# Bloedgeestig

Een onderzoek naar hoe het plezier van de kijker door geweld en humor wordt vergroot

MA Scriptie Filmstudies

Begeleider: Maarten Reesink

2de lezer: Laura Copier

Media en Cultuur

Roos Stam

Studentnummer: 0218685

roosstam@gmail.com

Universiteit van Amsterdam

28-02-2010

# Voorwoord

Graag wil ik iedereen bedanken die een bijdrage heeft geleverd aan het tot stand komen van deze scriptie. Een aantal van hen wil ik apart noemen:

Mijn redders in nood Maarten Reesink en Laura Copier voor hun steun en snelle hulp als scriptiebegeleiders. Martin, Cita, Louis en Jules voor hun hulp, aanmoedigende woorden, geduld, luisterend oor, begrip en afleiding in zware tijden, want dat waren ze…
En Mike, die anderhalf jaar lang heeft moeten aanhoren dat hij ‘nu écht bijna af is’.
Nu is hij dat toch echt. Heerlijk!!

Amsterdam,
28 februari 2010

## Synopsis

According to Barthes a work of art should not be interpreted using the original intentions and biography of the author, but can the true meaning of art only be found in the language it speaks. This language is not created by the author, but through a never ending centre of cultures. It is in this context that Barthes argues that it is the audience and not the directors of postmodern cinema who eventually determine the meaning of their films. In this thesis I will analyze the work of the directors duo the Coen Brothers and use Barthes' theory of 'jouissance' to evaluate its interpretation by their viewers. I use Barthes' 'jouissance', which means enjoyment and pleasure in an over the top sense, in contrast to 'plaisir', which is a controlled state that happens within cultural norms. 'Jouissance' can indicate a breaking of boundaries and it is pleasure and pain together, a feeling of being at the edge. 'Jouissance' enables the viewer to connect with the broad interpretation of the script. 'Plaisir' indicates a predetermined meaning of humor where the audience merely needs to consume. In the work of the Coen Brothers 'jouissance' exists for instance through the humor of absurd situations which take place in a violent context. They put pressure on the emotions of the viewer. The meaning is not implicated but is created by the viewer. Barthes motivated me to use the 'plaisir – jouissance' contrast to uncover how the Coen Brothers were able to take the viewer past the 'controlled state' of pleasure into the state of 'jouissance'.

NO COUNTRY FOR OLD MEN strikes as an extremely violent film. Despite the violence the movie is not merely experienced as a thriller. This is due to the many paradoxes and incongruities in the film, which cause laughter in many cases, while the direct cause cannot be signified as humoristic. Their humor remains casually, even in a much more 'comical' film such as FARGO. The humor in that particular film does not stand on its own, but displays a stark contrast to extreme violence and trivial everyday life. As in NO COUNTRY FOR OLD MEN, FARGO is full of violent, threatening scenes, which are without motivation or justification exchanged with hilarious or downright malicious scenes.

THE BIG LEBOWSKI uses this paradox in a similar way. It does however reveal a new aspect as to how the Coen Brothers direct their film. The Dude, in all his confusion and disorder, becomes, through the use of close-ups, a beacon of tranquility and confidence. This concept of *emotional contagion,* as it is called, does not match with Barthes' idea of having the viewer interpret and give meaning to what he observes. Apparently directors have the ability to preprogram the mindset of their viewers while the levels of paradoxes that can be applied are multiple. Therefore the quest for meaning which 'jouissance' initiates is in fact a

myriad of challenges, games and contests, which use the viewer as active and creative link between numerous sources of meaning.

# Inhoudsopgave


Inleiding 7

1 NO COUNTRY FOR OLD MEN 14
1.1 Wat is geweld? 14
1.2 Geweld in NO COUNTRY FOR OLD MEN 16
1.3 Depicted violence in NO COUNTRY FOR OLD MEN 16
1.4 Het tekstuele aspect in NO COUNTRY FOR OLD MEN 18
1.5 De filmische en cinematografische middelen in NO COUNTRY FOR OLD MEN 21
1.6 Conclusie 26

2 Humor in FARGO 27
2.1 Inleiding 27
2.2 Humortheorie 28
2.3 Incongruentiefunctie van humor in FARGO 32
2.4 De mix van superioriteit-, ventiel-, en incongruentiefunctie van humor in FARGO 33
2.5 Het tekstuele aspect in FARGO 35
2.6 Conclusie 37

3 Hoe bewerken de Coen broers emotie? 38
3.1 Inleiding 38
3.2 Logic of the absurd in THE BIG LEBOWSKI 39
3.3 Emotional Contagion in THE BIG LEBOWSKI 41
3.4 Verwarring als playframe in THE BIG LEBOWSKI 46
3.5 Conclusie 49

Conclusie 50

Bibliografie 54
Filmografie 56
Websites 56
Afbeeldingenlijst 57

# Inleiding

> Here last week they found this couple out in California. They rent out rooms for old people, kill'em, bury'em in the yard, cash their social security checks. Well, they'd tortur'em first, I don't know why. Maybe the television set was broke.
>
> -Ed Tom Bell in No Country For Old Men

De broers Joel en Ethan Coen vormen het regisseursduo dat al enkele decennia films in eigen beheer produceert. Dit geeft ze de vrijheid om films te maken over onderwerpen en karakters die hen zelf aanspreken en te filmen zoals zij dat willen. De Coen Broers hebben een groot en trouw kijkerspubliek verworven. De vraag is of dit verband houdt met hun manier van filmen en vertellen. Er zijn duidelijke stilistische en thematische elementen in hun werk te vinden die steeds terugkeren. Hoe uiteenlopend de waarderingen van een 'nieuwe Coen Brotherfilm' ook zijn, je weet als kijker wat je ongeveer kunt verwachten. Door de herkenbaarheid van hun werk zijn de Coen Broers te bestempelen als auteurs. De thema's die bij hen meestal aan bod komen zijn geld (en vooral het gebrek eraan), ontvoering, uitvergroting van de Amerikaanse cultuur en het kwaad. Het kwaad kent vele gedaantes in hun films. Van nihilisten, met een Duits accent en peroxideblond haar, tot een pedofiele bowler in een veel te strak paars glimmend pak. Van een reus met een *playmobilekapsel* met een luchtdrukwapen tot een apathische veelpleger, die emotioneel wordt als hij naar een soap kijkt. Behalve door zulke verpersoonlijkingen van het kwaad vallen hun films ook op door de manieren waarop zij het kwaad omzetten in daden, zoals in moord en chantage. Zij verbeelden het kwaad in steeds weer andere vormen van geweld. Geweld heeft over het algemeen een negatieve connotatie: het wordt geassocieerd met afschuw, schrik en beklemming. Opvallend is dat deze emoties bij het bekijken van gewelddadige scènes in hun films niet de overhand krijgen. Het geweld bij de Coen Broers is niet zo aangrijpend als dat in films van regisseurs als QuentinTarantino. Kijken naar hun films is -vreemd genoeg- eerder plezierig en amusant. Misschien komt dat doordat zij veelvuldig gebruik maken van een bepaald soort humor. Het geweld in hun films lijkt er beter door te verdragen. Humor hangt er een voile overheen die het minder hard lijkt te maken. In deze scriptie ga ik onderzoeken of de manier waarop zij zich van humor bedienen het geweld en het kwaad acceptabel en zelfs amusant maakt. Mijn onderzoeksvraag is dan ook: *Hoe wordt het plezier van de kijker van Coen Brotherfilms door geweld en humor vergroot?*

Sinds de jaren zeventig is binnen de filmtheorie een verschuiving in de analyse van films ontstaan. Tot eind jaren zestig werd de betekenis van een kunstwerk gezocht in de intenties van de

kunstenaar. De Franse Nouvelle Vague, een filmstijl die zich vanaf 1959 afzette tegen de dominante Franse films en filmmakers, *cinema de papa*, ging uit van een eigen artistieke autonomie, de regisseur als onafhankelijke auteur, ook wel de auteurstheorie genoemd. De stroming ontstond door filmcritici en regisseurs die verbonden waren met *Cahiers du Cinema*, een beroemd en invloedrijk Frans tijdschrift dat onder andere door André Bazin werd opgericht. Doordat filmmakers als auteurs werden gezien, werden auteursfilms in terminologie, maar ook in status gelijk gesteld aan de literatuur.

Met zijn essay 'The Death of an Author' uit 1968 creëert Roland Barthes vanuit een poststructuralistisch perspectief, een radicaal tegengesteld perspectief aan de status van auteur. Volgens Barthes moet een kunstwerk niet geïnterpreteerd worden vanuit de intenties en biografie van de Auteur, maar moet betekenis worden gezocht in de taal van het kunstwerk, dat niet gecreëerd wordt door de Auteur, maar door de oneindige centra van culturen. Volgens Barthes is een tekst 'a tissue [or fabric] of quotations'.[1] In het traditionele systeem van betekenis[2] geeft de auteur het kunstwerk stabiliteit en orde, reduceert het spel van betekenis en brengt het zelfs tot een einde. Barthes' kritiek richt zich op de machtspositie van de figuur van de auteur en de grenzen die de auteur oplegt in de vrijheid van het lezen van een tekst en het geven van betekenis. Volgens Barthes refereert schrijven naar taal die zich niet richt op een ultieme betekenis, maar op de meervoudigheid van betekenissen. Daarmee bedoelt hij dat een tekst geen enkele vaststaande betekenis heeft, maar een meervoudigheid van betekenissen die oneindig naar andere betekenissen verwijst. Barthes schrijft:

> […] *explanation* of the work is still sought in the person of its producer, as if, through the more or less transparent allegory of fiction, it was always, ultimately, the voice of one and the same person, the *author*, which was transmitting his "confidences".[3]

Barthes' benadering van betekenis en auteurschap nodigt uit om de films van de Coen Broers te begrijpen vanuit het beginsel: 'it is the language which speaks, not the author'.[4] In 'The Death of an Author' benadrukt hij dat de productie van betekenis moet worden toegekend aan de kijker. Dat doet deze door middel van taal in een oneindig proces van intertekstualiteit en vrije interpretaties. Het is met andere woorden de kijker en het zijn niet de Coen broers die uiteindelijk betekenis geven aan hun films. Barthes schrijft:

---

[1] Allen 2003: 73
[2] Dit systeem wordt door Derrida bekritiseerd in zijn deconstructietheorie.
[3] Allen 2003: 73
[4] Barthes 1977: 143

> Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as it was hitherto said, the author.[5]

Barthes zegt daarmee dat je niet naar de intenties van de auteur moet kijken als je de betekenis van een film onderzoekt. Ook dat is voor hem een principiële kwestie. Volgens Barthes heeft de auteur altijd als 'anker' in de kapitalistische maatschappij gefunctioneerd in de betekenisproductie van literaire werken.[6] De auteur stond in het centrum van een tekst, als het startpunt van de productie van betekenis, daar waar al het lezen naar verwijst. Daar stelt Barthes zijn benadering tegenover:

> Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. [...] In the multiplicity of writing, everything is to be *distangled*, nothing *deciphered*; the structure can be followed, 'run' (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath.[7]

Door de betekenis van taal los te maken van de auteur worden we volgens Barthes bevrijd van de op de massa gerichte consumentenmaatschappij. Hij is er van overtuigd dat de status van de auteur als God het consumentisme versterkt. Door de auteur te negeren, krijgt de tekst kans zich los te maken van kapitalistische ideologieën en kan de betekenis in taal, tegen de keer in van zijn kapitalistische exploitatie, groeien.[8] Met die stellingname was Barthes zeker ook een kind van 'zijn' tijd. De jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw stonden in het kader van de Koude Oorlog: kapitalisme en communisme. En toen het communisme niet realiseerde wat Marx beloofd had (een samenleving waarin ieder kon gedijen naar zijn behoeften en mogelijkheden), verschoof veel kritische reflectie in het Westen van pro-socialistisch naar anti-kapitalisch en anti-imperialistisch. De exploitatie van mensen in communistische landen verschilde volgens deze critici niet wezenlijk van de exploitatie van mensen in kapitalistische landen. In de laatste verliep dat via het proces van omvorming van mensen (burgers) tot consument en klant. Zelfs de intiemste delen van het individu weet de bewustzijnsindustrie voor deze transformatie te gebruiken.[9] Barthes' 'anti-autoritaire' (afwijzen van een betekenisgod) benadering van het proces van betekenisgeving sluit aan bij deze kritiek. Volgens Barthes heeft een auteur, een schrijver, geen

[5] Barthes 1977: 148
[6] Allen 2003: 73
[7] Barthes 1977: 147
[8] Allen 2003: 76
[9] Deze kritische houding werken Horkheimer en Adorno al in 1947 uit in *De dialectiek van de verlichting*.

autoriteit over de betekenis van zijn tekst, is hij niet in staat om betekenis te creëren. Betekenis ontstaat door het spelen met teksten**:**

> We know now that a text consists not of a line of words, releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God), but of a multi-dimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture.[10]

Hoewel de tijden sindsdien sterk veranderd zijn, en er ook kritiek op zijn benadering is geformuleerd[11], wil ik de concepten van Roland Barthes gebruiken bij mijn onderzoek naar de overeenkomsten in de films van de Coen broers en naar het plezier dat ze teweeg brengen. Dat doe ik omdat zijn benadering helpt bij het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag. Daarmee moet ik in mijn analyse aansluiten bij zijn benadering van een auteurschap dat zich in de structuur van de tekst verbergt, waarbij het aan de lezer is om de betekenis in de tekst te ontdekken. Consequentie hiervan is ook dat ik de films van de Coen broers benader als 'teksten' die 'herschreven' worden door hun kijkers en dat zonder het 'auteurschap' van de kijkers er geen sprake van betekenis in de films kan zijn. Welke inzichten levert het op over hun films als je het moment van betekenisgeving en dus de verantwoordelijkheid over de betekenis bij de kijkers legt in plaats van bij de broers? Barthes' poststructuralistische opvatting komt in feite neer op een omkering van de relatie tussen de filmer en de kijker. Hij beantwoordt de vraag wie verantwoordelijk moet worden gehouden voor de betekenis van een boek (of een film, een foto, etc.), radicaal anders dan de auteurstheoretici. Ook bij Barthes wordt trouwens de soep niet zo heet gegeten als het lijkt. In zijn boek *Le plaisir du texte* uit 1973 - wat een verdediging is van plezier in de tekst tegen onverschillige wetenschap - geeft hij toe wel behoefte te hebben aan een soort auteur: '[…] in de tekst verlang ik op een bepaalde wijze naar de auteur: ik heb behoefte aan zijn figuur (die noch zijn voorstelling, noch zijn projectie is), zoals hij behoefte heeft aan de mijne (behalve als hij 'babbelt')'.[12]

De vraag die onder mijn onderzoeksvraag verscholen ligt – namelijk door welke filmische[13] en cinematografische middelen het de Coen broers lukt, ondanks de grote verschillen in thematiek, om hun films herkenbaar 'eigen' te houden, en meer in het bijzonder: hoe ze ondanks het vele geweld in hun films het kijken ernaar toch tot een plezierige ervaring weten te

---

[10] Barthes 1977: 146
[11] Claiborne 1990: 390 en Irwin 2004: 230
[12] Barthes 1986: 35
[13] Onder filmische middelen versta ik wat Bordwell & Thompson mise-en-scene noemen: 'what appears in the film frame' […)]'setting, lighting, costume, and the behavior of the figures.' p. 156. Onder cinematografische middelen versta ik: 'not only what is filmed, but also how it is filmed.' p. 193.

maken– kan met behulp van Barthes vertaald worden als: hoe stellen de films van de Coen broers zich open voor de kijkers als ‘a text [...] made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation’?[14]

De hoofdvraag kan ik nu vertalen in de vraag hoe zij er voor zorgen dat hun kijkers zich openstellen voor deze meerduidigheid, hoe ze de dialoog met de kijker aangaan en hoe ze er voor zorgen dat deze daar plezier aan beleeft. Dat openstellen ziet Barthes als een interpretatieproces: ‘To interpret a text is not to give it (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it’.[15] Hij stelt dat een tekst geen precies beeld kan geven van een onveranderbare ‘echte’ wereld. In *Roland Barthes*[16] zegt Barthes: "alles lijkt er op te wijzen dat zijn vertoog functioneert volgens een dialectiek met twee termen: de gangbare mening en haar tegendeel, de doxa en haar paradox, het stereotype en de vernieuwing [...] Deze binaire dialectiek is de dialectiek zelf van de betekenis (gemarkeerd/niet-gemarkeerd) en het Freudiaanse spel (fort/da): de dialectiek van de waarde."[17] Volgens hem bezwijkt de tegenspraak tussen de termen door de ontdekking van een derde term (bijvoorbeeld het "neutre" in de tegenstelling mannelijk/vrouwelijk). Dus uit de tegenstelling zwart/wit ontstaan door toedoen van de ‘lezer/kijker’ ‘grijzen’. Barthes’ theorie van de *jouissance* sluit hierop aan. In *Mythologies* maakt Barthes een onderscheid tussen twee vormen van plezier, plaisir en jouissance (plezier versus genot). Deze Barthesiaanse tegenstelling ‘plaisir’ en ‘jouissance’ [18] kan me helpen inzicht te krijgen in het proces waarin de kijkers van de films van de Coen broers hieraan betekenis geven. Door het kijken ontstaat bij hen ‘jouissance’ als zij worden aangemoedigd zelf een realiteit te construeren[19], waarbij de kijker zelf de schepper van de film wordt. Hoe stimuleren de Coen broers dit scheppingsproces? Ik gebruik in navolging van Hermes en Reesink ‘jouissance’ voor het grensoverschrijdende scheppersplezier en ‘plezier’ voor de ‘conventionele’ consumptieve kijkershouding[20]. Bij ‘jouissance’ weet de kijker zich een plek te geven in de zee aan betekenisgeving aan de tekst. Bij ‘plezier’ ligt de betekenis van de humor zo vast, dat de kijker die slechts hoeft te consumeren. ‘Jouissance’ belichaamt een intensere ervaring dan plezier, aangezien het subject wordt geconfronteerd met zijn tegenstrijdige ego: ‘Jouissance’ [...] is shocking, ego-disruptive, and in conflict with the canons of culture’.[21] In de films van de Coen broers – is mijn indruk - ontstaat ‘jouissance’ bij voorbeeld door de humor van absurdistische situaties in een

[14] Barthes 1977: 148
[15] Barthes 1974: 4
[16] Barthes 1991
[17] Barthes 1991: 75
[18] Barthes: 1986: 17
[19] Hawkes 1977: 120-121
[20] Hermes en Reesink: 2003: 40
[21] Gallop 1984: 111

geweldscontext. Die plaatsen het gevoel van de kijker onder spanning. De ongerijmdheid van geweld en humor dwingt de kijker een continuïteit te herstellen. Het scheppingsproces van die continuïteit veroorzaakt volgens Barthes plezier in de zin van 'jouissance'. De betekenis is niet opgelegd maar wordt tijdens het kijken gecreëerd.

