

JOANNA

(after a slight pause, she says decidedly)

Yes. We'll finish the boat.

She nods to herself and stares straight ahead with a slight smile on her face.

Mrs Godame's quick glance at her passes unawares. The old woman looks worried and forlorn, far less assured than she had previously sounded. For one split second Mrs Godame's face is flooded with despair and doubt. Then her eyes return to the gently lapping waves.

Joanna noticed nothing of this.

Both women stare out across the sea.

Titel: THE LAST ISLAND. Scenario & regie: Marleen Gorris. Produktie: Laurens Geels en Dick Maas voor First Floor Features BV, 1990. Camera: Mark Felperlaan. Montage: Hans van Dongen. Art direction: Harry Ammerlaan. Muziek: Boudewijn Tareskeen. Met: Shelagh McLeod, Patricia Hayes, Kenneth Colley, Paul Freeman, Marc Berman, Ian Tracy, Mark Hembrow.

EILANDDEPRESSIE

Marleen Gorris wil flinke klappen uitdelen, zo zei ze in een interview in de NRC van 29 maart 1989. Dat lukt haar uitstekend. Mij geven de films een haast overweldigend gevoel 'de waarheid' gezien te hebben. Dit brengt mij enigszins in verlegenheid, want wie gelooft er in deze cynische tijden nog in 'de waarheid'? En toch blijf ik elke keer weer pijnlijk ervaren (pijnlijk, want vrolijk is Gorris' visie op mens en maatschappij bepaald niet) dat de wereld zo in elkaar zit.

Marleen Gorris verpakt haar films in konventionele genres, zoals een detective of een thriller. De traditionele vertelwijze krijgt echter een geheel nieuwe inhoud. Een wat mij betreft zeer effectieve, politiek getinte inhoud. Hetgeen des te opvallender is omdat veel andere feministische regisseurs zich vooral in de experimentele richting bevinden, omdat men het vermoeden heeft dat het verhalende als zodanig in onze cultuur vrouwvijandige elementen bevat. Gorris zegt daar zelf over:

'Voor mij sluit het verhaal als vertelvorm niet uit dat je er een politieke inhoud aan kunt geven. Dat komt misschien ook omdat ik met experimentele films niets kan, dat boeit mij blijkbaar niet. Ik vind het verhaal een van de meest interessante manieren om iets te vertellen. Van oudsher is dat natuurlijk ook zo. Verhalen gingen over van generatie op generatie. Als ik een film maak, wil ik de mensen toch het liefst in de bioscoop hebben en ze er niet uit drijven, dus ik moet iets verzinnen waardoor ze althans die anderhalf uur geboeid zitten kijken. Dat is dan voor mij het verhaal. Dan bedoel ik niet alleen maar dat een verhaal een begin, een midden en een einde moet hebben, maar dat er uiteraard iets in verweven moet zijn. (...) De meeste films streven naar de identifikatie met de persoon: is die man aardig of niet aardig en wat doet-ie, wat laat-ie. Ik heb gemerkt dat ik altijd streef naar de identifikatie met het *probleem*. En dat is toch wel iets anders. Het medium voor het probleem, de persoon die iets doet, moet natuurlijk begrijpelijk en invoelbaar zijn. Maar voor mij gaat het toch primair om het gegeven, hoe dat gegeven zich ontwikkelt en hoe de mensen er mee omgaan. Datgene waar de film over gaat is voor mij het belangrijkste. Dat moet dan goed worden ingevuld door de acteurs, want je moet als kijker wel met ze meegaan, je moet niet halverwege afhaken. Je moet hun handelen wel kunnen begrijpen, ook al ben je het niet met ze eens.'

Retoriek

Hoe dan ook, duidelijk is dat de werking van Gorris' films niet of niet alleen zit in het verhaal dat verteld wordt, want die inhoud is genoegzaam bekend uit tal van feministische romans, films, analyses en theorieën. Die werking zit voor-

al in de *manier* waarop dat verhaal verteld wordt. Hoe vertelt Marleen Gorris haar verhaal zodanig dat althans een deel van de toeschouwers het gevoel krijgt de 'waarheid' te hebben gezien, zoals ik hierboven beschreef? Hoe zorgt zij ervoor dat de toeschouwer een bepaalde richting op wordt gestuurd?

