



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Van vermeende milieuziekte tot 'magische hut' reflexieve kijkhoudingen bij rampenfilms

Verstraten, P.W.J.; Winkler, M.; Sap, J.W.; Malsch, M.

Citation

Verstraten, P. W. J. (2021). Van vermeende milieuziekte tot 'magische hut': reflexieve kijkhoudingen bij rampenfilms. In M. Winkler, J. W. Sap, & M. Malsch (Eds.), *Nooit meer dansen? De veilige stad in tijden van pandemie* (pp. 269-286). Den Haag: Boom criminologie. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3281792>

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3281792>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

VAN VERMEENDE MILIEUZIEKTE TOT 'MAGISCHE HUT'. REFLEXIEVE KIJKHOUDINGEN BIJ RAMPENFILMS

Peter Verstraten

1. INLEIDING

Anders dan de angstwekkende creaturen uit een klassieke sciencefictionrampenfilm zijn de monsters in klassieke horror doorgaans een extensie van het menselijke. In *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) neemt een gefrustreerde dr. Henry Jekyll (Fredric March) een experimenteel drankje in en voor de spiegel transformeert hij – in *point-of-view*-shots, aangevuld met herinneringsbeelden – tot de aapachtige verschijning mr. Edward Hyde. In de gedaante van mr. Hyde voelt hij zich niet meer geremd door symbolische codes en sociale afspraken: hij is vrij zijn eigen ongeciviliseerde driften en impulsen te volgen. Hoewel de reuzengorilla uit *King Kong* (Merian C. Cooper en Ernest B. Schoedsack, 1933) niet zo expliciet met het menselijke verknoopt is als mr. Hyde, ontwikkelt het beest een passie voor de blondine Ann Darrow (Fay Wray) en beschermt haar als was hij een viriele man.

In vergelijking met horrormonsters als mr. Hyde en Kong zijn de creaturen uit klassieke sciencefictionfilms gemaakt in de jaren vijftig vooral een 'het', zo betoogde Vivian Sobchack in haar studie *Screening Space*. In *It Came from Beneath the Sea* (Robert Gordon, 1955) jaagt een radioactieve octopus de bewoners nabij San Francisco schrik aan; in *Them!* (Gordon Douglas, 1954) wordt de beschaving bedreigd door mieren die door atoomproeven tot gigantische mensenverslinders zijn uitgegroeid; door een mislukt wetenschappelijk experiment is een spin dertig meter groot geworden in *Tarantula* (Jack Arnold, 1955). Als we in een klassieke sciencefictionfilm subjectieve shots krijgen vanuit de creaturen, dan dienen die er vooral toe om te benadrukken hoe (onmenselijk) vreemd zij de wereld waarnemen.

In haar invloedrijke schets van rampenfilms in het essay 'The Imagination of Disaster' betoogt Susan Sontag dat dergelijke sciencefictionfilms appelleren aan extreme morele simplificatie: het creatuur staat zo ver buiten de categorie van het menselijke dat kijkers zich zonder gewetensbezwaren kunnen engageren met een wrede verdelgingsactie. In klassieke sciencefictionfilms met uit de kluiten gewas-

sen proefdieren geldt dat ambitieuze wetenschappers hun uitvinding hebben overschat, maar de films worden tegelijkertijd geschraagd door de geruststellende gedachte dat de wetenschap met haar geavanceerde technologie het gevaar kan neutraliseren. Daarbovenop bieden sciencefictionfilms vol verwoestingen in Sontags optiek de primitieve bevrediging dat ze de kijkers trakteren op de aanblik van een tot puin geschoten metropool. De belangrijkste troefkaart van elke 'einde van de wereld'-film, zo schreef Sontag in haar essay uit 1965, is het concrete beeld van de lege straten van een miljoenenstad. In zijn aan het begin van de COVID-19-pandemie inderhaast geschreven studie *Pandemie: Hoe corona de wereld verandert* bekende de Sloveense cultuurfilosoof Slavoj Žižek dat hij van Wuhan had gedroomd, zozeer is hij gefascineerd door de 'melancholische schoonheid' van spooksteden met winkelcentra zonder klanten, omdat ze een glimp bieden van 'hoe een niet-consumentistische wereld er misschien zou uitzien'.¹ De ontvolking prikkelt de fantasie dat uit de stedelijke woestenij een nieuw niet-gecorrumpereerd oord kan herrijzen.² In die 'schone lei'-wereld is de mens als een Robinson Crusoe, zij het voorzien van moderne technologie als betrouwbaar hulpmiddel, want in klassieke sciencefiction prevaleert een pro-wetenschappelijk perspectief. Technologie creëert daarbij, als 'the great unifier', zozeer een wijdverbreide voorspoed dat de aarde een planeet wordt die vrij is van conflicten.³

Tegenover deze in tijden van de Koude Oorlog geschapen utopische 'UN fantasy' staan de sciencefictionfilms waarin een angst voor depersonalisatie heerst. In deze variant, die raakvlakken heeft met horror, dreigt de psyche van de mens te worden overgenomen. In *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) worden mensen tijdens hun slaap vervangen door uit reuzenpeulen afkomstige emotioneel replica's. Dat leest als een dystopisch scenario, en hoewel het hoofdpersonage de metamorfose tot kil wezen doorgaans bespaard blijft, zijn de machinaal opererende duplicaten niet ongelukkig. 'No more love, no more beauty', zegt zo'n omgebouwd wezen, maar, voegt die er aan toe, 'no more pain'. De mens wordt hier voorgesteld als 'the very model of technocratic man, purged of emotions, volitionless, tranquil, obedient to all orders':⁴ de mens functioneert als een efficiënte machine. Dat heeft een onaangenaam klinisch aspect vanuit het perspectief van een buitenstaander, maar de mens-machine neemt nu geen impulsieve besluiten meer en laat zich enkel leiden door rationele overwegingen.

Tegen de achtergrond van Sontags fameuze artikel over de op rampen geënte sciencefictionfilm wil ik verkennen hoe de conventies van het genre zodanig verschoven zijn dat ze als projectiescherm zijn gaan dienen voor eigentijdse angsten en zorgen. Sontag stelde indertijd dat de representatie van rampen in science-

-
1. Žižek (2020), 71.
 2. Sontag (2009), 215.
 3. Ibid., 220.
 4. Ibid., 222.

fictionfilms een 'emblem of an inadequate response' is:⁵ het genre is als commercieel product te naïef om diepgravende, maatschappelijke dilemma's deugdelijk te adresseren. De verbeelding in sciencefiction zal er primair op gericht zijn om angst te bezweren; de opgeroepen fantasie heeft als functie om dat wat psychologisch ondraaglijk is te normaliseren dan wel te neutraliseren. Sontag kon niet voorzien dat het genre die veronderstelde naïviteit zou ontstijgen: sommige sciencefiction-cinema's schetsen een duistere toekomst, met af en toe sprankjes licht en soms zelfs dat niet. Interessanter dan zulke dystopische en/of profetische varianten zijn die bijzondere uitschieters waarbij een duidelijke kijkwijzer ontbreekt, zoals ik wil uiteenzetten aan de hand van achtereenvolgens *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011), *Safe* (Todd Haynes, 1995), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) en *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

