baas aan de telefoon die hem eist om meteen te komen voor een zeer belangrijke spoedklus. Een aantal keer tijdens zijn jacht op Schneider wordt hij gebeld door zijn vrouw. Ze wil weten of hij wel vroeg thuis is voor zijn eigen feestje: Schneider zegt natuurlijk dat hij er op tijd zal zijn en dat alles prima gaat op zijn werk. Op een gegeven moment gaat hij naar huis en wordt blij verwelkomd door zijn kinderen, die er geen weet van hebben dat hun vader net uit het riet gekropen is nadat hij een man heeft proberen te vermoorden.

De Hollandse nieuwsgierigheid binnen onze samenleving naar ‘de ander’, zoals we deze zijn tegengekomen in de straat van *De Noorderlingen*, is ook goed te zien in *Abel*, waar de hoofdpersoon maar al te graag met zijn verrekijker bij anderen naar binnen gluurt. Het huis en de omgeving waar Abel woont, lijkt helemaal niet op een dorp of een uitgestrekt landschap zoals we deze kennen uit een western of in een aangepaste versie terug zien in *De Noorderlingen* en *Schneider vs. Bax*. De omgeving waarin de film zich afspeelt doet denken aan een normale Nederlandse stad en het huis is alledaags ingericht. Wel kijkt Abel met een verrekijker bij de overburen naar binnen: het shot van een turende sheriff of cowboy, al dan niet met een verrekijker in de hand, is veelvoorkomend. Alleen tuurt hij niet over de weidse vlaktes op zoek naar avontuur, slechteriken en Indianen, maar bij de burens naar binnen om te zien wat er allemaal gebeurt. Abel is namelijk al een aantal jaar de deur niet uit geweest, hij heeft geen idee wat er buitenshuis zich allemaal afspeelt: er is zelfs geen televisie in huis<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Abel wordt door zijn vader verhinderd in een groot aantal dingen: hij mag niet naar buiten en ook geen televisie. Het lijkt erop dat zijn vader zich voor hem schaamt, wat hij dan ook beaamt wanneer een psychiater langskomt en wijst op de vader-zoon relatie. In de klassieke western komt er bijna nooit een vaderfiguur voor:

Op deze manier kan hij met al zijn nieuwsgierigheid toch iets meekrijgen van wat er allemaal gebeurt. Hij ziet bijvoorbeeld een man met maar een been oefenen op een fiets, een televisie waarop een zwart-wit cowboyfilm te zien is waarin de held kermend op de grond ligt met twee pijlen in zijn borst en twee mensen gekleed in zwarte regenjassen die elkaar passievol omhelzen, terwijl een kwijlende hond hen vanaf het bed aankijkt. Dit alles houdt Abel als een ware sheriff in de gaten. Je zou verwachten dat er een waar psychologisch drama zal volgen, zoals *Rear Window* (1954, Alfred Hitchcock) waar de hoofdpersoon Jeff ook de ramen van de burens met een verrekijker bekijkt. Echter, we komen bedrogen uit. Wat volgt is namelijk een film waaraan weinig aandacht wordt besteed aan psychologische ontwikkeling waardoor de kijker zijn eigen visie kan ontwikkelen.

Bovenstaande voorbeelden laten de tegenstellingen zien tussen ‘wij’ en ‘ander’. De partij van buitenaf kan, net zoals de Indianen, uit een andere bevolkingsgroep komen: in *De Noorderlingen* wordt het alledaagse leven namelijk bruut verstoord door de komst van een neger. Deze ‘ander’ kan echter ook uit de Nederlandse samenleving komen, zoals de huurmoordenaar Schneider. Deze tegenstellingen doen de kijker reflecteren op een aantal kenmerken van deze samenleving, zoals de Hollandse schijnheiligheid en façade die vaak op wordt gehouden. Een vader blijkt een huurmoordenaar te zijn die geen moraal kent en recht op zijn doel afgaat, zonder dat hij blijk geeft van enkele schuldgevoelens omdat hij een reden heeft die alles goedpraat. Het liefste houdt iedereen zijn burens nauwlettend in de gaten: vrouwen die onbeschaamd naar binnen turen of een jongeman die als een ware sheriff met zijn verrekijker alle ramen van de burens binnen gluurt.

