

---

**De nazaten van Gordon Gekko**  
**Representatie van zakenbankiers**  
**in een nieuwe wereldwijde financiële crisis**

---



Student: Juliette N. van Caspel

Studentnummer: s0953636

e-mail: [j.n.van.caspel@umail.leidenuniv.nl](mailto:j.n.van.caspel@umail.leidenuniv.nl)

Datum: 6 augustus 2014

MA Thesis

Docent: Peter W.J. Verstraten

Universiteit Leiden

Master Film and Photographic Studies

## Inhoud

Inleiding.....	3
De culturele logica van het neoliberalisme .....	6
Het samenspel tussen satire, ironie en parodie .....	6
Wisselwerking satire en neoliberalisme .....	8
The Wolf of Wall Street .....	12
Plot en focalisatie personage Jordan Belfort .....	12
Positionering Belfort ten opzichte van andere personages .....	15
Drugstrip als lichamelijke ervaring .....	19
Vertegenwoordiging van de normaliserende stem .....	21
Blue Jasmine .....	24
Plot en personage Hal Foster .....	24
Focalisatie Hal door de ogen van Jasmine en zijn slachtoffers .....	26
Verleggen focus kritiek op personage Jasmine .....	28
Cosmopolis .....	31
Plot en focalisatie protagonist Eric Packer .....	31
Mimetische identificatie: belichaamde ervaring door opheffen afstand .....	33
Haptische visualiteit en belichaamde ervaring zonder identificatie .....	38
Eindconclusies .....	43
Geraadpleegde literatuur .....	47
Filmografie .....	49
Verantwoording afbeeldingen .....	49

## Inleiding

“Greed is good”

*Gordon Gekko*

Toen Oliver Stones *Wall Street* in 1987 in de bioscopen verscheen, waren veel reacties tegengesteld aan de satirische insteek die de regisseur voor ogen had gestaan: in plaats van dat Gekko's credo “greed is good” als absurd en belachelijk werd beschouwd, nam een groot aantal kijkers deze lijfspreuk letterlijk en vond hebzucht daadwerkelijk ‘goed’. In *Wall Street* neemt de meedogenloze zakenbankier Gordon Gekko (Michael Douglas) de jonge gretige beurshandelaar Bud Fox (Charlie Sheen) onder zijn hoede om hem uiteindelijk te gebruiken voor de aankoop en ontmanteling van Blue Star Airlines, het bedrijf waar Fox' vader werkt. De film, gemaakt aan de vooravond van een financiële crisis, verbeeldt het goede leven van het yuppendom in de jaren tachtig door het veelvuldig tonen van het snelle geld, auto's en vrouwen en door de wijze van representatie van de nietsontziende geldbeluste Gekko als zijn voornaamste vertegenwoordiger van deze levensstijl. In het onderzoek over de manier waarop *Wall Street* de kijker aanspreekt, richt Harm-Jan Langelaar zich in zijn master thesis onder andere op de invloed van de manier van representatie van protagonist Gordon Gekko. Teneinde het vraagstuk te beantwoorden of de film kritisch potentieel heeft en welke rol de factor ironie hierin speelt, analyseert hij onder andere de speeches van Gekko en de representatie van familiebanden.<sup>1</sup> Eén van de conclusies is dat, hoewel de intentie van Stone was om een kritische houding ten aanzien van het personage Gekko bij het publiek op te wekken, de wereld van Wall Street dermate excessief is, dat uitvergroting van de mores en het gangbare gedrag binnen deze sector veel minder effectief is als instrument van kritiek.<sup>2</sup> Hoewel Douglas de bankier als een onsympathiek personage op een ironisch groteske manier verbeeldt, is zijn performance volgens Langelaar zo sterk en net niet ‘over the top’, dat Stone er niet in slaagt het publiek te overtuigen van het idee dat Gekko niet serieus kan worden genomen. Deze letterlijke interpretatie van het personage van Gekko en zijn mores, inclusief bovenvermelde gevleugelde uitspraak werd vervolgens een voorbeeld voor een hele generatie beurshandelaren en heeft *Wall Street* gemaakt tot de film die corporate culture en kapitalisme in de jaren tachtig belichaamt.

Een andere conclusie uit het onderzoek naar deze film was, dat niet alleen de manier van representatie van Gekko verantwoordelijk was voor de voorbeeldfunctie die hij verkreeg bij zakenbankiers en beurshandelaren, maar dat de kritische intentie van de regisseur anders kan uitpakken, doordat de interpretatie van het publiek altijd geworteld is in opvattingen die bepaalde ideologieën ten grondslag hebben.<sup>3</sup> Literatuurwetenschapper Linda Hutcheon, die van mening is dat een belangrijk deel van het herkennen van ironische intentie aan de receptiekant ligt, noemt wat hier optreedt het transideologische effect van ironie: in het spanningsveld tussen ‘het een zeggen en het

---

<sup>1</sup> Langelaar (2011), p. 8.

<sup>2</sup> Ibid., p. 62.

<sup>3</sup> Ibid., p. 22.

ander bedoelen' wordt de oorspronkelijke intentie van de maker niet gevat, maar de tekst juist tegenovergesteld gelezen.<sup>4</sup> Elke kijker brengt een eigen referentiekader mee in de kijkervaring, die behalve uit eerder beschouwde films eveneens bestaat uit conventies van de dominante ideologie van de maatschappij en de werkomgeving waarin hij verkeert. Neoliberalisme, als de dominante ideologie in het grootste deel van de Westerse wereld, bepaalt in belangrijke mate de normen en waarden van zijn aanhangers, waartoe zeker de beurshandelaren en zakenbankiers gerekend worden. Of de representatie van Douglas als Gekko 'over the top' is of niet kan daarom ter discussie worden gesteld onder aanname van de premisse dat het neoliberalisme elementen heeft, die kritiek doen afglijden.

Twintig jaar na het uitbrengen van *Wall Street* is de wereldeconomie vanaf 2008 opnieuw onderworpen aan een wereldwijde financiële crisis, die ditmaal heeft geleid tot een langdurige recessie. Opnieuw zijn er films gemaakt waarbij een belangrijke rol is weggelegd voor een charismatische mannelijke protagonist uit de financiële sector en hoewel de crisis en de perverse prikkels binnen de financiële wereld die ertoe hebben geleid zijn verbeeld in verschillende genres binnen de cinema, beperkt mijn onderzoek zich tot de analyse van een drietal fictiefilms, die allen een vorm van satire hanteren: *The Wolf of Wall Street* (2013), *Cosmopolis* (2012) en *Blue Jasmine* (2013).<sup>5</sup> *The Wolf of Wall Street* is een biografie en misdaadkomedie, die de opkomst en ondergang van beurshandelaar Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) en zijn bedrijf Stratton Oakmont laat zien in de jaren tachtig en negentig. David Cronenbergs *Cosmopolis* is een donker drama dat zich afspeelt in een fictief, net voorbij, verleden. Het laat de laatste dag zien uit het leven van vermogensbeheerder Eric Packer (Robert Pattison), waarin hij zijn volledige kapitaal kwijtraakt en zijn wereld tenslotte uit elkaar valt. Woody Allens *Blue Jasmine* laat het lot zien van een aan lager wal geraakte vrouw, wier man Hal (Alec Baldwin) een fraudeur is, die vele mensen heeft overgehaald geld te beleggen in piramide-financieringen.

Omdat de door mij als casestudy uitgezochte films zich allen door een vorm van satire laten kenmerken en de schuld van de meest recente crisis voornamelijk bij de financiële sector en de neoliberale normen en waarden is gelegd, concentreert mijn onderzoek zich rond de vraag of, en zo ja hoe, satire in het tijdperk van het laatkapitalisme in een kritiek op de neoliberale ideologie kan resulteren. Een belangrijk onderdeel hierin is de sturing van het morele oordeel van de kijker ten aanzien van de protagonisten uit de genoemde films middels focalisatie, waarbij de volgende aandachtspunten specifiek worden belicht: de manier waarop tegen de protagonist wordt aangekeken door de ogen van de andere personages uit de film, de wijze waarop een bepaalde karaktereigenschap van de protagonist ten opzichte van andere personages is uitgewerkt en of, en zo ja hoe, de slachtoffers van hun activiteiten of het systeem waarbinnen zij functioneren, zijn verbeeld en de resultaten van hun daden zichtbaar zijn gemaakt. Ook andere elementen van filmnarratologie worden in de analyse

---

<sup>4</sup> Hutcheon (1994), p. 117. Zowel de ironicus als degene die het werk interpreteert scheppen volgens Hutcheon intentioneel betekenis. Ironie wordt pas gecompleteerd bij het 'lezen' door degene die interpreteert.

<sup>5</sup> Voorbeelden van films in andere genres: *Inside Job* (2010) stelt de sector aan de kaak in een documentaire-structuur en *Margin Call* (2011) laat een vrij letterlijke verfilming van de teloorgang zien van een investeringsbank.

betrokken zoals de lineariteit van het verhaal en mise-en-scène. Omdat film tenslotte ook nog op een ander niveau kan appelleren aan het publiek, namelijk door het oproepen van een belichaamde filmervaring door het aanspreken van verschillende zintuigen en niet alleen te focussen op visuele waarneming, is dit aspect, indien het voor de betreffende film tot aanvullende inzichten leidt, eveneens in het onderzoek betrokken.

Teneinde de vraag te kunnen beantwoorden of satire kan werken in het tijdperk van neoliberalisme, is het zaak eerst inzicht te verschaffen in de wisselwerking tussen beiden. Alvorens de impact van het neoliberale waarden en normen op de culturele productie te kunnen beschrijven wordt eerst het samenspel tussen satire, ironie en parodie belicht.

## De culturele logica van het neoliberalisme

“We are extremely relaxed about people becoming filthy rich”<sup>6</sup>

Peter Mandelson

### Het samenspel tussen satire, ironie en parodie

Satire is een genre, waarin met een humoristische insteek kritiek wordt gegeven op maatschappelijke kwesties en problemen. Hoewel het moeilijk is om er een eenduidige definitie van te geven door de vele verschijningsvormen die het kent, is bij satire altijd sprake van een aanval, van speelse aard, op een persoon of instituut.<sup>7</sup> De semantische definitie van ironie is ‘het één zeggen en het omgekeerde bedoelen’ waarbij één uitspraak dus meerdere codes bevat.<sup>8</sup> Ironie wordt vaak gebruikt als instrument voor karikatuur, een genre waarin op een genadeloze manier de trekken en manieren van een personage vervormd of overdreven worden tot een negatieve vertekening van de werkelijkheid, teneinde zijn of haar zwakheden bloot te leggen om een komisch effect te bereiken.<sup>9</sup> Het kan verschillende doelen dienen, bijvoorbeeld het ondermijnen van pathos, het vernietigen van een illusie of het opheffen van de schone schijn.<sup>10</sup> Ironie is echter ook een middel dat kan worden ingezet bij satire, parodie of pastiche. Bij parodie gaat het om een relatie tussen twee teksten, waarbij de brontekst ‘herkenbaar’ is, omdat parodie een imitatie veronderstelt die via een ironische omkering of verschuiving verloopt en beoogt de originele tekst belachelijk te maken of te bekritisieren. Volgens marxistisch cultuurcriticus Fredric Jameson moet ironie om effectief te kunnen zijn in parodie de beschikking hebben over een belangrijke randvoorwaarde, namelijk de aanwezigheid van een hegemonische norm om van te kunnen afwijken of te bekritisieren. Als er geen duidelijke norm is, en dus ook niets ter discussie kan worden gesteld, resulteert dit in pastiche, door Jameson gedefinieerd als een ‘lege parodie’ die, hoewel het wel gebruik maakt van dezelfde beeldtaal als parodie, geen motief heeft om iets ter discussie te stellen en dus tandeloos is.<sup>11</sup> Ironie ingezet als middel in parodie heeft daarom een grotere slagingskans dan pastiche om opgevat te worden zoals oorspronkelijk door de maker is beoogd, maar biedt evenmin als bij inzet in satire garantie, omdat de interpretatie voor een belangrijk deel afhankelijk is van het functioneren ervan binnen een bepaalde context.

Hutcheon gaat in haar extensieve studie zoals beschreven in *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, specifiek in op de correctieve functie van ironie zoals toegepast in satire. Zij geeft aan dat alle vormen van ironie op zich een correctieve functie kunnen hebben maar dat, vanwege de

---

<sup>6</sup> Uitspraak van Britse politicus van de Labour Party en één van de architecten van New Labour, geciteerd door Stuart Hall om te illustreren in welke mate rijkdom een dominant thema is geworden, zie Hall (2011), p. 722.

<sup>7</sup> Soms heeft het de intentie om te inspireren tot maatschappelijke veranderingen., zie de definitie van satire in de Encyclopaedia Britannica, die afsluit met “sometimes with an intent to inspire social reform”:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/524958/satire> , geraadpleegd 30-05-2014.

<sup>8</sup> Hutcheon (1994), p. 35.

<sup>9</sup> Zie Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek:

[http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01\\_01/bork001lett01\\_01\\_0012.php#k021](http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0012.php#k021) , geraadpleegd 31-05-2014.

<sup>10</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/276309/humour/11924/Situational-humour> , geraadpleegd 31-05-2014.

<sup>11</sup> Jameson (1991) p. 16.

verbeterende intentie, het specifiek satire is dat ironie aanspreekt als middel om de ondeugden en dwaasheden van de mensheid te bespotten en impliciet te corrigeren.<sup>12</sup> Deze aanvallende vorm van ironie vraagt dan ook om de aanwezigheid van een set van waarden waarnaartoe kan worden gecorrigeerd, wat de noodzaak van de eerdergenoemde randvoorwaarde onderschrijft. Hutcheon benoemt drie partijen: doelwitten, daders en een medeplichtig publiek en geeft daarbij aan dat de rolverdeling tussen deze partijen niet vaststaat.<sup>13</sup> Bovendien is er sprake van een bepaalde intimiteit van ironie met het dominante, dat ter discussie wordt gesteld: vaak wordt gebruik gemaakt van dezelfde taal.<sup>14</sup> Beide elementen zijn medeverantwoordelijk voor mogelijke complicaties bij interpretatie. Zowel de ironicus als de degene die het werk interpreteert spelen namelijk een rol bij het scheppen van ironie en zijn beiden intentioneel: de betekenis die degene die interpreteert toekent, kan daarbij afwijken van de intentie van de ironicus.<sup>15</sup> Dit alles draagt bij aan de transideologische aard van ironie, waarvan het voorbeeld van *Wall Street* in de inleiding getuigt. Door een ontbreken van gerichtheid is het effect op het publiek op voorhand onbekend: een bepaalde attitude kan erdoor zowel versterkt of ondermijnd dan wel bevestigd worden.<sup>16</sup> Dit ontbreken van gerichtheid is een kenmerk dat niet beïnvloedbaar is door de ironicus, hoewel deze er wel rekening mee kan houden door zich te verplaatsen in de denkwijzen van de ontvangende partijen.

Satire met ironie als middel werkt dus niet altijd productief en kan, volgens filmwetenschapper Peter Verstraten, een andere uitwerking hebben bijvoorbeeld door oververzadiging bij de kijker, die zelf de ironische houding incorporeert en daarmee de werking ontkracht. Ook kan het publiek de film verkeerd interpreteren doordat er geen ironische houding wordt geactiveerd.<sup>17</sup> Ironie is volgens Hutcheon namelijk iets dat ‘gebeurt’ in de ruimte tussen het gezegde en het on gezegde, waardoor de finale verantwoordelijkheid of het ook daadwerkelijk ‘gebeurt’ bij het publiek ligt.<sup>18</sup> Medebepalend of een tekst ontvangen wordt als ironisch of niet en de intentie van satire wordt gevat, is tot welke discursieve gemeenschappen de lezer behoort, aangezien elk van deze gemeenschappen een context van bewustzijn vormt en van invloed is op de beslissing of iets gepast is.<sup>19</sup> Een andere belangrijke factor die een rol speelt in het wel of niet ‘gebeuren’ van ironie is tijd: culturele en sociale normen zijn vaak tijd- of periodegerelateerd.<sup>20</sup> Dit laatste kan leiden tot het incorporeren van een ironische kijkhouding, getuige bijvoorbeeld het verschil in de receptie van Bret Easton Ellis’ boek *American*

---

<sup>12</sup> Hutcheon (1994), p. 50. De tonale functie van deze correctie kan een breed spectrum aannemen, van speels plagen tot smalend en minachtend.

<sup>13</sup> Ibid., p. 38.

<sup>14</sup> Ibid., p. 29.

<sup>15</sup> Ibid., p. 117.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 10,26,92. Vaak heeft het zowel elementen die versterkend als ontkennend werken, wat ironie maakt tot een middel dat kritisch denken kan stimuleren

<sup>17</sup> Verstraten (2004), p. 134.

<sup>18</sup> Hutcheon (1994), pp. 12,58. Voor het publiek bestaan ze beiden tegelijk en hiertussen vindt interactie plaats. Deze oscillatie van betekenis in flux vormt weer een nieuwe betekenis, terwijl ook het gezegde en on gezegde in stand blijven. Dit wordt de inclusiviteit van ironie genoemd.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 95-96. Discursieve gemeenschappen kunnen bijvoorbeeld klasse, ras of gender als bindende factor hebben. Ieder individu maakt deel uit van overlappende discursieve gemeenschappen.

<sup>20</sup> Ibid., p. 95.

*Psycho* in 1990 en de film tien jaar later. Volgens Verstraten werd de roman ontvangen als signaal van een verontrustende tijdgeest, maar was in de verfilming het personage van slasher-yup Patrick Bateman (Christian Bale) gereduceerd tot een dwaas icoon van zijn tijd. De incorporatie van een ironische kijkhouding deed het effect van ironie teniet.<sup>21</sup> Bovenstaande resulteert in de definitie van een tweede randvoorwaarde om ironie effectief te laten zijn: het publiek moet de tekst als satire kunnen lezen, doordat het deel uitmaakt van een discursieve gemeenschap, die deze interpretatie ondersteunt en het de tekst leest op een moment dat de sociale en culturele normen dit onderschrijven.

### Wisselwerking satire en neoliberalisme

Na een tweetal randvoorwaarden te hebben gedefinieerd waaraan moet worden voldaan om een basis te hebben om satire te laten werken, namelijk een hegemonische norm om ter discussie te stellen en een publiek dat een tekst als satire moet kunnen lezen, verleg ik de aandacht naar de culturele logica van het neoliberalisme, door specifiek de wisselwerking tussen de huidige neoliberale maatschappij en de werking van satire in cultuuruitingen te beschrijven. Voor dit deel van het onderzoek zijn theoretische benaderingen vanuit de linkerflank van het politieke spectrum als basis genomen, omdat deze specifiek zijn in het benoemen van de contextuele implicaties van het leven in een neoliberale maatschappij.<sup>22</sup> Allereerst behandel ik het neoliberale model als ideologische formatie om het kader te schetsen, dat de belangrijkste drijfveren voor de actoren binnen dit model benoemt en aangeeft welke gevolgen deze hebben voor het ontwikkelen van een moreel kompas.

