

## ESSAYS EN BLOGS

Basje Boer  
2011 - 2013

1.

### Haatlezen

over *Fifty Shades of Grey* en *Girls*;  
oorspronkelijk gepubliceerd op De Optimist

1. [Bekijk de registratie van een thema-avond over \*Fifty Shades of Grey\* in De Balie](#)
2. [Lees dit blog op De Optimist](#)



2.

### De ugly cry

over *Beginners* en vrouwelijke stereotypen

1. [Lees het Wikipedia-artikel over het "manic pixie dream girl"-archetype](#)



3.

### Lady friends forever

over Bert Wagendorp, *Frances Ha*, *guy love* en *lady friends*

1. [Interview met Noah Baumbach en Greta Gerwig in the New Yorker](#)

4.

### Vrouwenportretten

over Patti Smith, Cosey Mo, Marilyn Monroe en de vrouwen van Bertien van Manen;

oorspronkelijk gepubliceerd op de website van Kunstbeeld

1. [Nick Cave draagt voor uit \*And the Ass Saw the Angel\*](#)
2. [Patti Smith draagt voor uit \*Just Kids\*](#)
3. [Lees ook mijn andere blogs voor Kunstbeeld](#)



5.

Dirty

over Rihanna en Christina Aguilera

1. [Bekijk de clip van Aguilera's \*Dirty\*](#)



6.

Klink anders

over het gelijknamige item bij *De wereld draait door*

1. [Bekijk de clip van Kate Bush' \*Army Dreamers\*](#)



7.

Een eerlijk potje seks

over *Rize* en *West Side Story*

1. [Bekijk een fragment uit \*Rize\*](#)

8.

Loser

over boksfilms *Raging Bull* en *Million Dollar Baby*;  
oorspronkelijk gepubliceerd in *Passionate Magazine*

1. [Lees het artikel van Peter Bradshaw over \*Raging Bull\* op de site van The Guardian](#)

9.

Kaufman vs. Goliath

over Charlie Kaufman en Caravaggio;  
oorspronkelijk gepubliceerd op Hard//Hoofd

1. [Lees het artikel van Slate Magazine over \*Adaptation\*](#)
2. [Lees dit essay op Hard//Hoofd](#)
3. [Lees ook mijn essay over Gillian Wearing op Hard//Hoofd](#)



10.

Bravoure

over Guido van der Werve;  
oorspronkelijk gepubliceerd op de website van Kunstbeeld

1. [Lees ook mijn andere blogs voor Kunstbeeld](#)

11.

Spel

over *Play*

12.

Homo spiritualis

over *Cave of Forgotten Dreams* en de dood van mijn vader;  
oorspronkelijk gepubliceerd op de website van Kunstbeeld

1. [Lees ook mijn andere blogs voor Kunstbeeld](#)

13.

Verjaardagskaarsjes

over *The Dead* en *Birth*

1. [Fragment uit \*The Dead\*: voordracht](#)
2. [Fragment uit \*The Dead\*: \*The Lass of Aughrim\*](#)
3. [Fragment uit \*The Dead\*: de slotscène](#)
4. [Lees het complete gedicht uit \*The Dead\* op de site van The Guardian](#)
5. [Lees Nick Lairds analyse van \*The Dead\* op de site van The Guardian](#)



14.

Verdwaald in Hollywood

over *Sunset Boulevard* en *Mulholland Dr.*;

oorspronkelijk gepubliceerd in *Passionate Magazine*

1. [Lees dit stuk op de site van Passionate](#)
2. [Bekijk de openingsscène van \*Mulholland Drive\* \(slechte kwaliteit\)](#)



15.

Dochters en robots

over *A.I.* en Mitch Winehouse

16.

Heimwee

over de films van Terrence Malick;

oorspronkelijk gepubliceerd in *Passionate Magazine*

1. [Bekijk het slot van \*The New World\* op YouTube](#)
2. [Lees het essay van Adrian Martin over \*Days of Heaven\*](#)

## Haatlezen

Drie jonge vrouwen zitten buiten op een bankje ijs te eten, of iets hips als *frozen yoghurt*. In elke vrouwenfilm of -serie komt wel een scène op een bankje voor - maar dat terzijde. De middelste vrouw, Hannah, klaagt over haar vriendje. 'Soms lijkt het wel alsof ik hem verzonnen heb,' zegt ze. 'Heb je 'm verzonnen?' vraagt haar vriendin Shoshanna voorzichtig. 'Nee,' zegt Hannah, 'anders zou ik geen blauwe plek op m'n kont hebben.' Dit is het moment waarop Shoshanna een boek tevoorschijn haalt. De titel: *Listen, Ladies! A Tough Love Approach to the Tough Game of Love*. Hannah reageert: 'Oké, ik moet toegeven, *I hate-read that book*.'

Ik kijk naar de nieuwe Amerikaanse sitcom *Girls*, geschreven en (gedeeltelijk) geregisseerd door jong talent Lena Dunham, die zelf de rol van Hannah invult. De serie speelt op slimme wijze met de clichés van vrouwenseries, zoals ook dat bankje ironisch commentaar levert op bijvoorbeeld *Sex and the City*. *Listen, Ladies!* is een sneer naar de simplistische zelfhulpboeken die vrouwen verwarren met emancipatie.

Shoshanna begint uit *Listen, Ladies!* te quoten. 'Als een man je niet mee op een date neemt, is hij niet geïnteresseerd - *point blank*.' En: 'Seks van achteren is vernederend - *point blank*. Jullie verdienen iemand die in je mooie gezicht wil kijken, dames.' De derde vrouw op het bankje, Jessa, luistert met toenemende woede. 'Dat boek is zo idioot dat ik het niet eens op de wc zou kunnen lezen.' Hannah verdedigt zichzelf: 'Ik las het in een raar moment van wanhoop op het vliegveld van Detroit.'

Nee, niet lezen: haatlezen. Ik heb de term nog nooit gehoord maar begrijp direct wat Hannah/Lena Dunham bedoelt. Ik google "hate-read": 996.000.000 hits. Er wordt veelvuldig aan *Girls* gerefereerd. Zou Dunham de term zelf gemunt hebben? Amerika: land van de taal, waar blogs, stand-upshows en sitcoms dag na dag nieuwe uitdrukkingen leveren die duiding geven aan de tijd waarin we leven. Ik haatlees ook, realiseer ik me. Ik heb laatst via Marktplaats een paar boekjes gekocht uit de *vintage* "young adult"-boekenreeks *De babysittersclub*, die ik als tiener verslond. Tenenkrommend slecht zijn ze, de vertaling inclusief. Maar ik laaf me juist aan de kromme zinnen, de psychologische oppervlakkigheid en stereotiepen.

Wat mij betreft is "haatlezen" tevens het antwoord op een vraag die sinds kort rondzoemt. Waarom, zoemt het in de kranten, aan de tafel van Pauw en Witteman, in *Saturday Night Live*: Waarom lezen vrouwen *Fifty Shades of Grey*? In bijna een jaar tijd gingen er van deze erotische roman wereldwijd 40 miljoen exemplaren over de toonbank. En ook de andere delen uit de *Fifty Shades*-trilogie zijn bestsellers. Is schrijfster E.L. James een literaire sensatie? Nee. Is *Fifty Shades* pikanter of

baanbrekender dan eerder verschenen erotica? Nee. Dus vragen we ons af: waarom?

Ook in Amsterdams debatcentrum De Balie wordt de vraag gesteld. Het antwoord moet komen van een zaal vol vrouwen en een panel bestaande uit journalisten Corine Koole en Elsbeth Etty en lingerie-ontwerpster/stout-expert Marlies Dekkers. O ja, en de cameraploegen van *Een vandaag* en Ivo Niehe's *Tv show* zijn er ook. Gretig richten ze de lenzen op het publiek wanneer de gespreksleider vraagt: 'Oké, eerlijk zeggen, wie werd er opgewonden van dit boek?'

De kwestie vrouw en seksualiteit is interessant. Dat vinden niet alleen de media, dat vind ik zelf ook. De vraag wat ons vrouwen nu precies opwindt, is nog grotendeels een raadsel. Komt dat doordat erover praten een taboe is, zoals deze avond wordt gesuggereerd? Komt het doordat vrouwen, pas in de jaren 60 ontluikt, nog niet goed weten wat ze leuk vinden in bed? Of, om zelf een duit in de zak te doen, komt het doordat seks en emancipatie zozeer met elkaar verstrengeld zijn geraakt dat slaapkamerperikelen uitspraak doen over het soort vrouw dat je bent? De carrièrevrouw van nu, door NRC-columniste Margriet Oostveen laatst slim omschreven als "testosteronfeminste", schreeuwt het van de daken: ze is dol op seks. In De Balie prijst Marlies Dekkers de *Fifty Shades*-reeks omdat de seks die daarin wordt beschreven om vrouwelijk genot draait - *en dat is waar het altijd om zou moeten gaan, dames*. Het had een quote uit *Listen, Ladies!* kunnen zijn.

Oké, nu allemaal in koor: Waarom lezen vrouwen *Fifty Shades of Grey*? Één vrouw leest het omdat het een pageturner is, met aan het einde van elk hoofdstuk een onvervalste cliffhanger.

"Doe die stomme deur nou gewoon open, Christian."  
Hij opent de deur en stapt opzij om me binnen te laten.  
Ik kijk hem nog één keer aan. Ik wil zo ontzettend graag weten wat er in die kamer staat. Ik adem diep in en loop naar binnen.  
En het lijkt alsof ik opeens terug naar de zestiende eeuw en de Spaanse Inquisitie ben gereisd.  
O mijn god!

Een andere vrouw leest het omdat ze nieuwsgierig is naar de details van BDSM-seks (bondage, discipline, sadisme en masochisme). Hoe gaat dat precies in z'n werk met die balletjes en zweepjes, vragen deze lezers zich af. Hoe is het om vastgebonden te worden? Gezien door de grote ogen van de naïeve Anastasia Steele is BDSM spannend maar niet intimiderend.

'Wat is hij aan het doen? Heeft hij foute plannen? Shit. Stel je voor dat hij terugkomt met een roede, of een of ander kinky hulpstuk? Holy shit, wat moet ik dan doen?'

Een jonge, aantrekkelijke studente mag wat door de microfoon zeggen. 'Ik vind het een beetje raar dat niemand zijn hand omhoog stak bij de vraag wie er opgewonden van het boek raakt. Voor mij is het de enige reden dat ik het lees. Haal de seks weg en je houdt een flutverhaaltje over.'

Ik lees *Fifty Shades of Grey* voor het flutverhaaltje. Echt. Tegen het einde van het boek sla ik de seksscènes zelfs over. Blijft over: de stompzinnige romantiek, het kinderlijke taalgebruik, de mislukte pogingen tot humor. Blijft over: de onschuldige maagd, de bad guy met het kleine hartje, het eindeloze gebloos. Heerlijk. Ik denk erover om Danielle Steele en Jackie Collins in huis te halen; kasteelromans en Bouquetreeksboeken.

