

teer. Maar ieder werk behoort een geloof tot uitdrukking te brengen. De mens kan niet leven zonder geloof.

BS: U zegt dat de mens niet kan leven zonder geloof. Goed. Maar is het niet wenselijk dat hij beseft dat een ideologie alleen maar een ideologie is, ja, zelfs alleen maar een droombeeld? Anders zou hij in naam van een geloof dat hij niet relateert, zelfs tot een misdaad over kunnen gaan.

MdO: Maar geloof is voor mij geen ideologie! Geloof is een soort aanvullend, natuurlijk zintuig dat de mens heeft gekregen om te overleven. Het gaat er in de eerste plaats om dat je in het leven gelooft. 'Ergens in geloven'. In wat dan ook. Volgens die leer maak ik films. Maar niet met het doel om één speciaal geloof op te leggen. Ik probeer de ideeën van mensen te verbeelden, hun gevoelens en dus hun geloof. Ik zoek naar de waarheid. Maar wat ik film leg ik niet op als zijnde de waarheid en ook niet als zijnde realiteit. Dat zou het creëren van een illusie zijn. Mijn toeschouwers blijven vrij. *LE SOULIER DE SATIN* begint in een theater – dat is een manier om te zeggen: 'Alles wat u gaat zien is slechts verbeelding' – en eindigt in een studio – om te zeggen: 'Dit alles is gemaakt in deze studio'. Het is ook met het oog hierop dat ik de acteurs zódanig heb neergezet dat zij zich naar de camera richten, dus naar de toeschouwer, die dan vrijelijk kan reageren zoals tegenover iemand die met hem praat. En wanneer de film eindigt met de laatste woorden van het boek van Claudel: 'Délivrance aux âmes captives!' is het net alsof ik tegen de toeschouwers zeg dat ze vrij zijn om die betekenis aan de film toe te kennen die ze eraan willen toekennen.

Oorspronkelijk: 'Claudel et Méliès. Entretien avec Manoel de Oliveira', in: *Theatre/Public*, mei-juni 1986, pp. 49-51. Vertaling: Conny ten Brink.

Het onmogelijk geworden escapisme¹

Het escapisme (Van Dale: het streven of zoeken (...) van een vlucht uit de dagelijkse werkelijkheid, uit de moeilijkheden van de eigen tijd of het eigen leven), dat vroeger voor een goed deel bepaald en vormgegeven werd door de Hollywood-filmindustrie en nu blijkbaar door de televisie-industrie, is het onderwerp van deze beschouwingen. Ik zal het niet hebben over de vraag of die 'vlucht' vanuit een moreel of politiek standpunt al dan niet laakbaar is. Wel over de vraag welke functie dat escapisme vervult en waarom het 't steeds moeilijker krijgt deze functie te vervullen in een tijd waarin nochtans zoveel in het teken van het 'ludieke' en de 'ontspanning' staat.

Vluchten heeft een dubbele betekenis, vertoont een dubbele beweging: het is vluchten voor iets (een bedreiging, druk, gevaar) en naar iets (een veiliger en rustiger plek). Het is van belang deze twee aspecten van het escapisme voor ogen te houden, wil men iets van de diepere betekenis, de draagwijdte en de consequenties ervan begrijpen.

In onze tijd wordt het escapisme geconcretiseerd in de cultuurindustrie. Het is dagelijks in een of andere vorm consumeerbaar, het zit ingebed in het dagelijks leven, is iets waarmee de mensen van de twintigste eeuw dag in dag uit leven. Dit geldt nu voor het televisiemedium, maar gold evenzeer voor de film toen deze nog het toonaangevende massamedium was. Deze 'vrije tijd' staat niet los van het alledaagse, zoals de zondagsrust vroeger los stond van de weekarbeid, maar hij staat er middenin.

