

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20312> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Coebergh-van der Marck, Marie-Anne

Title: In de ban van het incestverbod : analyse van een historische omslag in de verbeelding van erotiek tussen broer en zuster

Date: 2012-12-19

5 Grimm

Inleiding

Grimm, de vijfde speelfilm van de Nederlandse cineast, schrijver, beeldend kunstenaar en theaterregisseur Alex van Warmerdam, verscheen in 2003 en werd wisselend ontvangen. *Grimm* zou, volgens *Het Parool*, het werk zijn “van een filmmaker op zoek naar nieuwe wegen [...] een inconsistente film”.¹ “Leuke ideetjes, geen lange adem” oordeelde *de Volkskrant* misprijzend.² *Variety* daarentegen roemde de combinatie van “deadpan humor and energizing bursts of physical comedy with David Lynchian weirdness and menace, resulting in a bracingly original fairy tale [which] may be too twisted for some tastes”.³ En *Screen International* noemde de film een eigentijdse versie van Hans en Grietje en gaf hem goede kans om “a long term cult item” te worden.⁴ *Grimm*, zoveel lijkt uit deze commentaren wel op te maken, is geen simpele, eenduidige film. Zoals de titel al doet vermoeden, spelen elementen uit de sprookjes van de gebroeders Grimm een rol van betekenis. Alleen, het valt niet mee om deze betekenis nader te concretiseren.

In eerste instantie komt het erop neer dat een broer en zus de hoofdrol spelen, net als bijvoorbeeld in de sprookjes Broertje en Zusje en in Hans en Grietje. *Grimms* protagonisten heten Jacob en Marie. Broer en zus kunnen het opmerkelijk goed met elkaar vinden, zoals dit ook in sprookjes doorgaans het geval is (Clerkx, 1992:145). Nadat zij uit armoede door hun vader in het bos zijn achtergelaten, proberen zij zelfstandig hun weg te vinden. Wat volgt is een reeks van beproevingen. Aan het einde verzucht Marie dat ze naar huis wil, en trouwhartig gaan zij samen op pad. Het is een stramien waarmee we van kinds af vertrouwd zijn, ook al zijn de hier verbeelde beproevingen atypisch en is het nog maar de vraag of Van Warmerdams personages ooit ‘thuis’ zullen komen. Dana Linssen spreekt dan ook van “een grimmig sprookje”.⁵ Zij vraagt zich af, naar aanleiding van de scène waarin Marie bij Jacob in bed kruipt: “Maar hoe oud waren Hans en Grietje, pardon Jacob en Marie eigenlijk? En wat deden ze daar in bed?”, om vervolgens te concluderen dat “alle seksuele en symbolische ondertonen die in sprookjes zitten naar de oppervlakte zijn gehaald”.⁶

¹ Jos van der Burg, *Het Parool*, 3 december 2003.

² Ronald Ockhuysen, *de Volkskrant*, 4 december 2003.

³ David Rooney, *Variety*, 12 september 2003.

⁴ Dan Fainaru, *Screen International*, 23 september 2003.

⁵ *NRC Handelsblad*, 3 december 2003.

⁶ *Filmkrant*, december 2003 nr. 250.

Zelf kiest Van Warmerdam voor een andere benadering. In een interview, nog voor het begin van de opnamen, verwoordt hij zijn afkeer van etiketten, beperkingen en onwrikbare codes:

Het verhaal draait om de verhouding tussen een broer en een zus, maar de film moet zo worden dat het woord *incest* niet eens bij de toeschouwer opkomt. "Dat is een maatschappelijk woord en ik wil niet dat het maatschappelijk wordt. Of zogenaamd eigentijds. Maar ik wil ook weer niet dat het te sprookjesachtig wordt. Dan is het: 'ha een sprookje!' en zit je met het vernis van een sprookje. Dat vind ik dan ook weer saai. Eigenlijk probeer ik overal aan te ontsnappen. Ik wil dat het zo vrij mogelijk blijft dartelen".⁷

Met deze uitspraak lijkt hij de aan *Grimm* ten grondslag liggende blauwdruk op hoofdlijnen geschetst te hebben. *Grimm*, zo interpreteer ik zijn woorden, moest het bevrijdende vermogen krijgen om het onbepaalde zichtbaar te maken en gesloten verhalen, de verhalen waarmee mensen het leven naar hun hand willen zetten, te ontmaskeren of onderuit te halen. Een complexe en subversieve doelstelling, zoveel is zeker, want hoe verbeeld je een verhouding tussen een broer en zus als je wars bent van maatschappelijke connotaties?

Het 'onmogelijke' van zo'n onderneming laat zich verduidelijken aan de hand van het gedachtegoed van Claude Lévi-Strauss. Familierelaties maken deel uit van wisselende, historisch gegroeide structuren, betoogde hij. En hun ordening komt overeen met die van taalkundige relaties. In deze opvatting is een verwantschapssysteem een soort taal, omdat het een geheel is van hiërarchisch gerelateerde eenheden. En net als taal is het een vorm van communicatie. Familiebetrekkingen laten zich als tekens beschouwen, in die zin, dat los van elkaar de bestanddelen van een (teken)systeem geen enkele betekenis hebben. Betekenisgenererend zijn alleen hun relaties tot andere elementen van het systeem: "comme les phonèmes, les termes de parenté sont des éléments de signification; comme eux, ils n'acquièrent cette signification qu'à la condition de s'intégrer en systèmes" (1958:40). Toegepast op echte of fictionele families suggereert deze theorie dat de termen broer en zuster geen autonome status hebben en dat zelfs de bloedband niet bepalend is: "Un système de parenté ne consiste pas dans les liens objectifs de filiation ou de consanguinité donnés entre les individus; il n'existe que dans la conscience des hommes, il est un système arbitraire de représentations, non le développement spontané d'une situation de fait" (1958:61). Met andere woorden, zonder maatschappelijke context geen familiebetrekkingen en meer in het bijzonder geen broer en geen zuster. Illustratief voor de relevantie van zo'n context is de internationale wetgeving inzake seksuele verbintenissen tussen broers en zusters die hetzij op de Franse Code Pénal van 1791, hetzij op het bijbelse boek Leviticus is terug te voeren. Sommige landen (zoals Nederland, België en Frankrijk) kennen geen strafrechtelijke sanctie op een dergelijke verbintenis zolang die vrijwillig is. Andere landen (waaronder Duitsland, Engeland, Schotland en meerdere Amerikaanse Staten) hebben incest in alle gevallen gecriminaliseerd (Bell, 1993).

Maar dit is niet de enige complicatie die zich aandient. Van Warmerdams escapisme geldt niet alleen de maatschappelijke, op een specifiek incesttaboe gebaseerde context waarin de verhouding tussen broer en zuster is ingebed. Gelet op zijn woorden probeert hij ook aan de beperkingen van een tijdgebonden verbeelding of een eenduidig genre te ont-

7 Marja Pruis, *De Groene Amsterdammer*, 26 mei 2001.

snappen. *Grimm* is dan ook bepaald niet alleen maar een sprookje. “*Grimm* is heel veel films”, zegt Dana Linssen in aanvulling op haar eerder geciteerde typering. “Het is een roadmovie [...] Het is een western en een thriller en een horrorfilm”.⁸

En toch luidt de titel *Grimm*. Aangenomen dat deze film principieel ondefinieerbaar en meerduidig is, vanwaar dan die specifieke vernoeming naar de gebroeders Grimm? En als het al zo zou zijn dat het woord incest niet eens bij de toeschouwer opkomt, wat brengt het centrale thema van de film, de verhouding tussen een broer en zus, dan wel bij deze toeschouwer teweeg? Op deze vragen concentreert zich mijn onderzoek.

De taal van het sprookje

Bij wijze van voorwoord bevat het script van *Grimm*⁹ een toelichting voor de lezer:

Aan de lezer,

De leeftijd van Jacob en Marie wordt niet benoemd. Tijdens het lezen van de eerste scènes zou men kunnen denken dat het om kinderen gaat van een jaar of twaalf. Dit is niet het geval. Jacob en Marie zijn jong, maar hun leeftijd is abstract. De acteurs die hen gaan spelen zijn in werkelijkheid voorbij de twintig, maar hebben een visuele jongheid die hen geschikt maakt voor de ontwikkeling in het verhaal.

Alex van Warmerdam

Voor de kijker is deze toelichting overbodig. Door zich te bedienen van het mechanisme van verdichting – i.e. door verschillende situaties, personen of zaken samen te ballen in één situatie, persoon of zaak – of, meer concreet, door twee onmiskenbare twintigers zonder veel omhaal voor twaalfjarigen, adolescenten én jongvolwassenen te laten doorgaan, doet de vertelinstantie – en in haar kielzog de kijker – wat in het script moet worden geëxpliciteerd, namelijk (leef)tijd tot abstractie maken. Blijkbaar fungeren Jacob en Marie als exponenten van een thematische tijd. Zij zijn “jong”, wat inhoudt dat zij in ontwikkeling zijn: zij zijn onderweg. Hun jeugd dient als bedding voor de encenering van processen waarin tijd geen rol speelt. Precies dit aspect, een temporele ongebondenheid, acht Freud typerend voor de processen van het onbewuste: “De processen van het systeem *Obw*¹⁰ zijn *tijdeloos*; ze zijn dus niet chronologisch geordend, worden niet gewijzigd door de verstrikkende tijd, onderhouden geen relatie met de tijd” (2006, 7:85-6). In deze opvatting fungeert tijdeloosheid als verwijzing naar een andere vorm van psychische activiteit en naar een verhouding tot tijd die afwijkt van die van de bewuste processen waarin iedereen eenzelfde, cultureel gedeeld concept van tijd hanteert.

Geïnspireerd door Freud, meen ik dat we de belevenissen van Jacob en Marie voor een belangrijk deel in het onbewuste moeten plaatsen. Aan deze exercitie zijn consequenties

⁸ *NRC Handelsblad*, 3 december 2003.

⁹ Met dank aan Graniet Film. Postbus 57121; 1040 BA Amsterdam (augustus 2003).

¹⁰ In zijn geschrift over het onbewuste (1915) hanteert Freud de gecursiveerde afkortingen *Obw* en *Bw* voor het gebruik van de woorden onbewust en bewust in systematische zin, “in welk [...] geval hun betekenis hierin is gelegen dat de psychische akten tot bepaalde systemen behoren en met zekere eigenschappen zijn begiftigd” (2006, 7:71).

verbonden. Wie onbewuste processen emotioneel toegankelijk wil maken zal ze, net als dromen, grondig moeten bewerken, dat wil zeggen, zijn creatieve verbeelding erop los moeten laten door zich te bedienen van mechanismen die vergelijkbaar zijn met die van de droomarbeid: de mechanismen van verdichting, verschuiving en secundaire bewerking. Ik zeg dit op gezag van onder anderen Lacan, voor wie het onbewuste is gestructureerd als een taal, en die in relatie tot deze mechanismen van een substituerende operatie spreekt en van een betekenis-effect dat hij als poëzie of creatie aanmerkt: “c’est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est *de poésie ou de création*” (1966:515, mijn cursivering). Met andere woorden, zoals dromen onbewuste pogingen zijn om conflicten tot uitdrukking te brengen en spanningen op te lossen, zo fungeren ook producten van de creatieve verbeelding als middel om uitdrukking te geven aan en tot op zekere hoogte ook controle te krijgen over onbewuste emoties en verlangens. De geabstraheerde leeftijd van Jacob en Marie, uitgebeeld (en begrepen) door middel van het mechanisme van verdichting, vormt een eerste indicatie dat deze film zich als verkenning van grotendeels onbewuste processen profileert. Een tweede indicatie in deze richting is de inschrijving in de symbolische taal van het sprookje.

Op het genre van het sprookje heeft het beroemde boek van de gebroeders Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, een onuitwisbaar stempel gedrukt. De eerste editie, die in 1812 verscheen, was een wetenschappelijke verzameling van (volks)verhalen, bestemd voor volwassenen. Allengs echter, in de loop van de negentiende eeuw, werden kinderen de doelgroep. Met het oog hierop vonden er inhoudelijk en stilistisch de nodige aanpassingen plaats. De zevende en laatste editie, die in 1857 verscheen, is de geredigeerde tekst die ook ten grondslag ligt aan de vertaling waarin deze sprookjes in Nederland bekendheid kregen en waarmee generatie na generatie is grootgebracht.

