

Auteur: Vincent Hodde (s1667475)

MA Thesis Media Studies: Film and Photographic Studies (Universiteit Leiden)

# **De Ambigue Filmauteur**

**De inspiratiebronnen van Alex van Warmerdam**

Begeleider: Dr. Peter Verstraten

Augustus 2020

# INHOUDSOPGAVE

<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>1. Het auteursdebat</b>	<b>9</b>
<b>2. Deadpan minimalisme</b>	<b>14</b>
2.1. Un Flic	14
2.2. De invloed op Van Warmerdam	19
<b>3. Onderdrukt geweld</b>	<b>23</b>
3.1. Deliverance	23
3.2. De invloed op Van Warmerdam	28
<b>4. Ambigue betekenisgeving</b>	<b>33</b>
4.1 The French Connection	33
4.2 De invloed op Van Warmerdam	39
<b>5. Zwarte humor en ironie</b>	<b>44</b>
5.1 The Good, the Bad and the Ugly	44
5.2 De invloed op Van Warmerdam	51
<b>6. Problematische identificatie</b>	<b>55</b>
6.1 Psycho	55
6.2 De invloed op Van Warmerdam	61
<b>Conclusie</b>	<b>68</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>70</b>
<b>Filmografie</b>	<b>73</b>

## INLEIDING

In Polen had je Wajda, Polanski en Kieslowski, in Zweden Bergman en Widerberg, in Portugal De Oliveira, in Denemarken Von Trier en zelfs in België Delvaux en Akerman. De Nederlanders Haanstra, Rademakers en Verhoeven hebben nooit een vergelijkbare internationale status kunnen bereiken. Op internationale festivals wordt ook nauwelijks met kloppend hart uitgekeken naar de nieuwe Van Warmerdam, Gorris of Stelling.

Hans Beerekamp (1997)<sup>1</sup>

Op het moment dat de filmjournalist Hans Beerekamp het bovenstaande schreef beleefde de Nederlandse film haar dieptepunt. Nog nooit waren er zo weinig bioscoopbezoekers geweest voor Nederlandse producties als in de jaren negentig, met als absolute dieptepunt 1994. Afgezien van de Oscarwinnaars *Antonia* (Marleen Gorris, 1995) en *Karakter* (Mike van Diem, 1997) wist Nederland internationaal zelden de aandacht op zich te richten. Op internationale festivals werden Nederlandse films nauwelijks geselecteerd. Aanvankelijk hadden Nederlandse makers zeker de ambitie om films met artistieke allure te maken, met name in de tweede helft van de jaren zestig met titels als *Paranoia* (Adriaan Ditvoorst, 1967); *Het gangstermeisje* (Frans Weisz, 1966); *De dans van de reiger* (Fons Rademakers, 1966); *Een ochtend van zes weken* (Nikolai van der Heijde, 1966). Maar geen van deze films bleek

---

<sup>1</sup> NRC, 1997 ([www.nrc.nl/nieuws/1997/06/21/waar-blijft-de-nederlandse-polanski](http://www.nrc.nl/nieuws/1997/06/21/waar-blijft-de-nederlandse-polanski)).

een commercieel bioscoopsucces. Hier kwam begin jaren zeventig verandering in met een golf van grote kassuccessen, waar *Turks Fruit* (Paul Verhoeven, 1973) het bekendste voorbeeld van is. Deze succesvolle films namen niet de grote buitenlandse namen (Fellini, Resnais, Godard) als uitgangspunt zoals Weisz, Rademakers, Van der Heijde en Ditvoorst in de jaren zestig hadden gedaan, maar de internationale invloed werd vervangen voor een nationale oriëntatie. Weisz maakte een misdaadfilm rond de Amsterdamse grachten (*De inbreker*, 1972); Rademakers een plattelandsdrama met enig geruchtmakend bloot (*Mira*, 1971) en Van der Heijde een dorpskomedie (*Help! De dokter verzuipt*, 1974). De grote bioscoopsuccessen waren ook nauwelijks op internationale festivals te zien, maar zorgden wel voor een nationale ‘traditie’ die in het buitenland geen navolging kende.<sup>2</sup>

Ondanks de Nederlandse bioscooptraditie zijn er de laatste jaren wel Nederlandse filmmakers op grote internationale festivals aanwezig geweest. Zo was Paul Verhoeven na zijn terugkeer uit de Verenigde Staten met *Elle* (2016) in de hoofdcompetitie in Cannes en Martin Koolhoven met *Brimstone* (2016) in de hoofdcompetitie in Venetië. Zij vormen de uitzondering op de arthouse filmmakers als Nanouk Leopold en Urszula Antoniak die altijd in de selectie terechtkomen van bijprogramma’s. De arthouse filmmaker Alex van Warmerdam behoorde ook tot die categorie totdat zijn *Borgman* in 2013 werd genomineerd voor de prestigieuze Gouden Palm. Dit was een uitzonderlijke prestatie aangezien dit de eerste film na *Mariken van Nieumeghen* (Jos Stelling, 1974) was, die genomineerd werd voor de hoofdcompetitie van Cannes.

Op nationaal niveau doet Van Warmerdam het eveneens niet slecht als arthouse filmer doordat hij relatief veel bezoekers trekt. Zo wist *Borgman* (2013) de status van Gouden Film te bereiken door meer dan 100.000 bezoekers te trekken in twee maanden tijd. Ik beschouw

---

<sup>2</sup> *Turks Fruit* werd door Cannes trouwens geweigerd doordat deze ‘te pervers en decadent’ zou zijn.

deze prestatie als zeer opmerkelijk doordat zijn films gekenmerkt worden door een absurde aanpak die op sommige vlakken zelfs de Nederlandse cultuur op de hak neemt. Hij weet culturele Nederlandse kenmerken uit te vergroten waardoor mensen zich ongemakkelijk kunnen voelen als ze hiermee geconfronteerd worden. Een goed voorbeeld is zijn film *De Noorderlingen* (1992) die een hilarische weergave geeft van de cultuur in de buitenwijken uit de jaren vijftig en zestig. De manier waarop burens de schijn voor elkaar ophouden en tegelijkertijd nieuwsgierig naar elkaar zijn is daarbij een belangrijk ingrediënt.

De films van Van Warmerdam worden gekenmerkt door humor, ironie en absurdisme. Dit vertaalt zich mede in een stijlvastheid die tot uitdrukking komt in het acteerwerk, de decors en de cinematografie. Internationaal wordt hij geprezen om zijn uitgesproken stijl die bijvoorbeeld in het rijtje thuis past tussen die van Noord-Europese filmmakers zoals de Fin Aki Kaurismäki en de Zweed Roy Andersson. Deze stijl is lastig te plaatsen op nationaal niveau<sup>3</sup>, maar is beter te duiden in het internationale festival circuit. Om die reden stel ik mijzelf als doel om in deze thesis de internationale dimensie van zijn werk te schetsen. Een goede manier om dit voor elkaar te krijgen is om zijn invloeden te onderzoeken. Het zijn volgens mij de invloeden van andere filmmakers dat zijn werk voor een deel definieert. Door te kijken naar zijn invloeden probeer ik greep te krijgen op de thematische en stilistische preoccupaties van Van Warmerdam.

De films waarvan ik de invloeden wil onderzoeken lijken op het eerste gezicht weinig met Van Warmerdam gemeen te hebben. Desalniettemin kunnen deze films als invloeden op zijn werk worden gezien, omdat hij de vijf films zelf geselecteerd heeft in 2013 ter

---

<sup>3</sup> De stijl van Van Warmerdam sluit wel aan bij een aantal films die gemaakt zijn midden jaren tachtig, wanneer hij zijn eigen debuutfilm maakt. Hans Beerekamp sprak in die tijd zelfs over de 'Hollandse school'. Te denken valt aan films als *Man in de war* (Joost Ranzijn, 1984); *Pervola, sporen in de sneeuw* (Orlow Seunke, 1985); *De wisselwachter* (Jos Stelling, 1986); *Ei* (Danniel Danniel, 1988).

gelegenheid van een retrospectief dat aan hem werd gewijd in Eye Filmmuseum. Hij selecteerde toen de volgende klassiekers uit de wereldcinema die speciaal vertoond mochten worden: *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *The French Connection* (William Friedkin, 1971), de *director's cut* van *The Good, the Bad and the Ugly* (Sergio Leone, 1966), *Deliverance* (John Boorman, 1972), en *Un Flic* (Jean-Pierre Melville, 1972). Daarnaast, heeft hij ook in een gesprek met filmjournalist en essayist Gawie Keyser in Eye Filmmuseum op 29 augustus 2018<sup>4</sup>, ter gelegenheid van zijn tentoonstelling *L'histoire kaput*, vermeld dat *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013) een film is die hij het liefst zelf had willen maken. Desondanks laat ik deze buiten beschouwing omdat ik mezelf wil beperken tot de vijf klassiekers die allemaal gemaakt zijn voor hij zelf films ging maken.<sup>5</sup> Dit betekent dat ik enkel de elementen wil traceren die een (on)bewuste invloed hebben gehad op zijn maakproces.

In de regel is Van Warmerdam weinig open over zijn werk of persoonlijke leven. Dit was ook het geval tijdens de avond in Eye toen hij op een humorvolle manier de vragen wist te ontwijken. Desondanks heeft hij zijn bewondering voor de regisseurs uit mijn selectie meer dan eens genoemd. In een interview antwoordde hij op de vraag of Sergio Leone invloed heeft gehad op zijn werk:

Dat gebeurt onbewust. Zijn films zijn altijd ergens op de achtergrond aanwezig en onwillekeurig maak je daar gebruik van. Hij hoort bij de filmmakers waar ik steeds bij terugkom als ik ga YouTube: Alfred Hitchcock, Jean-Pierre Melville, Luis Buñuel en Sergio Leone. Dat is en blijft geweldig studiemateriaal.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Eye Filmmuseum, 2018 (<https://www.eyefilm.nl/over-eye/nieuws/een-avond-met-alex-van-warmerdam-op-29-augustus>).

<sup>5</sup> In een interview door Oene Kummer geeft Alex van Warmerdam aan dat men vast na *Schneider vs. Bax* (2015) iets van *Under the Skin* terug gaat zien. <PLOT, 2015 (<https://plotmagazine.nl/long-read/alex-van-warmerdam-schrijven-wordt-pas-leuk-als-je-je-afvraagt-wie-staat-er-voor-de-deur>)>

<sup>6</sup> NRC, 2016 ([www.nrc.nl/nieuws/2016/11/02/ik-geef-ook-graag-een-klap](http://www.nrc.nl/nieuws/2016/11/02/ik-geef-ook-graag-een-klap)).

Het lijkt erop dat Van Warmerdam geïnspireerd is door filmmakers uit meerdere landen die in verschillende genres films hebben gemaakt. Om deze reden wil ik Van Warmerdam een *cinéaste* noemen – in de Franse betekenis van de term: een filmmaker met een grote passie voor film van verscheidene oorsprong.

Om greep te krijgen op de (stijl)kenmerken in zijn oeuvre beoog ik in de volgende hoofdstukken de elementen uiteen te zetten die van invloed geweest kunnen zijn op Van Warmerdam. Na iedere analyse van een inspiratiebron zal ik de verwantschappen benoemen aan de hand van concrete voorbeelden uit zijn films. Hierbij zal ik steeds de meest exemplarische voorbeelden selecteren waarvan ik meen dat die de invloeden op hem het beste weergeven. Ik wil via mijn thesis echter niet zijn werk kritisch proberen te duiden. Van Warmerdam heeft zich wel eens laten ontvallen dat hij een 'angst voor betekenis' heeft: hij wil werk scheppen waar niet zomaar het laatste woord over gezegd kan zijn. Hij streeft ernaar om werk te maken dat zo open is dat de beschouwer er altijd zelf lagen in kan ontdekken die anderen er nog niet in ontdekt hebben. Van Warmerdam wil daarom voorkomen dat hij in interviews uitspraken doet die de beschouwer te zeer een bepaalde richting op sturen. Deze dient namelijk een eigen pad te volgen. Tijdens het gesprek met Gawie Keyser in *Eye*, stelde hij aan het begin voor om zelf maar weer in de zaal te gaan zitten, omdat hij zichzelf wel de laatste persoon vond om iets over zijn eigen werk te kunnen zeggen.

Van Warmerdam neemt in interviews een houding aan die sterk bij de visie van de literatuurwetenschapper en semioticus Roland Barthes aansluit. In zijn fameuze essay “The Death of the Author” bepleit Barthes dat we de auteur niet dienen te beschouwen als de bron van betekenis – “the author is never more than the instance writing” (145). Barthes bedoelt daarmee niet dat we de bedoelingen van een auteur / maker niet serieus mogen nemen, maar we moeten die vermeende intenties niet automatisch als leidraad nemen voor een interpretatie van de tekst. Een tekst, zo meent Barthes, vertelt altijd meer dan de maker beoogd kan

hebben: hoe zelf-reflexief een maker ook mag zijn, deze kan nooit de 'baas' over betekenis zijn. Een tekst bestaat uit meerdere betekenisgevers en één daarvan is de lezer: “The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination” (Barthes 148). In deze thesis zal ik daarom niet de ultieme betekenis van het werk van Van Warmerdam ontsluiten, en evenmin zal ik zijn uitspraken als richtlijnen voor interpretatie beschouwen. Ik probeer een net wat eigenzinniger en suggestiever pad te volgen.

Na deze inleidende schets kan ik de centrale onderzoeksvraag in deze thesis als volgt formuleren: Welke elementen uit de inspiratie van Alex van Warmerdam vormen een ingang tot zijn eigen werk? Door het beantwoorden van deze vraag wil ik de thematische en stilistische eigenschappen van zijn films in kaart brengen en daarmee de vraag beantwoorden wat hem tot een auteur maakt die sterk in relatie staat tot zijn inspiratiebronnen. Ofwel, door zijn werk te ijken aan door hem bewonderde makers poog ik zijn ‘auteurschap’ te omlijnen. Daarom volgt in het volgende hoofdstuk eerst kort het auteursdebat en wat het impliceert om als filmmaker een auteur te zijn.



# 1. Het auteursdebat

In dit hoofdstuk wil ik uitzoeken wat het auteursbegrip in filmstudies omvat en welke criteria aan het concept verbonden zijn. Door de jaren heen heeft de term filmauteur een verschillende lading gekregen, waarbij de Franse filmbeschouwingen uit de jaren vijftig van grote invloed zijn geweest. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette en Éric Rohmer schreven, voordat zij gerenommeerde filmmakers werden, voor het bejubelde Franse filmtijdschrift *Cahiers du cinéma* uiteenlopende stukken waarin zij regisseurs prezen om hun stilistische vakmanschap.

In een van zijn meest spraakmakende stukken, “Une certaine tendance au cinéma français” uit 1954, introduceerde Truffaut de term *politique des auteurs* om daarmee de naoorlogse *Tradition de qualité* te bekritisieren. Hij richtte zich tegen de praktijk waarbij scenaristen gevraagd werd om een (respectabele) roman tot script te bewerken. In zijn ogen hanteerden zij een strikt literaire aanpak waarbij locaties onnodig werden aangepast of moeilijk verfilmbare scènes zelfs werden geschrapt. Als het script klaar was, werd een regisseur aangezocht die niet meer was dan de vertaler van een scenario naar beeld; iemand die de plaatjes bij andermans woorden zoekt. Daarom pleitte hij voor filmmakers die zelf hun werk schrijven en deze naar het witte doek vertalen.

Het idee van de *cinéaste* ontstond: een filmmaker met een grote bewondering voor de cinema en die zichzelf uit via het medium met een uitgesproken eigen stijl. Truffaut was een van de eersten die theoretiseerde over een visie waarbij de persoonlijke handafdruk van de maker centraal stond.<sup>7</sup> In navolging op het polemische artikel van Truffaut volgden diverse

---

<sup>7</sup> Truffaut legt de aandacht duidelijk op de beeldtaal van film en hoe een regisseur deze inzet om zijn verhaal te vertellen. Deze gedachtegang vond haar oorsprong in de visie van Alexandre Astruc die in 1948 poneerde dat “film zijn status als succesvolle kermisattractie ontgroeid was en zich had geëvolueerd tot een taal” (Verstraten, “De nieuwe Bresson” 559).

critici in *Cahiers du cinéma* met beschouwingen over het unieke ‘handschrift’ van door hen geliefde regisseurs (Verstraten, “De nieuwe Bresson” 559-60). Echter plaatste Rohmer een kanttekening bij wat de meeste van zijn vakgenoten als auteurschap beschouwden: “Rohmer contrasted the properly modern idea of authorship as ‘self-expression’” (Grosoli 274). Voor Rohmer schuilt het geheim van een auteur in de kracht om te verdwijnen achter de personages (qtd. in Grosoli 274). De *mise-èn-scene* moet voor hem altijd onzichtbaar zijn: in tegenstelling tot een uitgesproken aanwezigheid pleitte hij voor een “certain sense of space and place” (Grosoli 273).

De Britse en voornamelijk Amerikaanse critici die volgden in de jaren zestig hadden weer een iets andere opvatting wat zij goede ‘auteurs’ vonden. Hun idee sloot deels aan bij Rohmer die pleitte voor minimale zelfexpressie, terwijl zij wel de nadruk legden op *mise-èn-scene*. Hun grote voorbeelden waren Hollywood regisseurs die binnen het beperkende studiosysteem toch een duidelijke stijl wisten te ontwikkelen. Een goed voorbeeld van een regisseur met een eigen vingerafdruk was Howard Hawks: volgens Peter Wollen maakte hij films in uiteenlopende genres, maar desondanks waren zijn motieven en thematische preoccupaties altijd te herkennen (qtd. in Verstraten, “Middlebrow Modernism” 91).<sup>8</sup>

Vanaf de jaren zestig waren er twee stromingen aan auteur-critici opgestaan: aan de ene kant een school die was gefocust op een kern van betekenissen zoals Peter Wollen’s focus op thematische motieven, en aan de andere kant een school die oog had voor stijl en *mise-en-scène* om daarmee de handtekening van een regisseur te detecteren – daarbij was de laatste groep voornamelijk gefocust op non-linguïstische en daarmee typisch filmische

---

<sup>8</sup> Bij de filmcritici van *Cahiers du cinéma* diende 'auteur' vooral als een leeswijzer: is er een stilistisch 'handschrift' herkenbaar? Roland Barthes, daarentegen, bekritiseerde het idee van 'auteur' als bron van betekenis. In filmpublicaties uit de jaren zeventig zie je dat de invloed van zowel Barthes' essay als dat van Michel Foucaults “What Is an Author?” (1970) wel doorwerkt. Peter Wollen heeft het dan niet langer over Hawks, maar over 'Hawks' om te benadrukken dat hij spreekt over 'auteur' als functie van de tekst.

eigenschappen (Verstraten, “Middlebrow Modernism” 91-2). In mijn komende analyses wil ik de twee scholen combineren: enerzijds wil ik de thematische (literaire) obsessies van Van Warmerdam in kaart brengen, en anderzijds zijn stilistische (cinema-eigen) kenmerken achterhalen.

