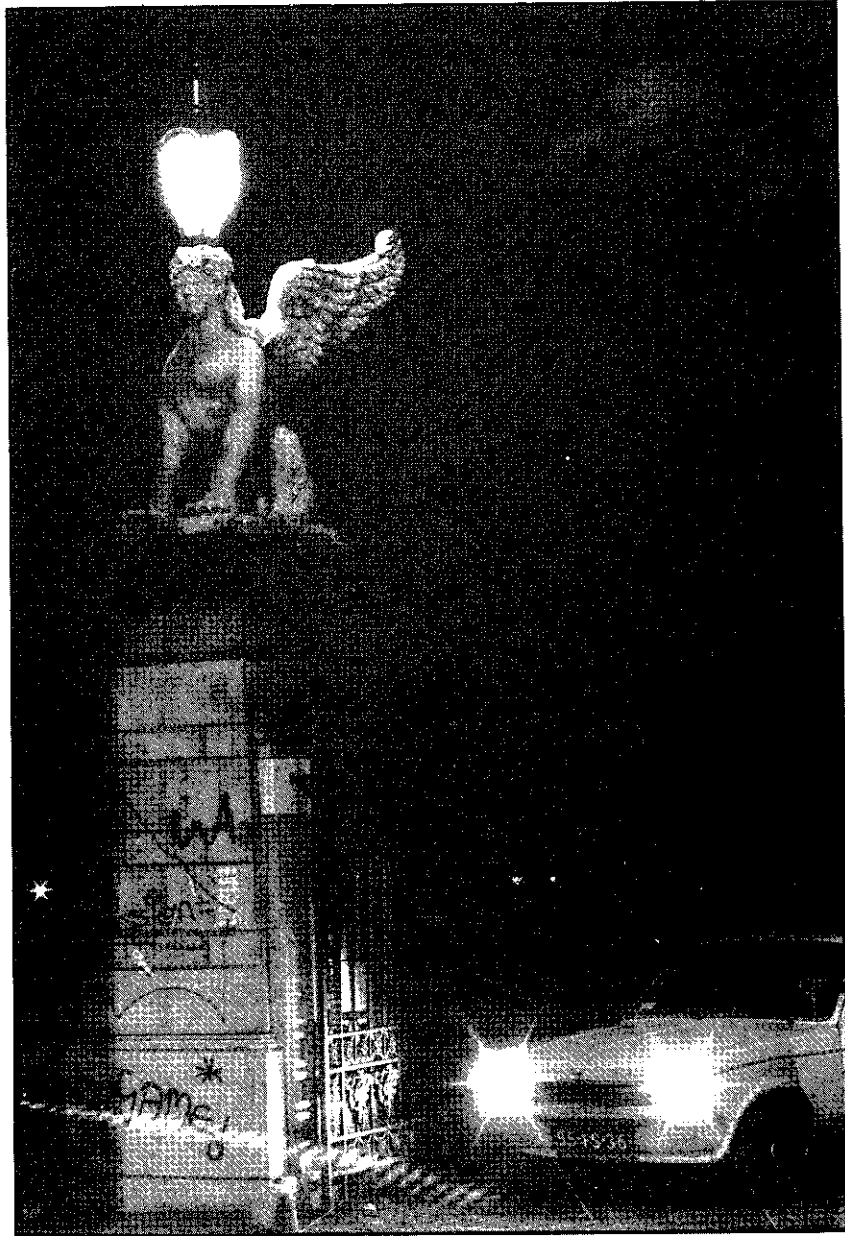




*HET*  
**BEELDENRIJK**

over stralingsangst  
en ruimteverlangen

*HET BEELDENRIJK*



*HET BEELDENRIJK*  
over stralingsangst en ruimteverlangen

Onder auspiciën van de  
*STICHTING TER BEVORDERING*  
*VAN DE ILLEGALE WETENSCHAP i.o.*

geschreven door  
*BASJAN & GEERT*

*UITGEVERIJ*  
*RAKET EN LONT*  
*AMSTERDAM*

---

BILWET

*Stichting BILWET stelt zich ten doel met alle mogelijke middelen de beoefening van de illegale wetenschap te bevorderen. Dit o.a. door publikaties, lezingen, optredens, en videovoorsellingen. Ook is het mogelijk een stageplaats m.b.v.u. in BILWET-verband te verkrijgen. Tot dusver heeft zij zich bezig gehouden met seksisme-fascisme, KUIFJE, 'mannelijkheid en militarisme', de lijn Amsterdam-Berlijn, de symboliese realiteit, kritiek op alternatieve bedrijvigheid, archiefwerk. De komende tijd houdt zij zich bezig met het imaginaire van 'de ruimte', de geschiedenis van het verkeer, de autobahn en het fascisme, nieuwe middeleeuwen, blinden in de oudheid. Zij zoekt contact met andere thuiswerkersters.*

*BILWET, Eikenplein 6, 1092 CC Amsterdam (NL), 020-947713*

uitgeverij Raket en Lont  
postbus 14679  
1001 LD Amsterdam  
tel: 020-849913  
postgiro: 3255005  
druk: De Raddraaiier  
ISBN 90-71318-02-08  
oktober 1985



# *INHOUD*

*DE SEKS, DE KATASTROFE EN DE RUIMTE* 7  
over de macht van verkerende symbolen

I *PARIS, TEXAS ALS VERKEERSDRAMA* 31  
over het ruimteverlangen en de oidipale binding

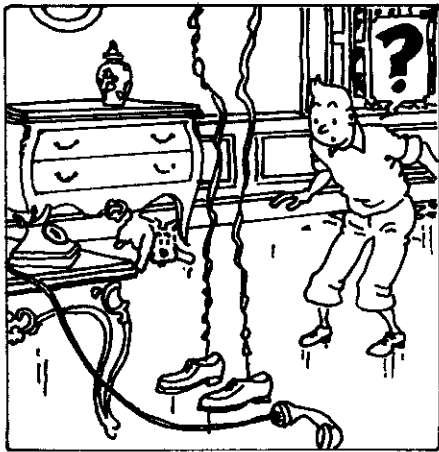
II *DE DAGEN VOOR EN NA THE DAY AFTER* 57  
wat er voor een televisieavondje allemaal komt kijken

*TWAALF EKSKURSIES OVER HET OPPERVLAK*  
over de verbeelding van een beschavingskrisis

*HET ONBEWUSTE EN DE INTERNATIONALE*  
interpretatie van een oppervlakkig verhaal

III *DE MYTHE VAN DE EERSTE ASTRONAUTEN* 147  
over de vestiging van een nieuw mannen-ideaal

inhoudsopgave 177



# De seks, de katastrophe & de ruimte

over de macht van de verkerende  
symbolen

*De Onwaarheid van Spenglers Untergang des  
Abendlandes*

*“Die Geschichte der Jahre von der Machtübernahme durch Hitler bis zur Vernichtung von Hiroshima und Nagasaki hat die wildesten Untergangsphantasien überboten. Nur allzu leicht neigt das Bewusstsein dazu heute bereits die Katastrophe zu verkleinern, sie als eine Art von bedauerlichem Betriebsunfall auf der Bahn des wirtschaftlich-technischen Fortschritts abzutun. Dem könnte zunächst Spengler entgegenhalten, dass die Untergangsperioden, aus denen er seine Analogieschlüsse zog, zumal die des Römischen Reiches, sich über Jahrhunderte erstreckten; dass es mit der Hitler-Periode eben erst anfängt, und weiterhin das äusserste Unheil zu erwarten sei. Die Angst, unter der die Völker leben, und die in jeden Einzelnen so sehr eingesickert ist, dass man sie heute als eine Urqualität des Menschen slechthin missversteht, scheint dies Argument für Spenglers Position zu stärken. — Die Unwahrheit Spenglers aber ist es, dass er das Dunkle, das Verhängnis, das er an die Wand malt, befördert.”*

— Theodor W. Adorno, Wird Spengler rechtbehalten?

de zwarte mannen in het donker

“Als het donker is heb ik mijn portieren altijd vanbinnen op slot. Dat doe ik al jaren. ’t Is een soort automatisme geworden, zegmaar. Als het donker is heb ik m’n portieren altijd op slot. Nou reed ik een paar maanden geleden met mijn vriendin naar een stil plekje. Ik had haar opgehaald om naar de disko te gaan. We hadden een tijdje gebabbeld en ineens hoorde ik iemand aan het portier rommelen. Ik kijk en zie een zwarte handschoen. Nu moet je weten dat het in dat seizoen altijd hartstikke donker in dat dorp is. Vanwege dat er dan niemand woont. En er waren ook geen lantaarnpalen in dat laantje. Pikkedonker dus. Om zijn pols had hij een witte band. Een zweetband ofzo, die tennisers dragen. ‘Jôh’, zei mijn vriendin, ‘draai je raampje open, want het is vast een politie’. ‘Nou’, zeg ik, ‘wel gek dat hij dan een zwarte bivakmuts over z’n kop heeft. En aan jouw kant staat er precies zo’n zelfde vent met bivakmuts’.

“Toen ik zag dat dat figuur aan mijn portier een mes trok, zo’n joekel, weet je wel, toen dacht ik: ‘Wegwezen! Voordat hij het raam kapot slaat.’ En in een reflex gaf ik meteen vol gas achteruit. Een geluk dat ik altijd mijn portieren dicht heb ’s nachts, dacht ik nog terwijl ik op goed geluk plank gas achteruit scheurde. Maar als ze nou een touw dwars over de weg hebben gespannen, dacht ik ook nog, dan zijn we wel mooi de klos. Aan het eind van het laantje, waar ik omdraaide, merkte ik pas dat ze toch nog mijn linker voorwiel hadden lek gesneden. Maar ik kon natuurlijk niet stoppen en reed snel door naar een hotel een paar honderd meter verderop. Daar brandde nog een buitenlicht en ik reed er al slingerend en bonkend naartoe. Het hotel was gesloten. Ze hadden zeker het licht buiten laten branden tegen inbrekers.

“‘Wat doen we?’, vroeg ik: ‘Rijden we door of verwisselen we hier de band?’ ’t Was niet verder dan twee, drie kilometer naar de disko, maar doorrijden, dat begrijp je wel, dat zou me m’n velg gekost hebben. Maar aan de andere kant moesten die



kerels vlak bij zijn. Ze moesten ons kunnen horen. Ik had hem behoorlijk te pakken. Ik was me rot geschrokken. Vooral ook omdat mijn vriendin erbij was. Maar die was doodkalm en zei dat we maar beter het wiel hier konden verwisselen, in plaats van doorrijden.

“In het pikkedonker kreeg ik de bouten haast niet in hun gaten. Ik zag geen moer en bovendien trilde ik als een riet, maar uiteindelijk lukte het. En toen we eenmaal weer op de hoofdweg waren, werd ik een stuk rustiger. ‘Wat hebben wij geluk gehad’, dacht ik. ‘Stel je voor dat ik niet mijn deuren op slot had gedaan. Ik bedoel: voor mijzelf vind ik het nog niet zo erg. Maar voor mijn vriendin! Ik had haar toch mee uitgenomen?’

“Mijn vriendin was al die tijd dus heel kalm gebleven, maar zodra we in de disko waren, barstte ze in een huilbui los. ‘Wat is er met jullie gebeurd?’ vroegen onze vrienden. Ik was toen weer helemaal normaal, maar mijn vriendin, die had alles als het ware opgespaard en nu kwam alles er in één keer uit.

“Zulke dingen gebeuren hier vaker. Een maand nadat van mij vertelde een andere vriendin dat ze toen in hetzelfde dorp ook ’s nachts een motorrijder achter haar aan had gekregen. Hij ging naast haar rijden en schreeuwde rare dingen naar haar. Hij was helemaal in het zwart: zwarte helm met een donker glas ervoor, zwarte handschoenen en een zwart motorpak. Toen bonkte hij met zijn vuist op het dak van haar auto, sloeg met een stok tegen de ruiten en bleef gore taal naar haar uitslaan. Pas bij het volgende dorp keerde hij om.

“Ik zou het in dat geval wel geweten hebben. Ik bedoel: ik had gewoon even een ruk aan m’n stuur gegeven als hij naast me reed. Goed, ik misschien een kras erbij, maar hij zeker op z’n bek. Ja, ik bedoel, die gasten die zijn tot alles in staat. Zo’n groot mes heb je niet zomaar bij je...”

### het geheim dat je deelt met het verkeer

*met Broodje Aap het verkeer in* “Op een avond kreeg de politie in een achterbuurt van de Bronx een telefoontje: er was op straat een onthoofd, van de huid ontdaan lijk aangetroffen. Ze brachten het snel naar het politielaboratorium waar de patholoog anatoom verklaarde dat het niet het lichaam van een mens, maar van een gorilla was. Het bleek dat twee vrachtauto’s in botsing waren gekomen, de een bij het wegrijden, de ander bij het binnenrijden van een hot-dog fabriek. De achterdeuren waren opengeklapt en het kadaver was de straat ingerold. Toen de politie een onderzoek instelde in de fabriek, vonden ze er gevilde en onthoofde kadavers van een aantal apen en beren. De fabrikant bekende ze voor een zacht prijsje te hebben gekocht van de dierentuin.” — Naar dit verhaal, dat om de zoveel tijd weer eens opduikt, heeft Ethel Portnoy haar begrip ‘Broodje Aap’ vernoemd. In dit titelverhaal draait het om het taboe op het eten van mensenvlees. De straat en de vrachtauto’s spelen daarin een vanzelfsprekende en tegelijkertijd beslissende rol. Het thema van de auto en de weg is met 24 van de in totaal 93 verhalen ruim vertegenwoordigd. Zij zegt hier terloops over dat “snelwegen in de plaats zijn gekomen van spookhuizen als angstaanjagend decor”. Het verkeer heeft kennelijk iets van doen met die ‘droomwereld’ van geheimzinnige angsten en verlangens. Deze auto-Broodje-Aapverhalen kunnen op hun beurt weer onderverdeeld worden in de thema’s van de dood en de seks, de angst en het verlangen. In het zwarte-mannen verhaal, dat we optekenden uit de mond van een automonteur, bleek het verkeer al een metafoor te zijn die beide aspecten in zich had. Voor Portnoy’s verzameling gaat dit eveneens op. Bij 21 verhalen is dit het geval, voor ons reden genoeg om deze twee klassieke drijfkrachten achter de droomwereld van het verkeer te behandelen aan

de hand van de bundel Broodje Aap.

Een voor ons boek belangrijke derde motor troffen we bij haar niet aan. De auto wordt steeds meer ervaren als een belemmering van de bewegingsvrijheid. Files blokkeren de klassieke auto-fantasieën. Om hieraan te kunnen ontsnappen presenteert de auto zich op het beeldscherm als een makkelijk toegankelijk opstapje voor de reis naar de ruimte. Wij stellen de vraag of het verlangen in deze ruimte-fantasieën contacten onderhoudt met de klassieke droombeelden. In Broodje Aap is de auto in elk geval nog géén ruimtevoertuig. De ruimte is daar gewoon nog de nachtelijke sterrenhemel of de woonplaats van de goden. De auto staat nog stevig met vier wielen op het wegdek.

### de auto als seks en statussymbool

*de koppeling* In de Verenigde Staten is de auto vrijplaats. Het verkeer tussen de geslachten loopt in beginsel via de auto. Ze is een onmisbare en als zodanig ook felbegeerde ruimte voor het seksuele kennismakings-ritueel. Daar maakt de jongen zijn afspraakjes met de girlfriends. Zo zijn in Amerika het verkeer over de weg en dat tussen de geslachten middels de auto aan elkaar verbonden. De auto is daar de verbindende schakel in de verkeerslessen. Ze is een belangrijk ritueel voorwerp bij de overgang van puber naar volwassene. Daarmee heeft het verkeer in Amerika een autodidakties beginsel. De auto fungeert als voertuig van onzekerheden, teleurstellingen, verwachtingen en fantasieën omtrent de hetero-seks.

Hoe onverwacht de koppeling van geslachts- en wegverkeer toch nog kan zijn, bewijst het verhaal over een meisje dat die dag net haar rijbewijs gehaald heeft. "De verrassing" heet het dan ook: "Toen de ouders van een meisje op een zaterdagochtend vertrokken voor het weekeinde, belde ze



onmiddellijk haar vriend op en vertelde hem dat de kust vrij was. Nadat ze een poosje in elkaars gezelschap hadden doorgebracht begonnen ze honger te krijgen en daalden, hand in hand en poedelnaakt, de trap af naar de keuken. Onder aan de trap stuitten zij op een groot gezelschap. De ouders hadden het meisje willen verrassen met een familiefeestje ter ere van haar zojuist behaalde rijbewijs: in plaats van op reis te gaan hadden zij alleen maar alle ooms en tantes opgehaald". Hoe dan ook: het rijbewijs fungeert hier als een soort boterbriefje, maar noch voor het feest uitgenodigde familie, noch het 'bruidspaar' zelve had echt rekening gehouden met deze verwisseling.

*de versnellingspook* Omdat de auto zo geassocieerd wordt met geheime verlangens, ziet men hem graag als een vrouwelijk symbool. De koplampen zijn dan tieten en op de motorkap ligt vaak een zwemster, die nadrukkelijk om aandacht vragen. Zulke seksistische reclames worden vaak geïn-

terpreteerd als een poging mannen door de aanwezigheid van vrouwen te verleiden tot het kopen. In zo'n redenering is de auto een substituut voor het vrouwelijke. In feite is dit substituut echter willekeurig en kan vervangen worden door elke andere machine, bijvoorbeeld een boormachine. De auto is hier dan ook dekor van het vrouwelijke. Op deze manier wordt de specifieke koppeling die de auto tot stand brengt tussen beide verkeersvormen, niet opgemerkt. In een patriarchale verkeerssamenleving ligt het veel meer voor de hand de auto te zien als een statussymbool van de mannelijke potentie. "De mijne is vijftien meter lang" staat er bijvoorbeeld op de achterkant van een vrachtwagenkombinatie. Rivaliteit tussen mannen is het thema van een broodje-aap dat "de maat is vol" heet: "De chauffeur van een beton-truck komt

langs zijn eigen huis en ziet een open auto voor zijn deur geparkeerd staan. Hij weet wie de eigenaar is en trekt terecht de conclusie dat deze een verhouding heeft met zijn vrouw. Zonder zich te bedenken stort hij de hele lading van zijn beton-truck in de cabriolet van zijn rivaal". De bedrogen echtgenoot neemt hier wraak op zijn rivaal door diens snellere auto te vernietigen. Zo wordt de auto symbolies een plaatsvervanger voor de seksende man.

Hoewel het merendeel van de auto's op geen stukken na voldoet aan het beeld dat via de pornografische van de auto als sekssymbool geleverd wordt en de auto-erotiek van het doorsnee autopubliek zich beperkt tot wassen, oppoetsen en een (grote) beurt geven, koestert de doorsnee automobilist zijn bezit als een intiem lichaamsdeel. Bij een botsing voelt men zich meer dan gekwetst. De schade waaronder men het meeste lijdt is niet materieel maar immaterieel. Een aanrijding lijkt een soort aanranding. Ze wordt ervaren als een brutale, onverwachte en vooral ook ongewenste vorm van intimiteit. De betrokken automobilisten worden ziedend en er kunnen rake klappen vallen. De politie wordt er bijgeroepen om uit te maken wie aanleiding gegeven heeft. Het ego van de automobilist heeft een deuk opgelopen; de aanrijding was een slag op het lichaamspantser. En hoezeer het daaronder bruist en sist als bij een kokende motor blijkt wel uit de woedende reacties. Het gaat daarbij helemaal niet om de feitelijke schade, — want die wordt gewoon door de verzekering vergoed —, maar om de vraag wie zich niet heeft gehouden aan de regels van het verkeer'.

De verwarring van beide verkeersvormen kan dodelijke gevolgen hebben. "Een jongen", zo noteerde Portnoy, "wist een afspraak te maken met een meisje dat hij zeer aantrekkelijk vond. Hij was van plan in zijn snelle sportwagen een ritje met haar te maken over de Veluwe. Omdat hij ook andere genietingen op het oog had dan snelheid en



natuurschoon, deed hij, toen ze stopten bij een frites-tent voor een frisdrank, wat Spaanse Vlieg in haar Cola. Nadat de dorst was gelest gaf het meisje te kennen dat ze wel zin had in een hamburger. Dus stapte hij behulpzaam weer uit om er een voor haar te halen. Toen hij terugkwam trof hij zijn vriendin dood aan. Tijdens zijn afwezigheid had de Spaanse Vlieg haar werk gedaan: in razende hartstocht had het meisje zichzelf op de versnellingsknuppel gespietst.' De hier verwoorde angst is dat vrouwen auto's weleens potenter zouden vinden dan het mannelijke geslachtsdeel. Omdat het aantrekkelijke meisje zich vol overgave op de auto stort, gaat ze voor straf dood.

*de cockpit* In de verbeelding is de auto als seksymbool in het bezit van mannen gedateerd. In films en videoclips vindt het auto-flaneren alleen nog plaats in een jaren vijftig decor. Over de geseksualiseerde auto doen zoveel vervelende verhalen de ronde, dat deze uitsluitend nog in beeld gebracht wordt als plaats van verleiding, geprojecteerd in de voltooid verleden tijd. De droom van toevallige auto-romances is doorgeprikt. De auto is ontmaskerd als mannelijk symbool en domein. Het emancipeert zich.

Dit wil niet zeggen dat mannen de macht over het stuur verloren hebben. Rond de geëmancipeerde auto heeft zich een nieuw soort mannenpraat ontwikkeld. Daarin gaat het over de bediening van de panelen op het dashboard, die kenmerkend is voor de nieuwe generatie computer-auto's. Omdat vrouwen in hun dagelijks leven minder toegang hebben tot de computers, verdedigen mannen met deze geheimtaal hun voorsprong en bevestigen zo hun oude claim op het bezit van de auto. Zo wordt de computer-auto symbool voor een veranderend mannenideaal, waarin de bediening van de apparatuur centraal staat en niet langer de versnellingspook.

### het katastrofale ongeval

*Rij voorzichtig, denk aan mij  
want de dood zit aan uw zij  
rij voorzichtig, alsjeblief  
pappie, toe, 'k heb u zo lief*

*Met liefde en verstand  
hanteerde hij het autostuur  
Hij had nog nooit in zijn bestaan  
een ongeluk gehad*

*'t Gebeurde op een avond laat  
in 't middernachtelijk uur  
Er naderde een wegpiraat  
beschonken achter 't stuur*

*Een mens gilt door de donkere nacht  
zakt dan ontziend teneer  
een meisje dat op vader wacht  
ziet nooit haar pappie weer.*

*DE ZANGERES ZONDER NAAM, Rij voorzichtig*

*de paranoia* In de droomwereld van het onbewuste is het donker, mistig en nat. Althans wanneer er iets engs staat te gebeuren. Men droomt van donkere gangen in een huis en achter elke hoek kan iets vreselijks opdoemen. Of van een mistig moeras, waarin men de weg is kwijtgeraakt en de weerwolven hoort men steeds dichterbij komen. Eén van de populairste moderne achtervolgingsvoorstellingen speelt zich af op de weg. Net als in de droom gebeuren er dan de raarste dingen: de auto's rijden met hoge snelheid dwars door rode lichten, scheuren vlak voor een aanstormende trein door de slagbomen van een spoorwegovergang, ze gebruiken bruggen die omhoog gaan als springplank, komen op de verkeerde weghelft terecht,

maar wonder boven wonder gaat het net zo lang goed totdat uiteindelijk de slechte auto een ravijn indondert en explodeert. Bij deze 'achtervolgings-scènes' over de weg bestaan de gevaren vooral uit de hoge snelheid en het negeren van de verkeersregels, waardoor wegligging van de auto en het overzicht van de automobilist aanzienlijk afnemen. De auto's die bij de achtervolging betrokken zijn, zijn aan elkaar geklit als normale auto's in de mist via de mistachterlamp. In de plaats van het felle rode lampje vormt bij achtervolging in de film een kostbaar voorwerp of een morele kwestie de verbindende schakel. Iets is in verkeerde handen en moet terugveroverd worden, of een rechtvaardige straf dient voltrokken te worden. Wie van beide partijen de meeste risico's durft te lopen en over het snelste voertuig beschikt, die komt als winnaar uit deze strijd te voorschijn.

*het toeval* Deze formule van de droomwereld, waarin snelheid & gevaar tot sukses leiden, heeft in een mistige, donkere en natte realiteit van de verkeerswereld catastrofale gevolgen. Eén aanrijding bij gladheid of dichte mist kan een kettingreactie teweeg brengen waarbij soms honderden voertuigen betrokken raken. Een verkeerde inhaalmanoeuvre, plotseling remmen of een slip kunnen een fataal effect hebben. Het gebeurt zomaar op een willekeurige plaats. Kenmerkend voor de verkeersramp is dat ze vanzelf, zonder duidelijke oorzaak en wel helemaal zonder reden gebeurt. Eén ongeluk kan nog verklaard worden, maar een catastrofe is toeval en heeft geen zin. Ook de automobilist die zich keurig aan de verkeersregels houdt en de nodige voorzichtigheid in acht neemt kan plotseling in een nachtmerrie belanden en een wrak worden.

*de wet* Deze voortdurende mogelijkheid van een catastrofe klinkt door in de meldingen over de

autoradio van spookrijders die gesignaleerd (zouden) zijn op een bepaald wegvak. Men wordt aangeraden rechts te houden, niet in te halen en de spookrijder met lichtsignalen te waarschuwen. Meestal wordt de waarschuwing even later ingetrokken omdat de spookrijder niet gesignaleerd is. Toch wordt elke melding direkt doorgegeven over de radio, want op de één of andere manier is het kennelijk nodig het 'verkeer' van zijn catastrofale mogelijkheden bewust te laten zijn. Alleen al het verslappen van dit bewustzijn kan een catastrofe inleiden. De a-socialen op de weg zijn zich daarvan onvoldoende bewust naar men mag aannemen op grond van de woedende reacties van de weggebruikers die zich wél keurig aan de verkeersregels houden. Zij worden beschouwd als criminelen die het leven van zichzelf en van (alle) anderen op het spel zetten alleen maar omdat ze zo'n haast hebben en slechts met hun eigen belangen rekening wensen te houden en niet met die van alle andere weggebruikers. A-socialen rijden te hard, houden zich niet aan de regels van het verkeer en hun voertuigen verkeren in slechte staat. Zij vormen een gevaar voor de (verkerende) samenleving. De a-socialen en de door hun veroorzaakte verkeersonveiligheid vormde het thema van de nationale verkeersveiligheidsdag, die in juni 1985 nation-wide in Nederland gehouden werd. Het had een soort één-voor-Afrika-actie moeten worden, maar het lukte niet live een stervend verkeersslachtoffertje in de uitzending te krijgen en over meester Pieter van V. doen te veel verhalen de ronde over zijn verkeersgedrag. "Weet u wel wie u voor zich heeft", vroeg Pieter aan de politie-agent die hem op de snelweg op te snel rijden betrapt had. "Nee", zei de agent, "maar weet u wel hoeveel u te hard reed?"

*autonomie* De weg is een zone waarin de politieke tegenstellingen op het scherpst van de snede uit-



gevochten worden. De auto kan op vele manieren ingezet worden als symbool van een directe confrontatie. De op z'n kop gezette barricade-auto staat voor de ontregeling van al het maatschappelijk verkeer. Net als demonstraties en vreedzame blokkades is de barricade als stillegging een teken van de beweging. De tegenbeweging heeft niet tot doel haar veroverde gebied met hand en tand te verdedigen, maar de blokkades zijn bedoeld om de macht te tarten en haar kolonne in beweging te krijgen. Op de barricade kent de auto geen particuliere eigenaar, maar is bezit van de straat. Deze publieke kant van de auto is altijd al een doorn in het oog van de rechtse beweging geweest. Ze probeert de burgerlijke psyche te mobiliseren op de angst voor onteigening en kollektivering van het

privé-bezit. In de vraag van de Centrum Partij "wanneer is uw auto aan de beurt om als barricade te dienen?" is de eigen auto het symbool van de angst voor een plotselinge omslag.