Voor Van Warmerdams film zijn vooral de sprookjes van Hans en Grietje en van Broertje en Zusje relevant.¹¹ Zeker in het begin, wanneer zij een jaar of twaalf lijken, doen Jacob en Marie aan Hans en Grietje denken. Toch is *Grimm* – anders dan de sprookjes van de gebroeders Grimm – allermint een verhaal voor kinderen. De diep in het donkere bos wonende heks alias boerin bij wie Jacob en Marie in eerste instantie terechtkomen wil Jacob helemaal niet opeten. Zij wil – en krijgt – hem in haar bed. En in deze trant gaat het verder. Seks speelt een cruciale en nauwelijks verhulde rol. Vooral dit laatste is een opmerkelijke variant op de regel. Met het oog op de jeugdige doelgroep wordt seksualiteit in sprookjes meestal alleen maar aangeduid (Clerkx, 1992:54; Butor, 1960:62).

Grimm, zo blijkt, is een film die een vervreemdend spel speelt met conventies of idiomaten waarvoor wij als kijker ontvankelijk zijn. Het resultaat is een constante, onderhuidse spanning tussen verschil en overeenkomst. Door de aanpak van Van Warmerdam te toetsen aan de conventies van het sprookje – en nadien aan die van de roadmovie, de horror en de western – hoop ik in staat te zijn het hoe en waarom van deze spanning te verduidelijken.

In de opvatting van Vladimir Propp verlopen sprookjes langs vaste patronen en geldt de reis of queeste als een van de basiselementen (1982:106). Ook Steven Swann Jones definieert het sprookje als een avontuurlijke, min of meer fantastische queeste die doorgaans een positief einde kent (2002:30). Sprookjes, kortom, borduren voort op het concept van de

11 Paul Teunissen, *De Groene Amsterdammer*, 4 oktober 2003.

queeste dat een belangrijke rol speelde in de ridderpoëzie. In het kader hiervan spreekt het Middelnederlandsch Woordenboek van een tocht “tot opsporing van den eenen of anderen op avontuur uitgetogen ridder, of van de eene of andere kostbaarheid, bovenal van het graal”.¹² Met andere woorden, een queeste is een zoektocht naar iets kostbaars dat niet noodzakelijkerwijs een materieel karakter heeft. Het avontuur in de Graalqueeste, preciseert Winkelman, gaat over geestelijke zaken, en hij voegt hieraan toe: “In de woorden van F. Ohly gaat het om het doorgronden van de ‘geistige Sinn des Wortes’, om de interpretatie van de diepere, geestelijke betekenis die achter de letterlijke betekenis, de ‘Buchstabensinn’ van de dingen schuil gaat” (1996:85).¹³ Kenmerkend voor het concept van de queeste is dan ook het aspect van persoonlijke groei; de hoofdpersoon groeit uit tot de held die in staat is de obstakels op zijn pad te overwinnen.

Om meerdere redenen geven sprookjes aanleiding tot identificatie. Zo kennen zij geen wisseling van perspectief, zoals Lily Clerkx betoogt. De verteller beperkt zich tot de zienswijze van zijn protagonisten die intern natuurlijk wel aan wisselingen onderhevig kan zijn. Bovendien weet hij zijn helden van de sympathie van het publiek te verzekeren door het accent op hun onmacht te leggen (1992:195-6, n. 28). In de visie van Jones is het vooral de simpele, ondubbelzinnige presentatie van de protagonisten die identificatie in de hand werkt (2002:17).

Sprookjeshelden zijn over het algemeen fatsoenlijke, pretentieloze types die zich geconfronteerd zien met een lot waaraan zij zelf geen schuld hebben. Meestal zijn zij jong en hebben zij een gewone naam die iets over hun persoonlijkheid of maatschappelijke status zegt – denk aan Assepoester, Kleinduimpje of Hans en Grietje (Jones, 2002:17). Psychologische diepgang is niet hun sterkste punt; Maria Tatar spreekt onomwonden van “the notorious flatness of fairy-tale characters” (2003:55).

Aan dit profiel blijken *Grimms* protagonisten moeiteloos te voldoen. Om te beginnen ver-tonen zij een opmerkelijk gebrek aan psychologische diepgang. Van Warmerdam zelf refereert aan het poppenkastspel en vergelijkt hen met Jan Klaassen en Katrijn.¹⁴ Voorts zijn zij jong en heten zij Jacob en Marie. In lijn met Freuds begrip van overdeterminering of meerdubbele bepaaldheid (waardoor bijvoorbeeld de uitleg van een korte droom vaak lang kan duren) gaat achter deze simpele benaming een veelheid aan associaties schuil. In een interview bekent Van Warmerdam zijn voorliefde voor gewone, “archaïsche” namen als Jacob of Anton (de excentrieke boswachter uit zijn eerdere film *De Noorderlingen*). Zulke namen, zegt hij, roepen “direct weer” een wereld op “van klassenverschillen, gezaghebbende vaders en terreur op school” – om hier in één adem aan toe te voegen: “Mijn personages zijn vaak gezagsondermijnende types”.¹⁵ In het geval van Jacob en Marie roept deze typering vragen op die zich niet zomaar laten beantwoorden. Feit is dat beiden gehoorzaam doen wat hun vader vraagt, dat zij de adviezen van hun moeder ter harte nemen, dat zij in een lege

¹² <http://gtb.inl.nl/>.

¹³ F. Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt, 1977. Geciteerd in J.H. Winkelman: ‘Over Heinrich von Melk’, in: Bart Besamusca en Frank Brandsma (red.): *De kunst van het zoeken. Studies over ‘avontuur’ en ‘queeste’ in de middeleeuwse literatuur*. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU/Nodus Publikationen, 1996.

¹⁴ Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

¹⁵ Paul Teunissen: *De Groene Amsterdammer*, 4 oktober 2003.

straat voor een stoplicht stoppen en dat zij onderweg, in een pension, de huisregels respecteren. Zij zijn dus wat je noemt fatsoenlijk. En ze zijn pretentieloos. “Ik ben niks” zegt Jacob op een hoffelijke vraag naar zijn (professionele) identiteit. Maar feit is ook dat zij in voorkomende gevallen ongenadig te keer kunnen gaan, zo zelfs, dat er doden vallen. Gelet op hun omstandigheden is dit zo vreemd nog niet.

Grimms protagonisten zien zich, om met Steven Swann Jones te spreken, geconfronteerd met een lot waaraan zij geen schuld hebben. Herhaaldelijk stuiten zij op overmacht, komen zij in bedreigende situaties terecht en moeten zij, om hun hachje te redden, hun toevlucht zoeken tot geweld. Als Van Warmerdams claim op Jacob en Marie van toepassing is, als *dit* dus gezagsondermijnende types zijn, dan moet gezag in de context van deze film wel worden begrepen als een vorm van machtsmisbruik of onderdrukking. Als zodanig, overigens, presenteert het zich doorgaans ook in de context van het sprookje waarin veel, zo niet alles, om maatschappelijke posities draait.

Volgens de marxistisch georiënteerde theorieën van Zipes en Richter & Merkel stoelt de in sprookjes gebruikelijke repressie op sociaal-politieke factoren. Jack Zipes, bijvoorbeeld, situeert de historische herkomst van volksverhalen en sprookjes – waaronder die van de gebroeders Grimm – in politiek, klassenstrijd en de hoop op een betere wereld (2002:27). Vandaar ook, zegt hij, de subversieve aard van het sprookje. Niet zelden beginnen sprookjes met een ogenschijnlijk hopeloze situatie, en worden ze verteld vanuit het perspectief van uitgebuite of in verdrukking geraakte jeugdige hoofdpersonen (2002:9). Voor de onderbouwing van deze opvatting baseert hij zich onder meer op het werk van Richter & Merkel die het subversieve aspect van het sprookje als een vorm van actie = reactie aanmerken:

The basic structure of most folk tales is connected to the social situation of the agrarian lower classes [...] These classes had practically no opportunity to resist the increasing exploitation since they were isolated in their work, geographically spread out, and always stood as mere individuals in opposition to their lords and exploiters. Thus they could only conceive a utopian image of a better life for themselves.¹⁶

Structureel vindt inderdaad in de loop van het sprookje een omslag plaats, van een hopeloze maar realistische Ausgangssituation naar een (utopische) situatie waarin de held nog een lang en gelukkig leven mag verwachten. Omdat zo’n omslag onder gewone omstandigheden geen optie is, is het sprookje genoodzaakt andere, fictieve dimensies aan te boren. Vaak gaan sprookjeshelden het bos of de wijde wereld in, krijgen zij magische hulp om hun wensen te realiseren of vinden zij belemmeringen op hun pad die zij zonder pardon uit de weg ruimen. Sprookjes kunnen extreem wreed zijn (Richter & Merkel, 1974:51). Ter verklaring van deze wreedheid betoogt Max Lüthi dat sprookjes, met het oog op hun vrijwel ongelimiteerde narratieve reikwijdte, geneigd zijn hun presentatie zo simpel mogelijk te houden. Vaak komt dit neer op een keuze voor uitersten. Koningen zijn schatrijk, houthakkers straatarm, een mooi meisje is het mooiste meisje van de wereld en afkeer vertaalt zich al gauw in moordlust: “die Vorliebe des Märchens für das Grausame [ergibt sich] aus der Neigung, alles möglichst klar und scharf auszuformen” (1977:44).

16 Richter & Merkel (1974:46). Geciteerd in Zipes (2002:9).

Een ogenschijnlijk hopeloze situatie – dat is ook bij *Grimm* het uitgangspunt. Of zoals Lutz Röhrich het zegt: “Schon in der Anfangssituation des Märchens liegt meist ein Konfliktstoff beschlossen”.¹⁷ Wat we zien is een nachtelijke impressie van een naargeestige wijk uit de jaren vijftig: wind, stuifsnieuw, een auto onder een hoes, een hongerige hond bij een afvalcontainer en een wegrijdende auto. De beelden suggereren zuinigheid, armoede, honger, kou, verlating. De camera zoomt in op een huis met flodderige gordijnen. Van een lantaarnpaal loopt afgetapte elektriciteit via een draad door een bovenlicht naar binnen. In huis, aan tafel, zit een sombere, mediterrane vrouw. Haar man strijkt troostend over haar hoofd. Haar verdriet wordt begrijpelijk als Marie komt klagen dat ze het koud heeft. De man reageert ontwikkend: “Iedereen heeft het maar koud. Alsof dat het ergste is!”. Waarop zijn vrouw hem – in het Nederlands – terechtwijst: “Dat is het ergste!”. Door middel van deze korte woordenwisseling krijgt warmte van meet af aan een magische status toebedeeld – als kou “*het ergste*” is, dan moet warmte wel iets oneindig begeerlijks zijn. Deze simpele polarisering, in de loop van de film gevisualiseerd in de tegenstelling tussen het koude Nederland en het warme Spanje, zal de protagonisten nog heel wat hoofdbrekens kosten. Want hoe dienen begrippen als kou en warmte gedefinieerd te worden, fysiek of psychisch? En welke afwegingen spelen een rol bij het maken van keuzes? Verwarrend is meteen al de moederlijke raad – in het Spaans, maar ondertiteld – waarmee Marie wordt weggestuurd: “Kruip maar bij je broer in bed”.¹⁸ Marie neemt de raad ter harte. Op zoek naar warmte kruipt zij met kleren en al bij Jacob in bed en vlijt zich tegen hem aan.

Met deze introductie conformeert *Grimm* zich aan een van de vaste patronen van het sprookje. Immers, de meeste sprookjes beginnen met een presentatie van de gezinsomstandigheden van de held (Propp, 1982:119). De sprookjes van Grimm vormen hierop geen uitzondering. De ouderlijke context, gepresenteerd volgens een geijkte formule, fungeert als schets van een emotionele of maatschappelijke conflictsituatie: Er was eens... een arme houthakker met zijn vrouw [Hans en Grietje], een arme molenaar [Rompelsteeltje], een weduwe met twee dochters [Vrouw Holle] of een rijke man wiens vrouw ziek werd en doodging [Assepoester].¹⁹ Meteen hierna verschuift het perspectief naar de jeugdige hoofdpersoon of -personen die de conflictsituatie het hoofd moet(en) bieden.

