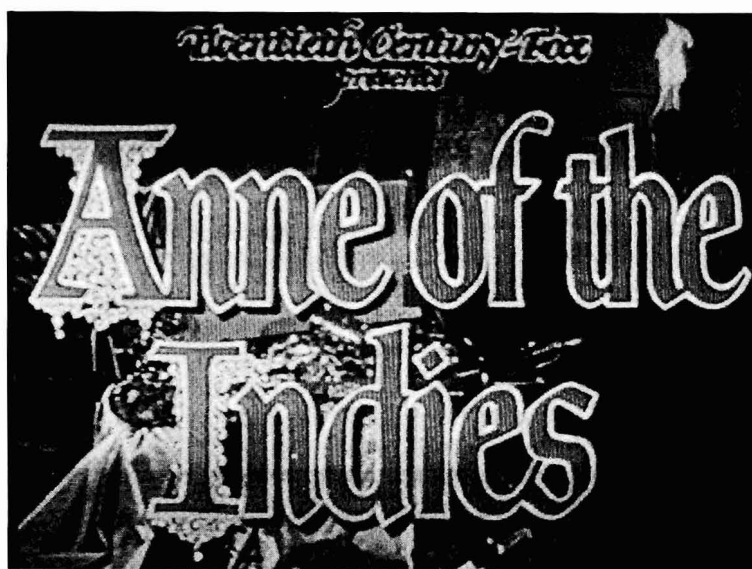




ANNE OF THE INDIES (Jacques Tourneur, vs, 1951).

ANNE OF THE INDIES

Een radicale herlezing van de analyse van Claire Johnston vanuit de mythologie

Synopsis van de film

Captain Providence/Anne (CP, vertolkt door Jean Peters) is rond 1700 de Schrik van West-Indië (het Caribisch gebied). Zij maakt dit onveilig door elk *Engels* schip te beroven om zo de dood door ophanging van haar Spaanse (half)broer te wreken. Haar naam stamt van haar geboorteplaats, New Providence Island, en werd haar door haar Engelse moeder gegeven; haar Spaanse vader heeft ze nooit gekend.

De film begint met het veroveren van het zoveelste Engelse schip (bij Antigua). Het voorlaatste schip is tot zinken gebracht nabij Barbados, zo blijkt uit het wegstrepen uit het officiële register van een van de Londense handelshuizen. CP gooit de Engelsen van haar schip, de *Sheba Queen*, in zee. Zij ontdekt een gevangene van de Engelsen, Pierre François (PF, vertolkt door Louis Jourdan). Zij geeft hem toestemming om haar schipper te worden, nadat zij hem met een klap duidelijk gemaakt heeft dat hij haar niet als *vrouw* moet behandelen. Bij het verdelen van de buit kiest CP een zwaard, een geschenk voor Blackbeard/Captain Teach (BB, vertolkt door Thomas Gomez), die voor haar en haar broer een vader, moeder en leraar is geweest. PF kiest een jupon en CP vraagt zich af voor wie deze bestemd is. Op Nassau (New Providence Island) geeft CP in een kroeg haar geschenk aan BB. Zij daagt hem uit tot een gevecht om het geschenk te testen. Hoewel CP struikelt, slaat zij BB het zwaard uit de hand. BB's nederlaag wordt gevierd met een rondje rum. PF is er tussenuit geknepen en wordt bij zijn terugkeer door CP ter verantwoording geroepen met de vraag: 'A wench? Is that why you choose a dress?'. Wanneer hij – zelfs onder dreiging van een pistool – weigert te antwoorden, laat CP hem met zweepslagen straffen.

De scheepsarts (D, vertolkt door Herbert Marshall) redt zijn leven door CP erop te wijzen dat PF een (halve) schatkaart bezit. CP en PF sluiten een verbond om samen de schat – Captain Morgan's Treasure – te gaan zoeken. CP belooft PF hem te laten leven. Voordat ze naar Jamaica (Port Royal) vertrekken om de tweede helft van de schatkaart

te zoeken, wordt het schip gereinigd in een inham van het eiland Inagua. Daar hult CP zich in de japon en hoort PF uit over hoe man en vrouw elkaar liefhebben. Hierop volgt een omhelzing die door de komst van BB met zijn schip de *Revenge* verstoord wordt. BB heeft informatie over PF: in werkelijkheid is hij Lt. La Rochelle van de Franse marine. CP gedraagt zich als een kapitein en kiest de zijde van PF. BB treft PF met zijn zwaard en veronachtzaamt daarmee haar gezag. CP slaat BB en stuurt hem weg. BB raadt haar aan om voortaan bij hem uit de buurt te blijven: hij vergeet een belediging nooit. PF vertrekt alleen naar Jamaica om de ontbrekende helft van de schatkaart te zoeken.

Daar blijkt hij tweemaal dubbelspel te spelen. Op de eerste plaats heeft hij – om zijn eigen schip de *Molly O'Brien* terug te krijgen – een verbond met de Engelsen gesloten om CP gevangen te nemen. Daartoe is hij met het schip de *Gemini* vanaf Trinidad vertrokken en heeft hij zich bij Antigua door CP gevangen laten nemen. Bovendien is hij getrouwd: zijn naamloze vrouw (VPF, vertolkt door Debra Paget) bevindt zich op Jamaica. Als CP van de bootsman Dougal verneemt dat PF haar (dubbel) verraden heeft, kidnap't ze zijn vrouw. Ze besluit 'de schat' van PF in Maracaibo, 'the filthiest hole of the Caribbean', te verkopen. Ze dwingt haar de japon die PF uitgekozen heeft, te dragen. Op de slavenmarkt behoedt D de vrouw voor de slavernij. Op het schip bindt CP haar als levend boegbeeld vast om PF in de val te lokken. Een omhelzing tussen PF en VPF ziet zij vervolgens met lede ogen aan.

Woedend besluit ze hen naar Dead Man's Cay te sturen om daar te sterven, zoals piraten vroeger de Spanjaarden lieten omkomen. Na drie dagen en nachten vol gewetenswroeging stuurt ze D met een boot en proviand om hen te redden. Zelf stort ze zich in haar laatste gevecht met BB: haar schip wordt onder vuur genomen en zij gaat nabij Barbados ten onder.

Analyse

Mythologie

Om een mythe te analyseren moeten verschillende niveaus onderscheiden worden om de onderliggende structuur op te sporen. Daar er geen vaststaand analysemodel bestaat, zullen we ons in eerste instantie laten leiden door een tweetal analyses van Claude Lévi-Strauss.¹ Hierin wijst

1. C. Lévi-Strauss, 'The story of Asdiwal', in: C. Lévi-Strauss, *Structural anthropology* 2. (1958/1959) Harmondsworth (Penguin Books) 1973 pp. 146-197,

hij op geografische, economische, sociale en klimatologische elementen, maar ook op onderdelen van flora en fauna die de mythe gebruikt. Soms neemt de mythe elementen eenvoudig op, soms keert zij deze om. In een ander geval betreft het een imaginaire of een kosmologische toevoeging die in de realiteit ontbreekt. Deze elementen zijn onderworpen aan een systeem van logische transformaties. Zo kunnen diverse varianten van een mythe oppervlakkig gezien grote verschillen vertonen en toch eenzelfde structuur bezitten.