De meest kritieke verbinding tussen de weg en de macht wordt door de bom blootgelegd. Zomaar ineens verkeert een willekeurige auto in een bom, hetzij door een tijds klok, hetzij door afstandbediening. De handbestuurde, rijdende autobom is de meest schokkende variant. Het wil op een demonstratieve wijze duidelijk maken dat de beweging de zelf-opoffering nodig heeft om het centrum van de macht te bereiken. Regeringsgebouwen zetten tegen dit gevaar de flower-power van de betonnen bloembakken in. Ook krijgen we als teken van de kritieke fase de wegversperringen te zien, waar militairen de automobilisten bevelen hun kofferbak te openen, zodat we weten dat niet elke auto een bom is. Naast bom is de auto ook doelwit, wanneer zij zich op weg begeeft tussen huis en werk. In tijden van autonome strijd is de openbare weg het traject dat de machthebbers het meest angst aanjaagt. Alleen daar, in hun auto, kunnen ze persoonlijk geraakt worden zonder dat er iets tegen te doen valt. Daarom kiezen ze het liefst het lucht-ruim of rijden in de kolonne van de escorte. Bij het bezoek van de paus aan Nederland werden verscheidene malen alle op- en afritten van de snelweg Utrecht-Den Haag tijdelijk voor alle verkeer afgesloten. In de poging het onvoorziene uit te sluiten grijpt de macht naar middelen die anders alleen tijdens noodtoestanden gebruikt worden.

Het blokkeren van de vrije baan voor de auto wordt beschouwd als een oorlogsverklaring, die tot een politieke crisis kan leiden. De vrije doorgang naar West-Berlijn is een permanente graad-meter. Zolang de auto's vrij naar Berlijn kunnen rijden, is er niets aan de hand binnen de internationale verhoudingen tussen West en Oost. Hoe korter de wachttijden, des te meer ontspannen de internati-

onale verhoudingen. En omgekeerd is de blokkade van de autobanen door de DDR naar West-Berlijn een ernstige internationale crisis. Het sluiten van deze grensovergangen is een oorlogsverklaring. Dit gegeven is in de atoomfilm *THE DAY AFTER* de vooraankondiging van het noodlot.

*de heilige koe* Net als de mens belandt de auto bij zijn dood op een kerkhof. De nog bruikbare onderdelen worden eruit gehaald en verder verhandeld. Dat de auto ook voor hij een natuurlijke dood sterft een rijdende doodskist is, geeft het volgende broodje-aap verhaal aan. Het heet de "dodelijke lading": "Een Italiaanse vrachtrijder die een lading doodskisten vervoerde stopte bij een café om naar huis te bellen. Zijn vrouw bleek ernstig ziek te zijn. Dus ging hij met de trein naar huis, na met de transportfirma geregeld te hebben dat een andere chauffeur de vrachtwagen kwam overnemen. Intussen hadden twee lifters de vrachtwagen voor het café zien staan, en omdat het hard was gaan regenen, kropen ze ieder in een doodskist en deden het deksel boven zich dicht. Toen de vrachtauto eenmaal onderweg was, keek de nieuwe chauffeur terloops in de achteruitkijkspiegel. Hij zag een man rechtop in een doodskist zitten. Deze bonkte op de kist naast hem, roepend 'Kom eruit, Guiseppe!' De chauffeur stierf aan een hartaanval".

De band tussen de auto en de dood is zo overduidelijk, dat alleen al de deelname aan het verkeer als een poging tot zelfmoord ervaren wordt. Meestal blijft het ook een raadsel of een verkeersdood nu opzet, dus zelfmoord, of ongeluk, dus toeval is. Dit raadsel duidt op het bestaan van een verkeerstaboe waarvan de termen ontbreken om het bespreekbaar te maken. In het verhaal "Door omstandigheden te koop" wordt dit gedaan door een splinternieuwe auto als een wrak te verhandelen. "Op een terrein van een handelaar in tweedehands auto's, ergens in de Verenigde Staten, staat een

splinternieuwe auto. Deze prachtige auto is te koop voor het luttele bedrag van vijftig dollar. De oorspronkelijke eigenaar van de auto was ermee naar een stille plek gereden en had zichzelf daar een kogel door zijn hoofd gejaagd. De plek die hij had uitgekozen bleek zo rustig te zijn, dat de auto met zijn lijk erin pas maanden later werd ontdekt. De latere eigenaars van de auto probeerden op vele manieren om de stank van het rottende lijk uit de auto weg te krijgen — ze desinfecteerden hem, rookten hem uit, en lieten hem zelfs opnieuw bekleden —, maar uiteindelijk kwamen ze er stuk voor stuk weer mee terug bij de handelaar, omdat het hun niet was gelukt." Als een geheimzinnig voorwerp ging deze auto van hand tot hand, maar niemand slaagde erin de auto van zijn onwelriekende eigenschap een doodskist te zijn te verlossen. In een noot merkt Ethel Portnoy nog op, dat "handelaars in tweedehands auto's overal in de Verenigde Staten, naar het schijnt, nog vaak opgebeld worden door mensen die 'de dodenauto' willen kopen".

Een ander voorbeeld van deze angst gaat over de weg en de dood. "Ridder zonder hoofd" heet het: "Een motorrijder wil juist een vrachtwagen inhalen wanneer een van de dunne staalplaten waarmee deze beladen is van de wagen vliegt en hem feilloos onthoofd. De vrachtwagenchauffeur ziet ineens een motor voorbijsjesen met daarop een vent zonder hoofd, de handen stevig om het stuur geklemd. Hij krijgt van schrik een beroerte, de truck is stuurloos en rijdt een winkel in. De kruidenier en verschillende klanten vinden de dood". De dood van de ene weggebruiker, de onthoofde motorrijder, brengt een kettingreactie teweeg: de dood die in het verkeer circuleert, gebruikt de weg als uitvalsbasis om de mensen tot in hun huizen te kunnen achtervolgen.

In de broodje-aap-verhalen waarin gelift wordt, blijkt het om gevaarlijke maniakken, geestverschijningen en spoken te gaan, die het nu eens op het

leven van de automobilist gemunt hebben, dan weer op een even geheimzinnige wijze instappen als verdwijnen. Voorts worden inzittenden van auto's bedreigd door mannen met bijlen, gekken die étalagepoppen langs de kant van de weg leggen, engerds die in plaats van een hand een stalen haak hebben waar ze vervaarlijk mee toeslaan... De dood kan zomaar toeslaan wanneer men van de weg gebruik maakt of de auto ergens op een stille plek geparkeerd heeft om er te vrijen. Kortom: het verkeer over de weg is de plaats waar de dood nog vrij spel heeft. Het is een a-sociale ruimte waarbij alle regels niet kunnen verhinderen, dat de catastrofe zomaar en zonder duidelijke aanleiding gebeuren kan.

*de noodlottige rij* De stagnatie van de verkeersstromen is een fenomeen van nationaal belang, dat onmiddellijke nieuwswaarde heeft. Alle programma's op de radio worden er zondermeer voor onderbroken. De file móet gemeld worden! Elke keer dat Wim T. Schippers in zijn radioprogramma Ronflonflon met Jacques Plafond de noodzaak van de filemelding als onderbreking van het programma ter discussie wilde stellen, leidde dat tot ruzie met de NOS-omroepster die de file moest melden. De vraag alleen al werd onbetamelijk en onbeschoft gevonden. Het was alsof Plafond live en plein publique door zijn vragen een pijnlijk taboe aan de orde stelde waarmee hij de omroepster in verlegenheid bracht. De onderbreking dient vanzelfsprekend te zijn; zo niet dan wordt het pijnlijk en een publiek schandaal.

Files en kettingbotsingen spreken het meest tot de verbeelding. Waar komen al die auto's in godsnaam vandaan en waarom knallen er zomaar vijftig auto's bovenop elkaar? En getallen, ook die spreken tot de verbeelding. Zoveel-duizend doden in het verkeer: stop de kindermoord. Dat zou iedereen wel willen, maar er bestaat geen theorie die

het toeval van het ongeval verklaren kan (al het statisties gegoochel ten spijt waarmee aangetoond wordt dat bepaalde maatregelen de verkeersveiligheid inderdaad bevorderd zouden hebben). Het verhaal over de noodlottige reeks doden naar aanleiding van die ene motorrijder die onthoofd werd door een vallende dunne staalplaat, is een adequate uitdrukking van deze typiese verkeersangst. Voor het afreizen werd altijd al afscheid van vrienden en bekenden genomen, maar een modern verschijnsel is, dat de simpele deelname aan de verkeersstromen iets ongelukkigs heeft. Het is een spel met de dood, een speling van het lot.

## De verandering van de imaginaire ruimte

—over de geschiedenis van de verkeersmetafoor—

*de fatale betekenis* De oudste vorm van het woord 'verkeer' leeft voort in het woord verkeerd. Het duidt aan dat iets in het tegenovergestelde verandert en fout, niet in orde, is. "Het kan verkeren", sprak Bredero volgens de overlevering reeds en daarmee wilde hij zeggen, dat de dingen zo maar zich ten goede of ten slechte konden keren. Het verkeer is vanouds met de mogelijkheid van de toevallige ommekeer verbonden. Daarmee is het verkeer een fenomeen waar revolutionaire verwachtingen, angsten en verlangens aan gekoppeld zijn. Deze oorspronkelijke betekenis blijft bewaard in de ontwikkeling van het begrip door de eeuwen heen.



Het verkeer behoudt zijn risico-karakter. Het economies verkeer kent haar onvermijdelijke en onvoorspelbare loop van crisis naar crisis; het seksuele verkeer zijn plotselinge hoogte- en dieptepunten, zijn fantasieën en onvermijdelijke teleurstellingen; en het wegverkeer kent zijn fatale, zomaar plaats vindende dodelijke ongevallen zowel als de momenten waarop de verlangens van het reizen en de vrije beweging bevredigd worden. In deze mogelijkheid van de plotselinge omslag van deze twee kanten ligt het fatale van het verkeer besloten.

*handelsverkeer* De reizen die de kooplieden in de Middeleeuwen moesten maken, waren vol gevaren. Dit kan verklaren waarom de oude betekenis van de plotselinge overval terugkeerde in het woord handelsverkeer. Niet alleen de reis was gevaarlijk, maar ook het contact met de verre volken waarmee ze hun produkten ruilden. De moeilijkheid lag in de vreemde taal, de gebruiken, de gewoontes. Het leren van de omgangsvormen was van levensbelang. Van het kennen van de juiste manieren en het takties gebruik daarvan kon het welslagen van een onderneming afhangen. Ook nu wordt dit aspect het intermenselijk verkeer genoemd.

*geslachtsverkeer* Pas in de 18de eeuw werd de economiese betekenis verdrongen door het verkeer in de zin van 'het omgang hebben met'. In die tijd werd de omgang tussen man en vrouw benaderd als iets waar grote gevaren en risico's aan verbonden waren. Deze lading leeft voort in de onder-tussen ouderwetse term die de fase na de eerste kennismaking aanduidt. In de losse of vaste 'verkering' maakten de seksen kennis met elkaar zonder dat zij evenwel geslachtsgemeenschap behoorden te hebben. Het leren omgaan met het andere geslacht moest met grote voorzichtigheid gebeuren.



*het moderne verkeer* Hoewel in de geschiedenis het verkeer telkens iets anders aanduidde, wordt in onze tijd het verkeer alleen geassocieerd met de auto, het wegverkeer. Het gemotoriseerde verkeer op land staat vanzelfsprekend model voor bijvoorbeeld het spoor- en luchtverkeer. De vroegere betekenissen van handel en geslachtsverkeer worden vreemd genoeg gezien als iets wat niets met het moderne verkeer te maken heeft. Het verkeer is gewoon de straat, die via kruispunten en rotondes overgaat in de snelweg. Het kan er een drukte van belang zijn, het is een komen en gaan. Volgens Van Dale bewegen in het verkeer "voertuigen en personen langs de wegen, tussen plaatsen en streken onderling of binnen een plaats, gewoonlijk (niet altijd) met de gedachte aan een beweging in tegengestelde richtingen tegelijkertijd of afwisselend." Deze betekenis kreeg het verkeer pas in de tweede helft van de 19de eeuw.

*droom & metafoor* In de droomwereld van Broodje Aap verschijnt het moderne verkeer vooral

als een afgeleide van het geslachtsverkeer: de auto is een metafoor van de seks. In die verhalen zitten er misschien nog wel onverwachte en verrassende kantjes aan, maar geen geheimzinnige. De versnellingsknuppel is een overduidelijk fallussymbool, bijvoorbeeld. Dit verrassings-effekt is mogelijk omdat nog niet iedereen altijd de Traumdeutung van Freud paraat heeft. Daarin analyseerde hij en vele anderen na hem de rare voorvallen en voorwerpen uit de droomwereld als de geheime codes van het geslachtsverkeer.

De ontmaskering van de auto als statussymbool heeft niets verrassends meer. In Broodje Aap is er maar één voorbeeld van te vinden en dat heet "baas boven baas". "Een man in een grote Mercedes was op zoek naar een parkeerplaats in een druk stadsgedeelte. Eindelijk vond hij er een die ruim genoeg was. Toen hij klaar stond om zijn auto er achterwaarts in te loodsen, naderde van achteren een kleine Fiat, die vlug de open plek inglipte. Erger nog, de bestuurder van de Fiat stapte uit en trok een lange neus naar hem. Zonder een spier te vertrekken bleef de man in de Mercedes, rijk genoeg om zich zulke dingen te veroorloven, langzaam achteruit parkeren, de kleine Fiat voor de ontstelde ogen van de eigenaar als een sardineblikje in elkaar drukkend." De klassentegenstelling is overduidelijk en behoeft geen uitleg. Het past in het beeld dat de auto een kapitalisties produkt is (met de lokomotief als socialistiese tegenhanger). Waar het onbewuste van Freud nog iets verrassends heeft, is de Marxse ontdekking van de ideologie een vanzelfsprekende.

Behalve het seks- en statussymbool komt ook het aspekt van het toeval in het moderne verkeer in Broodje Aap ter sprake. Daarin verschijnt het verkeer niet als een afgeleide van de seks of de klasse, maar als een fenomeen dat zèlf angsten oproept. Daarin gaat het dan ook om een droomwereld die eigen is aan het moderne verkeer. De nadruk die



in deze verhalen op het toeval gelegd wordt, wijst erop dat men dringend behoefte heeft aan een 'duiding', iets wat het Freudo-Marxisme niet kan geven. De nadrukkelijke verbinding tussen het verkeer en de aanwezigheid van de dood kan ook betekenen, dat het wegverkeer zijn dominante betekenis heeft verloren. De vele, overvolle snelwegen hebben het 'verkeer' zo zwaar beladen met negatieve associaties, dat de verbeelding naarstig op zoek gaat naar nieuwe verkeersmetaforen. Het ligt erg voor de hand, dat deze aansluiten bij het onzichtbare verkeer tussen televisies, computers en telefoons.

#### de eeuw van het autoverkeer

*de grote verbazing* De alomtegenwoordigheid van het autoverkeer leidt ertoe dat alle uitspraken die erover gedaan worden iets lachwekkends hebben. Wat er ook over het verkeer gezegd wordt, iedereen weet het al. Toch maakte de ANWB in 1983 een

echt jubileumboek bij zijn honderdjarig bestaan, waarin de geschiedenis van het verkeer met bewegwijzering en al uit de doeken werd gedaan. Ook hierin is de veronderstelling dat de auto de moderne tijd treffend typeert.

“De mensen uit de tijd van de diligence zouden waarschijnlijk waanzinnig worden van het eeuwige geruis op de snelwegen, de blauw-witte gebodsborden, en de rood-witte verbodsborden, de artikelen over energie-schaarste, de verplichte autoverzekering, gele praatpalen in het landschap. Ze zouden niet begrijpen dat dagelijks miljoenen motorvoertuigen van allerlei soorten en afmetingen over de Nederlandse wegen razen; dat een leger ingenieurs en vakmensen altijd werkt aan nieuwe bruggen en viaducten, de aanleg van nieuwe wegen en het onderhoud van het wegennet; dat Verkeerskunde een speciaal studievak is geworden; dat voor het afleggen van het rij-examen wachtlijsten bestaan; dat alleen al het onderhoud van het Nederlandse wagenpark werkgelegenheid voor duizenden en nog eens duizenden mensen betekent. Hoeveel zwarte asfaltstrepen en betonlinten zijn in een eeuw niet door ons land getrokken, hoeveel weggetjes en paden zijn er niet aangelegd en hoeveel bruggen, dijken en gigantische viaducten zijn er niet bij gekomen.”

*de grote verbijstering* Bij een feestuitgave hoort een opgewekt toontje, maar dertien jaar eerder werd de keerzijde van de vooruitgang al aangeklaagd. Het verkeer maakte naast een hoop vuiligheid te veel slachtoffers en dat kon zo niet langer. “De eigen wagen, ‘het monster waarvan we allemaal houden’, bezit het angstwekkende vermogen mensen te doden”, heet het in een brochure die de bijkans filosofiese titel draagt van “Mens/Weg/Auto” en in 1970 als nummer 8 van Keesings “Reflector reeks” verscheen. Het was een voor de Nederlandse situaties aangepaste bewerking van een

oorspronkelijk Engelse uitgave die “Road safety” heette. “In 1966 alleen al werden in Europa en in de Verenigde Staten samen 172.000 mensen gedood. Maar”, zo vervolgt de in een grote letter gezette openingspagina, “de auto heeft nog andere vermogens. Hij blijkt het gezichtsveld te beperken en heftige emoties op te roepen bij ieder die spreekt of schrijft over de ongevallen en over de wijze waarop ze in aantal verminderd of vermeden zouden kunnen worden. De combinatie van wegen, auto’s die erop rijden en de automobilisten en voetgangers die erbij zijn betrokken, vormen een verkleind model van de spanningen die het leven in een technisch ontwikkelde samenleving oproept. Op de wegen worden de meeste mensen zich gewoonlijk — en dan niet uit vrije wil — bewust van de complicaties die een dergelijke samenleving met zich meebrengt; de beperkingen opgelegd door maatschappij en staat op zijn gedrag op de weg, voelt de ordelievende burger heel sterk als een belemmering in zijn bewegingsvrijheid.”

*de grote teleurstelling* Het gebruik van de weg heeft iets lolligs. De zondagsrijder is daar om berucht net als zijn sportieve tegenhanger, die als een ware stuurkunstenaar snelheidsrekords probeert te verbeteren. Ondanks alle negatieve associaties blijft het toeristische plezier het criterium van de rijervaring. De toerist kan zich al rijdend vergenoeven in pittoreske dorpjes en magnifieke landschappen. Als op een filmdoek ontvouwen deze toeristische trekleisters als een panorama, dat zich door de voorruit laat bewonderen. In deze toeristische autoervaring is het onderweg zijn een doel op zichzelf. Het tour-isme kent geen eindbestemming. Het is een zoektocht naar iets onbekends, waarover veel fantasieën gemaakt worden al voor het vertrek. Het is de voorpret van het dromen over een nieuwe, onbekende omgeving, waarin mooie plaatsen en natuurschoon er zijn om ontdekt te worden.

Daardoor heeft het toerisme iets avontuurlijks.

Dit droombeeld wordt eenmaal op de weg door allerlei hindernissen bedreigd. Files, overvolle wegrestaurants, motorpech, hitte, storende andere weggebruikers, onduidelijke bewegwijzering, lange wachttijden bij de grensovergangen, werkzaamheden aan het wegdek en de eigen veel te vol gepakte auto. Daar komt nog bij dat men meestal in overspannen toestand de voordeur achter zich dicht trekt, de zenuwen driehonderd kilometer verder of de deur wel op het nachtslot gedraaid is en het feit dat men “onverantwoord lang achter het stuur blijft zitten”. (Daarom: “twee uur rijden, één kwartier rusten!”). Doordat het toerisme massale vormen heeft aangenomen, kan de reis pas beginnen op de plaats van bestemming. De (ontspannende) reiservaring blijft hierdoor beperkt tot het verkennen van de omgeving, wat een vast onderdeel van het toeristies ritueel is, en het genieten van zon, eten en seks.

Het toeristies autoplezier heeft een vrolijke kant, die echter overschaduwed is door de frustratie. Die kan niet herleid worden tot een onbevredigd seksueel verlangen. “Auto’s zijn prachtige dingen voor mensen” luidt de spreuk op een reclameposter van “Blij dat ik Rij”, een initiatief van BOVAG en RAI. In hun aanklacht tegen de slechte verkeersomstandigheden kan moeilijk een angst voor seksuele impotentie gelegd worden. Veeleer werken zij met het diffuse en gefrustreerde verlangen naar het ongeremd kunnen voortbewegen. Een heer in het verkeer moet kunnen lachen en wil niet wachten: “niet blij in de rij” aldus de tekst op een handige ijskrabber (die het winterse ongemak moet verhelpen). Hun embleem is een mannelijke buste op wielen, met een overhemd, een stropdas en met een gleufhoed op. Hij lacht ons toe omdat hij het wél heeft. Blij dat ik Rij wil ons ervan bewust maken dat iedereen het recht zou moeten hebben om probleemloos van ’s heeren wegen gebruik te ma-

ken. Vreemd genoeg spreken ze wel een modern verlangen aan, maar dragen ze een oplossing aan, die past binnen een al achterhaald verkeerskoncept. Ze willen zich er niet bij neerleggen dat er genoeg wegen en auto’s zijn, waardoor de vrijheid van beweging uitgesloten is.

*massa-motorisering* Het blij-dat-ik-rij verlangen wekt associaties op met de crisis van het verkeer in de twintiger en dertiger jaren. Toen kondigde zich een tijdperk aan, waarin de auto binnen ieders handbereik zou komen te liggen. Daarvóór was het nog een élitair, onbetaalbaar en ‘a-sociaal’ vervoermiddel. De ontwikkeling van de lopende band in de automobiel-industrie maakte van de auto een massa-produkt. Het werd object van massa-verlangen. Men droomde er zelf van één te hebben om ermee op uit te trekken, de wijde wereld van het toerisme in.

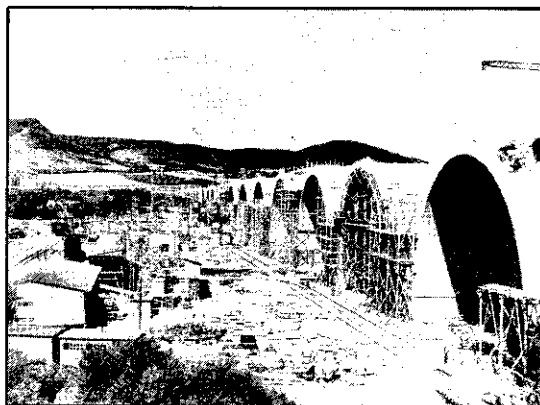
Dit opgeroepen toeristiese verlangen werd echter voor lange tijd geblokkeerd door de economische crisis van 1929. Bovendien werd de massamotorisering opgehouden door een crisis die daaraan parallel liep. Namelijk die in de infrastructuur. De toekomst was weliswaar aan de auto, maar tot dan toe waren wegen en straten niet bedoeld voor en berekend op het snelverkeer. Zo kon de crisis van de autodroom model staan voor de uitzichtloosheid aan het begin van de jaren dertig. Zoals bekend wist Hitler de massa aan te spreken op dit gefrustreerde verlangen. Hij maakte van de Volkswagen een symbool van de toekomst en vooruitgang via de autobahnen van het Duitse Rijk. Hij plaatste de overvolle en in slechte staat verkerende straat, die het toneel was geweest van politieke confrontaties, tegenover de lege snelweg met gescheiden rijrichtingen, die om de grote stad heen gelegd werden. De door de Nazi’s schoongeveegde straat werd symbool voor de afrekening met het verdeelde verleden. De Autobahnen, — die Stras-

sen Adolf Hitlers genaamd —, verbonden ze met de grootsheid en eenwording van het Duitse Rijk.

De Autobahn werd het paradepaardje van het streven naar Lebensraum. Het zou als een monument zelfs het Duizend Jarig Rijk moeten overleven. Belangrijker nog dan economische en kolonialistische motieven, was de verbeeldingskracht die ervan uit moest gaan. Het moderne verkeersprogramma dat zich presenteerde als een wederopbouw was een automobiele droom, die eerder gehinderd dan gestimuleerd werd door de oorlogsvoorbereidingen. Het moest 'de materiële neerslag zijn van de Blut & Boden geest, waarin de harmoniese eenheid van snelweg & landschap gerealiseerd moest worden. Het Groot Duitse landschap werd door middel van groenvoorzieningen en bijvoorbeeld monumentale bruggen gekonstrueerd. Het rijden moest meer zijn dan een doelmatige verplaatsing van A naar B. Het moest van begin tot eind een blijde en indrukwekkende belevenis zijn, waarbij niet de indruk mocht ontstaan, dat technische vooruitgang ten koste gaat van natuur en verleden. De verovering door de auto van de Lebensraum diende een visuele ervaring te zijn, waarin de verbondenheid van het Duitse Volk met zijn omgeving zichtbaar moest worden. In dat kader werd ook het Volkswagen-plan ontwikkeld. De verwezenlijking van deze autodroom werd pas een feit in de vijftiger jaren. Vanaf die tijd echter werd de verhouding tussen de auto en de ruimte een probleem. Met de files op de snelwegen kondigde zich een nieuwe crisis in het wegverkeer aan.

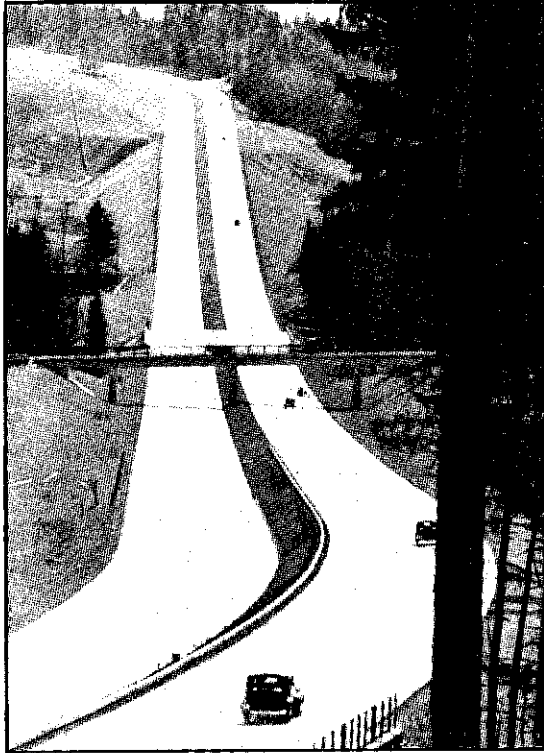
#### de auto als ruimtevoertuig

*dan maar de lucht in* Net als in de werkelijkheid kan de auto ook in de verbeelding geen kant meer op. Als aardse medium blijkt de auto in Broodje



Aap sterke associaties met de dood op te roepen. Er moeten nieuwe beelden van het verlangen naar vrije beweging gekonstrueerd worden. Om dit zo makkelijk mogelijk te introduceren wordt het oude middel van de bewegingsfantasie, de auto, gebruikt als een aanknopingspunt. In de verbeelding kan zo de auto een vliegtuig of een raket worden, waarmee men gezeten achter het stuur aan de reis kan beginnen zonder in de file te hoeven wachten.