Met betrekking tot de in sprookjes behandelde problematiek maakt Steven Swann Jones een onderverdeling naar leeftijdscategorie. Gelet op het feit dat sprookjes vaak jeugdige hoofdpersonen hebben, zegt hij, is het logisch dat zij zich op het psychologische en emotionele vlak vaak op de problematiek van kinderen of adolescenten concentreren:

The stories frequently depict the feelings or attitudes of the protagonists (with whom audiences are presumably identifying) toward parents, siblings, and prospective mates. The common psychological problems dramatized in fairy tales that concern the child's relationship to parents and other family members include feelings of rejection (separation anxiety), oppression (authoritarian or tyrannical anxieties), or jealousy (oedipal or sibling rivalry). (2002:19-20)

17 Lutz Röhrich: *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung*. Wiesbaden (1956:188). Geciteerd in Clerkx (1992:28/9).

18 In de film zijn Spaanstalige teksten in het Nederlands ondertiteld.

19 Jacob & Wilhelm Grimm (1942).

De protagonisten, kortom, met wie het publiek geneigd is zich te identificeren, hebben te maken met ouders, broers en zusjes en toekomstige partners. Hun persoonlijke problematiek ligt in de sfeer van het gezin en draait om gevoelens van afwijzing, verlating en machteloosheid, of om onderlinge jaloezie.

Als het gaat om het gezin wijst Lily Clerkx op de veelvuldig voorkomende problematiek tussen vaders enerzijds en zoons of dochters anderzijds (1992:93). Sprookjes vechten maatschappelijke ongelijkheden aan en het vaderlijk gezag is er daar simpelweg een van, stelt Michel Butor. Vanuit een volwassen perspectief is de strijd met de vader een *rite de passage* omdat kinderen nu eenmaal groot worden. Maar gezien vanuit de kinderlijke doelgroep preludeert zij op wat nog komen moet. Gevoelens van liefde en respect verhinderen dan ook dat de vader zelf van kant wordt gemaakt. Blijkbaar zijn er listen nodig om met hem in het reine te komen. Het zijn de vaders in vermomming, de symbolische vaders, die het zwaar te verduren krijgen. “Dans le conte, ce n’est donc pas la personne du père qui est tuée, mais son aspect” (Butor, 1960:69). Ook in relatie tot de moeder kan vermomming uitkomst bieden. Voor de verbeelding van en afrekening met haar negatieve aspecten bedient het sprookje zich van stiefmoeders of meer in het bijzonder van heksen (Lüthi, 1977:64). Sprookjes, kortom, kunnen symbolisch worden gelezen; in menig opzicht vormen zij een reflectie op politieke, sociale en particuliere ervaringen met macht, onmacht, verlating en verbondenheid.

Net als de meeste sprookjeshelden krijgen *Grimms* protagonisten met machtsmisbruik en verlating te maken. Als Jacob en Marie de volgende ochtend gehoorzaam met hun vader op pad gaan, na hun moeder vergeefs te hebben gevraagd om mee te gaan, worden zij letterlijk het bos ingestuurd. Voor ze het weten is hun vader verdwenen. “Papa! Lul!” schreeuwt Jacob uit alle macht zodra hij snapt wat er aan de hand is, waarna hij niet zonder mededogen aan een verbouwereerde Marie het waarom van hun vaders gedrag verklaart: “Omdat hij het niet aan kon”.

In het traditionele sprookje spelen moeders geen grote rol. Zij blijven op de achtergrond (Clerkx, 1992:93). *Grimm* conformeert zich aan deze conventie. De functie van Beatriz, de droevig kijkende moeder van Jacob en Marie, beperkt zich voornamelijk tot die van stille kracht achter de zoektocht die hier, in dit koude bos, een aanvang neemt. Jacob vindt in zijn zak een briefje. Voertaal is wederom de (voor het publiek ondertitelde) taal van de moeder: “Lieve Jacob en Marie. Ga naar tio Ramón in Spanje. Daar is het warm. Hij kan jullie verder helpen. Liefs Mamma”.

Kijkend vanuit het perspectief van Jacob en Marie zien we een vader die zijn kinderen het bos in stuurt met de stilzwijgende boodschap het verder zelf maar uit te zoeken. En we zien een moeder die haar kinderen in haar eigen taal adviseert op zoek te gaan naar wat zij zelf niet (meer) kan bieden, geborgenheid. Beatriz verwijst haar dochter naar het warme bed van haar zoon en beide kinderen samen verwijst zij naar haar eigen warme land van herkomst en een daar woonachtige oom. Met andere woorden, zij verwijst naar cultureel herkenbare aspecten van het begrip ‘thuis’. In ‘thuis’ immers komen plaats en relationele verbondenheid bijeen. Waardevrij is dit begrip allerminst zoals ook Janneke Lam betoogt wanneer zij stelt: “The term home, then, reveals a (western) ideology that is liable to cultural as well as personal fantasies and, significantly, this ideology implies a conflation of place and personal relationships” (2002:203). In deze visie stoelt de missie waarmee de moeder haar kinderen op pad stuurt op een mix van culturele en persoonlijke fantasieën. Door deze

missie te formuleren in een taal, in casu het Spaans, die moeder en kinderen met elkaar delen maar die voor derden een vertaalslag of ondertiteling vergt, en door de verre (en uiteindelijk onbereikbare) oom zelfs consequent als *tio* aan te duiden, lijkt de vertelinstantie de ontvankelijkheid voor de moedertaal, de taal (lees: ideologie) van de kinderjaren, nog eens extra te willen accentueren.

In een lezing met de titel ‘De andere taal, of de vertaling van het voelbare’ doet Julia Kristeva een poging de diepte van oertaal te peilen. Sprekend van een “innerlijk beleefde waarheid” die zij typeert als een “wederzijds doordringen” van “de moedertaal en onze gevoeligheid” refereert zij aan Marcel Proust in wie zij een geestverwant herkent. Zijn uitspraak luidt: “Deze oude, geheimzinnige banden met onze ontvankelijkheid maken onze moedertaal, anders dan een vormelijke taal, zoals vreemde talen zijn, tot een soort verborgen muziek, die de dichter met weergaloze lieflijkheid in ons kan doen weerklinken” (1999:66-7).²⁰

Op verschillende niveaus heeft *Grimm* deze oude, geheimzinnige banden met “onze” ontvankelijkheid in stelling gebracht. Wat ons stuurt, is onze vroegste talige ervaring. Op het niveau van het verhaal is dit de taal van de moeder. Op structureel niveau zijn het de overbekende sprookjes van Grimm die de functie van oertaal vervullen. Geen wonder dus dat de titel naar deze sprookjes verwijst. Met behulp van de narratieve patronen, de temporele ongebondenheid²¹ en het substituerende idioom uit onze vroegste jeugd lijkt *Grimm* een “innerlijk beleefde waarheid” op muzische, zij het allerm minst lieflijke wijze in ons tot weerklink te willen brengen.

In het bos frommelt Jacob het papiertje ineen waarna hij het in zijn binnenzak stopt. Zonder de opdracht van zijn moeder ter discussie te stellen verzucht hij moedeloos: “Spanje. Alsof het om de hoek ligt!”. En dan begint de tocht. Jacob gaat voorop, Marie volgt. De nacht valt en ten einde raad proberen zij hun honger te stillen door een hond in een vossenklem dood te slaan, te roosteren en op te eten. De boer die op zoek is naar zijn hond betrapt hen op heterdaad en neemt hen mee naar zijn boerderij waar ze van een ogenschijnlijk moederlijke boerin te eten krijgen: boterhammen en dampende soep. Is dit de (nest)warmte die zij zoeken?

Max Lüthi wijst erop dat sprookjes niet psychologiseren; zij schilderen geen gevoelens, stemmingen, innerlijke conflicten of denkprocessen – zij genereren betekenis door middel van handelingen (1977:93). Voedsel geven en ontvangen wekt associaties met moederschap en afhankelijkheid. Voedsel (weg)nemen staat model voor subversiviteit. Ook in *Grimm* is dit het geval. Als straf voor het eten van zijn “lievelingshond” eist de boer vergelding van Jacob. Hij moet met diens vrouw naar bed. De camera verschuift naar de boerin, een uitgezakte vrouw van middelbare leeftijd die, ik citeer het script, “haar neus snuitend, de gang in sloft. Ze draagt beige pantykousjes, het witblauwe vlees bolt bij het elastiek”. Jacobs “stille weerzin” slaat moeiteloos over op de kijker, gewend als die is om zich met sprookjeshelden te vereenzelvigen. Dezelfde vrouw die hem, een hongerig kind, zojuist nog pampemde en te eten gaf, lijkt hem nu te willen verzwelgen.

²⁰ Naar: Marcel Proust: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard [La Pléiade] (1971:392).

²¹ Alleen al met de traditionele openingszin, ‘Er was eens’, vaak nog gevolgd door ‘lang, lang geleden’ plaatst het sprookje zich buiten ons historische concept van tijd.

In de visie van Julia Kristeva is weerzin een waarschuwing die zich tot het vroegste begin van onze ontwikkeling laat herleiden: “L’abject et l’abjection sont [...] mes garde-fous. Amorce de ma culture” (1980:10). De oorsprong van het weerzinwekkende, zegt zij, is onlosmakelijk verweven met de oorsprong van het ik, wat tevens inhoudt dat het weerzinwekkende ook altijd het particuliere betreft. Waar identificatie tot stand komt, wordt tegelijk ook een grens getrokken. Het bijbehorende affect (een mengeling van weerzin en vervoe-ring) vormt een levenslange, oncontroleerbare ‘herinnering’ aan dit oerproces. Telkens wanneer het subject zich in zijn of haar identiteit bedreigd voelt, telkens wanneer het zijn of haar grenzen overschreden acht, doet de weerzin zich gevoelen. Of zoals Kristeva het formuleert:

Ce n’est donc pas l’absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver ... (1980:12)

Van de in dit citaat genoemde *violeur sans vergogne* of *criminel à bonne conscience* naar de zowel moederlijke als geile boerin, *ce n’est qu’un pas*. Haar vertederde verzuchting, “O, jongetje”, op het hoogtepunt van genot, typeert het ambigue, schendende karakter van de paring die in deze scène wordt opgevoerd. In de beleving van Jacob – en van de meelevende kijker – is deze boerin de archaïsche, voedende én verzwelgende moeder, een figuur die Kristeva als “middelpunt van behoeften, verlangens, liefde en afkeer” omschrijft (1999:69). En opeens is het verschil met het sprookje van Hans en Grietje zo groot niet meer. Net als Hans is Jacob bang om verslonden te worden door de heks wier voedsel hij zo gulzig naar binnen heeft gewerkt, en net als Hans verwacht hij redding van zijn zusje. “Marie, help me”, schreeuwt hij haar toe, waarmee zijn volwassen paringsdaad een lachwekkende, want paradoxale vertoning wordt.

Na samen met Marie in een koud, betegeld slachthok de nacht te hebben doorgebracht, treft Jacob voorbereidingen voor een gewelddadige ontsnapping. Marie, die nauwelijks partij is in zijn conflict met het boerenpaar, heeft steekhoudende bezwaren. Zelf bagatelliseert hij het risico. Zijn optreden is kordaat en laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Sprookjes genereren betekenis door middel van handelingen. Genoeg is genoeg. Jacob is niet van plan om “nog een keer op die heks” te gaan. Zijn afkeer is onoverkomelijk en vertaalt zich, om met Lüthi te spreken, in regelrechte moordlust (1977:44). Met een hakblok slaat hij de boer en boerin dwars door de muur naar buiten. Er vloeit geen bloed, maar zo te zien zijn ze allebei dood.