### **De blik op de vrouw**

De rol van de vrouw in de western is bijna net zo makkelijk uit te tekenen als die van het mannelijke hoofdpersoonage. De vrouw wordt vooral neergezet als iemand die zich op de achtergrond houdt en zich niet bemoeit met de zaken uit het dorp. Alles wordt geregeld door mannen: het overgrote deel van de acties die voorkomen in de films, worden door hen uitgevoerd. De steden worden bestuurd door mannen, alle beslissingen worden genomen door mannen. De vrouw heeft hier zeer weinig invloed op. Ook de verhouding tussen de man en de

---

we weten immers (bijna) niks over de voorgeschiedenis van de cowboy. In *Abel* is de vader juist prominent aanwezig en verhindert zijn zoon op een aantal vlakken, iets wat in een western niet denkbaar zou zijn.

vrouw lijkt duidelijk en op voorhand bepaald: de vrouw is ondergeschikt en volgt haar man<sup>32</sup>. Wel is de vrouw belangrijk als het gaat om de invulling van de 'blanco' cowboy: de vrouw projecteert allerlei eigenschappen op hem, en accentueert hiermee het manhaftige beeld dat we van hem hebben (Verstraten, 51). Zelfs wanneer een cowboy gewond op de grond ligt, kijken ze verder dan zijn fysieke verschijning: door de wonden heen zien ze nog steeds de heldhaftige en sterke man (Verstraten, 57).

Dit gegeven en deze duidelijke tegenstelling tussen de twee geslachten, wordt juist ondermijnd in *Kleine Teun* en *De Noorderlingen* waardoor de masculiniteit van de man in twijfel wordt getrokken of zelfs in gevaar komt, vaak door toedoen van de vrouw. Allereerst zal ik kijken naar de rol van de vrouw in eerstgenoemde film. Boer Brand (Alex van Warmerdam) woont samen met zijn vrouw Keet (Annet Malherbe) op een boerderij. Je zou verwachten van een boer dat hij, net als een cowboy, van aanpakken weet en daarnaast de baas van de boerderij is, terwijl de boerin zich op de achtergrond houdt. Het begin van de film wekt de suggestie dat deze zich afspeelt in een Hollandse boerderij waar hard wordt gewerkt, zuinig wordt geleefd en de man het vlees aansnijdt. We zien Brand druk in de weer met zijn bijl: een echte man. Echter, al snel wordt duidelijk dat Brand helemaal niet zo'n typisch mannelijk karakter is zoals we die veel zien in een western film. Eigenlijk is hij helemaal niet de grote baas is die alles voor het zeggen heeft, maar eerder iemand die juist ondergeschikt is aan zijn eigen vrouw. Deze ondergeschiktheid wordt snel duidelijk: aangezien hij niet kan lezen en schrijven, moet zijn vrouw alles aan hem voorlezen. Wanneer ze televisie aan het kijken zijn, moet Keet aan hem de ondertiteling lezen. Hierdoor wordt de afhankelijkheid van de man aan de vrouw extra duidelijk gemaakt want zonder hem zou hij geen boek kunnen lezen of buitenlandse film begrijpen: Brand kan niet op zijn eigen benen staan. Wanneer ze wil dat haar man leert lezen en schrijven, neemt ze de jonge onderwijzeres Lena in huis. Hij kan hier niks tegenin brengen; Keet vindt dat hij nu maar eens wat zelfstandiger moet worden. Ook in deze ontwikkeling in de film is weer duidelijk dat de vrouw een grotere rol heeft dan de man, en dat deze haar moet gehoorzamen. Wanneer Brand verliefd wordt op Lena, komt dit goed uit voor Keet. Ze heeft namelijk een plan bedacht, waar Brand aan moet meewerken, want, zegt ze: "Jullie liefde is fris. Gaan rotten moet hij, die liefde." Oftewel: liefde kan pas

---

<sup>32</sup> Ik richt me vooral op de klassieke westerns uit de eerste helft van de vorige eeuw. er zijn natuurlijk tal van films waarin de vrouw een grote rol heeft. Een goed voorbeeld is te zien in de spaghetti western *Once Upon a Time in the West*, waarin de vrouwelijke hoofdpersoon Jill een eigen tune heeft, net als de andere drie (mannelijke) hoofdpersonen, en zeker niet ondergeschikt is aan de andere mannen.