2. DOORBRAAK VAN ZOMBIEFILMS

Het jaar 1968 is een kanteljaar voor sciencefictionfilms, omdat met de uitbreng van zowel *Planet of the Apes* (Franklin J. Schaffner) als *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick) het genre zijn onverbiddelijke optimisme danig afzwakt. In de eerste blijkt aan het eind dat het hoofdpersonage met zijn ruimteschip niet op een vreemde apenplaneet in het jaar 3978 is aanbeland, maar op de verschroeide aarde zelf ronddoelt. De mensheid is zo goed als weggevaagd en de nu heersende apen ontkennen dat de mens de ontbrekende schakel is geweest in hun ontwikkeling. Het pessimisme in *2001* wordt ingegeven door het feit dat de bemanningsleden van een ruimteschip ondersteund worden door de 100 procent onfeilbare en gegarandeerd gehoorzame HAL 9000 computer. Als de computer vervolgens een fout maakt, besluiten de reizigers een overleg te voeren in een geluidsdichte ruimte. Omdat HAL niet reageert op hun commando, denken ze ongestoord te kunnen communiceren, maar uit subjectieve shots blijkt dat HAL al die tijd hun lippen kon lezen. HAL blijkt behept met menselijke emoties van gekrenktheid en wraakzucht. Het plotelement van de te bijdehante supercomputer – en andersoortige technische vindingen – die zich tegen de mensen keert, krijgt sinds het succes van *2001* volop navolging. De aanname uit klassieke sciencefictionfilms dat nieuwe technologie vooruitgang in tijd en ruimte impliceert, heeft in 1968 haar plafond bereikt: utopie slaat gaandeweg om in pessimistische scenario's – van *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, heruitbreng in 1992) tot *Ex Machina* (Alex Garland, 2014).

Maar 1968 is om nog een andere reden een kanteljaar. Hoewel *Night of the Living Dead* (George A. Romero) vooral als horror beschouwd wordt, zal de zombie-narratief gaandeweg overlappen met de sciencefictionrampenfilm. Romero liet zich inspireren door Richard Mathesons roman *I Am Legend* (1954), waarin mensen door een bacteriële ziekte tot vampiers transformeren, maar de langzaam gene-

5. Ibid., 224.

zende vampiers werken ondertussen aan een wederopbouw. Voor Romero waren die vampiers echter te menselijk en te charismatisch. In klassieke zin heeft een vampier het vermogen om de geest van zijn slachtoffers te bespelen, maar hij kent ook zijn zwakheden: hij heeft een weerzin tegen knoflook en wijwater en kan via een houten staak door zijn hart gedood worden. De zombie, daarentegen, is een 'ondode' zonder specifiek verlangen, ontdaan van elke persoonlijkheid. De zombie is enkel 'geprogrammeerd' om dood en verderf te zaaien. Romero introduceerde de hersenloze wezens als een provocatie, want een adequate reactie is onmogelijk als de doden weigeren om dood te blijven.

Night of the Living Dead was indertijd een cultsucces met een kleine schare liefhebbers. Dat was logisch, want de in groezelig zwartwit gedraaide film heeft een naargeestige sfeer. De film begint op een kerkhof in Pennsylvania met een broer en zus die belaagd worden door een vreemd bewegende man. De man blijkt deel te zijn van een grote groep van zombies, slachtoffers van straling van een neergestorte ruimtesatelliet. De zus weet te ontkomen naar een boerderij, die al snel als schuilplaats dient voor een groter gezelschap. Ze barricaderen de woning, maar niettemin vinden ze allemaal de dood, op één na, de zwarte man Ben. Maar nog voordat die de boerderij kan verlaten, schiet het uitgerukte leger hem met een welgemikt schot door het hoofd – de enige mogelijkheid om de zombies te elimineren. Omdat *Night of the Living Dead* met terugwerkende kracht een blauwdruk bleek te hebben geboden voor toekomstige horror- en sciencefictionscenario's, veranderde zijn status en groeide de film uit tot cultklassieker, die in 1999 werd opgenomen in de National Film Registry vanwege zijn cultuurhistorische waarde. Romero's debuut leidde tot een reeks vervolgfيلمs, zoals *Dawn of the Dead* (1978) – over zombies in een afgesloten winkelcentrum – en *Day of the Dead* (1985), maar de zombie als filmfiguur kent zijn definitieve doorbraak naar het grote publiek rond de millenniumwisseling.

In haar studie *Going Viral* schetst Dahlia Schweitzer de opkomst van de 'uitbraakfilms', waartoe zij ook de zombiefilm rekent, als een post-9/11 fenomeen. Films met virussen waren er ook al voor het jaar 2001, zoals *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995) over een door een Afrikaanse aap verspreide ziekte, maar ze waren relatief sporadisch in vergelijking met de periode daarna. Schweitzers insteek is om de explosieve groei aan uitbraakfilms te koppelen aan een sinds het millennium toegenomen angst voor drie verschijnselen: globalisering, (internationaal) terrorisme en hypothesen rondom het einde van de wereld. Die hypothesen worden gevoed door groeiende zorgen om de klimaatcrisis (smeltende ijskappen), om allerhande epidemieën (SARS, vogelgriep, Mexicaanse griep, ebola), natuur-rampen zoals de tsunami's in Azië en orkaan Katrina in 2005, alsmaar voortdurende oorlogen in het Golfgebied (Irak, Afghanistan, Syrië), en de banken- en kredietcrisis van 2008. Deze reeks van catastrofes, zo zet Schweitzer uiteen, fungeert in het hedendaagse medialandschap als katalysator voor 'content'. Voorheen waren verhalen vaak medium-specifiek: een vertelling over stadse vervreemding

werkte bij voorbeeld het best op het witte doek, het wel en wee in een studenten-huis voor een sitcom op televisie, maar in het tijdperk van de digitalisering is het onderscheid tussen media genivelleerd: vanuit commercieel oogpunt is het gunstig om dezelfde inhoud over meerdere 'platforms' uit te smeren. Apocalyptische plots met zombies worden zowel verteld via films, strips en televisieseries, als ingezet voor games en pretparkattracties.