Sprookjes hebben de neiging zich zo duidelijk en simpel mogelijk uit te drukken; dat zou hun voorliefde voor wreedheid verklaren (Lüthi, 1977:44). Vaak echter heeft deze wreedheid ook een lachwekkend effect – denk aan de manier waarop Grietje de heks de oven inwerkt, of aan de hongerige reus-met-zevenmijlslaarzen uit Klein Duimpje. Per ongeluk eet hij al zijn lelijke dochttertjes in één keer op. Volgens Freud impliceert ons opgeluchte lachen in zulke situaties dat er ten gunste van de lach emoties worden vermeden: “Wij bespeuren humoristische lust wanneer een emotie wordt vermeden die we verwacht hadden omdat ze gewoonlijk bij de situatie hoort” (2006, 3:546). Van de voorbeelden die hij noemt – medelijden, ergernis, verdriet of ontroering – is medelijden de emotie waarop naar zijn mening het meeste wordt bespaard. Blijkbaar, als we Freud mogen geloven, vindt onze lachlust in pijnlijke, tragische of ergerlijke situaties “zijn bron in een speciale, met de ver-

schuiving vergelijkbare techniek, die de vrijkoming van paraat gehouden affect vrijdelt en de bezetting afbuigt naar andere, niet zelden bijkomstige zaken” (2006, 3:544). Zo bezien vertoont de werking van de lachlust overeenkomst met de werking van de droom. Lachen fungeert als afweermechanisme, als middel om zich aan de dwang van het lijden te onttrekken. Maar anders dan al die andere afweermechanismen is lachen bovendien een vorm van genot. Het komt er simpelweg op neer dat onze lachlust ons helpt om de harde werkelijkheid zo veel en zo prettig mogelijk op afstand te houden. Tot op zekere hoogte kan leed letterlijk worden *weggelachen*.

Overigens bestaan er meerdere manieren om de harde werkelijkheid op afstand te houden. Leed laat zich namelijk ook verbloemen. Lüthi wijst erop dat we in sprookjes zelden of nooit bloed zien vloeien. Hoe gruwelijk sommige personages ook aan hun einde komen, met hun pijn of verwondingen worden we niet geconfronteerd (1977:57). Verschuiving, overdrijving en verbloeming, kortom, zijn beproefde sprookjestechneken. *Grimm* gebruikt ze veelvuldig. Als een ‘echte’ man geneert Jacob zich niet om grof geweld te gebruiken. Zijn slachtoffers zijn kansloos. Desondanks zullen de meeste kijkers zijn optreden als begrijpelijk en zelfs lustverwekkend, want komisch ervaren.

Na een geslaagde vlucht uit het besneeuwde bos begint een nieuwe episode van radeloosheid en heroriëntatie met het beeld van een natte, koude straat met onverschillige voorbijgangers. Jacob en Marie staan te kleumen voor een etalageruit waarachter namaak houtvuurtjes branden in even zovele namaak open haarden. Het is een beeld dat meerdere associaties wekt, waarop ik later nog terugkom, maar dat op het eerste gezicht suggereert dat Jacob en Marie, bij hun zoektocht naar geborgenheid, op nepwarmte en een muur van onverschilligheid stuiten. Toch neemt gaandeweg hun weerbaarheid toe. In het daklozententje waarin zij terechtkomen en gezellig een (echt) houtvuurtje stoken, vinden zij een pistool dat Jacob zich toe-eigent, in weerwil van het protest van zijn druk reddende zusje. Elders scoort hij een brommertje. Hun stereotiepe rolverdeling – hij speelt de macho, zij het vrouwtje – honoreert en ironiseert de conventie van het sprookje dat om een simpele, binair gestructureerde presentatie vraagt.

Spelbreker bij deze nieuwe aanzet tot huiselijkheid is wederom een vader in vermomming, ditmaal figurerend als exhibitionistische drager van de fallus. Het script spreekt van een hoerenloper. Marie ziet kans iets te verdienen en biedt zich aan. Na een korte onderhandeling tussen beide mannen gaat zij kinderlijk onbeholpen aan de slag om het de hoerenloper naar de zin te maken. Jacob blijft in tweestrijd achter, vermant zich dan en probeert de halfnaakte man onder bedreiging van het pistool zijn geld te ontfutselen. Nogmaals, sprookjes psychologiseren niet, zij genereren betekenis door middel van handelingen. Wat we zien is een eigentijdse variant op het principe van oog om oog, tand om tand dat al werkte in het Oudbabilonische en het Mozaïsche recht.²² De hoerenloper brengt Jacob en Marie in een beschamende situatie. Jacob brengt de hoerenloper in een beschamende situatie. Voor deze vorm van vergelding toont ook Freud een zeker begrip wanneer hij de Romeinse *jus talionis* (het recht op vergelding) kwalificeert als een “diep in het menselijk gevoelen gewortelde wet” (2006, 6:159).

²² Zie Exodus 21:23 en Leviticus 24:20, “Breuk voor breuk, oog voor oog, tand voor tand; het letsel dat iemand een ander toebrengt, moet hem worden toegebracht.

Het onbedoelde gevolg van Jacobs wraakactie is een nogal groteske schermutseling die zonder bloedvergieten verloopt maar niettemin de hoerenloper het leven kost. Netto opbrengst: een tientje. En opnieuw heeft Marie gewetensbezwaren. Op haar verzuchting, “Godverdomme, Jacob ... Iemand doodgemaakt voor een tientje”, antwoordt Jacob als een verongelikt kind: “Toch niet expres?”. Inderdaad, ook in verwarrende situaties weet de vertelinstantie haar protagonisten van onze sympathie te verzekeren door ons, conform de conventie van het sprookje, met hun (kinderlijke) onmacht te confronteren (Clerkx 1992:195-6).

“Der Märchenheld ist wesentlich ein Wandernder” zegt Max Lüthi (1977:108). Maar de sprookjesheld is niet zomaar een zwerver. Hij is de held van een queeste (Propp, Jones). Hij is dus een zwerver met een missie en in de visie van Jones draagt deze missie een persoonlijk karakter: “The objective of the fairy tale quest is personal happiness, measured as a rule by *domestic satisfaction and tranquillity*” (2002:16, mijn cursivering). Om dit persoonlijke en veelal huiselijke geluk te bereiken, moet de held de wijde wereld in en een reeks van beproevingen doorstaan.

Conform de conventie van het sprookje profileren de helden van *Grimm* zich als zwerwers met een missie. Op last van hun moeder of, om met Kristeva te spreken, gedreven door “een innerlijk beleefde waarheid” (1999:66) zijn zij op zoek naar (nest)warmte en verbondenheid. Jacob is klaar voor vertrek, maar Marie aarzelt nog. Met protesten en uitvluchten probeert zij zich aan haar missie te onttrekken. Ten einde raad vraagt zij Jacob om samen met haar naar een instantie te gaan: “Je hebt toch instanties? Waar je in bad kan en schone kleren krijgt en eten en die je helpen om werk te vinden?” Omdat Jacob niet reageert schreeuwt zij nogmaals, wanhopig: “Er zijn toch instanties die mensen helpen? Jacob!”

Maar een zoektocht naar geborgenheid biedt geen ruimte voor instanties of valse verbondenheid. Jacob start de brommer. Na gauw het pistool, dat ze eerst nog overbodig vond, van de grond te hebben gegrist, springt Marie achterop. Ze heeft zich herkrege. Samen rijden zij weg. Voor een ogenblik fungeren kijkers en vertelinstantie eendrachtig als achterblijvers. De camera blijft staan tot de ‘kinderen’ uit beeld zijn verdwenen, een ongewisse toekomst tegemoet.

De taal van de roadmovie

Wat volgt is een zwierig ritje op de brommer dat van een koud, mistig land naar een onbekende, veelbelovende bestemming of, overdrachtelijk, van kinderjaren naar volwassenheid voert. Kenmerkend is de ambivalente focalisatie. Soms lijken we boven de brommer te zweven, soms rijden we ernaast en soms bekijken we het omringende landschap met de ogen van de jeugdige personages. Zo weerspiegelt de beweging van de camera de beweging van de vertelinstantie dan wel de kijker als een complexe pendel tussen identificatie en distantie, tussen de visie van een volwassene die zich de vervreemding van de adolescentie nog maar al te goed herinnert, en die van een adolescent die er middenin zit en zichzelf opnieuw moet zien uit te vinden.

De magische overgang tussen Hollandse kou en Spaanse warmte is de laatste echt sprookjesachtige scène in deze film. Jacob en Marie rijden via een tunneltje onder een snelweg door en wat gebeurt? Ze zijn in Spanje! Wonderlijke gebeurtenissen, aldus Lüthi,

komen in sagen, legenden en sprookjes voor. Maar anders dan in sagen en legenden, waarin zij centraal staan en opzien baren, hebben zij in sprookjes iets vanzelfsprekends. “Der wirkliche Märchenheld wird durch Wunder und Zauber nicht zum Erstaunen gebracht, er nimmt sie entgegen, als ob sie selbstverständlich wären” (1977:29). En zo gaat het ook. Jacob zegt “Marie!”. Marie zegt “Wauw” en dat is dat. Voor de ogen van personages en kijkers ontvouwt zich een Spaanse hoogvlakte. Felle zon, stof, rotsen en een omgekeerd autowrak bepalen de eerste indrukken van het beloofde, warme land en voorspellen weinig goeds.

Naarmate de plot zich ontwikkelt en de associaties met het sprookje vervagen, begint de idee van roadmovie veld te winnen. Op hoofdlijnen – en magie buiten beschouwing gelaten – ontlopen sprookje en roadmovie elkaar niet veel. Kenmerkend voor de roadmovie, zegt David Laderman, is de veelal episodische opbouw in de stijl van de schelmenroman (2002:17). Voor het sprookje geldt mutatis mutandis hetzelfde: sprookjes zijn opgedeeld in meerdere episoden, en elk probleem dat zich aandient staat los van de problematiek van de volgende episode. Lüthi spreekt van “Mehrgliedrigkeit” (1981:34) en van een “Nebeneinander und Nacheinander, statt [einer] Ineinander” van narratieve gebeurtenissen (1981:29). Zowel het sprookje als de roadmovie stelt de queeste centraal. En allebei vertonen zij een neiging tot subversiviteit. In het genre van de roadmovie, zegt Laderman, fungeert de reis als een vorm van cultuurkritiek:

The driving force propelling most road movies [...] is an embrace of the journey as a means of cultural critique. Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressing in some way [...] Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society. (2002:1-2)

In deze opvatting breken de protagonisten van de roadmovie, net als sprookjeshelden, met een als vertrouwd maar beklemmend of conflictueus ervaren situatie, waarna zij een queeste ondernemen die tot inzicht en lotsverbetering moet leiden. Zoals gezegd, op hoofdlijnen dekken beide genres elkaar. Maar gaan we hun doelstelling specificeren, dan blijken zij onderling te botsen. Terwijl sprookjeshelden hun heil zoeken in huiselijk geluk, mikken de helden van de roadmovie op onbekende verten.

In Van Warmerdams film lopen sprookje en roadmovie in elkaar over. Wat *Grimm* in beeld brengt, als sprookje, als roadmovie of als iets hiertussen in, is een subversief getinte, in episoden opgedeelde queeste met een principieel ambivalente doelstelling: een combinatie van thuis en onderweg zijn. In deze queeste of, beter gezegd, in deze onmogelijke, nooit eindigende zoektocht naar geborgenheid is elke episode een zelfstandige fase van ontwikkeling, en elke fase een stap apart. Maar bovenal: elke stap lijkt op leven en dood te moeten worden bevochten.

Inmiddels rijden Jacob en Marie een natte, uitgestorven winkelstraat binnen. Jacob stopt voor een rood stoplicht. Hij heeft geen moeite met gezag – zolang het hem niet te na komt. Zijn lachwekkende, want paradoxale braafheid (heeft hij niet zojuist nog drie mensen omgelegd?) geeft Marie de gelegenheid om zich heen te kijken. Op de stoep, tegen een winkelpui, staan meerdere antieke spiegels waardoor zij onverhoeds met haar spiegelbeeld wordt geconfronteerd. Dat bezorgt haar een identiteitscrisis. Ik zal dit aan de hand van het Lacaniaanse spiegelstadium verduidelijken.

