

# (In)valide representatie

Een aanzet tot onderzoek van *disability* in de Nederlandse en Belgische film



Auteur: Lotte Werkema  
Studentnummer: 0545066  
Telefoon: 0627936719  
E-mail: [lottewerkema@hotmail.com](mailto:lottewerkema@hotmail.com)

Datum: 25-5-2011  
Begeleider: Marc Adang  
Opleiding: Media en Cultuur / Filmwetenschappen  
Instelling: Universiteit van Amsterdam

Inhoud:

Inleiding		3
LUIK I	DE STAND VAN DE WETENSCHAP	7
1.0	Disability Studies	7
1.1	Disability Filmstudies	11
1.2	Disability Studies in de Geesteswetenschappen	12
1.3	Negative Imagery	13
1.4	Kriegel, Longmore en Norden	13
1.5	Nuance	16
1.6	Social Realist Disability	17
1.7	Nieuw Historicisme	19
1.8	Biographical Criticism	22
1.9	Literatuur en geneeskunde	23
1.10	Transgressive Resinifications	23
1.11	Michel Foucault	26
LUIK II	DE ANALYSE	29
2.1	<u>De synopsissen van de films</u>	29
2.1.1	Synopsis <i>Le huitième Jour</i>	29
2.1.2	Synopsis <i>Aaltra</i>	33
2.1.3	Synopsis <i>Blind</i>	36
2.1.4	Synopsis <i>Ooit</i>	39
2.1.5	Vergelijking synopsissen	41
2.2	<u>De gehandicapte personages</u>	43
2.2.1	Georges	43
2.2.2	Buurman 1 en Buurman 2	50
2.2.3	Ruben	57
2.2.4	Marie	61
2.2.5	Jos	66
2.2.6	Vergelijking personages	73
2.3	<u>Relaties van de personages</u>	76
2.3.1	Georges en Harry	76



2.3.2	De buurmannen	79
2.3.3	Ruben, Marie, Moeder en Victor	81
2.3.4	Jos en Moeder	86
2.3.5	Vergelijking relaties	89
2.4	<u>De handicap</u>	90
2.4.1	<i>Le huitieme Jour</i>	90
2.4.2	<i>Aaltra</i>	93
2.4.3	<i>Blind</i>	96
2.4.4	<i>Ooit</i>	98
2.4.5	Vergelijking handicaps	100
2.5	<u>Representatie van personages met een handicap</u>	101
2.5.1	Wat kunnen we uit het voorafgaande concluderen?	101
LUIK III:	CONCLUSIE	105
3.0	De confrontatie	105
3.1	Vergelijking analyse met Angelsaksische theorie	105
3.2	Lessen trekken	112
	BIBLIOGRAFIE	115
	ABSTRACT	119

*'The stories we collectively know shape the material world, inform human relations, and mold our sense of who we are.'* (Garland-Thompson 2005)

Inleiding:

## **Lacune**

Deze scriptie gaat over de representatie van invaliditeit in de Nederlandse en Belgische cinema. Dit onderwerp koos ik, omdat het curriculum van de studie Media en Cultuur en dat van de Master Filmstudies, mij op een bepaald vlak teleurgesteld hebben.

Tijdens de studie kwam onder andere de representatie van allerlei verschillende bevolkingsgroepen in film aan bod. De colleges gingen over de representatie van homoseksualiteit, gender, ras en religie. Over de culturele en sociale betekenis van de manier dus waarop een bevolkingsgroep/minderheid wordt gerepresenteerd in de media. Ik volgde deze lessen met grote interesse. Ieder semester was ik benieuwd naar het volgende onderwerp van onderzoek. Ik nam aan dat op een dag een college zou gaan over de groep mensen waartoe ik mijzelf moet rekenen: de mensen met een handicap. Niets bleek minder waar.

Voor het vak Media, Cultuur en Identiteit (MCI) heb ik ooit een paper geschreven over de betekenis van een missverkiezing voor gehandicapte vrouwen, die destijds op televisie werd uitgezonden. Omdat er in de syllabus van het vak MCI geen literatuur over de mediarepresentatie van mensen met een handicap was opgenomen, heb ik noodgedwongen een artikel dat ging over de stereotypering van gekleurde mensen, toegepast op de missverkiezing voor gehandicapten. In overleg met de docent, die toegaf dat het lesmateriaal een hiaat bevatte, zocht ik extra literatuur over de representatie van gehandicapten.

Zodoende ontdekte ik dat er in het buitenland een compleet onderzoeksterrein in *disability filmstudies* bestaat. Het viel mij daarnaast op dat er in de Benelux nagenoeg

geen studies zijn gedaan naar *disability* in film. Het verbaast mij dat een studierichting (Media & Cultuur en Filmstudies aan de UvA) met zoveel oog voor menselijke diversiteit, die het belang erkent van onderzoek naar de culturele representatie van minderheidsgroeperingen, de groep mensen met een functiebeperking blijkbaar over het hoofd ziet.

Het ontbreken van wetenschappelijk onderwijs en onderzoek naar de mediarepresentatie van gehandicapten in de studie Media en Cultuur op de Faculteit voor Geesteswetenschappen aan de UvA spreekt naar mijn mening boekdelen.

Tijdens mijn literatuuronderzoek voor deze Masterthese bleek dat in Engeland en Amerika al vanaf halverwege de jaren tachtig van de vorige eeuw, uitgebreid onderzoek wordt gedaan naar de representatie van invaliditeit in film en de cultureel maatschappelijke betekenis daarvan, onder de noemer *Disability Filmstudies*. In de Angelsaksische theorieën ligt de nadruk op het feit dat het van belang is de representatie van invaliditeit in films te onderzoeken, omdat film bijdraagt aan de vorming van het culturele- en maatschappelijke discours over mensen met een handicap. Representaties van mensen met een handicap zijn niet simpelweg metaforen. Zij bepalen mede hoe onze cultuur ziekte en normaliteit uitlegt. (Price Herndl 1993: p.8)

Film kent een verscheidenheid aan betekenissen toe aan objecten die het onderwerp zijn van de voyeuristische filmblik. Deze betekenissen kunnen inspirerend werken, maar kunnen ook problematisch en storend zijn. Stereotiepe verhaallijnen ondersteunen een samenleving die gehandicapte werknemers discrimineert en sociaal marginaliseert. (Garland –Thompson 2005) Om stereotyperingen aan te passen, moet je kennis hebben van onderliggende machtsstructuren. Daarom is film een interessant onderzoeksgebied.

Ik wilde als aanvulling op mijn opleiding zélf onderzoek doen naar de representatie van invaliditeit in de cinema van de Lage Landen. Ik koos ervoor mij te richten op films uit Nederland en buurland België.

In deze scriptie zal ik aan de hand van reeds bestaande Angelsaksische theorieën over *disability* in film, onderzoeken hoe in de Belgische en Nederlandse cinema de representatie van personages met invaliditeit tot stand komt en geïnterpreteerd kan worden.

Vanwege het voorgeschreven formaat van deze afstudeerscriptie, heb ik ervoor gekozen mijn onderzoek te beperken tot twee Nederlandse en twee Belgische films. Ik zie in dat ik aan de hand van de analyse van deze vier films geen algemeen geldende uitspraken zal kunnen doen. Ik zie dit kleine onderzoek dan ook als een oefening in de analyse van *invaliditeit* in de Nederlandse en Belgische cinema, en eventueel óók als aanzet voor meer onderzoek naar dit specifieke onderwerp.

Deze scriptie heeft de vorm van een drieluik.

In Nederland en België staat het geesteswetenschappelijk onderzoek naar fysieke beperkingen en de representatie daarvan, nog in de kinderschoenen. Daarom is het eerste luik van deze scriptie een overzicht van de stand van het wetenschappelijk (Angelsaksisch) onderzoek naar de representatie van invaliditeit, zodat de lezer de navolgende filmanalyse van de representatie van invaliditeit in de Nederlandse en Belgische cinema in perspectief kan plaatsen, en er uiteindelijk een vergelijking kan worden gemaakt tussen de Angelsaksische theorieën en het Nederlandse onderzoek. In deze scriptie worden alleen Angelsaksische theorieën besproken, omdat het overgrote deel van de bestaande literatuur over *disability studies* uit Engeland en Amerika komt. De literatuur uit andere landen blijft buiten beschouwing.

Het tweede luik behelst een *close reading* van de personages met een handicap in de films *Le huitième Jour* (Van Dormael, 1996, BE), *Aaltra* (De Kervern/Deléphine, 2004, BE), *Blind* (Tamar van den Dop, 2007, NL) en *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL). Voor een goed begrip geef ik eerst van elk van de films een synopsis, waarin de elementen centraal staan die de film structureren en betekenis geven. Daarbij kijk ik naar thema's en motieven.

Daarna analyseer ik in vier paragrafen de personages met een functiebeperking, hun relatie met de tegenspelers en de invaliditeit. Ik analyseer op drie niveaus: dat van de diegese, de film en de receptie (betrokkenheid). De verschillende

filmanalysetechnieken die tijdens de studie filmwetenschappen aan bod zijn gekomen, heb ik toegepast. Per film heb ik een scènebeschrijving gemaakt. Dit bleek zeer nuttig bij het uitvoeren van de interpretatie. De scènebeschrijvingen zijn als bijlage bij deze scriptie gevoegd.

In het derde Luik, de conclusie van deze eindschrift, leg ik Luik I (theoretisch kader) en Luik II (de interpretatie) naast elkaar. Ik bekijk hoe de resultaten van de analyse geïnterpreteerd kunnen worden aan de hand van het reeds bestaande, Angelsaksische onderzoekscorpus. Daarna bekijk ik hoe de uitkomsten van de filminterpretatie filmwetenschappers dwingt om het reeds bestaande corpus van *disability filmstudies* uit te breiden.

*'I want to speak to the despisers of the body. I would not have them learn and teach differently, but merely say farewell to their own bodies - and thus become silent.'*

*Friedrich Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra<sup>1</sup>*

## **LUIK I DE STAND VAN DE WETENSCHAP**

Onderzoek naar de culturele representatie van invaliditeit is verder ontwikkeld in buitenlands wetenschappelijk onderzoek dan in Nederland. Waar in landen als Groot-Brittannië, de Verenigde Staten, Australië en in Scandinavië al decennia lang een samenhangende onderzoeks- en onderwijstraditie bestaat naar invaliditeit als sociaal verschijnsel onder de noemer *Disability Studies*, is *Disability Studies* in Nederland tot nog toe niet van de grond gekomen. (Kool 2008: p.4)

### **1.0. Disability Studies.**

*Van een medisch perspectief naar een sociaal perspectief.*

Van oudsher wordt invaliditeit in de empirische wetenschap binnen disciplines zoals geneeskunde, revalidatie, sociologie, psychologie, pedagogie en een hele reeks andere subdisciplines, voornamelijk benaderd uit een biomedisch perspectief. In veel van het bestaande onderzoek naar mensen met een functiebeperking staat de beperking zelf centraal, waarbij bijvoorbeeld wordt nagegaan wat de medische oorzaken ervan zijn en of, dan wel hoe, de beperking verholpen kan worden. Onderzoek naar belasting en belastbaarheid, effecten van revalidatie en rehabilitatie en inspanningsfysiologie zijn daarvan enkele voorbeelden. (Kool 2008:p.6)

Niemand twijfelt nog aan de waarde en legitimiteit van dit biomedisch onderzoek, vanwege het humane en ondersteunende karakter dat deze disciplines hebben voor

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Walther Kaufmann (1954; reprint, New York: Penguin Books, 1978): p.34.

een groep mensen die kampen met een kwetsbare positie aan de rand van de maatschappij.

“In fact, the value of these “healing professions” has been largely secured by their willingness to attend to populations seen as inherently lacking and unproductive within the social circuit.”

(Mitchell and Snyder 2001: p.1)

Het medisch onderzoeksmodel gaat er vanuit dat het de fysieke afwijking is die invaliditeit veroorzaakt. Invaliditeit wordt binnen dit model beschouwd als de uitzondering op de regel. Daarnaast wordt zelden in overweging genomen dat een voortdurende circulatie van professioneel ondersteunde verhalen over de genezing, verzorging, beperkingen en abnormaliteiten van mensen met een handicap noodzakelijk is voor het voortbestaan en in stand houden van de biomedische wetenschappen.<sup>2</sup> Invaliditeit heeft zo gezien een reeks wetenschappelijke disciplines voortgebracht en versterkt door symbool te staan voor een zogenaamde ‘*special needs*’ gemeenschap.

De overheersing van invaliditeit in de paramedische, biologische, sociale en cognitieve wetenschappen staat in schril contrast tot een (even onheilspellende) stilte op het gebied van onderzoek naar invaliditeit binnen de (onder andere Nederlandse) geesteswetenschappen. Misschien is de reden voor die stilte wel dat fysieke beperkingen tot voor kort uitsluitend tegemoet getreden werden als devaluerende fenomenen, die door middel van medische ingrepen gecorrigeerd moesten worden. Invaliditeit heeft binnen de (Nederlandse) geesteswetenschappen nooit het voorrecht gehad om als fundamentele categorie te dienen voor sociaal en symbolisch onderzoek. Terwijl de letteren en culturele studies sociale identiteiten als klasse, (homo)seksualiteit en etniciteit nieuw leven inbliezen, nadat ze waren verwaarloosd

---

<sup>2</sup> Deze visie op invaliditeit als zijnde de rechtvaardiging van de noodzakelijkheid van tientallen (biomedische) wetenschappen komt uit de theorieën van Michel Foucault. Foucault is van mening dat de levensvatbaarheid van tal van onderzoeksdisciplines in het verborgene in stand gehouden wordt door de onophoudelijke productie van afwijkingen, waardoor voorzien wordt in een vast object van onderzoek dat behandeling nodig heeft. Terug te lezen in: *The History of Sexuality: An Introduction* (1978; reprint, New York: Random House, 1990).

door de sociale en exacte wetenschappen, was invaliditeit een heel ander lot beschoren.

Binnen de geesteswetenschappen ontbrak het daarom lange tijd aan wetenschappelijk vocabulaire en geschikte methodologie om *alternatieve* betekenissen van invaliditeit, buiten het medische discours te onderzoeken. Zowel binnen de exacte wetenschappen als in de geesteswetenschappen heeft men er nooit bij stilgestaan dat invaliditeit een eigen uniek en waardevol perspectief biedt. Desondanks is langzaam het besef gerezen dat invaliditeit ook vanuit een andere discipline onderzocht kan worden dan die van de biomedische wetenschap.

In de Verenigde Staten wordt sinds ongeveer dertig jaar wetenschappelijk onderzoek gedaan naar invaliditeit onder de noemer *Disability Studies*.

In het Nederlands is er geen equivalent voor het begrip *Disability Studies* dat alle verschillende connotaties weergeeft. Ik gebruik daarom de Engelse term. Uiteindelijk kan een dergelijk studieveld in Nederland wellicht onder een meer inclusieve naam verder, bijvoorbeeld 'diversiteit'.

Zoals al ter sprake kwam, heeft Nederland een grote inhaalslag te maken wat betreft het bewust worden van de sociale, politieke, economische en culturele betekenissen van *disability*. *Disability Studies* maakt duidelijk wat het onderwerp van studie is, terwijl een algemene benaming verwarring kan oproepen. De naam *Disability Studies* sluit bovendien aan bij de internationale terminologie, zodat activiteiten ook internationaal vindbaar en bruikbaar zullen zijn. Daarnaast kent het begrip *disability* geen simpele Nederlandse vertaling die zowel de uiteenlopende typen functiebeperkingen inhoudt alsook aangeeft dat wordt uitgegaan van handicap als een sociaal fenomeen. Ik ben mij ervan bewust dat er volop debatten gaande zijn over het gebruik van verschillende terminologie, ook internationaal. In de tekst spreek ik vanaf nu over functiebeperkingen, invaliditeit of handicap en soms over *disability* om de verschillende connotaties van het woord te laten doorklinken en om zichtbaar te houden dat deze terminologie-debatten gaande zijn. (Kool 2009: p.6)

Invaliditeit wordt binnen de relatief nieuwe discipline *Disability Studies* beschouwd als een sociaal fenomeen naast een biomedisch gegeven. Via culturele, sociale en



politieke analyse probeert men een breder inzicht te krijgen in de maatschappij en de menselijke ervaring daarvan, en de betekenis van menselijke verscheidenheid. (Linton 1998) *Disability* wordt daarbij bestudeerd als een sociaal, cultureel en economisch bepaald construct, vergelijkbaar met ras, geslacht en etniciteit.

De standaarden voor *Disability Studies* onderzoek en onderwijs van de internationaal toonaangevende *Society for Disability Studies* zijn als volgt:

- It should be interdisciplinary/ multidisciplinary. Disability sits at the center of many overlapping disciplines in the humanities, sciences, and social sciences. Programs in Disability Studies should encourage a curriculum that allows students, activists, teachers, artists, practitioners, and researchers to engage the subject matter from various disciplinary perspectives.

- It should challenge the view of disability as an individual deficit or defect that can be remedied solely through medical intervention or rehabilitation by 'experts' and other service providers. Rather, a program in Disability Studies should explore models and theories that examine social, political, cultural, and economic factors that define disability and help determine personal and collective responses to difference. At the same time, Disability Studies should work to destigmatize disease, illness, and impairment, including those that cannot be measured or explained by biological science. Finally, while acknowledging that medical research and intervention can be useful, Disability Studies should interrogate the connections between medical practice and stigmatizing disability.

- It should study national and international perspectives, policies, literature, culture, and history with an aim of placing current ideas of disability within their broadest possible context. Since attitudes toward disability have not been the same across times and places, much can be gained by learning from these other experiences.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Citaat in: Kool, Jacqueline. *Disability Studies in Nederland*. Utrecht: ZonMw/ Handicap+Studie, oktober 2009: p.6.

Het Centre for Disability Studies (CDS) van de universiteit van Leeds, in Groot-Brittannië, geeft de volgende beschrijving van *Disability Studies* op haar website:

“Our approach to research and education is grounded in social model approaches, which recognize that disability is above all a form of institutional discrimination and social exclusion, rather than a product of physical difference between individuals. CDS remains at the forefront in promoting this approach amongst the international research community.”<sup>4</sup>

De wijze waarop mensen met een functiebeperking hun bestaan ervaren én de wijze waarop de samenleving daarnaar kijkt, zijn in voortdurende wisselwerking met elkaar. *Disability Studies* bestudeert die wisselwerking, en de gevolgen daarvan, zoals feitelijke belemmeringen die daarbij optreden (toegankelijkheid bijvoorbeeld) en wil ruimte maken voor andere concepten van denken over *disability*.

De (sociale) kwaliteit van leven van mensen met beperkingen is een ijkpunt in het *Disability Studies onderzoek*, dat wil zeggen: levenskwaliteit in interactie met de sociale omgeving. Aan de

basis staat hier het uitgangspunt dat mensen met beperkingen in de eerste plaats burger zijn en

daarnaast soms ook patiënt, gehandicapt of client. Daarbij is burgerschap geen standaardnorm, maar drukt het de ambitie uit dat ieder mens naar vermogen de kans krijgt medeburger te zijn. (Kool 2009: p.24)

### **1.1 Disability Film Studies: Van ‘*Negative Imagery*’ tot ‘*Transgressive Resignifications*’**

Deze scriptie is een onderzoek naar de representatie van invaliditeit in de Nederlandse en Belgische cinema. Binnen *Disability Studies* op Amerikaanse en Engelse universiteiten, wordt veel onderzoek gedaan naar de representatie van mensen met een functiebeperking in cinema. Hieronder een overzicht van de verschillende theorieën en paradigma's in de *Disability Film Studies*.

---

<sup>4</sup> Lees verder op website van het Center for Disability Studies: <http://www.leeds.ac.uk/disability-studies/>

## **1.2 Disability Studies in de geesteswetenschappen.**

Sinds het ontstaan van het (Angelsaksische) onderzoek naar de representatie van *Disability* in film, literatuur en beeldende kunst rijst er tijdens colleges en lezingen over de culturele betekenis van afbeeldingen van mensen met een functiebeperking, steeds hetzelfde dilemma. Wanneer we aannemen dat invaliditeit in de beeldende kunst, de literatuur en cinema een waardevol cultureel onderzoeksobject is, omdat het ons inzicht geeft in hoe er in verschillende periodes aangekeken werd tegen invaliditeit en (in het verlengde daarvan) de dood en menselijke kwetsbaarheid, hoe verklaren we dan het gegeven dat die culturele representatie meestal ‘negatief’ (met nadruk op het lijden, verbittering, pijn en frustratie die invaliditeit veroorzaakt) is, en niet aansluit bij de eigen ervaring van mensen die leven met een functiebeperking? (Mitchell en Snyder 2001: p.195)

Ongeveer dertig jaar geleden begon men vraagtekens te zetten bij de representatie van *disability* in de literatuur. Het viel op dat in de literatuur en historische teksten personages met een functiebeperking zelden werden gepresenteerd als uitgediepte, goed ontwikkelde ‘positieve’ personages. In het verlengde daarvan stelde men zich de vraag welke politieke betekenis de representatie van de levens van mensen met een handicap heeft, en wat tekstonderzoek aan het begrip daarvan kan bijdragen.

### ***1.3 NEGATIVE IMAGERY***

In het begin van *Disability Filmstudies* was het belangrijkste doel om de negatieve representatie van functiebeperkingen te theoretiseren. De representatie van *disability* werd door wetenschappers binnen de *Negative Imagery (NI)*-stroming vooral gezien als zeer restrictief. De herhaaldelijke stereotyperingen van invaliditeit gingen volgens dit paradigma ten koste van de menselijkheid van de protagonist. Hiervoor voerde men telkens een paar vaste personages aan als bewijs:

- - De wraakzuchtige Richard III, in het gelijknamige toneelstuk van Shakespeare;
- - De obsessieve eenbenige Kapitein Ahab van Melville;
- - En de strompelende schelm Tiny Tim van Charles Dickens.

Hoewel het bestaan van deze personages met een functiebeperking in de literatuur aantoonde dat invaliditeit wel degelijk een plek had in de Europese en Amerikaanse literaire canon, in tegenstelling tot bijvoorbeeld personages van een bepaalde etniciteit en seksualiteit, was de representatie van invaliditeit zo eenzijdig en dus ‘negatief’, dat er volgens de *Negative Imagery*-aanhangers sprake was van verwaarlozing in de wetenschappelijke traditie. Zij waren van mening dat de literatuur en andere media *disability* onrealistisch en onmenselijk representeerden door het ontbreken van menselijke complexiteit bij personages met een functiebeperking. Een van de eerste uitgaven van verzameld werk van *Disability Studies* over beeldvorming in literatuur en media legde bijvoorbeeld de nadruk op de kwaadaardige natuur van stereotypen. (Gartner en Joe 1987) Academici als Leonard Kriegel, Deborah Kent en Paul Longmore ontmaskerden de representatie van *disability* als een listig plan van de mainstream- en artistieke media. (Albrecht, Seelman et al. 2001: p.197)

#### 1.4 Kriegel, Longmore en Norden

Kriegel verklaarde in zijn essay ‘*Disability as Methaphor in literature*’, dat de literaire traditie in haar geheel tekortschoot in de representatie van invaliditeit. In zijn analyse van Shakespeares Richard III omschreef hij wat volgens hem de twee meest doordringende en verraderlijke beelden zijn in de literaire traditie:

‘In the ascent, the red caped figure crawles up the steps [to the throne], like some gigantic insect, to take that which he has cheated others of. Imposing his imitators to rob legitimacy, the broken body begs for compassion. In the history of Western literature, both before and after Shakespeare, there is little to be added to these two images, although there are a significant number of variations upon them. The cripple is threat and recipiënt of compassion, both to be damned and to be pitied - and frequently to be damned as he is pitied.’ (Kriegel 1987: p.32)

Kriegel vat de hierboven beschreven representatie van invaliditeit op als een grove belediging voor mensen met een functiebeperking. Net zoals veel andere academici van de *Negative Imagery*-school, die het literair gebruik van een fysieke afwijking als metafoor (voor bijvoorbeeld het kwaad) zien als een vorm van publieke laster.

Kriegel stelde vast dat de karakterisering van gehandicapte personages via twee polen verloopt. Namelijk die van *dreiging* en *medelijden*.

“Richard III represented an early example of stigmatizing cultural dictates to which even Shakespeare capitulated. The writers world according to Kriegel, evidenced the “vantage point of the normals”, and in doing so, characters with disabilities would evidence a scapegoating attitude rife in culture and history writ large.”

(Albrecht, Seelman et al. 2001:p.197)

De polen van Kriegel vormden voor *disability*-onderzoekers en studenten een eerste (beperkte) methode om grip te krijgen op de representatie in de literaire canon. Wetenschappers van het *Negative Imagery* (NI)-paradigma, stelden vast dat literatuur de zoveelste bewaarplaats was voor stereotyperende representatie van invaliditeit. NI legde een direct verband tussen het invalide personage en de mens met een functiebeperking. Volgens deze stroming is de maatschappelijke positie van gehandicapten een direct gevolg van stereotypering in de literatuur en media.

In het essay “*Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures*”, diagnostiseerde Paul Longmore film en televisie als invloedrijke versterkers van culturele vooroordelen over mensen met een functiebeperking. Longmore vond drie stereotypen die volgens hem worden bestendigd in de elektronische media:

- *Disability* is een straf voor gedaan kwaad;
- Mensen met een functiebeperking zijn verbitterd door hun lot;
- Invalide mensen zijn boos op valide mensen en zouden, als zij daartoe in staat waren, hen vernietigen.

Net als Kriegel is Longmore van mening dat de maatschappelijke houding ten opzichte van invaliditeit een gevolg is van herhaaldelijke stereotypering van gehandicapten in film en televisie. (Longmore 1997)

Daarnaast stelt Longmore dat het overheersende element in de representatie van gehandicapten *isolatie* is. Door in de representatie steeds de nadruk te leggen op de beperkingen, verbittering en eenzaamheid van invaliden wordt de sociale isolatie van invaliden telkens versterkt. Want door invaliditeit te presenteren als een geïsoleerde individuele aangelegenheid, maken auteurs/regisseurs invaliditeit los van zijn sociale context, is de mening van Longmore en de NI-aanhangers.

‘The portraiture of disability in literature and electronic media became a matter of “psychologizing” the cultural understanding of disability. Disabled karakters were either extolled or defeated as a result of their ability to personally adjust to or overcome their tragic situation.’ (Albrecht, Seelman et al. 2001: p.197)

Sociale uitsluiting en discriminatie van gehandicapten komen volgens Longmore zelden voor als verhaallijn en als dat wel het geval is, is het secundaire verhaallijn. Filmakers en schrijvers hebben volgens Longmore weinig politieke interesse in het onderwerp invaliditeit.

Longmore en Kriegel durven zelfs de stelling in te nemen dat er sprake is van een vorm van wraak. Waarbij degenen die stigmatiseren de gestigmatiseerde straffen, om zo hun eigen angst voor lichamelijke kwetsbaarheid en sociale uitsluiting te verlichten.

Martin F. Norden borduurt in zijn boek ‘*Cinema of Isolation*’ (1994) voort op dit idee, door te suggereren dat filmmakers mensen met een functiebeperking exploiteren vanwege het visueel interessante schouwspel dat zij bieden. De filmcamera heeft volgens Norden het rariteitenkabinet uit de negentiende eeuw vervangen. Op deze

manier wordt de patriarchale orde in stand gehouden. Hij is van mening dat de filmbeelden van gehandicapten een gevolg zijn van castratie-angst.<sup>5</sup>

## 1.5 Nuance

In hun boek '*Framed. Interrogating Disability in the Media*', nuanceren Chris Davies en Ann Pointon het negatieve beeld dat Norden en anderen scheppen:

“Its also too simplistic to talk about ‘negative’ compared with ‘positive’ images because although disabled people are in general fairly clear about what might constitute the former, the identification of positive is fraught with difficulty.” (Pointon en Davies 1997)

De invalshoek van de *Negative Imagery*-school was voornamelijk gericht op de negatieve kanten van mediarepresentatie en dus enigszins eenzijdig, maar het *Negative Imagery*-onderzoek bracht wel een nieuwe visie op invaliditeit voort. Namelijk het inzicht dat invaliditeit een sociaal geproduceerde identiteit is. Dit idee past goed in het gedachtegoed van het sociaal-constructivisme. Binnen het sociaal-constructivisme gaat men er vanuit dat alle verschijnselen in de werkelijkheid sociale constructies zijn; iets bestaat pas werkelijk en is van andere zaken onderscheidbaar als daarover in de samenleving impliciete afspraken over gemaakt zijn.

“Perhaps the key critical concept used to analyze disability has been social constructivism. The counterintuitive, epiphanic notion that gender is a social construction still holds tremendous power to liberate for newcomers to genderstudies, as those of us who teach undergraduates so often witness. Such a concept is even more provocative when applied to disability which still generally understood as a natural biological form of inferiority rather than a culturally fabricated, binary, politicized identity category.” (Garland-Thompson 2005)

Door de identificatie van repeterende karakterisering van invaliditeit in film, die volgens de *Negative Imagery*-school de uitsluiting van gehandicapten bevorderden, zette men een eerste academische poging in om algemene veronderstellingen over

---

<sup>5</sup> Deze gedachte past binnen de theorie van Freud over het Oedipuscomplex waarbij jongetjes bang zijn gestraft (castratie) te worden wanneer hun vader hun geheime gevoelens voor hun moeder zal ontdekken. Lees meer in: Freud, S. *On Sexuality*, 1925: p.333

invaliditeit kritisch te onderzoeken. Men raakte ervan overtuigd dat alleen het aanwijzen van negatieve beelden niet genoeg was. Om de eenzijdige representatie van gehandicapten tegen te gaan, was een krachtiger commentaar nodig dat auteurs meer zelfbewust maakt van de effecten van de conventies binnen hun werk. Daarom gingen *disability*-wetenschappers steeds meer op zoek naar de overeenkomsten en het onderscheid die representatie had met hun eigen ervaringen.