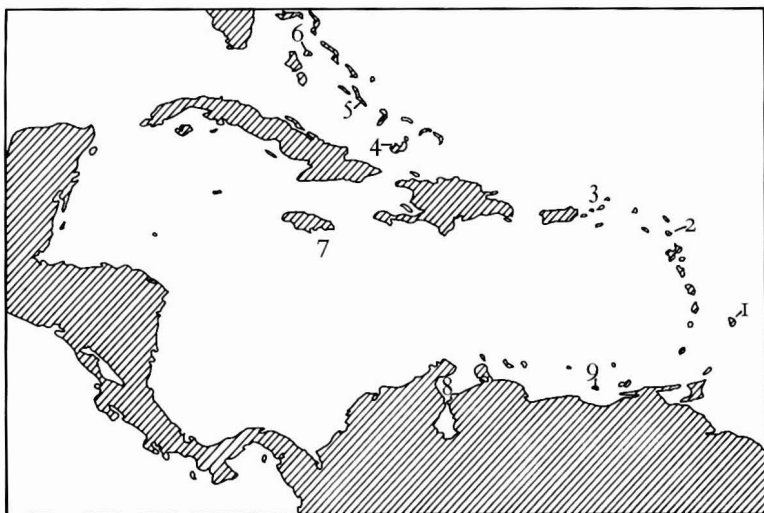
Geografie en economie

In ANNE OF THE INDIES valt onmiddellijk op dat de plaatsnamen die worden vermeld – zoals Nassau, Jamaica en Barbados – werkelijk bestaande locaties zijn (zie de kaart; Dead Man's Cay vormt hierop een uitzondering: dat ligt in werkelijkheid bij Long Island). De tocht die Anne maakt, begint en eindigt in Barbados. Schematisch ziet dit er als volgt uit:

Oost (Barbados) → Noordwest (Nassau) → Zuidwest
(Jamaica) → Zuid (Maracaibo) → Oost (Barbados)

Ook de personages zijn historisch correct: in de zeventiende eeuw zochten piraten vaak een schuilplaats op de Bahama's (waartoe New

(hierna: 'Asdiwal'); C. Lévi-Strauss 'The deduction of the crane', in: P. en E. Maranda (eds.), *Structural analysis of oral tradition*. (1958) Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1971 pp. 3-21, (hierna: 'Deduction'); M. Douglas, 'The meaning of myth', in: M. Douglas, *Implicit meanings. Essays in anthropology*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1975, pp. 153-172. De mythe van Asdiwal wordt verteld door de Tsimshian indianen, die leven aan de Pacifische kust van Canada, en beschrijft de reizen die Asdiwal maakt. De reis die voorafgaat aan zijn geboorte – de mysterieuze oorzaken die leidden tot zijn bestaan – en de reis die hij daarna over land, naar de hemel en op de bodem van de zee maakt. De mythe beschrijft zijn verwantschappelijke verbindingen en de gevolgen die deze hebben voor het verwerven van voedsel, de plaats waar hij woont, de sociale verhoudingen waarin hij terecht komt e.d. Lévi-Strauss analyseert de mythe via een onderscheid tussen vier verschillende niveaus: de fysieke en politieke geografie; het economische leven; de sociale en familiale structuur en de kosmologie. De mythe vervangt grote opposities in de loop van het verhaal door andere, waarvan de beide termen steeds dicht bij elkaar liggen. Zo wordt het aanvankelijk grote probleem door *reductie* 'opgelost'. In 'Deduction of the crane' zien we iets soortgelijks. Lévi-Strauss spoort hier de symmetrie op tussen vier grote delen in het verhaal. De logische mogelijkheden die het verhaal biedt, vormen samen met de aanvullingen vanuit verhalen van naburige volken een groter, systematisch geheel.



- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Barbados | 6. Nassau (New Providence Island) |
| 2. Antigua | 7. Port Royal (Jamaica) |
| 3. Tortola | 8. Maracaibo |
| 4. (Little and Great) Inagua | 9. Tortuga |
| 5. Dead Man's Cay (Long Island) | |

Providence Island met Nassau behoort).² Schepen met rijke koopwaar – eerst de Spaanse zilvervloten, later de Engelse handelsvloten – waren het object van hun strooptochten. Vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw waren de Engelsen op Jamaica aan de macht, maar pas in 1718 was men in staat de piraterij enigszins terug te dringen. Deze gegevens bewerkstelligen de waarschijnlijkheid van dit piratenverhaal, waardoor ook een ‘realistische indruk’ (in de terminologie van Johnston) ontstaat. Dit zijn volgens Lévi-Strauss elementen uit de werkelijkheid die echter opnieuw geordend zijn: ‘De mythe is zeker verwant aan gegeven feiten, maar niet als een *vertegenwoordiging* daarvan. De relatie is van dialectische aard en de in de mythen beschreven instituties kunnen juist het tegendeel zijn van de werkelijke instituties. Dit zal altijd het geval zijn wanneer de mythe een negatieve waarheid te kennen wil geven.’³ Hoewel de piraterij bestond, is het geval van een *vrouwelijke* kapitein gecompileerder. Waarschijnlijk hebben we hier

2. Zie: David Lambert (ed.), *The atlas of Central America and the Caribbean*. New York (Macmillan Publishing Company) 1985, pp. 65-137.

3. Lévi-Strauss, ‘Asdiwal’, p. 172.



Scène 3



Scène 14

eerder te maken met een 'negatieve waarheid', een voorstelling van een onmogelijkheid, dan met een historisch feit.⁴

Het sociologische niveau

De film begint met de introductie van een vrouwelijke piratenkapitein. Dit is een omkering van de gangbare positie van westerse vrouwen in 1951 (het jaar waarin de film geproduceerd werd). Tijdens de kennismaking steekt Captain Providence een man op haar dek neer en geeft zij bevelen. Zij heeft macht en laat dat ook merken. Met een (half) broer en Blackbeard vormde ze eens een 'gezin'. De verwantschapsband met de eerste is zo krachtig, dat zij zijn dood wreekt door de zee van Engelsen te reinigen ('You scour the sea like a broom' volgens BB). Met de tweede wordt de band bevestigd door een geschenk: zij geeft BB – die haar 'Annie' noemt – een zwaard. PF is de man van haar leven: met hem brengt zij een paar romantische weken door. Dit koppel is echter gebaseerd op een dubbele leugen. De dood van CP aan het einde van het verhaal gaat gepaard met het herstel van het koppel dat meer overeenkomt met de westerse situatie in de begin jaren vijftig: een man die zijn (gevaarlijke) werk doet en een vrouw die (met angst en beven) wacht tot hij thuiskomt.

We zien dat er op het vlak van de sociologische relaties tussen de personages een aantal verhoudingen zijn die rijmen met de contemporaine situatie.⁵ De maatschappelijke verhoudingen kunnen echter niet verklaren waarom het ene koppel plaats moet maken voor het andere, of waarom een sociale omkering van de protagoniste aan het begin – gerelateerd aan de situatie in de jaren vijftig – moet eindigen met haar

4. Zie voor de Europese geschiedenis: R. Dekker en L. van de Pol, *Vrouwen in mannenkleren. De geschiedenis van een tegendraadse traditie in Europa 1500-1800*. Amsterdam (Wereldbibliotheek) 1989.

5. In tegenstelling tot de Asdiwalmythe, die begint met een sociale configuratie die overeenkomt met die van de toenmalige tijd en eindigt met een omkering ervan.



Scène 14



Scène 12

dood. De verklaring voor deze filmische, narratieve feiten moeten we – analoog aan Lévi-Strauss – in de logica van de mythe zelf zoeken: 'Wanneer we vervolgens naar de sociologische aspecten kijken, zien we een veel grotere vrijheid van interpretatie. Het is niet een kwestie van een accurate documentaire voorstelling van de werkelijkheid van het inheemse leven (van de indianen die de *Asdiwalmythe* vertellen, *H.d.M.*), maar een soort tegenwicht dat soms in harmonie lijkt met deze werkelijkheid en er soms afstand van neemt om zich er vervolgens weer mee te kunnen verenigen.'⁶

Episoden in ANNE OF THE INDIES

Nu we op het narratieve vlak een aantal niveaus onderscheiden hebben, moeten we ons afvragen wat deze betekenen binnen het filmverhaal, dat immers uit vele sequenties met gedetailleerde dialogen en handelingen op specifieke locaties bestaat. We maken daartoe een tussenstap door een onderscheid te maken tussen vier episoden, die het filmverhaal sturen en waarin spiegelingen en omkeringen direct opvallen. Deze episoden zijn:

- I CP doodt met de hulp van BB de Engelsen door hen te verdrinken (uit wraak voor de ophanging van haar broer).
- II Zij gaat, nadat haar schip de *Sheba Queen* gereinigd is, met PF op zoek naar de schat (wat mislukt).
- III Zij wil de 'schat' van PF (zijn vrouw) verbergen in 'the filthiest hole of the Caribbean', uit wraak voor zijn dubbelspel (wat mislukt).
- IV Zij doodt zichzelf met de 'hulp' van BB, die haar met zijn schip de *Revenge* bevecht.