Al in 1948 werd deze fantasie door de autofabriek Oldsmobile aangegrepen om er de schitterende toekomst van het bedrijf mee duidelijk te maken. Oldsmobile vierde in dat jaar haar vijftigjarig bestaan. In een reclamekampanje werd "a new Golden Era of progress and advancement" afgekondigd en ter onderstreping van dit vrolijke geluid presenteerde de fabriek haar nieuwste paradepaard: The Futuramic Car! "Only a brand new word — 'Futuramic' — could describe this brand new 1948 model". In dit nieuwe woord draait het om de toekomst, the future, en het wijde uitzicht: the panoramic view. Op het plaatje staat een grote groene, snel ogende auto afgebeeld, waarmee een vrolijk lachend echtpaar juist het pad van hun uiterst futuristisch gestylde bungalow afrijdt. De



Die Straße des Führers – die Straße der Zukunft

vrouw achter het stuur! En helemaal bovenaan toont een kleine prent als een soort vignet van deze nieuwe serie de aardbol, die zojuist verlaten wordt door een autootje, dat aan zijn reis door de ruimte begint. “Leading the way into a new golden era...” staat er als verklarende tekst direct achter gemonteerd. De wereld was nog maar nauwelijks wakker geschud uit de droom van het Duizendjarig Rijk of er kondigde zich al een nieuwe gouden tijdperk aan. De autodroom werd een ruimtedroom: het echtpaar dat zijn voor de toekomst gebouwde huis verlaat, korrespondeert met de auto die de aarde verlaat.

stenen van een viadukt Hoewel ze niet in Broodje Aap als categorie vertegenwoordigd zijn, doen er toch broodje-aap achtige verhalen over de ruimte de ronde. Toen de eerste Russiese kunstmaan, Spoetnik I, was gelanceerd ontstond in de VS grote paniek. De Amerikaanse journalist Tom Wolfe beschrijft in *THE RIGHT STUFF* hoe deze paniek magiese vormen aannam, vooral in de ogen van hooggeplaatste personen. “Het leek wel of er een oerbijgeloof opgerakeld werd over de invloed van hemellichamen. Niets minder dan de heerschappij over het hemelruim stond op het spel. Het was de laatste beslissende slag tussen de goede en de kwade machten. Een commissie voor de ruimtevaart van het Huis van Afgevaardigden, aangevoerd door de voorzitter van het Huis, John McCormack, zei dat wanneer de Verenigde Staten het ruimtevaartprogramma van de Sovjets niet voorbij streefden, ‘de ondergang van de natie’ in het vooruitzicht lag. McCormack was er echt van overtuigd dat de Sovjets ruimteplatforms omhoog zouden sturen van waar ze naar believen atoombommen konden werpen, als stenen van een viadukt”. Om de enorme bedreiging van de Russen duidelijk te maken, gebruikte men op een vanzelfsprekende manier de verkeersmetafoor. De bedreiging vanuit de ruimte kan gekoppeld worden aan de angst voor de gevaren van de auto en het wegverkeer.

Jaren later dook de auto weer als referentie op toen het ging om de precisie van de waarnemingen door spionagesatellieten. Gemeld werd dat zelfs de nummerborden van auto’s gelezen worden. — Hèt kenmerk van de Russiese ruimtevaart, de geheimzinnigheid, geeft aanleiding tot allerlei speculaties die regelmatig broodje-aap achtige vormen aannemen. Zo weet men zeker, dat de Russen nooit hebben willen toegeven, dat er verschillende kosmonauten in de ruimte zijn omgekomen en dat hun lijken nog steeds in een baan om de aarde cirkelen.

*de uitdaging* De verhouding die de eerste Amerikaanse ruimtevaarders hadden tot de auto geeft goed aan, dat de koppeling tussen de auto & de ruimte een imaginaire is. Tom Wolfe beschrijft dit in een passage over de testpiloten, waaruit de astronauten waren gerekruteerd. Hoog in de hemel, hun superieure zône, zag hij “hoe al die lui daar beneden, al die arme donders uit hun nietige rechthoekjes naar buiten strompelden en over hun wirwar van snelweggetjes kropen, op weg naar al die bezigheidjes waarmee ze hun dagelijks leven vullen”. Dan vroeg de testpiloot zich af: “Hoe konden ze zo nog leven, met zo’n ernst, als ze ook maar het flauwste idee hadden van de toestand hierboven, in de superieure zône?” Kortom: voor de ware testpiloot was de auto maar een achterlijk burgerlijk dingetje, dat niet vloog, maar kroop.

De traditie binnen het testpiloten-wereldje van “Vliegen & Drinken en Drinken & Rijden” zette zich gewoon voort onder de testpiloten die als eersten een opleiding tot astronaut kregen. Zij zagen het scheuren en stunten in snelle auto’s als één van de manieren waarop zij hun superieure klasse konden bewijzen en in konditie houden. “Dat wil zeggen, ze wendden zich tot het heilige coördinatensysteem: Drinken & Rijden & de rest van het echte pilotenleven, na een lange dag surrogaatvliegen in de simulator. Het Rijden nam uiteindelijk ongekende vormen aan op Cape Canaveral. Gus Grissom en Gordon Cooper, en daarna All Shepard en Wally Schirra ontdekten Jim Rathmann. Jim Rathmann was een grote robuuste kerel, een van de grootste autodealers uit de omtrek. Het was echt iets voor luchtmachtjongens als Gus en nog een paar om grote maatjes met hem te worden. Maar Rathmann was geen gewone autodealer. Hij bleek autocoureur te zijn: de beste in het land, wel te verstaan. Rathmann regelde dat de jongens elk type Chevrolet voor een luttel bedrag per jaar konden huren. Uiteindelijk hadden Gus en Gordo een

Corvette net als Al Shepard. Wally ging van een Austin Healy over op een Maserati en Scott Carpenter nam een Shelby Cobra een echte raceauto. Al kwam voortdurend bij Rathmann om zijn koppeling bij te laten stellen. Gus wilde vlamme spatborden en metallic wielen. De koorts hield hen allemaal in zijn greep, maar vooral Gus en Gordo. Ze waren vastbesloten om Rathmann, de champ, en elkaar te laten zien dat ze deze apparaten konden besturen. De jongens kenden geen angst in een auto, ze waren vastbesloten om hun leven te wagen”.

Daarin lag de betekenis van de auto voor hen. Hij was aantrekkelijk, omdat het de mogelijkheid bood de dood uit te dagen. En inderdaad merkte Tom Wolfe terloops op, dat “er meer straaljagerpiloten omkwamen in een auto dan in een vliegtuig”, dit terwijl de kans om te overleven sowieso 1 op 4 was. Voor hen was de auto het meest voor de hand liggende middel om zichzelf op het durven lopen van risico’s te testen en deze superieure konditie te onderhouden. In hun verbeelding waren auto’s geen ruimtevoertuigjes, maar apparaten om rare en gevaarlijke toeren mee uit te halen. Ze waren voor hen gedateerde stukken speelgoed. Hun imaginaire ruimte bevond zich boven de dampkring.

*de vliegende auto* Dat de auto en het wegverkeer in een crisis verkeren blijkt wel uit de tegenstrijdige beelden die de auto oproept in films en video-clips. Het gaat daarbij om de concurrentie tussen twee niet met elkaar te rijmen imaginaire ruimtes. Aan de ene kant is daar de ruimte van het verleden: ouderwetse auto’s rijden blinkend aan ons voorbij en overal langs de kant van de weg, bij wegrestaurants of benzinestations duiken mooie meiden op. Zij nemen bezit van de auto en als ze eenmaal plaats genomen hebben verbeeldt de bestuurder hen daarmee eveneens te kunnen bezitten. — Aan



de andere kant verschijnt de weg in videoclip echter als startbaan voor een trip door de ruimte. De auto bereikt op de weg duizelingwekkende snelheden en dan ineens schiet ie de ruimte in op weg naar de sterren en verre planeten.

In de verbeelding van de auto als ruimtevoertuig wordt zo te zien de koppeling met de seks (man met mooie auto versiert mooie meiden) losgelaten. Het ruimteverlangen wordt vooralsnog verbeeld aan de hand van (auto)modellen die rechtstreeks uit de komputer de videoclip in lijken gevlogen. Wanneer het om de seks en de auto gaat, wordt de ruimte van het verlangen in het verleden geprojecteerd. Wanneer het daarentegen om de ruimte en de auto gaat, wordt de ruimte van het verlangen in de toekomst geprojecteerd. De overeenkomst van beide imaginaire ruimtes is, dat in deze overgangstijd van doorvoering van nieuwe technologieën de auto optreedt als voertuig van verlangen.

Kennelijk vervoert de auto nog steeds onze dromen en is het een soort bewustzijnsverruimend middel.

*de tover-auto* De Amerikaanse speelfilm *REPO-MAN* uit 1984 draait om de vraag wat mannen met auto's hebben en de ingang voor de beantwoording van die vraag is dat we uitgenodigd worden om een kijkje te nemen in de wereld van de repomannen: wilde jongens die leven van het op bestelling jatten van meest dure en exclusieve auto's. De mannen zijn altijd onderweg en vormen een soort geheime broederschap waarin eigen normen, waarden en codes gelden. Dan verschijnt er plotseling in hun wereld een geheimzinnige auto, waarop door verschillende 'organisaties' jacht gemaakt wordt. Die auto vervoert iets gevaarlijks in de kofferbak: als je de achterklep opent puilt er een zee van verblindend licht uit. Wie dit licht ziet smelt weg, lost op in het niets. Het enige wat over-



blijft zijn de schoenen van het slachtoffer, waar dan een pluim rook uit omhoog kringelt. Nu is één van de repomen een wat wazige figuur, die er rare gedachtes op nahoudt over het heelal, de oneindigheid en beschavingen van ruimtewezens die veruit aan de onze superieur zijn. Zijn theoretiese bagage draagt duidelijk sporen van het hippie-tijdperk en dat maakt hem zo tussen zijn kollega-repomen tot een zonderling, die men maar moeilijk begrijpt ook al mag men hem graag. Als de andere repomen uiteindelijk de geheimzinnige auto te pakken hebben, is deze oude hippie de enige die het voertuig weet te benaderen zonder elektrische schokken of brandwonden op te lopen. Sterker: hij neemt als vanzelfsprekend plaats achter het stuur en in een oogverblindend licht laat hij de auto als een UFO opstijgen. Dan begint hij aan een triomfantelijke en duizelingwekkende space-trip boven de nachtelijke kontoeren van de big city.



*de kofferruimte* De oude hippie uit Repoman was een zonderling die zich enigszins afzijdig hield van de andere repomannen. Het was alsof hij zich enkel en alleen bij hen had aangesloten, omdat hij wist dat in deze auto-mannenwereld ooit eens de tover-auto uit zijn hippie-dromen zijn pad zou kruisen. Hij is kennelijk de enige met het juiste bewustzijn, want hij kan zonder problemen met deze nieuwe auto-dimensie omgaan. Alleen vanwege dit spacy gevoel kan hij de fatale lading doen verkeren in een raketmotor. Een dergelijk verband tussen bewustzijnsverruiming en de achterbak werd ook al in Broodje Aap gelegd: "De Californische politie houdt een oude gedeukte auto met een hippie achter het stuur aan, en vraagt wat hij in zijn achterbak heeft. 'Een pond marihuana en gejatte motoronderdelen', antwoordt deze. 'Mm-hmm', zegt de agent, 'jij bent zeker de leukste thuis. Vooruit, maak maar dat je wegkomt.' En wat had de hippie in zijn kofferruimte? Een pond marihuana en gejatte motoronderdelen." De overeenkomst tussen beide hippies is dat hun bewustzijn samenvalt met de inhoud van de kofferruimte. Bij de repoman-hippie blijkt het kosmies bewustzijn zich moeiteloos aan te sluiten bij de nieuwe technologie waarvan de ruimtevaart het symbool is. Bij de broodje-aap-hippie daarentegen ligt de associatie met "Zen en de kunst van het motoronderhoud" meer voor de hand.

Het verschil tussen de twee vormen van spacy feeling valt samen met de verschuiving van de mechanische beheersing van de machine naar de elektronische bediening van de apparatuur. In de motorwereld is dat het verschil tussen de 'Europese fiets' en de 'Japanse bak'. Navraag bij een ouderwetse motorrijder leerde ons, dat de spacy ervaring van marihuana & motorrijden inderdaad niet veel opheeft met de nieuwe-ruimtefantasie. In de stad rijdend krijgt hij naar eigen zeggen het superieure gevoel zijn motor absoluut te beheersen. Mis-

schien rijdt hij wat langzamer dan normaal, maar de absolute controle over de machine is een aparte sensatie. Eenmaal buiten de stad, dat wil zeggen op de snelweg, begint door de hogere snelheid het zweven. De handen houden het stuur vast, maar verder lijkt het alsof het lichaam is gaan vliegen. Het lichaam lijkt een vlag die wappert aan het stuur. “In Australië roken alle motorrijders trouwens marihuana”, voegt hij eraan toe.

## De rotonde van de macht

—over het circulerende onbewuste—

*de beweging* In de fantasie heeft de auto alleen nog een toekomst als ruimtevoertuig. De tijd dat alles voor de auto kon wijken, omdat de toekomst met de mobilisering verbonden werd, is voorbij. Dat betekent niet, dat de auto uit het straatbeeld verdwijnt en naast de koets in het museum wordt bijgezet. Wel dat hij gezien wordt als een probleem en niet meer als oplossing. De auto wordt van een hele reeks misdaden verdacht. Miljeuvervuiling, verspilling van energie, kindermoord, de opoffering van bossen en landschappen, de onleefbaarheid van de straat en dat hij zich in het wilde weg vermenigvuldigt. Dat terwijl hem nog geen veertig jaar geleden een gouden toekomst werd voorspeld. Nu hij algemeen geworden is, is hij niet meer dan alle andere apparaten zoals de telefoon en de televisie: gezellig, onmisbaar, handig maar wel een beetje duur.

Uit de broodje-aap-verhalen valt op te maken, dat de auto meer is dan alleen een middel om je van A naar B te verplaatsen. Het vervoer van goederen en personen vormt in deze opmerkelijke

verhalen de achtergrond van een bizarre droomwereld. Ze worden spannend en geheimzinnig gevonden, omdat iedereen deelneemt aan het verkeer en er rekening mee houdt dat er door een toeval ook zoiets akeligs kan gebeuren. Deze geheimzinnige angsten neemt men vervolgens weer mee het verkeer in en op zijn beurt roept het verkeer deze ook weer op. Net als de auto is het verkeer dus meer dan verplaatsing alleen. Het vergt echter een zekere theoretische inspanning om deze droomwereld niet zoals overal gedaan wordt te zien als een gevolg van slechte en niet goed opgevolgde verkeersregels; of als een produkt van verdrongen seksuele angsten en verlangens. In de heersende interpretatie van de volksverhalen die er over het verkeer de ronde doen, worden ze afgedaan door middel van een statistiese beraming van de kosten en baten of door een plat Freudianisme. Om iets te kunnen zeggen over de verschuiving in de droomwereld naar de auto als ruimtevoertuig, is een andere kijk nodig. Naar ons idee lijkt een bevrijdende bundeling van economische en sekspolitieke inzichten (à la het Freudo-Marxisme) ook ten aanzien van de interpretatie van de verkeersstromen in het circuleren vast te draaien. Daarom zullen we hier verder geen aandacht besteden aan het rondzingen van deze twee theoretiese posities.

In de droomwereld van het verkeer zijn de coördinaten plaats, tijd en ruimte relatief. In dromen gebeuren nu eenmaal de raarste dingen. Het zwevende gevoel dat opgeroepen wordt door deel te nemen aan de verkeersstromen, correspondeert hiermee. Het is onduidelijk waar het verkeer naar toegaat en waar het vandaan komt. Het lijkt geen oorsprong en bestemming te hebben: het passeert en circuleert. In deze imaginaire wereld circuleren angsten en verlangens, die niet gereduceerd kunnen worden tot het doelmatigheidsprincipe van het vervoer. De referenties van het onbewuste, waar we het hier over hebben, missen de vaststaande

koördinaten van het vervoer. Ze liggen in het verkeer-zèlf, dat beweegt en circuleert en het onbewuste in zijn greep houdt door het in zich op te nemen.

*de beelden* Dit circulerende onbewuste bestaat uit bewegende voorstellingen van het alledaagse le-



ven, zoals we die kennen van het televisie-kijken. Deze voorstellingen vertonen een vast stramien waarbinnen vele variaties mogelijk zijn. Ze verliezen hun verbeeldingskracht niet ook al lijkt het verkeer een eindeloze terugkeer en herhaling van hetzelfde. Het verkeer is het onbewuste en daarmee verliest het ook zijn onschuldigheid en vanzelfspre-

kendheid. Het is verdacht en geeft te denken. Van neutraliteit is bij het imaginaire geen sprake. Daar strijden voorstellingen omtrent de werkelijkheid met elkaar om de macht, die nodig is om de bestaande machtsverhoudingen in stand te houden danwel omver te werpen.

Wanneer we het hebben over moderne angsten en verlangens, die in de droomwereld hun verhaal vertellen, lijkt het voorbeeld van de auto misschien wat willekeurig. De droomwereld van het verkeer voerden we op, omdat daarin dezelfde criteria van snelheid en beweging van belang zijn als bij de beeldproductie op het televisiescherm. Onze stelling is dat het beeldscherm de beelden levert die nodig zijn om de maatschappij te reproduceren. In confrontatie met het beeldscherm krijgt de kijker de beelden die hem in staat stellen maatschappelijk te functioneren. Onbewust worden zo identiteiten gemaakt en verschaft, waarin het antwoord gegeven wordt op de vragen wie je bent en waar je staat in de wereld om je heen (die inmiddels de hele aardbol bestrijkt). Waar we in dit boek mee verder gaan is de stelling dat arbeid & seksualiteit als identiteitspapieren, als maatschappelijke paspoorten, verlopen zijn. Zij regelen niet langer het grensverkeer tussen de maatschappelijke en de symboliese realiteit. De controle over het bewustzijn loopt niet meer uitsluitend via de identifikatoren arbeid & seksualiteit; ze zijn aan het beeldscherm ondergeschikt gemaakt. Het beeldscherm is nu een vanzelfsprekende productieplaats van beelden en verhalen, waarin de normen en waarden met de daarbij behorende idealen en fantasieën worden vastgesteld.

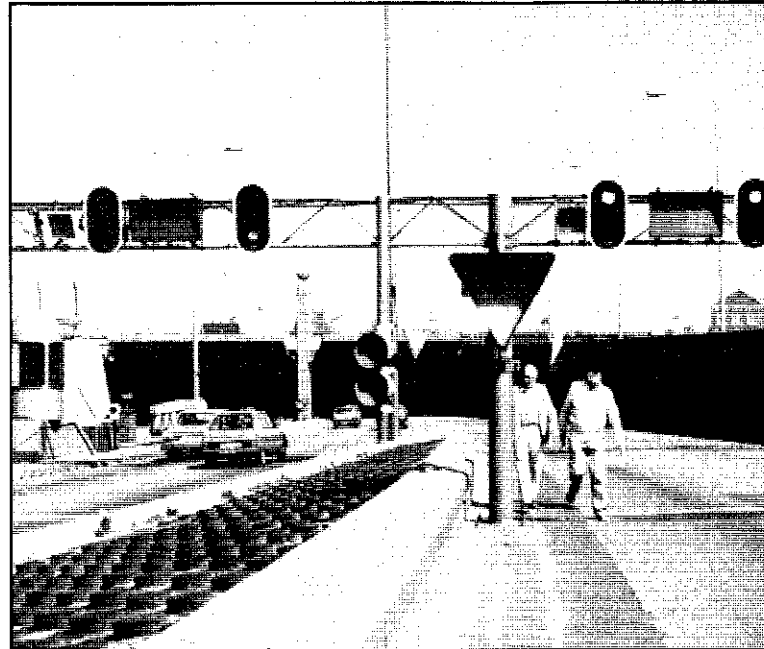
*het beeldscherm* De crisis van het moderne verkeer en de verkering van de auto in een ruimtevoertuig, hebben we opgevoerd als voorbeelden van het ontstaan van nieuwe angsten en verlangens die vooral zichtbaar gemaakt worden op het beeld-

scherm. De massamedia hebben een eigen, imaginaire realiteit gekreëerd. Ze vestigen een werkelijkheid waarin de mogelijkheden tot beweging vastgesteld worden. Dit gaat niet in de vorm van een bevel of een dringende oproep, maar middels gefragmenteerde verhalen met een symboliese betekenis. De kijkpraktijk is helemaal afgesteld op de Amerikaanse Droom-fabriek. De kunst van Hollywood bestaat eruit, dat ze in overvloed beelden produceert en toch een verhaal weet over te brengen. Hun monopolie op de beeldproductie berust op het principe om zo optimaal mogelijk gebruik te maken van de symbolen. De snelle wisselingen en de overvloed aan boodschappen en tekens verhinderen een beoordeling van de beelden. Wat overblijft is gespreksstof, een effect waarvan de media dankbaar gebruik maken.

Omdat een zo groot mogelijke verscheidenheid aan bevolkingsgroepen bereikt moet worden, is het eigenlijke verhaal ondanks de symboliese veelheid toch simpel. Om succesvol nieuwe identiteiten te kunnen aanspreken, meten de media nauwkeurig maatschappelijke veranderingen en testen de resultaten van hun onderzoek uit. Men gaat daarbij uit van een actief televisiepubliek, dat naar believen op een ander net overschakelt, wanneer het zich niet aangesproken voelt en zich begint te vervelen. Afhankelijk daarvan worden nieuwe beelden toegevoegd, andere ter discussie gesteld of over boord gooid en worden er nieuwe verhaaltypes ontwikkeld of wordt de snelheid van de wisseling van beeldfragmenten opgevoerd. Van stilstand kan nooit sprake zijn. Niet alleen volgen de beelden elkaar steeds sneller op, maar bovendien verschuiven de patronen waaraan de beelden hun verhaalstructuur ontleenen. Naar dit soort verschuivingen zijn we op zoek. Veranderingen dus in de manier waarop het onbewuste wordt aangesproken en vorm gegeven door middel van beelden. We beschrijven bij welke voorstellingen en lichaamsprak-

tijken de macht aansluiting zoekt om het publiek aan zich te binden.

*de video* Ervan uitgaande dat seks & arbeid als geheime ingangen van de macht ontdekt en voor het publiek opengesteld zijn, moet de heersende symboliese realiteit in een crisis verkeren. In de



atoomfilm *THE DAY AFTER* wordt dit gebracht als zou het gaan om een 'Untergang des Abendlandes'. De beantwoording van de vraag hoe door deze televisiefilm het publiek geboeid en daarmee gebonden werd aan de macht, beslaat het grootste gedeelte van dit boek. Om dit hoofddeel heen staan twee andere films die onze these in- en uitleiden.

Dat we deze drie films kozen, is toevallig. We bespreken ze als illustraties en niet omdat ze met kop en schouders zouden uitsteken boven al die andere liefdes-, rampen- en science-fictionfilms. We beperkten ons bij de keuze uit de veelzijdige wereld van het imaginaire tot het medium van de film. Zo konden we aan onze encyclopediese neigingen een werkbare vorm geven, met als bijkomend effect dat de hypothetische status van onze beweringen eens te meer wordt benadrukt.

De overeenkomsten tussen de drie films zijn dat ze in '83/'84 gedraaid zijn en dat ze zich in de Verenigde Staten afspeelden. Hoewel het typische producten van de Amerikaanse filmindustrie zijn (Wenders' *PARIS, TEXAS* inkluis), gaan we niet diep in op de specifieke Amerikaanse omstandigheden. Daarentegen bekijken we ze als producten die model staan voor veranderingen binnen de symboliese realiteit. Omdat zulk soort verschuivingen plaatsvinden over een langere tijd, is de zogenaamde voorsprong van Amerika op Europa in dit verband niet zo interessant. — De overeenkomst

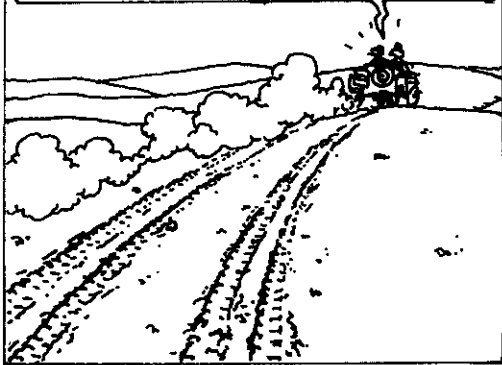
tussen de drie hoofdstukken is dat ze geschreven zijn in de vorm van een literaire video-clip. Tekstfragmenten die afzonderlijke beelden uitschrijven zijn zorgvuldig gekonstrueerd tot één doorlopend verhaal, waarin verschillende thema's in de loop van het boek herhaald worden.

We hebben drie speelfilms bij de videotheek geleend en zijn er het afgelopen jaar goed voor gaan zitten. Het resultaat is een droomboek: voor ons geen ondermijning zonder verbeelding. Bij dezen de uitnodiging om in te stappen in de verkeersmetafoor en zo de veranderingen van het onbewuste te bekijken. Misschien is het nog nuttig om te weten dat we ervan uitgegaan zijn, dat de meesten *Paris, Texas* wel gezien hebben. Daarom hebben we de hervertelling tot een minimum beperkt. *The Day After* hoeft niemand gezien te hebben. In de hoop er een definitieve afrekening mee te maken, hebben we deze film in onze beschrijving zo in stukken gesneden, dat er niets van overbleef. Wat *THE RIGHT STUFF* betreft kunnen we aanraden het boek van Tom Wolfe te lezen.



# *PARIS, TEXAS*

We behoeven slechts de sporen te volgen en klaar is Kees!



# Paris, Texas als verkeersdrama

over het ruimteverlangen en de  
oidipale binding

*“Reich werd gehypnotiseerd door zijn geloof aan de  
sexuele energie die in het heelal was opgehoopt, en dus  
niet alleen in de dieren- en mensenwereld.”*

— Uit: Eros — de waan der zinnen: Anton Constandse

## het leven van Oidipus

Als het in een vertelling draait om de verhouding tussen een vader, een moeder en een zoon, zou er sprake kunnen zijn van een zogeheten Oidipale driehoek. De psycholoog Freud gebruikte het woord ‘oidipaal’ als voorvoegsel bij allerlei door hem geanalyseerde en gesystematiseerde psychische fenomenen. Met die term verwees hij nadrukkelijk naar een oud verhaal waarin een zekere Oidipus een hoofdrol speelde. In dat verhaal meende Freud het oer-thema van het menselijk lijden te kunnen herkennen en daarin spelen de vader en moeder van Oidipus een centrale rol, waardoor Oidipus’ leven een tragiese wending krijgt. We geven hieronder een eigenzinnige samenvatting van het verhaal waar ook Freud zich van bediende. Dat werd zo rond 400 voor Christus in het Oude Griekenland geschreven door SOPHOCLES, een beroemd toneelschrijver uit die tijd. Deze Sophocles maakte met zijn versie een toneelbewerking van de Oidipus-mythe, die al eeuwenlang doorverteld was.

Oidipus had zijn leven te danken aan een herder, die het niet over zijn hart kon verkrijgen het kleine, pas geboren kindje ergens in de bergen op de grond te leggen en achter te laten, zodat het van de nachtelijke kou of de brandende zon zou sterven dan wel door roofdieren opgegeten zou worden. Op bevel van de koning van de stad Thebe had de herder zich met deze in die tijd niet ongebruikelijke taak belast. Alleen was de herder nogal geschrokken toen het kindje geen meisje maar een jongetje bleek te zijn. Meteen schoot hem een kollega herder te binnen die in een andere streek woonde, maar in dezelfde bergen zijn kudde liet grazen en één dezer dagen weer richting huis zou trekken. Deze kollega, zo wist hij van de vele nachtelijke gesprekken aan het kampvuur, had een stil verdriet, want zijn huwelijk was kinderloos gebleven. De herder, die de kleine Oidipus in de bergen te vondeling had moeten leggen, gaf het kind aan zijn kollega en die beschouwde dit als een godsge-schenk, dat zijn leven helemaal goed maakte. En



zo kwam het dus dat Oidipus' leven gered werd en dat hij opgroeide in een verre, vreemde stad. Oidipus wist echter niet beter dan dat hij een normaal kind was in een al even normaal gezin met een echte vader en een echte moeder. En zo ook hield hij van zijn ouders, want Oidipus groeide op tot een flinke, oplettende knaap die het zijn ouders niet al te lastig maakte, behalve dan dat het met zijn voeten altijd wat tobben was. Dat kwam omdat er indertijd zo strak een touw omheen gebonden was, dat hij van de pijn had moeten huilen opdat de wilde dieren hem hadden kunnen horen. Daar had hij jaren later dus nog last van.