Door de details van Van Warmerdams inspiratie te herleiden in zijn eigen werk beoog ik zijn onderscheidende stijl en thematische kenmerken te verkennen.<sup>9</sup> Hiermee tracht ik een iets andere invulling te geven van het ‘auteursdenken’ door rekening te houden met de geglobaliseerde filmwereld. Niet meer een auteur als autonome maker met unieke kenmerken – die stilistisch of thematische eigenaardigheden bezit die met niemand te vergelijken zijn – maar juist een auteur als maker die zich verhoudt tot andere filmmakers wereldwijd; ofwel hoe verhoudt een filmmaker zich tot zijn invloeden? Een hedendaagse filmmaker kan niet losstaand van invloeden gezien worden, en daarnaast hebben filmmakers zich altijd verhouden tot andere kunstvormen, zoals fotografie, literatuur, theater, architectuur en schilderkunst. In mijn thesis gaat het vooral om Van Warmerdam als auteur in relatie tot de filmmakers voor hem: welke elementen keren in zijn werk terug, maar ook hoe er met die elementen gespeeld wordt.

Het voornaamste doel van mijn aanpak is om via Van Warmerdams invloeden handvatten te bieden om hem als auteur te duiden binnen het geglobaliseerde aanbod op filmfestivals. Volgens filmwetenschapper Peter Verstraten is het “een open deur dat filmmakers elkaar thematisch en stilistisch beïnvloeden” en maken critici gebruik van deze kwestie “om filmmakers te positioneren binnen het ongelofelijk uitgedijde festivalcircuit”

---

<sup>9</sup> De vraag of film een product is van een team wil ik bovendien naast mij neerleggen omdat ik ervan overtuigd ben dat Van Warmerdam een filmmaker is met een hoge mate van controle over zijn eindproduct – hij toont de autoriteit om zijn eigen stijl en visie te tonen en doet daarin geen tot nauwelijks concessies. Bovendien maakt hij zijn films bijna altijd met dezelfde cast en crew, waaronder zijn vrouw Annet Malherbe en zijn broers Vincent en Marc van Warmerdam.

(“De nieuwe Bresson” 563-4). Doordat festivals overwegend internationale bezoekers trekken is het een logische aanpak om een auteur niet als nationale vertegenwoordiger te beschouwen, maar te kijken naar de thematische en stilistische preoccupaties die voorbij de landsgrenzen gaan.

Volgens filmwetenschapper Thomas Elsaesser vormt de auteur in het huidige filmlandschap nog steeds een belangrijk uitgangspunt ondanks dat het begrip rondom het auteurschap veelal betwist wordt.<sup>10</sup> Elsaesser claimt namelijk dat de ‘auteur’ “the only universally recognized currency” is op alle internationale festivals; terwijl deze ‘valuta’ enkel “stamped and certified” wordt op een handjevol festivals, met Cannes als “the decisive place for authenticating internationally recognized auteurs” (“Global Auteur” 279). Hierdoor ontstaat er volgens hem een contradictie: een auteur dient gezien te worden als onafhankelijke / autonome filmmaker, maar deze zal altijd afhankelijk blijven van het festivalcircuit.<sup>11</sup> Volgens Elsaesser zorgt deze “paradoxical kind of autonomy” voor een nieuwe vorm van filosofie waarmee cinema heruitgevonden wordt en waardoor de *politique des auteurs* urgenter is dan ooit (“Global Auteur” 299). Hiermee maakt Elsaesser het mogelijk dat we vasthouden aan het oude idee van auteurschap binnen een geglobaliseerde filmwereld. Filosofie bestaat volgens hem vaker uit contradicties en daarom kunnen filmmakers afhankelijk zijn van een beperkend systeem waarin zij tegelijkertijd hun eigen stem kunnen vinden en uiten.

---

<sup>10</sup> De auteur kan bijvoorbeeld simpelweg gezien worden als het ‘effect van een tekst’; “a ‘necessary fiction’, a projection and over-identification by the enthusiastic cinephile, requiring one to carefully (and ontologically) separate John Ford from ‘John Ford’ – the latter the sum of the narrative structures and stylistic effects that the critic was able to assemble around a body of work ‘signed’ by a given director” (Elsaesser, “Global Auteur” 276).

<sup>11</sup> Als voorbeeld van regisseurs die als het ware gevangen zitten in een “performative self-contradiction” noemt Elsaesser Lars von Trier en Michael Haneke, waarvan de eerste ironisch gezien gespot heeft met Cannes terwijl hij juist afhankelijk is geweest van de erkenning van dit festival (“Global Auteur” 293).

In dit hoofdstuk heb ik het idee toegevoegd dat auteurs / filmmakers elkaar binnen het internationale festivalcircuit constant kunnen beïnvloeden. En daarmee kunnen we concluderen dat ik in de volgende hoofdstukken een cinefiele notie van wereldcinema<sup>12</sup> hanteer: het betreft een cinema die de grenzen overstijgt en door een wereldwijd publiek gewaardeerd kan worden, met name binnen een filmfestivalcircuit.

---

<sup>12</sup> Er is ook een notie van wereldcinema die voortborduurt op het idee van *Third Cinema*, waarbij het lokale en politieke karakter van de film bepalend is. Een cinefiele notie betreft echter het zoeken naar stilistische en thematische dwarsverbanden.

## 2. Deadpan minimalisme

### 2.1 Un Flic

Jean-Pierre Melville was een groot bewonderaar van Amerikaanse *film noirs* en *Samurai*-films van Akira Kurosawa. Zijn films zijn enerzijds conventioneel en commercieel, maar anderzijds voegde hij stijlelementen toe die goed passen in een arthouse traditie. Hij werd nooit volledig erkend als onderdeel van de *Nouvelle Vague* waar filmmakers als Jean-Luc Godard en François Truffaut de grootste vertegenwoordigers van waren. Melville<sup>13</sup> is vooral geprezen om enkele van zijn latere films, met name *Le Samouraï* (1967), *L'Armée des Ombres* (1969) en *Le Cercle Rouge* (1970). Over zijn allerlaatste film, *Un Flic* (1972), waren critici echter minder enthousiast: de film kreeg het verwijt dat het narratief incoherent was en dat het onrealistische elementen bevatte, maar voor Van Warmerdam is het niettemin een inspiratiebron.

De films van Melville bestaan ieder uit een eigen universum; een fantasiewereld die overheerst wordt door voornamelijk gangsters. In *Un Flic* is hier nog een politieagent aan toegevoegd, commissaris Edouard Coleman (Alain Delon). De film gaat over de verhoudingen tussen deze mannen en het onderscheid tussen goed en slecht wordt daarmee ambigu. De film begint zoals meerdere van Melville's films met een quote: "Les seuls sentiments que l'homme ait jamais été capable d'inspirer au policier sont l'ambiguïté et la dérision". Volgens deze quote van de 19<sup>e</sup>-eeuwse criminoloog Eugène-François Vidocq<sup>14</sup> is

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Melville is het pseudoniem dat Jean-Pierre Grumbach koos als eerbetoon aan de 19<sup>e</sup>-eeuwse Amerikaanse schrijver Herman Melville. Hiermee toonde hij zijn fascinatie voor populaire Amerikaanse cultuur in het algemeen.

<sup>14</sup> Het is opmerkelijk dat Melville een quote van Vidocq heeft gebruikt aangezien hij een crimineel was die uit ervaring criminoloog werd.

ambigüiteit en spot het enige wat een politieagent inspireert. De casting van Delon als politieagent is dan ook opmerkelijk te noemen aangezien hij in de vorige twee films uit de zogenaamde Delon trilogie aan de andere kant van de wet stond. Volgens filmwetenschapper Ginette Vincendeau illustreert *Un Flic* al meteen in de openingssequentie deze ambigüiteit aan de hand van de parallele editing van de vier gangsters en inspecteur Coleman (200).

Het wordt nooit duidelijk of Coleman banden onderhoudt met de hoofdschurk Simon (Richard Crenna). De parallele editing insinueert dit maar het wordt nooit concreet gemaakt. Coleman waarschuwt Simon nadat het gearresteerde bendelid Louis hem verteld heeft dat Simon betrokken is bij de treinoverval. Het motief hierachter blijft echter onduidelijk. Nadat Simon op zijn beurt Paul heeft ingelicht pleegt dit bendelid zelfmoord wanneer Coleman hem komt arresteren in zijn appartement. Het vreemde aan die scène is dat Coleman de deur van zijn slaapkamer dicht trekt op het moment dat Paul zichzelf door zijn hoofd wil schieten en gunt hem daarmee extra tijd om de daad te volbrengen. Enerzijds kunnen we veronderstellen dat hij Pauls vrouw dit onaangename gezicht wil onthouden, maar anderzijds kan een dode man natuurlijk ook niet zijn mond voorbijpraten. Hetzelfde lot ondervindt Simon wanneer hij op de vlucht slaat, Coleman is namelijk genoodzaakt hem neer te schieten wanneer hij zogenaamd een pistool trekt. Hiermee volbrengt Coleman ook Simons 'zelfmoord'. In beide gevallen voorkomt Coleman dat zijn eventuele betrokkenheid aan het licht komt. De film eindigt met een *two-shot* van hem en zijn partner Morand die de routine weer hebben opgepikt. Coleman kijkt met een expressieloze blik voor zich uit waar de kijker maar weinig uit op kan maken. Heeft hij nog gedachten aan de gedode mannen of laat het lot van deze criminelen hem sowieso koud?

*Un Flic* creëert eveneens ambigüiteit via het personage van Cathy (Catherine Deneuve). Als enige vrouw in de film had zij gereduceerd kunnen worden tot object van Coleman's verlangens, maar zijn enigszins gereserveerde houding zorgt ervoor dat dit niet

gebeurt. Volgens Vincendeau is het zelfs mogelijk dat Cathy slechts een alibi is voor Simon en Coleman om hun verlangen naar elkaar op haar af te wentelen (208). Of er mogelijk sprake is van onderdrukte homoseksuele verlangens is niet per se van belang, maar het is duidelijk dat ze respect hebben voor elkaar ongeacht ieders beroep. De film neemt geen moreel standpunt in en opvallend genoeg is de *screen time* van Simon in verhouding groter dan die van Coleman, omdat de twee overvallen in de film de belangrijkste sequenties zijn.<sup>15</sup> De misdadigers brengen het er slecht vanaf, maar aan Coleman's lege blik op het einde kan geen voldoening noch berouw worden afgeleid.

Melville toont een fascinatie voor de wereld van de gangsters en de precisie van hun verrichtingen. De treinoverval neemt een groot deel van de film in beslag en is zelfs in *real time* op bepaalde momenten. Zo zien we Simon nadat hij via een helikopter aan boord van een trein is beland zichzelf omkleden, zijn gezicht wassen en zijn haar kammen op het toilet. Deze drie minuten durende *plan-séquence* is een extreme versie van de "cinema of process" en een illustratie van "pure behaviourist cinema" (Vincendeau 206). Melville legt in zijn films vaker de aandacht op het gehele proces en de individuele handelingen die daarvoor nodig zijn. In *Un Flic* zien we hoe de gangsters de treinoverval plannen en we zien hen het in detail (stap voor stap) uitvoeren.<sup>16</sup> Hierbij gebruikt Melville langere takes en beperkt hij montage tot een minimum waardoor hun handelingen onverstoord gevolgd kunnen worden.

Melville stond bekend om zijn minimalistische cinema waarbij de *mise-en-scène* belangrijker was dan een coherent verhaal. *Un Flic* ondervond kritiek, maar werd wel

---

<sup>15</sup> Het is ook opmerkelijk dat Melville een onbekende Amerikaanse 'B-acteur' zoveel *screen time* geeft. Hij toont hiermee zijn fascinatie voor Amerikaanse B-films en die voor gangsterfilms in het algemeen.

<sup>16</sup> Een ander goed voorbeeld is de zorgvuldige roofoverval van een juwelier in *Le Cercle Rouge* waarin gangsters in de absolute stilte van de nacht door elke kleine fout gepakt kunnen worden.



geprezen om de twee grote *set pieces* waarin bij ieder een *heist* centraal staat.<sup>17</sup> De film zet in de openingsscène meteen de sfeer neer door de overval van een bank aan de kust van Frankrijk. Volgens Vincendeau roept de afgelegen locatie van deze bank het westerngenre op en wordt dit versterkt via de parallelle montage van Coleman die zich in Parijs bevindt (203). De sequentie begint met een *tracking shot* van vier gangsters die in hun auto lineair langs een lang lineair ogend flatgebouw rijden tijdens een hevige storm. De camera beweegt geleidelijk en heel precies met de auto mee op hetzelfde tempo en hoogte. We worden in deze wereld getrokken met behulp van zorgvuldig camerawerk. De bewegingen zijn minimaal en noodzakelijk: zoals wanneer Simon richting de bank loopt achtervolgt de camera hem langzaam. Ondanks de heftige weersomstandigheden zijn de mannen helemaal in hun element en vormt de sequentie volgens Vincendeau een “*mise en abyme* of Melvillian gangsterdom” (203).

Hun “gangsterdom” wordt naast hun zorgvuldige precisie getypeerd door hun coole, masculiene voorkomen dat zich onder andere uit via hun kleding: hun hoeden, zonnebrillen en *trench coats*. Dat wordt nog versterkt door de *deadpan* expressie van de personages. Met name Delon had dit in *Le Samourai* tot een handelskenmerk gemaakt in zijn rol van zwijgzame huurmoordenaar. In *Un Flic* hanteert hij opnieuw een uitgestreken gelaat ook al speelt hij dit keer een politieagent die mogelijk banden onderhoud met de gangsters uit de film. Volgens filmwetenschapper Tim Palmer is de minimale uitdrukking van Melville’s personages te vergelijken met die van Robert Bresson: te allen tijde kalm en vlak – bovendien zijn gebaren ingetogen en worden ze nooit gebruikt ter dramatisering (142). Door de *deadpan* gezichten van Melville’s personages krijgen we nooit greep op hun gevoelens en dat draagt bij aan hun ambigue posities in de wereld waarin ze zich bevinden. Daarnaast is er in de films

---

<sup>17</sup> Over de modeltrein en -helikopter in de tweede *heist* was men juist niet zo over te spreken aangezien dit het realisme in de weg zat.

van Melville over het algemeen een focus op “the actor’s input as a series of actions rather than as an expressive means to represent character interiority” (Palmer 143). Melville is dus niet zo zeer geïnteresseerd in een psychologie achter de personages, maar eerder gefascineerd door hun concrete handelingen (of die nu goed of slecht zijn).

Bovendien hanteert Melville geluid zo efficiënt mogelijk. Stilte lijkt de innerlijke wereld van de personages te reflecteren. De film lijkt via stilte bovendien een moreel oordeel uit te sluiten. In *Un Flic* gebruikt hij in de openingssequentie bijna uitsluitend natuurlijk omgevingsgeluid. De golven die neerslaan op de kust en de regen en wind van de storm zijn de geluiden die overheersen. Hiermee legt Melville puur de nadruk op de handelingen van de gangsters te midden van hectische omstandigheden. Op het moment dat de mannen hun wapens trekken start een minimale diëgetische soundtrack die voornamelijk de spanning van de situatie lijkt te benadrukken. Dit draagt samen met het omgevingsgeluid bij aan een vervreemde atmosfeer en zorgt ervoor dat hun wereld bijna in isolement bestaat – het legt de aandacht op het hier en nu. Daarmee is de montage ook exclusief noodzakelijk: de parallelle editing creëert een verbondenheid met Coleman.

Melville beperkt zich in *Un Flic* tot een minimalistisch kleurenpalet waarbij volgens Palmer vaak een klein detail er ons aan herinnert dat kleur aanwezig is doordat deze afsteekt tegenover de rest van de gedempte eentonige kleuren (139). Zo zien we tijdens de grauwe storm visuele elementen op de achtergrond die ons herinnert aan de aanwezigheid van kleur. De wereld is grijs en grijs en wellicht verdoemd, maar tegelijkertijd in een rationele werkelijkheid gesitueerd. Volgens Palmer zijn belangrijke momenten in de film zelfs gemotiveerd vanuit levendige kleurcontrasten (140). De architectuur in de film is bovendien op bepaalde momenten zeer aanwezig. Zo vormt bijvoorbeeld de bank aan de kust een opvallende verschijning in het grote flatblok waarvan het onderdeel is.

Melville's stijl kenmerkt zich door een minimalistische vorm van expressionisme. Zijn *mise-en-scène* wordt door Vincendeau beschreven als een koude, lineaire en moderne wereld bestaande uit futloze kleuren; en als een fantasie amalgaam van Franse en Amerikaanse locaties – dat zorgt voor een esthetisch aantrekkelijk maar ook verontrustend universum (210). Het is een universum dat wordt bewoond door gangsters en een politieagent, maar waarin de scheidslijn tussen goed en kwaad niet makkelijk te trekken is. Kortom, Melville's cinema is streng gestileerd en moet men niet beoordelen op basis van realistische maatstaven. Hetzelfde geldt voor de cinema van Alex van Warmerdam zoals ik hieronder zal duidelijk maken.

## 2.2 De invloed op Van Warmerdam

Van Warmerdam heeft met Melville zijn minimale aanpak gemeen. Maar in tegenstelling tot zijn inspiratie genereert Van Warmerdams minimalisme vooral humor. Een eerste exemplarisch voorbeeld hiervan is in *Ober* (2006) wanneer het hoofdpersonage Edgar een pijl en boog wil kopen in een winkel ergens in een verlaten steegje. De scène is in *real time* en duurt ook langer dan je van een dergelijke scène zou verwachten. In een conventioneel geval zou een personage in dezelfde benarde situatie waarin men een tegenstander wil uitschakelen snel een wapen bemachtigen. In de film zit zes minuten tussen het moment dat Edgar het steegje in loopt en de winkel verlaat. Het duurt zo lang omdat de verkoper een trage oude vrouw is. Van Warmerdam volgt haar handelingen op de voet vanuit het perspectief van Edgar: ze pakt het wapen uit de vitrinekast en loopt ermee terug naar de verkoopbalie om het daar voor hem in te pakken. Dit laatste gaat echter zo langzaam doordat de vrouw allerlei typische handelingen verricht, zoals het niet kunnen los pulken van het plakband. Enerzijds ontstaat de humor door de herkenbaarheid van de situatie en anderzijds door het voortreffelijke spel van de acteur René van 't Hof.