Film- en tv-escapisme hebben wezenlijk iets te maken met fictie en, nauw daarmee samenhangend, met de verbeeldingsactiviteit. In een korte beschouwing (eigenlijk de tekst voor een lezing) heeft Freud enkele zinnige dingen gezegd in verband met de specifieke vorm van escapisme die hij 'dagdromen' of 'phantasieren' noemt.² Zoals men weet zijn voor Freud dromen in de slaap het voorbeeld bij uitstek van het vluchten (met de zojuist beschreven dubbele beweging) uit de meer of minder bewuste waaktoestand. Maar er is ook zoiets als dromen overdag, het dagdromen. Dit 'dromen' is voor de volwassenen het equivalent van het kinderspel: 'Anstatt zu spielen, phantasiert er jetzt. Er baut sich Luftschlösser, schafft das was man Tagträume nennt.'³ Nu is dat kinderspel – en het equivalent ervan voor volwassenen, de dagdroom – helemaal geen onernst. Bij Freud klinken hier opvattingen door over het kinderspel die later door Huijzinga in zijn beroemde *Homo Ludens* uitgewerkt zouden worden: 'Das Kind nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet grosse Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zu Spiel ist nicht Ernst, sondern – Wirklichkeit.'⁴ Het is een imaginaire wereld, ontstaan in en vanuit de werkelijke wereld. Er is echter een maar, kinderspel is namelijk veel gemakkelijker waar te nemen dan het dagdromen van volwassenen. Waarom? Omdat de volwassene zich schaamt voor zijn fantasieën. Hij beschouwt zijn fantasiewereld als een intieme privé-wereld, waarvoor hij niet gauw publiekelijk zal uitkomen: 'er würde in der Regel lieber seine Vergehungen eingestehen als seine Phantasien mitteilen'.⁵ Immers, de volwassene wordt verondersteld niet meer te spelen maar 'in der wirklichen Welt zu handeln (...)'. Darum schämt er sich seines 'Phantasierens als kindisch und als unerlaubt'.⁶

Verder zal nog blijken dat 'schaamte' en 'heimelijkheid' (intimiteit) een centrale rol spelen bij het goed werken van de fictie (die bij Freud gestalte krijgt in de 'dichter', bij ons in de massamedia). Maar eerst moeten wij ons afvragen waarom wij fantaseren. Omdat we onbevredigd zijn, zegt Freud: 'Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.'⁷ We stuiten hier opnieuw op de dubbele beweging: enerzijds de vlucht uit de werkelijkheid en anderzijds een vlucht naar veiliger oorden.

Welke zijn dan die onbevredigde verlangens? Freud noemt als model de dagdromen van adolescente jongens en meisjes: erotische dromen bij jonge vrouwen, dromen van zelfverwerkelijking en heldenmoed bij de jonge man. Maar, voegt Freud er flintjes aan toe, we moeten ons niet blind staren op dit verschil, want ook jongensdromen draaien uiteindelijk om het erotische. Doch beiden, zowel de jongen als het meisje, dienen in de werkelijkheid iets anders te doen dan zich in erotische dromen te vermeien. Daarom worden deze als intiem ervaren en toegedekt, als onvolwassen genegeerd.

Interessant voor ons onderwerp zijn de volgende aspecten die Freud nu naar voren haalt, want ze hebben betrekking op de tijd, en meer bepaald op het alledaagse. Dagdromen hebben hun plaats, zijn verankerd in de actualiteit, in de banaliteit van het dagelijkse leven. Doch ze grijpen via de herinnering terug naar een vroegere, meestal uit de kinderjaren stammende gebeurtenis, naar een tijd waarin het verlangen vervuld was. Vanuit dit verleden nu wordt een op de toekomst gerichte wensdroom geprojecteerd. Verleden, heden en toekomst worden zo tot een keten van verlangens gevlochten, maar duidelijk vanuit een nu. Naar aanleiding van een voorbeeldje concludeert Freud: 'Sie sehen an solchem Beispiele, wie der Wunsch einen Anlass der Gegenwart benützt, um sich nach dem Muster der Vergangenheit ein Zukunftsbild zu entwerfen.'⁸ Een activiteit van de verbeelding dus die geheel en al vanuit de dagelijkse werkelijkheid vertrekt, doch van daaruit een verleden oproept en een toekomst projecteert. In een andere dimensie dan die van de alledaagsheid, die gekenmerkt wordt door het werkelijkheidsprincipe.