Op het eerste gezicht zijn episode II en III elkaars tegendeel. Hetzelfde

6. Lévi-Strauss, 'Asdiwal', p. 155.



Scène 22



Scène 23

geldt voor *I* en *IV*. Bij *II* gaat het om het zoeken naar een schat, bij *III* om het verbergen ervan. Rein staat in *II* tegenover vuil in *III*.⁷ In *I* gaat het om doden, in *IV* om gedood te worden. Maar tussen *II* en *III* zien we ook een overeenkomst: in beide gevallen mislukt de onderneming. Ook in *I* en *IV* kunnen we spreken van een overeenkomst: BB is CP twee keer behulpzaam bij de dodende handeling.⁸ Verder kunnen *I* en *III* tegenover *IV* en *II* gesteld worden. Zowel in *I* als *III* neemt CP wraak (eerst op de Engelsen, dan op PF). In *II* nemen de Engelsen wraak op CP (via de valstrik die PF zet) en in *IV* wordt deze wraak voltooid door middel van BB (zijn schip heet de *Revenge*): CP sterft. Ook tussen *II* en *IV* doen zich overeenkomsten voor: in *II* is CP op zoek naar haar toekomst (met PF; via de schat), in *IV* vindt zij haar toekomst (in de dood; zonder PF en zijn schat, VPF).

We zien dat deze vier episoden twee aan twee geordend zijn: het is een mythisch procédé, waarin de opposities paarsgewijs verdeeld zijn. Het gaat er met andere woorden niet om *hoe* het filmverhaal de verschillende elementen *manifest* motiveert, maar hoe de verschillende oppositieparen *logisch* over het verhaal worden verdeeld. Lévi-Strauss schreef iets dergelijks in een van zijn analyses: 'Vanuit dit perspectief bestaat de mythe uit twee op elkaar gestapelde sequenties, waarbij elk opgebouwd is uit twee episoden die wederzijds tegenover elkaar staan (...) en elk van deze episoden is een omkering van de episode van de andere sequentie waarmee het correspondeert.'⁹ Dit systeem van spie-

7. M. Douglas, *Reinheid en gevaar*. Utrecht/Antwerpen (Het Spectrum) 1976 (oorspr. Engelse uitgave 1966).

8. BB heeft CP alles over piraterij geleerd: met deze kennis bestrijdt zij de Engelsen. Aan het eind ligt de hulp van BB iets complexer. CP die weet dat BB haar zal doden, zoekt de confrontatie. BB staat perplex: 'I can throw her out of the water. She knows that. The wench must have lost her mind. I learned her better than that. (...) Now, if she wants a fight, we'll give her one.' CP gebruikt zo BB bij haar 'zelfmoord'.

9. Lévi-Strauss, 'Deduction', p. 10.

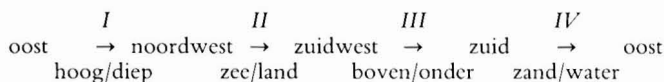


Scène 9

geling wordt in de filmtheorie het klassieke Hollywoodsysteem genoemd. De mythologische analyse wil echter nog een stap verder gaan.

De structuur van de mythische boodschap

We hebben te maken met een verhaal dat zich in vier episoden ontwikkelt. Deze episoden komen overeen met de tocht die CP maakt en genereren elk een ander oppositiepaar:



Ad I. Tijdens de eerste episode wordt de *ophanging* van de broer vergolden met de *verdrinking* van de Engelsen. Deze oppositie toont twee vormen van sterven, maar in feite gaat het om de *verticale* oppositie hoog/diep. Het schip kan voorts worden opgevat als een mediator tussen beide. Hierop bevindt zich CP, die een bemiddelende functie heeft tussen de twee categorieën van doden: als Engels-Spaanse bevindt zij zich tussen haar Spaanse halfbroer en de Engelsen. Tot slot zien we in deze episode dat het oppositiepaar man/vrouw eveneens verticaal is verdeeld. Aan dek is CP piratenkapitein (waar zij PF straft wanneer hij haar als vrouw bejegt), terwijl zij in haar hut straffeloos als vrouw kan worden aangesproken (door D). Naast deze *ruimtelijke* (verticale) scheiding van 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' bestaat er een *temporele* scheiding: wat overdag niet kan, kan 's nachts en omgekeerd.

Ad II. In de tweede episode gaat het om een *horizontale* oppositie. PF (die door zweepslagen gevelde op bed ligt) en CP worden evenwaardige partners die gezamenlijk op zoek gaan naar de schat. Het schip ligt nu op het strand van Inagua, de grens waar zee en eiland elkaar *horizontaal* raken. Ook CP en PF wandelen erlangs. In het gevecht tussen BB en PF raakt PF gewond. Wanneer PF sterft, zal ook BB aan zijn einde komen, zo voorspelt CP: beide zweven op de grens van leven en dood. Het



...OLA [8]

oppositiepaar mannelijk/vrouwelijk speelt zich nu *tussen de geslachten* af. De 'schat' lijkt volgens de halve kaart van PF op de Maagdeneilanden te liggen: de vrouwelijkheid van CP is duidelijk in het geding (zie kaart).¹⁰ Op Inagua is PF Man en wordt CP Vrouw (hetgeen later in CP's hut met omhelzingen wordt voortgezet). Hier treedt PF op als intermediair.¹¹ Hij komt met het schip de *Gemini* (tweeling) en plaatst als *verrader* twee verhalen *naast elkaar*: het verhaal over de liefde met CP en dat over de valstrik van de Engelsen.

Ad III. Opnieuw komt een verticaal oppositiepaar in het spel, maar niet zo extreem als in de eerste episode. Aan het dek en de hut van CP worden nu de ruimten waarin VPF, de vrouw van PF, zich bevindt, toegevoegd. Op Jamaica (eiland) bevindt zij zich op de *eerste verdieping* van haar hotel. Hiervandaan wordt zij overgebracht naar de *Sheba Queen*, waar ze uiteindelijk als gevangene *onder* de hut van CP terecht komt. Ook op de slavenmarkt in Maracaibo moeten CP en VPF een *verhoging op* – terwijl VPF aan CP vraagt: 'Do you consider yourself a woman?' – en ook weer *af*. Dit laatste wordt bewerkstelligd door D, die bekendmaakt dat VPF gekidnapt is: hierdoor worden ze weggejaagd.

Tussen deze scènes vindt een confrontatie plaats. VPF noemt CP 'a disgrace to our sex' en vervolgt: 'There is one thing you can never change. I am his wife. Think about it. Let it eat into your soul, if you have one.' Wanneer CP, die zich in beide confrontaties zeer mannelijk

10. CP bestudeert de halve schatkaart waarop de letters OLA staan; dit zou dus *Tortola*, een van de Maagdeneilanden kunnen zijn.

11. Lévi-Strauss, 'Asdiwal', p. 163. Elders (p. 166) somt Lévi-Strauss de functies op die 'bemiddelaars' hebben: 'In de Amerikaanse reeks van bemiddelaars, vertegenwoordigen tweelingen de zwakste term en staan zij onderaan de lijst, na de Messiah (die opposities verenigt) en de bedriegster (waarin deze naast elkaar zijn geplaatst). Het tweelingpaar brengt opposities met elkaar in verband maar laat hen tegelijk individueel gescheiden.'



CP en VFF in CP's hut [15]



CP en VFF in Maracaibo [17]

gedraagt – ze kluift aan een bot, drinkt flink, slaat VFF en bekijkt haar van alle kanten – haar dwingt de japon aan te trekken, noemt VFF het een hoerejurk. CP kaatst de bal terug en zegt dat PF deze japon koos voor zijn vrouw, maar hem vervolgens aan haar schonk. VFF antwoordt dat CP de japon dan wel gestolen zal hebben: PF zou niets van haar aan CP gegeven hebben. De twee vrouwen vertonen wat betreft gestalte, kapsel en haarkleur grote gelijkenis met elkaar; ze dragen bovendien – op verschillende momenten – dezelfde japon en houden van dezelfde man.¹² Het lijkt een tweeling: één en toch twee.¹³ Het oppositiepaar mannelijk/vrouwelijk wordt hier *binnen één geslacht* uitgewerkt. Ter markering van dit verticale oppositiepaar verschijnt VFF aan het eind van episode III als visuele middelaar: zij wordt als een boegbeeld aan de *Sheba Queen* vastgebonden.