Op een dag vernam Oidipus, die ondertussen groot en sterk geworden was, iets akeligs. Een orakel zei hem, dat hij zijn vader zou doden en zijn moeder tot vrouw nemen. Hij prakkizeerde zich suf wat deze mysterieuze booschap van de goden toch wel kon betekenen. Zijn vader doden? Met zijn oude moeder naar bed gaan? Hij kon het zich absoluut niet voorstellen, maar vond het te gelijktijd te beschamend om er met zijn vader en moeder over te hebben. Het idee!

Na lang wikken en wegen konkludeerde Oidipus dat het orakel niks anders kon betekenen dan dat hij zijn ouders moest verlaten. Onder tranen nam hij afscheid van ze en ging op weg. — Op een gegeven moment raakt Oidipus betrokken bij een onverkroppelijke affaire. Hij kreeg ruzie met een andere weggebruiker en dat liep totaal uit de hand. De man wilde voorrang hebben, maakte een hoop tamtam en voelde zich beledigd. Hoe dan ook: de man bedreigde Oidipus en voor deze er goed en wel erg in had wat er nu precies gebeurd was, bleek hij het opvliëgend heerschap gedood te hebben. "Nou, nou", dacht Oidipus verbijsterd, "zo gaat dat dus". Het zat hem helemaal niet lekker, maar wat had hij anders kunnen doen? Hij mocht eigenlijk alleen maar van geluk spreken dat hij er zo goed vanaf gekomen was. En als gelovend Griek

dankte hij de goden voor hun reddende tussenkomst en vervolgt met een zuiver geweten zijn weg.

Toen hij aankwam in een grote stad, merkte hij al meteen dat daar iets ernstigs aan de hand was. Oidipus voelde zich niet geheel op zijn gemak, want als hij over straat liep voelde hij van alle kanten de blikken op zich gevestigd. "Er is toch niks gek aan me", dacht hij? Toen hij ging informeren begreep hij het. Een monster had de stad in haar macht, zei men hem. Ze eiste mensenvlees en alleen van de allerbeste kwaliteit. Zo kwam het dat de ene na de andere sport- of krijgsheld aan haar geofferd werd en na verloop van jaren waren bijna alle mooie en sterke mannen door het monster gedood en opgevreten. Oidipus viel dan ook behoorlijk op in het straatbeeld en nu ook begreep hij die tersluikse en begerige blikken. "Ojee", dacht Oidipus, "ze willen natuurlijk dat ik me vrijwillig aanbied..." en hij verzoon een list om zich uit de nesten te werken.

Hij maakte een afspraak met de autoriteiten en stelde voor dat hij zich vrijwillig aan zou bieden om te proberen het monster te doden. Op één kleine voorwaarde dan, zo voegde Oidipus er haastig aan toe bij het zien van de verbaasde of geveinsde serieuze gezichten van de autoriteiten. Namelijk dat hij, Oidipus, het koningschap over de stad zou krijgen mocht hij erin slagen het monster te doden. Sinds de tragiese dood van de vorige koning was deze post vakant, wat niet zo gek was, aangezien alle kandidaten in de loop der tijd aan de beurt gekomen waren bij het monster.

Oidipus ging ervan uit, dat het stadsbestuur zijn voorwaarde wel niet zou pikken en hem als ongewenst persoon de stad zou uitwijzen. Want wat wisten ze eigenlijk van hem? En wat verbeelde hij zich wel? Wie was hij? Waar kwam hij vandaan? Een volslagen onbekende op de hoogste post van de stad neerzeten, dat was net zoiets als het paard

van Troje binnen je muren halen... Maar tot zijn schrik hadden de autoriteiten niet lang werk om akkoord te gaan. "Misgegokt", dacht Oidipus verbouwereerd: "de zaak is kennelijk ernstiger en hopelozender dan ik dacht. Waar ben ik in godsnaam aan begonnen?" Een moment dacht hij aan zijn ouders en aan het orakel. Hij snapte er niets van.

Naakt en ongewapend begon Oidipus de volgende dag aan zijn tocht over het smalle rotspad de berg omhoog waar het monster verblijf moest houden. "Daar ga je dan..." Oidipus' hart bonsde in zijn keel en niet alleen van vermoeidheid. En niet alleen van angst ook... Toevallig viel zijn blik erop toen hij zijn silhouet scherp zag afgetekend tegen de rotswand. Heel even scheen het Oidipus een wellustige gedachte: het monster zou haar nagels in zijn gespannen en bezwete lichaam klauwen... en dan zou hij zijn zaad... Op hetzelfde moment dat hij zichzelf dwong de vreemde en obscene gedachte uit zijn hoofd te zetten door zijn fantasie van zijn geslachtsdeel naar de klauwen en de bek van het monster te sturen, rook hij haar nabijheid. Nog voor hij het monster in de ogen had kunnen kijken, zag hij hoe haar blikken in één snelle oogwenk over zijn erectie gleden en Oidipus wist dat niet hij, maar het monster zodadelijk sterfen zou.

Toen kruisten hun blikken elkaar. Zij richtte het woord tot hem en stelde hem een raadselachtige vraag. Nog voor hij de vraag goed en wel tot zich door had laten dringen, antwoordde Oidipus: "Dat ben ik", waarbij hij zichzelf dwong haar strak in haar ogen te blijven kijken. Het monster begon, terwijl hun blikken elkaar probeerden op te vreten, ineens vreselijk te trillen, alsof ze overal op haar huid vliegen had zitten die ze met de reflexen van haar rugspieren van zich af wilde schudden. Toen sloeg ze haar blik neer en klauwde schreeuwend met haar vervaarlijke nagels in haar geschubde vogelborsten alsof ze daar een branden-

de pijn voelde en viel trappend met haar achterpoten op de rotsgrond. Ze sloeg met haar hoofd tegen de steile wand van de richel, verhief zich nog eenmaal op de achterpoten, keek één moment met ogen waarvan de droefheid Oidipus ontzette, en stortte zich met een afschuwelijk gekrijs in de diepe afgrond.

Van verre hoorde Oidipus als een echo van de doodsgil van de sfinks het gejuich van de stad en met een vreemd gevoel, dat heen en weer schoot tussen vreugde en angst, begon hij aan zijn tocht naar beneden. Afgevaardigden van de stad snelden hem tegemoet en legden hem de koningsmantel om de schouders: Koning Oidipus!

Met het koningschap verwierf hij zich ook de koningin, Jokaste geheten. Hij kreeg zijn vrouw lief en ook zij was gelukkig met haar nieuwe echtgenoot. Ze kregen vier kinderen: twee jongens en twee meisjes. En ze zouden nog lang en gelukkig geleefd hebben, als de stad Thebe niet nogmaals geplaagd werd door een ramp. Jaren na de dood van het monster op de rots sloeg de pest haar klauwen uit over de stad. Geen enkele maatregel mocht baten en ten einde raad zond men iemand uit om naar het orakel te gaan. Dit zei dat de pest de straf van de goden was omdat de moordenaar van de vorige koning nog steeds ongestraft rondliep. Jokaste voelde, toen ze het orakel vernam, een huivering door haar heen gaan, waarvan ze de oorzaak niet durfde te onderzoeken. Met des te meer nadruk steunde ze Oidipus in zijn pogingen de moordenaar te vinden.

Als eerste stap trachtte koning Oidipus zo nauwkeurig mogelijk de omstandigheden te rekonstrueren waaronder zijn voorganger aan zijn einde gekomen was. Maar vreemd genoeg stuitte hij daarbij plotseling op weerstand. Er was slechts één getuige van de moordaanslag, maar die weigerde pertinent Oidipus' vraag te beantwoorden wie de moordenaar was. De oude man mompelde daaren-

tegen iets over zijn geheugen, dat niet al te best meer was en dat het ook al zo'n tijd geleden gebeurd was allemaal en dat hij het zich echt niet meer voor de geest kon halen.

De waarheid kwam uit en voor de tweede maal in zijn leven moest Oedipus op een beslissende vraag het antwoord geven: "Dat ben ik!" De man die hij indertijd tijdens die vechtpartij op straat gedood had, was de koning van Thebe geweest. Maar nog was dit niet de hele waarheid. Met ontzettig hoorde hij het relaas aan van iemand die uit het paleis aan kwam rennen: de koningin had zelfmoord gepleegd door zichzelf aan haar gordel op te hangen, en langzaam maar met een tergend sluitende logika kwam Oedipus tot de slotsom, dat de koning die hij gedood had zijn vader geweest moest zijn, en dat Jokaste, de vrouw die hij liefhad en bij wie hij vier kinderen gekregen had, zijn eigen moeder was.



Toen Oedipus beseftte niet alleen zijn vader gedood te hebben maar bovendien met zijn eigen moeder naar bed gegaan was, sloeg hij uit wanhoop en schaamte de handen voor zijn ogen. Daar, in die duisternis, doemde in een donker rode waas het beeld op van zijn moeder, zijn vrouw, Jokaste, als ze samen in bed... Hij zag weer haar lachende gezicht en ineens namen haar gelaatstrekken die van de sfinks, het monster aan en zag hij nogmaals die intens droevige blik in haar ogen vlak voordat zij zich in de afgrond stortte. Haar doodscreet sneed door heel zijn lichaam. Oedipus schreeuwde als een waanzinnige en stompte met zijn tot vuisten gebalde handen in op zijn ogen om de beelden te verbrijzelen... maar daar waren ze weer: zijn vrouw, zijn moeder, de sfinks in een plas van bloed. "Bloed! Bloed!" schreeuwde Oedipus en hij klauwde zijn al bebloede vingers diep in zijn oogkassen. De onverdragelijke beelden moesten weg, zijn ogen moesten eruit. Vaag hoorde hij als een echo van zijn eigen gekrijs het gillen van de omstanders. Iemand, was hij het zelf?, kotste, hij proefde bloed. Zijn eigen bloed. "Dood, dood, maak me dood...", schreeuwde hij.

## Paris, Texas als oidipale vertelling

—over de erfenis van de beelden—

*een gevoelig thema* Wim Wenders noemt zijn PARIS, TEXAS een liefdesfilm. "De hoofdfiguur, Travis, heeft vanaf het begin één vast doel voor ogen: hij zoekt zijn vrouw en zijn kind want hij wil zijn gezin terug". Met deze terugkeer wil Travis aan een groots familiedrama een goed eind geven. De film begint op het moment dat hij na vier jaar

omzwervingen ver van huis in een woestijn in het zuiden van de V.S. uitgeput in een klein hospitaal terecht komt. De toedracht van zijn breuk met zijn vrouw Jane (gespeeld door Nastassja Kinski) en hun zontje Hunter, wordt gedurende het verhaal beetje bij beetje onthuld. Al die tijd heeft Travis niets van zich laten horen, hij is in het niets verdwenen en men vermoedt zelfs dat hij dood is. De scheiding was hier ook naar: hun stacaravan was na een ruzie in vlammen op gegaan, Travis was spoorloos, Jane vertrok naar een andere stad ver weg en heeft Hunter achtergelaten bij Walt en Anne, de broer en schoonzus van Travis. Deze hebben de opvoeding overgenomen en beschouwen na vier jaar Hunter als hun eigen zoon. Voor de pleegouders is het drama van Jane en Travis iets dat tot het verleden behoort, een zwarte bladzijde waar ze het niet meer over hebben. Deze situatie wordt plotseling opengebroken door een telefoontje van de dokter die hun adres in een van de zakken van Travis' kleren gevonden heeft. Dat is zijn enige aanknopingspunt bij deze totaal uitgeputte man die in een shocktoestand lijkt te verkeren en geen stom woord meer weet uit te brengen. De dokter vermoedt een auto-ongeluk. Het regelde leven van het pleeggezin wordt door deze mededeling danig verstoord. Walt gaat zijn broer ophalen en met de terugkeer van Travis doet de mogelijkheid zich voor dat het verscheurde gezin van Travis herenigd wordt.

Bij de versterking en het herstel van de verhoudingen binnen deze twee gezinnen spelen zich emotionele tafereelen af. Het verhaal gaat van het ene naar het andere emotionele hoogtepunt. Het eindigt met het gelukzalige beeld van moeder Jane en zontje Hunter. Zelfs Norman Mailer, de Amerikaanse Jan Wolkers, was geraakt door de film: "Ik ben nu eenmaal geen gevoelstype, maar ik moet toegeven dat ik de laatste twintig jaar geen film gezien heb die me zo emotioneel geraakt heeft

als Paris, Texas". Deze emotionele verwickelingen draaien volgens Nastassja Kinski (in dezelfde reclamefolder) om het thema "voor jezelf duidelijk te krijgen wat liefde en een kind hebben betekenen".

*gewoon jezelf zijn* Ook Harry Dean Stanton, die de Travis-rol vertolkte was om dezelfde reden blij. Tot dusver had hij vooral naam gemaakt in bijrollen waar hij dan het type van de geharde en aan lager wal geraakte vechtersbaas moest neerzetten. In die rol is hij bijvoorbeeld te bezichtigen in de Amerikaanse film *Repoman* waarin hij een ruige handelaar in gestolen auto's speelt. Wim Wenders gaf hem eindelijk de kans "zichzelf te spelen", zo vertelde hij in een gesprek dat hij voor de VPRO-televisie had met Adriaan van Dis. De opnames van *Paris, Texas* waren een zware en moeilijke opgave geweest, maar hij stond voor de volle honderd procent achter het resultaat. Als Travis kon hij zich helemaal geven, omdat Wenders hem alle vrijheid gaf zichzelf te zijn en juist dat maakte de rol zo moeilijk. Vooral ook, omdat hij net als de Travis uit de film zelf ook bezig was "zijn andere Ik, zijn eigen emoties te ontdekken". Hij vond dat die rol van harde mannelijkheid inderdaad maar een 'rol', een fassade was geweest en was nu veel gevoeliger geworden. In het gesprek met Van Dis zocht hij stotterend naar de juiste woorden om zijn gevoelens uit te drukken. *Paris, Texas* was voor hem het begin geweest van zijn eigen bevrijding als man en daarvoor was hij Wim Wenders dankbaar.

De identifikatie van de acteurs met hun rollen maakte het voor het bioskooppubliek makkelijk zich met dit moderne thema mee te laten slepen en te identificeren. Ook mannen in de zaal plengden een traantje omdat deze zwijgzame zwerver met zoveel liefdesverdriet toch zoveel emoties toonde en bereid was te werken aan zijn relatie en daar gedurende het verhaal ook in groeide. Dat Travis zich

aan het eind van de film voor het geluk van zijn zontje opoffert en er voor hem geen happy family was, deed hieraan geen afbreuk. Integendeel, men kon het opvatten als de boodschap van de film, dat mannen zich niet moeten fixeren op hun hartstochten, maar voortdurend moeten werken aan hun relatie. Travis heeft deze kans in het verleden laten lopen, maar juist op deze manier, door moeder en zoon achter te laten, maakt hij duidelijk geleerd te hebben.

*het grote publiek* Met Paris, Texas wilde Wenders als cineast doorbreken. Gesteund door de Gouden Palm van Cannes stond hij erop dat ook in West-Duitsland het ingeschaald zou worden als een film voor het grote publiek. Dat resulteerde in een maandenlang steekspel in de rechtzaal en de media. Zijn distributeur wilde net als altijd ook deze film van Wenders in het B-circuit uitbrengen, maar Wenders mikte op het A-circuit. Toen daarvoor de Duitse première telkens weer uitgesteld moest worden, werden er zelfs busreisjes naar Nederland en Zwitserland georganiseerd, want daar draaide Paris, Texas wél in de grote bioskopen en de nieuwe Wenders waar zoveel om te doen is, die moet je zien, hoe dan ook.

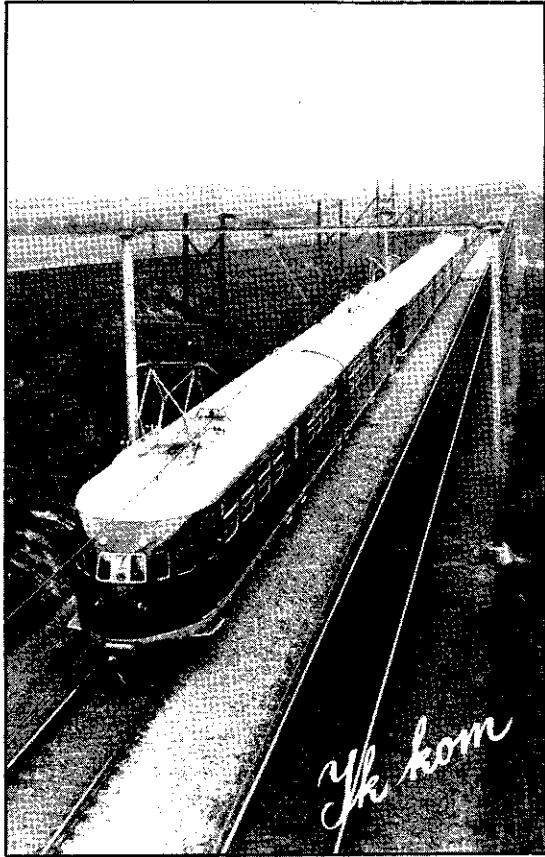
Vele trouwe fans waren echter teleurgesteld. Het verhaal viel hen tegen en Wenders halsstarrigheid werd dan ook gezien als arrogantie. Hij had dan wel de kunst geleerd om een direkt toegankelijk verhaal te vertellen, maar dat ging ten koste van zijn misschien wel moeilijke, maar in elk geval progressieve manier van filmen. Volgens recensent th.j. in de Berlijnse Tageszeitung is Paris, Texas in vergelijking met eerdere Wenders films een stap terug. Net als bij de figuur van Travis had Wenders ook eerder al vorm gegeven aan het thema van de mannelijke eenzaamheid, "maar konfronteerde dit in zijn betere films met een relatief concrete maatschappelijke kontekst. Deze films le-

verden naast portretten van eenzame en vertwijfelde mannen beelden van landschappen en steden, die met elkaar in een prékair evenwicht stonden. Dit vaak fascinerende evenwicht werd in Paris, Texas radikaal opgegeven. Natuur- en stadslandschappen vormen met de hoofdfiguren geen spanningsveld meer, maar zijn gedegradeerd tot platte afspiegelingen van de ziel." In een ander taz-artikel hekelde Lutz Engelke de lyriese reacties in de Duitse pers. Die waren zo lovend, dat hij zich niet langer afvroeg waar het verhaal nu eigenlijk over ging, maar zich alleen nog kwaad kon maken over "de met de lichtsnelheid applaudiserende kritici". — De Nederlandse nuchterheid rekende op eenzelfde manier met de 'nieuwe Wenders' af. In het juli-nummer van "Agenda-voortuitgaand Amsterdam" typeert Phil van Tongeren: "De eerste helft van de film is prachtig van doelloosheid, daarna, als de man zijn vrouw vindt, gaat het mis. Ontroerend bedoeld maar slaapverwekkend is bijvoorbeeld het gesprek dat de twee hebben in een peepshow-hokje. De film is zo algemeen de hemel in geprezen, dat je hem in elk geval een keer moet hebben gezien. Verwacht geen meesterwerk."

#### de omzwervingen van Oidipus, Travis

*leaving home* De kortste samenvatting van het verhaal dat in Paris, Texas verteld wordt, gaf Adriaan van Dis: een man die zijn zoon terugbrengt naar zijn moeder. Ziedaar de driehoek vader-moeder-zoon. De verwickelingen binnen deze driehoek zijn, net als in oude Oidipus-vertelling van Sophocles, in Paris, Texas niet zonder problemen. Als een gevaren-driehoek waarschuwt het voor een hindernis of een ongeval waarbij heftige emoties vrij komen. Het verhaalt over de steeds terugkerende moeilijkheden bij de opeenvolging van

de generaties. Door de geboorte van een kind verandert de minnaar in vader en de minnares in moeder. De herinnering aan hun eigen vader en moeder komen bij de nieuwe ouders op en ze besluiten de opvoeding veel beter te doen. Ondanks de goede voornemens komt er weinig van terecht, de geschiedenis herhaalt zich. De jongen spiegelt zich aan vader (met al zijn idealen en onhebbelijkheden) en het meisje aan moeder. Zo bepalen de ouders wat de kinderen wel en niet willen.



Binnen de patriarchale orde draait alles om de zoon die al bij zijn geboorte gezien wordt als degene die het geslacht zal voortzetten. In onze tijd is dat vooral een emotionele en niet zozeer een zakelijke aangelegenheid. Het meest problematische in deze driehoek is de verhouding tussen moeder en zoon. Hij moet het geslacht voortzetten en de eerste vrouw waar hij mee te maken krijgt is zijn moeder. Zij vertegenwoordigt voor hem het andere geslacht en al heel snel gaan de beelden van moeder en minnares door elkaar heenlopen. Er kan een explosief mengsel van angsten en verlangens ontstaan dat ook wel het Oidipus-komplex genoemd wordt. Hierdoor ontstaan remmingen, frustraties, pantsers, idealen en fantasieën waarvan mannen zich dienen te bevrijden om een 'normale' omgang met het 'andere' geslacht mogelijk te maken. Freud zag dit alles in een notedop samengevat in de aloude Oidipus-mythe die van generatie op generatie in beelden wordt overgeleverd.

*me and myself* Als Walt zijn broer Travis uit de woestijn heeft gehaald, logeert hij de eerste tijd in het pleeggezin. Na een voorzichtige kennismaking met zijn zoon worden er na het eten herinneringen aan vroeger opgehaald. Walt draait een super-8 filmpje waarin ze alle vijf gelukkig samen zijn tijdens een uitstapje. De afstand tussen Travis en Hunter wordt hierdoor niet verkleind, maar Wenders laat wel zien dat de zevenjarige veel belangstelling voor zijn knappe moeder heeft. Later bekijken vader en zoon een familie-fotoalbum in de werkkamer van Walt. Aan de hand van foto's maakt Travis duidelijk dat hij vader is en Hunter zijn zoon. Dat doet hij door zichzelf te laten zien als kind van een oude man die ook Travis heet. Hunter heeft zijn opa nooit gekend, maar dat komt, vertelt Travis, doordat opa Travis bij een auto-ongeluk om het leven is gekomen.

Door het overdragen van deze beelden probeert

Travis te bereiken dat Hunter hem als vader erkent. Voor Travis is het een eerste stap om het verleden terug te halen en zichzelf weer als een vader te kunnen zien. Om Hunter nog verder te overtuigen vraagt hij aan het dienstmeisje wat voor kleren een 'vader' aanheeft. Zij vraagt hem lacherig wat voor soort vader hij wil zijn. Uitgedost in een goed pak gaat hij de straat op en wacht bij de school Hunter op. De volgende dag probeert Travis het nog een keer, maar dan in het bezit van een auto. Nu erkent Hunter hem als zijn vader en samen gaan ze op zoek naar moeder Jane. Hun verlangens echter zijn anders en de niet-oplossing van deze spanning wordt het dramatische hoogtepunt van de film. Vader ruimt het veld voor zoon: buiten op een parkeerplaats kijkt Travis omhoog naar het raam van de hotelkamer en ziet de innige hereniging van moeder en zoon. Dan stapt hij in zijn auto en rijdt in het schemerdonker de snelweg op en verdwijnt in de aftiteling uit het beeld.

*back home again* Naast deze inhoudelijke overeenkomsten met het Oidipus-verhaal, liggen er andere, structurele verwijzingen. De familieverhoudingen zijn in Paris, Texas zo gearrangeerd dat Hunter, net als Oidipus opgroeit in een pleeggezin waar kinderloosheid een stil verdriet is. Het telefonische afscheid van Hunter en zijn pleegmoeder Anne wordt heel ontroerend neergezet. Vanaf dat moment vernemen we niets meer van Walt en Anne, hun rol is uitgespeeld, waarvoor ze overigens niet bedankt worden. Wat overblijft is de driehoek sec. Het drama spitst zich nu helemaal toe op de concurrentie tussen vader en zoon om de liefde van Jane. In de strijd om het bezit van de vrouw kan slechts één overwinnen. Net als in de Oidipus-mythe is dat de zoon en moet de vader heengaan. In de mythe doodt zoon Oidipus per ongeluk zijn vader; in Paris, Texas vertrekt Travis vrijwillig naar de Hades, het dodenrijk en gaat

de snelweg op die in de film ook wel het "Land of No Return" wordt genoemd. Het blijft open of hij, net als zijn vader, een dodelijk auto-ongeluk zal krijgen (hoewel de woestijn-dokter direkt aan het begin van de film aan deze mogelijkheid moest denken).

#### het beeld van de moeder en de vrouw

*vader & zoon* Net als in een radicale therapie is het voor Travis nodig om eerst aan zijn verhouding tot zijn moeder te werken alvorens hij zijn relatie met z'n vriendin kan veranderen. Om zijn moeder draait de emotionele puzzel, die Travis op wil lossen door naar de wortels terug te gaan. Om dat te kunnen moet hij zich bevrijden van het beeld dat zijn vader van zijn moeder had. Na vier jaar nadenken in de desert deelt hij zijn zoon Hunter de resultaten mee. Het is de avond voor de grote finale en Travis heeft zich stevig moed in gedronken. Hij hangt laveloos op een bank van een louché motel-kamer, waar het een zootje is. Het lijkt op een huiskamer die uitsluitend door mannen gebruikt wordt. Hier vertelt hij een heel ander ver-



haal over zijn ouders dan hij aan Hunter vertelde toen hij het foto-album liet zien. Het gaat nu over fantasie-beelden die zijn vader over de vrouw had. In hem ligt voor Travis de oorsprong van alle kwaadheid en ellende, die hij met Jane heeft gehad.

Travis geeft Hunter als voorbeeld hiervan het standaardgrapje dat zijn vader altijd over zijn moeder maakte. Als hij haar voorstelde aan onbekenden, zei hij altijd dat ze uit Parijs kwam. Dan wachtte hij een moment en voegde daar dan "uit Texas" aan toe. Deze verwijzing naar de lichtstad maakte hij zo vaak dat het voor iedereen pijnlijk werd om het weer eens te moeten meemaken. Zijn vader droomde dat zijn vrouw licht, luchtig en altijd vrolijk was, *comme toutes les Parisiennes*. Dit droombeeld had hij nodig om te kunnen stralen als man.

*zo vader zo zoon* In zijn verbeelding was hij getrouwd met een Parijse lichtekooi, zij het met dit kleine verschil, dat zijn vrouw er alleen was voor hem, ter meerdere glorie van zijn mannelijkheid. Travis wist dat zijn moeder onder dit dwangbeeld leed, maar te verlegen was om er iets aan te kunnen doen. Zij voelde dat zij tekort schoot want ze durfde niet de beelden uit het hoofd van haar man te verdrijven. Zij schaamde zich voor het beeld dat haar man van haar had. Zo restte haar niets anders dan zich aan het moederschap te wijden. En zo deed zij naar haar beste kunnen. Alleen de prijs die zij hiervoor moest betalen, was een ongelukkige verhouding tot Travis, haar man. — Ook Travis' vader leed natuurlijk onder zijn eigen hallucinaties over de ideale vrouw. Hij wist dat zijn vrouw daar niet aan kon beantwoorden, maar een andere reactie dan haar telkens weer voor gek te zetten had hij niet in huis. Hij kon het niet rijmen, dat zijn vrouw er niet alleen voor hem, maar steeds nadrukkelijk alleen voor de kinderen was. Daarmee was zij

voor hem net als alle andere moeders: achterlijk, lelijk en stom. Ze kwam uit Parijs ja, maar dan wel het Parijs van Texas: een boerengat in de woestijn van niemandsland. Uiteindelijk stelde de relatie tussen Travis' ouders niets meer voor. Beiden waren teleurgesteld, wisten geen uitweg en zwegen. Het beeld van de man over de vrouw stond de verhouding tussen de seksen in de weg en blokkeerde deze uiteindelijk.