De plot van de film vormt het fundament van de humor: Edgar is een marionet van de flut schrijver Herman die er alles aan probeert te doen om zijn leven tot een ware hel te maken. De scène met de oude vrouw is een van de vele momenten waarin Herman hem treitert ondanks dat Edgar eerder nog bij hem aangeklopt had in de hoop om zijn leven wat te verlichten. Van Warmerdam toont ons het hele proces van deze treitering door ons de mogelijke irritatie hiervan in dezelfde mate te laten ervaren. Hierbij maakt hij net zomin gebruik van montage als Melville gedaan zou hebben. Het gevolg is echter geen fascinatie maar frustratie door de opgerekte handelingen. Het acteerwerk maakt het enigszins draaglijk en creëert de nodige humor als tegenwicht. Volgens Verstraten is het werk van Van Warmerdam niet altijd per se grappig maar kan het een lach uitlokken bij het publiek, vooral bij de kijker die affiniteit heeft met zijn vorm van *deadpan* humor zoals ook in deze scène sprake van is (*Humour and Irony* 256).

Een ander belangrijk onderdeel van Van Warmerdams minimale aanpak zijn de vele *deadpan* uitdrukkingen van de personages. Vooral wanneer hij zelf een rol vertolkt in zijn films is hij hier een meester in. Het beste voorbeeld hiervan is wanneer hij als het personage Theo de hond speelt in *De Laatste Dagen van Emma Blank* (2009). Hij toont hierbij totaal geen emotie, enkel een uitgestreken gelaat zoals die niet vreemd is in de wereld van Melville. In dit geval is het gebruik hiervan zeer effectief aangezien hij zo overkomt als een oude en ongeïnteresseerde hond. Daarmee speelt hij het spel dat van hem wordt verwacht formidabel. De film gaat over een matriarchaal huishouden waarin alle onderdanen denken dat ze een behoorlijke nalatenschap beloofd hebben gekregen nadat het titelpersonage is overleden. Ze leven in de veronderstelling dat dit op korte termijn zal gebeuren. Om haar te behagen, acteren ze allemaal een gediensstige rol. Bovendien heeft Emma bizarre wensen zoals dat haar ex-man Haneveld een plaksnor moet dragen doordat dit hem een elegante uitstraling zou geven.

Theo voldoet als hond het meeste aan de verwachtingen. De hele situatie is absurd maar tegelijkertijd ook zeer grappig. Vooral op de momenten wanneer hij in zijn broek heeft gepoept of met een dode vogel aankomt waar hij op heeft gejaagd. Zijn gezicht is te allen tijde vlak en toont de innerlijke wereld van Theo niet. Op deze manier zorgt Van Warmerdam net als Melville voor een enigszins ambigue houding van de personages naar hun omgeving. Hij is niet geïnteresseerd in de psychologie en beweegredenen achter hun handelingen, en dit uit zich in het gegeven dat hij zijn personages geen gevoelens gunt aan de oppervlakte. Ze uiten zich wel vaak door hun acties of door dingen uit te spreken net zoals Edgar in *Ober*, maar Van Warmerdam presenteert dit zo *deadpan* dat je je kunt afvragen wat ze precies beogen te meer ze vaak gewoon weer verdergaan op de oude voet. Hierdoor komen de situaties zo absurd over dat de kijker ze als humoristisch kan interpreteren.

Van Warmerdams gebruik van muziek draagt bij aan die absurde sfeer. Het wordt echter nooit, net zoals in Melville's geval, ingezet ter dramatisering. Hij geeft de voorkeur om non-diëgetisch geluid weg te laten of enkel minimale ritmes in te voegen zoals de inheemse instrumenten in *De Noorderlingen* die lijken te suggereren dat de buurtbewoners vervallen tot primitief en instinctief gedrag. Echter beoordeelt het minimale geluid de personages nooit om hun gevoelens en gedragingen. Het minimale camerawerk heeft voor Van Warmerdam enkel als doel om de handelingen te registreren en hierbij vermijdt hij het liefst *close-ups* die een subjectpositie zouden aanduiden. Een goed voorbeeld hiervan is wanneer Brand Keet omlegt in *Kleine Teun* (1998). We zien de moord enkel vanuit de *point-of-view* van het huis: door het raam heen zien we Keet vallen en Brand slaat vervolgens op haar in met een bijl. Van Warmerdam kiest hierbij niet om dit vanuit bijvoorbeeld een *over the shoulder* van Brand te doen of een *close-up* toe te voegen hoe die bijl in Keet terechtkomt. De registrerende camera van Van Warmerdam zorgt voor ambiguïteit: de daad oogt klinisch, omdat we geen zicht krijgen op de emotie van Brand. Echter blijft het ook in het midden of hij spijt heeft op het

moment dat hij alleen achtergelaten wordt door Lena met wie hij een affaire had. De film eindigt met een totaalshot waarin we Brand met zijn *deadpan* gezichtsuitdrukking voor zich uit zien staren en daarbij ook niet naar het lichaam van Keet omkijkt. De muziek is hierbij bovendien niet dramatisch en sluit enig berouw of voldoening uit.

Dit totaalshot uit *Kleine Teun* brengt me bij het laatste aspect van Melville's invloed. De boerderij vormt een visueel sterke verschijning in een typisch vlak Nederlands landschap. Hiermee legt hij de nadruk op de absurde gebeurtenissen die zich bijna in een isolement lijken te voltrekken. Het landschap en de omgeving lijken een determinerende rol te spelen in de gedragingen van de personages, ook al kunnen we die niet precies duiden vanwege zijn minimalistische aanpak. En zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien is de determinerende functie van het landschap ook bepalend bij een andere inspiratiebron van Van Warmerdam.

## 3. Onderdrukt geweld

### 3.1 Deliverance

In *Deliverance* besluiten vier vrienden van middelbare leeftijd om een weekend te gaan kanoën in de fictieve Cahulawassee rivier in het noorden van Georgia voordat de hele vallei onder water komt te staan door de aanleg van een nieuwe elektriciteitsdam. Hun weekend verloopt echter niet zo aangenaam als ze in eerste instantie voor ogen hadden. De mannen uit de stad Atlanta stuiten namelijk op de wrede lokale bevolking die het ergste in hen naar boven haalt. Aan de rand van de samenleving of midden in de natuur lijken innerlijke driften te zegevieren. Hieronder wil ik uiteenzetten op welke manier Boorman het geweld ontlokt bij zijn personages via het conflict tussen natuur en beschaving.

Ieder van de vier hoofdpersonages heeft een andere reactie op de incidenten in de film en ervaart er verschillende gevolgen van. Bobby (Ned Beatty) is het eerste slachtoffer in de film. Hij en Ed (Jon Voight) gaan op een gegeven moment met hun kano's aan land waarbij ze stuiten op Mountain Man en Toothless Man door wie zij geïntimideerd worden. Ed wordt aan een boom vastgebonden en Bobby wordt gedwongen om zich uit te kleden. Hij wordt behandeld als een dier doordat hij door Mountain Man aan zijn neus naar boven getrokken wordt terwijl hij probeert te vluchten. Door zijn ietwat omvangrijke lichaam ziet zijn belager hem aan voor een varken waardoor hij ook wordt gedwongen te gillen als een varken. Zijn wanhopige ontsnappingspoging door het zand eindigt wanneer hij op een boomstronk wordt verkracht door Mountain Man. Het thematische conflict tussen natuur en beschaving wordt het beste geïllustreerd in deze schokkende scène waarin de stedelingen geconfronteerd worden met de primaire driften van het uitschot van de moderne samenleving.

Volgens mediawetenschapper Anil Narine is de lokale barbaarse bevolking een representatie van “modernity’s others”, ofwel de ongewenste bijproducten van de moderne samenleving – zij zijn via de nieuwe dam die de moderne samenleving van haar gemakken voorziet opgeslokt in dezelfde machinerie maar ze ontvangen daarvan niet de voordelen en worden enkel gezien als afval (450-1). Lewis (Burt Reynolds) maakt aan het begin van de film de opmerking dat de stedelingen met de aanleg van de dam het land zullen verkrachten. Jhan Hochman beschouwt de daden van de plaatselijke bewoners daarom niet als simpel vermaak maar als een vorm van wraak op de universele ‘verkrachting’ van hun thuis door de dominante Amerikaanse cultuur die Ed en Bobby vertegenwoordigen (qtd. in Welling 34). Bobby kan gezien worden als de grootste kapitalist van de groep. Volgens Narine heeft Bobby de sterkste emotionele binding met “the world of things” en feminiseert hij moderne gemakken doordat deze hooguit zijn “seksuele bevrediging” vervullen (459).

Op deze manier lijken de primaire driften van Mountain Man en Toothless Man ontlokt te worden door hun minderwaardig toebedeelde positie in de ‘orde der dingen’. De verkrachting van Bobby is een manier om henzelf een hogere rangorde toe te wijzen. Volgens Bart H. Welling draaien de twee plattelanders de machtsstructuren om door Bobby en Ed als beesten te behandelen en daarmee hun menselijkheid te ontnemen – een proces dat ook wel getypeerd wordt als een “carnophallogocentric exchange”: zij draaien de hiërarchie om door de stedelijke ander te denigreren (als een ‘varken’) waardoor zij zichzelf als ‘mens(elijker)’ kunnen beschouwen (35). Dit uit zich in primitief gedrag, waardoor het ook geïnterpreteerd kan worden als het ene dier dat een ander dier als prooi ziet. Dit gegeven wordt bekrachtigd door het standpunt van de camera. Deze is namelijk veelal achter bladeren en takken verstopt, waardoor de natuurlijke omgeving extra benadrukt wordt waarin dieren het best gedijen. We zijn ver weg van de stad en het is juist in de wildernis waar dierlijke instincten de overhand nemen.



De stedelingen worden ook geconfronteerd met hun eigen dierlijke driften. Nadat de twee brute provincialen klaar zijn met Bobby bedreigen ze Ed, maar voordat ze hem iets aan kunnen doen schiet Lewis een pijl in de rug van Mountain Man, waarna Toothless Man de heuvels invlucht. Met de pijl die het lichaam van Mountain Man heeft doorboord als teken, eisen de vier mannen hun positie terug in het ‘rijk der dieren’. Lewis is als het alfamannetje van de groep degene die hen uit hun lijden ‘verlost’, indachtig de titel van de film. Hij is ook degene die de kanotrip initieert in de film met als excuus dat dit hun laatste kans is voordat de hele vallei onder water staat. Voor hem vormt de uitdaging van de rivier de motivatie om tot deze trip over te gaan. De hele trip kan gezien worden als een rebellie tegen hun normaal gesproken saaie burgerlijke levens – ze zoeken in eerste instantie verlossing (*deliverance*) van hun moderne bestaan als familiemannen en managers (Narine 455).

Op het moment dat Mountain Man vermoord is komen de mannen voor de keuze te staan of ze aan de lokale bevolking gaan vertellen wat er is gebeurd. Lewis is ervan overtuigd dat iedereen in deze boerenomgeving familiebanden heeft met elkaar en dat ze daardoor nooit een eerlijk proces zullen krijgen. De enige die gelooft dat het recht zal zegevieren is Drew (Ronny Cox), de meest burgerlijke persoon van de groep en hij zal uiteindelijk niet tot primaire driften vervallen. Drew benadrukt in de discussie met de groep constant het belang van het recht. Hierdoor heeft hij mogelijk de wil om te leven verloren nadat de rest van de groep democratisch besloten heeft om het lichaam van Mountain Man te begraven om daarmee de orde te herstellen – het blijft namelijk ambigu voor de kijker of hij is neergeschoten of simpelweg verongelukt is (Narine 465).<sup>18</sup> *Deliverance* betekent dan ook enerzijds “liberation, release, rescue” en anderzijds “action of giving up; surrender” (Williams

---

<sup>18</sup> Drew komt op een merkwaardige manier aan zijn einde. Nadat de mannen Mountain Man begraven hebben gaan ze weer het water op en komen in een stroomversnelling terecht. Drew reageert apathisch op de situatie en lijkt zijn bewustzijn te verliezen en in het water te duiken. De rest van de groep denkt vervolgens dat hij is neergeschoten, ondanks dat er geen schot te horen is geweest.

qtd. in Narine 465). Drew gelooft zelfs dat zij samen met de plattelandsbewoners in harmonie kunnen leven doordat hij aan het begin van de film een duet heeft met de beroemde Banjo jongen uit de film. Samen met de verkrachting van Bobby vormt deze scène een van de klassieke momenten uit de film. De jongen is een exemplarisch voorbeeld van de incestueuze relaties die de mensen in deze omgeving met elkaar hebben. En volgens Narine zorgt zijn harmonieuze duet met deze jongen ervoor dat hij geïdentificeerd kan worden met Jezus, wat wederom bevestigd wordt doordat “Christ, Drew” de eerste woorden zijn die tegen hem worden gesproken en de boomstronken waar zijn lichaam tegenaan gevonden wordt een kruis vormen (466).

Terwijl Drew zich opoffert voor de ‘zonden’ van de groep, doet de rest extra hun best om terug te keren naar de bewoonde wereld. Hierbij zullen ze eerst hun belager bovenaan de rivier moeten uitschakelen. Lewis is ernstig gewond geraakt aan zijn been waardoor deze opgave aan Ed is toevertrouwd. We zagen dat hij eerder in de film moeite had met het doden van een hert, en op het moment dat hij zijn pijl en boog op één van de ‘*mountain men*’ gericht heeft is dit evenmin gemakkelijk voor hem. Het gaat hem zo klunzig af dat hij bij het loslaten van de pijl achterover naar beneden valt en op een andere pijl belandt die daarbij zijn zij doorboort. Ed vormt een contradictie in de film: enerzijds is hij niet meedogenloos genoeg om een hert te doden, maar anderzijds is hij wel bereid om een ‘*mountain man*’ af te maken om daarmee hun eigen hachje te redden (Narine 467). Maar uiteindelijk schiet hij te kort: in een poging een pijl in de ander te schieten, raakt hij zelf ook gewond, fysiek maar bovenal emotioneel.

De film toont ons dat het herstellen van de orde één grote paradox is. Nadat Ed een dorpeling heeft uitgeschakeld, van wie zij hadden verwacht dat het Toothless Man was, ervaart Ed het meeste de chaos van het onderdrukken van de gebeurtenissen. Direct nadat hij de vermoorde man naar beneden heeft laten zakken valt hij zelf in het water waarbij hij

verstrengeld raakt met het lichaam van de man die hem maar niet los lijkt te laten. Samen met Bobby probeert hij vervolgens het lijk te laten zinken met behulp van zware rotsblokken. Hun grootste hoop ligt natuurlijk in het gegeven dat de nieuwe dam ervoor gaat zorgen dat de hele vallei onder water komt te staan en daarmee voorgoed de sporen uitwist. Zoals Lewis al eerder zei nadat hij Mountain Man had geëlimineerd: “Did you ever look out over a lake and think of somethin' buried underneath it? Buried underneath it. Well man, that's just about as buried as you can get.” Het shot waarbij Ed verontrustend naar de ontruiming van een begraafplaats kijkt lijkt hier een ironisch antwoord op te geven. Zullen de lijken ooit weer boven komen drijven? Het einde van de film laat in het midden of dit ook zo zal zijn door Eds nachtmerrie waarbij een bleke hand uit het meer tevoorschijn komt.

Ed is dan wel veilig naar zijn gezin teruggekeerd, de film bevraagt of hij ooit over dit trauma heen zal komen. Volgens Narine staat de bleke hand van het lijk symbool voor “the threat of vengeance represented by modernity’s others; but understood as a depiction of Ed’s unconscious in turmoil, the hand also represents the lurking, repressed violence residing in the modern self” (469). De film toont de paradoxale aard van de moderne beschaving: in naam van de progressie is de (primitieve) ander uitgewist en tegelijkertijd wordt dezelfde gewelddadige praktijk ontkend. Daardoor zorgt “the intermittent ‘surfacing’ of the barbarous” ervoor dat “the work of repression” nooit over is (Narine 469). Geweld vindt overwegend plaats op het platteland vanwege de aanwezigheid van de *repressed*, en de moderne beschaving dekt de sporen hiervan af door stedelijke ontwikkeling als vooruitgang te presenteren.

Dit mechanisme wordt helder uiteengezet door filmwetenschapper Xavier Mendik in zijn analyse van het exploitatiegenre van de *giallo*, de stijlvolle Italiaanse horrorfilms uit de jaren zestig en zeventig, waaraan *Deliverance* verwant is. Volgens Mendik fungeert het zuiden van Italië in deze films veelal als “the return of the rural repressed” (395). In het

subgenre van de *Mezzogiorno giallo* staat het zuidelijke landschap centraal, zoals in Lucio Fulci's *Non si sevizia un paperino* [*Don't Torture a Duckling*] (1972). In dit subgenre bieden zuidelijke dorpingen als het ware verzet tegen "modernity as a specific mode of 'alien' Northern advancement" (Mendik 398). Het geweld is in dit geval het gevolg van de ongelijkheid en de vooruitgang die de noorderlingen exclusief voor zichzelf zouden verschaffen. Het landschap staat symbool voor de negatieve verschillen die zij ervaren ten opzichte van het noorden zoals ook in *Deliverance* het geval is tussen de dorpingen en de stedelingen die hun land hiervoor uitbuiten. De *Mezzogiorno giallo* faciliteren "a kind of return of the rural repressed, where the environment and its inhabitants come to signify a monstrous mode of expression that must remain submerged within the civilized Northern consciousness" (Mendik 400). *Deliverance* laat ons zien dat dit proces zich keer op keer manifesteert op plekken waar de moderne beschaving de natuur en haar inwoners zal uitbuiten. De spanningen die hiermee gepaard gaan, kunnen onderdrukt worden, maar geweld, zowel mentaal als fysiek, kan zo maar de kop opsteken.

