



De wondere wereld van Alex van Warmerdam: absurdisme in de eigentijdse Nederlandse film

Loes Nas
Departement Engels
Universiteit van Wes-Kaapland
BELLVILLE
E-pos: lnas@uwc.ac.za
loesnas@iafrica.com

Abstract

The wondrous world of Alex van Warmerdam: Absurdism in contemporary Dutch cinema

*The main focus of this article is an introduction to the oeuvre of Dutch filmmaker Alex van Warmerdam, by concentrating on his first two feature films: **Abel** (1986) and **De noorderlingen** (1992). These films, setting a new absurdist trend, signalled the coming-of-age of Dutch cinema. In an article that appeared in 1986 in the then trend-setting cultural magazine *De Haagse Post*, Van Warmerdam's first film was hailed as "grotesque fool's wisdom," elevated "to the level of supreme law" whereby "pathetic jerkiness was staged in a revealing manner" (Rooduijn, 1986: 35). Dutch audiences proved receptive to this new cinematic style and became appreciative of the filmmaker's demythologization of the snugness of the "good old days" which had up to then characterized the post-war reconstruction period.*

*After situating both **Abel** and **De noorderlingen** within the context of contemporary Dutch cinema and television, as well as within the filmmaker's cinematic oeuvre, the article will introduce Alex van Warmerdam's background and closely analyse both films. Finally it will be argued that Van Warmerdam's films force Dutch audiences to take an ironic, critical look at themselves, a new take in Dutch cinema that has also found approval abroad.*

1. Introductie

De Nederlandse speelfilm maakt sinds het midden van de jaren '80 een bloeiperiode door die in eerste instantie in 1996 culmineerde in een Oscar voor de beste buitenlandse film, *Antonia*, geregisseerd door Marleen Gorris. Deze trend zette zich daarna in 1998 door met een Oscar voor *Karakter*, door Mike van Diem, een verfilming van het gelijknamige boek van Bordewijk. Het meest recente succes behaalde regisseur en hoofdrolspeler Jeroen Krabbé in het voorjaar van 1998 met de Gouden Beer van het Filmfestival in Berlijn voor de film *Left Luggage*, naar de autobiografische roman *Twee koffers vol* van Carl Friedmann. En op het moment van schrijven van dit artikel dingt opnieuw een Nederlandse film, *De Poolse bruid* van regisseur Karim Traïdia naar een Oscar in de categorie voor beste buitenlandse film.

Ook de films van Alex van Warmerdam zijn regelmatig in de prijzen gevallen. Van Warmerdam debuteerde in 1986 met *Abel*, waarvoor hij twee maal een Gouden Kalf (de Nederlandse Oscar) won: voor de Beste Film en voor de Beste Regie. In 1992 regisseerde hij *De noorderlingen* waarmee hij opnieuw een Gouden Kalf binnenhaalde voor de Beste Regie. Bovendien vergaarde deze film drie Felixen, de Europese versie van de Oscar. In 1996 verscheen *De jurk*, die in Venetië de prijs van de internationale filmkritiek won en tijdens het Filmfestival in Rotterdam de Prijs van de Nederlandse Filmcritici. Zijn laatste film, *Kleine Teun*, die in 1998 uitkwam, werd geselecteerd voor *Un Certain Regard*, een nevensectie van de officiële competitie op het Filmfestival van Cannes (Temmerman, 1998:404).

Met zijn twee eerste speelfilms *Abel* en *De noorderlingen* zette Van Warmerdam een nieuwe toon voor de Nederlandse speelfilm, een toon die gekenmerkt wordt door absurde humor, een fenomeen dat voorheen nog niet in Nederlandse speelfilms voorgekomen was. Op de televisie was het verschijnsel parodie en absurde humor wel bekend, met name door VPRO-programma's zoals *Het simplisties verbond* en *Keek op de week* van Kees van Kooten en Wim de Bie, *Theo & Thea*, *Kreatief met kurk* en *Borreltijd* van Tosca Niterink en Arjan Ederveen,¹ en *Jiskefet* en *Debiteuren Crediteuren* van Herman Koch, Michiel Romeyn en Kees Prins,² maar in de bioscoop kreeg het Nederlandse publiek voornamelijk realistische producten voorgeschoteld, zoals *Turks fruit*, *De lift* en *De kleine blonde dood*, of platte humor zoals in *Flodder*, *Schatjes* en *Spetters*.

1 Het interview met Arjan Ederveen in *De Groene Amsterdammer* van 27 augustus 1997, getiteld "Echte televisie," geeft een goed beeld van dit soort televisie. Het artikel kan gevonden worden via: http://www.groene.nl/1997/35/mj_ederveen.html.

2 Samples van het programma *Jiskefet* kunnen beluisterd worden via het Internet. Surf naar webpagina: <http://www.web.nl.net/users/A.Schreuders/jsaminh.htm>.

Van Warmerdams derde speelfilm, *De jurk*, uitgekomen in 1996, volgt de omzwervingen van een zomerjurk en de vrouwen in deze jurk. Dit genre staat ook wel bekend als volgfilm. De jurk reist in de film van het ene personage naar het andere, waardoor allerlei verhalen ontstaan waarvan de kijker maar een gedeelte te zien krijgt. Niet de personen die de jurk dragen, maar de jurk zelf wordt gevolgd van conceptie tot destructie. In vergelijking met de andere films van Van Warmerdam is dit zijn meest realistische film.

In Van Warmerdams vierde film, *Kleine Teun*,³ uit 1998, volgt de kijker een analfabete boer, wiens vrouw Keet er genoeg van heeft hem televisieondertitels te moeten voorlezen. Ze laat de jonge onderwijzeres Lena uit de stad komen om hem te leren lezen en schrijven. Brands stugge onwil tegen die lessen gaat gepaard met een groeiende interesse voor Lena zelf, wat resulteert in een vreemde driehoeksverhouding. Na haar aanvankelijke afweer ontstaat er een relatie tussen Brand en Lena waartegen Keet, die deze verhouding met lede ogen aanziet, niets weet te beginnen. Dan bedenkt ze dat Brand bij Lena het kind moet maken dat ze zelf niet kan baren. Zo komt de kleine Teun ter wereld. Tussen beide vrouwen ontspint zich een machtsstrijd waarbij het lijkt alsof alle middelen zijn toegestaan en waarbij boer Brand helemaal de controle (die hij toch al niet had) verliest (Temmerman, 1998:410). Met een handeling die zelden van het boerenerf komt, ontwikkelt de driehoeksverhouding zich van weerbarstige klucht tot een verwarrend steekspel met een fatale climax (Van Ieperen, 1998:36). Volgens Temmerman (1998:410) spelen hier “grappige ernst (onder meer door de karikaturale ouderwetsheid van de dialogen) en grimmige treurigheid opnieuw een bevreemdend, absurd spel met elkaar,” volgens het recept dat Van Warmerdam al eerder in zijn twee eerste films toepaste.