Volgens het neoliberale model bieden open, competitieve en ongereguleerde markten het beste mechanisme voor socio-economische ontwikkeling: de markt is hierbij leidraad voor elk menselijk handelen en vrijheid de belangrijkste politieke waarde.<sup>23</sup> In neoliberale theorieën acteert en reageert het subject zuiver aan de hand van economisch gerelateerde prikkels en ontmoedigingen en het belangrijkste discursieve type is dan ook de consument, die de behoefte heeft om excessief te verwerven en hierbij zijn privébelangen voorop stelt.<sup>24</sup> Om de dominante positie te behouden kent neoliberalisme als ideologische formatie een noodzaak om de verwachtingen en wensen van zijn subjecten te structureren en te sturen, waarmee het gebruik maakt van verschillende beelden. Volgens mediatheoreticus Jodi Dean is één van de belangrijkste beelden de bevestiging dat het leven goed is, precies zoals het is.<sup>25</sup> Cultuurtheoreticus Stuart Hall voegt hier nog een ander beeld aan toe, namelijk dat iedereen een winnaar is of in ieder geval kan worden: hierdoor is men, conform het citaat aan het begin van het hoofdstuk, comfortabel bij het verwerven van grote rijkdom en gunt men het ook een

---

<sup>21</sup> Verstraten (2004), p. 136.

<sup>22</sup> Opvallend hierbij is dat het kritisch schrijven over deze ideologie internationaal georiënteerd is: tot de auteurs van essentiële essays, die als input voor dit onderwerp dienen, behoren onder andere de Amerikaanse mediatheoreticus Jodi Dean, de Britse cultuurtheoreticus Stuart Hall en de Italiaanse socioloog Maurizio Lazzarato.

<sup>23</sup> Dean (2009), pp. 51-52, Hall (2011), p. 706, 716. Hall geeft echter wel aan dat het idee van een volledig vrije markt een ideologische representatie is. Volgens Hall werkt de echte markt natuurlijk niet volledig uit zichzelf, maar is regulering altijd in enige vorm nodig.

<sup>24</sup> Dean (2009), p. 52. Hall (2011), p. 709.

<sup>25</sup> Dean (2009), p. 50.



ander als dit hem ten deel valt.<sup>26</sup> Deze beelden hebben een geruststellende werking op de subjecten van een neoliberale maatschappij en resulteren, tezamen met de hierboven benoemde ideologische fundamenteën van ongebreidelde vrijheid en consumentisme, in een beperkte ontwikkeling van een intern kompas bij de strikte aanhangers van het neoliberalisme, waardoor een norm ontbreekt die middels satire ter discussie kan worden gesteld.

In het onderzoek naar de invloed van de logica van het laatkapitalisme op de culturele productie noemt Jameson een belangrijk kenmerk van kapitalistische landen dat de werking van satire bemoeilijkt, namelijk de aanwezigheid van een heterogeniteit in stijl en discoursen die resulteert in een keuzevrijheid met vrijwel onbeperkte mogelijkheden conform het ‘cafetariamodel’.<sup>27</sup> Dit is ondermijnend voor het ontstaan van een hegemonie, een dominante verschijningsvorm die ter discussie kan worden gesteld.<sup>28</sup> Wat deze hegemonie eveneens ondergraaft is, dat onder invloed van de overgang van het traditioneel kapitalisme naar het laatkapitalisme het belang van fysieke product als handelswaar ondergeschikt is geraakt aan communicatie en informatie. Peters, Britez en Bulut benoemen deze vorm van kapitalisme in hun essay ‘Cybernetic Capitalism, Informationalism and Cognitive Labor’ als cybernetisch kapitalisme en werken hiervan twee varianten uit, die beiden van invloed zijn op de notie van identiteit: informatieel kapitalisme en cognitief kapitalisme, waarbij de eerstgenoemde is gebaseerd op de netwerkmaatschappij en informatietechnologie.<sup>29</sup> In het tijdperk van internet kan niet gerekend worden op een eenduidige, echte realiteit, omdat realiteiten nu ook virtueel tot stand kunnen komen wat het individu de mogelijkheden biedt om iedere gewenste identiteit aan te nemen. Hierdoor zijn identiteiten niet langer symbolisch, dus geworteld in dagelijkse ervaringen, maar zijn ze verworden, tot fluïde, hybride, mobiel en imaginair en dus steeds minder ‘hard’.<sup>30</sup>

Waar informatieel kapitalisme het individu een grote keuzevrijheid biedt tot het uitdragen van de identiteit die men aanneemt, leidt cognitief kapitalisme, de variant waarbij het gaat om de informatiele en culturele content van een commodity, op de werkvloer juist tot het ondergeschikt maken van de individuele waarden aan de betreffende organisatie waartoe men behoort. Volgens socioloog Maurizio Lazzarato is de belangrijkste component voor het scheppen van economische waarde de factor communicatie en is het discours daarbij zo autoritair, dat individualiteit ondergeschikt wordt gemaakt aan de vereisten van een bedrijf: men *moet* zich uitdrukken, communiceren en samenwerken en de vorm en inhoud zijn uniform omdat ze vrij moeten zijn van ambiguïteiten. Moderne managementtechnieken zijn erop uit de ziel van de werknemer onderdeel te laten worden van de organisatie, wat zich zowel in dwingende eisen ten aanzien van gedrag als in

---

<sup>26</sup> Hall (2011), p. 723, Dean (2009), p. 57.

<sup>27</sup> Cafetariamodel: model waarbij een persoon uit een pakket met zeer veel opties zijn eigen voorkeursselectie samenstelt.

<sup>28</sup> Jameson (1991), p. 16. Dit heeft zijn grondslag in de ontwikkeling van een moderne naar een postmoderne maatschappij.

<sup>29</sup> Peters, Britez & Bulut (2009), p. 19.

<sup>30</sup> Dean (2009), pp. 64-65. Zij citeert hierbij de Amerikaanse literatuurwetenschapper Michael Hardt en de Italiaanse neomarxistische filosoof Antonio Negri. Hun samenwerking heeft geresulteerd in meerdere publicaties over geopolitiek, globalisering en kapitalistische soevereiniteit.

kledingcodes uit, teneinde coherentie binnen een groep af te dwingen.<sup>31</sup> Hiermee wordt ingespeeld op het feit dat identiteit onder invloed van informatieel kapitalisme steeds minder ‘hard’ wordt, een gegeven dat resulteert in een toegenomen onzekerheid en een behoefte aan nieuwe verbindende waarden. Hall gaat zover, dat hij als een doorgeslagen representant van een coherente groep de opkomst van de *posse* noemt, een collectief dat doorgaans bestaat uit vrienden uit dezelfde buurt. In een maatschappij waarin familiebanden niet langer het enige overtuigende verband bieden en een belangrijk streven is om veel geld te vergaren ongeacht de manier waarop, geven de rigide regels en codes van de *posse* een alternatief kader.<sup>32</sup>

Een voorbeeld van een groep die vanaf de werkvloer gedwongen wordt het aannemen van uniforme kledingcodes en gedrag is de groep beurshandelaren, die tezamen met de zakenbankiers worden gezien als de groep die aan de wieg staat van de van de recente wereldwijde crisis. Omdat het deze beroepsgroepen zijn die in het personage Gordon Gekko een voorbeeld zagen en in de werkelijke wereld als zijn nazaten kunnen worden gezien, is het interessant om juist hun persoonlijkheidskenmerken nader te beschouwen. Socioloog Penny Griffin heeft het gedrag dat tot de wereldwijde financiële crisis heeft geleid bestudeerd vanuit een genderperspectief en concludeert dat agressief, risico-zoekend gedrag – de cult van de macho – hiertoe een belangrijke bijdrage heeft geleverd.<sup>33</sup> Zij concludeert dat de financiële wereld hypermasculien is en dat, als mannelijk beschouwde persoonlijkheidseigenschappen als zelfvertrouwen en het nemen van risico’s van doorslaggevend belang zijn om een hoogvlieger te worden.<sup>34</sup> Financiële professionals zien hun werkomgeving als een arena waar het recht van de sterkste geldt, waarbij sprake is van een toegenomen libertaire houding ten opzichte van seksualiteit en tendens om de relatie met vrouwen te commodificeren.<sup>35</sup> Psycholoog Jessica Martineau voegt hier in haar dissertatie over persoonlijkheidskarakteristieken van beurshandelaren nog aan toe, dat zij de neiging hebben om competitief, dominant, manipulatief en opportuun te zijn, gemotiveerd worden door geld, prestige en andere sociale beloningen en sterk hechten aan persoonlijke en individuele waarden.<sup>36</sup> Eén van de belangrijkste uitkomsten van het onderzoek was, dat handelaren die een hoog inkomen weten te genereren assertiever, zelfverzekerder, impulsiever, avontuurlijker en besluitvaardiger zijn, maar ook minder verantwoordelijkheidsgevoel tonen dan degenen met een lager inkomen.<sup>37</sup> Precies de hierboven beschreven persoonlijkheidskarakteristieken, die nodig zijn om aangetrokken te worden tot en succesvol te zijn in deze branche in combinatie met gewenning aan het tentoongespreide gedrag op de werkvloer, hebben ertoe geleid dat Gekko’s gedrag in *Wall Street* een voorbeeldfunctie heeft

---

<sup>31</sup> Lazzarato (1996), pp. 132-133.

<sup>32</sup> Hall (2011), p. 727.

<sup>33</sup> Griffin (2012), p. 19. Zij haalt hier een uitspraak van politiek commentator Reihan Salam aan.

<sup>34</sup> Ibid., pp. 23-25. Om dit te onderbouwen wordt een studie aangehaald over de relatie tussen het nemen van financiële risico’s en hormoon niveaus. Deze gaf een significante correlatie tussen testosteron en financieel rendement.<sup>34</sup>

<sup>35</sup> Ibid., pp. 14-15.

<sup>36</sup> Martineau (2008), pp. 76-77.

<sup>37</sup> Ibid., pp. 77-78.

gekregen ondanks dat de film als kritiek op de morele waarden binnen de financiële sector is bedoeld, aangezien beide factoren het binnen de coherente groep van beurshandelaren moeilijk maken de film als satire te lezen.

Het herkennen van satire als middel om iets aan de kaak te stellen vraagt om een hegemonische norm en een publiek die in staat is om het 'te lezen'. In de huidige neoliberale maatschappij ontbreekt het echter zowel aan de factoren 'norm' en 'hegemonie' doordat bij de aanhangers van de ideologie en bij de groep beurshandelaren en zakenbankiers in het bijzonder, een intern kompas dat verantwoordelijk moet zijn voor een morele sturing laagontwikkeld is. De hoge mate van keuze vrijheid resulteert zowel in een ongevoeligheid voor kritiek omdat eenieder mag vinden wat hij wil als in een heterogeen publiek, waardoor geen teksten kunnen worden gemaakt die ieder op eenzelfde kritische manier zullen aanspreken. Een intentie tot het maken van een satire, waarbij het publiek via een moreel oordeel gestuurd wordt zal daarom niet tot eenduidige resultaten leiden. Samen met het benoemen van de mores van de financiële sector als veroorzaker van de crisis, maakt dit het interessant om te onderzoeken hoe de representatie van de nazaten van Gekko in films die gemaakt zijn in deze periode, is ontvangen. Wordt satire nu wel herkend bij de aanhangers van het neoliberalisme en zo ja, waarom: van welke mechanismen is gebruik gemaakt? Het onderzoek begint met een analyse van *The Wolf of Wall Street*, omdat deze film de meeste overeenkomsten heeft met *Wall Street* door de tijd waarin het zich afspeelt en de manier waarop protagonist Belfort is gerepresenteerd.

## The Wolf of Wall Street

“I was selling them shit.  
The way I looked at it the money was better off in my pocket.  
I could spend it better.”<sup>38</sup>

“No one hangs up the phone until the customer buys or dies.”<sup>39</sup>  
*Jordan Belfort*

### Plot en focalisatie personage Jordan Belfort

In *The Wolf of Wall Street* neemt Martin Scorsese drie uur lang de tijd om de carrière van beurshandelaar Jordan Belfort weer te geven, van zijn start bij zakenbank Rotschild waar hij ontslagen wordt tijdens de beurscrash van 1987, de opbouw van zijn bedrijf Stratton Oakmont vanuit een garage tot en met een miljoenenimperium gevestigd in een luxe kantoorpand op Manhattan en tenslotte zijn neergang die uiteindelijk resulteert in een gevangenisstraf. De film wordt gekenmerkt door het etaleren van een overdaad aan seks, drugs en expliciet taalgebruik en het kernwoord bij het ondergaan ervan is exces, wat behalve in de tijdsduur onder andere tot uitdrukking komt in ‘groot’ acteren, de keuze voor locaties, het tonen van attributen en de manieren waarop de mores op de werkvloer en al Jordans verslavingen in beeld zijn gebracht. Conform *Wall Street* riep ook deze film op tot discussie, of de beschouwer aangezet wordt tot een veroordeling of verheerlijking van de mores en praktijken binnen de financiële sector.

*The Wolf of Wall Street* is gebaseerd op Belforts gelijknamige, op een schelmenroman gelijkende biografie, die laat zien dat hij in bepaalde opzichten ook in het echte leven als een

---

<sup>38</sup> Uitspraak van Jordan Belfort, nadat hij begonnen was met de verkoop van waardeloze penny stocks aan de doelgroep ‘Jan Modaal’.

<sup>39</sup> Belfort (2007), p. 96.

rechtstreekse nazaat van Gordon Gekko kan worden beschouwd: hij verdient zijn fortuin in de periode net na het uitkomen van *Wall Street*, is net als Gekko een snelle jongen en gladde prater en heeft met de aansprektitel “Wolf of Wall Street” zelfs een geuzennaam die naar hem verwijst.<sup>40</sup> Het filmpersonage Belfort vertoont eveneens de karakteristeken van een snelle en gladde jongen, maar er zijn ook verschillen met Gekko aangezien de laatstgenoemde door zijn positie en leeftijd vanaf aanvang een natuurlijk overwicht heeft en de eerstgenoemde wordt verbeeld tijdens een groeitraject waarin hij een transformatie doormaakt van een Bud Fox-achtig groentje tot volwassen zakenman. Het extreem vertoon van de viering van het hedonisme vraagt om een andere type protagonist en Belfort heeft in tegenstelling tot de koele afstandelijkheid van Gekko een schreeuwerige manier van uitdrukken en een hoeveelheid ondeugden die het berekenende gedrag van Gekko bijna tot braaf reduceren. Anders dan bij Oliver Stone, waarvan bekend is dat hij met *Wall Street* een kritische intentie had, laten Scorsese en producer DiCaprio in het midden of zij ditzelfde effect beoogd hadden en laten het aan het publiek over om eventueel een moreel oordeel te vellen.<sup>41</sup> Hoe, ongeacht de intentie, er in de film wel degelijk sturing plaatsvindt van het oordeel van het publiek ten aanzien van Belfort door van verschillende filmische elementen gebruik te maken om de kijker zo snel en diepgaand mogelijk te betrekken bij zijn turbulente leven, licht ik toe door het ontleden van de openingsscène.

De openingsscène begint met een commercial voor Stratton Oakmont, die een boodschap van vertrouwen uitstraalt, gevolgd door een shot dat de werkelijke sfeer op het kantoor laat zien: een werkvloer met een totaal losgeslagen bende handelaren, die eindigt met een *freeze frame*, waarin Belfort en zijn medewerkers een dwerg naar een bulls-eye werpen. Na het tonen van dit contrast, dat de lachers op de hand moet krijgen, introduceert Belfort zichzelf in fasen, waarin hij steeds persoonlijker de kijker aanspreekt. Allereerst begint hij, middels een voice-over, met het informeren van de kijker hoeveel hij al weet te verdienen op zijn zesentwintigste en laat deze vervolgens ook visueel kennismaken met de geneugten van zijn leven, door het tonen van zijn ‘bezittingen’: zijn Ferrari, zijn bloedmooie vrouw in beeld gebracht tijdens het uitvoeren van seksuele handelingen in diezelfde bolide en diverse villa’s. Dit brengt de kijker op de hoogte van het feit dat Belfort exorbitant rijk is en dat zijn geld hem in een breed scala van behoeften voorziet. Vervolgens maakt hij het publiek deelgenoot van zijn snelle en opwindende leven, door het plat in beeld brengen en verbaal toelichten van zijn verslavingen aan drank, drugs, seks en hoeren en vermeldt tenslotte tussen neus en lippen door nog dat de FBI achter hem aanzit (afb. 1).

---

<sup>40</sup> Belfort noemt in een interview naar aanleiding van het verschijnen van zijn biografie als zijn rolmodellen Michael Douglas’ personage Gordon Gekko en Richard Gere in *Pretty Woman*, zie Leonard (2008).

<sup>41</sup> DiCaprio geeft tegelijkertijd aan dat het hun intentie was om van Jordan Belfort een aardige jongen te maken, zie bijvoorbeeld Schilling (2013) of Gilmore (2014). De laatste citeert uit een interview op YouTube, waarin DiCaprio zich ook onmiddellijk verdedigt door te zeggen dat verheerlijking van dit gedrag en deze wereld niet de bedoeling was en tegelijkertijd te stellen dat de film tegelijkertijd ook als aanklacht en waarschuwing is bedoeld, zie Gray (2014).



Afb. 1. Jordan Belfort maakt de kijker in razendsnel tempo deelgenoot van zijn opwindende leven: zijn witte Porsche, zijn villa, zijn vrouw, drugs en hoeren.

Daarna komt Belfort zelf in beeld en richt zich, middels een fatisch appèl, direct tot de kijker, waarbij de camera hem volgt met een tracking-shot tijdens het afdalen van zijn spiraalvormige trap, terwijl hij alle pijnstillers en drugs die hij dagelijks neemt bij naam noemt en het shot afsluit met een vette knipoog naar het publiek. Tenslotte stapt hij in de auto met chauffeur, wordt naar kantoor gereden stapt daar uit en neemt een flinke snuif cocaïne en noemt dan de drug die hem onverslaanbaar maakt en rolt zijn snuifkoker uit: het blijkt een bankbiljet te zijn: zijn ultieme drug is geld (afb. 2).

Vervolgens verplaatst het verhaal zich terug in de tijd en gaat hij vertellen hoe hij zo rijk is geworden.



Afb. 2. Belfort richt zich middels een fatisch appèl direct tot de kijker.

Twee filmische elementen dragen bij tot een razendsnelle introductie tot Belforts avonturen in deze openingsscène: de lineariteit van het verhaal en het directe aanspreken van de kijker in combinatie met het tracking shot. Het verhaal begint op het hoogtepunt van zijn carrière, waarin hij een opwindend en glamoureuus leven leidt, wat onmiddellijk een aantrekkingskracht uitoefent op degenen die een waardering hebben voor deze levensstijl en hen benieuwd maakt hoe hij dit heeft gerealiseerd. Voor hen is vooral de eerste helft van de film amusant, die geheel in het teken staat van Belforts ontwikkeling tot beurshandelaar en de opbouw van Stratton, in tegenstelling tot de tweede

helft van de film, waarin de kijker getuige is van zijn ondergang. Het fatisch appèl heeft behalve de snelle introductie nog twee andere effecten. Ten eerste geeft hij op deze wijze extra achtergrondinformatie over de producten en de praktijken waarmee hij bezig is, waardoor de kijker meer begrijpt van de toegepaste methodes en de context van zijn belevenissen. Ten tweede is de manier en de toon waarop hij de kijker adresseert leidend voor de interpretatie en de morele beoordeling van de activiteit waar Belfort mee bezig is, immers door de air van bravoure en de spreekwoordelijke en soms letterlijke knipoog die Belfort aan een gebeurtenis kan toevoegen, wordt de ernst van een overtreding, de belachelijkheid van zijn gedrag of de laagheid van wat hij iemand aandoet gebagatelliseerd. Omdat de kijker de eerste paar minuten volledig Belforts leven wordt ingezogen en hij veel ruimte krijgt om zijn belevenissen op een leuke en grappige manier toe te lichten is het moeilijk om hem, ondanks de ‘over the top’ representatie van een hedonistische miljonair, niet sympathiek te vinden of op zijn minst fascinerend. Wat hier eveneens aan bijdraagt is de wijze van focalisatie van Belfort, waarvan ik eerst behandel hoe hij tegen zichzelf aankijkt.