*kinderloos* Dit vrouwbeeld leefde voort in zijn beide zoons. Walt trouwde met Anne, een Française, die net als zijn moeder uit 'Paris' kwam. Alleen dan wel uit het echte Paris (want voor de Amerikaan is Frankrijk Parijs). Zij is voor hem echter geen avontuurlijke 'fancy woman', maar een 'echte' moeder. Samen runnen ze het huishouden en hun reclameborden-bedrijf. Het ideaal van Walt lijkt verwezenlijkt, maar er is een stil verdriet: de ooievaar kwam niet. Hij droomde van een moeder-type als vrouw, maar koos een vrouw die geen moeder kon worden. Hij faalde daarmee net als zijn vader, zij het precies omgekeerd. Hunter kwam daarom als een geschenk uit de hemel. Deze 'oplossing' om tot een gelukkig gezinsleven te komen, werd door de terugkeer van Travis verstoord. Met het afscheid van Hunter valt er een gat, waardoor de afstand tussen man & vrouw ineens weer zichtbaar wordt. Typerend is het onbegrip tussen hem en Anne, wanneer zij hem verwijt zomaar zonder slag of stoot erin te berusten dat Hunter, die ze als hun eigen kind beschouwden, terug gaat naar zijn eigen vader en moeder. Walt begrijpt hier niets van: Hunter is toch niet zijn kind? Hij kan er toch geen rechten aan verbinden, omdat zij Hunter al die jaren 'opgevangen' hebben? Juist hierdoor wordt Anne echter aan het twifelen gezet: betekent het gemak waarmee Walt afstand doet van Hunter, dat hij niet van (het kind van) een ander kan houden? Heeft zij zich dan al



die jaren van hun huwelijk in hem vergist?

*de snelweg* Travis had zich in de keuze van een vrouw gericht op de andere zijde van het vrouwbeeld van zijn vader. Hij droomde niet van een gezin, maar woonde in een caravan langs de kant van de snelweg; altijd het oog gericht op de beweging, de verkeersstromen, en de mogelijkheid op weg te gaan. Jane was wat je nou noemt 'echt een fancy woman': altijd één en al levenslust, vrolijkheid en meegaandheid. Zo gek kon Travis het niet verzinnen, of zij vond het prachtig. Alles wat zij samen deden was één groot avontuur, van winkelen in de supermarkt tot vrijen op het strand. Ze maakten enkel plezier met elkaar en waren zielsgelukkig. Ze waren altijd bij elkaar, maar daar zat de keerzijde aan, dat hij haar niet alleen kon laten. Het idee dat zij inderdaad de 'fancy woman' was maakte hem gek. Als hij werkte dacht hij dat ze seks had met andere mannen. Hij begon haar te slaan en sloot haar op. Het ging weer een tijdje goed toen Jane hem vertelde, dat ze een kind van hem verwachtte. Nu werd in hem een ander verlangen wakker,

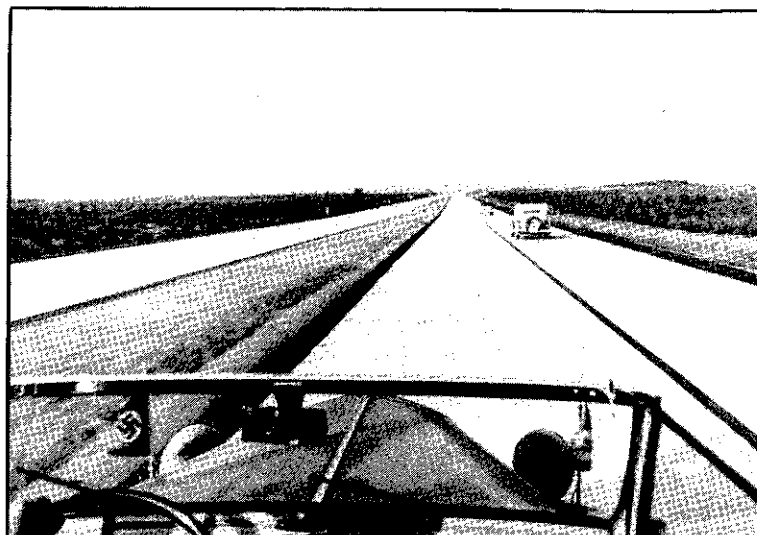


dat naar een gelukkig gezinsleven. Dan gebeurt er echter iets raars met Jane. Zij beschuldigt hem ervan haar moeder gemaakt te hebben, zodat ze aan huis gebonden is. Daarmee is een eind gekomen aan hun avontuurlijke liefde. Zij droomt 's nachts naakt de snelweg op te rennen, weg van huis. Maar telkens eindigt de droom ermee dat Travis haar betrapt en terugbrengt. En op een dag steekt zij ten slotte de caravan in brand en verdwijnt (nadat ze Hunter bij Walt & Anne heeft achtergelaten). Travis, die in de brandende caravan wakker schrikt, beseft dat dit allemaal zijn schuld is en rent weg van de plaats des onheils. Ook hij verdwijnt. Want hij is zo geobsedeerd van het idee dat het allemaal zijn schuld is, dat hij haar niet gaat zoeken. Bij hem en niemand anders ligt de oorzaak dat Jane niet meer van hem houdt. Hij gaat zijn geluk niet bij een andere vrouw zoeken, maar rent de woestijn in om tot zichzelf te komen. Daar hoopt hij zich te bevrijden van zijn kwaal: zijn blinde woede en haat jegens Jane, die zijn grote liefde is. Hij herleidt deze haat/liefde tot het imaginaire beeld dat zijn vader hem over de vrouw meegaf: de moeder die geen minnares, de minnares die geen moeder kan zijn.

*Paris, Texas* De woestijn is de plek die Travis het meest doet herinneren aan zijn moeder. Via een postorderbedrijf heeft hij een lapje grond in Paris, Texas gekocht. Als Walt hem gevonden heeft en ze samen op weg zijn, laat Travis hem de foto zien die hij bij de aankoop kreeg toegestuurd. "Wist je", vraagt Travis, "dat vader en moeder elkaar daar hebben leren kennen?" Walt weet zich daar niets van te herinneren. Travis mompelt dan voor zich uit, dat hij vermoedt dat hij op die plaats verwekt is. Daarmee vertelt hij Walt indirect over het doel van zijn lange verdwijning, de terugreis naar zijn geboortegrond. Maar zijn broer gaat daar niet verder op in en blijft vragen waar hij ge-

zeten heeft en wat hij gedaan heeft. Op een mysterieuze wijze maakt Travis zo duidelijk dat hij een herboren mens wil worden en hoopte dit symbolies te voltrekken in Paris, Texas. Met de terugkeer tot zijn moeder dacht hij zich te verlossen van de vaderlijke erfzonde die in de beelden van zijn fantasie waren opgesloten.

*moeder met kind* Nadat hij zijn zonden heeft opgebiecht aan zijn broer en zoon durft hij de belangrijkste stap aan: de bekentenis aan Jane. Om deze delicate kwestie met haar te bespreken kiest hij een masturbatieve setting. Als onopvallende klant gaat Travis een duister gebouw binnen waar peepshows bezocht kunnen worden. Daar verdient Jane haar geld met de rol van aantrekkelijke huisvrouw, bij wie mannen hun hart kunnen uitstorten omdat zij goed kan luisteren. De eerste keer dat Travis haar hier bezoekt wordt het niets. Travis kijkt naar haar door de one-way screen en ze praten wat met elkaar door de telefoon, waarmee de klant met het huiskamerdecor is verbonden. Al snel kan hij zijn emoties niet meer de baas en sluipt weg. Jane herkent hem pas wanneer hij bij zijn tweede bezoek een lange monoloog houdt, waarin hij hun hele levensverhaal de revu laat passeren als een sprookje dat eindigt in een nachtmerrie. Een hereniging is uitgesloten; het gaat alleen nog om hun zoon Hunter. Jane bekent al die jaren in elke mannenstem die van Travis herkent te hebben. Voor zijn persoon, zijn liefde is zij onverschillig geworden. Als aantrekkelijke vrouw bestaat ze enkel achter glas. Ze heeft haar sekse gereduceerd tot het beeld dat mannen van de vrouw wensen. Een deel van de inkomsten hieruit stortte ze tot dan toe op een rekening die ze speicaal voor Hunter had geopend. Als moeder heeft ze haar kind niet vergeten. Dit girale verkeer was hun enige band en bleek de sleutel tot hun hereniging te zijn. Travis kiest met zijn beslissing ervan door te gaan voor de toe-



komst van zijn zoon. Hij voorkomt dat de verhouding tussen zoon en moeder nog verder gedwarsboord wordt door de vader. Hij herstelt de Oedipale driehoek op moderne wijze als afwezige vader. Met deze beslissing toont Travis echt een 'bevrijde man' te zijn. Hij laat zich niet meer opdrijven door idealen en fantasieën. Als volleerd weggebruiker gaat hij op in de verkeersstromen (en maakt zo van zijn bevrijding een dagelijkse praktijk). Of hij naar zijn grondstuk in Paris, Texas gaat is nog maar de vraag. Dat doet er ook niet meer toe, want voor Travis was Paris, Texas de weg-zelf.

#### **een uitstapje naar Travis' schoenenfetisjisme**

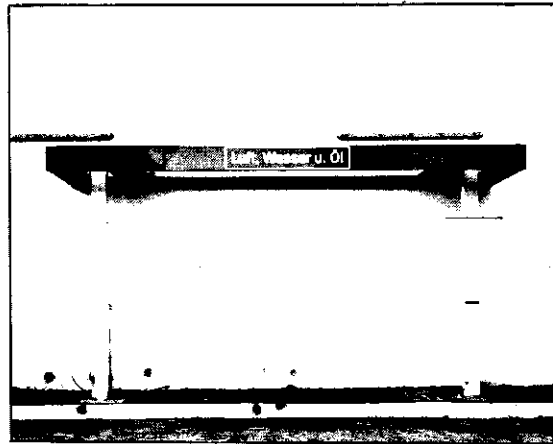
*back to the roots* Travis heeft een bijzondere verhouding tot schoenen. Dat krijg je natuurlijk ook wel, wanneer je vier jaar lopend onderweg geweest bent. Goede schoenen worden dan belangrijk. Maar de schoen heeft voor Travis ook een meer

symboliese kant. Het drukt zijn aardgebondenheid uit, zijn binding aan de grond. En meer toegepitst: zijn poging zijn oorsprong te ontdekken. Die vier jaar lang is hij namelijk op zoek geweest naar het plekje grond waar hij indertijd verwekt zou zijn.

Binnen de symboliese wereld van Oidipus heeft de schoen een bepaalde betekenis. Oidipus betekent letterlijk "zwalvoet" en zo zou Oidipus genoemd zijn, omdat hij opgezwollen voetjes zou hebben gehad toen hij aan de herder als pleegkind meegegeven werd. Nou was volgens Freud de schoen het symbolies substituut voor het 'vrouwelijk genitaal' en in een oidipale kontekst staat de schoen daarmee dus voor de moeder. 'Onbewust' drukt Travis' verhouding tot de schoen dan ook het verlangen naar hereniging met zijn moeder uit; een verlangen naar 'het vrouwelijke in zichzelf' dat hij kwijt is geraakt. Aan tafel bij Adriaan van Dis zei 'Travis' dat ook met zoveel woorden. Dat hij namelijk net als de Travis uit 'Paris, Texas' op zoek was naar de zachtere, emotionele kanten van zichzelf.

*shoeshine boy* De eerste keer dat er in de film nadrukkelijk op gewezen wordt dat er iets is met Travis en de schoen, is wanneer Walt hem nieuwe schoenen gaat aanmeten. De oude zijn tot op de draad versleten en zo is het geen gezicht, vindt Walt. Hij neemt Travis' maat op door diens oude schoenen tegen die van hem te leggen. Zo werkt Walt aan Travis' hergeboorte, maar als hij met de nieuwe schoenen terugkomt in het motel, dan blijkt Travis er tussen uitgepiept te zijn. Walt vindt Travis echter weer terug en na een hoop gedoe komen ze dan eindelijk aan in L.A., waar Walt en Anne wonen plus Hunter natuurlijk.

Als ze die avond gevierden aan tafel zitten zoemt de kamera nadrukkelijk in op de schoenen onder tafel. Twee paar Texaanse laarzen, een stel sport-



*drei dinge braucht der mensch*

schoenen dat aan Hunter behoort, en de naaldhakken van Anne. Via deze blik onder tafel op de tot rust gekomen schoenen worden de herstelde familieband en de verhoudingen daarbinnen getoond. Maar erg lekker zit het Travis nog niet.

De volgende ochtend vroeg namelijk heeft Travis alle schoenen uit het huis naar buiten geslept om ze een goede beurt te geven. Op zich levert dit al een eigenaardige scène op: een hele rij keurig gepoetste en op een rij gezette schoenen, die blinken in de zon. Maar het draait in deze scène vooral om de laarzen van Walt en de naaldhakken van Anne. Travis zou namelijk gaarne in Walt's schoenen willen staan en stelt dan ook voor om zijn eigen nieuwe laarzen te ruilen met die van Walt. Walt begrijpt het niet zo goed, maar wil Travis, die emotioneel nog uiterst labiel is, niet teleurstellen en stemt in met de ruil. Hij voegt er wel aan toe dat "ze op het vliegveld vlakbij best een goede schoenenpoetser kunnen gebruiken" maar hierop reageert Travis niet. — Vlak daarop volgt een dramatische scène die een eigenaardige spanning in zich heeft. Anne loopt over het terras van de keuken

naar Travis die nog steeds bezig is de schoenen op een muurtje te rangschikken. Anne gaat dan naast hem staan en maakt hem complimentjes over haar gepoetste rode naaldhakken. Dat is de eerste keer dat er sprake is van een zekere intieme verstandhouding tussen Travis en Anne. Deze verstandhouding roept direkt een zekere spanning op. Anne stelt geen vragen naar het hoe en waarom van Travis' schoenenpoetsen, maar bedankt hem op een wijze zoals je een kind een complimentje maakt wanneer het netjes op de po gepoet heeft.

De eigenaardige spanning van deze scène met de rode naaldhakken zit hem erin dat Travis en Anne een sterke emotionele band via de schoenen met elkaar hebben. Ze begrijpen elkaar en lachen elkaar toe. Anne ziet er met haar losjes om haar lichaam vallende zomerjurk en haar rode naaldhakken sexy uit en het is duidelijk dat Travis zeer onder de indruk van haar verschijning en bedankje is. Bij beiden roept de schoenen-affaire verlangens op, maar het is niet het verlangen van man & vrouw, maar die van moeder & zoon.

*nobody walks* Binnen het symboliese nivo van het Oidipus-gegeven correspondeert de spanning dan ook met een incestueus verlangen. Travis 'herkent' in Anne zijn verlegen moeder; Anne beantwoordt dit verlangen door Travis als een kind over zijn bol te aaien. — 's Avonds lost Anne deze spanning op door naar Travis te gaan, die in het nachtelijk duister in de tuin in het gras naar het nooit tot stilstand komende verkeer zit te kijken. Anne onthult in het nachtelijk duister aan Travis, dat ze weet waar Jane is. Jane, zo zegt Anne, heeft de eerste tijd dat Travis en zij uit elkaar gegaan waren, nog regelmatig gebeld om te vragen hoe of het met Hunter ging. Na verloop van tijd belde Jane niet meer. Wel stortte Jane op een vaste dag eens per maand een wisselend bedrag op de rekening van Hunter. En via die stortingen heeft An-

ne kunnen achterhalen waar Jane dat deed. — Kortom: middels de 'fancy' schoenen van Anne wordt hij op het spoor van Jane gebracht.

De schoenen staan in eerste instantie ook de hereniging tussen vader Travis en zoon Hunter in de weg. Travis stelt namelijk voor om Hunter een keer van school op te halen. Dan lopen ze samen naar huis, zo wil Travis. Maar Hunter ziet dat helemaal niet zitten: "Nobody walks!" reageert hij en als hij ziet dat zijn vader hem toch bij school opwacht, regelt hij gauw met een vriendje dat hij met diens moeder in de auto mee mag rijden. Later komt het dan wel goed, maar daarvoor moet Travis eerst een gedaanteverwisseling ondergaan door nieuwe kleren aan te doen, waardoor hij er naar zijn idee uitziet als een echte en een beetje sjieke vader. Daar kan Hunter de grap wel van inzien. En het komt helemaal goed tussen vader & zoon, wanneer Travis zich een (ouderwetse) auto heeft aangeschaft. Daarmee kunnen beiden op reis gaan.

## Paris, Texas als verkeersvertelling

—over het circulerende verlangen—

*de verkeerssymfonie* Dat Wim Wenders gefascieerd is door de auto en dat deze in veel van zijn films een hoofdrol speelt, is bekend. Ook in 'Paris, Texas' is het verkeersthema bewust en opzettelijk aanwezig (ook al is daarmee nog niets gezegd over Wenders' opvattingen over het verkeer en de auto). In Paris, Texas voert Wenders ons aan de hand van het verhaal over de problematische verhouding tussen een man, een vrouw en hun zoon-tje in in de wereld van het verkeer. De kracht, —

en het sukses? —, van de film is dat de meest traditionele verkeersvorm, namelijk die tussen man en vrouw, afgewisseld wordt met de meest alledaagse verkeersvorm, namelijk de auto's over de weg.

Naast deze twee neemt hij terloops nog een hele reeks andere verkeersvormen mee: het telefoniese-, het girale- en luchtverkeer, de meest primitieve vorm van verkeer (te voet), het treinverkeer en niet te vergeten het ruimteverkeer. Het verkeer komt

tamelijk absurde verkeerskombinaties in beeld brengt, stoort dat niet en ziet het er aannemelijk uit. Het hoogtepunt in de alomtegenwoordigheid van de verkeersvormen is ongetwijfeld de kleine villa van Walt & Anne in Los Angeles, die ze net gekocht hebben. Het kijkt uit over de in het dal beneden gelegen stad waar het verkeer voortraast over de tien banen brede autosnelweg en waar de vliegtuigen af en aan vliegen over de startbanen.

Deze vanzelfsprekende aanwezigheid van het verkeer maakt het je gemakkelijk in te stappen in de varia verkeersvormen, zonder dat het overstappen problemen met zich meebrengt. Meer nog door wat anders dan ook maakt deze gemakkelijke, niet-gezochte en vanzelfsprekende (onbewuste?) verweving van het verkeer tussen de geslachten en dat op de weg deze film voor ons tot een kunstwerk. Niet in de laatste plaats omdat het verkeer zo vanzelf spreekt, — in beeld en geluid —, dat woorden niet nodig zijn om de overheersende aanwezigheid ervan duidelijk te maken en over te brengen. Wenders heeft dan ook niet gekozen voor een verwoording van zoiets als een verkeerstheorie, maar heeft zich uitsluitend op de verbeelding ervan toegelegd. Zelfs de verkeersgeluiden spreken op een ongeunstelde wijze tot de verbeelding. Zou je alleen de geluidssporen laten horen, dan weet iedereen direct dat hier het verkeer aan het woord gelaten wordt. Zo zit er voortdurend een helikopter in 'Paris, Texas' die maar één keer in beeld komt en doet ook het klassieke geluid van een treinhoorn op een ietwat mysterieuze manier mee.

in zoveel vormen in beeld, dat je Paris, Texas een verkeersfilm moet noemen. Het verkeer is echter op zo'n vanzelfsprekende manier aanwezig, dat je zijn aanwezigheid ook als vanzelfsprekend accepteert. Zelfs wanneer hij duidelijk gekonstrueerde,

#### de taal van het verkeer

*het orakel* In Paris, Texas zit een scène, waarin een tamelijk wanhopig uitzierende man het autoverkeer toespreekt. We horen deze rare man al een



tijdje schreeuwend aan de gang, wanneer we met Travis een wandeling in de omgeving maken. Het is moeilijk te verstaan waarover het schreeuwen gaat; het lijkt nog het meest kwa zangerigheid en gedrevenheid op een in vervoering geraakte geestelijk leidsman die zijn kudde vermaant niet van het rechte pad af te wijken. Het geschreeuw wordt steeds luider en dan zien we de man: hij staat tegen het hekwerk van een viadukt boven een tien- of meerbaansnelweg gedrukt. Hij waarschuwt als een apokalypties orakel de onder hem door razende auto's, die bij mekaar een lawaai produceren dat de woorden van de profeet overstemt. Alhoewel zijn waarschuwingen dus zo goed als onverstaaenbaar zijn en zijn uitspraken verward en willekeurig lijken, wordt wel duidelijk dat het gaat over het definitieve karakter van het opgaan in de verkeersstromen, die richting noch doel kennen. De profetische figuur heeft het dan over "The Land of No Return" (in vroeger tijden was dat de naam voor het dodenrijk) en ondertussen wordt hij krachtig tegengesproken door de onder hem voortrazende voertuigen. Dat wil zeggen, voor zover de man op de brug de continue verkeersstromen als zijn publiek beschouwt, waar zijn waarschuwingen voor bedoeld zijn, dan heeft dat publiek hier geen boodschap aan, maar raast voort zonder wellicht ook maar de profetische gestalte gewaar te worden. De taal van het verkeer en die van de profeet verstaan elkaar niet, gaan elkaar voorbij in een voor buitenstaanders niet te determineren konglomeraat van suisende wind, het geluid van motoren op volle toeren, rollend rubber over beton en menselijke klanken.

*de poëzie,* Beeld en geluid staan echter over het algemeen in zo'n verhouding tot elkaar, dat we erop weg kunnen dromen. Een fraai voorbeeld hiervan zijn de ruitewissers in Travis' auto, die eigenlijk ons beeld en gehoor zouden moeten storen.

Wenders gebruikt de heen en weer over de ruit en het beeld bewegende ruitewissers dan evenwel als een soort metronoom: op de maat van de ruitewissers speelt op een aangename wijze de gitaar van Ry Cooder in. De zware, afwisselende kleuren van het regenachtig verkeerslandschap bij invallende schemering maken in combinatie met de melancholische muziek de autorit tot een betoverende ervaring.

Deze poëtische verhouding tussen geluid en beeld, die de fantasie prikkelt, is kenmerkend voor de manier waarop Wenders in Paris, Texas het verkeer presenteert. Enerzijds hebben de verkeersscènes de functie van een uitstel van het verloop van de handelingen binnen de oedipale driehoek van vader, moeder & zootje; aan de andere kant geeft de betoverende werking die van de verkeersscènes uitgaat de gelegenheid het menselijke, familiale drama op ons in te laten werken. Daarmee krijgt het verkeer een betekenis die ver uitstijgt boven de voor de hand liggende konstatering, dat het dient als een (typisch Amerikaans) dékor. Veel meer dan dat biedt het publiek in de bioskoopzaal de gelegenheid het algemeen menselijk drama tussen man en vrouw te betrekken op en in te voegen in de eigen emoties daaromtrent. — Zo worden de verkeerssituaties momenten in het verhaal waarop het onbewuste van het publiek op een vanzelfsprekende en aangename wijze geactiveerd wordt; het onbewuste krijgt in Paris, Texas ruim baan. In en met de verkeerssituaties gaat het cikuleren.

*het signaal* Het geluid in de film heeft maar één keer een nadrukkelijke signaalfunctie. Namelijk wanneer het geluid van een toeterende trein weerklinkt zonder dat deze in beeld komt. Aan de ene kant betekent dit dat er een kruispunt opdoemt; aan de andere kant dat het verkeer (in dit geval de trein) gehinderd wordt en dit geeft aan het signaal een onheilspellende lading. Dit 'signaal' keert een

paar maal terug en roept daarmee een zekere spanning op: "Waarom steeds die treintoeter?" Kenmerkend is dat deze verhouding tussen beelden en geluid ontladen en opgelost wordt in een vanzelfsprekende verkeerssituatie: een spoorwegovergang waar de auto van Travis en zijn broer Walt moet wachten tot de tein gepasseerd is. — Dit is de enige keer dat het geluid een signaalfunctie krijgt. Zelfs het hinderlijke geluid van de vliegende helikopter blijft op de achtergrond, waardoor het opgenomen wordt in het algemene verkeersgeruis en het zich niet als signaal aan ons opdringt. Kortom: als het verkeer aanwezig is, staan beeld en geluid in zo'n verhouding tot elkaar dat we kunnen wegdromen. Het geluid is hierbij de dominante betekenisgever, in die zin, dat het middels de verkeerssituaties het onbewuste ver-voert.

### Travis als aardbewoner

*"every highway is leading me back to you"*. Uit: Music Box

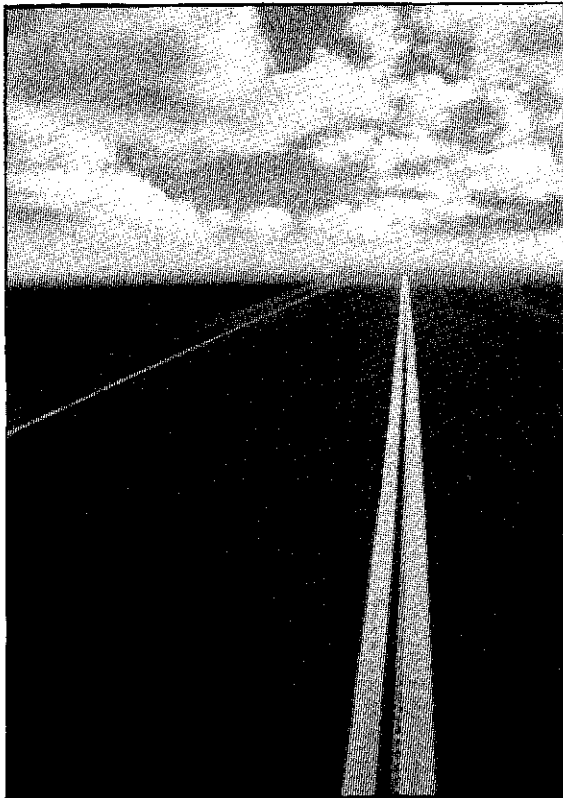
*fear of flying* Travis komt lopend de film in. Dan zoemt de kamera in op een roofvogel, die vanaf een rots zijn prooi in de woestijn zoekt. Travis staat een moment stil, alsof hij onraad bespeurt. Deze eerste beelden van de film symboliseren aan de hand van de roofvogel en de uitgeputte man de afstand tussen hemel en aarde. De nietige tweevooter Travis wordt door zijn broer weer op vier wielen gezet. De auto voert hem op bijna gewelddadige wijze terug naar zijn verwanten. Onderweg leert Travis met moeite weer spreken en eten, maar tijdens deze wedergeboorte weigert hij resoluut de grond te verlaten. Voor Walt is het volkomen vanzelfsprekend dat ze met het vliegtuig van Texas naar L.A. vliegen. Travis raakt echter in paniek als het vliegtuig waar ze in zitten gaat opstijgen. Hij dwingt het vliegtuig terug te taxiën

naar het platform alwaar ze ruziënd uitstappen. Teruggekomen bij het auto-verhuur-bedrijf schopt Travis dan de volgende scène. Met dezelfde auto waarmee Walt hem uit de woestijn heeft opgepikt wil Travis de reis voortzetten. De verhuurster sputtert tegen en Walt grijpt naar zijn hoofd. Tussen de honderden auto's vindt Travis zonder moeite die ene terug. Dat hij de band met de woestijn nog niet kan opgeven blijkt even later. Langzaam maar zeker herstelt Travis zijn gestoorde verhouding tot de auto. Eerst zit hij zwijgend op de achterbank, dan neemt hij plaats naast zijn broer en als deze moe geworden is van de lange reis, neemt Travis het stuur van hem over. Hij zegt dat zijn lijf nog wel zal weten hoe het rijden in zijn werk gaat. Inderdaad rijdt hij zonder brokken te maken over de snelweg en Walt valt in slaap. Als hij wakker wordt staat de auto verlaten in de woestijn, zonder Travis. Walt vraagt, als hij Travis gevonden heeft bovenop de motorkap van een sloopauto: "Waar zitten we in godsnaam?" En dan antwoordt Travis: "De afslag had geen naam". Travis heeft nu de auto gebruikt om naar het niemandsland terug te keren. Walt grijpt wederom naar zijn hoofd maar Travis stelt hem gerust door hem te verzekeren dat hij de snelweg nog wel weet terug te vinden. Hij neemt afscheid van de woestijn en heeft de terugreis aanvaard.