Je kunt het ook anders zeggen. De wijze waarop de filmmaker (en in dit geval valt de scenarioschrijver samen met de regisseur) filmische middelen inzet om een verhaal te vertellen noem ik de *retoriek* van een film. Als we nu kijken naar DE STILTE ROND CHRISTINE M., GEBROKEN SPIEGELS en THE LAST ISLAND, de drie films die zij tot nu toe heeft gemaakt, wat is dan de retoriek van Marleen Gorris?

Een opvallende overeenkomst is dat elk van de drie films speelt in een van de normale maatschappij afgesloten wereld: resp. een gevangenis, een bordeel en een onbewoond eiland. In die enklaves vindt een konfrontatie plaats; een gewelddadige konfrontatie tussen vrouwen en mannen. In mijn ogen geven de films een metaforische uitbeelding te zien van provocerende stellingnamen: DE STILTE presenteert onze westerse wereld als een gevangenis voor vrouwen, GEBROKEN SPIEGELS vertoont deze wereld als een bordeel en THE LAST ISLAND laat zien hoe een paradijs in een hel verandert.

De films van Gorris zijn te beschouwen als realistische films. Ze scheppen de illusie van realiteit. Toch interpreteer ik ze metaforisch. Naar mijn mening schuilt een belangrijke retorische kracht van Gorris' films in het *tegelijkertijd* realistische en metaforische karakter ervan. De kijker kan naast een bepaalde betekenis (realisme) een andere (metaforiek) plaatsen; niet na afloop, nee, juist gedurende de film. Zij kan met andere woorden tegelijkertijd letterlijk en figuurlijk kijken. Dat bepaalt de (dubbele) overtuigingskracht. Hoe krijgt dat nu zijn beslag in de drie films?

Blikkenspel

In DE STILTE ROND CHRISTINE M. vermoorden drie vrouwen een man. Als de kijker de scènes van de moord ziet (drie lange flashbacks), heeft zij al vernomen dat en hoe de moord gepleegd is. Deze flashbacks zijn in een andere stijl gefilmd dan de rest van het verhaal: met een beweeglijke kamera uit de hand, een groot aantal instellingen, nauwelijks dialoog, en buitenbeeldse muziek die ritmisch, vervreemdend en spannend is. De handelingen van de vrouwen zijn langzaam, weloverwogen en zonder enig spoor van emotie of buiten zinnen zijn. Zij voeren een choreografie op, ernstig, met aandacht en toewijding. Via kamera en montage wordt een sterk contact gesuggereerd tussen de vrouwen: zij kijken zwijsend naar elkaar, van de een naar de ander en herhalen elkaars moordende handelingen. Zodra het mannelijk slachtoffer gevallen is, komt hij niet meer in beeld. Een lijk of bloed krijgen we nooit te zien en afgezien van zacht gekreun krijgen we geen schreeuw te horen.

Met deze verfilming van de moord plaatst DE STILTE de kijker in een specifieke positie. In de winkel zijn namelijk nog vier vrouwen aanwezig: twee punk-

meisjes, een oudere dame en een zwarte vrouw. Zij grijpen niet in, maar kijken zwijsend toe...net als het bioskooppubliek. De film schept in de moordscènes door het blikkenspel een sterke solidariteit tussen de vrouwen. Deze solidariteit strekt zich uit tot de kijker. Door de kijkers metaforisch in beeld te brengen, wordt de afstand tussen film en toeschouwer overbrugd. In het stilzwijgende toekijken is ook de toeschouwer medeverantwoordelijk voor de moord. Ik neem als kijker deel aan deze moord, als een ritueel dat voltrokken moet worden, onafwendbaar.

DE STILTE onthult vanuit het perspectief van de vrouwen, de drie moordenaressen en de vrouwelijke psychiater, stukje bij beetje waarom de moord gepleegd is. Steeds weer verwijst de film in beeld en woord naar de positie van vrouwen: rond hen heerst een ijzig stilzwijgen, hun stem wordt niet gehoord. De moord is voor de drie vrouwen een daad van verzet om 'de grote stilte' te doorbreken. Zij verzetten zich uitdrukkelijk tegen een *mannelijke* orde waarin zij *als vrouwen* door stilte zijn bevangen. Voor deze orde, metaforisch door het justitiële apparaat uitgebeeld, wordt de moord echter niet erkend als 'seksueel' geweld; de (rechts)orde ontkent het belang van het geslachtsverschil in deze moordzaak. Dit gebeurt bij monde van de officier van justitie die 'absoluut geen verschil ziet tussen dit geval en laten we zeggen als ze de vrouwelijke eigenaar van een klerenzaak hadden vermoord. Of...of andersom, zeg maar, als drie mannen een eigenaresse van een boetiek hadden vermoord'. We zien hier een denkwijze in praktijk gebracht, die niet bij machte is om het sekseverschil te *erkennen*. De films van Gorris zeggen ons dat dat 'kleine verschil' er wel degelijk toe doet. DE STILTE laat zien hoe deze on-verschil-ligheid, dit ontkennen van het sekseverschil, in feite een vorm van geweld is.