We kunnen nu de onderzoeksvraag (*Hoe wordt het plezier van de kijker van Coen Brotherfilms door geweld en humor vergroot?*) preciseren tot de volgende deelvragen:

1. Hoe scheppen de Coen broers met geweld en humor een ongerijmdheid die tot een staat van 'jouissance' voert?
2. Welke elementen in hun 'auteurschap' zijn daarvoor verantwoordelijk, gelet op de overeenkomsten in hun oeuvre?

Om te kunnen analyseren hoe kwaad een bepaald soort plezier opwekt bij de kijker, wil ik eerst dieper ingaan op het begrip 'geweld'. Geweld staat in direct verband met het kwaad, het is er een uiting van. In hoofdstuk 1 zal ik daarom verschillende geweldstheorieën uiteen zetten. Naar hoe geweld wordt verbeeld in films heeft David E. Morrison onderzoek gedaan.[22] Ik zal er onder andere dieper op ingaan hoe het gebruik van 'depicted violence' (Morrison) invloed heeft op de manier van kijken naar gewelddadige scènes in films. Ik zal in dit hoofdstuk een close reading geven van de cinematografische en filmische middelen, waarmee geweld in de film NO COUNTRY FOR OLD MEN (2008) wordt verbeeld.

In hoofdstuk twee zal ik drie verschillende humortheorieën naast elkaar zetten en ze met elkaar vergelijken. Centraal hierin stel ik Simon Critchley, die in zijn boek *On Humour* deze drie humortheorieën uitlegt. Ik zal deze theorieën vervolgens toepassen op de film FARGO (1996), en antwoord geven op de vraag: met welke cinematografische en filmische middelen creëren de Coen broers een komisch effect in gewelddadige scènes.

In het derde en laatste hoofdstuk wordt de emotionele kijkerervaring onderzocht van de film THE BIG LEBOWSKI (1998). Hierbij maak ik gebruik van *Logic of the Absurd* van Jerry Palmer. Verder maak ik gebruik van de emotionele *contagion*theorie van Plantinga en de daaraan gelinkte theorie over de close-up. Daarmee zal gekeken worden hoe zij met geweld een humoristische ongerijmdheid creëren waarin de kijker in een staat van Barthesiaans 'jouissance' wordt gebracht. Met het begrip 'playframe' zal duidelijk gemaakt worden hoe de kijker in het 'spel' van construeren betrokken wordt en hoe hij plezier kan beleven aan zijn conflicterende

[22] Hij schreef eerst *Defining Violence*, samen met drie andere auteurs (1999) en later *The Meaning and defenition of violence* met Millwood samen (2007).

gevoelens, zijn gespleten persoonlijkheid 'who simultaneously enjoys, through the text, the consistency of his selfhood and its collapse, its fall'?[23]

Waarom heb ik voor deze drie films gekozen? Twee ervan zijn bekroond met meerdere Oscars: FARGO en NO COUNTRY FOR OLD MEN. Een film - THE BIG LEBOWSKI - heeft de status van cultfilm verworven. De hoofdpersoon is blijkbaar een transgenerationeel rolmodel voor jongens en mannen in Amerika en daarbuiten. Deze criteria demonstreren de herkenbaarheid van hun films en hun populariteit bij een 'groot en trouw kijkerspubliek', waarmee ik deze inleiding begon. Concluderend zal op de hoofd- en deelvragen antwoord gegeven worden. Achtereenvolgens komen daarbij aan de orde hoe de Coen broers met geweld en humor de kijker tot een staat van 'jouissance' voeren; en welke filmische en cinematografische elementen in hun werk daarvoor verantwoordelijk zijn.

[23] Barthes 1975: 20

# 1 NO COUNTRY FOR OLD MEN

## 1.1 Wat is geweld?

Voordat we ingaan op het geweld in NO COUNTRY FOR OLD MEN, wil ik eerst het begrip 'geweld' preciseren. David E. Morrison heeft onderzoek gedaan naar geweld, door verschillende films aan mensen te vertonen, waarna hij de mensen ondervroeg over de mate van geweld en de redenering achter hun classificatie. Uit dit onderzoek heeft Morrison een aantal onderdelen van geweld gehaald, waarmee hij het begrip definieert en classificeert.

Hij onderscheidt drie typen geweld in films: 'playful' geweld, 'depicted' geweld en 'authentic' geweld. 'Playful' geweld is duidelijk gespeeld geweld en wordt door de kijker meteen als niet echt ervaren. Vaak blijft het echte –ruwe- geweld buiten beeld. 'Depicted' geweld wordt gekenmerkt door 'realisme'. Het geweld wordt hier realistisch afgebeeld. Het is erg visueel, vol close-ups van wonden en bloed. 'Authentic' geweld is geweld dat zich afspeelt in een alledaagse wereld, bij voorbeeld geweld op straat of huiselijk geweld. Deze drie categorieën beslaan alleen fictief geweld. 'Echt' geweld, zoals in documentaires of op het nieuws te zien is, noemt Morrison 'actuality' geweld.[24] Zijn onderzoek wees ook uit dat twee factoren een rol speelden in het definiëren en classificeren van geweld op het scherm: (1) de aard en het karakter van het geweld. (2) de manier waarop het geweld werd afgebeeld. Morrison noemde deze factoren de 'primary definers' en 'secondary definers'. In het vervolg noem ik dat de primaire en secundaire kenmerken van geweld. Wat moet onder geweld worden verstaan?

> Primary definers of violence are drawn from real life, and what is deemed violent on screen is the same as what is deemed violent in real life. An act is defined as violent in real life if it breaks a recognized and mutually agreed code of conduct.[25]

De primaire kenmerken van geweld hebben vooral te maken met rechtvaardigheid. Ongerechtvaardigd geweld wordt eerder als gewelddadig gezien dan gerechtvaardigd geweld. Als een zwakke wordt geholpen of een boef bestreden met geweld, wordt dat niet zo snel als gewelddadig gezien. Wanneer een boef ook nog eens buitensporig geweld gebruikt, wordt dat als zeer gewelddadig gezien, terwijl gerechtvaardigde wraak met veel geweld niet zo gezien wordt.

[24] Morrison 1999: 6
[25] Morrison 1999: 6

> Once respondents had reached a judgment that the violence shown was unfair, and thus the 'primary definers' were operating, they followed this by grading the level of violence by applying the secondary definers of violence. It is the secondary definers of violence - how the violence is portrayed- that establish the degree of violence perceived by the viewer. The secondary definers categorize a scène as violent if it looks 'real' as the viewer imagines it would if witnessed in real life.[26]

De secundaire kenmerken van geweld verwijzen naar de manier waarop het geweld wordt verbeeld. Close-up shots van wonden zorgen er bij voorbeeld voor dat het geweld 'echt' lijkt. Ook de wijze waarop iemand verwond wordt en hoe dat in beeld gebracht wordt, hebben invloed op het 'realisme' van het geweld. Volgens Morrison maken de primaire kenmerken duidelijk dat een scène gewelddadig is, de secundaire kenmerken duidelijk hoe gewelddadig een scène is. Morrison merkt wel op dat wat kijkers 'realistisch' vinden, vaak niet overeenkomt met geweld in de echte werkelijkheid.

> To achieve the impression of reality, the media version of violence is made more 'real' than the real thing. People may die slowly, for example, but they do not die in slow motion, as they often do on screen.[27]

Volgens hem bepalen filmmakers wat realistisch geweld is. Daardoor is door de jaren heen veranderd wat de kijker realistisch vindt. Zoals de film over de trein die in Ciotat arriveerde en met zoveel geweld de bioscoop binnendenderde dat de bezoekers achteruit deinsden -van die andere bekende broers: Lumière- L'ARRIVÉ DU'N TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (1895). Dat wordt volgens Morrison tegenwoordig niet meer als geweld gezien. Uiteindelijk komt hij met de volgende definitie van geweld in films:

> Screen violence is any act that is seen or unequivocally signalled which would be considered an act of violence in real life, because the violence was considered unjustified either in the degree or nature of the force used, or that the injured party was undeserving of the violence. The degree of violence is defined by how realistic the violence is considered to be, and made even stronger if the violence inflicted is considered unfair.[28]

[26] Morrison 1999: 7
[27] Morrison 1999: 8
[28] Morrison 1999: 9

Om geweld te analyseren moet een onderzoeker volgens hem drie stappen ondernemen. Ten eerste moeten het genre en het doel van de inhoud vastgesteld worden. Vervolgens moeten de primaire kenmerken gevonden worden. Dat maakt het mogelijk te bepalen of een film of scène gewelddadig is. Tenslotte moet naar de secundaire kenmerken gekeken worden om te bepalen in welke mate een scène gewelddadig is.

### 1.2 Geweld in NO COUNTRY FOR OLD MEN

Bij de navolgende analyse zal ik Morrison's ordening gebruiken. Dat is goed mogelijk, want NO COUNTRY FOR OLD MEN is een gewelddadige film. Sheriff Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) moet met dat geweld zien af te rekenen maar hij voelt zich er door overweldigd. Hij klaagt daar doorlopend over in de film. Zijn geklaag is het morele commentaar op de gewelddadige gebeurtenissen. Volgens hem zijn de slechteriken in de meerderheid. Daarom vindt hij West Texas geen land meer voor oude mannen (de titel). Hij doet zijn best, maar hij heeft de moed al opgegeven. Chigurh laat met het spoor aan doden dat hij achter zich laat, zien dat de sheriff gelijk heeft.

Gaat het in NO COUNTRY FOR OLD MEN nu om 'playful', 'depicted' of 'authentic' geweld? Ik volg hier het analysemodel van Morrison: Ten eerste stel ik het genre en het doel van de inhoud vastgesteld. In het kort: de film bevat teveel ongerijmdheden om te spreken van een film passend in het thriller- of horrorgenre, hoewel er veel geweld voorkomt in de film. Dat zal ik verderop aan de hand van concrete scènes verhelderen. Vervolgens zoek ik de primaire kenmerken. Dat maakt het mogelijk om te bepalen of een film of scène gewelddadig is. Ja, de film is zeer gewelddadig en het rechtvaardigheidsprincipe kampt evenzeer met ongerijmdheden. Er is geen sprake van een heldere strijd tussen goed en kwaad. Ook dit wordt geadstrueerd aan de hand van de verschillende scènes. Tenslotte kijk ik naar de secundaire kenmerken om te bepalen in welke mate een scène gewelddadig is. Deze laatste stap zal bij de onderstaande scènes steeds genomen worden.

### 1.3 Depicted violence in NO COUNTRY FOR OLD MEN

Ter inleiding zal ik kort de aard van het geweld in NO COUNTRY FOR OLD MEN duiden. In de film wordt het kwaad vooral verbeeld in de persoon van Anton Chigurh. Hij vermoordt mensen met een luchtdrukpistool, zo eentje waar ze vee mee slachten. Hij is groot, imposant, kijkt altijd intens

en serieus, laat weinig emotie blijken en heeft een playmobilekapsel. Van de drie verschillende vormen van geweld die Morrison aanhaalt is de volgende scène in NO COUNTRY FOR OLD MEN het best te scharen onder 'depicted violence'[29]. Het geweld wordt hier realistisch en gedetailleerd in beeld gebracht. De Coen Broers hebben ervoor gekozen om het kwaad in deze film te introduceren door Chigurh vrijwel direct iets afschuwelijks te laten doen. Daarmee weet de kijker meteen hoe slecht hij is en waar hij toe in staat is.

Bij de introductie van dit personage ziet de kijker zijn gezicht niet. Een *long shot* van zijn achterkant laat zien hoe hij geboeid, met zijn handen achter zijn rug, met een agent meeloopt. Hij wordt in een politieauto gezet, waarbij je wel het gezicht van de agent ziet, maar niet dat van hem. Eenmaal in de politieauto valt er een donkere schaduw over zijn gezicht, zodat je hem nog steeds niet ziet. Op het politiebureau belt de agent (de *camera angle* staat zo dat hij in een *medium shot* op de voorgrond scherp wordt weergegeven) waarbij hij aangeeft dat hij Chigurh gearresteerd heeft. Rechtsachter in het frame is een vervaagd beeld van Chigurh die, zo blijkt, zijn geboeide handen vanachter zijn rug naar voren haalt. Doordat alles zo troebel blijft en er buiten het telefoongesprek geen conversatie plaatsvindt, wordt er een spanning gecreëerd, waarbij niet duidelijk is wat er precies aan de hand is, maar er staat iets te gebeuren. Het maakt Chigurh's karakter onheilspellender dan wanneer je direct zijn gezicht te zien had gekregen en hem had horen praten. In het volgende shot, zodra de politieagent de hoorn op de haak legt, wurgt Chigurh hem van achteren met zijn handboeien. Nu zien we Chigurh's gezicht wel, ze vallen met z'n tweeën op het linoleum. Chigurh staart naar het plafond, alsof hij met zijn gedachten ergens anders is. De agent vecht met man en macht voor zijn leven. Hij zet zijn voeten af tegen de grond om zo uit de greep van Chigurh te komen en laat hierdoor zwarte strepen achter op de grond. De wurging is zo krachtig dat de handboeien breken en blijven steken in de keel van de agent. De agent is dood en een close-up van Chigurh met een voldane blik op zijn gezicht, suggereert dat hij net tot een climax is gekomen: hij vindt het lekker om te moorden.

De bovengenoemde scène in NO COUNTRY FOR OLD MEN is, zoals ik al zei het best te scharen onder 'depicted violence'[30]. Het geweld wordt hier realistisch en gedetailleerd in beeld gebracht, maar door de strepen op de vloer aan het einde van de scène in beeld te brengen, is het wel duidelijk geënsceneerd. Het gaat de Coen broers hier om de esthetica van het moorden en niet om het zo gruwelijk en realistisch mogelijk weergeven van de moorden.

[29] Morrison 1999:135
[30] Morrison 1999: 135

**(Scène 2)**

Nu volgt nog een voorbeeld van een scène die geschaard kan worden onder 'depicted violence'. Het is geen toeval dat beide scènes tot deze geweldsvorm behoren. In deze film van de Coen broers overheerst 'depicted violence'. Llewelyn Moss (Josh Brolin), een jager in de Texaanse woestijn, stuit op een dag op een uit de hand gelopen drugsdeal tussen Mexicanen. Iedereen is dood, op een man na (een zwaargewonde Mexicaan) die steeds om water vraagt. Moss negeert hem. De enige overlevende die nog kon lopen, droeg een geldkoffer met zich mee. Die is ondertussen ook overleden en Moss vindt hem tegen een boom een eindje verderop. Moss besluit de koffer met een hoop geld mee te nemen. Hij keert 's nachts terug naar de plaats van het delict (waar de mislukte drugsdeal plaatsvond) om de zwaargewonde Mexicaan alsnog water te brengen. Moss wordt ontdekt door een paar andere Mexicanen die uit zijn op de koffer met geld. Zijn autobanden worden lek geprikt, hij kan dus geen kant meer op. Hij vlucht, maar wordt door hen beschoten en door hun agressieve hond achterna gezeten. Het is inmiddels licht aan het worden als hij een rivier ziet die hij oversteekt om van de Mexicanen af te komen, maar de hond is volhardend en blijft hem achtervolgen. Als hij op het land kruipt, ziet hij de expressieloze kop van de hond naar zich toe komen. Hij maakt snel zijn pistool droog om te kunnen schieten en net voor de hond hem aanvalt schiet Moss hem dood. Een close-up van het bebloede lijf van de hond bevestigt dit. De scène wordt realistisch weergegeven maar omdat de situatie en de context niet direct herkenbaar zijn als iets alledaags, is het 'depicted violence'.