*freeway of love* Aangekomen in het huis van Walt & Anne groeit zijn belangstelling voor het verkeer. Als een bermtourist gaat Travis er eens goed voor zitten. Hij pakt een verrekijker en volgt de beweging. Wij krijgen te zien hoe hij een opstijgend vliegtuig bestudeert. De voormalige asceet toont geen afkeer van het moderne; integendeel spreekt hieruit het verlangen zijn terugreis voort te zetten en zelfs op te gaan in de verkeersstromen.

Deze fascinatie voor het verkeer kent Travis nog van vroeger. Maar door zijn problematische ver-

houding met Jane kon hij zich niet vrij bewegen. Hun woning hield het midden tussen een auto en een huis. De stacaravan niet ver van de snelweg staat voor zijn halfslachtige verhouding tot het maatschappelijk verkeer. De anonimiteit van de snelweg beangstigt en fascineert hem. Zolang hij met Jane samen is levert deze spanning geen problemen op, maar zodra hij op zijn werk zit denkt hij dat Jane van de gelegenheid misbruik maakt. Eenmaal teruggekeerd uit de woestijn besluit hij dat het voor zijn bevrijding noodzakelijk is zich als weggebruiker te emanciperen. Hij moet het afleren de snelweg te associëren met overspel.



*land of no return* Ook Jane heeft zich geëmancipeerd. Rende zij vroeger nog in haar angstdromen naakt over de snelweg om te eindigen in de woestijn waar Travis haar opwachtte, nu maakt zij probleemloos en onverschillig gebruik van het moderne verkeer. Ze heeft gekozen voor de stad van de toekomst: Houston, en rijdt daar iedere maand met haar auto naar de drive-in bank. Daar, op de kruising van auto- en geldverkeer, had de hereniging van het gezin plaats moeten vinden. Maar omdat vader en zoon in slaap zijn gevallen vanwege het lange wachten, ontglipt Jane en moet de achtervolging op de snelweg worden ingezet. Nog eenmaal toont het verkeer Travis zijn fatale gezicht: plotseling rijdt een identieke rode auto naast die van Jane en dreigt haar anoniem te maken. Travis houdt ze niet meer uit elkaar en moet afgaan op de aanwijzingen van Hunter. Opgelucht kunnen we even later ademen als in het sekshuis blijkt dat ze inderdaad de goede auto gevolgd hebben. In dit moderne Sodom en Gomorra erkent Travis tenslotte de onmogelijkheid de oude verhoudingen te herstellen. Hij neemt afscheid van Jane en bekent zich tot zijn oude liefde voor de snelweg.

#### Hunter als ruimte-kindje

*de plaats* Hunter is een jongetje dat in de afgedankte Volkswagen, die in de garage van zijn pleegouders staat, droomt dat hij een ruimtevoertuig bestuurt. Deze kever was al eerder in de film te zien op het super-8 avondje. Op de schoot van zijn vader stuurt Hunter daar de kever een eindje. Bij dit beeld draait Travis zich even om naar Hunter, die verveeld naar de vissen in het akwarium staart. "Jij wordt nog wel eens een goeie chauffeur", zegt Travis. Hunter heeft andere fantasieën. Hij speelt op zijn bed, dat een "Star Wars" overtrek heeft en een "Return of the Yedi"



kussen, met ruimtepoppetjes. Houston associeert Hunter onmiddellijk met het Space center. Het autoverkeer is voor hem een vanzelfsprekendheid, een basis-gegeven waarvan hij de regels via een verkeersspel leert, dat achteloos op tafel in de huiskamer staat. Travis daarentegen gedraagt zich ten aanzien van het moderne zeer onaangepast om niet te zeggen: achterlijk. Wat voor Hunter tot de vanzelfsprekende en alledaagse gegevens behoort, zoals auto's, vliegtuigen, televisie, is voor Travis daarentegen allemaal uiterst moeilijk. Misschien hebben vader en zoon één houding gemeenschappelijk als het om de moderne media gaat. Namelijk die van onverschilligheid. Maar waar Hunter onverschillig is, omdat deze media er nu eenmaal bijhoren en zijn eigenlijke interesse uitgaat naar het medium van de toekomst: de ruimte, daar gaat het Travis vanwege de moderne media allemaal veels te snel. Travis is niet zo zeer geïnteresseerd in

het medium van de toekomst maar in dat van het verleden: de lijnen van het geslacht. Tegenover de (geboorte)grond van de vader staat de ruimte als oriëntatiepunt voor de zoon.

*de ruimte* Hunter is een ruimte-kindje en wil astronaut worden. Gezeten op de open achterbak van Travis' Ford vertelt Hunter zijn vader middels een gefantaseerde satelliet-verbinding (walki-talki) een al even fantasties verhaal. Vader en zoon zijn dan op weg naar Jane, op weg naar Houston dus. "In den beginne", zegt Hunter, "was de materie zo groot als een heel klein vlekje en dat ontplofte. De brokstukken maakten de ruimte. Die was er eerst niet, want toen was er niks anders dan dat ene, kleine vlekje. Eerst was er dus niets, en toen was er de ruimte. De aarde was een klont die van binnen vuur en buiten water was. De vulkanen onder het water spuwden lava naar buiten en dat stol-



de omdat de zon er op brandde. Zo ontstond het land en ontstonden de oceanen. In de oceanen ontstonden de eerste dieren.”

*de tijd* Hoe uit deze eerste zeedieren uiteindelijk de mens ontstaan is, vertelt Hunter niet. Hij is niet zo geïnteresseerd in de aarde. Daarentegen probeert hij de aarde te denken vanuit het ruimtestandpunt. “In de ruimte”, zo vervolgt Hunter zijn verhaal, “wordt de tijd gemeten in lichtsnelheid. Over de afstand Californië-Texas doe je dan drie seconden. Afstanden doen er dan niet meer toe. Tijd ook niet. Alles wordt relatief. Als je een baby zou neerleggen”, zegt Hunter door de walkitalki tegen zijn vader die achter het stuur zit, “een baby zou neerleggen in een kale vlakte en de vader zou met lichtsnelheid op reis gaan en hij zou terugkomen, dan was de baby een oude man geworden terwijl de vader nog geen uur weg geweest was.”

Wanneer Hunter zijn verhaal verteld heeft, stopt Travis bij een nogal eigenaardig gesitueerd wegrestaurant. Reusachtige dinosaurussen verheffen zich tegen de hemel die door de ondergaande zon in een rode gloed is gezet. Hier krijgt Hunter van zijn vader de opdracht om naar ‘huis’ te bellen. Walt en Anne zullen zich zo langzamerhand wel afvragen waar ze zolang blijven en Hunter moet zeggen dat ze op weg zijn naar Houston en dat ze vanavond en ook de komende dagen niet terug zullen zijn, maar dat alles goed gaat enzo. Waar ze zijn, vraagt Anne in paniek. “O”, antwoordt Hunter, “bij een tankstation van Texaco.” De dinosaurussen komen niet ter sprake, niet in het telefoongesprek met ‘thuis’ maar ook niet tussen Hunter en Travis. Deze verwijzing op de achtergrond naar de pre-historie valt samen met het afscheid van ‘thuis’. Nu begint de reis naar de toekomst voor beiden pas goed.

*de relativiteit* De overdracht van beelden tussen vader en zoon sluit niet op elkaar aan. In Hunters

versie van de afwezigheid van de vader vindt een verwisseling binnen de generatie plaats: vader wordt zoon, zoon wordt vader. De lijnen van het geslacht worden kortgesloten doordat tijd & ruimte relatief zijn. Voor de overdracht van de beelden is geen levensreis meer nodig. Daarmee is het motief van Oidipus’ jarenlange omzwervingen weggeval- len, want de overlevering is in de fantasie verlost van het probleem van de tijd. Het verschil van twintig jaren tussen vader en zoon is ineengeschrompeld. In de fantasie van de ruimtereis is (het raadsel van) Oidipus aan zijn einde gekomen. Dit is een oplossing, die in de Oidipus-mythe niet voor mogelijk gehouden werd. Tot dan toe was deze dood niet voorzien; binnen de Oidipale vertelling kon de opheffing van tijd & ruimte enkel gedacht worden als de ekstatische ervaring van het orgasme. De ruimtiefantasie maakt van het leven één grote ekstatische ervaring, die tijd noch plaats kent.

In Travis’ versie draait het daarentegen om de emotionele binding aan één vaste geografische plek: zijn geboortegrond in Paris, Texas. Travis probeert duidelijk te maken dat het biologische ritme van verwekking, geboorte en dood een vast gegeven is. Deze kennis is wat hij zijn zoon wil meegeven en die hij overdroeg in de verhalen over zijn ouders zoals in de scène met het foto-album. Ook bestaat er voor Travis een duidelijke opeenvolging van dag en nacht. Net als in de woestijn, waarin de zon ’s ochtends opgaat en ’s avonds ondergaat. Om tot inkeer te kunnen komen zoekt hij de nacht op. Na het drama met de stacaravan liep hij door van zonsondergang tot zonsopgang, totdat hij in de woestijn zijn bestemming bereikte. De nacht is voor hem het territorium van de droombeelden, de dag dat van de harde realiteit. Alleen in het donker kan hij bekentenissen doen, dan doemen de beelden uit het verleden op. Doordat Travis vier jaar zo met zichzelf is bezig geweest, heeft hij in deze zo belangrijke fase van de opvoeding de boot

gemist. Ook tijdens de reis terug naar de moeder blijft daardoor de afstand tussen beiden groot.

### de oïdipale binding van de verkeersstromen

*het moderne gezin* Het scenario heeft een klassieke finale waarbij de ontknoping in de laatste regels plaatsvindt. Voor elk van de hoofdfiguren van dit moderne drama loopt het anders af. De werkende vrouw hervindt haar moederlijke verlangens, de man die altijd onderweg is, gaat verder op zoek naar zijn identiteit als minnaar van het verkeer, en de zoon dient zijn fanatiek over de ruimte op te geven. Zo worden uiteindelijk alle verlangens oïdipaal gebonden. Alle maatschappelijke verkeersstromen worden gezien als banen waarin de oïdipale verlangens circuleren. Zo wordt voor Travis de auto voertuig van zijn verlangen om naar z'n enige (oorsprong) terug te keren. Door zijn ontroerende hereniging met zijn moeder kunnen we Hunters verlangen naar de grote onbekende ruimte teruglezen als een droom over de ideale vrouw, die oorsprong en einddoel, moeder en minnares tegelijk is. Het meningsverschil tussen vader & zoon over de betekenis van ruimte en tijd voor het geslacht wordt oïdipaal gesmoord. Hunters andere associatie bij Houston wordt terzijde geschoven. Hij moet zich richten op de coördinaten Paris, Texas op de atlas. Zo zet het familiedrama zich voort en is het vaderschap van Travis toch nog geslaagd. Zij het in een nieuw jasje. Deze moraal geeft aan de film Paris, Texas, gezien vanuit de moderne verkeersstromen die geen refententies kennen, een antiekwariese waarde: een souvenir dat de herinnering moet vasthouden door middel van mooie plaatjes.

*het moderne verkeer* Als verfilming van een psycho-drama alléén zou Paris, Texas nooit zijn aangeslagen. Het zou dan niet gekwalificeerd zijn

als een Wenders-film, maar eerder als een Bergman-imitatie passend in de Europese traditie. Amerika betekent voor Wenders een extra dimensie. Alleen daar kon hij Travis' psychologische ontwikkeling verbeelden als een lange, verre reis. Dit bood hem tegelijkertijd de mogelijkheid ook een ander verlangen aan te spreken: de fascinatie voor het referentieloze bewegen. Wenders is wereldberoemd geworden door zijn kunst het verkeer in samspel van beelden, kleuren, beweging en geluid te verfilmen. Op een vanzelfsprekende manier verlecht hij het verkeer in het verhaal. Het verkeer is geen thema maar tegelijkertijd meer dan een decor. In Paris, Texas is het mooiste voorbeeld hiervan het ontbijt dat Travis en Hunter gebruiken op de achterbak van de Ford op de ochtend van hun vertrek naar Houston. Ze controleren nog even of ze alles meegenomen hebben wat ze op deze reis nodig hebben. Travis heeft de auto geparkeerd op de vluchtstrook temidden van een wirwar aan betonnen zuilen en fly-overs en viadukten. Dit symboliseert het begin van hun avontuurlijke zoektocht naar Jane. Het reisverlangen wordt geprikkeld.

Doordat Wenders aan al deze verkeersstromen en -landschappen een oïdipale inkleuring geeft, legt hij deze een bepaalde betekenis op. Dit maakt het verhaal van Paris, Texas afgezaagd en slaapverwekkend. Alhoewel driekwart van de film zich in het verkeer afspeelt, eindigt het met de ouderwetse boodschap dat Oïdipus leeft en onsterfelijk is, ook al woont hij dan volgens Wenders in de negorij Paris ergens in de woestijn van Texas.

### de dood van Oïdipus

*vader & zoon* Aan het eind van de 4de eeuw v. Chr. schreef de toen negentigjarige Griekse dichter Sophocles zijn laatste grote werk. De première van het stuk maakte Sophocles niet meer mee. De-

ze vond pas enkele jaren na zijn dood plaats tijdens het jaarlijkse festival van Athene, waar het veel succes oogstte. Nog voor voltooiing van het stuk had Sophocles echter al een kleine voorvertoning gehouden. Dit als reactie op de pogingen van één van zijn zonen om hem seniel te laten verklaren. Het theater waar de try-out plaatsvond was dan ook de Atheense rechtzaal. Want wanneer je in die tijd iemand voor gek wilde verklaren, dan kon dat alleen maar als de rechtbank had vastgesteld, dat zo iemand inderdaad geestelijk niet meer opgewassen bleek te zijn tegen de verantwoordelijke taak leiding te geven aan zijn huishouden. En zo lang de vader leefde en bij zijn volle verstand was, bleven zijn zonen volledig aan hem ondergeschikt. Pas met de dood van de vader gingen vermogen en bezittingen van de familie over in handen van de zoon(s).

Nu wilde het geval dat Sophocles niet alleen krankzinnig oud geworden was, maar bovendien een zeer geliefd schrijver met een enorme staat van dienst. Er viel dus wel wat voor te zeggen, dat het zo langzamerhand wel eens tijd werd dat de zonen de zaak overnamen; maar aan de andere kant zaten de rechters wel in een lastig parket. Een zo vermaard en geliefd kunstenaar aan het eind van zijn leven seniel verklaren... Tijdens de inleidende formaliteiten van de rechtzitting liet Sophocles duidelijke blijken de hele vertoning eigenlijk maar zonde van de tijd te vinden. Hij wist wel wat beters te doen, maar uit achting voor de rechters was hij natuurlijk verschenen. Sophocles verontschuldigde zich dan ook voor zijn enigszins ongeduldige gedrag, maar dat kwam doordat hij druk bezig was met de laatste loodjes van een nieuwe tragedie. Juist deze ochtend nog, zo verzekerde Sophocles de rechtbank, had hij de definitieve versie van een bepaald fragment afgemaakt. Eigenlijk was hij hier meer nog mee bezig dan met de zitting. Maar als de rechters zo genadig wilden zijn er hun krities

oordeel over te vellen, dan wilde hij hen graag het bewuste fragment voordragen. Hij zou hun oordeel ten eerste op prijs stellen en er ongetwijfeld zijn voordeel mee kunnen doen. — In het kort vertelde Sophocles met wat voor stuk hij bezig was. Het heette in elk geval ‘Oidipus te Kolonus’ en beschreef de laatste uren uit het leven van Oidipus.

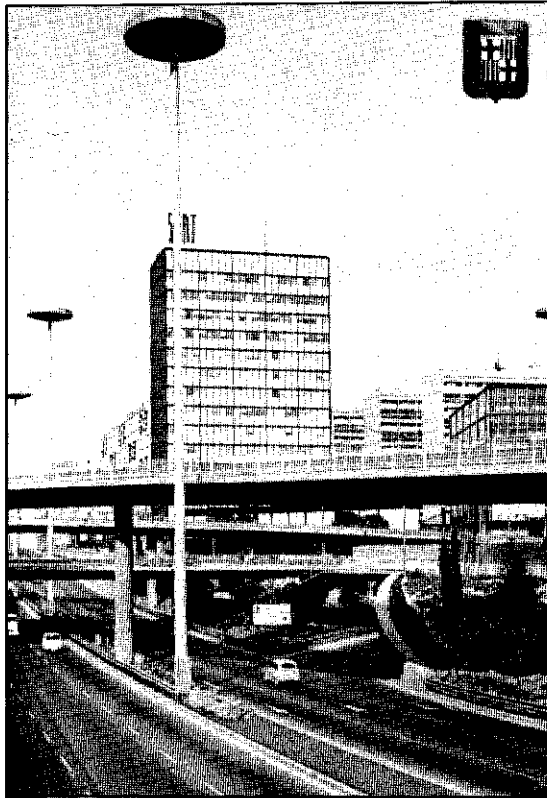
*Sophocles vertelt...* Het stuk waar ik nu aan werk begint vele jaren na mijn vorige tragedie over ‘Koning Oidipus’. Nadat de misdaden van Oidipus uitgekomen waren, werd hij niet zoals hij zelf wilde, gedood, maar door nota bene zijn eigen zonen uit de stad verbannen. Zijn dochter Antigone bleef hem evenwel al die jaren trouw en leidde hem op zijn weg door den vreemde. Na vele jaren van omzwervingen, waarin vader en dochter als bedelaars gehoond en gesmaad werden, hielden ze net als al die lange jaren daarvóór rust op het heetst van de dag. Op dit punt begint het stuk waar ik mee bezig ben.

Antigone leidt haar blinde, oude vader naar een schaduwrijke plek en zoekt een steen uit waarop hij kan zitten. Hun rust wordt echter snel verstoord door een man die zegt dat ze daar onmiddellijk vanonder die bomen vandaan moeten. Ze zitten namelijk in een gewijd bosje en dat mag op geen enkele voorwaarde zomaar betreden worden. Het zou hun dood kunnen betekenen, want de godinnen van de wraak wonen er en wilde wijven, die tot alles in staat zijn. Oidipus neemt het woord, maar in plaats dat hij Antigone verzoekt hem voor te gaan, zegt hij tegen de man dat het de wil van de goden is, dat hij hier terecht is gekomen: ‘‘Ik zou je willen vragen, of je je koning bij me wilt laten komen. Zeg hem, dat ik hem iets belangrijks heb te zeggen, waar hij en jullie stad veel profijt van zullen hebben.’’

De man antwoordt dat hij eerst met het college van wijze mannen wil overleggen alvorens naar de

koning te gaan. En terwijl de man weg gaat, legt Oidipus Antigone uit, waarom hij zich nu eens niet heeft weg laten jagen, maar is blijven zitten. "Bij mijn verbanning indertijd uit Thebe werd mij in een visioen niet alleen voorzeggd wat jou en mij de afgelopen jaren is overkomen, maar bovendien welke tekens ik zou krijgen wanneer er aan mijn lijden een eind zou komen. Het heilige bosje van de Wraakgodinnen, de steen waar je me op liet uitrusten: dit kan maar één betekenis hebben..."

Antigone raakt door al dat gedoe en de rare woorden van haar vader enigszins overstuur en als



ze in de verte het complete gezelschap van wijze, oude mannen ziet naderen onderbreekt ze haar vader: "Stil nou, daar komen ze weer aan. Laten we ons verstoppen en eerst afwachten wat ze van plan zijn." Als de club van wijze mannen bij het bosje aangekomen is en ze niemand zien, willen ze beledigd rechtsomkeert maken. Dan staat Oidipus echter op. Ze slaken kreten van afschuw bij het zien van die in lompen geklede man met zijn wilde haren en dat afzichtelijke gelaat met die zwarte holle oogkassen. En dan die stem! Afgrijselijk! Een wandelend lijk dat... práát. Ze peinzen er echter niet over om op die manier te praten en eisen dat Oidipus en Antigone het enge bosje verlaten. Op hun aanwijzingen loodst Antigone haar vader uit het struikgewas en als de afstand tussen hen en het college wijze mannen zo is dat er normaal gepraat kan worden, vragen ze Oidipus naar zijn naam. Als hij die bekend maakt, schrikken de wijze mannen zo mogelijk nog heftiger dan bij het zien van zijn verschijning. Ze draaien er vervolgens niet langer om heen en verzoeken hem beleefd doch dringend uit hun land te vertrekken.

"En hier aangekomen", zegt Sophocles tegen de rechters, "wil ik u het fragment voorlezen, waarover ik u verteld heb."

... citeert uit eigen werk... Tot nu toe had Sophocles uit het blote hoofd verteld. Nu ontrolt hij het stuk perkament dat hij tijdens zijn inleiding onder zijn arm had geklemd, schraapt even zijn keel en begint voor te dragen.

OIDIPUS *Zijn het alleen mijn naam en faam die u tot uw besluit deed komen? Uw stad Athene heeft de reputatie godvrezend te zijn en aan berooide vluchtelingen gastvrijheid te verlenen. Wat baat mij deze naam en faam? U hebt mij uit mijn rust gestoord en wilt mij weggagen en dat alleen omdat u zo schrok van mijn naam. Uw reactie kan ik alleen maar om mijn naam verklaren. Niet eens om hoe ik eruit zie of*

*om wat ik gedaan heb. Dingen overigens die ik meer geleden dan gedaan heb. Ik deed slechts wat ik moest doen, zonder kwade opzet en zonder zelfs dat ik weten kon wat ik deed. Maar mijn zonen, die mij uit Thebe verjoegen, die hadden beter moeten weten. Ik smeek u daarom bij het bijzijn van de wraakgodinnen mij, die u als vrienden om hulp vraagt niet als een goddeloze uit uw midden weg te jagen, maar mij, nu u mij eenmaal hebt laten opstaan ook verder te helpen en de goden niet te verzoeken. Want bedenkt wel, dat de goden zeer wel weten of men goed dan wel slecht handelt en dat nog nooit een goddeloos mens zich aan de blik der goden heeft kunnen onttrekken. Daarom smeek ik u nogmaals niet Athenes naam te bezoedelen door mij weg te jagen, maar, zo smeek ik u, mij te beschermen en te helpen ook al zie ik er nog zo afstotelijk uit. Ik kom hier als een godvrezend man die zegen aan uw stad brengt. Als straks uw koning komt, van wie ik niet eens de naam ken, dan zult u de reden van mijn komst vernemen en begrijpen dat ik uw bevel om weg te gaan heb weerstaan. Maar laat mij tot dan met rust en vergrijpt u niet aan mij.*

WIJZE MANNEN *Wel, de woorden die u, grijsaard, ons ter overweging geeft, stemmen ons tot nadenken en niet tot zo'n overhaaste reactie. Daar hebt u gelijk in. We zullen met u de komst van de koning afwachten en ons schikken naar zijn beslissing.*

*...en maakt zijn verhaal af.* “Oordeelt u zelf”, zei Sophocles, terwijl hij het perkament weer dicht rolde, tegen de rechters. “Maar staat u mij toe in een paar zinnen het verdere verloop van ‘Oidipus te Kolonus’ samen te vatten.” Natuurlijk stonden de rechters de hoogbejaarde dichter toe zijn verhaal af te maken.

Afijn, de koning verleent Oidipus zonder te aarzelen alle gastvrijheid en de plichten die daaruit voortvloeien neemt de koning zonder meer op zich. Dat de gevolgen van deze verplichting die de koning op zich geladen heeft, niet gering waren en

zelfs tot een crisis in de verhouding tussen Athene en Thebe leidden, kon de koning toen natuurlijk niet weten. Maar toen hij diezelfde dag nog gekonfronteerd werd met de twee zonen van Oidipus, die hun vader wederrechtelijk naar Thebe terug wilden brengen, koos de koning zonder ook maar één moment te twifelen partij voor Oidipus aan wie hij immers gastvrijheid verleend had. Beide zonen van Oidipus betwistten elkaar de heerschappij over Thebe en een orakel had gezegd, dat de zoon die erin slagen zou zijn vader naar Thebe terug te halen, dat die koning over de stad werd. Dus reisden beiden af naar Athene. Eén van hen ontvoert Antigone en dreigt haar te zullen doden als Oidipus blijft weigeren met hem mee naar Thebe te gaan. Oidipus vervloekt hem en zegt tegen de koning die aan is komen snellen, dat hij hoopt dood te zijn als zijn zonen elkaar bevechten om de heerschappij over Thebe: “Dan zal mijn ijskoud lichaam in zijn slaap verzonken van hun warme bloed drinken, zo God God is en zijn orakel de waarheid spreekt!”

Als de koning van Athene Antigone bevrijd heeft uit de handen van de door en door slechte zoon van Oidipus, vertelt Oidipus hem van de tekens die hij deze dag gehad heeft en dat het tijdstip gekomen is om op pad te gaan. Zo gaan Oidipus en Antigone, de koning en een heel gevolg door een dicht bos op weg naar het einde. Na een tijdje stopt Oidipus en vraagt Antigone of zij hem volgens de gebruiken van het begrafenis-ritueel wil wassen en hem zijn doodskleed om wil leggen. Nadat zij dit gedaan heeft, weerklinkt er vanuit de aarde plotseling een zwaar gerommel als van een aardbeving. Antigone verstijft van schrik, besefvend, dat dit het laatste teken is en werpt zich aan de voeten van haar vader, slaat zich op de borsten en huult uitzinnig van verdriet om haar dode vader. Oidipus zegt dat ze niet al te bedroefd moet zijn, want met zijn dood zal ook haar lijden over

zijn. Maar dan klinkt weer volkomen onverwacht een harde stem, waardoor iedereen als vanzelf doodstil wordt. ‘‘Hé Oidipus’’, zegt de stem, ‘‘waar blijf je? Kom op, we kunnen niet langer wachten man, we moeten verder gaan!’’

Vlug laat Oidipus in het bijzijn van Antigone de koning beloven dat hij haar beschermen en trouw blijven zal en voor haar in de bres zal springen als ware hij haar broer. En dan zegt Oidipus dat hij en de koning verder alleen zullen moeten.

Een van de mensen uit het gezelschap dat de koning begeleidde, vertelde later dat het al die tijd geleken had alsof Oidipus zijn ogen weer terughad. Hij liep voorop, wees de weg en hoefde niet geleid noch ondersteund te worden. ‘‘En toen we afscheid genomen hadden’’, zo vertelde de ooggetuige, ‘‘en we op de terugweg op een punt kwamen waar we de omgeving helemaal konden overzien, zagen we alleen de koning nog, maar Oidipus was nergens meer te bekennen. De koning hield zijn beide handen voor zijn ogen alsof hij in een fel licht keek. Maar misschien was het niet zozeer uit bescherming maar uit angst dat de koning zijn handen voor zijn ogen had geslagen, omdat er voor hem iets gebeurde waar hij niet naar dorst te kijken. En even later zagen we dat de koning knielde en heel vaag hoorden we hem hemel en aarde aanroepen. Maar waar Oidipus was, dat konden we niet zien. Hoe hij aan zijn eind gekomen is weten we niet. Er was, dat is wel zeker, geen vuur. Ook was er niet zoiets als een windvlaag. Hij was gewoon nergens meer te bekennen: weg, verdwenen! Een vreemde

en wonderlijke geschiedenis, maar kort gezegd komt het erop neer: Oidipus is dood.’’

Even bleef het stil in de rechtzaal. De rechters waren onder de indruk en een beetje opgelucht ook, omdat die ouwe slimme vos het voor elkaar had gespeeld dat een seniel-verklaring erop neer zou komen dat aan de lofrede van Sophocles op de godvrezendheid, rechtvaardigheid en gastvrijheid van Athene geen andere waarde gehecht kon worden dan aan de geestelijke vermogens van een seniele, oude man. Eén rechter was echter te nieuwsgierig om niet te vragen wat Sophocles bedoelde, toen hij zei dat Oidipus de koning iets heel belangrijks had mede te delen en dat Athene daar veel profijt van zou hebben.