Schaterlach

Op het onwillige onbegrip tijdens de rechtszaak reageert een van de vrouwen in de beklaagdenbank met een schaterlach. Dan vindt eenzelfde ritueel plaats als bij de moord. Eén voor één beginnen de vrouwen te lachen: de moordenaressen, de vrouwelijke getuigen, de psychiater... en de toeschouwers in de zaal. Met hun gelach verbreken de vrouwen de stilte die hen omringt en scheppen zij een onderlinge verbondenheid. De vrouwen lachen omdat ze inzicht hebben in de zaak, dat wil zeggen in de ongerijmdheid van hun eigen situatie en het volledig gebrek aan begrip van hun omgeving. Met hun gelach sluiten ze degenen uit die dat inzicht en begrip niet delen. Daarom heeft het lachen buiten de orde van die denkwijze plaats: er valt immers niet meer te praten. Het lachen besmet het publiek en heeft als zodanig het effect van een catharsis: het werkt bevrijdend. Net als bij de moord neem ik als kijker ook hier deel, onontkoombaar; dat geldt althans voor dat deel van het publiek dat begrip toont; degenen die dat niet doen zijn net als de mannen in de film van het lachen uitgesloten. De kijker doet mee of staat erbuiten. Zij kan zelf *kies*en slechts realistisch of daarbij ook metaforisch te kijken; en kies je alleen realistisch, dan heeft de eerdergenoemde dubbele over-

tuigingskracht op jou geen effect. Want het feit dat de moord metafoor is voor de verstikte woede van vrouwen over hun gevangenschap in de huidige samenleving, maakt dat er aan het eind van de film ook gelachen *kan* worden: niemand lacht om een daadwerkelijke moord. Om een metafoor die op complexe wijze de gewelddadige verhouding tussen mannen en vrouwen verbeeldt, kan wel bevrijdend gelachen worden. Die lach is het echte verzet en 'wapen' tegen mannelijke onverschilligheid en macht.

