



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Van exotisme tot empowerment: Marokkaanse vrouwen in film

Tatou, Sara

Citation

Tatou, S. (2024). *Van exotisme tot empowerment: Marokkaanse vrouwen in film*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4093201>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Van exotisme tot empowerment: Marokkaanse vrouwen in film

In hoeverre is de representatie van vrouwen uit Marokko in film veranderd in de afgelopen decennia?

Sara Tatou

Universiteit Leiden

Samenvatting

De invloedrijke Edward Said heeft zijn boek 'Orientalism' in 1978 geschreven. Daarin schreef hij over hoe de oriëntalistische bril van het Westen ervoor heeft gezorgd dat de Oriënt gereduceerd werd tot stereotypes. Hoewel Edward Said vooral nadruk legde op de romantische periode in de kunst en literatuur, waarbij hij schrijvers zoals Flaubert benadrukte, heeft het oriëntalisme ook vorm gekregen in het medium van de cinema. Oosterse vrouwen werden in deze stereotypen vaak als onderdanig en passief gepresenteerd. Ik richt mij op de vrouwelijke personages in Marokkaanse films en onderzoek in hoeverre zij zich losmaken van het oriëntalistische discours. Daarbij gebruik ik Gilles Deleuze als theoretisch kader om de diepte van de films te analyseren.

Inhoudsopgave

Samenvatting.....	2
Inleiding	4
Achtergrond	4
Doelstelling en onderzoekkaders	6
Literatuuronderzoek	8
Oriëntalisme en Westerse Percepties	8
Geschiedenis van oriëntalisme in Noord-Afrika.....	8
Casablanca – Oriëntalisme in klassieke cinema	13
Oriëntalisme in hedendaagse cinema – mogelijke factoren die leiden tot verandering....	20
Theoretische Kader: Gilles Deleuze	23
Methodologie	27
Analyse van de film: Rock The Casbah.....	29
Achtergrond	29
Film analyse.....	32
Analyse van de film: Adam.....	39
Achtergrond	39
Film analyse.....	39
Analyse van de film: Queens	53
Achtergrond	53
Film analyse.....	53
Conclusie.....	59
Oriëntalistische elementen in de films en subversie van oriëntalisme	59
Oorzaken van de verandering in de representatie	61
Beperkingen en aanbevelingen voor een vervolgonderzoek	62
Afronding.....	62
Verwijzingen	63

Inleiding

Achtergrond

In de invloedrijke studie *Orientalism* (1978) onderzoekt de Palestijns-Amerikaanse Edward Said de manier waarop het Westen landen uit het (midden-)oosten en Afrika (het “Orient”) heeft gepresenteerd. Said beschrijft in zijn boek het concept “Orientalisme” en definieert dit op de volgende manier: “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and (most of the time) “the Occident.”¹ Oriëntalisme verwijst dus naar het onderscheid dat het Westen maakt tussen zichzelf en andere culturen in het Orient. Deze denkwijze manifesteert zich in verschillende vormen, zoals literatuur, filosofie, politiek en eveneens in films en televisie. Said stelt dat dit onderscheid wordt gemaakt omdat het Westen zich hiermee in een hogere positie ten opzichte van andere regio’s tracht te plaatsen.² Dit kan volgens Said zowel bewust als onbewust gebeuren. Tijdens zijn onderzoek brengt Said in beeld wat de historische ontwikkelingen zijn geweest van het Oriëntalisme in de 19e en 20e eeuw. Hij geeft aan dat de media (film, boeken, nieuws), de politiek en zelfs de academici het Oosten presenteren als een exotische, mysterieuze en inferieure plek. Dit is decennialang de status quo geweest van de representatie van deze gebieden in het westen, met allerlei gevolgen van dien, aldus Said.³

Said richtte zich in zijn onderzoek vooral op beelden in periodes waarin kolonialisme een wijdverspreide praktijk was, maar in de naoorlogse jaren hebben diverse landen onafhankelijkheid nagestreefd wat in veel gevallen heeft geleid tot een afscheiding van de

¹ Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin Books. (Original work published 1978), p. 2.

² Ibid., 204-206

³ Ibid., p. 97-98

westerse kolonialisten. Denk hierbij aan de Tunesische en Libische onafhankelijkheid oorlogen die voor beide landen hebben geleid tot soevereiniteit.⁴

Of dekolonisering heeft geleid tot andere representaties van het Oriënt, blijft een onderwerp waarover men van mening verschilt. Aan de ene kant zijn er onderzoekers die stellen dat de post-kolonialistische wereld geen afname kent van het Oriëntalistische beeld in Westerse films en boeken, maar aan de andere kant zijn er auteurs zoals Matthew Bernstein die stellen dat er na de onafhankelijkheidsoorlogen juist nieuwe stereotypen zijn ontstaan. Bernstein schrijft in zijn boek: “the Western imaginary metaphorically rendered the colonized land as a female to be saved from her mental disorder.”⁵ Bernstein refereert hiermee naar de postkoloniale discoursen waarbij het idee dat de Oriënt gered moet worden, gebruikt wordt om onderdrukking door het Westen te rechtvaardigen. Hierbij wordt de Oriënt als vrouwelijk en onderdrukt beschouwd, en wordt de bemoeienis van het Westen als noodzakelijk gezien om ze te bevrijden. Het discours beschrijft de mannen uit de Oriënt als barbaars en achtergesteld en waar de vrouwen van gered moeten worden door de Westerse protagonist.⁶ Als voorbeeld verwijst Bernstein naar de film *Out of Africa* (1983) waarin hoofdpersonage Karen Blixen, gespeeld door actrice Meryl Streep, geportretteerd wordt als een nobele en idealistische kolonist die de lokale bevolking met respect behandelt en zelfs vriendschappen met hen sluit. Aan de andere kant wordt Karen gedwongen om Kenia te verlaten mede door de onrustige politieke situatie die is ontstaan als gevolg van de opkomende nationalistische

⁴ Anderson, L. (2014). *The state and social transformation in Tunisia and Libya, 1830-1980*. Princeton University Press, p. xvii-2.

⁵ Nedeljkovich, M. (1999). *Visions of the East: Orientalism in film*. In M. Bernstein & G. Studlar (Eds.), *Visions of the East: Orientalism in film* New Brunswick. Rutgers University Press, p. 30.

⁶ Said, 2003, p. 39-40

beweging.⁷ Volgens Bernstein illustreert *The Sheik* (1921) hoe het idee van de dominante barbaarse Arabische man het witte doek overheerst. In deze film worden de lokale vrouwen als vee gepresenteerd in een Bazaar, terwijl de Westerse vrouw de drager is van Westerse normen. Zij krijgt een actieve rol in het verspreiden van het kolonialistische gedachtegoed. Dit versterkt het idee dat de Arabieren primitief zijn en bevrijding nodig hebben.⁸

Doelstelling en onderzoekkaders

Said heeft ook tegenwind in het discours over oriëntalisme. Er zijn schrijvers die stellen dat Oriëntalisme niet zo breed vertegenwoordigd is als dat Said suggereert. Een voorbeeld hiervan is Ella Shohat. In haar boek *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994) bekritiseert ze het werk van Said op een aantal punten. Allereerst geeft ze aan dat het werk te simplistisch is. Ze benadrukt dat zowel “het Westen” als “de Orient” te brede begrippen zijn en dat er binnen deze begrippen een enorme variatie bestaat. Shohat ontkent niet dat er media zijn waarin (negatieve) stereotypen naar voren komen en dat deze kritisch moeten worden bekeken, maar geeft aan dat er ook veel representaties zijn die recht doen aan de diversiteit en complexiteit van niet-westerse culturen en mensen. Ella pleit voor een meer grondige benadering van media analyses en benadrukt dat niet te snel gegeneraliseerd moet worden over alle werken van “het Westen”.⁹ In opvolging van het werk van Shohat wil ik een diepere analyse doen over de representatie van de Marokkaanse vrouw. Ook Marokkaanse vrouwen worden regelmatig gestereotypeerd binnen de media.

⁷ Nedeljkovich, M. (1999), p. 40

⁸ Ibid.

⁹ Shohat, E., & Stam, R. (2013). *Unthinking eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge, p. 6-11.

Door hun representatie in film te analyseren tracht ik een genuanceerd beeld te geven over hoe ze gerepresenteerd worden.

In mijn onderzoek wil ik de representatie van Marokkaanse vrouwen in kaart brengen. Ik wil hierbij kijken in hoeverre de representatie zich onttrekt van het Oriëntalistische discours van Edward Said. Hoewel schrijvers dus stellen dat de koloniale geest en oriëntalistische beelden nog steeds een rol spelen in de representatie van Marokkaanse vrouwen, wil ik onderzoeken of er geleidelijk aan veranderingen zichtbaar zijn in film over Marokkaanse vrouwen. In dit onderzoek worden drie films van Marokkaanse regisseurs of schrijvers geanalyseerd en worden deze vergeleken met de koloniale opvattingen die heersen over Arabieren in film en de representatie van in het bijzonder de Marokkaanse vrouw. De films die ik heb gekozen zijn *Rock The Casbah* (2013), *Adam* (2019) en *Queens* (2022). Alle drie de films hebben een sterke dynamiek tussen de vrouwelijke hoofdrolspeelsters en portretteren de dagelijks worstelingen die veel vrouwen van Marokkaanse komaf meemaken.

Om het narratief van Said uit te dagen is het van belang om ook daarbij de historische context uit een te zetten. Bij een onderzoek naar de Marokkaanse vrouw, is het van belang dat zij wordt ondergebracht binnen vergelijkbare kaders als andere Arabische vrouwen.¹⁰ Marokkaanse vrouwen worden doorgaans ondergebracht binnen een bredere categorie ; ze vallen binnen de categorie van de zogenoemde Arabische wereld.¹¹ Dit betekent niet dat de Marokkaanse vrouw volledig moet worden gelijkgesteld aan alle Arabische vrouwen, maar dat deze benadering de nadruk legt op het belang om haar binnen deze context te bekijken.

¹⁰ Findlay, A. M. (1994). *The Arab World*. Psychology Press, p. 2.

¹¹ Ibid.

De Arabische regio is groot, versnipperd en bestaat uit verschillen etnocentrische groepen, die verschillende talen en dialecten spreken. De bewoners van landen binnen deze regio worden echter vaak in een adem genoemd. Ze krijgen dan om bovengenoemde redenen de benaming ‘de Arabieren’.¹² Niettemin zijn er andere aspecten die eveneens deel uitmaken van de identiteit van de Marokkaanse vrouw zoals bijvoorbeeld de Amazigh identiteit.¹³ In dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van literatuur die met name de term "Arabier" benadrukt om koloniale en postkoloniale perspectieven en historische context in de cinema te beschrijven. De definitie van Arabier is in dit geval gelijk aan bewoners die oorspronkelijk uit de volgende landen komen: *Algerije, Bahrein, Comoren, Djibouti, Egypte, Arabische Republiek, Irak, Jordanië, Koeweit, Libanon, Libië, Mauritanië, Marokko, Oman, Qatar, Saoedi-Arabië, Somalië, Soedan, Syrische Arabische Republiek, Tunesië, Verenigde Arabische Emiraten, Westelijke Jordaanoever en Gaza, Jemen Republiek*.¹⁴

Literatuuronderzoek

Oriëntalisme en Westerse Percepties

Geschiedenis van oriëntalisme in Noord-Afrika

In zijn artikel ‘ Orientalism on screen: contextualizing colonial cinema in Morocco’ betoogt Mohamed El Bouayadi, dat de uitvinding van film een grote rol heeft gespeeld in het onbewust verspreiden van de koloniale geest, omdat de uitvinding van film door de

¹² ¹World Bank. (z.d.). Population, total. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL?locations=1A>

¹³ ¹Suleiman, Y. (2013). *Language and Identity in the Middle East and North Africa* Routledge, p. 58.

¹⁴ ¹World Bank. (z.d.). Population, total. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL?locations=1A>

gebroeders Lumière samenviel met de koloniale periode.¹⁵ De koloniale protectoraten waren vanaf het begin al een populair onderwerp voor de Lumière broeders om over te filmen.¹⁶ Films als *Baignade de nègres* (1896) en *Coolies à Saigon* (1896) imiteren beelden die taferelen uit oriëntalistische beeldende kunst weerspiegelen.¹⁷ In *Coolies à Saigon* is te zien hoe lokale arbeiders aan een kar trekken terwijl de Europeanen aan het wandelen zijn zonder fysieke arbeid te verrichten. Hoewel dit fragment niet meer dan een minuut lang is, is hier het verschil tussen de arme oorspronkelijke bewoners van Saigon en de heersende Europese elite duidelijk te zien.¹⁸ Dit voorbeeld laat zien dat het ontstaan van cinema onlosmakelijk verbonden is met het koloniale gedachtegoed. Een zeer groot deel van de films over Arabische landen werd in de eerste drie kwart van de 20^e eeuw gemaakt door filmmakers uit het Westen. Ten gevolge hiervan kenmerken vrijwel al deze films zich door een westerse blik.

Binnen de Arabische filmproducties zijn verschillende manifestaties van oriëntalistische ideeën waarneembaar als gevolg van de invloeden die kolonisten hebben gehad op de filmindustrie van het Midden-Oosten en Noord-Afrika. De meeste Arabische landen zijn pas begonnen met film maken na hun onafhankelijkheid. Dit betreft landen zoals Sudan, Libië en Saudi-Arabië. Andere landen zoals Algerije, Irak en Marokko hadden wel een filmindustrie, maar deze was echter obscuur en klein waardoor de films die toentertijd door deze landen werden uitgebracht nauwelijks aandacht hebben gekregen.¹⁹ De films in deze landen werden niet uitgebracht door de inheemse bevolking, maar vaak door de

¹⁵El Bouayadi, M. (2023). Orientalism on the screen: Contextualising colonial cinema in Morocco. *The Journal of North African Studies*, 28 (5), 1188-1213, p. 1188.

¹⁶Shafik, V. (1998). *Arab cinema: History and cultural identity*. Cairo: The American University in Cairo Press, p. 11.