De meeste hedendaagse apocalyptische films en series hebben de functie van pre-mediation, zoals Richard Grusin oppert. Zij spiegelen niet direct wat gaande is en evenmin proberen ze om een aannemelijke voorspelling te doen. Zij projecteren een mogelijk doemscenario om zodoende de angst voor een catastrofe in de nabije toekomst te kunnen kanaliseren: wat als de wereld door een ramp wordt getroffen, welke mechanismen treden dan waarschijnlijk in werking? Op de extra's van de dvd van *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), gedraaid tijdens een uitbraak van mond-en-klauwzeer in Engeland, staat de korte documentaire *Pure Rage* van Toby James over het maken van de film, waarin de betrokkenen met grote stelligheid beweren dat een door een infectieziekte veroorzaakte pandemie slechts een kwestie van tijd is. Voor regisseur Boyle was zijn rampenfilm amusement en in die misie slaagde hij, want het tot dan toe redelijk marginale subgenre van de zombiefilm groeide uit tot publiekssucces. Maar voor hem gold zijn *28 Days Later* evenzeer als een waarschuwing: van meet af aan is de film doortrokken van een onzichtbare dreiging die onstuitbaar gaat voortrazen. Apen worden als proefdieren blootgesteld aan gewelddadige video's om te onderzoeken of ze agressief gedrag gaan vertonen, maar dierenactivisten dringen het laboratorium binnen. Nadat de als eerste bevrijde aap besmet bloed over een van de activisten heeft gespuwd, schieten we 28 dagen verder in de tijd, naar het moment waarop fietskoerier Jim (Cillian Murphy) ontwaakt uit een wekenlange coma. Hij kan 'hello' roepen wat hij wil in hartje Londen, maar er komt lange tijd geen antwoord, tot hij de zwarte vrouw Selena (Naomie Harris) treft. Via haar verneemt hij dat er geen functionerende overheid meer is en dat ze op zichzelf aangewezen zijn, omgeven door redeloze wezens wier aderen met pure razernij zijn gevuld. Nadat een vader met zijn tienerdochter Hannah zich bij het tweetal aansluit, vangt het selecte gezelschap een radiosignaal op van militairen nabij Manchester. De vier vestigen hun hoop op bescherming door de soldaten, maar de vader raakt besmet en moet geslachtofferd worden. Op de plaats van bestemming blijken de militairen een ongedisciplineerd zootje: ze hebben er geen moeite mee om 'veiligheidshalve' iedereen die ze niet vertrouwen neer te knallen. Kortom, in Boyles film is alles naargeestig en bedreigend, maar de drie hoofdpersonages vinden ten langen leste een veilige uithoek. De film eindigt als ze vermoeden dat een overvliegend vliegtuig hun in grote witte doeken vervaardigde 'hello' heeft herkend.

28 Days Later biedt een blauwdruk voor rampenfilms nadien op twee vlakken. Ten eerste wordt de kijker geconfronteerd met een schijnbaar permanente staat van ellende, maar tot slot gloort er enig perspectief dankzij de volharding van één of

enkele personages. In haar *Going Viral* concludeert Schweitzer dat in een 'outbreak narrative' het gevaar zonder gezicht en zonder individualiteit is: het is een microbe, een zombie, of een gehersenspoelde terrorist die, aangestuurd door een netwerk, zijn 'ik' opoffert voor een hogere bestemming. Maar volgens een reguliere verhaalboog kan de verspreiding van dat gevaar het best beteugeld worden door enkele boven zichzelf uitstijgende individuen, en dat kunnen eventueel ook wetenschappers zijn die een remedie hebben ontwikkeld.⁶

Ten tweede kent *28 Days Later* een hyper-kinetische filmstijl, met een snelle montage, gekantelde shots, vaak ook *hand-held* cameravoering. Op die manier wordt gepoogd de kijker deelgenoot te maken van de horror op het scherm: geen middel wordt geschuwd om identificatie met de personages in hun benarde situaties op te dringen, en soms nemen films daarbij hun toevlucht door *point-of-view*-shots, of de kijker ziet hoe een catastrofe zich voltrekt via met een camcorder opgenomen *found footage*, zoals in *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008). De stilistische keuzes van dergelijke blockbusters beklemtonen hoezeer zij geënt zijn op de structuur van videogames, waarbij de speler helemaal opgaat in het spel. Veelzeggend genoeg borduurde de succesvolle zesdelige sciencefiction horrorfilmreeks *Resident Evil* – uitgebracht tussen 2002 en 2016 – voort op een *Resident Evil*-game die in 1996 werd gelanceerd. In het verlengde van de onderdompeling die games eigen is, berusten dergelijke films op een mimetische relatie tussen kijker en scherm: er wordt gepoogd de kijker dat te laten ervaren wat de personages ervaren. Maar de daarmee gepaard gaande angst duurt zelden langer dan het 'spel' zelf. In plaats van een immersieve kijkbeleving richt ik me op films die de toeschouwer uitnodigen tot reflexieve kijkhoudingen.

3. VERANDERDE KIJKCONTEXT BIJ *CONTAGION*

In het boek *American Zombie Gothic* van Kyle Bishop vertelde een rechtenstudent dat hij emotioneel voorbereid was op de 9/11-tragedie door al de zombiefilms die hij zo had bewonderd.⁷ Dat bevestigt de hypothese dat fictie en fantasie als een geruststellende buffer kunnen fungeren om gruwelijke drama's psychisch te kunnen laten indalen. Maar tegelijkertijd, zo stipte Žižek aan in *Welkom in de woestijn van de werkelijkheid*, kan fantasie een ondermijnende werking hebben indien een denkbeeldig scenario niet in onze werkelijkheid past.⁸ Een veelgehoorde reactie toen de vliegtuigen zich op 9/11 in de WTC-torens boorden, was: het was net als in een film, want in populaire blockbusters als *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) en *Armageddon* (Michael Bay, 1998) hadden we al kunnen zien hoe gebouwen aan gruzelementen kunnen gaan. Žižek merkte daarover op dat Amerika altijd al fantaseerde over ondenkbare scenario's

6. Schweitzer (2018), 201-202.

7. Bishop (2010), 35.

8. Žižek (2005), 22.

om vervolgens tot de eigen ontsteltenis te concluderen dat ze daadwerkelijk gebeurden. Volgens hem hebben bemiddelde Amerikanen (angst)dromen over een 'allesomvattende ramp die hun leven ineen doet storten', maar zodra die dromen werkelijkheid worden, moeten ze zo snel mogelijk verdrongen worden.⁹ Plots moesten allerlei beoogde kaskrakers waarin gebouwen ineenstorten op de lange baan geschoven worden. Met zulke fictiefilms identificeerden we ons met onze fantasieën, op voorwaarde dat die fictie zich niet met de werkelijkheid mengt.

Toen de eerste lockdown vanwege COVID-19 een feit was, werd de film *Contagion* van Steven Soderbergh via allerlei streamingdiensten aangeboden. Indertijd was deze film over een virologische ramp in Amerika op 9 september 2011 in première gegaan om te 'herdenken' dat in tien jaar tijd de angst voor onbekende dreigingen enorm was toegenomen. Wetenschappers was om advies gevraagd om het scenario van een virusuitbraak zo waarschijnlijk mogelijk te maken. Wie Soderberghs film anno nu ziet, herkent de onthutsende parallellen met het verloop rondom COVID-19. Aan het eind van de film zien we de bron: een vleermuis besmet een dier, in dit geval een varken dat naar een Aziatische markt wordt vervoerd. Andere bekende ingrediënten zijn onder meer het nare gekuch en hoofdpijn als eerste symptomen, de oproep tot handen wassen, de noodzaak van *social distancing*, het dragen van mondkapjes, het instellen van een avondklok, een enkeling blijkt immuun, en een blogger verspreidt complottheorieën die hem veel volgers opleveren. Alleen is de ziekte in *Contagion* een stuk dodelijker dan COVID-19, omdat één op de vier besmette patiënten overlijdt, maar daar staat tegenover dat er in 144 dagen een werkzaam vaccin ontwikkeld is.