gaan rotten als deze alle ruimte heeft om te bloeien: dan word je elkaar wel beu. Om dit te bereiken, moet Brand een relatie opbouwen met zijn onderwijzeres; daarnaast moet hij doen alsof Keet zijn vrouw is. Brand moet de bevelen van zijn vrouw opvolgen, alsof hij haar marionet is. Hier kan, of durft, hij niks tegenin te brengen. Het beeld dat wij van hem hebben, maar ook de manier waarop hij zich gedraagt, wordt ingevuld door de vrouwen. Dit gaat zelfs zover, dat hij bepaalde rollen op zich moet nemen, zoals die van de broer van Keet. Daar komt ook nog bij dat hij niet eens de mogelijkheid krijgt om zelf keuzes te maken en wordt er aan beide kanten aan hem getrokken door de twee vrouwen. Aan de ene kant wil Lena dat ze met hem een groot bed krijgt zodat ze hierin kunnen slapen, maar aan de andere kant vraagt Keet hem juist om bij hem te komen slapen. Hierop roept Brand uit: “Wat voor mens moet ik eigenlijk zijn?” Het lijkt erop dat hij niet in staat is om zijn eigen keuze hierover te maken, hij is te afhankelijk van de blik die de vrouwen op hem werpen en de invulling die ze aan hem geven. Aan het einde van de film ontaardt deze driehoeksverhouding dan ook in een drama: dat resulteert in een gevecht tussen beide vrouwen. Vervolgens vermoordt Brand zijn eigen vrouw Keet als zijn enige poging om aan haar dwingelandij te ontsnappen.

Een andere manier waarop er van deze rolverdeling tussen man en vrouw wordt afgeweken, is te zien in de relatie tussen de moeder (Annet Malherbe) en de vader (Jack Wouterse) van Thomas in *De Noorderlingen*. De blik van Marta is belangrijk voor de manier waarop de personage van haar man wordt ingebeeld. Ze ziet hem niet als een grote sterke man, maar als een viezerik die alleen maar aan haar wil zitten. Zijn houding rijmt niet met het zuinige en hardwerkende karakter dat het Calvinisme vereist. Zijn lusten kan hij niet beteugelen: hij kent geen schuld en stort zich op alle aardse geneugtes. Hij is namelijk een op seks beluste slager in zijn zaak die het liefste naar de decolleté van zijn hulp kijkt en zijn vrouw continu wil aanraken en betasten. Ze weert zich kranig af en richt zich tot de Heilige Maagd Maria om haar de kracht te geven om zich te verzetten tegen haar man zodat hij van haar afblijft en duikt op deze manier diep het geloof in. Ze gaat grauwe kleren en minder make-up dragen, ze laat zich verslonzen en blijft bidden tot Maria, maar dit kan de slager er toch niet van weerhouden om zijn vrouw alsnog te betasten. Hierop gaat ze zelfs nog een stap verder door te gaan vasten: uiteindelijk ligt ze alleen nog maar in bed en weigert al het eten dat haar wordt aangereikt. De slager blijft zijn lust behouden en dit gaat zelfs zo ver, dat hij op een gegeven moment zijn vrouwelijke hulp in de slagerij probeert aan te randen in het vrieshok. Deze vrouw is echter ook niet op haar mondje gevallen en slaat van zich af: weer komt de slager er met letterlijk lege handen vanaf. Wanneer ze huilend de straat uit fietst, staan alle straatbewoners er belangstellend naar te kijken. Geen moment verandert de blik die