Ik ga nu het geweld in deze film onderzoeken op 'onrechtvaardigheid', om de primaire kenmerken te vinden. Is er een oneerlijk voordeel voor één van de partijen in een gewelddadige scène, zijn de slachtoffers van het geweld hulpeloos en is er sprake van een onredelijke mate van geweld?[31]

## 1.4 Het tekstuele aspect in NO COUNTRY FOR OLD MEN

In de volgende scène bekijk ik het belangrijkste tekstuele aspect van NO COUNTRY FOR OLD MEN: de dialoog. We zagen in eerdere scènes hoe de Coen broers gewelddadige en onheilspellende scènes zonder motivatie of rechtvaardiging in beeld brengen. Nu je weet waar Chigurh toe in staat is, is er voor de kijker een bepaald verwachtingspatroon gecreëerd dat de derde scène die ik zal analyseren kleurt. Deze speelt zich af in een benzinestation. De scène wordt geopend met een

[31] Morrison 1999: 136

buitenshot, waarmee duidelijk wordt op welke desolate plek dit benzinestation zich bevindt. Er is niks of niemand te bekennen in de nabije omgeving. Het eerste karakter dat door de camera wordt geïntroduceerd is een winkelier, maar hij is niet de eerste die wat zegt; dat is Chigurh, die in hetzelfde frame verschijnt van de winkelier, wanneer hij eerder al door het geluid van zijn langzame voetstappen is geïntroduceerd. De spanning wordt daardoor opgevoerd. Hier gaat het niet om manifest geweld, maar om geweld dat in de lucht hangt en elk moment tot ontploffing kan komen. Chigurh opent de conversatie nogal onbeleefd door direct naar de prijs van een pakje nootjes te vragen in plaats van de winkelier goedendag te zeggen. Dit zet meteen de toon van het gesprek. Gedurende hun conversatie krijgt de kijker medelijden met de winkelier, omdat je denkt dat Chigurh hem ook iets aan zal doen. Het ‘slachtoffer’ lijkt volkomen hulpeloos en het geweld dat hem te wachten staat, lijkt ook erg onrechtvaardig en overdreven.

**Anton Chigurh**

What's the most you ever lost on a coin toss.

**Winkelier**

Sir?

**Anton Chigurh**

The most. You ever lost. On a coin toss.

**Winkelier**

I don't know. I couldn't say.

[Chigurh gooit een munt op en legt er zijn hand op]

**Anton Chigurh**

Call it.

**Winkelier**

Call it?

**Anton Chigurh**

Yes.

**Winkelier**

For what?

**Anton Chigurh**

Just call it.

**Winkelier**

Well, we need to know what we're calling it for here.

**Anton Chigurh**

You need to call it. I can't call it for you. It wouldn't be fair.

**Winkelier**

I didn't put nothin' up.

**Anton Chigurh**

Yes, you did. You've been putting it up your whole life you just didn't know it. You know

what date is on this coin?

**Winkelier**

No.

**Anton Chigurh**

1958. It's been traveling twenty-two years to get here. And now it's here. And it's either heads or tails. And you have to say. Call it.

**Winkelier**

Look, I need to know what I stand to win.

**Anton Chigurh**

Everything.

**Winkelier**

How's that?

**Anton Chigurh**

You stand to win everything. Call it.

**Winkelier**

Alright. Heads then.

Volgens Morrison's definitie is dit een voorbeeld van 'depicted geweld' door de onvoorspelbare wending en de onrechtvaardigheid. Ook zijn hier de primaire kenmerken van geweld terug te vinden.[32] Het slachtoffer is psychisch en fysiek zwakker dan de dominante Chigurh. Ontsnappen is voor de winkelier onmogelijk. Hij maakt het de winkelier eerst heel ongemakkelijk met zijn vragen, waarna Chigurh een kwartje uit zijn zak haalt en de winkelier vraagt te kiezen tussen kop of munt. Waarop de winkelier zegt dat hij om niets gokt, maar Chigurh zegt dat hij dat al heeft gedaan. Hij kiest kop en daar valt het muntstuk ook op. Even lijkt het alsof hij de winkelier alsnog wil vermoorden, maar Chigurh spaart hem en zegt tegen de winkelier dat hij zijn geluksmunt mag houden. Voor hij wegloopt raadt hij hem aan vooral de munt niet in zijn zak te stoppen, anders raakt hij kwijt tussen de andere muntjes. Hij vertrekt met rustige tred en de kijker wordt achtergelaten met het beeld van een winkelier die met stomme verbazing naar een vertrekkende Chigurh kijkt. Het lijkt of Chigurh probeert de mensen die zijn pad kruisen te overtuigen van het feit dat zij het leven moeten leren respecteren en er zin aan geven en het niet over koetjes en kalfjes moeten hebben, zoals de winkelier dat deed toen Chigurh binnenkwam. Hij heeft hem toen naar het weer gevraagd en dat ergerde Chigurh. Hij vindt dat zijn slachtoffers deze behandeling verdienen, maar de gemiddelde kijker zal het niet eens zijn met zijn bloederige moraal. Zijn ergernis en handelingen komen - bezien vanuit de gevestigde moraal - zeer onrechtvaardig en buitenproportioneel over. Deze primaire kenmerken maken deze scène gewelddadig, al is hier

[32] Morrison 1999: 136

geen sprake van fysiek geweld, maar van psychisch geweld. Tekstueel valt hier op dat Chigurh de winkelier voortdurend op zijn woorden pakt, waarbij je als kijker wordt afgeleid, want er heerst dreiging in de scène en die wordt verstoord door de verbale omgang van Chigurh met de winkelier. De winkelier antwoordt bijvoorbeeld verdedigend, nadat Chigurh geïrriteerd reageert op de vraag waar hij vandaan komt: 'I didn't mean nothing by it.' Chigurh zegt dan afkeurend, wijzend op de grammaticale fout: 'Didn't mean nothing?' Doordat de spanning oploopt en de kijker verwacht dat Chigurh de arme man zal vermoorden om een grammaticale fout, werkt dit humoristisch.

### 1.5 De filmische en cinematografische middelen in NO COUNTRY FOR OLD MEN

Na de primaire kenmerken ga ik op zoek naar de secundaire kenmerken, die de mate van het geweld aan moeten tonen.[33] De secundaire kenmerken die Morrison beschrijft, zal ik zoeken in verschillende filmische en cinematografische middelen.

Deze secundaire kenmerken zijn gebaseerd op de mate van realisme van het geweld in een film[34]. Ik doe dit door een analyse van twee gewelddadige scènes. Hierbij maak ik gebruik van de termen van Bordwell en Thompson. Zij beschrijven mise-en-scène als de zaken waar de regisseur controle over heeft. 'Mise-en-scène includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures.'[35] Bij de eerste scène uit NO COUNTRY FOR OLD MEN let ik daarom op de invloed die de setting van de gewelddadige scènes heeft op de weergave van het geweld. Ook bij de filmische middelen hoort de manier waarop geweld verbeeld wordt door de acteurs en de manier waarop verwondingen en bloed in beeld komen.

Moss is inmiddels gevlucht naar een ander dorp, omdat hij aanvoelt wat hij zichzelf op de hals heeft gehaald door de geldkoffer mee te nemen. Chigurh is op zoek naar degene die de koffer bij zich draagt. Die is niet zo moeilijk op te sporen, want in de geldkoffer zit een detector, die het Chigurh mogelijk maakt hem te volgen. Chigurh rijdt, na wat verkennend onderzoek, richting een ander dorp. De spanning begint op te lopen zodra een vaag signaal in het apparaatje te horen is. Het gepiep wordt steeds harder en Chigurh vindt uit waar Moss zich verstopt. Om zo geruisloos mogelijk te zijn doet Chigurh zijn schoenen uit en loopt op zijn sokken naar de motelkamer van Moss. Hij draagt z'n luchtdrukgeweer in zijn ene hand en een gewoon geweer met demper in zijn andere hand. Het luchtdrukgeweer produceert zoveel kracht dat je er een slot mee kunt

[33] Morrison 1999: 137
[34] Morrison 1999: 137
[35] Bordwell en Thompson 2001: 156

openknallen, wat hij ook meerdere malen in de film doet. De close-ups van Chigurh's weloverdachte bezigheden voeren de spanning nog meer op. Je ziet zijn sokken in close-up, dan zijn luchtdrukgeweer, dan het slot. Hij knalt het slot eruit en duwt de deur langzaam open. Alles wat Chigurh doet is kalm, alsof hij nooit iets anders gedaan heeft dan koelbloedig moorden. Hij komt binnen in een schemerdonkere kamer en ziet een Mexicaan zitten op Moss' bed. Hij schiet de Mexicaan in zijn arm, de Mexicaan schreeuwt het uit, maar dan rijt hij diens borst open met behulp van zijn luchtdrukgeweer. Het bloed spat tegen de muur achter het bed. Vanuit de badkamer komt een tweede man aanrennen met een pistool in zijn hand, maar Chigurh schiet hem meteen dood. In medium close-up zie je het bloed tegen de spiegel spatten. Chigurh loopt vervolgens de badkamer in en ziet een reflectie van een derde man die zich in de douchecabine verschuilt. Chigurh vraagt hem hoe ze Moss hebben opgespoord, maar de man geeft geen antwoord en kijkt alleen maar angstig. Chigurh doet het gordijn dicht dat tussen hen in hangt en schiet, waardoor een grote rode vlek verschijnt aan de andere kant van het gordijn. Zowel het decor als de personages en hun acteerwerk, beide onderdeel van de mise-en-scène, creëren hier de spanning. Smalle gangen en kleine kamertjes geven een benauwend gevoel. Chigurh is in al zijn relaxtheid onvoorspelbaar en voert hierdoor de spanning op.

Naast deze filmische middelen analyseer ik de cinematografie van deze scène. Daarover zeggen Bordwell & Thompson: 'Cinematographic qualities involve three factors: (1) the photographic aspects of the shot; (2) the framing of the shots; and (3) the duration of the shot.'[36] De fotografische aspecten van een shot bestaan uit kleur, bewegingssnelheid en perspectief. Kleur heeft een groot effect op de verbeelding van geweld. De cinematografie in deze scène zorgt vooral voor realisme. De film NO COUNTRY FOR OLD MEN, dus ook deze scène, is volledig in kleur. Hierdoor komen het geweld, de moorden en daarmee de wonden en het bloed realistisch over.

Ook de snelheid van de scènes is deel van de cinematografie en heeft invloed op de manier waarop geweld op de kijker overkomt. Wordt het geweld in slow motion verbeeld, juist versneld, of is de hele scène in dezelfde snelheid te zien? De manier waarop geweld verbeeld wordt, hangt ook af van het perspectief van gewelddadige shots. De camera kan scherpstellen op een emotioneel gezicht of juist op de achtergrond. Ook de afstand tussen de camera en het geweld kan de intensiteit van het geweld enorm veranderen. Deze scène wordt niet verlengd door middel van slow motion, alles is in hetzelfde realistische tempo. Ook de montage van een gewelddadige scène kan een heel andere beleving van het geweld geven. In dit geval zorgt de trage montage voor extra spanning.

[36] Bordwell en Thompson 2001: 193

Een ander aspect van cinematografie is ‘framing’ (kadrering). Wat wordt in beeld getoond en wat valt buiten beeld? Staat het geweld centraal in het beeld of lijkt het geweld meer een bijzaak van de scène? Twee van de drie slachtoffers blijven lang buiten beeld. De kijker merkt pas gaandeweg dat er meer dan een slachtoffer kan vallen. Dit brengt de koelbloedige moordpartij naar een apotheose, waarbij Chigurh tenslotte voor zijn derde slachtoffer eerst het (douche)gordijn sluit voor hij hem door datzelfde gordijn heen dood schiet. Zo krijgt hij geen bloedspatten op zijn kleren.

Ook de lengte van de shots is een aspect van cinematografie. Een langdurig shot dwingt de kijker om lang naar het getoonde geweld te kijken, terwijl korte shots de aandacht op meer verschillende delen van het geweld kunnen richten. In deze scène is sprake van ellenlange shots, maar de shots van de gruwelijkheden zijn in medium close-ups, waardoor de aandacht volledig op de gruwel wordt gevestigd.

Het laatste cinematografische onderdeel is het geluid. De manier waarop we geweld kunnen horen, heeft veel invloed op de beleving van dit geweld. Het geluid in deze scène – en in de hele film – is realistisch: er komt geen muziek aan bod (wat vaak gebruikt wordt om bepaalde emoties op te wekken).

In de hierna volgende scène maak ik nogmaals gebruik van het analyseschema met de filmische en cinematografische aspecten waarin het geweld wordt uitgedrukt. Het analysekader van geweld (Morisson) levert weer de volgende typering van het geweld op: het geweld is ‘depicted’ vanwege het onalledaagse, maar zeer realistische gehalte ervan. Om de aard van dit ‘depicted geweld’ op waarde te kunnen schatten moet de voorgaande scène erbij verteld worden. Daarin zien we hoe Moss in een (ander) hotel is ingecheckt, wetende dat vroeg of laat Chigurh zal verschijnen. Hij instrueert de receptionist dat hij hem moeten inseinen wanneer een nieuwe gast incheckt. Vervolgens hoort hij niets. Hij doet het licht uit en belt naar de receptie. Daar wordt de telefoon niet opgenomen. Onder de deur ziet hij een spleetje licht uit de gang. Dan ziet hij dat iemand passeert. Hij probeert, zittend op de rand van zijn bed, geruisloos zijn geweer te laden. De persoon buiten loopt verder. Vervolgens doet iemand het ganglicht uit. Moss houdt zijn adem in. De spanning wordt opgevoerd doordat er niets gebeurt. Opeens wordt het slot uit de deur geschoten, dat op zijn borst belandt. Daar schrikt hij zo van, dat hij richting de deur schiet, zijn pas grijpt en het raam uit klimt.

In de volgende scène zien we hoe Moss via de voordeur het hotel weer binnenloopt. Daar ziet hij de receptionist dood in een plas bloed op de grond liggen. Hij rent de straat op, houdt een auto aan en dwingt de chauffeur met hem weg te rijden. Die wordt echter door Chigurh door zijn

hoofd geschoten en nog een keer en weer, waardoor de scène heel bloederig wordt. Moss kruipt uit de auto en ziet een spoortje bloed, afkomstig van Chigurh.

De overmacht van Chigurh lijkt in eerste instantie in deze scène wel goddelijk. Moss ontdekt pas in de hotelkamer dat er een zendertje in de koffer met geld zit. Dan worden hun verhoudingen wat meer gelijk. Moss weet Chigurh zelfs te verwonden. Dit heeft geen gevolg voor de aard van het geweld: dat is en blijft 'depicted'.

De manier waarop de mise-en-scène gebruikt wordt, is vrijwel identiek aan de eerste scène. Het decor en de personages zorgen voor spanning, terwijl het bloed de scènes extra gruwelijk maakt. Ook hier is de montage kalm en worden veel close-ups gebruikt, zodat de aandacht volledig bij de gruwelijke beelden blijft, zoals de chauffeur die door zijn hoofd wordt geschoten, maar ook de receptionist die in zijn eigen plas bloed ligt. Alles wordt zo gedetailleerd en realistisch mogelijk in beeld gebracht, waardoor ook deze scène volgens Morrison's indeling in de categorie erg gewelddadig valt.