### 3.2 De invloed op Van Warmerdam

Van Warmerdam heeft voornamelijk het thematische conflict tussen natuur en beschaving aan *Deliverance* ontleend. *De Noorderlingen* is de eerste speelfilm waaruit zijn fascinatie blijkt voor dit onderscheid in de moderne samenleving.<sup>19</sup> De film gaat over de bewoners van een straat in een onafgebouwde buitenwijk ergens in Nederland aan het begin van de jaren zestig. In de eerste scène zien we een gezin die tijdens een fotoshoot vol verwachting naar de toekomst moet kijken van een fotograaf. De gemaakte foto blijkt in een volgend shot

---

<sup>19</sup> In 1984 maakte Alex van Warmerdam zijn eerste film, de kortfilm *De Stedeling*, waarin een man uit de stad de geheimen van het platteland ontdekt.

onderdeel te zijn van een promotiebeeld dat in de buurt staat waar de gebeurtenissen van de film zich afspeelt. In dit beeld staat de tekst gedrukt dat hier in 1958 2000 woningen gereedkomen. Vervolgens toont Van Warmerdam over het beeld van de film dat het ondertussen de zomer van 1960 is. Hiermee introduceert hij de eerste grap bij de kijker doordat de wijk nog steeds in aanbouw blijkt te zijn: we zien een verlaten bouwterrein waarin enkel de huizen en trottoirs van één straat zijn afgebouwd. Hiermee creëert Van Warmerdam een ironische omkering van het idee van vooruitgang dat de bewoners van deze straat denken te vinden door zich te vestigen in deze wijk.

De hele film lijkt een omkering te zijn van de progressieve belofte die de moderne beschaving zou bieden. De bewoners van deze straat vervallen veelal tot primitief gedrag. Zo is de slager Jacob (Jack Wouterse) een seksueel gefrustreerde man die thuis geen voldoening krijgt van zijn vrouw Martha (Annet Malherbe) en daarom constant zijn vrouwelijke klanten seksueel bejegt. De onvoltooide wijk lijkt de gedragingen van sommige personages te instigeren. Enerzijds kan men stellen dat zij zich het uitschot, de ongewenste bijproducten, van de maatschappij voelen net zoals in *Deliverance*; anderzijds zorgt de afstand tot de bewoonde wereld voor de mogelijke gedachte dat het recht hier waarschijnlijk niet zal gelden. De enige mensen die elkaar in de gaten kunnen houden zijn de burens zelf. En dit is exact wat er de gehele film ook gebeurt: de huizen die recht tegenover elkaar staan lijken tot elkaar veroordeeld. De vierkante ramen nodigen uit om bij elkaar naar binnen te kijken of naar buiten wat er op straat gaande is. Volgens Verstraten suggereert *De Noorderlingen* dat de controlerende blikken naar elkaar zorgen voor een repressief klimaat waar geen ontsnappen aan is (*Humour and Irony* 272). Dit typische Nederlandse klimaat komt volgens Verstraten voort uit een Calvinistische traditie die gekenmerkt is door soberheid: burgerlijke karakters worden belemmerd in hun impulsen of lijken in opstand te komen tegen de strikte codering van hun omgeving (*Humour and Irony* 271).

De personages vertonen een neiging tot grensoverschrijdend gedrag. Echter wel op plekken waar ze zo min mogelijk betraapt kunnen worden. Zo heeft de slager bijvoorbeeld zijn avances met zijn klanten in het kamertje achter in zijn slagerswinkel. Aangezien hij maar geen succes heeft gaat hij in het nabijgelegen bos zelfs over tot een meer drastische aanpak. Hij graaft een valkuil waar een van zijn winkelmeisjes vervolgens in fietst die hij in hetzelfde kuil direct probeert te verkrachten. In dit bos gebeuren nog meer dingen buiten het zicht van de kleine gemeenschap. Zo opent de postbode Plagge (Alex van Warmerdam) stiekem alle te bezorgen brieven met behulp van de stoom van een fluitketel die hij steeds verstopt in een bosvijver. Verder zit er een meisje (Agnes) verborgen in het bos die Thomas, de zoon van de slager, steeds verleidt. Dit meisje komt om het leven door de jager Anton Derkinderen die haar impulsief neerschiet omdat hij in het donker van de nacht en de regen op jacht is naar de 'neger' van de missietentoonstelling. Na zijn paniekerige "godverdomme" uitingen besluit hij haar met een aantal stenen te laten zinken in de bosvijver. Net zoals de mannen uit *Deliverance* besluit hij dat het de beste keuze is om haar te laten 'verdwijnen'. In plaats van zichzelf aan te geven hoopt hij dat haar lijk nooit boven zal komen. De realiteit is echter anders: aan het einde van de film wanneer de bosvijver bevroren is hoort Thomas iets tegen het ijs bonken, dat in een onthullend shot Agnes onder het ijs blijkt te zijn. Net zoals in Boormans film lijkt de 'ander' niet uit te wissen. Zodra Anton geweld gebruikt ontlokt dit nog meer geweld dat bovendien tegen hem zelf gericht is. De 'neger' prikt vanuit een hinderlaag zijn ogen eruit wat bijna een antwoord lijkt op Antons overdreven machogedrag dat zich alleen in het bos manifesteert. Thuis schiet hij te kort bij zijn vrouw Elisabeth omdat hij haar maar 'geen kindje kan maken', zoals de etterende Plagge hem met een hoge stem toeroept in het bos.

Het lijkt of de meest primitieve driften en dierlijke instincten in het bos ontlokt worden. De grens van het bos is dan ook heel lineair afgebakend, alsof de scheiding tussen de

beschaving en wildernis niet concreet genoeg gemaakt kan worden. Bovendien is het natuurlijk de grap dat de nabijgelegen wijk nooit voltooid is en er geen volledige beschaving is die hun driften in toom kan houden. De bewoners doen hun best om modelburger te zijn – het is daarom ook ironisch dat Van Warmerdam alle personages een typische burgerlijke rol geeft (slager, postbode, boswachter) en de verwachtingen die daarbij horen<sup>20</sup> – echter blijken de seksuele en gewelddadige driften en verlangens de overhand te nemen.

Hetzelfde mechanisme zien we terug in bijna alle Van Warmerdam films. In *Kleine Teun* heeft Keet, de vrouw van de analfabete boer Brand, geen zin meer om de ondertitels bij westerns op televisie voor te lezen. Het echtpaar huurt een lerares uit de stad in en volgens het plan van zijn vrouw begint Brand een affaire met deze Lena. Ze doen zichzelf voor als broer en zus zodat Lena zich niet bezwaard zal voelen over de verhouding. Zij maken aan de stedeling wijs dat het niet uitzonderlijk is dat zij als broer en zus het bed samen met elkaar deelden, inspelend op een stereotiep beeld van plattelanders. Keet hoopt dat Lena en Brand samen een kind zullen maken dat zij dan zelf zal willen opvoeden. Echter loopt het spel extreem uit de hand aangezien Brand zijn impulsen niet meer onder controle heeft. De veilige omgeving van de boerderij die geïsoleerd lijkt van al het kwaad van de buitenwereld – en waarbij het vlakke getemde landschap symbool voor lijkt te staan – is geïnfiltreerd door de stedelijke ander die hen voorziet in hun verlangens maar tegelijkertijd een bedreiging vormt. Deze paradox moet natuurlijk opgeheven worden waardoor Brand voor een keuze komt te staan: zal hij zijn vrouw of minnares vermoorden? Hij kiest voor het eerste, maar dit zorgt in zijn geval niet voor verlossing.

---

<sup>20</sup> Eén verwachting is dat een postbode toch nooit in ‘andermans post gaat zitten wroeten’, zoals Plagge zelf ook kenbaar maakt aan Anton, en daarmee ook een ironische omkering is van het verwachtingspatroon van een moderne beschaving.

Hetzelfde kan men zich afvragen bij het personage van Schneider (Tom Dewispelaere) in *Schneider vs. Bax* (2015). In deze film krijgen de twee titelpersonages dezelfde opdracht van hun opdrachtgever: als huurmoordenaar moeten ze allebei de ander omleggen omdat diegene een kindermoordenaar zou zijn. Hun baas Mertens (Gene Bervoets) denkt hun op een slimme manier tegen elkaar uit te spelen, totdat hij het verkeerde sms'je verstuurt naar Schneider, waarop Schneider vervolgens genoodzaakt is om naast Bax (Alex van Warmerdam) alle sporen uit te wissen waaronder diens dochter en Mertens. Bax' dochter laat hij echter leven op het moment dat zij helemaal naakt voor hem verschijnt in een oude verlaten kamer in het bos. Ze stelt zich hiermee zo kwetsbaar op dat daardoor bij Bax het besef lijkt te ontstaan dat hij tot zijn primitieve instincten begint te vervallen. Hij is bovenal een familieman en besluit daarom zonder haar om te leggen naar huis te gaan waar zijn vrouw, kinderen, familie en vrienden op hem wachten om samen zijn verjaardag te vieren. Hiermee lijkt hij terug te keren naar een Nederlandse beschaving die door verjaardagen, bijeenkomsten en gezelligheid is getypeerd. In feite laat Van Warmerdam het in het midden of Bax wel verlost is van de gebeurtenissen die zojuist voltrokken zijn. Zal dit daadwerkelijk zijn laatste opdracht zijn of zal hij de schijn op blijven houden terwijl het geweld wederom bij hem getriggerd zal worden? Het is deze ambiguïteit die Van Warmerdams werk vaker definieert, en in het volgende hoofdstuk zullen we zien dat een van zijn andere inspiratiebronnen ambiguïteit centraal heeft staan.



## 4. Ambigue betekenisgeving

### 4.1 The French Connection

*The French Connection*, William Friedkins doorbraakfilm uit 1971, is een film die met genreconventies en de verwachtingen van de kijker speelt. Het belangrijkste daarbij is dat de film, mede door zijn ruwe hoofdpersonage, nadrukkelijk geen morele positie inneemt. *The French Connection* laat zich goed vergelijken met een andere succesvolle film uit 1971, namelijk *Dirty Harry* van Don Siegel. Clint Eastwood speelt hierin de titelheld Harry Callahan die net zoals Gene Hackmans personage Jimmy “Popeye” Doyle een racistische en gewelddadige politiedetective is. Beide films borduren voort op het format van de politiethriller met een hoofdpersonage dat vastbesloten is de zaak op te lossen. Echter heeft Friedkin met zijn film de conventies van het genre opgerekt door je als kijker op het verkeerde been te zetten. Volgens filmwetenschapper Todd Berliner is *The French Connection* een exemplarisch voorbeeld van een *genre-bending* film, ofwel een film die inspeelt op de gebruikelijke reacties van het publiek op generieke codes om hen zo te misleiden (25).

In beide films geldt de conventie van de hardnekkige detective die koste wat het kost de criminelen zal pakken. Popeye Doyle gaat hierin zo ver dat we als kijker zijn onaangename uitingen op de koop toenemen. We interpreteren zijn racistische en kille reacties op zijn omgeving als noodzakelijk om een eind te maken aan criminele praktijken. Terwijl de film gefixeerd blijft op het vangen van schurken als hoofddoel, verstoren volgens Berliner verscheidene incidenten de generieke eenvoud van de film (35). Doyle’s onverschillige reactie op de dood van twee verongelukte tieners is een van de momenten die ervoor zorgt dat zijn ethiek en de ethos van de film zelf bevraagd kunnen worden (Berliner 36). Hun dood laat

Doyle volstrekt koud als om aan te geven dat voor hem alleen maar zijn missie telt. In de loop van de film vinden meer verontrustende incidenten plaats zoals de scène waarin Doyle nietsvermoedend wordt beschoten door een sluipschutter. Onbedoeld wordt daarbij een vrouw met een kinderwagen getroffen. De film beschouwt haar dood als iets triviaals: “The movie never attends to her or comments on her death: there are no paramedics, no weeping child, and no parents identifying the body at the city morgue. She is completely out of the picture.” (Berliner 37)

In de als ‘harde’ politiefilm getypeerde *Dirty Harry*, daarentegen, wordt wel empathie opgeroepen met onschuldige slachtoffers zoals te zien is in *shots* van huilende kinderen of van Harry die toekijkt hoe het dode lichaam van een meisje tevergeefs uit een put wordt getrokken. Daarnaast is Harry volgens Berliner een agent die gewoon iedereen “haat”, ongeacht kleur, terwijl Doyle specifiek zwarte mensen discrimineert. De film lijkt hem nooit te veroordelen om zijn racistische houding – het is aan de kijker om zich hierover bezwaard te voelen (Berliner 39). De kijker verkeert hierdoor in een spagaat. Aan de ene kant herkent hij de onaangename eigenschappen van Doyle, maar aan de andere kant straalt de vastberaden Doyle uit dat zulke nare karaktertrekken nodig zijn om schurken voor het gerecht te krijgen. De kijker verzet zich ten dele tegen identificatie met hem, maar wil hij blijven kijken, dan heeft hij weinig andere opties dan mee te gaan met Doyle’s doel.

De scène waarin we het beste met hem meeleven bestaat uit een van de meest spectaculaire achtervolgingen in de filmgeschiedenis. Hierin zien we hoe Doyle zich roekeloos een weg baant door het verkeer van Brooklyn waarbij hij een aanrijding veroorzaakt met een andere automobilist en meerdere bijna-aanrijdingen zoals met een vrouw met kinderwagen. Wanneer de voortvluchtige bij de metrohalte probeert verder te vluchten nadat de metro tot stilstand is gekomen schiet Doyle hem onderaan de trap in zijn rug en brengt hiermee een einde aan de spraakmakende achtervolging. Ondanks zijn enigszins

onverantwoorde en immorele gedrag vertrouwen we erop dat hij de zaak zal oplossen. Volgens Berliner verandert de film de kijkers in fanatici doordat we net zo geobsedeerd worden in het vangen van criminelen als Doyle – hiermee exploiteert de film “the similarity between Doyle's drive to solve the case and the audience's desire to resolve the narrative” (37).

Het bijzondere aan *The French Connection* is dat op het einde onze verwachtingen niet worden ingelost. In de laatste scène van de film brengt Doyle's achtervolging hem naar een verlaten loods waar hij de FBI-agent Mulderig neerschiet omdat hij hem aanziet voor Charnier, de baas van het Franse drugskartel. Het lijkt hem niets te doen wanneer zijn partner Buddy Russo (Roy Scheider) geschokt zegt dat hij Mulderig heeft neergeschoten. Hij herlaadt echter direct zijn pistool en zet zijn mensenjacht voort nadat hij hem antwoordt met: “That sonofabitch is here. I saw him. I'm gonna get him”. Op dit moment gaat de camera opmerkelijk genoeg niet met Doyle mee en verdwijnt hij voor ons in de donkere ruimte. We horen een laatste pistoolschot *off-screen* en vervolgens krijgen we *freeze frames* te zien van leden van de Franse drugsbende met daarover heen hun lot gedrukt die tegen onze verwachting in minder slecht is dan we wellicht hadden verwacht. Ze zijn er namelijk allemaal met geen of enkel een lichte straf vanaf gekomen en Charnier is zelfs nooit gepakt.

Op het einde van de film komen we er volgens Berliner achter dat het al vanaf het begin van de film ging om die verstorende elementen die *The French Connection* onderscheiden van standaard politiethrillers (41). Doyle's hardhandige methodes bleken niet zo effectief als de kijker had verwacht. Doordat de film slim gebruik maakt van de genreconventies gaan we ervan uit dat de criminele organisatie wordt ontmanteld. Dat wordt ook bevestigd richting het einde van de film wanneer Doyle en Buddy bijvoorbeeld een grote lading drugs onderscheppen die in een auto zit verstopt. Op dat moment blijkt Doyle's intuïtie voortreffelijk te werken, en als kijker krijg je de bevestiging dat we hem kunnen vertrouwen

ondanks zijn mankementen. Maar het einde zorgt ervoor dat we misleid zijn en dat Doyle gewoon de onaangename persoon is die we in de hele film gepresenteerd kregen. Volgens Berliner heeft de film ons juist op een slinkse wijze voorbereid op het verontrustende einde waardoor het niet als een onthulling komt maar als “a natural extension of a series of disturbing incidents that occurred throughout the movie” (43). We beseffen achteraf dat deze incidenten die irrelevant leken voor het narratief juist onze protagonist kenmerken. In die schijnbaar onbelangrijke details was het einde al aangekondigd (Berliner 43).

*The French Connection* is een uitstekend voorbeeld van een *genre bender*. Volgens Stephen Neale maken *genre benders* gebruik van genreconventies als *booby trap* om kijkers onwetend te manipuleren (qtd. in Berliner 29). Hitchcocks *Psycho* is, zoals later zal blijken, ook een meesterstuk van manipulatie, maar Friedkin zorgt er bovendien voor dat er geen resolutie is op het einde: er wordt geen mysterie of conflict opgelost. Amerikaanse filmmakers uit de jaren zeventig weigerden om de tegenstrijdigheden in het verhaal op te lossen, zodat de kijker met tegenstrijdige gevoelens over de film achterbleef (Berliner 31). Op het einde is het daarom ook lastig voor de kijker om greep op de film te krijgen: “the movie steps so far outside the formula that it undermines viewers' strenuous efforts to make it conventional. Hence, the movie works like a joke: it appears to head in a familiar and appropriate direction, but it ends somewhat off the mark it seemed to have been shooting for.” (Berliner 33) De kijker weet niet zo goed hoe de acties van de hoofdpersoon moreel te duiden zijn – de film zelf lijkt ook geen standpunt in te nemen. Het brute optreden van Doyle leek de ‘goede’ zaak te dienen (het ontmantelen van een drugskartel), maar als dat niet lukt, wordt hij niet veroordeeld om zijn onaangename gedrag.