wordt geworpen op de slager, het beeld van een viezerik die zijn lusten niet kan onderdrukken blijft overeind. Ondertussen ligt zijn vrouw nog steeds in het bed, dat staat voor het raam van de woonkamer. De hele buurt kan hierop uitkijken, wat dan ook gebeurt. Beetje bij beetje verzamelen steeds meer vrouwen zich voor het raam om te kijken naar deze vrouw, die zich zo afzet tegen haar man en zich er zelfs helemaal voor heeft bekeerd tot Maria. Dit gaat zelfs zo ver, dat uiteindelijk de hele straat vol staat met mensen die op hun knieën haar aanbidden<sup>33</sup>: ze wordt gezien als een heilige, die zich kranig verzet tegen de macht die een man heeft proberen uit te oefenen op haar<sup>34</sup>. De straat verandert in een waar bedevaartsoord en wordt zelfs met een bezoek van de bisschop (Henri Garcin) vereerd. Dit laat ook weer een aantal grote tegenstellingen zien in het kleine Nederland: mensen zijn katholiek en calvinistisch tegelijk, net zoals dat ze bekrompen maar ook spiritueel zijn.

Een ander personage in *De Noorderlingen* heeft ook te kampen met zijn (falende) mannelijkheid. In tegenstelling tot de slager, die tegen wordt gehouden in al zijn (mannelijke) lusten door zijn vrouw, heeft de boswachter Anton een vrouw die hem met alle plezier wil verleiden, en hier dan ook erg haar best voor doet. De blik die ze op hem werpt komt niet overeen met de werkelijkheid: de boswachter heeft hier helemaal geen zin in, wat duidt op impotentie: in deze relatie is hij juist degene die zijn vrouw afweert wanneer ze hem, wanneer hij thuiskomt, de kleren van het lijf probeert te trekken. Hij kan namelijk geen kinderen krijgen, terwijl zijn vrouw een grote kindervens heeft: dit leidt tot nog meer botsingen tussen beiden. Deze onvruchtbaarheid maar ook zijn gebrek aan lust kan worden gezien als een tekortkoming in zijn masculiniteit. Want waar de hoofdpersoon in een western juist lijkt uit te blinken in mannelijkheid, een eigenschap die hem wordt toegekend door zijn omgeving, faalt Anton hier duidelijk in. Hij heeft bijna geen echte heldhaftige eigenschap en kan niet eens zijn eigen vrouw tevreden houden. Alles wat zijn vrouw op hem wil projecteren, komt niet uit.

Van Warmerdam speelt dus in *Kleine Teun* en *De Noorderlingen* met de notie van mannelijkheid en de blik op de vrouw zoals we deze kennen uit een klassieke western. De vrouw lijkt de broek aan te hebben: ze leest haar man voor, en beslist wat hij moet doen, zoals

---

<sup>33</sup> Dit is weer een goed voorbeeld van de manier waarop Van Warmerdam ramen gebruikt als kadering. Iedereen staat naar binnen te kijken; zelfs wanneer de slager de gordijnen dichtdoet om de nieuwsgierige blikken te weren, tikken de mensen op het raam omdat ze naar binnen willen kijken

<sup>34</sup> Van het beeld van het 'perfecte' gezin blijft weinig over. De film begint met de fotosessie van vader, moeder en kind. op het billboard aan het begin van de straat is het resultaat te zien: een droom gezin met een sterke vader en een moeder die de zorg op zich neemt. Dit beeld klopt helemaal niet met de verhoudingen tussen de slager, zijn vrouw en hun zoon Thomas.

Keet doet voor Brand. De blik op de blanco man wordt niet, zoals in een western, ingevuld door een vrouw die hem heel mannelijk vindt, maar juist door een vrouw die hem de baas is. Daarnaast kan ze weerstand bieden aan zijn mannelijkheid en duidelijk een andere richting opgaan, zoals de vrouw van de slager. Er is zelfs sprake van een man die zijn vrouw niet tevreden kan stellen en juist antimannelijk lijkt te zijn zoals boswachter Anton. Hierdoor wordt het beeld van de zuinige hardwerkende man die zijn aardse lusten in bedwang kan houden en zijn gezin gelukkig maakt, ondermijnd.

## Conclusie

In deze thesis over Alex van Warmerdams fascinatie voor Westerns, heb ik de figuur van de klassieke cowboy gepresenteerd als een held die schippert tussen het ruige landschap en de beschaving van de dorpen. We komen niet veel van hem te weten: hij lijkt een blanco persoon te zijn zonder schuldgevoelens waarop andere personages van alles op kunnen projecteren. De blik van de vrouw is hierin belangrijk: zij ziet de cowboy als een heldhaftige man, waardoor hij ook een echte held wordt. Zijn gedachtes en voorgeschiedenis is niet van belang: dit is dan ook de kritiek van de vader van Abel op de western. Er is niet eens duidelijk of de cowboy wel een vader heeft, het is maar een vlak personage waar we niks over te weten komen.