Beide scènes bevatten grotendeels dezelfde secundaire kenmerken en dit geldt ook voor de geweldsscènes in de rest van de film. Morrison deelt de kenmerken op in vijf categorieën: 'agressor', 'distance', 'detail', 'pace' en 'mood'.[37] De secundaire kenmerken in NO COUNTRY FOR OLD MEN laten zien dat de film extreem gewelddadig is. Ten eerste is er de 'aggressor', in dit geval de seriemoordenaar Chigurh. Hij is sadistisch en hard. Zijn handelingswijze is genadeloos. Ten tweede is de afstand ('distance') tussen de kijker en het geweld erg klein. Veel gebeurt in kleine ruimtes, zoals trailers, motelkamers, douchecabines en auto's en de aandacht van de kijker wordt volledig op de gewelddadige scènes gevestigd. Soms echter is de geweldssfeer juist in een grote ruimte. Moss kijkt door een verrekijker en ziet 'iets'. Dichterbij gekomen ziet Moss een groepje lijken rond een paar auto's. Close-up's van een dode hond en iemand in een besteltruck die nog leeft. Zowel in de kleine als in de grote ruimtes wordt het geweld gedetailleerd in beeld gebracht. De meeste shots van het geweld zijn close-ups of medium close-ups, waardoor de verwondingen groot in beeld komen ('detail'). De film zit vol met moorden, negen in totaal, waardoor de hoeveelheid shots met lugubere beelden groot is. Het detail zit 'm ook in de geluiden. De geluiden van de voetstappen, het luchtdrukgeweer, het gepiep van de detector in de geldkoffer, de verwondingen en het gejammer van de slachtoffers zorgen ook voor realisme en een intensere beleving van het geweld. Het ontbreken van muziek speelt ook een grote rol, hierdoor wordt de focus nog meer gelegd op wat je ziet. In andere geweldsfilms werkt de toevoeging van muziek op zo'n manier dat je weet wanneer het eng wordt, of wanneer er 'iets' gaat gebeuren, maar in NO COUNTRY FOR OLD MEN is dat iets dat de kijker zelf moet ontdekken. Het tempo ('pace') van de

[37] Morrison 1999: 137

film is laag. Toch wordt er geen slow motion gebruikt. Het lage tempo zorgt voor een verhoging van het realisme van de film. Tussen de moordscènes door wordt steeds weer spanning - dit is de 'mood'- opgewekt, waardoor de kijker geen rust krijgt en de sfeer in de hele film spannend en onheilspellend blijft.

Al is NO COUNTRY FOR OLD MEN vooral een extreem gewelddadige film, waarin veelvuldig gebruik wordt gemaakt van 'depicted violence', toch wordt de huiver niet verminderd door 'playful violence'. Het geweldsscènes zijn dodelijk serieus, daar komt geen knipoog aan te pas. En toch bevatten ook de gewelddadigste scènes ongerijmdheden, vaak in de vorm van komische elementen. In de scène met de politieagent die Chigurh in het begin van de film wurgt, staat het beeld van een ondoorgrondelijk kijkende Chigurh haaks op hoe de kijker verwacht dat een moordenaar kijkt als hij met zoveel kracht iemand vermoordt. Ook het shot van de vloer die na de wurging geheel bestreept is door de zolen van beide mannen, werkt verwarrend. De strepen lijken net een abstract schilderij.

Terwijl hij vlucht voor de politie, met een gestolen politieauto, houdt Chigurh midden in de woestijn een auto aan. Hij beveelt de hierin zittende man uit te stappen, omdat hij een nieuwe vluchtauto nodig heeft. De kijker weet wat er komen gaat. In plaats van dat Chigurh de man meteen door zijn hoofd schiet, zegt hij: 'Hold still please', alsof hij een foto van hem wil maken.

Ook in de hiervoor beschreven scène met de winkelier in het pompstation zitten elementen die hem uit de connotatie van een thriller halen.

Ook de scène met de drie Mexicanen in het motel wordt afgesloten op een merkwaardige manier. Chigurh heeft zojuist drie mensen gedood. In plaats van weg te rennen trekt hij zijn sokken uit (die zijn immers vies geworden door het bloed) en snuffelt op zijn gemak de kamer rond, alsof hij er zich thuis voelt.

Vaak wordt onechtheid bereikt door het gebruik van esthetische middelen, zoals overacting, overdreven gebruik van geluid, kostuums en cameratechnieken. Hierbij wordt een status gecreëerd waarbij je het geweld niet serieus kunt nemen. Overacting komt niet voor in NO COUNTRY FOR OLD MEN, die vorm van geweld zullen we straks meer terug zien in FARGO (hoofdstuk 2) of THE BIG LEBOWSKI (hoofdstuk 3). De rare accenten van de personages (plat Texaans), het merkwaardige kapsel van Chigurh (dat versterkt dat hij op zijn minst vreemd en misschien wel psychopathisch is, maar zijn verschijning raar genoeg ook luchtiger maakt) en de bijzondere manier van filmen (de close-ups van gruwelijkheden als bebloede gezichten afgewisseld met close-ups van luchtigheden als voeten (van schoenen en sokken) zorgen voor verstoringen van het geweldseffect, ongerijmdheden die de scènes luchtiger maken.

## 1.6 Conclusie

Dit zijn voorbeelden waarmee ik de vraag beantwoord, met welke middelen de Coen broers erin slagen, ondanks de vele 'depicted' geweldsscènes, nee, zélfs in deze geweldsscènes een ongerijmdheid in te bouwen die ze niet louter harde geweldsscènes laat zijn. Daarmee nodigen zij de kijker uit daar een continuïteit in aan te brengen, en hen zo tot een staat van 'jouissance' te voeren. Het ongerijmde zit hem niet alleen in de cinematografische, maar ook in de filmische middelen die de broers gebruiken. Om te beginnen is de boeman Chigurh niet alleen maar puur slecht. Net als Hannibal Lector zit er bij hem ook een spoortje van de rechtvaardigende vergelder. Hij heeft het primair gemunt op geboefte. En waar dit niet het geval is, zoals bij de politieman in de openingsscène en bij de winkelier, wordt de heftigheid van het geweld 'verzwakt' door het sukkelige karakter van de (bijna) slachtoffers. Naar de winkelier toe blijkt Chigurh's superioriteit in het verbale. In het politiebureau spreken de agent en hij elkaar niet. Daar blijkt Chigurh's fysieke superioriteit, die het hem mogelijk maakt te ontsnappen. Hier spelen de Coen broers met twee emoties: de verschrikking van het geweld versus de dierlijke hang naar vrijheid. In de openingsscène weet je als kijker niet wat je zwaarder moet laten tellen.

Ook de 'held' is verre van een Hollywoodman-uit-één-stuk. Moss is een randjesboef, verre van zuiver op de graat. In de verschillende gewelddadige scènes die ik hierboven beschreef, zitten slachtoffers die met elkaar gemeen hebben dat je je er als kijker niet mee hebt kunnen of willen identificeren. De man in de auto leren we niet kennen. De receptionist zien we alleen even in functie. De drie boeven die het ook op het geld gemunt hebben, die blijkbaar bij de drugsdeal horen, zijn behalve onbekend ook suspect. Het gevoel dat het geweld rechtvaardig is, speelt in deze laatste moorddadige scène zeker mee bij het creëren van 'ongerijmde' ruimte. Gerechtvaardigd geweld wordt door de kijker als minder gewelddadig ervaren.

Wat heeft deze analyse van NO COUNTRY FOR OLD MEN ons geleerd over de filmische en cinematografische elementen waarmee de Coen broers met geweld (en humor) ongerijmdheden voortbrengen die de kijker tot een staat van 'jouissance' voeren? We hebben gezien dat ze filmische middelen gebruiken om enerzijds het 'depicted' geweld in beeld te brengen, en anderzijds om ongerijmdheden te creëren. De mise-en-scène benadrukt het absurde van de meeste karakters en hoe ze praten (streektaal). Ook cinematografisch wordt er in NO COUNTRY FOR OLD MEN alles aan gedaan om de ongerijmdheden – vooral via geweld – visueel tot stand te brengen. Dat laatste gebeurt met de krachtigste, namelijk de 'depicted' vorm van geweld. Dat wordt middels framing, close-up en kontrasterende montage bewerkstelligd.

# 2 Humor in FARGO

## 2.1 Inleiding

> There's more to life than a little money, you know, don't you know that? And here ya are, and it's a beautiful day. Well, I just don't understand it.[38]

Humor in de Coen Broers-films hoeft niet per se te betekenen dat je schuddebuikend van de bank af rolt. Het ligt iets genuanceerder. Zelden geven de films van de Coen Broers aanleiding tot de klaterende lach, zoals die klinkt op de lachband onder een *sitcom*. De genoegens die de Coen Broers de kijker bieden zijn daarvoor te subtiel. Hun humorregisters kenmerken zich niet door 'lach-of-ik-schiet', maar zijn droog. Denk aan de scène in NO COUNTRY FOR OLD MEN waarin Llewelyn Moss, nadat hij in elkaar geslagen is, bloedend bijkomt in een Mexicaans grensstadje, omringd door een groepje nieuwsgierige mariachi-muzikanten. In het voorgaande hoofdstuk konden we niet concluderen dat NO COUNTRY FOR OLD MEN, ondanks het vele geweld, een typische film in het thriller- of horrorgenre is. Daarvoor is hij te veelduidig. Evengoed worden – mijns inziens - de gebroeders Coen te kort gedaan door recensenten die zeggen dat hun films toonbeelden zijn van zwarte humor. Zeker, hun films zitten boordevol donkere humor en ironische wendingen, vooral BLOOD SIMPLE, RAISING ARIZONA, BARTON FINK en NO COUNTRY FOR OLD MEN. Al hun films bevatten krankzinnige lotswisselingen, alsof God of het universum grapjes met de personages uithaalt. Ze zitten ook vol met ritueel geweld, strijdige moraal, heroïsche mislukkingen en bizarre regionale gewoonten. De broers geven blijk van hun voorkeur voor de absurditeiten van het leven en van een filosofie dat mensen geïsoleerd van elkaar hun levens leiden**.** Hoewel dat alles past in de traditie van zwarte humor doet zo'n typering de geschakeerdheid van hun humor tekort. Hun humor staat daarvoor te vaak aan de kant van 'het goede'. Neem het bovengenoemde voorbeeld. Al is Moss slechts een gradatie lichtere boef, toch werkt de scène empathieversterkend. Een zelfde kritiek heb ik op de typering dat hun films uitdrukking zijn van het pessimisme. Hun films hebben een zekere blijmoedigheid waardoor ik ze niet in zo'n nihilistische traditie kan plaatsen. Zo zullen we straks zien hoe humor de positie van de morele heldin van FARGO – de sheriff – versterkt. Er is in dit geval - voor Coen broers begrippen – wel sprake van een duimen dik er bovenop liggende symboliek, dat juist de sheriff - de verpersoonlijking van het goede - zwanger is. Hun films in het hokje van zwarte humor stoppen doet onvoldoende recht aan hun vermogen om met ongerijmdheden en dubbelzinnigheden een

[38] Marge Gunderson (Frances McDormand) in FARGO (1996).

tussenruimte te creëren die het de kijker mogelijk maakt ‘jouissance’ te beleven. Daarvoor gebruiken ze bij voorbeeld pastiches waarin ze juist een loopje nemen met genres die met hun hermetische verwachtingspatroon alleen maar op ‘plaisir’ uit zijn. Daarom brengen ze ook al die nuances aan in de boevenclichés, van de topcrimineel, de beroepsmoordenaar, de desperado tot de vastgeketende ontsnapten. Daarvoor is ook het landschap waarbinnen ze deze boeven plaatsen te rijk. Maar ver voordat hun films manifesten worden die de *condition humaine* – dankzij deze rijke detaillering – in mythische proporties verbeelden – waarbij de kijker teruggedrukt wordt in de automatische ‘plaisir’-stand van zijn stoel - zorgen de broers er met gekkigheid en platte grappen voor dat zo’n al te gemakkelijke en snelle moraal de nek wordt omgedraaid. De kijker moet op het puntje van zijn stoel blijven zitten om te snappen wat hem overkomt. De identificatie van het publiek met de warm-menselijke, stoer-en-toch moederlijke verschijning van Frances McDormand (Joel Coen's vrouw) als de politiechef in FARGO, wordt voortdurend met ijzige grappen gefrustreerd. Ergens binnen die beweging zit hun ‘stijl’. De vraag die ik nu wil beantwoorden is: met welke middelen scheppen de Coen Broers met humor in FARGO ongerijmdheden die tot een staat van ‘jouissance’ voert? Daarvoor behandel ik eerst de meest gangbare humortheorieën.

## 2.2 Humortheorie

Overal ter wereld geloven mensen dat hun humor exclusief iets van henzelf is, dus verbonden met de eigen taal, geschiedenis en maatschappij. En dat lijkt te kloppen. Onderzoekers uit verschillende disciplines, die een breed scala van humorgenres onder de loep namen, van moppen tot *sitcoms*, zijn tot de conclusie gekomen dat humor een spiegel is van de wereldbeschouwingen, normen, waarden en overtuigingen van een bepaalde cultuur.

Elk populair filmgenre wordt gedefinieerd door een dominante emotie van de kijker. Bij horror is dit angst, bij thriller is het suspense, bij romantiek tranen, bij pornografie seksuele opwinding en bij komedie is het lachen. Door de afbakening van genres weten we dat komedie ons aan het lachen hoort te maken, maar je kunt niet meten hoeveel er gelachen moet worden om iets tot een komedie te maken en je kunt ook lachen om een film die niet per se komisch bedoeld is. Want wanneer lach je echt? Is een glimlach een lach? Kan het lachen om iets wat tenenkrommend is en niet humoristisch bedoeld, iets toch tot een komedie maken?

Alfred Schultz schaart grappen, net als fantasieën en dromen, onder de activiteiten die abstraheren of distantiëren van het dagelijks leven, ‘that reveal the shared structures of a common life-

world.'[39] Met humor kunnen we – vindt hij - afstand nemen van alledag, en dat gaat gepaard met een zekere kilte, met vormen van abstractie waarbij we onze gebruikelijke manier van reageren tijdelijk opschorten.

> If someone falls on a banana skin, then we do not rush to help, we sit back and laugh; if a horse talks, then we do not express disbelief, but delight. That is, humour lets us take up a disinterested, theoretical attitude towards the world, but it does this in an eminently practical and interesting way.'[40]

Deze definitie van humor heeft verwantschap met Barthes' 'jouissance.' Humor geeft speelruimte om iets (het dagelijks leven, maar ook een verhaal of de film) al lachend van jou te maken. Een scherp voorbeeld van die wat kille, geserreerde houding waar humor aan appelleert, is de volgende overlevering. Na de Tweede Wereldoorlog begroetten joodse Amsterdammers elkaar in Mokum met: 'Leef je nog? Oi, waren de gasmuntjes op?' Al lachend maken we een 'anamnese van alledag', ijken we de betekenis van het moment.

> Humour lights up what Schultz calls the 'stock of knowledge' that we all share. [...] In this sense, jokes are reminders of who 'we' are, who 'we' have been, and of who 'we' might come to be.[41]

Er kunnen volgens Critchley drie functies onderscheiden worden aan dat bijzondere kenvermogen dat humor is (dat theoretisch en praktisch, abstract en concreet, gereserveerd en betrokken tegelijk is). Hij onderscheidt in navolging van John Morreall 'the superiority theory, the relief theory and the incongruity theory'.[42]

De *superioriteitstheorie* is zo oud als Plato en Aristoteles en is door Hobbes uitgewerkt, die zegt dat we lachen vanuit 'suddaine Glory arising from suddaine Conception of some Eminency in our selves, by Comparison with the Infirmityes of others, or with our owne formerly'.[43] Deze functie van humor is terug te vinden in etnische humor: Fransen die over Belgen grappen maken, Nederlanders die over Belgen grappen maken en vice versa. Het patroon onder deze superioriteitshumor legde George Orwell ooit bloot, door te stellen dat het Britse koninkrijk is

[39] In Critchley 2002: 80
[40] Critchley 2002: 87
[41] Critchley 2002: 86
[42] Critchley 2002: 2
[43] In Critchley 2002: 3

gebaseerd op twee fundamentele overtuigingen: ‘nothing ever changes’ en ‘foreigners are funny’.[44]

De *ventieltheorie* waar Herbert Spencer al in de 19e eeuw op wees[45], volgt een verklaring die door Freud in 1905 in zijn *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* en in 1927 in *Der Humor*[46] verder is uitgewerkt. Door ze als grap te vermommen kunnen seksuele of agressieve gedachten langs de zelfcensuur (wat hij later superego noemt) gesmokkeld worden. Hier zien we de grote invloed die Freud op Barthes had. Freud noemt de mop over de crimineel die, op de ochtend van zijn executie, naar de galg wordt geleid en, terwijl hij naar de donkere lucht kijkt, zegt: ‘Na, die Woche fängt gut an’. Waarom is dat grappig, vraagt Freud zich af. Hij noemt humor ‘befreiend, erhebend’: door te lachen bevrijden mensen zich emotioneel van gevoelens die in een cultuur onderdrukt worden. Humor stelt ze in staat spanningen op te lossen die door verdrongen seksuele en agressieve impulsen zijn ontstaan. Bij galgenhumor is dat doodsangst. Vanuit het marxisme komt Fiske tot een verbreding van deze ventieltheorie. Vanuit de ideeën over de werking van de dominante ideologie komt hij tot de conclusie dat de codesystemen waaruit betekenisverlening plaatsvindt, als functie hebben ‘to maintain, legitimate, and naturalize the dominant ideology of patriarchal capitalism.’[47]

Een element waar de superioriteitstheorie op wijst, maar niet de nadruk op legt is de ‘arising from suddaine Conception’*:* de werkelijkheid breekt open door humor. Dat element wordt verder uitgewerkt in de *incongruentietheorie*. De *incongruentie- of inconsistentietheorie* is een verklaring van humor die vanaf het midden van de 18e eeuw opgeld doet: humor als de perceptie van de incongruentie tussen ‘what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke, gag, jest or blague’.[48] Deze stelt dat humor vaak optreedt als twee tegengestelde, maar verbonden gedachten, naast elkaar worden gezet. Neem de voorstelling van de magiër die op basis van vragen uit het publiek heeft gecommuniceerd met geesten aan ‘gene zijde’. Hij zegt dat zijn optreden er bijna op zit en dat er nog tijd is voor een allerlaatste vraag. Waarop een man overeind schiet en vraagt: ‘Wat is de hoofdstad van Wit-Rusland?’ Volgens Giselinde Kuipers draait incongruente humor om grensoverschrijding:

> Door te lachen om een sociale, culturele of morele grensoverschrijding, wordt niet alleen de overtreding van een norm vastgelegd, maar wordt al lachend, ook een norm gesteld. Een humoristische grensoverschrijding is tegelijk een markering van deze grens: er wordt

[44] In Critchley 2002: 69
[45] Crtichley 2002: 3
[46] Freud (1905) 1970: 9-220 en Freud (1927) 1970: 275-282.
[47] John Fiske 1987: 10
[48] In Critchley 2002: 3

> een onderscheid gemaakt tussen wat wel en niet hoort, wat binnen en buiten de maatschappelijke orde valt."[49]

Om een lijn te trekken naar het voorafgaande hoofdstuk, is de manier waarop de Coen broers 'depicted' geweld gebruiken te relateren aan incongruentie. De situatie staat haaks op wat de kijker verwacht binnen de scène. Iets aan het realisme van het geweld hapert, of wordt op losse schroeven gezet.