## **1.6 SOCIAL REALIST DISABILITY**

Een van de belangrijkste inzichten die de *Negative Imagery*-stroming had voortgebracht, was het gegeven dat de representatie van invaliditeit meestal inaccuraat en misleidend was. Een nieuwe vorm van Sociaal Realisme (SR) was nodig om die misleidende houding ten opzichte van invaliditeit tegen te gaan.

‘We use the phrase *social realism* to identify a group of critical essays that demonstrated the measurable gap existing between the reality of contemporary lives lived with disabilities and the images of those lives in film and literature. We borrow the term from Marxist criticism, which forwards artistic efforts as valuable insofar as they attempt to correct the historical record by representing the lives and material conditions of the “real” working classes. While the phrase has been used somewhat pejoratively in some critical circles, we mean to employ it here as descriptive of an influential approach to disability studies in the humanities.’ (Albrecht, Seelman et al. 2001: p.215)

Door de link te leggen tussen de fictieve representatie en de werkelijke ervaring van mensen met een handicap, tilden de Sociaal-Realisten de analyse van de representatie van invaliditeit naar een hoger plan. *Disability*-onderzoekers legden uit dat de historische representatie van invaliditeit inadequaat was door te wijzen op elementen van *disability* die waren weggelaten, of uit hun verband werden gerukt ten behoeve van de dramatisering van het beeld. Men bepleitte dus een meer realistische representatie van de levens van gehandicapte mensen. Hierdoor zou volgens de *Social Realist*-school van *disability studies* meer algemene vertrouwdheid in de maatschappij ontstaan met invaliditeit. De Sociaal-Realisten waren van mening dat de isolatie van mensen met een handicap daardoor zou afnemen.



Of iets een realistische representatie was, werd afgemeten aan of een afbeelding correctief werkte, of een misrepresentatie bevatte.

‘We can sum up this line of approach in the humorous point made by Irving Zola (1987: p.487) in his survey of popular detective fiction. Out of hundreds of novels that forward disabled detective “heroes,” never once did Zola find a wheelchair user commenting: “God dammit, how I hate stairs.”’ (Albrecht, Seelman et.al. 2001: p.199)

De voorstanders van sociaal-realisme binnen *disability studies* promootten een meer directe manier van verbeelding van de politieke realiteit waarin gehandicapten leven.

Tegelijkertijd wilden de SR-academici met een realistische representatie van invaliditeit tegenwicht bieden aan de nadelige en schadelijke historie die invaliditeit achtervolgt. Daardoor ontstond ook meer interesse in autobiografische verhalen van gehandicapten, omdat men van mening was dat die dichter bij de werkelijkheid stonden dan de fictieve verhalen in literatuur en film.

Tijdens de zoektocht naar correcte en realistische beelden nam de *Social Realist*-school niet simpelweg toevlucht tot het identificeren van ‘positieve’ beelden. Men beseftte dat het streven naar positieve representatie het gevaar van romantisering in zich droeg, waarbij de levens van mensen met een handicap alleen maar gevierd zouden worden. *Disability*-onderzoekers benaderden juist het genre van de ‘heldenepos’ extra sceptisch en hadden juist op al te geromantiseerde verhalen over invaliditeit de scherpste kritiek.

Vanuit het sociaal-realistisch perspectief waren er twee hoofdredenen voor de inadequate representatie van *Disability*:

- De schaarsheid van ‘positieve’ en realistische representatie van invaliditeit;
- En het ontbreken van de juiste wetenschappelijke methodes om te kunnen vaststellen hoe een negatief beeld wordt geconstrueerd.

Het is dan ook moeilijk om een definitieve scheidslijn tussen een ‘positief’ en een ‘negatief’ beeld vast te stellen.

Maar het vaststellen van die grens was ook niet de belangrijkste verdienste of het doel van de sociaal-realisten. De grootste bijdrage van de *Social Realist*-school aan het onderzoek naar de representatie van invaliditeit was, dat het sociaal-realistisch perspectief aantoonde dat onder filmmakers de neiging bestond om invaliditeit te representeren zónder de correcte sociale omstandigheid te verbeelden. SR pleit voor evenwichtig portretteren, waarbij rekening wordt gehouden met de interactie tussen de functiebeperking, de fysieke omgeving en de attitude van de omgeving. SR legt hiermee de link tussen correcte representatie en sociale verandering. Beelden moeten gebruikt worden als wapen voor politieke actie en gedeeltelijk herstel van sociaal onbegrip. Ook stelden de Sociaal-Realisten van *Disability Filmstudies* voor om actief de representatie van invaliden te gaan beïnvloeden, door controle uit te gaan oefenen op het productieproces van cinema.

## 1.7 NIEUW HISTORICISME

De stroming van het Nieuwe Historicisme (NH) is gebaseerd op kritiek op het sociaal-realisme. Volgens de aanhangers van Nieuw-Historicisme namen de Sociaal-Realisten te makkelijk het standpunt in dat invaliditeit altijd verborgen en verhuld wordt in culturele uitingvormen. De Nieuw-Historicisten zijn juist van mening dat invaliditeit alom vertegenwoordigd is in de westerse beeldcultuur. Sociaal-Realisten creëerden een a-historisch paradigma volgens de Nieuw Historicisme-aanhangers. Daardoor zagen zij over het hoofd dat *disability* een effect was van ideologieën in bepaalde periodes.

‘Social Realists presumed that no disability perspective had even informed the inaccurate images that pervaded the Social Realist critique.’ (Albrecht, Seelman et al. 2001: p. 202)

Sociaal-Realisme projecteerde volgens de Nieuw Historische-stroming de eigen verlangens op de beeldcultuur die zij wilde rehabiliteren. De sociaal-realist en de *Negative Imagery*-school adopteerden een relatief statische, structuralistische methodologie. Op alle beelden werd een beperkt aantal representatievormen toegepast:

- De engel van het huis
- De overcompenserende *supercrip*
- Het tragische onschuldige kind
- De kwaadaardige invalide wraaknemer
- De boze oorlogsveteraan

Dit was een tamelijk monolithische manier van onderzoek. Deze generieke classificatie van verschillende soorten handicaps produceert een a-historische interpretatie die representaties van gehandicapten als eeuwig lasterlijk beschouwt, ongeacht welke historische periode of cultuur, was de kritiek van het Nieuw-Historicisme op het Sociaal-Realisme.

In tegenstelling tot de Sociaal-Realisten focusten de historisch revisionisten voornamelijk op 'hoge kunst'. De historisering van de representatie van *disability* toonde aan dat artistieke verhaallijnen een soort '*system of logic*' voortbrachten om bijvoorbeeld geboortefwijkingen en ongelukken te kunnen begrijpen en uit te leggen. De mens probeerde via verhaallijnen betekenis aan fysiek onderscheid te geven.

De historische analyse hielp bij de identificatie van '*shifting investments*' van verschillende culturen wanneer zij geconfronteerd werden met de biologische en psychologische variatie van menselijke verschijningsvormen. De Nieuwe Historici zagen invaliditeit als een product van specifieke culturele ideologieën, die niet simpelweg reductief of stigmatiserend zijn. Beelden van invaliditeit zijn niet alleen maar schadelijk, maar ook enerzijds een gevolg van maatschappelijke obsessie en anderzijds een object in complexe culturele overtuigingen, meenden zij.

Het onderzoek van de Nieuw Historische-school toonde ook aan dat gehandicapten wel degelijk integreerden in culturen, en niet alleen maar werden buitengesloten, zoals eerder werd aangenomen.

Onderzoekers binnen deze school hadden een tweeledige interesse in het gebruik van een groot literair archief: het aanleggen en gebruiken van een archief gaf een breder (en sterker) beeld van de representatie van fysieke variatie door de eeuwen heen, en men legde vast hoe er in de geschiedenis op biologisch verschil werd gereageerd. Door dit nieuwe historische onderzoek binnen *disability studies* kon invaliditeit gebruikt worden als vehikel voor politieke kritiek op de literaire traditie door de eeuwen heen.

Tot het ontstaan van het *New Historicism*-paradigma, was deze manier van onderzoek naar de representatie van invaliditeit geen optie, omdat er te weinig verschillende soorten theoretisch onderzoek was waarbij invaliditeit gebruikt werd als terrein voor literair onderzoek. Expansie van de research liet zien dat invaliditeit net als andere objecten van representatief onderzoek gemobiliseerd kon worden in verschillende richtingen.

Zo toonde het Nieuw Historicisme bijvoorbeeld ook aan dat invaliditeit het terrein is van conflicterende ideologische agenda's. Het gaat in deze stroming dus niet alleen om onderzoek naar representatie, maar ook om de mogelijkheid kritiek te kunnen uiten op sociale instituties die *disability* aanwijzen als anders en afwijkend.

Samenvattend stelt het Nieuw Historicisme dat invaliditeit een van de meest gebruikte middelen is voor karakterisering van personages in de literatuur. Paradoxaal genoeg wordt invaliditeit toch meestal opgevat als een geïsoleerd geval. Die isolatie noemen *disability*-onderzoekers ook wel '*the private room of disability*'. (Mitchell en Snyder 1997b: p.17) *New Historicism* wil deze zogenaamde privékamer ontmantelen. Zij beargumenteren daarom dat fysiek onderscheid eerder regel dan uitzondering is in de literaire belevingswereld.

## 1.8 BIOGRAPHICAL CRITICISM

Een van de gevolgen van de historische revisie die het *New Historicism* voorstaat, is dat academici op zoek gaan naar auteurs en artiesten in de literaire geschiedenis die zélf een handicap hebben. Omdat de conclusie van NH-onderzoek is dat de gehele literatuur doorheen de geschiedenis doortrokken is van beelden van invaliditeit, neemt men aan dat er vast wel gehandicapten zijn die ook een deel van de literatuur geproduceerd hebben. Onderzoekers stellen zich de vraag of er zoiets bestaat als een *disability*-perpectief en of het hebben van een handicap daar invloed op heeft.

Het biografisch onderzoek naar de (invalide) context van de auteur richtte zich met name op de volgende drie zaken:

- De analyse van wetenschappelijk onderzoek naar de betekenis van invaliditeit, waarbij het onderzoek van wetenschappers mét en zònder handicap vergeleken wordt.
- De analyse van de relatie tussen literatuur en geneeskunde.
- De vraag hoe invalide auteurs de karakterisering van invaliditeit in de literaire historie interpreteren.

Door het wetenschappelijk onderzoek naar invalide schrijvers en hun werk, én de vraag of er zoiets bestaat als een specifieke *disability*-logica werd het historische, literaire archief aangevuld en gecorrigeerd. Men kon niet meer voetstoots aannemen dat er nauwelijks gehandicapte auteurs zijn en dat *disability images* alleen maar voortkomen uit de fantasie van validen.

Ook vragen wetenschappers uit het *Biographical Criticism (BC)* zich af wat de invalshoek van gehandicapte auteurs zegt over de ervaringswereld van gehandicapten. (Albrecht, Seelman et al. 2001:p 205)

In tegenstelling tot wetenschappers die beweren dat maatschappelijk geslaagde invaliden door hun succes hun beperking overwonnen hebben en dus uitgewist, gaat de *Biographical Criticism*-school uit van de onvermijdelijke invloed die het hebben van een beperking moet hebben op het wereldbeeld en het werk van de invalide artiest en/of wetenschapper.

## 1.9 Literatuur en geneeskunde

De ontdekking en ‘outing’ van invalide auteurs had wetenschappelijk onderzoek in het veld van literatuur en geneeskunde tot gevolg, omdat disability logischerwijs verwant is met de geneeskunde. Men onderzocht hoe gehandicapte schrijvers tegen hun behandelaars aankeken. Deze studierichting binnen het *Biographical Criticism* bestudeert voornamelijk de literaire afbeelding van dokters en hun behandeling van patiënten. Centraal in de wetenschappelijke literatuur van het literair geneeskunde-onderzoek is Philip Sandbloms boek ‘*Creativity and Disease*’ (1982). Sandblom schrijft in zijn boek dat ervaringen met medische behandelingen een bron kunnen zijn voor de inspiratie en creativiteit van artiesten. Behalve het perspectief van invalide auteurs, werden binnen het Biographical Criticism ook de ervaringen van niet-gehandicapte auteurs met invaliditeit onderzocht.

Men stelde zich bijvoorbeeld de vraag hoe het werk van de schrijver Mark Twain<sup>6</sup> werd beïnvloed door de vriendschap die Twain had met doofstomme mensen. Hoe karakteriseerde hij als gevolg van die vriendschap dove personages in zijn literaire werk? *Disability* werd in eerste instantie (in het *Negative Imagery*-paradigma) voornamelijk van ‘buitenaf’ als een negatief stigma onderzocht, in het *Biographical Criticism*-paradigma wordt invaliditeit van binnenuit onderzocht als een bron voor maatschappelijke rehabilitatie.

### 1.10 TRANSGRESSIVE RESIGNIFICATIONS

Terwijl bijna al het *disability*-onderzoek gericht is op interpretatie van invaliditeit als een sociaal proces of als de ervaring van een minderheid, omarmt Nietzsche in ‘*Thus Spoke Zarathustra*’ (1954) de positie van de buitenstaander. Hij wijst hiermee indirect op het grensoverschrijdende karakter van de *disability* identiteit en dat deze positie mogelijkheden biedt.

---

<sup>6</sup> Schrijversnaam van de Amerikaan Samuel Langhorne Clemens 1835-1910

‘Nietzsches embrace of outsiders (those whom he ironically termed “the higher men”) points to the possibility of a transgressive narrative space for disability.’ (Albrecht, Seelman et al 2001: p. 208)

Academici begonnen de potentie te zien van de (hyperbolische) betekenissen die door de eeuwen heen aan invaliditeit zijn toegekend:

‘Rather than rail against or bemoan the unjust social exclusion of cripples, scholars have begun to attend to the subversive potential of the hyperbolic meanings invested in disabled figures. Much of the early work in disability studies centered on the extreme emotions, such as fascination and repulsion, that disability conjures up in the cultural imaginary. The potency of these visceral reactions suggests that there is something significant at stake in the suppression of disability from public view.(...) While other minority identities have been allowed a space in liberal discourse for reclaiming their cultural meanings as a form of empowerment, disability has been viewed as revealing the ludicrous extremes of identity politics. Whereas “Black is beautiful” or “Gay Pride” will redress the social derision heaped on one minority community by a dominant culture, disability have been precluded from access to a similar political status.’ (Albrecht, Seelman et al. 2001)

Invaliditeit is een zeer onwenselijke staat van zijn, is de maatschappelijke opinie. Zelfs de meest liberale activisten zijn van mening dat een politieke triage tegen bovengenoemde veronderstelling nutteloos is.

Toch zijn er *disability rights*-advocaten, -artiesten en -wetenschappers die van mening zijn dat het wél mogelijk is om denigrerende benamingen zoals ‘*kreupele*’ of ‘*mankepoot*’ een nieuwe betekenis te geven, om op die manier gehandicapten van hun stigma te ontdoen.

Op het moment dat een invalide persoon zijn handicap en zijn bijnaam omarmt en met trots uitdraagt, wordt het stigma teruggekaatst naar degene die beledigt. Het omgekeerde gebruik van de lelijke bijnamen roept verwarring en schaamte op bij mensen die invaliditeit beschimpen, omdat de dominante cultuur een spiegel wordt voorgehouden.

Parallel aan de poging om maatschappelijke stigma's een nieuwe betekenis te geven, zijn er ook wetenschappers opgestaan die de grensoverschrijdende betekenis van

stigmatiserende personages in literatuur (en film) onderzoeken. In zijn essay *'Pity and Fear: Myth and Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts'* uit 1981 beschrijft Leslie Fiedler de potentiële kracht die schuilt in literaire grensoverschrijdendheid.

'We will have to exorcize our ambivalence toward the afflicted... By turning not to ersatz paeans of the heroism of the crippled, but to disturbing mythic literature; including *Richard III*, over which (let me confess in closing) I still shudder, and *A Christmas Carol*, over which I have wept more than once-and will, I suspect, weep again. (Fiedler 1978)

Fiedler bepleit dat we in literair disability-onderzoek niet alleen de diepgewortelde (negatieve) aard van de reacties op fysiek verschil moeten onderzoeken. Hij zegt dat de ervaring van ambivalentie die kennelijk ontstaat door representatie van menselijke variatie interessanter is. Fiedler ziet ambivalentie als een universele reactie op invaliditeit. Hij zegt dat negatieve beeldvorming niet zozeer als vernederend gezien moet worden, maar dat het goed is dat binnen de veilige context van literatuur deze sterke sentimenten omhoog komen door representatie van lichamelijke afwijkingen. De textuele representatie van invaliditeit is als het ware een laboratorium, waarin mensen de confrontatie kunnen aangaan met de ingebeelde bedreiging van fysieke kwetsbaarheid. De kijker of lezer heeft op deze manier een ontmoeting tussen het zelf en de 'Ander'. In de *Transgressive Resignification* school wordt ook de relatie onderzocht tussen filmpersonages die als 'de Ander' worden neergezet en wiens lichamen de drager zijn van sociale betekenissen, en de echte mensen (buiten de film) met een fysieke beperking in relatie tot de maatschappij.

'Yet what this study also demonstrates is a model of political power available to those who tap into the transgressive reservoirs of fascination and repulsion. Even the scholarship of its discomfiting borders breaks down the assumed distance between spectator and object by violating the cultural dictum of silence that surrounds bodily deviation.' (Fiedler 1978)



Voor het algemene begrip van culturele betekenisgeving is het tevens belangrijk de theorie van Michel Foucault over vertoogvorming te belichten.

### **1.11 Michel Foucault**

Michel Foucault (1926-1984) onderzocht in zijn werk de samenhang tussen macht, het 'weten' en hoe wij ons als subjecten vormgeven in de maatschappij. Hij is geïnteresseerd in het verschil en neemt de positie van de 'Ander' (of zij die buiten de maatschappij staan) als uitgangspunt. Foucault staat kritisch tegenover instituties. Macht (*pouvoir*) wordt door Foucault opgevat als een veld van krachtsverhouding waarin wij ons altijd bevinden. Binnen een samenleving of gemeenschap is altijd sprake van een bepaalde machtssituatie. Bovendien bestaan er binnen een gemeenschap altijd heersende denkkaders – door Foucault *epistèmes* genoemd. Hij stelt een verband vast tussen de bestaande krachtsverhouding en de heersende opvattingen in een samenleving. Macht maakt de heerschappij van bepaalde denkbeelden (bijvoorbeeld over invaliditeit) mogelijk, de heersende opvattingen versterken (de legitimiteit van) de 'status quo'. Bovendien maken wij binnen de bestaande machtssituatie gebruik van de heersende mens- en wereldbeelden om onszelf en ons leven op een bepaalde wijze vorm te geven. (Foucault 1988)

Volgens Foucault zit de mens verankerd in onzichtbare machtsstructuren, in instituties die hem disciplineren, zoals de school, het leger, de gevangenis en het ziekenhuis. In het werk van Foucault staat het subject als autonoom rationeel denkend wezen altijd ter discussie. Hierin speelt vertooganalyse (discours) een determinerende rol. Het is niet het zelfbewustzijn of het cogito die het kennen constitueert, maar de taal die het zelfbewustzijn constitueert. (Münker en Roesler 2000)

#### **De orde van het spreken**

In de rede *L'ordre du discours* stelt Foucault dat in iedere maatschappij of organisatie de praktijk van spreken en schrijven (discours) onder controle wordt gebracht door een drietal procedures. Uitsluitingsprocedures, interne regels en selectieprocedures:

**Een uitsluitingsprocedure** – bijvoorbeeld het verboden woord – dient de macht die met het spreken verbonden is, te beheersen. Deze procedure beperkt de effecten die het spreken kan hebben door uit te dunnen, dat wil zeggen vast te leggen wat wel en niet gezegd mag worden.

**Een interne regel** - zoals het 'principe van de auteur', dient het gebeurteniskarakter ofwel het toevallige van het spreken uit te bannen. Deze procedure maakt het mogelijk dat het gesprokene autoriteit verkrijgt en niet als arbitrair wordt beschouwd – met andere woorden de autoriteit van de spreker zorgt voor de legitimiteit van het gesprokene.

**Een selectieprocedure** – bijvoorbeeld het ritueel – bewerkstelligt een uitdunning van het aantal sprekers. Deze procedure regelt, in de zin van beperken, de toegang tot de praktijk van het spreken.

Het drietal procedures tezamen zorgt voor een geordende praktijk van spreken en schrijven, voor een heersende orde van het spreken.

Foucault introduceerde hiermee in Frankrijk een soort taalfilosofie (analyse van het discours, '*archéologie du savoir*'), die niet zoals de Engelse analytische filosofie, zinnen, woorden en redeneringen als een eigen-talig object onderzoekt, maar als een cultureel en maatschappelijk verschijnsel. Centraal daarin staat het discours (vertoog, spreek- en schrijftrant): mensen zien zich dus in hun doen en laten opvattingen, voorschriften en verboden opgelegd vanuit de taal; in het spraakgebruik blijken regels werkzaam die het menselijk gedrag krachtig sturen zonder dat enigerlei persoon of klasse 'achter' de taal macht uitoefent.

Het wetenschappelijk discours is volgens Foucault sinds de renaissance de meest effectieve uiting van macht. In tegenstelling tot de gewone filosofie analyseert Foucault niet of het discours waarheid oplevert, maar hoe de verhoudingen tussen werkelijkheid, waarneming en taal historisch zo verschuiven, dat de wetenschapsleer van regels verandert (verandering van het *epistème*). (Vermeulen 2002)

Een discours is een netwerk van cultureel bepaalde betekenissen, praktijken en handelingen waardoor onder andere invaliditeit betekenis in de samenleving krijgt. Het discours bepaalt dus hoe wij over invaliditeit schrijven, spreken, denken en hoe wij het representeren.

Vanuit dit perspectief zouden we kunnen stellen dat film bijdraagt aan het maatschappelijk discours over invaliditeit.

Je zou de beeldtaal van films kunnen opvatten als tekst die invaliditeit situeert in een sociale machtsstructuur die de betekenis van, en zogenaamde ‘waarheid’ over invaliditeit, strikt reguleert binnen vaste (steeds herhaalde) patronen.

Tegelijk is de cinema zelf ook onderworpen aan de regels van het heersende discours. Het heersende vertoog over invaliditeit is primair biomedisch en gaat uit van de tegenstellingen valide en invalide en normaal en abnormaal. Daarin is de invalide een voorbeeld van de Ander. Omdat de cinema dit gevestigde beeld bevestigt, reproduceert ze in principe de machtsstructuren waarbinnen invaliditeit een vaste – negatieve – plaats heeft in de samenleving.

## **LUIK II: DE ANALYSE**

Hieronder volgt de *close reading* van de representatie van personages met een handicap in de films *Le huitième Jour* (Van Dormael, 1996, BE), *Aaltra* (De Kervern/ Deléphine, 2004, BE), *Blind* (Tamar van den Dop, 2007, NL) en *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL).

### **2.1 De synopsissen van de films**

#### **2.1.1 Synopsis *Le huitième Jour* (Jaco van Dormael, 1996, BE)**

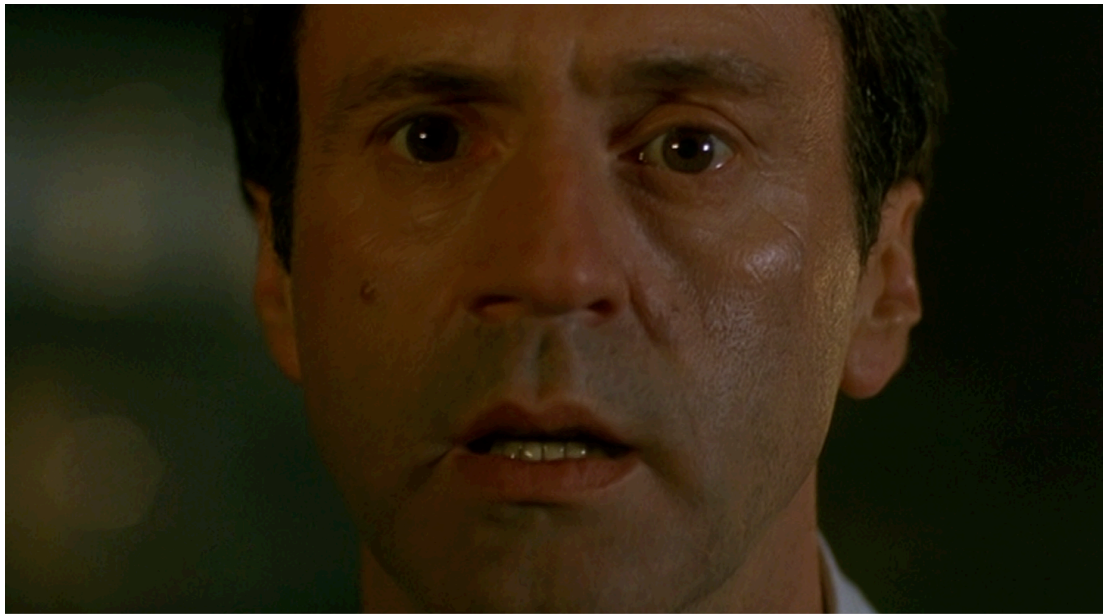
In deze film maken we kennis met het leven van Georges. We zien hoe Georges door zijn bijzondere persoonlijkheid en de manier waarop hij in het leven staat, als het ware fungeert als ‘verlosser’ van Harry. Via het woord verlossing kunnen we direct een link leggen naar de bijbel, maar daarover later meer.

*Le huitième Jour* gaat over twee mannen die beiden op zoek zijn naar een nieuwe invulling van hun leven. Zij voelen zich allebei ongelukkig op het moment dat zij elkaar ontmoeten. Georges heeft het syndroom van Down en woont sinds de dood van zijn moeder in een instelling waar hij niet wil wonen. Hij mist zijn familie, en voelt zich in de steek gelaten; hij is op zoek naar vriendschap en liefde. Ook Harry, de tegenspeler van Georges, voelt zich alleen. Zijn vrouw is met zijn twee dochters bij hem weggegaan. Harry verliest zich in zijn werk en dat neemt zijn vrouw hem kwalijk. Nadat hij vergeten is zijn dochters op te halen van het treinstation, mag Harry de meisjes niet meer zien. Hij wil dolgraag weer contact met zijn kinderen, maar dat lukt hem niet. In een vlaag van verstandsverbijstering en uit wanhoop over de uitzichtloze situatie, sluit Harry zijn ogen terwijl hij achter het stuur van zijn auto zit. Daardoor rijdt hij de hond van Georges aan. Georges is net weggelopen uit de instelling waar hij woonde, om weer bij zijn moeder te gaan wonen. Hij mist haar enorm.

Harry voelt zich schuldig over het aanrijden van de hond en neemt het dode dier samen met Georges mee. Het is nacht, het regent en Harry ziet dat Georges gehandicapt is. Hij voelt zich daarom geroepen om Georges naar zijn moeder te

brengen, niet wetende dat zij allang is overleden. Zo begint hun gezamenlijke reis. Het eerste begin is moeilijk, maar gaandeweg leren de mannen elkaar kennen en waarderen. Zij zien het verdriet van elkaar en worden echte vrienden. Ze steunen elkaar en maken plezier.

Vriendschap is een belangrijk thema in de film. We zien hoe de bijzondere vriendschap ontstaat tussen de gehandicapte Georges en de ‘normale’ Harry. We zien hoe waardevol hun vriendschap is en hoe goed ze elkaar aanvullen; door de kennismaking met Georges krijgt Harry een nieuwe kijk op de wereld. In de *Le huitième Jour* zitten tal van verwijzingen naar de waarde van de aanwezigheid van allerlei verschillende schepsels in de wereld, dat het een verrijking kan zijn als je respect hebt voor het verschil, en hoeveel je kan leren van mensen die heel anders zijn dan jijzelf. Zo loopt Georges bijvoorbeeld (in scène 15, tijd: 00.30.31)<sup>7</sup> over het water van het zwembad in Harry’s achtertuin, terwijl Harry ongelovig toekijkt. (afb.1)



Afb.1. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Harry kijkt naar Georges (00.30.31).

Ik interpreteer deze scène als een verwijzing naar Jezus, die ook over het water liep, en door veel mensen als verlosser wordt gezien. Als we in scène 1 (tijd:00.00.54) kennismaken met Georges en zijn eigen kijk op de wereld, vertelt hij hoe volgens hem

---

<sup>7</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Le huitième Jour* (Van Dormael, 1996, BE)

de wereld is geschapen. Hij houdt er een eigen theorie op na en voegt aan het scheppingverhaal een achtste dag toe, waarop mensen zoals hij zijn geschapen. De boodschap van deze scène lijkt mij: ‘Wij zijn net zo goed schepselen van God en dus niet minder dan ‘normale’ mensen.’ We maken ook kennis met Georges en zijn fijne binnenwereld, zijn fantasieën over de zanger Louis Mariano<sup>8</sup> en hoe hij geniet van alle dingen om zich heen. We zien hoe hij in verbinding staat met alle elementen. Daardoor zien we hoe natuurlijk zijn aanwezigheid is, dat een leven als dat van George, ook plezier kent en de moeite waard is.



Afb.2 Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Georges fantaseert over Louis Mariano (00.47.24)

---

<sup>8</sup> Louis Mariano (1914-1970) was Spaanse zanger:  
<http://www.touradour.com/mariano/index.asp>



Afb.3. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Georges zingt met Louis Mariano op motorkap en overleden moeder zit gezellig achterin (00.47.24).