Vervolgens heb ik gekeken naar een aantal Europese reacties op deze Amerikaanse western. De genre elementen worden vaak op een overdreven manier ingezet. Zo wordt er in spaghetti westerns buitensporig veel (onnodig) geweld gebruikt en is het onderscheid tussen goed en slecht helemaal vervaagd. Ook de stripverhalen rondom Lucky Luke kunnen worden gezien als een parodie. Zo komt het beeld van de hoofdpersoon niet overeen met dat van de traditionele cowboy: Lucky is een maar een mager mannetje. Toch is hij bijvoorbeeld heel sterk en schiet sneller dan zijn schaduw. Hierdoor worden de verwachtingen omtrent het personagebeeld omver geworpen.

In het tweede deel is de cinema van Alex van Warmerdam onderzocht: de belangrijkste kenmerken waar Van Warmerdam gebruikt om kritiek te leveren op de zuinige, van schuldgevoel doordrongen Calvinistische houding, zijn die van het landschap, muziek en het personagebeeld, en dan specifiek de tegenstelling 'wij' tegen de 'ander' en de blik van de vrouw. Hij maakt gebruik van de karaktereigenschappen van de Amerikaanse cowboy: deze wordt altijd neergezet als heldhaftig persoon, maar hij is wel een man zonder schuld over de daden die hij heeft gedaan. Zijn gebruik van geweld is namelijk gelegitimeerd aangezien het ter bescherming van de samenleving is. Dit staat in contrast met een calvinistische levenshouding, waarin zondebesef juist centraal staat en er zuinig moet worden geleefd. Van Warmerdam gebruikt het beeld van de 'gewetenloze' cowboy om hier kritiek op te leveren: hij is niet doordrongen van deze gevoelens van zonde en zuinigheid. In de films wordt er bijna niet aan gepsychologiseerd: Van Warmerdam lijkt een hekel te hebben hieraan en wil de kijker meer de mogelijkheid geven om zijn of haar eigen invulling ergens aan te geven. Dit gebeurt wel in het calvinisme, waar betekenissen en symbolen juist erg belangrijk zijn. Zo ontbreken bij Schneider en Bax elk gevoel van twijfel of schuld wanneer ze elkaar willen

vermoorden. Zo heeft de huurmoordenaar een goede reden om de schrijver te vermoorden aangezien deze een kindermoordenaar zou zijn. Ze gaan recht op hun slachtoffer af en onttrekken zich aan de strenge calvinistische blik. Door de achtervolgingen lijkt het een western in de uitgestrekte Nederlandse rietvelden.

Ook de landschappen in andere films waarin de personages zich bevinden, geeft ruimte voor kritiek. De omgeving lijkt niet meer op de uitgestrekte woestijnvlaktes van het Amerikaanse Wilde Westen. Bij de Italiaanse spaghetti western en stripverhalen van Lucky Luke spelen de films hier zich nog wel af (al zijn de meeste spaghetti westerns opgenomen in Spanje en Italië). Deze films gaan dan ook problematiek aan die samenhangt met deze 'authentieke' western locatie. Echter, de films van Van Warmerdam spelen zich, grotendeels, af in het typisch Nederlandse uitgestrekte landschap en snijden dan ook kenmerken en problemen aan die samenhangen met het in Nederland heersende Calvinisme. De van de buitenwereld geïsoleerde straten en huizen worden bevolkt door nieuwsgierige en hardvochtige personages, zoals de straatbewoners in *De Noorderlingen* die het liefste de hele dag voor de grote ramen bij hun bureaus naar binnen gluren om elkaar in de gaten te houden. De vormgeving van de huizen en hun inrichting is heel somber, net zoals de uitgeklede filmmuziek die geen overbodige klanken kent. Echter, de verhalen die zich hierin afspelen zijn verre van keurig en sober: er wordt een grote façade opgehouden. Zo ontstaat er in *Kleine Teun* een vreemde driehoeksverhouding die uitmondt in een moordpartij. Ook in *De Noorderlingen* neemt een aantal personages hun toevlucht in het donkere bos, om hier te ontsnappen aan de druk van de streng-Calvinistische levenshouding om juist zo hun donkere kanten naar boven te laten komen. De slager uit het dorp kan zijn lusten niet inhouden, net zoals de boerin uit *Grimm* die jongens ontvoert die haar seksuele lusten moeten blussen: dit rijmt niet met de ingetogen levenshouding die wordt vereist. Maar ook huurmoordenaar Schneider doet bij zijn gezin alsof hij een keurige baan heeft terwijl hij eigenlijk mensen vermoordt; de schrijver Bax heeft een drugsverslaving en doet alles wat God verboden heeft.