Het spiegelstadium, waarin Lacan het ontstaan van het Ik situeert en dat als structureel paradigma voor het register van het imaginaire fungeert, kenmerkt zich door imaginaire identificaties die in intersubjectieve en symbolische handelingen zijn ingebed. Paradigmatisch is het de moeder die zegt: “Ja, dat ben jij”. Hier, in *Grimm*, is het de heersende cultuur. Marie stoot Jacob aan om haar eigen, cultureel bepaalde indruk bevestigd te krijgen: “Moet je in de spiegel kijken. Moet je zien hoe we eruit zien. Zo kunnen we toch niet bij tio Ramón aankomen?” Jacob ziet wat zij ziet en wat het script omschrijft als “twee vervuilde zwervers op een brommer”. Maar hij verbindt er, anders dan zij, niet zijn ego aan, zoals zij haar ego niet verbond aan beelden die het ontstaan van zijn Ik markeerden. Hij probeert haar visie te relativiseren: “Het is onze oom. We kunnen het toch uitleggen?” Tevergeefs. Zij ervaart haar spiegelbeeld als dwingend en onacceptabel: “Ik wil er zo niet uitzien ... Ik wil in bad en ik wil nieuwe kleren”.

De imaginaire identificatie van Marie – hoofdmoot in deze episode – speelt zich af tegen de achtergrond van een cultuur die in de loop van de film nadrukkelijk als beeldcultuur, als een wereld van *schijnbare* gelijkenissen en misleidende identificaties wordt gepresenteerd en die als zodanig kort voor het einde, in het geromantiseerde decor van een westerndorp, een filmisch hoogtepunt bereikt.

Voor het verschijnsel beeldcultuur reikt Antoine Mooij ons vanuit het psychoanalytische gedachtegoed een bruikbare interpretatie aan. Beeldcultuur is volgens hem een cultuur waarin de imaginaire dimensie, de dimensie van het anders-gelijke beeld dan wel de anders-gelijke voorstelling, het wint van de symbolische dimensie waarin de relatie tussen partijen door een derde term (een regel of wet) wordt bepaald. Zo bezien is beeldcultuur in zekere zin een cultuur die in haar ontwikkeling is blijven steken (2002:109-117). Over het simplificerende effect van een dominante beeldcultuur zegt Ludwig Heyde in een cultuurkritische beschouwing: “Deze universele *visibilisering* grijpt ook in op het subject zelf [...] Wat dubbelzinnig is, enigmatisch, mysterieus, afgrondelijk wordt uitgestoten. Wat de zichtbaarheid transcendeert [...] wordt irreëel”.²³

Met deze uitspraak breng Heyde onder woorden wat Van Warmerdam, conform de conventie van de roadmovie, met behulp van een reis in beeld brengt en als bedrieglijk aan de kaak stelt. Ironie is Van Warmerdams wapen. Hij hekelt de simplificatie van het beeld waaraan hij zich zelf schaamteloos bezondigt. Ironie is een stijlfiguur die twee betekenissen hanteert, één die wordt uitgesproken, geschreven of uitgebeeld en één die niet wordt uitgesproken, geschreven of uitgebeeld. Aan dit gangbare standpunt voegt Linda Hutcheon nog toe dat ironie asymmetrisch is, dat wil zeggen, dat de weegschaal doorslaat in het voordeel van de onuitgesproken/ongeschreven/onuitgebeelde betekenis (1994:37). Uiteindelijk echter is de interpretatie doorslaggevend. Het is afhankelijk van degene die kijkt, leest of luistert of ironie al dan niet plaatsvindt en wat zij al dan niet te betekenen heeft (1994:45). Persoonlijk ben ik ervan overtuigd dat het Nederlandse en Spaanse marktaanbod, gevisualiseerd in respectievelijk een etalage en een uitstalling op straat, een ironische boodschap verkondigt. Het Nederlandse aanbod bestaat uit nephaarden, het Spaanse uit antieke spiegels. Door te focussen op deze handel in schijnbare gelijkenis en imaginaire identificatie

²³ Ludwig Heyde: *De maat van de mens. Over autonomie, transcendentie en sterfelijkheid*. Amsterdam: Boom, 2000. Geciteerd in Mooij (2002:179, sic).

focus *Grimm* op historische simplificaties van de werkelijkheid. Het ironische gebruik van stereotiepe beelden honoreert en bekritiseert deze simplificatie. Voor de ‘goede’ verstaander claimen de nephaarden een ‘typisch’ Hollands gebrek aan vuur, passie en stijl, terwijl de antieke spiegels al even ironisch een ‘typisch’ Spaanse versierdrift, ijdelheid en smaak claimen.

In lijn hiermee houd ik de spiegelscène in de natte straat, dat wil zeggen, Marie’s simplificatie van, dan wel imaginaire identificatie met het beeld dat zij weerspiegeld ziet, voor een kritische reflectie over identiteit. Datgene wat, om met Heyde te spreken, de zichtbaarheid transcendeert blijkt inderdaad in de ogen van Marie geen bestaansrecht te hebben. Ze ziet dan ook niets in Jacobs idee om hun situatie uit te leggen. Wil ze maatschappelijk meetellen en bij haar oom in de smaak vallen – hetgeen vanuit haar perspectief een kwestie van overleven is – dan moet haar uiterlijk veranderen. Om dit te realiseren, heeft zij geld en spullen nodig. Met alleen maar een pistool op zak, kiest zij voor een gewapende overval. Van haar tegenspuiterende broer eist zij morele ondersteuning: “Steun me liever. Ik ben nerveus, ik vind het eng, maar ik doe het toch”. Zij eist, met andere woorden, waardering voor de moed waarmee zij een identiteit bevecht die zij zojuist nog zelf op losse schroeven heeft gezet door zich te laten (mis)leiden door haar spiegelbeeld.

Slachtoffer van dit elementaire windmolengevecht is een argeloze, damesachtige automobiliste. Haar valt, conform de conventie van het sprookje, de ondankbare rol van moeder in vermomming ten deel. In de wc van een benzinestation berooft Marie haar van haar kleren en haar handtas – de uitrusting die moet dienen om een dame te *lijken*. De camera zoomt in op een uitgeklede vrouw die onthutst achterblijft op een lege toiletpot. Het heeft iets lachwekkends, die moeder die de pot op kan. Maar Freuds besparingstheorie ten spijt, heeft het ook iets meelijwekkends.

Vervolgens zien we Marie ontspannen in bad liggen. Zittend tussen haar benen wast Jacob zijn kleren. De noodzakelijke metamorfose heeft zich voltrokken, buiten beeld, buiten de vertelde tijd, en met onverwachte implicaties. Marie is geen argeloos kind meer. Zij legt haar voet op Jacobs schouder, vraagt deemoedig “Ben je nog boos?” en zegt dan “Kom eens bij me liggen”. Weg is het meisje dat zich eerder, op advies van haar moeder, met kleren en al tegen haar broer aan vlijde. Wat volgt is een even tedere als gepassioneerde omhelzing. Warmte, het oorspronkelijke doel van deze reis, krijgt plotseling een andere connotatie en bij de meelevende, cultureel geprogrammeerde kijker beginnen geluidloze alarmbellen te rinkelen. Twee telgen uit één familie, twee anders-gelijken die zich opmaken voor vereniging, het is een inscenering die tegenstrijdige gevoelens of, anders gezegd, een conflict tussen verbod en verlangen in het leven roept. Maar amper heeft dit dilemma bij de kijker postgevat, of er wordt hard op de deur gebonsd. Het perspectief verschuift naar de gang, waar een imposante, halfnaakte man zich op de huisregels beroept: “Er uit! Het reglement zegt tien minuten!” De badkamerdeur gaat open. Gehuld in handdoeken en met schuldbevaste gezichten komen Marie en Jacob naar buiten. Getweeën vormen zij een beeld dat aan de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs herinnert. Hun kindertijd is voorbij. De camera volgt hen tot het moment waarop de deur van hun kamer achter hen dicht valt. De samenleving heeft haar veto, het incestverbod, uitgesproken. De derde term, de wet van het verschil, dient de relatie tussen Jacob en Marie of, anders gezegd, tussen twee anders-gelijken te bepalen. Of het zo gaat, valt niet te zien – de deur is dicht. Maar de spanning blijft.

De unheimliche tweespalt van de horror

In een interview waarin de wordingsgeschiedenis van *Grimm* aan de orde komt zegt Alex van Warmerdam dat zijn eerste aanzet van destijds, het sprookje, al gauw de sleutel werd “tot het eigenlijke doel: de horror zich juist in de felle zon te laten afspelen”.²⁴ Zo bezien verschuift *Grimm* dus van sprookje naar horror. Je zou zelfs van een klassieke ontwikkeling kunnen spreken omdat horror, volgens Paul Wells, ook historisch uit het domein van het sprookje en de mythe stamt (2000:36). Op het stuk van subversiviteit verandert er weinig. Wells kent het genre van de horror een subversieve, maatschappijkritische functie toe op voorwaarde dat het gaat om ‘volwassen’ horror, een die zich niet beperkt tot gangbare trucs om voorspelbare sensaties op te wekken:

The horror text that remains ‘adult’ still carries with it the complex psychological, emotional, physical and ideological charges of ancient folklore, fairytale and myth. In illustrating and commenting upon the deep-seated anxieties of its time, the horror film thus performs a necessary social function, for to challenge and disturb is to insist upon a liberal democratic process that both reflects and critiques its socio-cultural moment. (2000:35)

Of het in Van Warmerdams film om volwassen horror gaat, zal moeten blijken, maar gelet op de gelaagdheid van zijn sprookjestaal ligt dit zeker in de lijn der verwachting. Rode draad in deze film, daar komt het dan feitelijk op neer, is subversiviteit als noodzakelijke voorwaarde voor het ontwikkelen van een eigen identiteit c.q. het veroveren van een eigen plek. Met zijn inschrijving in meerdere subversief getinte narratieve tradities conformeert *Grimm* zich aan de premisse dat persoonlijke groei een weerbarstige, subversieve en soms zelfs huiveringwekkende onderneming is. De autoritaire vader, de overheersende, manipulatieve moeder en de dominante beeldvorming vormen geduchte struikelblokken.

Voor een kritische reflectie op dit laatste, het fenomeen van de dominante beeldvorming, bedient Van Warmerdam zich, zoals we al zagen, van stereotypen in een ironische dubbel-functie: die van steen des aanstoets en instrument ineen. Volgens Tajfel, een van de grondleggers van de sociale identiteitstheorie, laten stereotypen zich definiëren als “social images”, dat wil zeggen, als sets van vastliggende ideeën en meningen die leden van een of meer groepen erop na houden met betrekking tot leden van een andere groep. Stereotypen kunnen in de regel een lang en taai leven leiden en als ze al veranderen, dan gebeurt dat in een traag tempo, op bescheiden schaal en voornamelijk onder invloed van sociale, politieke en economische ontwikkelingen. Aanpassing op basis van objectieve informatie is vrijwel uitgesloten, omdat stereotypen worden aangeleerd en gebruikt door kinderen die nog niet in staat zijn zich over de betrokken Ander een objectief oordeel te vormen. Onder normale omstandigheden, aldus nog steeds Tajfel, leiden stereotypen vaak een sluimerend bestaan, maar in conflictueuze of gespannen situaties kunnen zij opeens weer de kop opsteken (1978: 423-46). Dit laatste zien we in *Grimm* gebeuren. Van Warmerdam bedient zich van stereotypen die van generatie op generatie via schoolboekjes en geschiedenislessen zijn doorgegeven en waaraan een historische, Nederlandse variant van subversiviteit en identiteitsvorming, de 80-jarige oorlog, ten grondslag heeft gelegen. In een context van oplopen-

24 Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

de spanningen zijn we in deze film dan ook getuige van een hernieuwd vijandsbeeld, zoals we ook getuige zijn van de wederopstanding van de geuzenmentaliteit. “Op de Spaanse overheersing” en “Op de middeleeuwen” luiden de cynische toosten waarmee een in het nauw gebrachte, rebellerende Jacob zich op enig moment aan een Spaanse dis onmogelijk maakt. Over de bedrieglijkheid van zijn stereotypering laat Van Warmerdam in een al eerder aangehaald interview geen misverstand bestaan. “Wat ik wilde was met een onnozele blik naar Spanje kijken. Mijn eerste indrukken, mijn nep-vooroordelen, moesten erin verwerkt” luidt zijn toelichting.²⁵

In lijn hiermee is het Spanje dat ons wordt voorgeschoteld een toonbeeld van machtswel-lust, kille vormelijkheid, gekrenkte trots, hypocriete vroomheid en feodale verhoudingen. Spanjaarden die in afgemeten, luide zinnen vanaf hun balkon met mensen beneden op straat praten, een Nederlands publiek kijkt er niet van op. Vanaf driehoog krijgen Jacob en Marie te horen dat hun oom en tante al geruime tijd dood zijn en dat dit maar goed is ook. “Oom lul”, zegt de man. Met haar primair gemotiveerde verwijzing naar “tio Ramón in Spanje” heeft Beatriz, hun moeder, een vals spoor uitgezet. Op het stuk van geborgenheid blijken broer en zus (ook) in Spanje bedrogen uit te komen.