Het schaamte- en heimelijkheidsgevoel blijven ergens toch een storende ruis op de dagdromen werpen. Worden de dromen echter opgevangen door een 'andere' – in Freuds tijd de 'dichter', in onze tijd de 'massamedia', zou men kunnen zeggen – dan worden ze gelegitimeerd. De kunstenaar of de dichter zegt: 'Het zijn mijn dagdromen, het is fictie die ik jullie aanbied, lezers, droom maar lekker mee, ik bied jullie mijn dagdromen aan als fictie. Ik ben de onvolwassen, of beter gezegd, diegene die in deze maatschappij de onvolwassen mag zijn, omdat ik Kunstenaar ben, omdat ik de Kunst achter me heb en uiteraard ook vele regels, bekwaamheid en talent moet ontplooiën om dit allemaal (dagdromen) te mogen doen, zodat jullie het ook mogen!' De film, en met name Hollywood, deden niets anders, en het voyeurisme dat in de bioscoopzalen primair fungeert, wordt gelegitimeerd door de 'instelling cinema'.⁹ De televisie in haar fictieve functie doet principieel niet anders. Het is een strategie die de schaamte wegneemt, die de intimiteit publiekelijk aanvaardbaar maakt, die het niet bezig zijn met de realiteit legitimeert. Zij zegt: het mag.

Dagdromen lossen uiteraard niets op. Het zijn correcties op een onbevredigende werkelijkheid, waarin het volwassen-moeten-zijn centraal staat en tot grote spanningen kan leiden, die men 'leven' noemt! De ontspanning waaraan we dientengevolge behoefte hebben, komt optimaal tot stand wanneer de schaamte en de onzekerheid die ermee gepaard gaan, afgewimpeld kunnen worden op een ander, zodat we mee kunnen gaan in de dagdromen van anderen en daarin de onze herkennen zonder er de consequenties van te hoeven dragen. De kunsten of de media versoepelen deze strategie, maken haar bevredigend. Juist die strategie kan, naar het mij voorkomt, op het ogenblik niet meer zuiver functioneren. Escapisme in de zin van dagdromen wordt onmogelijk. En wel omdat zowel de dagelijkse werkelijkheid als de door de media gevormde dagdromen 'geperverteerd' zijn. Wat ik daarmee bedoel, zal ik proberen duidelijk te maken.

In de manier waarop de dagdromen vroeger (tot en met de Hollywood-film-industrie) gestalte werd gegeven, was steeds sprake van een scherp afgelijnde tweespalt, een conflict. Het werkelijkheidsprincipe met zijn regels, plichten,

wetten en voorschriften zoals je er honderden ontmoet alleen al als je van je huis naar de post loopt, van je werk naar de winkel, stond tegenover het verborgen imaginaire leven dat zich daartegen afzette en dat je ging opzoeken in een roman, in de muziek en vooral in de bioscoop... Je liep van de ene wereld naar de andere. Tussen de beide werelden lagen drempels en grenzen, die je moest overschrijden. Het was duidelijk waar de ene wereld begon en de andere eindigde.¹⁰ En juist in deze overgang school het plezier van het dagdromen, van het escapisme. Nu echter wordt die articulatie steeds onduidelijker, de grenzen vervagen, en wel omdat de specifieke gebieden door de tegenoverliggende gekleurd of ondermijnd worden. 'Alles is in alles'. En dat noem ik perversie: geen van beide werelden is nog 'zuiver', ze vloeien in elkaar over, geniepig belagen en ondermijnen ze elkaar.