‘‘Dat klopt’’, zei Sophocles. ‘‘In het stuk vraagt de koning dit ergens aan het einde ook uitdrukkelijk aan Oidipus. Oidipus zegt dan tegen de koning dat dit een geheim moet blijven, dat niemand anders dan de koning-zèlve weten mag. Alleen op diens sterfbed mag hij het doorvertellen aan zijn oudste zoon en die mag het alleen weer doorvertellen aan zijn eigen oudste zoon, zodat het in alle eeuwigheid van vader op zoon een geheim zal blijven. ‘Zo meteen’, zegt Oidipus dan tegen de koning, ‘zal ik u zèlf naar de plaats brengen waar ik sterven zal. En ook deze plek moet u geheim houden. Niemand behalve U zal weten waar mijn graf is en door dit taboe te respecteren zal u een macht krijgen die groter is dan die van uw eigen leger en van alle legers bij mekaar’. Zo zit dat dus’’, besloot Sophocles zijn verhaal.

# *THE DAY AFTER*





# De dagen voor en na The Day After

wat er voor een televisie-avondje  
allemaal komt kijken

*“De aperitief of borrel wordt gebruikt in afwachting van de daarop volgende maaltijd. Wat bij de dranken wordt gepresenteerd mag de eetlust niet wegnemen en blijft daarom beperkt tot enkele zoutjes b.v. zoute koekjes, gebakken amandelen, blokjes kaas, een enkele snack of dip: b.v. blokjes komkommer in tomatenketchup (en iets mayonaise)”*

— Uit: Het Haagse Kookboek.

een beroeps bekijkt de film

*‘In sommige hapjes kan een cocktailprikker gestoken worden’*

Een geestelijk verzorger in dienst bij het leger vertelde dat hij zo'n malle ervaring gehad had. Hij en zijn vrouw waren samen naar Amsterdam gereden. Zij zou op bezoek gaan bij een vriendin die ze al lang niet gezien had. En hij wilde wel weer eens wat rondsnuffelen in een paar goeie boekhandels. Daarna zou hij lekker in z'n ecntje een hapje eten en voor 's avonds leek het hem een aardig idee om THE DAY AFTER te bekijken.

Om een uur of zes ging het plotseling ijzelen. Toen hij het Franse restaurantje verliet, waar hij “prima maar wel een beetje aan de dure kant” gegeten had, lag er een behoorlijk laagje ijs op de weg en het trottoir. Het verkeer was lamgelegd, trams reden niet en de voetgangers gleden schuifelend voort. Van het Leidseplein liep hij door de Leidsestraat richting Rembrandtsplein. Daar draaide de film. Hij vroeg zich af of het er druk zou zijn met die ijzel en gladheid.

Bij aanvang van de film bleek dat hij één van de weinigen, zo niet de enige geweest was, die de gladheid getrotseerd had. Want hoe hij ook de duistere zaal in tuurde, — hij was iets te laat gekomen en het voorprogramma was al aan de gang —, hij zag of hoorde niemand. Zo'n lege zaal, dat was bizar, een beetje spookachtig ook. “Dat een beetje ijzel zo veel teweeg kan brengen”, dacht hij, “dat had ik niet gedacht”.

Toen de Bom op het doek viel keek hij weer eens om zich heen en in het zwakke licht van de atoomflitsen ontwaarde hij enkel lege rijen stoelen. De zaal was leeg? Maar hoe zat dat ook al weer? Waren ze allemaal dood, door de straling “opgelost” en was hij de enige overlevende? — De ontploffing, die een opwarmertje had moeten zijn voor een goed gesprek met de jongens op de kazerne, deed hem huiveren en rillen en even wist hij niet meer of het werkelijkheid of fictie was: de ijzel buiten, de nucleaire winter binnen en hij daar hele-

maal in zijn uppie. 'Het onvoorstelbare' had niet beter geëncèneerd kunnen zijn, maar mal was het wel. — Buiten gekomen reden de auto's weer. Het was nu een graad of vier, vijf boven nul. Hij hield een taxi aan en reed naar het adres waar zijn vrouw was. Gelukkig dat het niet meer glad was.

### geen goeie film?

*"In verband met het gebruik moeten snacks goed hanteerbaar zijn"*

Eén van de kortste beoordelingen van *The Day After* kwamen we ruim een jaar na de Nederlandse première in *Bluf!* tegen. Naar aanleiding van het uitbrengen van een video voor vredesactivisten schreef de recensent in *Bluf!* nr. 155: "Duizend bommen en granaten' (de titel van de video, bj/g) begint met de vuurzeeën die voor de 'Day After' werden georganiseerd, de film die de Amerikanen ervan moest doordringen hoe verschrikkelijk een kernoorlog zou wezen. Maar de video is beter. Met angst voor een kernoorlog kun je nog alle kanten op; de video laat ook het verzet tegen de bewapening zien en tegen alle uitingen van het militarisme die daarmee samenhangen"

Wat van de film overbleef is een fragment van nog geen vier minuten. Dit is het fragment dat over het algemeen het tweede deel van de film genoemd wordt en ongeveer midden in het verhaal zit. Hierin worden de bommen tot ontploffing gebracht en wordt de vernietigende werking daarvan in de directe omgeving getoond. Dit fragment wordt door de recensent getypeerd als de vuurzeeën die de angst moeten aanwakkeren. De kritiek is dat deze angst door *The Day After* wel wordt opgeroepen en verbeeld, maar niet gekoppeld wordt aan een verzetshouding. Daardoor kan deze angst op allerlei manieren en in allerlei rich-

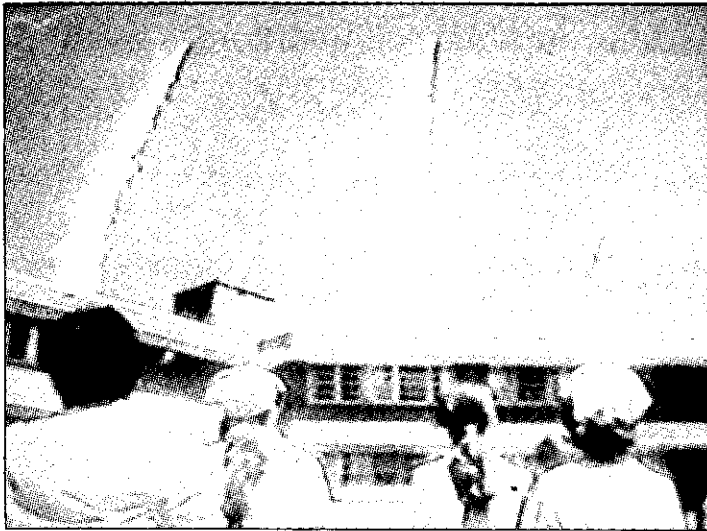
tingen gebonden worden, zowel door de pro's als de kontra's van de kernwapenwedloop & het militarisme. Vandaar dat de beoordeling van de film negatief uitvalt; in aanzet was het wellicht een goeie poging, maar precies op het punt waarop de film had moeten scoren, liet ze verstek gaan.

Dat dit type beoordeling is blijven hangen, volgt min of meer logies uit de discussies die naar aanleiding van de vertoning van de film op de Amerikaanse televisie en in de Westeuropese bioskopen gevoerd werden. De film die over de gevolgen van een kernoorlog ging, maakte slechts een discussie los over de gevolgen die de film-zélf zou kunnen hebben. Zou de film nu wel of toch niet goed zijn voor een publieke mentaliteitsverandering in de richting van de vredesbeweging en de antimilitaristische beweging? Welke politieke verschuivingen zou de film teweeg kunnen brengen?

In Nederland bracht de film in militaire kringen enige verwarring teweeg; in antimilitaristische kringen daarentegen afwijzende reacties alhoewel de film in de eigen video tòch gebruikt werd (zij het ook gereduceerd tot dat ene fragment). In Amerika werd de vraag of het een goeie danwel slechte film was, in heel andere termen gesteld. Daar liep de uitzending op de televisie uit op een "nationale gebeurtenis": zeventig miljoen Amerikanen (latere bronnen zeiden honderdmiljoen) waren geboeid geraakt. Een feit waar politici en vredesbewegers niet omheen konden. Goed of slecht, ze werden een onderdeel van de show.

### de film in Amerika

*"Ofschoon de oorlogstijd zeer sterk zijn invloed doet gelden op de keuze en de bereiding van de levensmiddelen, menen wij toch het kookboek in hoofdzaak zo te moeten laten, als voor normale tijden wenselijk is. — Den Haag, november 1940"*



Op de avond van 20 november 1983 vond in Amerika een bijzondere televisie-uitzending plaats. De speelfilm *The Day After* kon van coast tot coast bekeken worden. De producent, ABC, had de avond publicitair goed voorbereid. Aan de vertoning van de nucleaire vernietiging van Kansas City en omgeving ging een verhitte discussie van enkele weken vooraf. Konservatieve groeperingen, waaronder *The Moral Majority*, waren fel tegen de uitzending. Zij dreigden onder andere de firma's die reclamespotjes onder de film zouden uitzenden en zo de productie achteraf financieel voor een deel dekkend maken, te boycotten. Daarentegen was de nucleaire beviëzings-beweging erg vóór de film. Uit deze pro & contra discussie kwam het compromis te voorschijn om de tarieven voor de reclamespotjes te verlagen en de kans dat in de tweede helft van de film, het gedeelte over hoe het verder ging nadat de Bom gevallen was, geen reclameboodschappen meer op de boodschap van het ver-

haal zouden inbreken. — Een Nederlandse krant gaf hierop het commentaar dat dit compromis in elk geval van enige goede smaak bij ABC getuigde en dan volgde het rijtje boodschappers: "Commodore-computers, Crest pepermunt, neusspray, vermageringskuren, popcorn van Orville Redenbacher en Toyota". Vooral de vermageringskuren en de neusspray werden ongepast gevonden om überhaupt in zo'n film, laat staan in het laatste deel voor reclame-doeleinden opgenomen te worden.

De film was uitdrukkelijk bedoeld voor ontvangst in de huiselijke kring. Dat bleek ondermeer uit een brochure die ABC voorafgaande aan de uitzending verspreid had. Daarin stonden tips voor hoe je het beste naar de film kon kijken, — als het even kon met het hele gezin —, en hoe je het beste er na afloop van de uitzending over kon praten. Discussie dus. Bijvoorbeeld aan de hand van een vraag als: "wat voor problemen worden er in de film uitgebeeld die niemand in de geschiedenis ooit

tevoeren onder ogen zijn gekomen?" Het praten over de mogelijkheid van een kernwapenoorlog was niet langer taboe. Of zoals een vrouw zei, die als figurante aan de film had meegedaan: "Het was net als sex in de jaren vijftig: iedereen dacht erover na, maar niemand durfde erover te praten". Wat de Amerikaanse vredesbeweging al die jaren niet voor mekaar had kunnen brengen, lukte het televisie-medium in één avond. Het door de regisseur van *The Day After* zo genoemde "naieve en politiek ongeschoolde Amerikaanse televisie publiek" werd vakkundig ontuchtend en geschoold: wereldpolitiek drong ineens door tot in de huiselijke kring en werd onderwerp van heftige en emotionele discussies. Deze discussies haalden de voorlichting over de kernwapen-problematiek voor het eerst ook uit de Koudeoorlog-sfeer waar het sinds diezelfde vijftig jaren in was blijven hangen. In die zin kan zonder meer gesproken worden van een doorbraak. Kennelijk was ABC erin geslaagd een nieuwe ingang tot de kernwapenproblematiek te vinden.

ABC had de uitzending niet alleen deskundig voorbereid en aan een degelijke begeleiding gedacht, ze had er bovendien voor gezorgd dat de discussie niet zomaar als een nachtkaaars uit zou gaan. Onder de titel "A Question of Survival" werd een dag later in een documentaire-achtige film ingegaan op de gevolgen van een atoomaanval op Washington D.C. En verder werden gedurende vier achtereenvolgende uitzendingen rond middernacht met vooraanstaande politici en oud-gedienden crisis-situaties nagespeeld: hoe zou de politiek reageren als er dit of dat gebeurde? Kortom: ABC had van de uitzending van *The Day After* (waarvan de produktie 7 miljoen dollar had gekost) "een nationale gebeurtenis" willen maken en was daar zonder meer in geslaagd. Alleen de laatste uitzending van M.A.S.H. had een hogere kijkdichtheid, maar dat was dan ook de ontken-

ping geweest van een lange serie over het Amerikaanse leger in Vietnam.

Omdat de uitzending van *The Day After* inderdaad "een nationale gebeurtenis" geworden was, verdrongen zich talloze landelijke politici voor de snorrende kamera's om hun kommentaar op de film te geven. Zij probeerden daarmee alvast hun winst te nemen op de naderende presidentsverkiezingen. Oud-minister van buitenlandse zaken Henry Kissinger, die na de uitzending meedeed aan een forumdiskussie op t.v., was er niet erg over te spreken: "Een eenzijdige opvatting van het nucleaire probleem", stelde hij en hij voegde er fijntjes aan toe, dat hij dertig jaar geleden al over de gevolgen van een atoomoorlog geschreven had. Niks nieuws, dus. — Ook het Witte Huis kon er niet langer omheen een standpunt in te nemen in de discussie, nadat het zich eerst op de vlakke had willen houden door tussen de verschillende pro's en kontra's heen te laveren. In de verklaringen van het Witte Huis werd vervolgens de nadruk gelegd op de verschillende initiatieven die president Reagan genomen had om tot ontwapening te komen. En om dit te onderstrepen verspreidde de regering een brochure: "President Reagan over vrede, wapenbeheersing en afschrikking". Kenneth Adelman, directeur van Reagans Bureau voor wapenbeheersing en ontwapening (Acda) ontkende dat de regering bezorgd was over de werking van de film. Een half jaar daarvoor, in maart 1983, had Reagan zijn Star Wars programma (nationwide) gepresenteerd. Dit bewapeningsprogramma, dat zich aandiende als een videospelletje, had de bedoeling om te voorkomen dat gevolgen zoals die in *The Day After* getoond werden, werkelijkheid zouden worden. Adelman sprak dan ook de verwachting uit dat door de uitzending de steun voor de president eerder groter dan minder zou worden. In een propaganda filmpje voor Star Wars kon *The Day After* dan ook moeiteloos ingepast wor-



den. Om te laten zien wat de Reagan-administratie niet wil, werd hetzelfde fragment gebruikt als in de vredes-video "Duizend bommen en granaten".

Ook de beide bewegingen die voorafgaande aan de vertoning zo hadden meegedolven van de uitzending een "nationale gebeurtenis" te maken, werd natuurlijk de gelegenheid geboden hun mening te ventileren. We citeren uit een voorbeschuwing in een dagblad bij de Nederlandse première van *The Day After*: "De conservatieve reacties waren ongeveer zo: 'een communistische film'; 'waarom ABC het werk doet van Andropov' (kop in de *New York Post*); 'moet je in Rusland laten zien'; 'afbraak van de krachtspolitiek van Reagan'; 'maakt de Amerikanen week'; 'een gevaarlijke film, omdat hij laat zien dat de afschrikingspolitiek van de regering wel eens niet zou kunnen werken'." Het was echter duidelijk dat de conservatieven de slag om *The Day After* verloren

hadden van de pro's. Met name de Freeze-beweging kon dik tevreden zijn. Ze maakte een periode van stormachtige opbloei mee. Dat de film afstapte van de voorstelling, als zouden kernwapens er alleen vanwege hun afschrikingsfunctie zijn, door de gevolgen van een oorlog met de Bom in beeld te brengen, gebruikte de Freeze Campaign om de discussie te verbinden aan het thema van de onzinnigheid van het invoeren van nieuwe en geldverslindende wapens: voor zij òns bevroren moeten wij de wapens bevroren.

Veel leuker echter dan de reacties van politici en de pro & kontrabewegingen waren die van het "naieve en politiek ongeschoolde televisiepubliek". Daarin was voor de bevolking van Kansas City en van Lawrence, — de plaatsen dus waar in de film de Bommen ontploften —, een glansrol weggelegd. Zij waren diep geschokt na het zien van de film waaraan ze zelf hadden meegedaan. De nacht na de uitzending werd er een demonstratie

voor de vrede gehouden. Men verzamelde op het plein voor het oorlogsmonument in Lawrence en ontstak daar toen in de diepe duisternis de meegebrachte kaarsen. Prachtig! Een zo'n grote massascène had zelfs niet in *The Day After* gezeten. De sfeer tijdens deze massascène was overigens wel verschillend van die tijdens de opnames voor de film. Toen was men vreselijk enthousiast: Hollywood kwam naar Lawrence! En gedurende de periode van de opnames liet men van zichzelf vrolijke kiekjes maken op de terrasjes in de zon, terwijl men de schmink van bulten, pukkels en rotte tanden nog op had. Na de uitzending was er van vrolijke opwinding geen sprake meer. Een inwoner van Lawrence: "Pas toen drong de kracht van de film in zijn volle verschrikking tot ons door. Daar was de hoofdstraat, het stadion, en onze vrienden, inwoners van Lawrence, die de inwoners speelden. En de raketten. Dat is iets wat voor mij, en de anderen die er wonen, veranderd is. Je kunt niet meer vergeten dat die raketten er zijn". — De burgemeester van Lawrence stelt een daad: hij roept Andropov & Reagan op om naar Lawrence te komen om daar een topkonferentie te houden. Dat moet kunnen! Een paar dagen hebben de inwoners van Lawrence het gevoel in het brandpunt van de internationale te staan...

### The Day After in Europa

*"De twintigste, tweëntwintigste en vierentwintigste druk werden bijgewerkt en o. a. aangevuld met een lijst van herleidingen van hoeveelheden levensmiddelen, gemeten met Amerikaanse inhoudsmaten, overgezet in het metrieke stelsel. — Den Haag, 1950-1952."*

De data waarop de film in Amerika werd uitgezonden en in Duitsland in première ging, waren goed uitgekozen. Hoewel ABC er "geen politieke film" van had willen maken en met het oog daarop nog

een zinnetje uit het script had weggecensureerd, waarin heel vaag een mogelijk verband werd gelegd tussen het plaatsen van Pershing-II raketten in Europa en het konflikt dat leidde tot het afvuren van de raketten in de film, was dit tijdstip van uitzending natuurlijk niet toevallig. De inzet van de film was immers het naieve en politieke ongeschoolde Amerikaanse televisiepubliek te ontneren en politiek bewust te maken. Daags voor de politieke beslissing in de Duitse Bondsdag over het door laten gaan van de plaatsing van Pershings kon het Amerikaanse volk zo een laatste oordeel geven; en daags na deze beslissing konden de Duitsers in hun theaters de gevolgen zien. (Nederland stelde haar beslissing uit en kreeg de première niet op 21 november, — precies de dag na de uitzending in Amerika en één dag voor de Duitse première: had wel zo leuk geweest —, maar pas op 12 januari 1984). Wij zagen de film voor de eerste keer in Berlijn, de stad die de hoofdstad van het Duizendjarige Rijk had moeten worden, maar het symbool werd van de in twee blokken opgedeelde na-oorlogse internationale. De stad ook die in *The Day After* verschijnt als de plek waar de spanningen in de internationale als eerste aan de dag treden.

Ook al was het in Duitsland winter geworden en sneeuwde het zachtjes in Berlijn, iets van de Hete Herfst was nog aanwezig in de bioskoop, waar we naar *Der Tag Danach* keken. Om zover te kunnen komen hadden we eerst onder de reusachtige oranje-kleurige atoompaddestoel pal boven de ingang door moeten lopen. Daaronder schreeuwden lichtreklame-letters het publiek toe wat er te zien zou zijn. DAS UNVORSTELLBARE!!! In de zaal is het licht nog aan. We zijn op tijd. Er zit een handjevol bezoekers verspreid over de zaal. Wij gaan met onze notitieblokjes helemaal vooraan zitten. Dan gaat het licht langzaam uit en het spektakel kan beginnen.



“Ze sturen ons de Bom en te gelykertijd de gebruiksaanwijzing”, aldus een zekere Ulrich Greiner, die in het weekblad *Die Zeit* onder de titel “Apocalyps Now” een beschouwend artikel over *Der Tag Danach* schreef. In Duitsland werd de film als een Amerikaans import-artikel ontvangen. De film bevestigde andermaal het idee van de culturele hegemonie van het Amerikaans imperialisme. In Duitsland was men niet in staat om gewoon ijsjes te eten tijdens de voorstelling. Blijkbaar kon de film niet tot zich genomen worden als een consumptie-artikel. Maar men zag het als een produkt dat de kernoorlog een stap dichterbij bracht. Onder dit beklemmende vooruitzicht hield iemand het niet langer en schreeuwde woest: “Scheiss Amies”, of “Yanks go home”. En nadat de Bommen in de film ontploft waren, werd het een wat oudere hippie helemaal te veel. Hij stond heftig op, gooide een flapje papier richting projectiescherm, liep naar de uitgang, kwam weer terug en legde

toen een verklaring af. Hij vond het nu wel genoeg. Hij was misselijk van kwaadheid geworden en weigerde nog langer dergelijke onfrisse, onvervalste en smerige Amerikaanse oorlogspropaganda over zich heen te laten komen. Hij was woest en zei het je reinste onzin te vinden als je bleef zitten.

Toen de film afgelopen was en we weer buiten in de vrieskou stonden, bleek één van de attracties van *Der Tag Danach* in Berlijn er niet te zijn. Misschien was het te koud geweest, misschien ook hadden ze hun handen vol aan de boze oude hippie, maar hoe dan ook, de vredeshulp post wachtte ons niet op. Andere dagen hadden ze klaargestaan met stencils en argumenten om de apathie te bestrijden die over de bioskoopbezoekers zou kunnen vallen na “das Unvorstellbare” gezien te hebben. Deze hulp post wilde in elk geval voorkomen dat zij zonder geestelijke opvang met de apokalyptiese schrik in de benen de straat op moesten en thuis half gek van angst rare dingen zouden doen.



Dat de hulppost verstek had laten gaan was wel jammer, maar hun stenciltje hadden we eerder al onder ogen gezien en ook in de Tageszeitung werden een paar mensen van de initiatiefgroep en door hen behandelde bezoekers aan het woord gelaten. "De film die u gezien heeft, zal u waarschijnlijk geraakt hebben en angsten bij u oproepen", aldus het stencil. "Dit is nog maar een film. In werkelijkheid zal het zeker allemaal veel verschrikkelijker zijn. In de volgende (atoom)oorlog zullen u, uw familieleden en uw bekenden het zijn die onder dit vreselijke noodlot zullen moeten lijden". Het thema van de angst dus. Aansluitend werden wetenschappelijke onderzoeken geciteerd die deze voorspelde verschrikkingen een aureool van 'waarheid' moesten geven. Gegevens die ten tijde dat aan Der Tag Danach gewerkt werd, nog niet bekend waren (zoals dat van de "nucleaire winter" bijvoorbeeld). En hiernaast werden dan de bagatelliserende of brutale uitspraken van politici gezet (bijvoorbeeld die van één of andere Amerikaanse minister of onder-minister die zei dat een beetje modder heel geschikt was om radioactieve fall out van je lichaam te spoelen).

De Tageszeitung had een bezoekje aan de kerk schuin tegenover de bioscoop gebracht waar de "slachtoffers van Der Tag Danach" werden behandeld. Elisabeth, — huisvrouw en domineesdochter —, en Wolfgang, — kinderarts —, waren de twee leden van de vredesgroep die die middag ongeveer twintig bezoekers probeerden te behandelen door "erover te praten". Beiden hadden zelf heel persoonlijk ervaren hoe diep de film je kon raken. Maar ze kennen ook de verleiding om het daar niet over te hebben, maar bijvoorbeeld te gaan praten over hoe ver je mag gaan in je akties tegen de raketten of de machtige politici. Dat is evenwel niet goed. Je moet het juist wel over die angsten hebben, over wat de film je persoonlijk zelf gedaan heeft. Elisabeth geeft het voorbeeld van een

man die wèl naar het zaaltje van de vredespost ging, maar niet aan de discussie meedeed. Deze man weigerde zichzelf en zijn eigen emoties te laten behandelen en zat alleen maar stil te luisteren. Plotseling sprong hij echter op van zijn klapstoeltje, rende naar buiten en moest toen overgeven. "Hebben jullie onder de film ook angst en wanhoop gevoeld?" vraagt Elisabeth. En een bezoeker antwoordt: "Ik denk, het kan niet anders of vandaag of morgen breekt de atoomoorlog uit". Een jongen met bril en een soort pool-jack aan valt haar bij: "Wat doe ik hier eigenlijk nog, op deze wereld waar vroeg of laat de Bom valt?" "Dat vind ik het kwalijke van de film", zegt weer een ander, "dat hij suggereert dat je het zou kunnen overleven". "Nou, nee, dat vind ik niet", spreekt iemand haar tegen: "voor mij laat de film geen twijfel erover bestaan dat iedereen dood gaat. Ik zie geen enkel sprankje van hoop, ofzo".

### The Day After in Nederland

*"Per 15 g bloem 1 dl heet vocht ineens toevoegen en aan de kook brengen. Zodra het vocht kookt de massa glad roeren, daarna al roerende langzaam met de rest van het vocht verdunnen. De saus nog even doorkoken."*

In Nederland deed de film niet zoveel. Hier heet het lokkertje voor de film ook niet "das Unvorstellbare", maar "Mogelijk de belangrijkste film ooit gemaakt"; dat staat tenminste bovenaan het affiesje van The Day After. Onder de afbeelding van de atoompaddestoel boven aan een landweg staat dan nog wel "...When War Games Are Real", maar er klinkt toch duidelijk enige twijfel door uit de kop. In de Telegraaf maakte Henk ten Berge zich kwaad over de betutteling van de Filmkeuring. Het ging daarbij om de beslissing van de Filmkeu-

ring om de film "Schatjes" niet voor alle leeftijden goed te keuren. In verband daarmee wil hij "bij deze oproepen tot burgerlijke ongehoorzaamheid en warme solidariteit jegens onze landgenoten beneden de zeventien jaar die anders buiten de bioscoop in de kou moeten blijven staan". Dan volgt een halve kolom geschied op de Filmkeuring en in eens is daar *The Day After*. "Twee weken geleden nam die Filmkeuring ook al zo'n bespottelijke beslissing bij de première van 'The Day After', de film over de afschrikkende gevolgen van een oorlog met atoomraketten, die in Amerika (en inmiddels ook al in Polen) gratis op de televisieschermen is geweest in de huiskamers, voor alle leeftijden dus. (...) Maar de Nederlandse Filmkeuring heeft vastgesteld dat jonge mensen buiten de termen vallen en dat de Derde Wereldoorlog er waarschijnlijk alleen zal zijn voor oudere mensen en voor filmkeurders".

Wel verschijnt nog het berichtje dat in Arnhem een vredeshulp post is ingericht om mensen op te vangen, maar daar blijft het bij. En op de pagina "buitenland" van de Volkskrant staat op 24 november een foto van polities en demonstranten. Het onderschrift maakt duidelijk dat het om betogers gaat die het gebouw belegeren waar de Amerikaanse en Russische onderhandelaars in Genève hun laatste gesprekken voeren. "Op het bord van deze demonstrant", staat er dan "wordt verwezen naar de film 'The Day After', de film over de gevolgen van een kernoorlog die in de VS veel opschudding heeft veroorzaakt". *The Day After*, dat maken de krantenberichten duidelijk, is een Amerikaanse film die bedoeld is voor Amerikanen.

De VARA-televisie organiseerde vlak na de uitzending in Amerika een soortgelijk gesprek tussen politici als in de Verenigde Staten naar aanleiding van de vertoning gedaan was. Wat echter een interessant en onthullend debat had moeten worden tussen een pro (PvdA-er) en een kontra (VVD-er)

lukte van geen kanten. Beide heren deden hun best, maar tja: het bleef toch een typies Amerikaans produkt, daar waren ze het over eens. En in Nederland benaderde men het probleem toch anders, ook al vond de VVD-man dat Nederland ervoor moest oppassen daardoor in een isolement te geraken. Bovendien vonden beiden, dat je de gevolgen van een atoomoorlog nooit realistisch in beeld kon brengen: de "nucleaire holocaust" is onvoorstelbaar.