In zijn recensie 'De intieme dood' uit 2011 besprak Gawie Keyser *Contagion* in *de Groene Amsterdammer* als een geslaagde 'politieke allegorie': het virus was een symbolisch vehikel voor een scala aan urgente, sociale kwesties, zoals de groeiende kloof tussen arm en rijk, intolerantie, vreemdelingenhaat, corruptie in de financiële wereld. Maar in de eerste helft van 2020 kreeg *Contagion* een hernieuwde populariteit omdat de fictie sterke overeenkomsten leek te vertonen met een zeer nabije realiteit: zou deze film laten zien wat ons te wachten staat? Tegelijk riep de film van de weeromstuit een zekere weezin op. Na het lezen van Wesley Morris' artikel 'For Me, Rewatching *Contagion* Was Fun, Until It Wasn't' in *The New York Times* van 10 maart 2020 concludeerde Keyser dat fictie die de werkelijkheid te accuraat begint te weerspiegelen averechts werkt. Een film als *Contagion* 'biedt dan geen soelaas, geen "uitlaatklep" voor onze collectieve angsten, ze maakt die alleen maar nóg erger'.

De kijkcontext voor *Contagion* was voor Keyser zodanig veranderd dat de status van de film als politieke allegorie transformeerde tot die van een 'instructiefilm' vanwege een veronderstelde analogie tussen een verzonnen virusuitbraak en de ontwikkelingen rondom COVID-19. De gewijzigde visie van Keyser geeft gestalte

9. Ibid, 20-21.

aan de werking van fictiefilm. Cinema die gaat samenvallen met de werkelijkheid, verliest aan betekenispotentieel. In geval van *Contagion* wordt de film tegen de achtergrond van de COVID-19-pandemie verengd tot één enkel oorzaak-gevolgstramien: dit verandert in fictie die behoorlijk precies een virusuitbraak voorspelde van bron (vleermuis) tot oplossing (vaccin). De consequentie daarvan is dat Soderberghs film inteert op de oorspronkelijke impact als projectiescherm voor allerhande sociale angsten: van politiek giftig taalgebruik tot de armoedekloof. Onbedoeld verschraken de betekenisopties van *Contagion*: bij een allegorie is het aan de kijker om een kijkwijze te bepalen, maar voor een hedendaagse kijker is het te verleidelijk om de film enkel nog te zien als een verbluffende aankondiging.

De enkelvoudige kijkingang van *Contagion* staat in contrast met het scala aan betekenisopties dat filmwetenschapper Thomas Elsaesser aan *Avatar* (James Cameron, 2009) toeschreef. In een poging het wereldwijde commerciële succes van deze 3-D sciencefictionfantasy te duiden, stelde Elsaesser dat *Avatar* een perfecte 'access for all'-strategie had weten te hanteren. Net zoals elke gast op een 'American party' iets van eigen gading vindt – omdat iedereen geacht wordt zelf een favoriete fles drank of lekkernij mee te nemen –, zo vindt elke kijker iets in *Avatar* dat bij een eigen interesse aansluit. De film, zo beklemtoonde Elsaesser, bood een keur aan invalshoeken, en hoewel die niet allemaal verenigbaar waren met elkaar, hadden ze allemaal een legitieme grond: een bioloog toonde zich enthousiast over de leefwereld die in Camerons blockbuster werd geschetst; voor een klimaatpessimist ging de film over een ecologische crisis, terwijl een New Age-adept opging in het spirituele contact met de natuur; een politieke conservatief ziet de hoofdpersoon als een Witte Messias van volgelingen; voor de voormalige Boliviaanse president Evo Morales ging *Avatar* over verzet tegen het kapitalisme; kritische Chinezen zagen gelijkenissen met de onteigening door de staat van het Chinese platteland. De veelzijdigheid van *Avatar* blijkt niet alleen uit deze opsomming van Elsaesser, maar ook uit de typering van filmcriticus David Brooks: hij ziet Camerons film als een kruising van *Pocahontas* met *Dances with Wolves* met *Full Metal Jacket* met *Alien*, aangevuld met nog een hele trits films. Terwijl *Contagion* in tien jaar tijd voor heel veel kijkers dezelfde 'ingang' heeft gekregen, dankt *Avatar* zijn fascinatie aan zijn hybride karakter. Voor elke kijker biedt de film weer een andere ingang en dat bepaalt sterker of een film blijft bekliven of niet.

4. SLACHTOFFER OF HYPOCHONDER: *SAFE*

Vanwege zijn profetische waarde, zo betoogde ik hiervoor, is de kijkhouding bij *Contagion* (onbedoeld) voorgeprogrammeerd geraakt. Indien we uitgaan van cinema als een reflexief medium, dan schuilt de kracht echter in een open, of liever onbeslisbare kijkhouding. Een ultiem voorbeeld is de film *Safe* (Todd Haynes, 1995), door Jeffrey Sconce omschreven als een zogeheten 'smart' film, hetgeen wil zeggen dat die zich op het snijvlak van Hollywood, 'independent' cinema en

'art' cinema beweegt. Door sommige Amerikaanse critici werd *Safe* afgedaan als emotioneel nihilisme, maar volgens Sconce wentelen deze recensenten hun ongemak af door de film van zich af te duwen. Aan de ene kant appelleert *Safe*, met als hoofdpersonage Carol White (Julianne Moore), aan een voor iedereen herkenbare hypochondrie. Aan de andere kant kenmerkt de film zich door een ironische distantie waardoor elk (moreel) oordeel over de keuzes van het personage moet worden opgeschort, inclusief de kwestie tot wat voor genre *Safe* behoort. In zoverre de film een rampenfilm genoemd kan worden, is het er een zonder duidelijk herleidbare ramp.

Carol White behoort tot een gegoed middenklasse milieu en is gewend om voortdurend een beroep te doen op haar huishoudhulp Fulvia ('waar is mijn boekje met telefoonnummers?'). Als een zitbank in de kleur zwart wordt bezorgd in plaats van het bestelde groenblauw, is Carol hevig ontstemd. Maar vlak daarna krijgt ze haar eerste klachten. Terwijl op de autoradio een item hoorbaar is over religieuze fanaten die geloven in het einde van de wereld, moet ze aanhoudend hoesten als ze op de snelweg achter een vrachtwagen met stinkende uitlaatgassen rijdt. Niet veel later kijkt Carol half slaperig naar een televisiereportage over diepte-ecologie en klimaatproblemen, en haar kwalen nemen toe. Warempel, Carol gaat gaandeweg vermoeden dat haar allergische reacties te wijten zijn aan 'milieuziekte'. Ze heeft last van vermoeidheid, van migraineaanvallen, van een spontane bloedneus, maar volgens de dokter mankeert ze niets: ze kan alleen beter geen zuivelproducten meer nemen, zegt hij. Via een briefje bij de sportschool gaat ze naar een instructieavond over *environmental illness*: veel mensen zouden ziek worden van chemicaliën. Uiteindelijk trekt ze zich terug in het afgesloten, vermeend heilzame oord Wrenwood in Albuquerque, New Mexico (waar auto's al in de wijde omtrek verboden zijn) en gaat daar in quarantaine met lotgenoten, die eveneens menen dat het leefklimaat in de samenleving verziekt is geraakt. Maar ook al heeft Carol zichzelf afgesneden van familie en van de dagelijkse hectiek van het stadsleven, haar symptomen verergeren zichtbaar. De film eindigt op de avond van haar verjaardag: ze zit alleen in haar op een iglo lijkende onderkomen en inhaleert wat extra zuurstof. Ze loopt dan naar de spiegel, kijkt erin en zegt dan, rechtstreeks tot de camera/spiegel, dat ze van zichzelf houdt.