Een uitvoerige analyse daarvan kan ik hier nu niet geven. Laat ik me beperken tot enkele aanduidingen. Het dagelijks leven heeft als geheel een ludieke glans gekregen. Het werkelijkheidsprincipe wordt gecamoufléerd en vervalst, alsof we te maken hadden met een ononderbroken wereld van plezier en ontspanning.¹¹ Geldzaken? De bank maakt het je gemakkelijk en prettig; niets is zo leuk als een levensverzekering afsluiten; schulden maken kan zonder een kwaad geweten en is maar een spel; een hypotheek is een pittige gok die ieder gezinnetje moet wagen. Ook de post is een en al pret en plezier. Hostessen met de obligate smile achter informatiebalies en fleurige folders lachen je tegemoet voor om het even wat en om het even waar. En de supermarkt? Het Prater is er niets bij! Het stadsbeeld wordt een en al kleur en vorm en speelsheid, om de alledaagse saaiheid te verjagen. Onze architecten zijn onze meester-entertainers geworden, en zo ze dat al niet centraal in hun programma hebben staan, zweren ze toch steeds bij communicatieversoepeling en saamhorigheidsgevoel... Het kan niet op. Kosten noch moeite worden gespaard om de dagelijkse sleur te doorbreken, om de arbeid en de arbeidsplaats op te smukken met vrolijk en weelderig groen, om van de werkloosheid een eeuwige vrijetijd te maken, enzovoort.

De burger moet zich een eeuwige feestvierder voelen. Tal van maatschappelijke functies zijn er alleen maar om die ervaring op te wekken. Of tenminste om het onplezier van het werkelijkheidsprincipe zo veel mogelijk weg te werken. (Het meest gebruikte woord in Nederland is 'leuk' – wat er nog ontbreekt om aan deze levensfilosofie enige consistentie te verlenen is een Ministerie van 'Leuk'!) Een kindse utopie van een werkelijkheid zonder problemen viert hoogtij. Verloopt het dan allemaal zo vlot in dit Madurodam? Neen, beslist niet: het knarst en wringt, het 'deprimeert' en 'stresst' er maar op los, maar dat is de tol die je voor zoveel hypocriete hysterie te betalen hebt. Want vergt het continue feestvieren geen inspanning? Ook in Versailles was men zich er van bewust dat het plezier zwaar labeur was, maar dat je dat ervoor over moest hebben. (Melle de Scudéry noteerde in haar dagboeken dat het feestvieren ertoe diende om het volk te verstrooien, meer dan om het Hof te amuseren.)

Ontsnapt aan de dagelijkse wereld van de valsheid en de dubbele bodems, komt de burger nu in zijn woning: gezellig, modern, fris en pittig, zoals zijn postkantoor of zijn bank of zijn supermarkt of zijn werk of zijn uitkeringskantoor gezellig, modern, fris en pittig zijn, en zet ter ontspanning (waarvan?... van

het zojuist geschetste, van die alledaagsheid) zijn televisie aan. Wat kan hij trouwens anders doen, wanneer hij niet op vakantie is (planmatig uitgedacht, uitgekozen en berekend; het avontuur zonder risico) of in zijn hobby vlucht (en doe-het-zelf flapwerk om het laat-de-ander-het-doen te corrigeren of te verhinderen)? En wat krijgt hij op zijn scherm te zien? Hetzelfde – maar dan in het klein en op zoveel kanalen – als wat hij zojuist reeds in het dagelijks leven beleefd heeft. Werkelijkheid als show verpakt, informatie genoemd. Televisie is in eerste en laatste instantie entertainment en alle informatie is daardoor bepaald. Dat thema is bekend. Het is in het massacommunicatie-onderzoek al bijna een gemeenplaats, waarvan iemand als Postman onlangs nog eens zonder schroom kon pretenderen, dat hij het uitgevonden had. Wat hem een best-seller opleverde en de zoveelste Pavlov-reactie van zijn collega-deskundigen die zijn tamelijk anekdotische aanklacht tegen de televisie volgens hun gebruikelijke sjabloon-denken probeerden te weerleggen of te 'nuanceren'.¹²