¹⁷El Bouayadi, "Orientalism on the Screen, 1189

¹⁸Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *Coolies à Saigon 1896 Video*. YouTube. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://www.youtube.com/watch?v=mnc08cmfvo4>

¹⁹Shafik, *Arab Cinema*, p. 9

koloniale mogendheden die de dienst uitmaakten in het land. Het enige land dat een aanzienlijke filmcultuur had onder koloniaal bewind was Egypte. Zij produceerden ongeveer 2500 films.²⁰ Formeel was het koloniale bewind van de Britten tot 1922, maar in feite bleef het Britse mandaatgebied gehandhaafd tot 1952.²¹

De inheemse bevolking van de Arabische landen ging veelal niet naar de cinema. Bioscopen in het land werden vaak opgericht met financiële steun van westerse investeerders. De reden waarom Egypte het enige Arabische land was dat een groei meemaakte in haar filmindustrie is omdat Egypte bestond uit een dynamische, multiculturele samenleving. De Egyptenaren hebben altijd een rol gehad in het spelen en het produceren van hun eigen cinema.²² Daarnaast hadden ze al voor de komst van de cinema als medium een cultuur van muziek die zich verspreidde over de Arabische wereld. Denk aan zangers zoals Oum Kaltoum en Abdel Halim Hafez die tot de dag van vandaag een belangrijke invloed hebben op Arabische muziek.²³ De betrokkenheid van de Egyptenaren bij hun filmindustrie heeft Egypte geholpen aan een bruisende filmindustrie. De Egyptische films werden bezocht en opgenomen door de lokale bevolking. Dit was uiteraard ook in combinatie met behulp van financiering van Europese geldschietters. Dit heeft ervoor gezorgd dat Egypte de kans kreeg om zichzelf te representeren in film.²⁴ Zij werden in hun films niet als ‘barbaren’ geportretteerd, maar meer als een geciviliseerde elite. Films speelden zich vaak af in een achtergrond gelijk aan dat van een westers tafereel, waarbij moderne verstedelijking centraal stond. Dit is omdat de opkomst van de cinema in Egypte gepaard ging met de opkomst van de

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 15

²² Ibid., p. 12

²³ Ibid., p. 13

²⁴ Ibid., p. 16

bourgeoisie die vaak bondgenoten waren van de Britten.²⁵ Hoewel dergelijke films meer inzichten gaven in de Egyptische samenleving waren deze portretteringen vaak oppervlakkig en fantasierijk. Ze weerspiegelden niet de werkelijkheid van de gemiddelde Egyptenaar, maar meer de dromen van de rijke Egyptische elite.²⁶ Ondanks dat westerse filmtechnieken werden toegepast in Egyptische films, heeft de filmindustrie in Egypte er wel voor gezorgd dat de Arabische karakters een centrale rol kregen in film.

Zowel in Algerije als in Marokko zijn er pas na hun onafhankelijkheid, respectievelijk in 1962 en 1954²⁷ films opgenomen door inheemse regisseurs. In de Marokkaanse cinema heeft de koloniale geest een flink spoor achtergelaten. Het manifesteert zich in zowel de esthetische keuzes van regisseurs als de thema's die geregeld worden gebruikt in deze films.

²⁸ In 1920 en in 1930 gebruikte Frankrijk film als medium om haar imago binnen het publieke domein in de Franse protectoraten te beïnvloeden. Verschillende veldslagen werden in beeld gebracht waarbij de Arabier doorgaans als de antagonist werd geportretteerd.²⁹

In 1947 hebben de Fransen *Studios Souissi* in Rabat opgericht met als doel om het Hollywood van Noord-Afrika te creëren. Dit moest de tegenhanger van de Egyptische filmindustrie worden.³⁰ Hoewel er ook Arabischspreekende films werden geproduceerd, waren de producties van deze films volledig in handen gelegd van de Fransen. Voor 1947 werd post-productie zelf in Europa gedaan. De poging om een Noord-Afrikaans Hollywood te

²⁵ Helal, N. (2014). *Egypt's Panoptic Cinema: From Colonialism to Sobky*. Cairo: The American University in Cairo Press, p. 2.

²⁶ Samak, Q. (1977). The politics of Egyptian cinema. *MERIP Reports* (56), 12–15.

²⁷ Shafik, Arab Cinema, p15.

²⁸ El Bouayadi, *Orientalism on the Screen*, 1189.

²⁹ Shafik, Arab Cinema, p16.

³⁰ Ibid.

creëren is de Fransen niet gelukt. Mede doordat er in verschillende producties die door de Fransen zijn uitgebracht in totaal slechts zes acteurs met een Arabische achtergrond hebben deelgenomen aan deze.³¹ Ze werden vaak uitgebeeld als de barbaren, gewelddadige boosdoeners die alleen bestreden konden worden met geweld.³² Dit resoneerde niet met de lokale bevolking waardoor cinema niet de mogelijkheid heeft gekregen om verder te bloeien in Marokko.

De ideeën die eerder uitgebeeld werden in tijden van de koloniale cinema heersten nog steeds in film ook na de onafhankelijkheid van de gekolonialiseerde landen. Volgens schrijver Jack G. Shaheen is Hollywood een belangrijke speler geweest in het verspreiden van stereotyperende beelden van Arabieren. In zijn boek *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2001) beschrijft Jack G. Shaheen uitgebreid hoe vrouwen in Hollywoodfilms worden gedemoniseerd en geërotiseerd.³³ Nadat hij zestien films heeft geanalyseerd over dit onderwerp zag hij een trend in hoe de Arabische vrouwen binnen Hollywoodfilms vaak een rol hebben als verleidelijke figuren die de protagonist op een negatieve manier proberen te beïnvloeden. In zijn boek identificeert hij terugkerende rollen die regelmatig voorkomen in Hollywoodfilms.³⁴

Ten eerste worden ze uitgebeeld als vrouwen in een harem, vaak als buikdanseressen die schaars gekleed zijn. Ze worden eveneens afgebeeld als afstotelijke vrouwen die als 'dieren' fungeren in de achtergrond van een filmscène. Ook worden ze in films zoals in de

³¹ Ibid., p 17-18.

³² Ibid., p 18.

³³ Shaheen, J. G. (2001). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Olive Branch Press, p. 183–184.

³⁴ Ibid.

film van Bernardo Bertolucci *The Sheltering Sky* (1990) gepresenteerd als een homogene, gesluisde groep zonder enige vorm van eigen wil. In de film van Joseph L. Mankiewicz, *Cleopatra* (1963) worden deze vrouwen zelfs als vampiers en slangen gerepresenteerd. Ten slotte worden ze in sommige films neergezet als terroristen of bommenleggers, zoals te zien is in films als Wesley Ruggles' *The Leopard Woman* (1920) en Bruce Malmuth's *Nighthawks* (1981).³⁵ Volgens Shaheen is er weinig veranderd na de in 1942 uitgebrachte film *Casablanca*: steeds duiken dezelfde clichébeelden weer op over Arabische vrouwen.

Casablanca – Oriëntalisme in klassieke cinema

De Hollywood-klassieker *Casablanca* (1942) geregisseerd door Michael Curtiz en geproduceerd door Warner Brothers, heeft het beeld van Marokko in het Westen sterk beïnvloed. Ook deze klassieke film vertoont eigenschappen van clichébeelden die Shaheen in zijn boek analyseert. Daarom wordt er in deze thesis stilgestaan bij de representatie van Marokkanen in deze film, zodat in latere hoofdstukken een vergelijking kan worden gemaakt met hoe deze representatie is veranderd.

Hoewel de Verenigde Staten niet een vergelijkbare koloniale geschiedenis hebben gekend als de Britten en de Fransen, hebben de Amerikanen wel invloeden gehad op de Oriënt zoals bijvoorbeeld in China en Japan. In China zorgden de V.S. ervoor dat elk land gelijke handelstoegang had tot het land door de zogenoemde 'op deur notities' van John Hay. Waar voorheen China beperkte handelspartners had, hebben de V.S. ervoor gezorgd dat China haar markten voor iedereen opende inclusief de V.S. zelf. De V.S. hebben daarnaast

³⁵ Ibid.

ook invloed gehad op het beëindigen van het isolatie beleid van Japan.³⁶ Het was ook geen toeval dat de film Casablanca gelijktijdig werd uitgebracht met de komst van de conferentie in Casablanca in 1942 waar de geallieerden bij elkaar kwamen om een offensief te bespreken tegen de Asmogendheden. Kort nadat de Amerikaanse troepen op Casablanca waren geland, heeft Warner Brothers de film Casablanca afgemaakt en gedistribueerd. De advertentiecampagne van de film propageerde het volgende “the Army’s Got Casablanca—and So Have Warner Bros!”³⁷ Deze campagne ging zo ver dat Warner Brothers zelfs een patent wilde leggen op het woord Casablanca.³⁸ Ironisch genoeg mocht deze film destijds niet in Casablanca worden vertoond, aangezien het een Amerikaanse patriottistische film was en het hierdoor het Vichy-regime in een slecht daglicht plaatste.³⁹

De film Casablanca draait om een Amerikaanse Café eigenaar, Rick Blaine, die een vrouw, Ilsa, en haar man helpt om aan de Nazi’s te ontsnappen in Marokko, toen het land tijdens de Tweede Wereld Oorlog onder Duits bewind was onder het Vichy-regime.⁴⁰ Ilsa is de ex-minnares van Rick. Zij hebben samen in Parijs een hartstochtelijke relatie gehad. Nu ze de hulp van Rick vraagt in Marokko, komt Rick voor een dilemma te staan. Zij wil namelijk samen met haar echtgenoot Victor Lazlo vluchten naar de Verenigde Staten. Daarbij heeft ze de hulp nodig van Rick. Rick wordt hierdoor geconfronteerd met een dilemma. Als hij Ilsa en haar echtgenoot helpt kan dit betekenen dat hij haar voor eeuwig kwijtraakt. Als hij haar echter niet helpt, komt haar leven mogelijk in gevaar. In de film Casablanca hoopte de

³⁶ The Journal of Economic History. (1972). The tasks of economic history. the Journal of Economic History, 32(1), 316-360, pp. 325-327

³⁷ Edwards, B., & Pease, D. E. (2005). Morocco Bound: Disorienting America’s Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express. New York, NY: Duke University Press, p. 44.

³⁸ Ibid., pp. 74

³⁹ Ibid.

⁴⁰ IMDb. (1943, 23 januari). Casablanca (1942) - IMDb. Geraadpleegd op 6 juni 2024. https://www.imdb.com/title/tt0034583/?ref_=ttpl_ov

hoofddrolspeler Rick op een nieuw begin in Marokko. Hij ontsnapte aan zijn herinneringen van Ilsa zijn ex-geliefde in Parijs. Het was echter voor Rick niet mogelijk om zijn problemen te negeren en daarmee aan de realiteit te ontsnappen. De obstakels die hij achter heeft gelaten in Parijs volgden hem ook weer in Casablanca. Volgens Edwards is de film Casablanca dynamisch en toont het de realiteit van de oorlog in het perspectief van Ilsa en Rick. Andere karakters krijgen volgens Edwards niet dezelfde aandacht. Het personage van Sam is de huispianist van het Café van Rick. Hij is van Afro-Amerikaanse origine en krijgt volgens Edwards niet dezelfde representatie als Rick en Ilsa. Hierdoor realiseert de kijker volgens Edwards meteen dat Casablanca geen tijdloze film is, maar een product is van die tijd.⁴¹

Abdul, de portier van Rick's café, was naast Sam een andere minderheid die gerepresenteerd werd in deze film. Abdul was daarmee ook de enige lokale Marokkaan die een rol had in de film Casablanca. Abdul, die verder geen filmdialoog had, had een onbelangrijke rol in deze film. Zijn acties hadden geen consequenties voor het verhaal en hij was ondergeschikt aan Rick. Volgens Edwards paste het personage van Abdul in het Amerikaanse paradigma van hoe de Maghreb-regio tijdens de Noord-Afrikaanse campagnes in de Tweede Wereldoorlog door Amerikaanse ogen werd gezien. De manier waarop Abdul werd gemarginaliseerd vertoont sterke gelijkenissen met hoe Sam werd geportretteerd. Namelijk, dat ze onbelangrijk waren en geen toevoeging hadden aan deze film. Hun perspectieven werden niet belicht. Abdul en Sam worden niet in close-up getoond, waardoor we geen indruk krijgen van hun emoties gedurende de film. Abdul en Sam waren voornamelijk te vinden in een achtergrondshot of in een shot waar zij niet centraal stonden. Met andere woorden Marokkanen en minderheden die in de film werden gebruikt,

⁴¹ Edwards, 2005, p. 74.

figureerden enkel op de achtergrond. Volgens Mohamed El Bouyadi werden close-ups enkel gebruikt bij inheemse karakters wanneer de camera werd verdraaid om de ‘lelijkheid’ van deze karakters te benadrukken zoals bijvoorbeeld in de film ‘Baroud’ (1932).⁴²

Marokko werd meer gezien als een bestemming van avontuur en als een oord voor oriëntalistische verbeeldingen. Ondanks dat de lokale bevolking haar eigen uitdagingen had en ondanks dat Marokko verre van idyllisch was zoals het geportretteerd werd in Casablanca, gold dit voor een lange tijd als het overheersende beeld van het land.⁴³

Het beeld dat in de Verenigde Staten heerst over Noord-Afrika en het Midden-Oosten was primitief. Brian Edwards, professor aan het Universiteit van Tulane schrijft in zijn boek *Morocco's Bound* over de culturele representatie van onder andere Marokko in Amerikaanse films het volgende: “The ways in which North Africa was and was not represented, then, in 1940s American culture are of importance because there was little chance that they would be immediately revised. Indeed, those representations so often include images of windblown sand dunes and barren desert landscapes, as if to suggest the irrelevance of confirming anything in such a place.”⁴⁴ Dit komt overeen met het idee van Edward Said over de Oriënt. Volgens hem is het geen plek die gebaseerd is op een concrete realiteit, maar eerder op een realiteit die is opgemaakt uit een collectie van referenties, afgeleide teksten en eerdere verbeeldingen van anderen over het Oosten. Hij noemt het geen plek, maar een *topos*, een clichébeeld dat een afgeleide is van zichzelf. Deze constructie is gebaseerd op hoe de westerse mogendheden de Oriënt waarnemen. Het is geen realiteit die op zichzelf staat, maar

⁴² El Bouayadi, 2023, p. 1206.

⁴³ Edwards & Pease, 2005, pp. 29-77.

⁴⁴ Ibid., pp. 43.

een ontastbare fantasiewereld.⁴⁵ Het weerspiegelt dus wat het Westen erin projecteert. In het geval van Amerika waren dat lege duinen, die door de Amerikanen zelf ingevuld konden worden. Als gevolg van de populariteit van *Casablanca* nam het westerse toerisme naar Marokko substantieel toe.⁴⁶ De toeristische industrie in Marokko speelde hierop in door de stereotypen over het land te omarmen omdat men begreep dat dit winstgevend was. Edwards schrijft dat hij dit eerder ziet als een bijstelling van het beeld dat bestaat over Marokko, omdat de Marokkanen een eigen draai geven aan deze stereotypes en daarmee ook het narratief beheersen.⁴⁷ Deze strategie wordt regelmatig toegepast in Marokkaanse cinema. De eigenheid van de Marokkaanse cultuur in film wordt verdoezeld en verteerbaar gemaakt voor een algemeen internationaal publiek. Edwards' visie biedt een ander perspectief op hoe oriëntalistische cinema niet alleen kan dienen als een voorbeeld van hoe de Oriënt wordt geschetst binnen de context van Said, maar ook een genuanceerder beeld kan geven van hoe Marokkanen onbewust bijdragen aan de delen die hen onderscheiden in de film. Hierdoor hebben zij de film 'Casablanca', die oorspronkelijk voor westerse kijkers bedoeld was, eigen gemaakt en er een nieuwe betekenis eraan gegeven.