Een volgend struikelblok op de moeizame weg naar persoonlijke groei is de eigen, verdrongen, maar soms onverhoeds, in de gedaante van een monster terugkerende tweeslachtigheid. Podium voor dit horrorscenario is de onderlinge relatie van Jacob en Marie. Nu Marie haar seksualiteit en het verbod op incest heeft ontdekt, dreigt zij Jacob – en in diens kielzog ook de kijker – te ontglippen. Jacob gaat een broodje kopen, komt terug en Marie is weg. Wel is er een briefje waarvan de inhoud, omwille van de spanning, niet door de vertel-instantie wordt prijsgegeven. Even later staan we met Jacob voor een toegangshek in een verder leeg landschap. Bewakingscamera’s registreren zijn komst; van meet af aan weet hij zich bekeken. Door wie, dat is onduidelijk. Eenmaal binnen, en in afwachting van wat komen gaat, ziet hij door een openstaande deur een in zichzelf gekeerde vrouw zitten. Suggestief is de selectieve kadrering van de shots die haar in beeld brengen: eerst alleen haar hoge hakken en soepel vallende broekspijpen; dan, voor de duur van een ogenblik, heel haar elegante verschijning. Naast haar, aan een statief, hangt een plastic zak met vloeistof; een katheter loopt van de zak naar haar buik en verdwijnt daar in haar kleren. Dit is een presentatie die weinig goeds voorspelt. Deze vrouw is mooi van buiten, maar van binnen lijkt zij danig verziekt te zijn.

Enfin, wat blijkt: buiten Jacob en ‘ons’ om is Marie bij een rijke Spanjaard ingetrokken. Kijkend met de ogen van Jacob zien we een (te) aantrekkelijke, (te) wellevende chirurg, Diego geheten, die met zijn mooie, zieke zuster Teresa een afgelegen, subtropische villa met zwembad bewoont. Hun inwonend personeel bestaat uit een zwijgzame butler, Luis, en een prachtig Afrikaans dienstmeisje, Sofia.

Eindelijk lijkt warmte nu binnen bereik te komen. Maar nog diezelfde avond, tijdens het diner, leert Diego zijn geïmponeerde gasten een lesje naar aanleiding van de door Luis opgediende gazpacho. In het kader van een stereotiepe, dus imaginaire dialectische positie overpeinst hij de betrekkelijkheid van de beleving van warmte of kou: “In Holland is het koud en de soep heet, in Spanje is het heet en de soep koud”. Het is een platitude die blijft

25 Jann Ruyters, *Trouw*, 5 december 2003.

hangen vanwege de uitzinnige bijval van de huisknecht, een bijval die ik als het equivalent van een hele reeks uitroptekens of, meer specifiek, als onderstreping van het belang van een context of begrippenkader interpreteer. Zo min als de termen broer of zuster iets betekenen buiten de fictionele of historisch gegroeide structuren waarin zij gebezigd worden, zo min laten warmte of kou zich zelfstandig en in absolute zin duiden. Een ‘tekst’²⁶ heeft slechts betekenis, zegt Jacques Derrida, op voorwaarde dat zij een context heeft. In aansluiting op zijn befaamde dictum “Il n’ y a pas de hors-texte” komt hij tot de conclusie: “Il n’ y a pas de hors-contexte” (1988:136). Vertaald naar de situatie van Jacob en Marie betekent dit dat zon en zwembad allerm minst zaligmakend zijn.

Dat in deze subtropische idylle het onheil inderdaad op de loer ligt, mag blijken uit de steelse blikken, de diffuse waarnemingen en het beperkte (in)zicht waarmee *Grimms* vertel-instantie de spanning opvoert en het verhaal gaande houdt. Het is een aanpak die Rick Worland typeert als “a steadily growing mood of foreboding derived from the story’s setting” en die hij kenmerkend noemt voor het horrorgenre (2008:11). Samen met Jacob gluren we de volgende ochtend om de hoek van een deur: in haar slaapkamer knielt een bid-dende Teresa voor een altaartje. Wat zij ‘ziet’ onttrekt zich aan onze waarneming. Om de hoek van een andere deur liggen Diego en Marie in een klotsende badkuip, dus maar ten de-le zichtbaar, te neuken. Marie’s escapisme wordt invoelbaar verontrustend wanneer zij later op de ochtend onder de ogen van haar broer het zwembad induikt en krankzinnig lang on-der water blijft. Jacob dwaalt mokkend door een tuin waarvan hij vooral de ommuring, de tralies en de bewakingscamera’s lijkt te registreren – tot hij van een afstand iets nog veront-rustenders ziet. Teresa huilt en omhelst haar broer als was hij haar geliefde. Diego worstelt zich los en stap in zijn auto.

Consequent worden tijd en leeftijd als abstracties opgevoerd. Wat telt is de impact van ervaringen en impulsen. Wanneer Jacob zijn zusje een jaloerse scène maakt (“Ik kan dit niet aanzien. Ik word misselijk”), blijkt zij inmiddels Diego’s vrouw te zijn. Jacob wil weg. “We horen hier niet”, zegt hij. Marie wil blijven: “Ik heb een man”. “Een man? Een slijm-bal. Hij deugt niet”, antwoordt Jacob, waarop Marie hem toeschreeuwt: “Donder op! Ga weg!”. Maar ook al wijst zij haar broer bij wijze van spreken de deur, voor Diego verzwijgt zij de aard van hun conflict en dus ook de ambivalentie van haar gevoelens. Kort hierop valt Marie ten prooi aan jaloezie. Háár steelse blikken volgend, begrijpen we dat Jacob So-fia het hof maakt en nu dus zelf seksueel actief is geworden. Trekkraft in verschillende richtingen is de seksualiteit die wederzijds tot innerlijke tweestrijd leidt. Geen van beiden kan de ander loslaten, maar elk van beiden voelt zich tot een derde aangetrokken.

De focalisatie maakt zichtbaar hoezeer deze frictie hen inmiddels uit elkaar heeft ge-speeld. Steeds vaker opereert Jacob als eenling en wordt hij van buitenaf, door derden, be-keken, becommentarieerd en besproken. Het perspectief van de vertelinstantie volgend, zien we Luis de monitorkamer binnenlopen. Zijn oog valt op het scherm waarop te zien is hoe Jacob tevergeefs probeert een ijzeren tuindeur open te krijgen. “Stupido” zegt de knecht alleen maar. Een andere scène speelt in Teresa’s slaapkamer. Diego wacht tot zij klaar is met bidden. “De jongen is een last” zegt ze dan, waarop Diego zijn zuster belooft

26 ‘Tekst’ in de zin van tekstualiteit bestrijkt in de visie van Derrida alles wat in enigerlei mate betekend en bete-kenend is en ook op zijn beurt verwijst en betekenaar is.

dat “alles” goed komt, “op mijn manier”. Kort hierop vraagt Teresa aan haar broer: “Hoe lang ga je wachten?”. In haar ongeduld doet zij denken aan de hongerige heks uit het sprookje van Hans en Grietje.

In horrorteksten bestaat het monsterlijke element gewoonlijk uit een bevraging van de amorse aard van het kwaad. Wells pleit ervoor het monster als metafoer te beschouwen, als “a projection of particular threats, fears and contradictions that refuse coexistence with the prevailing paradigms and consensual orthodoxies of everyday life” (2000:9). Essentieel in deze definitie is de combinatie van twee tegengestelde grootheden, het dualisme van de horror. Dualisme, zegt Wells, is het concept dat aan de gangbare dialectische posities in het horrorgenre ten grondslag ligt en dat vaak gestalte krijgt in het motief van de dubbelganger (2000:8). In het licht van zijn uitspraken acht ik het verdedigbaar om de horror in *Grimm* als een projectie, een veruitwendiging van het kwaad te beschouwen. Feitelijk is het een vorm van verdubbeling. Jacob en Marie zien zich geconfronteerd met een broer/zusterpaar dat duistere en zelfs perverse kanten vertoont, alsof zij in de spiegel kijken en een beeld zien waarmee zij zich niet kunnen verenigen: zo willen zij niet zijn of worden. Maar een spiegel liegt niet. Hetzelfde geldt voor de kijkers. Kijkend met de ogen van Jacob en Marie zien ook wij een beeld dat ons tegenstaat, maar dat wij niet zomaar kunnen loochenen.

Dualisme of structurele onverenigbaarheid is de kern van het Freudiaanse concept van het unheimliche dat in psychologische horror zo dikwijls een hoofdrol speelt. In zijn verhandeling *Das Unheimliche* (1919) inventariseert Freud de verschillende betekenissen van het Duitse woord *heimlich*, om tot de conclusie te komen dat dit ambivalente woord, afkomstig van *Heim* of huis, in twee verschillende sferen thuishoort: de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene. Het unheimliche is dan datgene, zegt hij, wat eertijds het thuis, het oude vertrouwde was, maar inmiddels – gelet op het merktaken van verdringing, het voorvoegsel *un* – is verdrongen. Zo bezien is het unheimliche iets *heimlichs* en vertrouwds dat aan verdringing ten prooi is gevallen en zich vervolgens weer aan deze verdringing heeft onttrokken. Wie zich unheimlich voelt, met andere woorden, verkeert in tweestrijd over de vraag of er niet toch nog enige waarheid schuilt in datgene wat overwonnen en ongeloofwaardig is.

Speciale aandacht, in genoemde verhandeling, gaat naar het unheimliche in het domein van de fictie. Freud hanteert een onderverdeling in fantasie en literatuur. Zelf zou ik hier film aan willen toevoegen. Letterlijk en figuurlijk, immers, vormt film een scherm voor projecties, hallucinaties en dromen (Verstraten, 2008:142). Fictie, zegt Freud, heeft mogelijkheden om unheimliche effecten te creëren die in de persoonlijke beleving geen schijn van kans maken. Uitgaand van een quasirealistische setting kunnen schrijvers dan wel filmmakers het unheimliche versterken aan de hand van gebeurtenissen die in het werkelijke leven niet of nauwelijks denkbaar zijn, met als gevolg dat lezers en kijkers tot op zekere hoogte het slachtoffer worden van een bijgeloof dat zij dachten te hebben overwonnen. Precies hierom sorteren de verdichters van het sprookje nooit een unheimlich effect: in sprookjesachtige sferen zijn verschijnselen als wensvervullingen, verborgen krachten, almacht van gedachten of bezieling van het levenloze heel gewoon (2006, 8:90-126).

Freuds opvatting over het unheimliche, vooral in relatie tot fictie, verleent een extra dimensie aan de genreverschuiving die zich binnen het kader van *Grimm* voltrekt en die ik eerder al een klassieke ontwikkeling noemde. Door van sprookje naar horror, dat wil zeggen, van magisch denken naar een terugkeer van het verdrongene te verschuiven is deze

film een visualisatie van de ‘klassieke’ ontwikkeling van het subject en leverancier van een context waarin iedereen, volgens Paul Wells, dezelfde “taal” spreekt:

In a contemporary world, where there are few shared and common knowledges, the nursery rhyme, the fairytale, and the folktale, and their contemporary counterpart, the horror movie, still provide a context in which everyone shares the same language. (2000:108)

Wat het dualisme van de horror zo paradoxaal en daarom zo unheimlich maakt, is het gesloten circuit, de mengvorm waarin het opereert. Voortbordurend op het unheimliche van Freud definieert Kristeva, zoals ik eerder al zei, het abjecte als “l’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (1980:12). Kristeva’s dualisme, dat zich in vereenzelviging met dan wel afkeer van de archaïsche moeder vertaalt, krijgt in horrorfilms vaak gestalte in de representatie van de vrouw als monster. In deze hoedanigheid geeft het uiting aan de diepe angst van voornamelijk mannelijke regisseurs voor de persoonlijke en maatschappelijke invloed van vrouwen op mannen, voor het gezinsconcept en voor het patriarchale systeem. Feminisering van het unheimliche maakt de huiselijke omgeving tot een bij uitstek griezelige setting (Wells, 2000:16-18). We zien dit in *Grimm* gebeuren, nog voordat Jacob en Marie het zelf door lijken te hebben. Vanaf het moment dat de zwijgzame, elegante, door ziekte aan huis gekluisterde Teresa zich achter de schermen als manipulator ontpopt, krijgt de kleurrijke villa, en in het verlengde hiervan de relatie tussen Diego en Teresa, het aanzien van een beklemmende gevangenis.