Kuipers onderscheidt in navolging van Walter Nash twee soorten humoristische stijl en techniek: 'In zijn boek *The Language of Humour* (1985) komt hij tot een simpele, maar zeer bruikbare indeling in twee humoristische basisstijlen: samenballing (*compression)* en uitbreiding (*expansion).* Deze stijlmiddelen zijn terug te zien in alle vormen van humor: de korte puntige humor van de geestigheid (*wit)* versus de steeds verder om zich heen grijpende hilariteit in humoristische verhalen, gebeurtenissen en *performances* (het Engelse *humor* of *comedy*).[50]

Met welke middelen scheppen de Coen broers met humor in FARGO ongerijmdheden die tot een staat van 'jouissance' voert? We stelden in hoofdstuk 1 al vast dat ze niet bij een genre onder te brengen zijn. De Coen broers spelen met ongerijmdheden, niet alleen binnen scènes, maar ook tussen genres.[51] De films van de Coen broers zijn even omfloerste komedies als dat het verdekte thrillers zijn. Ze hanteren nadrukkelijk het genre niet, en weigeren zo het betekenisgevingproces bij de kijker vast te leggen. Dus voor zover er sporen van een komedie in hun films zitten, werken die niet volgens de gebruikelijke 'om zich heen grijpende hilariteit'[52] maar eerder door een appèl te doen op het bijzondere kenvermogen waartoe humor uitnodigt: de kijkers kunnen de werkelijkheid, die in de vorm van een uitgesponnen verhaal wordt voorgeschoteld, vanuit een zekere afstand beschouwen. Nog voor je je kan opmaken voor een gulle lach, brengen ze met extreem gewelddadige en onheilspellende scènes een dosis verontrusting in het verhaal, zonder door te schieten in de overzichtelijkheid van het thriller- of horrorgenre. Humor en geweld wisselen ze bovendien af met 'extreem' banale scènes, zoals vrolijke en gemoedelijke alledaagse taferelen. Die afwisseling en dat contrast kunnen er toe leiden dat scènes die dat op het oog niet zijn, in het verhaal absurd en humoristisch worden. Behalve met het fenomeen genre, spelen de broers ook met filmische en cinematografische conventies binnen humoristische en gewelddadige scènes. Dit wordt hieronder toegelicht aan de hand van FARGO.

---

[49] Kuipers 2001: 36
[50] Kuipers 2001: 185
[51] 'Hoe sterker een bepaald genre 'gecodeerd' is, en daarmee ook gericht is op het oproepen van specifieke emoties, des te verwarrender is het als een film binnen zo'n genre uitnodigt om daarnaast spelregels uit een ander genre toe te passen'. (Forceville: 2000: 64)
[52] Kuipers, 2001: 185

## 2.3 Incongruentiefunctie van humor in FARGO

Het verhaal speelt zich af in de jaren tachtig van de vorige eeuw in het plaatsje FARGO, North Dakota. De autoverkoper Jerry Lundegaard heeft financiële problemen. Hij probeert deze problemen op te lossen door zijn eigen vrouw te laten kidnappen door twee boeven (Carl Showalter en Gaear Grimsrud), die hij leert kennen via zijn collega Shep. Hierdoor hoopt Jerry via zijn rijke schoonvader een miljoen dollar aan losgeld op te strijken. Alles loopt echter anders, als de ontvoerders een politieagent doodschieten en ook een getuige van deze moord. Marge Gunderson, de zwangere sheriff van het dorp, gaat op onderzoek uit en knoopt alle eindjes bij elkaar.

De volgende scène maakt duidelijk hoe het gebruik van incongruentie werkt. Marge Gunderson ontdekt dat de ontvoerders contact hebben gehad met Shep van het autobedrijf waar Jerry Lundegaard werkt. Marge ondervraagt zowel Jerry als Shep, maar beiden zeggen er niets mee te maken te hebben. Shep is woedend omdat Carl hem in moeilijkheden heeft gebracht met de reclassering en rijdt achter Carl aan naar een hotel. Carl heeft daar seks met een hoer. Als een wervelstorm komt Shep de kamer binnen, trekt Carl van de hoer af en slaat hem in elkaar. Opmerkelijk aan deze scène is dat Carl veel meer geweld aan kan dan een normaal mens kan incasseren. De kijker verwacht dat als iemand zo hard wordt geslagen, deze creperend op de grond blijft liggen, of zelfs bewusteloos is. Hij blijft echter staan alsof hij nauwelijks geraakt is. Dit zal de kijker verrassen. Het effect van deze scène is anders dan verwacht.

Nu Carl nog overeind staat, pakt Shep hem harder aan. Hij pakt Carl bij zijn broekriem en trekt die eruit. Hij bindt hem om zijn keel en probeert hem te wurgen. Steve Buscemi (die het karakter van Carl speelt) heeft van zichzelf al grote, bijna uitploppende ogen. Hierdoor wordt het effect van de wurging vergroot als hij met zijn ogen rolt. Bovendien oogt het niet als paniek maar als: houden we dit nog lang? Deze reactie werkt komisch, omdat je niet verwacht dat iemand in die situatie op die manier reageert. Hij zou moeten jammeren of terugvechten, maar hij laat het gewoon toe. Doordat Carl door Shep zo hard aan zijn nek omhoog wordt getrokken, bungelen zijn voeten alsof hij een marionet is. Hij heeft geen schijn van kans tegen de grote, sterke Shep. Normaliter ben je allang buiten bewustzijn als je aan je keel omhoog wordt gehouden, maar omdat dit niet gebeurt, werkt ook dit komisch.

De scène is niet alleen maar grappig, want tegen het moment dat Shep Carl laat vallen wordt de sfeer gewelddadiger. Hij blijft hem maar slaan met de broekriem en Carl begint ook te bloeden. Nu zie je dat hij fysiek lijdt. Hij is niet opgewassen tegen de grote man en hij duikt ineen om de harde klappen die Shep uitdeelt te ontwijken. Doordat deze reactie veel natuurlijker is,

wordt de geweldsscène realistischer. Zo smijt Shep Carl alle hoeken van de kamer in. Hij keelt en slaat hem tot bloedens toe. Ze dragen allebei normale kleding, niets is overdreven. De camera is observerend aanwezig en alle geluid is diëgetisch, er wordt geen versterkende muziek gebruikt. Zodra de camera een close-up van Carl's gezicht laat zien, wordt de scène grappig. Carl hangt als een lappen pop aan de riem, hij draait met zijn ogen en zijn gehele mimiek maakt de scène luchtig. Opvallend is dat als de camera niet meer toegespitst is op Carl maar een long shot laat zien, de scène meteen realistisch wordt. De scène switcht van realistisch (long shot) naar non-realistisch (close-up) naar realistisch (long shot). In deze scène wordt met filmische middelen en mise-en-scène met het verwachtingspatroon van de kijker gespeeld. Gevoelens van onbehagen en afkeer worden verdrongen door de lachwekkendheid van het close-updeel. Hier kunnen we spreken van een humoristische grensoverschrijding: er wordt gespeeld met wat wel en niet hoort, en wat binnen en buiten de maatschappelijke orde valt.[53] De incongruentie daarvan heeft een komisch effect op de kijker.

### 2.4 De mix van superioriteit-, ventiel- en incongruentiefunctie van humor in FARGO

De tweede scène die ik analyseer speelt zich bijna aan het einde van de film af. Deze scène laat de kijker iets afschuwelijks zien. De scène begint met politieagente Marge Gunderson die de gestolen auto opmerkt bij een klein huisje in een met sneeuw bedekt verlaten landschap. Ze herkent hem als de auto die gebruikt is voor de kidnapping. Marge stopt haar auto en gaat af op een raar mechanisch geluid dat achter het huisje vandaan komt. Als ze Grear Grimsrud ziet, trekt ze haar pistool. Hij ziet haar wel, maar is ook zo druk bezig dat hij de ernst van de situatie niet lijkt te beseffen. Verwoed gaat hij door met de houtversnipperaar, waar geen hout maar bloed uit komt. Dat geeft een groot contrast met de witte sneeuw. Een voet steekt nog uit de machine en Graer probeert met man en macht die voet verder naar binnen te duwen. Hij is blijkbaar zo bezeten bezig dat de aanwezigheid van Marge met het getrokken pistool voor hem geen reden is hiermee stoppen. Dat doet hij pas als zij hem op het sheriffinsigne op haar muts wijst. Dan draait hij zich om, gooit een stuk hout naar haar en rent weg. Marge schiet hem in zijn been.

Deze scène zou eigenlijk een gevoel van afschuw moeten opwekken. Het is een typisch voorbeeld van 'depicted' geweld, zoals we zagen in hoofdstuk 1. Ook hier wordt de situatie uiterst bloederig en realistisch weergegeven, maar doordat de scène iets weergeeft wat zo bizar is voor de kijker, namelijk een voet die uit een houtversnipperaarmachine steekt, wordt het nog als iets

[53] Kuipers, 2001: 185

anders gezien dan als gewelddadig. De scène maakt ook andere, komische emoties los. Die hebben te maken met alle drie de functies (incongruentie, superioriteit, en ventiel) van humor.

Aan het begin van de scène wordt de spanning (aanloop naar ventielfunctie) opgebouwd door het feit dat de kijker weet wat Marge niet weet: dat Gaear net Carl en de gegijzelde Mevrouw Lundergaard heeft vermoord. Het ongemakkelijke gevoel bij de kijker wordt versterkt door het gezoem van iets mechanisch, maar vooral doordat Marge in al haar onwetende kwetsbaarheid op onderzoek uitgaat. Het beeld van een hoogzwangere vrouw die in haar eentje beestachtige moordenaars nadert, helemaal ingesnoerd in een grote parkajas, waggelend door de sneeuw, geeft een incongruentie met de thrillerverwachtingen. Dat doet humoristisch aan. Marges' manier van doen versterkt dit nog eens omdat ze eerder ongerust dan bang oogt. Zelfs in zo'n situatie overheerst bij haar het zorgende moederinstinct. Deze incongruentie zou zeker verontrusting bij de kijker kunnen wekken: ze lijkt bezig - hoogzwanger en wel - een fatale taxatiefout te maken. Als ze de bron van het mechanische geluid heeft gevonden, die nog niet onthuld is aan de kijker, kijkt ze alsof ze een bedorven taartje ziet. De scène wordt pas langzaam aan de kijker kenbaar gemaakt. De bevattingssnelheid van Marge en de kijker lopen nu weer gelijk: beiden realiseren zich het volgende moment dat Carl of Mevrouw Lundergaard in de machine wordt vermalen. Ook nu weer – net als bij NO COUNTRY FOR OLD MEN - wordt de mogelijke ontzetting van de kijker al gauw door een ongerijmdheid doorkruist, in dit geval door de eerste reactie van Marge. Die is nogal mild en incongruent ten opzichte van wat er zich voor haar afspeelt.

Gaear bukt zich om een stuk hout te vinden. Dan pas is het beeld te zien waar hij al die tijd voor stond: een voet, gehuld in een spierwitte sok, die hoogstwaarschijnlijk Carl toebehoorde. De voet met sok gaat op en neer in de machine, terwijl hetzelfde mechanische geluid aanhoudt. De absurde werking van dit shot – voorbij alleen maar afschuw wekken – is evident. Doordat de voet met sok zo gekadreerd is dat hij centraal in beeld staat, met op de achtergrond een idyllisch landschap, wordt de incongruentie versterkt.

Verschillende theorieën van het eerste hoofdstuk zijn hierop van toepassing.
Omdat er zo'n spanning wordt gewekt, met het geluid van de houtversnipperaar en het bloed in de sneeuw, denkt de kijker iets verschrikkelijks te zien te krijgen. Dit lijkt immers de meest plausibele verklaring voor deze beelden, maar het tegendeel is waar. Er wordt een beeld vertoond dat absurd is en alles veel minder eng maakt. Er steekt een voet met een sok rechtop uit een versnipperaar en hij gaat nog op en neer ook, alsof hij op de maat van muziek beweegt. De spanning is opgebouwd naar een specifiek moment en de kijker heeft hiermee een verwachting gecreëerd en is het volgende moment verrast als hij iets totaal anders te zien krijgt. We werden voorbereid met 'depicted violence'. Het resultaat van moord en slacht wordt extreem realistisch

uitgebeeld door het afgehakte been zo te kadreren. Toch nemen de gevoelens van de kijker een andere loop: van huiveren naar grinniken.

Vanuit de ventieltheorie kan dit komische effect verklaard worden. We lachen niet alleen om het absurde (incongruentie): de kijker krijgt een ander beeld te zien dan verwacht, maar ook omdat je mechanisch geluid niet associeert met een houtversnipperaar, en nog minder omdat je voorbereid bent op een voet die uitsteekt uit het apparaat. We lachen ook omdat we ons opgelucht voelen (ventielfunctie). De kijker had verwacht een afschuwelijk beeld te zien te krijgen maar als hij in plaats daarvan wordt verrast met een absurd beeld, verbreekt dat de spanning. Ook de superioriteitstheorie is van toepassing op deze scène. De kijker vermoedt dat het Carl is die met zijn voet uit de houtversnipperaar steekt (de hagelwitte sportsok dwingt je allereerst met hem een associatie te maken). Dat maakt de scène lachwekkend. Hier komen een gewelds- en een humortheorie samen: omdat de kijker zich verheven voelt boven de domme Carl en zich niet bekommert om hem - en misschien zelfs wel denkt: net goed! - kan hij om de gruwelijke scène lachen.

Ook al zou je op het eerste gezicht denken dat het beeld van een lichaam dat door een houtversnipperaar gaat, je slapeloze nachten zal bezorgen en nog lang blijft achtervolgen – zeker de dansende voet - krijgt het ridicule ervan snel de overhand, en daarmee ook de opluchting bij de kijker.

### 2.5 Het tekstuele aspect in FARGO

Ik ga nu een onderdeel van het filmische element, het tekstuele aspect, d.w.z. wat de karakters zeggen, in FARGO nader onderzoeken. In twee scènes bekijk ik het belangrijkste tekstuele aspect van FARGO: de dialoog. We zagen in eerdere scènes, maar ook al in NO COUNTRY FOR OLD MEN, hoe de Coen broers gewelddadige en onheilspellende scènes zonder motivatie of rechtvaardiging afwisselen met komische of ‘extreem’ banale scènes. Die afwisseling en dat contrast maken dat noch het geweld, noch de humor doorschieten en de overhand krijgen. In de eerste scène houdt een agent de twee ontvoerders in hun auto aan. De vrouw van Jerry Lundergaard ligt vastgebonden op de achterbank. Hij maant de chauffeur uit te stappen, maar in plaats daarvan slaat deze het hoofd van de agent met een krachtige beweging tegen het portier. Vervolgens schiet zijn compagnon, die op de passagiersstoel zit, de agent door zijn hoofd. Wat volgt is een close-up van het bebloede gezicht van de bestuurder, bloed dat afkomstig is van de agent. De situatie zou extreem luguber zijn, ware het niet dat het bebloede gezicht van de chauffeur bevriest in verbijstering. Hij verzucht tot twee keer toe: ‘Whoa... Daddy!’. Hij beseft nu pas met wat voor

psychopaat hij in zee is gegaan. In het licht van de scène die hieraan voorafging, is de uitwerking voor de kijker daarom grappig en nauwelijks zielig of eng. Daarin waren we getuige van een zeurderige conversatie tussen de beide ontvoerders in de auto. De chauffeur stelt zijn compagnon een vraag. Die antwoordt: 'Nope'. Waarop de chauffeur boos wordt en zegt: 'Is dat het enige wat je kan zeggen? In vier uur tijd is dat het enige wat je hebt gezegd: nee. Als je het zo gaat spelen, zeg ik ook niks meer'. En vervolgens blijft hij toch klagerig doorpraten.