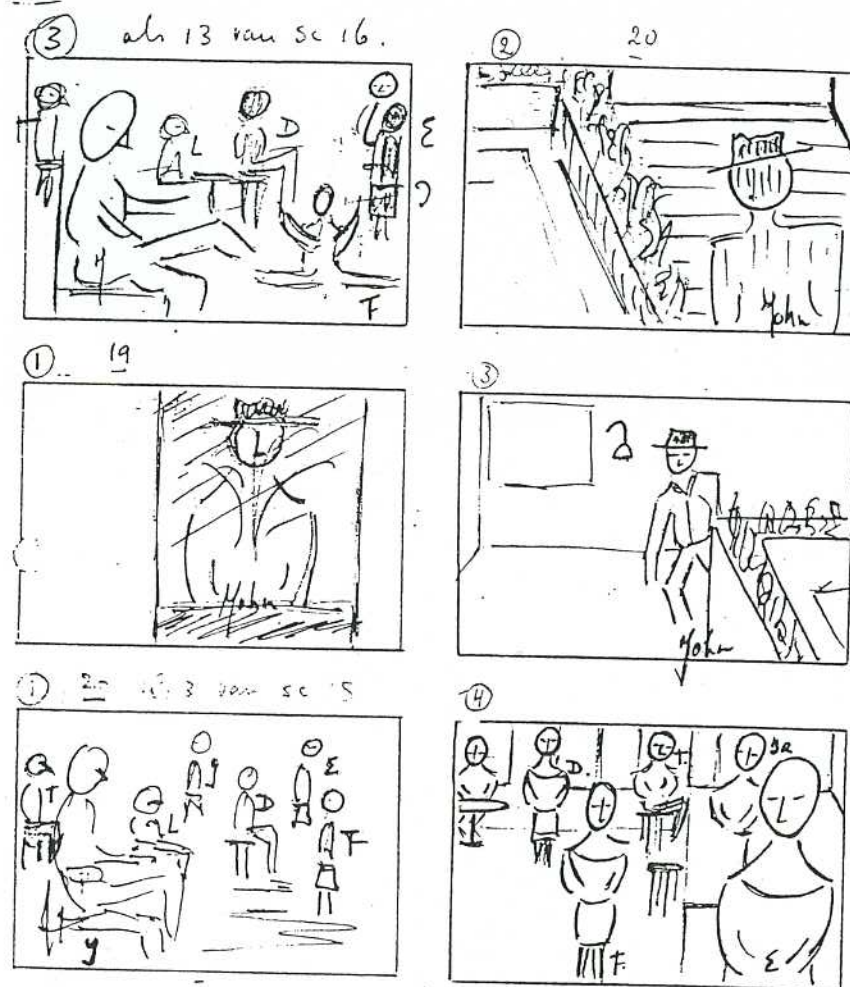
Parallelstruktuur

De tweede film van Marleen Gorris, *GEBROKEN SPIEGELS*, vertelt twee parallelle verhalen die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben: (1) verhaal van een aantal prostituees in een bordeel, verfilmd als een realistisch drama en (2) het verhaal van een huisvrouw die slachtoffer wordt van een vrouwenmoordenaar, verfilmd als een thriller. De parallelle presentatie van twee verschillende verhalen, het belangrijkste retorische middel dat Gorris in dit scenario hanteert, zet mij als toeschouwer van de film koortsachtig aan het werk om betekenis te geven aan wat ik zie. Omdat er tot vlak voor het einde geen enkel verband is tussen de beide verhalen, vraagt de film om een metaforische vergelijking. Ik moet wel tot de konklusie komen dat de twee aparte verhalen eigenlijk hetzelfde vertellen, nl. het verhaal van de ervaringen van vrouwen die onderdrukt worden, of nauwkeuriger gezegd, die hun subjektiviteit ontnomen wordt². Met deze inbedding van het ene verhaal (moordenaar) in het andere (bordeel) of andersom, worden de twee verhalen elkaars metafoor: het tot object maken van vrouwen staat gelijk aan prostitutie staat gelijk aan moord.

Perspektief

Naast deze parallelle vertelvorm in het scenario is er nog een andere retorische strategie in *GEBROKEN SPIEGELS*, die vooral op niveau van de regie wordt gehanteerd. Deze strategie heeft te maken met het *perspektief*. Bestudering van het storyboard maakt duidelijk dat door het bepalen van de kamerastandpunten expliciet geprobeerd wordt vanuit twee kampen te filmen.

In feite draaien beide verhalen rond eenzelfde konflikt tussen *twee waardesystemen*: een orde waarin vrouwen subjeekt zijn en een orde waarin vrouwen objekt zijn. Dit konflikt wordt geraffineerd in beeld gebracht door de vrouwen heel anders te filmen als de mannen afwezig zijn. Zijn de vrouwen alleen, dan hebben zij het perspektief, zodat de kijker letterlijk en figuurlijk via hun ogen kijkt. Zijn er daarentegen mannen aanwezig, dan dragen de vrouwen het perspektief niet meer, zodat in de filmische middelen nog eens benadrukt wordt dat mannen hen tot objekt maken. Dan zien wij de vrouwen via de ogen van de mannen: als hoeren.



Uit het Storyboard van Gebroken Spiegels

GEBROKEN SPIEGELS bewerkstelligt bij de kijker identifikatie in de scènes waar de vrouwelijke personages subjeekt (mens) zijn, en afstand waar zij objekt (hoer) zijn. We kunnen hier goed zien hoe het gebruik van kamera en montage iets wezenlijks toevoegt aan het scenario.