Wanneer Belforts zelfbeschouwing en eigen morele waarden, zoals getoond gedurende de gehele film, tegen het licht worden gehouden valt de toon waarmee hij zijn belevenissen presenteert op. Het publiek is vanwege de veelvuldig toegepaste voice-over immers op de hoogte van zijn interpretatie van bepaalde situaties en van wat hij van zijn eigen bijdrage in bepaalde gebeurtenissen vindt, en kan uit zijn lichaamshouding en de intentie die uit de toon spreekt opmaken dat Belfort in vrijwel alle gevallen trots is op de dingen die hij doet en wat hij ermee bereikt, hoe moreel verwerpelijk deze soms ook zijn. Behalve het veelvuldig promoten van zijn drugsgebruik en het vreemdgaan, waarbij het laatstgenoemde alleen maar als erg wordt afgespiegeld omdat zijn echtgenote erover valt, laat de film zien dat hij er trots op is dat hij geld uit de zak klopt van onbemiddelde mensen zoals zijn uitspraak aan het begin van dit hoofdstuk laat zien.<sup>42</sup> Er zijn maar twee momenten te onderscheiden waarop hij echt berouw toont over zijn acties: ten eerste wanneer hij naar buiten wordt gesleept door de politie om hem te laten zien dat zijn auto *total loss* is, na het rijden onder invloed van een hoge dosis Quaaludes en ten tweede op het moment dat zijn jacht is gezonken nadat hij per se wilde varen in noodweer op de Middellandse zee om zijn Zwitserse kapitaal veilig te stellen.<sup>43</sup> Het laatstgenoemde voorval ziet hij als een “sign of God” en vormt de aanleiding om zelf op te stappen bij Stratton en een drugsvrij leven te leiden.

### Positionering Belfort ten opzichte van andere personages

Sturing van het morele oordeel vindt in *The Wolf of Wall Street*, behalve door de manier waarop Belforts belevenissen in beeld zijn gebracht en de wijze waarop hij tegen zichzelf aankijkt, ook plaats door middel van zijn positionering ten opzichte van een aantal andere personages. Omdat hij zich in

---

<sup>42</sup> Deze uitspraak wordt gedaan terwijl zijn net aangeschafte Jaguar in beeld wordt gebracht.

<sup>43</sup> Hij nuanceert zijn berouw ten aanzien van de eerstgenoemde situatie echter onmiddellijk. Hoewel in eerste instantie zegt dat het een wonder is dat hij niet dood is of iemand anders heeft gedood, voegt hij er snel aan toe dat de politie hem niets kan maken omdat niet bewezen kan worden dat hij achter het stuur zat.

zijn werkomgeving ontplooit, beschouw ik het personagebeeld in meerdere fasen van zijn ontwikkeling, om te beginnen met de positionering ten opzichte van zijn manager Mark Hanna bij de aanvang van zijn carrière bij Rotschild. De werkrelatie van Mark Hanna tot Jordan Belfort laat zich het best omschrijven als een meester-gezel verhouding, omdat de door de wol geverfde Hanna hem vrijwel onmiddellijk onder zijn hoede neemt en hem introduceert tot de mores en fijne kneepjes van het vak van het verkopen van aandelen bij een gevestigde zakenbank. Hanna's coachende rol heeft ook een aspect van eigenbelang: als manager van de afdeling zal hij de revenuen terugzien van Jordans goede prestaties.<sup>44</sup> Hij introduceert Belfort op diens eerste werkdag, tijdens een lunch in het bedrijfsrestaurant, tot alles wat er nodig is om succesvol te worden als beurshandelaar en daartoe behoort het extensief masturberen en snuiven van cocaïne om rustig te blijven, het consumeren van aanzienlijke hoeveelheden alcohol en het overhalen van de klant om steeds opnieuw zijn geld te beleggen en deze nooit de kans te geven om zijn winst te nemen. Tijdens zijn uitleg brengt hij het nuttigen van een grote hoeveelheid alcohol en het snuiven in praktijk en begint ook nog te zingen en op zijn borst te kloppen. Jordan voelt zich heel ongemakkelijk en toont plaatsvervangende schaamte bij dit vertoon en kijkt steeds opnieuw of de mensen om hem heen doorhebben wat Hanna zegt en doet. De kijker ervaart in eerste instantie met Belfort dezelfde plaatsvervangende schaamte en negatief oordeel ten aanzien van Hanna's gedrag, maar ziet aan het eind van deze scène dat Jordan over is gegaan tot het incorporeren van dezelfde waarden, doordat het zingen en op de borst trommelen inmiddels is overgegaan in een duet. Hieruit blijkt dat Belfort aanvankelijk de normen van Hanna als bizar beoordeelde, maar zich snel laat overrompelen en corrumperen door de wereld waarin hij terecht komt.

Na te zijn ontslagen bij Rotschild komt Belfort terecht bij een louche administratiekantoor waar hij kennismaakt met penny stocks, waardeloze aandelen waaraan echter veel te verdienen is omdat het provisiepercentage vijftig procent bedraagt. Gesterkt in het vertrouwen dat hij een goede methodische verkoper is en aangemoedigd door flatgenoot Donnie Azoff, die spontaan zijn baan opzegt als hij verneemt hoeveel Belfort per maand verdient, start hij zijn eigen bedrijf. De medewerkers van het eerste uur, de oorspronkelijke Strattonites, komen behalve Azoff allemaal uit de buurt waar Belfort is opgegroeid.<sup>45</sup> Belfort noemt ze 'homeboys' en bij het analyseren van de eerste scène waarin ze bij elkaar komen in een fastfood restaurant vallen een aantal punten op. Ten eerste zijn het allemaal licht criminele types, die behalve dat ze één of ander goed verkopen ook handelen in wiet of zwaardere drugs.<sup>46</sup> Ten tweede wordt Belfort aanvankelijk door geen van hen serieus genomen

---

<sup>44</sup> Er zijn in de scènes die het verhaal bij Rotschild weergeven, een aantal parallellen tussen *The Wolf of Wall Street* en *Wall Street*, onder andere de meester-gezel verhouding zoals tussen Gekko en Bud Fox, waarbij Belfort tegen zijn manager Hanna opkijkt en diens gedrag overneemt, het onder de hoede nemen van een protegé waarbij de factor eigenbelang een rol speelt en de aankomst op de eerste werkdag waarop hij aankomt met het openbaar vervoer.

<sup>45</sup> Belfort maakt in zijn memoires nadrukkelijk melding van het feit dat ze allen van Joodse afkomst waren, inclusief Azoff. Er zijn dus meer overeenkomsten dan dat je in de film terugziet.

<sup>46</sup> Zo is Brad, degene die hij het liefst wil inlijven een fulltime crimineel: de buurthandelaar in Quaaludes die al teveel verdient om nog bij Jordan in dienst te willen treden.



en staat hij dus niet boven hen, maar is gewoon één van de leden van de groep.<sup>47</sup> Ten derde vormt deze groep, mede door de gedeelde achtergrond, een *posse*: het is een hecht gezelschap met eigen mores en codes en de leden hebben een hoge mate van loyaliteit ten opzichte van elkaar. De code is duidelijk: men verraadt elkaar niet zelfs als men elkaar niet mag, maar blijft elkaar juist onder alle omstandigheden steunen.<sup>48</sup> Zo onderhouden Strattons hoofdaandeelhouders Belfort bijvoorbeeld op het moment dat hij moet terugtreden en in afwachting van zijn veroordeling met een elektronische enkelband thuis zit. De manier van introduceren van deze groep mensen maakt een aantal dingen heel duidelijk: in de fundamenteën van het bedrijf is een aantal mensen werkzaam die al crimineel waren voordat ze met Belfort in zee gingen en het zijn handelaren pur sang, wier kennis aanvankelijk niet verder reikt dan straatwijsheid. Belfort is ten opzichte van hen gepositioneerd als de slimste van het stel, aangezien het duidelijk is dat het intellectuele gedachtegoed dat ze tot succesvolle verkopers maakt van hem afkomstig is en hij zijn handen vol heeft aan het organiseren van dit zootje ongeregeld. Bovendien vindt focalisatie van de oorspronkelijke Strattonites, conform het boek, door de ogen van Belfort plaats en bespreekt hij hun personages terwijl ze bij wijze van *mug shots* voor een muur worden gezet, wat de toon zet voor de wijze waarop ze in de rest van de film verbeeld worden: als nog grotere karikaturen dan Belfort zelf, waardoor de kijker de indruk krijgt dat hij behalve de slimste ook de normaalste is van de groep. De familie-achtige band van de *posse* der oorspronkelijke Strattonites blijft ook bij het groter worden van het bedrijf bewaard en reflecteert een hechte samenhang naar de kijker, die een groot contrast vormt met de rest van de beursvloer, waar een zeer sterke competitieve cultuur van ‘ieder voor zich’ geldt.

Wanneer Stratton zich eenmaal heeft gevestigd in Manhattan verschijnt er een artikel in Forbes, waarin hij de geuzennaam ‘Wolf’ toegekend krijgt, een term waar hij in eerste instantie zelf een negatieve connotatie aan toekent, maar waarvan hij zich al snel door zijn vrouw laat overtuigen dat er niet zoiets bestaat als slechte publiciteit. Dit wordt bevestigd door de aanwezigheid van een grote groep jonge hoogopgeleide medewerkers, die voor de deur bij Stratton staan te dringen om zich aan te bieden voor een baan. Het artikel vestigt Belforts reputatie als *celebrity*, door te benadrukken dat hij zijn rijkdom heeft verkregen op een niet reguliere manier heeft gekregen via het omzeilen van de gebruikelijke routes en het stelen van de ‘rijken’.<sup>49</sup> In de ogen van nieuwe medewerkers is hij, in tegenstelling tot de situatie bij de oprichting van zijn firma bij de oorspronkelijke Strattonites, meteen de gevierde man, een winnaar en draagt hij als de dominante alfa man een voorbeeldfunctie uit, door

---

<sup>47</sup> Zijn vooronderstelling dat alle mensen rijk willen worden, wordt bijvoorbeeld ondergraven met ‘boeddhisten hebben er geen behoefte aan’ en ‘er bestaat zoiets als de Amish’.

<sup>48</sup> Brad bijvoorbeeld, is bereid te accepteren dat hij drie maanden in de gevangenis moet zitten, wat wordt veroorzaakt door Donnies gedrag. Verder weten de Strattonites de eerste maal dat de SEC het bedrijf doorlicht de geleerden gesloten te houden door elk stelselmatig frauduleuze financiële transacties te ontkennen en heeft Belfort er grote moeite mee om zijn oud-collega’s te verraden. Donnie wordt dan ook per servet gewaarschuwd dat hij voorzien is van afluisterapparatuur als hij gedwongen wordt om zijn oud-collega’s uit te horen in ruil voor strafvermindering.

<sup>49</sup> Met zijn status als *celebrity* bedoel ik hier dus dat hij vanaf dat moment de tabloids haalt en dit heeft bereikt door listig te handelen en niet omdat hij rijk is geboren. Hij is hier dus het leven de bewijs dat eenieder de mogelijkheid heeft om rijk te worden. Zie Hall (2011), p. 723. Ik wil hem niet betichten van een andere door Hall genoemde eigenschap van de *celebrity*: geen buitengewone talenten bezitten.

zijn levensstijl naar de werkvloer te brengen, waardoor deze tot een bacchanaal verwordt: schelden, vloeken, vechten, hoereren en ander misogyn gedrag maken er een vast onderdeel van uit (afb. 3).



Afb. 3. Excessen op de werkvloer van Stratton Oakmont.

In de speeches die hij vanaf dat moment houdt is de voornaamste boodschap dat exorbitante rijkdom en dus ook toegang tot alles wat met geld gekocht kan worden zoals huizen, een bloedmooie echtgenote, vrouwen en drugs, voor alle medewerkers binnen handbereik is mits ze zijn zorgvuldig opgestelde belscripts volgen: dit maakt hem in hun ogen tot een iconische leider die zijn discipelen toespreekt en door hen op handen wordt gedragen.<sup>50</sup>

De positionering van Belfort ten opzichte van andere personages tijdens de opbouw van zijn carrière spiegelt hem af als een van oorsprong gretige maar correcte jongen, die ten opzichte van de mensen om hem heen de slimste en de meest normale is en het uiteindelijk schopt tot een gevierd zakenman, wat hem voor een kijker met een neoliberal referentiekader relatief sympathiek maakt. Behalve de hiervoor al genoemde manier van direct adresseren van het publiek om deze snel en diepgaand bij zijn leven te betrekken, dragen ook aspecten van cinematografie en mise-en-scène, zoals de aanpassing van de belichting van de steeds groter wordende kantoorruimte en de groeiende luxe van locaties en attributen die worden getoond in zowel zijn privé- als werkomgeving, bij om het meebeleven van de opbouwfase tot een plezier te maken.<sup>51</sup> Dit is echter geenszins de enige manier hoe

<sup>50</sup> Belfort (2007), p. 54. Volgens zijn memoires hield hij dergelijke speeches tweemaal per dag om zijn medewerkers te motiveren.

<sup>51</sup> Zie Goldmans interview met Scorsese en cinematograaf Rodrigo Prieto, waarin zij uiteenzetten welke combinatie van camera en belichting ze per scène hebben gebruikt. Werd in het louche administratiekantoor alleen gewerkt met het natuurlijke daglicht dat slechts van één kant de ruimte binnenviel om het claustrofobische effect van de ruimte te benadrukken, bij Belforts kantoor in Manhattan werd een complete lichtinstallatie buiten de gevel aangebracht om veel licht in de kamer te krijgen en deze hoeveelheid stabiel te houden.

deze film ervaren kan worden, aangezien slechts de helft van de film in het teken staat van de opkomst maar de andere helft Belforts neergang verbeeldt. Een voorbeeld van een scène waarin dit heel fysiek wordt neergezet, die dus op een andere manier aan de kijker appelleert dan door middel van de hierboven beschreven conventionele narratieve elementen, is de trip van Belfort en Azoff op een pot vol vintage Quaaludes.

### Drugstrip als lichamelijke ervaring

Cultuurcriticus Steven Shaviro beschrijft dat mimetische identificatie met de lichamen die op het scherm worden vertoond, bij een filmbehouwer op verschillende manieren tot lichamelijke reacties kan leiden, waarbij één van de manieren verwijst naar de beweging van het menselijk lichaam als extreem spektakel zoals bij slapstick gebeurt.<sup>52</sup> In deze scène hebben Jordan en Donnie een pot originele Lemons, vijftien jaar oude pillen te pakken weten te krijgen, die niet lijken te werken waardoor ze binnen de korte tijd de gehele voorraad innemen.<sup>53</sup> Belfort wordt dan gebeld door zijn privédetective met de boodschap, dat de FBI hem op het spoor is en hij hem via een niet beveiligde lijn terug moet bellen waarna hij, nog steeds sober en overtuigd dat hij een waardeloze pillen heeft gekregen, naar de dichtstbijzijnde locatie met telefoon rijdt: de countryclub.



Afb. 4. Het vertrek uit de countryclub onder invloed van Quaaludes: het verschil tussen de daadwerkelijke situatie (boven) en de situatie zoals deze door Jordan wordt ervaren (onder).

Dan slaan de drugs met een vertraging in als een bom en laten Jordan vrijwel verlamd en onverstaaanbaar pratend door zijn knieën zakken, terwijl zijn privédetective hem laat weten dat hij onder geen beding contact op moet nemen met zijn Zwitserse bankier.<sup>54</sup> Vervolgens komt hij te weten dat dit nu precies is wat Donnie bij hem thuis aan het doen is en wat volgt is een twaalf minuten lange worsteling om thuis te komen en zijn eveneens trippende maat tegen te houden. Eén van de grootste uitdagingen voor de halfverlamde Belfort is het bereiken van zijn auto, waarvoor hij de trap van de club moet nemen, die uit vijf treden bestaat maar door de ogen van Belfort gezien meer dan tien treden

<sup>52</sup> Shaviro (1993), pp. 108-110,116. Shaviro neemt hierbij het acteerwerk van Jerry Lewis als voorbeeld.

<sup>53</sup> Lemons zijn de originele Quaaludes, die oorspronkelijk voor medische doeleinden werden gemaakt.

<sup>54</sup> Belfort beschrijft meerdere keren tijdens zijn drugsgebruik de fasen van zijn trip. Dit keer moest hij er een nieuwe, nog onbekende fase aan toevoegen, de 'cerebral pause' fase.

heeft (afb. 4). Als hij uiteindelijk zijn auto bereikt en naar huis weet te rijden, geven hij en Donnie zich over aan een vechtpartij die met recht een spektakel kan worden genoemd van spastische lichamelijke bewegingen en gezichtsuitdrukkingen (afb. 5). Donnie stikt bijna in een stuk ham, maar wordt op het laatste moment gered door Jordan die aangemoedigd door een Popeye cartoon zijn eigen versie van spinazie inneemt: cocaïne. De spastische bewegingen van beide lichamen die van elastiek lijken te zijn, zijn bijna te pijnlijk om naar te kijken en wekken bij de beschouwer een, wat door Shaviro masochistische identificatie wordt genoemd op met de acteurs.<sup>55</sup>



Afb. 5. Slapstick achtige taferelen in de vechtpartij tussen Jordan en Donnie onder invloed van Quaaludes.

Deze scène laat de kijker bijna fysiek het effect van de trip beleven maar laat tegelijkertijd, door de excessieve manier van representeren, een kritiek zien door de belachelijkheid ervan te tonen. Waar eerder de Quaaludes nog als een middel werd getoond dat de Strattonites inspireert tot enorme creativiteit, luidt het nu Belforts ondergang in.<sup>56</sup> De scène is zo extreem dat acteur Jonah Hill aangaf dat hij last had van zijn geweten en dat hij zichzelf echt heeft moeten overtuigen dat dit gedrag door de beugel komt, om deze rol overtuigend neer te kunnen zetten.<sup>57</sup> Behalve een sturing van het morele oordeel van het publiek door middel van een fysieke ervaring, wordt ook via focalisatie tegenwicht geboden aan Belforts excessieve presentatie van zijn levensstijl.

<sup>55</sup> Shaviro (1993), p. 116. Shaviro geeft aan dat bij dergelijke slapstickachtige scènes de humor doorgaans zit in de identificatie met de zoektocht van de protagonist naar stabiliteit van het ego van zijn personage en de sadistische en controlerende rol die de kijker aan kan nemen in het volgen van de acteur in de steeds opnieuw mislukkende pogingen hiertoe, maar hier is dus sprake van een ander mechanisme dat wordt opgeroepen.