Tussen de 996.000.000 hits die "hate-read" op Google oplevert, zitten opvallend veel blogs. Nog opmerkelijker: de meeste daarvan zijn door vrouwen geschreven. Beste voorbeeld: *The Feminist Hate-Read Book Club*. Misschien is het ook wel typisch vrouwelijk, dat haatlezen. Misschien is haatlezen wel de vrouwelijke tegenhanger van mannelijke ironie. Waar mannen bij macho-flick *The Expendables* hun oerkreten tussen aanhalingstekens zetten, daar zakken vrouwen weg in hun suikerzoete "porna" en meisjesclichés.

**FIFTY SHADES  
OF TURNED ON**



*Mijn illustratie voor De Optimist*



## De ugly cry

Op mijn zeventiende kreeg ik iets met een Vlaamse architect. In zijn krappe appartement in Amsterdam-Oost liet hij me Wim Mertens horen, ging ik voor het eerst op internet. Ik vond hem leuk, hij mij ook, maar iets klopte er niet. Degene die ik was stroomde niet met degene die ik weerspiegeld zag in zijn ogen: het eigenzinnige meisje dat zijn stijve, saaie, Vlaamse architectenbestaan binnen kwam fladderen. Ik was geen bries verdomme, ik was zelf de nukkige kunstenaar met de ramen dicht.

*Beginners*, de nieuwste film van Amerikaanse indie-filmer Mike Mills, is een quasi autobiografisch relaas waarin verschillende verhaallijnen niet-chronologisch door elkaar heen lopen. Hoofdpersoon Oliver heeft het er maar druk mee. Hij wordt depressief, hij wordt verliefd. Hij verwerkt zijn jeugd, zijn relatie met zijn ongelukkige moeder en het overlijden van zijn pas uit de kast gekomen vader. In anderhalf uur tijd moet Mills al die verhoudingen, situaties, emoties en personages geloofwaardig en invoelbaar maken. Daartoe moet hij keuzes maken, en het eerste wat sneuvelt, is de persoonlijkheid van Oliver's *love interest* Anna.

Dit is wat we van Anna te weten komen: ze praat weinig (tijdens haar eerste ontmoeting met Oliver is ze wegens ziekte zelfs helemaal niet in staat om te praten), ze lacht veel, ze is niet vies van een potje seks. Ook heeft ze een assortiment aan eigenaardigheden. Met Halloween verkleedt ze zich als Charlie Chaplin, in een tweedehandsboekwinkel kiest ze voor een autobiografie van Bergman-actrice Liv Ullman en in bed kan ze Oliver spontaan in zijn arm bijten. Anna is niet als andere meisjes, maakt Mills duidelijk. Nee, maar ze is wel precies hetzelfde als al die andere meisjes die niet als andere meisjes zijn. *Quirky* noem je ze, die vrouwen die gelijke delen *tomboy* en kindmeisje zijn, met de ondeugende glimlach van Amélie uit *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Meisjes die onbeschaamd gek dansen zoals Sam in *Garden State*, of naïef-schattig een loodzwaar liedje van The Smiths voor je zingen in de lift ('To die by your side is such a heavenly way to die'), zoals Summer in *(500) Days of Summer*. Dat het quirky meisje een mannenfantasie is, zit 'm niet in haar voorgevel of leeghoofdigheid maar in de vlakheid van haar karakter.

Zoals Anna's ogenschijnlijke slordige kapsel bij nader inzien verpletterend mooi zit, zo maakt ook haar enige slechte eigenschap haar juist des te aantrekkelijker. Anna heeft namelijk bindingsangst, een schattige kwaal, die bovendien geheel te wijten is aan haar claimerige vader. Sneu! Maar niet alleen haar hechtingsproblemen leiden tot tranen, nee ook onvervalst medeleven bezorgt Anna kopzorgen. Huilend openbaart ze aan Oliver: 'Je hebt al zoveel verloren, ik ben bang dat ik dat niet kan compenseren.' Weer een andere

huilsessie, als onderdeel van een snelle montage die de romance tussen Anna en Oliver samenvat, wordt niet eens verklaard. Waarom ze huilt, doet er niet toe. Wat Mills wil overbrengen is: Kijk hoe diep deze relatie gaat. En ook: Wat is ze mooi als ze huilt, met vochtige wangen die het licht van de maan prachtig vangen. Ja, dag. Zelfs de grootste romanticus heeft de mythe van de mooie huiler inmiddels doorprikt. Wij vrouwen janken met hysterische uithalen en rode ogen en snot. Zelfs de beeldschone Mélanie Laurent die Anna gestalte geeft, huilt in het echt de *ugly cry*. En niet uit compassie met haar vriendje maar uit puur, *menselijk* egocentrisme.

Mills zadelt niet alleen Anna met vreemde gewoonten op, ook de overige personages hebben hun eigenaardigheden. Papa zegt "hallo" tegen levensloze objecten, Oliver en vriend Elliot spuiten raadselachtige graffiti, papa's vriendje brengt zijn minnaar insecten. Het zijn inwisselbare gewoonten, niet bedoeld om de personages vorm te geven maar om Mills' eigenzinnigheid te demonstreren. Er zit maar één gewoonte tussen die wél werkt. Olivers moeder, verreweg het leukste personage, demonstreert regelmatig haar *dead pan* cynische humor door te mimen dat ze de kleine Oliver omlegt, waarop die bloedserieus een sterfscène improviseert. Een mooi gevonden hebbelijkheid, die vooral werkt omdat deze mama's gebreken - zwartgalligheid, depressiviteit, onaangepastheid - zo mooi illustreert. Het zijn die gebreken die van haar een mens maken. Ook Olivers personage komt tot leven omdat hij de dunne scheidslijn tussen aardig en irritant bewandelt. Van zijn vader en diens vriend ga je vooral houden omdat de eerste zo verschrikkelijk koppig is en de tweede zich door zijn minderwaardigheidscomplex laat leiden.

Waarom, vraag ik me af, is Anna niet zo'n ergerlijke eigenschap gegund? Ik moet denken aan Polly, Ben Stillers behoorlijk quirky liefje in de mainstream romkom *Along Came Polly*. Jennifer Anniston speelt de Polly uit de titel, een puinhoop van een vrouw die haar chaotische bestaan op de één of andere manier toch in balans weet te houden. Hoe kan het dat een pretentieloze komedie als *Along Came Polly* een levensechter personage in het leven weet te roepen dan Mills, toch overduidelijk een gevoelige en eigenzinnige filmmaker?

Anna poept niet, dat moge duidelijk zijn. Polly wel. Polly is slordig, onhygiënisch, besluiteloos. Terugdenkend aan mijn jaren in de *dating game* was de Belg niet de enige bij wie ik me Anna in plaats van Polly voelde. Er was ook een Amerikaan, een Brabander, een Hagenees. Hun adoratie was even vleiend als ongemakkelijk. Ik verkrampte, bang dat mijn echte, van gebreken vergeven ik hun fantasie zou verbrijzelen. Op de wc, daar in Amsterdam-Oost, poepte ik niet, maar huilde stiekem de *ugly cry*.

## Lady friends forever

@basjeboer

*De bromance viert nog steeds hoogtijdagen. Female bonding lijkt v/h witte doek verdwenen. Of zie ik dat verkeerd?*  
#startrekintodarkness

@ShinobivsGast

*@basjeboer Female bonding tussen vrouwen is negen van de tien keer toch niet oprecht. Die bromance tussen Kirk en Spock was nice.*

Sinds *Ventoux*, Bert Wagendorps lit-hit over vriendschap in het licht van een midlifecrisis, is de *bromance* ook in Nederland officieel uit de kast. In Hollywood viert de *guy love* tussen heteroheren al langer hoogtijdagen. Maar diezelfde sfeer van 'wij mannen' hangt ook rond een programma als *De wereld draait door*. Bijvoorbeeld wanneer Leo Blokhuis zijn mannenhelden komt vereren. Of tijdens Matthijs van Nieuwkerks sportonderonsjes met Jan Mulder of Wilfried de Jong.

In Volkskrant Magazine legde Wagendorp laatst nog even fijntjes uit wat mannenvriendschap precies inhoudt. Ik heb het stuk niet gelezen, wel de artikelen van Wieteke van Zeil en Mirjam Schöttelndreier, die vorige week dinsdag in diezelfde krant 'licht protest aantekenen'. Dat kleien vroeger alleen voor jongens was, schijnt Wagendorp gezegd te hebben. En bij dat kleien 'werd niet veel gesproken, er werd iets gedaan'. Want mannenvriendschap, die zit anders in elkaar dan vrouwenvriendschap en is 'mogelijk zelfs diepgaander'.

'Er is echt iets veranderd. En dat was me even ontgaan,' schrijft Van Zeil, doelend op het feit dat Wagendorp zo'n strikt onderscheid maakt tussen mannen- en vrouwenvriendschap. In deze tijd van eindeloze mogelijkheden is de roep om zo'n onderscheid harder dan ooit, filosofer ik er zelf op los. Het onderscheid tussen goed en kwaad in popcornfilms. Het onderscheid tussen *high* en *low culture*. Het onderscheid tussen jongetjes en meisjes. Zoon wil politiemann worden, dochter het liefst moeder. Helder.

Wat ik mis in de stukken van Van Zeil en Schöttelndreier is een uitleg over wat vrouwenvriendschap dan wél is. Van Wagendorp, hoe fout zijn uitspraken ook zijn, doet tenminste een poging om uit te drukken hoe hij vriendschap ervaart. De twee vrouwen die hem tegenspreken ('Om (-) te concluderen (-) dat vrouwenvriendschap dan wel zoiets moet zijn als eindeloos, humorloos en vol overbodige nuances kakelen, lijkt me wat ver gaan') laten op hun beurt niet weten wat zij zo bijzonder vinden aan hun vriendschappen binnen de eigen sekse.

Vandaag zie ik *Frances Ha*, de nieuwe film van Noah Baumbach, een man die ik hoog heb zitten. Maar belangrijker: een film geschreven door de belangrijkste afgezant van de indiefilmstroming *mumblecore*, Greta Gerwig. Gerwig speelt tevens de hoofdrol, die van dolende twintiger Frances. In haar script laat Gerwig alle plotclichés van een doorsnee romantisch verhaaltje staan: de ogenschijnlijk onverwoestbare liefde, de *break up*, de toenadering, de dronken nacht waarin de exen vervallen in oude patronen. Er is één *twist*: Gerwig vervangt de *love interest* door een beste vriendin.