In de tweede scène staat Jerry met een klant in de showroom van de garage. Hij wordt door een collega aan de telefoon geroepen. De vrouw van Jerry is gekidnapt door de twee boeven. Onderweg zijn ze door een agent aangehouden, die ze door zijn hoofd schieten. Ook een omstander die daarvan getuige was, hebben ze vermoord. Carl belt nu Jerry om te vertellen dat het plan anders loopt dan voorzien.

**Carl**

Know who this is?

**Jerry**

Well, yah, I got an idea. How's that Ciera workin' out for ya?

**Carl**

Circumstances have changed, Jerry.

**Jerry**

Well, what do ya mean?

**Carl**

Things have changed. Circumstances, Jerry.

Beyond the, uh ... acts of God, force majeure...

**Jerry**

What the – how's Jean?

**Carl**

….Who's Jean?

**Jerry**

My wife! What the...

**Carl**

She's all right. But there's three people

up in Brainerd who aren't so okay, I'll tell ya that.

Wat allereerst aan deze dialoog opvalt is het ritmische effect van de herhaalde zinnetjes. Die vormen een soort *beat*. Een tweede aspect is de humor als gevolg van incongruentie. Er is het misverstand over de naam 'Jean'. De ontvoerder blijkt niet eens de naam van zijn slachtoffer te kennen. Daarmee stelt hij zich mijlenver boven Jerry, die gaandeweg het gesprek tuimelt uit zijn opdrachtgeverpositie. We weten uit eerdere scènes hoe Carl zelf steeds de mindere is van zijn

medeboef Graear. De minderwaardige bejegening die hij zelf in de lange autorit heeft moeten doorstaan, botviert hij nu op Jerry.

In de twee dialogen valt goed op hoe de broers 'humor', 'geweld' en 'banale alledaagsheid' afwisselen. Zij houden daarbij – zonder dat de kijker zich dat realiseert: die zit in een roller coaster en ziet steeds weer nieuwe scènes aan zich voorbij trekken - goed de maat: de film moet niet hilarisch, gewelddadig of banaal worden. Daarvoor is in het geval van FARGO de moraal van het verhaal te serieus. Die is dat je slechte en goede families hebt en de film toont van elk een voorbeeld. De autoverkoperfamilie versus de sherifffamilie. De laatste is in afwachting van nieuw leven en verdient volgens de Coen broers voorspoed en geluk, getuige de zorgzame manier waarop zij de man en de vrouw met elkaar om laten gaan. Daarbij wordt weliswaar de man als een sullige huisman weggezet en de vrouw als iemand met sociale nestdrang - want wat ze nog schoon kan maken in North-Dakota, voor het kind komt, pakt ze aan – in wezen belichamen zij beiden het goede, normale, hoopgevende.

## 2.6 Conclusie

Wat heeft deze analyse van FARGO ons geleerd over de filmische en cinematografische elementen waarmee de Coen broers met geweld en humor ongerijmdheden voortbrengen die de kijker tot een staat van 'jouissance' voeren? Net als bij NO COUNTRY FOR OLD MEN zien we dat ze in FARGO filmische middelen gebruiken om ongerijmdheden te creëren. Zoals ze bij NO COUNTRY FOR OLD MEN alles uit de kast halen om het 'depicted' geweld in beeld te brengen, zo is dat in FARGO met het absurde: de mise-en-scène benadrukt het absurde van de meeste karakters en hoe ze praten. Ook cinematografisch wordt er in FARGO alles aan gedaan om de ongerijmdheden – vooral via humor – visueel tot stand te brengen. Dat laatste gebeurt met verschillende vormen van humor (incongruentie, ventiel en superioriteit) middels framing, close-up en contrasterende montage.

Om duidelijk te maken dat humor een emotierespons is en we alleen op die manier om het kwaad kunnen lachen, zal in het derde en laatste hoofdstuk de emotionele ervaring van de kijker centraal staan. Nader zal worden onderzocht op basis van welke emoties de Coen broers een discours scheppen, waarin de kijker in een staat van Barthesiaans 'jouissance' wordt gebracht.

# 3 Hoe bewerken de Coen broers emotie?

**The Dude**

What's in the fuckin' carrier?

**Walter Sobchak**

Huh? Oh, that's Cynthia's dog. I think it's a Pomeranian. I can't leave him home alone or he eats the furniture. I'm watching him while Cynthia and Marty Ackerman are in Hawaii.

**The Dude**

You brought the fuckin' Pomeranian bowling?

**Walter Sobchak**

What do you mean brought it bowling, Dude? I didn't rent it shoes. I'm not buying it a fucking beer. He's not taking your fucking turn, Dude.

**The Dude**

Man, if my fuckin' ex-wife asked me to take care of her fuckin' dog while she and her boyfriend went to Honolulu I'd tell her to go fuck herself.[54]

## 3.1 Inleiding

Zoals NO COUNTRY FOR OLD MEN in sfeer en taal diep geworteld zit in West-Texas en FARGO in North-Dakota, zo geldt dat voor THE BIG LEBOWSKI in Los Angeles. Hier geen streekdialect dat de gemiddelde kijker in een superieure relatie plaatst ten opzichte van het verhaal, maar een sociolect dat zich in de jongerenculturen wereldwijd verspreidt via rap. Dat verklaart ook waarom juist de hoofdpersoon van deze film kon uitgroeien tot wereldwijze cultfiguur (dat zou met een streekdialect nooit zijn gelukt). De film vertelt het verhaal van een veertiger die niet al te veel van zijn leven heeft gemaakt, althans niet naar de standaarden van begin jaren negentig in de VS waarin de film zich afspeelt. Hij is niet getrouwd, woont in een simpel flatje en heeft geen baan. Hij spendeert zijn dagen op de bowlingbaan met zijn vrienden Walter en Donny en drinkt alleen maar White Russians, in een leven dat, zoals hij zelf zegt, bestaat uit: 'bowling, driving around, the occasional acid flashback'. Al klinkt het een beetje treurig, hij is tevreden met zijn simpele ongecompliceerde wereldje. Zijn leven wordt verstoord als er twee mannen op een dag zijn flat binnendringen en hem met zijn hoofd in de wc-pot duwen en vragen naar het geld dat zijn vrouw een man genaamd Jackie Treehorn verschuldigd is. De kijker krijgt dan al een vermoeden dat The Dude de waarheid vertelt als hij zegt dat hij geen idee heeft waar ze het over hebben, hoewel je dan al weet dat hij een merkwaardig figuur is. Nadat de twee indringers erachter zijn dat ze de verkeerde Lebowski te pakken hebben (The Dudes echte naam is namelijk Jeffrey Lebowski, net

[54] www.imdb.com: quote's from THE BIG LOBOWSKI. Last seen on 11-10-2008

als een conservatieve miljonair), pist een van hen zijn kleed onder, puur uit frustratie. Om hiervoor verhaal te halen, want: 'That rug really tied the room together', besluit The Dude naar zijn naamgenoot te stappen. Het geweld in deze scène is 'depicted', d.w.z. door de detaillering meer dan levensgroot, maar hier is – anders dan bij de twee vorige films - zeker ook sprake van 'playful' geweld. Het gebeuren is namelijk niet erg realistisch, al is het mogelijk. Het slachtoffer staat machteloos tegenover twee indringers die tot overmaat van ramp ook nog zijn kleed onderpissen. Als de indringers erachter komen dat ze bij de verkeerde Lebowski zijn, kunnen ze ook weg gaan, maar door het kleed onder te pissen wordt er een draai aan de scène gegeven waardoor deze grappig wordt. De humor wordt gevoed door incongruentie en door de ventielfunctie. Het had namelijk ook veel erger met The Dude kunnen aflopen. Vermoorden of plassen, het verschil geeft een gevoel van opluchting bij de kijker.

Zo is er meer geweld in THE BIG LEBOWSKI. Maar omdat het 'playframe', en de bijbehorende *mindset* van de kijker veel speelser en luchtiger is dan bij NO COUNTRY FOR OLD MEN, werkt dat geweld heel anders. De volgende scène laat dat zien. Aan het einde van de THE BIG LEBOWSKI, vlak voor Donny komt te overlijden, duiken de nihilisten bij de parkeerplaats van het bowlingcentrum op, net als Walter, Donny en The Dude naar hun auto lopen. Zij willen geld zien en chanteren The Dude, maar The Dude zegt dat hij weet dat ze Bunny nooit hebben gekidnapt en dat hij ook nooit het geld heeft gekregen van Mr. Lebowski. 'That's not fair', zegt een van de nihilisten met een Duits accent. Door deze kinderlijke zin en het accent wordt de situatie minder beladen. Met dit in zijn achterhoofd weet de kijker dat, als Walter het oor van een van de nihilisten afbijt en een close-up van de nihilist laat zien dat hij met zijn hand naar het bebloede deel van zijn hoofd grijpt en het uitkrijst, dit niet als zodanig gewelddadig gezien moet worden. Als je dan ook nog teruggrijpt naar de geweldstheorieën van Morrison, weet je dat door de overdreven reactie van de nihilist je de scène eerder onder 'playful' dan onder 'depicted violence' kunt scharen. Helemaal als de reactie van Walter is dat hij het oor van de nihilist richting de lucht uitspuugt en de kijker in slow motion een vliegend oor met bloed eraan ziet.

### 3.2 Logic of the absurd

De incongruentietheorie uit hoofdstuk 2 kan worden aangevuld met Palmers' model van de '*Logic of the absurd*'. Fysieke humor is altijd visueel, maar volgens Palmer is de structuur van een verbale en een visuele grap hetzelfde. Ze zijn allebei opgebouwd uit twee fasen: een voorbereiding en een climax. Uit de voorbereidingsfase volgt de climax. Palmers' model van deze climax, met zijn incongruente structuur, ziet er als volgt uit:

> […] the gag can be analysed into two moments, thus:
> 1) a peripeteia, a shock or surprise that the narrative constructs for us;
> 2) a pair of syllogisms, leading to contradictory conclusions:
> a) that the process is implausible
> b) that the process nonetheless has a certain measure of plausibility, but that this is less than the implausibility.'[55]

Met behulp van dit model van Palmer wil ik de ongerijmdheid – dat wil zeggen het moment van verbazing (voortkomend uit het absurde van het gebeuren) bij de Coen broers onderzoeken. Volgens Palmer legt dat moment de relationele natuur van humor bloot. De kijker wordt verrast door een frustratie van zijn verwachtingen. Palmer volgt verder de traditionele logica van het syllogisme dat bestaat uit een majorpremisse (bijvoorbeeld: alle vogels kunnen vliegen), een minorpremisse (een kip kan niet vliegen) en een conclusie (een kip is geen vogel). Bij een humoristische ongerijmdheid is er sprake van botsende syllogismen. Waar een syllogisme normaal gesproken een redenering waterdicht maakt, ontstaat er hier een gat. Is wat er gebeurt nu wel of niet aannemelijk? Er moet van twee kanten sprake zijn van geloofwaardigheid. Alleen zo kan incongruentie tussen de twee premissen ontstaan. Volgens Palmer is het zo dat hoe groter de mate is van onaannemelijkheid, hoe grappiger iets is. Je moet er wel voor in de stemming zijn. Als je in een chagrijnige bui bent, kan een komische film knap irritant zijn. In de opbouw van een grap is het daarom belangrijk om het publiek mentaal voor te bereiden, zodat ze de informatie eerder als grappig ervaren. Daarom maakt een humoristische filmtekst gebruik van een 'playframe', waarbij 'humor cues' aangeven dat wat komt, met een korreltje zout genomen moet worden.

In THE BIG LEBOWSKI wordt de openingsscène van The Dude, die door een gangpad van de supermarkt loopt, begeleid door een voice-over met een Texaans accent (door Sam Elliot) die de tel kwijt raakt. Hier volgt het einde van zijn onsamenhangende relaas:

**Voice-over**

> Now this story I'm about to unfold took place back in the early nineties-- about the time of our conflict with Sad'm and the Eye-rackies. I only mention it 'cause sometimes there's a man--I won't say a hee-ro, 'cause what's a hee-ro?--but sometimes there's a man. And I'm talkin' about the Dude here--sometimes there's a man who, wal, he's the man for his time'n place, he fits right in there--and that's the Dude, in Los Angeles...and even if he's a lazy man, and the Dude was certainly that—quite possibly the laziest in Los Angeles County....which would place him high in the runnin' for laziest worldwide--but sometimes

[55] Palmer 1987: 55

> there's a man. . . sometimes there's a man.Wal, I lost m'train of thought here. But--aw hell,
> I done innerduced him enough.

De voice-over (die aan het eind van de film als persoon ook diëgetisch aanwezig is) introduceert The Dude als een man van zijn tijd. Van begin jaren negentig, tijdens de eerste Golf Oorlog. Hij wil niet zeggen dat hij een held is, maar hij is een man en daar blijft de voice-over in hangen. Hij stamelt en stottert dat hij een man is. Duidelijk geen boodschap die de kijker gewend is bij de inleiding van een film te krijgen. Zo'n inleiding zet normaliter een context neer, waaruit je begrijpt waar en wanneer een film zich afspeelt. Deze opening dient bij THE BIG LEBOWSKI niet als situering, maar als sfeerbepaling. Hij zegt: kom dit zien, maar wel met een zekere luchthartigheid. Tegelijkertijd zie je The Dude (een merkwaardige verschijning met zijn ochtendjas en zwemschoenen in een supermarkt) in het zuivelschap zoeken naar een pak melk. Hij pakt een pak, kijkt om zich heen, opent het en blijft ruiken. Zijn kieskeurigheid bij het ruiken aan de melk staat haaks op wat je verwacht van iemand die een pak melk steelt. Het ruiken aan het pak is een onverwachte gebeurtenis of zoals Palmer het noemt: een 'peripeteia'. Door de tegenstrijdigheid is het grappig. Later blijkt dat hij het pak niet steelt, maar netjes afrekent bij de kassa met een cheque die hij uitschrijft voor 67 cent. Het 'playframe' is meteen gezet. Deze film moet je niet als serieus zien. Het syllogisme is hier: premisse major: wie in de supermarkt loopt, koopt voorverpakte spullen. Premisse minor: The Dude pakt een pak melk uit het schap. Premisse minor: hij opent het pak melk en ruikt er aan. Conclusie aannemelijk – omdat hij er uitziet als een zwerver – hij steelt melk. Dat blijkt even later niet te kloppen. Hij voldoet nu wel aan het syllogisme: premisse major: wie in de supermarkt loopt, koopt voorverpakte spullen; premisse minor: The Dude kiest een pak melk om te kopen. Conclusie: hij koopt de melk, maar wel weer met een 'twist': een cheque voor 0,67 cent. Daar zit het volgende syllogisme achter: Wie een groot bedrag ineens betaalt gebruikt een cheque. Premisse minor: The Dude betaalt met een cheque. Conclusie: The Dude koopt iets kostbaars. Gepaard aan het vorige syllogisme, werkt het kopen van een pak melk van 0,67 cent met een cheque humoristisch.