Toen *Safe* in januari 1996 tijdens het International Film Festival Rotterdam werd vertoond, was het publiek na afloop collectief ontdaan.¹⁰ De verpletterende indruk die Haynes' film maakte, kan voor een groot deel op het conto van zijn stilistische aanpak worden geschreven. In haar essay 'Pathos and Pathology' stelt Mary Ann Doane dat Haynes inventief voortborduurde op de melodrama's van Douglas Sirk uit de jaren vijftig. Er wordt een sentimenteel verhaal verteld, zoals in de klassieker *All that Heaven Allows* (1955), waarin een weduwe haar affaire verbreekt met een

10. Voor Marijke de Valck, die indertijd een voorstelling bijwoonde, zou die ervaring de kiem leggen voor haar latere onderzoek naar de werking van het filmfestivalcircuit. Zie De Valck (2007), 14.

jonge tuinman omdat haar burgerlijke omgeving er schande van spreekt. Sirk kleedt dit verhaal aan met lichtelijk vervreemdende kunstgrepen. De shotcomposities in zijn werk zijn steeds erg uitgekiend: een afstandelijke camera kadreert personages achter raamkozijnen of te midden van trapspijlen, horren en porselein. Verder klinkt de muziek op momenten gezwollen, zijn de kleuren te overdadig en is het acteren te geaffecteerd. Door zulke stijlmiddelen kan de kijker een ironische afstand bewaren tot het pathetische plot. In *Safe* zien we vergelijkbare procedés, met name in de opvallende kleurstellingen en vooral de afstandelijke shots, waardoor we de beklemming die Carol ondergaat vooral moeten afleiden uit de shotcomposities. In het begin van de film zien we dat ze in haar zeer ruime woning met haar moeder aan het bellen is: ze staat helemaal aan de rechterkant van het filmkader en lijkt te 'verdrinken' in de kamer, als om aan te geven dat er al wat mis is voordat de eerste symptomen zich manifesteren.

Bijzonder aan de cinema van Haynes is dat hij die aan Sirk ontleende stijl aanlengt met subjectieve shots. Haynes creëert zowel letterlijk als figuurlijk wat Doane een 'moving look' noemt.¹¹ Letterlijk, omdat hij met lange tracking shots werkt, zoals het allereerste beeld: wij kijken met de personages door een voorruit terwijl de auto door de straten van San Fernando Valley rijdt. Maar het is ook figuurlijk een 'moving look', omdat Haynes een evenwicht weet te vinden tussen interne focalisatie – waarbij we meekijken met een personage – en een anoniem vertoog – waarbij we van een afstand naar een personage kijken. Aan de ene kant kennen we haar sores, omdat ze zich vertwijfeld afvraagt wat er met haar aan de hand is en wat de mogelijke oorzaak kan zijn van haar klachten. Aan de andere kant zien we haar als een kleine figuur, die steeds meer verloren raakt in de ruimte die haar omgeeft. Is haar lichaam de bron van haar ellende, of wordt haar fysiek ongemak veroorzaakt door het klimaat met zijn teveel aan chemicaliën? Door de afgewogen combinatie van shots waarbij we ons met Carol identificeren en de afstandelijke long shots die haar isolatie beklemtonen, schippert de kijker tussen twee opties die even legitiem lijken. De kijker ziet een personage dat in haar obsessie met haar eigen wel en wee zichzelf onontkoombaar aan het verliezen is. Maar de vraag naar het waarom van haar ongerief blijft onbeantwoord, omdat de stijl van de film de kijker uitnodigt om zowel haar psyche als de klimaatcrisis even 'schuldig' te verklaren. Hoewel *Safe* strikt genomen geen rampenfilm is, gaat Haynes' film wel als zodanig aanvoelen. Terwijl veel reguliere rampenfilms de kijker op een zekere emotionele afstand houden van een spektakel, waardoor zij als uitlaatklep voor sociale angsten kunnen werken, zuigt *Safe* de kijker naar binnen, mede door zijn soundtrack met vele onbestemde klanken. Zodoende wordt de kijker geconfronteerd met klemmende vragen. Is Carol een slachtoffer van klimaatvervuiling of heeft zij zich haar ziekte laten aanpraten (door radio en televisie)? Geloof jij in de heilzame werking van zo'n afgesloten oord als Wrenwood of heeft zo'n plek geen

11. Doane (2004), 2.

enkel nut, gezien de verslechterende toestand van Carol? Of gaat zij achteruit omdat het kwaad daarvoor al is geschied? Omdat *Safe* antwoorden achterwege laat, wordt elk oordeel als een dilemma aan de kijker gepresenteerd. En dat blijft vooral zolang nazeuren in ieders hoofd omdat er, anders dan in een reguliere rampenfilm, geen utopische oplossing voorhanden lijkt, zelfs niet vanuit de wetenschap.

5. VERMENGING VAN VOORGROND- EN ACHTERGRONDVERHAAL: *CHILDREN OF MEN*

Zonder *Safe* tot een omslagpunt te willen maken, heeft het er alle schijn van dat sinds het midden van de jaren negentig films in toenemende mate de kijker uitnodigen of, zo je wil, aanzetten tot een eigen inbreng. Dat kan geschieden via de zogeheten mind-game films waarin de kijker geacht wordt als bij een spelprogramma als *Wie is de mol?* mee te puzzelen. Welke aanwijzingen heb ik om de situatie te overzien? Is personage A een gewiekste fantast? Raadselachtige wendingen in dergelijke films versterken dat puzzeleffect.¹² Of, en daar is *Safe* een voorbeeld van, de kijker wordt tot een reflexieve participant gemaakt, aangespoord om morele en/of politieke kwesties te overdenken.

Children of Men (Alfonso Cuarón, 2006) is een dystopische sciencefictionthriller met een wat merkwaardige receptiegeschiedenis. De film werd bij uitbreng als redelijk goed ontvangen, maar critici liepen niet over van enthousiasme. Gaandeweg won *Children of Men* steeds meer aan waardering, en het blijkt een van de weinige films te zijn die, naarmate je ze vaker ziet, steeds beter en beter lijken te worden. En dat kan wel eens zo zijn omdat, zoals Nicholas Barber tien jaar na de première concludeerde, Cuaróns film helemaal van deze tijd lijkt te zijn, zelfs nog meer dan in 2006.