Oriëntalisme is een spiegel in hoe het westen zichzelf waarneemt stelt Said. De Oriënt is een projectie van hetgeen het westen tegelijkertijd beangstigt en begeert.⁴⁸

Edward Said beschrijft dat Westerse ideeën worden gecreëerd, verzameld en verspreid door wat hij 'de Oriëntalist' noemt.⁴⁹ De Oriëntalist ziet het Oosten en Noord-Afrika als een constante die niet verandert en daardoor achterblijft in ontwikkeling. Daarom is de Oriëntalist

⁴⁵ Said, 2003, p. 177.

⁴⁶ Edwards & Pease, 2005, pp. 29-77.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ El Bouayadi, 2023, p. 1204.

⁴⁹ Said, 2003, p. 240.

geneigd om de Oriënt te willen corrigeren. Het Westen fungeert in deze benadering veelal als de ultieme richtlijn voor alles wat goed wordt geacht. Volgens Said hebben schrijvers zoals Ernest Renan, Richard Francis Burton en Edward Lane bijgedragen aan het idee bewust of onbewust de Oriënt als minderwaardig schetsen. In zijn boek identificeert Said deze auteurs als de fundamentele dragers en verspreiders van deze leer.⁵⁰

Said verdiept zich grondig in de visie van het Westen op hoe ze de Arabieren waarnemen. Edward beschrijft in zijn boek hoe de Arabische samenleving wordt gekenmerkt door het Westen als een samenleving die geworteld is in angst en geweld. Deze opvatting bevat het idee dat Arabieren zich laten leiden door de ‘primitieve’ stamcultuur waarbij ego centraal staat. Het gevoel van wraakzucht bij hen zou volgens de Oriëntalistes alles overstijgen. Daarom beschouwt het Westen de Arabieren als destructieve entiteiten die continu opzoek zijn naar conflict. Immers zou volgens hen oorlog hetgeen zijn wat in de Arabische samenleving de economie draaiende hield⁵¹ Tegelijkertijd ziet het Westen de Oriënt als een plek van verbeelding en begeerte. De begeerte vindt zijn oorsprong in het idee dat de Oriënt een plek is waar fantasieën van het zintuiglijke genot zich manifesteren. Dit idee contrasteert met de visie van het puriteinse Westen.⁵²

Said schrijft in zijn boek geregeld over Gustave Flaubert en zijn visie over de nabije Oosten. Hoewel Said Flaubert niet direct een Orientalist noemt, verwijst Said in zijn betoog naar Flaubert om aan te geven dat bepaalde eigenschappen die hij vertoont parallellen vertonen met het oriëntalistische gedachtegoed. De figuur Sint-Antonius zoals hij beschreven

⁵⁰ Ibid., p. 240

⁵¹ Said, 2003, p. 49.

⁵² Ibid., p. 188-189.

wordt door Flaubert in zijn werk “La Tentation de Saint Antoine”, is een toepasselijke illustratie van de dynamiek tussen begeerte en angst volgens Said. De prozagedichten van Flaubert beschrijven hoe Sint-Antonius als heilige man de seksuele verleiding in de Egyptische woestijn weerstaat. Het Oosten wordt in dit verhaal als primitief en decadent geschetst waardoor Sint-Antonius zich kan definiëren als superieur. Immers wordt zijn status actief bedreigd door de inheemse lusten die hij in Egypte tracht te weerstaan. Begeerte wordt in deze context dan ook gezien als seksuele begeerte, aangezien Sint-Antonius een celibataire man is.⁵³ Said schrijft dat rationaliteit wordt ondermijnd door het oosterse exces.⁵⁴ Hetzelfde exces is hetgeen dat ook beangstigend is voor Sint-Antonius in dit verhaal aangezien hij wordt geconfronteerd met zijn eigen verlangens die hem beangstigen omdat ze hem verder van god brengen. Kortom: In eerste instantie lijkt het alsof de angst voor de Arabieren zijn oorsprong vindt in het idee, dat de Arabische samenleving oorlogszuchtig is, maar in werkelijkheid heeft deze angst een diepere betekenis. De angst is een direct gevolg van de realisatie dat diep van binnen het oosterse exces en het idee van het barbaarse Oosten een directe reflectie is van de Orientalist zelf, in plaats van een weergave van de werkelijkheid. Het is daarom dat de westerse man zich identificeert als het superieure subject omdat hij de verleidingen zou kunnen weestaan. Relevantie van het onderzoek en belang van het uitdagen van het bestaande narratief in film wordt binnen het koloniale narratief de Oosterse man afgebeeld in een beperkt binair systeem. Hierbij is de westerse man een representatie van het goede en het beschaafde terwijl de ander, in dit geval de Arabier, als onbeschaafd en slecht wordt geportretteerd.⁵⁵

⁵³ Ibid., p.188-190.

⁵⁴ Ibid., p. 57.

⁵⁵ El Bouayadi, 2023, p. 1205.

Oriëntalisme in hedendaagse cinema – mogelijke factoren die leiden tot verandering

Het beeld van Jack G. Shaheen en Edward Said is tot de dag van vandaag invloedrijk. Dit kan worden toegeschreven aan het feit dat er in huidige cinema nog steeds sprake is van clichébeelden over Arabieren die populaire filmproducties kunnen overheersen. Een voorbeeld hiervan zijn de ‘Dune’ films die in 2021 en 2024 zijn uitgebracht. Bovengenoemde schrijvers kunnen echter de discourse domineren. Daarom is het ook cruciaal om andere perspectieven aandacht te geven. In mijn scriptie worden Shaheen en Edward als een kader gebruikt voor het begrijpen van stereotypes over de Arabieren in films. Ook wordt de film Casablanca geregeld gebruikt in mijn onderzoek (ondanks dat de film gedateerd) is omdat deze film een belangrijke rol speelt bij de beeldvorming van Marokko. Wanneer er in dit onderzoek wordt gerefereerd naar Casablanca, is het van belang om in acht te nemen dat dit dient als een voorbeeld over hoe stereotypes kunnen worden gerepresenteerd. Dit betekent niet dat Casablanca de enige representatie is. Er zijn juist verschillende factoren die er mogelijk voor zorgen dat er een verandering is in de representatie van Marokko in films.

De Marokkaanse Diaspora speelt een grote rol bij verandering van het beeld wat men heeft over de Marokkaanse gemeenschap binnen film. Marokkanen zijn momenteel een van de grootste en meest verspreide migrantenpopulaties in Europa, met grote diaspora gemeenschappen in Frankrijk, België, Nederland, Italië en Spanje.⁵⁶ Dit betekent ook dat de Westerse bevolking steeds meer in aanraking komt met inwoners die wortels hebben in de Oriënt. Waar voorheen alleen een beeld van de Oosterse en Noord-Afrikaanse culturen via

⁵⁶ ¹Lafleur, J., & Vintila, D. (2020). Migration and Social Protection in Europe and Beyond (Volume 3): A Focus on Non-EU Sending States. Springer, p. 33

Westerse media bestond, hebben mensen nu ook dagelijks te maken met deze culturen en hun inwoners. Dit betekent ook dat de mensen in het Westen mogelijk minder vatbaar zijn voor Oriëntalistische beelden vergeleken met het verleden. Hoewel hier er verandering is opgetreden, is het wel belangrijk om in gedachten te houden dat de westerse media nog steeds een belangrijke rol spelen bij de beeldvorming van Marokkanen.

Een andere bijkomstigheid van de Marokkaanse Diaspora is de groei in het aantal filmmakers met een Marokkaanse achtergrond (producers en regisseurs) die in het Westen werken. Denk hierbij bijvoorbeeld aan Marokkaans-Nederlandse personen zoals Nasrdin Dchar en Achmed Akkabi, het Belgisch-Marokkaanse regisseursduo Adil El Arbi en Bilall Fallah en uiteraard de Frans-Marokkaanse regisseur Nabil Ayouch. Doordat zij zelf een rol hebben in veel bekeken en invloedrijke films in het Westen waarin Marokkanen en de Marokkaanse cultuur in beeld worden gebracht, kunnen zij ervoor zorgen dat er niet (alleen) een oriëntalistisch beeld geschetst wordt van Marokko. Al deze personen hebben een authentiek beeld van Marokko, waardoor zij zich kunnen onthouden van simplistische en stereotypische representaties. Iets wat in het verleden minder het geval was.

Vooraf in recente jaren ervaar ik dat er een subversie is in de representatie van Marokkaanse vrouwen ten opzichte van de traditionele films met sterke oriëntalistische kenmerken. Deze afwijking kan verschillende redenen hebben. Mijn hypothese is dat een aantal verschillende factoren hier een grote rol in spelen. Omdat mijn thesis de Marokkaanse vrouw centraal zet, bieden films die geregisseerd zijn door vrouwen van Marokkaanse afkomst een waardevolle perspectief. Met name binnen de Franse cinema zijn er verschillende films uitgebracht die zowel in het Frans als in het Arabische dialect zijn uitgebracht. Hoewel dit niet betekent dat ze zich daarmee onttrekken aan stereotypes, zorgt

het gebruik van het Arabisch ervoor dat de representaties authentieker zijn. Bovendien zorgt het ervoor dat de film toegankelijker wordt voor het lokale publiek.

Tot slot is er ook een verandering zichtbaar in de publieksverwachtingen van verschillende culturen in films. Onderzoekers die hier uitgebreid aandacht aan hebben gegeven zijn Harry Benshoff en Sean Griffin. In hun boek 'America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies' (2009) geven zij het volgende aan: "When a certain oppositional reading strategy grows within a culture to the point that future similar texts are no longer accepted by consumers, then certain ideological assumptions must be altered, and future texts may exhibit those changes."⁵⁷ Dit betekent dat men bepaalde verwachtingen heeft van film. Wanneer een film bepaalde negatieve stereotypes benadrukt kan dit voor kritiek zorgen, waardoor productiebedrijven genoodzaakt zijn om aan de verwachtingen te voldoen van de consumenten

⁵⁷ ¹Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2nd ed.). Wiley-Blackwell, p. 17.

Theoretische Kader: Gilles Deleuze

Gilles Deleuze is een bekende Franse filosoof uit de 20^{ste} eeuw die onder andere over de werking van cinema schreef. Tijdens de analyse van de films zal gebruik worden gemaakt van de filmtheorieën van Gilles Deleuze om de motieven en de drijfveren van de vrouwelijke Marokkaanse personages in de drie geselecteerde films te begrijpen. Deleuze is een Franse filosoof die heeft geschreven over een groot aantal onderwerpen, waaronder twee bekende boeken over film ‘Cinema 1: The Movement Image’ (1986) en ‘Cinema 2: The Time-Image’ (1989). In deze boeken worden twee concepten geïntroduceerd die gebruikt zullen worden tijdens de analyse van de films: ‘het bewegingsbeeld’ en ‘het tijdbeeld’. Door te letten op deze concepten tijdens het analyseren van de films ontstaat er een meer gedetailleerd en gelaagd begrip van de film, de thema’s en de regisseursstijl.

Het bewegingsbeeld is een uitgebreid filosofisch concept van Deleuze om films te begrijpen. In essentie gaat het om de manier waarop film verschillende manieren van beweging vastlegt. Het gaat hierbij om interne bewegingen zoals gedachten, emoties en percepties, fysieke bewegingen van karakters en conceptuele bewegingen. De wisselwerking tussen deze elementen is wat Deleuze probeert uit een te zetten met zijn werk Cinema:1 en Cinema:2.⁵⁸

Het tijdbeeld van Deleuze staat in contrast met het bewegingsbeeld. Terwijl bij bewegingsbeeld de lineaire sensor-motorische reacties en handelingen van personages centraal staan, legt het tijdsbeeld meer de nadruk op de niet-lineaire ervaringen van tijd. De

⁵⁸ Deamer, D. (2016). Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images. Edinburgh University Press, Kindle-editie, pp.54-57

film verkent hierbij de virtuele dimensies van beelden en de verschillende lagen van herinnering.⁵⁹ Een virtueel-beeld volgens Deleuze is een herinnering of gedachte die bestaat in onze onderbewuste. Het is niet tastbaar, maar volledig aanwezig in ons bewustzijn.⁶⁰ Een herinnering kan een moment zijn in je leven die je in het verleden hebt ervaren. Het moment in je herinnering gaat een eigen leven leiden en staat los van de daadwerkelijke ervaring die je hebt doorgemaakt. Een geur die je in het verleden hebt geroken, kan in het imaginaire sterker lijken dan in de werkelijkheid van toen je het ervaarde. Een virtueel-beeld kan ook een afgeleid beeld zijn dat je niet zelf ervaren hebt. Je kunt een virtueel beeld van de Eiffeltoren hebben zonder ooit in Parijs te zijn geweest.

Er zijn verschillende films die experimenteren met tijdbeeld. Een extreem voorbeeld hiervan is “Memento” (2000), geregisseerd door Christopher Nolan, waarbij de tijd in de film niet lineair plaatsvindt, maar waarbij de film begint aan het einde van het verhaal. Er zijn ook andere subtielere manieren van tijdbeeld. Een verstoord beeld zoals bijvoorbeeld slow motion effecten, een opname zoals een close-up of het geluid en kleur die gebruikt worden in een film kunnen allemaal een rol spelen bij het tijdbeeld.⁶¹ Bij de analyses van de films zal gelet worden op het tijdbeeld en bewegingsbeeld om een goed en begrip te krijgen van de films. Er zal bijvoorbeeld gelet worden op de manieren van filmen en het kaderen van shots, de montage en de verhaalstructuren.

Om dieper te gaan op het tijdbeeld schrijft Deleuze over het sensorisch motorisch schema. Volgens Deleuze is een mens een combinatie van een perceptie-beeld, actie-beeld en

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., p. 44.

⁶¹ Ibid., p.126

een affect-beeld. De zintuigelijke waarneming wordt gecombineerd met motorisch handelen. De sensorische waarneming lokt een voorgeprogrammeerde reactie uit.⁶² Tussen het perceptie-beeld en actie-beeld ligt het affect-beeld. Het affect-beeld is meer dan de oppervlakkige registratie van een emotie. Het stelt de kijker in staat om dieper te voelen in plaats van alleen te begrijpen. Een affect-beeld kan iets oproepen bij een toeschouwer zonder dat het gerelateerd is aan de inhoud van een beeld.⁶³ Affect in cinema, zoals door Deleuze gedefinieerd, verwijst naar de lichamelijke ervaringen die voorafgaan aan cognitieve verwerking door taal. Een affect is een directe reactie die voorafgaat aan cognitieve herkenning. Volgens Deleuze creëert een affect-beeld niet alleen een connectie tussen de personage en de kijker, maar gaat het affect-beeld een stap verder.