<sup>56</sup> In de scène tijdens de pool-party wordt de gezamenlijke Quaalude-trip getoond als het moment dat Donnie het lumineuze idee krijgt om zijn oude vriend Steve Madden te strikken voor een aandelenlancering.

<sup>57</sup> Zie Hills interview met Keith Murphy op Vibe.com.

## Vertegenwoordiging van de normaliserende stem

Er zijn twee personages die het geweten en de normaliserende stem vertegenwoordigen ten opzichte van Belfort: zijn vader en FBI agent Patrick Denham. Jordan heeft zijn vader als accountant aangesteld en hoewel hij hem consequent Mad Max noemt, refererend aan zijn indrukwekkende woede-uitbarstingen, en hij binnen de groep van de oorspronkelijke Strattonites regelmatig de draak met hem steekt, is Pa Belfort de enige persoon wiens commentaar op zijn eigen gedrag hij toelaat. Op verschillende momenten spreekt pa Jordan aan of hij nu daadwerkelijk vindt dat hij goed bezig is, bijvoorbeeld door hem te wijzen op de hoge zakelijke creditcardrekeningen en zijn eigen decadente levensstijl die hij ook bij zijn medewerkers promoot.<sup>58</sup> Het is ook zijn vader die hem probeert te overtuigen om Stratton op te geven op het moment dat hij nog kan weggelopen met een beperkte boete aan de FBI, maar zijn terugtreden maakt hij op het laatste moment ongedaan omdat de verleiding om de heldenrol voor de juichende menigte werknemers te blijven spelen te groot is. Hij luistert dus niet naar het advies waarmee hij een gevangenisstraf had kunnen ontlopen, want ondanks dat Jordan zijn vaders woede-uitbarstingen vreest, is zijn overwicht niet voldoende om hem tot de orde te roepen. Denham vergelijkt Belfort met zijn vader en laat hem weten dat hij vindt dat zij verschillen als dag en nacht: hoewel de meeste fraudeurs al door hun ouders zijn besmet is het Jordan helemaal uit zichzelf gelukt om zo te worden als dat hij is.

In de film wordt het personage van Denham tweeledig ingezet, uiteraard als het gezicht van de FBI als toezichthoudende instantie, maar ook als verpersoonlijking van de mensen die op een eerlijke manier geld verdienen: hij is het enige personage uit deze groep, dat een podium van enige omvang krijgt en die het publiek leert kennen. Er zijn twee belangrijke confrontaties tussen Belfort en Denham te onderscheiden, die tegelijkertijd ook staan voor kantelpunten in de film, waarin Belforts bravoure en arrogantie ten aanzien van de medemens heel even verstommen. Tijdens het eerste moment, hun samenkomst op Belforts jacht waarbij deze zijn rijkdom onder de neus van de FBI agenten wrijft, maakt hij zijn eerste inschattingfout door Denham, voor wiens eerlijkheid hij gewaarschuwd is, te onderschatten en te proberen hem op een indirecte manier om te kopen. Na een subtiel spel, waarbij het lang onduidelijk blijft wie er nu precies aan zet is, maakt Denham echter duidelijk dat hij weet waar Belfort mee bezig is en laat hem zowel zijn minachting blijken voor zijn omkoopoging als voor zijn levensstijl.<sup>59</sup> Dit moment blijkt uiteindelijk Belforts ondergang in te luiden. Het tweede moment is na de uitspraak in de veroordeling van Belfort tot 36 maanden gevangenisstraf en laat hem zien, terwijl hij met een berouwvolle blik geboeid wordt afgevoerd. Hoewel hieruit voortvloeit dat Denham en de toezichthoudende instanties dus hebben gewonnen en de crimineel achter slot en grendel gaat, wordt dit shot onmiddellijk opgevolgd door een scène waarin Denham in de metro stapt en zijn

---

<sup>58</sup> Het feit dat hij zijn medewerkers in staat stelt dezelfde levensstijl erop na te houden verantwoordt hij als zijnde noodzakelijk om ze afhankelijk te laten houden van hemzelf en Stratton: door navolging van Belforts levensstijl zijn zij altijd blut en blijven ze gemotiveerd om veel geld te verdienen, wat Stratton ten goede komt.

<sup>59</sup> Dit wordt expliciet gemaakt door aan het einde van de conversatie expliciet te vragen of Belfort alles nog een keer wil herhalen, precies op de manier waarop hij het heeft gezegd. De FBI agenten worden verzocht van de boot af te gaan en Belfort werpt ze kreeften en dollarbiljetten achterna. Uit alles blijkt dat Belfort nijdig is.

onbemiddelde en depressief lijkende medepassagiers aankijkt. Zo wordt dus het leven van de gewone man gerepresenteerd, de groep die hij aanvankelijk slachtoffer heeft gemaakt van zijn praktijken. Deze scène is beklemmend en deprimerend in zowel entourage als lichaamshoudingen en blikken en vormt een groot contrast met de levensstijl die Belfort zich kan veroorloven, waardoor het moraal van dit verhaal lijkt te zijn dat rechtschapenheid niet wordt beloond en criminaliteit wel. Dit wordt nog verder benadrukt door wat daarna volgt: de periode in de gevangenis, waarvan verwacht kan worden dat iemand zijn misdaden overdenkt, is weer ingezet om te laten zien dat ook hier met geld alles kan worden gekocht, doordat Belfort zich, in plaats van brommen met berouw, uitstekend vermaakt op de tennisbaan van de gevangenis. De film sluit af met de scène dat de film-Belfort wordt aangekondigd als verkooptrainer door de echte Jordan Belfort, die hiermee een cameo krijgt, waarmee wordt aangetoond dat hij op inmiddels op het rechte pad is, zijn geld eerlijk verdient en opnieuw een goeroe is die ademloos luisterende menigtes toespreekt.

Wat opvalt na het zien van de gehele film, is het totale ontbreken van de representatie van de directe slachtoffers die Belfort en de zijnen in grote getale hebben gemaakt, eerst onder de groep met modale inkomens en later onder de meer bemiddelden, mensen die allemaal geld hebben geïnvesteerd in waardeloze aandelen.<sup>60</sup> De film toont niet directe gevolgen van hun acties maar verheerlijkt juist de criminele praktijken, de onbeperkte vrijheid en bandeloze, weelderige levensstijl die men zich kan veroorloven: auto's, villa's, seks, drugs en een bloedmooie echtgenote. Er vindt weinig morele sturing in de manier van vertellen en zelfbeschouwing van het personage Belfort, die juist als grappig is verbeeld en binnen zijn bende als de slimste en meest normale geldt: hij heeft nauwelijks berouw, schildert zijn gevangenisstraf af als een amusante periode en zijn reputatie kent zelfs eerherstel. Het spannende en opwindende verbeelding van het leven en omgeving van Belfort en zijn *posse* staat in schril contrast met de manier waarop het bestaan van een wetshandhaver als Denham is gerepresenteerd: op de vloer aangemeten maatpakken versus polyester pakken, schitterende kantoorruimtes versus een benauwde werkruimte zonder daglicht en luxe bolides versus verdoemd zijn tot het nemen van het openbaar vervoer. Voor de fervente aanhangers van het neoliberalisme, die gevoelig zijn voor status en uiterlijk vertoon en weinig moeite hebben met handelen uit puur eigenbelang, zoals bij beurshandelaars het geval is, zal Belforts wereld een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefenen en zijn gerepresenteerde gedrag letterlijk worden genomen en net als bij *Wall Street* tot voorbeeldfunctie dienen.<sup>61</sup> Of dit in dezelfde mate zal zijn als bij Gordon Gekko in *Wall Street* destijds gebeurde valt te betwijfelen en dat ligt zowel aan het personage van Belfort als aan de periode waarin het verhaal zich afspeelt. Belfort straalt veel minder een natuurlijk overwicht uit en bedient zich van een totaal andere manier van communiceren dan Gekko: hoewel zijn geschreeuw

---

<sup>60</sup> Denhams medepassagiers kunnen wellicht worden gezien als model staand voor de groep harde werkers die zijn geld kwijt is geraakt, zie Gilbey (2014).

<sup>61</sup> Zie bijvoorbeeld het commentaar in <http://managed-futures-blog.attaincapital.com/2014/01/10/did-everyone-miss-the-satire-memo-with-the-wolf-of-wall-street/>, geraadpleegd 30-05-2014.

weliswaar enthousiasmerend werk laat het niet het koele, beheerste en berekenende zien van de argumentatie die Gekko toepast om een menigte in te pakken, waarvan vooral het laatste aspect de neoliberalen zal aanspreken. Ook speelt de film zich niet af in het heden, maar laat de jaren tachtig en negentig zien, het yuppentijdperk dat de glorie tijd was voor dergelijk gedrag waardoor de film verwordt tot een nostalgische terugblik op een tijd dat alles kon en mocht.<sup>62</sup>

Onderzoek naar de receptie van *The Wolf of Wall Street* laat echter nog twee andere mogelijke lezingen zien. Een deel van het publiek bestaat uit slachtoffers van Stratton en zij spreken uit dat ze de representatie letterlijk nemen omdat ze zelf aan den lijve ondervonden hebben dat deze voor hen de correcte boodschap weergeeft, namelijk dat dit een groep mensen is die overal mee weggomt.<sup>63</sup> Een ander deel van het publiek, het deel dat niet bestaat uit fervente aanhangers van het neoliberalisme, geeft aan deze film te kunnen lezen als satire, waarin het excessieve in de representatie van Belforts wereld als middel van ironie is aangewend door deze levensstijl als benijdenswaardig af te spiegelen terwijl de intentie is deze als verwerpelijk te beschouwen, mits twee belangrijke elementen vertegenwoordigd zouden zijn geweest: de kritische stem en de catharsis.<sup>64</sup> Dit totaal ontbreken van tegenwicht maakt het voor diehard neoliberalen, die de waarden die ze aanhangen ook nog uitvergroot zien, vrijwel onmogelijk om in *The Wolf of Wall Street* een maatschappijkritische satire te herkennen.

Uit bovenstaande blijkt, dat *The Wolf of Wall Street* beoogt door het ‘over the top’ uitvergrooten van de neoliberale waarden en onbeperkte vrijheid tot een kritiek te komen zonder dat de gevolgen en de slachtoffers van het vertoonde gedrag en manier van zaken doen in beeld wordt gebracht. De representatie van beiden speelt juist wel een belangrijke rol in *Blue Jasmine*, de film die in het volgende hoofdstuk wordt behandeld.

---

<sup>62</sup> Allen (2014). Allen laat een aantal werknemers uit de financiële sector aan het woord in haar artikel in *The Guardian*. De meesten van hen zijn het erover eens dat het gerepresenteerde gedrag in een historische context geplaatst moet worden. Tijden zijn veranderd en het grote geld wordt nu op een andere manier verdiend onder andere door hedge fund managers, die opereren aan de rand van het gereguleerde systeem.

<sup>63</sup> Smith (2014), p. 57. In dit artikel geeft een dochter van een Stratton fraudeur aan in een open brief naar de makers van de film, dat de morele les uit de film is dat “these wolves always, always land on their feet”, waarbij ze aangeeft dat haar vader, behalve het bedriegen van beleggers ook haar identiteit heeft gestolen, haar met schulden achterliet en inmiddels is hertrouwd met een jonge vrouw.

<sup>64</sup> Owens (2013), Gilbey (2014).

## Blue Jasmine

“I never pay attention to Hal’s business affairs.  
I have no head for that sort of thing”<sup>65</sup>

*Jasmine Foster/French*

### Plot en personage Hal Foster

In *Blue Jasmine* wordt het leven getoond van Jasmine Foster (Cate Blanchett) die, terwijl ze depressief is en volledig aan de grond zit, gedwongen is te verhuizen van New York naar San Francisco en bij haar zus Ginger (Sally Hawkins) in te trekken teneinde haar leven weer op de rails te krijgen. Ze is de voormalige rijke echtgenote van zakenman Hal Foster (Alec Baldwin), die zichzelf van het leven heeft beroofd in de gevangenis, na door Jasmine aangegeven te zijn bij de FBI. Met de piramidestructuur van zijn investeringen heeft hij vele mensen benadeeld, onder wie Ginger en haar inmiddels ex-man Augie. Eenmaal aangekomen in San Francisco blijkt ze haar situatie niet te kunnen accepteren en vervalt ze vervolgens in haar oude gedrag van liegen en de schone schijn ophouden. Ze valt echter door de mand wanneer haar ex-zwager haar hiermee in het bijzijn van haar nieuwe vlam confronteert, waarna ze, ingehaald door haar verleden, tenslotte definitief instort.

*Blue Jasmine* valt met zijn filmische kenmerken binnen de meer dan veertigjarige traditie van Woody Allen films, die meestal draaien rond een aantal vaste grote thema’s: liefde, seks, God, dood, relaties met of de houding ten opzichte van vrouwen en de absurditeit van het menselijk bestaan.<sup>66</sup> Vaak portretteert hij de bevoorrechte klasse, die zich voortbeweegt in wat een gesloten wereld lijkt en

---

<sup>65</sup> Reactie van Jasmine op een opmerking ‘Ik hoop niet dat je huis wordt afgeluisterd’ van een vrouw van een bevriend echtpaar, nadat ze hun mannen tijdens hun lunch hebben horen overleggen over de schimmige praktijken van hun bedrijven.

<sup>66</sup> Colombani (2010), p. 93, Hirsch (2001), p. 172.



verkent hij in zijn films de vraag hoe serieus comedy kan zijn, waarbij hij geenszins thema's schuwt die traditioneel tot het idioom van een auteur behoren die zich meer op drama richt, zoals ook bij *Blue Jasmine* het geval is. Uit reviews blijkt echter, dat niet iedereen de satire in de film onderkent: de komische ondertoon wordt door sommigen niet onderscheiden.<sup>67</sup> Dat is niet zo vreemd, aangezien het thema van de film, de ondergang van een vrouw nadat ze failliet is geraakt door de zwendelpraktijken van haar echtgenoot serieus is, maar wanneer de kijker door de somberheid van de verbeelde situatie heen kijkt, blijken de maniertjes en denkwijzen van alle personages bijvoorbeeld behoorlijk te zijn uitvergroot, wat ze een karikaturale kwaliteit geeft.<sup>68</sup> De verhaallijn van *Blue Jasmine* verwijst losjes naar Tennessee Williams' toneelstuk *A Streetcar Named Desire*, maar heeft niet als doeleinde om deze tekst rechtstreeks ter discussie te stellen en kan daarom worden beschouwd als een pastiche die resulteert in een lichte vorm van satire.<sup>69</sup> Vanwege de aanwezige komische ondertoon is de insteek voor deze filmanalyse de lezing van de film als comedy en niet als drama. Alvorens in te gaan op de manier waarop het morele oordeel in deze film wordt gestuurd, ga ik eerst in op de representatie van het personage Hal Foster als nazaat van Gordon Gekko.

Alec Baldwin zet met Hal Foster een investeerder neer die in een groot aantal opzichten overeenkomsten vertoont met Gekko. Zo is Hal qua verschijning een gladde, meer dan gemiddeld aantrekkelijke man van middelbare leeftijd, weet hij mensen gemakkelijk met zijn praatjes in te pakken en komt hij over als een rustige, rationele persoon die alles onder controle lijkt te hebben. Zijn frauduleuze praktijken, waarbij hij dus zelfs zijn schoonfamilie niet ontziet, leveren hem veel geld op waarmee hij een luxe levensstijl kan onderhouden en zijn vrouw met dure cadeaus kan verwennen en tot het middelpunt van belangstelling kan maken tijdens de vele chique lunches en feesten, waarbij hun perfect ingerichte appartement in Manhattan en hun diverse buitenverblijven als decor dienen. Zijn gretigheid betreft echter niet alleen financieel gewin, maar is ook gericht op het verkrijgen van zo veel mogelijk vrouwelijke aandacht, wat zich uit in doorlopend geflirt en vele buitenechtelijke relaties, waarvan de film de kijker deelgenoot maakt. De manier waarop in *Blue Jasmine* een beroep doet op het morele oordeel van de kijker laat zich goed laat beschrijven aan de hand van een analyse van een aantal cinematografische karakteristieken uit de narratologie, waarbij vooral focalisatie een belangrijke is maar bij de analyse moet één belangrijk uitgangspunt in ogenschouw worden genomen: Hal is bij aanvang van de film al overleden en de scènes waarin hij voorkomt laten altijd situaties uit het verleden zien. Wat Hal precies doet, wat hij zelf denkt en wat hem beweegt, komt de beschouwer dus niet te weten, omdat in geen enkele scène de situatie wordt weergegeven door zijn eigen ogen en het publiek hem slechts indirect middels flashbacks leert kennen via focalisatie van andere personages:

---

<sup>67</sup> Zie de review van Corliss. Hij vermeldt: "*Blue Jasmine* the auteur's first flat-out-non-comedy in a quarter century"

<sup>68</sup> Hirsch (2001), p. 171. Hirsch beschrijft de essentie van comedy, dat het ontspruit uit de realiteit, maar dat de personages zijn uitvergroot, theateraal gemaakt, 'larger than life'.

<sup>69</sup> Zie de reviews van Cogshell en Richards Cooper. Aan de film *Blue Jasmine* ligt de verhaallijn van een andere tekst ten grondslag.

Hal wordt dus steeds door een interne verteller geïmponeerd.<sup>70</sup> Dit maakt *Blue Jasmine* tot een film waarbij de middelen om het morele oordeel van het publiek te beïnvloeden anders zijn ingezet dan bij *The Wolf of Wall Street* waarin focalisatie en reflectie door de protagonist uit de financiële sector zelf is aangewend als belangrijkste middel. Omdat het merendeel van de flashbacks plaats vindt door de ogen van Jasmine, begin ik met het beschrijven van de ontwikkeling van haar visie op en oordeel over haar echtgenoot.

### **Focalisatie Hal door de ogen van Jasmine en zijn slachtoffers**

Aanvankelijk laat Jasmine een geïdealiseerd blik op haar echtgenoot zien, zoals bijvoorbeeld de openingsscène toont. Wanneer ze enigszins tipsy met een gelukzalige blik op haar gezicht tijdens haar vlucht naar San Francisco doordraaft tegen een onbekende medepassagier over haar geweldige leven met Hal, wordt het publiek in een paar minuten deelgenoot van al de hoogtepunten uit de beginfase van hun relatie: dat hij negen jaar ouder is en al een behoorlijk fortuin had gegenereerd, haar veelvuldig verwent met dure cadeaus en dat de seks geweldig is. Uit alles blijkt dat zij volledig overweldigd is door deze man en vooral door het leven dat hij haar kan bieden, dat status en rijkdom brengt en een positie in de jetset van New York. Langzaam ziet de kijker echter deukjes ontstaan in zijn reputatie, bijvoorbeeld als tijdens een borrel de vrouwen van bevriende echtparen haar vragen of zijn manier van zakendoen wel door de beugel kan, waarop Jasmine hun opmerkingen bagatelliseert door te zeggen dat ze alles ondertekent, aangezien ze gewoon ‘helemaal geen verstand heeft van zaken’. Slechts één keer confronteert ze hem met zijn manier van handelen naar aanleiding van een uitspraak van een kennis, wier man zich heeft teruggetrokken uit Hals bedrijf omdat hij bang was voor sancties van de overheid, waarna hij haar vragen onmiddellijk pareert door aan te dragen dat de echtgenoot van haar vriendin een watje is. Hoewel uit de opmerkingen uit haar directe omgeving en haar lichaamstaal blijkt, dat ze op de hoogte is van zijn financiële misdaden, laat Jasmine zich maar al te graag overtuigen door Hal. Ze is immers berekenend en te veel gehecht aan haar status en luxe leven om iets met dergelijke signalen uit haar omgeving te doen en rekent hem uiteraard niets aan wat bijdraagt aan het behouden van deze levensstandaard.