Vanaf het begin van de film zijn de overeenkomsten tussen de mannen duidelijk, maar ook de verschillen worden pijnlijk duidelijk. We zijn er als kijker getuige van hoe Georges keer op keer wordt afgewezen, door bijna iedereen die hij in de film tegenkomt: bij zijn zus mag hij niet wonen, de meisjes die hij het hof maakt schrikken van hem en het meisje dat wel van hem houdt, mag van haar ouders geen relatie met hem hebben, omdat zij net als Georges een handicap heeft. Tegen zijn zin in gaat Georges weer in het tehuis wonen. We zien hoe Georges, hoewel hij vriendschap vindt bij Harry, categorisch wordt buitengesloten door de rest van de wereld. Ik zie *Le huitième Jour* als een film over de maatschappelijke uitsluiting van een groep mensen die een marginaal bestaan leiden, waarop wordt neergekeken en die niet op waarde geschat wordt. Dit kunnen we zien als een terugkerend motief, zowel in de gebeurtenissen als in de handelingen in de film.

Anderzijds zien we hoe het leven van Harry weer op de rails komt, mede dankzij de ontmoeting met Georges. Die geeft hem een totaal andere kijk op de wereld. Dankzij Georges kan hij weer genieten van de kleine dingen om hem heen. Harry leert 'out of the box' te denken dankzij Georges' onorthodoxe aanpak van problemen. Met hulp van Georges lukt het Harry het contact met zijn dochters weer op te pakken. Georges is 'de verlosser', die Harry weer op het rechte pad brengt. Voor Georges echter is



alles weer terug bij het oude en als zijn relatie met Nathalie, zijn gehandicapte vriendin, definitief verboden wordt, staat zijn besluit vast: hij pleegt zelfmoord.

Uit *Le huitième Jour* spreekt de pessimistische blik van de maker: het lukt Georges uiteindelijk niet om een plek in de maatschappij te bemachtigen. Dit blijkt onder andere uit de scène waarin George danst op een nummer van de band Genesis met de titel 'Jesus He Knows Me'. Dat nummer gaat over egoïsme en de onverschilligheid van mensen ten opzichte van elkaar.

### **2.1.2 Synopsis *Aaltra* (De Kervern/Deléphine, BE, 2004)**

De film *Aaltra* gaat over twee burens die tijdens het uitvechten van een ruzie invalide raken. Al vechtend komen ze onder de laadbak van een vrachtwagen. Vanaf die tijd lijken ze tot elkaar veroordeeld. In het ziekenhuis moeten zij onder protest een kamer delen en later komen zij elkaar weer tegen als zij onafhankelijk van elkaar besluiten met de trein naar Finland te reizen om verhaal te halen bij de fabrikant van de laadbak waar zij onder kwamen: *Aaltra*. Ook zien we hoe het delen van dezelfde handicap (beiden hebben een dwarslaesie) verbreedert.

In de eerste acte van de film maken we kennis met de mannen nog voordat zij gehandicapt raken. We zien hoe Buurman 1 zich verveelt in zijn werk en langs zijn vrouw heen leeft. Om zijn buurman te pesten, rijdt hij met zijn motor over het erf van Buurman 2. Buurman 1 wordt ontslagen door zijn werkgever omdat hij niets uitvoert en zijn vrouw gaat vreemd. Zij verlaat haar man als hij een dwarslaesie oploopt.

Buurman 2 is boer en ook hij verveelt zich. Hij zit te dromen op zijn landbouwmachines en wordt door zijn collega uitgemaakt voor nietsnut. 's Middags slaapt hij op een stretcher. Om wraak te nemen op zijn buurman spuit hij landbouwgif in diens tuin.

We volgen de burens op hun reis. De film is een *roadmovie* in een rolstoel, want de mannen kunnen, nadat zij in een kroeg hun identiteitspapieren zijn kwijtgeraakt, niet meer met de trein reizen. Ze rijden, bij het ontbreken van ander vervoer, per rolstoel



naar Finland. Dat is het terugkerend motief in de film *Aaltra*. We zien in scènes herhaaldelijk hoe de buurmannen in hun rolstoel rijden.

De reis is doorspekt met absurdistische gebeurtenissen, waarbij de buurmannen, om hun doel te bereiken, niet schuwen hun handicap opportunistisch in te zetten. Ze parasiteren op welwillende mensen die hen veelal helpen uit medelijden, vanwege hun invaliditeit. De twee buurmannen schromen niet ver over de grenzen van hun helpers te gaan. Anderzijds zijn we getuige van de choquerende, ontoegankelijke houding van de maatschappij tegenover de twee gehandicapte mannen. De buurmannen komen in conflict met hun helpers, omdat zij niet de dankbaarheid tentoonspreiden die van hen wordt verwacht. Telkens worden de buurmannen geconfronteerd met hoe ontoegankelijk de samenleving is ingericht voor rolstoelers, maar desondanks laten zij zich er niet door weerhouden hun reis voort te zetten. We hebben in *Aaltra* dus te maken met twee contrasterende thema's: soms stuiten de mannen op vijandigheid en soms op menselijkheid, maar dat straffen ze af.

Tijdens de reis bezoeken de buurmannen verschillende motorrally's, omdat dat de hobby is van Buurman 1; hij hield erg van motorrijden voordat hij gehandicapt raakte. De rally's staan in schril contrast met de mobiliteit van de mannen zelf, zij zullen nooit meer kunnen motorrijden. Zij zijn ook niet erg gewenst bij de rally's. Steeds worden zij aangesproken op hun handicap, hetzij erom beschimpt of ze worden weggestuurd omdat hun rolstoelen te confronterend zouden zijn voor de valide rallyliefhebbers.



Afb. 4. Kervern/Delephine. *Aaltra*. Scheldpartij tijdens motorrally (00.40.05)

Na een lange reis bereiken de mannen het bedrijf waarvan zij een schadevergoeding van miljoenen willen eisen. Maar dit bedrijf blijkt uit niets meer dan een bouwvallige schuur te bestaan, waarin een groep gehandicapte mannen malafide landbouwwerktuigen in elkaar zet. De eigenaar van het bedrijf zit zelf ook in een rolstoel. Hij nodigt de mannen uit voor een gesprek, biedt de mannen een slok drank aan en een baan, die zij allebei accepteren.

Het belangrijkste thema in deze film is volgens mij ‘anarchisme’, dat maak ik op uit de verwijzing naar Albert Libertad<sup>9</sup> in scene 39<sup>10</sup>. Ik bedoel niet het anarchisme in de politieke zin van het woord. Meer in het algemeen heeft de film een anarchistische visie op hoe de maatschappij omgaat met afwijkingen. De buurmannen gaan met hun reis en hun gedrag totaal in tegen het maatschappelijk discours over gehandicapten. Ze lijken niet heel erg te lijden onder de handicap en soms krijg je als kijker het idee dat het leven van de mannen mét dwarsleasie leuker is dan zonder handicap minder leuk was dan met dwarslaesie. De film draait de algemeen geldende waarden voor invaliditeit en validiteit om.

---

<sup>9</sup> Franse Anarchist ten tijde van de belle époque.

<sup>10</sup> Zie de scènebeschrijving van *Aaltra*. Reg. Kervern/Delephine, 2004: 00.31.45

### 2.1.3 Synopsis *Blind* (Tamar van den Dop, 2007, NL)

De basis van *Blind* is niet de handicap van de personages maar het sprookje *De Sneeuwkoningin* van Hans Christian Andersen (1844). Het witte landschap, de ijspegels, gebroken spiegels, het sprookje dat Marie aan Ruben voorleest (*De Sneeuwkoningin*) en de rol van de andere protagonisten (moeder als boze heks en dokter Victor als de tovenaer) vertonen allemaal een analogie met het sprookje van de Deense schrijver. Dit heeft effect op de manier waarop de personages zijn uitgewerkt. Hierover is meer te lezen in paragraaf 2 van Luik II over de personages.

Deze film gaat over Ruben, een blinde jongen, en Marie, die albino is. De blindheid van Ruben en het albinisme van Marie zijn terugkerende motieven in de vormgeving van de film. We zien een aantal keer een overbelicht beeld of juist aangezette kleuren in Rubens fantasie over de werkelijkheid. Soms zijn beelden wazig en met een groothoeklens gefilmd. Er wordt nadruk gelegd op Rubens goed ontwikkelde reuk (hij vindt Marie lekker ruiken), tastzin (hij voelt 'ijssterren' op het gezicht van Marie) en gehoor (hij valt voor de mooie stem van Marie). Dit zijn allemaal verwijzingen naar blindheid.

Marie's albinisme en littekens zien we terug in het witte sneeuwlandschap en de ruwe bast van een boom waar zij aan voelt. Ook zien we dat Marie er moeite mee heeft om naar zichzelf te kijken. We horen een aantal *soundbites* (*flashbacks*) waaruit blijkt dat haar moeder haar lelijk vond en Marie door een spiegel heeft geduwd. We begrijpen dat Marie een trauma heeft als gevolg van haar uiterlijk.



Afb. 5. Tamar Van den Dop. *Blind*. Albinisme krijgt vorm via wit landschap (00.01.00).

Ruben is onhandelbaar vanwege zijn blindheid. De moeder van Ruben neemt de zonderlinge en mensenschuwe Marie in dienst om Ruben voor te lezen. Eerst verzet Ruben zich tegen de aanwezigheid van Marie, maar gaandeweg ontstaat er een band tussen de twee en worden ze verliefd op elkaar. Eerst accepteert Marie de toenadering van de jonge Ruben niet, omdat zij bang is dat hij haar zal afwijzen als hij te weten komt welk uiterlijk zij heeft. Na enig verzet krijgen de twee toch een relatie en het komt Marie daarbij goed uit dat Ruben haar niet kan zien. Hij heeft een droombeeld van haar in zijn hoofd en zij durft de relatie aan te gaan, omdat ze de waarheid niet hoeft te vertellen en te tonen.

Dan komt er een dag dat de moeder van Ruben vertelt dat hij genezen kan worden door een operatie aan zijn ogen. Ruben is ontzettend blij, maar Marie ziet in dat haar geheim onthuld zal worden als Ruben haar zal kunnen zien. Op de dag dat Ruben naar het ziekenhuis vertrekt voor de behandeling, schrijft Marie een brief die zij bij zijn moeder achterlaat, pakt haar koffers en gaat weg zonder afscheid te nemen van Ruben.

Als Ruben uit de operatie ontwaakt, komt hij erachter dat Marie vertrokken is. Hij weet niet waarom, want moeder houdt de brief die Marie aan Ruben schreef achter. Wanneer zij sterft, geeft ze de brief aan Victor, de behandelend arts van Ruben en minnaar van de moeder. Victor probeert Ruben op weg te helpen in een nieuw leven,

waarin hij kan zien, maar Ruben kan Marie niet loslaten, hij blijft naar haar vragen en zoeken. Niets anders kan hem boeien.

We zien een aantal scènes waarin Marie Ruben observeert, maar niet op hem durft af te stappen. In één van die scènes zien we dat zij langsgaat bij het ziekenhuis waar Ruben herstelt van de oogoperatie. Dokter Victor ziet haar en praat met haar. Hij is erg neerbuigend over haar uiterlijk. Marie kiest ervoor Ruben toch maar met rust te laten.

Na zijn herstel gaat Ruben op reis; hij leeft op. Hij maakt kennis met het leven in verschillende werelddelen, leert lezen en geniet van het leven. Als hij weer thuis komt, gaat hij naar de openbare bibliotheek om een boek te lenen en daar herkent hij Marie aan haar geur. Hij vraagt haar enkele regels voor te lezen uit het boek dat hij wil lenen. Dan weet hij zeker dat het Marie is. Marie schrikt en rent weg. Ze laat Ruben voor de tweede maal in de steek.

Daarna krijgt Ruben via Victor de brief van Marie onder ogen. Hij leest de brief en komt tot de conclusie dat ze niet door hem gezien wil worden. Ze wil dat hij haar als blinde liefheeft. Ruben houdt zoveel van Marie dat hij aan haar verzoek gehoor geeft. Hij steekt zijn ogen uit met een ijspegel, en leeft weer in zijn eigen blinde fantasie.

De ankeiler van de film is: 'Ware liefde maakt blind'. En in de promotietekst staat: 'Zal Ruben haar ook afwijzen of maakt ware liefde echt blind?'

We kunnen dus aannemen dat het thema volgens de maker van de film 'Ware liefde maakt blind' is, of dat de hoofdvraag in elk geval is: 'Maakt echte liefde blind?' Ik zie dat ook als de rode draad van deze film. Marie wil dat Ruben haar blind liefheeft en uiteindelijk is hij daartoe bereid. Er zijn natuurlijk deelthema's. Een ervan is volgens mij 'het wel of niet willen zien of gezien willen worden'. Marie wil niet dat Ruben haar ziet. Ruben wil in eerste instantie van zijn blindheid af, maar als hij eenmaal kan zien, kan hij zijn draai niet vinden en kiest hij er alsnog voor om opnieuw blind door het leven te gaan. Zo komen we bij het derde thema van de film: 'Houd je de oude situatie waar je aan gewend bent in stand, of ben je in staat een vertrouwde situatie los te laten en een nieuwe stap te zetten?' In *Blind* lukt dit de personages uiteindelijk niet. Gedurende de film zien we de personages worstelen met dit dilemma.

#### 2.1.4 Synopsis *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL)

*Ooit* is een korte film van ongeveer 36 minuten.

Nagenoeg hele film speelt zich af op nog geen tachtig vierkante meter: de flat waar het personage Jos met zijn moeder woont. We zien hoe Jos samen met zijn moeder de dag doorbrengt. Moeder helpt Jos met alle handelingen die hij uitvoert: Jos ziet er weliswaar volwassen uit, maar hij functioneert op het niveau van een kind; hij is geestelijk gehandicapt.

Jos bladert iedere dag voor het slapen gaan met zijn moeder een boekje door, waarin het programma voor de volgende dag staat. Elke dag verloopt volgens een vast schema van uit te voeren handelingen. Anders raakt Jos overstuur. De dag uit het leven van Jos die we in *Ooit* volgen, bestaat uit: opstaan, ontbijten, douchen en aankleden, boodschappen doen, gymnastiek voor Moeder, tochtje met de pont, naar bed, boekje doornemen en gaan slapen. Tussendoor zien we dat Jos zich voornamelijk met tekenen bezighoudt. Stiekem haalt hij een dode meeuw van het balkon. Hij pakt haar in en tot grote schrik van Moeder, haalt hij de vogel uit zijn tas en gooit het dode dier tijdens het boottochtje in de rivier. Jos verheugt zich op de volgende dag, want dan is hij jarig en dan mag hij de taart opeten die Moeder alvast heeft gebakken. De eerste acte van de film heeft een vaste structuur net zoals de dag van Jos en Moeder. Iedere scène bevat een handeling van Moeder en Jos. De handelingen zijn vaak in een close-up te zien. De nadruk wordt telkens gelegd op de handeling en hoe Jos daarbij de hulp van zijn moeder niet kan missen.

De volgende dag waar we getuige van zijn, blijft Jos zoals gewoonlijk braaf in bed liggen tot de wekker gaat. Dan pas probeert hij Moeder wakker te maken maar die reageert niet: ze is overleden. Jos heeft dat in het begin niet door, of hij wil het niet weten. Hij probeert zich zo goed mogelijk te redden zonder de hulp van zijn moeder. Langzaam zien we hoe het een rommel wordt in de flat, en hoe alles wat Jos onderneemt uitloopt op een fiasco. Dit is de tweede acte van de film; daarin vervaagt het onderscheid tussen de dagen en weten we als kijker niet precies meer hoeveel dagen er voorbij zijn gegaan. Nu wordt de nadruk gelegd (via close-ups) op het mislukken van zelfstandige handelingen en in het verlengde daarvan de afwezigheid van de moeder. Jos probeert nog om hulp te vragen via de intercom van de flat, maar niemand reageert en er komt geen hulp.

Dit is een opvallend moment in de film. Deze scène legt de nadruk op het feit dat Jos blijkbaar niemand anders heeft om op terug te vallen; zij benadrukt zijn eenzaamheid en geïsoleerde leven. Ook het gegeven dat Moeder blijkbaar niets heeft geregeld voor na haar overlijden, wordt erdoor benadrukt.

Dan dringt het tot Jos door dat hij een oplossing moet bedenken voor de situatie. We zien hoe hij, zoals hij dat eerder met de dode meeuw deed, Moeder mooimaakt en haar inpakt in zijn eigen tekeningen. Daarna zet Jos het lijk van Moeder in een winkelwagentje en gaat met haar naar de pont, waar hij, vlak voordat hij door een politieagent in de kraag wordt gevat, Moeder in de rivier laat zakken en afscheid van haar neemt.

De film *Ooit* gaat onder andere over zorgen voor elkaar, de sterke band tussen moeder en kind. Bovenal vind ik de film gaan over afhankelijkheid, gehandicapt zijn en isolement. Gedurende de film wordt in bijna elke scène de handicap van Jos benadrukt, evenals zijn hulpeloosheid. Daarnaast maakt de kijker alleen kennis met Jos en zijn moeder. Verder is er geen enkele informatie over eventuele andere contacten van de moeder en haar zoon. Als toeschouwer moet je wel tot de conclusie komen dat Moeder en Jos een kluizenaarsbestaan leiden.

### 2.1.5 Vergelijking synopsissen

	<b>Blind</b>	<b>Ooit</b>	<b>Le huitième Jour</b>	<b>Aaltra</b>
<b>Onderwerp</b>	Blinde jongen, die zijn liefde verliest als hij weer kan zien en omgekeerd.	Geestelijk gehandicapte man, die zichzelf moet redden wanneer zijn moeder overlijdt.	Man met syndroom van Down raakt met normale man bevriend die hij kan helpen. De 'zwakke' helpt de 'sterke' vooruit.	Twee mannen raken gehandicapt, reizen naar Finland om schadevergoeding te eisen.
<b>Genre</b>	Klassiek/Europees	Europees	Europees	Europees
<b>Motief</b>	Blindheid. Wel of niet kunnen en willen zien.	Beperkingen, vaste handelingen, problemen zonder structuur en hulp.	Afwijzingen, fantasieën.	Reizen, conflicten met helpers.
<b>Thema</b>	Het wel of niet gehandicapt zijn en dit wel of niet los kunnen laten. Overwint de liefde wel alle handicaps? Isolatie.	Isolatie en afhankelijkheid door handicap.	Vriendschap, een gehandicapt leven is ook waardevol, het is een vergissing mensen die anders zijn uit te sluiten. Isolatie.	Anarchie. Je niet conformeren aan je plaats in de sociale orde, ondanks je handicap.
<b>Sleutelement</b>	De blindheid.	De handicap.	Het syndroom van Down.	Het gehandicapt raken.

Alle films hebben een Europese stijl, maar een verschillend onderwerp. Het sleutelement in alle vier de films is de handicap van de hoofdpersonages. De handicap is het verhaal. Zonder handicaps zouden deze verhaallijnen nooit geschreven zijn; zij zijn de aanjager van het verhaal. De plot is er volledig omheen gebouwd. In het verlengde van deze overeenkomst is er nog een andere opmerkelijke



overeenkomst tussen de films *Blind*, *Ooit* en *Le huitième Jour*: alledrie hebben zij, onder andere, het isolement als thema.

Jos is het meest geïsoleerd van de buitenwereld, maar ook de personages uit de film *Blind* leiden een geïsoleerd leven (vooral Marie). Georges uit *Le huitième Jour* wil wel deelnemen aan de maatschappij, maar heeft steeds met afwijzing te maken. De handicap is ook een belangrijk onderdeel van het motief in deze films. De mannen uit *Aaltra* daarentegen, leven niet in isolement. Zij storten zich met overgave in het leven, net zoals Georges uit *Le huitième Jour*. Zij gaan eropuit in de rolstoel en trekken zich niets aan van de houding die de maatschappij jegens hen aanneemt. Ook is hier niet de handicap (of dingen die daaruit voortvloeien) het hoofdmotief, maar voornamelijk het reizen.

Opvallend is dat de gehandicapten in de Nederlandse films passief zijn en dat we medelijden met ze voelen. In de Waalse films zijn de personages actiever en niet alleen maar slachtoffer, hoewel we soms wel medelijden met hen hebben.

## **2.2 De gehandicapte personages**

### **2.2.1 Georges. (*Le huitième Jour*, Jaco van Dormael, 1996, BE)**

#### **De algemene kenmerken op het niveau van de diegese:**

Naam van het personage is Georges. Zijn leeftijd: eind 20, begin 30 jaar. Man, blank. Heeft het uiterlijk en gedrag van iemand met het syndroom van Down. Draagt ouwelijke kleding: een wollen herenpak met daaronder een bloes en een gebreide pullover. Haardracht klassiek: kort met een zijnscheiding opgeschoren in de nek.

#### **Psychologisch:**

Georges heeft een vrolijk en fantasievol karakter, hij gaat helemaal op in de dingen die hij beleeft. Hij is impulsief, vastberaden en overziet de gevolgen van zijn daden niet altijd. Hij staat dicht bij de natuur, beleeft die op een intense manier. Georges geniet van de wind, strijkt over het gras en knuffelt onder andere met bomen. Georges mist zijn moeder, voelt zich alleen en onbegrepen. Hij heeft behoefte aan vriendschap, warmte en liefde. Georges wil graag een vriend en hij wil weg uit de instelling waar hij woont. Zo bezien zou men kunnen stellen dat Georges een *desire-creature* is. (Zizek 1992) Hij wordt gedreven door een verlangen naar iets dat hij mist.

Psychoanalytici zouden zeggen dat hij lijdt aan het Oedipuscomplex omdat hij zijn overleden moeder nooit heeft kunnen loslaten en niet de staat van volwassenheid heeft kunnen bereiken door het vinden van een andere vrouw, die als vervanging voor de gevoelens voor zijn moeder kan dienen. (Freud. Vert Strachey 1953) In de diegese probeert hij wel een vrouw te vinden, maar zijn maatschappelijke positie (downsyndroom) verhindert dat. Alle vrouwen (inclusief zijn zus) wijzen hem af en degene die wel een relatie met hem wil, Nathalie, mag van haar ouders geen relatie met hem aangaan, omdat zij ook gehandicapt is en daarom niet in staat wordt geacht om te gaan met de gevolgen ervan. Georges heeft in de film geen vader. Die zien we niet en er wordt nooit over hem gesproken. Je zou kunnen zeggen dat Georges in de vriendschap met Harry vervanging zoekt voor de vader.

Georges wordt telkens afgewezen en alleen gelaten, het lukt hem niet geborgenheid te vinden of om de ongewenste situatie te veranderen. Hij begrijpt dat mensen hem altijd als ‘de Ander’ zullen beschouwen en dat dat in de maatschappij een probleem is. Daarom besluit hij een einde aan zijn leven te maken. Hij wil naar degene die echt van hem houdt: zijn overleden moeder.

### **Sociaal:**

Georges heeft het syndroom van Down. Hij woont in een instelling samen met andere mensen die ook Down hebben. Hij mag daar niet weg. In die zin heeft hij een marginale positie in de maatschappij; hij werkt niet, mag geen eigen beslissing nemen over waar hij woont of hoe hij leeft (ondanks zijn volwassen leeftijd). Er wordt niet geluisterd naar zijn bezwaren of suggesties. Georges heeft weinig status. Dat is te zien aan de afwijzende houding en het gedrag van de ‘normale’ mensen die hij tegenkomt. Georges beschouwt zichzelf als gelijkwaardig aan ‘normale’ medeburgers. Hij laat zich in zijn gedrag niet beperken door schaamte, de manier waarop andere mensen over dat gedrag oordelen of door de problemen die zijn doen en laten veroorzaken. Het gedrag van Georges is niet altijd overeenkomstig de maatschappelijke norm; toch laat hij zich niet er niet van weerhouden om zijn eigen doelen na te streven. Deze houding is overeenkomstig het verzet van de mannen in *Aaltra* (De Kervern/Deléphine, 2004, BE), die een soort anarchisme tentoonspreiden tegen de houding die de maatschappij inneemt bij invaliditeit. Dit levert Georges echter wel de nodige teleurstellingen en frustraties op.

Georges kan het best getypeerd worden als ‘gehandicapte mongool’; zo wordt hij ook vaak behandeld. Echter, hij beschouwt zichzelf niet als gehandicapt.

### ***Op het niveau van de film:***

#### ***What You See Is What You Get (WYSIWYG)??***

Het personage Georges in *Le huitième Jour* lijkt op het eerste gezicht opgebouwd via het klassieke WYSIWYG principe. (Chatman, 1978) Georges is gehandicapt en gedraagt zich dus afwijkend. Zijn handicap is in de film niet zomaar een integrale eigenschap van de mens Georges, die er verder in de film weinig toe doet, maar is de

sleutel van het verhaal en de aanjager daarvan. De handicap is de causaliteit voor veel gebeurtenissen en handelingen in de film. Zij zijn direct, of indirect, een gevolg van de aanwezigheid van de handicap. Toch voldoet de constructie van het personage niet geheel aan het klassieke model. Niet al het gedrag en de handelingen van Georges zijn voor de kijker een logisch gevolg van zijn voorkomen. Zeker, Georges gedraagt zich op momenten niet volgens de norm en vertoont voor de kijker onnavolgbaar gedrag: hij doet een leeuw na in de schoenenwinkel als hij zijn zin niet krijgt. En als hij voor het eerst bij Harry in de auto zit, doet hij alsof hij hem niet verstaat. De kijker voert dit logischerwijs terug op de handicap. George voldoet in eerste instantie aan het vertrouwde beeld van de afwijkende mongool.

Maar George heeft ook ander (tegenstrijdig) gedrag, waardoor de kijker uiteindelijk zijn oordeel over hem zal moeten bijstellen. Zo maakt George bijvoorbeeld met zijn vriendinnetje Nathalie spitsvondige grapjes. Hij zegt: 'Maar ik wil niet naar bed met een directeur' (in scène 47<sup>11</sup>). Hij is slim genoeg om een plan uit te broeden voor de verjaardag van Julie, de dochter van Harry. Georges kan Harry om de tuin leiden als hij zelfmoord wil plegen en hij neemt vervolgens tijdens de zelfmoord bewust de chocolade waarvoor hij een fatale allergie heeft. Georges bezit dus wel enige intelligentie.



Afb.6. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Georges eet doelbewust chocolade (01.40.47)

---

<sup>11</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Le huitième Jour* (Jaco van Dormael, 1996, BE): 01.27.25

Ook kan de kijker door negen scènes, onder andere tijdens zijn introductie in de film, die op het niveau van de *interne focalisatie* (zowel *depth* als *surface*) plaatsvinden, zich goed inleven in de belevingswereld van Georges. (Branigan 1992) We belanden als kijker een aantal keren in de vrolijke en vertederende fantasieën van Georges; we zitten op die momenten als het ware in zijn hoofd. We zien in scène 45 hoe Georges als Mongoolse krijgsheer te paard zijn liefde meeneemt en hoe trots hij op zichzelf is.<sup>12</sup> Zo gaat de kijker langzaam begrijpen dat Georges niet willekeurig vreemd gedrag vertoont, maar dat hij een geheel eigen logica heeft waaruit dat gedrag voortkomt. Daardoor blijkt Georges minder gek te zijn dan we in het begin van de film dachten. Voor de volledigheid dient gemeld te worden dat de meest voorkomende *levels of narration* in *Le huitième Jour*, die van de *implied diegetic narrator* en *on focalized narration* zijn. (Branigan 1992)

De toeschouwer en ook het personage Harry komen zelfs tot het inzicht, dat die specifieke logica van Georges ook waardevolle aspecten heeft. We zien hoe intens Georges kan genieten van alle elementen om zich heen. Hij houdt zijn hand in de lucht om de wind te voelen, luistert naar de vogeltjes, bekijkt de miertjes en rent niet weg als het gaat regenen. Hij is één met alle elementen. Georges is voor ons als kijker vertederend en dat wekt *alignment* en later *allegiance* op. (Smith 1994)

### **Intertextualiteit**

*Le huitième Jour* bevat regelrechte verwijzingen naar het scheppingsverhaal uit de bijbel. In de openingsscène horen we Georges zijn eigen versie van het scheppingsverhaal vertellen. Hij voegt er nog een achtste dag aan toe waarin God mensen schiep zoals hijzelf. We zien hem tijdens zijn dagelijks leven in de instelling. We maken kennis met zijn medebewoners, die ons vertellen dat er vlinders in allerlei verschillende kleuren en vormen zijn. Dit interpreteer ik als een verwijzing naar de natuurlijkheid van een grote diversiteit van levende wezens (schepsels) op aarde. Daarnaast is er nog een aantal andere momenten en structuren in de film die analogie vertonen met bijbelse verhalen. Georges loopt bijvoorbeeld over het water in het

---

<sup>12</sup>idem noot 1: 01.24.15

zwembad in de achtertuin van Harry (scène15)<sup>13</sup>. De kijker accepteert dit en vindt de handeling in eerste instantie aannemelijk, omdat ze al op de hoogte is van de grote fantasie van Georges.



Afb.7. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Georges loopt over water (00.30.31)

Bij nadere beschouwing ontstaat er toch twijfel over de vraag of het echt alleen in Georges fantasie is dat hij over water loopt. Want Harry kijkt immers hoogst verbaasd toe en controleert of er wel echt water in het bad zit. Er blijkt een zeil over het water in het bad te zitten. Georges ziet dat, Harry niet in eerste instantie, want die gebruikt zijn zintuigen op de automatische piloot. Deze scène in de film zou opgevat kunnen worden als een verwijzing naar Jezus die over water liep. Maar wat wil de film daar dan mee zeggen?