Een voorbeeld van een affect-beeld volgens Deleuze is een close-up. Deleuze gebruikt de term *affactus* (of in het Engels ‘affect’) om de invloed van een close-up op de kijker te beschrijven. Deleuze gebruikt de gedachtegang van Spinoza om dit verder uiteen te zetten. Hij benadrukt hierbij dat de term *affactus* die door Spinoza werd gebruikt vaak als ‘gevoel’ of ‘sentiment’ wordt vertaald. Dit is echter volgens Deleuze een gelimiteerd gebruik van het woord. *Affactus* zorgt ervoor dat we door het gevoel of sentiment die we krijgen gaan handelen. Het blijft dus niet alleen bij het ervaren van een emotie, maar het zorgt ervoor dat men ook op een bepaalde manier gaat reageren. Er bestaat een relatie tussen het woord *affactus* en het gezicht dat centraal staat in een close-up. Volgens Deleuze is een close-up immers een affectbeeld. Het gezicht kent drie rollen volgens Deleuze. Het gezicht maakt ons

⁶² ¹Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. (Oorspronkelijke werk gepubliceerd in 1983, vijfde druk gedrukt in 1997), p. 44-45, om de term beter te begrijpen, heb ik de uitleg in een YouTube-video geraadpleegd, Gilles Deleuze's Movement-Image and Time-Image, Explained. (2024). Geraadpleegd op 8 juni 2024. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xbYYrRDKm5I&t=537s>

⁶³ Deleuze, 1986 *Cinema 1*, p. 87-88.

herkenbaar, het zorgt ervoor dat we kunnen socialiseren met een ander doormiddel van het tonen van emoties en tenslotte is het gezicht een medium voor het uitwisselen van informatie tussen individuen.⁶⁴ De close-up is volgens Deleuze het gezicht dat deze drie functies heeft verloren. Doordat deze functie verloren raakt is hetgeen wat wij zien in een close-up naakt. De reacties die een close-up oproepen creëren een affectieve wisselwerking tussen het gezicht en de toeschouwer.⁶⁵ De close-up zorgt dus voor een intense beleving tussen een personage en de toeschouwer of tussen personages onderling voordat deze wordt vertaald naar een emotie of handeling. De close-up kan gebruikt worden om een negatieve reactie op te roepen, maar het kan ook ingezet worden om empathie voor een personage te wekken.

In dit onderzoek zal ik steeds weer grijpen naar de concepten van Deleuze met betrekking tot het tijdbeeld. Door stil te staan bij de affectieve werkingen in films krijgen de spanningen die er heersen door culturele codes in de Marokkaanse maatschappij een extra dimensie. Het laat zien hoe de Marokkaanse vrouwen in deze films verbonden zijn en elkaar beïnvloeden. Ondanks dat ze voor beperkingen komen te staan, zijn ze bereid om patriarchale-structuren te ondermijnen.

⁶⁴ Edkins, J. (2015). *Face Politics* (Routledge, p. 70.

⁶⁵ Ibid., p. 71.

Methodologie

In dit onderzoek zullen films geanalyseerd worden om de representatie van Marokkaanse vrouwen in hedendaagse film in beeld te brengen. De methodologie bestaat uit een narratologische aanpak waarbij focalisatie een belangrijke rol speelt.⁶⁶ De interpretaties beperken zich dus niet alleen tot verhaalelementen, zoals plot, personages en narratieve technieken, maar zullen ook focalisatie in overweging nemen.

Focalisatie wordt door Gérard Genette omschreven als een manier van verhaal vertellen waarbij het perspectief van een personage centraal staat. Dit betekent dat de toeschouwer niet geconfronteerd wordt met de complete context van het verhaal, maar enkel met de kennis en ervaring van een personage of entiteit. De kijker beschikt dus over een selecte waarneming op een wereld waar de verteller volledige kennis heeft.⁶⁷ Focalisatie kan op verschillende manieren tot uiting worden gebracht binnen een film. Een voorbeeld hiervan is de beweging van de camera. In *Vertigo* gebruikt Alfred Hitchcock bewegende camerabeelden om de visuele illusie te creëren van draaiduizeligheid die het personage van de film ervaart.⁶⁸

De zintuigelijke waarneming van een personage speelt binnen focalisatie dus ook een belangrijke rol in hoe een personage de wereld ervaart en daarmee ook hoe de toeschouwer de film ervaart. De fysieke en zintuigelijke waarnemingen kunnen een zodanige invloed op de toeschouwer hebben dat ze ervoor zorgen dat de connectie tussen de personages en de

⁶⁶ Kuhn, A., & Westwell, G. (z.d.). Dictionary of Film Studies. OUP Oxford, p.719-720

⁶⁷ Deleyto, C. (1991). Focalisation in film narrative. Atlantis, (13) 159-177. AEDEAN, p. 159.

⁶⁸ Ibid., p. 174-175.

kijkers vervagen. Een affectbeeld zoals Deleuze deze beschrijft kan daarom een intiemer beeld geven van een personage.⁶⁹ Deze manier van kijken naar een film voegt extra dimensie toe aan Said's benadering van oriëntalisme omdat het concept van 'the other' een andere betekenis krijgt in deze context, aangezien de tactiele interpretatie een samensmelting is tussen 'the other' en het individu. Daarnaast wordt ook aandacht gegeven aan de bredere context van de film. De vraag 'hoe verhouden de structuur en de thema's van deze films zich tot het concept 'oriëntalisme' zal bij deze analyse geregeld gesteld worden. Het gaat er hierbij om hoe vrouwelijke personages zich gedragen in strijd met de verwachtingen van de oriëntalistisch discourse.

De films zijn gekozen op basis van een aantal aspecten. Ten eerste werd de selectie beperkt tot films waarin de Marokkaanse vrouw een centrale rol heeft in het narratief. Daarnaast moeten de films ook een empathische focalisatie van de vrouwelijke personages bieden. Dit zorgt ervoor dat er ruimte bestaat voor de eerder omschreven narratologische aanpak waarbij het mogelijk is om de gelaagdheid van verschillende representaties te analyseren en hoe deze representaties zich onttrekken aan de oriëntalistische discussie. Deze karakters kunnen op bepaalde aspecten in hun leven beperkingen ondervinden in hun handelingsvrijheid. Hoe deze vrouwen omgaan met hun handelingsvrijheid biedt een inzicht in hoe ze de sociale en culturele normen uitdagen met het oog op de complexiteit van hun eigen beleving tegenover de identiteit die ze binnen de oriëntalistische blik wordt toegeschreven. Worden zij tegenwoordig ook alleen nog in beeld gebracht in overeenstemming met de traditionele oriëntalistische ideeën, of gaan zij hier juist tegenin? Er wordt hierbij speciale aandacht gegeven aan de manier waarop cinematografie, dialogen en

⁶⁹ Ibid., p. 171.

plot de dynamiek tussen de kijker en de personages beïnvloeden. De analyses van de films richten zich vooral op de manier waarop Marokkaanse vrouwen worden uitgebeeld en dagen het heersende stereotype uit om zo een nieuw beeld te creëren die de Marokkaanse vrouw tot haar recht doet komen. Het is ook met deze reden dat deze films zijn uitgekozen omdat ze de potentie bieden om een dergelijk onderzoek te faciliteren.

Analyse van de film: Rock The Casbah

Achtergrond

Rock the Casbah (2013) is een voorbeeld van een film die de impact van de ‘Marokkaanse Diaspora’ laat zien in de hedendaagse Europese filmindustrie en is ook een voorbeeld van de hedendaagse samenwerking tussen Westerse bedrijven en bedrijven in ‘de Orient’. De film is geregisseerd door Laïla Marrakchi. Laïla Marrakchi is opgegroeid in een welgesteld gezin in Casablanca. Ze verhuisde naar Parijs om haar studie verder te. Hier volgde zij de studie ‘études cinématographiques et audiovisuelles’ aan de universiteit in Parijs. Sinds dat moment heeft Marrakchi een rol gehad in verschillende producties van Franse filmstudio’s, waaronder Marock (2005) en Rock the Casbah. Marrakchi maakt geregeld films over sociale kwesties in Marokko. Ze focust zich op de uitdagingen en de fricties tussen de oude conservatieve cultuur in de Marokkaanse samenleving en de moderne veranderingen die langzaam binnen de Marokkaanse cultuur optreden.⁷⁰

⁷⁰ IMDb Pro. (z.d.). Overview for Laïla Marrakchi. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://pro.imdb.com/name/nm0550071/overview>

Rock the Casbah is geproduceerd door de bedrijven Estrella en Pathé uit Frankrijk in samenwerking met Agora Films uit Marokko.⁷¹ Deze structuur, waarbij Westerse bedrijven samenwerken met bedrijven uit Marokko, lijken films op te leveren met minder Oriëntalistische kenmerken voor de kijkers. In de films die bekritiseerd werden vanwege hun hoge mate van Oriëntalisme was er vaak sprake van een Westerse filmstudio die een film maakte over een land zonder inbreng van bedrijven uit dat land. De film Casablanca is bijvoorbeeld volledig geproduceerd door Warner Bros. Hoewel de film zich in Marokko afspeelde, waren er geen financiële of creatieve invloeden van Marokkaanse entiteiten aanwezig. Het maken van films biedt filmstudio's de mogelijkheid om de Marokkaanse samenleving beter door te dringen middels het gebruik van narratieve structuren die resoneren met de kijkers. Door Marokkaanse filmmakers te betrekken bij het productieproces, wordt de kennis over het Marokkaanse cultuur verrijkt. En dit creëert op z'n beurt een beter verrijkend beeld van de Marokkaanse gemeenschap.

De film Rock the Casbah, geeft een genuanceerde blik op de Marokkaanse samenleving. Het is een samensmelting van Westerse en Marokkaanse filmmakers. Deze samenwerking biedt echter geen garantie op afwezigheid van oriëntalistische narratieve structuren, maar het zorgt er wel voor dat er meer indrukken zichtbaar zijn van Marokkaanse personages. Ook in Rock the Casbah zijn enkele Oriëntalistische kenmerken zichtbaar. In de film zijn bijvoorbeeld bepaalde Oriëntalistische stereotypen zichtbaar die te maken hebben met gender rollen, religie en culturele clichés. Daarnaast maakt de film gebruik van traditionele Marokkaanse beelden uit de stad Tanger en de omgeving, wat ervoor kan zorgen

⁷¹ Marrakchi, L. (z.d.). Rock The Casbah Interview. 2008 Girl.com. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://www.girl.com.au/laila-marrakchi-rock-the-cashbah-interview.htm>

dat de kijker een simpeler en geromantiseerd beeld krijgt van Marokko. Desondanks geeft deze film een andere kijk op de manier waarop Arabieren en in het bijzonder Marokkanen worden afgebeeld. In een interview met Girl.com zei ze het volgende: “With this film, I wanted to provide a different take on the Arab world stamped with humor, self-mockery and affection, because that reflects the tone of this culture.”⁷² De film neemt zichzelf niet te serieus maar tegelijkertijd bicht het een gelaagde kijk op de Arabische wereld waarbij affectie een belangrijke rol speelt.

⁷² Marrakchi, L. (z.d.). Rock The Casbah Interview. 2008 Girl.com. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://www.girl.com.au/laila-marrakchi-rock-the-cashbah-interview.htm>

Film analyse

De Film *Rock The Casbah* vertelt een verhaal van de begrafenis van de heer Hassan Ben Amor. Een rijke man in Tanger die na zijn plots overlijden de familie Ben Amor samenbracht, waaronder zijn dochters Miriam, Kenza en Sofia. De samenkomst van de dochters bracht oude pijnlijke wonden naar de oppervlakte. De diepgewortelde wonden die nog niet zijn geheeld, leken veroorzaakt te zijn door Hassan Ben Amor, de patriarch van de familie. Het komt snel aan het licht dat de dochters aanhoudende druk van hun vader ervaarden. Elke dochter heeft op haar unieke manier gereageerd op de verwachtingen van hun vader. Om de druk te verwerken zocht Kenza steun in de traditionele waarden, terwijl Miriam zich is gaan hechten aan haar uiterlijk en andere oppervlakkige zaken. Sofia koos daarentegen ervoor om te verhuizen naar de Verenigde Staten en daar een filmcarrière te starten en probeerde zo aan de grip van haar vader te ontsnappen. Hoewel de manier waarop de dochters van Hassan de druk hebben verwerkt verschilde, hadden de dochters een ding gemeen: elke dochter ervoor heeft gekozen om haar eigen pad te bewandelen. De film besteedt bijzondere aandacht aan de dynamiek tussen de verschijningen naar de gemeenschap toe en de daadwerkelijke authenticiteit van het gedrag van deze vrouwen. Wat hierbij belangrijker lijkt te zijn, is hoe deze vrouwen zich presenteren naar de samenleving toe. Ze moeten zich balanceren binnen een cultuur waar de regels niet duidelijk zijn, en waarbij correctheid en goed gedrag afhankelijk is van de mening van anderen. Dit zorgt voor veel contradicties binnen het gezin. Een voorbeeld hiervan is hoe Kenza haar rookgedrag verborgen hield voor haar vader.⁷³ De manier waarop elke dochter haar vrijheid zocht is afhankelijk van hoe haar relatie was met haar vader. Kenza die een goede band had met haar

⁷³ ksiyer. (2021, 17 november). *ROCK THE CASBAH* || تحليل [Video]. Geraadpleegd op 8 juni 2024. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ALN6cnhTJqE>

vader, omarmde zijn contradicties terwijl Sofia zijn hypocrisie hekelde en van de situatie is gevlucht naar de Verenigde Staten.⁷⁴

Al snel blijkt dat Hassan een vierde dochter had die niet aanwezig was tijdens zijn begrafenis. Dit komt doordat ze zichzelf van het leven heeft beroofd. Sofia geeft haar vader hiervan de schuld. Zij is ervan overtuigd dat de controle die hij heeft uitgeoefend op haar ertoe heeft geleid dat ze zelfmoord heeft gepleegd. Laila, de vierde dochter, verlangde ernaar om met Zakaria te trouwen, de zoon van Yacout die lange tijd in dienst was bij familie Ben Amor. De vader heeft dit huwelijk verboden waardoor, volgens Sofia, Leila zelfmoord heeft gepleegd. Het verhaal krijgt een plotwending wanneer blijkt dat Zakaria de zoon is van Hassan, de overleden vader van Sofia en haar drie zussen.⁷⁵ Hoewel de familie aanvankelijk verdrietig was, zijn ze na de onthulling dichter bij elkaar gekomen.

Said schrijft het volgende over hoe het Oosten wordt bekeken: “And so, indeed, is the Orientalist attitude in general. It shares with magic and with mythology the self-containing, self-reinforcing character of a closed system, in which objects are what they are because they are what they are, for once, for all time, for ontological reasons that no empirical material can either dislodge or alter”⁷⁶ Hierin stelt Said dat de perceptie van de Oriënt statisch is. Dit betekent dat ondanks dat er bewijs bestaat dat de Oriënt aan het veranderen is, men toch ervan overtuigd is dat het Oosten niet vatbaar is voor verandering. Dit is te wijten aan het feit dat deze opvatting diepgeworteld is in het beeld wat men over de Oosten heeft. Het wordt gezien als een fundamentele eigenschap van de regio waarbij primitiviteit inherent is aan de

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Said, 2003, p. 70

cultuur. Daarom kan het zijn dat niet-westerse culturen vaak in simplistische stereotypes worden gerepresenteerd. Om een beter begrip te krijgen van het verhaal van Marrakchi wordt de film geanalyseerd met behulp van het concept van het tijdsbeeld van Deleuze. Volgens Deleuze is het concept van tijd gelaagd en veelomvattend. Dit helpt ons om een dieper begrip te krijgen over de culturele realiteit van Marokkaanse verhalen. Hoewel *Rock The Casbah* een lineaire structuur heeft waarbij het startpunt van het verhaal het overlijden van Hassan is, komen er langzamerhand steeds meer zaken aan het licht die het verhaal steeds meer dimensies geeft.