Jasmine weet lang haar ogen gesloten te houden voor de gretigheid die Hal laat zien in het krijgen van aandacht van vrouwen en vertoont in eerste instantie ontkenninggedrag ten aanzien van zijn affaires, ondanks het feit dat meermalen wordt geopperd dat hij er avontuurtjes op nahoudt en ook voor haar ogen openlijk flirt en afspraakjes maakt met andere vrouwen.<sup>71</sup> Eenmaal confronteert ze hem ermee, maar Hal ontkent dit dan en laat haar duidelijk weten dat hij heel weinig waardering heeft voor de irrationele manier waarop ze de beschuldiging uit. Hoewel haar onderbuikgevoel al heel lang aangeeft dat er andere vrouwen zijn, spreekt zij pas nadat ze eigenhandig heeft vastgesteld dat

---

<sup>70</sup> De visuele focalisatie vindt op zich steeds op een conventionele manier plaats, in de zin dat er gebruik wordt gemaakt van shot en tegenshot.

<sup>71</sup> Hals overspel is onder andere gezien door haar zus, die haar kritische vragen over Hal stelt en hij flirt er in Jasmijnes nabijheid tijdens feestjes en in de sportschool flink op los, onder andere met haar vriendinnen.

bepaalde feiten niet kunnen kloppen, haar vermoedens uit tegen een vriendin, die haar vervolgens bevestigt dat zij de enige is die het niet weet.<sup>72</sup> Jasmine is er kapot van en gaat naar huis om Hal onder zijn ogen te wrijven wat hij haar aandoet. Hij geeft dan onmiddellijk aan dat het deze keer meer is dan een affaire en dat hij zijn huwelijk met haar wil verbreken maar dat hij wel zijn verantwoordelijkheid zal nemen om haar goed verzorgd achter te laten. Het feit dat hij haar wil inruilen voor een jonge Franse au-pair wordt door Jasmine gevoeld als verraad en is in haar ogen onvergeeflijk, waardoor ze in een vlaag van verstandsverbijstering de FBI belt om Hals oplichterspraktijken te verklikken, wat resulteert in zijn inrekening. Op basis van bovenstaande focalisatie van het personage Hal door de ogen van Jasmine, is hij slechts moreel verwerpelijk voor zover het zijn overspel betreft, want ten aanzien van zijn oplichterspraktijken heeft ze zolang als kon moedwillig een graantje meegepikt. Hoewel hierdoor Jasmijnes morele oordeel ten aanzien van Hal niet eenduidig is, geldt dit niet voor een aantal andere personages in de film, die onderdeel uitmaken van Jasmijnes omgeving en slachtoffer zijn van Hals handelswijze: zij keuren de oplichterspraktijken overduidelijk af.

Gingers ex-man Augie is de eerste die Hal als crimineel benoemt, wanneer hij haar er aan herinnert dat Hal degene is die hun geld, gewonnen in een loterij, heeft verduisterd en hun daarmee heeft beroofd van de enige kans op een eigen bedrijf en financiële vrijheid.<sup>73</sup> Gingers veroordeling laat langer op zich wachten omdat ze haar zus een aanzienlijke tijd in bescherming neemt om het oordeel van haar nieuwe vriend Chili niet op voorhand negatief te beïnvloeden, maar naarmate de film vordert wordt haar bestempeling van Hal als oplichter steeds harder en explicieter.<sup>74</sup> Het meest schrijnend is de ontwikkeling van het beeld dat Hals zoon Danny van zijn vader heeft. Aanvankelijk beschouwt Danny hem als held, mede doordat er in zijn schoolomgeving, waar hij heeft gehoord dat zijn vader geld geeft aan goede doelen, erg positief over de instelling van zijn vader wordt gesproken en hij later door Hal geholpen wordt bij een lezing aan Harvard, waardoor Danny in de achting van zijn klasgenoten stijgt.<sup>75</sup> Hal valt uiteindelijk enorm van zijn voetstuk en laat Danny volledig gedesillusionneerd achter, nadat deze ontdekt dat al hun bezittingen en liefdadigheid gefinancierd zijn uit andermans geld. De mening van de slachtoffers van de criminele praktijken komt zowel tot uitdrukking in beeld als in gesproken tekst en tezamen met het feit dat Hal uiteindelijk zelfmoord pleegt, communiceert dit een eenduidige boodschap: misdaad loont niet. Dit is de dramatische lijn van het verhaal, maar omdat Hal is overleden en Jasmine zich nog wel in de omgeving van de slachtoffers ophoudt is voor de toepassing van satire als genre de focus verlegd naar haar personage, waardoor *Blue Jasmine* ook nog een andere kritiek poneert.

---

<sup>72</sup> Jasmine komt erachter dat hij in Parijs is geweest met een Franse au-pair, alwaar hij zijn horloge is vergeten in The Ritz. The Ritz belt naar zijn woonhuis om te laten weten dat hij zijn horloge heeft laten liggen.

<sup>73</sup> Merk hier op dat hier gebruik wordt gemaakt van één van de neoliberale fantasieën. Zoals genoemd is één van de kansen de iedereen ter beschikking staat om een betere positie te verwerven, het winnen van een prijs.

<sup>74</sup> Later blijkt uit hun reacties naar Jasmine toe, dat Ginger Chili en haar kinderen wel heeft ingelicht over de precieze aard van de oplichterspraktijken.

<sup>75</sup> Hal geeft hierbij aan dat dit behoort tot de verantwoordelijkheden van de bevoorrechte klasse.

## Verleggen focus kritiek op personage Jasmine

Filmwetenschapper Foster Hirsch beschrijft als één van de elementen in het onderscheid tussen drama en comedy, dat het verloop van de eerstgenoemde kan worden omschreven als een rechte lijn naar het onvermijdelijke, terwijl het verloop van comedy eerder cirkelvormig is. Steeds dezelfde dingen blijven de protagonist overkomen en er vloeit geen leereffect uit voort: in plaats van transformatie laat comedy juist herhaling zien.<sup>76</sup> Herhaling is precies het kernwoord van Jasmijnes personage, dat haar hautaine houding, het toedekken van de oplichterij van haar man en de leugens om de sociale ladder te beklimmen die ze als society lid in tentoonspreidt in New York zelfs na haar gedwongen verhuizing naar San Francisco niet weet los te laten en deze tactieken evengoed op haar nieuwe vlam weer toepast: zij profileert zich opnieuw als de verpersoonlijking van de trophy wife, die het aan de haak slaan van een rijke man als de enige optie ziet om in weelde te kunnen leven. Hieruit blijkt wel, dat Jasmine op geen enkele manier kan accepteren dat haar oude leven voorbij is. De humor in deze film vloeit in belangrijke mate voort uit het portretteren van het personage Jasmine, op een manier die tegelijkertijd wreed en grappig is, in al haar pogingen om haar zorgvuldig opgebouwde zelfbeeld in stand te houden, wat behalve in haar houding en maniertjes tot uitdrukking komt in het hardnekkig vasthouden aan de paar designeritems die ze nog over heeft om te dragen. Ook is er een aantal specifieke situaties te benoemen waaruit haar verbetering blijkt.

Ten eerste in de manier van verwerpen van de *lower class* omgeving en de hiertoe behorende subjecten, doordat het Jasmine niet lukt om haar walging ten opzichte van beiden onder stoelen of banken te steken, wat Blanchett zowel verbaal als op een karikaturale wijze in lichaamstaal verbeeldt. Ten tweede doordat ze niet begrijpt dat ook zij de rest van haar leven zal moeten werken voor haar geld: haar baan als baliemedewerker bij een tandarts beschouwt ze als tijdelijk en neemt ze slechts aan omdat ze zo haar computeropleiding kan financieren, die het mogelijk maakt haar droom als binnenhuisarchitect te vervullen en die haar in contact brengt met een vriendin aan wie wordt gevraagd of ze nog bemiddelde mannen kent. Ten derde zit de humor in het uitspelen van de relatie en vooral het contrast tussen zussen Jasmine en Ginger en hun werelden, die op interpersoonlijk niveau bijvoorbeeld wordt getoond, door het vergelijken van de warme hartelijke ontvangst van Jasmine als zij in San Francisco aankomt met de kille afstandelijke reactie van de Fosters als Ginger en Augie hen bezoeken in New York. Ook komt dit tot uitdrukking in de *mise-en-scène*, door het presenteren van het claustrofobische en bont ingerichte huis van Ginger tegenover de enorme villa's met zwembad waarin Jasmine met Hal woonde en de sfeer bij de televisieborrels van Ginger versus de tuin- en jetsetfeesten die Jasmine organiseert. Het resultaat van deze manier van portretteren van Jasmine, is dat de kijker op een luchtige manier deelgenoot wordt gemaakt van haar val van de sociale ladder en het contrast tussen haar oude en nieuwe leven, een bestaan dat ze eigenlijk niet aankan en waarvan ze depressief wordt en in de war raakt. Dit laatste wordt cinematografisch ondersteund doordat de belichting en het hieruit voortvloeiende kleurschema niet mee verandert en de scènes uit Jasmijnes

---

<sup>76</sup> Hirsch (2001), p. 176.

heden en verleden precies dezelfde warme gele gloed hebben bij de momenten van overgang, zodat voor de kijker moeilijk is te onderscheiden welke tijd precies is verbeeld en heden en verleden even samen lijken te vallen conform haar beleving en de staat van ontkenning waarin ze verkeert (afb. 6).<sup>77</sup>



Afb. 6. Jasmine en Hal tijdens en jetset diner bij hun thuis en een shot uit de daaropvolgende scène in de benauwde slaapkamer van Ginger: kleur en sfeer blijven hetzelfde, zodat verleden en heden samen lijken te vallen.

Ontkenning is een ander aspect dat humor in de film inbrengt, aangezien het voor de kijker overduidelijk is, dat Jasmine in stand probeert te houden wat allang verdwenen is en hierbij onmiskenbaar de plank mislaat. Waar bovengenoemde voorbeelden allen tot doeleinde hebben de kijker deelgenoot te maken van de manier waarop Jasmine de situatie beleeft waarin ze terecht is gekomen, is focalisatie van haar via de slachtoffers ingezet als ironisch middel.

Jasmines faillissement en het feit dat ze gedoemd is in de omgeving van een aantal van de slachtoffers te leven heeft maar één reden: dat heeft ze zelf veroorzaakt door Hals criminele praktijken aan te geven bij de FBI.<sup>78</sup> Dit is een ander element dat *Blue Jasmine* komisch maakt: dat ze van tevoren de ironie van het over zichzelf afgeroepen noodlot niet in heeft kunnen schatten. Jasmine kan dan aan de ene kant door haar opportunisme en berekendheid wel lijken op de perfecte uitdrager van neoliberale waarden, dit geldt echter slechts voor één kant van de vrijheid die het systeem verschaft: dat alles mag worden gebruikt om geld en bezittingen te vergaren. Aan de andere kant is ze niet slim genoeg om de berekenende houding door te zetten en haar eigen frustratie naast zich neer te leggen als de keerzijde van de onbeperkte vrijheid zich openbaart, namelijk als ze er bij de ontdekking van Hals overspel achter komt dat hij ook in de echtelijke sfeer de regels niet zo nauw neemt. Jasmine blijft twee dingen hardnekkig ontkennen, behalve dat haar luxe leventje voorbij is ook dat ze de positie waarin ze verkeert over zichzelf heeft afgeroepen: ze geeft te kennen dat ze zich in twee opzichten slachtoffer voelt van Hal, namelijk door zijn overspel en door het feit dat het zijn criminele praktijken zijn, waardoor zij nu aan de grond zit. Uit de reacties van de mensen uit haar omgeving is duidelijk, dat zij een andere mening zijn toegedaan, zelfs al zijn zij niet direct slachtoffers van Hal. De eerste keer dat er een oordeel over haar wordt uitgesproken is zoals eerder genoemd, door één van haar *upper class* vriendinnen tijdens een tuinlunch, die haar na haar antwoord dat ze alles blind ondertekent omdat ze toch geen verstand heeft van zaken van replek dient dat wat zij doet een typisch voorbeeld is van ‘de andere kant op kijken’. Harder is het oordeel van de slachtoffers die tijdens het verloop van de film steeds explicieter de schuldvraag rond haar en ook hun eigen situatie bij haar leggen, want uit hun

<sup>77</sup> Zie Ryan Gilbey's observatie: <http://www.newstatesman.com/2013/09/escape-new-york>.

<sup>78</sup> Hals verbazing bij zijn arrestatie geeft aan dat er geen enkele aanleiding is om ervan uit te gaan, dat dit ook gebeurd zou zijn zonder haar telefoontje.

reacties blijkt dat zij Hal en Jasmine beoordelen als koppel en de criminaliteit als gezamenlijk wangedrag, aangezien Jasmine evengoed heeft kunnen genieten van het geld dat Hal bij elkaar heeft gezwendeld. Omdat Hal overleden is, zij zich in hun omgeving bevindt en er nog steeds hetzelfde gedrag van liegen en bedriegen op na houdt, waarbij zij blijft ontkennen dat zij ook maar enigszins schuldig is aan eenieders armoedeval, lokt ze een direct uitspreken van de slachtoffers van haar aandeel in de schuldvraag uit. Uiteindelijk delen ex-zwager Augie en Hals zoon hierin de genadeklappen uit: de eerstgenoemde door haar leugens bloot te leggen op het moment dat ze met haar nieuwe verovering en ticket naar een beter leven een verlovingsring wil uitzoeken en de laatstgenoemde door tegen haar te zeggen hij weliswaar erg teleurgesteld is in zijn vader, maar haar altijd nog meer haat, omdat zij Hal heeft aangegeven bij de FBI.

De vraag of *Blue Jasmine* elementen bevat die oproepen tot een kritische kijk op de ongebreidelde vrijheid en het veroordelen van het kille consumentisme van het neoliberalisme, kan niet anders dan bevestigend beantwoord worden. Immers, dit negatieve oordeel ten aanzien van Hals praktijken wordt door zijn slachtoffers uitgesproken en komt tot uitdrukking in het feit dat hij zelfmoord pleegt, waardoor de kritiek op zijn gedrag duidelijk leesbaar is voor het deel van het publiek, dat de door Hal uitgedragen waarden veroordeelt. Voor de fervente aanhangers van het neoliberalisme is zijn gedrag echter slechts een manifestatie van de waarden van de ideologie en daarom niet direct afkeurenswaardig. Door echter de focus te verleggen naar het personage Jasmine en de gebeurtenissen voornamelijk door haar ogen te beschrijven, wordt de aandacht gevestigd op het stereotype van een vrouw dat zich veelvuldig ophoudt in de kringen van de aanhangers van de neoliberale waarden, namelijk de golddigger of trophy wife, die een rijke man aan de haak probeert te slaan om een onbezorgd leven te kunnen leiden. Met ironie als middel wordt Jasmijnes gedrag harder veroordeeld dan Hals misdaden en precies omdat zij als stereotype herkenbaar is en tot onderwerp van spot wordt gemaakt door enerzijds berekend en anderzijds toch net niet slim genoeg te zijn verbeeld, waardoor ze zichzelf maar bovenal haar echtgenoot ten gronde richt, voorziet deze film ook in een kritische beschouwing van gedrag dat door de aanhangers van neoliberale waarden als bedreigend wordt gezien. Anders dan bij *The Wolf of Wall Street*, waarin deze mores juist uitvergroot en daarmee bevestigd worden, geeft *Blue Jasmine* wel een ondermijnende reflectie op neoliberale waarden wat het tot een meer subversieve film maakt dan de eerstgenoemde. Om tot dit resultaat te komen zijn twee doelwitten ingezet als onderwerp van veroordeling: Hal om de niet aanhangers van het neoliberalisme aan te spreken en Jasmine om ook een appèl te doen op de aanhangers van deze ideologie.

Na het bespreken van *Blue Jasmine* en *The Wolf Wall Street*, twee films met een conventioneel narratieve structuur waarbij de analyse van focalisatie van de protagonisten tot heldere inzichten leidt is het volgende hoofdstuk gewijd aan de analyse van *Cosmopolis*, een film waarbij de kijker aanzienlijk minder grip krijgt op zowel het verhaal als de protagonist.

## Cosmopolis

“The urge to destroy is a creative urge.”<sup>79</sup>

*Eric Packer*

“My concern is with the rhythms of nature.... I work inside out, like nature.”<sup>80</sup>

*Jackson Pollock*

“The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them.”<sup>81</sup>

*Mark Rothko*

### Plot en focalisatie protagonist Eric Packer

*Cosmopolis* laat de laatste dag zien uit het leven van de 28-jarige multimiljonair Eric Packer (Robert Pattison), die aan het hoofd staat van een multinational, waarin het geld verdiend wordt met slimme transacties op de geldmarkt door te anticiperen op de ontwikkeling van koersen in de toekomst. Vastbesloten om zijn haar te laten knippen door de kapper uit zijn jeugd, laat hij zich van het kantoor in Manhattan rijden naar zijn oude buurt in een aangepaste witte limousine annex mobiel kantoor, een tocht waarbij verschillende mensen instappen met wie hij diepgaand filosofische of juist hele triviale gesprekken heeft: meerdere medewerkers, zijn kunstadviseur en de dokter die zijn dagelijkse medische check up doet. Packer komt in een verkeersopstopping terecht, want al snel blijkt dat hij een turbulente dag heeft uitgekozen om aan de andere kant van de stad te komen: de president is op bezoek, er zijn meerdere antikapitalistische demonstraties en er is een langzame optocht voor de begrafenis van een soefi rapper, waardoor de rit de gehele dag in beslag neemt. Bovendien laten zijn beveiligingsmedewerkers hem weten dat zij ook nog doodsbedreigingen hebben gekregen aan zijn

---

<sup>79</sup> Zinsnede die wordt uitgesproken door Packer als kenmerk chieft of theory Vija Kinski aan hem vraagt waar anarchisten in geloven. Zij geeft daarna aan dat het ook een kenmerk is van kapitalistisch gedachtegoed.

<sup>80</sup> Emmerling (2003), p. 48.

<sup>81</sup> Rodman (1961), p. 93.

persoonlijk adres. Nadat hij zijn gehele vermogen verliest door hardnekkig te speculeren op een koersval van de yuan, is hij ervan overtuigd dat hij zijn visionaire vermogens kwijt is geraakt, waarna hij een onomkeerbaar pad tot zelfdestructie volgt, dat uiteindelijk resulteert in de dood door een kogel van zijn stalker.