2. De regisseur en zijn achtergrond

Alex van Warmerdam werd op 14 augustus 1952 in Haarlem geboren. Kort daarna verhuisde het gezin Van Warmerdam naar 's-Hertogenbosch waar zijn vader een semi-artistiek beroep had: hij was er toneelmeester en decorbouwer. De jonge Alex groeide met twee zussen en twee broers op in een nieuwbouwwijk waar nog druk gebouwd werd (Bastiaanssen, 1992:54), een zelfde soort onvoltooide nieuwbouwwijk als we later in *De noorderlingen* tegenkomen. Tijdens zijn puberteit verhuisde het gezin naar IJmuiden. Hier richtte Van Warmerdam sr. het Witte Tejater-plan op, een experimentele vorm van toneel

3 De film *Kleine Teun* is gebaseerd op het toneelstuk met dezelfde naam dat in 1996 door het gezelschap van Van Warmerdam, *De Mexicaanse hond*, op de planken werd gebracht. Van Warmerdam schreef en regisseerde dit huwelijksdrama, terwijl hij ook de muziek en het decor voor zijn rekening nam. In de filmversie speelt Van Warmerdam, in tegenstelling tot in de toneelversie, zelf de hoofdrol. Het toneelstuk was volgens Van Warmerdam “een soort proeftuin voor de film” (Temmerman, 1998:409).

waarbij spelers en publiek op het podium zaten, en gaf hij er leiding aan theaterworkshops (Bastiaanssen, 1992:56).

Na de middelbare school volgde Alex een opleiding tot schilder aan de kunstacademie in Amsterdam. Hoewel hij na zijn studie nog geëxposeerd heeft, raakte hij al snel bij theaterproducties betrokken waar hij décors, scèneschetsen en affiches maakte. Het schilderen raakte langzamerhand geheel op de achtergrond, en het vormgeven van theater en film werd steeds belangrijker: zo is hij verantwoordelijk voor alle storyboards van *Kleine Teun*, die hij shot voor shot heeft uitgetekend (Van Ieperen, 1998:37).

Het repressieve, burgerlijke tijdperk waarin Van Warmerdam opgroeide, is sfeerbepalend voor zijn films. Over zijn jeugd merkte hij in een interview in *Vrij Nederland* op:

Wij zijn geheel in de aard van de tijd opgevoed: netjes, braaf, katholiek. ... Heel burgerlijk. Maar toch ook wel artistiek. Ik vond de jaren vijftig en begin jaren zestig tamelijk benauwend, die strikt geregelde samenleving. Als oudste kind had ik ook nog de ondankbare taak de grenzen te verleggen (Bastiaanssen, 1992:54).

De beklemmende sfeer die typerend was voor de tijd van de wederopbouw – denk bijvoorbeeld ook aan *De avonden* van Gerard (van het) Reve – zou later de achtergrond vormen van het verhaal in *De noorderlingen*. Van Warmerdam zegt hierover:

De mensen in *De noorderlingen* waren gevangen in het burgerdom. Mijn jeugd, de jaren vijftig, was daar het bolwerk van. Regels, wetten, angsten. Een gesloten wereld. Om half zes eten en dan naar bed. Mijn jeugd was wachten tot ik volwassen was. Wachten tot ik vrij zou zijn. Zo heb ik dat toen al ervaren (Van der Klugt, 1996:62).

Theater heeft door het beroep van hun vader altijd een grote rol gespeeld in het gezin Van Warmerdam. Net als Alex raakten zijn broers Mark en Vincent op jonge leeftijd bij het theater betrokken: van het begin van de jaren '70 tot 1980 bij *Hauser Orkater*, een op popmuziek gegrondvest muziektheater dat door *Le Monde* tijdens een van hun succesvolle Franse toernees wel eens omschreven werd als “elf Buster Keatons op bezoek bij Samuel Beckett” (Rooduijn, 1986:37) en vanaf 1980 bij *De Mexicaanse hond*, een absurdistisch toneelgezelschap, met een repertoire dat als een combinatie van Sam Shepard en Ionesco omschreven kan worden. “Toen we nog thuis woonden,” zegt Alex, “zaten we thuis aan tafel alleen maar over toneel te praten. Al vrij snel tekende zich daar een soort verhouding af, zoals die in *De Mexicaanse hond* is uitgekristalliseerd. Vincent is de muzikant en componist, Mark organiseert en acteert en ik ben de schrijver en regisseur” (Bastiaanssen, 1992:54).

Van Warmerdam ziet ondanks zijn filmwerk het theater nog steeds als zijn basis:

Dat is eigenlijk mijn werk. Theater maak je ook makkelijker, spontaner, sneller. Daar hoeft je niet allerlei fondsen voor bij elkaar te schrapen en niet urenlang te vergaderen. Natuurlijk wil ik graag meer films maken, maar een film kost gewoon tijd (Temmerman, 1998:409).

In een recent interview in *Vrij Nederland* bekent hij echter dat het er steeds meer op gaat lijken dat “film gaat winnen” (Van der Klugt, 1996:38). Het is dan ook niet verwonderlijk dat *Kleine Teun* relatief kort op *De jurk* volgde.

Van Warmerdam werkt bij al zijn producties samen met zijn vrouw Annet Malherbe en zijn broers: Vincent is betrokken bij de regie als assistent en Mark bij de montage. Verder geniet Vincent ook bekendheid als gitarist en componist; zo is hij onder andere verantwoordelijk voor de muziek van *De noorderlingen*. Alex van Warmerdam over zijn broer: “Bij *De noorderlingen* was de opdracht: zo karig mogelijk met muziek. Dat vindt Vincent prachtig, hij houdt er zelf ook niet van overall een muziekje onder te zetten” (Bastiaanssen, 1992:55). Het resultaat is gestileerde muziek die door het gebruik van schrale, kale tonen in sterke mate aan de sfeerbepalende vervreemdingseffecten in de film bijdraagt.

2.1 Invloeden

In 1996 ontmoet Van Warmerdam voor het eerst de beroemde Nederlandse filmregisseur Bert Haanstra, bekend van films als *Fanfare*, *Zoo* en *Alleman*. Hij bekent aan Haanstra zijn films niet eerder gezien te hebben en ze een verrassing te vinden. Ze spreken hem aan omdat het humoristische films zijn waarin de cliché's worden vermeden (Van Warmerdam, 1996:24).

Als zijn grote voorbeelden noemt Van Warmerdam echter Luis Buñuel en Federico Fellini, omdat deze filmers hem het besef bijbrachten dat film een middel is waarbij in principe alles kan; dit in tegenstelling tot de meeste films die commerciële producten zijn waar hij niets mee heeft: “Die consumeer ik als amusement, zoals je naar de kermis gaat,” maar “de manier van denken van de oude Buñuel heeft alles met vrijheid te maken” (Van der Klugt, 1996:62). Jan Temmerman (1998:403) omschrijft het werk van Van Warmerdam als “Jacques Tati in een toneelstuk van Ionesco”.

Verder bekent hij beïnvloed te zijn door Hitchcock's manier van denken over helderheid; in *Abel* bijvoorbeeld is de invloed van Hitchcock's *Rear Window* onmiskenbaar, getuige alleen al de openingsscènes van de film waarin Abel zijn burens met een verrekijker bespiedt. Door deze overburen te vangen in geïsoleerde frames wordt het de kijker onmiddellijk duidelijk dat isolatie, en vervreemding als gevolg, een van de thema's van de film zal zijn.

2.2 Locaties

Op de vraag hoe hij aan het materiaal en de vreemde locaties voor zijn films komt, zegt Van Warmerdam dat “alles wat hij schrijft niet verzonnen is. Ik heb het altijd ergens gezien, het zijn herinneringen, soms van gisteren. In ieder geval heeft het altijd bestaan. Ik heb iets meegemaakt en dat zit dan in een film” (Van der Klugt, 1996:62).