De film begint met een scene van Hassan die gespeeld wordt door Omar Sharif. Hij spreekt rechtstreeks in de camera en daarmee breekt hij de vierde wand. In zijn introductiemonoloog vertelt hij hoe hij en zijn broer toen zij klein waren de bioscoop bezochten. Hij vertelt hoe een presentator vroeger bepaalde verhaalelementen van de film verklapte voordat de film begon. Hassan trekt hiermee een vergelijking tussen zijn functie in de film en dat van een presentator. De reden dat de presentator dit deed volgens Hassan, was omdat destijds men het verschil tussen realiteit en cinema niet kon maken. Deze scene dient meteen als voorbode op wat komen gaat, namelijk de dood van Hassan zelf. Dit legt verband met wat Said stelt, namelijk dat percepties van de realiteit veelal onbetwist werden gelaten. Een scene waarin iemand wordt gedood, kan dusdanig als echt worden ervaren dat men van slag kan raken bij het toeschouwen ervan. Het ging zo ver dat men een presentator nodig had om de beelden die de kijkers zagen al voor de film begon te verdoezelen. Men wist dat cinema slechts een weergave was door de lens van een camera, maar toch werd het als realiteit beschouwd. De cinema is in deze vergelijking het magische element. Ondanks dat er empirische bewijs is dat het niet echt is, blijven dingen zoals ze zijn in wat Said het gesloten systeem noemt. In zijn boek *Cinema:2* schrijft Deleuze dat Cinema ervoor kan zorgen dat grenzen tussen film en

realiteit kunnen vervagen. Realiteit en film zijn dan niet te onderscheiden⁷⁷ Dit betekent niet dat Deleuze zegt dat men de realiteit met het denkbeeldige verward, maar dat het denkbeeldige en het objectieve in elkaar opgaan zonder dat het meer uitmaakt wat echt en wat denkbeeldig is. Het gaat erom dat zowel de objectieve ervaring en de subjectieve ervaring in elkaar opgaan en zo een nieuwe ervaring creëren. Said kan in zijn betoog regelmatig op een negatieve manier praten over het statische beeld dat gecreëerd wordt over de Oriënt. Deleuze daarentegen geeft geen waardeoordeel, maar probeert de complexe relatie tussen beeld en realiteit te begrijpen.

Volgens Gilles Deleuze is tijdbeeld niet simpelweg een concept van chronologie. Het tijdbeeld is een concept waarbij meerdere tijdbestekken of periodes naast elkaar bestaan.⁷⁸ In dit geval is Hassan overleden en wordt hij gewassen door de mannelijke familieleden. Terwijl dit op de achtergrond gebeurt begint Hassan zijn monoloog. Hoewel in deze scene de toeschouwer nog niet afweet van het sterven van Hassan, ligt tegelijkertijd het levenloze lichaam van Hassan in zijn luxueuze woning in Tanger. Dit gebeurt weliswaar niet in het zicht, maar het speelt zich desondanks tijdens de proloog van het verhaal af. Het heden en het verleden raken hiermee in elkaar verworven. Hoewel zijn lichaam niet fysiek aanwezig is, heeft Hassan nog steeds invloed op het verhaal waaronder ook de personages. Hassan eindigt zijn monoloog dan ook met de volgende citatie; “les morts gouvernent les vivants”. Zijn woorden en zijn acties in het verleden beïnvloeden de personage nog steeds in het heden waaronder zijn drie dochters. Het laat zien dat het verleden en het heden voortdurend met elkaar in connectie staan. De geest van Hassan zal niet alleen tijdens de monoloog verschijnen, maar zal

⁷⁷ Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press, p.7

⁷⁸ Deleuze, 1989. *Cinema 2*, p. xii

voortdurend een rol krijgen in de film. Hiermee benadrukt Marrakchi het feit dat her imaginaire en de realiteit elkaar voortdurend overlappen waarbij het niet meer uitmaakt of de geest van Hassan echt of imaginaire is, maar het feit dat hij nog steeds invloed heeft op de levende personages. De ervaringen van de personages zijn continu in beweging en met het verleden verworven. Dit gaat tegen het idee van Said in wanneer hij stelt dat de representatie van het Oosterse karakters statisch en onveranderlijk zijn. De representatie die Marrakchi hier creëert zorgt ervoor dat de toeschouwer een dieper beeld krijgt bij de ervaring van de Oosterse karakters.

Een scene in de supermarkt die eerder diende om het verhaal te bevorderen door verschillende plotelementen vrij te geven kan ook gezien worden als een vorm van hoe herinneringen in directe verbinding staan met het heden. In de supermarkt gaan de drie dochters Kenza, Miriam en Sofia, boodschappen doen. Terwijl ze boodschappen doen, bespreken ze het feit dat hun oom meer mocht erven dan zij. Immers, de wet geeft het recht aan de man om meer te erven dan het vrouwelijke familielid. De drie vrouwen zijn het al snel erover eens dat ze voor zichzelf moeten opkomen en ervoor moeten zorgen dat ze een eerlijke verdeling van de erfenis krijgen. Dit benadrukt de ongelijkheid van genders in de Marokkaanse samenleving. Dit gesprek benadrukt ook met welke soort vrouwen we te maken hebben in *Rock The Casbah*. Namelijk, vrouwen die zich verzetten tegen de patriarchale structuren en daarmee het stereotype van ‘onderdanige vrouwen’ doorbreken. Dat de vrouwen zich proberen los te trekken van de beperkingen die ze opgelegd krijgen is iets dat al snel aan het licht komt en deze scene dient als een consolidatie van het type vrouwen die ze zijn. Ondanks dat de vrouwen bereidwillig zijn om zichzelf te verdedigen, hebben zij ook te maken met structuren binnen de samenleving die ze ervan weerhouden om dit te doen. In dezelfde scene werd duidelijk dat zowel Kenza als Mariam seksueel misbruikt zijn toen ze

jonger waren, door hun oom met wie ze in conflict zijn over de erfenis. Sofia schrok hiervan en vroeg hen waarom zij dit niet eerder hebben gemeld. Voor hen was dit onderwerp taboe ofwel 'hachouma', waardoor ze terughoudend waren om dit te delen. Hachouma wat schaamte betekent, is een term die geregeld wordt gebruikt in de Marokkaanse cultuur om de bespreking van dergelijke kwesties te onderdrukken. Uit angst om reputatieschade op te lopen binnen de gemeenschap worden vaak dergelijke zaken verborgen.

Sofia reageert geschokt en zegt dat er wat van hadden moeten zeggen anders verandert er nooit wat. Sofia, die het meest beïnvloed wordt door Westerse gedachtegoed, omdat zij in de VS heeft gewoond, wordt geschetst als een mondige vrouw die het traditionele afwijst. Ze distantieert zich dan ook van de hypocriete houding van Kenza en Miriam. Miriam en Kenza doen geregeld dingen die tegen de culturele normen zijn in Marokko, maar door dit te verbergen willen ze voorkomen dat anderen negatief over ze denken. Sofia daarentegen is opener over haar leven en heeft de behoefte om alles in het openbaar te bespreken. Door Sofia zo af te beelden bestaat er een risico dat Marrackchi bijdraagt aan het bevestigen van een stereotype in plaats van het te doorbreken. Dit betekent dat de westerse waarden noodzakelijk zijn en het enige wat de vrouwen in de Oriënt kunnen bevrijden. Hoewel dit een belangrijk punt is om in gedachten te houden, is het ook te simplistisch om het alleen vanuit deze eenzijdige interpretatie te bekijken. Sofia is nog steeds een Marokkaanse vrouw die is opgevoed met Marokkaanse normen. Hoewel zij beïnvloed is door Westerse ideeën, probeert zij een balans te vinden tussen beide culturen. Zij toont vrouwelijke solidariteit en moedigt de vrouwen aan om voor zichzelf op te komen. Het kan ook worden gezien als haar kracht, en niet als een tekortkoming, dat ze een perspectief heeft dat zich aan beide culturen kan onttrekken en haar in staat stelt haar eigen mening te vormen.

De film *Rock The Casbah* van Laila Marrackchi onderzoekt de dynamiek tussen traditionele normen en moderne invloeden. Door het concept van tijdbeeld te gebruiken van Deleuze kan men begrijpen hoe herinneringen invloed hebben op de subjectieve ervaring van de personages. De supermarkt scene dient als een moment van onthulling. Het laat zien dat de trauma's uit het verleden nog steeds invloed hebben op de vrouwen en hun keuzes. De supermarkt scene zorgt ervoor dat de zussen deze invloeden uitspreken en benadrukt de collectieve ervaring van de vrouwen. Volgens Deleuze gaat het oproepen van herinneringen niet om het herbeleven van het verleden, maar om het creëren van nieuwe tijd en ruimte die in het heden invloed uitoefenen.⁷⁹ Doordat de herinneringen van het verleden worden samengevoegd met het heden worden er nieuwe relaties gecreëerd tussen ruimte en tijd.⁸⁰ In het geval van de scene van de supermarkt vallen de puzzelstukjes op hun plaats waardoor het plaatje eindelijk duidelijk wordt. Hierdoor worden er nieuwe relaties gecreëerd met het verleden en versterken de relaties tussen de zussen. De reden waarom Laila zelfmoord heeft gepleegd wordt duidelijk en de herinnering aan Laila krijgen een nieuwe betekenis. Zo ook het beeld dat de vrouwen hebben over hun oom. Het begrip van het verleden wordt hiermee aangepast. Door deze benadering vermijdt Marrakchi Marokkaanse vrouwen een simplistisch beeld te geven. Het biedt een gelaagd perspectief van de Marokkaanse samenleving. Marrakchi bekritiseert hiermee de Marokkaanse samenleving zonder in de valkuil te trappen om mensen uit die regio als achtergesteld af te schilderen.

⁷⁹ Deleuze, 1989. Cinema 2, p 52, 79

⁸⁰ Ibid.

Analyse van de film: Adam

Achtergrond

Adam is een film die is geregisseerd door Maryam Touzani en is in 2019 uitgebracht. Hoewel de film veel lof ontving, is Adam door de beperkingen op het bezoeken van bioscopen vanwege Covid-19 voor veel mensen onder de radar gebleven.⁸¹ Volgens Timothy Corrigan is Adam een emotionele intensieve film met weinig dialoog, waar het beeld en geluid de dialoog overheersen.⁸² Het betreft een film met een karige mise-en-scène en speelt zich voornamelijk af in een Marokkaans huis met een minimalistische achtergrond.⁸³ Het is vooral een fysieke film met veel emotie. Touzani beschrijft de film als volgt; “Ik wilde dat mijn camera zo dicht bij de karakters stond dat we zouden vergeten dat de camera bestond, zodat we de realiteit van hun zielen konden doorgronden”⁸⁴

Film analyse

De film draait om een zwangere vrouw, genaamd Samia, die opzoek is naar onderdak in Casablanca. Het kind dat door deze vrouw gedragen wordt is buitenechtelijk. In Marokko kan dit betekenen dat Samia in de gevangenis terecht komt als dit ontdekt wordt door de autoriteiten, aangezien seks voor het huwelijk een strafbaar feit is in Marokko volgens de Moudawana.⁸⁵ De Moudawana is een wettelijk document waarin de rechten en plichten van families in Marokko zijn vastgelegd.⁸⁶ Maryam Touzani werpt licht op de problemen die de

⁸¹ Corrigan, T. (2024). Describing Cinema. Oxford University Press, p. 145-150

⁸² Ibid., p. 146

⁸³ Ibid., p. 145-150

⁸⁴ Ibid., p. 145-150

⁸⁵ Pasandi, H. B. (2023). Evolution of Maghrebi Women Cinema: Filles-mères in Sofia (2018) and Adam (2019). Contemporary French and Francophone Studies, (27,3), 386-397, pp. 390-391.

⁸⁶ Ibid.

Moudawana met zich meebrengt. In dit geval gaat het om de beproevingen die vrouwen ondergaan tijdens een buitenechtelijke zwangerschap in Marokko. Hoewel deze film kan dienen ter bevestiging van hetgeen waar Shaheen in “Reel bad Arabs” voor waarschuwde, namelijk het stereotype dat vrouwen onderdrukt worden door de Arabische wereld, is de film veel meer dan slechts dat. Het gaat diep in op de betekenis van wat het is om een vrouw te zijn in een gemeenschap met idealen, die beperkingen opleggen aan de invloedssfeer van vrouwen. De interactie van de personages met de grenzen die hen opgelegd worden door de Marokkaanse gemeenschap is wat deze film uniek maakt. Het is niet een verhaal dat alleen gaat over onderdrukking, maar het is ook een verhaal van hoe Samia wordt geholpen door andere vrouwen en hoe ze haar lot in eigen handen neemt.

De film Adam kent drie vrouwen die centraal staan. Abla is een weduwe woonachtig in Casablanca die de opvoeding van haar dochter op zich heeft genomen terwijl ze inkomen probeert te generen door middel van een bakkerij aan haar huis. Ze is een vrouw van weinig woorden. Ze laat haar daden voor zich spreken. Met een stoïsche persoonlijkheid probeert ze de juiste beslissingen te nemen in een lastige situatie. Warda, de dochter van Abla, is vernoemd naar de bekende Algerijnse zangeres door haar moeder. De dochter van Abla representeert onschuld maar ook het geweten van Abla in deze film. Samia, is een teruggetrokken vrouw die haar problemen ontvluchtte nadat ze zwanger raakte van een buitenechtelijk kind. Ze durft niet terug te gaan naar het dorp waar ze vandaan komt vanwege het stigma dat vrouwen zoals zij krijgen. Daarom is zij op zoek naar een onderdak elders. Samia probeert werk te vinden en solliciteert bij Abla om haar te helpen met haar bakkerij. Abla gaf aan dat ze geen hulp zocht en wees Samia af. Samia was gedwongen om buiten te slapen omdat ze geen onderdak of een baan had. Dit deed ze voor de deur van Abla. Hoewel

Abla in eerste instantie Samia niet in huis wilde, bezweek Abla toch en mocht Samia blijven slapen bij Abla.

De film begint met Abla die haar dochter aanmoedigt om te studeren. Voor Abla en voor veel vrouwen in Marokko wordt dit als de ultieme wijze gezien om onafhankelijkheid te bemachtigen. Het studeren zorgt voor een betere baan en daarmee wordt de invloedssfeer van een vrouw vergroot. Dit zet meteen de toon van de film aangezien Samia zich in een tegenovergestelde positie bevindt. Zij heeft namelijk geen zeggenschap over haar eigen anatomie.