Ik verlaat Kriterion verliefd. Greta Gerwigs vrolijke gezicht en aandoenlijk-onhandige motoriek staan op mijn netvlies gegrift. Zoals een romantische film me kan doen verlangen naar de frisse verwachtingen die gepaard gaan met een nieuwe liefde of een eerste date, zo verlang ik na *Frances Ha* naar de spanning van een nieuwe vriendschap. En ja, die vriendschap voelt voor mij intenser als die met een vrouw is. En nee, die spanning doet niet onder voor verliefdheid.

Ik vind *Frances Ha* briljant. Ik vind *Frances Ha* de beste film van 2013, zo goed zelfs dat ik het verplichte 'tot dusver' durf weg te laten. Één ding vind ik jammer. Ik kan meeleven met Frances en Sophie maar herken hun soort vriendschap niet. Misschien is het allemaal wat al te Amerikaans: een beetje sentimenteel en klef, met veel 'I love you's' en geknuffel. Mijn vriendinnen en ik knuffelen niet. Er moet minstens iemand jarig zijn, wil er gekust worden: drie stuks op de wangen. Één keer heeft een meisje geprobeerd mijn haar uit mijn gezicht te houden terwijl ik overgaf. Ik heb haar vloekend weggejaagd.

Hoe typeer je de vriendschap tussen vrouwen? Ik ben er nog niet uit. Andere vraag: Is het belangrijk om het te doen? Doet het ertoe dat @ShinobivsGast denkt dat de vriendschap tussen vrouwen 'negen van de tien keer toch niet oprecht' is? Misschien niet. Maar als we het niet opschrijven - of verfilmen - om het aan mannen uit te leggen, dan zouden we het in ieder geval voor elkaar moeten doen. Om iets te hebben dat van ons is.

## Vrouwenportretten

Een jonge vrouw - de kleine ronde mond rood gestift, boven haar ogen een felgroen dat bij haar gestreepte shirtje kleurt - kijkt naar beneden, haar mond hangt open. Is ze een verhaal aan het vertellen? Kijkt ze weg van de camera? Gebeurt er iets buiten beeld? Bertien van Manens tentoonstelling *Let's Sit Down Before We Go* omvat vele soorten foto's: van stilleven tot actieshots. Maar haar portretten intrigeren me het meest, met name die van vrouwen wiens opvallende schoonheid aangenaam vloekt met hun armoedige omgeving.

De eerste schoonheid wiens beeltenis de muren van mijn meisjeskamer sierde, was Marilyn Monroe. De andere meisjes uit mijn klas waren fan van Madonna maar Marilyn had iets wat Madonna miste: tragiek. Later volgden meer tragische idolen. Gefascineerd door de zelfkant van het bestaan, een fascinatie die tieners nu eenmaal hebben, verheerlijkte ik slachtoffers: hoertjes, junkies, prooien van gewetenloze mannen. In Nick Cave's roman *And the Ass Saw the Angel* vond ik het archetype van de uitgebuite vrouw: Cosey Mo, een in roze gehulde prostituee die genot schenkt aan hypocriete kerkgangsters. Het noodlot kan niet uitblijven, Cosey Mo sterft als een 'dirty deadbeat whore in a roadside ditch'.

Ik zocht naar Cosey Mo in vele gezichten: in tienerprostituee Christiane F en moordslachtoffer Christine Van Hees; in de verloren vrouwen op Nan Goldins foto's. Uiteindelijk vond ik haar in het meisje op Sally Manns beroemde foto *Candy cigarette*. In dit anonieme model zag ik een vroegoud meisje, getekend door het leven. Jaren later zocht ik de foto weer op. Dit keer zag ik iets heel anders: een kind dat speelt dat ze volwassen is.

Een van Van Manens portretten toont een vrouw met kroezig lang haar dat, in een staart gebonden, haar gezicht perfect omlijst. Haar ogen zijn warm en vol overgave maar iets in haar houding verraadt dat ze op haar hoede is, of anders gewoon verlegen. Haar klassieke gezicht herinnert aan dat van Mona Lisa. Maar deze vrouw heeft niets van diens hooghartige zelfverzekerdheid, ze is kwetsbaarheid en kracht ineen. Ze is sterk juist omdat ze zich kwetsbaar opstelt.

In mijn met Cosey Mo's behangen tienerkamer stond ook Patti Smiths debuutalbum, *Horses*. Op de hoes staat het portret dat vriend Robert Mapplethorpe van haar nam. Destijds kon noch de muziek noch de hoes van *Horses* me boeien. Smith was, dat zag ik meteen, geen Cosey Mo. Dat ik gelijk had, las ik recent in Smiths memoires, *Just Kids*. Terwijl de bewoners van het New Yorkse Chelsea Hotel zich eind jaren 60 te buiten gingen aan *sex, drugs & rock 'n roll* bezondigde Smith zich slechts aan dat laatste. Als tiener had ik Smiths onthouding saai gevonden, nu zie ik er een fascinerende tegendraadsheid

in. *Horses* eer ik inmiddels als beste albumhoes ooit en als ik mijn muren nog eens behang, dan met Smiths beeltenis. Juist het feit zij géén Cosey Mo is, bevalt me. Ze is verlopen en cool, angstaanjagend en aantrekkelijk, krankzinnig en stabiel, lelijk en mooi.

Bertien van Manen fotografeerde een vrouw in het openbaar vervoer. Diens adembenemende schoonheid staat in schrill contrast met haar weinig modieuze kleren, haar onverzorgde kapsel, de troosteloosheid van de locatie. Haar scheefgezakte houding straalt wanhoop uit maar haar blik is verbeterd. Deze vrouw is niet sneu, ze is sterk. Van Manens beste foto's zijn die waarin nuancering zit; ruimte voor interpretatie. Foto's die, net als Patti Smiths blik, de perfecte balans vinden tussen aantrekken en afstoten, die even aangenaam als ongemakkelijk zijn. Niet zwart/wit als Cosey Mo maar gekleurd in alle tinten grijs.

## Dirrty

"Och meisje," dacht ik. Ik wilde haar een kop warme thee en een dekentje geven.'

Christina Aguilera kennen we van radiovriendelijke popliedjes als *Come on over* en *What a Girl Wants* wanneer ze in 2002 op de proppen komt met een nieuwe single en - belangrijker - een nieuw imago. *Dirrty* heet de schreeuwerige maar aanstekelijke track die ze met rapper Redman heeft opgenomen - en *dirrty* was ook haar nieuwe *look*. In de bijbehorende videoclip draagt ze leren *chaps* over een minuscule bikini.

Toch zijn het vooral de dansspasjes en *lyrics* die van Aguilera zo'n vies meisje maken. Haar kontje trilt, haar borsten schudden, haar heupen schokken, de camera zoomt in terwijl haar benen opengaan. *I need that uh to get me off / Sweat until my clothes come off.*

Ik vond het smakeloos en fascinerend tegelijk. Ik verachte Aguilera maar kon mijn ogen niet afhouden van die billen met die X erop. Toen hoorde ik hoe actrice Anousha Nzume op de clip reageerde: "Och meisje," dacht ik. Ik wilde haar een kop warme thee en een dekentje geven.'

Zo had ik het niet bekeken. Nzume zag dezelfde wanhoop die ik had gezien maar in plaats van verachting voelde ze medelijden. 'Och meisje.'

Aguilera weet niet meer te shockeren, daar hebben we nieuwe schaars geklede en grofgebekte dames voor. Ik ben er nog steeds geen liefhebber van, van de Shakira's en de Beyoncés die ooit beweerden zich bewust niet te bloot te kleden en die toch steeds minder kleren aan hebben, van diezelfde Beyoncé die misschien niet zingt over hoe hitsig ze is en juist over hoe sterk vrouwen wel niet zijn maar die zich daarbij op haar begeerlijkheid beroept, iets wat doet vermoeden dat het niet alle vrouwen zijn die de wereld in hun macht hebben (*Who run the world / Girls*) maar enkel die vrouwen die jong en aantrekkelijk zijn ("girls"). Kennelijk zit die kracht waar Beyoncé zo graag naar verwijst met name in ons sex appeal.

In NRC Handelsblad schreef Saul van Stapele laatst over de *sexploitation* van Rihanna: "Je moet nog meer over seks zingen, Rihanna," zeiden de mannen in de opnamestudio. En dat deed ze moedig, zonder dat ze een moment klinkt alsof ze het meent. Het is slaapverwekkend, kil, en bedacht.'

Van Stapeles stuk brengt me de opmerking van Nzume in herinnering. Zoals zij Aguilera destijds afschilderde als slachtoffer, zo wordt Rihanna hier weggezet als willoze speelbal. Ditmaal heb ik er mijn bedenkingen bij. Ik vind het

jammer dat popidolen als Rihanna seks verkopen onder het mom van emancipatie - sterker nog, ik neem het ze kwalijk. Maar beweren dat zij niet bewust voor haar imago kiest, is smakelozer dan NASTY op je kont zetten.





*Illustratie bij mijn "cryptocolumn" Slagschaduw voor Schokkend Nieuws*

## Klink anders

Ik snap het heus wel. Ik snap heus wel dat vrouwen

a. een achterstand in te halen hebben (Onze overgrootmoeders hadden het te druk met baren en het vrezen van God om zich met wetenschap, kunst of schaken bezig te houden.)

en

b. in vergelijking met mannen minder vaak pionierswerk verrichten. (Tot nu toe dan, hé. Want die tijden breken nog wel aan, dat vrouwen ineens met allerlei technische snuffjes, baanbrekende politieke ideeën of radicaal vernieuwende kunststromingen aan komen zetten. En dat mannen die dan een beetje zielig na gaan zitten doen.)

Maar dan nog. Dan nog vind ik dat Wij Vrouwen er bekaaid afkomen in de lijst die *De Wereld Draait Door* onder de noemer "Klink anders" samenstelde, met daarin de zeventien meest grensverleggende artiesten en bands uit de muziekgeschiedenis.

'Zal ik je wat vertellen?' zei Matthijs van Nieuwkerk de dag voordat de definitieve lijst werd gepresenteerd. 'Er staat geen vrouw in de lijst.' O ja, er moest ook nog een vrouw in. Het werd Carole King. Carole King!

De lijst werd oorspronkelijk samengesteld door de redactie van *DWDD*. In de daaropvolgende weken werd deze bijgeschaafd door BN'ers met enige verstand van zaken. In de uiteindelijke "Klink anders"-lijst staan zestien kerels en bands die eigenzinnig, vernieuwend en spraakmakend zijn gebleken. Zestien kerels en bands die tegen de stroom in zwommen, die hun eigen regels schreven om ze vervolgens zelf te overtreden. Zestien kerels en bands die revoluties ontketenden, niet alleen muzikaal gezien maar ook op het gebied van performance, ideologie, imago, videoclip, suggestieve heupbewegingen.