Zijn locaties zijn vaak raadselachtig, of vormen een isolement. In *De jurk* maakt de treinconducteur die door een vrouwelijke passagier geobsedeerd is, uiteindelijk een afspraak met haar bij een verafgelegen gemeaal dat in de buurt van IJmuiden staat. Van Warmerdam:

In *De jurk* spreken de mensen niet af bij *De Bijenkorf* of in een café, maar bij een gemeaal. ... Ik kom er al jaren langs en heb het altijd een goede plek gevonden. Als het in de film uiteindelijk op een afspraak uitdraait, ... kan dat mooi bij dat gemeaal. Het is een geheime plek. Je spreekt vaak af op een geheime plek (Van der Klugt, 1996:62).

Zo ook speelt *De noorderlingen* in een geïsoleerde omgeving, een halfafgebouwde nieuwbouwwijk aan de rand van een donker bos. Het bos vervult de rol van geheime plek in de film: “Ik hou wel van geheime plekken,” zegt Van Warmerdam,

dat is terug te voeren op mijn jeugd. De sprookjes van Grimm spraken me altijd erg aan. En het bos in *De noorderlingen* ... Ik haat bossen, privé dan, hè. In een bos op vakantie gaan vind ik zo ongeveer het ergste wat er is. Gesloten. Als het regent en de regen houdt op, dan regent het in het bos nog een uur na. Je horizon is weg. Maar als dramatische plek is het geweldig. Zo'n stikdonker dennebos met zo'n gesloten naaldendek, daar kan van alles in gebeuren. Herinneringen, dromen, alles loopt in elkaar over (Van der Klugt, 1996:62).

Of het nu een flat of huis in een nieuwbouwwijk, een afgelegen gemeaal of een verlaten plek in de polder is, Van Warmerdams locaties krijgen zonder uitzondering door hun geheimzinnigheid een toegevoegde dimensie waarbij de term “geheimzinnig” ook letterlijk blijkt opgevat te kunnen worden, wanneer het in de twee elementen “geheim” en “zinnig” opgesplitst wordt. “Zinnig” verwijst dan niet naar het “verstandige” of “redelijke,” maar eerder naar “zinnigheid” in de betekenis van “lust” of “begeerte.”

3. Abel

Abel speelt zich af in de winter, rond Oud en Nieuw. Buiten sneeuwt het. Het is eind jaren '50, begin jaren '60, in een hoogbouwwijk in een niet nader geïdentificeerde stad. De film volgt de bewoners van een luxueus dakappartement. Hoofdpersoon Abel, een wat wereldvreemde quasi-onnozele jonge man, gespeeld door Alex van Warmerdam zelf, is 31 jaar en al heel lang niet meer

buiten de deur geweest. Hij bespiedt de buitenwereld via een verrekijker. Er hangt een benauwende, repressieve sfeer in huis, die, zoals hierboven al opgemerkt, herinneringen oproept aan de tijd van de naoorlogse wederopbouw. Terwijl moeder en zoon een zeer nauwe band met elkaar hebben, heeft vader een intieme relatie buiten de deur wanneer hij een verhouding aangaat met Zus, het stripteasemeisje.

Net als in *De noorderlingen* en *Kleine Teun* het geval is, is het verhaal van *Abel* gesitueerd in een geïsoleerde omgeving, in een moderne gezinsflat in een kale nieuwbouwwijk in een grote stad. Deze omgeving doet denken aan De Bijlmer in Amsterdam, dat destijds gepresenteerd werd als het toppunt van modern leven en wooncomfort. De bewoners van deze flat leven geïsoleerd, en hebben geen contact met de buitenwereld, laat staan hun directe bureu.

Het idee van schraal- en karigheid waarnaar hierboven al kort verwezen werd, wordt in *Abel* behalve muzikaal ook visueel uitgebeeld. De flat van het ouderlijk gezin in *Abel* is schraal ingericht, en de straten van de stad zijn leeg; alleen het appartement van het stripteasemeisje, waarmee zowel vader Viktor als zoon Abel later in de film een verhouding krijgen, is uitbundig ingericht, met wulpse beelden en draperiën, die een symbolisch contrast vormen met de kale flat van de ouders van Abel. Het enige wat niet karig is zijn de zinnelijke verlangens en fantasieën van de keurige huisvader Viktor, de gefrustreerde moeder Duif, hun enigszins argeloze zoon Abel, en natuurlijk de anonieme mannen die de peepshow *Naakte meisjes* bezoeken, waar Zus, de minnares van vader en zoon, werkzaam is. Precies zoals we hieronder in *De noorderlingen* zullen zien, vormen de sterke tegenstellingen tussen wulpse fantasie en schrale werkelijkheid de basis voor de absurdistische humor van de film.

3.1 Seksuele wensvervulling

Seksuele wensvervulling speelt een rol in de films van Van Warmerdam. Freud betoogde in 1920 in *Introduction to Psychoanalysis* dat literatuur en andere kunstvormen, evenals dromen, nachtmerries en neurotische symptomen voornamelijk bestaan uit de verbeelde, of gefantaseerde, vervulling van het onbewuste, van verboden wensen die of door de werkelijkheid ontkend worden of door de heersende moraal verboden worden. Geheime verlangens, die vaak een zinnelijk karakter hebben, staan in een gespannen verhouding met, of worden onderdrukt door de werkelijkheid van het gezond verstand of de heersende morele opvatting; de spanning die hierdoor opgeroepen wordt, vormt de basis, aldus Freud, voor de verbeeldingskracht van de kunstenaar. Deze beeldt dan als het ware de geheime, onbewuste verlangens van de mens uit.⁴ Het

4 Overigens zegt Freud dat het verschil tussen een kunstenaar en een neuroticus is dat de kunstenaar in staat is zijn neurotische verlangens te sublimeren in kunst, terwijl de lijder aan neuroses daar juist niet toe in staat is (vgl. Freud, 1953; 1974).

is de taak van de kritische lezer, of in het geval van film de kritische kijker, om de aard van dit soort verlangens te analyseren, waarbij tegelijkertijd de geheime verlangens van de kijker een rol blijken te spelen. Psychoanalytische filmtheoretici als Christian Metz (1982:95) en Laura Mulvey (1989:25) hebben gewezen op de dubbele identificatie van hoofdpersoon en kijker: beide worden op deze manier door de filmer gemanipuleerd.

In *Abel* wordt dit tweezijdige fenomeen uitgebeeld in de fantasieën van de filmer aan de ene kant, en die van de kijker aan de andere kant, gesublimeerd in de rol van de keurige huisvader Viktor die in een seksueel rollenspel met het strip-teasemeisje zijn geheime wensdromen in praktijk probeert te brengen. In *Inleiding in de literatuurwetenschap* omschrijft Jan van Luxemburg de spanning die hierdoor tussen het algemeen-menselijke en het individuele in de lezer of kijker teweeg gebracht wordt, als volgt:

De uitbeelding van personages met allerlei vreemde, vaak slechte neigingen op het toneel of in een boek, geeft de toeschouwer of lezer de gelegenheid zijn of haar ambivalentie ten opzichte van die neigingen uit te leven. Het doden (in de tragedie) of het belachelijk maken (in de komedie) van de vader, is iets dat wij als nette mensen nooit zouden (willen) doen. Maar wanneer een ander het doet, zeker een niet-bestaand iemand, dan vinden we dat toch wel fijn (Van Luxemburg, 1987:91).