Laat ik kort zijn over het verhaal, dat gesitueerd is in Londen 2027. Het begint op de dag dat de jongste aardbewoner op 18-jarige leeftijd overlijdt in Buenos Aires. Oftewel, de aarde is getroffen door een vruchtbaarheidsplaag sinds 2009. Over de reden daarvan kunnen we slechts gissen, maar het zou zomaar het gevolg kunnen zijn van de vervuiling van de planeet. Theo wordt ontvoerd door de groep rondom zijn ex-vrouw om bescherming te bieden aan de jonge zwarte vrouw Kee, die, miraculeus genoeg, zwanger is geraakt. Zijn ex als lid van een anti-regeringsbeweging wil dat Kee wordt overgezet naar het schip Tomorrow. Er zijn allerlei groepen die Kee uit politiek opportune overwegingen willen toe-eigenen, maar aan het eind van de film dobbert een stervende Theo met Kee in een roeibootje, omgeven door mist, richting het geluid van een scheepshoorn. Zal Kee worden opgepikt?

12. Succesvolle mind-game films zijn onder meer *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999); *Memento* (Christopher Nolan, 2000); *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2002).

Voor *Children of Men* hanteerde Cuarón een cinematografische strategie die hij al met succes in zijn in thuisland Mexico gedraaide doorbraakfilm *Y tu mamá también* (2001) had toegepast. In deze road movie hebben de twee jonge adolescenten veel meer oog voor de vrouw met wie ze reizen dan voor het landschap dat ze doorkruisen. De camera, daarentegen, zwenkt in soms lange takes naar links of rechts om te wijzen op opvallende details in de omgeving, af en toe aangevuld met een vertelstem voor extra informatie over de plek. *Y tu mamá también* werd daardoor opgesplitst in een hoofdverhaal over twee jongens die het druk genoeg met zichzelf hadden en visueel interessante zijwegen, gericht op een meer leergierige blik, met aandacht voor plaatselijke kwesties. In *Children of Men* herhaalt Cuarón dit procedé, maar dit keer is de splitsing anders geaard. De hoofdlijn wordt gevormd door de poging van Theo om Kee in een veilige haven te brengen, maar dit vindt plaats tegen een achtergrond van een permanente vluchtelingencrisis. De camera beweegt te midden van de hectiek, in een pseudodocumentaire stijl, met de personages langs politie in gevechtssuitrusting en tussen ijzeren kooien met immigranten uit allerlei verschillende regio's. Hoewel de film gesitueerd is in 2027, had Cuarón het tot expliciete inzet gemaakt om een anti-*Blade Runner*-versie te maken. Deze sciencefictionfilm van Ridley Scott uit, oorspronkelijk, 1982 presenteerde een nadrukkelijk futuristisch ogend Los Angeles, anno 2019, maar Cuarón stond erop dat het Londen anno 2027 zou ogen als een logische extrapolatie van het Londen ten tijde van het draaien van de film: geen vliegende voertuigen, geen robots. De setting moest ogen als een duidelijk herkenbare Britse hoofdstad, zij het een extra haveloze versie.

In eerste instantie lijkt de hoofdlijn bevoorrecht, want de karakters worden vertolkt door bekende acteurs. Opvallend genoeg echter komen die vroeg of laat te overlijden, zoals Theo's ex (Julianne Moore), goede hippievriend Jasper (Michael Caine) en aan het eind Theo zelf. Dat velen opmerken dat Cuaróns film bij meerdere keren kijken aan waardering wint, komt omdat we in feite twee films voor de prijs van één hebben gekregen. De film is geadverteerd als een sciencefictionthriller met zelfs enige blockbusterallure – gezien de cast en gezien de regisseur die hiervoor *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2003) had gedraaid. Maar die thriller is nadrukkelijk vervlochten met een in veelal indrukwekkende lange takes gedraaide 'documentaire' over het lot van immigranten. En precies door die vervlechting werkt *Children of Men*, ook en vooral bij een tweede of derde keer kijken, omdat we steeds meer gaan schakelen tussen beide 'verhalen'. Cuaróns film dwingt daarmee een kijkhouding af die twee visies tegelijk bedient, in analogie met het beroemde optische fenomeen waarbij je zowel een eend met een grote snavel als een konijn met lange oren in dezelfde tekening kunt herkennen: het is niet óf een eend óf een konijn, maar en-en. Heb je het oog gericht op de thriller, dan zie je tevens de 'documentaire', en vice versa. Op de extra's van de dvd betoogt Žižek dat die 'tweede' film op de achtergrond juist zo scherp wordt omdat we die 'schuins bezien', door de lens van een postapocalyptische thriller over een vrucht-

baarheidsplaag. Als we naar een sociaal geëngageerde documentaire zouden kijken over migratiestromen, dan waren we daartoe geprepareerd als kijker, maar *Children of Men* confronteert ons er onverhoeds mee. En vanwege het onverhoedse karakter beklijft het geëngageerde achtergrondverhaal dat door de voorgrond zichtbaar wordt, omdat beide lijnen als een Möbius-strip aan elkaar geklonken zijn. De kijker zit het ene moment in het (voorgrond)verhaal over een letterlijk onvruchtbare, zieke planeet en een volgend moment in een (achtergrond)verhaal waarbij een enorme stroom immigranten op drift is geraakt. *Children of Men* doet daarbij een appèl op de kijker om een verband tussen beide ontwikkelingen te zien.

6. NEERSLACHTIGHEID EN KALME BERUSTING GESPIEGELD: *MELANCHOLIA*

Veel rampenfilms hebben een amuserende functie, in die zin dat ze de kijker een catastrofe voorschotelen ter bezwering van angsten. De kijker kan op afstand blijven, omdat hij erop mag vertrouwen dat zich aan het eind een (utopische) oplossing aandient. Met *Safe* en *Children of Men* besprak ik (rampen)films die de kijker verwarren, raken, dan wel tot denken kunnen aanzetten. Maar geen apocalyptische film had zo'n sterke affectieve lading als *Melancholia* (2011), gemaakt door de Deen Lars von Trier als reactie op zijn eigen depressie.