En wij vrouwen? Wij krijgen Carole King, duffe Carole King. Dat ze een vakvrouw is, staat buiten kijf. Maar bekwaamheid maakt nog niet de ster, laat staan dat die een revolutie ontketent. King mag dan kwaliteitsliedjes hebben geschreven die wereldhits werden, weet iemand hoe die vrouw eruitziet?

Ik snap heus wel dat

a. Leo Blokhuis degene was die voor Carole King koos en dat verder helemaal niemand vindt dat zij in een lijst thuishoort waarin ook Elvis Presley, David Bowie en James Brown opgenomen zijn

en

b. het *DWDD* vooral om het leuke item te doen was, dat ze met hun *ranking* niet de muziekgeschiedenis in kaart wilden brengen maar een leuke discussie dachten te forceren, voor op kantoor bijvoorbeeld, of aan de kerstdis.

Maar dan nog. Dan nog is het verdrietig dat niet één BN'er de naam van Kate Bush noemde. Die van Nina Simone, Aretha Franklin, Nico, Joni Mitchell, Nina Hagen, Janis Joplin, Patti Smith, Dusty Springfield, Joan Jett. Want ze zijn er wel, die eigenzinnige vrouwelijke muzikanten die tot de top van hun genre behoren of hun eigen genre maar uitvonden, omdat geen hokje groot genoeg voor ze was. Maar niemand noemde Kate Bush.

Waarom noemde niemand Kate Bush?

## Een eerlijk potje seks

Borstkassen worden opgepompt. Heupen stoten, schouders schokken, armen maaien door de lucht. Grimassen worden getrokken en tanden worden getoond. *Krumping*, de dans van de getto's van Los Angeles, is woede, seks en ontlading ineen.

Een van de films die ik eens in de zoveel tijd opnieuw moet zien is *Rize*, de documentaire die David LaChapelle over krumping maakte. Een echt sterke documentaire is het eigenlijk niet: de opbouw klopt niet, geschiedenis en context worden slecht uitgediept en de informatie die je wél krijgt, blijft vaag. Maar waar LaChapelle wel degelijk in slaagt, is in het overbrengen van de enorme energie die bij het krumpen hoort. En het is die energie die me elke keer weer de dvd in de speler doet stoppen. Met het volume zo hoog mogelijk.

Mijn honger naar *Rize* steekt dit keer de kop op als ik net *West Side Story* heb gezien, nog zo'n film die ik regelmatig opnieuw bekijk. De overeenkomsten tussen de films vallen me nu pas op. Beiden draaien om gangs en om het ontsnappen daaraan: in *West Side Story* via de liefde en in *Rize* via het krumpen. De tweede overeenkomst zit in de dans. In de choreografie van *West Side Story* zitten twee danssoorten verweven: de blanke Jets dansen rock 'n roll en de Puerto Ricaanse Sharks opzweepende *latin*. De overeenkomst met het krumpen zie ik vooral in de rock 'n roll. Ook die dans is wild, speels, energiek, humoristisch. Beide dansen zijn lomp, lelijk en toch sexy.

Anno 2012 wordt seks vooral verbeeld als serieus, *slick*, ostentatief *geil*. In een tijd waarin vrouwen échte vrouwen zijn (glad, schoon, geschoren) en mannen échte mannen, is seks een strijd tussen meisjesachtig ge-oeh en macho gepomp. Vrouwen zijn één en al holle ruggen, getuite lippen en zwierende haardossen; mannen weten van wanten. Het doel: de climax. Is deze standaard verbeelding van seks te wijten aan porno? Aan de por-no-fi-ca-tie? Wie weet. Hoe dan ook is het jammer; waarom kan seks niet vies, lelijk, onhandig, komisch of... nu ja, *gezellig* zijn? Paul Verhoeven weet het mooi te stellen in een oud interview: 'De speelsheid van seks heeft mijn belangstelling. Het is geen kwestie van huh, huh, huh, de snelste manier om klaar te komen. Er komt heel veel vrolijkheid kijken bij seks.' Verhoeven pleit voor vrolijke seks, ik voor vieze seks. Het komt op hetzelfde neer: we pleiten voor *eerlijke* seks.

In dat eerlijke potje seks ligt de nadruk niet op het verschil tussen man en vrouw maar juist op die ene overeenkomst: hun basale emoties, waarvan lust de belangrijkste is. In *Rize* zijn de vrouwen zo agressief als kerels, schudden de mannen hun billen alsof het vrouwelijke strippers zijn. Hun *minds* zijn even *dirty*, hun oorlogsgezichten even lelijk. Nee, hier geen schijn van meisjesachtigheid: de vrouwen zweten en schokken en

tonen alle kracht die in hun lijven zit. Man en vrouw zijn niet alleen gelijk, ze zijn kameraden, zoals ook de rock 'n roll-dansers uit *West Side Story* kameraden zijn. Ik weet, erg sexy klinkt dat niet. Maar wie *Rize* kijkt weet: kameraadschap is *sexy as fuck*.

## Loser

Vreemd dat het je kan verbazen als een filmklassieker ook echt goed blijkt te zijn. Voor de website van The Guardian schreef filmcriticus Peter Bradshaw over zijn favoriete film *Raging Bull*, het ontluisterende portret van bokser Jake "The Bronx Bull" LaMotta. Bradshaw ziet de film voor het eerst als hij negentien is: 'Toen de film eenmaal voorbij was, was ik uitgeput, en tegelijkertijd werd ik overvallen door een vreemde behoefte om te schreeuwen, of te lachen, of om de weg naar huis rennend af te leggen, of om geparkeerde auto's op te tillen en om te gooien.' Het stuk ontroert me: ik weet precies wat Bradshaw bedoelt. Alleen, ik ben een kind van de jaren 90. Ik voelde me zo toen ik voor het eerst *Pulp Fiction* zag, en later *Trainspotting*. *Raging Bull*, die uitkwam in mijn geboortjaar, zie ik pas heel recent. Ik ben geen negentien, ik word niet overvallen door een behoefte om auto's om te gooien. Verdomme, denk ik, en ik schaam me voor mijn eigen verbazing: die film is echt goed.

Waarom heb ik *Raging Bull* eigenlijk nooit eerder gezien? Ik wijt het aan mijn gymleraar die me tijdens mijn basisschooljaren consequent "zwak" noemde. Ik was natuurlijk ook zwak (lui, een opgever, niet opgegroeid in boomhutten maar binnen met een boek) maar de vernederingen van de leraar motiveerden ook niet bepaald. Het droeg enkel bij aan mijn natuurlijke afkeer van sport, aan de fascistische *vibe* die er rond gymmen hing. En daarmee verpestte het gelijk ook de sportfilm, die ik minstens zo testosterongeorieënterd vond, en bovendien clichématig, voorspelbaar, oninteressant.

*Raging Bull*, een film uit 1980, werd door verschillende filmtijdschriften en -critici verkozen tot de beste film van de jaren 80. Ik zie in deze kleine en persoonlijke film echter de ultieme jaren 70-film. In deze rauwe, wrange en weerbarstige film, waarin goed en kwaad niet van elkaar zijn te onderscheiden, zie ik een tijdperk weerspiegeld waarin desillusie net zo makkelijk tot grimmigheid als tot ultieme vrijheid leidde. Ik zie het tijdperk van punk, van radicalisering, van "New Hollywood", van de opgestoken middelvinger. *Raging Bull* als de laatste "fuck you" vóór de *blockbusters* van de jaren 80. Het American Film Institute verkoos *Raging Bull* ook nog eens tot de beste sportfilm. Maar *Raging Bull* is helemaal geen sportfilm, het is een anti-sportfilm.

Een paar dagen voordat ik *Raging Bull* kijk, zie ik *Million Dollar Baby*, óók een boksfilm. Liep Scorsese's film destijds de belangrijkste Oscars mis, in 2005 won Clint Eastwoods *Million Dollar Baby* wél de Academy Awards voor Beste Film en Regie, naast nog twee acteursprijzen. Het verbaast me niet. *Million Dollar Baby* is in alle opzichten een typische Hollywoodfilm - en daarmee ook een typische sportfilm. De hoofdpersonages uit *Million Dollar Baby* zijn *good guys*, met

gemoedelijke namen die op -ie eindigen. Frankie: de mopperpot met het gouden hart. Eddie: de oude, wijze Afro-Amerikaan. Maggie: de kleine trotse vechter, de underdog die de weg naar de top aflegt via doorzettingsvermogen, discipline en koppigheid: geen omwegen, geen *short cuts*, maar *immer gerade aus* op haar doel af.

Het tweede deel van *Million Dollar Baby* mag dan onverwacht zijn (en ook opvallend progressief voor Eastwood, de eeuwig zwevende kiezer die momenteel aan Republikeinse zijde staat) verder is *Million Dollar Baby* één en al clichés, stereotypen en simplistisch wereldbeeld. Naast good guys kent de film ook slechteriken: een pestkop, een valsplayer, een gezin van opportunisten. Mensen zijn het niet, eerder het noodlot in menselijke vorm. Zij storten de helden van het verhaal, die zo hard vechten voor hun stukje van de taart, in het ongeluk. Zoals elke sportfilm gaat *Million Dollar Baby* over helden. *Raging Bull* gaat over *losers*.

Een overeenkomst: beide films gaan over volkse mensen. Maggie uit *Million Dollar Baby* heeft haar hele leven één ding geweten, vertelt Eddie via de voice-over: ze is *trash* en dat zal ze altijd blijven. Ook het milieu van Jake LaMotta is arm en laagopgeleid. Waar Eastwood zijn "gewone man" van een aureool voorziet, daar zijn de protagonisten van *Raging Bull* echter ronduit onsympathiek. Jake is een kleinzerige man die zich laat leiden door de meest basale van emoties. Zijn broer Joey is zachtaardiger maar zijn acties zijn minstens zo ondoordacht. Zelfs Vicky, echtgenote en slachtoffer van Jake, is in het beste geval een oninteressante vrouw en in het slechtste geval een verwend prinsesje wiens verveling als een schaduw over haar schoonheid valt.

In zijn recensie van de film schrijft Roger Ebert over de kritiek die *Raging Bull* destijds te verduren kreeg: Jake LaMotta zou een vlak personage zijn dat de kijker nooit écht leert kennen. Ebert schrijft: 'Ik denk dat deze man niet subtieler is dan hij lijkt. Hij heeft geen overige "kwaliteiten" die hij met ons zou kunnen delen.' Ja - Jake wordt vlak verbeeld: hij is tenslotte ook vlak. Hij is een onzekere en zwakke man die alleen kracht vindt in zijn agressie. Een sportman maar geen held. Geen diepere gronden; geen ruwe bolster, geen blanke pit.