De zoon in *Abel*, een fictief persoon, doet zijn vader in de film dingen aan waarover iedereen wel eens gefantaseerd heeft, maar die je als welopgevoed kind nooit zou doen. Wanneer Abel dit soort geheime fantasieën uitleeft, dan “geniet” de kijker daarvan. Aan de ene kant vindt er dan identificatie met Abel plaats, maar aan de andere kant wordt het plezier van de kijker bedorven door de angst die die geheime verlangens met zich meebrengen. Dit kan zijn: angst voor straf, angst dat het uit de hand loopt, enzovoort. Wanneer het dan slecht afloopt met de “alter ego,” dan is de kijker het daar weer mee eens, en is hij of zij weer terug bij af: dit proces staat bekend als desolidarisatie (Van Luxemburg, 1987:91).

Met andere woorden, in de film worden niet alleen de hoofdpersonages gemanipuleerd door de regisseur, maar kijkend naar de film wordt de kijker ook gemanipuleerd; men kijkt niet alleen naar een verhaal, maar tegelijkertijd manipuleert de film de wensvervulling van de kijker; er gebeurt iets met de kijker wanneer deze zich beweegt van identificatie met de hoofdpersoon en zijn geheime verlangens terug naar desolidarisatie in de vorm van het zich afzetten tegen deze verlangens. Op deze manier wordt ook de kijker naar *Abel* door Van Warmerdam gemanipuleerd, en blijkt de regisseur uiteindelijk toch de controle over het kijkproces in handen te houden.

3.2 Oedipale structuur

Een ander Freudiaans gegeven in *Abel* is de Oedipale verhouding tussen moeder Duif en zoon Abel. In Sophocles' tragedie *Koning Oedipus* vermoordt Oedipus zonder dat hij zich hiervan bewust is, zijn vader, en trouwt met zijn moeder. In de woorden van Schrover (1991:143-144) beweert Freud dat

wij ons onbewust herkennen in het misdadige en toch meelijwekkende koningskind, omdat ieder van ons ... net als Oedipus die verboden wens gekoesterd heeft om zijn vader te doden en met zijn moeder te trouwen. Het afgrijzen dat de daad opwekt en dat tot de bestraffing van Oedipus leidt, maar ook het medelijden dat het publiek voor hem voelt, zijn de twee keerzijden van die zelfherkenning. We verafschuwen Oedipus omdat wij zelf op tijd van die wensen hebben afgezien, maar we hebben medelijden omdat we weten dat we die verlangens met hem gedeeld hebben.

Het conflict, zo zou men kunnen stellen, sublimeert zich tussen het verlangen (naar de moeder) en de wet (van de vader) die dat verbiedt, resulterend in een tragische afloop. Opnieuw zien we hier dus datzelfde naar twee kanten werkende fenomeen van de wensvervulling in actie. Teresa de Lauretis (1985: 119) toont in *Alice Doesn't* aan dat in het klassieke patroon de Oedipale held altijd mannelijk is, en het object van zijn verlangen vrouwelijk. Van Warmerdam parodieert ook dit gegeven aan het einde van de film.

Bij een analyse van de scènes tussen moeder Duif en zoon Abel wordt duidelijk dat de verhouding tussen beide personages herleid kan worden tot een Oedipale structuur. Een duidelijk voorbeeld in de film is de scène waarin moeder en zoon een rollenspel spelen en de moeder de zoon haar gezicht laat betasten, een zeer intieme handeling die een erotisch, haast incestueus karakter aanneemt. Hun verhouding heeft een duidelijk zinnelijke ondertoon: samen op de bank, samen in het ouderlijk bed televisie kijkend (terwijl vader Viktor elders aan zijn gerief komt) of samen op de bank in het appartement van het stripteasemeisje. Hier speelt Zus in op de jaloezie van Duif door Abel seksueel te betasten terwijl Duif gedwongen toekijkt, een incestueuze grens die de moeder niet kan of mag overschrijden. Het is ironisch dat in de laatste scène van de film ook Zus uiteindelijk binnen de Oedipale structuur van het verhaal wordt opgenomen wanneer zoon Abel haar van vader Viktor afgetroggeld heeft. Of is het toch Zus zelf die voor Abel heeft gekozen? De film laat het antwoord op deze vraag in het midden en het is aan de kijker om eigen conclusies te trekken.

3.3 Voyeurisme

In de openingsscènes van *Abel* wordt het de kijker onmiddellijk duidelijk dat dit een ander soort product is dan de bioscoopganger gewend is van voorafgaande, realistische Nederlandse films: we zien Abel met een verrekijker zijn burens bespieden, en de camera kijkt met hem mee: is het fantasie of werkelijkheid wat

hij ziet? We zien geïsoleerde frames van een man op een hometrainer voor een open haard, een stel op de bank voor de televisie, een illegale ontmoeting van twee geheime minnaars, een eenzame man in een flat die kerststerren op zijn raam spuit, en een sadomasochistische scène waarbij een man geïgelseld wordt en hieraan seksueel plezier beleeft. Het is alsof de kijker samen met Abel door een sleutelgat zijn burens begluurt. Hier dient een ander Freudiaans gegeven zich aan: voyeurisme.

Laura Mulvey (1989:25) beweert in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" dat visueel filmgenot, door haar aangeduid als scopofilie, gebaseerd is op een voyeuristische manier van kijken, waardoor dit proces tot een erotische activiteit verwordt. Een voyeur probeert controle te krijgen over diegene naar wie hij kijkt, door naar hem of haar te kijken zonder dat de ander ervan bewust is bekeken te worden. Het klassieke voorbeeld is dat van een man die een vrouw bespiedt zonder dat zij dat in de gaten heeft. Het is een soort eenrichtings-verkeer; de vrouw kan namelijk zelf niet terugkijken.

Zo komt in *Abel* een scène in een peepshow voor waar mannen voor een gulden een minuut lang door een raampje naar een vrouw kunnen kijken die zich wulps en zwoel beweegt. Door naar deze vrouw te kijken probeert de voyeur zich haar als het ware eigen te maken, haar te "veroveren" en te "bezitten" middels zijn blik. De peepshow is de vervulling van de onbewuste verlangens en zinnelijke fantasieën van de kijkende mannen, maar tegelijkertijd raakt het ook aan de zondige, geheime verlangens van de kijker als voyeur.

Aan het einde van *Abel* wordt dit gegeven echter ondermijnd. Als vader Viktor in een van de laatste scènes door de verrekijker naar het appartement van het stripteasemeisje aan de overkant kijkt, probeert hij als voyeur haar op deze manier te "heroveren," maar Abel dwarsboomt deze poging tot voyeurisme door terug te zwaaien naar zijn vader, daarmee als het ware de controle over zijn vaders blik overnemend. Door niet voor Duif, maar voor Zus te kiezen, beslecht Abel ten tweede male de rivaliteit tussen hem en zijn vader in zijn eigen voordeel, daarmee de Oedipale structuur van de film tegelijkertijd onderlijnend en ondermijnd.