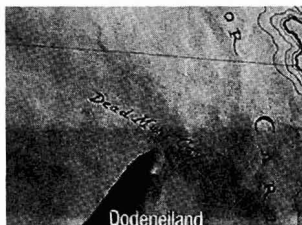
Ad IV. Hier zien we de uiteindelijke oplossing: PF en zijn vrouw worden verbannen naar Dead Man's Cay, dat enkel uit zand bestaat en grenst aan een oneindige zee. De oppositie mannelijk/vrouwelijk is in deze laatste episode in *één enkel personage* terecht gekomen: Captain Anne Providence (zo wordt ze ook voor het eerst genoemd wanneer haar schip aan het slot van de film uit het Londense register geschrapt wordt). Zij is zelf tot oppositie geworden, waardoor een bemiddeling onmogelijk is en zij sterven moet. We zien ook, dat wat zich eerst naar

12. C. Johnston merkt op in: 'Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies', in: *Edinburgh pamphlet on Jacques Tourneur*. Londen (BFI) 1975, p. 40 (hierna 'Femininity'): 'Deze laatste wisseling is doordrongen van een zekere dubbelzinnigheid die eigen is aan de opmerkelijke gelijkenis tussen de twee vrouwen, wat het verkooppraatje van Captain Providence op de slavenmarkt veelzeggender maakt, omdat het lijkt alsof ze haar eigen lichaam te koop aanbiedt.'

13. Het feit dat de vrouw van PF haar dubbelgangster is, zou kunnen verklaren waarom zij naamloos is. Ze is CP's antagonist; de vrouw die CP ook zou kunnen/moeten zijn. Met deze naamloze vrouw is PF gehuwd; hij houdt van haar, niet van CP.



Maracaibo



Dead Man's Cay

buiten toe manifesteert (zij slaat niet alleen PF en BB, maar ook VPF en D) nu letterlijk *naar binnen slaat*. Want CP heeft, wanneer PF en VPF verbannen zijn, drie dagen en nachten last van haar geweten.

De opposities die in de verschillende episoden geïntroduceerd worden, liggen steeds minder ver uit elkaar: in *I* manifesteert de oppositie zich tussen tijd en ruimte, in *II* tussen de geslachten, in *III* binnen één geslacht en in *IV* binnen één personage. Er treedt een reductie van oppositieparen op: ze naderen elkaar steeds meer, maar blijven onoplosbaar. De uiteindelijke oppositie – beide seksen in één personage – is de minimale situering van een maximale tegenstelling. De dood als 'happy-end' is hiervan het logische resultaat.¹⁴ Dit is de enige mogelijke oplossing binnen het logische systeem van *dit* filmverhaal.¹⁵

De visuele bijdrage aan het mythische procédé

We hebben nu in grote lijnen een structuur van de mythe beschreven. Nu willen we nader ingaan op de visuele aspecten omdat veel informatie wordt gegeven via beelden, sequenties, dialogen, kleuren en blikken. Hetgeen we hiervoor hebben geschetst, krijgt in feite pas zeggingskracht door een minutieuze filmische uitwerking (zie *schema 1*).

14. Lévi-Strauss merkt op in 'Asdiwal', a.w., pp. 159-160: 'De oppositie blijft onoverkomelijk, hoewel de termen op elk vlak dicht bij elkaar worden gebracht. (...) Vanuit een logisch standpunt kunnen zijn (Asdiwals) avonturen op een andere wijze worden gezien – als een reeks van onmogelijke bemiddelingen tussen opposities die geordend zijn volgens een dalende schaal; hoog en laag, water en aarde, zeejacht en bergjacht, enzovoort.'

15. Johnston suggereert in: 'Femininity', p. 38, iets soortgelijks: 'Captain Providence/Jean Peters schommelt gedurende het gehele verhaal tussen twee radicaal verschillende orden, de mannelijke en de vrouwelijke, tot aan de oplossing hiervan, en er is geen mogelijkheid te weten te komen welke seksuele positie ingenomen moet worden.'

Schema 1

	personages			plaats	tijd	handeling
[1]	CP			dek	dag	CP beveelt; doodt mannen
[2]	CP	D		hut	dag	CP gewond; D benadert CP als vrouw
[3]	CP	PF		dek	dag	PF benadert CP als vrouw; CP straft PF
[4]	CP	PF	D	dek	nacht	CP zwaard; PF japon; D boek
[5]	CP	BB		eiland	nacht	CP bevecht BB; CP verliest; PF weg
[6]	CP	PF		hut	nacht	CP vraagt naar vrouw van PF; PF weigert antwoord
[7]	CP	PF		dek	dag	CP laat PF straffen
[8]	CP	PF		hut	nacht	CP en PF vormen pact: schat
[9]	CP	PF		eiland	dag	CP vertelt over verleden en toekomst; PF over verleden; CP vraagt naar japon/vrouw
[10]	CP			eiland	nacht	CP dwaalt in maanlicht/nachtpon
[11]	CP	PF		eiland	dag	CP in japon; omhelzing PF; aankomst BB
[12]	CP	PF	BB	eiland	dag	BB velt PF; CP kiest PF; CP breekt met BB
[13]	CP	PF		hut	dag	PF naar Jamaica; CP bezorgd
[14]	CP	D		dek	nacht	D: nuits de folie; CP ijsbeert
[15]	CP	VPF		hut	nacht	CP eet, bekijkt gekidnapte VPF; VPF: CP is schande voor vrouwen
[16]	CP	VPF		hut	nacht	CP: slavenmarkt; VPF: japon PF
[17]	CP	VPF	D	land	dag	CP prijst VPF; D verklikt CP
[18]	CP	VPF	PF	dek	schemer	VPF boegbeeld; CP vangt PF; CP bekijkt omhelzing PF en VPF
[19]	CP	PF		hut	schemer	PF laat VPF vrij: omdat CP vrouw is
[20]	CP	VPF	PF	eiland	dag	PF: CP is man; CP: bij PF is zij vrouw
[21]	CP	D		hut	nacht	CP: gewetensnood; D: CP slecht
[22]	CP	BB		dag	dek	strijd CP en BB: CAP sterft

CP: Captain Providence/Anne (CAP = Captain Anne Providence)

PF: Lt. Pierre François La Rochelle

BB: Captain Teach/Blackbeard

D: scheepsarts

VPF: vrouw van PF

De scènes waarin enkel de diverse schepen worden getoond, ontbreken hier.



Scène 6

We zullen de macro-schaal nu inwisselen voor een micro-schaal.¹⁶ Dan blijkt dat het einde op verschillende vlakken onontkoombaar wordt voorbereid.

De wrekende zuster is op het *dek* van haar schip kapitein: zij straft PF wanneer hij haar als vrouw aanspreekt [3],¹⁷ maar zij laat dit wel toe in haar *hut* [2]. De scheepsarts D, die haar wonden verzorgt, spreekt over haar schoonheid die door littekens aangetast is. Hij doet ook een beroep op haar mogelijke medelijden met de mannen die gesneuveld zijn tijdens het laatste treffen met de Engelsen. Dit alles wijst ze af: 'That's for the wenches'. Toch kan zij aan dek als vrouw handelen, maar alleen als het *donker* is [4]. Ze straft eerst PF, die haar (overdag) als vrouw bejegt, vervolgens stelt ze hem ('s avonds) als vrouw de vraag of er een vrouw in zijn leven is. En BB mag haar 'meisje' noemen: 's nachts, op Nassau (aan land) [5]. We zien in episode I wat in het vervolg van het verhaal zal blijven doorwerken: de *visuele* opposities *dek/hut* (verticaal), *schip/land* (horizontaal) en *dag/nacht* (temporeel), die door hun onderlinge combinatie de wisselingen in het verhaal en de posities van de personages ten opzichte van elkaar *visueel* bekrachtigen (*schema 1*). De werkzaamheid van deze visuele opposities blijkt vooral op cruciale momenten in het verhaal:

A. *dag/nacht*. De omhelzing van PF en VPF [18] en PF's bekentenis aan

16. *Visueel* wordt voortdurend met onopvallende opposities gewerkt. Twee voorbeelden: tijdens het gevecht tussen CP en BB [5] grijpt BB CP bij de *neus*, terwijl zij hem op de *voet* trapt (omkering boven-voor/onder-voor). In een andere scène helpt PF CP met het (*achter*) insnoeren van haar japon. Verder draagt CP steeds blouses die op soortgelijke wijze, maar nu aan de *voor*-zijde, dichtgeregen zijn.