Ik neem het terug. Nee - Jake wordt allerm minst vlak verbeeld. Scorsese geeft op bijna ontroerende wijze een inkijkje in zijn persoon en gedachtewereld. Geïmproviseerde gesprekjes tussen Jake en Joey (een rol van Joe Pesci) onthullen de broers LaMotta voor wie ze zijn; domheid, jaloezie, slechte humor en al. Sympathiek maakt het ze niet, wel levensecht. Op andere momenten maakt Scorsese het de kijker juist weer verdomd lastig om met zijn hoofdpersonages mee te leven. Na een verloren gevecht zit Jake verslagen in zijn kleedkamer. De camera maakt een cirkel door de ruimte, om te eindigen bij de spiegel, waar Jake zichzelf in de ogen kijkt. Vóór de scène zijn

dramatische hoogtepunt kent, het moment dat je medelijden met hem krijgt, wordt er onbarmhartig naar de volgende scène gesneden. Ook gebruikt Scorsese geen muziek om dergelijke momenten extra aan te zetten. De melodramatische score zit precies *tussen* de dramatische momenten in. En zit er wel muziek onder, dan een zoetsappig liedje, als ironisch commentaar op wat we te zien krijgen. Als Jake zijn broer en vrouw te lijf gaat, horen we Marilyn Monroe *Bye Bye Baby* zingen op de radio.

Pas helemaal aan het einde van de film, als Jake zijn carrière als bokser voor die als kroegbaas heeft ingeruild (en zijn sixpack voor een bierbuik), staat Scorsese ons toe om met hem mee te leven. Juist omdat we lang op dit moment hebben moeten wachten, zo lang dat we het eigenlijk niet meer verwacht hadden, is het gevoel van medelijden bijna ondraaglijk. De tragedie van "million dollar baby" Maggie zat 'm in het feit dat het noodlot haar overkwam. Maar het gegeven dat de zelfdestructieve Jake zijn eigen lot bepaalde, is uiteindelijk oneindig veel tragischer. De legendarisch brute bokswedstrijden uit *Raging Bull*, op magistrale wijze gefilmd, geknipt en van geluid voorzien, zijn zo gruwelijk dat ze lichamelijke reacties ontlokken: ineenkrimpen, terugdeinzen, wegstijven. Maar het moment dat de uitgezakte Jake, de loser, toegeeft aan zelfmedelijden en schuldgevoel is minstens zo intens. *Raging Bull* is geen sportfilm maar *Raging Bull* kijken toch zeker een sport op zich.





*Illustratie bij mijn "cryptocolumn" Slagschaduw voor Schokkend Nieuws*

## Kaufman vs. Goliath

Het beeld is zwart. Op de geluidsband horen we een monoloog; een waternival van twijfel, angst en fatalisme. 'Ik zou gelukkiger zijn als ik niet alles uitstelde. Het enige wat ik doe, is op mijn dikke reet zitten. Ik zou gelukkiger zijn als mijn reet niet zo dik was.' Dan komt een filmset in beeld, gefilmd in de schokkerige beelden van een "making of". 'On the set of *Being John Malkovich*, Summer 1998' lezen we. De hoofdrolspeler ('John Malkovich, Actor') spreekt cast en crew toe. Zijn natuurlijke zelfvertrouwen staat in schrill contrast met de dieponzekere woorden die we eerder hoorden. De woorden werden gesproken door 'Charlie Kaufman, Screenwriter', die nu wat rondscharrelt op de set. 'Jij daar, je bent in beeld. Ga van de set af.' Charlie Kaufman doet wat hem wordt gevraagd. Tot zover zijn rol in de making of van de film die hij zelf heeft geschreven.

De openingsscène van *Adaptation* (2002) wordt pas echt interessant als je weet dat het hier om de geënceneerde werkelijkheid gaat. Er is in de zomer van 1998 inderdaad een film opgenomen die *Being John Malkovich* heet. En degenen die ervoor verantwoordelijk waren, zijn dezelfde mensen die nu achter *Adaptation* zitten. Regie: Spike Jonze, script: Charlie Kaufman. Iedereen in dit mockumentary-fragment speelt zichzelf. Behalve Charlie Kaufman, die wordt gespeeld door Nicolas Cage. Een dikke, ineengedoken, kalende Nicolas Cage.

Zoals *Adaptation* met gemak "vier miljard en veertig jaar" teruggaat in de tijd om te laten zien hoe de mens - en vervolgens Charlie Kaufman - op aarde belandde, zo *rewind* ik net zo makkelijk naar het Italië van 1610. Na twee jaar op de vlucht te zijn geweest, keert de van moord verdachte schilder Caravaggio terug naar Rome, waar de paus hem pardon heeft verleend. Naar verluidt heeft hij een zoenoffer bij zich, het schilderij *David met het hoofd van Goliath*. Het Bijbelse duel tussen de jongen David en reus Goliath eindigt in een overwinning voor de *underdog*, met Goliaths hoofd als prijs. Echter, de verzwakte Caravaggio sterft voordat hij de kerk zijn schilderij kan aanbieden.

Dat er een verband zou zijn tussen *Adaptation*, Charlie Kaufmans postmoderne sprookje uit het nieuwste millennium, en *David met het hoofd van Goliath*, het schilderij dat wordt beschouwd als Caravaggio's laatste, lijkt op z'n zachtst gezegd stug. Toch is zijn er overeenkomsten. De meest voor de hand liggende: beiden zijn zelfportretten. De kop die hier in Davids hand bungelt, is gehavend, gekneusd, ontzield en doortrokken van één enkele emotie: schaamte. En toch herkennen we er een bekende in: Caravaggio zelf.

Was het anno 1610 gewoon om je op een zelfportret als mythisch of Bijbels figuur af te beelden, anno 2002 doet Kaufman het omgekeerde: hij vermomt zijn hoofdpersoon als zichzelf. Als was het een paspop, kleedt hij zijn personage in zijn naam, zijn beroep, zijn uiterlijk. Maar krijgen we ook de binnenkant van Charlie Kaufman te zien? Of is de paspop hol? Kaufmans zelfportret is grappig, sardonisch, slim - maar is het ook eerlijk? En is het wel een zelfportret? Door zich in zijn film op te voeren als een scenarioschrijver die zich in zijn film opvoert als een scenarioschrijver (et cetera, et cetera) portretteert Kaufman niet alleen de maker maar tevens het portret zelf. Waar Caravaggio's schilderij een zelfportret is, daar is *Adaptation* een zelfportret van een zelfportret; een film over zichzelf.

In Slate Magazine's recensie van *Adaptation* duikt het mooie Engelse woordje "self-loathing" op. En ook kunsthistoricus Timothy Wilson-Smith spreekt van een "element of self-disgust" als hij de walgende blik beschrijft die David in het schilderij van Caravaggio op Goliath werpt. Vreemd, op Wikipedia wordt diezelfde blik omschreven als "stangely sorrowful" en een andere historicus leest er het besef in dat er geen ontsnappen is aan het noodlot. Wat er ook in Davids ogen te lezen is, het heeft niets te maken met de triomf van een overwinnaar.

Caravaggio's schilderijen spelen vaak contrasten tegen elkaar uit: vers tegenover bedorven, jong tegenover oud, lelijk tegenover mooi, heilige tegenover zondaar. Hier lijkt hij Goliaths schuld te contrasteren met Davids onschuld. David is geschilderd in een houding die we vereenzelvigen met gerechtigheid: die van Vrouwe Justitia. Op zijn zwaard lezen we een reeks letters die verwijst naar het Latijn voor "nederigheid doodt trots". Maar ook David is nederig in het bijzijn van de dood: wat ik in zijn ogen zie, is medelijden. Dit gevecht kent geen winnaars.

Ook Kaufman ruilde trots in voor nederigheid. Zijn gelijknamige personage in *Adaptation* is onaantrekkelijk om vele redenen, waarvan onzekerheid waarschijnlijk de voornaamste is. Toch bekruipt je het gevoel dat Kaufmans zelfspot een trucje is. Lees je voorbij het woordje "self-loathing" in de eerder genoemde recensie van *Adaptation* in Slate Magazine dan lees je dat deze criticus de film niet alleen "full of self-loathing" vindt, maar ook "pleased with its own cleverness": een curieuze tegenstelling. 'Do I have an original thought in my head?' is de vraag waarmee Kaufman zijn film opent. Grappig. Maar waarom? Grappig omdat Kaufman met *Being John Malkovich* net de meest originele komedie van de jaren negentig heeft afgeleverd. Is de kern van Kaufmans grap dan zelfspot? Of ironie? Inderdaad, *Adaptation* is heel tevreden met zichzelf, het is zo'n film die zichzelf gelijk geeft. Niks zelfspot.

Want wat gebeurt er nou precies in *Adaptation*? Kaufman voert niet alleen zichzelf op maar ook een fictieve tweelingbroer, Donald, die óók scriptschrijver is. Waar Charlie intelligent en neurotisch is, daar is Donald simpel en sympathiek. Waar Charlie streeft naar integriteit en originaliteit, daar schrijft Donald zijn van uitgekauwde clichés vergeven scripts louter voor geld en roem. Hoe succesvoller Donald wordt, hoe meer Charlie worstelt met zijn eigen script, de verfilming van Susan Orleans non-fictieboek over John Laroche, een man die geobsedeerd is door een bepaalde orchideesoort. Charlie besluit die worsteling in zijn scenario te schrijven, hetgeen de film oplevert waarnaar we zitten te kijken. Want ja, Susan Orleans, John Laroche, het boek *The Orchid Thief*: ze bestaan allemaal echt.

Het vermengen van echt en niet-echt noemen we graag postmodern maar kent in andere vorm een langere geschiedenis. Caravaggio haalde net zo graag de werkelijkheid binnen in zijn schilderijen. Tegen de mode - en de wens van de kerk - in combineerde hij de verhalen uit de Bijbel met het leven van de straat, een plek waar hij zelf al te bekend mee was. Notoire straatlui stonden model voor heiligen, een verdrongen hoer werd afgebeeld als de dode Maria. Caravaggio's schaduwrijke schilderijen zijn één en al passie, overgave en bloedvergieten. Van heiligen maakte hij echte mensen, vieze voeten en al.

Het intellect van Charlie Kaufman versus de hartstocht van Caravaggio; David de rechter versus Goliath de veroordeelde; principiële Charlie versus *sell out* Donald; echt versus kunst. Dit is een verhaal van tegenpolen; tegenstanders zelfs. Maar - hoed je voor de *twist ending*. Zoals Dr. Jekyll en Mr. Hyde één en dezelfde zijn, zo vormen David en Goliath samen Caravaggio. Het zelfportret dat hij schilderde, toont het slagveld van een innerlijke tweestrijd.