### 3.3 Emotional contagion

Dat de Coen Broers de kijker nooit in een emotie laten hangen, wordt duidelijk door de manier waarop zij emotie in beeld brengen. Dat doen ze onder andere door het gebruik van close-ups en framing. Dat dit een manier is om emotie te laten zien, zal duidelijk worden aan de hand van het

volgende. Epstein en Balázs schrijven over de beginperiode van de *close-up*. Niet alleen in de theorie heeft het denken daarover een grote ontwikkeling doorgemaakt, zoals blijkt uit de tekst van Lister, maar ook in de praktijk. Een mooi voorbeeld van die ontwikkeling in de praktijk vormt de film THE BIG LEBOWSKI. Daarin wordt veelvuldig gebruik gemaakt van de *close-up*. De stomme film gaf met zijn *close-up* aanleiding tot acteerprestaties die later door de komst van de geluidsfilm met zijn mogelijkheden van dialoog werden gerelativeerd. In THE BIG LEBOWSKI is goed te zien hoe dergelijke ongelijktijdige ontwikkelingen, die voortkwamen uit technologische vernieuwingen, op den duur weer in balans worden gebracht. Zo nodigt de gezichtsuitdrukking van The Dude de kijker uit zijn gevoelens te begrijpen. Murray Smith schreef in *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* dat de benadering van het gezicht past in een groter esthetisch systeem om zo specifieke effecten te bereiken.[56] Sommige films, stelt hij, moedigen een acteerstijl aan die bewust gezichtsuitdrukkingsloos of ambigu is. Dat geldt zeker voor The Dude. Daarmee is duidelijk dat deze film geen gebruik maakt van de polifonische expressiemogelijkheden van de close-up waar Balázs op wees. Die wees namelijk op de expressiemogelijkheden van het gezicht: 'the most subjective manifestation of man, more subjective even than speech'.[57] Hij gaat in op de rijke uitdrukkingskracht van het gezicht, die pas door film tot volle wasdom komt. Hij spreekt van een 'polyfonisch' spel van uitdrukkingen, waarmee hij de verschijning op hetzelfde gezicht van tegengestelde expressies bedoelt; hij wijst ook op de mogelijkheden van een stille alleenspraak 'in which a face can speak with the subtlest shades of meaning without appearing unnaturel and arousing the distaste of the spectators. In this silent monologue the solitary human soul can find a tongue more candid and inhibited than in any spoken soliloquy, for it speaks instinctively, subconsciously.'[58] Hij vindt dat de gezichtsexpressie een 'microfysionomie' krijgt waarmee de stomme film in een nieuw gebied van de ziel kan doordringen. De ontwikkeling van die 'microfysionomie' gaat volgens hem hand in hand met het vermogen van het publiek om deze subtiele gezichtsexpressies te begrijpen. Voor hem speelt de camera een belangrijke rol bij de ontwikkeling van die 'microfysionomie'. Zelfs zonder het 'polyfonisch spel', zelfs waar een acteur zijn gezicht uitdrukkingsloos houdt, kan de kijker in zijn ziel kijken. Michael Newman relateert de uitdrukkingsloze acteerstijl, waar Jeff Bridges (The Dude) in deze film gebruik van maakt, aan de basistechniek van de moderne film die erop gericht is 'to involve the spectator in constructing the character's interiority, to increase narrative ambiguity, and to make the characters seem complicated and interesting'.[59] Dit kan helpen te

[56] Smith 1995: 101
[57] Balázs, 1970: 63
[58] Balázs, 1970: 63
[59] Newman 2006: 52

verklaren waardoor The Dude met zijn betrekkelijk uitdrukkingsloos (of raadselachtig) gezicht, bij de kijker - die tracht te begrijpen waarom hij zich gedraagt zoals hij zich gedraagt - toch een complex karakter overbrengt.

De Coen broers creëren een relatie met de kijker door vaak te focussen op The Dude's gezicht in de woordenloze scènes waarin we hem zien. Ik zal dat aan de hand van een van de laatste scenes uit de film THE BIG LEBOWSKI demonstreren. In deze scène is ook goed te zien hoe Palmers' structuur van the *logic of the absurd* werkt. Nadat Donny aan een hartaanval is overleden, omdat hij zo schrok van het geweld van de nihilisten, strooien Walter en The Dude Donny's as uit over zee. Walter heeft een koffieblik in zijn hand dat als urn fungeert en probeert nog een mooie speech te geven alvorens hij de as uitstrooit. Zijn lofrede loopt uit op een eerbetoon aan de dode Amerikaanse soldaten in Vietnam, waar Donny nooit bij is geweest, maar hij moet toch wat zeggen en bovendien: elk verhaal dat Walter vertelt leidt naar Vietnam. Walter staat met zijn rug naar The Dude en ziet dus niet, als hij de as uitstrooit, dat de wind de as in het gezicht van The Dude blaast. Een close-up van The Dude laat zien dat hij letterlijk asgrauw is. Extra humoristisch is dat hij zonder expressie langs de camera kijkt. Nog even zien we een shot van Walter die een paar keer op het koffieblik slaat, om er zeker van te zijn dat alle as er echt uit is. De as in het gezicht van The Dude is incongruent, een onverwachte gebeurtenis. Dit noemt Palmer 'perpipeteia'. De plechtige scène loopt uit op een tegenstrijdigheid. Het eerste syllogisme bestaat uit een premisse major: het uitstrooien van as is een symbolische manier om afscheid van iemand te nemen en een premisse minor: dat uitstrooien doe je voorzichtig. De tweede premisse minor is: de as waait in The Dude's gezicht. De conclusie is: het proces is niet aannemelijk. Er is ook een syllogisme dat daaraan tegengesteld is, namelijk: premisse major is: de as van een overledene is fijn van stof, premisse minor: bij het uitstrooien moet je opletten als de wind waait, de tweede premisse minor is: het kan alle kanten uitwaaien, ook in een gezicht. Conclusie: aannemelijk. Doordat Walter de situatie verergert door nog een paar keer op het koffieblik te slaan wordt de aannemelijkheid kleiner, en wordt de absurditeit van de situatie vergroot, wat hem nog grappiger maakt. De werking van de grap past daarmee in Palmers' logica van het absurde. Hier is sprake van een '*imbalance of plausibility*', en hoe meer de waarschijnlijkheid ervan afneemt (en de onaannemelijkheid de overhand krijgt), hoe leuker hij wordt.

Hoe komt het dat de uitdrukkingsloosheid van The Dude de kijker emotioneel aanspreekt in plaats van dat deze zich er aan ergert? Je gaat hem sympathiek vinden, zelfs al druist zijn leven compleet in tegen de standaarden van de kijker. Dit heeft te maken met de lengte van de *close-ups* en de invloed ervan op onze zintuigen.

In veel films is er een scène waarin de narratieve gebeurtenissen langzamer worden en het centrum van de aandacht wordt gefocust op de innerlijke emotionele ervaring van een bepaald personage. Plantinga spreekt van de 'scène of empathy' wanneer we het gezicht van een personage zien, 'typically in close up, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shots of the character's what she or he sees'. De film probeert hier niet zozeer door woorden de concentratie van de kijker te vangen, maar door *close-up's* van het gezicht van een personage. Dit soort scènes zijn volgens Plantinga bedoeld om empathiegevoelens bij de kijker te ontlokken.[60] Aan de impressionistische beschrijving door Epstein van deze sensatie van de kijker, volgens welke een *close-up* van een gezicht de kijker emotioneel kan overdonderen, geven Plantinga en anderen een theoretisch fundament.

Plantinga beargumenteert dat het effect van de *close-up* van een menselijk gezicht verder gaat dan alleen communicatie: het ontlokt een emotionele respons bij de kijker. Hij geeft het voorbeeld van een vriendin die glimlachend een verhaal aan je vertelt. De lach is besmettelijk (*emotional contagion*) en ook al zien we er niet de humor van in, we geven een lach als respons. We doen de gezichtsuitdrukking van een ander na, die reactie wordt wel *affective mimicry* genoemd. De emotieoverdracht door *emotional contagion* is meestal 'relatively automatic, unintentional, uncontrollable, and largely inaccesible by conversant awareness'.[61] In het proces van *emotional contagion* 'vangen' we volgens Plantinga sfeer en emoties. Het gaat echter nog een stap verder door *facial feedback*, waardoor de kijker daadwerkelijk beïnvloed wordt in zijn of haar emotionele ervaring.[62] *Close-ups* geven vorm aan deze ervaring.

Amy Coplan haalt in haar tekst 'Catching Character's Emotion: Emotional Contagion Respones to Narrative Film' de rol van 'emotional contagion' aan. Volgens haar is dat 'an automatic and involuntary affective process that can occur when we observe others experiencing emotions'.[63] Deze vorm van identificatie verklaart Coplan uit de zintuiglijke ervaring van het kijken naar gezichtsuitdrukkingen, wat verder gaat dan cognitieve en affectieve emotionele processen.

*Emotional contagion* is een interessante theorie om te begrijpen hoe de *close-ups* van The Dude, die de kijker losmaken van de narratieve structuur van het verhaal, van grote invloed zijn op de emotionele kijkervaring. Ze dragen bij aan het 'playframe' van waaruit de kijker de film betekenis geeft. *Emotional contagion* kan worden gezien als een emotie die van de ene naar de

[60] Plantinga 1999: 239
[61] Plantinga 1999: 243
[62] Plantinga 1999: 244
[63] Coplan 2006: 26

andere persoon wordt overgebracht, '"catching others" emotions or affective states'.[64] *Emotional contagion* ontstaat tussen de regels door en hoeft geen direct gevolg binnen het verhaal te zijn. Zo kan een film dus emoties bij de kijker ontlokken die van belang zijn voor het begrijpen van het verdere verloop van het verhaal. *Emotional contagion* ontstaat voornamelijk in een langdurige *close-up* waarin de aandacht op het gezicht van een personage wordt gefocust. Essentieel in de *close-up* is de duur ervan. Volgens Plantinga gaat het om shots van een gezicht die een langere duur hebben dan de gemiddelde duur van een shot, dat is in de gemiddelde film van 1200 shots ongeveer zes seconden. 'Shots of a longer duration allow enough time for the activation of mimicry and feedback mechanism. We cannot help but start to mimic some of what we see being experienced on the character's face.'[65]

In de bovengenoemde scene uit THE BIG LEBOWSKI ontstaat behalve door de narratieve gebeurtenissen, de dialogen en de cameravoering dus ook begrip van de Dude's emotionele toestand door de *close-ups* van The Dude's 'impliciete' gezichtsuitdrukking. Zo geeft de narratieve structuur in THE BIG LEBOWSKI geen expliciete reden voor het feit dat de Dude zo leeft en toch lijkt de kijker hem te begrijpen. Deze theorieën van Plantinga en Coplan zijn daarmee een verbijzondering en precisering van de theorieën van Epstein en Belasz over de *close-up*. Ze kunnen helpen bij het beantwoorden van de vraag hoe de Coen broers met geweld en humor een ongerijmdheid creëren die tot een staat van 'jouissance' voert. En ook van de vraag welke elementen in hun 'auteurschap' daarvoor verantwoordelijk zijn, gelet op de overeenkomsten in hun oeuvre.

Hoe komt het dat The Dude een levensstijl heeft die niet past in het dagelijks leven, maar we hem wel sympathiek gaan vinden? Wat maakt het mogelijk dat we ons toch gaan identificeren met The Dude's verwarring, leegte en overmoedigheid? Die identificatie stijgt uit boven de inhoud van het verhaal. Die identificatie is minder het gevolg van wat er gebeurt en meer van hoe het in beeld wordt gebracht. In de bovengenoemde scene is goed te zien hoe de close-ups rechtstreeks tot onze zintuigen spreken en hoe het proces van betrokkenheid met de personages een stap verder gaat dan het proces van empathie. The Dude en zijn vrienden praten niet over hun gevoelens en laten ze niet zien. Zelfs in deze scene komen ze alleen oppervlakkig aan bod, de grote vraagstukken blijven onbeantwoord. Nadat The Dude de as in zijn gezicht heeft gekregen, klopt Walter die uit zijn baard. Die reageert geïrriteerd. Walter's lofrede over Donny werd ernstig bemoeilijkt doordat hij maar twee dingen van de jongen wist: zijn liefde voor surfen en bowlen. Zonder dat hij er erg in had was hij vervolgens met zijn verhaal bij de dode jongens in Vietnam

[64] Plantinga 1999: 243
[65] Plantinga 1999: 249

beland. The Dude is even emotioneel, maar begint dan op zijn vriend te schelden. Waarom moest hij weer zo nodig over Vietnam beginnen? Daar was Donny nooit geweest! Ze vallen elkaar even in de armen waaruit Walter zich losmaakt met de woorden: 'Fuck it, Dude. Let's go bowling'.

Door de *close-ups* kunnen we met The Dude meeleven en zijn acties begrijpen. Ze versterken het proces van *emotional contagion*. In die zin is *emotional contagion* geen bewust proces, waarin de kijker zich inleeft in de gevoelens van een personage, maar een directe zintuiglijke perceptie van emoties. De *close-ups* van de Dude en de hiermee gepaarde *emotional contagion* zorgen ervoor dat de kijker bepaalde gebeurtenissen automatisch – of hij wil of niet - in een perspectief plaatst. Dit staat ver af van Barthes' idee van de speelruimte die de kijker heeft om aan wat hij ziet betekenis te geven. *Emotional contagion* staat haaks op het idee van Barthes dat de lezer zich van de auteur als God kan losmaken en zelf vrij is om betekenissen te creëren. Tot nu toe heb ik veel voorbeelden gevonden van ongerijmdheden die de kijker daar toe aanmoedigen. Het voorbeeld van de close-up kan hiermee strijdig zijn. Het is een instrument van de Coen broers waarmee zij de kijker in de juiste stemming – 'playframe' – brengen. Juist het expressieloze gezicht van The Dude echter is enerzijds – zoals elke close-up – een uitnodiging tot het contact maken met de ziel van het personage, maar met wélk personage? Want anderzijds geeft zijn expressieloosheid de kijker geen houvast. Datzelfde geldt ook voor Chigurh in NO COUNTRY FOR OLD MEN. En ook voor de sheriff in FARGO: zij praat in Noorse acclamaties ('Yah') en heeft de meeste tijd een rustige, onbewogen uitdrukking. De close-ups van deze personages vergroten het raadsel en werpen de kijker op zichzelf terug.

### 3.4 Verwarring als playframe

Uit het voorgaande kan de verkeerde conclusie getrokken worden dat The Dude emotioneel goed te volgen is. Dat is maar zeer ten dele waar. Door de gebeurtenissen, vanaf het moment dat zijn kleed is bepist, raakt hij ernstig in de war. Dat is de kern van de film: verwarring over verwarring over verwarring. Eerst de verwarring door de persoonsverwisseling (Big en 'gewone' (The Dude) Lebowski). Dan de verwarring over de kidnapping (die niet plaatsvond). De 'ontvoerde' (de vrouw van Big Lebowski) was geld verschuldigd aan een duister type genaamd Jackie Treehorn, de ontvoering was voor beiden aan geld te komen (via haar man). Deze bleek helemaal geen geld te hebben (wel zijn eerste vrouw, maar die had het aan hun dochter vermaakt). De koffer met losgeld blijkt leeg.

Veel van de verwarring ontstaat door de eindeloze discussies tussen Walter en The Dude, die uiteindelijk alleen eindigen in gekibbel en gescheld. Ze zijn het op alle sociale en politieke

onderwerpen oneens met elkaar. Een eerste, meesterlijk voorbeeld van tekstuele verwarring betreft een dispuut tussen Walter en The Dude over Lenin, waar Donny – die denkt dat ze het over John Lennon hebben – steeds door heen roept: 'I'am the walrus'. Totdat Walter hem vraagt of hij misschien van de pot gerukt is, 'Donny, you're out of your element,' en 'You have no frame of reference. You're like a child wandering into the middle of a movie'.

In THE BIG LEBOWSKI maakt juist de tekstuele component die verwarring doorlopend zichtbaar. Ik zal dat aan de hand van twee scènes, een lange en een korte, demonstreren.

**(Scène 1)**

Walter en The Dude gaan verhaal halen bij de scholier die de auto van The Dude lijkt te hebben gestolen. Hun manier van verhoren verschilt nogal en heeft gemeen dat beide even onbeholpen zijn.

**Walter**
Is this your homework, Larry?
**Walter**
Is this your homework, Larry?
**Dude**
Look, man, did you—
**Walter**
Dude, please!… Is this your homework, Larry?
**Dude**
Just ask him about the car, man!
**Walter**
Is this yours, Larry? Is this your homework, Larry?
**Dude**
Is that your car out front?
**Walter**
Is this your homework, Larry?
**Dude**
We know it's his fucking homework!
Where's the fucking money, you little brat?

Het misverstand gaat vervolgens in een hogere versnelling. Walter begrijpt uit de vraag van The Dude: 'Is that your car out front?', dat dit het geval is. Hij stormt naar buiten, haalt een ijzeren

krik uit de auto van The Dude en begint in te rammen op de glimmende rode Corvette die voor de deur staat. Want hij ziet het mislukte verhoor als een taalprobleem.

**Walter**

Fucking language problem, Dude.

[hij opent de achterbak van The Dude’s auto en haalt er een ijzeren krik uit].

**Walter**

Maybe he'll understand this.

[Hij loopt richting de Corvette]

**Walter**

YOU SEE WHAT HAPPENS, LARRY!

[Hij breekt met zijn krik het voorruit]

**Walter**

YOU SEE WHAT HAPPENS?!

[Hij breekt het bestuurdersraam]

**Walter**

THIS IS WHAT HAPPENS WHEN YOU FUCK A
STRANGER IN THE ASS!

[Aan de overkant van de straat gaan er lichten aan]

**Walter**

HERE'S WHAT HAPPENS, LARRY!

**Walter**

HERE'S WHAT HAPPENS! FUCK A STRANGER
IN THE ASS!

[Een man in een mouwloos shirt en boxershorts komt aangerend en pakt Walter van achteren vast]

**Man**

WHAT THE FUCK JOO DOING, MANG?!

**Man**

I JUS' BAWDEEZ FUCKEEN CAR LASS WEEK!

**Walter**

Hunh?

**Man**

I KILL JOO, MANG! I--I KILL JOR
FUCKEEN CAR!

[Hij rent naar de auto van The Dude]

**The Dude**

No! No! NO! THAT’S NOT...

[Hij slaat]

**Man**

I FUCKEEN KILL JOR FUCKEEN CAR!

**Man**

I KILL JOR FUCKEEN CAR!