Een urban myth – het verhaal van de gestolen nier – vormt de basis van de subplot waarmee *Grimm* zich in het genre van de horror heeft ingeschreven.²⁷ Urban myths of broodjes aap zijn overbekende griezelverhalen die een zekere geloofwaardigheid ontleen aan specifieke details zoals bronvermelding en plaats delict. Omdat deze verhalen het verschil tussen fictie en werkelijkheid ontkennen en het onwaarschijnlijke waarschijnlijk maken, vertonen zij vaak een dubbelzinnig en innerlijk tegenstrijdig karakter.

Soortgelijke kwalificaties zijn in de regel ook op filmbewerkingen van urban myths van toepassing. In zekere zin, zegt Wells, fungeren de meer overtuigende films in dit genre als compromis tussen ambivalente perspectieven van realistische en postmoderne aard: hun monsters getuigen van morele ambivalentie of hanteren een motivering die een schijn van rechtmatigheid vertoont (2000:105-7). Vrij vertaald wil dit zeggen dat de monsters in postmoderne horror vaak ook ‘menselijke’ trekjes bezitten. Wij, als kijkers, raken hiervan doordrongen doordat de vertelinstantie bereid is ook hun kant van het verhaal naar voren te brengen. Terwijl monsters in het genre van de sciencefiction doorgaans fungeren als object van focalisatie, is het in het genre van de horror dan ook gebruikelijk om monsters zelf te laten focaliseren (Verstraten, 2006:19/20).

In de subtropische villa van Diego en Teresa barst het onheil definitief los als Jacob zich aan tafel in tegenwoordigheid van belangrijke gasten misdraagt. Zakelijk berokkent hij Diego schade. De maat is vol. Diego en Teresa treffen elkaar in de huiskapel. Geplaatst voor een kruisbeeld, dus gesanctioneerd door een hogere macht, doet Teresa onweerstaanbaar denken aan de Spaanse inquisitie. Zij spoort haar broer aan om wraak te nemen. “Hij

²⁷ Het verhaal van de gestolen nier circuleert, in de vorm van een waarschuwing, al sinds de jaren negentig van de vorige eeuw op het internet: <http://www.snopes.com/horrors/robbery/kidney.asp>.

verdient het, Diego”, zegt zij invoelend maar niet zonder eigenbelang. Vervolgens doet zij een beroep op zijn loyaliteit met de woorden: “Help mij”. “Ik help je”, zegt Diego eveneens invoelend en evenmin zonder eigenbelang. Hun verbondenheid komt tot uiting in een shot/reverse shot dat suggereert dat zij elkaar liefdevol in de ogen kijken en dat de bekroning vormt van een focalisatie die hun motivering een schijn van rechtmatigheid verleent. Onder het ambigue teken van het kruis, dat wil zeggen, onder het teken van enerzijds liefde en lijden maar anderzijds onverbiddelijke macht, zien we een ambigue configuratie, bestaande uit een hulpeloze vrouw en een toegewijde arts, een broer en zus die van elkaar houden, maar evengoed ook een gewetenloze patiënte en een wraaklustige organendief. Diego en Teresa, de huiveringwekkende dubbelgangers van Jacob en Marie, zijn de belichaming van een monster in de trant van het Kristevaanse abjecte: “l’entre-deux, l’ambigu, le mixte” (1980:12).

Van de feitelijke diefstal van de nier krijgen de protagonisten, en in hun kielzog de kijkers, niets te zien – wat ook een methode is om het onwaarschijnlijke waarschijnlijk te maken. Als Jacob merkt dat Marie gedrogeerd is, wordt hij zelf platgespoten. Als Marie bijkomt is Jacob weg. Als zij haar broer gaat zoeken, stuit zij op een gesloten, stalen deur. Door het sleutelgat ziet ze Teresa aan een infuus liggen. Dan wordt ook zij door Diego onder verdoving gebracht.

In een duistere kamer vraagt een bedlegerige Teresa aan haar broer waar Jacob is. “Ver weg”, luidt het antwoord. “Is hij dood?”. “Ja”. Niettemin zien we Jacob in een kaal en dor landschap langzaam bij kennis komen. Net boven de zijkant van zijn taille blijkt hij een slordig dichtgenaaide, immense wond te hebben. Intussen maakt Teresa zich druk over Marie. “Diego, laat haar zachtjes inslapen”, zegt ze. Hij snoert haar de mond met een thermometer, terwijl zij liefkozend (en bezitterig) z’n handen vasthoudt.

Aangekomen op dit punt, een situatie waarin alle personages onder hoogspanning staan, lijkt *Grimm* opzettelijk van register te veranderen. Een hilarische scène doorbreekt bij wijze van entr’acte de spanning. Net als het sprookje bedient ook de horror zich op strategische momenten van de lach om pijnlijke emoties op afstand te houden. Of zoals Isabel Pinedo het formuleert:

Comedy serves a double, paradoxical function in horror films; it creates both distance and proximity. Most notably, it produces the proverbial comic relief, the cessation of terror, thus providing the requisite distance to stave off terrorism at strategic points. (2004:111)

Wat we zien is een lachwekkende botsing van tegengestelde verwachtingspatronen. Verzwakt als hij is, probeert Jacob een auto te stelen van een dronken Nederlander die midden in een dorre vlakte voor een armoedig huisje zit. Countryrock, de muziek van de protestbeweging uit de jaren zestig, galmt over de vlakte en wekt associaties met hippies en vrede-lievendheid. En inderdaad, de man lijkt geen kwaad te zien. Als zijn auto niet wil starten, schiet hij wankelend te hulp en helpt de stelende Jacob blijmoedig op weg.

Deze bevrijdend dubbelzinnige scène is een filmsche kunstgreep van het type dat Noël Carroll als *sight gag* definieert. Carroll spreekt van “a form of visual humor in which amusement is generated by the play of alternative interpretations projected by the image or image series”. Als typisch kenmerk noemt hij “the radical cheating of expectations”. En onmiskenbaar is dit hier het geval: beide personages komen bedrogen uit. Jacob verwacht tegenstand en krijgt hulp. De verdwaasde man verwacht kameraadschap en wordt bestolen.

“[A]musement is provoked by the juxtaposition of incongruous elements”, luidt Carroll’s conclusie (1991:26). De botsing van twee tegengestelde verwachtingspatronen wekt onze lachlust en bespaart ons, conform de al eerder genoemde theorie van Freud, de last van medelijden of ergernis. Althans, gedeeltelijk.

Inmiddels is Marie ontsnapt. Buiten het terrein van de villa treft ze in de berm van de weg een auto waarin Jacob versuft achter het stuur hangt. Gevraagd naar het hoe en waarom van zijn toestand komt Jacob met een machoversie van zijn eigen, weinig heldhaftige rol op de proppen: “Een nier bij me weggehaald. Jouw ‘echtgenoot’! Ik heb nog maar één nier. *Om-dat ik jou probeerde te redden*” (mijn cursivering). Een achtervolging door Diego onderbreekt zijn woede-uitval, maar nadat diens auto is gecrasht, eist hij op hoge toon genoegdoening: “Zeg dat het een vergissing was, met die klote-Diego”. “Het was een vergissing” huilt Marie. Het is een memorabele, dubbelzinnige scène, want ook al verschuilen Jacob en Marie zich achter parodiërend, stereotiep gedrag – hij speelt de macho en stelt een eis, zij speelt het vrouwtje en schikt zich huilend – toch is dit de eerste keer dat een onderling conflict wordt bijgelegd door tot een vergelijk te komen.

Een antidualistische, vervreemdende western

De voorlaatste episode van *Grimm* is geënt op het genre van de western. Waar de subversieve genres van sprookje en horror het register van het onbewuste bestrijken of, in de woorden van Wells, een context leveren waarin iedereen dezelfde taal spreekt (2000:108), biedt het genre van de western een staalkaart aan spanningen of opposities die een ideologisch karakter hebben. Denk aan wildernis versus beschaving, goed versus kwaad, mannelijk versus vrouwelijk en traditie versus verandering (Verstraten, 2008:90-1). Maar ideologisch conformisme is wel het laatste wat je Van Warmerdam kunt aanwrijven. Zijn western-episode is dan ook een parodistische pastiche, een stijlfiguur die Verstraten een “pot-pourri met een stekende, ideologiekritische angel” noemt (2004:109).

Plaats van handeling is een verlaten filmset. Een stortvloed aan intertekstualiteit ondermijnt de eenheid van tijd, plaats en genre. Jacob en Marie, begonnen als look-a-likes van Hans en Grietje, vinden onderdak in een negentiende-eeuws wildweststadje dat op zich weer een product is van de twintigste-eeuwse filmindustrie. De eerste daad van Marie is het ontsmetten van Jacobs wond. Voor deze medische handeling bedient zij zich achtereenvolgens van een fles advocaat waarvan de houdbaarheidsdatum in 1986 is verstreken en van “ruitenwisserspul” uit een plastic reservoirtje. Samen met haar nemen we een kijkje achter de schermen en registreren we de pathetische verstoffing maar ook de mogelijke bruikbaarheid van wat zij daar zoal aantreft: stapels bonen in blik, plastic flessen water, apparatuur, filmrekwisieten en ingelijste, Amerikaanse filmfoto’s. Alles contrasteert met alles en niets is wat het lijkt. We zien, in de trant van Buñuel, een mekkerende geit op de kansel van een bordkartonnen Mexicaans kerkje, we zien een kerkhof zonder doden en we zien een lemen vlakte met kapotte en her en der verspreid liggende gipsen cactussen. Met behulp van deze tweevoudige techniek, dat wil zeggen, door schijnbaar onverenigbare elementen met elkaar te combineren en door ogenschijnlijke gelijkenissen te ontmaskeren, weet de vertelinstantie de eenduidigheid van de setting ter discussie te stellen. Het effect is ontregelend en bevrijdend. Doordat we vervreemd raken van het genre, lukt het ons ook om de structurende,

ideologisch verankerde tegenstellingen te relativieren. In het magazijn van de western, zo lijkt de vertelinstantie te suggereren, heeft de verstoffing genadeloos toegeslagen. Sommige elementen zijn echter best nog bruikbaar. Op het niveau van het verhaal zijn dit bonen in blik, flessen water en pijl en boog. Vormtechnisch zijn het genreconventies. Toegepast als parodie genereren zij een bevrijdend effect: aan dualistische verstarring valt, met een beetje inventiviteit, blijkbaar best te ontsnappen.

Grimms bizarre wildweststadje vormt zowel letterlijk als figuurlijk het decor voor wat in filmtermen een wederopstandingscène heet. Marie fungeert, conform de conventie van de western, als zorgzame verpleegster van de zwaargewonde held. Hoewel ze bar weinig van haar taak terechtbrengt, heeft ze een kinderlijk vertrouwen in een goede afloop, alsof ze zich realiseert dat filmhelden zelden voortijdig het leven laten. Zo bagatelliseert zij Jacobs doodsangst met de woorden “Hoe kom je daar nou bij?”. En inderdaad, Jacob geneest voor spoedig. Het verschil met een klassieke wederopstandingscène – waarin de verpleegde en naar de ogen gekeken patiënt weer de held wordt die hij altijd was – schuilt in het concept van de held. In westerns is de held een cowboy die in de finale, veelal een shoot out, zijn heldhaftigheid bewijst. Deze held, zegt Verstraten, is geen type dat zelf met zijn daden te koop loopt. In wezen is hij een leeg scherm waarop positief getinte karakteristieken worden geprojecteerd. De reputatie van de heldhaftige cowboy berust op de verhalen die derden over hem vertellen. Zelf wordt hij nooit als focalisator opgevoerd (2006:175-6). Met andere woorden, het wildwestconcept van de held is een ideaalbeeld dat zich misschien nog het beste als een cultuurgebonden machismo laat typeren.