3.4 Narratieve strategieën

Een ander thema is de relatie tussen schijn en werkelijkheid. Dit thema wordt in de film uitgewerkt in de rollenspellen die vader, moeder en zoon met elkaar spelen: deze intradiëgetische rollenspellen vormen een spiegelbeeld van de diëgetische werkelijkheid zoals die in de film voorkomt. In een van de spelletjes hebben vader en zoon een innige band, terwijl dit in de werkelijkheid niet het geval is. In een ander rollenspel waarbij moeder en zoon de werkelijkheid naspelen (of in dit geval *voorspelen*, want in de film wordt de fantasie van moeder Duif door vader Viktor onmiddellijk in praktijk gebracht wanneer hij

Zus probeert te verleiden), fantaseert de moeder dat zij een verhouding heeft met een minnaar, een rol die door haar zoon gespeeld wordt. Het amateurtoneelstuk binnen de film daarentegen, waarin vader de hoofdrol speelt, biedt een bevestiging van de werkelijkheid, en loopt daarmee vooruit op het einde van de film. In het toneelstuk probeert vader Viktor een wat preutse dame te verleiden met een stevige omhelzing, maar mislukt daarin radikaal. Hij krijgt een flinke klap in zijn gezicht, iets wat aan het einde van de film op ironische wijze herhaald wordt als hij onder de plak van moeder Duif als een hond met de staart tussen zijn benen naar zijn eigen flat wordt afgevoerd. Vader Viktor heeft gezondigd, en wordt daarvoor gestraft. De kijker die zich eerder identificeerde met vader Viktor, zet zich nu tegen hem af.

Wat de film zo verfrissend maakt, is de absurde humor. Een van de technieken waar dit soort humor gebruik van maakt, is vervreemding. Bij het kijken naar de film voelt de kijker zich regelmatig gedesoriënteerd: de kijker wordt door de filmer op zelfbewuste wijze uit zijn of haar comfortabele positie losgeschud en in een bepaald ongemakkelijke positie gebracht. Vervreemding neemt verschillende vormen aan in de film, en komt bijvoorbeeld ook naar voren in het gebruik van kleur, en met name de kleuren rood en blauw. De scènes die zich afspelen in het dakappartement van Abels ouders hebben een andere belichting dan de scènes in het appartement van Zus of die op straat. Het dakappartement heeft een donkere, blauwe belichting, de scènes met Zus zijn vooral vanuit een rood filter gefilmd. De blauwe kleuren stralen kilte uit, terwijl rood hier staat voor zowel passie als gevaar. De kleuren in de film hebben iets onnatuurlijks, net als de kale muziek overigens.

Een ander visueel vervreemdingseffect treedt op in het stadsbeeld waar mensen als marionetten door de grijsgrauwe, lege straten lopen, als stomme étalagepoppen in het kale raam van een lunchroom zitten, of blauwgrijsgetinte roltrappen afdalen. De grauwe kleuren onderstrepen de monotone kilheid van het dagelijks bestaan. Als tegenstelling wordt alles waarnaar verlangd kan worden, een warme kleur gegeven. Zo rijden er nauwelijks auto's door de straat – het is tenslotte eind jaren '50, begin jaren '60 –, maar de enige auto die we op verschillende momenten door het beeld zien schuiven, is rood, symbool van materialistisch verlangen. *Naakte meisjes*, de peepshow waar Zus werkt, is vaalgrijs aan de buitenkant, maar om er te komen moet men via een roltrap afdalen in een soort kelder, een gat in de grond, dat al spoedig een symbolische lading krijgt door de dieprode kleur van brandend hellevuur die dit gat heeft aangenomen. Behalve een teken van zonde en gevaar, symboliseert rood ook liefde en passie. Geen wonder dat deze kleur overheerst in het appartement van warmbloedige Zus.

Wanneer vader Viktor in het rode appartement de keuken moet witten van Zus, ondermijnt de regisseur op zelfbewuste wijze het kleurenschema van de film. Is

wit niet de kleur van de onschuld? Een onbeschreven blad? Maagdelijkheid? Van passief object in de peepshow is Zus op haar eigen terrein geworden tot actief subject: hier is de vrouw de baas, niet de man; zij bepaalt de regels van omgang met elkaar. Dit feministische gegeven zien we ook weer terug aan het einde van de film waar vader Viktor, tot een wrak gereduceerd vanwege zijn zinnelijke drift, de controle over zijn eigen identiteit verliest en onder curatele van Duif komt. De rollen zijn omgedraaid wanneer Zus de controle overneemt en zelf haar keuze van liefdesobject bepaalt door tegen Viktor en voor Abel te kiezen.

Twee andere technieken of strategieën die effectief in de film gebruikt worden om het gewenste absurdistische effect te bereiken, zijn uitvergroting en omkering. Niet alleen wordt alles letterlijk uitvergroot in de film, dat wil zeggen net iets groter uitgebeeld dan het in werkelijkheid is, ook worden er metaforen letterlijk uitgebeeld. Waarbij denken we aan iemand die verknipt is? Zeker niet in eerste instantie aan een schaar. Toch zien we Abel in de film fanatiek bezig vliegen door midden te knippen. Verknipt hij de vliegen of is hij zelf verknipt? Een andere uitleg is dat volgens Freud het doorknippen van vliegen voor castratie-angst staat (Van Ieperen, 1998:37).

Een voorbeeld van de omkeringstechniek is wanneer moeder en stripteasemeisje beide vechten om Abel, terwijl vader en zoon op hun beurt vechten om Zus. Ander voorbeeld: aan het begin van de film staat Alex met zijn verrekijker naar de wereld te kijken, maar aan het einde van de film heeft vader de verrekijker en de wereld waar hij naar kijkt is voor hem veranderd in een onwerkelijke fantasie. Of het moment waarop vader zegt dat hij Abel de straat opstuurt, maar dan tenslotte zelf de straat op gaat. Of vader die zegt een spontane avond te willen, als zijn tegenspeelster uit het amateurtoneelstuk op bezoek komt, terwijl de familie van te voren het hele scenario met geheime tekens en al heeft doorgesproken. Of het moment waarop Abel op bed ligt en weer eens tegen zijn vader ingaat. "Jij weet de boel weer om te draaien, waarom is het leven niet normaal?" roept vader Viktor in pure wanhoop uit.

De boel omdraaien, de dingen eens van een andere kant bekijken, vanuit de onderkant, de kant van het onderbewuste, via de technieken van vervreemding, uitvergroting en omkering, dat alles maakt deze film tot een eigentijds product. Door voor het absurdisme als dominante stijlfiguur te kiezen, neemt Van Warmerdam effectief afstand van het naoorlogse gevoel van grenzeloos optimisme en geloof in de goedheid van de mens.

4. De noorderlingen

Deze film speelt zich af in de zomer van 1960 en de daaropvolgende winter van 1960-1961, in een anonieme straat in een stad of dorp waarvan we de naam nooit zullen achterhalen. De film volgt de bewoners van deze straat. De straat is

gelokaliseerd in een nieuwbouwwijk die onaf is, en nooit afgebouwd lijkt te zullen worden. De cementmolen staat in het laatste shot van de film wanneer het winter is, nog precies op dezelfde plek als waar hij een half jaar geleden in de zomer ook al stond in het openingsshot. De straat blijft ongeplaveid, de tuintjes onaangelegd. De straat lijkt vergeten. De radio, de krant, de post en een streekbus vormen de enige verbinding met de buitenwereld. De rol van de radio is interessant omdat deze in alle huiskamers aanstaat en we via de diverse draadomroepaansluitingen – een typische naoorlogse vernieuwing – het verloop van de Belgische koloniale politiek rond 1960 kunnen volgen aan de hand van de nieuwsberichten van het ANP. Het is ironisch dat, hoewel de inwoners van de straat dagelijks op de hoogte gehouden worden van de wereldpolitiek, zij zelf een geïsoleerd bestaan leiden.