---

<sup>13</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Le huitième Jour* (Jaco van Dormael, 1996, BE):00.30.31

## **Verlosser**

In de film *Le Huitième Jour* verandert de levensstijl van Harry compleet doordat hij Georges ontmoet. Hij leert weer genieten van het leven en herstelt de band met zijn dochters. Harry kruipt uit een diep dal en past zijn leven compleet aan. Je zou uit alle intertekstuele aanwijzingen op kunnen maken dat Georges de verlosser van Harry is; dit is wederom een vingerwijzing naar de bijbel.

Tevens danst Georges na het verlies van Nathalie voor een etalage vol met televisiebeelden waarop hij zelf te zien is, op het nummer '*Jesus he Knows me*' van de band Genesis. De televisieschermen vertonen een overeenkomst met het gebruik van televisieschermen in de gelijknamige clip van Genesis. (1991) Het nummer '*Jesus he Knows me*' gaat over egoïsme, de oppervlakkigheid van de samenleving en desinteresse in elkaar.

Hierin zie ik een duidelijk statement van de maker over de positie in de maatschappij van mensen zoals George.

## **Vormgeving van het personage**

Een aantal keer wordt benadrukt dat Georges geniet van de natuurlijke elementen om zich heen: hij steekt een arm uit het raam om de wind te voelen, strijkt over het gras, en volgt pijlen op de weg en aan de muur in het tehuis door een soort strip-achtig geluid te maken. Deze momenten benadrukken hoe Georges in het leven staat. Als Georges geëmotioneerd is krimpt hij in elkaar en duwt hij zijn gezicht in zijn handen, laat zich op de grond vallen, schreeuwt en draait zijn ogen weg. Opvallend aan zijn gezicht zijn zijn spleetogen.

Georges spreekt niet in volzinnen en articuleert niet goed.

## **Perfect fit?**

Georges is een personage met het syndroom van Down. De acteur die Georges vertolkt is Pascal Duquenne. Hij heeft ook het syndroom van Down. In die zin is er dus qua uiterlijk sprake van een *perfect fit*. Duquenne speelde in meerdere films van Jaco van Dormael en ontving (samen met Daniel Auteuil) voor zijn rol in *Le huitième*

*Jour* de prijs voor de beste acteur op het filmfestival van Cannes in 1996.

## De receptie

### Betrokkenheid bij het personage: Murray Smith en Branigan

Tijdens de introductiescène van de *Le huitième Jour* maakt de kijker voor het eerst kennis met Georges. Vanzelfsprekend voelen we *recognition*, herkenning als mens. (Smith 1994) We zien ook direct dat Georges wel een beetje anders is dan wij, omdat aan zijn uiterlijk te zien is dat hij een handicap heeft. We duiken gelijk in zijn fantasievolle wereld (*internal focalisation*). (Branigan 1992) Daardoor maken we op een intieme manier kennis met Georges en voelen al snel sympathie voor hem. Er ontstaat al tijdens de eerste scène een gevoel van *alignement* met Georges. In de scènes waarin Georges kennis maakt met Harry (scènes 12, 15, 16 en 17<sup>14</sup>) neemt de *alignement* weer iets af, omdat Georges zich lastig gedraagt en wij als kijker hem nog niet helemaal kunnen inschatten. Wij ergeren ons een beetje aan hem, en hebben medelijden met Harry die door Georges telkens in de problemen komt. Toch vergeven we Georges telkens zijn gedrag, omdat we weten dat hij een handicap heeft. En we voelen al snel weer *alignment* met hem, omdat wij ervan getuige zijn hoe hij telkens wordt afgewezen en buiten wordt gesloten. Later, als we zien hoe hij zijn best doet om Harry te troosten (scène 31<sup>15</sup>), een plan op touw zet om hem met zijn dochters te verenigen en zichzelf wegcijfert, voelen we volledige *allegiance*.

---

<sup>14</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Le huitième Jour* (Jaco van Dormael, 1996, BE). Sc.12,tijd: 00.24.32- sc 15, tijd: 00.30.31- sc 16, tijd: 00.32.56- sc 17, tijd:00.34.05

<sup>15</sup> Idem noot 4: sc 31, tijd: 01.06.00



### 2.2.2 Buurman 1 en Buurman 2 (Aaltra, De Kervern/Deléphine, BE, 2004)

#### Algemene kenmerken op het niveau van de diegese.

**Buurman 1:** Is van het mannelijke geslacht. Hij heeft een westers uiterlijk en is blank. In de eerste acte verliest hij zijn baan. Buurman 1 is rond de 40 jaar oud. Hij draagt nette pakken met stropdas en heeft een klassieke haardracht; kort met zijnscheiding. De man draagt vaak zonnebrillen. Zijn hobby is motorrijden en naar motorrally's gaan. Hij is tener. Lijkt heel verveeld, omdat hij vaak een frons op het gelaat heeft. Buurman 1 werkt zogenaamd thuis voor zijn baas, maar lanterfantert en wordt daarom ontslagen. Zijn vrouw wil graag zwanger worden, maar de man leeft totaal langs haar heen. Hij weet niet eens zeker of zij wel of niet zwanger is. Het stel praat nauwelijks met elkaar, geeft geen blijk van wederzijdse genegenheid. Buurman 1 staat al tijden op voet van oorlog met zijn buurman en treitert deze door met de motor over zijn terrein te racen. Hij ergert zich verschrikkelijk aan zijn buurman en lijkt ongelukkig. Hij gedraagt zich als een schoft. In de tweede acte zit Buurman 1 in een rolstoel en draagt een halskraag.

**Buurman 2:** Is boer en ziet er onverzorgd uit. Ook Buurman 2 heeft een West-Europees uiterlijk, maar hij is stevig van postuur. Heeft lang haar en een baard. Draagt een slobberbroek en daarboven een wit hemd. Spreekt weinig, ligt 's middags verveeld op bed en zit te niksen op zijn tractor, tot ergernis van zijn collega. Het lijkt Buurman 2 allemaal weinig te kunnen schelen. Hij ziet er mismoedig uit. Dat heeft vermoedelijk te maken met de afgesneden strop die aan de boom in zijn achtertuin hangt en waaronder hij een bloemetje heeft neergelegd. Zou zijn vrouw zelfmoord hebben gepleegd? Hij treitert zijn buurman als deze over het bosje bloemen onder de boom rijdt. Buurman 1 toont weinig gezichtsuitdrukking, behalve dat hij er verveeld uitziet. Gedraagt zich onbeschoft. Buurman 1 gebruikt in de tweede acte van *Aaltra* een rolstoel.

## Motieven Buurman 1 en 2:

In de eerste acte van de film *Aaltra* handelen de buurmannen vooral uit verveling, frustratie en ontevredenheid. Die verveling uit zich in het niks doen: terwijl Buurman 1 zogenaamd thuis werkt, drinkt hij en houdt hij zich bezig met zijn motoren. Buurman 2 staart voor zich uit op de tractor terwijl hij naar muziek luistert. Ze zijn duidelijk allebei niet erg tevreden met het leven dat zij leiden en uit frustratie daarover ontstaat de vete tussen hen.

In het tweede deel (acte 2)<sup>16</sup> van de film wordt het handelen van de mannen niet meer gedreven door verveling en onvrede met het leven dat zij leiden, maar vooral door wraakgevoelens over het feit dat zij gehandicapt zijn geraakt. Daarbij speelt ook het opportunisme waarmee beide karakters behept zijn, een rol. Ze willen een grote schadevergoeding eisen van de veroorzaker van hun invaliditeit: het landbouwbedrijf Aaltra in Finland. Thuis hebben ze niets meer te zoeken. Buurman 1 is in de steek gelaten door zijn vrouw en door zijn werkgever ontslagen. Buurman 2 kan door zijn handicap zijn werk als boer niet meer uitoefenen, en was sowieso al alleen. Dus besluiten ze (onafhankelijk van elkaar, en niet gehinderd door hun handicap) op pad te gaan. Daarmee leren we direct een nieuwe eigenschap van de buurmannen kennen. Blijkbaar beschikken ze over veel doorzettingsvermogen als het gaat om hun eigenbelang. Na het verliezen van hun identiteitspapieren, waardoor ze niet meer met de trein kunnen reizen, besluiten ze dan maar per rolstoel naar Finland te gaan. Ze hebben niets meer te verliezen en hoeven niets meer waar te maken. Het kan de twee mannen niet schelen hoe andere mensen over hen denken; ze doen waar ze zin in hebben.

---

<sup>16</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Aaltra* (De Kernvern/Deléphine, BE, 2004): 00.13.40



Afb. 8. De Kernvern/Deléphine. *Aaltra*. In de rolstoel naar Finland (00.13.40)

Ik beschouw de twee hoofdpersonen in de film *Aaltra* als *drive creatures*, omdat zij niet gedreven worden door een verlangen of een gemis, maar juist omdat ze iets willen bereiken: ze willen rijk worden en hun gram halen voor hun invaliditeit. (Zizek 1992) Na het verkrijgen van de handicap, verandert het doel van de buurmannen, niet hun karakter. Het blijven onbeleefde, egoïstische mannen die vooral handelen uit eigenbelang.

### **Stereotypen**

In dit opzicht voldoen de twee buurmannen niet aan de stereotiepe beeldvorming over gehandicapten. Ja, ze zijn hulpbehoevend, maar lijken zich daar in hun handelen en hun gedrag niets van aan te trekken. Ze blijven onbeschoft gedrag vertonen en maken misbruik van de behulpzaamheid van de mensen die ze op hun reis tegenkomen. Bij een Duits gezin waar de twee buurmannen hun elektrische rolstoel (gestolen van een bejaarde man) mogen opladen, eten ze de hele koelkast leeg. Bij een ander gezin, waarvan ze een lift krijgen, drinken de mannen de drankvoorraad op. (afb. 9) Ze tarten hun weldoeners tot het uiterste en het kan ze niks schelen. De buurmannen

hebben er op gegeven moment (scène 68)<sup>17</sup> de grootste lol in als zij een automatische motor stelen van een Engelsman die uit medelijden met de twee gehandicapten Buurman 1 een ritje laat maken. Zo nu en dan hebben de buurmannen wel praktische problemen omdat ze in een rolstoel zitten, maar in hun doen en laten lijkt dat ze niet in de weg te zitten. Het doel wordt nagestreefd, gehandicapt of niet.



Afb. 9. De Kernvern/Deléphine. *Aaltra*. Drankvoorraad gaat op (00.46.47).

### **Intertekstualiteit**

De film *Aaltra* en de personages vertonen intertekstualiteit met de historische figuren Albert Libertad (1875-1908) en naar mijn inzien ook met de legende van Don Quichot, die ten strijde trok tegen de windmolens.

In scène 39 (zie scènebeschrijving) worden de invalide buurmannen door een ouder echtpaar over een markt gereden. De oude man van het stel verteld aan Buurman 2 over de anarchist Albert Libertad<sup>18</sup> het volgende: “Vermetel en onversaagd, jongen. Denk maar aan Albert Libertad, die ten tijde van de *belle époque* een invalide schandaalschopper was die alles voortdurend op stelten zette. Met zijn krukken bestormde hij politieke bijeenkomsten van elke signatuur. Hij klom op het podium,

---

<sup>17</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Aaltra* (De Kervern/Deléphine, BE, 2004):00.24.55

<sup>18</sup> Kijk voor meer informatie over Albert Libertad op:  
<http://www.marxists.org/glossary/people/l/i.htm#libertad>

zette zich op zijn achterste en verbrijzelde met zijn stokken de benen van de onverlaten die hem wilden verwijderen. Soldaten zette hij aan tot desertie. Hij zong in de straten en in werkplaatsen: ‘Staking van de nutteloze handelingen!’ Hij stak identiteitskaarten in de fik als hij die in handen kreeg. Hij viel kerken binnen. Tijdens de mis schold hij de priester uit voor schoft en geknielde gelovigen voor arme kalveren. Hij vernielde begraafplaatsen en ging tekeer over het ontzag voor de dood en de cultus rondom de kadavers. Hij stak de draak met kleinburgerlijke echtelieden door met nonnen te gaan samenwonen. Leve Albert Libertad!”

Ik heb het idee dat de makers van de film *Aaltra* zich hebben laten inspireren door Libertad bij het vormgeven van de twee hoofdpersonages van de film. De personages trekken zich net als de anarchist niets aan van de heersende culturele en maatschappelijke orde, hoewel zij een handicap hebben. Zij verzetten zich ertegen.

Don Quichot van La Mancha is een verhaal van schrijver De Cervantès Saavedra (1863) over een edelman die door het lezen van ridderromans in de waan raakt dat hij zelf een dolende ridder is die het kwaad in de wereld moet uitroeien. Hij trekt er met zijn schildknaap Sancho Panza op uit en beleeft talloze ingebeelde avonturen, waaronder de strijd tegen de windmolens.

Tegenwoordig verwijst de naam Don Quichot naar iemand die zichzelf belachelijk maakt door ingebeelde heldendaden. Ik zag analogie met dit verhaal in scène 58, waarin de twee buurmannen met hun rolstoelen over een dijk een aantal windmolens tegemoet rijden. Zie onderstaande afbeelding. De twee mannen maken zichzelf tijdens hun hachelijke onderneming lichtelijk belachelijk.



Afb.10 De Kervern / Deléphine. *Aaltra*. De mannen en de windmolens (00.51.17).

Ik zie scène 58 (scènebeschrijving *Aaltra:00.51.17*) als een signaal van de maker dat we het verhaal van de film *Aaltra* met een tikkeltje ironie mogen bekijken. Dit geeft ons de gelegenheid om te lachen om het beschamende gedrag van de buurmannen, en meer nog om het soms stuitende gedrag van de mensen die zij op hun reis tegenkomen.

### **De focalisatie en verbondenheid**

De karakters van de personages in de film lijken vrij gelijkmatig te zijn en niet veel ontwikkeling door te maken. Aan het begin zijn de personages net zo ongeïnteresseerd en nors als aan het einde van de film. Wat wel veranderd is, is de relatie tussen de twee buurmannen. Zij zijn in de eerste acte van *Aaltra* elkaars vijanden, en in de laatste scène bestaat er geen twijfel meer over hun vriendschap. Ook lijken ze in de loop van de film steeds meer te accepteren dat ze in een rolstoel zitten. Hoewel de vraag naar de acceptatie eigenlijk in de hele film niet een hele grote rol lijkt te spelen, zie je in de eindscène dat ze de handicap nog meer op de koop toe nemen als ze door hun gezamenlijke vijand een baan en een slok drank krijgen aangeboden.

Omdat de twee personages *flat characters* zijn, (Chatman 1978) met weinig ontwikkeling, en de meeste scènes op het niveau van *implied narrator* en de *non focalized narration* blijven steken, zou het aannemelijk zijn dat er weinig binding ontstaat tussen het personage en de kijkers. (Branigan 1992) Toch wordt het nergens saai en leven we op een gegeven moment toch met ze mee, hoe brutaal zij zich ook gedragen. Dit komt ten eerste, doordat wij ons allemaal wel kunnen voorstellen dat het niet prettig is om in een rolstoel te belanden. Als we zien hoe de twee ruwe bolsters stiekem liggen te huilen in hun bed, gaan we toch sympathie voor de twee onbehouwen mannen voelen. Dit gevoel van sympathie wordt in de loop van de film alleen maar versterkt doordat de kijker niet alleen getuige is van het slechte gedrag van de twee buurmannen maar ook doordat hij keer op keer wordt geconfronteerd met de afwijzende houding van de tegenspelers van Buurman 1 en Buurman 2. Dat begint bijvoorbeeld al bij scène 13 (00.13.40), de eerste scène waar de buurmannen gehandicapt zijn en waarin de verpleegster niet serieus ingaat op de vraag van Buurman 2 om een andere kamer. En in scène 21 (00.17.51), waarin de behandelend arts geen enkele interesse meer toont in zijn patiënten, omdat ze uitbehandeld zijn en niet meer zullen genezen.

In scène 33 (00.29.06) komt de ontoegankelijkheid van de samenleving goed naar voren als blijkt dat de buurmannen niet mee kunnen met de trein omdat zij als rolstoeler 24 uur van tevoren hadden moeten reserveren. En als Buurman 1 in scène 49 (00.40.05) tijdens het bezoeken van een motorrally een man verbetert, wordt hij door deze man direct uitgescholden en bespot om zijn handicap. En ook nog eens in de scène daarna, als zij worden weggestuurd bij het erepodium door de motorcrossster Joël Robert, omdat zij als rolstoelers de ‘droom’ van de bezoekers zouden verstoren. (00.42.42)<sup>19</sup>

Daarnaast boezemt de reis die de mannen maken ook ontzag in. De mannen zijn meelijwekkend, maar gedragen zich niet zielig. Dat geeft de benodigde lichtheid om met hen te sympathiseren. Daardoor krijgen we toch een morele binding met de personages en voelen we uiteindelijk *allegiance en alignement* voor Buurman 1 en 2. (Smith 1994)

---

<sup>19</sup>Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Aaltra* (De Kervern / Deléphine, 2004, BE)

### 2.2.3 Ruben. (*Blind*, Tamar van den Dop, 2007, NL)

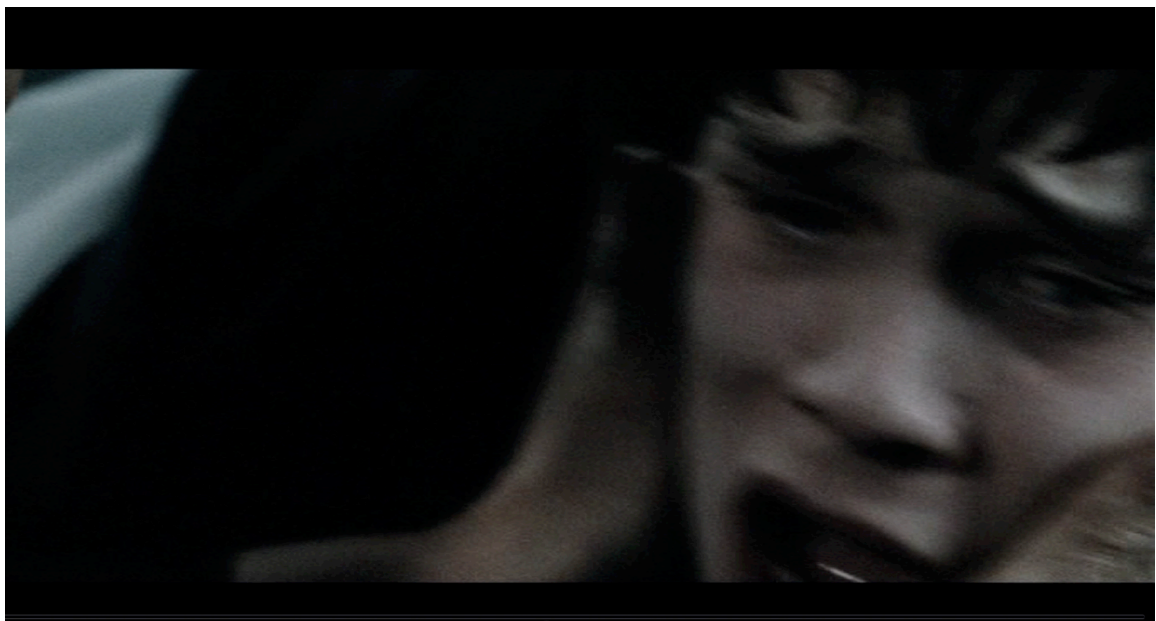
#### De algemene kenmerken op het niveau van de film

##### Visueel:

Ruben is een tengere, bleke jongen. Hij heeft een westers uiterlijk, donker haar en is begin twintig. Ruben draagt donkere kleding, met uitzondering van een witte blouse. Over de blouse meestal een donkere gilet. Ruben besteedt niet overdreven veel aandacht aan zijn uiterlijk, maar ziet er ook niet onverzorgd uit.

##### Psychologisch:

Ruben is driftig van karakter en komt op de kijker nogal gefrustreerd over. Hij kan enorm boos worden als hij met zijn blindheid wordt geconfronteerd. Dan ontsteekt hij in razernij, is hij agressief en raakt in paniek.



Afb. 11. Tamar van den Dop. *Blind*. Ruben schreeuwt: 'Niet kijken!' (00.01.00).

Ruben is fantasievol en kan helemaal op gaan in dagdromen. Dat is zijn manier om dingen te visualiseren die hij niet kan zien. Om dingen te kunnen 'zien', gebruikt hij



zijn reuk en tastzin. In de eerste acte (scène 1 t/m 16: 00.00.30- 00.16.57)<sup>20</sup> van *Blind* komen Rubens handelingen voort uit zijn frustratie over zijn handicap. Zo kunnen bijna al zijn handelingen worden gemotiveerd. In het tweede deel van de film is het motief van Ruben anders: zijn voornaamste drijfveer is het verlangen naar en terugkrijgen van Marie. Hij wil dat zó graag, dat hij het er zelfs voor over heeft om opnieuw blind te worden. Een ander motief is dat Ruben, hoewel hij er erg naar verlangde, zich maar moeilijk een houding weet te geven als ziende persoon. Hij verlangt sterkt terug naar de tijd dat hij blind was.

### **Sociaal:**

Ruben heeft niet veel status, maar het beetje status dat hij heeft ontleent hij aan het welgestelde milieu waartoe hij behoort. Hij is gehandicapt en volledig afhankelijk van de zorg van anderen. Hij leidt daardoor een teruggetrokken leven en staat zodoende buiten de maatschappij. Hij wil in het eerste deel van de film ook niks met de buitenwereld te maken hebben. Hij houdt letterlijk de gordijnen dicht. Hij heeft alleen herinneringen aan de wereld, uit de tijd dat hij nog wel kon zien. In het tweede deel van de film maakt Ruben wel kennis met de wereld en het lukt hem na een slechte start zich staande te houden, zonder hulp van anderen. Hij reist de wereld rond, zonder zijn moeder, die is overleden. Toch verkiest hij uiteindelijk weer het isolement van de blindheid.

### **Stereotypen**

Qua kenmerken past Ruben binnen de groep van de gehandicapten. Hij is blind en heeft daardoor een beperking. Ik durf te zeggen dat het personage Ruben in de film *Blind* op een conservatieve manier wordt vormgegeven. Zijn handicap is de sleutel tot de verwickelingen in de verhaallijn. Eigenlijk wordt iedere gebeurtenis in het leven van het personage beïnvloed door de handicap, of komt ze daar uit voort. Rubens blindheid is geen integraal onderdeel van zijn leven, zoals bijvoorbeeld zijn bruine haar dat wel is. De handicap is het verhaal. Zonder handicap was er geen film, geen het verhaal geweest, in mijn ogen. Alsof de handicap het enige is dat het leven van de

---

<sup>20</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Blind* (Tamar van den Dop, 2007,NL)

gehandicapte definieert. Hierdoor wordt het blinde personage op een stereotiepe manier in beeld gebracht. Ook brengt de film Rubens blindheid op de gebruikelijke manier (net zoals in veel andere films) in beeld. Terwijl het thema van de film het wel of niet kunnen zien is, of het gezien willen worden, legt de film in de plot de nadruk op de handeling; sterke reuk, tastzin en het gehoor van Ruben. Dit gebeurt door letterlijke handelingen: het voelen van de littekens van Marie, het ruiken aan haar haren en het luisteren naar haar stem. Ook gebeurt dit via de nadruk op Ruben's kleurrijke fantasie en afkeer van licht in de eerste acte van de film, en door de vormgeving via onder andere overbelichting van het beeld.



Afb.12. Tamar van den Dop. *Blind*. Ruben betast Marie's gezicht. (00.23.39).

### **Op het niveau van de film**

De scènes waarin het personage Ruben een rol speelt, vinden bijna allemaal plaats op het niveau van de *implied narrator* en de *nonfocalized narration*. (Branigan 1992) We zien gebeurtenissen en handelingen weliswaar enigszins vanuit het perspectief van het personage, maar op deze niveaus komen we niet echt in zijn hoofd; we krijgen geen inzicht in zijn psychische binnenwereld. Echter in een aantal scènes (onder andere 14 en 19)<sup>21</sup>, zoals ik hierboven al aanstipte, komen we wel terecht in de fantasie en in de

---

<sup>21</sup> Zie scènebeschrijving *Blind* (Van den Dop, 2007, NL): 00.13.41 en 00.19.18

belevingswereld van Ruben. Dit zien we aan de helle kleuren en absurde beelden (giraffe in de tuin) en vertekening van het beeld. Ook kunnen we het horen aan de mystieke sprookjesachtige muziekjes die in deze scènes te horen zijn. In de fantasiebeelden ligt zeer sterk de nadruk op de esthetiek van het beeld. Hierdoor wordt naar mijn mening te veel de vormgeving in plaats van de innerlijke belevingswereld van het personage benadrukt. Dit verklaart misschien waarom ik als kijker niet echt met Ruben kan meevoelen. Ik bleef telkens op afstand.

Wellicht is er nog een andere verklaring voor het feit dat ik mij als kijker gedurende de film bewust bleef van de afstand tussen mij en de tekst. De handelingen van de personages zijn in de film *Blind* niet erg aannemelijk, omdat ik als kijker het gevoel heb de personages en hun motivatie niet echt te kennen. De handelingen van het personage zijn allemaal voorspelbaar en niet echt verrassend.

Vanaf het moment dat de kijkers in het begin van de film met Ruben hebben kennisgemaakt, is de vaste leidraad zijn blindheid en zijn liefde voor Marie. Ruben brengt de kijker geen enkele keer in verwarring door zijn handelingen of zet ons aan het denken door een onverwachte reactie. Het is *What You See Is What You Get* (Chatman 1978) dat de klok slaat. De handelingen van het personage Ruben hebben de eenduidigheid van een sprookje. Net als het in sprookje dat de inspiratiebron was voor *Blind: De Sneeuwkoningin* van Hans Christian Andersen. (1976) In de eerste acte voelen we niet meer dan *recognition* voor Ruben, en zelfs een soort afkeer. (Smith 1994) Hij vertoont afstotend gedrag; we voelen geen enkele empathie of sympathie. Later in de film heeft het personage ook zachte, aantrekkelijke karaktertrekken en voelen we *alignement* met hem. We herkennen allemaal het gevoel van liefdesverdriet dat hij heeft en leven met hem mee vanwege zijn blindheid en hulpeloosheid, maar het wordt nooit *alegiance*. We voelen als kijker simpelweg te weinig sympathie voor Ruben. Hij blijft een sprookjesfiguur, dat is opgebouwd volgens een standaard stramien, en begrijpen helemaal niet waarom hij zo dol is op Marie, een ander personage uit de film voor wie we erg weinig begrip hebben opgebouwd. Daarom accepteren we het gevoelsmatig al helemaal niet dat hij zijn genezen ogen opnieuw blind maakt voor Marie.

#### 2.2.4 Marie (*Blind*, Tamar van den Dop, NL, 2007)

##### Algemene kenmerken op het niveau van de diegese.

##### Visueel:

De naam is Marie. Marie heeft geen achternaam. Marie is een vrouw met een leeftijd van halverwege de 30 jaar. Voor zover we kunnen inschatten aan de hand van haar uiterlijk, is Marie van West-Europese afkomst, zij spreekt Nederlands. Marie is een lange slanke vrouw, met een zeer bleke huidskleur. Haar haar is lang, wit en meestal opgestoken met een paar strengen los. Afgaande op deze kenmerken kan de conclusie getrokken worden dat Marie Albino is. Marie ziet er een beetje uit als een sprookjesfiguur. Ze draagt lange rokken, blouses en een allesverhullende cape met capuchon waarachter zij ook haar gezicht schuil houdt als zij over straat loopt. Zij probeert zo onopvallend mogelijk te zijn. Haar kleding is overwegend grijs en wit van kleur. Marie heeft littekens op haar gezicht en handen. Marie heeft een spits gezicht en een ontoegankelijke uitdrukking die varieert van nors tot angstig. Zij is niet gehuwd. Marie is verzot op boeken en houdt van lezen. De verhalen die zij leest zijn een substituuut voor het leven. Leven wil Marie wel, maar ze durft het niet.



Afb.13. Tamar van den Dop. *Blind*. Boeken als substituuut voor het leven (00.16.57).

### **Psychologisch:**

Marie is erg gesloten en houdt iedereen op afstand. Zij is in het bijzijn van anderen niet spraakzaam. Zij lijdt een teruggetrokken leven. Uit het gedrag van Marie blijkt dat zij zich schaamt voor haar uiterlijk. Ze verstopt zich onder haar mantel als zij de straat op gaat en durft niet naar zichzelf te kijken in de spiegel. Daarnaast wil zij niet dat haar geliefde (Ruben) haar kan zien. Uit flashbacks en flarden voice-over begrijpen wij dat Marie de diepe schaamte over haar voorkomen heeft opgelopen tijdens haar jeugd. Zij heeft een jeugdtrauma omdat haar moeder telkens tegen haar gezegd heeft dat zij lelijk is. De moeder van Marie kon niet begrijpen dat zij zo'n lelijk kind kon baren. Uit een volgende voice-over (scène 15, tijd: 00.15.50) begrijp ik dat Marie door haar moeder door een spiegel is geduwd en daaraan haar littekens heeft overgehouden.



Afb.14. Tamar van den Dop. *Blind*. Marie wil niet gezien worden (00.15.50).