Dat *The French Connection* een ambigue visie op moraliteit uitdraagt wordt duidelijk wanneer we de film wederom afzetten tegenover *Dirty Harry*. Clint Eastwood, die eind jaren zestig een ster was geworden nadat hij grote faam verwierf met de *Dollars* trilogie, bracht

volgens filmwetenschapper Nicholas Godfrey bepaalde generieke verwachtingen met zich mee: zodra hij als Dirty Harry wordt geïntroduceerd gaat de kijker een contract met hem aan en op het moment dat Scorpio in het slotstuk van de film door Harry's .44 Magnum overhoop wordt geschoten is dit contract volbracht (155). Het zat in het contract ingebakken dat Dirty Harry zijn missie zou voltooien. Gene Hackmans personage varieert op dit contract: we nemen zijn lomphed op de koop toe in de veronderstelling dat hij de schurken zal uitschakelen. Maar dat gebeurt niet, waardoor de kijker dat contract moet heroverwegen. De verwachting dat een harde persoonlijkheid zo'n klus zal klaren, blijkt een genreverwachting, maar *The French Connection* is gemotiveerd vanuit een realistische benadering. Er is geen enkele garantie dat een brute houding tot een oplossing van misdaden leidt. De film laat een immorele wereld zien, maar biedt geen effectief tegenwicht tegen deze wereld omdat de voor het genre voorspelbare uitkomst ontbreekt. "*The French Connection* offers no centering balance to its unstable moral universe", terwijl in *Dirty Harry* de instabiele factor van de film juist wordt uitgewist om de balans te herstellen (Godfrey 159).

Als kijker worden we gemanipuleerd te geloven dat we naar een genrefilm kijken doordat Friedkin van de hele film één grote achtervolging maakt. De film begint al meteen met Doyle die als kerstman verkleed achter een drugsverkoper aanrent; vervolgens zien we hem leden van de Franse drugsbende undercover achtervolgen, onder wie Charnier die hem te slim af is in de metro; terwijl zijn roekeloze achtervolging van een trein in Brooklyn het spectaculaire hoogtepunt vormt. Het lijkt dat Doyle in de hele film in beweging is en dit komt natuurlijk ook door Friedkins "perpetual sense of cinematic motion, with his constantly moving, often handheld shots cut together at a rapid pace" (Godfrey 160). Bovendien lijkt de film een eigen universum te creëren waarin Doyle ook de enige politieagent is die in beweging lijkt – de rest van het politiekorps vindt zijn methodes maar niks. De wereld om hem heen lijkt bijna letterlijk stil te staan doordat hij ook vaak omgeven wordt door

stilstaande mensen. Langs de weg kijken omstanders toe hoe hij zijn auto slippend tot stilstand brengt en vervolgens uitstapt; de mensen in het metrostel lijken bijna standbeelden wanneer hij Charnier op de hielen zit; en de toekijkende kinderen uit een klein raampje voegen een lichte komische noot toe wanneer hij langs een muur sluipt om zich schuil te houden tegen de eerdergenoemde sluipschutter.

*The French Connection* past met zijn uitgesproken stijl goed in het rijtje van zelfbewuste films, gemaakt door ‘auteurs’ die tot de New Hollywood cinema worden gerekend (Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Robert Altman, e.a.). Friedkins incorporatie van ongebruikelijke elementen in het patroon van de klassieke politiethriller maken hem net zo revisionistisch als de meeste van zijn tijdsgenoten. Maar hij doet ook iets fundamenteel anders doordat vele films uit deze periode volgens Elsaesser gekenmerkt werden door een “unmotivated hero” die tegelijkertijd in contradictie staat met het motief van de reis – er is dus geen impliciete causaliteit die de held in beweging zou zetten (“Pathos of Failure” 280). Een goed voorbeeld is het hoofdpersonage uit *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson, 1970), die de hele film door maar doelloos aan rommelt. Een innerlijke drive heeft Doyle echter wel en die zorgt er ook voor dat we de hele film met hem achter de criminelen aanzitten. Doordat deze lineaire jacht niet culmineert in een ‘logische’ uitkomst is hij in dat opzicht net zo kritisch naar “American virtues of ambition, vision, drive” die het fundament vormen van de klassieke Hollywood actiegenres (Elsaesser, “Pathos of Failure” 282).

Ondanks Friedkins cynische kijk op de klassieke “a-priori optimism located in the very structure of the narrative about the usefulness of positive action” (Elsaesser, “Pathos of Failure” 281), is *The French Connection* niet simpelweg te duiden doordat Doyle juist een

complex personage is van wie de beweegredenen in twijfel getrokken kunnen worden.<sup>21</sup> Door het creëren van een ‘realistische’ stijl met een energieke cameravoering vermijdt Friedkin bovendien een politiek en moreel standpunt. We zien Doyle racistisch criminelen op straat aanpakken en geobsedeerd de achtervolging inzetten zonder rekening te houden met de slachtoffers om hem heen. De film veroordeelt hem hiervoor niet, omdat het doel de middelen lijkt te heiligen. Maar als de Franse drugsbende aan het einde ontkomt, laat de film in het midden wat dat betekent voor het contract dat de kijker met het hoofdpersonage had. Nu Doyle zijn doel niet heeft gehaald, moeten we nu zijn gebruikte methodes alsnog veroordelen? Het is niet vreemd dat *The French Connection* vanwege deze ambiguïteit door meerdere linkse en rechte critici is toegeëigend. En Van Warmerdam waardeert Friedkins film wellicht vanwege deze (morele) meerduidigheid. De film creëert genreverwachtingen maar schendt het met de kijker impliciete contract dat bij deze verwachtingen hoort. De kijker wordt daardoor opgescheept met een moreel vacuüm en krijgt geen psychologische verklaringen geboden om dat gat op te vullen.

#### **4.2 De invloed op Van Warmerdam**

Van Warmerdam is net zoals Friedkin een regisseur die speelt met genreconventies. Het beste voorbeeld hiervan is zijn film *Grimm* (2003) waarin zelfs meerdere genres elkaar opvolgen. De film begint met broer en zus Jacob en Marie die samen met hun ouders wonen in een huisje aan de rand van een bos, geheel in de geest van een sprookje. Deze twee jonge kinderen zitten gevangen in een volwassen lichaam, respectievelijk gespeeld door Jacob Derwig en Halina Reijn. Hiermee creëert Van Warmerdam een absurde situatie: de gedragingen zijn

---

<sup>21</sup> De ambivalente omgang met Doyle's personage toont wat mij betreft ook aan dat Friedkin geïnspireerd was door Europese arthouse. Volgens filmwetenschapper Paul Ramaeker stond deze namelijk bekend om de ambivalente houding naar personages en hun ambigue emotionele reacties (152).

tegen de verwachtingen in die horen bij het uiterlijk van de personages. Door hun voorkomen heeft men in eerste instantie niet door dat we eigenlijk naar een bekend sprookje zitten te kijken: de gebeurtenissen komen letterlijk uit *Hans en Grietje* van de gebroeders Grimm.

De kinderen worden net zoals in dat sprookje door hun vader in het bos achtergelaten. Daarop volgt de generieke verwachting dat zij in het bos geconfronteerd gaan worden met ‘kwaadaardige krachten’. Deze verwachting wordt ingelost doordat Jacob en Marie net zoals in *Hans en Grietje* ergens mogen overnachten. Echter forceert het echtpaar, tegen hun naïeve verwachtingen in, Jacob om seks te hebben met de vrouw (Annet Malherbe) van het echtpaar omdat haar man (Frank Lammers) te kort schiet. Vanaf dit moment gaat de film enerzijds met de narratieve verwachtingen mee door hen met een obstakel te confronteren; anderzijds verwacht je in een voor kinderen bedoeld sprookje niet het storende element wat Van Warmerdam ervan maakt.<sup>22</sup> Doordat de leeftijden van de hoofdpersonages onpeilbaar is, komt de situatie enigszins verontrustend over. Maar doordat het niet gaat om letterlijke kinderen zorgt Van Warmerdam er ook niet voor dat de scène moreel te duiden is.

De ‘kinderen’ gaan bewust handelingen aan die je zou verwachten van volwassenen. Zo gebruikt Marie haar vrouwelijke seksualiteit om hierdoor hopelijk geld te kunnen verdienen bij een hoerenloper (Jaap Spijkers). Doordat de associatie met het kind-zijn in de film intact blijft, weet ze niet hoe met de situatie om te gaan. Vervolgens houdt Jacob hem onder schot en dwingt hem zijn geld af te staan aan hen. De scène loopt uit de hand en Jacob schakelt de man uit door hem met een groot stuk hout op zijn achterhoofd te slaan. Net zoals hun ontsnapping van het echtpaar, kunnen zij in dit opzicht zichzelf prima redden lijkt het, al

---

<sup>22</sup> Het is ironisch dat de man van het echtpaar de opmerking maakt naar Jacob toe dat zijn vrouw “toch niet de duivel is” in een reactie op Jacobs afkeer van zijn vrouw. Opmerking: in *Grimm re-edit* (2019) is deze opmerking eruit gehaald en is de gehele scène ook ingekort.



dan niet op een manier die doet denken aan hoe sprookjes- of tekenfilmfiguren zichzelf uit benarde situaties zouden redden.

Na beide ontsnappingen besluiten broer en zus om naar hun oom en tante in Spanje te reizen. Ze stappen op een scooter alsof ze er een hun hele leven op hebben gezeten en de film verandert hiermee spontaan in een *roadmovie*. De camera conformeert zich deels aan deze genreconventie door het gebruik van dynamische *wide shots* die de twee volgen. Echter doet Van Warmerdam ook iets zeer drastisch tegen de verwachting in. Op het moment dat ze een tunnel uitrijden stoppen ze spontaan en kijken vol verbijstering voor zich uit naar iets wat zich voor hun ogen aandient; in een tegenshot vanuit hun *point-of-view* blijkt dat ze zich in Spanje bevinden. Van Warmerdam heeft letterlijk de reis overgeslagen die conventioneel centraal staat bij dit genre. De tunnel vormt een overdreven metafoor voor het motief van de reis: hun enige doel is om van A naar B te reizen, ofwel van Nederland naar Spanje.

Eenmaal in Spanje verandert de film al gauw in een horrorthriller. Hun oom en tante blijken niet meer te leven en uit radeloosheid trekt Marie bij de rijke Spaanse Diego in. Haar spontane verdwijning roept heel kort een angstig thrillermoment op, die eventueel doet denken aan de verdwijning van Saskia in *Spoorloos* (George Sluizer, 1988) mede door de eerdere locatie van de benzinepomp. Echter vindt Jacob al gauw het briefje dat Marie heeft achtergelaten, dat dus ook tegen de verwachting in gaat van zo'n spontane verdwijning die juist spanning en verwarring oproept. Eenmaal aangekomen in de villa van Diego, blijkt Marie niet meer het meisje uit het sprookje te zijn maar een volwassen vrouw met haar eigen (seks)leven. In reactie daarop papt Jacob met het huismeisje Sofia aan dat schijnbaar ingegeven is door een zekere jaloezie. De suggestie wordt gewekt dat broer en zus een incestueuze verhouding hebben. Echter maakt Van Warmerdam dit nooit helemaal concreet

ondanks dat ze op een eerder moment intiem met elkaar het bad delen in een hostel.<sup>23</sup> Van Warmerdam maakt de beweegredenen van Jacob ambigu; hij geeft geen psychologische verklaring voor zijn handelen.

Na verloop van tijd blijkt Diego een chirurg die enkel uit is op Jacobs nier die hij aan zijn zieke zus Theresa geeft. De spanningen daarvoor waren dan ook terecht. Er heerste een onaangename sfeer in het huishouden; er was een geheime deur; en Jacob benadrukte aan Marie dat Diego niet deugt. Op dit moment lijkt de film zich juist te conformeren aan de conventies. Dit kan niettemin beschouwd worden als een truc om de kijker op het verkeerde been te zetten: we verwachten dat er iets onconventioneels gebeurt maar op dat moment krijg je precies de ontwikkeling die je verwacht als kijker.

Nadat Jacob zijn nier is verloren is hij als het ware weer herenigd met zijn zus. De status quo is weer hersteld en hun intieme verhouding staat weer centraal. Ze slaan samen op de vlucht en komen op een western filmset terecht waar ze schuilhouden in een van de gebouwen. De overgang naar de western set is net zo bizar als een tunnel die als portaal dient naar Spanje, is het niet dat zulke filmsets daadwerkelijk bestaan in Spanje door de vele spaghettiwesterns die er in het verleden zijn opgenomen. Van Warmerdam zorgt dat deze omgeving mede een transitie motiveert naar een nieuw genre. Doordat de gevolgen van de vorige sequentie doorwerken in de nieuwe ontstaat de conventionele verwachting dat er een confrontatie gaat plaatsvinden. De grap is dat Jacob zich hierop voorbereidt met een simpele pijl en boog. Hiermee creëert Van Warmerdam wederom een bizar element in een reeks conventies waarbij je dit juist niet zou verwachten (alhoewel hij ook als de ‘indiaan’ gezien

---

<sup>23</sup> Daarnaast kruipt Marie aan het begin van de film bij Jacob in bed. En tegen het einde van de film wanneer Marie zichzelf aan het wassen is en daarbij in haar ondergoed staat volgt een shot vanuit het gebouw door het raam naar buiten. De suggestie wordt opgeroepen dat het een *point-of-view* is van Jacob. Echter kan niet concreet gemaakt worden of hun blikken naar elkaar seksueel gemotiveerd zijn.

kan worden). Echter, schakelt hij tegen de verwachting in Diego hiermee wel uit, waardoor er voor een laatste maal gevarieerd wordt op het verwachtingspatroon. Het afwijkende element blijkt juist heel effectief te zijn. Echter kan niet met zekerheid worden gesteld waardoor dit komt omdat er geen aanleiding is voor zijn plotselinge meesterschap: zijn voorbereiding creëert alleen maar de aanname dat hij toch als een kind aan het spelen is met een pijl en boog.

Van alle Van Warmerdam films is *Grimm* bij uitstek de film waarbij de associaties steeds verschuiven. Soms worden conventies ingelost, juist als je dat niet verwacht, maar vaker kiest Van Warmerdam voor een onverwachte wending. *Grimm* onttrekt zich daarmee aan een heldere categorisering, mede omdat enkele cruciale vragen onbeantwoord blijven: Zijn Jacob en Marie nu overwegend kind of volwassen? Is er een incestueuze band tussen de twee? De suggesties worden opgeroepen om de kijker dan weer te doen twijfelen: of toch niet? En dat verschuivende karakter wordt bekrachtigd door de film steeds van genre naar genre te laten verspringen. In het volgende hoofdstuk wil ik de ambiguïteit in Van Warmerdams werk verder verkennen door mij te wenden tot zijn gebruik van zwarte humor.

## 5. Zwarte humor en ironie

### 5.1 The Good, the Bad and the Ugly

*The Good, the Bad and the Ugly* (1966) is de derde film uit de zogenaamde *Dollars* trilogie, ook wel de *Man with No Name* trilogie genoemd in de Verenigde Staten. Het drieluik met als voorgangers *For a Few Dollars More* (1965) en *A Fistful of Dollars* (1964) vormde de definitieve doorbraak van regisseur Sergio Leone en maakte van Clint Eastwood een ster. *The Good, the Bad and the Ugly* is een uiterst zwart-humoristische film van Leone en daarmee uit het selecte lijstje de enige inspiratiebron van Van Warmerdam die overwegend veel humor bevat. Hieronder wil ik uiteenzetten welke humoristische aspecten uit het werk van Leone potentieel hebben doorgewerkt op het werk van Alex van Warmerdam. Leone problematiseert de standaard moraliteit in de Amerikaanse western met een flinke dosis zwarte humor. Het onderscheid tussen goed en kwaad wordt vervaagd op een manier die verwant is aan Van Warmerdams zwart-humoristische aanpak.

Toen zijn *Dollars* films werden uitgebracht, werd zijn herbewerking van de western niet door iedereen gewaardeerd. De negatieve kritieken kwamen aanvankelijk vooral uit de Verenigde Staten. De critici meenden dat hij weinig respectvol met een puur Amerikaans genre zou zijn omgegaan. Volgens William McClain vonden Amerikaanse critici de films problematisch vanwege “their unusually graphic and cynical violence, their ambivalent relationship to historical and generic ‘realism,’ and their relationship to the history of the Western genre as a whole” (52). Niet voor niets schaarden de critici de Italiaanse westerns onder de algemene noemer van spaghettiwesterns – een badinerende term om Leone’s variant op de Amerikaanse western te diskwalificeren.

Leone gaf een andere invulling aan de western die deels trouw was aan het genre maar tegelijkertijd ook een herschrijving was van de conventies. Volgens Christopher Frayling, de belangrijkste schrijver over de spaghettiwesterns, spelen de Italiaanse westerns zelfbewust met genreconventies, “[they] deconstruct and rearrange the images and themes which comprise the reverence of puritan-liberal Hollywood Westerns” (qtd. in Lusted 191). Volgens David Lusted breken de films met het romantische beeld dat de Amerikaanse films van deze mythische periode uit de Amerikaanse geschiedenis gaven – in zijn ogen vormen de Italiaanse westerns inclusief die van Leone een “dystopia of male action” (187). Het enige waar de drie mannen uit *The Good, the Bad and the Ugly* naar streven is geld en eventuele vragen over goed of slecht bestaan in hun optiek daarom niet. De reden waarom Leone’s personages in deze film met elkaar samenwerken is vanwege puur egoïstisch gewin. Tuco (Eli Wallach) en Blondie (Clint Eastwood) worden aan ons geïntroduceerd als partners aan het begin van de film, maar alleen omdat zij er beiden steeds Tuco’s *bounty* aan overhouden: Blondie levert Tuco uit aan een sheriff, incasseert het geld, bevrijdt zijn partner die daarna nog meer geld oplevert.

Dat is op zichzelf al een morbide deal, maar het krijgt vervolgens een ironische wending die druipt van het cynisme. Tijdens een van de pogingen om Tuco op te hangen wordt zijn doodvonnis uitgesproken en door de verwachting dat zijn beschermengel Blondie het touw wederom zal doorschieten roept dit een lach op bij de kijker: met zijn truc zal hij weer iedereen voor schut zetten. Leone toont ons *close-ups* van de hoofden van de toeschouwers die hopen het spektakel te zien van Tuco’s rechtvaardige ophanging maar juist verrast worden door zijn ontsnapping – de hoeden die Blondie van hun hoofden afschiet maken dit extra evident. Op het moment dat zij in een *wide angle* shot de horizon tegemoet rijden ontstaat een moment van glorie – mede ondersteund door de herhalende themamuziek van Ennio Morricone. Hiermee geeft Leone een cynisch beeld van het Wilde Westen – niet

een waarin de personages de horizon tegemoet treden met een idee van gerechtigheid, maar een die exclusief bestaat bij de gratie van geld. Zo zegt McClain over Eastwoods personage: “The ‘Man with No Name’ was not clearing the wilderness or purifying the civilized world; in fact, he ‘stood’ for nothing – his victories and defeats were purely personal” (62).