Ook Charlie en Donald lijken één en dezelfde. Maar dan: plotwending! Het slot van *Adaptation* is een typisch *Hollywood ending*, inclusief de overwinning van een obstakel, de grootse ontknoping en de levensles. Dat het een bar slecht einde is, bewijst alleen maar Kaufmans punt: Hollywood is stom. Lees: Donald is stom. Donald blijkt geen onderdeel van Charlie maar de personificatie van hoe Hollywood Charlie graag zou zien: gespeend van intelligentie en integriteit. Meer dan een zelfportret is *Adaptation* een dikke middelvinger. Want Kaufman laat niet zozeer zichzelf zien, hij zet Hollywood te kijk. Hoe onaantrekkelijk en neurotisch ook, vergeleken bij zijn opdrachtgevers is hij cool. Terwijl Caravaggio het meest kwetsbare stukje van zijn ziel laat zien, verstopt Kaufman zich achter een ander. Vanuit die positie is het inderdaad makkelijk om een middelvinger op te steken.

## Bravoure

Negen is ze pas, toch mag actrice Quvenzhané Wallis al bogen op een Oscar-nominatie voor Beste Actrice, voor haar hoofdrol in *Beasts of the Southern Wild*. Op de avond van de uitreiking zag Wallis er gepast schattig uit en iedere keer dat er beelden van haar optreden in *Beasts...* vertoond werden, stak ze haar armen op triomfantelijke wijze in de lucht, in een gebaar dat het midden hield tussen het tonen van haar biceps en juichen voor zichzelf. Bloggend Amerika was verdeeld: de ene helft vond het gebaar alleen al een Oscar waard, de andere helft zag het als arrogant om jezelf *props* te geven, ook al ben je dan pas negen. Ik moet aan Wallis' gebaar denken als ik denk aan het werk van Guido van der Werve, de videokunstenaar wiens oeuvre in de afgelopen jaren consistent groeide en werd uitgediept.

Afgelopen zondag toog ik naar het Stedelijk Museum om Van der Werve's nieuwste film te zien, het 54 minuten durende *Nummer veertien, home*, dat recent in première ging op het Rotterdamse filmfestival en direct werd aangekocht door De Hallen en het Stedelijk. Elk heel uur wordt de film vertoond en om iets voor twee stond ik dan ook klaar om een plekje op een van de banken te veroveren. Andere bezoekers namen plaats op het zachte tapijt, of bleven op de gang staan. Kinderen ontdekten een spelletje: over de grond naar de andere kant van de ruimte rollen. Een jongen vleide zijn hoofd in de schoot van zijn vriendin. Een vader vroeg beleefd of hij met zijn zontje naast mij tegen de bank mocht leunen.

De hoofdmoot van *Nummer veertien, home* wordt gevormd door Van der Werve's onvoorstelbare atletische prestatie: een monstertriathlon van ruim 1500 kilometer. De triathlon - een tocht die achtereenvolgens gezwommen, gefietst en gerend wordt - begint in de Poolse Heiligkruiskerk en eindigt bij de Parijse begraafplaats Père Lachaise. Wat verbindt deze plaatsen? In de kerk in Warschau bevindt zich het hart van - de van oorsprong Poolse - componist Chopin, in Parijs ligt de rest van zijn lichaam begraven. Beelden van Van der Werve's *tour de force* worden doorsneden met plaatsen die de epische veldtocht van Alexander de Grote illustreren. Een derde locatie die de film bezoekt, is Papendrecht, waar Van der Werve's eigen epos ooit begon. Het overdonderend melancholische requiem dat de film begeleidt, werd door Van der Werve gecomponeerd.

Een jongensachtige bravoure, die even ontroerend als megalomaan is, tekent heel Van der Werve's oeuvre, van zijn overbekende *Nummer acht*, waarin hij voor een ijsbreker uitloopt, tot het obscuurdere *Nummer vijf (b)*, waarin hij letterlijk de wereld in zijn handen heeft, simpelweg door een handstand te doen. In heel zijn oeuvre steekt Van der Werve, net als Quvenzhané Wallis, zijn armen in de lucht en juicht

voor zichzelf. Niet omdat hij zo'n hoge pet van zichzelf op heeft maar omdat geloven dat je tot het allergrootste in staat bent de enige manier is om het allergrootste te bereiken.

In het donker haalde ik mijn notitieboekje tevoorschijn. Ik schreef de tegenstellingen op die ik uit *Nummer veertien*, *home* haalde: klein < > groot, naïviteit < > hoogmoed. Maar ook: lichaam < > geest. Die laatste combinatie wordt in de film echter niet als tegenstelling opgevoerd: Van der Werve doet juist een poging om de afstand tussen lichaam en geest te slechten, *letterlijk*. Met zijn triatlon tussen Warschau en Parijs maakte hij niet alleen de afstand tussen die twee steden concreet, hij verbond daarnaast een grootse lichamelijke prestatie (de triatlon) met een grootse geestelijke prestatie (het kunstwerk dat de triatlon opleverde).

*Credit roll*. Kinderen stonden op van de vloer en renden de gang op. Hun ouders scharrelden hun jassen bij elkaar. Nieuwe kunstliefhebbers stonden klaar om mijn plekje op de bank in te nemen. Pas toen ik opstond, realiseerde ik me wat de symboliek is van een tocht die van het hart van een kunstenaar naar zijn lichaam leidt. *Duh*, dacht ik nog.



*Illustratie bij mijn "cryptocolumn" Slagschaduw voor Schokkend Nieuws*

## Spel

Er zijn van die films die een lichtje in je hart ontsteken. Zo'n film is *Play* (Ruben Östlund, 2011) niet. Sterker nog, nadat ik de filmzaal aangeslagen verlaten had, fietste ik schichtig om me heen kijkend naar huis. Wat dat betreft kun je *Play* beschouwen als de anti-*Intouchables*, want waar die Franse komedie het verschil tussen zwart en blank probeert te slechten, daar lijkt diezelfde kloof in deze Zweedse *feel bad*-film juist groter dan ooit.

In *Play* zien we hoe een groepje zwarte jongetjes een groepje blanke jongetjes een mobieltje afhandig probeert te maken. Ze gebruiken daarbij geen dreigementen of geweld maar een handig psychologisch spelletje. Deze truc, die ook in het echt jarenlang werd uitgevoerd, draait om racisme. 'Je denkt toch niet dat ik je ga beroven?' vraagt een van de zwarte jongetjes uitdagend. 'Zeg dan ja!' roep ik in gedachten. Maar de oenige jongens zeggen helemaal niks, bang als ze zijn om voor racist uitgemaakt te worden. Bang om onbeleefd te zijn. Ja, *Play* gaat over racisme, over blank ongemak in de multiculturele samenleving en de dunne scheidslijn tussen xenofobie en exotisme. Maar de film gaat ook over iets heel anders, over pesten.

Ik moest er weer aan denken toen ik *Play* zag, aan hoe mijn zusje en ik een keer werden achtervolgd door een jongetje dat toch zeker drie of vier jaar jonger was dan wij. Het was begonnen in de botsauto's op De Dam, waar hij me steeds met zijn kleine mollige armpje probeerde aan te raken. Daarna was hij stomweg achter ons aan blijven lopen. En wij deden niets.

Waarom zeggen de blanke jongetjes in *Play* niet: 'Ja, we denken dat je ons gaat beroven'? Waarom vluchten ze niet? Waarom zijn ze überhaupt met de jongens in gesprek gegaan? Mijn zusje en ik overlegden fluisterend. We moesten het maar negeren, besloten we. Inmiddels weet ik: hoe banger je bent, hoe meer macht je aan je belager geeft. De jongens uit *Play* hebben alle macht van de wereld. Ze verdienen aan die macht - mobieltjes, geld; zelfs een spijkerbroek maken ze afhandig - maar boven alles spelen ze met die macht. Uit verveling. En gewoon, omdat ze die macht nu eenmaal gekregen hebben. Wie gaat er nu niet fietsen als hij een mountain bike heeft?

Hier en daar gaat *Play* de grens van de waarschijnlijkheid voorbij. Op die momenten voelt de film sensatiebelust, alsof Östlund uit was op controversie. (Hij bereikte overigens zijn doel: in Zweden barstte er naar aanleiding van de film volop discussie los.) Jammer, want juist de meer ambivalente scènes raken aan een tragische waarheid. Halverwege de film sluiten de blanke jongetjes een deal met hun belagers: als een van hen honderd pushups doet, mogen ze naar huis. Hoe meer pushups het blanke jongetje doet, hoe enthousiaster de



zwarte jongetjes worden. Ze moedigen hem aan, hopen oprecht dat het hem lukt om aan hun greep te ontsnappen. Eens te meer wordt duidelijk dat het de pestkoppen niet om dat mobieltje gaat. Deze jongens zijn geen monsters maar gewoon een stel verveelde kinderen. Het is dat besef dat deze scène zo schrijnend maakt.

Halverwege het Damrak draaide mijn zusje zich naar het mollige jongetje om. 'En nu laat je mijn zus met rust!' schreeuwde ze. Het jongetje schrok en droop af. Wij liepen snel door naar huis, stomverbaasd dat een instinctieve reactie meer effect had dan het in onze ogen beschaafde negeren. Misschien moeten we onze kinderen toch ook wat onbeleefdheid aanleren

## Homo spiritualis

Voor liefhebbers van grottekeningen is *Cave of Forgotten Dreams* een wonder van een documentaire. De enige manier om zo dichtbij de prachtige en zeer vroege tekeningen in de Franse Grotte Chauvet te komen is via deze film, aan de hand genomen door filmmaker Werner Herzog. Ik ben zelf zo'n liefhebber van prehistorische kunst, en het beeld van precies getekende dierenkoppen bij zaklamplicht bleef dan ook lang door mijn hoofd spoken. Toch is er iets wat nóg beter bleef plakken, namelijk een terloopse uitspraak van een van de *talking heads*. De context weet ik niet meer, alleen nog de quote. De mens is geen "homo sapiens", zei hij, geen alwetend wezen. We weten helemaal niks, we zijn "homo spiritualis".

Wij Nederlanders zouden de religie overwonnen hebben. Geloof is van de nieuwkomers: van de moslims, van de Polen die de leeglopende Katholieke kerken weer opvullen. Maar intussen schijnt Hapineez het bestlopende tijdschrift van het land te zijn en is het "geloven in *iets*" populair. Spiritualiteit is meer dan religie alleen; het is het geloof in lotsbestemming, in karma, in jinxen, in zielsverwanten, in een voortbestaan na de dood, in afkloppen of de goden verzoeken. Het is het idee dat dingen gebeuren "met een reden". Het idee dat alles "rond" is. Dat slechte mensen het op hun bord krijgen en goede mensen een happy end. Het is het idee dat er überhaupt een grens valt te trekken tussen goed en slecht.