Marie is bang dat zij Ruben zal verliezen als zij hem onder ogen komt. Ze is bang dat zij te lelijk is en bij haar weg zal gaan. Daarom komt het Marie wel goed uit dat Ruben blind is en haar niet kan bekijken. Bij hem hoeft ze niet bang te zijn gezien te worden en kan ze zonder angst met hem een relatie aangaan. Marie heeft er dus baat bij dat Ruben's situatie niet verandert. Marie wil dat Ruben blind blijft. Als dat niet zo is, verbreekt zij de relatie. Zij durft niet uit haar vertrouwde positie (die van

onzichtbare en buitenstaander) te stapen om haar relatie met Ruben een kans te geven. Zij oefent zoveel druk uit om de situatie hetzelfde te houden dat zij Ruben er uiteindelijk toe drijft zijn gezezen ogen uit te steken, zodat hij zijn gezichtvermogen weer verliest. Ik ben van mening dat Marie een *drive-creature* is, omdat zij er alles aan doet om haar situatie niet te laten veranderen. (Zizek 1992) Zij voelt zich alleen veilig als zij niet gezien wordt en wil niet over haar complexen heenstappen. Zij wordt gedreven door haar eigen wil, en niet zozeer door een verlangen.

## **De Psychoanalyse**

Vanuit een psychoanalytische invalshoek zou je kunnen beargumenteren dat het personage Marie buiten de maatschappij staat (als straf) omdat zij niet past binnen de natuurlijke orde in de maatschappij. (Mulvey 1975) Zij voldoet niet aan het traditionele, paternalistische idee van de vrouw en haar plaats binnen het huwelijk, want Marie is niet getrouwd en heeft geen gezin. Als we kijken vanuit de feministische psychoanalytische visie, zou je ook kunnen zeggen dat Marie, omdat zij niet voldoet aan het heersende schoonheidsideaal van de vrouw, buitengesloten wordt. Zijzelf is dan ook verbitterd over haar uiterlijk en haar daaropvolgende uitsluiting uit de samenleving. Marie is slachtoffer van de maatschappelijke instituties en discoursen over schoonheid en de natuurlijke- en sociale orde.

Vanuit Foucaultiaansetheorieën valt zelfs te argumenteren dat de film *Blind* de heersende orde in stand helpt houden. Omdat film een culturele uiting is en bijdraagt aan het maatschappelijk discours over schoonheid, *disability*, en de positie van vrouwen. We zien in deze film wederom bevestigd dat vrouwen die anders zijn er niet bij horen. (Foucault 1988)

Daarnaast moeten we echter acht slaan op het onmiskenbare gegeven dat het personage Marie er blijk van geeft niets aan haar buitengesloten positie te willen doen. Ook dwingt zij haar geliefde zijn validiteit op te geven voor haar. Dus het is maar de vraag of je Marie in deze film wel kunt zien als slachtoffer van de geldende maatschappelijke normen.

Marie vindt de wereld en de mensheid een bedreiging. Zij is gewond om beschimpt en uitgelachen te worden. Zij wil niet meer deelnemen aan de maatschappij. Ze heeft weinig status als alleenstaande, afwijkende vrouw, maar zij lijkt daarin te berusten. Voor mij voldoet Marie aan het stereotiepe beeld van de gehandicapte vrouw in de klassieke film. Marie is verbitterd, maar wil ook niet los van de verbittering komen en anderen het licht in de ogen gunnen. Ze heeft iets weg van een heks. En daarmee komen we gelijk uit bij de intertekstualiteit van het personage.

### **Op het niveau van de film:**

#### **Intertextualiteit**

De schrijfster van het scenario (Tamar van den Dop) heeft zich voor het maken van de film *Blind* laten inspireren door het sprookje De Sneeuwkonigin van Hans Christian Andersen. (1844) Het sprookje gaat over wat er gebeurde met de spiegel van Sneeuwwitje. Iedereen die in de spiegel kijkt, ziet al het lelijks in de wereld. De spiegel brak in duizend stukken en kwam in het oog van een jongen terecht, waardoor zijn hart verkilde, zijn vriendinnetje in de steek liet en meeging met de sneeuwkonigin, die hem voor eeuwig bij zich wilde houden. Het vriendinnetje van de jongen blijft tijdenlang naar hem zoeken en uiteindelijk ontdooit zijn hart weer door de liefde van het meisje.

Ik denk dat het personage Marie het beste vergeleken kan worden met dat van de sneeuwkonigin in het sprookje van Andersen: zij wil net als de sneeuwkonigin de dingen houden zoals ze zijn. Marie kijkt in een gebarsten spiegel en vindt zichzelf lelijk als ze erin kijkt. Ook haar uiterlijk is wit als sneeuw. Ruben, het andere personage, vertoont intertekstualiteit met Kai de jongen in het sprookje, met de splinter in zijn oog. Want Ruben is blind en steekt aan het einde zijn ogen uit met een ijspegel. De film begint ook met exact dezelfde openingszin als het sprookje: 'Ziezo, nu beginnen we. Als we aan het eind van de geschiedenis zijn weten we meer dan wij nu weten.' Daarnaast leest Marie het sprookje van Andersen voor aan Ruben.

## Flat Character

Marie is opgebouwd als een klassiek personage; wij leren haar kennen als zonderling en teruggetrokken personage. En hoewel zij even opbloeit tijdens de relatie met Ruben, verandert het beeld dat wij als kijker van haar hebben (vanaf het begin van de film) niet veel in het verloop van de film. Ze blijft gesloten, weglopen en defensief. Het karakter maakt naar mijn gevoel geen enkele ontwikkeling door, of althans, ik voelde me als toeschouwer totaal niet betrokken bij het personage. Marie verraste me eigenlijk geen enkele keer. Het is bij dit personage echt: *What You See Is What You Get*. (Chatman 1978) Misschien komt deze geringe betrokkenheid ook wel door mijn voorkeur voor Nederlandse actrices: Reijn is niet mijn favoriet, maar ik denk dat de geringe empathie die de kijker voelt met het personage, óók te maken heeft met het niveau van de focalisatie in de film. De meeste scènes waarin het personage Marie voorkomt, vinden plaats op het niveau van de *implied narrator* en die van de *non focalized narration*. (Branigan 1992) De keren dat wij in haar hoofd en haar gevoelswereld worden toegelaten, gaat het om flashbacks van traumatische gebeurtenissen uit haar jeugd. Daardoor begrijpen we sommige beweegredenen van Marie beter. Maar door de beperking tot het jeugdtrauma krijgen we niet echt een goed beeld van Marie's gevoelens en hoe ze veranderen in de loop van de film. Geen enkele keer krijgen wij als kijker echt toegang tot de psyche van Marie. Wij blijven op afstand.

## Receptie en de hand van de maker

Deze afstand tot het gevoelsleven van het personage kan tevens voortkomen uit de overduidelijke stilistiek van de maker. Er ligt in *Blind* erg veel nadruk op de vormgeving van de film. Voor mijn gevoel leidt die nadruk af, en worden wij als kijker steeds gedwongen te kijken naar de vorm en niet naar de inhoud. Ook komen sommige handelingen van de personages geforceerd en niet aannemelijk over, omdat ze niet psychologisch onderbouwd zijn, maar gedicteerd worden door de onderliggende verhaallijn van het sprookje van Andersen: De Sneeuwkoninkin. Het gevoel van de kijker voor de personages gaat niet dieper dan *alignement*. (Smith 1994) Door dit alles hebben we een film met personages die zijn gemodelleerd naar



een sprookje (met een behoudende vorm) uit de 19de eeuw (een behoudende periode). Daarom kunnen we geen eigentijdse reactie op de handicap verwachten. De vraag rijst waarom de tegenwoordige auteur op dat oude materiaal teruggrijpt zonder er inhoudelijk (alleen maar formalistisch) iets aan te veranderen.

### **2.2.5 Jos (*Ooit*, Jaap van Heusden, 2008, NL)**

#### **De algemene kenmerken op het niveau van de diegese**

##### **Visueel / auditief:**

Jos is een westerse man van in de dertig zonder achternaam. Hij is goed gebouwd en draagt ouwelijke kleding. Hij beweegt zich een beetje houterig, heeft moeite met het zelfstandig uitvoeren van handelingen. Jos heeft zijn mond vaak een beetje openhangen en stikt tijdens het ademen vaak even, alsof hij kleine boertjes laat. Jos praat op een kinderlijke manier en nooit in volzinnen. Hij articuleert niet goed.

##### **Psychologisch:**

Jos is kinderlijk in zijn gedrag. Hij leeft volgens een vaste structuur, die zijn moeder hem aanreikt. Als het dagritme van Jos in de war raakt, reageert hij driftig en overstuurt. Jos schreeuwt dan en slaat met zijn hoofd tegen de muur. Jos kan niet alleen thuis zijn. Als dat toch gebeurt, raakt hij in paniek en roept om zijn moeder. Hij vult zijn dagen met tekenen en tochtjes op de pont; daar geniet hij erg van. Jos leeft volgens zijn eigen logica en rituelen. Een dode vogel moet bijvoorbeeld volgens hem terug naar de zee, net als later zijn overleden moeder (scène 18, tijd: 00.13.31 en scene 36, tijd: 00.35.56)<sup>22</sup>, los van de maatschappelijke conventie.

Jos' motief is het leven volgens een vast ritme, samen met zijn moeder. Het zelfde ritme moet steeds worden herhaald, zo houdt Jos zich in zijn eigen biotoop staande. In het licht van een psychoanalytische analyse zouden we ook kunnen concluderen dat

---

<sup>22</sup> Zie in de bijlage de scènebeschrijving van *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL)

Jos is blijven steken in het begin van de oedipale fase, de fase waarin het kind zich nog volledig richt op zijn moeder en in – platonische – eenheid met haar leeft. Hij heeft het verschil tussen hem en zijn moeder nooit ontdekt en voelt een diepe liefde voor haar. Hij is nooit volwassen geworden. Er ontbreekt in de film en in het leven van het personage Jos een man of enig ander personage (bijvoorbeeld een vader) die de symbiose tussen moeder en zoon kan doorbreken. In mijn ogen is Jos vooral een *desire-creature*. (Zizek 1992) Hij wordt gedreven door zijn primaire behoeften en verlangens. Anderzijds zien we dat Jos gedreven wordt door het wegvallen van het meest vertrouwde in zijn leven: zijn moeder. Hij bevindt zich in een geheel nieuwe situatie en grijpt daarom terug op wat hij al kent: zijn vaste dagritme. Eerst wil hij er niet aan dat zijn moeder dood is, maar op een gegeven moment ziet hij in dat er een oplossing voor het probleem (het lijk van moeder) gevonden moet worden. Daarvoor valt hij, in overeenkomst met wat de kijker al van hem kent, ook terug op iets dat hij al eens heeft meegemaakt: het terugbrengen van de dode meeuw naar de ‘zee’. Hij lost het probleem op geheel eigen wijze en zelfstandig op. Blijkbaar heeft Jos niemand om op terug te vallen.

## **Sociaal**

Jos heeft behalve zijn moeder niemand op wie hij kan terugvallen en hij heeft ook niet geleerd contact te leggen met de buitenwereld om hulp te vragen. Dit blijkt uit het gegeven dat Jos probeert via de intercom van de flat hulp te vragen aan de eerste de beste pizzakoerier (scène 32, tijd: 00.32.02). We hebben ook gezien dat Jos het grootste deel van de dag samen met zijn moeder in de flat doorbrengt en we zien gedurende de film geen enkel ander personage dan zijn moeder, op de caissière in de supermarkt na. Het lijkt erop dat Jos een geïsoleerd leven lijdt, afgesneden van sociale contacten. Voor zover Jos een wereldbeeld heeft, kunnen we ons voorstellen dat de buitenwereld voor Jos grotendeels onbekend terrein is. Jos speelt in maatschappij geen enkele rol en staat er volledig buiten. Zijn handelingen en gedrag voldoen dan ook niet de maatschappelijke consensus. Eigenlijk heeft Jos geen enkele maatschappelijke status, ondanks zijn volwassen leeftijd en het lijkt erop dat hij zelf ook geen beeld heeft van zijn positie in de maatschappij.



Afb. 15. Jaap van Heusden. *Ooit*. Jos probeert hulp te vragen via de intercom (00.32.02).

### **Stereotype**

Als kijker zie je direct dat Jos een geestelijke beperking heeft. Dit zie je aan zijn gedrag, mond beetje open, geen volzinnen, moeite om simpele handelingen zelfstandig uit te voeren en primaire reacties. Jos voldoet aan het stereotiepe beeld van een geestelijk gehandicapte. De film legt ook sterk de nadruk op de handicap van Jos. Zijn handicap en de gevolgen daarvan zijn het sleutelement in de verhaallijn van de film. Zonder handicap was er geen verhaal en geen film geweest.

### **Op het niveau van de film**

Direct in de eerste scène (tijd:00.00.06) van de film maakt de toeschouwer kennis met Jos' specifieke manier van leven. In de eerste shots bladert hij met zijn moeder door een dagschemaboekje (waaruit de kijkers opmaken dat Jos en moeder volgens een vaste structuur leven) en liggen ze samen in bed. Aan de manier van praten is duidelijk te horen dat we met een-moeder-en-zoon-relatie te maken hebben: moeder zegt voor en Jos praat mee. Hij spreekt op een kinderlijke manier met zijn moeder de komende dag door. We hebben als kijker door het gedrag en de omstandigheden direct door dat Jos geen normale volwassen man is. De volgende 21 scènes in de

eerste acte van de film worden gebruikt op eenzelfde manier. We zien de dagelijkse structuur in het leven van Jos en zijn moeder. Daarbij wordt telkens benadrukt dat Jos bij alles wordt geholpen en bijna niets volledig zelfstandig kan.



Afb. 16. Jaap van Heusden. *Ooit*. Moeder helpt Jos bij het scheren (00.07.37).

Fysiek is er aan Jos niets te zien, dus moeten wij als kijkers aan de hand van de handelingen en het gedrag van moeder en Jos concluderen dat Jos beperkte verstandelijke vermogens heeft. De kijker blijft daarbij op gepaste afstand. We maken geen kennis met de interne wereld van Jos. Bijna alle scènes vinden plaats op het niveau van de *implied narrator* en de *non focalized narration*. (Branigan 1992) Op twee scènes (19, tijd: 00.14.12 en 20, tijd: 00.15.08) na, waarin een *eye-line match* vanuit Jos zit. Het is de scène waarin moeder snel een boodschap doet en Jos haar in paniek vanuit het raam gadeslaat. We zien moeder op de stoep voor de flat struikelen. De rest van de scènes in de film bestaat voornamelijk uit totaalshots, medium shots en close-ups van handelingen. Jos voldoet telkens aan de verwachting dat hij niet veel zelfstandig kan, moeder zegt hem telkens voor wat hij en niet kan en helpt hem via vaststaande handelingen door de dag. De close-ups leggen de nadruk op Jos' beperkingen. Er wordt steeds benadrukt: zonder zijn moeder functioneert Jos niet. Daar zijn we aan het einde van de eerste acte van overtuigd.

## WYSIWYG?

Het tweede deel van de film (scène 22, tijd: 00.17.56 tot en met 36, tijd: 00.36.56) begint met de dood van moeder. Al snel wordt het ontstane beeld van de afhankelijke Jos bevestigd. Hij plast in scène 22 direct in zijn broek, omdat hij zonder hulp zijn broek niet open krijgt. Hij eet koude pap nadat de magnetron is uitgebrand en maakt een waterballet van zijn doucheritueel: alles gaat mis. We zien hoe Jos onder nieuwe omstandigheden reageert. Jos z'n gedrag voldoet compleet aan ons verwachtingspatroon. Wat dat betreft zou je dus kunnen zeggen dat Jos is opgebouwd via het klassieke *What You See Is What You Get* -principe. (Chatman 1978) Het beeld dat we in eerste instantie van Jos hebben, wordt tijdens het verloop van de film nergens meer in twijfel getrokken. De enige min of meer opvallende handeling van Jos gebeurt aan het einde van de film, in de laatste scène (nr. 36), als hij tegen al zijn vaste leefregels in toch maar alleen naar buiten gaat, met het lijk van zijn moeder om haar naar de 'zee' te brengen. De kijker verwacht van Jos niet zoveel doortastendheid. Tegen onze verwachtingen in blijkt Jos in staat te zijn om zelfstandig de weg te vinden naar pont en de plek waar hij eerder de dode meeuw in de rivier gooide. Helemaal als een verassing komt deze actie niet; we hebben Jos al een keer de dode meeuw naar de zee zien brengen. En voorafgaand aan de tewaterlating van Moeder, zien we dat Jos haar mooimaakt en haar inpakt in zijn eigen tekeningen: we voelen aankomen dat hij een plan heeft. We zien hier ook een lijnrechte gedachtegang, overeenkomstig zijn vaste rituelen. Hij kan het tochtje lopen op de automatische piloot, vanuit het eeuwig repetitieve: het heeft iets dwangmatigs, niet uit een neurose, maar uit een begrensdheid. Jos' gedrag en handelingen zijn dus nergens tegenstrijdig aan het verwachtingspatroon dat de kijker van hem heeft. Hieruit kunnen we concluderen dat Jos een *flat character* heeft. (Forster 1927)

## Perfect fit?

Barry Atsma, de acteur die Jos speelt, is in Nederland redelijk bekend van televisie. Hij heeft een kleine sterrenstatus opgebouwd via rollen in populaire televisieseries, waarin hij de rol van de zogenaamde 'knappe hunk' speelde. In mijn geheugen zat nog het beeld van de jonge mooie man, toen ik Atsma in deze rol zag en dat

veroorzaakte in mijn beleving toch wat discrepantie tussen Jos en de acteur. Ik kon mijn oude beeld van de acteur niet helemaal loslaten. Dat was afleidend.

### **De receptie**

Uit deze analyse blijkt dat de kijker geen kennis maakt met de interne gevoelswereld van Jos en dat zijn gedrag voldoet aan het beeld dat wij via *impression formation* hebben opgebouwd. (Adang en Van der Pol 2009) Er blijft een zekere afstand tussen de toeschouwer en de hoofdpersoon. Onze afstand tot Jos is een afspiegeling van zijn gehele isolement. Toch voelen we wel empathie en betrokkenheid met Jos. In deel 1 van de film zien we hoe zeer Jos en Moeder op elkaar gesteld zijn. We zagen hoe Jos zijn moeder verwendde door haar haar te föhnen, en hoe hard hij haar nodig heeft om te kunnen overleven. Onze *centrale reactie* op zijn moeders dood is dan ook dat we medelijden voelen met Jos als hij er plotseling alleen voor staat en zien hoe eenzaam hij worstelt. (Smith 1994) We verbazen ons ook over het geïsoleerde leven van de jongeman en vragen ons af waarom er geen hulp is voor hem. Ook wekt het muziekgebruik vertedering. Met enige regelmaat is een zachtmoedige melodie op een akoestische gitaar te horen. Het deuntje benadrukt de warme moeder-zoon-relatie. De verbinding tussen Jos en de toeschouwer vindt plaats op het niveau van kennissen (*allegiance*).



Afb. 17. Jaap van Heusden. *Ooit*. Jos wanhopig voor het raam. (00.14.12)

## 2.2.6 Vergelijking van de gehandicapte personages

	<b>Georges</b>	<b>Buurman 1</b>	<b>Buurman 2</b>	<b>Ruben</b>	<b>Marie</b>	<b>Jos</b>
<b>Doel van het personage</b>	Is op zoek naar liefde, vriendschap en acceptatie.	Wil vergelding voor het oplopen van de handicap.	Wil vergelding voor het oplopen van de handicap.	Wil koste wat kost de liefde van Marie terug en van zijn blindheid af, daarna wil hij deze terug.	Wil voorkomen dat zij haar gelaat moet tonen.	Overleven zonder moeder, ondanks zijn handicap.
<b>Obstakel</b>	Door handicap krijgt hij niet de liefde en acceptatie van de mensen om hem heen.	Op sommige momenten zijn zijn handicap.	Op sommige momenten zijn zijn handicap.	Eerst de blindheid, daarna zijn niet-blindheid.	De schaamte voor zichzelf dat Ruben haar kan zien.	Zijn handicap.
<b>Omgang met de handicap</b>	Accepteert zich zoals hij is. Heeft er zelf geen problemen mee. Heeft wel een probleem met buitengesloten worden.	Trekt zich niet, of nauwelijks, iets aan van beperking. Doet alles wat hij wil.	Trekt zich niet, of nauwelijks, iets aan van beperking. Doet alles wat hij wil.	Zeer ernstig gefrustreerd over de blindheid. Later wil hij deze koste wat kost terug.	Zeer ernstig gefrustreerd over albinisme. Accepteert het niet, wil onzichtbaar zijn.	Realiseert zich niet dat hij gehandicapt is. Heeft wel problemen met de gevolgen van zijn beperkte zelfstandigheid.
<b>Verhouding tot de buitenwereld</b>	Wil graag deelnemen, maar wordt buitengesloten, isolatie.	Neemt deel aan maatschappij, Wel met drempels.	Neemt deel aan maatschappij, Wel met drempels.	Trekt zich terug uit de maatschappij, zelfverkozen isolatie.	Wil niet deelnemen aan de maatschappij, koestert isolatie.	Hoegenaa md geen contact met buitenwereld, totale isolatie.
<b>Prominente karaktertrek</b>	Doorzettingsvermogen, impulsief koppig, vrolijk, lief.	Asociaal, doorzettingsvermogen. Eigenwijs.	Asociaal, doorzettingsvermogen. Eigenwijs.	Verbitterd, melancholiek.	Verbitterd, star en schaamtevol.	Impulsief, koppig. Eigenwijs, vrolijk.
<b>Soort handicap</b>	Syndroom van Down	Dwarslaesie	Dwarslaesie	Blindheid	Afwijkend uiterlijk, geen fysieke beperking	Geestelijke handicap, niet nader gespecificeerd
<b>Sekse</b>	Man	Man	Man	Man	Vrouw	Man

### Vergelijking van het *doel* van de verschillende personages.

Uit bestudering van de bovenstaande tabel blijkt dat het concrete *doel* dat de zes personages in de vier teksten nastreven, verschillend is. In het oog springt wel een grote overeenkomst tussen de verschillende doelen. Alle doelen zijn een gevolg van – of worden sterk beïnvloed door – de beperking die de personages hebben of voelen. De handicap is in alle gevallen de motivator van het gedrag en de keuzes die de personages maken bij het streven naar hun doel.

### Vergelijking van de obstakels die de personages tegenkomen.

De personages uit de films *Le huitième Jour*, *Ooit* en *Blind* hebben allemaal hetzelfde obstakel bij het nastreven van hun doel: hun handicap. Zij *bereiken niet* hun doel door de handicap die zij hebben. In het geval van Ruben (uit *Blind*) speelt het hebben of het niet hebben van de beperking een cruciale rol bij het wel of niet bereiken van het doel. Echter, in deze vormt het personage Marie uit de film *Blind* een apart geval. Zij wordt niet fysiek beperkt door haar uiterlijk, maar haar uiterlijk beperkt haar wel in haar doen en laten. Ze neemt niet deel aan de maatschappij en leeft in een isolement. Het wordt toch gezien als een medische afwijking, een abnormaliteit. Haar ervaringen met het ‘anders zijn’ beperken haar.

In tegenstelling tot de hierboven genoemde vier films zijn de twee buurmannen in de film *Aaltra* wel in praktische zin beperkt, omdat zij niet kunnen lopen (dit levert de nodige problemen op), maar de handicap op zich is geen obstakel voor het bereiken van hun doel. Zij *bereiken wel* het doel dat zij nastreven.

### Vergelijking van de eigen omgang met de handicap

Het personage George uit de film *Le huitième Jour* accepteert de handicap die hij heeft. Hij ervaart zichzelf ook niet als gehandicapt. Wel heeft hij problemen met het feit dat ‘gewone’ mensen problemen hebben met wie hij is. Jos uit *Ooit* heeft naar alle waarschijnlijkheid niet door dat hij geestelijk gehandicapt is. Hij wordt niet geconfronteerd met zijn ‘anders zijn’, omdat hij in de film geen contact heeft met



iemand anders dan zijn moeder, die aan hem gewend is. Het gehandicapt zijn is voor hem dus geen probleem. Als kijker zijn we er wel getuige van dat er een heleboel mis gaat zodra Jos er alleen voor komt te staan, maar dat zegt niets over Jos zijn eigen beleving. In *Aaltra* balen de twee buurmannen er wel van dat ze een handicap hebben, maar meer ook niet. We zien wel de pijnlijke ontoegankelijkheid van de maatschappij waarmee ze geconfronteerd worden, maar dat heeft voornamelijk een choquerend effect op de kijker. De buurmannen halen hun schouders op over de drempels die zij tegenkomen. De twee personages in de film *Blind* zijn allebei zeer gefrustreerd over het hebben van een handicap en afwijking, en sluiten zich bewust af voor deelname aan de maatschappij. Zij berusten in hun isolement en willen daarom ook niet meer van hun handicap af. De handicap definieert hun leven compleet.

#### Vergelijking van de verhouding tot de maatschappij

Georges wil heel graag deelnemen aan de maatschappij, maar wordt in de film gaandeweg steeds opnieuw afgewezen. Uiteindelijk besluit hij voorgoed afscheid te nemen van het leven. Het personage Jos heeft gedurende de film *Ooit* helemaal geen contact met de buitenwereld of andere mensen dan zijn moeder. Hij leeft in een totaal isolement. De twee personages uit de film *Blind* kiezen beiden voor een leven buiten de maatschappij en leven dus ook in een zelfverkozen isolement. De personages uit *Aaltra* nemen naar mijn mening wel volledig deel aan de maatschappij. Zij gaan volledig hun eigen gang, streven hun doelen na. De handicap is niet de essentie van hun leven. Opvallend is dus dat in drie van de vier onderzochte films de personages in isolement leven.

#### Vergelijking van de karaktertrekken

George uit *Le huitième Jour* heeft met de twee buurmannen uit *Aaltra* gemeen dat zij behoorlijk wat doorzettingsvermogen hebben. Net als Marie en Ruben uit *Blind*, zijn en Jos uit *Ooit* zijn zij koppig en eigenwijs. Alle zes de personages zijn zeer karakteristieke personages. Ik zie ook een opvallend onderscheid tussen de personages: de buurmannen en George hebben dan wel karakteristieke

overeenkomsten met de personages uit *Blind*, maar zij zetten de overeenkomstige karaktertrekken op een verschillende manier in.

De karaktertrekken van Georges en de buurmannen worden op een ‘positieve’ manier ingezet. Zij gebruiken hun koppige en eigenwijze karakter om vol te houden en door te zetten en het beste van hun situatie te maken, terwijl Ruben en Marie dezelfde karaktertrekken inzetten voor ‘negatief’ gedrag. Zij keren zich af van de samenleving, en houden met verbittering en schaamte (koppig) vast aan hun slachtofferrol.

### *De verdeling van de seksen*

De zes hoofdpersonages van de films in dit onderzoek zijn op één uitzondering na (Marie) allemaal van het mannelijk geslacht. Ik kan op basis van de analyse van vier films geen wetenschappelijk gefundeerde uitspraken doen over reden van die verhouding. Het is naar mijn mening wel van belang te melden dat mij tijdens de literatuurstudie en het cinematografisch onderzoek, voorafgaand aan het schrijven van deze scriptie, is opgevallen dat er veel meer mannelijke filmpersonages met een handicap zijn dan vrouwelijke. We zouden dus kunnen veronderstellen dat de man-vrouw-verhouding tussen de zes personages uit de vier films, in deze scriptie een grote gelijkens vertoont met de werkelijke verhouding tussen mannelijke en vrouwelijke gehandicapte personages.

## **2.3 Relaties van de personages met invaliditeit**

Deze paragraaf zal gaan over de *tegenspelers* van de hoofdpersonages in de vier onderzochte films. In de vorige paragraaf richtte ik mij voornamelijk op de beschrijving van de personages: hun uiterlijk, karaktertrekken en gedrag. Bij de analyse van de tegenspelers zal ik de nadruk meer leggen op de *relatie* tussen hoofdpersonage(s) en tegenspeler(s). Zo blijft het gehandicapte personage de focus van deze scriptie.

### **2.3.1 Georges en Harry**

#### ***Le huitième Jour* (Jaco van Dormael, 1996, BE)**

Harry is de belangrijkste tegenspeler van Georges in de film *Le huitième Jour*. Harry kent Georges in de eerste acte van de film niet. Georges is voor Harry een toevallige passant en omgekeerd is dat net zo. Ze zijn tot elkaar veroordeeld. Harry ziet Georges in eerste instantie als een blok aan het been waar hij vanaf moet zien te komen. Deze twee personages komen uit totaal verschillende werelden. Harry is een snelle, succesvolle zakenman en staat midden in maatschappij. Hij heeft succesvolle sociale relaties, in tegenstelling tot Georges, die buiten de maatschappij in een instelling leeft. Maar de relatie tussen de twee mannen is ‘rond’ gemotiveerd. Er ontwikkelt zich gaandeweg een diepe emotionele vriendschap. (Forster 1927) Georges doet zijn uiterste best om de vriendschap met Harry vast te houden. Georges beschouwt Harry als een vluchtroute naar de normale maatschappij, waaraan hij volwaardig wil deelnemen. Hoewel Harry ook vriendschappelijke gevoelens heeft voor Georges en de waarde daarvan inziet, is hij er niet van overtuigd dat hij iets kan betekenen voor zijn gehandicapte vriend. Terwijl Georges Harry vooral helpt op mentaal vlak, ziet Harry alleen mogelijkheden om Georges te helpen op het materiële en organisatorische vlak (onderdak, zijn moeder zoeken, later zijn zus). Dankzij Georges krijgt Harry een totaal nieuwe manier van leven, wordt hij gelukkig en herstelt hij de belangrijke emotionele relaties in zijn leven. Andersom schiet Harry echter tekort, hij kan Georges niet helpen. In *Le huitième Jour* helpt dus de ‘zwakke’ (gehandicapte) Georges de ‘sterke’ (niet- gehandicapte) Harry. Door de confronterende aspecten van zijn relatie met Harry, raakt Georges totaal gedesillusioniseerd. Harry is zijn laatste strohalm. Met Harry heeft hij de enige, oprechte en gelijkwaardige emotionele relatie

in zijn leven. Verder heeft hij geen enkele sociale relatie. Als ook Harry zijn wensen niet kan vervullen, wordt duidelijk dat Georges nooit volwaardig zal kunnen deelnemen aan de maatschappij. Hij staat onderaan de maatschappelijke pikorde. Hij besluit uit het leven te stappen. Die handeling betekent het aardse einde van de relatie.