De nieuwsberichten over de strijd tussen Lumumba en Kasavubu in wat toen Kongo heette, oefenen een grote aantrekkingskracht uit op de 12-jarige slagerszoon Thomas. Hij fantaseert dat hij Lumumba is en verkleedt zich als neger. Later in de film wanneer een echte neger in de plaatselijke school tentoongesteld wordt, zal Thomas de enige persoon blijken te zijn die in hem een medemens erkent en daarnaar handelt.

4.1 Seksuele fantasieën

Net als bij *Abel* is het idee van karigheid een belangrijk gegeven in *De noorderlingen*: niet alleen in de muziek, maar ook in andere aspecten van de film zien we dit naar voren komen. Het landschap is schraal, de straat is kaal, de huizen zijn karig ingericht, de slagerswinkel is leeg, het lijkt alsof alles nog ingevuld moet worden. Het enige wat niet karig is in de film zijn de zinnelijke verlangens en geheime fantasieën van de inwoners van de straat, een van de humoristische drijfveren van de film.

De ouders van Thomas, slager J.F. Merkelbach en zijn vrouw Martha, hebben onoverkomelijke seksuele problemen: de slager is geobsedeerd door sex en wil wel iedere dag met zijn vrouw, maar zijn vrouw wil niet meer. We zien hoe zij langzamerhand in een soort godsdienstwaanzin terecht komt. In de loop van de film ontwikkelt zij zich van een wulps geklede vrouw tot heilige maagd.

Thomas' vader staat bol van geile verlangens. Deze combinatie van opnieuw schrale werkelijkheid en wulps verlangen wordt op oorspronkelijke wijze visueel uitgewerkt. Als slager houdt J.F. Merkelbach zich dag en nacht bezig met vlees: met het wulps vlees van zijn winkelbediende waar hij zich visueel en later handtastelijk aan wil verlustigen; met het onwillige vlees van zijn vrouw, die tegen hem zegt dat ze geen koe is en dus niet door haar man als een koe behandeld wil worden; met het vlees op zijn bord, hij eet wel vijf of zes sudderlappen per maaltijd; met de seksueel gefrustreerde buurvrouw waarmee

hij op de vleesbank in de slagerij overspel pleegt; met de boterhammen met vlees die hij zijn vrouw wil laten eten om haar beter te laten worden als ze al vijf dagen niet gegeten heeft; met het dode vlees aan de haak in zijn winkel en tenslotte met zijn eigen vlezige buik.

Verdere personages in de film zijn boswachter Anton Derkinderen en zijn vrouw Elisabeth, die hevig naar een kind verlangt, maar dat niet van haar man kan krijgen omdat hij niet vruchtbaar is. Zijn achternaam kan als een van de voorbeelden van wat ook wel als "nieuwe lulligheid" bekend staat, uitgelegd worden. In tegenstelling tot de vrouw van de slager lijkt de vrouw van de jager wel altijd te willen; ze zou eigenlijk beter af zijn geweest met de slager, die dit onmiddellijk in haar herkent en zich op een gegeven ogenblik ook gemakkelijk door haar laat verleiden.

In *De noorderlingen* speelt het bos een symbolische rol. In deze geheimzinnige donkere plek leven de inwoners van de straat hun geheime fantasieën uit: de postbode leest er stiekem alle brieven die hij moet bezorgen: hij stoomt ze open, leest ze en plakt ze weer dicht, en als de brieven hem niet bevallen, verbrandt hij ze. Het lezen van de brieven geeft hem een geheime macht over de inwoners van de straat, omdat hij middels de brieven van al hun geheimen op de hoogte is. De jager, die zijn vrouw niet seksueel kan bevredigen, leeft in het bos zijn machtswellust uit, waarbij zijn geweer een fallisch symbool wordt voor zijn eigen seksuele onmacht. En in het midden van het bos is een meertje dat het symbool wordt van ieders geheime fantasieën; dit meertje wordt bewoond door Agnes, die de zinnelijke verlangens van zowel de seksueel gefrustreerde als de seksueel ontluikende inwoners van de straat belichaamt.

De vraag dient zich aan of de mysterieuze bosnif echt is. Of bestaat zij alleen maar in een droom, in seksuele fantasieën? Thomas is de eerste die haar opmerkt, 's nachts in de keuken van zijn ouders, als die al op bed liggen; later ziet hij haar blote billen tussen de bomen van het mysterieuze bos, en duikt hij met haar het meertje in. Zij is degene die Thomas inwijdt in de wereld van de seksualiteit, maar de vraag die zich onmiddellijk opdringt bij de kijker is: is het wel echt wat we zien, of is het een fantasie? De jager/boswachter meent de nimf ook te zien in het bos en gaat met zijn geweer op jacht. Uiteindelijk slaagt hij erin haar te verschalken, waarna hij besluit haar te vermoorden, in een fatale poging zijn eigen seksuele onmacht de baas te worden. Semiotisch staat dit meertje voor een representatie van het vrouwelijk orgaan, op dezelfde manier als waarop de afdaling naar de peepshow eerder werd gedeut. In deze lezing kan het vermoorden van Agnes door de jager als de ultieme seksuele daad kan worden uitgelegd.

De overnieuwsgierige postbode, gespeeld door Alex van Warmerdam zelf,⁵ houdt zich ook bezig met fantasieën, niet zozeer die van hemzelf als wel die van anderen. Omdat hij van ieders geheimen op de hoogte is, kan hij de fantasieën van zijn medestraatbewoners manipuleren. Zo plaagt hij de opgewonden jager met zijn onvruchtbaarheid en de preutse slagersvrouw met haar angst voor het vleselijke. Zijn geplaag gaat de jager op een gegeven moment echter te ver. Wanneer de jager de postbode uiteindelijk betrapt op het doorlezen en verbranden van de post die hij verondersteld wordt te bestellen, heeft de laatste een grens overschreden. De jager, als vertegenwoordiger van het openbaar gezag, is uiteindelijk de postbode te baas door hem te arresteren. Door alle fantasieën te smoren wordt zo de burgerlijke orde in de straat hersteld.

4.2 Seksualiteit als rollenspel

Van Warmerdam brengt de verhouding tussen mannen en vrouwen in zijn films terug tot een rollenspel. In het al eerder aangehaalde interview in *Vrij Nederland* analyseert hij de verhouding tussen mannen en vrouwen als volgt:

Wat mannen doen en laten staat volkomen haaks op wat vrouwen willen, denk ik. Het gaat altijd om het eeuwig misverstand tussen man en vrouw. De verhouding tussen man en vrouw, daar gaat toch potverdikkeme alles over! Meer is er niet, of ik moet een dierenfilm gaan maken. In mijn films liggen man en vrouw met elkaar in de clinch omdat dat in werkelijkheid zo is. Kijk maar om je heen. ...