Het thema verwarring is een rode draad door de film. Dat blijkt ook uit de volgende scène, waarin The Dude op de achterbank van de limousine van zijn naamgenoot verslag uitbrengt over de mislukte losgeldtransactie. Dat kwam doordat vriend Walter er zich zo nodig mee moest bemoeien, terwijl de nadrukkelijke instructie toch was: doe het strikt alleen! The Dude verspreekt zicht door 'we' te zeggen bij het uitleggen van de situatie.

**(Scène 2)**

> I...the royal we, you know the editorial...I dropped off the money, exactly as per…. Look, man, I've got certain information, all right, certain things have come to light, and, you know, has it ever occurred to you, uh, uh, instead of, uh, running around blaming me, given the nature of all this new shit, I mean it's, not just, you know, this could be a lot more, uh, uh, uh, uh, complex, it might not be just such a simple…you know?

## 3.5 Conclusie

Wat heeft deze analyse van THE BIG LEBOWSKI ons geleerd over de filmische en cinematografische elementen waarmee de Coen broers met geweld en humor ongerijmdheden voortbrengen die de kijker tot een staat van 'jouissance' voeren? Net als bij NO COUNTRY FOR OLD MEN en FARGO zien we in THE BIG LEBOWSKI dat ze filmische middelen gebruiken om ongerijmdheden te creëren. Zoals ze bij NO COUNTRY FOR OLD MEN alles uit de kast halen om het 'depicted' geweld in beeld te brengen en bij FARGO humor door de absurde tegenstellingen in de mise-en-scène en het absurde van de meeste karakters, zoals hun manier van praten, zo gebeurt dat ook bij THE BIG LEBOWSKI. Daar drukt de verwarrende werking van de dialogen een stempel op de film. Ook cinematografisch wordt er in THE BIG LEBOWSKI alles aan gedaan om de ongerijmdheden – door geweld en humor – visueel tot stand te brengen. Dat gebeurt middels framing, close-up en – in mindere mate - contrasterende montage (zo wordt de scène waarin de auto van de buurman kapot geslagen wordt door Walter opgevolgd door een scène waarin de beide vrienden in de auto van The Dude huiswaarts rijden. Die blijkt ook even zeer kapot geslagen. De kijker leidt pas uit dat beeld af dat de Mexicaanse buurman woord heeft gehouden (I KILL JOR FUCKEEN CAR!).

# Conclusie

> It's not about reminiscence, because our movies are about a past we have never experienced. It's more about imagination.
>
> -Ethan Coen

Ik begon mijn onderzoek naar de films van de Coen broers vanuit mijn vermoeden dat het geweld in hun films beter lijkt te verdragen door hun humor. Dat riep meteen de volgende vragen op: wat kenmerkt hun geweld en wat hun humor? Ook wilde ik nagaan of de herkenbaarheid van hun films als 'typisch Coen broers' met deze kenmerken samenhing. Ik was eerst geneigd het antwoord hierop te zoeken langs de lijn van de auteurstheorie die de regisseur benadert als een romanschrijver. Maar al snel werd het me duidelijk dat ik daarmee – los van de kritiek op deze benadering überhaupt – niet te pakken zou krijgen wat de films van de Coen broers nu juist zo kenmerkt. Ze lijken alle moeite te doen om aan elke categorisering te ontsnappen. Hun films spelen in alle mogelijke, steeds weer andere, delen van de USA. Ze spelen ook met de categorisering via genres en stijlen. Met name dat laatste was nu juist iets waaraan de auteurstheorie vasthield. Via Barthes lukte het me die vraag naar het kenmerkende van hun films op een hoger plan te tillen. Hij stimuleerde me met de tegenstelling 'plaisir' – jouissance' op zoek te gaan hoe het de Coen broers lukt om de kijker voorbij het 'platte' plezier te laten gaan en tot 'jouissance' te raken. Dat maakte me mogelijk mijn oorspronkelijke onderzoeksvraag (*Hoe wordt het plezier van de kijker van Coen Brotherfilms door geweld en humor vergroot?*) te preciseren tot:

1. Hoe scheppen de Coen broers met geweld en humor een ongerijmdheid die tot een staat van 'jouissance' voert?
2. Welke elementen in hun 'auteurschap' zijn daarvoor verantwoordelijk, gelet op de overeenkomsten in hun oeuvre?

De eerste vraag impliceerde onderzoek naar hoe de tegenstelling plezier / genot werkt in de zin van betekenisgeving. Ik ben begonnen daarvoor een film te analyseren die – ondanks de Oscar die zij ervoor kregen – in eerste instantie (toen ik hem de eerste keer zag) bij me overkwam als een thriller. NO COUNTRY FOR OLD MEN bleek ook bij tweede beschouwing, waarbij ik hem met behulp van Morrison's geweldscategorisering analyseerde, uiterst gewelddadig. Zowel met filmische (de mise-en-scène en hoe de karakters doen en praten) en cinematografische middelen (framing, close-up en contrasterende montage) hadden de broers

veel uit de kast gehaald om dat geweld ook zo scherp mogelijk in beeld te brengen. Waar zat dan die 'voile' die de kijker niet terugdrukte in zijn stoel om 'alleen maar' plezier te beleven aan een thriller? Bij het driestappenplan van Morrison kwam ik meteen al in de problemen. Veel sprak vóór een thriller, maar nog veel meer tégen. Hoezeer al het geweld, ook in zijn primaire (aard en karakter) en secundaire kenmerken (verbeelding) ontegenzeggelijk neer kwam op 'depicted' geweld, wees mijn definitieve oordeel een andere kant uit. Dat had met ongerijmdheden te maken die ik pas met de *Logic of the Absurd* in hoofdstuk 3 kon verklaren. De broers blijken meesters in het spel met twee syllogismen. Je vermoordt iemand toch niet om een grammaticale fout? Je krijgt geen aanval van huiselijkheid op de misdaadscène die je net hebt veroorzaakt. Je zegt niet tegen een man: even stilstaan alstublieft (alsof je een fotograaf bent) om hem vervolgens door het hoofd te schieten.

Ongerijmdheden waren het zeker, maar werden die veroorzaakt door humor? Ik voelde wel een neiging tot lachen bij alle drie de hierboven genoemde scènes, maar ik zou het geen humor durven te noemen. Daarvoor was de dodelijke context te gruwelijk. Of toch wel? Aan de hand van de duidelijk luchtiger film FARGO probeerde ik meer vat te krijgen op hun humor. De humortheorieën gaven me drie clous in handen: superioriteit, incongruentie en ventiel. Hun humor tapt uit alle drie de vaatjes, het meest uit dat van de incongruentie. Ze werken dus met het verwachtingspatroon door het tegenovergestelde te laten gebeuren. Ze blijven nooit in een emotie.

Wat verder opviel was dat die humor terloops bleef. De humor in de film stond niet op zichzelf, maar stond haaks op de context van gruwelijk geweld of banale alledaagsheid. Het veroorzaakte daarmee winkelhaken, die de kijker achterlieten met gemengde gevoelens (afgrijzen en grijnzen, of geruststelling (van de alledaagse context) en verontrusting).

Met terugwerkende kracht zag ik dit patroon ook terug in NO COUNTRY FOR OLD MEN: gewelddadige en onheilspellende scènes zonder motivatie of rechtvaardiging werden afgewisseld met komische of 'extreem' banale scènes. Blijkbaar zit hun meesterhand in de balans en de afwisseling die ze in hun films aanbrengen, waarbij ze ondertussen met ongerijmdheden strooien.

Hoe dat zat met die door humor gecreëerde ongerijmdheden werd me ook in FARGO met de logica van het absurde duidelijk. Een houtversnipperaar is geen vleesmolen en een herenbeen met hagelwitte sportsok hoort daar al helemaal niet in. Je hoeft dat niet alleen op het niveau van de algehele scène te bekijken, maar ook op het niveau van de details. Die blijken hier minstens zo absurd, volgens de volgende niet aannemelijke syllogismen: waar

gehakt wordt vallen spaanders, en als er geslacht wordt vloeit er bloed. En de hagelwitte sok wordt in de buurt van zo'n slachtmachine rood.

Bij THE BIG LEBOWSKI werkt die door humor gecreëerde ongerijmdheid net zo. Neem de urn en de as: de groteske werking van de botsing van het banale en het sacrale. Of: vergissen is menselijk maar als ontvoerders zich vergissen oogt dat absurd, zeker als ze ook nog op je kleed pissen.

Bij deze film bracht ik nog een element in in de analyse van de wijze waarop de Coen broers de kijker uitnodigen tot 'jouissance': *Emotional contagion* en de rol van de close-up. Dat gebeurde in deze film niet zo letterlijk als Plantinga dat had geklokt (de maximale close-up's van The Dude duren vijf seconden). Wel was zijn vingerwijzing uiterst vruchtbaar: het hielp me een onderscheid te maken tussen het voorbewuste en het bewuste in het proces van betekenisgeving. The Dude – in al zijn verwardheid en slordigheid - wordt door die close-ups voor de kijker een baken van rust en vertrouwen. Dit staat ver af van Barthes' idee van de speelruimte die de kijker heeft om aan wat hij ziet betekenis te geven. *Emotional contagion* lijkt haaks te staan op het idee van Barthes dat de lezer zich van de auteur als God kan losmaken en zelf vrij is om betekenissen te creëren. Ook het begrip 'playframe', hiermee verwant, lijkt daarmee strijdig. Blijkbaar kunnen regisseurs de *mindset* van kijkers voorprogrammeren. Soms alleen maar met een lachbandje, zoals bij een *sitcom*. Of met dreigende muziek. Of met filters die de wereld laten bestaan uit vrolijke kleuren. Blijkbaar zijn er verschillende niveaus van spelen met ongerijmdheden. Dit laatste niveau van de voorbewuste emoties en van de *mindset* is - net als de balans en afwisseling van geweld, humor en het banale - een speelveld van ongerijmdheden op metaniveau, wat losse scènes overstijgt. Dus het betekenisspel dat 'jouissance' veroorzaakt is in feite een myriade aan betekenisspelletjes, -wedstrijden en -competities met de kijker als creatief en actief verbindingspunt van al die betekenisbronnen.

Misschien is hun meesterhand nog het meest herkenbaar in de manier waarop zij spelen in THE BIG LEBOWSKI met 'playframe' en verwarring. Verwarring is normaal iets wat regisseurs – net als schrijvers – koste wat kost proberen te vermijden. Zij moeten juist duidelijkheid scheppen. Aan de hand van THE BIG LEBOWSKI heb ik aangetoond hoe de broers juist met verwarring de ruimte creëren, die het voor de kijker mogelijk maakt tot 'jouissance' te komen. Het is hun ultieme ongerijmdheidstrategie.

Wat betekenen deze uitkomsten voor de tegenstelling tussen auteurstheorie en Barthes' poststructuralistische dood-van-de-auteur-theorie? De auteurstheorie, die vanaf 1959 ontstond toen filmcritici en regisseurs, die verbonden waren met *Cahiers du Cinema* zich

afzetten tegen de dominante Franse films en filmmakers, *cinema de papa*, gaat uit van een eigen artistieke autonomie van de regisseur. Doordat filmmakers als auteurs worden gezien, worden auteursfilm in terminologie, maar ook in status gelijk gesteld aan de literatuur. Barthes' reactie in 'The Death of an Author' lijkt neer te komen op een kritiek op en oppositie van de auteurstheorie. Mijn analyse van de Coen broers-films toont aan dat beide theorieën elkaar aanvullen, en elkaar ook nodig hebben. Als je wilt weten hoe een regisseur 'iets' voor elkaar krijgt, moet je ook kijken hoe dat 'iets' in het hoofd van de kijker betekenis krijgt. Daarmee blijkt het speelveld van betekenisgeving zowel te maken te hebben met de stijlmiddelen waar de auteurstheorie zich mee bezig houdt, als met de vraag hoe kijkers die betekenissen – aangestuurd door die regisseursmiddelen – in hun hoofden vormen. De consequentie hiervan is dat filmwetenschappers dat speelveld van twee kanten moeten onderzoeken: vanuit de stijlkenmerken van de regisseur en vanuit de betekenisgevingprocessen vanuit de kijker. Het een blijft betekenisloos zonder het andere. Maar ook blijkt dat dit speelveld door sommige 'stijlen' zo hermetisch wordt dichtgetimmerd, dat de kijker slechts ruimte is vergund om die opgelegde betekenis te consumeren. Wat de analyse van films van de Coen broers laat zien, is dat waar dat speelveld met verwarring en andere ongerijmdheden door de regisseur wordt opengelegd, er een rijk spectrum aan betekenisgevingprocessen ontstaat. Ik ben deze benadering in de Coen broers-literatuur niet tegengekomen. Daar maak ik uit op dat zo'n beloftevolle bestudering van zo'n 'ruim' speelveld nog maar in de kinderschoenen staat.

# Bibliografie


Allen, Graham. *Roland Barthes*. Londen: Routledge, 2003.

Allen, William Rodney. *The Coen Brothers: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Vert. Frans van de Pol. Nijmegen: SUN, 1986.

Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Vert. Stephen Heath. Glasgow: Williams Collins, 1977.

Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Vert. Michel J. Van Nieuwstadt en Henk Hoeks. Nijmegen: SUN, 1991.

Barthes, Roland. *S/Z*. Vert. Richard miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Barthes, Roland. *The Pleasure of Text*. Vert. Richard Miller. Canada: Harper Collins, 1975.

Balázs, Bela. 'The Face of Man' in *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York, 1970. Oorspronkelijke publicatie 1945.

Bordwell, David, Kristen Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2001.

Claiborne Park, Clara. 'Author! Author! Reconstructing Roland Barthes'. *Hudson Review*, Issue: 43:3, 1990: 390.

Coplan, Amy. 'Catching Character's Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film'. *Film Studies: An International Review*. Manchester: Manchester United Press, Issue 8, (Summer 2006): 26-38.

Critchley, Simon. *On Humour*. Londen en New York: Routledge, 2002.

Elsaesser, Thomas, Pepita Hesselberth. *Hollywood op straat: film en televisie in de hedendaagse mediacultuur*. Amsterdam: Vossiuspers AUP, 2000.

Fiske, John. *Television Culture*. Londen: Methuen& Co, 1987.

Freud, Sigmund. 'Der Humor'. *Studienausgabe, Band IV*. Frankfurt, 1970: 275-282.

Freud, Sigmund. 'Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten'. *Studienausgabe, Band IV*. Frankfurt, 1970: 9-220.

Gallop, Jane. 'Beyond the Jouissance Principle'. *Representaions* nr. 7 (zomer 1984): 110-115.

Hawkes, Terence. 'Barthes'. *Structuralism and Semiotics*. Londen: Methuen, 1977: 106-122.

Hermes, Joke, Maarten Reesink. *Inleiding Televisiestudies*. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2003.

Irwin, William. 'Again Intertextuality'. *Philosophy and Literature*, Issue: 28, 2004: 230.

Kuipers, Giselinde. Good Humor, Bad Taste. A Sociology of the Joke. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2001.

Morrison, David E., Brent McGregor, Michael Svennig en Julie Firmstone. *Defining Violence: The Search for Understanding*. Luton: University of Luton Press, 1999.

Newman, Michael Z.. 'Characterization as Social Cognition in Welcome to the Dollhouse'. *Film Studies: An International Review*. Manchester: Manchester United Press, 2006, Issue 8, (Summer 2006): 39-54.

Palmer, Jerry. *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. Londen: British Film Institute, 1987.

Plantinga, Carl. ‘The Scene of Empathy and the Human Face on Film’. *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Plantinga, Carl e.a., red. Londen: The John Hopkins University Press, 1999.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995: 265.

## Filmografie

FARGO. Reg. Ethan en Joel Coen. Scen. Ethan en Joel Coen. Act. Frances McDormand, William H. Macy, Steve Buscemi, Peter Stormare e.a. Working Title Films, 1996.

NO COUNTRY FOR OLD MEN. Reg. Ethan Coen en Joel Coen. Scen. Ethan Coen en Joel Coen. Act. Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson e.a. Mike Zoss Productions, 2007.

THE BIG LEBOWSKI. Reg. Ethan Coen en Joel Coen. Scen. Ethan Coen en Joel Coen. Act. Jeff Bridges, John Goodman, Julianne Moore, Steve Buscemi, Philip Seymour Hoffman, e.a. Working Title Films, 1998.

## Websites

www.imdb.com: screenplay quotes from THE BIG LOBOWSKI. Last seen on 11-10-2008

http://www.youknow-forkids.com/nocountryforoldmen.txt: screenplay qoutes van NO COUNTRY FOR OLD MEN. Last seen on 07-12-2009.

http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/b/big-lebowski-script-screenplay.html: screenplay quotes van The Big Lebowski. Last seen on 07-12-2009.

http://www.godamongdirectors.com/scripts/fargo.shtml: quotes van FARGO. Last seen on 07-12-2009.

# Afbeeldingenlijst

Foto The Coen Brothers. Esquire.com. http://www.esquire.com/cm/esquire/images/17-coen-brothers-WI-0509-lg-71845828.jpg. Last seen on 28-01-2010.