Samia verloor haar handelingsvermogen op het moment dat ze buitenechtelijk zwanger raakte. Warda daarentegen heeft nog de mogelijkheid om haar handelsvermogen te vergroten. De wereld ligt aan haar voeten en niks staat voor haar vast. De mogelijkheden voor Warda zijn eindeloos. Dit staat lijn tegenover het gedetermineerde lot van Samia waar ze niet aan kan ontsnappen, terwijl Warda onschuld en hoop representeert. Ze realiseert zich niet wat de implicaties zijn van het zwanger raken in de Marokkaanse gemeenschap zonder echtgenoot. De keuze van Abla om Samia onderdak te bieden ondanks de sociale stigma's rondom ongehuwde moeders, kan worden gezien als een daad van verzet tegen de onderdrukkende voorschriften van de Marokkaanse samenleving.

De naam van de film is Adam. Adam staat voor veel dingen. Het staat voor hetbegin van de mensheid, maar het staat ook voor mannelijkheid. De mannen die veelal een betere positie hebben in deze wereld, zijn door de vrouwen die ze dragen in deze wereld gebracht. De mythe van Adam biedt ook de kijker de gelegenheid om de subtiliteit van de ironie van het scheppingsverhaal waar te nemen. Hoewel Eva uit de ribben van Adam ontstond volgens

de drie monotheïstische geloven, krijgt het scheppingsverhaal in deze film een andere wending. Het benadrukt namelijk het feit dat mannen juist een productie zijn van vrouwen. Het kind van Samia krijgt dan ook niet voor niets de naam Adam. Touzani benadrukt in deze film hierdoor dat Samia het lot in haar eigen handen kan nemen hoe subtiel deze daad ook is. Het benoemen van haar zoon, daar heeft ze wel macht over. In een scene in de film vroeg Warda aan Samia wat ze haar kind wilde gaan noemen. Warda beseft niet dat dit een gevoelig onderwerp is. Wederom heeft zij niet door wat het gewicht is dat Samia op haar schouders draagt.

Abla die eerder aarzelde over het feit of ze Samia wel onderdak wilde bieden reageerde vijandelijk. Ze wilde niets weten over de naam van het ongeboren kind van Samia. Haar afstandelijke gedrag kenmerkte haar personage in het begin van de film. Dit deed ze omdat ze Samia's 'menschelijkheid' wilde negeren om een zuiver geweten te behouden. Ze wilde eerst niks te maken hebben met Samia, omdat Abla het als alleenstaande moeder al moeilijk genoeg heeft. Hoewel Samia niet achtervolgd werd, zag Abla haar als een voorvluchtige. Onderdak geven aan Samia betekende dat Abla medeplichtig was aan het verbergen van een misdadiger. Abla representeert hiermee het rationele terwijl Warda die juist open staat om Abla te helpen de emotie representeert. Haniyeh Barahouie Pasandi, PhD aan universiteit van Maryland en Baltimore schrijft in haar artikel over hoe films zoals Adam een meer gedurfd standpunt nemen bij het representeren van Marokkaanse vrouwen. Zij schrijft het volgende over Warda: “She plays the role of mediator, as the harmony between herself and Samia causes Abla to accept the arrival of a third guest at the house, waiting for the fourth.”⁸⁷

⁸⁷ Ibid., p. 394

Warda is dus de lijm die Samia en Abla verbindt. Ze staat los van de verwachtingen van de maatschappij en handelt niet uit angst maar uit empathie.⁸⁸ Warda lijkt de enige te zijn die het kind verwelkomt en enthousiast is over de komst van de baby. De camera zoomt vaker op de buik van Samia op ooghoogte van Warda om extra nadruk te leggen op het perspectief van Warda. Haar verwondering zorgt ervoor dat Samia zich gaat realiseren dat ze daadwerkelijk in verwachting is. Wanneer Abla en Samia een gesprek voeren dan trachten ze het feit dat Samia zwanger is te negeren. Haar ongemak betuigt het feit dat ze niet wil erkennen dat de baby er is. Ze reageert door te zeggen dat Samia niet meer welkom is en dat ze haar spullen moet inpakken. Dit brengt Samia weer bij de realiteit. Ze is alleenstaand, heeft geen inkomen en hoogstwaarschijnlijk moet zij de gevangenis in.

Samia mocht na enige interne strijd van Abla toch voor een aantal dagen blijven. Dit zorgde echter ervoor dat de buurvrouw van Abla nieuwsgierig werd en aanklopte bij Abla om verhaal te halen. Dit deed ze niet direct maar met een niet zo subtiele manier, namelijk door te zeggen dat haar afstandsbediening kapot was en dat ze die van Abla kwam lenen. Het onbekende gezicht van Samia viel de buurvrouw meteen op zodra ze Abla haar huis binnentrad. Daarmee is het al meteen bekend dat Samia bij Abla verblijft ondank het smoesje van Abla die vertelde dat Samia haar nicht was, doorzag de buurvrouw dat het verhaal niet klopte. De buurvrouw keek Abla aan met een glimlach die alles zei.

De angsten van Abla manifesteerden zich daadwerkelijk. Samia's aanwezigheid in Abla's huis zal snel geen geheim meer zijn. Dit wordt bevestigd nadat de buurvrouw Abla

⁸⁸ Ibid., p. 394

extra vragen stelde om de legitimiteit van Abla's statement in twijfel te trekken. De Arabische cultuur is collectief gericht met een nadruk op hiërarchische relaties waarbij schaamte een kwestie van publieke opinie is.⁸⁹ Als een persoon een schandelijke daad verricht kan dit implicaties hebben voor de hele familie.⁹⁰ Om zichzelf en Warda te beschermen was Abla genoodzaakt om te liegen. Het effect van het collectivisme speelt wederom een rol wanneer Samia naar de publieke oven gaat om brood te bakken. Ze wacht op haar beurt zodat ze gebruik kan maken van de oven. Terwijl de andere vrouwen haar aankijken lijkt het alsof deze vrouwen doorhebben dat Samia onechtelijk is zwanger geraakt. De vrouwen in de publieke oven keuren af dat Samia een voorkeusbehandeling kreeg door de man die de publieke oven bemande haar voorrang geeft wegens de zwangerschap. Een scene waarin blijkt dat niet alleen de mannen maar ook vrouwen de patriarchale cultuur in stand houden. Hierin wordt benadrukt dat de individualiteit en keuzes van een persoon afhangen van het collectief. De dynamiek tussen Abla, Samia en de burens zijn verweven. Hoewel de film vooral nadruk legt op het perspectief van drie vrouwen die alle drie een vorm van zelfbeschikking hebben, benadrukt Touzani in haar film dat deze vrouwen ook te maken hebben met sociale druk vanuit de gemeenschap. Ondanks dat deze scènes het stereotype van de 'onderdrukte' vrouw bevestigen, weerspiegelen ze de realiteit van sociale stigma's waarmee ongehuwde moeders worden geconfronteerd. Abla's beslissing om Samia onderdak te bieden is een daad van verzet. De daad van verzet kan gezien worden als een vorm van vrouwelijke solidariteit waarbij de passieve slachtofferrol zoals besproken wordt in het oriëntalistische discours wordt ondermijnd. De kracht van Adam ligt niet alleen in het feit dat

⁸⁹ Ibid., p. 386-397

⁹⁰ Ibid.

de film draait om drie vrouwen, maar ook in de manier waarop tegenslagen worden geconfronteerd. Dat is hetgeen wat deze vrouwen sterk maakt.

In *Adam* wordt de close-up gebruikt om de mentale gesteldheid van Abla aan te duiden. De close-up krijgt een extra dimensie op het moment dat Abla het dakterras opgaat. Boven op het dak voltrekt de innerlijke strijd van Abla zich. Abla heeft haar twijfels over het opnemen van Samia in haar huis. De close-up dient om deze twijfels over te brengen bij de kijker. Ze staart in de verte met uitzicht op de huizen van Casablanca. Hierin denkt Abla na over het lot van Samia en eveneens die van haar en van haar dochter Warda. Het geluid van de meeuwen en de aanmerende boten op de achtergrond, zorgen voor een extra dimensie in het verhaal. Het herinnert de kijker eraan dat dit verhaal zich afspeelt in Casablanca. De huizen die verkleurd zijn door de zon en die vatbaar zijn voor erosie, zijn van oorsprong wit. Het is de kleur waarnaar deze stad is vernoemd. In de verte ziet men een minaret die een typerend beeld vormt van Casablanca, echter staat dit op de achtergrond afgebeeld. Alsof dit shot ons eraan wil herinneren dat Casablanca ook een beeldige stad kan zijn, dat het ook Rick's Casablanca is. Maar het is veel meer dan dat. Door Abla centraal te zetten zorgt dit beeld ervoor dat wij ook een affectieve verbintenis krijgen bij de plek. In deze scene is Abla vervlochten in het decor en worden haar overwegingen mede bepaald door de setting waarin het verhaal zich afspeelt.

In *Casablanca* was Casablanca slechts een geromantiseerde setting voor een westers verhaal dat de gemiddelde inwoner van Casablanca niet representeerde. De stad diende enkel en alleen als een achtergrond van de film. De inheemse bevolking had geen gezicht, geen zorgen en geen verhaal. Een mooi schilderij voor een romantische film. Casablanca was het

canvas van Rick. In Adam is Casablanca niet alleen een projectiescherm voor oosterse fantasieën, maar de cultuur van de stad confronteert haar met een realiteit.

Zoals in het eerdere hoofdstuk besproken, is de close-up een fundamenteel element van het affect-beeld.⁹¹ Waar in sommige gevallen de close-up werd gebruikt om onderscheid te maken tussen de inheemse bevolking en de westerse hoofdrolspelers zoals El Bouyadi stelde, wordt nu de close-up ingezet om nadruk te leggen op het inheemse individu. Hier wordt Abla niet afgebeeld als deel van een collectief, maar als een individu dat een innerlijke strijd voert.⁹² De close-up wordt gebruikt om dichterbij Abla te komen. De film ontkracht hiermee het oriëntalistische beeld van de homogene Oriënt. Het biedt diepgang in het personage van Abla.

Abla heeft een zwakte voor haar dochter. Hoewel ze stoïcijns overkomt en een harde toon heeft met zowel Warda als Samia, wordt al gauw duidelijk dat Warda invloed kan uitoefenen op de mening van Abla. Langzaam maar zeker probeert Samia haar plek in het huishouden van Abla te vinden door aan te tonen dat er een goede verstandshouding is tussen haar en Warda en dat ze eveneens bereid is om Abla te helpen met haar bakkerij. Ze maakte het Marokkaanse arbeidsintensieve gerecht Rziza die ze van plan was om in de bakkerij van Abla te verkopen. Abla vindt het echter nog steeds lastig om te erkennen dat Samia een deel uitmaakt van hun huishouden aangezien Abla het ultimatum heeft gegeven aan Samia om alleen drie dagen te blijven.

⁹¹ Deamer, 2016, pp. 143

⁹² El Bouyadi, *Orientalism on the Screen*, p. 1206

Wanneer Samia een ontbijt maakt voor het hele huis, is Abla dan ook van slag omdat Samia hiermee haar aanwezigheid in het huis consolideert. Haar reactie is voornamelijk uit zelfbescherming. Ze wil zich niet hechten aan Samia waardoor de keuze om haar uit te zetten moeilijker wordt. Echter, zodra Warda enthousiast de kamer binnenkomt en positief reageert op de kookkunsten van Samia, wordt Abla een stuk zachter, geeft ze Samia een compliment en liet ze toe dat Samia haar komt helpen met de bakkerij. Samia's Rziza's bleken populair te zijn en Abla komt tot de ontdekking dat ze de hulp van Samia goed zou kunnen gebruiken. Doordat Samia haarzelf heeft bewezen, heeft Abla toch besloten om de dagen die Samia mocht blijven te verlengen. Wetende dat zij, wanneer Samia haar kind krijgt, haar het huis uit moet sturen. Het gerecht Rziza is niet slechts een gerecht, maar representeert ook het bestaansrecht van Samia. Doordat Samia het ingewikkelde gerecht kan maken heeft ze hiermee haarzelf aan Abla bewezen. Rziza is ook een ambachtelijke kunst die Samia heeft geleerd van haar oma. Samia op haar beurt draagt haar kennis over aan Warda. Dit laat zien hoe de vrouwelijke rol in de Marokkaanse gemeenschap verankerd ligt in de culinaire cultuur van Marokko. Nu leert Samia Warda hoe ze Rziza moet maken. Dit legt een nadruk op de belangrijke overleveringscultuur die in stand gehouden wordt door de Marokkaanse vrouw. De afwezigheid van mannelijkheid in deze film wordt hiermee benadrukt. De film biedt een feminiene visie op een vrouwenprobleem.⁹³

Volgens Corrigan is dit een alternatief narratief van hoe men kijkt naar elkaar in Casablanca. Met een knipoog naar de film van Warner Brothers in 1942, vertelt hij hoe de bekende quote 'here's looking at you' van Rick, voor deze film niet geldt. In de film gaat het niet over wederzijds blikken uitwisseling van de drie vrouwen. In deze film gaat het niet over

⁹³ Pasandi, 2023, p. 390-391

kijken of bekeken worden. Het gezicht wordt hier niet gebruikt volgens de drie functies die Deleuze toeschrijft aan het gelaat, maar het gaat veel dieper dan dat. Terwijl Abla aanvankelijk weerstand biedt tegen Samia's aanwezigheid, transformeert deze weerstand door de affectieve interacties in acceptatie. Door de rauwe emotie die niet alleen door middel van close-up wordt gecommuniceerd, maar ook door middel van het tastbare. Hierbij vervaagt Corrigan de grens tussen Warda, Abla en Samia omdat het lijkt alsof er een nodeloze samensmelting bestaat tussen de drie vrouwen. De term 'affect' die door Deleuze werd gebruikt is hier van toepassing. Hierdoor komt de kijker nader tot de personages in de film. Het gevoel van sensorische en tastbare ervaringen staan centraal in deze film volgens Corrigan.⁹⁴

In de tweede akte van de film bereiken de onderliggende spanningen tussen Abla en Samia een hoogtepunt. De reden hiervoor is dat Samia zich steeds comfortabeler voelt en zich durft uit te spreken. Van Warda hoort Samia dat Abla zich vijandig opstelt wanneer het liedje van Warda Al-Jazairia, een bekende Algerijnse zangeres waarnaar Abla's dochter is vernoemd, wordt afgespeeld. De dialoog met Warda vindt plaats, nadat Samia een aantal cassettebandjes van Warda Al-Jazairia heeft gevonden in Abla's kast. Sinds de dood van haar man heeft Abla de liedjes van Warda Al-Jazairia niet meer beluisterd. De liedjes van Warda Al-Jazairia doen haar denken aan haar overleden man. Samia realiseert zich dat Abla de dood van haar man niet heeft verwerkt en daarom het gezang van Warda Al-Jazairia uit haar huis heeft verbannen. Samia besluit de confrontatie aan te gaan met Abla. Zij zet opzettelijk een oud cassettebandjes van Warda Al-Jazairia op. Het liedje raakt Abla diep in haar ziel, omdat zij het nummer associeert met haar overleden man. Abla probeerde het nummer uit te zetten

⁹⁴ Corrigan, 2024, p. 148

en rent naar de cassettespeler. Samia laat zich niet kennen en houdt Ablā tegen terwijl ze oogcontact behoudt. Ze houdt haar handen vast en laat niet los. Samia is zich bewust van het verlies dat Ablā heeft geleden.