Dit alles neemt Van Warmerdam van een afstandje waar, zonder er een oordeel over te vellen of in te gaan op oorzaken of verklaringen. Door het nemen van deze ironische afstand heeft hij de vrije ruimte om het zuinige, van schuld doordrongen Calvinisme in Nederland op de hak te nemen. De nieuwsgierige buurvrouw, streng gelovige moeder, oversekste slager, harteloze huurmoordenaar en drugsverslaafde schrijver: al deze bijzondere personages lopen rond in de kleinburgerlijke en sobere straten, dorpen en landschappen. Een geïsoleerd universum waarin deze succesvolle filmmaker de spot drijft met de keurige, sobere Nederlandse samenleving door die in zijn absurde trekken bloot te leggen.

## Bibliografie

Blandford, Steve, Grant, Barry Keith and Hillier, Jim. *The Film Studies Dictionary*. Londen: Arnold Publishers, 2001.

Braudy, Leo. *From the World in a Frame in Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Browne, Nick. *Refiguring American Film Genre: History and Theory*. California: Jackson University of California Press, 1998.

Caparros-Lera, Jose Maria en Alegre, Sergio. "Cinematic Contextual history of *High Noon* (1952, dire Fred Zinnemann)" *Filmhistoria* 1 (1992): 1-8.

Cox, Murray. *Remorse and Reparation*. Londen: Jessica Kingsley Publishers, 1998.

Dyer, Richard. *Pastiche*. London: Routledge, 2007.

Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londen: I.B. Tauris Publishers, 2006.

Gehring, Wes. *Parody as Film Genre: "never Give a Saga an Even Break"*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

Gemunden, Gerd. "Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme (1965-1983)". *Film History*, 10 (1998): 399-407.

Gledhill, Christine. *Rethinking genre in reinventing Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge: New York, 2013

Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Lavrentiev, Sergey. "The Balkan Westerns of the Sixties." *Frames Cinema Journal* 4:12 (2013): 1-28.

Mathijs, Ernest and Sexton, Jamie. *Cult Cinema*. New York: John Wiley & Sons, 2012.

McCracken, Janet. "The Non-Western of the New West, 1973-75." *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 44:2 (2014): 82-97.

Miller, Cynthia J. and Van Riper, Bowdoin. *International Westerns : Re-Locating the Frontier*. Lanhwaw: Scarecrow Press, 2013.

Neale, Stephen. "Questions of Genre." *Screen* 31:1 (1990): 45-66.

Neale, Stephen. *Genre*. Londen: British Film Institute Publishing, 1980.

Nelmes, Jill. *An Introduction to Film Studies*. Londen: Routledge, 1999.

Ostow, Mortimer. "The Structural Model: Ego, Id and Superego." *Conceptual and Methodological Problems in Psychoanalysis* 76 (1959): 1089-1134.

Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Turner, Graeme. *Film as Social Practice*, Londen: Routledge, 1998.

Turner, M. R. "Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstruction and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* vol. 33 (2003): 219-235.

Verstraten, Peter. *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

Verstraten, Peter. "Raskolnikow-epigoon speelt cowboy. Heldendromen en vertelprocédés in Willem Brakmans *Ansichten uit Amerika*." *De Nieuwe Taalgids* vol. 86 (1993): 421-433.

Verstraten, Peter. *Screening Cowboys*. Nijmegen: Van tilt, 1999.

Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: John Benjamins, 1991.