Volgens Marcia Landy bestaat de wereld van de Italiaanse westerns niet simpelweg uit helden versus schurken, maar hebben de personages een pragmatische houding naar het heden die hun acties bepaalt; zij doen simpelweg wat zij logisch achten – of dat opportunistisch gemotiveerd is of vanuit wraak (56-7). Dit gegeven is samen te vatten in de uitspraak van Tuco: “When you have to shoot, shoot. Don't talk.” De classificatie in Leone's film die resulteert in de titel *The Good, the Bad and the Ugly* moet dan ook met een ironische knipoog gelezen worden. De personages verdienen alle drie de labels en het is puur toevallig welke zij op een bepaald moment aan voldoen. Daarnaast be vraagt Leone deze classificering, die duidelijk refereert aan de Hollywood (western)conventies, waardoor we als kijker bewust worden van het dunne grensgebied tussen de drie. De film speelt hiermee bovendien met onze verwachtingen doordat we bij de klassieke conventies een bepaalde set aan eigenschappen verwachten. In de klassieke western is van meet af aan duidelijk dat de goede held de schurk verslaat. Volgens Verstraten handelt iedereen in Leone's film even doortrapt, maar omdat Blondie aan het eind de winnaar is, moet hij wel de ‘goede’ geweest zijn (*Screening Cowboys* 194). Aan het eind krijg je daarom opnieuw de *freeze frame* met “the Good”, en dat is dus een cynische en ironische omkering van het patroon van de Amerikaanse western. Dat laat bovendien zien hoe willekeurig het label ‘goed’ in een Amerikaanse western is, het genre waaraan Amerikanen hun trotse zelfbeeld ontleen. Dat zelfbeeld berust dus, zo is de strekking van de spaghettiwesterns, op drijfzand.

De ‘egoïstische’ mannen uit Leone's film staan dus haaks op de zogenaamd moreel integere mannen uit de Amerikaanse westerns. We worden hier bovendien extra bewust van

gemaakt door de vele *close-ups* die zij krijgen toegekend. Maar Leone toont ons niet zomaar *close-ups*, hij laat vaak extreme *close-ups* zien. De verweerde en ongeschoren koppen van de personages worden ‘te groot’ gepresenteerd. Normaliter dient een *close-up* om ons met een personage te doen identificeren, zodat we zijn psyche kunnen volgen, maar de westerns van Leone variëren hier uiterst cynisch op. Er is namelijk niets om te doorgronden: het enige waar de personages aan denken is aan geld; ze doen alles voor een paar dollar meer. De hele film is gemotiveerd vanuit de zoektocht naar het goud en dit zorgt voor veel komische situaties tussen de personages. De traditionele scheidslijn tussen goed en kwaad vervaagt; geld is het enige wat ertoe doet. Leone laat de dood niet in de weg staan van het geld en spot er op een zwart-komische manier mee door de hele film.

De zwarte humor lijkt zelfs een instrument om het (melo)drama in de film te temperen (Landy 56) en om het geweld te neutraliseren. In plaats van dat Leone aandacht legt op de dramatische aspecten van de dood en de tragiek die zit in de zoektocht naar het geld en het vermoorden van hun tegenstanders hiervoor, drijft hij juist de spot met dit gegeven. Het lijkt alsof Leone uitzoomt op de situatie en daarbij hun acties uitvergroot en hun zelfzuchtige verlangens ironisch presenteert. André Bretons definitie van zwarte humor is dat het de “mortal enemy of sentimentality” is (19): een scène wordt dusdanig gepresenteerd dat een gevoel van medelijden, ondanks de hardheid, wordt buitengesloten. Volgens Verstraten zijn we in het geval van zwarte humor getuige van iets afschuwelijks, maar worden we door een afstandelijke representatie van het gebeuren niet aangemoedigd om te sympathiseren met de slachtoffers – in andere woorden: hun lot wordt zo triviaal getoond dat een lach logischer is dan een schrikreactie (*Humour and Irony* 286). De kijker moet dus niet huilen, maar in feite lachen om gruwel en zelfs de dood – vandaar de term ‘zwarte’ humor.

Exemplarische voorbeelden komen naar voren in het patroon van Blondie en Tuco die elkaar steeds om de beurt te grazen nemen. Iedere keer ontsnappen zij namelijk steeds weer

ternauwernood aan de dood. Hun samenwerking bestaat per definitie uit Tuco die zijn leven steeds in de schietgrage handen legt van Blondie. Tuco is continu bereid zijn nek in een strop te doen in de hoop hier zijn deel van zijn eigen *bounty* aan over te houden. Maar wanneer hij bij Blondie aangeeft dat hij een groter aandeel wil omdat hij het meeste risico's loopt, maakt Blondie de opmerking: "You may run the risks, my friend, but I do the cutting. We cut down my percentage ... liable to interfere with my aim." Deze uitspraak heeft een zwart-komische connotatie, eentje die Tuco reduceert tot niemand anders dan een middel om geld te verdienen. De ironie is dat Blondie Tuco zijn 'vriend' noemt, terwijl het hem natuurlijk niks kan schelen of zijn ophanging daadwerkelijk voltrokken zou worden. Het eerstvolgende moment dat Tuco weer met zijn hoofd in een strop zit schiet Blondie ook het touw niet in één keer doormidden. Tuco's bijna 'ophanging' lokt een lach uit terwijl het een ernstige situatie is dat hem zijn leven kan kosten. Alhoewel hij gruweldaden heeft verricht is dit niet de reden waarom een lach wordt opgeroepen; het is juist de dynamiek tussen de twee personages die spotten met de dood om zo steeds weer meer *dollars* eraan over te houden.

Voor hetzelfde geld had Leone ervoor gekozen om een hechte vriendschap te creëren tussen de twee mannen waarbij iedere keer hun truc een potentieel tragische afloop zou kunnen hebben. In plaats daarvan krijgen we scènes met uitspraken en handelingen die hun levens als niets anders beschouwt dan wat het in valuta zou kunnen opbrengen. Nadat zij voor de laatste keer gezamenlijk de horizon tegemoet zijn getreden besluit Blondie dat hun bondgenootschap is beëindigd doordat hij denkt dat er toch niet meer aan Tuco te verdienen valt en laat Tuco moederziel alleen achter in een dorre woestijn en deze is begrijpelijkerwijs woedend. Blondie draait om en zegt: "Such ingratitude, after all the times I saved your life". En of die opmerking al niet cynisch genoeg is, wordt over de verschijning in een *freeze frame* geprint: "the Good".



Nadat Tuco Blondie's 'verraad' heeft overleefd, probeert hij hem terug te pakken door hem ook de strop te laten ervaren. Maar elke keer dat Tuco wraak wil nemen, mislukt dat. Zo wordt Blondie hier gered doordat een tijdens de Burgeroorlog afgevuurde kanonskogel hem de kans geeft te ontsnappen. Woedend bij hun eerstvolgende confrontatie laat Tuco Blondie door de woestijn slenteren zonder het recht op water. Blondie is enorm aan het lijden, zijn gezicht is extreem verbrand en uitgedroogd in relatief korte tijd. Maar het is juist het flirten met de dood die Blondie's lijden steeds typeert en de humor komt voort uit het feit dat hij constant ternauwernood ontkomt aan zijn mogelijke lot. Wanneer het aankomt op het personage van Angel Eyes (Lee Van Cleef) die als "the Bad" is geclassificeerd, gaat een iets ander mechanisme op. Net als Blondie en Tuco is hij op één ding uit, namelijk het goud. Hiervoor is hij bereid tot het uiterste te gaan en wellicht nog net een stapje extra. Het beste voorbeeld hiervan is de scène waarin hij Tuco in het kamp martelt. Tuco geeft op dat moment namelijk wel de informatie weg over de locatie van het goud. Daarnaast is deze scène melodramatisch door de muziek, de *close-up* van een huilende violist en doordat de toeschouwers weten wat erbinnen gaande is. Maar tegelijkertijd is de scène wel grappig door de situatie en de manier waarop deze is opgebouwd. De enigszins naïeve Tuco hoopt dat Angel Eyes hem goed gediend is zoals vanouds, hij maakt zelfs de grap dat ze hem vast geen "Sergeant Angel Eyes" noemen op de vraag waarom hij als Bill Carson door het leven gaat, maar dan leidt Angel Eyes de marteling in met de cue of Tuco wat muziek wil horen.

Daarnaast eindigt de film in het geval van Angel Eyes met het conventionele einde van de *bad guy*, aangezien hij als verliezer van de drie uit het spel naar voren komt en daarbij sterft. De *Mexican standoff* tussen Tuco, Blondie en Angel Eyes illustreert een driehoeksverhouding tussen drie mannen die geobsedeerd zijn door geld, en die obsessie vormt de basis voor hun onderlinge rivaliteit. De *close-ups* geven het beste deze rivaliteit ten opzichte van elkaar weer: hun ogen kijken naar elkaar en dit intensifieert steeds meer totdat ze

hun revolver trekken. Op het moment dat Angel Eyes is neergeschoten schiet Blondie hem in een graf dat al speciaal voor hem gegraven leek. Als dit niet al grappig genoeg is, print Leone ook “the Bad” over zijn lijk heen. Hiermee haalt hij de belangrijkste pijler uit de traditionele Amerikaanse westerns onderuit: door simpel te stellen dat de slechterik gewoon degene is die verliest en sterft. Zijn leven was nauwelijks iets waard en zijn noodlottige einde is dus exact wat dit cynische mechanisme onderstreept. Geen grotere idealen of mythische overwinningen, maar enkel een zoektocht waar winnaars en verliezers uit de bus komen en daarbij mogelijk het leven laten. En bij degenen die overleven kun je je vraagtekens zetten of ze wel zo goed zijn – wellicht waren zij net iets beter bereid om te moorden? Volgens Verstraten biedt Leone een ironische kritiek op de zogenaamd Amerikaanse helden doordat achter hun goede verschijning een hypermasculiene slechtheid schuilgaat (*Screening Cowboys* 199).

Na hun overwinning vertrouwt Blondie Tuco niet voor de bedreiging die hij alsnog vormt en dwingt hem op een houten grafkruis te laten balanceren terwijl hij zijn hoofd in een strop heeft. Leone introduceert hun herhalende zwart-komische mechanisme door Tuco, die zojuist het goud heeft opgegraven en daarvan enorm in euforie is, plots op te laten schrikken waarbij de camera met hem mee omhoog beweegt en de strop boven hem onthult. De grap is natuurlijk niet compleet als Blondie Tuco niet wederom zou bevrijden en dat doet hij ook door zijn touw in de verte door te schieten. Daarop valt Tuco met zijn hoofd op het goud en wordt “the Ugly” vervolgens over zijn *freeze frame* heen geprint. Om zijn classificering waar te maken schreeuwt hij vervolgens nog wat laatste belederingen toe richting Blondie die wederom, maar ditmaal alleen, de horizon tegemoet treedt.<sup>24</sup> De film eindigt hiermee ook met een zwart-komische noot doordat Leone de reis van de overwinnaars als vanouds laat

---

<sup>24</sup> Dit geschreeuw is trouwens een ironische omkering van de slotscène uit *Shane* (George Stevens, 1953), waar het jongetje Joey tot de weggrijdende titelheld schreeuwt: “Shane. Shane! Come back! Bye, Shane.” Het is ironisch omdat Shane voor het jochie een idool is; voor Tuco is Blondie een schurk.

vervolgen – ze lijken als personage totaal niet psychologisch veranderd: Tuco blijft maar lelijke dingen roepen naar anderen en Blondie blijft dezelfde einzelgänger die in principe niemand vertrouwt. Daarnaast is het einde ook een herhaling met een belangrijk verschil. De vorige keer wist Tuco de woestijn te overleven, maar als hij dat weer wil doen, moet hij tegen zijn aard in al dat goud laten liggen. Dat maakt het einde extra zwart-komisch. Tuco overleeft, maar is hij niet te hebberig om ook echt te overleven?

In Leone's *The Good, the Bad and the Ugly* dus enkel geldbeluste winnaars en verliezers waarmee het onderscheid tussen goed en kwaad vervaagt, en Van Warmerdam is net zomin geïnteresseerd in vaststaande morele oordelen en psychologie.

## **5.2 De invloed op Van Warmerdam**

In geen van de films van Van Warmerdam vervaagt het onderscheid tussen goed en kwaad zo sterk als bij *Borgman*. Deze film is de meest 'duistere' film uit zijn oeuvre en heeft hij gemaakt als variant op een horrorfilm. De voornaamste kracht zit in het gegeven dat de identiteit en de beweegredenen van het titelpersonage Camiel Borgman (Jan Bijvoet) nooit duidelijk worden. Dit heeft iets enorm beangstigends aangezien hij het leven van een rijk gezin in een buitenwijk volledig overhoop gooit. Zijn oorsprong is een volledig mysterie. We zien hem aan het begin van de film genoodzaakt zijn verblijfplaats onder de grond te verlaten vanwege een priester (Pierre Bokma) die achter hem en zijn soortgenoten aan zit. Hiermee wordt een demonische herkomst geïmpliceerd, terwijl de begintekst van de film een associatie met engelen oproept.

Op de vlucht komt Borgman uit in een welgestelde buitenwijk waar hij aangetrokken wordt tot de moderne villa van Marina (Hadewych Minis) en Richard (Jeroen Perceval) en hun kinderen. Hij belt aan en vraagt om een bad, een verzoek dat Marina hem vervolgens

weigert omdat ze beweert hem niet te kennen. Wanneer hij blijft aandringen komt Richard tevoorschijn die al gauw zijn geduld verliest en hem met geweld wegjaagt. Vanaf hier ontstaat een omkering in de film omdat Marina medelijden begint te krijgen met Borgman. Ze geeft hem alsnog een bad, wat eten en hij mag verblijven in hun tuinhuisje. Op dit moment is hij niet langer de agressor maar het slachtoffer. Door zijn vriendelijke voorkomen is de kijker dit ook geneigd te denken. In tegenstelling tot andere *home invasion* films zoals *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) gaat de overname en eliminatie van het gezin echter subtiel en geleidelijk. Zo zien we Borgman iedere nacht op Marina zitten tijdens haar slaap en daarmee een nachtmerrie injecteren waardoor ze zich steeds meer van Richard afkeert.<sup>25</sup> In één nachtmerrie snijdt Richard haar in haar bovenbeen (in een shot dat hooguit een seconde duurt) waarop ze wakker schrikt en hem een klap verkoopt. Ondanks de ernstige aard van de situatie zijn we alsnog geneigd om te lachen. Enerzijds komt dit door de absurditeit van haar nachtmerrie en anderzijds doordat de situatie afstandelijk wordt gepresenteerd. We gaan nooit volledig met haar psychologische toestand mee en er wordt nooit een verklaring gegeven waarom Borgman dit zou doen.

Zelfs op het einde tasten we volledig in het duister. We krijgen nooit de motieven te weten noch wordt er een resolutie gepresenteerd. *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968) kan dit goed illustreren aangezien die film een verklaring geeft voor de mentale toestand van het titelpersonage: de motieven van haar omgeving waren enkel om haar te bezwangeren met het kind van lucifer. Of beter gezegd, omdat de film consequent met Rosemary focaliseert, beschouwt zij deze verklaring als een uitleg voor wat haar de hele film dwarszat. In Van Warmerdams film echter totaal geen uitleg: Borgman en zijn handlangers maken Marina en Richard af en nemen hun kinderen mee. Waarom ze die kinderen en hun au pair meenemen

---

<sup>25</sup> Dit is een verwijzing naar *De Nachtmerrie*, een schilderij van Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli), waardoor Borgman met de duivel kan worden geassocieerd.

blijft een volledig raadsel en er wordt geen uitleg voor gegeven. Of hun daad eventueel goed of slecht is blijft daarom ook in het midden. Het is mogelijk dat ze de kinderen gered hebben van hun onbekrompen levens (dat aansluit bij de verwachting van de openingstekst), of ze hebben gewoon nieuwe handlangers nodig voor hun demonische tocht (waarvan de motieven verder onduidelijk blijven). In dit opzicht verschilt *Borgman* van conventionele horrorplots waarin bijna altijd een resolutie wordt geboden. Hiermee is de film heel cynisch zonder enig tegenwicht dan de zwarte humor die uit de bizarre situaties naar voren komt.

Van Warmerdam vermijdt elke sociale, morele en psychologische uitleg en presenteert de gebeurtenissen afstandelijk. In Borgmans ‘plan’ om de kinderen te veroveren schakelt hij met zijn handlangers iedereen één voor één uit. Nadat Marina Borgman in het geheim onderdak heeft gegeven stelt hij voor om de tuinman te spelen.<sup>26</sup> De moord op de voormalige tuinman (Gene Bervoets) wordt echter zo triviaal gepresenteerd dat we het als kijker niet kunnen laten om te lachen. Hij wordt gedrogeerd zodat Borgman hem ziek naar huis kan brengen waar hij hem en zijn vrouw met behulp van Brenda (Annet Malherbe) en Ilonka (Eva van de Wijdeven) omlegt. Ze werken hun lichamen weg door hun hoofden in een emmer te stoppen die ze volgieten met cement, waardoor ze hun lichamen ondersteboven naar de bodem van een meer kunnen laten zinken. Het onderwater tafereel ziet er zo absurd uit dat het een lach uitlokt bij de kijker. Elk gevoel van sympathie voor hun noodlottige einde wordt uitgesloten door deze overdreven uitvergroting. De scène is bovendien ironisch doordat het wegwerken van een lijk op zo’n bizar overdreven manier wordt gepresenteerd. De volgende slachtoffers in *Borgman* komen ook op een manier om het leven dat spot met de dood. Zo wordt het soldatenvriendje van de au pair toegevoegd aan de collectie in het meer; en in het meest gruwelijke geval maakt Isolde (een van de dochters) een man af met een steen. De

---

<sup>26</sup> Borgman wordt uiteindelijk door Richard uitgenodigd om het huis als de nieuwe tuinman te betreden. Dat past bij een identiteit als vampier, omdat die expliciet moet worden uitgenodigd om binnen te komen.

gebeurtenissen vormen een ironische uitvergroting doordat we het niet zien aankomen of het bijna belachelijk is om voor te stellen.