De blikken die ze elkaar op dat moment geven zijn intens en intiem. Op een tedere manier probeert Samia met Ablā te dansen terwijl ze haar vasthoudt. Dit doet Ablā in tranen uitbarsten. De gevoelens die zij onderdrukt komen bij haar naar boven. Op dat moment lijkt Ablā het compleet los te laten en begint ze het liedje van Warda Al-Jazairia te omarmen. Het liedje brengt haar naar een moment waar ze eerder de tederheid heeft gekend. Momenten met haar overleden man. Dit is een krachtig moment tussen Samia en Ablā die intenser wordt door middel van het gebruik van de close-up.

Zoals eerder aangegeven, schrijft Deleuze over de combinatie van zintuiglijke waarneming en motorisch handelen. De sensorische waarneming roept een voorgeprogrammeerde reactie op.⁹⁵ In dit geval lokte het liedje van Warda een reactie uit zonder dat er woorden nodig zijn om de ervaring van Ablā te beschrijven. Wat de kijker hoort in deze scene is simpelweg een liedje, maar wat Ablā hoort is meer dan dat. Ablā is aanwezig in het heden maar tegelijkertijd maakt ze het overlijden van haar man opnieuw mee. Volgens Deleuze is de close-up een type affect-beeld die de kijker in staat stelt om de ervaringen van de personages intenser mee te maken. Het gebruik van de close-up hier zorgt ervoor dat de toeschouwer met het oerinstinct van Ablā kan resoneren.

⁹⁵ Deleuze, 1986 Cinema 1, p. 44-45

De dynamiek tussen Abla en Samia gaat van weerstand naar complete overgave. De aanraking tussen Abla en Samia zowel fysiek als geestelijk zorgt voor een affectieve resonantie tussen de twee personages. De focus op van de toeschouwer wordt op dat moment gelegd op de interne beleving van de vrouwen. De externe impulsen zoals de muziek op de achtergrond vervaagt langzamerhand en de intensiteit van de beleving van de vrouwen weergalmt richting de kijker. In het boek *Describing Cinema*, beschrijft Timothy Corrigan de aanraking tussen deze twee als volgt: “The camera has disappeared into some deeper realm, some other room of self, which makes me catch my breath in an immersion that has nothing to do with virtual realities. The bound and bonded hands of the two women almost touch across a close-up of their faces while Samia slowly moves and maintains the rhythmic sway of the bodies, a dance that melds the touch of the two women together.”⁹⁶

De interactie tussen deze twee is dus zo intens dat de immersie van deze scene dieper gaat dan een close-up. Volgens Corrigan vervaagt in deze scene het achtergrondgeluid en wordt de focus met name gelegd op Abla en Samia. Voor een Arabischsprekende kijker is het achtergrondgeluid in deze scene juist onlosmakelijk verbonden met de interactie tussen Abla en Samia. De betekenis van het liedje van Warda Al-Jazairia is als volgt: *“Ik geniet van je gezelschap wanneer je bij me bent, Ik geniet van je gezelschap en vind mijn universum in je nabijheid. Wanneer je tot me nadert geniet ik van je gezelschap. Wanneer je ver van me bent, geniet ik van je gezelschap.”*⁹⁷

⁹⁶ Corrigan, 2024, p. 151

⁹⁷ ¹Warda. (2007, 4 mei). Batwanes Beek [Video]. Geraadpleegd op 8 juni 2024. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bdg670atb2Q>

Het liedje heeft een directe betrekking op het moment dat Ablā en Samia met elkaar delen. De onderliggende spanning tussen de twee resulteert uiteindelijk in een confrontatie die ze dicht bij elkaar brengt. Daarnaast roept dit liedje een gevoel van nostalgie op voor de gemiddelde Arabische kijker. Het liedje van van Warda zorgt dat het Arabische publiek in het bijzonder connectie voelt met affect dat het liedje van Warda heeft op Ablā en Samia. Het gebruik van het liedje geeft een cultureel bepaalde sfeer die geregeld ontbreekt bij oriëntalistische representaties. Het liedje dient niet alleen als een exotische achtergrond maar als een manier om een om voor de kijker een affectieve relatie aan te gaan met zowel de kijker als bij Ablā. Dit is een duidelijk contrast met het gebruikelijke stereotype van de oosterse vrouw.

De derde akte focust zich voornamelijk op de dialoog. Alles wat eerder alleen met blikken werd gecommuniceerd wordt nu uitgesproken. Na de confrontatie met Samia durft Ablā zich meer open te stellen en vertelt ze het verhaal van haar man. Hij was een visser die overleed aan een ongeluk op zijn werk. Voordat zij het feit heeft kunnen verwerken van zijn dood, werd hij al begraven. Zij mocht vanwege culturele overwegingen niet aanwezig zijn bij de begrafenis om zo haar emoties te kunnen verwerken. Ze heeft geen afscheid kunnen nemen van haar man. Volgens Ablā hebben Marokkaanse vrouwen niet eens recht op de dood. Ablā legt hiermee een link naar Samia die nu ook beperkt wordt in haar handelingsvrijheid omdat ze in verwachting is van een buitenechtelijk kind. Waarna Samia antwoord: “Er zijn niet veel dingen waar we geen recht op hebben”.

Samia bevalt uiteindelijk tijdens het offerfeest in het huis van Ablā met behulp van een vroedvrouw. Nadat het kind de wereld in is gebracht is Samia zichtbaar aan het rouwen. Zij is van plan om haar kind een betere toekomst te geven en wil het kind daarom afstaan.

Samia durft haar kind niet vast te houden of borstvoeding te geven uit angst dat ze zich aan hem zou hechten en daardoor haar beslissing zou heroverwegen. Na een lange emotionele nacht te hebben gehad besluit Samia haar baby Adam te noemen. Vroeg in de ochtend neemt Samia haar baby mee terwijl Abla en Warda nog slapen. Ze vertrekt zonder gedag te zeggen. Het is onduidelijk wat de beslissing is geweest voor Samia en hiermee eindigt de film met een openeinde. Het openeinde weerspiegelt de voortdurende strijd die Marokkaanse vrouwen tegen de sociaal culturele structuren moeten voeren. Het open einde nodigt de toeschouwer uit om te denken over de toekomst van Samia en daarmee ook haar lotgenoten.

De tactiele waarneming van verschillende scènes wordt in de film meerdere keren benadrukt. Een dergelijke manier van film maken nodigt de kijker uit om de ervaringen van Samia en Abla te voelen. Dit staat lijnrecht tegenover het idee van Said's oriëntalisme waar hij benadrukt dat in de talloze conventionele representaties de Oriënt wordt beperkt tot een binair systeem waarbij het westen het superieure alternatief is, en waarbij het gevoel tot connectie van de ander niet bestaat of alleen maar dient als een spiegel. Sterker nog, de samensmelting tussen de kijker en de drie subjecten wordt benadrukt doordat de grenzen tussen het idee van een ander en de kijker vervagen. Bovendien doorbreekt de affectieve wisselwerking tussen Abla en Samia barrières tussen hen, maar ook tussen de cultuur waarin ze leven. Het zorgt ervoor dat ze dichterbij elkaar komen en daarbij creëert het wederzijds begrip. Het begrip dat zij hebben voor elkaar zorgt ervoor dat ze ook op een bepaalde manier gaan handelen. In dit geval zorgt Abla voor Samia, maar Samia helpt Abla ook om oude wonden te genezen. De film van Miriam Touzani heeft gelaagde narratieve structuren waardoor het de oriëntalistische stereotypen doorbreekt. De film slaagt erin om de complexe samenleving waarin de Marokkaanse vrouw zich moet navigeren een genuanceerd beeld te

geven. Daarnaast benadrukt het hoe vrouwelijke solidariteit ervoor kan zorgen dat de onderdrukkende normen doorbroken kunnen worden.

Analyse van de film: Queens

Achtergrond

Queens (2022) is een debuutfilm van Yasmine Benkiran die in première ging tijdens het Critics' Week van het filmfestival in Venetië in 2022 en vertelt een verhaal van drie vrouwen.⁹⁸ De film volgt de formule van een klassieke actiefilm. Volgens een recensent bij Cineuropa is Queens een typische rock 'n' roll genrefilm met tal van actiescènes, waaronder achtervolgingen, voertuigdiefstallen en vuurgevechten.⁹⁹ Tegelijkertijd is het een verhaal van vrouwen die op hun eigen manier hun vrijheid zoeken.

Film analyse

Zineb, een van de hoofdrolspeelsters, is gedetineerd vanwege drugshandel. Wanneer haar dochter Ines naar een jeugdzorginstelling overgeplaatst dreigt te worden, neemt Zineb het heft in eigen handen. Ze ontsnapt uit de gevangenis en neemt haar dochter mee op weg naar de vrijheid. Terwijl ze op de vlucht zijn, ontmoeten ze Asma, een monteur die is uitgehuwelijkt aan een man bij wie ze tegen haar wil moet blijven. Tijdens een van haar opdrachten werd Asma in een vrachtwagen onder schot gehouden door Zineb en gedwongen de vrachtwagen te besturen die toebehoorde aan een kennis van Asma's baas. Hoewel de vrouwen in een hoog tempo de zuidelijke route namen, ver weg van Casablanca door de

⁹⁸ Review: Queens. (2022, 9 september). Cineuropa - The Best Of European Cinema. Geraadpleegd op 8 juni 2024. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/430089/>

⁹⁹ Ibid.

Atlasgebergte, werden ze nauwgezet gevolgd door Betoul en Nabil, twee politieagenten die betrokken zijn bij de achtervolging van de drie vrouwen. Ondanks dat Asma de kans kreeg om te ontsnappen aan haar ontvoerder koos ze ervoor om toch te blijven met de imponerende Zineb. Ze vond een gelijkgestemde ziel in Zineb. Dit komt voort uit haar verlangen om vrij te leven zonder gebonden te zijn aan haar echtgenoot. Net als Zineb zoekt zij de vrijheid om haar leven te leiden zoals zij het wil. Zowel Zineb als Asma zijn gevangen van hun omstandigheden en hebben ervoor gekozen om hun eigen weg naar vrijheid te creëren. Hoewel Zineb van plan was naar Dakhla te reizen, kwam ze niet verder dan Tan-Tan. In een confrontatie met Nabil en Batoul verliest Zineb haar leven.

De film bevat magisch-realistische elementen die de grens tussen fantasie en werkelijkheid vervagen. Ines de dochter van Zineb, ervaart haar eigen realiteit die ze met Asma probeert te delen. Terwijl ze op de vlucht zijn verteld de door djinns geobsedeerde Ines, Asma het verhaal van Aicha Kendicha, een Marokkaans volksverhaal bekend onder kinderen, over een Djin die terug wil naar haar verloren koninkrijk. Hoewel de volksverhalen over Aicha Kendicha haar in een kwaadaardig daglicht zetten, is volgens Ines Aicha Kendicha een goedaardige Koningin die gevangen is op aarde. Volgens Ines is ze vervloekt door dorpelingen in de Marokkaanse gebieden waardoor ze haar krachten is kwijtgeraakt. Ines was ervan overtuigd dat de ziel van Aicha Kendicha in haar leeft tot dat ze in de ontknoping van de film ontdekte dat de werkelijkheid anders was dan ze dacht. Toen Zineb om het leven kwam door een pistoolschot van Batoul, viel Zineb om naast een Arganboom, terwijl er scarabeeën boven haar vlogen. Dit is volgens Ines een vervulling van de profetie waarbij de scarabeeën een pad vormen naar het Djin-rijk om Aicha Kendicha te leiden naar haar koninkrijk. Zo ontdekte Ines dat Zineb, haar moeder, eigenlijk Aicha Kendicha was. Zowel Asma als Ines namen de scarabeeën waar, waardoor het onduidelijk was of de

scarabeeën een fragment waren van Ines' fantasie die dienden om haar moeders dood te verwerken of dat een daadwerkelijke gebeurtenis was. Hoewel het magische plot zich langzamerhand ontwikkelde gelijktijdig met de achtereenvolging van de vrouwen, fungeerden de magische plotelementen als een allegorie van Zineb's leven. Net als Aicha Kendicha is Zineb onbegrepen en heerst er een vijandige perceptie van haar. De beweegreden van Zineb zijn direct gerelateerd aan het beschermen van haar dochter. Zineb is in staat om warm te zijn richting de mensen die haar dierbaar zijn, maar door de pijn uit haar verleden gedraagt ze zich nu op een antagonistische manier. Net als Aisha Kendicha is Zineb vastgeketend aan de 'mensenwereld' en zoekt ze haar vrijheid op. De conventies binnen de Marokkaanse gemeenschap zorgen ervoor dat zij met haar opstandige aard niet past bij de massa. Tijdens een kampvuur met Asma vertelt Zineb dat Ines een onechtelijk kind is. In de Marokkaanse gemeenschap kan dit voor een ongehuwde vrouw problemen zorgen. Ondanks dat vierde Zineb het leven dat in haar groeide. Ze nam de stappen die nodig waren om haar dochter een toekomst te geven, zelfs als de methoden die ze gebruikte niet helemaal volgens de regels waren.

In Sidi Ifni gaat Ines de confrontatie aan met de zoon van de gouverneur van Sidi Ifni. Hij dacht dat hij seksuele gunsten zou krijgen van Zineb, die hem aandacht gaf in ruil voor een feestmaaltijd in een lokaal restaurant waar Ines en Asma ook deel aan mochten nemen. Ines keurde dit niet goed en confronteerde de man met zijn gedrag richting haar moeder. De zoon van de gouverneur sloeg Ines, waarop Zineb meteen terugsloeg met een klap richting de zoon van de gouverneur. De mensen in het restaurant, als een opgehitste menigte, richtten hun woede op Zineb. Uit wraak begonnen ze haar te slaan. De rest van de aanwezigen keken toe en waren niet bereid om tussenbeide te komen. Te midden van de chaotische scène sprongen Asma en Samir, een reiziger die ze onderweg hadden ontmoet, als enige naar voren

om haar te helpen. Terwijl de chaos de overhand nam, verscheen Ines met een wapen dat ze richtte op de gouverneur waarna ze op hem schoot. De vrouwen verlieten het restaurant vervolgens bliksemsnel. Met behulp van Samir wisten ze te ontsnappen. De drie vrouwen reden nu richting het zuiden met een extra wanhopig vooruitzicht.

Om even op adem te komen parkeerde Asma de auto tijdens de schemering aan de rand van de Atlantische oceaan. Beide vrouwen leken vast te zitten in angst en onzekerheid, terwijl de politie op de loer lag. Terwijl ze daar stonden, voelden ze de zwaarte van hun situatie op hun schouders drukken. Tot het moment dat Ines voorzichtig de muziek draaide en ze begon te dansen. Het melancholische lied van de Tamazight-zanger Mohamed Rouicha paste perfect bij de mise-en-scène waar het Atlasgebergte en de Atlantische Oceaan elkaar raakten. Asma en Zineb volgde Ines en dansten ritmisch met haar mee. Met elke beweging leken hun zorgen te vervagen. Het dansen was een daad van verzet, een uiting van hun volhardige wil om te leven en te genieten, ondanks de duistere schemering die boven hen hing.