Het loopt nooit parallel tussen man en vrouw. Door een gelukkig toeval gaan ze samenwonen en dan gaan ze na verloop van tijd scheiden. Of ze blijven bij elkaar en ontstaat er een broer-zus patroon. Zo geil als een aap en je vrouw wil niet. Daar bestaat geen oplossing voor. En als het omgekeerd is, bestaat er ook geen oplossing voor. ...

Seksualiteit is een heel precair terrein. Geur is heel belangrijk. Maar ook een handeling, een gewoontetje, een ritueel. ... Er zijn mensen die al vrij snel in een verhouding spelletjes gaan spelen. De man gaat de deur uit, verkleedt zich in de auto als loodgieter en belt bij zijn eigen huis aan. Zijn vrouw doet open en neemt hem mee naar de keuken. Het probleem zit in de afvoer ergens in het keukenkastje daar beneden. Zij buigt zich voorover om de loodgieter te wijzen waar het precies zit. Nou ja en dan laat de rest zich raden. ... Ik ken mensen waarbij de vrouw 's avonds in huis alle lichten uitdoet en zich naakt verstopt. Haar man moet haar dan gaan zoeken. Zoals de vrouw van de jager in *De noorderlingen* het hertje speelt. Hij vindt dat

5 De rol van de slagersvrouw wordt gespeeld door zijn vrouw, Annet Malherbe, die overigens in *Abel* de rol van Zus op zich nam. Ook in *Kleine Teun* spelen Alex van Warmerdam en Annet Malherbe de hoofdrollen van boer Brand en zijn vrouw Keet. Met de samenwerking van zijn broers Vincent and Mark worden zijn films hierdoor ware familie-ondernemingen.

wel leuk tot het zover is en zij zegt: 'Maak me een kindje.' Ja, dat had ze natuurlijk niet moeten zeggen, dan is het spel over. Een rollenspel spelen is voor veel mensen waarschijnlijk de enige methode waarmee het leuk blijft (Van der Klugt, 1996:62).

Ook in *Abel* zagen we dit rollenspel uitgebeeld wanneer Viktor die een seksueel uitgebluste verhouding met Duif heeft, verkleed als postbode bij het appartement van het stripteasemeisje aanbelt, waar op dat moment echter zijn zoon aan de andere kant van de deur door het oog staat te spieden.

Bij rollenspellen zijn uniformen belangrijk. Uniformen fascineren Van Warmerdam: in *Abel* is het een postbode in een seksueel rollenspel, in *De noorderlingen* een postbode die brieven openstoot in een geheimzinnig sprookjesbos en een jager in een jagerspak, in *De jurk* een treinconducteur. Uniformen hebben iets opwindends, zegt hij. Daarom wil hij eigenlijk in zijn volgende films geen uniformen meer: "meer interessante zijn er niet. Een militair misschien, een sadist, een nazi. Dat is de droom van een acteur. Een nazi in zo'n Duits uniform heeft iets heel opwindends. Het is het kostuum van de duivel. Het allerslechtste wat er is, is het allermooiste" (Van der Klugt, 1996:63).

4.3 Maatschappijkritiek

De film stelt ook de rol van de kerk aan de orde. Martha, de vrouw van de slager, is afkerig van de vleselijke aandacht van haar man, en op aanraden van haar vriendin Karin, verwerpt ze het al wereldlijke (geen blote zomerjurkjes meer, weg met de lippenstift en loshangende haren) en richt zich op het innerlijke. Ze wordt een levende heilige, die met een tevreden, geheime glimlach in bed ligt te genieten van alle aandacht die ze krijgt van burens en andere geloofsgenoten. Ze ligt levend opgebaard voor het raam van haar huiskamer en de schare pelgrims die voor haar raam komt bidden, groeit van dag tot dag. Tegelijkertijd fungeert het raam als een frame dat haar isoleert en gevangen houdt.

Op een tafeltje in haar slaapkamer staat een heiligenbeeld dat in haar fantasie tot leven komt, wat tot absurde tonelen aanleiding geeft. Zo klimt op een gegeven moment het levend geworden heiligenbeeld van het tafeltje. Hij komt op de rand van haar bed zitten en verbiedt haar te eten. Op een ander moment wordt ze aangevallen door de vogel die op de schouder van de heilige zit, en die door de ruit van de slaapkamer heen naar buiten vliegt, de vrijheid tegemoet.

Wanneer ze bezoek krijgt van kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders, krijgt de kerk een veeg uit de pan voor de hypocrisie van de heiligenverering. De vraag waarom Martha niet eet, is niet meer relevant voor de kerk, want Martha is inmiddels tot een fenomeen geworden, waarnaar mensen van heinde en verre komen kijken. Aan het einde van de film zien we zelfs een vrouw op haar knieën

naar het huiskamerraam kruipen, gelijk katholieke bedevaartsgangers in Fatima. Niet alleen de rol van de kerk, maar ook die van de heiligenaanbidders wordt op deze manier aan de kaak gesteld. Van Warmerdam lijkt hiermee de mythe van het “rijke Roomse leven” onder uit te halen.

Een andere veeg uit de pan krijgt wat in de jaren zestig “de missie” heette. Twee blote-voeten-paters komen met een soort terreinwagen de straat binnenrijden en openen een missietentoonstelling met attributen die zij in Kongo verzameld hebben. Een van hun meegebrachte trofeeën is een levende neger, die zij een rieten rokje aan hebben laten trekken en in een kooi tentoonstellen. Voor de schoolmeester in het dorp is de neger in dezelfde categorie onder te brengen als de neusaap en andere exotische diersoorten. Wanneer hij zijn schoolkinderen op de tentoonstelling rondleidt, spreekt hij over de tentoongestelde neger als was het een dier: “Hij eet insecten, en alles wat hij in het oerwoud vindt, hij leeft van kleindieren, vruchten en andere insecten. Verder heeft hij gevoel voor humor en is bijzonder lang.”

Thomas is de enige die normaal op de neger reageert. Hij ziet hem stiekem een sigaret roken en realiseert zich dat hier groot onheil geschiedt. Vanwege zijn eigen interesse in de Kongolese kwestie en zijn identificatie met Lumumba, voelt hij zich geroepen deze medemens te helpen ontsnappen. Thomas brengt hem naar een geheime plek in het bos, waar hij erin slaagt hem minstens een half jaar te verbergen. De slagerszoon lijkt daarmee de enige te zijn die zich weet los te maken van de, ook letterlijk, beklemmende naoorlogse sfeer. Impliceert Van Warmerdam hier misschien dat het alleen kinderen zijn die zich los kunnen breken uit de maatschappelijke dwangbuis en daardoor oog hebben voor het lot van de ander?

4.4 Vervreemdingseffecten

Zoals ik al in het begin opmerkte is een van de aspecten die de film zo bijzonder maakt, het gebruik van absurdistische humor. Letterlijke dingen worden figuurlijk uitgebeeld, en figuurlijke dingen letterlijk: ook fantasieën worden letterlijk uitgebeeld, en de kijker wordt met opzet in verwarring gebracht omdat er geen duidelijk gemarkeerde overgang tussen fantasie en werkelijkheid wordt aangegeven: is de nimf in het bos echt, of bestaat zij alleen in de fantasie van de inwoners van de straat?