Van Warmerdam ruilt in zijn films sympathie in voor een afstandelijke presentatie die doordrenkt is van het cynisme en ironie. Wanneer het lijkt dat hij emotie oproept is dat zo overdreven dat dit juist een lach uitlokt. Een goed voorbeeld hiervan is in *De Noorderlingen* wanneer Anton per ongeluk Agnes neerschiet, waarbij de muziek zo overdreven dramatisch is dat het in combinatie met de afstandelijke presentatie voor een komisch effect zorgt. De scène wordt triviaal gepresenteerd: in een ogenblik schiet Anton haar neer waarbij we haar in een *wide shot* naar achter zien vallen zonder dat haar reactie wordt getoond. Antons reactie is daarentegen zo typisch overdreven met zijn paniekerige “godverdomme” dat we geacht worden haar trieste einde te negeren. Dit wordt extra gestimuleerd wanneer hij haar vervolgens aan een grote steen in de bosvijver laat zinken. Haar lot is tragisch, maar enige identificatie met haar wordt vermeden. En in het volgende hoofdstuk zullen we zien dat identificatie in het geval van Van Warmerdam vaker problematisch is.

## 6. Problematische identificatie

### 6.1 Psycho

Alfred Hitchcock is algemeen bekend als de ‘master of suspense’, maar wat mij betreft kan hij ook beschouwd worden als een ‘master of cinema’, ofwel een ambachtsman die streefde naar de meest pure vorm van cinema. Volgens Hitchcock is zijn film *Psycho* het meest geslaagd in het streven naar een pure vorm van film omdat het optimale gebruik van de “cinematic art” een “mass emotion” opriep bij het publiek.<sup>27</sup> Zijn gebruik van filmtechniek heeft ervoor gezorgd dat hij een van de bekendste auteurs is geworden in de filmgeschiedenis.

Vele makers zijn geïnspireerd door zijn stijl en hebben elementen gekopieerd in hun eigen werk zoals Paul Verhoeven en Brian De Palma. Sommige filmmakers zijn wat minder expliciet in hun referenties, maar zijn desalniettemin sterk door hem beïnvloed. Aan de hand van *Psycho*, die zijn duidelijke signatuur draagt, tracht ik aan te tonen welke filmische elementen van invloed geweest kunnen zijn op Van Warmerdams werk.

Ten eerste, is nauwgezette kadrering een cruciaal element. In Hitchcocks werk zijn alle personages duidelijk geframed en wordt de kijker tevens bewust gemaakt van deze kaders. Volgens filmwetenschapper William Rothman worden Hitchcocks personages bewust gekadreerd en zelfs gevangen achter “////” tekens (ofwel tralies), hierdoor zijn zij “unable to

---

<sup>27</sup> “My main satisfaction is that the film had an effect on the audiences, and I consider that very important. I don’t care about the subject matter; I don’t care about the acting; but I do care about the pieces of film and the photography and the sound track and all of the technical ingredients that made the audience scream. I feel it’s tremendously satisfying for us to be able to use the cinematic art to achieve something of a mass emotion. And with *Psycho* we most definitely achieved this. It wasn’t a message that stirred the audiences, nor was it a great performance or their enjoyment of the novel. They were aroused by pure film.” (qtd. in François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* 282-3)

cross the barrier that separates them from us, trapped within the world of the film, a world presided over by the author, Hitchcock” (“Hitchcock’s Authorship” 267). Een goed voorbeeld is de overgang van Mother naar een gerechtsgebouw wat zorgt voor een korte *superimposition* van haar met de pilaren van het gebouw. Daarnaast zijn er kaders binnen het kader zoals het moment dat Lila Crane in de kamer van Norman Bates’ moeder schrikt van haar eigen reflectie waardoor we bewust worden van het kader van de spiegel. Hitchcock laat meerdere spiegels duidelijk de film domineren, waaronder die in de motellooby waarin onder andere Marion Crane duidelijk geframed wordt. Het lijkt hiermee dat Hitchcock aangeeft dat onze blik duidelijk bepaald wordt door de kaders (door datgene wat we wel en niet zien). En het is exact deze *clue* die de onderliggende motivatie vormt voor Hitchcocks manipulatie van het publiek.

De grootste truc van Hitchcock is dat hij het onthullende shot van het gemummificeerde lichaam van Mother de hele film uitstelt. Op het moment dat Norman (Anthony Perkins) in de gedaante van Mother voor het eerst toeslaat krijgen we ook nooit een duidelijk beeld van haar.<sup>28</sup> Het gebruik van kaders markeert daarnaast de focalisatie van Mother aan het einde van de film wanneer zij in hechtenis is genomen. Rothman benadrukt in zijn studie dat de overgang van de buitenwereld naar de interne wereld van Mother gedetermineerd is door eerst een kader te tonen. We zien eerst een shot van Norman met onder in het beeld een balk (vermoedelijk een deel van de deur) wat de *point-of-view* weergeeft van de agent die naar hem kijkt; vervolgens krijgen we een *point-of-view* van Mother die naar een vlieg op Normans hand kijkt; en het eerstvolgende *medium shot* van Norman is juist zonder kader. Rothman stelt daarom dat we definitief de grens zijn

---

<sup>28</sup> Volgens Iain Morrisson draagt de editing bij aan het mysterie en zorgt het ervoor dat de angst voor deze onbekende macht alleen maar groeit: “Because we don’t get a clear view of the attacker, this person becomes an unknown force with nearly unlimited power” (5).



overgestoken van onze wereld naar die van Mother (*The Murderous Gaze* 344). Hiermee ligt onze identificatie aan het einde van de film volledig bij die van een psychopaat.

Het tweede aspect dat de problematische identificatie aantoont is dat we halverwege de film ons hoofdpersonage kwijtraken en vervolgens onze identificatie min of meer noodgedwongen verschuift naar in feite de antagonist. De film begint met een memorabel openingsshot waarin we de geheime wereld binnentreden van Marion (Janet Leigh). De camera glipt als een vlieg door de smalle raamopening van een appartement die van buiten helemaal donker lijkt. In deze kamer beleeft Marion op klaarlichte dag een affaire met Sam Loomis en het blijkt al gauw dat zij niet langer op deze manier wil doorgaan. Wanneer ze vanwege haar werk een enveloppe met geld moet wegbrengen besluit ze er instinctief mee vandoor te gaan in de stellige verwachting dat dit haar weleens definitief kan samenbrengen met haar geliefde. Door deze motivatie leven we met haar mee en hopen daarom ook dat de politieagent die haar achtervolgt haar niet zal oppakken. Hitchcock weet deze spanning sterk aan te wakkeren doordat deze agent zijn blik constant op haar gericht heeft maar deze tegelijkertijd zeer mysterieus blijft: in een *wide shot* zien we hem haar vanaf een afstand observeren bij de autodealer, en in een *close-up* wanneer zij langs de weg geparkeerd staat is dit effect het meest extreem door zijn donkere zonnebril waarachter zijn ogen schuilhouden.

De agent houdt haar in de gaten maar we hebben niet door of hij haar ook daadwerkelijk verdenkt van haar misdaad. Door hem als mysterieuze factor te presenteren worden wij met onze ambivalentie geconfronteerd. We weten wel dat geld stelen niet goed is, maar desondanks hopen we dat ze niet wordt gepakt. Dit besef komt ook definitief bij haar aan wanneer ze door Norman Bates geconfronteerd wordt met haar onbeduidende zoektocht naar een *private island*. Volgend op haar conversatie met hem besluit ze het geld de volgende dag terug te brengen en de schade te beperken. Echter zal het nooit zover komen, want

ondanks haar berouw 'straft' Hitchcock haar meedogenloos. Ze was voor hem enkel een werktuig om de kijker te manipuleren en de horror van haar moord te laten ervaren.

Vanaf dit moment zijn we als kijkers 'stuurloos' en missen we een anker binnen het verhaal. Geleidelijk hechten we ons aan een ander personage en de film dringt ons op dat dit Norman is. Volgens Rothman krijgen we op het moment dat Marion de zitkamer van Norman verlaat zijn *point-of-view* te zien: zij loopt het beeld uit en in een profielshot van Norman zien we dat hij haar ziet weglopen (*The Murderous Gaze* 295). We blijven bij Norman en gluren samen met hem mee door het kijkgaatje dat achter Willem van Mieris' reproductie van *Suzanna en de ouderlingen* zit verstopt. Vanaf dan ligt onze fascinatie bij Norman en accepteren we als kijker ook met gemak de deal van Hitchcock: na haar moord hebben we er een andere identificatiefiguur voor terug.

We worden ons ook gauw bewust dat we volledig met hem meeleven. Het is fascinerend om te zien hoe hij de rotzooi van Mother opruimt en Hitchcock herinnert ons eraan dat Norman niet die krant met het geld moet vergeten weg te gooien wat als bewijsmateriaal dient dat zij in deze motelkamer aanwezig is geweest. Als kijker hoop je hierdoor dat de 'perfecte moord' in alle details wordt voltrokken. Op het moment dat Norman daarom de auto met het lichaam van Marion in het moeras dumpst en deze even blijft steken is het absolute moment waarop we ons realiseren dat onze identificatie is verschoven. Samen met Norman beleven we even een moment van spanning of de auto wel verder zal zinken. We zien zijn plotselinge zorgen op zijn gezicht en we leven met hem mee. Hiermee heeft Hitchcock de ultieme manipulatie van de kijker tewerkgesteld: het plot fungeerde als vehikel om ons identificatie met een angstaanjagend personage op te dringen.

De moord op detective Arbogast is een voorbeeld van de complexiteit van identificatie in de film. Op het moment dat hij de trap oploopt in het huis van Norman waar hij opzoek is naar diens moeder, geeft Hitchcock de kijker extra informatie doordat deze eerder dan hem

boven bij haar slaapkamer is. We zien een deur langzaam opengaan en hier licht uit vandaan komen. Dit zorgt voor *suspense* omdat de suggestie gewekt wordt dat Mother in deze kamer aanwezig is en elk moment kan toeslaan. We zien tegelijkertijd Arbogast de trap oplopen en de manier van kadrering voorspelt extra onheil voor wat er zal komen. Er volgt een opmerkelijk shot dat recht van boven gefilmd is waarin we in enkele ogenblikken uit de openstaande deur rechts in het shot Mother zien verschijnen die op Arbogast afstormt en hem neersteekt. Hierop volgt direct een *medium close-up* van het gezicht van Arbogast die geraakt wordt door het mes en daarbij achterover naar beneden valt. Het bijzondere aan dit shot is dat dit eigenlijk de *point-of-view* weergeeft van Mother. Op het moment van de daad kijken we dus volledig met de moordenaar mee zonder dat zij ooit afdoende aan ons geïntroduceerd is. Oftewel, we worden al in de positie van een duister personage geplaatst zonder dat dit personage als subject is afgebakend: rustige onheilspellende opbouw inclusief hint dat zij aanwezig is en dan plots een overgang naar haar *point-of-view*.

Dit brengt mij bij het derde cruciale aspect waardoor Van Warmerdam mogelijk geïnspireerd is: het variëren op filmregels en in dit geval dus het weglaten van cruciale shots. In plaats van volgens de ‘klassieke’ regels eerst een *medium close-up* te geven alvorens een *reverse-shot* met diens *point-of-view*, laat Hitchcock dit juist weg door direct van een *top-shot* van de overloop te snijden naar een *point-of-view* shot. Hij laat dus minder zien dan wat volgens klassieke filmgrammatica nodig zou zijn. Het gevolg hiervan is dat het gezicht van Norman verborgen blijft en een schrikreactie bij het publiek wordt gegenereerd. Het weglaten van een shot is in dit geval belangrijker dan het invoegen ervan. Door niet te veel te laten zien manipuleert Hitchcock de kijker juist.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Bovendien was Hitchcock geïnspireerd door een muzikaal patroon in de montage: “It was like music, you see, the high shot with the violins, and suddenly the big head with the brass instruments clashing.” (qtd. in Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* 276)

Als vierde aspect wil ik nog het belang van de ruimte en architectuur in de film aanstippen. In het ontwerp van het Bates huis is namelijk het psychopathische karakter van Norman al terug te zien. In *The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock* benoemt de kunsthistoricus Steven Jacobs een analogie met de huizen van Edgar Allan Poe: het Bates huis kan gezien worden als “a reflection of its inhabitant’s mind, its rooms carefully preserved” (129). Het huis en de zitkamer achter de receptie van het motel zitten vol met objecten wat zorgt voor een benauwde impressie. Deze bestaan voornamelijk uit spiegels, opgezette dieren en relikwieën van Mother. Jacobs beweert dat spiegels zeer geschikte rekvisieten zijn om een gespleten persoonlijkheid weer te geven (130). De gegoten handen die Marions zus Lila aantreft in de kamer van Mother en diens afdruk in het bed hebben bovenal een griezelige impact op de kijker en impliceren haar aanwezigheid. Wanneer op het einde van de film blijkt dat Norman haar heeft opgezet zoals een van zijn vogels, kan geconcludeerd worden dat het gehele huis als een grafmonument dient: “The discovery in the basement makes clear that the entire house, and the mother’s room in particular, make up a tomb. Like an Egyptian pharaoh, mother has been mummified and buried with her household belongings.” (Jacobs 134)

Het interieur van het gehele huis geeft ook aan dat de tijd heeft stilgestaan voor de bewoners. Jacobs benadrukt dat Normans kamer lijkt op dat van een “child with a record player and fluffy childhood toys, which are obviously still played with” (129). Mother is dominant aanwezig in het huis en Norman krijgt maar een kleine slaapplek toebedeeld – en volgens Jacobs wordt het contrast juist bewerkstelligt door de *wide shots* van Mothers kamer (129). Jacobs ontleent daarnaast aan Slavoj Žižek het argument dat de drie verdiepingen van het huis een representatie vormen van Normans psyche: “on the ground floor lives the ego; the second floor is the space of the (maternal) superego; whereas the id dwells in the basement” (134). Bovendien claimt Žižek dat Normans gespleten persoonlijkheid traceerbaar

is in zijn onvermogen om te kiezen tussen het anonieme moderne horizontale blok dat het motel vormt en het verticale Gotische huis van zijn moeder op de heuvel daarnaast (qtd. in Jacobs 134).

## 6.2 De invloed op Van Warmerdam

In het werk van Van Warmerdam kunnen we dezelfde thematische en stilistische aspecten traceren als in Hitchcocks *Psycho*. Allereerst, is een nauwgezette kadring terug te vinden in de films van Van Warmerdam. *De Noorderlingen* illustreert dit het beste doordat daarin de ramen van de verschillende huizen een zeer dominante rol spelen. De film draait om de bewoners van een straat die tot elkaar veroordeeld zijn en elkaar constant in de gaten houden. Een goed voorbeeld hiervan is wanneer de seksueel gefrustreerde slager achter zijn vluchtende vrouw aanrent op het bouwterrein aan het einde van de straat. Hierbij kijkt een persoon toe door een raampje aan de zijkant van een hoekhuis. Het moment dat ze staan te kibbelen bij de muur voor dit raampje lijkt een ironische knipoog naar het moment dat Doyle langs een muur sluipt in *The French Connection*. In Van Warmerdams geval gaat het erom dat de personages hun verlangens onderdrukken en enkel uiten aan de rand van de beschaving. In het Nederlands-Calvinistische bourgeois klimaat houden de burgers de schijn op naar elkaar door het repressieve controlerende karakter. Door de relatief grote ramen kan iedereen bij elkaar naar binnen kijken of naar buiten wat er op straat gaande is. Dit doet iedereen dus ook constant en is bovenal evident wanneer Martha kibbelt met haar man.

Het meest overdreven geval waarbij ze de aandacht trekken is wanneer Martha in hongerstaking is om zichzelf hiermee zo onaantrekkelijk mogelijk te maken voor haar man. De burens interpreteren haar vasten als een heilige daad en al gauw arriveren er volle bussen met gelovigen die komen bidden voor hun raam. Het raam vormt letterlijk een kader waarin

de menigte hun religie kunnen projecteren op haar. Wanneer de slager de gordijnen dichtdoet tikken ze allemaal keihard op het raam omdat hun zicht op haar wordt ontnomen. Ze zien haar als zalige en de echte reden achter haar handelingen wordt genegeerd. Martha is als het ware gevangen in andermans blik en Van Warmerdam toont dit via het letterlijke kader van het raam. Ze is enkel bereid door te gaan om haar man daarmee extra te frustreren. De gelovigen hebben waarschijnlijk geen sympathie voor haar beweegredenen, noch wordt dit opgeroepen bij de kijker. We zijn enkel geneigd om te lachen aangezien de situatie zo absurd overkomt.

In *Abel* (1986) worden kaders ook gebruikt om een lach uit te lokken. De film gaat over Abel die op zijn 31<sup>e</sup> nog bij zijn ouders inwoont. Zijn moeder Duif (Olga Zuiderhoek) is overbezorgd en met zijn vader Victor (Henri Garcin) heeft hij vele strubbelingen. Het belangrijkste gegeven is dat hij nooit buiten komt. Hij observeert de wereld enkel vanuit zijn kamer met een verrekijker. Aan het begin van de film zit een duidelijke referentie aan Hitchcocks *Rear Window* (1954) wanneer hij zijn burens in de gaten houdt. Het enige kader dat hij heeft naar de buitenwereld is door zijn verrekijker. De ramen van het appartement vormen ook een kader: ze ogen heel groot en geven een blik op een voor Abel onbekende stad. Abel zou graag wat beter de wereld willen leren kennen en vraagt om een televisie van zijn ouders die zijn vader hem weigert. Het ironische hieraan is dat die televisie natuurlijk alsnog een letterlijk (referentie)kader is. Wanneer Abel stiekem met zijn moeder toch een televisie heeft gekocht komt zijn vader hierachter en straft hem door hem uit huis te zetten. Op dat moment wordt hij geconfronteerd met de buitenwereld en het leven in een voor hem onbekende stad.

De wereld om hem heen is onbegrijpelijk voor hem zoals te zien is in het shot dat recht van boven gefilmd is waarbij hij letterlijk niet weet welke kant hij op moet in de menigte die om hem heen loopt. Het gebeuren ziet er erg komisch uit omdat Van Warmerdam het duidelijk heeft gekadreerd als een ironische uitvergroting van zijn mentale toestand. Abel

begint zich te ontwikkelen wanneer hij de stripper Zus (Annet Malherbe) ontmoet. Wanneer blijkt dat zij een affaire had met Abels vader ontstaat er wederom een conflict tussen die twee. Victor probeert hem weg te houden van Zus en hun thuissituatie lijkt daarbij letterlijk naar buiten verplaatst. In absurde achtervolgingen door de stad zien we Abel vluchten voor zijn vader via een roltrap waarbij de mensen heel statisch en lineair overkomen. Het is extra komisch omdat de omgeving er heel absurd uitziet terwijl hun achtervolging ook uitvergroet wordt. De overige shots van hun achtervolging zien er veelal statisch uit en Van Warmerdam houdt deze zo lang mogelijk aan. Er is sprake van zo min mogelijk montage en camerabewegingen. Hierdoor worden we bewust van de kaders en hetgeen daarbinnen afspeelt. Doordat de relatie tussen hem en zijn ouders overduidelijk getypeerd is door het Oedipuscomplex zijn we door de afstandelijke representatie enorm geneigd om dit als komisch te ervaren.