*Cosmopolis* is gebaseerd op Don DeLillo's gelijknamige roman, waarvan Cronenberg de zinsneden van de boekpersonages letterlijk heeft overgenomen en bij het uitspreken ervan de hoofden van de acteurs prominent in beeld brengt, wat veel aandacht voor de uitgesproken tekst afdwingt.<sup>82</sup> De interne gedachtewereld van Packer, die in het boek zijn denk- en handelwijze ondersteunt, is echter niet in de film opgenomen. Het resultaat hiervan, tezamen met het uitdrukingsloze gezicht en het statische acteerwerk van Pattison, is vervreemdend en zorgt ervoor dat hij een enigma blijft: het is onduidelijk wat hem precies bezighoudt en drijft. Hoewel Packer net als Gekko exorbitant rijk is, aan het hoofd van een organisatie staat en een glatte verschijning is, zijn er meer verschillen dan overeenkomsten tussen beiden, bijvoorbeeld dat de eerstgenoemde niet communicatief is, hij afstandelijk is naar zijn werknemers en hij altijd zijn superioriteit moet laten blijken. Dit komt allemaal tot uitdrukking in de manier waarop focalisatie plaatsvindt via zijn medewerkers, die hem in zijn hiërarchische positie bevestigen. Zo adresseert hij zijn orders veelal in *pluralis majestatis*, is langdurige samenwerking geen garantie voor loyaliteit en maakt hij met een aantal van hen gedurende de gesprekken niet eenmaal oogcontact.<sup>83</sup> Zijn superioriteit laat hij ook blijken door zijn medewerkers vragen te stellen die op existentieel niveau geïnterpreteerd kunnen worden en ze vervolgens bij de beantwoording ervan op hun plaats te zetten.<sup>84</sup> De mensen in Packers omgeving zijn voornamelijk ingezet om hem te laten reflecteren op zijn eigen leven, waarbij de rol van zijn medewerkers grotendeels beperkt blijft tot het bevestigen van zijn eigen opvattingen, omdat zij precies lijken te weten wat er in zijn hoofd omgaat en hierop inspelen.

Packer is al zeer jong multimiljonair geworden, heeft inmiddels het gevoel dat zijn beste jaren achter hem liggen en is als 28-jarige al overvallen door een ultieme verving, die hij tracht te verdrijven door het kopen van extreem dure dingen zoals een onbruikbaar militair vliegtuig waarvoor hij meer dan dertig miljoen dollar neerlegt. Ook is hij, behalve de eigenaar van een aangepaste limo, die van alle gemakken is voorzien, in het bezit van een snelle en een langzame privélift in zijn appartementengebouw waartussen hij afhankelijk van zijn gemoed kan kiezen en heeft hij zijn zinnen gezet op de aankoop van alle werken in de Rothko-kapel. De vraag waarom hij dit laatste zo graag wil, wordt door hem beantwoord met 'omdat hij het nu eenmaal kan kopen', waarmee Packer, tezamen met

---

<sup>82</sup> DeCarli (2012), p. 56. De nadruk op de tekst maakt *Cosmopolis* ook een 'praatfilm'.

<sup>83</sup> Hij maakt zowel geen oogcontact met hoofd beveiliging Torval als met hoofd technologie en start-up maat Shiner geen oogcontact en de eerstgenoemde wordt zonder reden door hem omgebracht.

<sup>84</sup> Omdat ze dit weten anticiperen ze hier op voorhand op en wordt Packers vraag "How do you know we're in the car instead of the office" door Shiner beantwoord met "If I answer that question, I know I'll say something halfway clever but mostly shallow and probably inaccurate on some level. Then you'll pity me for having been born" en wordt "Why do we still have airports? Why are they called airports?" door de 22-jarige valuta analist Michael Chin beantwoord met "I know I can't answer these questions without losing your respect".



het excessief willen verwerven, zijn kapitalistische *mindset* blootgeeft.<sup>85</sup> Hierbij valt één punt op: bij het verwerven van deze goederen wordt hij niet, zoals Jordan Belfort en Hal Foster, gedreven door status en vertoon voor de buitenwereld, maar door de mogelijkheid dat het bezitten ervan hem faciliteert in het genieten in seclusie, afgesloten van een omgeving die hem geen intellectuele uitdagingen biedt. Packer is namelijk, anders dan de andere twee protagonisten die vertegenwoordigers zijn van het cognitief kapitalisme dat gericht is op communicatie, een representant van het informationeel kapitalisme, waarbij de nadruk ligt op *dataflows* en netwerken, dus juist niet op intermenselijk contact. Hoewel focalisatie duidelijk kan maken aan het publiek dat Packer in de ogen van zijn omgeving een onsympathieke en van de wereld vervreemde persoonlijkheid is, die graag zijn leefomgeving naar zijn hand zet, schiet dit als instrument om de film te analyseren tekort, omdat Cronenberg een ander type cinema creëert dan Stone, Scorsese en Allen door de belichaamde ervaring het belang van het narratief in *Cosmopolis* in hoge mate te laten overschrijden, waartoe hij twee mechanismen inzet: mimetische identificatie en haptische visualiteit.

### **Mimetische identificatie: belichaamde ervaring door opheffen afstand**

Volgens mediatheoreticus Vivian Sobchack dragen ook andere zintuigen dan het oog bij aan de filmbeschouwing, wat filmervaring tot een lichamelijke beleving maakt. Perceptie, het ontdekken van betekenis in data, is volgens haar een proces dat zowel coenesthetisch als synesthetisch is.

Coenesthetisch verwijst hierbij naar het fenomeen dat de menselijke waarneming in aanleg gelijkwaardig is verdeeld over verschillende zintuigen waartussen veel kruisuitwisselingen plaatsvinden.<sup>86</sup> Synesthetisch betekent dat een prikkel via het ene zintuig uitgewisseld of vertaald kan worden naar prikkels via een ander zintuig, omdat de principes voor representatie onderdeel zijn van een perceptueel systeem dat gemeenschappelijke uitgangspunten heeft voor visie en tast: dit heeft tot gevolg dat wat het oog waarneemt bijvoorbeeld direct kan worden omgezet in een gevoel.<sup>87</sup>

Waar voor Sobchack het proces van de waarneming zelf voorop staat focust Shaviro, zoals eerder genoemd in de Quaaludes scène bij *The Wolf of Wall Street*, op mimetische identificatie met de gerepresenteerde lichamen op het scherm. In de door Cronenberg gehanteerde variant wordt de materialiteit van het lichaam in hoge mate benadrukt, wat resulteert in een directe lichamelijke ervaring van de beschouwer door het opheffen van de afstand van de kijker tot het gerepresenteerde lichaam.<sup>88</sup> Afstand tussen de beschouwer en het scherm maakt objectificatie en daarmee een bepaalde mate van controle over wat men waarneemt mogelijk, zoals bijvoorbeeld wordt beschreven in Laura Mulveys psychoanalytische theorie van voyeuristische separatie: afstand maakt heimelijk gluren en

---

<sup>85</sup> De vraag wordt hem gesteld door zijn kunstadviseur Didi Fancher, die hem vervolgens antwoordt dat ze dat niet voor hem gaat regelen omdat ze van mening is dat een dergelijk werk de gemeenschap toebehoort.

<sup>86</sup> Sobchack (2004), p. 69. Deze manier van waarnemen is de generieke conditie bij een kind voordat het de 'logische' en 'hiërarchische juiste' ordening van de waarneming door de zintuigen heeft aangeleerd.

<sup>87</sup> Sobchack (1992), pp. 76-81. Beschouwd vanuit de fenomenologie betekent dit dat er geen tussenkomst is van een symbolische interpretatie naar een betekenisgeving, maar dat het vertalen van het gerepresenteerde naar een gevoel op een directe manier plaatsvindt.

<sup>88</sup> Shaviro (1993), pp. 131, 149. Anders dan in zijn eerdere films past Cronenberg dit mechanisme in *Cosmopolis* op een iets minder directe manier toe.

daarmee identificatie met de protagonist veilig, het opheffen ervan werkt bedreigend.<sup>89</sup> Alvorens ik echter de manier beschrijf waarop mimetische identificatie in *Cosmopolis* werkt, ga ik eerst in op de vorm van kapitalisme die is verbeeld, omdat deze volledig is verweven met het personage Packer en deze bepalend is voor de context waarin de filmervaring plaatsvindt.

Het decor voor de film is een wereld in een posthumaan tijdperk waarin, zoals literatuurwetenschapper N. Katherine Hayles omschrijft, ‘informatieel patronen de voorkeur krijgen boven materiële bepaaldheid en de mens niet langer een centrale positie inneemt’.<sup>90</sup> Het informatieel kapitalisme en de bijbehorende netwerkmaatschappij omvat, behalve het fluïde worden van identiteiten, een globale expansie van gegevens door nieuwe informatietechnologieën, die gepaard gaat met een versnelling van interacties en van analysetechnieken gebaseerd op *dataflows* in plaats van geïsoleerde eenheden en individuen.<sup>91</sup> Een maatschappelijk gevolg van de afhankelijkheid van *dataflows* en versnelling van de analyseprocessen waarmee gegevens tot informatie worden omgevormd is, dat de mens als factor in het arbeidsproces in belang afneemt en dat de snelheid van informatieverwerking zo hoog wordt dat slechts enkelen een relevante bijdrage kunnen leveren.<sup>92</sup> Zijn superieure intelligentie, zijn rationele afstandelijkheid, zijn abstract redeneervermogen om patronen in dergelijke *flows* te ontwaren en het aanwenden van deze kennis om op de internationale geldmarkt een fortuin te verdienen door gebruik te maken van het systeem zelf, maken Packer tot de verpersoonlijking van het informatieel kapitalisme. Hoewel deze beschrijving van zijn leefwereld vanwege de bovenmatige fixatie op informatie en de diepgaande analyse ervan impliceert dat zijn personage is geworteld in het immateriële en niet lichamelijke, in tegenstelling tot het stoffelijke en lichamelijke, is niets minder waar: Cronenberg heeft Packer tot een protagonist gemaakt in wie beiden zijn verenigd.

Packer hecht namelijk grote waarde aan het fysieke waarbij twee punten opvallen, die hem steeds in contrast met zijn kersverse echtgenote Elise (Sarah Gadon) positioneren: zijn eetlust en zijn libido. Hij onderbreekt zijn trip drie maal voor het nuttigen van een maaltijd met haar en zowel tijdens het ontbijt, lunch als diner neemt hij grote hoeveelheden voedsel tot zich inclusief de portie van zijn vrouw, die steeds opnieuw te kennen geeft geen trek te hebben.<sup>93</sup> Op het gebied van seks is het van hetzelfde laken een pak, want Packer heeft gedurende de dag seks met twee andere vrouwen, zijn kunstadviseur Didi Fancher en zijn lijfwacht Kendra, maar blijft ook steeds opnieuw pogingen doen om haar over te halen om met hem naar bed te gaan tot het moment dat zij aangeeft dat ze aan hem ruikt dat hij het met anderen heeft gedaan en daarvan walgt. Hoewel de seks er enigszins instrumenteel

---

<sup>89</sup> Mulvey (1992), p. 25, Metz (1982), pp. 49-50. Mulvey verwijst hierbij naar het feit dat de kijker in het donker zit en zowel afstand heeft tot het scherm als tot andere kijkers, Metz refereert aan de vaste positie van de kijker op afstand van het scherm, zoals beschreven in de apparatus theorie van filmhistoricus Leo Baudry.

<sup>90</sup> Hayles (1999), pp. 2-3, 110.

<sup>91</sup> Peters, Britez & Bulut (2009), pp. 22-24.

<sup>92</sup> Sassen (2014): pp. 213, 219.

<sup>93</sup> Packer neemt zelfs wat hij niet op heeft gemaakt mee om in de auto verder op te eten, zoals blijkt tijdens zijn gesprek met zijn kunstadviseur. Ook zegt hij echt nooit nee als hem eten wordt aangeboden: ook bij de kapper slaat hij het aanbod tot het nuttigen van een broodje niet af.

uitziet en hij wellicht de meest sensuele ervaring heeft op het moment dat de daad slechts verbaal blijft, zoals het geval is in het gesprek dat plaatsvindt tussen hem en zijn hoofd financiën Jane Melman terwijl hij een prostaatonderzoek ondergaat, blijkt uit bovenstaande dat lichamelijke bevrediging wel degelijk belangrijk is in Packers leven. Cronenberg staat erom bekend dat hij passies weet uit te drukken in fysiologische transformaties van zijn protagonisten, maar heeft het in *Cosmopolis* gemakkelijk door zijn keuze voor Pattison als Packer.<sup>94</sup> De dichotomie tussen handelen vanuit het hoofd met rationele principes als uitgangspunt en voortgedreven worden door de honger naar lichamelijke bevrediging komt bij Pattison tot uitdrukking in de fysionomie van zijn hoofd, in de tegenstelling tussen de bovenkant van zijn gezicht, waar de overgedimensioneerde ogen uitbulken onder een lichtgewelfde voorhoofd een totaal opgaan in cerebrale activiteiten suggereren en zijn hoekige enigszins naar voren staande kaak die een bepaalde honger uitstraalt en dus fysieke gerichtheid uitdrukt.<sup>95</sup>

In Packer is het apollinische en het dionysische verenigd in een broos evenwicht waarin de eerstgenoemde geestesgesteldheid lange tijd de overhand heeft, maar waarbij de fascinatie voor de laatstgenoemde in de loop van de dag steeds meer op zijn gezicht is af te lezen en de aantrekkingskracht hiervan tenslotte te groot wordt.<sup>96</sup> Op het moment dat hij zijn visionaire vermogen te voorspellen is kwijtgeraakt, blijft vasthouden aan een koersdaling van de yuan en daarmee zijn gehele vermogen verspeeld, wordt het evenwicht in de balans tussen zijn rationele, informationele en onstoffelijke kant en zijn gulzigheid naar het materiële en lichamelijke bevrediging ruw verstoord en slaat door ten faveure van de laatstgenoemde. Dit is zichtbaar gemaakt in Packers lichaam en de relatie die hij ermee heeft: zijn geestelijke desintegratie wordt weerspiegeld in het toetakelen van zijn uiterlijke verschijning doordat zijn onberispelijke voorkomen allereerst na elke seksuele daad wordt aangetast omdat hij zich van kledingstukken ontdoet, vervolgens zijn gezicht en kleding wordt besmeurd door een demonstrant die een taart in zijn gezicht drukt en hij tenslotte de kapperszaak verlaat met een half geknipt kapsel. De fysieke ervaring waar hij op uit is, heeft uiteindelijk niet meer de zoektocht naar lust als doeleinde, maar wordt gedreven door de wens om extreem te voelen, een verlangen dat hem onverschillig maakt voor zijn eigen veiligheid en dat slechts bevredigd kan worden door pijn, wat culmineert in het feit dat hij zichzelf in zijn eigen hand schiet. Door deze directe aanslag op zijn eigen lichaam wordt elke afstand tot Packers lichaam opgeheven, wat deze scène tot een nare ervaring voor de kijker maakt. Mimetische identificatie is echter ook nog op een tweetal andere manieren uitgewerkt in *Cosmopolis*.

In zijn dissertatie over DeLillo's roman *Cosmopolis* benoemt Daan Wesselman twee tendensen in beschouwing van de relatie tussen lichaam en technologie, die bijdragen tot de belichaamde ervaring van het verhaal en die ook visueel gemaakt zijn in de film: fragmentatie en

---

<sup>94</sup> Shaviro (1993), pp. 131, 149. Shaviro beschrijft diverse fysiologische transformatie in films van Cronenberg, zoals bijvoorbeeld de integratie tussen het lichaam van de protagonist en een videorecorder in *Videodrome*.

<sup>95</sup> Gilbey (2012), p. 54. In zijn observatie maakt Ryan Gilbey voor het lichaamsdeel kaak een vergelijking met Ted Hughes' Iron Man.

<sup>96</sup> Apollinisch: rustig, doordacht, beheerst. Dionysisch: extatisch, ondoordacht, onbeheerst.

augmentatie.<sup>97</sup> Het eerstgenoemde is uitgewerkt door het dagelijkse lichamelijke onderzoek, het resultaat van Packers obsessieve relatie met de gesteldheid van zijn lichaam, intiem in beeld te brengen voor de beschouwer, waarbij vooral het scala aan gezichtsuitdrukkingen van Packer tijdens het prostaatonderzoek boekdelen spreekt (afb. 7). De fragmentatie zit in het feit dat bij het onderzoek



Afb. 7. Eric Packers dagelijkse medische check-up. Onder: de gezichtsuitdrukkingen tijdens het prostaatonderzoek.

twee onderdelen van zijn lichaam worden benoemd, die beiden afwijkend zijn van de norm en daarom verontrustend zijn maar die hem, met zijn obsessie voor patronen, tegelijkertijd benieuwd maken naar de betekenis ervan: een moedervlek en zijn asymmetrische prostaat. De vraag of er wat aan de moedervlek gedaan moet worden beantwoordt de arts echter slechts met “let it express itself”, een devies dat kenmerkend wordt voor zijn gedrag. De asymmetrische prostaat is slechts een onschuldige variatie van de natuur is, maar wel één waarnaar hij er had moeten luisteren voor het doorgronden van het koersontwikkeling van de yuan: zijn lichaam probeert hem duidelijk te maken dat hij niet alleen had moeten kijken naar de patronen en de balans, maar juist de anomalie, de afwijking van de norm, in zijn analyses had moeten betrekken. De fragmentatie van deze twee onderdelen isoleren twee instrumenten, waarmee zijn lichaam tot hem spreekt en maken de kijker via een directe ervaring duidelijk dat Packers lichaam in *Cosmopolis* een belangrijke bron van informatie is.<sup>98</sup>

Cronenberg, ook wel de meester van de body horror genoemd, aangezien hij in eerdere films technologische fetisjen uitdrukt in samensmeltingen van mens en machines, laat de mensheid in *Cosmopolis* echter zien in een ander proces van pijnlijke transformatie, door Packer onafgebroken toegang te bieden tot datastromen in een wereld waarin geld is getransformeerd tot pure data zonder

<sup>97</sup> Wesselman (2012), p. 106. Wesselman verwijst hierbij naar de ideeën van Tim Armstrong in *Modernism, Technology and the Body* (1996) met betrekking tot de notie die moderniteit met zich meebrengt: het wijst op de beperkingen van het lichaam, maar tegelijkertijd op de mogelijkheden om deze beperkingen te compenseren, bijvoorbeeld door protheses.

<sup>98</sup> Het overstijgt daarbij de reductie, door het dagelijks terugkeren van de controles, van het lichaam tot informatiestromen, die weer tot statistieken worden verwerkt, zie Wesselman (2012), pp. 113-114.

fysieke tegenhanger in de echte wereld.<sup>99</sup> De film hanteert als instrument voor augmentatie van zijn lichamelijke functionaliteit de hagelwitte verlengde limousine, die van de buitenkant anonimiteit biedt omdat deze, zoals de openingsscène laat zien, dezelfde verschijningsvorm heeft als andere auto's uit Packers wereld, maar van binnen volledig is aangepast om hem te faciliteren in het maken van zijn analyses en het behouden van absolute controle over zijn bedrijf. Door deze aanpassingen kan de limo als een prothese worden beschouwd, een verlengstuk waarmee de functionaliteit die zijn lichaam en brein van nature al heeft verbeterd wordt, terwijl door de presentatie van de limo en Packer als een soort nieuwe eenheid, de kijker direct ervaart hoe het is om net als de protagonist steeds toegang te hebben tot data en de wereld via de limo als gemedieerd te ervaren.<sup>100</sup>

Om hem van als deze functionaliteiten te voorzien is het interieur van de limo volledig omgebouwd: in het meubilair geïntegreerde beeldschermen voorzien in een continue gegevensaanlevering en multifunctioneel ingerichte ruimte doet zowel dienst doen als mobiel kantoor, boardroom, slaap- en dokterskamer (afb. 8). De geïntegreerde elektronica resulteert zowel in een



Afb. 8. In het interieur geïntegreerde, deels interactieve beeldschermen stellen Packer in permanente verbinding met de buitenwereld.

futuristische als retro uitstraling, waarbij dit laatste wordt veroorzaakt door de banden van chroom en licht, die overeenkomsten vertonen met jukeboxes uit de jaren vijftig en het gebruik van wortelnoten hout (afb. 9). Dit laatste suggereert, in tegenstelling tot het koele kleurenpalet dat de in de auto geschoten scènes een afstandelijkheid geeft, een bepaalde warmte die de geborgenheid benadrukt van de auto: het is namelijk een instrument dat Packer faciliteert om zich op een veilige en beschutte manier door de stad te bewegen, doordat ze kogelvrij en geluidsdicht is gemaakt en de ramen geblindeld kunnen worden. De limo, door Wesselman beschreven als ‘mobile node in the network of global capital’, schept door de ingebouwde technologische oplossingen dus de mogelijkheid tot een

<sup>99</sup> DeCarli (2012), p. 55.