17. De cijfers tussen [] in de tekst verwijzen naar de selectie van scènes in de drie schema's.

CP nooit van haar gehouden te hebben – ‘The only kind of love I’ve known was made of lies’, concludeert CP – wordt gemarkeerd door de overgang van dag naar nacht: aan het einde van episode III treedt de *schemering* in: zowel aan dek met PF en VPF als in CP’s hut met PF.

B. *dek/hut*. (verticale oppositie: hoog/laag). Wanneer de onwaarschijnlijkheid van PF’s liefde duidelijk wordt aan het begin van episode IV, zendt CP de vrouw van PF, en later ook hemzelf, dieper het schip in. Zij zullen daaruit echter weerkeren terwijl CP zelf diep zal zinken.¹⁸

C. (*ei*)*land/zee* (horizontale oppositie). Voortdurend speelt de film met de oppositie tussen zee en land.¹⁹ De overgang van episode II naar III is bijvoorbeeld gespiegeld aan de overgang van episode III naar IV. Wanneer PF ’s nachts naar Jamaica gaat in II, wacht CP op zijn terugkeer. Na zijn verraad posteert zij zich voor de kust om zijn vrouw te kidnappen, waarmee episode III inzet. In III probeert CP overdag VPF te verkopen in Maracaibo. PF verstoort dit: hij verschijnt met zijn nieuwe (piraten)schip aan de ingang van de haven, waarmee episode IV begint. De twee overgangen (van II naar III en van III naar IV) zijn dus niet willekeurig, maar bieden visueel informatie die aan elkaar tegengesteld is.²⁰

We kunnen concluderen dat de vanzelfsprekendheid van CP’s dood, die op het narratieve vlak via de genoemde niveaus wordt voorbereid, visueel *uitgewerkt* wordt. Het filmisch beeldmateriaal biedt – door dit complexe spel van de visuele opposities – kennis aan die subtieler werkt dan de kennis die de dialogen verstrekken. De *zichtbaarheid* maakt deze

18. Dit wordt nogmaals bevestigd door de uitspraak van PF op Dead Man’s Cay, wanneer hij tegen CP zegt: ‘No one but you could do such a thing like this. The men who you’ve known all your life, scum as they are, (...) even Blackbeard, not one of them would *sink so low*.’

19. Deze oppositie kent ook een verticale uitwerking (boven/midden/onder) in de vorm van *lucht/land/water*. CP en BB worden respectievelijk een zeehaviik en een zeeadelaar (lucht) genoemd, terwijl CP zichzelf ook ‘a fish on land’ (water) noemt. CP, die zowel in de lucht als in het water in haar element is, heeft het eerste element met BB gemeen, terwijl het tweede verwijst naar haar oorsprong en haar dood (de zee). Alle niet-piraten zijn daarentegen aan de aarde gebonden. De Engelsen worden bijv. leeuwen genoemd en VPF een Arabische merrie.

20. Tijdens de overgang van episode II naar III bestaat CP₁ uit de bundeling van ‘zee’ en ‘nacht’ en is PF₁ samengesteld uit ‘land’ en ‘nacht’. De overgang van episode III naar IV betekent een dubbele omkering van de elementen waaruit beide ‘personages’ zijn samengesteld: CP₂ bestaat uit land/dag, PF₂ uit zee/dag.

	zee	land
nacht	CP ₁	PF ₁
dag	PF ₂	CP ₂



Scène 22



kennis echter vanzelfsprekend en daardoor onopvallend. In één geval bewerkstelligt het visuele register zelfs het tegenovergestelde van wat de narratie doet. Tegenover de *reductie* van de termen van de oppositie in de opeenvolgende episoden staat een *vermenigvuldiging* op het visuele vlak, zoals blijkt uit de wijze waarop de omkeringen in het leven van CP gemarkeerd worden door de wisselingen in de kleurschakeringen van haar hoofddoek: van *enkel*-voudig naar *meer*-voudig (*schema 2*).

Ook de manier waarop CP sterft – haar verdwijning *in zee* – wordt visueel voorbereid: de constante wisselingen tussen de oppositieparen dek/hut (*boven zee*) en schip/land (*over zee*) maken dit onontkoombaar. De verticale en de horizontale beweging eindigen *in zee*, waar beide uitslagen elkaar opheffen/doven. De laatste strijd die CP *overdag* uitvecht, voert niet onverwacht naar het einde *in* het *donker* van de zee; het raakvlak waar alle wisselingen die zij heeft ondergaan, samenkomen. 'She's home at last', zegt PF: 'Let the sea keep her.'²¹

De boodschap van de mythe

De cirkel is rond. Geografisch gezien eindigt het verhaal waar het begon: op Barbados. Ook biografisch valt het einde van CP samen met haar herkomst (de zee). Op het sociale vlak zien we daarentegen een groot verschil tussen begin- en eindpunt. In het begin kan het feit dat Captain Providence een vrouw is, niet op het dek uitgesproken worden. Door haar liefde voor PF ontdekt ze haar identiteit: ze bekijkt zichzelf als Vrouw in de spiegel [11]. De afstand tussen deze twee

21. Dit einde wordt nog eens bevestigd door een opmerking van PF tijdens zijn verraad aan de Engelsen: hij werpt licht op haar *herkomst* (en dus ook CP's eigenlijke plaats in de wereld). Hij noemt haar: 'the vilest, hardest she-monster that ever came out of the sea'. Haar einde spiegelt zich zo logisch aan haar herkomst.

Schema 2. Kleding van CP

	hoofddoek	blouse/broek	jas (korte/lange mouwen)
[1]	geel	zandkleurig	—
[2]	geel	zandkleurig	<i>rood</i>
[3]	geel	zandkleurig	—
[4]	—	<i>rode</i> blouse witte broek	donker <i>rood</i> —
[5]	<i>rood</i>	wit zandkleurig	blauw —
[6]	—	zandkleurig	blauw
—	[7]	—	zandkleurig
[8]	—	licht	—
[9]	—	licht	—
[10]	—	nachtjapon	—
[11]	<i>rood</i>	gouden japon	—
omhelzing			
	[BB bezoekt CP: <i>rode</i> jas]		
[12]	—	<i>rode</i> blouse	—
[13]	—	<i>rode</i> blouse	—
omhelzing			
	[PF vertrekt: groene hoofddoek]		
[14]	—	<i>rode</i> blouse	—
[15]	—	<i>rode</i> blouse	blauw
[16]	—	witte blouse	<i>rood</i>
[17]	rood/geel	witte blouse gestreept	blauw
[18]	rood/geel	lichte broek lichte broek	blauw
[19]	rood/geel	witte broek lichte broek	—
[20]	geel	zandkleurig	—
[21]	—	zandkleurig	—
[22]	veelkleurig gestreept geel/rood/ blauw/groen	zandkleurig	—

Toelichting

Als piratenkapitein verschijnt CP met een *gele* hoofddoek [1, 2, 3] (deze wordt ook door BB gedragen; PF draagt de gele doek daarentegen om zijn *hals* – wanneer hij gedwongen wordt piratenkapitein te zijn [18]). Tijdens haar gevecht met BB [5] verschijnt zij met een *rode* hoofddoek als aankondiging van



Gele



Geel/

ha
vo
sch
[2
w
vi
ro
kl
he
vo
dr

ge
ge
vr
te
de
al
w
ee



Gele hoofddoek



Rode hoofddoek



Geel/rood gestreepte hoofddoek



Veelkleurig gestreepte hoofddoek

haar nieuwe positie die zij ten opzichte van PF zal verwerven. Dit wordt reeds voorbereid doordat het rood van veraf nadert: de *rode zeilen* van het Engelse schip waarmee PF haar zal ontmoeten, vervolgens in de vorm van een *rode jas* [2], een *rode blouse* en een *donkerrode jas* [4]. Deze *rode* hoofddoek keert weer wanneer de liefdesscène nadert [11]. Het verdwijnen van de liefde lijkt ook hier visueel te worden gedirigeerd doordat het afzwakt via een *rode blouse* [15] en *rode jas* [16]. Het is ook opmerkelijk dat CP tijdens de liefdesscène naast de rode kledingstukken [11 t/m 16] ook de *gouden japon* draagt. Deze overgang naar het dragen van een *japon* door een piratenkapitein wordt trouwens gemotiveerd door de *nachtjapon* die zij (vanzelfsprekend) in het shot daarvoor [10] draagt.