Van Warmerdam roept juist geen identificatie met de personages op en wanneer dit al wel gebeurt is dit een ironische uitvergroting zoals hierboven beschreven.<sup>30</sup> Hierdoor vermijdt hij ook bijna altijd bepaalde cruciale shots die volgens de klassieke filmgrammatica logisch zijn. Hij varieert op de ‘filmregels’ door shots weg te laten die een uitleg zouden kunnen geven of een subjectpositie kunnen aanduiden. Een eerder voorbeeld hiervan uit *De Noorderlingen* is wanneer Anton Agnes in het bos doodschiet waarbij wij geen *close-up* van haar gezicht krijgen te zien wanneer zij geraakt is. Van Warmerdam lijkt bewust informatie over te slaan waarbij we sympathie zouden kunnen krijgen voor de personages. We kijken soms letterlijk mee met de personages vanuit hun *point-of-view*, zoals aan het begin van *Abel* door Abels verrekijsker. Van Warmerdam gebruikt dit echter alleen om Abels wereld te

---

<sup>30</sup> De ironische uitvergroting op een psychologisch vlak geldt exclusief bij *Abel*: de vader is in voortdurend conflict met de zoon; de moeder beschermt hem in overdreven mate. Hun onderlinge verhoudingen kenmerken zich door (te) rotsvaste patronen.

introduceren en daarmee een ironische kijkhouding uit te nodigen. In het geval van Victor krijgen we ook nooit medelijden met zijn gedrag ondanks dat we ook zijn focalisatie meekrijgen. Volgens Verstraten is de scène waarin alle asbakken in de lunchroom beginnen te spinnen een shot die door hem gefocaliseerd is, maar is het gebruik van het filmische effect een overduidelijke afwijking tot de regel dat het eerder grenst aan ironie (*Humour and Irony* 275). De kleine kaders die onderdeel zijn van de peepshow van Zus en die in een cirkel om haar heen bevinden terwijl zij op een plateau in het midden in de ronde draait, ironiseren zijn seksuele verlangens voor haar. Wanneer zij geïrriteerd begint weg te draaien probeert hij via de cabines naast hem met haar mee te bewegen. Doordat zij juist als het middelpunt gepresenteerd wordt van zijn seksuele behoeftes (en die van andere mannen) ontstaat een kijkhouding die niet anders als ironisch gelezen dient te worden.

De peepshow toont het belang aan van de ruimte en architectuur in Van Warmerdams films en daarmee heeft hij ook een verwantschap met Hitchcock. Het ouderlijk huis van Abel kan bijvoorbeeld gezien worden als een grote baarmoeder door het enigszins holle ontwerp, de warme kleuren op bepaalde momenten en de typisch huiselijke uitstraling. De huizen in de straat in *De Noorderlingen* die tot elkaar veroordeeld zijn vormen een ingenieus ontwerp om daarmee het Calvinistisch-Nederlandse repressieve klimaat uit te vergroten. De huizen staan letterlijk tegenover elkaar waardoor iedereen uitgenodigd wordt om bij elkaar naar binnen te kijken. De kaders van de ramen zijn daarbij een belangrijk ingrediënt en vele situaties worden gepresenteerd voor of achter een raam. In *De Noorderlingen* staat ook geen narratief centraal van één specifiek hoofdpersoon. We volgen de verhalen van meerdere personages zonder dat aan ons wordt opgelegd met een van hen te identificeren. Ze doen allemaal onaangename dingen en als we al medelijden moeten hebben dan wordt dit triviaal en afstandelijk gefilmd of overdreven uitvergroot waardoor we dit enkel ironisch kunnen lezen.



Het meest extreme geval waarin Van Warmerdam identificatie vermijdt met enig personage is *De Jurk* (1996). De hoofdpersoon van de film is letterlijk een jurk waaraan de titel refereert. De film begint met het ontwerp van die jurk waarbij de ontwerper bij toeval geïnspireerd is door de print van de kleding van zijn Indiase buurvrouw. De directeur van een kledingfabrikant kiest uit een reeks ontwerpen voor een ‘tijdloos bladmotief’ in reactie op Van Tilts (Henri Garcin) negatieve uitingen over de ontwerper. Wanneer ze vervolgens ruzie krijgen wordt Van Tilt ontslagen en wenst de directeur hem een miserabel leven toe. Vanaf dat moment wordt de jurk ontwikkeld en is deze voor het eerst in de etalage van een winkel te zien. Het kader van het raam is hierbij wederom belangrijk aangezien de jurk daar als subject gepresenteerd wordt en niet als object dat van buiten te zien is. Het shot is van binnen gefilmd en kadreert de jurk ‘kijkend’ naar de voorbijgangers buiten op straat. Stella wordt enorm aangetrokken tot de jurk en koopt deze ondanks dat haar man Martin (Rijk de Gooyer) beweert dat ze hiervoor te oud is. Wanneer we vervolgens bij hen thuis zijn en Stella op haar sterfbed ligt vraagt ze haar man of hij de jurk wil wassen en buiten wil laten drogen. Wanneer zij daaropvolgend sterft ontstaat een dramatisch moment tussen de twee waarbij de jurk op de achtergrond aan de waslijn hangt; direct daarop volgt een shot van de jurk die losraakt en door de wind wordt meegevoerd. Dit lijkt symbool te staan voor de jeugdigheid die zij letterlijk is verloren. In Van Warmerdams geval is dit eerder ironisch aangezien we vervolgens direct onze aandacht verschuiven naar de volgende personages die de jurk overnemen, of die in de ban raken van de jurk.

Zo is de treinconducteur De Smet (Alex van Warmerdam) geobsedeerd door de jurk en achtervolgt hij meerdere vrouwen die de jurk aanhebben tot hun woning aan toe. Zo dwingt hij een jong meisje die door haar ouders alleen thuis is gelaten naakt met hem te slapen, en beweert hij dat hij houdt van de vrouw van een kunstenaar. Deze kunstenaar is zelf ook geïnspireerd door de jurk van zijn vrouw en verwerkt de print in zijn schilderij. Dit schilderij

zien we op het einde van de film hangen in een museum terwijl een docent hier uitleg bij geeft aan een klas. De Smet die nog steeds in de greep van de jurk is snijdt het patroon met een stanleymes in een snelle beweging uit het schilderij en rent hiermee weg waarop de beveiliging achter hem aanrent. De situatie kan als zeer triest ervaren worden aangezien de jurk een negatieve impact lijkt te hebben op alle personages. Zo is Van Tilt na zijn ontslag steeds verder gezakt: eerst als verkoper van drinken en eten in een trein en ten slotte als de zwerver die een student betaalt voor een tongzoen. Ook een vrouw waarmee Van Tilt zwerft ondergaat een noodlottig einde wanneer zij door de kou van de winter ten einde komt. De jurk zelf heeft ook een triest einde: het wordt samen verbrand met het lijk van de zwerfster, en Van Tilt scheurt direct na haar dood een stuk van de jurk om deze als sjaaltje te gebruiken en gooit deze op het einde van de film voor een grasmaaier die het in stukken maalt.

Volgens Verstraten kan *De Jurk* meerduidig gelezen worden: Van Warmerdams film lijkt het verlangen van de kijker naar zinvolle verbindingen te bevredigen, maar dit is zo bedrieglijk logisch dat het, in geval van Van Warmerdam, beter gewantrouwd kan worden (*Humour and Irony* 281). *De Jurk* probeert namelijk elke vorm van identificatie te vermijden door direct door te gaan naar een volgend personage of bij de gebeurtenissen een ironische lezing uit te nodigen. Het laatste kan in Van Warmerdams geval lastig zijn en kan een verklaring geven waarom zijn films niet altijd begrepen worden. Verstraten beweert dat de jurk enerzijds geïnterpreteerd kan worden als een significant kledingstuk en anderzijds als een banaal object, en de spanning tussen de twee uitersten zorgt voor een instabiele ironie (*Humour and Irony* 281). Bij ironie is namelijk een letterlijke en figuurlijke interpretatie beide plausibel, en in de meeste ‘normale’ gevallen is er zelfs een lijn te trekken tussen ernst en ironie, en dit zorgt ervoor dat Van Warmerdams films moeilijk geïnterpreteerd kunnen worden – daarom beweert Verstraten dat zijn films oscilleren tussen ernst en absurdisme; en de resulterende besluiteloosheid kan ‘ironisch’ genoemd worden (*Humour and Irony* 281-2).

En in de conclusie zullen we zien dat deze besluiteloosheid een bepalende factor is in mijn lezing van zijn werk.

## CONCLUSIE

In de voorgaande hoofdstukken heb ik de verwantschap tussen Alex van Warmerdam en zijn inspiratiebronnen als leidraad genomen. Aan de hand van concrete voorbeelden wilde ik sporen traceren van die bronnen in het werk van Van Warmerdam. Op deze manier trachtte ik een ingang te bieden waarmee we zijn cinema kunnen lezen, maar een die niet exclusief is. Zo zijn er namelijk meerdere betekenismogelijkheden waarmee we zijn films kunnen begrijpen. Van Warmerdam vindt dat hij zelf niet de juiste persoon is om iets over zijn werk te vertellen aangezien hij de kijker niet te veel wil sturen. Daarmee geeft hij aan ons de ‘autoriteit’ om zelf invulling te geven aan wat we zien. In lijn met zijn opvatting, die aansluit bij de visie van Barthes, heb ik in deze thesis gepoogd om ‘slechts’ één van de vele mogelijke lezingen te geven van zijn films. Ik richtte me daarbij vooral op thematische en stilistische relaties die hij heeft met andere makers wat in het verleden wel werd getypeerd als een poging om tot een invulling te komen van ‘auteurschap’.

De wereld van Van Warmerdam kenmerkt zich door een minimalisme bestaande uit *deadpan* gezichten, minimale editing en statisch camerawerk. Het resultaat van deze stilistische keuzes is dat zijn werk ambiguïteit uitdraagt. Van Warmerdam is niet geïnteresseerd in psychologische verklaringen, waardoor de gedragingen van de personages soms lastig te duiden zijn. Het narratief in zijn films is vaak gekenmerkt door spelende elementen die niet met realistische maatstaven gemeten moeten worden. Het spelen met genreverwachtingen draagt eveneens bij aan de ambigue verhoudingen die de personages tot elkaar hebben. Het gevolg hiervan is dat de absurde situaties daarom ironisch gelezen dienen te worden. Wanneer hij al een psychologisch of dramatisch effect lijkt te bewerkstelligen dan is dit eerder om een (grim)lach te ontlokken aan de kijker. Zijn films vermijden daarom sympathie op verschillende manieren: via een minimaal camerawerk bestaande uit zo min

mogelijk verklarende *close-ups* en door te schuiven tussen personages. Het vermijden van sympathie en sentimentaliteit zorgt er zelfs voor dat zijn films gekenmerkt kunnen worden door zwarte humor in het geval van geweld en de dood.

Zijn cynisme komt ook tot uiting in hoe hij de omgeving een belangrijke factor laat zijn in de gedragingen van de personages. Zo verkent hij met zijn films de spanning tussen de burgerij en de wildernis, en het geweld dat daarbij uitgelokt wordt. Om dit thema op de voorgrond te plaatsen maakt Van Warmerdam gebruik van een nauwgezette kadrering. De gebeurtenissen en de acties van de personages lijken in isolement van de buitenwereld te bestaan. Deze absurde kortsluiting kan een vervreemdend effect oproepen bij de kijker. Het effect dat hij hiermee realiseert is om een kritische uitvergroting te geven van bijvoorbeeld het Nederlands-Calvinistische klimaat waar de personages deel van uitmaken.

Zoals ook duidelijk werd moeten we niet de overduidelijke zinvolle verbindingen serieus nemen maar kunnen we deze beter wantrouwen. Van Warmerdams films schipperen tussen ernst en absurdisme en de resulterende besluiteloosheid dient eerder ironisch gelezen te worden. Het is geen ironie waarbij de betekenis gelezen kan worden als het tegendeel, als een omkering van wat daadwerkelijk bedoeld wordt, maar het is een ironie die bij de kijker een twijfel teweegbrengt: hoe moet ik dit precies duiden? In een wereld waarin soms te makkelijk een oordeel wordt gegeven, lijkt Van Warmerdam ons eraan te herinneren dat films een multiplex aan interpretaties in zich draagt. Betekenisgeving is complex en Van Warmerdam lijkt elke vorm van morele, psychologische, sociale, politieke en ideologische complicaties liever via ambiguïteit en humor te adresseren. Als dat de kijker verwacht of ongemakkelijk maakt, dan is dat geen bezwaar maar eerder een bijkomend voordeel.

## Bibliografie

- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image, music, text*. Trans. Stephen Heath. 1967. London: Fontana, 1977. 142-8. Web.
- Berliner, Todd. "The Genre Film as Booby Trap: 1970s Genre Bending and 'The French Connection.'" *Cinema Journal* 40.3 (2001): 25–46. Web.
- Breton, André. "Lightning Rod." Trans. Mark Polizzotti. *Anthology of Black Humor*. Ed. André Breton. San Francisco, CA: City Lights Books, 1997. 13-9. Web.
- Elsaesser, Thomas. "Control, Creative Constraints and Self-Contradiction: The Global Auteur." *European Cinema and Continental Philosophy : Film as Thought Experiment*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2019. 275-99. Print.
- . "The Pathos of Failure: American Films in the 1970s." *The Last Great American Picture Show*. Eds. Thomas Elsaesser, et al. Amsterdam: Amsterdam UP, 2004. 279-92. Web.
- Godfrey, Nicholas. "The French Connection." *The Limits of Auteurism*. Ithaca, NY: Rutgers UP, 2019. 149–162. Web.
- Grosoli, Marco. *Eric Rohmer's Film Theory (1948-1953) : From 'école Schérer' to 'Politique des auteurs'*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2018. Web.
- Jacobs, Steven. *The Wrong House : The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007. Web.
- Landy, Marcia. "'Which Way Is America?': Americanism and the Italian Western." *boundary* 2 23.1 (1996): 35-59. Web.
- Lusted, David. "The Dystopian Western." *The Western*. London: Routledge, 2003. 174-204. Web.

- McClain, William. "Western, Go Home! Sergio Leone and the 'Death of the Western' in American Film Criticism." *Journal of Film and Video* 62.1-2 (2010): 52-66. Web.
- Mendik, Xavier. "The Return of the Rural Repressed." *A Companion to the Horror Film*. Ed. Harry M. Benshoff. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2014. 390-405. Web.
- Morrisson, Iain. "The Art of Murder." *Images*. Images, 25 Feb. 2004. 1-6. Web. 9 Aug. 2020. <<http://www.imagesjournal.com/issue09/features/artofmurder/>>
- Narine, Anil. "Global Trauma at Home: Technology, Modernity, Deliverance." *Journal of American Studies* 42.3 (2008): 449-70. Web.
- Palmer, Tim. "Jean-Pierre Melville and 1970s French Film Style." *Studies in French Cinema* 2.3 (2002): 135-45. Web.
- Ramaeker, Paul. "Realism, revisionism and visual style: The French Connection and the New Hollywood policier." *New Review of Film and Television Studies* 8.2 (2010): 144-63. Web.
- Rothman, William. "Psycho." *Hitchcock : The Murderous Gaze*. 1982. Albany, NY: State U of New York, 2012. 255-348. Web.
- . "Thoughts on Hitchcock's Authorship." *The 'I' of the Camera*. 1988. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 263-80. Web.
- Truffaut, François. "A CERTAIN TENDENCY IN FRENCH CINEMA." *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Ed. Scott MacKenzie. 1954. Berkeley: U of California, 2019. 133-44. Web.
- . *Hitchcock/Truffaut*. 1966. New York, NY [etc.]: Simon & Schuster, 1984. Print.

Verstraten, Peter. "De nieuwe 'Bresson' uit België, de nieuwe 'Dardennes' uit Japan." *Yang* 44 (2008): 558-64. Web.

---. *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2016. Web.

---. "MIDDLEBROW MODERNISM IN FILM (THEORY)." *Relief* 9.1 (2015): 89-101. Web.

---. *Screening Cowboys : Reading Masculinities in Westerns*. Amsterdam: n.p., 1999. Web.

Vincendeau, Ginette. *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*. London: British Film Institute, 2003. Print.

Welling, Bart H. "'Squeal Like A Pig': Manhood, Wilderness, and Imperialist Nostalgia in John Boorman's *Deliverance*." *Green Letters: Audio Visual Culture* 6.1 (2005): 24-38. Web.



## Filmografie

*Abel*. Dir. Alex van Warmerdam. First Floor Features, 1986. Film.

*Borgman*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 2013. Film.

*De Jurk*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 1996. Film.

*De Laatste Dagen van Emma Blank*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 2009.

Film.

*De Noorderlingen*. Dir. Alex van Warmerdam. First Floor Features, 1992. Film.

*Deliverance*. Dir. John Boorman. Warner Bros., 1972. Film.

*Dirty Harry*. Dir. Don Siegel. Warner Bros., 1971. Film.

*Grimm*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 2003. Film.

*Il buono, il brutto, il cattivo [The Good, the Bad and the Ugly]*. Dir. Sergio Leone. Produzioni Europee Associate, 1966. Film.

*Kleine Teun*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 1998. Film.

*Ober*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 2006. Film.

*Psycho*. Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1960. Film.

*Rosemary's Baby*. Dir. Roman Polanski. Paramount Pictures, 1968. Film.

*Schneider vs. Bax*. Dir. Alex van Warmerdam. Graniet Film BV, 2015. Film.

*Shane*. Dir. George Stevens. Paramount Pictures, 1953. Film.

*The French Connection*. Dir. William Friedkin. Twentieth Century Fox, 1971. Film.

*Un Flic*. Dir. Jean-Pierre Melville. StudioCanal, 1972. Film.