<sup>100</sup> Wesselman (2012), pp. 108-110.



Afb. 9. Wortelnotenhout en lichtbanden die refereren aan jukeboxes uit de jaren vijftig: geborgenheid door retro uitstraling.

anoniem en autonoom voortbewegen binnen de stad, waarbij de wereld vanachter de ramen en middels schermen gemedieerd binnen kan komen.<sup>101</sup> Als omhulling voor Packer vormt de limo het plaatsvervangende contact met enerzijds de virtuele wereld en anderzijds de stad als fysieke buitenwereld. Deze laatstgenoemde relatie is wederkerig en de limousine is ook het enige element, dat ook door de fysieke buitenwereld aangeraakt en aangetast wordt, waardoor het kan worden beschouwd als plaatsvervanger voor Packers ‘huid’. Het resultaat van dit alles is, dat Packer niet alleen in gedrag maar ook fysiek tot personificatie van het informationeel kapitalisme is gerepresenteerd en dat de augmentatie van de functionaliteit van Packers lichaam middels de limo meervoudig is ingezet als instrument: het vermogen tot data analyse en controle wordt ermee vergroot, het biedt veiligheid, is een middel tot voortbeweging en is zijn plaatsvervangende contact met de buitenwereld.

Hoewel bovenstaande voorbeelden oproepen tot mimetische identificatie en daarbij de afstand tot de protagonist opheffen, wekken ze geen conventionele identificatie met zijn personage op maar werken juist vervreemdend omdat ze de kijker te intiem deelgenoot maken van zijn lichaam en zijn beleving: ze leveren daardoor een bijdrage aan de perceptie van Packer als zonderling en bizar. Dit vormt een andere factor die, naast het ondergeschikt zijn van een traditioneel narratief, resulteert in het effect dat het voor de kijker moeilijk is om deze film te bevatten. Hetzelfde geldt voor haptische visualiteit een andere manier om een belichaamde filmervaring op te roepen, die in tegenstelling tot bovenstaande variant, juist niet oproept tot identificatie.

### Haptische visualiteit en belichaamde ervaring zonder identificatie

*Cosmopolis* eindigt met in elkaar overvloeiende close ups van een aantal doeken van Rothko en begint met verfspatten die op een doek worden aangebracht conform het productieproces van één van Pollocks *drip-paintings* (afb. 10).<sup>102</sup> Beiden zijn voorbeelden van wat mediatheoreticus Laura U. Marks haptische beelden noemt: beelden die niet gericht zijn op herkenning of tot het oproepen van identificatie, maar waarbij de materialiteit of textuur van het getoonde centraal staat, waardoor de ogen worden aangesproken als orgaan van aanraking en de beschouwer wordt opgeroepen tot haptische

<sup>101</sup> Wesselman (2012), p. 123.

<sup>102</sup> <http://www.cosmopolis-film.com/2012/07/spotlight-art-in-cosmopolis-pollock-and.html>: Cronenberg zegt zelf over zijn keuze voor Pollock en Rothko bij de film credits: “Pollock at the beginning because of the dynamism; and the Rothko at the end because of its stillness”.



Afb. 10. Beeld bij de film credits: Pollock-achtige *drip-paintings* aan het begin van de film (boven) en in elkaar overvloeiende werken van Rothko tijdens de aftiteling (onder).

perceptie en niet slechts visueel, maar ook tactiel en proprioceptief geprikkeld wordt.<sup>103</sup> De in elkaar overvloeiende doeken van Rothko tijdens de aftiteling, geven de kijker een verstilde en spirituele beleving en roepen de ervaring van een catharsis op, wat versterkt wordt doordat deze beelden worden getoond nadat Packer een pistool tegen zijn hoofd gedrukt heeft gekregen. Pollocks *drip-paintings* daarentegen aan het begin van de film, representeren juist dynamiek en zijn een voorbode van het onvermijdelijke pad van de film: het volledig verliezen van controle, een visuele versie van het



Afb. 11. Packers limo: aanvankelijk wit als een leeg schilderdoek, gaandeweg de trip steeds meer beklad en besmeurd.

<sup>103</sup> Marks (2002), pp. 2-3, 13-15. Proprioceptief: prikkels uit het motorische apparaat.

adagium “let it express itself”. Dit laatste is als adagium voor de betogers en oproerkraaiers ook van toepassing op de limousine, die bij aanvang van de rit als een leeg schilderdoek smetteloos hagelwit is, maar gedurende de trip door de stad steeds meer beklad, besmeurd en ingedeukt raakt wanneer Packer ermee deze demonstraties terecht komt (afb. 11). Zowel Marks als Sobchack beschrijven dat de representatie van voorwerpen, gebouwen of zelfs anorganisch materiaal direct zintuigen kunnen aanspreken door de manier waarop ze verbeeld of bewerkt zijn.<sup>104</sup> De bekladde en besmeurde limousine roept de fysieke ervaring op dat zowel de wereld als de protagonist, van wie de limo een verlengstuk is, ernstig aan verval onderhevig is, wat natuurlijk ook klopt: de onomkeerbare desintegratie van de buitenkant is ook een afspiegeling van Packers geestelijke staat, die in de loop van de film steeds ongecontroleerder en verwarder wordt en daarmee tevens een metafoor vormt voor onafwendbare zelfdestructie van het lichaam die het eindresultaat is van het pad dat hij kiest.

De demonstraties, die door Cronenberg zijn verbeeld op een manier die aan de protesten van de Occupy beweging doet denken, concentreren zich rond twee kenmerken van informationeel kapitalisme, die beiden in de film specifiek worden genoemd: de snelheid ervan en de focus op technologie. De demonstranten voelen zichzelf slachtoffers van het kapitalistische systeem, dat een sterke gerichtheid heeft op de toekomst en hen daarbij het heden ontnemt. Ook in Packers trip, die hem van zijn natuurlijke gerichtheid op de toekomst afleidt en zijn aandacht richt op twee andere noties van tijd, heden en verleden, speelt de factor tijd een belangrijke rol door deze te koppelen aan het element plaats. Packer wordt gedwongen stil te staan bij het heden doordat de rit de vorm heeft van een dwaaltocht die door alle obstakels een pad in de vorm van een rechte lijn naar het doel onmogelijk maken. Volgens Sobchack kan de manier waarop verdwalen wordt ervaren verschillende vormen aannemen van imaginaire geografie met elk een specifieke combinatie van temporele en spatiale dimensies. Omdat Packer steeds opnieuw van zijn doel wordt afgebracht vertoont zijn situaties de meeste overeenkomsten met de notie ‘dat men niet weet waar men is’, waarbij hij temporeel opgesloten is in het heden, dat toekomst en verleden buiten bereik heeft geplaatst, en spatiaal het gevoel van gegrond zijn heeft verloren.<sup>105</sup> In een leven dat vooral op de toekomst is gericht, leidt dit vastzitten in het heden enerzijds tot frustratie maar scheidt anderzijds rust om zijn situatie te overdenken en erop te anticiperen. De confrontatie met heden en verleden is, door de notie van tijd op deze manier te koppelen aan plaats, in *Cosmopolis* tot een fysieke ervaring van verdwalen verbeeld en hetzelfde element plaats is ingezet om het ook het mechanisme van in- en uitsluiting tot een belichaamde ervaring te maken.

Volgens sociaal geograaf Tim Cresswell speelt het element plaats een belangrijke rol in de classificatie van groepen en vormt hierbij een ideologisch instrument voor het aangeven van grenzen

---

<sup>104</sup> Marks (2002), pp. 129-131. Sobchack (2004), pp. 86-92. Marks benoemt bijvoorbeeld hoe de representatie van gebouwen een olfactorische uitwerking kan hebben in haar beschrijving van *Intitute Benjamenta* van de Quay Brothers.

<sup>105</sup> Sobchack (2004), pp. 25-27. De vorm van deze manier van verdwalen kent een verlengd en uitgerekt heden, waardoor de oriëntatierichting meer verticaal dan horizontaal is. Sobchack verbindt deze manier van verdwalen ook aan confrontatie met andere groeperingen dan de eigen, dus een ‘ander soort mensen’, waarbij personages uit hun comfortzone worden gebracht.



en het onderscheid maken tussen het behoren tot een groep, of juist het uitsluiten van mensen tot groepen in een proces van differentiatie waarin er op basis van dit mechanisme een ‘ander’ wordt gecreëerd.<sup>106</sup> Op zijn trip door de stad wordt Packer ver uit de comfortzone van zijn corporate omgeving gebracht en hij belandt uiteindelijk in een achterbuurt, waar hij als vertegenwoordiger van het snelle kapitalisme en de ‘ander’, als slachtoffers ervan die naar de periferie van de maatschappij zijn verbannen, in een toenemend bedreigende vorm van fysiek geweld met elkaar in aanraking komen.<sup>107</sup> De sfeer wordt hierbij voor de beschouwer voelbaar steeds meer beklemmend en grimmig: het is donker geworden, de limo is inmiddels zo toegetakeld dat deze volledig bij deze omgeving aansluit en de puinhoop tussen de woningen benadrukt de armoede van de bevolking in dit stadsdeel. Deze omgeving heeft dan ook een normvervagende uitwerking op Packer, die zich niet bezwaard voelt om zijn hoofd beveiliging met diens eigen pistool om te brengen.

De confrontatie met slachtoffers culmineert uiteindelijk in zijn ontmoeting met stalker Benno Levin (Paul Giamatti) alias Richard Sheets, die als ex-medewerker van zijn bedrijf de confrontatie met slachtoffers naar een persoonlijk niveau brengt. Wanneer Packer op straat beschoten wordt, volgt hij de schietrichting en komt zo oog in oog te staan met Levin die, eenmaal ontslagen zijn gezin en zijn huis kwijt is geraakt en uiteindelijk is beland in het kraakpand. Deze woonruimte laat door de enorme chaos en cumulatie van obsoleete voorwerpen de kijker lichamelijk het gevoel van wanhoop en onvermogen om met de tijd mee te kunnen komen, ervaren (afb. 12).



Afb. 12. Totale chaos en obsoleete kantoorvoorwerpen in Benno Levins kraakpand.

Met *Cosmopolis* levert Cronenberg een commentaar op het cybernetische kapitalisme en wel speciaal op de informationele tak ervan. Het narratieve en de daartoe behorende traditionele elementen van filmnarratologie is in *Cosmopolis* ondergeschikt en het verhaal, over een miljonaire die erop staat zijn kapper aan de andere kant van de stad te bezoeken, is ingezet als kapstok voor een andersoortig cinema waarbij de kijker wordt onderworpen aan een belichaamde ervaring. Door middel van mimetische identificatie wordt hierbij de afstand en dus de mogelijkheid tot controle van de kijker over het beeld tot Packers lichaam en beleving opgeheven, wat conventionele identificatie met zijn personage problematiseert en daarom vervreemdend werkt, terwijl haptische visualiteit leidt tot

<sup>106</sup> Cresswell (1996), p. 161.

<sup>107</sup> Sassen (2012), pp. 3-5. Sassen beschrijft dat de huidige informationeel en financieel gedreven vorm van kapitalisme, door haar *advanced capitalism* genoemd, mensen die het niet kunnen bijbenen ook fysiek naar de randen van de maatschappij verbant en noemt daarbij als voorbeeld de tentenkampen die zijn ontstaan rondom Silicon Valley.

rechtstreekse lichamelijke reacties van het publiek zonder dat direct identificatie wordt beoogd. Beide mechanismen maken de kijker intiem deelgenoot van Packers rit naar de ondergang, desintegratie van zijn geestelijke en tenslotte ook van zijn fysieke staat, en dragen op deze manier dus bij aan de intense belichaamde ervaring van de film, maar zorgen er tezamen met het secundaire belang van het verhaal eveneens voor dat het publiek weinig grip krijgt op de protagonist, die door de mens-machine-data integratie als de belichaamde vorm van het informationeel kapitalisme is verbeeld. Het belang van data voor deze vorm van kapitalisme komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de structuur van de film, door de keuze om een grote nadruk te leggen op de tekst en de verveelde monotone manier van uitpreken ervan. De humor in deze satire, die in *Cosmopolis* een cynische zwartgallige variant laat zien, komt tot stand door de razendsnelle zelfdestructie in beeld te brengen van de man die alles heeft en zijn personage zowel in zijn hebzucht, zijn afstandelijkheid, arrogantie en wereldvreemdheid te profileren tot de verpersoonlijking van het informationeel kapitalisme, maar hem tegelijkertijd een ambivalente aard mee te geven, waarvan het apollinische normaal de overhand heeft, doch op het moment van wegvallen van zijn visionaire vermogens, de balans doorslaat naar een dionysische gerichtheid.

*Cosmopolis* laat zien dat informationeel kapitalisme voor veel mensen ongrijpbaar en abstract is, weinig winnaars kent en slechts voor enkele uitverkorenen zeer hoge inkomsten oplevert. De kritiek erop, zal daarom zowel voor de aanhangers en niet- aanhangers van het neoliberalisme op dezelfde manier ontvangen worden omdat het ook hen vervreemdt van het werk en als arbeidskracht overbodig maakt. Het komt voor een deel tot stand door het tonen van de slachtoffers ervan, iets wat met de gehele film verweven is en uiteindelijk culmineert in de confrontatie met Levin, die het tenslotte naar een persoonlijk niveau brengt. Een belangrijke deel van de kritiek komt tot stand door het gegeven, dat de protagonist zelf slachtoffer wordt van het systeem door te volharden in het zoeken naar de patronen die leiden tot de juiste koersvoorspellingen van de yuan in de *dataflow*, maar dat het antwoord uiteindelijk ligt in de signalen van zijn lichaam, in zijn asymmetrische prostaat. Hiermee komt een onderhuids spanningsveld tot uitdrukking, dat stof tot nadenken geeft over de ontwikkelingen die in *Cosmopolis* zijn verbeeld als gevolgen van informationeel kapitalisme en datgene wat binnen dit gedachtegoed juist verwaarloosd wordt: tussen enerzijds de noodzaak om vast te houden aan data en het immateriële en om het lichaam op te geven teneinde verlossing te bereiken en anderzijds de nadruk op de waardering van het lichaam en de straf voor het negeren van signalen ervan.

Op basis van bovenstaande filmanalyse blijkt dat in *Cosmopolis* middels een belichaamde ervaring op een heel andere manier een kritiek op het kapitalisme kan worden geponereerd dan bij de andere besproken films, die een conventioneel narratief hanteren. Om tot een uitspraak te kunnen komen welke manier het meest effectief resulteert in een kritiek, besluit ik mijn onderzoek door ze allen op metaniveau nogmaals te bespreken binnen het raamwerk van de vorm van kapitalisme die ze representeren.

## Eindconclusies

In de twintig jaar tussen het moment dat Gordon Gekko door de toenmalige generatie zakenbankiers tot voorbeeld is gemaakt en het ontstaan van een nieuwe financiële crisis, hebben er technologische ontwikkelingen plaatsgevonden waaruit andere vormen van kapitalisme zijn ontstaan, die hun weerslag hebben op de manier waarop zijn nazaten zijn verbeeld. Elk van de drie in dit essay besproken films, *The Wolf of Wall Street*, *Blue Jasmine* en *Cosmopolis*, hanteert een vorm van satire om tot een kritiek te komen en laat een variant van *rogue capitalism* zien, waarbij verrijking plaatsvindt ten koste van anderen. Ieder tijdperk verdient zijn eigen type protagonist en omdat de keuze voor een bepaalde manier van uitwerking van satire medeafhankelijk is van de vorm van kapitalisme die wordt gerepresenteerd, heb ik de drie films tegen deze achtergrond met elkaar vergeleken voor de beantwoording van het vraagstuk of, en zo ja hoe, satire in het tijdperk van laatkapitalisme in een kritiek op neoliberale ideologie kan resulteren. Alvorens de films te relateren aan verschillende vormen van kapitalisme, ga ik eerst in op de neoliberale visie op de crimineel.

Politicooloog Paul A. Passavant benoemt een tweetal neoliberale discursieve types: de consument en de crimineel. Waar de consument model staat voor de neoliberale markt en het bijbehorende excessief verwerven, vormt de crimineel een bedreiging omdat deze wordt geassocieerd met het verlies van bezittingen. De verschuiving van de notie van identiteit van vast naar imaginair leidt ertoe dat een crimineel niet langer wordt beschouwd als iemand met afwijkend gedrag, maar dat criminaliteit is verworden tot een keuze.<sup>108</sup> Dit resulteert in een verharding van het oordeel van de subjecten ten aanzien de crimineel, die immers als instrument van beroving verantwoordelijk is voor het verlies, wat leidt tot de opvatting dat de misdadiger verwerpelijk is en zijn daden daarom vragen om wraak. Bij beschouwing van de drie films valt op dat dit in twee gevallen gebeurt: Hal Foster en Eric Packer vinden de dood, maar Jordan Belfort blijft leven en ondervindt zelfs aan het einde van *The Wolf of Wall Street* een bepaalde mate van eerherstel. Waarom is dit het geval? Scorsese en DiCaprio beogen door het volgen van de toon van het boek inclusief de focalisatie vanuit Jordan Belfort als protagonist met zeer weinig zelfkritiek, die de kijker steeds betreft bij wat hij heeft bereikt en ook uitleg biedt hoe hij dit bereikt heeft, de vrijheid en hebzucht die kenmerkend zijn voor het neoliberalisme zo uit te vergroten dat dit als belachelijk wordt ervaren en resulteert in kritische reflectie. Het verhaal speelt zich echter niet af in de meest recente financiële crisis maar in de periode van de vorige crisis, eind jaren tachtig en begin jaren negentig, wat de film meer tot een nostalgische weergave maakt van een tijdperk waarin dergelijke mores werden verheerlijkt en alles geoorloofd was. Net als bij *Wall Street*, een film die daadwerkelijk in deze periode is gemaakt, werkt ironie bij *The Wolf of Wall Street* evenmin, aangezien ook bij deze film de ironie door aanhangers van het neoliberalisme niet ‘gelezen’ wordt: het uitvergroten van ongebreidelde vrijheid en hebzucht als waarden van de neoliberale ideologie zonder het tonen van de gevolgen ervan voor de slachtoffers die ermee worden gemaakt, is als instrument om de aanhangers ervan tot een kritische reflectie op te

---

<sup>108</sup> Dean (2009), pp. 63, 71-72.

roepen ongeschikt. Wat hier eveneens aan bijdraagt is dat het leven van Belfort en consorten zo veel spannender wordt verbeeld dan dat van de gezagsdragers en hun criminele gedrag niet afdoende bestraft wordt. Straf en het tonen van slachtoffers zijn belangrijke componenten in het vormen van een kritiek en in tegenstelling tot in *The Wolf of Wall Street* zijn beiden in *Blue Jasmine* juist wel goed vertegenwoordigd.