Wanneer CP geconfronteerd wordt met de vrouw van PF draagt ze een *geel/rood (schuin) gestreepte* hoofddoek. Ze blijft deze dragen tot en met de gevangenneming van PF [17, 18, 19]. Door haar rigoureuze besluit PF en zijn vrouw te laten sterven op Dead Man's Cay opereert ze nog eenmaal als piratenkapitein (*gele* hoofddoek) [20]. Wanneer ze haar laatste gevecht begint, is deze vervangen door een hoofddoek die *veelkleurig gestreept* is [22] en waarin alle connotaties terugkeren: de kleuren van haar eigen kleding (zandkleurig, wit, rood, geel blauw), maar ook van PF (die droeg de avond van zijn verraad een groene hoofddoek) en van BB (draagt o.a. rood en geel).



Scène 2



Scène 3



Scène 15



Scène

identiteiten wordt nog kleiner als zij haar evenbeeld ziet in de vrouw van PF [15, 16, 17]. Captain Anne Providence (CAP) eindigt in episode IV als twee personages in één: als piratenkapitein en als vrouw die de Liefde heeft leren kennen [22]. De film beschouwt dit als een onmogelijke situatie: Man en Vrouw zijn onverenigbaar in één personage. Vandaar dat CAP moet sterven en het klassieke koppel – PF en zijn vrouw – het avontuur overleven.

Het fundamentele probleem speelt zich in ANNE OF THE INDIES af tussen CP, PF en VPF en niet tussen CP en de Wet, zoals Johnston suggereert.²² CP wordt door PF geconfronteerd met vrouwelijkheid: drie maal vraagt ze of er bij hem een vrouw in het spel is [4, 6, 9]. Deze vraag stelt zij als Vrouw en PF weigert (rechtstreeks) antwoord te geven. Hij spreekt haar evenwel tweemaal [3 en 8] als Vrouw aan. In [11]

22. Dit wordt visueel ondersteund doordat deze personages hun linker schouder op een bepaald moment ontbloot hebben: zij worden *visueel* met elkaar verbonden. Bij CP is dit het geval wanneer de arts haar wond verzorgd [2]; bij PF tijdens zijn eerste ontmoeting met CP [3]. Tijdens de eerste twee ontmoetingen tussen CP en VPF is de linker schouder van VPF's jurk gescheurd [15, 16]. Claire Johnston analyseert ANNE OF THE INDIES in 'Femininity', p. 38, vanuit de psychoanalyse, waarbij ze aan de Vader de centrale positie toekent in het verhaal: Tourneur 'benadrukt dat Captain Providence/Jean Peters vaderloos is, dat ze vernoemd is naar Providence Island, zich de Naam van de Vader heeft toegeëigend (Providence als in de "Goddelijke Voorzienigheid") en probeert te functioneren als de betekenis/het betekende (SE) van de Symbolische Orde: de Fallus. Dit betekent dat ze niet enkel een "mannelijkheid" uitbeeldt (...), maar dat ze een volslagen onherroepelijke weigering van "vrouwelijkheid" vormt.' Johnston richt zich op psychoanalytische kwesties: ze gebruikt begrippen als 'castratie' en 'fetisjisme' en is vooral geïnteresseerd in het formuleren van 'mannelijk' en 'vrouwelijk' ten opzichte van een derde term: de Wet van de Vader/de Fallus/de Symbolische Orde. Wanneer we in de film deze derde term proberen op te sporen, blijkt dat naast BB en PF (die Johnston noemt) ook D daarvoor in aanmerking komt. Dit betekent eerder een *verstrooiing* van de Wet dan het *installeren* van een patriarch.



Scène 11

– op Inagua – leidt CP's vraag: 'How does a Frenchman, a gentleman, make love?' tot een omhelzing, die herhaald wordt in [13], als CP zich zorgen maakt over PF's tocht naar Jamaica. In [15] krijgt CP tenslotte antwoord op haar eerste vraag: PF is getrouwd. Zij voelt zich verraden. In haar confrontatie met zijn vrouw [15, 16, 17] gedraagt ze zich weer als een Man en onderzoekt opnieuw wat vrouwelijkheid is.

Het thema van deze piratenfilm, de boodschap van dit mythische verhaal uit 1951, kan omschreven worden als het uittesten van de posities van een Vrouw met macht. Het is opmerkelijk dat in *ANNE OF THE INDIES* vrouwelijkheid frequent *het onderwerp van gesprek* is. CP zegt bijvoorbeeld dat schoonheid, pijn en medelijden 'for the wenches' is [2] en dat ze weigert als een vrouw te huilen. Wanneer CP 's nachts wacht op PF [14] en ijsbeert over het dek, ontlokt dit commentaar aan D: 'The French of Martinique call these Caribbean nights "nuits de folie", because they drive the wenches mad.' Ook in de dialoog tussen CP en PF vóór hun omhelzing [11], blijkt vrouwelijkheid een probleem te zijn dat besproken wordt. CP worstelt met de japon en PF helpt haar bij het (strak) insnoeren, hetgeen bij CP kritiek ontlokt:

CP: 'You think I'm made of iron?'

PF: 'Wenches who will be fashionable endure this everyday of their life. Let's see... There...'

CP: 'Wenches are mad. How can they move, glued up like this?'

PF: 'They don't. They wait for the men to make the moves. That's much better.'

CP: 'You mean when a man sees a woman like this, he wants to make love to her?'

PF: 'Yes.'

Het vraagstuk van de mannelijkheid (of van vrouwen die zich mannelijk of niet-vrouwelijk gedragen) wordt daarentegen vooral *visueel* gepresenteerd: BB schiet, smijt met geld, drinkt veel en kluift een bot af. Hetzelfde doet CP op bepaalde momenten: zij manifesteert zich dan als



Scène 5

Man. Dit zien we wanneer zij als piratenkapitein optreedt [1]: in haar gevecht met BB [5], in haar omgang met VPF [15] en als zij PF en VPF achterlaat op Dead Man's Cay [20]. Ook vrouwen van 'lichte zeden' worden *getoond*. Op Nassau, in de kroeg waar CP BB ontmoet, zien we een vrouw uitdagend dansen; ze heeft bovendien een sigaar in haar mond. Vervolgens tuigen twee vrouwen elkaar af.

We kunnen concluderen dat de film via verschillende codes (visueel/dialoog) een aantal waarden presenteert, die over de verschillende personages worden verdeeld, waardoor ze Vrouw of Man worden. Tegelijk worden deze waarden uitgetest doordat ze in conflict zijn met andere waarden die reeds aan deze personages toegekend zijn.

CP is als de koningin van Sheba op zoek naar de *wijsheid* (inzake mannelijkheid en vrouwelijkheid) door raadsels op te geven (er *vragen* over te stellen). Op Inagua – waar symbolisch genoeg het schip gereinigd wordt – kan CP zich ontdoen van haar mannelijkheid en ontdekt ze haar liefde voor PF: zij wordt Vrouw. Haar zoektocht eindigt met de kennis dat het onmogelijk is zowel Man (piratenkapitein) als Vrouw te zijn (lief en leed te delen met een man).