In schrill contrast met dit eenzijdige (want uitsluitend mannelijke) ideaalbeeld presenteert *Grimm* als hoogste goed een pragmatische *modus vivendi*. Tekenend voor de inherente tegenstrijdigheid hiervan is een stereotiepe dialoog tussen Jacob en Marie. “Het jeukt”, zegt Jacob, klagend over zijn wond. “Dat is een goed teken”, luidt Maries opbeurende antwoord. Het contact is hersteld. Datgene wat in deze wederopstandingscène op miraculeuze wijze herrijst, is niet het lege projectiescherm. Het is de onderlinge verbondenheid tussen broer en zuster, hun pragmatiek inzake verbod en verlangen, verschil en overeenkomst. Wanneer Marie het initiatief neemt om haar broer te wassen, wordt zij halverwege geïrriteerd weggeduwd. Jacobs blik volgend, dwars door een raam met een kruisvormige roede-verdeling, zien we zijn aantrekkelijke zusje buiten in onderbroek en bh de was doen. Letterlijk, als een symbool op een wasvoorschrift, is haar beeld doorgekruist. Het verbod op (fysieke) vereniging, in het pension nog een interventie van buitenaf, blijkt stevig te zijn ingeklonken. Anders gezegd: voor de immanente spanning tussen broer en zus, verschil en overeenkomst, is blijkbaar een *modus* gevonden.

In de adempauze na hun wederopstanding oefenen Jacob en Marie zich in kinderspelachtige bezigheden die volgens de conventies van het genre, en net als de Indianen die met deze activiteiten geassocieerd worden, onder de categorie van wildernis vallen. Marie gaat een stukje rijden, niet op een paard maar op een ezel; Jacob bekwaamt zich in het schieten, niet met een vuurwapen maar met pijl en boog. Als om het bijbehorende magische wereldbeeld te bevestigen dienen voortekenen van onheil zich aan in de vorm van natuurverschijnselen. Een schrikachtig steigeren van de ezel, de onverklaarbare dood van de geit en een plotselinge weersomslag maken dat niet alleen de personages maar ook de kijkers zich unheimlich gaan voelen of, om met Freud te spreken, zich gaan afvragen of er niet toch nog enige waarheid schuilt in datgene wat zij voor overwonnen en ongeloofwaardig hielden.

En jawel, in de verte zien wij, tegelijk met Jacob, een monsterachtige gestalte naderen. Het is de dood gewaande Diego. Beschaafd als hij is, hanteert hij een jachtgeweer. Diego's monsterlijke motivatie is legitiem, binnen bepaalde ideologische kaders althans: hij komt zijn vrouw halen en dus ook zijn rivaal vermoorden. Maar zijn jachtgeweer legt het af tegen Jacobs primitieve bewapening. Een conventionele shoot out – die niettemin de conventie op haar kop zet – beslecht dit conflict tussen twee al lang niet meer overzichtelijke grootheden: goed en kwaad. Een pijl doorboort Diego's borst, hij zakt op de houten veranda in elkaar en bezwijkt tergend langzaam, als een jongetje dat een stervende cowboy imiteert. Als Marie zijn lijden niet langer kan aanzien, slaat Jacob zijn armen om haar heen. Hun reactie getuigt van een verbondenheid-ondanks-alles, maar tegelijkertijd parodieert zij het stereotiepe beeld van de sterke man en de zwakke vrouw, een rolverdeling die in de loop van de film voortdurend op de korrel is genomen.

Het graven van een graf, de ontdekking dat het lijk niet past, de komst van surveillerende agenten van de Guardia Civil, de klucht met de emmer over Diego's hoofd en de blindheid van het wettelijk gezag vormen de groteske ontknoping van een pastiche waarin de heldenrol ten deel valt aan een archetypisch koppel: twee focaliserende, elkaar in evenwicht houdende antihelden, broertje en zusje, Hans en Grietje, allebei onderweg en allebei op zoek naar geborgenheid.

De beweeglijkheid van de paradox

Met behulp van een metaforische montage heeft Van Warmerdam zijn film van een ruimtelijke betekenisproductie voorzien. Anders gezegd, hij heeft de paradigmatische relatie tussen de verschillende episoden zodanig geaccentueerd dat de keten van gebeurtenissen een ruimtelijke abstractie heeft opgeleverd. Telkens opnieuw zien we twee partijen die een claim leggen op een en dezelfde, duidelijk afgebakende ruimte. Plaats van handeling, tegen een achtergrond van verlaten straten en lege landschappen, is telkens opnieuw een huiselijke omgeving. Achtereenvolgens zien we het ouderlijk huis, de boerderij in het bos, de daklozentent, de subtropische villa en het western huis. Op al deze locaties treffen we een zelfde spanningsveld, de frictie tussen hiërarchische en niet-hiërarchische verbondenheid. Daar waar verbondenheid wordt verlangd of geboden, blijken telkens ook machtsinstincten de kop op te steken. In de navolgende krachtmeting gaat het dan mis. Macht krijgt de overhand.

Grimms laatste scène speelt aan de rand van een stuwmeer in een ruig en onherbergzaam landschap. Ditmaal is nergens een huis te bekennen. Jacob, Marie en de ezel zijn uitsluitend nog op elkaar aangewezen. Het relationele spanningsveld is tot een micromagneet, broer en zus, teruggebracht. Staande aan de rand van het stuwmeer houdt Jacob zich onledig met het trotseren van de zwaartekracht door stenen over het water te ketsen. Een eindje verderop op de oever zit Marie. Jacob roept haar naam, waarop zij antwoordt, alsof zij van plan is de zwaartekracht op overdrachtelijke wijze te trotseren: "Ik wil naar huis".

Terwijl Jacob de ezel bij de teugel neemt en achter Marie aan naar de hoger gelegen weg sjokt – een beeld dat onweerstaanbaar doet denken aan de tocht naar Bethlehem, waar immers geen plaats was in de herberg – begint de aftiteling. Wanneer het lijkt alsof Jacob en Marie in de berg zijn verdwenen wordt het beeld zwart en volgen de credits. Conform de

conventie van het sprookje betekent dit einde de vereeuwiging van de juiste relationele match die zich hier, in deze context, als een niet-hiërarchische, onbeslisbare verbondenheid kwalificeert. Tegelijkertijd betekent dit einde de vereeuwiging van een heimwee dat met de installatie van de wet van het verschil (het incestverbod) in leven is geroepen: het verlangen naar eenheid en complete geborgenheid. En onvermijdelijk daagt het besef dat de juiste match nooit meer is dan een evenwicht dat onophoudelijk moet worden bijgesteld.

Zo blijkt in laatste instantie de frictie tussen hiërarchische en niet-hiërarchische verbondenheid zich te laten herleiden tot de frictie tussen verschil en overeenkomst – de frictie die in het incestverbod haar ultieme uitdrukking heeft gekregen. In Van Warmerdams zelfreflexieve vormexperiment, opgetrokken uit genreconventies, stereotypen en vervreemding en geconstrueerd rondom de verhouding van een broer en een zus, voert *deze* frictie of dynamiek de boventoon. Technisch komt zij tot uiting in de paradoxale combinaties van conventie en vervreemding en van beeld en werkelijkheid. Inhoudelijk manifesteert zij zich in de paradoxale voedingsbodem van de sociale identiteit, het denken in termen van wij versus zij of van ik versus anderen.

Volgens Brewer & Gardner kent onze sociale identiteit een collectieve en een relationele variant. Zelf spreken zij van “two levels of social selves – those that derive from interpersonal relationships and interdependence with specific others and those that derive from membership in larger, more impersonal collectives or social categories” (1996:83). Met andere woorden, terwijl de collectieve variant zich laat definiëren als een min of meer gedepersonaliseerde groepsidentiteit, kenmerkt de relationele zich door een zelfbeeld dat gedefinieerd wordt in termen van verbondenheid met en gerichtheid op interpersoonlijke relaties met specifieke anderen. De collectieve variant bestaat in de plot van *Grimm* uit relaties tussen Spanjaarden en Nederlanders of tussen ouders en kinderen of tussen man en vrouw – paarsgewijs verbonden en gescheiden door een hiërarchisch verleden. De relationele variant betreft de relatie tussen Jacob en Marie – verbonden en gescheiden door een familieband. Stuk voor stuk en kruisgewijs creëren deze relaties zowel overeenkomst als verschil en geven zij aanleiding tot zowel identificatie als separatie.

Op grond van deze technische en inhoudelijke vormgeving zou ik *Grimm* dan ook de belichaming van de paradox willen noemen. Vrijwel alles is dubbelzinnig in deze film die zich gelijktijdig kinderlijk en volwassen, simpel en complex, voorspelbaar en verrassend, en lachwekkend en naargeestig betoont. Postmodern, zou Gerhard Hoffmann zeggen. En vooral ook: grotesk. In Hoffmanns visie op postmoderne fictie is het uitgerekend de paradox die het onmogelijke een plaats geeft binnen het mogelijke, die verbindt wat niet te verbinden is en die, in de vorm van het groteske, zelfs ethische tegenstrijdigheden weet te verenigen. Over het paradoxale van zo’n postmoderne groteske benadering zegt Hoffmann:

The grotesque stance is marked by a double-coded paradox, a combination of a logical contradiction – that rational human beings are irrational – which generates the ridiculous, and the ethical contradiction – that humans are inhuman – which gives rise to the ghastly and horrifying. The contrast between the logical and ethical contradictions is such that it creates, in addition to the logical and ethical paradoxes, a third one, namely the unbridgeable contradiction between two attitudes and modes of writing [lees: filming, M.A.C.], the comic (resulting from the rational-irrational opposition) and the horrifying (the outcome of the contrast human-inhuman). All three together form the grotesque stance. (2005:219)

In deze visie impliceert de groteske benadering dus een drievoudige paradox: vanuit het besef dat rationele wezens irrationeel en mensen onmenselijk (kunnen) zijn is de kunstenaar geneigd zijn werk een tegelijk lachwekkend en naargeestig karakter te geven. Van Warmerdam is zo'n kunstenaar – dat hebben we gezien. In een kale en bij vlagen hilarische stijl exploreert hij het sprookje, de roadmovie en de horror om het register van het onbewuste en irrationele toegankelijk te maken en om, in gezelschap van de kijker, de diepe verankering van de dynamiek tussen overeenkomst en verschil te peilen. Hij bedient zich van een parodistische pastiche op de western om de voosheid van ideologische opposities en simplificaties aan de kaak te stellen. Maar het meest van al creëert hij een veelheid aan ontregelende en/of bevrijdende ambiguïteiten. Zijn film is een subversief project dat zich inspannt om de geldigheid van een verstarde hiërarchische traditie ter discussie te stellen.

Centraal in deze groteske onderneming staat, zoals we zagen, de sprookjes- en poppenkastachtige, tussen identificatie en separatie laverende verhouding van een broer en een zus. Paradoxaal genoeg is het deze (pseudo)archetypische configuratie die Van Warmerdam in staat stelt een postmodern concept in beeld te brengen. In dit concept, dat de nadruk legt op het vreemde in het eigene, is het zelf nooit volledig en ongestoord zichzelf omdat het alleen in een netwerk van relaties een bestaan kan leiden. Vandaar ook dat elke nieuwe relatie een splijtende werking heeft en de eerder bestaande identiteit verandert. Aan de hand van deze postmoderne film waarin de hoofdpersonen op traditionele wijze blijken te verlangen of heimwee naar een 'thuis' dat ze niet kennen en nooit zullen vinden, laat identiteit, gekenmerkt door relationele verbondenheid, zich dan ook typeren als een nooit oplosbare, door dubbelzinnigheid en tegenspraak getekende spanning.