Een mooi voorbeeld hiervan is een korte scène in het bordeel, wanneer alle prostituees voor de werkdag gearriveerd zijn en de souteneur door hen vijandig weggekeken is. Het geluid wordt teruggedraaid, filmmuziek begint te spelen, en de kamera filmt de vrouwen op een opvallende manier in een lange instelling met veel draaiende bewegingen. De kamera beweegt zich vrijelijk door de zeer kleine en overvolle ruimte, en gaat alle vrouwen langs terwijl zij voor zichzelf met iets bezig zijn (dansen, opmaken, drinken, schoonmaken). De sfeer wekt de indruk van harmonie en intimiteit: de vrouwen zorgen voor elkaar, wisselen grappjes uit of zijn in zichzelf teruggetrokken. Dan gaat de bel. De kamera stopt, de muziek stopt, alle vrouwen stoppen hun handeling: de eerste klant dient zich aan. Op dat moment vindt bij de kijker meer dan alleen identifikatie plaats. Ik bevind mij *met* de kamera als het ware in de ruimte waar de vrouwen zich als zelfstandige subjekten voordoen. Deze positie wordt ruw teniet gedaan door de bel. De klant verstoort voor de hoeren, maar ook voor mij, de intimiteit. Hij is een indringer. In de volgende scène stelt de madam de 'meisjes' aan hem (en de kijker) voor. Eén voor één verschijnt een vrouw voor de kamera in halftotaal in beeld. In deze serie staatsieportretten is er geen sprake meer van kamerabeweging; wel van montage die de vrouwen losmaakt uit de ruimte en onderling van elkaar scheidt. Ze worden op deze manier een plat plaatje, een objekt dat aan de blik van de man tentoongesteld wordt.

Hier neem ik wel de letterlijke blik van de man, maar door de kontekst bepaald *niet* zijn visie over, integendeel, ik neem er afstand van.

Wat is nu het effekt van retoriek van het perspektief? Op het moment dat een vrouwelijk personage overgaat van een subjeekt- naar een objektpositie, maakt ook de toeschouwer de overgang van de ene kijkpositie (identifikatie) naar de andere (distantie).

GEBROKEN SPIEGELS betreft je op deze manier emotioneel bij de vrouwen als subjeekt en laat je vervolgens 'aan den lijve' de pijn van haar stelselmatige objektivering ervaren: de pijn wanneer haar stem, haar lichaam, haar verlangens en ambities, haar vrijheid haar ontnomen worden. Door blokkering van identifikatie op het moment dat de vrouwen tot objekt worden gemaakt, wordt de kijker uitgenodigd kritisch na te denken over deze objektivering. Deze afwisselende posities betreft de toeschouwer in een nu eens emotioneel en dan weer kritisch kijkproces.

Gezicht

Op nog een andere wijze wordt het kijken van mannen in beide verhaallijnen van GEBROKEN SPIEGELS bekritiseerd, en die retorische strategie is wel al aan te wijzen in het scenario. Net als in *DE STILTE ROND CHRISTINE M.* ligt het vertelperspektief exclusief bij de vrouwelijke personages: de mannelijke personages blijven voor de kijker anoniem, omdat ze letterlijk en figuurlijk geen gezicht krijgen. Daardoor deelt de kijker nooit de visie van mannelijke personages. In GEBROKEN SPIEGELS wordt de voyeuristische blik van mannen getoond als mensonterend en sadistisch, zelfs als dodelijk. In het bordeel betekent het dat de mannen de macht en het recht hebben om de vrouwen te kopen. In de andere verhaallijn verkracht of mishandelt de moordenaar zijn slachtoffers niet, maar fotografeert hij hen in verschillende stadia van uithongering en langzaam sterven. Het fototoestel is zowel metafoor voor de fallus als voor het moordwapen, wat de woorden van Susan Sontag in herinnering brengt: 'Mensen fotograferen is ze verkrachten, door hen te zien zoals ze zichzelf nooit zien, door kennis over hen te hebben die ze zelf nooit kunnen hebben; het maakt mensen tot objekten die symbolisch in bezit genomen kunnen worden. Net zoals de kamera een sublimatie is van het geweer, is iemand fotograferen een gesublimeerde moord.'³