De functie van deze mythe, haar boodschap, kan weergegeven worden door een dialoog uit de film: 'Captain Providence isn't a man', zegt PF tegen VPF, 'he is a woman.' VPF antwoordt: 'That's impossible', en PF beaamt dat: 'It is incredible. But she is real and alive.'

Hei
wa:
tee
tee
we:
rea.
rim
taal
voo
af t
var
enk
stap
geb
wo
de
ver

her
pel
rea
vol
Str
acc
the
gro
col

W
rin
ve
ma
an
sel
an
bo

23
24
25

Het probleem dat de mythe behandelt, geeft inzicht in de maatschappij waarin deze de ronde doet. In de mythe worden dilemma's gepresenteerd en bewerkt door de logische mogelijkheden uit te testen, in de werkelijkheid is dit niet mogelijk. Ze maakt contradicties die in de realiteit bestaan expliciet en schept ruimte en tijd om cognitief te experimenteren. Volgens Lévi-Strauss is de functie van de mythe het mentaal erkennen van mislukkingen, die kunnen volgen uit de door haar voorgestelde enceneringen: 'Zulke bespiegelingen (...) proberen niet af te schilderen wat werkelijk is, maar proberen de tekortkomingen van die werkelijkheid te rechtvaardigen omdat de extreme posities enkel *voorgesteld* worden om aan te geven dat ze *onhoudbaar* zijn. Deze stap, die typerend is voor het mythische denken, stelt vast (hoewel dit gebeurt in de versluisde taal van de mythe) dat sociale feiten ontsierd worden door een onoverkomelijke contradictie. Een contradictie die de samenleving noch de held (...) kunnen begrijpen en dus willen vergeten.'²³

Wanneer we deze film als een mythe analyseren, betekent dit dat we hem niet opvatten als een directe bron van inzicht in de maatschappelijke werkelijkheid. De film gebruikt weliswaar elementen *uit* die realiteit, maar bewerkt deze volgens de eigen mythische logica en niet volgens die van het sociale verkeer. Dit inzicht opent volgens Lévi-Strauss 'wegen voor andere mogelijkheden; want in plaats van een accuraat beeld te reconstrueren van de etnografische realiteit in de mythe, krijgen we toegang tot onbewuste categorieën van de betreffende groep.'²⁴ We krijgen met andere woorden een demonstratie van het *collectief denken* van die sociale groep.

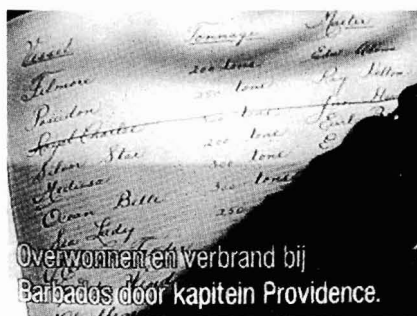
Conclusie

Waarin wijkt onze analyse van ANNE OF THE INDIES af van de benadering die Johnston bepleit? Johnston legt in haar analyse (die weergegeven wordt in *schema 3*) terecht nadruk op de wisselingen van CP tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid. Daarmee heeft ze, zoals ook uit onze analyse blijkt, de spil van het verhaal benoemd: 'Het probleem van het seksuele verschil vormt de centrale kwestie van de film.'²⁵ Ook op andere punten doet zij waarnemingen die door onze analyse worden bevestigd: 'In dit licht bezien, zouden films die draaien rond de vraag

23. Lévi-Strauss, 'Asdiwal', p. 173.

24. Ibidem.

25. Johnston, 'Femininity', p. 37.



Begin van de film

Schema 3. Analyse van Claire Johnston

De paginacijfers verwijzen naar het artikel 'Femininity' (zie noot 12). De scène-aanduidingen tussen vierkante haken komen overeen met die van schema 1.

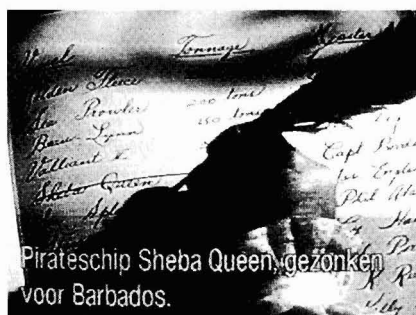
Begin film: het officiële register van Lloyds waaruit de door CP via piraterij overwonnen schepen worden geschrapt, duidt op een probleem: CP ondermijnt de Wet.

Einde film: de oplossing van het probleem (de dood van CP) wordt ook in dit officiële register van Lloyds aangegeven: haar naam wordt geschrapt, omdat zij ten onrechte zelf de Wet stelde.

[1] Het eerste beeld van CP toont de seksuele ambiguïteit van CP: de vrouwelijke ster in mannelijke kledij. Deze maskerade markeert de afwezigheid van het mannelijke of de uitsluiting en onderdrukking van het vrouwelijke. Volgens Johnston duidt dit op de weigering om de contradictie m/v te (h)erkennen. In de rest van de film wordt er een spel gespeeld tussen het ster-imago (Jean Peters) en het personage (CP).

[2] CP raakt gewond door de Engelsen, hetgeen het probleem van de castratie op de voorgrond plaatst (p. 39): '...de loochening van het Anderszijn van de Vrouw ten gunste van haar als fallisch substituut, daarmee de castratieangst en de narcistische wond van de Man symboliserend. De fetisj markeert en maskeert tegelijk de schommeling tussen de twee polen van het seksuele verschil. (...) Niettemin zal blijken dat Captain Providence tegelijk het probleem van radicale seksuele heterogeniteit vertegenwoordigt en bezweert, waardoor ze een probleem is, een moeilijkheid binnen de tekst; zowel dreiging (dat wil zeggen de castratiedreiging) als schouwspel (dat wil zeggen de maskerade bedoeld om het feit van de afwezigheid, van het gebrek, te loochenen).'

[3] en [4] PF weigert CP's vrouwelijkheid te negeren, waarop CP hem slaat, en zijn lippen verwondt. Een groteske omkering (p. 39): 'het spiegelbeeld van haar eigen maskerade, met de gecasteerde Man (male) in de positie die tradi-



Einde van de film

tioneel door de Vrouw (female) ingenomen werd'. Deze verdeling van m/v lijkt zich door te zetten: bij het verdelen van de buit kiest PF een rijk versierde japon en CP een zwaard. De situatie tussen PF en CP moet worden doorbroken, omdat in het verhaal het spel rond de problematische term (de fallus) vooropstaat.

[5] Conform het klassieke verhaal moet CP's mannelijkheid nu worden uitgedaagd: 'Ze ontmoet Blackbeard, bezitter van de Wet en vaderfiguur, en in het zwaardgevecht dat volgt, is zij gedwongen te erkennen dat hij "haar voor zijn eigen plezier had kunnen neersteken"'. In deze scène wordt een nieuwe vertegenwoordiger van de Symbolische Orde geïntroduceerd, die de problematische term opnieuw plaatst en opnieuw in circulatie brengt in relatie tot verschillende andere protagonisten.' Door deze confrontatie is het mogelijk dat zij haar vrouwelijkheid toont.

[7] t/m [11] Nu verschijnt een nieuw object van verlangen: de Schat van Captain Morgan. CP en PF sluiten een verbond om deze schat samen te gaan zoeken. CP onderzoekt het mysterie van de vrouwelijke passiviteit in aanwezigheid van PF.

[12] en [13] CP verandert opnieuw: zij verklaart vrouwen voor gek. Ze weigert BB's advies en breekt definitief met hem. PF wordt de nieuwe BB (laat baard staan), hij wordt: 'de Wet die de kennis over de schat bezit'.

[15] Laatste wisseling: CP doet afstand van de vrouwelijke positie en kidnapte de vrouw van PF. Deze laatste slingerbeweging is dubbelzinnig vanwege de opvallende gelijkenis tussen de twee vrouwen; op de slavenmarkt is het alsof CP haar eigen lichaam aanprijst.