Het concept van affect kan gebruikt worden om deze scène te analyseren.

Affect in cinema, zoals gedefinieerd door Deleuze, is de pre-cognitieve lichamelijke ervaringen die men heeft voordat deze verwerkt wordt door taal ¹⁰⁰ Affect is geen persoonlijke gevoel of emotie, maar een onbewuste ervaring die dusdanig intens zijn waardoor ze niet in taal uitgedrukt kunnen worden. ¹⁰¹ Het zijn ervaringen of prikkels die

¹⁰⁰ Koivunen, A. (2015). The promise of touch: Turns to affect in feminist film theory. In L. Mulvey & A. B. Rogers (Eds.), *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (pp. 97–110). Amsterdam University Press, p. 107.

¹⁰¹ Then & Now. (z.d.). Introduction to Affect Theory: Brian Massumi & Eve Sedgwick. Geraadpleegd op 8 juni 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=SeMS8QEYIQU>

invloed hebben op ons voordat we ze op een cognitief niveau plaats kunnen geven. In de context van cinema kan dit betekenen dat filmbeelden de kijker actief kunnen beïnvloeden door bijvoorbeeld lichamelijke en sensorische reacties op te roepen. In de scene waarbij de vrouwen aan het dansen zijn wordt er een eenheid gecreëerd tussen de drie vrouwen middels dans. Zineb en Asma zien Ines dansen en imiteren haar zonder dat er woorden bij te pas komen. Hun instinct is om net als Ines te dansen om de problemen die ze in de vorige scènes hebben doorgemaakt te vergeten. De dans en de muziek vormen op dat moment een affectieve resonantie waarbij de lichamen van de vrouwen op een niet verbale manier met elkaar communiceren.¹⁰² Voordat de personages kunnen acteren of reageren worden ze gezien door de wereld en op deze manier worden deze vrouwen ook beïnvloed door deze wereld.¹⁰³ In dit geval affecteert Ines, Asma en Zineb om haar te volgen en samen met haar te dansen. Ines is ook niet de enige die affect uitoefent op de personages, maar de landschappen beïnvloeden eveneens zowel de kijker als de personages. De schemering waarin de vrouwen dansen is duister op de achtergrond bevindt zich een rotswand met daaronder wilde golven. Het kleine beetje kleur dat er is zorgt dat de schimmen van de vrouwen duidelijk zichtbaar zijn. Zowel op de achtergrond als de voorgrond bevindt zich een blauwe gloed. Hierin wordt de mentale toestand van de vrouwen weerspiegelt in de landschappen. Namelijk dat zij op dit moment in het donker leven omdat de toekomst onbekend is. Het is een voorbode op wat komen gaat. Tegelijkertijd zorgt het donker ervoor dat de toeschouwer meer focust op de vrouwen. Deleuze noemt dit in zijn boek, “the cinema of the brain” waarbij film de relatie tussen landschappen en de wereld onderzoekt.¹⁰⁴ Het liedje van Mohamed Rouicha verdwijnt naar de achtergrond. Een zachte gemonteerde

¹⁰² Deamer, 2016, p. 142

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., p. 111

melodie vervangt het liedje dat Ines aan heeft gezet, en het enige wat overblijft zijn de lichamen van de vrouwen die aan het dansen zijn. Het monteren van een zachte melodie over het liedje van Mohamed Rouicha zorgt voor een onderbreking in het lineaire narratief waarbij het bewegingsbeeld zoals beschreven door Deleuze ondergeschikt wordt aan het tijdbeeld. De film verplaatst de manier waarop er gefocust wordt op de drie vrouwen. De externe gebeurtenis is de manier waarop de vrouwen dansen op het liedje, terwijl door het monteren van het liedje ervoor wordt gezorgd dat men de dans en de stilte intern ervaart. Zineb doet haar ogen dicht en de tijd lijkt voor deze vrouwen stilt te staan. De kijker wordt uitgenodigd om de innerlijke beleving van de vrouwen te observeren.

Deze scene benadrukt de solidariteit tussen de vrouwen. Zij delen op dat moment in een wanhopige poging om hun ervaringen te verwerken een scene waarbij de affectieve resonantie tussen de vrouwen in deze scène illustreert hoe zij, ondanks hun verschillende achtergronden en ervaringen, een gemeenschappelijke band vinden in hun strijd en hoop naar vrijheid. De dansscene zelf is niet exotisch of sensueel uitgebeeld, het is een scene die de kijker uitnodigt om dichterbij tot de kern te komen.

Vrijheid is hierbij een onderwerp dat steeds weer terugkomt. Van een letterlijke vrijheid uit de gevangenis, naar het verhaal van Aisha Kandisha die terug wil naar de Djin wereld. Deze scène uit *Queens* is een voorbeeld van hoe affect kan worden ingezet om de ervaringen van Marokkaanse vrouwen te benadrukken. Het helpt de kijker om een beeld te krijgen van een Marokkaanse vrouw dat een deconstructie is van het simpele beeld over het Oriënt.

Conclusie

Door de analyses van Adam, Rock the Casbah en Queens is in beeld gebracht hoe Marokkaanse vrouwen in enkele hedendaagse films worden gerepresenteerd. Alle drie films laten zien dat er een positieve ontwikkeling hebben plaatsgevonden in deze representatie. Said stelt dat vrouwen in het verleden in films vaak werden afgebeeld met een sterk oriëntalistische blik. Oosterse vrouwen vertoonden stereotypen waarbij ze als exotisch, mysterieus en onderdrukt werden afgebeeld. Deze drie films tonen aan dat dit niet altijd meer van toepassing is. Door het toepassen van verschillende concepten van Deleuze is uitgebreid naar de films gekeken en is gekeken hoe de Marokkaanse vrouwen worden gerepresenteerd.

Oriëntalistische elementen in de films en subversie van oriëntalisme

In mijn onderzoek heb ik de focus gelegd op de affectieve werkingen tussen personages in verschillende scènes van drie Marokkaanse films. Ik heb in elke film geanalyseerd hoe deze werkingen hebben geleid tot subversie en afwijking van het klassieke oriëntalistische narratief zoals beschreven door Edward Said. Door stil te staan bij verschillende affect-beelden laten deze films zien hoe affectieve werkingen de connectie tussen vrouwelijke personages benadrukken. Deze werkingen dienen om de solidariteit tussen de vrouwelijke personages te versterken. Op deze manier worden klassieke oriëntalistische beelden ondermijnd. Hierbij heb ik de films Adam (2019) van Maryam Touzani, Rock the Casbah (2013) van Laila Marrakchi, en Queens"(2022) van Yasmine Benkiran geanalyseerd door gebruik te maken van theorieën van Gilles Deleuze over het tijdbeeld.

Hoewel de oriëntalistische beelden ondermijnd worden, bevatten deze films, elementen die juist het oriëntalistische beeld kunnen bevestigen. In de film Adam kan bijvoorbeeld Samia gezien worden als de stereotype onderdrukte vrouw die in een

patriarchaal cultuur vast zit. Een vrouw die door verschillende achterhaalde culturele codes in de Marokkaanse maatschappij beperkt wordt in haar vrijheid. In *Rock the Casbah* worden de verschillen tussen de traditionele en moderne cultuur in Marokko in beeld gebracht op een manier die kunnen bijdragen aan het oriëntalistische gedachtegoed. Het personage van Sofia die in Amerika woont symboliseert hierin het karakter met Westerse waarden die de Marokkaanse vrouwen tracht te bevrijden. Het benadrukt dat het Westen vooruitstrevend is, terwijl de Marokkaanse traditionele cultuur wordt getoond als statisch en ouderwets. Tot slot laat *Queens* veel exotische beelden zien van de bergen, de woestijn en de traditionele dorpen, wat ook voor de toeschouwer een exotisch gevoel kan opleveren. Deze aspecten van de films kunnen de genuanceerde karakterisering van de vrouwen in de films afzwakken waardoor de films alsnog kan bijdragen aan het schetsen van een oriëntalistisch beeld van Marokko en haar inwoners.

Ondanks dat deze films oriëntalistische elementen vertonen wijken deze films sterk af van het oriëntalistische narratief. De films vertonen enkele overeenkomsten in de manier waarop de vrouwen worden afgebeeld. Alle drie films hebben vrouwelijke karakters die diepgang vertonen. De vrouwen dagen de conservatieve cultuur uit en hebben allen een sterke wil. Door de fragmentarische beleving van tijd en ruimte in de drie films wordt de subjectieve ervaring van de personages benadrukt. De scènes laten zien hoe affect gebruikt wordt om vrouwelijke ervaringen te belichten. Door de worsteling van de Marokkaanse vrouwen op een gelaagde manier uit te beelden creëert dit een gevoel van herkenning bij de toeschouwer. De vrouwen die worden uitbeeld op deze films staan voor elkaar op en ondanks hun omstandigheden streven ze ernaar het beste uit zichzelf te halen. Dit staat in contrast met de oriëntalistische films waarin de vrouwen uit het Oosten werden geschetst als een onderdanig dienaar van de mannelijke personages. Bovendien tonen de films de

diversiteit onder Marokkaanse vrouwen waardoor ze niet worden gezien als een homogene groep. Ze hebben niet allemaal dezelfde normen en waarden en hebben ook onderling conflict. Hierdoor krijg je een meer genuanceerd beeld van Marokko, waar dit soort sociale discussies in het dagelijks leven ook plaatsvinden.

Daarnaast richt deze analyse zich alleen op het analyseren van de film zelf en maakt een aantal aannames. In het onderzoek wordt een aantal keren genoemd *“dit kan op de kijker op deze manier overkomen”*, zonder dat dit daadwerkelijk wordt getoetst. Het kan daarom interessant zijn om een publieksonderzoek uit te voeren waarbij wordt geanalyseerd hoe de gemiddelde consument naar deze films kijkt. Wellicht ervaren zij de Oriëntalistische elementen van de onderzochte films sterker of juist minder sterk dan dat ik verwacht.

Oorzaken van de verandering in de representatie

Voor de eerder beschreven verandering in de representatie van Marokkaanse vrouwen kunnen meerdere redenen zijn. Zoals genoemd verwacht ik dat de Marokkaanse diaspora hier een grote factor in heeft gespeeld. De grote hoeveelheid inwoners met een Marokkaanse achtergrond in Westerse landen kan op verschillende manieren impact hebben op de representatie in films. Regisseurs en werknemers van Westerse filmstudio's kunnen bijvoorbeeld impact leveren op de manier hoe het land wordt afgebeeld. De verwachtingen van de Westerse filmkijker zijn veranderd. Verschillende auteurs, waaronder de Harry Benshoff en Sean Griff, geven aan dat consumenten stereotypes niet meer tolereren en meer interesse hebben in genuanceerde karakters. Deze verandering kan ook een gevolg zijn van de migratie van 'Oosterse' mensen naar het Westen. Als je meer in aanraking komt met deze personen, dan zul je minder snel negatieve stereotypen in films accepteren.

Beperkingen en aanbevelingen voor een vervolgonderzoek

Hoewel dit onderzoek enkele interessante inzichten biedt, zijn er wel beperkingen in de gebruikte methodologie. Deze beperkingen kunnen wellicht worden weggenomen door vervolgonderzoeken. Ten eerste is de selectie van films vrij beperkt. In het onderzoek is naast het literatuuronderzoek slechts naar drie films gekeken. Deze films laten duidelijk zien hoe recente films Marokkaanse vrouwen representeren, maar het aantal onderzochte films is beperkt en bovendien hadden deze allemaal Marokkaanse regisseurs. Hoewel dit bewust is gedaan voor dit onderzoek brengt dit wel enkele beperkingen met zich mee. De oriëntalistische elementen kunnen bijvoorbeeld een stuk sterker zijn in films waarbij Marokkanen geen rol hebben gehad in het creatieve proces. Een vervolgonderzoek waarbij dit soort films onder de loep worden genomen kan daarom dus interessant zijn.

Afronding

Dit onderzoek werpt licht op de vooruitgang die is geboekt in de representatie van Marokkaanse vrouwen in recente jaren. Het laat zien dat de karakters ook op een meer gelaagde manier in beeld worden gebracht. Het onderzoek trekt ook de conclusie dat de samenwerking tussen Westerse filmstudio's en Marokkaanse regisseurs en productiebedrijven een positieve invloed kan hebben op de representatie in films. Door deze samenwerking kunnen personen in het Westen een meer genuanceerde indruk krijgen van deze landen.

Verwijzingen

- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2nd ed.). Wiley-Blackwell.
- Corrigan, T. (2024). *Describing Cinema*. Oxford University Press.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press. (Originele werk gepubliceerd in 1983, vijfde druk gedrukt in 1997).
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Edwards, B., & Pease, D. E. (2005). *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*. New York, NY: Duke University Press.
- El Bouayadi, M. (2023). Orientalism on the screen: Contextualising colonial cinema in Morocco. *The Journal of North African Studies*, 28(5), 1188-1213.
- Helal, N. (2014). *Egypt's Panoptic Cinema: From Colonialism to Sobky*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- IMDb. (1943, 23 januari). *Casablanca (1942)* - IMDb. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van https://www.imdb.com/title/tt0034583/?ref_=ttpl_ov
- Koivunen, A. (2015). The promise of touch: Turns to affect in feminist film theory. In L. Mulvey & A. B. Rogers (Eds.), *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (pp. 97–110). Amsterdam University Press.
- Ksiyer. (2021, 17 november). ROCK THE CASBAH || تحليل [Video]. Geraadpleegd op 8 juni 2024. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ALN6cnhTJqE>

Lafleur, J., & Vintila, D. (2020). *Migration and Social Protection in Europe and Beyond (Volume 3): A Focus on Non-EU Sending States*. Springer.

Marrakchi, L. (z.d.). *Rock The Casbah Interview*. Copyright 1997 - 2008 Girl.com.au.

Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://www.girl.com.au/laila-marrakchi-rock-the-cashbah-interview.htm>

Pasandi, H. B. (2023). Evolution of Maghrebi Women Cinema: Filles-mères in Sofia (2018) and Adam (2019). *Contemporary French and Francophone Studies*, 27(3), 386-397.

Samak, Q. (1977). The politics of Egyptian cinema. *MERIP Reports*, 56, 12–15.

Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin Books. (Originele werk gepubliceerd 1978).

Shafik, V. (1998). *Arab cinema: History and cultural identity*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Shohat, E., & Stam, R. (2013). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge.

Suleiman, Y. (2013). *Language and Identity in the Middle East and North Africa*. Routledge.

Warda. (2007, 4 mei). *Batwanes Beek* [Video]. YouTube. Geraadpleegd op 8 juni 2024, van <https://www.youtube.com/watch?v=Bdg670atb2Q>