### **Vierkant van Greimas**

In de film is er duidelijk een tegenstelling tussen de sterke en de zwakke. Eerst wil de sterke niets van de zwakke weten, tot hij ontdekt dat de zwakke hem kan helpen, waardoor de zwakke toch sterker lijkt dan dat wij in eerste instantie aannamen. Daarnaast blijkt de sterke zwakker dan gedacht, want hij kan de zwakke niet helpen. Daardoor delft de zwakke uiteindelijk het onderspit. Als we op de relatie het vierkant van Greimas toepassen, zou dat er als volgt uit kunnen zien (Greimas en Rastier 1968):

A Sterk	B=Anti A Zwak
Niet B Moedig, actief, doorzetter, open	Niet A Laf, passief, opgever, gesloten

### **Archetypische relatie**

De intertekstualiteit van de film verwijst op een aantal punten naar de bijbel en het scheppingsverhaal. Vanuit die invalshoek kunnen we de relatie tussen Harry en Georges zien als die tussen de verlosser en de verlore volgeling. George is tegen de normatieve verwachting in de verlosser van Harry.

### **Focalisatie**

Het vertelniveau van *Le huitième Jour* speelt zich tijdens de scènes van Georges regelmatig af op het niveau van de diepe interne focalisatie, we belanden als kijkers in de fantasie van Georges. Harry's verhaallijn daarentegen speelt zich voornamelijk af op het niveau van de *nonficalized narration* en de *implied diegetic narrator*. (Branigan 1992) Dit benadrukt het verschil tussen Harry en George nog meer. Georges leeft buiten de maatschappij en in zijn fantasie, en Harry is onderdeel van de maatschappij en leeft in de werkelijkheid.

## **Maatschappijkritiek**

De onderlinge machtsverschillen en het verschil in positie in de maatschappij die in deze film telkens benadrukt worden, zie ik als commentaar op het werkelijke leven van de maker Jaco van Dormael. Ik zie parallellen met het gedachtegoed van de sociologen Bordieu (1984) en Foucault. (1988) Grof gezegd zijn beide sociologen van mening dat cultuur niet alleen een uiting van machtsverschillen is, maar ook een strategie om die machtsverschillen in stand te houden. Na analyse van de relatie tussen Harry en Georges zou je aan de hand van Bourdieu en Foucault kunnen concluderen dat *Le huitième Jour* gemaakt is om het maatschappelijke discours over mensen met het syndroom van Down te ondergraven.

De film toont een omkering van de conventionele hiërarchie tussen normaal en zelfstandig en abnormaal en hulpbehoevend. Wij zijn er getuige van dat Georges ondanks zijn handicap een waardevol leven heeft: hij kan wat betekenen voor andere mensen, hij is in wezen een groter mens dan Harry. We zien ook hoe Georges gestraft wordt omdat hij niet aan de algemeen geldende normen over normaliteit voldoet. En hoe Harry uiteindelijk wel zijn draai vindt, omdat hij ‘normaal’ gedrag vertoont. Hij past zich (tot op zekere hoogte) aan aan de panopticale blik van zijn medemens. De toeschouwer wordt door de film uitgedaagd vraagtekens te zetten bij zijn eigen beeld van het leven met een handicap en gehandicapten.

## **De receptie van de relatie tussen Harry en Georges**

In eerste instantie voelen we ons als kijker niet erg betrokken bij de relatie van Harry en George. Zij lopen elkaar toevallig tegen het lijf en dat levert lastige situaties op. Georges is lastig, hij werkt niet mee als Harry met hem probeert te praten en Georges laat hem ook een paar keer schrikken. Als kijker heb je op die momenten begrip voor de irritatie van Harry. Maar gaandeweg zien we de schoonheid van de relatie tussen de twee mannen. We zien hoe zij elkaar troosten en hoe ze samen van dingen kunnen genieten. Wij voelen als kijker de warme band tussen Harry en Georges, dit voedt onze empathie. Al snel voelen we *alignement*.

In een later stadium zien we hoe George afscheid neemt van Harry omwille van het geluk van zijn vriend. Daarnaast zien we hoe Harry de levenshouding van George

overneemt na diens dood, hoe de stugge zakenman de wijze lessen van de mongool in zijn nieuwe leven in ere houdt. George is dan wel dood, maar Harry zal hem nooit vergeten. Ze hebben op die manier een band tot in de eeuwigheid. Dit roept ontroering op bij de toeschouwer en hij voelt ten aanzien van de relatie *allegiance* aan het slot van de film. (Smith 1994)

### **2.3.2 De buurmannen**

***Aaltra* (De Kervern/ Deléphine, 2004, BE)**

#### **De diegese**

*Aaltra* gaat hoofdzakelijk over de relatie tussen twee buurmannen. De mannen hebben een emotionele relatie met elkaar. In eerste instantie zijn zij vijanden van elkaar, later elkaars vrienden. De andere emotionele relaties die de mannen hebben, zijn die met hun vrouw (Buurman 1) en hun vader (Buurman 2). Deze relaties zijn oppervlakkig en zien er niet erg liefdevol uit: de vader verwijt zijn zoon aan het ziekenhuisbed van alles en de vrouw van Buurman 1 praat nog nauwelijks met haar echtgenoot, gaat vreemd en verlaat hem als hij gehandicapt raakt. In het ziekenhuis tonen de artsen totaal geen interesse voor de mannen, ze zijn niet meer te genezen en er valt voor de artsen dus geen eer meer aan te behalen. In de medische wereld staan ze onderin de rangorde. De andere relaties van de mannen zijn die de met voorbijgangers tijdens hun reis. De mannen doen geen enkele moeite om met deze mensen een duurzame relatie op te bouwen. Ze gaan alleen een relatie met mensen aan als ze iets van hen nodig hebben: eten, hulp, een lift.

De sociale relaties van de twee mannen bestaan uit hun baan, waarin ze zich vervelen en de kantjes er vanaf lopen. De buurmannen worden beiden uitgescholden door hun baas. Buurman 1 raakt zijn baan kwijt en Buurman 2 na het ongeluk ook. Qua arbeid hebben de mannen dus geen positie. Ook binnen de maatschappij draaien zij na het ongeluk niet meer als vanzelfsprekend mee. Telkens lopen de mannen tegen obstakels aan die het moeilijk maken om als rolstoelers volwaardig mee te draaien; ze moeten telkens om hulp van vreemden vragen om de obstakels te overwinnen.

## **Begin-midden-eind**

De buurmannen zijn in het begin van de film aartsvijanden van elkaar. Ze doen hun uiterste best om elkaar dwars te zitten. Na het ongeluk lijken ze tot elkaar veroordeeld, omdat ze samen een ziekenhuiskamer moeten delen en later in de trein naast elkaar moeten zitten en van dezelfde instaplif gebruik moeten maken. Gaandeweg worden ze vrienden. Ze hebben steun aan elkaar, ze kunnen samen lachen om de situatie. Ze vechten niet meer, maar helpen elkaar. Uiteindelijk komen ze goed terecht in een gemeenschap van rolstoelers, waar ze een baan krijgen en weer meetellen. De mannen lijken in hun sas met hun leven en zien hun handicap niet als een belemmering. Zij stuwten elkaar voort om hun doelen na te jagen. *Aaltra* ondergraaft het maatschappelijke beeld van wat het betekent om een handicap te hebben. De mannen lijken mét handicap gelukkiger in hun leven: ze vinden vriendschap, gaan op reis en maken gebruik van de vrijheid die hun uitzonderingspositie met zich meebrengt. Ze leven er eindelijk op los, hebben zich ontworsteld aan de sleur van het leven van alledag.

## **Op het niveau van de film en de receptie**

Qua intertekstualiteit valt de relatie tussen de twee mannen te vergelijken met Don Quichot en Sancho Panza, die samen ten strijde trekken tegen ingebeelde vijanden: de windmolens. (Cervantès Saavedra 1863) De burens hebben voornamelijk overeenkomsten in gedrag, ze zijn allebei brutaal, onaangepast en zitten allebei in een rolstoel. De relatie speelt zich voornamelijk af op het niveau van de *non focalized narration*. (Branigan 1992) We komen als kijker niet echt in aanraking met de innerlijke beleving die de personages hebben van de relatie. We zien geen fantasieën, gedachten of dromen van de personages. We moeten alles opmaken uit de handelingen. Toch krijgt de kijker wel sympathie voor de relatie van de twee mannen. We zien hoe ze samen het beste van de situatie maken, en zich niet neerleggen bij hun lot. We zien hoeveel tegenwerking ze krijgen uit de maatschappij en hun beetje brutaal verzet kunnen we daardoor wel begrijpen. Onze afkeer van het gedrag en de relatie die de mannen hebben (ze maken in het begin alleen maar ruzie) verandert

zodra we zien hoe moedig ze op pad gaan en samen het hoofd bieden aan de vijandige maatschappij. We voelen uiteindelijk zelf *allegiance* voor de mannen. (Smith 1994)

### Vierkant van Greimas

A Voldoen aan de norm.	B=anti A Niet voldoen aan de norm.
Niet B Conformereren aan de norm. Acceptatie door de samenleving. Geen vrijheid	Niet A Verzet tegen de norm. Geen acceptatie door de samenleving. Totale vrijheid.

De mannen worden vanaf het moment dat zij een handicap hebben, geconfronteerd met de uitsluiting uit de maatschappij, zowel op praktisch als op sociaal en emotioneel niveau. De burens doen ook niet hun best om zich aan de maatschappelijke norm te conformeren. Dat kan ook niet meer, want ze zijn invalide. Ze maken gebruik van de uitzonderingspositie die zij hebben als gehandicapten. Dat geeft ze volledige vrijheid. (Greimas en Rastier 1968)

### 2.3.3 De relatie van Ruben, Marie, Moeder en Victor

*Blind* (Tamar van den Dop, 2007)

#### Relatie van Ruben en Marie:

Ruben is een jongen van stand en Marie zijn dienstmeisje. In die zin heeft Ruben dus een sterkere positie dan Marie en zijn zij qua maatschappelijke positie elkaars tegenpolen. Er is ook een overeenkomst: ze hebben beiden een handicap. Al snel in de film verandert de relatie van een sociale in een emotionele. Marie laat zich niet door Ruben commanderen en ze heeft een bijzondere aantrekkingskracht voor hem. Ruben wordt verliefd op Marie. Nu heeft Marie de touwtjes in handen en is Ruben afhankelijk van haar. Hij kan haar niet loslaten en gaat tot het uiterste om haar voor zich te winnen. In feite belemmert Marie Ruben's ontwikkeling door haar weigering



zich aan hem te tonen. Ook beperkt ze zichzelf door niet over haar schaamte heen te stappen. Marie en Ruben vinden elkaar in hun eenzaamheid en afkeer van de wereld. De afwijzing van de relatie door de moeder van Ruben, versterkt hun band alleen maar.

### **De moeder van Ruben**

Een andere belangrijke relatie die Ruben heeft, is die met zijn moeder. Ruben's moeder is een strenge vrouw die gaandeweg de film fysiek aftakelt en uiteindelijk sterft. Zij kan Ruben niet loslaten, maar zij heeft het ook erg moeilijk met hem. Moeder heeft weinig begrip voor Ruben en al helemaal niet voor Marie. Ze is tegen de relatie. Moeder is de baas in huis, zij beslist voor Ruben. Ze knijpt Marie af en is jaloers op haar. Moeder heeft een liefdesrelatie met Victor, de behandelend arts van Ruben.

Pas als ze sterft moet ze Ruben loslaten; tot dan staat zij eigenlijk de emotionele ontwikkeling van Ruben in de weg. Moeder zou ook symbool kunnen staan voor de Sneeuwkoningin, die Kay niet wil laten gaan. Ik zie overeenkomsten met de moeders in *Ooit* en *Le huitième Jour*. Uit de relaties die de drie moeders in de films hebben met hun kinderen, blijkt dat de gehandicapten erg afhankelijk zijn van een ander. Ook wordt in elk van de drie films de relatie tussen een moeder en een gehandicapt kind geïdentificeerd.

### **Begin-midden-eind**

In het begin hebben Marie en Ruben een vechtrelatie die langzaam ombuigt naar een liefdesrelatie, en later een onmogelijke relatie. Eerst wordt Marie in dienst genomen als voorlezer en wil Ruben de sociale relatie dwarsbomen via zijn onhandelbare gedrag. Dan krijgen de twee personages een liefdesrelatie. Die pakken zij beiden voorzichtig, verlegen en onhandig aan; het is voor hen hun eerste liefdesrelatie. Als Ruben weer kan zien, is dat reden voor Marie om de relatie te verbreken, want zij wil niet dat Ruben haar gelaat kan zien. Als Ruben hoort van de reden voor haar vertrek, gaat hij tot het uiterste om Marie terug te krijgen: hij steekt zich de ogen uit.

### **Intertekstualiteit/context/archetypische relatie**

Het gedrag van de personages lijkt in *Blind* niet zozeer logisch voort te vloeien uit de relatie tot elkaar of hun omgevingsfactoren, maar lijkt als leidraad het sprookje *De Sneeuwkonigin* van Andersen te hebben. De handelingen, het gedrag en de relatie van de personages vertonen sterke analogie met het sprookje *De sneeuwkonigin* van Hans Christian Andersen. (vert. Van den Eerenbeemt 1976) Zo zou je parallellen kunnen zien tussen de relatie van Ruben en Marie en die tussen Kay en Gerda uit de sneeuwkonigin. Je zou kunnen zeggen dat Ruben de rol vertolkt van Gerda, die eeuwig op zoek blijft naar haar vriendje Kay en dat Marie symbool staat voor Kay, die verblind is door de Sneeuwkonigin en alleen nog maar het lelijke van de wereld ziet. Ook is het mogelijk om Marie als de Sneeuwkonigin te zien en Ruben als Kay. Dat vind ik het meest voor de hand liggend, omdat de blindheid van Ruben verwijst naar de verblinding van Kay. De ijspegel die Kay in zijn hart heeft, steekt Ruben in zijn ogen. Marie lijkt qua uiterlijk (overwegend wit) veel op de sneeuwkonigin en vertoont ook hetzelfde starre gedrag.

### **Foucault/Bordieu**

Als we reflecteren vanuit de theorieën van Foucault (vert. 1988) en Bourdieu (vert. 1984) valt het volgende op: de verhaallijn in *Blind* die gaat over de voortschrijdende medische wetenschap, waardoor Ruben van zijn blindheid genezen kan worden, kunnen we misschien opvatten als kritiek op het dominante medische discours over invaliditeit. Dit is het discours waarin een beperking van het lichaam wordt gezien als een probleem dat genezen moet worden, en waarin een voortdurende circulatie van verhalen over verzorging en normalisering van fysieke afwijkingen, de dominantie van de biomedische wetenschap rechtvaardigt en in stand houdt.

Ruben wordt niet gelukkiger als hij weer kan zien en voldoet aan de norm van wat volwaardig en normaal is. Hij kiest er zelfs voor om weer beperkt door het leven te gaan, buiten de maatschappij. Anderzijds zien we in *Blind* hoe de personages ernstig lijden onder hun handicaps en erdoor verbitterd raken. Marie heeft geen enkel plezier meer in het leven. Ze is daardoor niet in staat een relatie met andere mensen aan te

gaan en staat buiten de maatschappij. Het lukt haar niet om haar verbittering en trauma's los te laten. Dit gegeven kunnen we weer opvatten als normbevestigend. Het bevestigt het idee dat gehandicapten per definitie lijden onder hun handicaps, en daardoor geen evenwichtige positie kunnen verwerven in de maatschappij.

Hieraan kan ik nog toevoegen dat ook op het gebied van het schoonheidsideaal voor de vrouw, *Blind* normbevestigend werkt. De film lijkt uit te dragen: Marie is ongelukkig door haar afwijkende uiterlijk, zij vindt zichzelf lelijk en wil niet eens naar zichzelf kijken. Impliciet lijkt deze verhaallijn te onderstrepen dat schoonheid samenhangt met geluk en het kunnen hebben van een relatie.

### Het vierkant van Greimas

<b>Fysiek</b>	<b>Fysiek</b>
A Blind	B= Anti A Ziende
<b>Metaforisch, mentaal</b>	<b>Metaforisch, mentaal</b>
Niet B Persoon met oogkleppen. Ontkennen, niet willen zien	Niet A Oog hebben voor de ander, situaties doorzien en het overzicht hebben

### Receptie: Murray Smith<sup>23</sup>/Branigan<sup>24</sup>

Veel van de vertelling over de liefde van Ruben voor Marie vindt plaats op het niveau van *implied narrator* en de *non focalized narration*, maar ook de niveaus van de *internal focalization* komen voor. In de scènes met Marie wordt die *internal focalization* vooral ingezet om haar trauma's en haar slechte gevoel over zichzelf te articuleren (scène 15, tijd: 00.15.50, in de scènebeschrijving van *Blind*). Marie komt daardoor over als een verkramppt personage. Bij Ruben benadrukt de *internal*

<sup>23</sup> Smith, M. 'Altered states. Character and emotional response in the cinema'. In: *Cinema Journal*, nr. 33/4, 1994.

<sup>24</sup> Branigan, Edward. *Narrative comprehension and film*. London en New York: Routledge, 1992.

*focalization*, vooral de momenten waarop hij zich prettig voelt en geniet van een bepaalde situatie (scène 21, tijd: 00.21.01, in de scènebeschrijving van *Blind*). De relatie met Marie ontstaat ook dankzij de prettige fantasiebeelden die hij van Marie heeft. Door de fantasieën en zijn hartstochtelijke verliefdheid op Marie, verandert het beeld dat de kijker aanvankelijk heeft van Ruben. We zien dat hij naast frustratie ook zachte, romantische trekken heeft. We krijgen op deze manier meer sympathie voor hem. (Branigan 1992)

Als kijker voelen we niet echt verbondenheid met de relatie tussen Ruben en Marie. We herkennen de romantiek in de relatie en we herkennen ook het liefdesverdriet van Ruben om het stuklopen van de relatie. In dit stadium van *recognition* voelen we enige herkenning en sympathie voor de worsteling van de personages, maar die gaat niet over in een gevoel van *alignment of allegiance*. (Smith 1994) We zien de heftige emoties van de personages, maar worden er niet in betrokken. We maken wel kennis met hun fantasieën, maar verder niet echt met hun gevoelens, gedachten en beleving. Als kijker maken we niet kennis met zachte karaktertrekken of de kwetsbaarheid van Marie, met uitzondering van de scènes 26 en 45 (tijd: 00.23.39 en tijd: 00.49.57). Hier overheerst echter de vormgeving van de film, zodat we als kijker geen aandacht meer hebben voor het echte gevoel en onze focus op de theatrale abstractie ligt. Dit gegeven is de reden dat we ons maar moeilijk kunnen inleven in de grote liefde die Ruben voor Marie voelt.

In *Blind* ligt de nadruk op de vormgeving, wordt de verhaallijn gedicteerd door het al bestaande sprookje (red.) en worden alle emoties vol overgave gespeeld, met luide stem, grote gebaren en bombastische muziek. De thematiek is nauwelijks meer dan een narratief hulpmiddel, maar geen punt van echte aandacht. Misschien mist *Blind* hierdoor de subtiliteiten die nodig zijn om mee te kunnen leven met de relaties van de hoofdpersonages. *Blind* is een film om naar te kijken en niet zozeer om er iets bij te voelen.

### 2.3.4 Jos en Moeder

#### Korte omschrijving van Moeder

De moeder van Jos is naar schatting een senior van eind vijftig, begin zestig jaar. Ze handelt doortastend en geroutineerd. Moeder heeft weinig tijd voor zichzelf. Alleen een kwartiertje ‘*Nederland in Beweging*’<sup>25</sup> en een sigaretje per dag op het balkon. Moeders leven staat in het teken van de verzorging van haar zoon Jos. Ze doet het allemaal zelf. Dit wordt des te duidelijker als de moeder sterft en er blijkbaar geen *follow-up* is geregeld voor de verzorging van Jos. Moeder houdt veel van haar zoon. Zij knuffelt hem en geeft hem complimentjes. Maar ze is ook streng en schaamt zich soms voor Jos, bijvoorbeeld als hij in het openbaar gedrag vertoont dat niet aan de maatschappelijke norm voldoet.

Het personage Moeder krijgt bijna alleen vorm door de verhouding die zij heeft tot haar zoon. Haar rol in de film is het verzorgen van hem. Verder kunnen wij niet uit andere handelingen opmaken dat dit personage nog andere contacten, of een ander leven, er op na houdt. Ook Jos heeft in de korte film alleen contact met zijn moeder. Moeder wordt in de film ingezet als instrument om de afhankelijkheid en hulpeloosheid van Jos te articuleren. Moeder zorgt en Jos is de verzorgde die totaal van haar afhankelijk is. Zonder haar is hij nergens, blijkt uit de film. Moeder en zoon hebben een ongelijkwaardige machtsverhouding.

Moeder en Jos zijn tot elkaar veroordeeld. Voor Jos is het een vanzelfsprekendheid dat zijn moeder er voor hem is. Hij hoeft niet erg hard zijn best te doen om zijn moeder voor zichzelf te houden. Toch is hij bang haar te verliezen: hij durft niet alleen thuis te blijven. Jos kan niet zonder Moeder, maar is zich daarvan niet echt bewust. De vrouw berust in het gegeven dat zij tot de dood voor haar zoon zal zorgen. De verhouding tussen moeder en zoon kenmerkt zich door een dagelijkse routine waarin geen ruimte is voor spontaniteit. De hoogtepunten uit de relatie tussen Jos en Moeder bestaan uit de dagelijkse tripjes met de pont. Die zijn een frisse afwisseling van de dagelijkse sleur van verzorgende handelingen. Moeder doet haar uiterste best om alles in goede banen leiden. De relatie die Moeder en Jos hebben is

---

<sup>25</sup> Kijk voor meer informatie over *Nederland in Beweging* op: <http://www.omroepmax.nl/?waxtrapp=nqesdDsHnHUVONoGnG>

*flat* gemotiveerd.(Chatman 1978) De relatie blijft zoals die vanaf het begin van *Ooit* wordt geschetst, en verandert niet meer tot de dood van Moeder. Dat is een dieptepunt en tegelijkertijd het einde van de relatie tussen moeder en zoon.

Moeder lijkt net als Jos geen economische status te hebben. Ze heeft geen sociale relaties. Werkt niet. Dit wekt het vermoeden dat zij van een uitkering, pensioen of persoonsgebonden budget leeft.

### **Archetypische/stereotiepe relatie en intertekstualiteit**

De relatie tussen Moeder en Jos is normbevestigend als het gaat om het maatschappelijke beeld van de zelfstandigheid van de gehandicapte. Het personage Moeder kan gezien worden als Moeder Teresa<sup>26</sup> of als Florence Nightingale, die zichzelf en haar leven opoffert voor de verzorging van zieken. Jos is de zieke hulpbehoevende die totaal afhankelijk is van de zorg van anderen. Hij ondergaat zijn lot lijdzaam. Hij lijkt geen eigen wil of zeggenschap te hebben. Uit deze verhouding zou je ook kunnen concluderen dat *Ooit* opereert binnen het heersende denkkader dat invaliditeit ziet als een primair-biomedisch gegeven, waarbij verzorging en afhankelijkheid kernthema's zijn. *Ooit* bevestigt dit gevestigde beeld en houdt het via de verhaallijn in stand. (Foucault 1978)

### **Het vierkant van Greimas**

A Verzorgende	B = anti A Verzorgde
Niet B Niet verzorgde/verwaarloosde	Niet A Niet verzorgen/verwaarlozen

---

<sup>26</sup> Lees meer over Moeder Teresa op:  
<https://sites.google.com/site/beeldfiguren/moeder-teresa>

Uit het vierkant van Greimas blijkt dat je moeder kunt zien als iemand die verzorgt. Maar ook als iemand die haar plicht verzaakt, door geen follow-up te regelen voor Jos waardoor hij verwaarloosd achterblijft. Je zou ook kunnen zeggen, dat juist zij degene is die verwaarloosd is, aangezien zij haar eigen leven opoffert voor de verzorging van Jos.

### **Maatschappijkritiek of normbevestigend?**

We kunnen onszelf de vraag stellen of het isolement waarin Jos en zijn moeder samen leven, opgevat zou kunnen worden als maatschappijkritiek – als kritiek op de positie van gehandicapten in de samenleving. De maker laat ons een aantal dagen uit het leven van de gehandicapte Jos zien. Het is echter niet mijn indruk dat deze film kritisch bedoeld is. De handicap lijkt alleen ingezet vanwege het interessante dramatische gegeven. Het personage van moeder wordt eenzijdig ingezet om de handicap van Jos zichtbaar te maken en zijn afhankelijkheid te benadrukken. Dit maakt spannende verhaallijnen mogelijk. We zitten op het puntje van onze stoel als Jos zich opeens zelf moet zien te redden.

Als kijker maken we kennis met een persoon met een geestelijke beperking. De kijker leeft zich in in het leven van de gehandicapte. Dat gebeurt niet dagelijks en we kunnen er weer even bij stilstaan dat er ook mensen zijn die het ‘minder goed’ getroffen hebben. In die zin kunnen we *Ooit* als educatief opvatten. Anderzijds voegt de film niets nieuws toe aan ons (stereotiepe) beeld van de gehandicapte; dat wordt eerder bevestigd. Hij kan niets zelf en staat buiten de maatschappij, heeft geen eigen leven en telt niet mee. We krijgen door naar *Ooit* te kijken geen nieuwe visie of invalshoek aangereikt om over invaliditeit na te denken. Daarom kan *Ooit*, en kan dus ook de relatie die Moeder en Jos erin hebben, gezien worden als normbevestigend.

### **Murray Smith / Branigan**

Wij krijgen kennis van de relatie tussen Jos en Moeder op de vertelniveaus van *nonfocalized narration* en de *implied diegetic narrator*. (Branigan 1992) We maken kennis met de intieme details van het leven van Moeder en Jos. We zien hoe toegewijd de moeder met haar zoon omgaat. En hoe ontredderd Jos is als hij alleen

achterblijft. Dit roept bij de toeschouwer een gevoel van vertederling en medeleven op. Maar nergens maken we echt kennis met de interne belevingswereld van Moeder. We kunnen geen enkel moment inschatten hoe Moeder zich voelt over de relatie met haar zoon. Dit is identiek aan het personage Jos: het niet binnendringen in hun beider geest is conform aan hun isolement. We blijven op afstand. Daarom komt ons gevoel voor de personages meestal niet verder dan *recognition* en *alignement*. (Smith 1994)

### 2.3.5 Vergelijking van de relaties

	<b>Le huitième Jour</b>	<b>Aaltra</b>	<b>Blind</b>	<b>Ooit</b>
<b>Soort relatie</b>	Vriendschappelijke relatie.	Vriendschappelijke relatie.	Liefdesrelatie.	Moeder-zoon relatie.
<b>Ontwikkeling in de relatie</b>	Vriendschap kan uiteindelijk niet baten voor Georges.	De burens zijn eerst vijanden en later vrienden.	De liefdesrelatie mislukt en heeft fatale gevolgen.	De relatie eindigt wanneer moeder sterft.
<b>Intertextualiteit van de relatie</b>	Georges is de 'verlosser' van Harry. Verwijzing naar Jesus Christus.	Er wordt verwezen naar Donquichot en zijn knecht Sancho Panza.	Sterke intertekstualiteit met het sprookje De sneeuwkonigin van H.C. Andersen. <sup>27</sup>	Verhaallijn doet denken aan Moeder Theresa <sup>28</sup> en Florence Nightingale. <sup>29</sup>
<b>Invloed van de handicap op de relatie</b>	Door isolement van Georges, komt er een einde aan de relatie in de fysieke wereld, niet in geestelijke zin.	Vriendschap wordt bestendig door dezelfde belevenissen.	Vanwege frustratie en angsten die opgeroepen zijn door invaliditeit vindt de relatie geen doorgang.	Jos is totaal afhankelijk van de zorg van moeder, vanwege zijn handicap.

<sup>27</sup> Andersen, H.C. *Sneedronningen*. Copenhagen, Danmark.1844

<sup>28</sup> Moeder Teresa

<https://sites.google.com/site/beeldfiguren/moeder-teresa>

<sup>29</sup> Florence Nightingale

[http://nl.wikipedia.org/wiki/Florence\\_Nightingale](http://nl.wikipedia.org/wiki/Florence_Nightingale)



## 2.4 De handicap

In deze paragraaf zullen we per film bekijken hoe de handicaps van de personages vorm krijgen. Hoeveel gewicht de invaliditeit in de vier films heeft en wat dat zou kunnen betekenen. Dit doe ik aan de hand van de bijgevoegde scènebeschrijvingen en de indices van disability. Ik kijk op het niveau van de film, de diegese en de receptie. Waar dat nodig is, zal ik turven hoeveel scènes indices van *disability* bevatten.

### 2.4.1 De handicap in *Le huitième Jour* (Van Dormael, 1996, BE)

*Le huitième Jour* bestaat uit 58 scènes, waarvan er 37 indices naar *disability* bevatten. De meeste van die scènes verwijzen naar de handicap van Georges. Er zijn een paar indices die verwijzen naar de onverschilligheid en het onvermogen van de valide Harry. Neem bijvoorbeeld scène 5a (00.13.03), waarin Harry een zwerver negeert die het duidelijk minder goed heeft. Hij weet niet hoe hij op het ongeluk van de ander moet reageren. Dit gedrag zien we vaker bij de valide personages in *Le huitième Jour* en zou je strikt genomen ook kunnen zien als een indices naar *disability*. Het verwijst naar het onvermogen om met afwijkende mensen om te kunnen gaan. De film bevat 12 scènes die op deze manier te interpreteren zijn.