[20] De uiteindelijke wraak van haar vrouwelijkheid bestaat uit het laten branden in de zon van de liefde van PF en zijn vrouw. Uit gewetenswroeging zendt zij D om hen te redden. In haar laatste confrontatie met de Wet (BB) sterft zij: 'La Rochelle merkt op "she is home at last", de dood als de locatie van alle onmogelijke tekens. (...) De radicale heterogeniteit die haar maskerade dramatiseerde, is uiteindelijk uitgespeeld en verstijfd tot de ultieme plaats van radicale afwezigheid – de dood zelf.'

van de vrouwelijke maskerade in de klassieke Hollywoodcinema, niet alleen nieuwe inzichten kunnen verschaffen in de aard van de klassieke Hollywoodcinema en de *reductie van het verschil* tot de ideologische dichotomie mannelijk/niet-mannelijk, maar ook kunnen dienen als *paradigma* van het *probleem van het vrouwelijke* voor de klassieke Hollywoodtekst, een probleem dat uiteindelijk *geëlimineerd* moet worden.²⁶

De analyse van Johnston wordt echter vertroebeld doordat zij ANNE OF THE INDIES vanuit de psychoanalytische theorie interpreteert.²⁷ Johnston heeft altijd een dubbelzinnige houding aangenomen ten opzichte van het gebruik van de psychoanalyse in de filmtheorie. Daarom hebben we haar kritiek op dit punt geradicaliseerd door niet de psychoanalyse – als al te gemakkelijk stramien – te projecteren op ANNE OF THE INDIES, maar het *interne systeem* van de film op te sporen.²⁸ Toch kunnen we het eens zijn met haar opmerking over de wijze waarop het verschil tussen de geslachten in de westerse cultuur wordt gedacht: '(...) zowel mannen als vrouwen zijn in onze cultuur ertoe veroordeeld het grote probleem dat gesteld wordt door het seksuele verschil, in hun *psyche* te doorleven (*alleen in hun meest vergaande dromen wordt het dilemma opgelost*).'²⁹

Het verschil tussen beide analyses van ANNE OF THE INDIES verheldert twee kwesties. Het maakt duidelijk dat de feministische beweging zelf een historisch verschijnsel is. Het is een effect van de transformaties die zich in het maatschappelijke leven in de twintigste eeuw hebben voorgedaan. Ten tweede blijkt dat het feminisme op deze transformaties een *politiek* en *moreel* antwoord heeft gegeven, terwijl de klassieke film er een *mythe* over vertelt.³⁰

26. Ibidem (curs., *H.d.M.*).

27. Johnston merkt hierover op in 'Femininity', p. 42: 'Het lijkt me een nogal vruchteloze oefening te trachten een serieuze studie te maken van de maskerade in de klassieke Hollywoodfilm zonder gebruik te maken van psychoanalytische concepten, omdat het universeel menselijke fenomeen van biseksualiteit er de drijvende kracht van zal blijken te zijn.'

28. Idem, p. 42: 'Echter, het gebruik van psychoanalyse, dat moet worden erkend, zorgt voor ernstige politieke problemen. Er bestaat zeer beslist het gevaar dat psychoanalyse gebruikt wordt om elk serieus engagement met politiek-culturele thema's te verdoezelen.'

29. Idem, p. 41 (curs. *H.d.M.*).

30. Dit lijkt bevestigd te worden vanuit twee verschillende invalshoeken. Volgens E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984, staat de koppelvorming centraal in klassieke Hollywoodfilms. Het vrouwelijk personage tracht haar identiteit vaak te vinden via de Liefde van een Man. Vanuit feministisch perspectief is deze vrouwelijke rol heftig veroordeeld. Deze reactie onderstreept echter dat het (zij het nu in negatieve zin) gaat om dezelfde kwestie: het installeren van een (nieuwe) plaats van de Vrouw in de westerse cultuur.

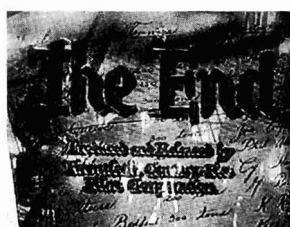
Bovendien laat onze analyse zien dat de interpretatie van dit soort films als een 'patriarchaal' produkt schromelijk tekort schiet, omdat dan voorbij gegaan wordt aan de mentale en collectieve verwerking van maatschappelijke transformaties in de mythe. Sterker nog: de film laat zien dat het patriarchaat waar het feminisme tegen vecht, niet bestaat. We zouden zelfs kunnen concluderen dat het feminisme als politieke beweging een mythe over het 'patriarchaat' hanteert, die door de psychoanalyse (opnieuw) in omloop is gebracht en door het feminisme vervolgens geactualiseerd en gemoderniseerd is.³¹ Het probleem dat in *ANNE OF THE INDIES* aan de orde gesteld wordt, duidt juist op het ontbreken van het patriarchaat in feministische zin. Dit probleem wordt in het filmverhaal op zijn logische consequenties getest.³² *ANNE OF THE INDIES* werkt een *negatief* alternatief uit; dit betekent echter niet dat de film conservatief is. Hij heeft er waarschijnlijk eerder toe bijgedragen – zoals vele andere klassieke Hollywoodfilms – dat de ervaring jaar in jaar uit vernieuwd werd en een grote hoeveelheid symbolische alternatieven aanreikte ten aanzien van de zich wijzigende maatschappelijke ordening.³³

Twee opmerkingen tot slot, die bovenstaande opmerkingen nuanceren: *ANNE OF THE INDIES* is niet alleen een *negatief* alternatief. Inderdaad sterft CP aan het einde van haar reis, terwijl PF het avontuur met VPF overleeft. Maar tegelijk blijkt ook PF in de loop van het verhaal veranderd te zijn. In episode III is PF gedwongen zich aan de slinkse voorstellen van de Engelsen te onderwerpen: hij wordt tegen zijn wil piratenkapitein. Bovendien duidt de laatste dialoog op Dead Man's Cay erop dat hij zich wil onderwerpen aan CP – die hem eerder ook al

31. Zie hiervoor ook het artikel van Reini Raatgever, elders in dit nummer.

32. Het betreft hier een 'collectieve mentaliteit'. Dit begrip is omschreven door W. Frijhoff in 'Impasses en beloften van de mentaliteitsgeschiedenis', in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, jaargang 10, nr. 36, 1984, p. 410: 'Collectieve mentaliteit kan dus gedefinieerd worden als een specifiek en samenhangend, voor alle leden van een concreet omlijnde categorie van mensen geldend geheel van voorstellingen, overtuigingen, gevoelens en waarden, die het duurzame psychische substraat van hun denken, aanvoelen, spreken en handelen vormen en die als algemene regel zullen predisponeren tot bepaalde vormen van gedrag: gemoedsbewegingen, spreken of zwijgen, handelen of niet-handelen, enzovoort.'

33. Tijdens de bloeiperiode van het piratengenre (1950-1954) zijn meer films geproduceerd waarin de *vrouw* op de voorgrond treedt. In een vervolgonderzoek zouden ook deze films bij de analyse betrokken moeten worden om de omvang van de mythe te kunnen onderzoeken. Zie C. Fritze, G. Seesslen en C. Weil, *Der Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteurer-Films*. Reinbek (Rowohlt) 1983.



Scène 20

gevraagd heeft of hij voor haar op zijn knieën wil. VPF daarentegen is onverzettelijk en wenst een snelle dood. CP prijst dit: volgens haar heeft VPF meer moed dan PF zelf. Niet alleen een Vrouw met macht maar zonder Man (CP), een moedige Vrouw met Man (VPF), maar ook een zwakke, zich onderwerpende Man behoort tot het nieuwe scenario.

Aan de andere kant is de dood van CP misschien niet zo symbolisch voor het einde van de film als in dit artikel steeds gesuggereerd is. Het laatste beeld, als Captain Anne Providence uit het officiële Londense register geschrapt wordt en de aftiteling begint, verschijnt daar doorheen – als een foto die langzaam gefixeerd wordt – het laatste beeld van CP: fier en trots staat zij op haar schip, de blik omhoog, op de toekomst gericht.