De vraag die gesteld dient te worden, is: wat betekent dat tv-entertainment nog? Wat voor echte escapisme-mogelijkheden biedt het nog? Geen enkele. Want voortdurend wordt de tv-fictie, het dagdromen, via het medium onderbroken. Het mooiste voorbeeld hiervan zijn natuurlijk de tv-spots of de video-clips die een concentraat aan dagdromen voortoveren – de mooiste vrouwen met de mooiste mannen op de mooiste eilanden – met de grootste rijkdom aan visuele en auditieve middelen, om je na 30 seconden wakker te schudden en te verkondigen dat 'dit gekocht moet worden'. Op dit vlak is het tv-medium slechts een verlengstuk van de supermarkt (de supermarkt verwijst er dan ook letterlijk naar – althans in de States – met de zin 'as seen on tv!'). De droom kan slechts kortstondig zijn (30") en moet meteen worden gekocht, verkocht. De series en speelfilms zijn eilandjes van fictie, vandaar wellicht hun populariteit. Maar die fictie wordt de kijker niet echt gegund: om de zoveel minuten onderbroken door boodschappen (in de vs – en bij ons door het logo van het station: BRT 1, VARA, WDR, enzovoort...!) of, zoals in Italië, soms doorlopend vergezeld van een titel-tekst waarop boodschappen van de sponsors verschijnen, terwijl de fictie gewoon doorloopt. Fictie-escapisme is een koopwaar geworden die je op een kanaal vindt, in een videotheek koopt. Zoals je pils die je uit de koelkast neemt en de pinda's uit de plastic zak. En zoals het geld dat je leent bij de bank, en de crematie waar je maandelijks voor afbetaalt. Een service zoals een andere. Een kroket uit de muur. Push-pull-rewind-stop-flash forward. Bij je thuis, uit een kraan – als lopend visueel water; zoals de elektriciteit die je aan en afzet; zoals de telefoon die nu en dan belt; met de mogelijkheid tot switchen; met een soort thermostaat... Een van de vele huishoudelijke toestellen, deel uitmakend van je omgeving. Waar is nog de overgang van de ene wereld in de andere? Waar kan het luchtkasteel zich nog nestelen? Waar is de uitdaging voor de dichter of de mediaproductent, die uiteraard alles op maat in mootjes moet snijden, en zo verteerbaar mogelijk moet maken voor huiselijke en gezinsconsumptie.

In een dergelijke wereld lijkt escapisme (zoals geschetst door Freud, en nog enigszins mogelijk in de oude bioscoop) moeilijk, zoniet onmogelijk geworden.

Voortdurend wordt het werkelijkheidsprincipe, de dagelijksheid gecorrigeerd; de dagelijksheid bouwt zelf – door haar ‘ludiek’ aspect – de correcties in. De harde realiteitszin wordt bijgewerkt, krijgt een laag van vanzelfsprekendheid en speelsheid, zodat er niet zo’n dwingende motivering meer is om de werkelijkheid af te wijzen of eruit te vluchten. Aan de andere kant is de imaginaire wereld – in ons geval het televisiemedium – geheel en al doordrongen van boodschappen, regels, wetten en verwachtingen die rechtstreeks naar het werkelijkheidsprincipe verwijzen (en niet enkel in de zogenaamde ‘informatieve programma’s’). Tussen de beide werelden bestaat een continuïteit, een pseudo-homogeniteit, die elke overgang glijdend en onmerkbaar maakt; die de articulatie irrelevant maakt. Uiteraard ligt het accent in de werkelijkheid iets anders dan in het imaginaire, maar het imaginaire sijpelt in de dagelijksheid door en de wereld van het dagdromen wordt geheel en al doordrongen van het werkelijkheidsprincipe. Van een dialectische spanning is allang geen sprake meer. Er is geen reden meer om te vluchten uit, en vluchten naar is niet meer mogelijk. Waar zou je naartoe vluchten? Naar datgene waaruit je wilt vluchten?

Daarmee is natuurlijk niet gezegd dat er nu geen onbevredigdheid meer zou zijn. Integendeel. De frustratie is nu dubbel en minder stringent tot één enkele pool – de dagelijksheid – te herleiden. Deze is immers geheel en al ‘dagdromerij’ geworden; de plek waar de dagdromerij via de fictie (de dichter van Freud) gestalte kon krijgen is het (omgekeerde) verlengstuk van de dagelijksheid geworden. Wat overblijft, is een ondefinieerbaar ongenoegen, een ‘stress’ die zowel het alledaagse als het entertainment kleurt. De therapie van het escapisme die Freud nog kon schetsen en die Hollywood in de wereld van gisteren nog gestalte kon geven, is niet meer werkzaam. De burger zowel als de lezer-toeschouwer-dromer zijn consumenten geworden. Hun intimiteit en bijgevolg ook hun heimelijke schaamte zijn opgelost. De ‘kunst’ en de ‘media’ hebben hun therapeutische functie verloren. Het individu is een figurant geworden in ensceneringen van alledaagsheid en vrije tijd die eens en voor al vastliggen in hun voorspelbare en geprogrammeerde mobiliteit, in de verstarring van de verandering. Zoals Snoopy zegt: ‘All dressed up and nowhere to go!’