Op het niveau van de diegese krijgt invaliditeit vorm door de relaties en het gedrag van mensen, maar ook doormiddel van focalisatie (Branigan 1992) en het afwijkende gelaat van Georges.

Steeds als Georges in beeld komt, zien we dat hij het syndroom van Down heeft. Dat toont zijn afwijkende uiterlijk en gedrag. Op het voorkomen van Georges wordt weinig nadruk gelegd. We zien wel dat hij een beetje ouwelijk gekleed is, omdat hij waarschijnlijk niet zijn eigen kleding uitzoekt. Maar dat is eigenlijk een bijzaak in de schets van het personage. We maken ook kennis met zijn uitzonderlijke gedrag en gewoontes. Dit doet ons realiseren dat Georges inderdaad afwijkend is.

Bij het vormgeven van de invaliditeit speelt de mate van focalisatie eigenlijk een veel grotere rol. De kijker maakt vanaf het begin van de film kennis met Georges 'bijzondere' innerlijke belevingswereld op het niveau van de *internal focalization*. We

zien hoe Georges redeneert en dat hij op een afwijkende, maar prettige manier in het leven staat. Hij heeft een prettig beeld van de wereld en fijne fantasieën. We voelen ons zeer betrokken bij Georges en zien in dat hij ondanks Down kan genieten van zijn leven. Het hebben van een handicap lijkt vanuit deze invalshoek niet zo erg.

Misschien zijn de relaties in *Le huitième Jour* wel het belangrijkste waardoor de invaliditeit vorm krijgt. Telkens wordt Georges afgewezen door mensen, vanwege zijn afwijkende uiterlijk en gedrag. Dat begint al bij scène 12 (00.24.32), waarin Harry en Georges elkaar voor de eerst ontmoeten. Harry schrikt van Georges en weet zich geen houding te geven tegenover de mongool.



Afb.18. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Harry weet zich geen raad met Georges (00.32.56)

Ook mag Georges bijvoorbeeld niet wonen waar hij wil, wordt hij afgewezen door zijn familie en de meisjes die hij leuk vindt. Telkens krijgt Georges de boodschap dat hij niet meetelt, er nooit bij zal horen. Hij wordt denigrerend door de medemens behandeld, hoewel zijn leven waardevol is.



Afb.19. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. Georges zus is niet blij hem te zien (00.48.51).

We zijn er als kijker getuige van dat hij een goede vriend is die Harry helpt – Harry die in de ogen van de maatschappij wel geslaagd is en dus in vrijheid kan deelnemen aan de samenleving. Het leven van de zakenman staat in schril contrast met dat van Georges, hoewel hij met dezelfde problemen worstelt. Niet het syndroom van Down, maar de uitsluiting uit de samenleving is in essentie de handicap van Georges. *Le huitième Jour* problematiseert de houding van de maatschappij tegenover invaliditeit en afwijkendheid.



Afb.20. Jaco van Dormael. *Le huitième Jour*. De verkoopster is bang (00.34.05).

Als kijker voelen we medelijden met Georges. We respecteren hem en voelen plaatsvervangende schaamte, omdat we getuige zijn van het onrecht dat Georges wordt aangedaan. We stellen ons de vraag of het beeld dat wijzelf hebben van gehandicapten, wel het juiste is.

#### **2.4.2 De handicap in *Aaltra* (Delephine en Kervern, 2004, BE)**

*Aaltra* bestaat uit 99 scènes. In de eerste 11 scènes<sup>30</sup> zijn nog geen aanwijsbare indices naar invaliditeit te vinden. Behalve in scène 2 (00.02.08); daarin passeert Buurman 1 een onbekende rolstoeler op wie hij verder geen acht op slaat. De onbekende rolstoeler kijkt recht in de camera. Ik vat deze scène op als een vooruitwijzing naar de toekomst van Buurman 1. Zelf is hij nog onwetend. Hij leidt een gemankeerd leven door de voortdurende ruzie met zijn buurman, de slechte relatie met zijn vrouw en een baan waarop hij is uitgekeken. Maar hij is nog niet gehandicapt.

Qua vormgeving wordt er niet veel nadruk gelegd op invaliditeit. Als de mannen een dwarslaesie oplopen, wordt het beeld zwart. Hierdoor krijgen wij als kijker het idee

---

<sup>30</sup> Zie scènebeschrijving *Aaltra* (De Kervern/Deléphine, 2004, BE)



dat zij tijdens het ongeluk in scène 12 (00.12.36) buiten westen raken. De volgende scène (13, tijd: 00.13.40) speelt zich af in de ziekenhuiskamer van de mannen. Na scène 12 zien we de mannen niet meer lopen. Nu zitten zij, en bewegen zij zich voort in de rolstoel, met uitzondering van scène 67 (00.57.03), waarin Buurman 1 wegrijdt op een automatisch bestuurbare motorfiets.

In de diegese krijgt invaliditeit veel uitgebreider vorm, vooral door de interactie tussen de hoofdpersonages, de tegenspelers en de maatschappij. De ontoegankelijkheid van de maatschappij voor invaliden is als eerste in scène 23 te zien. Daarin drinken de mannen een biertje samen met de ambulancebroeders die hen naar huis rijden. De broeders zitten aan de bar te kletsen, als we plots twee handen onder de bar vandaan zien komen. Zie onderstaande afbeelding:



Afb.21. De Kervern/ Delephine. *Aaltra*. De bar is te hoog (00.19.53).

We realiseren ons dan pas dat de buurmänner óók aan de bar zitten, maar dat die veel te hoog is voor de rolstoelers. Ze vallen daardoor buiten beeld; de ziekenbroeders praten dan ook over hun hoofden heen. De gehandicapte hoofdpersonages komen voortdurend in dit soort situaties terecht – van een trein die zij 24 uur tevoren moeten boeken (scène 33, tijd: 00.29.06) tot een drempel die te hoog is (scène 25, tijd: 00.22.52).

Daarnaast is ook de houding van de tegenspelers tegenover de twee mannen zeer afwijzend. In het ziekenhuis wordt totaal geen interesse getoond in de zoveelste

uitbehandelde dwarslaesiepatiënt (scène 21, tijd: 00.17.51). Er wordt niet geluisterd naar de wensen van die patiënt (scène 13, tijd: 00.13.14). Hiermee wordt aangetoond hoe afhankelijk de personages zijn geworden sinds hun invaliditeit. In *Aaltra* wordt zonder enige overdreven dramatiek geconstateerd dat de mannen voor het leven gehandicapt zullen zijn. Dat is keihard, maar ook verfrissend.

Stuitend zijn ook de reacties van mensen die de buurmannen tijdens hun reis tegenkomen. In scène 49 (00.40.05) wordt Buurman 1 om zijn handicap uitgescholden, nadat hij iemand heeft gecorrigeerd. De tegenspeler pakt hem op zijn afwijking. Scène 50 (00.42.42) is nog pijnlijker. De buurmannen worden door hun grote idool Joël Robert weggestuurd bij het erepodium, omdat zij volgens hem te confronterend zijn voor de ‘gewone’ rallytoeschouwers. *Aaltra* is een aaneenschakeling van dit soort momenten en dat geeft kijker een gevoel van plaatsvervangende schaamte.

Anderzijds straffen de burens iedereen af die hen uit medelijden of welwillendheid helpt. Sterker nog: de mannen maken grof misbruik van het medeleven dat zij oproepen. Ze eten onder andere bij een Duits gezin de koelkast leeg (scène 75 tot 82, tijd: 01.03.25). De mannen stelen de elektrische motorfiets waarop Buurman 1 een ritje mag maken en zij ontzien ook medegehandicapten niet: ze ontvreemden een scootmobiel van een bejaard echtpaar.



Afb.22. De Kervern/Delephine. *Aaltra*. De mannen stelen een automatische motorfiets (00.57.03).

De buurmannen worden in *Aaltra* niet getoond als meelijwekkende slachtoffers van hun handicap. Na de eerste ontreddeering zien we de mannen een keer huilen (scènes 18, 19 en 20: 00.16.31). Daarna herpakken ze zich en gaan op pad. Ze laten zich niet weerhouden door welke belemmering dan ook. Ze hebben een doel en dat streven ze na. Ze blijven dezelfde schoften die ze ook al voor het ongeluk waren. De mannen lijken ook een steeds plezieriger leven te krijgen. Als kijker kun je zonder schuldgevoel lachen om de dwaze avonturen die de mannen in hun rolstoel beleven.

### **2.4.3 De handicap in *Blind*, (Tamar van den Dop, 2007, BE)**

#### **Gedrag en reactie personages**

Bij nadere bestudering van de scènebeschrijving van *Blind* valt het op dat invaliditeit in deze film zeer sterk vorm krijgt door de reactie van personages op het hebben van een handicap. De film wekt de indruk dat het gedrag een direct gevolg is van de handicap. Ruben is in het eerste deel van de film (scène 1 tot en met 17: 00.00.30)<sup>31</sup> zeer gefrustreerd over zijn blindheid en vertoont telkens zeer driftig gedrag als gevolg van de handicap. Marie voelt zich de gehele film beschaamd over het feit dat zij een afwijkend uiterlijk heeft. Het beperkt haar in haar doen en laten. Ze is niet in staat om zichzelf te accepteren en bang voor afwijzing.

Daarnaast krijgt invaliditeit vorm door de reactie van de tegenspelers in *Blind*. Moeder en Victor vinden het een probleem dat Ruben blind is (zij hechten veel waarde aan de genezing van Ruben) en zij stellen zich zeer neerbuigend op tegenover het afwijkende uiterlijk van Marie (scène 42, 47 en 61: 00.46.09). Ook horen we gefluister van voorbijgangers als Marie over straat loopt, alsof er achter haar rug geroddeld wordt over haar (scène 5, tijd: 00.04.26). Het is overigens niet duidelijk of dit in werkelijkheid gebeurt of in Marie's fantasie. In een aantal flashbacks wordt duidelijk dat ook Marie's moeder haar om haar voorkomen afwees.

De handicap van Ruben krijgt ook vorm via nadruk op bepaalde handelingen en zintuigen. Er wordt nadruk gelegd op zijn reuk, tastzin en fantasie. We zien Ruben

---

<sup>31</sup> Zie scènebeschrijving *Blind* (Van den Dop, 2007, NL)

aan dingen ruiken en voelen, en maken kennis met zijn fantasieën. Hieruit kunnen we concluderen dat hij deze vermogens blijkbaar sterker heeft ontwikkeld ter compensatie van zijn gezichtsverlies.

### **Handicap als aanleiding voor gedragsproblemen**

Door het hierboven beschreven gedrag en de reacties van de personages naar aanleiding van de invaliditeit, wordt het hebben van een handicap in *Blind* gepresenteerd als probleem. Al het negatieve gedrag in de film is een gevolg van de invaliditeit. Het is het grote obstakel voor de relatie tussen Marie en Ruben. Marie kan zich niet over haar schaamteheen zetten, omwille van haar liefde voor Ruben. Er wordt nog wel de vraag opgeroepen of het wel zo erg is om blind te zijn, door middel van de verhaallijn waarin Ruben opnieuw voor blindheid kiest. Echter, dit doet hij niet omdat hij blind-zijn fijn vindt, maar omdat hij Marie op die manier denkt terug te krijgen. Zijn daad is een gevolg van Marie's frustratie over haar afwijking. In *Blind* lijken de handicaps voornamelijk problemen te veroorzaken op het sociaal-emotionele gebied: het gedrag van de personages wordt er danig door verstoord. De praktische problemen van leven met een handicap worden minder benadrukt. Uiteindelijk steken de (sociaal-emotionele) gevolgen van de invaliditeit een stokje voor de liefde. We zien de personages in scènes met grote gebaren en heftig gedrag hevig lijden. Nergens wordt hun emotionele pijn genuanceerd door bijvoorbeeld humor of verandering van invalshoek. Daardoor kom je als kijker tot de slotsom dat het verschrikkelijk moet zijn om met een handicap te leven.

### **Verschil**

Door Marie's weigering en onvermogen om Rubens validiteit te accepteren wordt er nadruk gelegd op verschil: het verschil tussen invaliditeit en validiteit. In *Blind* wordt het verschil tussen een gehandicapte en een niet-gehandicapte neergezet als iets onoverkomelijks.



## Nadruk door vormgeving

De vormgeving van *Blind* staat ook in het teken van de handicaps van de personages. De sneeuw die we zien, benadrukt de witte kleur van Marie's gelaat. Via de boombast die Marie in scène 27 (tijd: 00.25.52)<sup>32</sup> betast, krijgen wij als kijker een beeld van hoe het personage haar eigen littekens ziet. De gespleten spiegel (scène 1, tijd: 00.30.00) waarin zij kijkt, staat symbool voor de gespleten verhouding die Marie heeft ten opzichte van haar spiegelbeeld en het trauma dat zij heeft opgelopen.

Ruben's blindheid zien we via de onder- dan wel overbelichting, de vertekening van het beeld en de helle kleuren in zijn fantasieën.

### 2.4.4 De handicap in *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL)

In *Ooit* blijkt dat de handicap van het personage Jos een zeer grote rol speelt. Dat wordt direct duidelijk na de eerste *viewing* van de film. Het is ons al duidelijk dat de handicap het sleutelonderwerp van deze film is. De hele verhaallijn bestaat uit de handicap en de gevolgen daarvan. Zelfs het tweede personage, de moeder van Jos, bestaat bij de gratie van de handicap van Jos. Dit concludeerden we al in de paragraaf over de tegenspelers.

Als we nader kijken naar de scènebeschrijving van *Ooit*, valt op dat in 35 van de 36 scènes de handicap van Jos het kernthema is. In de meeste scènes is dat expliciet het geval. Deze scènes laten voornamelijk afwijkend gedrag van Jos zien of zoomen in op een bepaalde handeling die Jos niet zelfstandig kan. 28 Van de 36 scènes gaan expliciet over het onvermogen van Jos om zelfstandig te handelen. Ze gaan over een handeling die mislukt, of tonen hoe Jos hulp krijgt van zijn moeder. Er zijn maar een paar scènes waarin de handicap meer impliciet aanwezig is, zoals de scène (nr. 5, tijd: 00.05.27) waarin moeder op het balkon alleen een sigaret staat te roken.

Het is de enige scène waarin Jos niet in beeld komt. In alle andere scènes zien we Moeder in de weer met Jos. Daarom is de bovengenoemde scène exemplarisch voor hoe de invaliditeit van Jos het leven van zijn moeder beïnvloedt. Blijkbaar is het

---

<sup>32</sup> Zie scènebeschrijving *Blind* (Van den Dop, 2007, NL)

roken van een sigaret het enige moment van de dag dat Moeder voor zichzelf heeft. De kijker krijgt hierdoor de indruk dat het leven van Moeder door de handicap van Jos in beslag wordt genomen. Het 'gehandicapt-zijn' wordt in *Ooit* gepresenteerd als de essentie van Jos en zijn moeders leven, en niet als integraal onderdeel van verschillende kenmerken waardoor de identiteit en het leven van een persoon worden gevormd. Alles staat in de schaduw van de handicap.

Dat nadrukkelijk beklemtonen van de handicap gebeurt in *Ooit* niet alleen op het vlak van het narratief, maar ook op het gebied van de vormgeving. Vaak wordt in close-up getoond hoe een handeling mislukt. Dat is in 13 scènes het geval. Steeds wordt aan de kijker duidelijk gemaakt hoe weinig Jos zelf kan, als opmaat naar de tweede acte van de film, waarin Jos zichzelf moet zien te redden. Als kijker houden we ons hart vast. We weten immers allang dat Jos volkomen onzelfstandig is; dat wordt nergens in twijfel getrokken.

## 2.4.5 Vergelijking van de handicaps

	<b>Le huitième Jour</b>	<b>Aaltra</b>	<b>Blind</b>	<b>Ooit</b>
<b>Soort handicap</b>	Het syndroom van Down.	Dwarslaesie.	Blindheid en Albinisme.	Verstandelijke beperking.
<b>Reactie omgeving op de handicap</b>	Afwijzend. Georges wordt buitengesloten.	Medelijdend en afwijzend. Afwijzing wordt groter naarmate de mannen misbruik maken van hulp of deze afwijzen.	Afwijzing van Marie vanwege afwijkend uiterlijk en streven naar genezing voor Ruben.	Verzorgend en afwijzend.
<b>Reactie personage</b>	Georges heeft zelf geen probleem met zijn handicap. Wel verdriet om uitsluiting.	Na wat verdriet en frustratie lijken de personage geen problemen meer te hebben met hun invaliditeit.	De personages zijn verbitterd en gefrustreerd door hebben van een handicap.	Jos heeft vermoedelijk niet door dat hij verstandelijk beperkt is. Wel is hij hulpeloos als hulp wegvalt.
<b>Handicap krijgt met name vorm door</b>	De buitengewone fantasiewereld van Georges en de maatschappelijke uitsluiting.	Door de fysieke obstakels die de mannen tegenkomen.	Door de verbittering, pijn en frustratie van de personages.	Via close-ups van hulp bij handelingen. En door isolement.
<b>Receptie van de toeschouwer</b>	Zien dat leven met handicap waardevol is en dat dat onderschat wordt door de samenleving.	Zien dat leven met een handicap weliswaar obstakels met zich meebrengt maar dat het ook in een bepaald opzicht vrijheid geeft om niet meer aan de maatschappelijke norm te (kunnen) voldoen.	De toeschouwer krijgt de indruk dat het leven met een handicap of afwijking ondragelijk en onoverkomelijk is.	Gehandicapt zijn is een individuele aangelegenheid, die totaal los van de samenleving staat. Gehandicapten zijn afhankelijk van zorg, anders zijn zij reddeloos verloren.

## ***2.5 Representatie van personages met disability***

### **2.5.1 Wat kunnen we uit het voorafgaande concluderen?**

Als we ons een assenstelsel voorstellen waarvan de horizontale as bestaat uit de tegenstelling actief-passief op het niveau van de diegese, en de verticale as uit de tegenstelling tussen het opwekken van veel versus weinig betrokkenheid op het niveau van de film, kunnen we *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL) eenvoudig plaatsen binnen het uiterst passieve gedeelte: de twee personages hebben een *flat character*. *Aaltra* (De Kervern/Del ephine, 2004, BE) daarentegen past binnen het tegenovergestelde gedeelte van het vierkant: de personages zijn actief en hebben een *round character*. (Forster 1927)

Maar hoe zit het als we het beeld van de vier films genuanceerder willen plaatsen en wat zegt dat over de representatie van *disability*?

Bij *Ooit* ligt de nadruk op passiviteit en isolement. Het personage Jos leeft samen met zijn moeder op een flat; zij lijken verder geen contacten te hebben. Jos is totaal afhankelijk van Moeder en leeft volgens een vast ritme dat niet kan veranderen. Zodra er wel verandering plaatsvindt, door de dood van Moeder, voelt Jos zich hulpeloos en aan zijn lot overgelaten. Het is niet duidelijk of en hoe Jos' leven zich verder ontwikkelt: aan het einde van de film wordt hij door de politie in de kraag gevat. Wederom is hij overgeleverd aan de 'zorg' van een ander.

Op het eerste gezicht lijkt Jos het meest passieve personage uit de bovenstaande filmanalyse, maar na bestudering van *Ooit* ben ik van mening dat de moeder van Jos een n og passiever personage is. In het eerste deel van *Ooit* regelt zij alles voor Jos; ze lijkt actief. Echter, na haar dood blijkt dat Moeder niets geregeld heeft voor Jos. Zij was er blijkbaar vanuit gegaan dat hun manier van leven eeuwig hetzelfde zou blijven. Jos is uiteindelijk degene die een oplossing moet bedenken voor het lijk van Moeder. Hij is daardoor, hoewel nog steeds afhankelijk en hulpeloos, gedwongen de situatie te veranderen. Daarom plaats ik Moeder in het uiterst passieve gedeelte van het assenstelsel en vlak daarnaast Jos.

De twee personages in *Ooit* hebben allebei een *flat character*. Alle karaktertrekken die we van Jos en zijn moeder te zien krijgen, bestendigen de invaliditeit van Jos. Elke karaktertrek is van nut voor een volgende handeling waarbij Jos geholpen moet worden. Geen enkele keer wordt zijn afhankelijkheid in twijfel getrokken en als dat toch bijna gebeurt, als Jos zelfstandig een oplossing bedenkt, wordt hij in de kraag gegrepen en heeft Jos wederom geen zeggenschap meer. Bijna alle scènes vinden plaats op het niveau van de *implied narrator* en de *non focalized narration*. (Branigan 1992) We maken niet kennis met de interne wereld van Jos. De kijker blijft op afstand. We voelen medelijden met Jos, maar zullen hem nooit als gelijkwaardige beschouwen en blijven ‘voorbijgangsters.’ (Adang en Van der Pol 2009)

*Aaltra* daarentegen legt de nadruk op activiteit. Nadat de twee burens invalide zijn geworden, weten zij zich (dankzij de invaliditeit?) te ontworstelen aan de sleur van hun valide leven en gaan tegen alle verwachtingen in op reis. Ze trekken zich van niemand iets aan, ook niet van de vele praktische en sociale obstakels die ze als rolstoelers tegenkomen. Ze lijken gelukkiger dan toen ze nog valide waren. Ze maken gebruik van de uitzonderingspositie die zij hebben als gehandicapten. Ze hoeven niet meer te voldoen aan de eisen die de maatschappij aan een valide persoon stelt. Dat geeft ze volledige vrijheid.

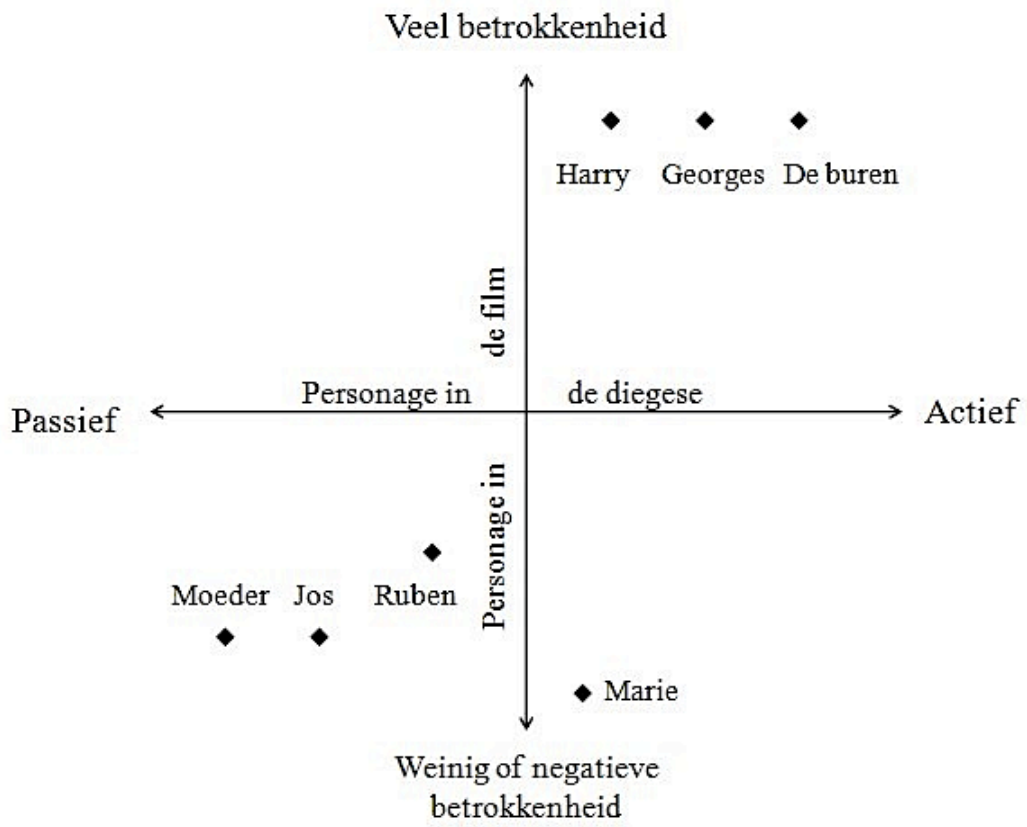
De mannen hebben een *round character*. (Forster 1927) In eerste instantie maken we kennis met twee verbitterde mannen die zich in hun onderlinge vete hebben vastgebeten. Ze stralen niet veel flexibiliteit uit. Echter, in de loop van de film spreiden zij bewonderenswaardig veel doorzettingsvermogen ten toon en weten zij zich goed aan de veranderde situatie aan passen. Dat dwingt respect af bij de kijker; we voelen in elk geval *alignment*. (Smith 1994) Het is niet zo dat de mannen hierdoor ineens goedgehartige helden zijn. Ze blijven qua gedrag een stelletje horken, die hun handicap opportunistisch inzetten. Daarom staan de buurmannen in het actieve gedeelte van het assenstelsel en voelen we betrokkenheid.

In de diegese van *Le huitième Jour* brengt de invaliditeit voor het hoofdpersonage Georges uiteindelijk weinig goeds. Ondanks verwoede pogingen wordt Georges niet toegelaten tot de maatschappij, omdat hij niet aan de norm voldoet. Georges pleegt zelfmoord. Toch is er een groot verschil met *Blind*, waardoor ik *Le huitième Jour* wel in het actieve gedeelte van het assenstelsel kan plaatsen. Georges delft dan wel het

onderspit, maar op filmniveau wordt wel duidelijk voor de kijker dat hij in bepaalde opzichten een groter mens is dan de valide Harry. De kijker heeft toch het gevoel dat Georges een volwaardig leven afsluit. We voelen betrokkenheid bij het personage. In *Le huitième Jour* wordt er wat geleerd van de rol van ‘ander’. De ontmoeting met de ‘afwijkende’ Georges is voor Harry een *eyeopener* en een vorm van verlichting. Ook zien we uitgebreid hoe Georges geniet, dankzij zijn bijzondere manier van zijn. Als kijker krijg je het idee dat het hebben van een handicap wel degelijk waardevol kan zijn. Daarnaast heeft Georges een *round character*; hij blijkt intelligenter te zijn dan we naar aanleiding van de eerste scènes aannemen. Georges is eigenwijs en voert zelfstandig plannen (voor de verjaardag van dochter Julie en zijn zelfmoord) uit die slagen.

De personages in *Blind* worstelen met hun invaliditeit en de gevolgen daarvan. Zij zijn slachtoffer van hun eigen handicaps. Dit is het belangrijkste narratieve gegeven in *Blind*. Marie en Ruben proberen hun situatie te veranderen, maar falen. Ze zijn en blijven gevangenen van hun eigen beperkingen. De *status quo* (Foucault 1988) wordt telkens bevestigd. Het hebben van een handicap geeft de personages uiteindelijk niets van vrijheid of geluk. Daarom plaats ik *Blind* in het passieve gedeelte van het stelsel. Het enige dat de kijker voelt is medelijden, en op den duur onbegrip voor Marie’s onwil om zich te tonen aan Ruben. We voelen enkel *recognition*. (Smith 1994)

De karaktertrekken van Ruben en Marie zijn eenduidig (zoals in een sprookje). We worden niet verrast door een onverwachte handeling, de personages zijn wat ze vanaf het begin lijken te zijn. Nergens wordt het leed door de handicap bevraagd of in twijfel getrokken. De kijker voelt uiteindelijk weinig gelijkwaardige betrokkenheid. Hieronder zien we de schematische uitwerking van het hierboven voorgestelde en beschreven assenstelsel.



Afb. 23

## **Luik III. Conclusie**

### **3.0 De confrontatie**

In het voorgaande in deze scriptie hebben we bekeken hoe het corpus van het onderzoek naar *disability* in tekst eruitziet. We hebben vastgesteld dat het overgrote deel uit de Angelsaksische landen komt en dat het onder andere gaat over negatieve beeldvorming, meer realistische representatie van invaliditeit in tekst, en uitbreiding van het wetenschappelijk historisch archief. In Luik II ben ik de dialoog aangegaan met het onderwerp van deze scriptie: de Nederlandse en Belgische filmteksten die een personage met een functiebeperking representeren. Dit heb ik gedaan door middel van een praktische filminterpretatie van de vier films *Le huitième Jour* (Van Dormael, 1996, BE), *Aaltra* (De Kervern/ Deléphine, 2004, BE), *Blind* (Tamar van den Dop, 2007, NL) en *Ooit* (Jaap van Heusden, 2008, NL). In dit deel onderzoek ik wat we kunnen leren als wij de Angelsaksische theorieën uit de *disability studies* vergelijken met de uitkomsten van de pragmatische filminterpretatie.

Het derde en laatste luik van deze scriptie bestaat daartoe uit twee delen. Eerst zullen we bekijken hoe wij de uitkomsten van de voorgaande analyse van de personages met invaliditeit in film kunnen interpreteren aan de hand van het Angelsaksische *disability*-onderzoek. Daarna bekijken we hoe de filmanalyse van de personages met een functiebeperking in de Nederlandse en Belgische cinema, ons dwingt het reeds bestaande theoretisch kader aan te passen.

### **3.1. Vergelijking filminterpretatie met de Angelsaksische theorieën**

Het is opvallend dat de verschillende theorieën die tezamen het corpus vormen van het Engelse en Amerikaanse onderzoek naar de representatie van *disability* in film, opereren binnen de principes van Foucault.