De film kent een proloog die even cinematografisch fraai als raadselachtig is. We zien allerlei in extreme slow motion gedraaide shots in een esthetiek die verwant is aan romantische schilderkunst zonder dat we een narratieve samenhang kunnen construeren. Later zal blijken dat de proloog allerlei vooruitwijzingen bevat, op gefragmenteerde wijze opgediend. Mede door de vertraagde, bijna verstilde scènes is het zo incoherent ogende begin als een kijkwijzer op te vatten: gebruikelijke noties over zowel temporaliteit als causaliteit mogen worden opgeschort. De film zelf is opgedeeld in twee helften, die beduidend minder strak geschoten zijn dan de gloedvolle proloog: de camera is overduidelijk *hand-held* en Von Trier deinst niet terug voor bruuske shotovergangen. In het eerste hoofdstuk, getiteld 'Justine', vindt het trouwfeest plaats van Justine (Kirsten Dunst) en Michael (Alexander Skarsgård). De festiviteiten zijn tot in alle finesses georganiseerd door haar punctuele zus Claire (Charlotte Gainsbourg), in samenwerking met een wedding planner, terwijl haar echtgenoot, de stinkend rijke zakenman John (Kiefer Sutherland) alles heeft bekostigd. De bruiloft ontspoord al snel, omdat Justine in een depressie vervalt. Haar neerslachtigheid breekt door vlak nadat haar vader Dexter (John Hurt) een toespraak is begonnen die Justines moeder Gaby (Charlotte Rampling) abrupt onderbreekt als hij haar als 'bazig' betitelt. Gaby was afwezig bij de kerkelijke inzegening omdat zij niet in het huwelijk gelooft: 'Enjoy, while it lasts', zegt ze tot haar dochter. De pittige dominantie van de moeder lijkt zich te spiegelen in haar dochter, de bruid, want de bruidegom lijkt al over net zo weinig ruggengraat te beschikken als Justines vader. Deze blijkt een flierefluiter die

steeds met kwajongensstreken denkt weg te komen. Aan het eind van het feest is het dan ook al einde oefening voor het huwelijk tussen Justine en Michael.

In het tweede hoofdstuk, getiteld 'Claire', is een nog steeds zwaarmoedige Justine te gast bij haar zus, tot ergernis van haar man, die geen geduld heeft met Justines wispelturigheid. Claire raakt ondertussen in toenemende mate in paniek over de naderende planeet *Melancholia*, waarvan zij vreest dat die met de aarde zal botsen. John probeert haar gerust te stellen. Ze laat zich volgens hem leiden door doemdenkers en niet door 'echte geleerden'. Maar ondertussen neemt John allerlei voorzorgsmaatregelen, die hij verborgen houdt voor Claire om haar niet te verontnemen. Uit de eerste helft van Von Triers film bleek dat John en Claire beheersneuroten zijn. Bij de voorbereiding van het huwelijksfeest hebben zij niets aan het toeval overgelaten en zijn ze geërgerd wanneer Justine zich niet naar hun schema voegt: ze praten op de bruid in om haar in het gareel te krijgen. In de tweede helft raken zij in de greep van de angst omdat ze geen enkele invloed op de door hen vermoede catastrofe kunnen uitoefenen. Ze zijn overgeleverd aan krachten buiten hen om, en dat is voor John zo moeilijk te verkroppen dat hij zelfmoord pleegt. Ten einde raad stelt Claire aan Justine voor om dan maar bij het einde van der tijden iets leuks te doen: wijn drinken op hun terras en een liedje zingen.

Cruciaal aan *Melancholia* is Justines reactie, die haaks op die van haar zus staat. Ook al gelooft Justine dat de teloorgang van de planeet aarde het einde van alles is, bij haar treedt een kalme berusting in. Claire ziet tot haar ontzetting dat een geheel naakte Justine een rustig plekje in de natuur heeft gekozen en naar boven staart. In de eerste helft bleek al hoe goed Justine sterren en planeten aan de hemel kan lezen. Zij lijkt zich verzoenend op te stellen tegenover de dreiging van *Melancholia*. Haar houding vertaalt zich in een daad waartoe zij gedurende haar depressie – alsof draden aan haar benen trekken – niet in staat bleek. Ineens is ze weer 'tante Staalbreker', de naam die haar jonge neefje Leo, zoon van Claire en John, haar heeft gegeven. Terwijl het einde der tijden aanstaande is omdat een botsing onvermijdelijk blijkt, stelt Justine aan hem voor samen een 'magische hut' van takken uit het bos te bouwen. De hut biedt uiteraard geen bescherming tegen de knal, maar het bouwritueel biedt wel mentale beschutting aan Justine en Leo. Terwijl de muziek flink aanzwelt, gaat het beeld plots geheel op zwart en dat blijft een tijdje zo totdat de eindcredits beginnen. Met terugwerkende kracht kun je dan tevens stellen dat de proloog de status van een, al dan niet postume, flashback heeft: de sterk vertraagde en schilderachtige shots zijn een expressie van de manier waarop Justine (die in het openingsbeeld met natte haarlokken in de camera kijkt) de 'schoonheid' van een aanstaande apocalyps ervaart.

Het is wat onderbelicht geraakt in een stroom berichten over toenemende psychische problemen, maar sommige mensen met depressieve klachten blijken baat te hebben bij een collectieve crisis, zoals de COVID-19-pandemie. Zij worden juist neerslachtig van de momenten waarop ze geacht worden geluk te ervaren. De sociale druk die verjaardagen en bruiloften met zich brengt, baart door de opge-

legde vrolijkheid onrust: waarom is iedereen rondom mij heen blij, maar ik niet?¹³ In de coronaperiode, daarentegen, is de 'verplichting' om gelukkig te zijn, afgenomen. Momenten van een zeker psychisch lijden worden door iedereen gedeeld, zoals bij een lockdown ('ik wil naar buiten, maar ben veroordeeld tot binnen zitten'), en dat versterkt de weerbaarheid van depressieve patiënten. De door een oorzaak van buitenaf afgedwongen beperkingen maken dat zij relatief snel het lot kunnen aanvaarden, en precies dat acceptatieproces krijgt gestalte in *Melancholia* door de twee hoofdstukken naast elkaar te plaatsen: in tegenstelling tot Claire met haar controledrift, waarbij 'geluk' gedefinieerd wordt door een volgens protocol verlopend feest, wordt Justine beklemd door sociale conventies die blijmoedigheid vereisen. De kracht van *Melancholia* zit niet in het vervlechten van een voorgrond met een achtergrondverhaal, maar in de wijze waarop twee achter elkaar geplaatste hoofdstukken een tegengestelde ontwikkeling laten zien. Als gevolg daarvan kantelt de perceptie van de kijker op de personages in de film: de onaangepaste, 'zieke' zus blijkt bij nader inzien prettiger dan de in alle opzichten conventionele Claire. Mocht de kijker in hoofdstuk één Justine recalcitrant en ondankbaar vinden, in hoofdstuk twee moet die de kijkhouding bijstellen, omdat *Melancholia* gaandeweg aanstuurt op een identificatie met Justine, zeker als zij de bemoedigende rol van 'tante Staalbreker' voor neefje Leo op zich weet te nemen. De mogelijk aanstaande destructie trekt Justine uit haar lethargie, zodat ze een alliantie met Leo kan sluiten.