Jasmine Foster, verscheurd door Hals wens om van haar te scheiden en een nieuw leven op te bouwen met een Franse au pair, verklikt de frauduleuze praktijken van haar echtgenoot aan de FBI en nadat hij tot zijn verbazing wordt opgepakt, brengt hij zichzelf om in zijn cel en overleeft hij dus zijn misdaden niet. Maar ook zij wordt gestraft, want wat deze film tot een comedy maakt, is het feit dat ze als golddiger net niet slim genoeg is om de gevolgen van haar daad te overzien en de ironie van haar noodlot niet van te voren in heeft kunnen schatten: persistentie van een berekenende aard had haar namelijk de val naar armoede en depressiviteit kunnen besparen. In plaats daarvan ziet zij zichzelf als een slachtoffer van Hals praktijken, maar de werkelijke gedupeerden maken haar duidelijk dat ze met haar inheligheid toch echt tot hetzelfde kamp als haar overleden echtgenoot behoort, mede door haar neiging om de andere kant op te kijken zolang ze zelf van deze praktijken nog voordeel ondervond. Dit maakt *Blue Jasmine* een film met kritisch potentieel voor zowel mensen die de neoliberale ideologie niet ondersteunen als fervente aanhangers ervan, aangezien de stem van de slachtoffers de eerstgenoemde groep zal aanspreken en de laatstgenoemde groep, doordat door focalisatie de gebeurtenissen door de ogen van Jasmine worden beschreven, stof tot nadenken gepresenteerd krijgt over het type vrouw dat een bedreiging vormt voor de aanhanger van de neoliberale waarden en de hiertoe behorende vrijheid op elk gebied.

In *The Wolf of Wall Street* en *Blue Jasmine* wordt de attitude blootgelegd die ten grondslag ligt aan de meest recente financiële crisis: inheligheid en hebzucht zonder consideratie voor de slachtoffers die worden gemaakt en de mentaliteit van methodische ontkenning als kwalijk middel om perverse praktijken goed te praten, waarbij bijvoorbeeld gedacht kan worden aan het moedwillig verstrekken van leningen aan mensen van wie op voorhand al duidelijk is dat ze deze nooit terug kunnen betalen. De personages die deze attitude uitdragen zijn allen zeer gehecht aan hun status en het tonen van hun bezit aan de buitenwereld, Belfort bijvoorbeeld naar zijn collega's en de Fosters naar hun kennissen op jetset party's, in tegenstelling tot Eric Packer, de protagonist van *Cosmopolis*, die veel minder gericht is op zijn omgeving en hun oordeel, maar eerder introvert is en privé geniet van alles wat hij heeft verworven. De manier waarop zijn personage in deze film is uitgewerkt sluit aan bij de ter discussie gestelde variant van het laatkapitalisme, het informationeel kapitalisme, dat kenmerken heeft die duidelijk afwijken van het cognitief kapitalisme dat is gerepresenteerd in de andere films.

Het kapitalisme heeft zich in de loop van de twintigste eeuw ontwikkeld van een industriële variant naar het laatkapitalisme, waartoe de varianten cognitief en informationeel kapitalisme behoren. Het industriële kapitalisme kwam tot bloei in het tijdperk van voor de globalisering en vormde met de

beperkte schaalgrootte en materiële producten de originele voedingsbodem voor het neoliberalisme, dat door onder andere de begrijpelijkheid van de handel, die ‘dicht bij huis’ plaatsvindt, resulteerde in een hoge gunfactor ten aanzien van de mensen die er rijk van werden. De opkomst van het cognitief kapitalisme vond plaats in een proces waarbij de waardecreatie niet langer gekoppeld was aan materiële productie, maar de menselijke inbreng de onderscheidende factor werd en vooral communicatie aan belang won. Foster en vooral Belfort profileren zich als vertegenwoordigers van het cognitief kapitalisme, doordat de laatste door zijn verkoopmethode precies deze kwaliteit te gelde maakt en hij door middel van het direct aanspreken van de beschouwer en uitgebreide uitleg bij zijn praktijken de kijker deelgenoot maakt van zijn avonturen. Doordat communicatie zo’n belangrijke element is, is focalisatie door Belforts ogen het instrument bij uitstek om het verhaal te vertellen: een verhaal dat de protagonist als alfa man en held binnen de groep werknemers van zijn bedrijf positioneert. Doordat het publiek hem op deze manier leert kennen en begrijpen wordt het gemakkelijk gemaakt om hem, ondanks zijn excessieve gedrag en criminele inslag toch sympathiek te vinden, in tegenstelling tot Eric Packer, die als verpersoonlijking van het informationeel kapitalisme afstandelijk en arrogant is en tot het einde toe een enigma blijft.

Het informationeel kapitalisme kenmerkt zich namelijk door een geglobaliseerde visie op de economie met ingewikkelde producten en methodes waarbij, vanwege het belang van automatisering van gegevens en het feit dat het is gebaseerd op *dataflows* en de analysemogelijkheden die dit biedt, de menselijke inbreng in waardecreatie zeer sterk is gereduceerd. Hoewel informatie belangrijk is wordt deze geautomatiseerd verwerkt, waardoor communicatie en intermenselijk contact naar de achtergrond verdwijnt en omdat maar weinig mensen in dit systeem een relevante bijdrage kunnen leveren omdat het extreme capaciteiten vraagt, kent dit type kapitalisme weinig winnaars. Packer is de perfecte personificatie van het informationeel kapitalisme, door de manier waarop hij is verbeeld als solitaire protagonist, die met zijn wereldvreemdheid en afstandelijkheid en zijn uitzonderlijke analytische vermogens visionair wordt door gebruik te maken van de patronen uit het systeem zelf en deze vervolgens te gelde te maken. De strategie die is gekozen om de kritiek te poneren is, aansluitend aan de veroordeelde vorm van kapitalisme, dan ook niet gebaseerd op communicatie: de traditionele narratieve structuur heeft een ondergeschikte rol toebedeeld gekregen evenals het belang van focalisatie. Voor een belangrijk deel komt de kritiek juist tot stand doordat Cronenberg ervoor heeft gekozen om *Cosmopolis* tot een belichaamde ervaring te maken voor het publiek, door mimetische identificatie en haptische visualiteit zowel in te zetten om de mens-technologie-data integratie te tonen, als deze te gebruiken om de Packers geestelijke en fysieke neergang op intiem niveau mee te laten beleven. In deze zwartgallige satire worden de risico’s getoond van de afhankelijkheid van data en de ongrijpbare kant van dit type kapitalisme, dat in zijn ergste vorm leidt tot verdringen van mensen naar de periferie van de samenleving en ook leidt tot complexe producten en gebruik van technologieën, waarvoor nog geen wetgeving voorhanden is ter beteugelen om markt en maatschappij

te beschermen.<sup>109</sup> Door, behalve slachtoffers van het systeem en van Packer persoonlijk, ook de protagonist zelf ten onder te laten gaan na het verlies van zijn visionaire vermogens en zijn geloof in data ter discussie te stellen middels het benadrukken van het belang van het lichamelijke, resulteert deze film in een kritiek die voor aanhangers en niet-aanhangers van het neoliberalisme op dezelfde manier opgevat zullen worden, omdat inherent aan het informationeel kapitalisme is, dat het maar weinig winnaars kent en het genereren van aanzienlijke hoeveelheden geld slechts is weggelegd voor een zeer klein aantal handige slimmeriken, die het systeem daadwerkelijk doorgronden.

Dit maakt Cronenbergs *Cosmopolis* door zijn totaalbeleving van desintegratie van protagonist Packer en zijn omgeving tot de meest complete en eenduidig te interpreteren kritiek op het informationeel kapitalisme, terwijl de ironie die is getracht weer te geven in *The Wolf of Wall Street* door middel van het extreme uitvergroten van de neoliberale waarden, de macht van communicatie en gebrek aan tonen van de gevolgen van de daden van Belfort in kritisch potentieel tekortschiet omdat de fervente aanhangers van deze ideologie dit niet als zodanig zullen 'lezen'. *Blue Jasmine* roept zowel bij aanhangers als niet-aanhangers van het neoliberalisme op tot kritische overpeinzingen en komt tot dit resultaat door de groepen op verschillende manieren aan te spreken, waardoor deze film wel een ondermijnende reflectie biedt op het neoliberalisme en daarmee een subversievere film is dan *The Wolf of Wall Street*.

---

<sup>109</sup> Zie bijvoorbeeld het boek *Flash Boys: A Wall Street Revolt* (2014) van Michael Lewis over *high frequency trading* op de aandelenmarkt, waarin wordt beschreven hoe door de aanleg van een geheime kabelverbinding onder bergen data sneller beschikbaar is, waardoor bepaalde partijen voorkennis hebben ten opzichte van anderen, waarmee de koersen beïnvloed kunnen worden.

## Geraadpleegde literatuur

Allen, K., 'The Wolf of Wall Street: 'Not sure if view of bankers can sink any lower'', gepubliceerd 25-01-2014, <http://www.theguardian.com/business/2014/jan/15/wolf-of-wall-street-bankers/print>, geraadpleegd 29-04-2014.

Ashcraft, K.L., Flores, L.A., "'Slaves With White Collars': Persistent Performances of Masculinity in Crisis', *Text and Performance Quarterly*, Vol. 23 No. 1, January 2003, pp. 1-29.

Belfort, J., *The Wolf of Wall Street*, Londen: Hodder & Stoughton Ltd, 2007.

Birthisel, J., Martin, J.A., "'That's What She Said': Gender, Satire, and the American Workplace on the Sitcom *The Office*", *Journal of Communication Inquiry*, 37(1) 2013, pp. 64-80.

Bonca, C., 'Contact with the Real: on 'Cosmopolis'', gepubliceerd 12-09-2012, <http://lareviewofbooks.org> geraadpleegd 05-07-2014.

Boudreau, B., 'Sexually Suspect: Masculine Anxiety in the Films of Neil LaBute', in: Watson, E. (red.), *Performing American Masculinities: 21<sup>st</sup> Century Men in Popular Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Cogshell, T., 'Movie Review: Woody Allen BLUE JASMINE, with Cate Blanchett', <http://www.altfg.com/blog/movie/>, geraadpleegd 25-04-2014.

Colombani, F., *Masters of Cinema: Woody Allen*, Parijs: Cahiers du Cinema, 2010.

Corliss, R., 'Blue Jasmine: A Woody Allen Woman Under the Influence', <http://entertainment.time.com/2013/07/25>, geraadpleegd 25-04-2014.

Cresswell, T., *In place/out of place: geology, ideology, transgression*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Dean, J., *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism & Left Politics*, Londen: Duke University Press, 2009.

DeCarli, J., 'Cosmopolis', *Cineaste*, Winter 2012, pp. 55-57.

DeLillo, D., *Cosmopolis*, New York: Scribner, 2003.

Denby, D., 'Creep Shows', *New Yorker*, 8/27/2012, Vol. 88 Issue 25, pp. 84-85.

Elsaesser, T., Hagener, M., *Film Theory: an Introduction through the Senses*, New York: Routledge, 2010.

Emmerling, L., *Jackson Pollock: 1912-1956*, Keulen: Taschen, 2003.

Gilbey, R., 'Blue Jasmine: It's not Cate Blanchett's fault that everything wilts in her shade', gepubliceerd 27-09-2013, <http://www.newstatesman.com/2013/09/escape-new-york>, geraadpleegd 25-04-2014.

Gilbey, R., 'Road to Nowhere', *New Statesman*, 18 June 2012, p. 54.

Gilbey, R., 'The Wolf of Wall Street: Beyond the Boiler Room', gepubliceerd 17-01-2014, <http://www.newstatesman.com/culture/2014/01/wolf-wall-street-beyond-boiler-room>, geraadpleegd 27-04-2014.

Gilmore, J.N., 'The Capitalist Complicities behind 'The Wolf of Wall Street'', gepubliceerd 20-02-2014, <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/blog/?p=2193>, geraadpleegd 27-04-2014.

Goldman, M., 'Boom and Bust', *American Cinematographer*, Dec 2013 Vol. 94 Number 12, pp. 38-45.

Gray, T., 'Leonardo DiCaprio: 'Wolf of Wall Street' is a Punk Rock Film about the Darker Nature of Humans', gepubliceerd 06-01-2014, <http://variety.com/2014/film/news/leonardo-dicaprio-addresses-wolf-controversy-were-not-condoning-this-behavior-1201013148/>, geraadpleegd 27-04-2014.

- Griffin, P., 'Gendering Global Finance: Crisis, Masculinity, and Responsibility', *Men and Masculinity*, Vol. 16(1) 2012, pp. 9-34.
- Hall, S., 'The Neo-Liberal Revolution', *Cultural Studies*, Vol. 25, No. 6 November 2011, pp. 705-728.
- Haraway, D., 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century', in: Bell, D., Kennedy, B.M. (red.), *The Cybercultures Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 291-323.
- Hayles, N. Katherine, *How we became Posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Hirsch, F., *Love, Sex, Death, and the Meaning of Life: The Films of Woody Allen*, Cambridge MA: Perseus Books Group, 2001.
- Hunter, L., 'The Celluloid Cubicle: Regressive Constructions of Masculinity in 1990s Office Movies', *The Journal of American Culture*, Vol. 26 Number 1 March 2003, pp. 71-86.
- Hutcheon, L., *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londen: Routledge, 1994.
- Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Langelaar, H.J., *How Oliver Stone Became Gordon Gekko's Disciple: Representations of Economic Ideology and Irony in Oliver Stone's Wall Street Films*, ongepubliceerde MA Thesis Universiteit Leiden, 2011.
- Lazzarato, M., 'Immaterial Labor', in: Virno, P., Hardy, M., (red.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 132-146.
- Leonard, T., 'Jordan Belfort: Confessions of the Wolf of Wall Street', gepubliceerd 25-02-2008, <http://www.telegraph.co.uk/news/features/3635727/Jordan-Belfort-Confessions-of-the-Wolf-of-Wall-Street.html>, geraadpleegd 29-04-2014.
- Luyendijk, J., *The Joris Luyendijk Blanking Blog: Going Native in the World of Finance*, <http://www.theguardian.com/commentisfree/joris-luyendijk-banking-blog>, geraadpleegd 29-04-2014.
- Marks, L.U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Martineau, J., *Personality Characteristics of Stockbrokers: Implications for Job Success, Stress, and Burnout*, Ann Arbor: ProQuest LLC, 2008.
- Metz, C., *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Mulvey, L., 'Visual Pleasures and the Narrative Cinema', in: Merck, M. (red.), *The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality*, Londen: Routledge, 1992, pp. 22-33, [origin. 1975].
- Murphy, K., 'Interview: Jonah Hill Embraces his Inner Scumbag in 'The Wolf of Wall Street'', <http://www.vibe.com/article/interview-jonah-hill-embraces-his-inner-scumbag-'-wolf-wall-street>', geraadpleegd 30-05-2014.
- Negra, D., Tasker, Y., 'Introduction: Gender and Recessionary Culture', in: Negra, D., Tasker, Y., *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*, Londen: Duke University Press, 2014, pp. 1-30.
- Negra, D., Tasker, Y., 'Neoliberal Frames and Genres of Inequality: Recession-Era Chick Flicks and Male-Centred Corporate Melodrama', *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 16(3) 2013, pp. 344-361.
- Owens, E., 'Working-Class Families, Please Skip *The Wolf of Wall Street* This Holiday Season', gepubliceerd 23-12-2013, [http://www.huffingtonpost.com/ernest-owens/workingclass-families-ple\\_b\\_4491255.html](http://www.huffingtonpost.com/ernest-owens/workingclass-families-ple_b_4491255.html), geraadpleegd 30-05-2014.
- Peters, M., Britez, R., Bulut, E., 'Cybernetic Capitalism, Informationalism and Cognitive Labor', *Geopolitics, History, and International Relations*, Volume 1(2), 2009, pp. 11-40.



- Piketty, T., *Capital in the Twenty-First Century*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2014.
- Richards Cooper, R., 'Fearsome Correctives: The Spectacular Now & Blue Jasmine', *Commonweal*, October 11, 2013.
- Ribstein, L.E., 'Wall Street and Vine: Hollywood's View of Business', *Managerial and Decision Economics*, 33: 2012, pp. 211-248.
- Rodman, S., *Conversations with Artists*, New York: Capricorn, 1961.
- Sassen, S., *Beyond Inequality: Expulsions*, gepubliceerd 13-06-2012, <http://capitalism.columbia.edu/9th-annual-conference-new-philosophical-foundations-economics-0>, geraadpleegd 22-06-2014.
- Sassen, S., *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2014.
- Schilling, M.K., 'Leonardo DiCaprio and Martin Scorsese Explore the Funny Side of Financial Depravity in *The Wolf of Wall Street*', gepubliceerd 15-11-2013, <http://www.vulture.com/2013/08/dicaprio-scorsese-wolf-of-wall-street.html>, geraadpleegd 30-05-2014.
- Shaviro, S., *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Shepard, L., 'Intelligence for Dummies', *Fantasy and Science Fiction*, Jan/Feb 2013, Vol. 124 Issue 1/2, pp. 141-146.
- Smith, E., 'No Redemption for the Wolf', *New Criterion*, Feb 2014 Vol. 32 Issue 6, pp. 56-58.
- Sobchack, V., *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Sobchack, V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Vermeersch, F., *Parodie in de Barcelona-trilogie van Eduardo Mendoza*, ongepubliceerde dissertatie Universiteit van Antwerpen, 2009.
- Verstraten, P., *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme*, Nijmegen: Vanthilt, 2004.
- Verstraten, P., *Handboek filmnarratologie*, Nijmegen: Vanthilt, 2006.
- Wiesenfeld, B., Cattani, G., 'Business Through Hollywood's Lens', *Harvard Business Review*, October 2010, pp. 146-147.
- Wesselman, D., *Reflections of/on the City: Literature, Space, and Postmodernity*, ongepubliceerde dissertatie Universiteit Leiden, 2012.

## Filmografie

- Blue Jasmine*, regisseur: Woody Allen, acteurs: Cate Blanchett, Alec Baldwin, Sallie Hawkins, Andrew Dice Clay, Peter Sarsgaard, VS, Perdido Productions, 2013.
- Cosmopolis*, regisseur: David Cronenberg, Canada/Frankrijk, acteurs: Robert Pattison, Sarah Gadon, Paul Giamatta, Kevin Durand, Juliette Binoche, Alfama Films/Prospero Pictures, 2012.
- The Wolf of Wall Street*, regisseur: Martin Scorsese, VS, acteurs: Leonardo DiCaprio, Jonah Hill, Margot Robbie, Matthew McConaughey, Kyle Chandler, Paramount Pictures, 2013.

## Verantwoording afbeeldingen

Alle afbeeldingen zijn samengesteld uit screenshots gemaakt door de auteur.