Spiritualiteit is wat de mens onderscheidt van het dier, het is het ingebouwde mechanisme dat ervoor zorgt dat we ons door dit leven slepen hoewel dat maar één beloning kent: het onontkoombare niets aan het einde. Trots ben ik dat ik het mechanisme snap, zoals ik er als kind al genoeg in schepte blasé te doen over de dood. Ik snijd al het bijgeloof uit mijn leven, negeer voortekenen en leg me neer bij de zinloosheid van het bestaan. Ik doe niet aan "onderbuikgevoelens".

Maar dan gaat mijn vader dood, op het moment van schrijven is het precies een maand geleden. Tussen afscheid en uitvaart verandert mijn blik. Die is scherper, mijn gedachten helder. Ik kijk om me heen en ik zie louter symbolen. Alles heeft gewicht, alles heeft betekenis. Wanneer ik naast mijn zieke vader zit, zie ik door de patrijspoort van zijn woonboot de bloesem in de boom. Ik trek mijn camera en ik maak er een foto van, in deze dagen fotografeer ik meer dan ik in tijden heb gedaan. Niet met een reden, niet met een doel, maar uit een oerbehoefte. Zoals de drang van mijn voorouders die hun gedachten vormgaven op de wanden van rotsen en grotten.

Plotseling zie ik in alles een stukje van een puzzel die, eenmaal in elkaar gezet, bewijst dat de dood van mijn vader niet zinloos was.

Dus toch. Toch die ronde cirkel, dat happy end. Ook ik ben homo spiritualis: spiritualiteit maakt me mens én het maakt me kunstenaar. Want wat is kunst anders dan het zoeken naar een manier om het bestaan compleet te maken? Om met het bestrijden van de dood het leven zin te geven? *Alles is* ook rond natuurlijk, bedenk ik me ineens: naast het stof is er de kiem. Een mens gaat dood, de boom staat in bloei.

In de film *Fill the Void* komt een jonge vrouw te overlijden. Haar zus zal haar plaats innemen als echtgenote en moeder, de leegte vullen die zij achterlaat. De film speelt in het orthodox-joodse milieu van Tel Aviv, religie druipt van alle dialogen. Één zin krabbel ik in het donker in mijn notitieboekje: 'In tijden van zoveel smart voelen we de nabijheid van de almachtige.' Ik was niet eerder zo dichtbij de dood en wat ik voelde was niet God, maar het leven.

## Verjaardagskaaries

Het is Pasen en net als Jezus Christus ooit deed, doet mijn dvd-speler een huup-huup-barbatruc: nadat ik *The Dead* heb gekeken, kijk ik *Birth*.

*The Dead* is een film van John Huston, zijn laatste om precies te zijn. 'De beste James Joyce-verfilming ooit,' volgens een vriend. *The Dead* is namelijk het afsluitende (en volgens velen beste) verhaal uit Joyce's bundel *Dubliners*. (Maar dat terzijde.)

*The Dead* is eigenlijk een soort saaie film, zoals het verhaal van Joyce een soort saai verhaal is. Het is gemoedelijk, het kabbelt voort. We zijn op een feest in het Ierland van 1904. Het is gezellig, het is ongemakkelijk, er zijn discussies, er wordt gegeten. Er wordt een vreselijk deprimerend gedicht voorgedragen, een eeuwenoude Ierse ballade over het vreselijkste liefdesverdriet, dat ik kan horen noch lezen zonder koud te worden. (Overigens een speciale *touch* van Huston, dit gedicht; in Joyce's verhaal komt het niet voor.)

Maar dan - *plot twist!* De droefenis die Joyce door zijn verhaal vlocht, zinkt tot de bodem van een depressie. Het is een depressie met alles erop en eraan: a) een nieuw inzicht in de liefde; b) het besef dat het leven eindig is; c) sneeuwval tegen een onheilspellend donkere lucht.

Ik maak er een screenshot van, van die sneeuw die neerdaalt op een Iers kerkhof. Later die avond maak ik een screenshot van een besneeuwd kerkhof ergens in Manhattan, omstreeks 2004. Nicole Kidman staat op dat kerkhof, ze bezoekt haar overleden echtgenoot. Ik kijk *Birth*, een film van Jonathan Glazer. Het is moeilijk om het over die film te hebben zonder met *spoilers* te strooien. Ik ga het proberen.

Ik vind vooral het begin van *Birth* erg mooi, maar vooral omdat ik het einde al ken. Wat dan wel weer een mooie parallel vormt met Pasen: begin - einde - geboorte - dood. Een hardloper rent door Central Park. Een viaduct snijdt een ovaal uit het wit van de besneeuwde omgeving. Ik denk: wit - zwart - geboorte - dood. Ik denk ook: wat grappig, dat licht aan het einde van de tunnel, dat we associëren met de dood, zouden we dat niet net zo goed kunnen associëren met onze geboorte? Het licht aan het einde van de baarmoeder, *so to speak?* In krullerige letters verschijnt de titel van de film in beeld: BIRTH. (Ik maak er een screenshot van.) De hardloper rent onder een tweede viaduct door. Hij haalt het einde van de tunnel niet: hij valt neer en gaat dood.

Ik denk niet dat *Birth* over de dood gaat, of over geboorte, of over het compromis tussen die twee: reïncarnatie. De film gaat over (*bear with me here*) mensen die zich niet op hun plek

voelen in het leven dat ze leiden. Anna (Kidman) heeft de dood van haar man nooit kunnen accepteren maar houdt de schijn moedig op. De tienjarige Sean, die in Anna's leven opduikt en beweert dat hij haar dode echtgenoot is, vindt geen aansluiting bij leeftijdsgenootjes, voelt zich ongemakkelijk in het arbeidersmilieu van zijn ouders.

Anna doet het licht uit. Ze komt binnen met een taart in haar handen, de vele kaarsjes oplichtend in de duisternis. Ik denk: licht - leven. De kaarsjes worden uitgeblazen: donker - dood. Jarig zijn is vieren dat je geboren bent (dat je leeft) én rouwen omdat je ouder wordt (en doodgaat).

Het feest uit *The Dead* wordt gegeven door twee bejaarde zussen die ongehuwd zijn gebleven. Een van de zussen zingt met wankele stem en zonder enig besef van ironie een lied dat *Arrayed for the Bridal* heet, "opgedoft voor de bruiloft". De bejaarde vrouw, een maagd, zal tevreden sterven. Anna, die liefde heeft gekend en verloren, rent in haar (*spoiler!*) bruidsjurk de (*spoiler!*) zee in. Meer dan over de dood gaan beide films over de illusie van de liefde.

Het oude Ierse gedicht dat in *The Dead* wordt voorgedragen (naar het Engels vertaald door Lady Augusta Gregory) eindigt in een hartverscheurend:

*My heart is as black as the blackness of the sloe,  
or as the black coal that is on the smith's forge;  
or as the sole of a shoe left in white halls;  
it was you put that darkness over my life.*

*You have taken the east from me, you have taken the  
west from me;  
you have taken what is before me and what is behind  
me;  
you have taken the moon, you have taken the sun from  
me;  
and my fear is great that you have taken God from me!*

# THE DEAD



## Verdwaald in Hollywood

Grijs vult het beeld. Langzaam beweegt de camera naar achteren en onthult de tekst die op de zijkant van een stoep gestencild staat: SUNSET BLVD. De camera pauzeert kortstondig, hysterische blazers geven aan: dit verhaal heeft geen *happy ending*. De camera beweegt verder naar achteren, Sunset Boulevard over: de straat waar Hollywood ooit zijn eerste studio bouwde. De beweging van de camera herinnert aan een neerwaartse spiraal. Gauw zullen we kennismaken met onze protagonist: een dode schrijver, *face down* in een zwembad. Billy Wilder, regisseur en co-scenarist van *Sunset Boulevard* (1950), doet er niet lang over om zijn boodschap mee te geven: Hollywood eet je levend op.

Ook *Mulholland Dr.* (2001), een andere film die werd vernoemd naar een van Hollywoods beroemde straten, opent - na twee mysterieuze preludes - met het bijbehorende straatnaambordje. De camera zakt af naar de weg en begint een zwarte limousine te volgen. De camera lijkt te zweven, een stuk boven de auto. Wordt de auto soms gevolgd door een geest? In tegenstelling tot de bombastische, urgente *score* van *Sunset Boulevard* is de muziek die onder deze openingsscène is gezet melancholisch, slepend, *creepy*. Is het het noodlot zelf dat de limousine achtervolgt?

Het moge duidelijk zijn dat beide films, het als klassieker gekenmerkte *Sunset Boulevard* en David Lynch' cultfilm *Mulholland Dr.*, over de schaduwzijde van Hollywood handelen. Of, in Lynch' eigen woorden, over "het rottingsproces in een stad van dodelijke illusies." Wilders *Sunset Boulevard* draait om Joe, een verbitterde scriptschrijver die maar niet aan de bak komt. Per toeval komt hij in contact met Norma Desmond, diva uit de tijd van de stomme film maar inmiddels vergeten door zowel publiek als filmindustrie. Samen met haar vreemde butler houdt ze de illusie in stand dat ze nog van enige betekenis is.

In *Mulholland Dr.* draait het om naïeve Betty, die naar Hollywood is gekomen om beroemd te worden. Op haar eerste dag in L.A. ontmoet ze de aan geheugenverlies leidende Rita, *damsel in distress* en *femme fatale* ineen. Op typisch Lynchiaanse wijze ontspoot de plot vervolgens dusdanig dat het met geen mogelijkheid valt na te vertellen. Personages wisselen van persoonlijkheid, dezelfde namen blijken bij andere personen te horen, dromen gaan over in de realiteit en vice versa, en dan is er nog iets met een blauwe sleutel die toegang lijkt te geven aan een parallel universum.

Wanhopige antihelden, gedoe met geheugenverlies, immorele keuzes, vervreemding, obsessie en - bovenal - de ontmaskering van Amerika's inktzwarte schaduwzijde: al deze elementen zijn kenmerkend voor de *film noir*, de naam die

werd gegeven aan de paar honderd cynische thrillers die tussen de vroege jaren 40 en late jaren 50 werden gemaakt. Ook een belangrijk sleutelwoord als je het over *film noir* hebt: het noodlot, dat achter de noir-held aan zweeft als de camera in *Mulholland Dr.*, het moment afwachtend waarop het toe zal slaan.