Foucault ging er in zijn vertooganalyse vanuit dat er binnen een samenleving altijd sprake is van een bepaalde machtssituatie, die in stand blijft doordat er binnen een



gemeenschap altijd heersende denkkaders zijn. Hoe wij over bijvoorbeeld invaliditeit denken, wordt bepaald door hoe wij erover schrijven en spreken. De beeldtaal van film zou opgevat kunnen worden als tekst die bijdraagt aan de sociale machtsstructuur die de betekenis van en 'waarheid' over invaliditeit, strikt reguleert binnen vaste patronen, waardoor het een vaste plaats heeft in de samenleving. Foucault stond zeer kritisch tegenover instituties en stereotiepe beelden die volgens hem door verschillende discoursen in stand worden gehouden. (Foucault 1988)

De Belgische films *Aaltra* en *Le huitième Jour* passen binnen het Foucaultiaans gedachtegoed. Zij gaan beide in tegen de sociale normen over *disability* en de medisch-fysieke norm over invaliditeit. Ze problematiseren beide het stereotiepe beeld van invaliditeit. Ze presenteren alternatieve betekenissen over invaliditeit: de waardevolle kanten ervan worden getoond en met name *Aaltra* laat zien dat invaliditeit niet per definitie gelijk staat aan beperking: voor de buurmannen betekent de rolstoel, naast alle nadelen, juist de ultieme bevrijding van de beklemmende normen in de maatschappij.

De Nederlandse films houden het stereotiepe beeld daarentegen in stand: zij gebruiken het als narratief zetstuk en daarmee bevestigen ze het.

*Blind* is formalistisch. *Blind* hergebruikt een sprookje van een halve eeuw geleden, dus ook het oude normbevestigende beeld uit de 19de eeuw. De film had vernieuwend kunnen zijn als het sprookje in *Blind* was gedeconstrueerd. Maar dat gebeurt niet. Ook *Ooit*, hoewel niet gebaseerd op een sprookje uit de 19de eeuw, gaat uit van de tegenstellingen valide-invalid en normaal-abnormaal. Daarin is de invalide een voorbeeld van de Ander. Omdat de Nederlandse films dit gevestigde beeld bevestigen, reproduceren ze in principe de machtsstructuren waarbinnen invaliditeit een vaste – negatieve – plaats heeft in de samenleving.

*Blind* en *Ooit* bevestigen daarnaast de Angelsaksische theorie van de *negative imagery* (NI)-stroming. (Albrecht, Seelman et al. 2001: p.197)

In beide films worden de handicaps van de hoofdpersonages op een zeer restrictieve wijze ingezet en vormgegeven. De nadruk ligt op het leed dat de invaliditeit veroorzaakt, de personages zijn eenduidig en hun handicap wordt gepresenteerd als de

essentie van hun karakter en leven. Volgens de *negative imagery*-aanhangers verloopt de vormgeving van gehandicapte personages voornamelijk via twee polen; die van *medelijden* en *dreiging*. Het ontbreken van menselijke complexiteit veroorzaakt een onrealistisch en dus onmenselijk beeld van de personages volgens de NI-stroming. Uit de filmanalyse blijkt dat wij geen gelijkwaardige gevoelens hebben voor Ruben of Marie. Bij Ruben voelt de toeschouwer medelijden en van Marie gaat in zekere zin dreiging uit, omdat zij grenzeloos egoïsme toont. *Blind* en *Ooit* ondersteunen de stelling van onder anderen de *negative imagery*-onderzoeker Leonard Kriegel, dat film de zoveelste bewaarplaats is voor een stereotyperende representatie van invaliditeit. (1987: p.31) De theorie van zijn collega Paul Longmore (1997:p 56) is dat de culturele vooroordelen over mensen met een functiebeperking via drie stereotyperingen in de media worden bestendigd:

- *Disability* is een straf voor gedaan kwaad;
- Mensen met een functiebeperking zijn verbitterd door hun lot;
- Invalide mensen zijn boos op valide mensen en zouden, als zij daartoe in staat waren, hen vernietigen.

Deze stereotyperingen zien we terug bij de personages Marie en Ruben uit *Blind*. De littekens die Marie in haar gelaat heeft, kunnen gezien worden als *straf* voor haar abnormaliteit. Beide personages zijn hevig *verbitterd* door het hebben van een handicap. Marie accepteert de genezing van Ruben niet, zij krijgt hem zelfs zover dat hij zijn gezonde ogen vernietigt.

Daarnaast stelt Longmore dat het overheersende element in de representatie van gehandicapten *isolement* is. Dat isolement zien we sterk terug in *Blind*, *Ooit*, en in mindere mate in *Le huitième Jour*. In *Le huitième Jour* krijgt personage Georges geen toegang tot de maatschappij. Op institutioneel niveau is hij buitengesloten (of nog meer: opgesloten). Georges weet dat door zijn karakter en wilskracht en zijn individuele handelen te doorbreken. Uiteindelijk ziet hij in dat hoe hij ook zijn best doet, hij nooit zijn isolement zal kunnen doorbreken. De personages in *Blind* trekken zich bewust terug uit de maatschappij, omdat ze bang zijn voor vooroordelen en zich niet staande willen, of kunnen, houden in de ‘normale’ wereld.

Van de vier geanalyseerde films zien we echter in *Ooit* het sterkst parallellen met de veronderstelling van Longmore. De *disability* is in deze film het belangrijkste dramatische gegeven en krijgt enkel vorm via nadruk op de beperkingen van personage Jos en zijn sociale isolement. We zien in de film dat Jos met niemand anders contact heeft dan met zijn moeder, die hem bij alle handelingen helpt totdat zij sterft. Dan staat hij er alleen voor en redt hij het niet. De gehele film speelt zich af op de tachtig vierkante meter van de flat waarin Jos woont. Als Jos buitenkomt, houdt hij zich aan een vastgestelde route waar hij nooit van afwijkt.

De kijker maakt niet kennis met de innerlijke wereld van dit personage; dit is gelijk aan zijn isolement in de diegese. Door invaliditeit te presenteren als een geïsoleerde individuele aangelegenheid, maken auteurs en regisseurs invaliditeit los van zijn sociale context, is de mening van Longmore en de zijnen. Hij ziet een direct verband tussen het sociale isolement van gehandicapten in de werkelijkheid en herhaling van stereotypes in film. Hij verwijt auteurs dat de sociale uitsluiting en discriminatie zelden voorkomt als hoofdthema of verhaallijn, omdat auteurs weinig politieke interesse hebben in het onderwerp invaliditeit. Longmore en Kriegel waren er van overtuigd dat films als *Blind* en *Ooit* gemaakt worden om de angst bij valide mensen voor lichamelijke kwetsbaarheid en sociale uitsluiting, te verlichten.

*Le huitième Jour* daarentegen heeft de *uitsluiting* en *discriminatie* van mensen met een handicap wél als belangrijkste verhaallijn. We zien hoe Georges categorisch wordt buitengesloten en ondergewaardeerd en voelen als kijker plaatsvervangende schaamte. Want in de film wordt duidelijk hoe waardevol het leven van een persoon met een beperking kan zijn. Hij is degene die zijn ‘normale’ vriend kan helpen, andersom kan zijn valide vriend Georges niet helpen. Door deze omkering van de conventionele hiërarchie tussen normaal en zelfstandig, en abnormaal en hulpbehoevend, toont de auteur (Jaco van Dormael) duidelijk politieke interesse in de maatschappelijke positie van mensen met een functiebeperking.

In *Aaltra* zien we deze omkering van waarden ook. Nadat de mannen hebben ontdekt hoe ze hun beperkingen kunnen inzetten ten behoeve van hun eigen voordeel, maken ze daar gretig gebruik van. De mannen maken misbruik van degenen die hen vanuit medelijden helpen. Daarmee doorbreekt de auteur een ander taboe: hun asociale gedrag keert zich tegen onze reflex om hen als zielig en onschuldig slachtoffer te zien.

Gaandeweg raakten de Engelse en de Amerikaanse *disability*-onderzoekers ervan overtuigd dat het te beperkt is om alleen de negatieve visuele representatie van gehandicapten aan te wijzen. De nadruk kwam meer te liggen op het idee dat onder andere film bijdraagt aan de *sociale constructie* van de invalide identiteit in de samenleving. Dit idee vindt aansluiting bij de theorie van de Sociaal-Realisten, die een link leggen tussen fictieve personages en de werkelijke ervaring van mensen met een handicap. (Albrecht, Seelman et al. 2001: p. 199) Zij wijzen erop dat de representatie van invaliditeit vaak inadequaaf is, omdat er, ten behoeve van de dramatisering van het beeld, elementen van *disability* worden weggelaten of uit hun verband gerukt.

*Blind* en *Ooit* bevestigen deze veronderstelling. In *Ooit* ligt de nadruk enkel op isolement en afhankelijkheid, en in *Blind* worden alleen de pijn en de verbittering getoond die invaliditeit veroorzaakt. Het ontbreken van de juiste wetenschappelijke methodes om te kunnen vaststellen hoe een negatief beeld wordt geconstrueerd, zou volgens de sociaal-realist ten grondslag liggen aan dit soort onevenwichtige representatie van *disability*.

Men bepleit dus een meer realistische representatie, waarbij er rekening gehouden wordt met de interactie tussen de functiebeperking, de fysieke omgeving en de attitude van de omgeving. De Sociaal-Realisten willen met een meer evenwichtige verbeelding, het hoofd bieden aan de schade die de stereotypering van invaliditeit aanricht. Sociaal-Realisten benadrukken dat zij niet alleen maar ‘positieve’ beelden van gehandicapten wensen. Het is namelijk moeilijk om vast te stellen wat precies een positief beeld is en wat niet. Daarnaast schuilt er ook een gevaar in ‘positieve’ beeldvorming, namelijk de romantisering van invaliditeit. Een romantisch beeld, waarbij bijvoorbeeld een heldenrol voor een gehandicapte is weggelegd, kan volgens de Sociaal-Realisten even schadelijk zijn. Of iets een realistische representatie is, wordt door de Sociaal-Realisten afgemeten aan of een afbeelding *correctief* werkt of niet.

*Aaltra* en *Le huitième Jour* zijn in mijn ogen voorbeelden van films die correctief werken. Beide films hebben een anarchistische visie op de plaats die invaliditeit heeft in de maatschappij. De twee buurmannen uit *Aaltra* gaan met hun reis totaal in tegen het maatschappelijk discours over gehandicapten. Na het nodige verdriet en frustratie lijken ze zich redelijk makkelijk te schikken in hun invaliditeit en hebben ze plezier in

het leven. Ze maken gebruik van de uitzonderingspositie die zij hebben als gehandicapten. Ze hoeven niet meer te voldoen aan de eisen die de maatschappij aan een valide persoon stelt. Dat geeft ze volledige vrijheid. De film draait de algemeen geldende waarden voor invaliditeit en validiteit om.

*Le huitième Jour* doet hetzelfde. Aan het einde van de film heb je het gevoel dat Georges in wezen een groter mens was dan de 'normale' Harry. Harry leert wat van de rol van de Ander. Zijn ontmoeting met Georges is een verlichting. De zwakke Georges helpt de sterke Harry. Daardoor blijkt de sterke zwakker en de zwakke sterker. *Aaltra* en *Le huitième Jour* stappen niet in de valkuil van het heldenepos: de mannen uit *Aaltra* zijn allesbehalve helden. Ze zijn en blijven onbeschofte opportunisten die parasiteren op de welwillendheid van anderen. Georges uit *Le huitième Jour* lijkt iets meer op een held. Maar uiteindelijk overwint hij niet. Zijn positie drijft hem uiteindelijk tot zelfmoord.

## **A-historisch**

De stroming van het Nieuw-Historicisme vond dat de onderzoeksmethode van de Sociaal-Realisten een a-historische interpretatie veroorzaakte, die representaties van gehandicapten als eeuwig lasterlijk beschouwt, ongeacht welke historische periode of cultuur. (Albrecht, Seelman et al. 2001:p. 201) Daarom pleitten de Nieuwe Historici voor een historische analyse, waarbij de invaliditeit gezien wordt als product van specifieke culturele ideologieën, die niet simpelweg reductief of stigmatiserend zijn. Zij stonden de aanleg van een breed archief voor om zo een beter beeld te krijgen van de representatie van menselijke variatie door de eeuwen heen. Ze toonden aan dat invaliditeit een veel gebruikt middel is om personages te karakteriseren en dat dit een manier is om binnen een cultuur om te kunnen gaan met de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam, en om het te proberen te begrijpen. Op deze manier toonden de Nieuwe Historici aan dat invaliditeit allesbehalve een individuele aangelegenheid was, want de betekenis ervan is weldegelijk diep geworteld in cultuur. De aanleg van een breed archief was niet bedoeld om alleen onderzoek te doen naar representatie, maar ook om de mogelijkheid die het schiep om kritiek te kunnen uiten op sociale instituties die *disability* aanwijzen als anders en afwijkend. Hier zit dan ook wat betreft deze Masterthese de angel.

De analyse van de vier films in deze scriptie zou ook beschouwd kunnen worden als a-historisch op het gebied van de Nederlandse en Belgische culturele context. De keuze voor Angelsaksische theorieën en de focus op de analyse van personages in de diegese, ligt aan het praktische gegeven dat er, door het ontbreken van theorievorming waarbij de representatie van invaliditeit in Nederlandse en Belgische teksten wordt gebruikt als terrein voor onderzoek, nagenoeg geen Nederlands archief is opgebouwd. Het verdient daarom aanbeveling dat het onderwijs- en onderzoekscurriculum op de Nederlandse universiteiten daartoe wordt uitgebreid, zodat ook in Nederland een archief kan worden opgebouwd en onderzoek gedaan kan worden naar *disability* in film.

### **Nieuwe betekenis van stigma's**

*Le huitième Jour* en *Aaltra* lijken te doen wat *disability*-onderzoekers voorstaan die stigma's rondom invaliditeit een nieuwe betekenis willen geven. Beide films laten personages zien die hun handicap (en de daaruit voortvloeiende beschimpingen) met opgeheven hoofd dragen en omarmen. Zowel Georges als de twee buurmannen trekken zich van bijnamen weinig aan. Georges moet hard lachen als Harry hem een mongool noemt, en ziet zichzelf niet als gehandicapt, of als minder dan 'normale' mensen. In zijn fantasie ziet hij zichzelf als een trotse Mongoolse krijger te paard op de steppe. Hij is juist door zijn handicap in bepaalde opzichten veel wijzer dan zijn 'normale' tegenspeler.

De mannen in *Aaltra* ontdekken dat hun uitzonderingspositie hen totale vrijheid geeft en halen hun schouders op om scheldpartijen of de laatlukkende houding van mensen die zij op hun reis tegenkomen. De kijker krijgt een spiegel voorgehouden door het omgekeerde gebruik van de stigma's en is gedwongen een nieuwe betekenis te geven aan (stigma's over) invaliditeit.

De voorstanders van nieuwe betekenisgeving van de stereotypering van invaliditeit zouden de twee films *Blind* en *Ooit* zien als interessante onderzoeksobjecten.

(Albrecht, Seelman et al. 2001:p. 209) Deze twee films opereren binnen het algemeen heersende discours over invaliditeit door de nadruk die zij leggen op de *pijn, het isolement en de verbittering* die een fysieke beperking met zich meebrengt. Deze herhaling van stereotypes toont niet alleen de (negatieve) aard van reacties op fysiek verschil, ze zijn ook interessant omdat eruit blijkt dat de representatie van invaliditeit

kennelijk ambivalente gevoelens oproept. NI-onderzoeker Leslie Fiedler ziet ambivalentie als een universele reactie op fysiek onderscheid. Hij zegt dat het goed is dat deze sentimenten binnen de veilige context van de tekst omhoog komen. De tekstuele representatie van invaliditeit ziet hij als een laboratorium, waarin mensen de confrontatie kunnen aangaan met de ingebeelde bedreiging van fysieke kwetsbaarheid. (Fiedler 1978)

### **3.2 Lessen trekken**

#### **Hoe dwingt de filmanalyse in Luik II ons wijzigingen aan te brengen in het toegepaste theoretisch kader in Luik I?**

##### **Nederlands archief**

Uit het bovenstaande blijkt dat de twee Nederlandse films het algemeen heersende discours over invaliditeit bevestigen en dat de films van Belgische makelij daar tegenin gaan. Dit roept de belangrijke vraag op of dit onderscheid te verklaren is uit nationale- en culturele verschillen. Het beantwoorden van deze vraag is om twee redenen lastig:

- De analyse van vier films is eenvoudigweg te beperkt om algemeen geldende uitspraken te kunnen doen over de verschillen in en overeenkomsten tussen representatie van invaliditeit in de Nederlandse en Belgische cinema.
- De tweede reden is naar mijn inzien belangrijker. Als we kijken naar de stand van het wetenschappelijke onderzoek in het eerste luik van deze these, wordt duidelijk dat het grootste deel van het academisch onderzoek naar de tekstuele representatie van *disability* uit de Angelsaksische landen komt. *Disability studies* zijn in de Nederlanden nagenoeg onontgonnen terrein:

‘Dutch scholars have contributed rather little to the field of disability studies as it has emerged internationally. We discovered that of the more than 1300 articles that have been published in the core-journal *Disability Studies* since its establishment, only seven have been from the Netherlands.’ (Blume en Hiddinga 2010:p.17)

Dit geldt al helemaal voor het onderzoek naar *disability* in de Nederlandse en Belgische cinema. Als er al onderzoeksprojecten in Nederland op het gebied van *Disability Filmstudies* zijn geweest, waren dit afzonderlijke projecten die niet geleid hebben tot een structurele uitwisseling van intellectuele ideeën, samenhang of tot de vorming van een (nieuw) academisch onderzoeksterrein in Nederland.

Dit, terwijl het voor een breder begrip van de uitkomsten van de tekstuele analyse in deze scriptie, noodzakelijk is dat er ook gekeken kan worden naar theorieën uit het *disability filmstudies*-veld in de eigen culturele context:

“How disability has been understood and studied, and the purposes such studies have typically been intended to serve, are deeply bound up with specific national political and welfare traditions. Differences in dominant traditions, between one country and the other, are a consequence of differences in political culture and of state commitment to a social welfare. For these reasons, an approach that has proven both fruitful and binding in one society has achieved less purchase in another.” (Blume en Hiddinga 2010:p.218)

Dit alles leidt tot de conclusie dat er een breed onderzoeksveld naar *disability* in de Nederlandse en Belgische cinema zal moeten worden opgebouwd. Alleen dan kunnen wij toereikend onderzoeken welke plaats en betekenis *disability* heeft in de Nederlandse en Belgische samenleving, en wat de representatie van invaliditeit in films daaraan bijdraagt. Via de opbouw van een Nederlands *disability*-filmarchief kunnen we beter inzicht krijgen in hoe de verschillende betekenissen van invaliditeit die circuleren in de Nederlandse en Belgische cinema, een vaste plaats hebben gekregen in het collectieve culturele geheugen en daardoor in onze maatschappij zijn verankerd.

### **De geldigheid van realisme**

Dan is er nog een ander punt waarbij ik vraagtekens plaats als we het Angelsaksische corpus van de *Disability Studies* bekijken. De theorieën pleiten voornamelijk voor het opsporen van negatieve beelden, de bevordering van realistische beelden en een breder historisch archief. Ik ben van mening dat dat niet genoeg is. Je zou kunnen zeggen dat met name de sociaal-realist en de Negative Imagery-aanhangers de



kracht van de kunst (literatuur, film) onderschatten, omdat zij de indruk wekken alleen maar een realistische kijk op invaliditeit geldig te vinden en dus films alleen willen onderzoeken op diegetisch niveau. Echter, film is bij uitstek een medium van deconstructie en onrealisme, en kan daardoor veel verder gaan met (nieuwe) betekenisgeving dan alleen het tonen van realisme. *Ooit* en *Blind* zijn conformistische constructies die teren op clichés over invaliditeit. *Le huitième Jour* en *Aaltra* gaan daar tegenin. Niet door het cliché door realisme te vervangen, maar door de clichés op een metaforisch niveau aan te vallen, in plaats van op een realistisch.

Het is de taak van de filmwetenschapper om het eigene van kunst te onderkennen en dus op meerdere niveaus te onderzoeken en te deconstrueren. *Disability*-onderzoek binnen de filmwetenschappen moet daarom op zoek gaan naar wat kunst meer doet op het gebied van betekenisvorming dan leken doen, of medische en sociale wetenschappers.

Daarom heb ik in deze scriptie geprobeerd een stap verder te gaan dan de Angelsaksische theoretici uit Luik I, door middel van een praktische filminterpretatie, waarin ik de films niet alleen op diegetisch niveau (zoals het sociaal-realisme voorstaat) beoordeel, maar ze ook deconstrueer op het niveau van de *film* en de *receptie*, door het gebruik van filmische middelen en de betrokkenheid van de toeschouwer te onderzoeken, zodat ook de diepere betekenissen die de films op metaforisch niveau produceren, zichtbaar worden.

< Einde >

## Bibliografie

Adang, Marc, Gerwin van der Pol. *Interpreting Cinema. Dialogues with Film*. Voorlopige versie. Amsterdam 2009.

Andersen, Hans Christian. *Sneedronningen*. Kopenhagen, Denemarken. 1844.

--- Bew. door Noud van den Eerenbeemt.; naar vertaling van J.J.A. Goeverneur, *De Sneeuwkoningin. Sprookjes van Andersen*. Leiden: Sijthoff, 1976.

Albrecht, Gary L., Katherine D. Seelman, Michael Bury. *Handbook of Disability Studies*. Londen: Sage Publications, 2001: p.197.

Blume, Stuart, Hiddinga Anja. 'Disability Studies as an academic field. Reflections on its development.' In: *Medische Antropologie. The Body in Disability Studies*, nr 2 (december 2010): p.217-235.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londen: Routledge, 1984.

Branigan, Edward. *Narrative comprehension and film*. Londen en New York: Routledge, 1992.

Center for Disability Studies

Cervantès Saavedra, Miguel, de.  
*Lotgevallen van den ridder Don Quichot en zijn schildknaap Sancho Pansa*.  
Bew. Door G. Engelberts Gerrits. Deventer: A. Ter Gunne, 1863.  
5-3-2011  
<<http://www.kb.nl/dossiers/donquichotte/donquichotte-lit2.html>>

Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Londen: Cornell University Press, 1978.

Darke, Paul. A. 'The Elephant man: An analysis from a disabled perspective.' In: *Disability and Society*, Vol 9, No.3 (1994)

Fiedler, Leslie. *Freaks: Myth and Images of the Secret Self*. New York: Simon and Shuster, 1978.

Fine, Michelle, Adrienne Asch, red. *Women with Disabilities: Essays in Psychology, Culture, and Politics*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Cambridge: Trinity College, 1927.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Random House, 1978, reprint, 1990.

--- *De orde van het spreken. Nederlandse vertaling.* Amsterdam: Boom/Meppel, 1988.

Freud, Sigmund. *On Sexuality: three Essays on the Theory of Sexuality and Other Work.* Vert. James Strachey. Red. Angela Richards. Londen: Penguin 1953.

Garland –Thompson, Rosemary. ‘Feminist Disability Studies’. In: *SIGNS. Journal of women in culture and society*, vol.30, no.2 (2005)

Gartner, Alan, Tom Joe. *Images of the Disabled, Disabling Images.* New York: Preager 1987.

Greimas, Algirdas Julien, Francois Rastier. ‘The Interaction of Semiotic Constraints.’ In: *Yale French Studies.* (1968): p.88

Haines, Michael, Rhonda Black. ‘Troubling Signs: Disability Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity.’ In: *Disability Studies Quarterly*, Vol.23, No.2. The Society for Disability Studies, 2003.

Kool, Jacqueline. *Tijd voor Disability Studies in Nederland.* Utrecht: ZonMw/ Handicap+Studie, 2008: p. 12, 6

--- *Disability Studies in Nederland.* Utrecht: ZonMw/ Handicap+Studie, oktober 2009: p.6, 24

Kriegel, Leonard. ‘Disability as Metaphor in Literature.’ In: *Images of the Disabled, Disabling Images* ed. A. Gartner. en Tom Joe. New York: Preager, 1987: p. 31-36.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror, An essay on Abjection.* New York: Columbia University Press, 1982.

Libertad, Albert. 19-01-2011

<<http://www.marxists.org/glossary/people/l/i.htm#libertad>>

Linton, Simi. *Claiming Disability, Knowledge and Identity.* New York: New York University Press, 1998.

Longmore, Paul. ‘Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures.’ In: *Images of the Disabled, Disabling Images* ed. A. Gartner. en T.Joe. New York, Preager: 1997: p. 65-78

Mariano, Louis. 5-2-2011

<<http://www.touradour.com/mariano/index.asp>>

Mitchell, David T., Sharon L. Snyder. ‘Representation and Its Discontents. The Uneasy Home of Disability in Literature and Film.’ In: *Handbook of Disability Studies.* Londen: Sage Publications, 2001: p.195

--- red. *The Body and Physical Difference: Discourses of Disability*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997b

Moeder Teresa: 25-1-2011

<<https://sites.google.com/site/beeldfiguren/moeder-teresa>>

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989

-- 'Visual pleasure and narrative cinema'. (1975). 5-9-2010.

<<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>>

Münker, Stefan, Alexander Roesler. *Poststrukturalismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Walther Kaufmann. New York: Penguin Books, 1978, P.34.

*Nederland in Beweging*. 25-3-2011

<<http://www.omroepmax.nl/?waxtrapp=nqesdDsHnHUVONoGnG>>

Nightingale, Florence. 10-2-2011

<[http://nl.wikipedia.org/wiki/Florence\\_Nightingale](http://nl.wikipedia.org/wiki/Florence_Nightingale)>

Norden, Martin F. *The cinema of Isolation: A history of physical disability in the movies*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

Price Herndl, Diane. *Invalid Women: Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993: p.8.

Pisters, Patricia. *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

Pointon, Ann, Chris Davies, red. *Framed: Interrogating Disability in the Media*. Londen: British Film Institute, 1997.

Russo, Tom. 'Not Saints. Not Victims. Not Martyrs. Just Folks. Films and TV are trying to take a more clear-eyed Look at the disabled.' *The Boston Globe*, 15 juli 2001: p.L6

Safran, Stephen. 'The First Century of Disability Portrayal in Film: An analysis of the literature.' *Journal of special education*; vol. 31, issue 4 (winter 98): p.467.

Sandahl, Carrie. 'Ahhhh Freak Out! Metaphors of Disability and Femaleness in Performance.' *Theater Topics*, vol 9, No.1 (maart1999): p. 11-30.

Sandblom, Philip. *Creativity and Disease: How Illness Affects Literature, Art, and Music*. Philadelphia: George F. Stickle, 1982.

Shakespeare, Tom. 'Cultural Representation of Disabled People: dustbins for disavowal?' *Disability and Society*, vol. 9, no, 3 (1994).

Shannon, Jeff. 'Access Hollywood: Disability in Recent Film and Television.' *New Mobility* (mei 2003).

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

Smelik, Anneke. 'Feminist Film Theory.' In: *The Cinema Book, second edition*. London: British Film Institute, 1999, p. 353-365.

Smith, Murray. 'Altered states. Character and emotional response in the cinema'. In: *Cinema Journal*, nr. 33 (zomer 1994): p. 34-56.

Traustadottir, Rannveig. 'Obstacles to Equality: The Double Discrimination of Women With Disabilities. Overview Article.' *Center on Human Policy*. (juli 1990). 1-9-2009  
<<http://dawn.thot.net/disability.html>>

Twain, Mark. (Samuel Langhorne Clemens) 2-5-2011  
<[http://nl.wikipedia.org/wiki/Mark\\_Twain](http://nl.wikipedia.org/wiki/Mark_Twain)>

Vermeulen, Baptist. *De uitdaging van het denken*. Uithoorn: Karakter Uitgevers 2002.

Zizek, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan, but Were Afraid to Ask Hitchcock*. London: Verso, 1992.

Zola, Irving. 'Any Distinguishing Features? The Portrayal of Disability in the Crime Mystery Genre.' In *Policy Studies Journal*. (1987): p. 187-513.

### Cinematografie:

*Aaltra*. Reg. De Kervern/ Deléphine, La Parti Production- Lumière, 2004, BE

*Blind*. Reg. Tamar van den Dop, Phanta Vision Film International, 2007, NL

*Huitième Jour, Le*. Reg. Jaco van Dormael, HomeMade Films- TFI Films Production- Working Title- D.A. Films, 1996, BE.

*Ooit*. Reg. Jaap van Heusden, IJswater Films- NPS- VARA- VPRO, 2008, NL.

Abstract:

In the Dutch academic world ‘Disability Film Studies’ is a virtually unexplored field of research. Therefore, the subject of this thesis is movie characters with disabilities in Belgian and Dutch cinema. Because most of the scientific investigations in this field come from America and England, the results from extensive analysis of the disabled characters in two Dutch and two Belgian films are compared with the Anglo-Saxon theory in the field of Disability Studies. There are two lessons drawn from this research. It is important to build a Dutch archive in the field of Disability Film Studies. Only then we will gain full insight into how the Dutch representation of disability contributes to the position of people with disabilities in Dutch culture. Furthermore, the call of the Social Realists (within the Anglo-Saxon Disability Research) for a more ‘realistic’ representation of disability in film is questioned. The author of this thesis believes that the power of art (cinema, literature, etc.) lies in deconstruction and unrealism. Because of this feature cinema is pre-eminently suited for resignifications of the disabled body. It is too superficial to only validate the ‘realistic’ images of disability because it is the very task of the film scholar to deconstruct cinema and thus expose alternative meanings of disability.

Film Study; Disabilities; Stereotypes; Netherlands; Belgium; Content Analysis; Anglo-Saxon; Culture; Society

Author: Lotte Werkema, UvA 2011.