Ik herzag *Melancholia* opnieuw in een van de lockdownperiodes nadat ik zelf positief getest was geweest op het coronavirus en enkel zeer milde symptomen had gehad. Dat voelde uiteraard als een grote opluchting, en na de quarantaine gaf dat hoe dan ook een zeker idee van 'vrijheid': ik zou voorlopig immuun zijn en bovendien leek mijn afweersysteem op orde. Maar mondkmaskers waren inmiddels op allerlei plekken verplicht, er waren looproutes op mijn werkplek, er kwamen beperkende bezoeksregels en andere restricties. Mijn eerste impuls was: waarom zou ik me mijn vrije keuzes laten benemen en al helemaal als er twijfel bestaat of een mondkmasker wel afdoende veiligheid biedt? Maar *Melancholia* leert ons die impuls te weerstaan. Als de dreiging het hoogst is, neemt Justine het rationaal gesproken zinloze initiatief tot het bouwen van een hut. Zij weet natuurlijk ook dat het een leeg symbolisch gebaar is, omdat de 'magische hut' de ramp onmogelijk kan afwenden. Niettemin biedt de hut enig comfort, en met verwijzing naar reguliere rampenfilms zou je kunnen stellen: het dient ter bezwering van angsten. Als de mensheid dan toch vergaat, dan voor Leo graag in het bijzijn van Justine in haar rol als 'tante Staalbreker'. Maar in het feit dat juist Justine die rol op zich neemt, zit een toegevoegde waarde. In deze scène doet de zo schijnbaar zelfzuchtige Justine een handreiking naar anderen toe, waaruit haar empathie blijkt. Strikt genomen is het bouwen van de 'magische hut' een lege daad, maar de activiteit is hier van een

13. Zie Huisman & Stoffelen (2020).

ontroerende schoonheid omdat die als een teken van vereniging fungeert: niet voor niets moet de desperate Claire ook in de hut komen zitten. De hut wordt betekenisvol als een onderkomen van solidariteit.

De slotscène uit *Melancholia* sterkte mij in de overtuiging dat ik zo'n hinderlijk mondmasker niet zozeer moest dragen om mij of een ander te beschermen (want het risico dat ik iemand nog zou besmetten, was gering), maar vooral als een symbool van solidariteit. Voor het eerbiedigen van avondklok en bezoeksregels gold hetzelfde: los van de vraag of dergelijke maatregelen de besmettingscijfers daadwerkelijk drukken, ze hebben sowieso een signaalfunctie naar buitenstaanders toe, zoals de zich aan de regels conformerende buitenstaanders dat naar mij hadden. Of zij wel of geen oprechte angst voor het virus hadden, deed niet ter zake. Zij gaven in mijn optiek naar mij het signaal af: jij als mijn medemens doet ertoe. En welke praktische bezwaren er ook aan beperkende bezoeksregeling en mondmasker kleven, voor mij fungeerde het steeds nadrukkelijker als teken van onderlinge solidariteit. Sommige wetenschappers hadden openlijk hun twijfel geuit over het daadwerkelijke nut van de voor particulieren bestemde mondmaskers, maar zelfs als het dragen ervan een loos gebaar is, de 'magische hut' uit *Melancholia* leerde mij dat ook loze gebaren opbeurend zijn.

7. BESLUIT

Terwijl de reguliere rampenfilm als een 'uitlaatklep' voor sociale angsten fungeert, heeft dat genre als beperking dat de film te gemakzuchtig als 'amusement' kan worden ondergaan omdat hij de kijker op afstand houdt van de catastrofe. Terwijl het (opnieuw) kijken naar *Contagion* in een tijd van een daadwerkelijke pandemie tot een onbedoeld voorgeprogrammeerde visie leidde, besprak ik in het vervolg van dit artikel drie (rampen)films die zodanig aan de kijker appelleren dat die haar/zijn kijkhouding juist moet (her)overwegen: het is aan de kijker van *Safe* om te beslissen of milieuziekten een heuse kwaal zijn of een gril; het is aan de kijker van *Children of Men* hoe die het voorgrond- en achtergrondverhaal aan elkaar wenst te koppelen; het is aan de kijker van *Melancholia* om depressie en controle-drift tegen elkaar af te wegen. Von Triers film toonde daarbij hoe de zwaarmoedige Justine uiteindelijk tot een lege, symbolische daad van solidariteit komt. Die daad heeft binnen de context van de huidige pandemie een analogie met het dragen van mondmaskers, voorbij het officiële nut om gezondheidsrisico's te verminderen. Als ik in een pre-coronatijdperk iemand met een mondmasker op straat zag, was mijn primaire reactie: ah, daar heb je een Carol White. Maar de coronacrisis heeft een kentering teweeggebracht. Carol White is niet langer een overgevoelige excentriekeling, maar er zit een Carol White in ons allen. Wij dienen vrijheid niet als een particuliere verworvenheid te beschouwen, maar als een inclusieve waarde, waarbij we als leden van een samenleving ook idealiter rekening houden met de

Carol Whites (in ieder van ons), via concrete hulp, maar even goed via 'lege gebaren' als tekenen van solidariteit.

LITERATUUR

Barber, Nicholas, 'Why *Children of Men* has never been as shocking as it is now', in: *BBC Culture* 15 december 2016, www.bbc.com/culture/article/20161215-why-children-of-men-has-never-been-as-shocking-as-it-is-now, laatst geraadpleegd 04/04/2021.

Bishop, Kyle, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC, McFarland & Company, 2010.

Doane, Mary Ann, 'Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes', in: *Camera Obscura* 57, 2004, 1-21.

Elsaesser, Thomas, 'James Cameron's *Avatar*: Access for All', in: *New Review of Film and Television Studies* 9, 3, 2011, 247-264.

Grusin, Richard, *Premediation: Affect and Mediality after 9/11*. Londen, Palgrave Macmillan, 2010.

Huisman, Charlotte & Anneke Stoffelen, 'Julia heeft al 5 jaar last van depressies, maar door corona voelt ze zich juist beter – en ze is niet de enige', in: *de Volkskrant* 23 april 2020.

Keyser, Gawie, 'De intieme dood: Nieuwe virusfilm van Steven Soderbergh', in: *de Groene Amsterdammer* 19 oktober 2011, www.groene.nl/artikel/de-intieme-dood, laatst geraadpleegd 04/04/2021.

Keyser, Gawie, 'Wat deze films ons leren in tijden van corona', in: *Brainwash* 2020, www.brainwash.nl/bijdrage/wat-deze-films-ons-leren-in-tijden-van-corona, laatst geraadpleegd 04/04/2021.

Morris, Wesley, 'For Me, Rewatching *Contagion* Was Fun, Until It Wasn't', in: *The New York Times* 10 maart 2020.

Schweitzer, Dahlia, *Going Viral: Zombies, Viruses, and the End of the World*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2018.

Sconce, Jeffrey, 'Irony, Nihilism and the New American "Smart" Film', in: *Screen* 43, 4, 2002, 349-369.

Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1987.

Sontag, Susan, 'The Imagination of Disaster' (1965), in: *Against Interpretation and Other Essays*. Londen, Penguin Classics, 2009, 209-225.

Valck, Marijke de, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

Žižek, Slavoj, *Welkom in de woestijn van de werkelijkheid*. Vertaling Ineke van der Burg. Nijmegen, SUN Uitgeverij, 2005.

Žižek, Slavoj, *Pandemie: Hoe corona de wereld verandert*. Vertaling Menno Grootveld. Amsterdam, IJ, 2020.