Lege ruimte

Door het perspektief konsekwent bij de vrouwelijke personages te leggen en aan de mannelijke personages te onthouden, keert Gorris de traditionele middelen om. Feministische analyses hebben ons geleerd hoe verhalen steeds weer 'de vrouw' tot iets figuurlijks maken. Zij is geen subjeekt, maar staat voor iets anders, is gemetaforiseerd. De voorstelling van het vrouwelijke als iets onbekends, als een raadsel en mysterie, kreëert in de verhalende structuur een plaats die onopgevuld blijft. In deze lege ruimte kunnen verlangens, beelden, verbeeldingen van het vrouwelijke geprojecteerd worden. In de films van Gorris wordt dit soort retoriek *omgekeerd*: niet het vrouwelijke maar de mannenmaatschappij wordt figuurlijk gemaakt. Voor de mannelijke personages die een patriarchale cultuur bij uitstek symboliseren, kan de kijker geen enkel begrip opbrengen omdat elke identifikatie onmogelijk wordt gemaakt. In beide scenario's wordt 'de man' getoond als mysterie en het mannelijk kijken als macht en geweld. De mannelijke moordenaar is de lege ruimte; hij heeft (letterlijk) geen gezicht en geen identiteit: hij is het raadsel, zoals ook het mannelijke slachtoffer in *DE STILTE* een lege plek is. Door de mannelijke personages als 'de ander' uit te beelden, ondermijnen deze films de vanzelfsprekendheid van de mannelijke macht en subjektiviteit en stellen die zoals hierboven is uitgelegd als rechtvaardig en gewelddadig voor. Maar ook, en dat is eigenlijk de grootste retorische kracht in het hele oeuvre van Gorris, levert deze *omkering van de dominante retoriek* commentaar op die retoriek. Het mannelijke *verhaal* wordt gemetaforiseerd. En die omkering laat

zien, hoe inadekwaat een vorm van retoriek is die vrouwen metaforiseert. Zowel op het niveau van het scenario als op het niveau van de kameravoering wordt het geweld van de heersende orde getoond in zijn *onvermogen* om vrouwen als subjecten te zien, en in zijn *macht* om hen dientengevolg te objectiveren.

Paradijs

De derde film van Marleen Gorris, *THE LAST ISLAND*, leent zich eveneens voor een metaforische interpretatie, door het onderwerp: het einde van de wereld. In deze zin is *THE LAST ISLAND* een soort science fiction, maar dan wel een zeer realistische soort die in de nabije toekomst lijkt te spelen. Wat gebeurt er als vijf mannen en twee vrouwen een vliegtuigongeluk overleven, op een onbewoond tropisch eiland terechtkomen en vermoedelijk de laatste mensen zijn na een atoomramp of -oorlog? Deze mensen blijken niet in staat om met elkaar een nieuw leven op te bouwen. Het geweld dat langzaam maar onvermijdelijk dit potentiële paradijs tot een hel maakt, is een sombere reflectie op de huidige westerse samenleving.

In deze film is de kritiek op de patriarchale cultuur niet in zijn algemeenheid tegen mannen gericht (hier zijn ze wel degelijk personages, elk met een eigen gezicht), maar tegen de haast onzichtbare structuren van geweld die gewoven zijn in een mannelijke denkwijze. Ook hier zien we hoe macht gebaseerd is op de ontkenning van de ander als autonoom subject. De jongen Jack heeft geen respect voor de eigen wil van de vrouw die hij wil bezitten; de militair Nick tolereert geen afwijking van zijn eigen patroon. Evenals in *DE STILTE* en in *GEBROKEN SPIEGELS* is in *THE LAST ISLAND* het geweld als een onherroepelijk noodlot verweven in een hecht opgebouwd scenario. Als iets onontkoombaar laat Gorris deze spiraal tot in al zijn uitersten exploderen. Na drie van haar films lijkt de onvermijdelijke konklusie dat geweld inherent is aan de westerse cultuur.

Of het nu geweld van vrouwen tegen mannen, van mannen tegen vrouwen, of van mannen tegen mannen betreft, in alle gevallen komt het volgens de films van Gorris voort uit onze konditionering. Doodzwingen, niet serieus nemen, vernederen, objectiveren, mishandelen en vermoorden; het is een glijdende schaal van geweld, voortkomend uit machtsrelaties. Dat is de geestelijke stoornis waar we met ons allen aan lijden als gevolg van de opvoeding die we hebben gehad. In de psychologie is daar een mooi woord voor: eilanddepressie.

Anneke Smelik

Noten

¹ sept. 1990, interview met Marleen Gorris door A. Smelik. Zie voor meer theoretisch materiaal: Tijdschrift voor Vrouwenstudies 38, jrg. 10, nr. 2 (juni 1989), p. 235-252.

² Een subject is door en in taal gekonstitueerd, en wordt gedreven door een verlangen. Problematisch is, dat volgens deze theorie van Lacan het vrouwelijk subject geen autonoom verlangen kent, slechts het verlangen om begeerd te worden. Hierdoor wordt vrouwen, ook theoretisch, subjectiviteit ontzegd.

³ Susan Sontag, 'On photography', Penguin 1973, p. 14/15.