Zo doet zich ook een grappig incident in het huis van de slager voor, waar Thomas de neger in eerste instantie heeft ondergebracht voordat hij hem naar het bos brengt. Wanneer de neger op zoek is naar de WC, een moderne westerse uitvinding, blijkt hij, in tegenstelling tot wat de kijker verwacht, daar geen moeite mee te hebben. Opnieuw zet Van Warmerdam de kijker hier op het verkeerde been. Dit is een van de vele zelfbewuste momenten in de film waar

aan de kijker gesignaleerd wordt dat de filmer uiteindelijk toch degene is die de controle over het kijken blijft behouden.

Een ander vervreemdingseffect wordt bereikt door het kale gebruik van muziek in de film, vaak zijn de enige geluiden die we horen, achtergrondgeluiden, of, zoals al eerder opgemerkt, geluiden uit de radio, die als het ware de rol van een acteur aanneemt, of zelfs overneemt. En als er dan wel achtergrondmuziek te horen is, is deze ineens erg effectief. De kaalheid en karigheid van de muziek weerspiegelen zich in het lege landschap, de lege straat, de lege bus, de leegheid van het bestaan van deze straatbewoners.

Bij de eerste beelden van *De noorderlingen* wordt het de kijker meteen al duidelijk dat we hier met een ander soort film dan het gebruikelijke Hollandse realisme te maken hebben: we zien een gelukkig gezinnetje, vader, moeder, en kind poseren voor de fotograaf die zegt: "U moet hoopvol kijken." "Naar wat?" is de vraag van de jonge vader. "Naar de toekomst natuurlijk!" zegt de fotograaf en het gezinnetje wordt met een blijde glimlach vereeuwigd op het advertentiebord dat pontificaal voor de nieuwbouwwijk komt te staan. Door de stijfheid van de letterlijke uitvergroting worden de mythes van de "goede oude tijd" en van het onschuldige optimisme van de wederopbouw door de film ondermijnd.

5. Conclusie

Alex van Warmerdam heeft met zijn absurdistische speelfilms een nieuwe toon gezet in het Nederlandse filmbedrijf. Typische elementen die zijn films kleuren, zijn de benepen burgerlijkheid van de jaren van de wederopbouw, oer-Hollandse stijfheid, typisch jaren-vijftig gerechten als paardeworst, zure zult en niertjes, en kibbelende personages die de kijker doen denken aan *De avonden*, welke roman zich in dezelfde tijd afspeelt.

In een interview in *NRC/Handelsblad* op 21 februari 1986 zei Van Warmerdam het liefst ruzies te schrijven, want "die hebben zo'n mooie melodie". Jan Temmerman omschrijft zijn stijl als "bewust onbewust geestig." Verdere kenmerken zijn volgens Temmerman "een dunne, voornamelijk sketchmatig opgebouwde verhaallijn, met absurdisme flirtende dialogen, machtsspelletjes en communicatiestoornissen, voyeurisme en seksuele nieuwsgierigheid, droge ironie en onnadrukkelijke humor, bekrompen ambities en ten slotte ook nog een forse dosis treurnis en melancholie" (1998:406). Deze melancholie komt vooral tot uiting in de argeloze verwondering van wereldvreemde hoofdpersonen, zoals Abel, Thomas en Brand, die met een knipoog naar de Monsieur Hulot-films van Jacques Tati grenzeloos naïef in de wereld staan.

De vaak bizarre dialogen spelen een belangrijke rol, hetgeen de acteurs de gelegenheid geeft zich *naturel* te gedragen omdat zij geen moeite hoeven te doen zich de teksten eigen te maken en zich in hun rol in te leven. Jan

Temmerman (1998:407) haalt de actrice Olga Zuiderhoek aan die de rol van Duif speelt in *Abel*: “De teksten zorgen ervoor dat het raar wordt en dan hoef je dat rare verder niet te spelen.”

De speelfilms Van Warmerdam zijn niet alleen populair in Nederland. In Zuid-Europa slaan zijn films enorm aan, vooral in Frankrijk, waar *Hauser Orkater* in de jaren '70 ook al veel succes had. *De noorderlingen* is er een echte cultfilm geworden die nog steeds in Parijs draait. *De jurk* draaide in de zomer van 1997 tot in de bioscopen van de kleinste stadjes in Frankrijk en in Rome zelfs op een groot plein in de open lucht; dit overigens in tegenstelling tot Engeland waar de film “niet te slijten viel.” Volgens Van Warmerdam ligt zijn populariteit in Frankrijk aan het feit dat de Fransen “met veel groter oren luisteren naar de tekst, dialoog- en taalgrapjes” en vertrouwd zijn met associatieve vertelvormen (Van Ieperen, 1998:38). Misschien is zijn populariteit ook te danken aan het feit dat het surrealisme in het Zuiden meer voet aan de grond heeft gekregen dan in het Noorden.

In Kaapstad en Pretoria draaide *De noorderlingen* op het Eerste Nederlandse Filmfestival in februari 1999 nadat de film al eerder in het reguliere circuit te zien was geweest.

Samenvattend kan gesteld worden dat Alex van Warmerdam met zijn bijzondere films een frisse wind heeft doen waaien door de Nederlandse film en zo de weg heeft gebaand voor de huidige opbloei van de Nederlandse film.

De Nederlandse filmindustrie is eindelijk volwassen geworden; dat dit ook in het buitenland erkend wordt, blijkt uit de vele prijzen die in de jaren '80 en '90 op buitenlandse festivals in de wacht zijn gesleept.

Bibliografie:

- Bastiaanssen, Marianne. 1992. Bloedverwanten *HP/De Tijd*: 54-56, oktober 9.
- De Lauretis, Teresa. 1985. *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- Freud, Sigmund. 1953-1974. *Introduction to psychoanalysis*. [1920]. The standard edition of the *Complete psychological works of Sigmund Freud*. James Strachey (ed). London : Hogarth Press.
- Metz, Christian. 1982. *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Bloomington : Indiana University Press.
- Mulvey, Laura. 1989. Visual pleasure and narrative cinema. In: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press.
- Rooduijn, Tom. 1986. De pracht van het argeloze: groteske narrenwijsheid als opperste wet: het werk van theatermaker Alex 'Abel' van Warmerdam. *Haagse Post*. 34-39, mei 17.
- Schrover, Els. 1991. Literatuur en psychoanalyse. In: Peter Zeeman (red.) *Literatuur en context: een inleiding in de literatuurwetenschap*. Nijmegen : SUN/Open Universiteit. p. 136-164.
- Temmerman, Jan. 1998. De grappige grimmigheid van Alex van Warmerdam. *Ons Erfdeel*, 41(3):403-410.

- Van der Klugt, Peter. 1996. Alex van Warmerdam over *De jurk*: vrouwen zijn natuurlijk de lul. *Vrij Nederland*: 60-63, maart 23.
- Van Ieperen, Ab. 1998. Alex van Warmerdam over *Kleine Teun*: waarom film wint. *Vrij Nederland*: 36-38, april 25.
- Van Luxemburg, Jan et al. 1987. *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg : Dick Coutinho.
- Van Warmerdam, Alex. 1986. Interview in *NRC Handelsblad*, februari 21.
- Van Warmerdam, Alex. 1996. Interview met Bert Haanstra. *Vrij Nederland*: 24, september 11.