Eric de Kuiper

Noten

1. Dit is een bijgewerkte tekst van een inleiding, gehouden op het Symposium over Vrijtijdsbesteding, Universiteit Tilburg, december 1985. Eerder verschenen in *Streven*, juni 1986.
2. S. Freud, ‘Der Dichter und das Phantasieren’ (1908), in: *Studienausgabe*. Dl. x, Frankfurt (Fischer Verlag) 1969, pp. 169-179.
3. Idem, p. 172.
4. Idem, p. 171.
5. Idem, p. 173.
6. Ibidem.
7. Idem, pp. 173-174.
8. Idem, p. 175.
9. Ch. Metz, ‘Histoire/Discours (aantekening over twee voyeurismen)’, in: *Seminar Semiotiek van de Film*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 77-84.

10. De terugkomst in de werkelijkheid, de retour-beweging van dagdroom naar alledaagse heid vergt soms enige moeite; vgl. het mooie opstel dat R. Barthes hieraan wijdde: R. Barthes, 'En sortant du Cinéma', in *Communications*, nr. 23. Versus hoopt in een komend nummer hiervan een vertaling te publiceren.

11. Van erg populair thema in de jaren zestig (zie bijv. Guy Debord, *La Société du Spectacle*) is het sedertdien bijna het exclusieve stokpaardje geworden van Jean Baudrillard, bij wie het van kritisch middel tot een soort continue flow, een celebratie geworden is.

12. N. Postman, *Wij amuseren ons kapot*. Houten (Wereldvenster) 1986.

Claire Johnston: het begin van een feministische filmtheorie?

Claire Johnston schreef in 1973 het artikel 'Women's Cinema as Counter Cinema',¹ twee jaar vóór 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' van Laura Mulvey,² dat veel meer bekendheid kreeg dan het eerste artikel. Eén van de vragen die in het huidige onderzoek van Film en Opvoeringskunsten naar de genealogie van de feministische filmtheorie aan bod komen is: hoe past het denken van Claire Johnston in de Engelse (feministische) filmtheorie? Doel is voorts te onderzoeken waarin 'Women's Cinema' en 'Visual Pleasure' – die beide het feminisme en de psychoanalytische theorie met betrekking tot film aan de orde stellen – theoretisch van elkaar verschillen. Dit om het succes van 'Visual Pleasure' als fundament van de feministische filmtheorie te kunnen begrijpen.³

Hier wil ik aan de hand van een eerste introductie van 'Women's Cinema' de contouren schetsen van een feministische filmtheorie zoals Johnston deze in 1973 voor ogen stond.

De pertinenties in het denken van Johnston

De tekst 'Women's Cinema' reageert op de feministische kritiek zoals die verwoord werd in het blad *Women and Film*.⁴ Johnston gaat deze kritiek stap voor stap na, waarbij zij de gemeenschappelijke vooronderstellingen probeert bloot te leggen. Premissen die er bovendien voor zorgen – nog altijd volgens Johnston – dat een 'women's cinema' die daaruit voortvloeit discutabel is. Wat zijn nu – in het kort – de punten waarop de feministische kritiek zich richt?

a. De vrouwelijke stereotypen in de Hollywoodfilm worden opgevat als onderdrukkende culturele producten van Hollywood als repressief en manipulatief systeem (p. 209).

b. De vrouwelijke regisseurs die binnen Hollywood werkten waren geheel onderworpen aan de daar heersende normen en waarden, waardoor ze nauwelijks zelf aan het woord kwamen (p. 210).

c. De vrouwelijke protagonisten in de Hollywoodverhalen figureren in steeds