In hun inleiding van *Film Noir: The Encyclopedia* schrijven Elizabeth Ward en Alain Silver over hoe datzelfde noodlot het onderscheid maakt tussen het gedachtegoed van de film noir en het existentialisme. Beide filosofieën gaan uit van een universum dat onverschillig, of zelfs vijandig is. Het is wat Albert Camus, hoogpriester van het existentialisme, "het absurde" noemde. Echter, existentialisme gaat tevens over vrije wil. Om Wikipedia aan te halen: 'Het existentialisme beschouwt iedere persoon als een uniek wezen, verantwoordelijk voor eigen daden en eigen lot.' De protagonisten uit de film noir zijn weliswaar resoluut in hun optreden en beslissingen maar hun vechtlust is tevergeefs: hun - vaak fatale - lot is onontkoombaar. Ward en Silver wijzen met merkbaar genoeg op de vele titels van film noir-films die deze nihilistische filosofie verraden: *Journey into Fear*, *Framed*, *Desperate*, *Caged*, *Nobody Lives Forever*.

*Sunset Boulevard* wordt officieel onder de noirs geschaard, ook al kent de film net zo goed elementen uit het melodrama, de zwarte komedie en de horror. *Mulholland Dr.* valt op zijn beurt wél onmiskenbaar in de categorie *neo-noir*, het postmoderne broertje van de film noir. De periode van de film noir eindigde iets voor de jaren 60, toen het publiek verlangde naar films in kleur en op breder formaat, en nieuwe problemen en waarden hun intrede deden in de maatschappij. De thema's en visuele stijlmiddelen uit de film noir bleven weliswaar terugkeren op het witte doek maar geen van deze films was overtuigend als pure noir. Pas na 1970 werden dergelijke films als onderdeel van een heel nieuw genre herkend: de neo-noir.

In de jaren 70 kregen we bijvoorbeeld Robert Altmans *The Long Goodbye* voorgeschoteld, met een protagonist (noir-held Philip Marlowe) die eerder tragikomisch is dan *hard-boiled*. In de jaren 80 deden we het met Brian De Palma's dik aangezette *Dressed to Kill*, een visuele opera in pasteltinten. In de jaren 90 waren het meer serieuze neo-noirs als *Basic Instinct*, *Se7en* en *L.A. Confidential*. En de jaren 2000 gingen van start met *Mulholland Dr.*, niet David Lynch' eerste neo-noir (dat waren *Blue Velvet* en *Lost Highway*), wel zijn meest overtuigende. Wat deze film vooral zo noir maakt, is weer dat vervloekte noodlot. Wat voor keuzes de personages ook maken, een *unhappy ending* is onontkoombaar. Er is geen weg terug over Mulholland Drive, ook niet via Sunset Boulevard.





## Dochters en robots

*Let op: dit stuk bevat spoilers*

Ergens in de toekomst wordt een robot gebouwd. De robot is een jongetje en hij is geprogrammeerd om van zijn moeder te houden - maar kan zijn moeder wel van hem houden? Kan een mens liefde geven aan een robot?

Nee, luidt het antwoord in Spielbergs *A.I. Artificial Intelligence* (2001). En samenwonen gaat ook al niet echt lekker. Het robotjongetje in kwestie wordt uiteindelijk weggestuurd en heeft vanaf dat moment nog maar één wens, nog maar één doel in zijn eeuwigdurende schijnleven: terug naar mama toe. Maar dan moet hij eerst een echt jongetje worden. Hoe deed Pinokkio dat ook alweer? Simpel. De blauwe fee vervulde zijn wens.

Subiet verandert de scifi-thriller in een avonturenfilm en gaat het robotkind op zoek naar de blauwe fee. Hij vindt haar uiteindelijk onder water, in een overstroomd Manhattan. Een echte fee is ze niet, slechts een standbeeld in een pretpark. Maar de robot weet niet beter, hij vraagt haar of ze een echte jongen van hem wil maken. En dan vraagt hij het nog eens. En nog eens. En nog eens. Zo herhaalt hij zijn wens tot in de eeuwigheid, met een hartbrekend hoopvolle glimlach op zijn schattige robotgezichtje.

Hier had *A.I.* moeten natuurlijk moeten eindigen, maar Spielberg deed liever een *happy end*. De wens van het robotjongetje komt uit, *sort of*, en hij eindigt in de armen van zijn moeder. Of althans, de illusie van zijn moeder. Is dit einde echt zoveel meer *happy* dan de eerdergenoemde scène met de blauwe fee? Ook in die scène stelt het robotjongetje zich tevreden met een illusie: de illusie dat zijn wens zal uitkomen.

Ineens herinner ik me het interview dat RTL Boulevard laatst met Mitch Winehouse had, de vader van de vorig jaar overleden Amy Winehouse. Hij vertelt dat hij nog eens een sms'je gestuurd naar Amy's telefoon gestuurd heeft, ná haar overlijden. Hij schreef: Wanneer kom je thuis?

Mitch Winehouse is een nuchtere man, dat zie je. Maar ook nuchtere mannen doen een wens als ze de blauwe fee tegenkomen, zolang die wens maar sterk genoeg is. Rouw doet gekke dingen met je, verklaart Mitch Winehouse het zelf. Even, heel even, gelooft hij dat zijn wens vervuld zal worden. Dat zijn dochter thuiskomt. Of terugsms't: Ben iets later, zie je zo.

Het sms'je van Mitch Winehouse aan zijn dode dochter zie ik weerspiegeld in het robotjongetje dat met glimmende ogen aan de blauwe fee blijft vragen: Maak je een echt jongetje van mij?

Allebei hopen ze, tegen beter weten in en zonder resultaat.  
Spielberg zag er geen *happy end* in. Ik wel.



*Illustratie bij mijn "cryptocolumn" Slagschaduw voor Schokkend Nieuws*

## Heimwee

Terrence Malick - steek je vinger op als je vóór *The Tree of Life* van hem gehoord had. Sorry, dat is flauw. De filmmaker doet natuurlijk al langer van zich spreken: in 2005 ging er onder film liefhebbers nog gejuich op bij het verschijnen van zijn *The New World*. Maar de hiaten in Malicks cv (tussen zijn tweede en derde film zaten maar liefs twee decennia) zorgden er wel voor dat een hele generatie nog nooit van de man gehoord had tegen de tijd dat *The Tree of Life* uitkwam (en dat andere generaties de filmmaker stomweg vergeten waren).

Maar in 2011 lag de naam Malick plotseling weer op onze lippen. *The Tree of Life*, een spiritueel epos dat een particulier familieverhaal aan het ontstaan van de aarde koppelt, was dan wel niet ieders *cup of tea*, toch werd het een arthouse-sensatie; een van die films die je gezien moest hebben. Malick heeft de smaak te pakken want een jaar later heeft hij alweer een nieuwe film af, *To the Wonder*. En dan staan er nog eens drie andere op stapel.

Het begon ooit met *Badlands* (1973), een film die weliswaar typische Malick-thema's bevat (de natuur, de dood, de paradox van liefde die hand in hand gaat met geweld) maar die zowel wat vorm als verhaal betreft eerder in het straatje van *seventies*-cinema past dan in dat van Malick. De ironische afstand, de morele ambiguïteit van de twee hoofdpersonen (een jong stel op een *killing spree*) en de aan de *nouvelle vague* refererende beeldtaal en montage zijn typerend voor het New Hollywood van de jaren 60 en 70 en keren niet terug in Malicks latere werk. In 1978 kwam Malick opnieuw voor de dag met een film over een stel op de vlucht, *Days of Heaven*. Echter, de losse vertelstructuur, het minimum aan dialoog en de overweldigende natuuroptnamen maakten van *Days of Heaven* een compleet andere film dan *Badlands* en toonde voor het eerst het werkelijke handschrift van de meester.

Volgden nog *The Thin Red Line* (1998), een filosofisch oorlogsepos over de Slag om Guadalcanal, en het eerder genoemde *The New World*, Malicks interpretatie van de legenden van indianenprinses Pocahontas en de Britse kolonist John Smith. *The New World*, misschien wel Malicks minst geprezen film, markeerde zijn eerste samenwerking met cameraman Emmanuel Lubezki. Lubezki gaat echter pas goed los bij *The Tree of Life*, met schommelende, zwierende en tollende camerabewegingen die het verhaal boven het aardse uittillen. Dezelfde behandeling kreeg ook *To the Wonder*. Vaak valt het woord 'dromerig' als over het werk van Malick wordt geschreven, ook vanwege zijn vaste gebruik van een voice-over, die de bijbehorende beelden niet uitlegt maar juist nog eens extra in sluiers hult. Mij doen Malicks films eerder aan een spookwereld denken waarin de setting klopt maar de personages niet. De *everymen* die Malick ons laat zien, lijken geen relatie aan te kunnen gaan met hun omgeving.

Het woord 'spookwereld' blijft door mijn hoofd gaan terwijl ik Malicks films één voor één en in chronologische volgorde terugkijk, een weeklange sessie die wordt afgesloten met *To the Wonder*. Er voegt zich een tweede woord bij: 'ontheemding'. Ik denk aan de Pocahontas-figuur uit *The New World*, die terechtkomt in de 'beschaafde' cultuur van de Britten. Ik denk aan de soldaten in

vijandelijk gebied in *The Thin Red Line*. *To the Wonder* vertelt het verhaal van een jonge Française die met haar dochter naar het Amerika van haar geliefde verhuist. De verliefdheid wordt al snel overstemd door de frustratie van de dochter, de twijfel van de man, onzekerheid van de vrouw.

Maar het gevoel van ontheemding dat uit Malicks werk spreekt, strekt voorbij deze letterlijke voorbeelden. De filmmaker toont ontheemding als een constante *state of being*, en de (westerse) mens als onthecht. Malicks personages zijn nooit gelukkiger dan wanneer ze zwemmen, realiseer ik me. Wanneer ze door een veld waden (na de graanvelden van *Days of Heaven* en de maïsvelden van *The New World* houden ook de geliefden van *To the Wonder* zich weer in eindeloze velden op), wanneer ze zich al schommelend door de wind omhullen. Malicks ontheemding gaat over de mens die niet het contact met de natuur kwijt is.

"Oh my soul, let me be in you now," zo wordt er aan het slot van *The Thin Red Line* verzucht. Die ziel, dat is de natuur. *The New World* sluit af met de dood van Pocahontas, in het Engelse Gravesend waar de heggen tot geometrische vormen zijn gesnoeid en de lucht zwaar van grijstinten op de horizon leunt. Pocahontas rent tussen de dode bladeren, koelt zich met het water uit de sloot. De zon piept tussen de bladeren van de bomen door, het water van de rivier maakt de stenen uit de bedding zacht en rond. Wagners *Das Rheingold* cirkelt rond en rond en rond, bomen reiken naar de lucht. Nooit werd de dood zo troostrijk verbeeld. Want wat is sterven anders dan - tot stof, tot as, tot aarde - terug te keren naar de natuur? In de dood wordt onze heimwee gesust.

**B**



[basjeboer.nl](http://basjeboer.nl)

[basjeboer.tumblr.com](http://basjeboer.tumblr.com)

[twitter.com/basjeboer](https://twitter.com/basjeboer)