Deze vraag naar het al dan niet realistische karakter van *The Day After* werd ook nog eens naar voren gebracht in een kort berichtje over Japanse overlevenden van Hiroshima. Volgens hen was de film wat het realisme betreft een aanfluiting. Maar het was wel een realiteit dat deze film door miljoenen bekeken en een documentaire over de bom die wél gevallen was in Hiroshima slechts een handjevol kijkers had getrokken. — Eind maart 1984 verscheen op de voorpagina van een Nederlands dagblad een fotobericht waarin aangegeven werd met wat voor realiteit de atoomfilm wél geassocieerd werd. Het ging over de vernielingen die een wervelstorm in Amerika aanrichtte. Op de voorgrond staat een man met een windjack die recht de lens inkijkt met een ietwat verschrikt gezicht. Hij wijst naar een geruïneerde auto waarvan de achterkant schuin omhoog staand afsteekt tegen een inmiddels al weer opgeklaarde hemel. Het landschap waarin de man en de kapotte auto staan, wordt beheerst door omgevallen en afgeknapt boomstammen. "The Day After' de wervelstorm" luidt de kop van het berichtje. — Kortom: *The Day After* hoort niet in Nederland thuis. Hier was het hooguit een storm in een glas water. In Duitsland had het nog iets heftigs. In Polen was het daarentegen vooral een uiting van solidariteit met de internationale. Maar in Amerika was het een echte wervelstorm "die tenminste 74 personen het leven heeft gekost. Honderden mensen raakten gewond en een onbe-

kend aantal wordt vermist. De eerste berichten maken melding van een enorme materiële schade en overvolle ziekenhuizen. Reddingsploegen en Nationale Gardisten zochten ook vandaag naar vermisten en slachtoffers'', aldus het bericht over ''The Day After' de wervelstorm''. Op sommige plaatsen'', zo meldde het bericht verder nog, ''werd volgens de politie geplunderd''.

De verklaring ervoor, dat *The Day After* in Nederland nauwelijks serieus werd genomen, is simpel. Behalve de gekonditioneerde reflex dat het een typisch Amerikaans produkt was, had Nederland drie weken daarvoor zijn eigen film al gehad. Ook de demonstratie in Den Haag op 29 oktober 1983 werd een ''nationale gebeurtenis'' bijna net zo groot als de Elfstedentocht ruim een jaar later. In Nederland werd er niet gepraat over de gevolgen van de atoomaanval op Kansas City, maar over de gevolgen van de demonstratie in Den Haag. Men spekuleerde hier over de vraag of plaatsing van de raketten in Woensdrecht oorlog zou betekenen of niet en koesterde de hoop dat het parlement zoveel democratische gezindheid zou tonen, dat het de regering onder druk kon zetten. Ondertussen ging het aan de vredebewegings voorbij, dat de breedste en meest radikale vredesbeweging van Europa in West-Duitsland niet alleen een gewelddadige nederlaag had geleden, maar bovendien na plaatsing totaal niet in verzet gekomen was. Men bleef zich afvragen of plaatsing in Nederland wel mogelijk was en waar de nationale grenzen van de 'burgerlijke ongehoorzaamheid' lagen. Het bewustzijns verhogende effect van *The Day After* was in Nederland niet meer nodig. Het media-spektakel van 29 oktober was het afsluitende hoogtepunt van een jarenlange mobilisering van het geschoolde en kritiese Nederlandse volk, dat nu alleen nog maar gepolitiseerd hoefde te worden. De enige vraag van de politici en de activisten was nog, hoe deze massa eenmaal in beweging gezet

raketten-Lubbers ten val kon brengen. Alleen de vraag waarom de massa in beweging gekomen was, op welke angsten ze aangesproken was en hoe snel de aandacht weer zou verslappen, vonden ze politiek niet interessant.

#### een gewone film met ongewone effecten

*'Day After, The (1983 - USA) K-120m TVF/V. De ijzingwekkende gevolgen van het catastrofale bombardement van Lawrence, Kansas, in een sterk drama, geschreven door Edward Hume. Het werd waarschijnlijk de meest controversiële tv-film van deze tijd, van een onontkoombare grimmigheid, met sterk spel dat tussen zeer goed en té goed schommelt, en met een bijzonder muzikaal decor van David Raskin, afgewisseld door 'The River' van Virgil Thompson. GOED.*'' — Speelfilm Encyclopedie, tweede editie 1984.

De recensies in de kranten en in de filmtijdschriften, — voor zover daar althans aandacht aan werd besteed —, waren eensluidend in hun oordeel dat *The Day After* kwa film allereerst een doodnormaal produkt was. In zekere zin werd dit als een verdienste aangemerkt. Want het was in de eerste plaats bedoeld voor een doorsnee-publiek. ''The Day After is geen groot kunstwerk, maar wel een uiterst boeiend produkt. Niet in het minst door de alledaagse gebeurtenissen die aan de nucleaire holocaust een bijna banaal karakter verschaffen''. Maar: ''Als film is 'The Day After' niet veel bijzonders. Een typisch Amerikaans tv-verhaal over een aantal niet al te interessante mensen''. En: ''De stijl komt vrijwel nergens uit boven het peil van de gemiddelde rampenfilm. Een film met te veel clichés die getuigen van een onkritische mentaliteit. Ook het argument van de maker dat hij de film 'eenvoudig' heeft gehouden om een naief en

ongeschoold Amerikaans televisiepubliek te bereiken is cliché-matig. Ongeloofwaardig wordt zo'n argument als daaraan de pretentie wordt verbonden dat met clichés het beoogde effect: de politieke 'bewustwording' van de gemiddelde Amerikaan, kans van slagen heeft'.

Bedoeld als die was voor oppervlakkige en gewone mensen, werd de film dus een gewoon en oppervlakkig produkt. Alleen wanneer er volgens de doorsnee uit het uittreksel uit het Amerikaanse bevolkingsregister bijvoorbeeld een studente kunstgeschiedenis in kon, — Lawrence was per slot van rekening een universiteitsstad —, dan werd er even moeilijk en intellectueel gedaan bij een tekening van een Chinees landschap, dat in het museum hing. De film mocht al evenmin een wetenschappelijke indruk maken. Het enige 'wetenschappelijke' dat er in zat was dat vlak voor de Bommen ontploften de elektrische systemen in de war raakten door de zogeheten elektro-magnetiese golf. Het licht valt uit, 'n stel fonteinen houdt ermee op, een radio doet het niet meer, maar het spektakulairst waren wel de auto's die ineens zomaar tot stilstand kwamen. Speciaal voor het als minder oppervlakkig beschouwde Europese televisiepubliek kwam een paar maanden na *The Day After* de wetenschappelijke, in Engeland gemaakte versie op de beeldbuis. In *THREATS* lag het aksent wel op de nieuwste wetenschappelijk verantwoorde inzichten met betrekking tot de gevolgen van een atoomoorlog. Deze film werd wel "gratis" over de Nederlandse televisie uitgezonden. De omroepster van Veronica die de afkondiging deed, was helemaal geschokt en gaf een paar telefoonnummers door die je kon bellen om "erover te praten". — In de Franse, avontuurlijke versie werd van de atoomontploffing een hoogtepunt gemaakt door de gevolgen te verbeelden in een wijnkelder, die als atoomschuilplaats fungeerde. Vlak na de Grote Knal volgt nog een aantal kleine, maar niet minder vre-

selijke knalletjes: door de grote hitte worden plotseling de kurken uit de wijnrekken gelanceerd en druipet het vet uit de hangende hammen. — Toch werd *The Day After* nog als 'wetenschappelijk' gekwalificeerd. In een Amsterdamse videokatalogus is ze te vinden onder de categorie SCIENCE FICTION: "Een Amerikaans SF-verhaal over de gevolgen van een atoomaanval op de USA. Hoe het de bevolking van Kansas City vergaat voor, tijdens en na het vallen van de atoomkopraketten. Met Jason Robards als dokter die tot zijn dood blijft vechten om overlevenden te helpen. Verder Jobeth Williams, John Lithgow."

Humoristies was de film ook al niet. De enige keer dat er "gedold" wordt, is als de boeren een tijdje na de ramp onder leiding van een paar officiële funktionarissen praten over wat ze nou moeten doen. De boeren steken dan de draak met het aan staatsambtenaren eigen gebrek aan inzicht in de praktische uitvoerbaarheid van de door hen voorgestelde schoonmaak-actie. — Dat de Bom ook als een grap beschouwd kan worden heeft 'Doctor Strangelove' aangetoond met in de hoofdrollen Peter Sellers.

*The Day After* was "een uiterst boeiend produkt", zoals in het NRC werd opgemerkt. Hoewel het elementen bevatte uit horror- en griezelfilms, gangster- en rampenfilms, had *The Day After* een eigen manier gevonden om het publiek onder spanning te zetten. In de reacties op de film bleef deze spanning echter onbenoemd. Meestal volstond men ermee op te merken, dat de film bijvoorbeeld kwa 'rampenfilm' onder de maat bleef. Inderdaad zien we geen hoofdpersonen bedolven worden onder scheurend en kreunend in mekaar stortende flatgebouwen. Ook wordt het verhaal niet gedragen door postnucleaire roversbenden of maffiabazen. Het griezelen blijft in feite ook beperkt tot een kort fragment. En dan nog wordt de ijzingwekkende gil, die we te zien krijgen, opzet-

telijk niet in een kausaal verband geplaatst met de enge kleine beestjes die ons direkt daarvoor getoond worden. Zo blijft dan ook onduidelijk waar we voor moeten griezelen. Het enige dat overblijft ter verklaring van dit effect, is de wetenschap vooraf, dat de film over de gevolgen van de atoombom zou gaan. Het spannende daaraan zit in het spekulatieve, het onvoorstelbare. En precies dit wordt door de film op een beklemmende wijze overgebracht en bevestigd. Het griezelige, het misdadige en karastrofale wordt wel aangestipt, maar niet uitgewerkt. Het blijft bij suggesties. Het derde deel over de gevolgen centreert zich rond het ziekenhuis, maar laat niet zozeer de verschrikkelijke wonden enzo zien, alswel de enorme toeloop van de stralingsslachtoffes en hun desolate toestand. De steriele wijze waarop de gevolgen zonder 'special effects' getoond worden, laat alle ruimte aan de eigen voorstellingen en angstbeelden.

Waar de Bom in Europa op een intellektueel-eksistentiële manier verfilmd werd ('Hiroshima mon amour'), op een uitgesproken humoristische wijze of op een "wetenschappelijk verantwoorde", daar resulteerde de Amerikaanse aanpak in een Dallas-achtige produktie en benadering. — De film begint met een tekst waarin de bevolking van Lawrence, die, — zoals de man uit Lawrence die hierboven al geciteerd werd, zei: —, "de bevolking van Lawrence speelde", voor hun medewerking aan de film bedankt wordt. Dit literaire begin is bijzonder en geeft meer dan iets anders aan dat *The Day After* ondanks alles niet zomaar een film is. Maar direkt daarop begint de film zoals dat te doen gebruikelijk is bij een gewone familieserie. We vliegen de film binnen. In vogelvlucht bekijken we de belangrijkste plaatsen van handeling en maken in een razend tempo kennis met de verschillende hoofdfiguren. Al die verschillende mensen zo snel achter mekaar, dat is gewoon niet bij te hou-

den. Maar dat is ook niet de bedoeling. In dit flitsende begin gaat het veel meer om de herkenning van *The Day After* als een gewoon televisieprodukt. Alsof dit begin de herkenningstune van een al maanden, misschien wel jaren lopende familieserie is, waar ondertussen wellicht ook wat fragmentjes uit de vorige aflevering gestopt zijn zodat de draad weer opgepakt kan worden.

Een gewone film dus, maar met ongewone effecten. Dat lag natuurlijk allereerst aan het onderwerp dat behandeld werd: de gevolgen van een kernwapenoorlog. Wel te verstaan: de gevolgen die de Bom in Amerika-zelf zou hebben. In een voorbespreking bij de Nederlandse première wijst de schrijfster daar op: "In dit land, dat sinds het einde van de burgeroorlog (1861-1865) geen oorlog op eigen grondgebied gehad heeft, is de verbeelding, laat staan de uitbeelding van de eigen vernietiging, en dan nog wel op tv, een bijna revolutionaire daad. — Amerikaanse oorlogen", zo voegt ze er voor de duidelijkheid aan toe, "worden traditioneel ver weg gevoerd: in Europa, Vietnam, Korea, Grenada, Nicaragua, Libanon", maar niet in Amerika. Nou ja, "revolutionair"... laten we het er maar op houden dat het onderwerp van de film een controversieel karakter had. De door de film ter discussie gestelde kontroerse had betrekking op de wijze waarop de Verenigde Staten vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog (de Bommen op Hiroshima en Nagasaki) buitenlandse politiek gevoerd had. Meer toegespitst werd de rol van de kernwapens bij het in standhouden van de internationale verhoudingen door *The Day After* aan de orde gesteld. Dit gaf de reactie van één van de hierboven al aangehaalde konservatieven goed aan: "een gevaarlijke film, omdat hij laat zien dat de afschrikkingpolitiek van de regering wel eens niet zou kunnen werken".

Ongewoon was de film domweg vanwege haar kijkdichtheid. Uit het NRC Handelsblad: "Giste-

ren was het de grote dag van de Amerikaanse televisie-maatschappij ABC, aangezien het enige gesprekstema dit weekeinde *The Day After* leek te zijn". Een groot succes dus voor ABC. "Een nationale gebeurtenis" noemde gisteravond een televisie-commentator van ABC de film", aldus het NRC-artikel en de schrijver is het daarmee eens, want voegt hij eraan toe: "wat inderdaad een juiste typering is". De aan het eind van het artikel toch al "almachtig" genoemde tv-maatschappij ABC bewees door dit staaltje van aan-de-man-brengen van een produkt nogmaals haar macht. En als bewijsstuk van deze macht werd *The Day After* ondermeer een bijzondere en ongewone film. De film effectueerde de macht van ABC, juist omdat hij zoveel verzet had opgeroepen.

Ongewoon was de film ten slotte omdat werkelijkheid en verbeelding door mekaar gingen lopen. Of zoals in de voorbeschouwing stond: "De uitzending werd een soort nationale gebeurtenis, waarin de grenzen tussen de werkelijkheid en een mogelijke werkelijkheid wazig werden". Dat is met Amerikaanse televisie-series altijd het geval, bijvoorbeeld dat er duizenden bloemstukken gestuurd worden naar de familieleden van een personage uit zo'n serie die dood gaat omdat hij of zij uit de serie geschreven wordt. Maar hier, bij *The Day After*, lag dat anders, omdat het bijvoorbeeld ging om "de inwoners van Lawrence die de inwoners van Lawrence speelden". Zij waren het echt die daar in de film rondliepen en dat was veel echter dan tijdens de opnames. Dat door mekaar lopen van werkelijkheid en verbeelding kwam niet alleen in Lawrence tot uiting, — waar de burgemeester zoals gezegd Reagan & Andropov uitnodigde de eenmaal op gang gekomen discussie naar het hoogste nivo te tillen —, maar in heel Amerika, doordat echte politici hun commentaar gingen geven. De door de film gemobiliseerde angstgevoelens werkten door tot in de landelijke politiek en

daar moesten ze ook behandeld en verwerkt worden. Het was alsof de Bom echt gevallen was. Hetzelfde effect bleek *Der Tag Danach* ook bijvoorbeeld in Berlijn te hebben. "Toen de bommen vielen", zei een bezoeker na afloop, "dacht ik dat mijn hart bleef stilstaan". De film had zo'n onmiddellijke werking, dat alleen al dáárdóór de distantie tussen werkelijkheid en verbeelding wegviel. Juist daardoor was het dat "de genzen tussen de werkelijkheid en een mogelijke werkelijkheid wazig werden".

Wanneer werkelijkheid en verbeelding met elkaar samenvallen, is er inderdaad iets voor te zeggen dat de recensies over de film in hun beoordeling van het verhaal gelijk hadden: namelijk dat het "oppervlakkig" was. De film had kennelijk een "boodschap" die zo dicht aan de oppervlakte lag, dat ze onmiddellijk opgepikt en werkzaam kon worden.

#### een poging om oppervlakkig te blijven

Net als tv-series à la *Dynastie*, *Dallas* en de meeste andere produkten van de Amerikaanse droomfabriek lijkt ook *The Day After* voor het amusement bedoeld te zijn. De kritiek is aan de ene kant dat de amusementswaarde beneden peil is. Het is geen echte ramp, science fiction, horror of liefdesdrama. Aan de andere kant is de kritiek dat zo'n onderwerp helemaal niet op zo'n onderhoudende manier verfilmd zou mogen worden. Dat ze dat toch gedaan hebben is typies Amerikaans en bewijst eens te meer de teloorgang van de klassieke politieke cultuur. Als het om het einde van de menselijke beschaving gaat wordt zo'n aanpak banaal en wordt de film daarmee zèlf een teken van de ernst van de situatie. Hij zou een uitdrukking zijn van de beschavingskrisis die hij zèlf trachtte te verbeelden. Dit dan met name omdat ze op geen enkele

manier de oorzaken van bewapening en oorlog aangeeft: de Bom komt letterlijk uit de lucht vallen. Dit geeft vervolgens voer aan de speculatie, dat de film zo niet bedacht door dan toch wel ten goede komt aan de havikken van het Pentagon of het Militair Industrieel Kompleks. Net als indertijd bij Goebbels kan oorlogspropaganda ook nu de vorm van amusement aannemen, zo luidt de kritiek uit radikale hoek die door de 'vredesboodschap' van *The Day After* heen kijkt. Deze analyse gaat op zoek naar de diepere politiek-economische motieven achter het verhaal. Zo wordt zeer schematisch een komplot gerekonstrueerd, dat de legitimering van een nieuwe bewapeningsronde tot verborgen doel heeft. Hoe de machthebbers dit verkopen doet in zo'n analyse niet ter zake, het gaat alleen om het effect. Voor een effectieve tegenstrategie zou het voldoende zijn de ware bedoelingen van de film te onthullen om zo de ogen van de massa te openen.

Met onze analyse gaan we een stap verder en verplaatsen ons naar de huiskamer, waar het Amerikaanse doorsnee gezin plaats heeft genomen voor de beeldbuis. Daar blijkt het er nogal geëmotioneerd aan toe te gaan. In deze huiselijke sfeer lijkt het ongepast om als een dominee een preek te houden over de (politieke) moraal van het verhaal. Gezien de geschokte reacties is die boodschap wel overgekomen en doen de politici de rest. De opvang is ook al geregeld: dat doen ABC en de plaatselijke vredesgroepen wel. Rest ons de vraag waar de televisiekijkers zo gefascineerd naar hebben zitten kijken. Dus terug naar de beelden die aan het oppervlak verschenen en het banale zo angstaanjagend aantrekkelijk gemaakt hebben. Door hiernaar te kijken willen we meer te weten komen over de manier waarop de massa onbewust geboeid werd (en niet op een ander net overschakelde). Dit zegt tegelijkertijd iets over het onbewuste effect: op welke angsten en verlangens zij gebonden werd

aan de macht.

*The Day After* heeft als voordeel dat het een simpel verhaal is overladen met symbolen. De ingang van de film, het dagelijks leven van een aantal families, geeft de mogelijkheid om buiten strikt politieke vragen te kijken naar de symboliese realiteit, die op meer betrekking heeft dan alleen het vraagstuk van de kernbewapening. Op deze manier bekeken is *The Day After* een vrij willekeurig voorbeeld hoe anno 1983 onder de deklamatie van een 'beschavingskrisis' maatschappelijke veranderingen psychies verwerkt werden en zo hun legitimering vonden. Een uitgangspunt, dat iedereen zal onderschrijven maar waar slechts zelden een konsekwentie aan verbonden wordt, is dat de derde Wereldoorlog niet nagespeeld kan worden. *The Day After* is hiervan dan ook een zeer tijdsgebonden, imaginaire voorstelling, die een realiteitswaarde kon hebben omdat ze aanknoopte bij reëel bestaande angsten en verlangens. De Bom was hiervan symbool, zoals in andere films een (wereld)brand, een geheimzinnige bende of virus dat kunnen zijn. De Bom simuleerde een catastrofale wisselwerking tussen individuele en maatschappelijke problemen, die weliswaar een alledaagse vorm aannamen maar tegelijkertijd een lading hadden die daar ver bovenuit steeg. Het meest sprekende voorbeeld hiervan is in de film de vraag of je haar wel goed zit. Als het begint uit te vallen en door de war raakt wordt dit als vanzelfsprekend geweten aan de Bom, die boven Kansas City ontploft is, en blijft men er onverzorgd bijlopen. Zo wordt een onverzorgd kapsel direkt gezien als een in de war geraakte internationale politiek en als je dus wilt dat je haar goed in vorm blijft moet je wèl zorgen dat de Bom niet valt. Om dat te voorkomen moet je bereid zijn er de nodige aandacht en zorg aan te besteden. — Zo hebben we twaalf willekeurige onderwerpen bij de kop genomen om het verhaal van de film via een omweg wèl te kunnen vertellen.

# Twaalf ekskursies over het opperulak

## over de verbeelding van een beschavingskrisis

*“Het lopend buffet neemt de plaats in van het souper en wordt ook wel wandelend souper genoemd. Meestal wordt hiervoor een tafel ingericht, zodat de gasten zichzelf kunnen bedienen. Er kan worden begonnen met bouillon of soep warm gehouden op een warmplaat. Daarna koude en warme hapjes, sandwiches, slaatjes opgedaan in aluminiumbakjes of op schotelletjes, gevolgd door zoete traktaties zoals vla, gebak(jes) en (of) ijs en tot slot koffie. In plaats van hapjes kunnen ook grote schotels worden klaargezet”* — Uit: Het Haagse Kookboek

## Een basketball in mijn buik

—over sport & spel—

*hoefijzers brengen geluk...* Wanneer we in het Dallas- en Dynastie-achtige intro van de film over een park vliegen, houdt de kamera heel even stil bij een groepje pubers die in sportkleding een wedstrijdje ringgooien spelen. Een flink uit de kluiten gewassen joch werpt de ring (of een hoefijzer) om het paaltje en geeft wat onbeholpen uiting aan zijn sukses. We zien geen joggers in het park; wel een stel kleine kinderen die elkaars handje vasthouden en in een slinger, met aan de uiteinden twee jonge vrouwen, over het gras lopen. Het is mooi weer en iedereen heeft er lol in om zich in het park te vermaken. Het is alsof we naar een filmpje van de VVV kijken: “Kansas City heeft ’t.”

*recreatie & maatschappelijk werk* In een scène die zich afspeelt in een helikopter van de Amerikaanse strijdkrachten, komt de vrijetijdsbesteding aan de orde. Het gaat om vier technies specialisten in dienst van het leger, die afgezet worden bij een kommandocentrum van waaruit nabij gelegen ondergrondse raketsilo’s worden gecontroleerd. Daar krijgen ze opdracht om onderhoudswerkzaamheden te verrichten aan een defekte atoomraket. Daarna begint hun weekend.

In de helikopter op weg naar het kommandocentrum zijn ze druk aan het praten over hun vrijetijdsbesteding in het weekend. De één gaat vissen, een ander bowlen, en een derde gaat met vrouw en kind voor drie weken op vakantie naar zijn schoonmoeder. Ze worden hier zo door in beslag genomen, dat het erop lijkt alsof hun dienst er al opzit. Het ondergrondse sleutelwerk is kennelijk zo saai en vervelend, dat er niet alleen niets over te zeggen valt, maar het bovendien alleen maar uit te houden is door over het daarop aansluitende weekend te praten. Ze maken grapjes over de soldaat die zegt te gaan vissen: “Op mooie meiden zeker?” En: “Ben benieuwd wat je nou weer aan de haak slaat”.



De vierde soldaat doet niet aan het gesprek mee, maar leest de krant. Hij weet natuurlijk wel waarover ze praten en daarom leest hij de krant. Op een half pesterig, half serieus toontje valt hij hen in de rede. "Nou", zegt hij, "als ik dit allemaal zo lees, dan zou dat weekend wel eens niet door kunnen gaan". De anderen kijken er niet van op. "Daar heb je hem weer", zullen ze wel gedacht hebben. "Ik heb zo'n voorgevoel", zegt de krantlezende soldaat onverstoort, "dat we van het weekend wel eens met heel andere dingen bezig kunnen zijn". Dan landt de helikopter. De soldaten rennen gebukt naar het kommandocentrum en de helikopter is al weer in de lucht.

*American football* Eén van de hoofdrolspelers, een dokter die de leiding heeft over het universiteits-ziekenhuis in Lawrence, heeft een zekere persoonlijke band met de sport. Zijn zoon speelt American Football in het team van de school waar hij op zit. Als de dokter even langsrijdt bij een oefenpartijtje, maakt hij vluchtig kennis met de vader van een teamgenoot van zijn zoon. De man, Doug Holland geheten, vraagt hem welk rugnummer zijn zoon heeft. Dan zien we voor het eerst de zoon van de dokter. De man, die zegt geen enkele training over te slaan, maakt de dokter een paar complimentjes over diens zoon.

De dialoog tussen de beide vaders aan de rand van het voetbalveld duurt heel kort. De dokter komt aanlopen, maakt een praatje en gaat er haastig weer vandoor. Gedurende hun korte, niet onvriendelijke gesprekje bevindt zich aan de rand van het filmdoek een groepje cheerleaders, dat hun pasjes en yels repeteert. De schoolmeisjes in hun pompomgirls-pakjes gooien hun benen hoog in de lucht, en de jongens in hun stoere footballpakken springen hoog van de grond om de leren bal te vangen. Precies dit fragment, waarin zoon Alan de bal uit de lucht plukt, zal de dokter zich later vlak

voor hij gaat sterven herinneren. Het was het laatste beeld dat de dokter van zijn zoon gezien had. — Het rare van dit fragment schuilt in het haastige, terloopse karakter. De dokter wisselt bijvoorbeeld geen blik met zijn zoon; hij is niet meer dan een nummer. Daardoor krijgt zijn bezoek aan het sportveld het kenmerk van een kleine ekskursie. Het Amerikaanse leven is nog in volle gang; sport is daarvan het symbool.

*nucleair theater* Beelden van en de geluiden uit het stadion zijn nadrukkelijk in de film aanwezig. Het stadion vormt op een gegeven ogenblik zelfs een soort van nucleair theater. Vlak voordat het intro van de film afgelopen is, vliegen we nog even over twee achter elkaar gelegen stadions. Het stadion zal dus terugkomen, weten we dan in feite al.

Het stadion wordt in één van de eerste scènes na het intro onderbroken door de internationale en haar verwickelingen. Wij bevinden ons op dat moment vlak naast het tv-toestel in de huiskamer van een boerengezin. We zien vader Boer met een pils in zijn hand naar een live-verslag kijken van één of andere belangrijke sportwedstrijd. Deze tanige agrariër, — die naar ons idee vooral vanwege zijn vermogen zo ontzettend serieus te kunnen kijken in de film gestopt is —, wordt plotseling wakker geschud uit zijn ietwat luie houding doordat de uitzending onderbroken wordt voor een ekstra-nieuwsbulletin.

We pikken de uitzending weer op in het huis van de familie Dokter. Aan het voeteneind van het bed waar ze gezellig op liggen te keuvelen, staat de televisie aan op hetzelfde net als bij vader Boer. Nog even luisteren we mee naar het laatste staartje van het ekstra-nieuwsbulletin en dan schakelen we weer terug naar het stadion. — Na deze schermutelingen op het beeldscherm en in de huiskamers keert het vertrouwde achtergrond-geruis van joelende supporters en de opgewonden verslaggevers

terug. Gelukkig was het alleen maar een onderbreking van het programma. Van een onverwachtse afgelasting is nog geen sprake, het spel gaat door.

De eerst volgende keer dat het stadion in de film komt, levert meteen één van de spektakulairste beelden op. We zitten in het stadion tussen een heleboel andere mensen. Het veld ligt er schitterend groen bij, maar verder gebeurt er nog niks. Geen fanfare, geen pompomgirls, geen sprotmannen. Plotseling verschijnen over de betonnen bovenrand van het stadion witte kondensstrepen aan de blauwe hemel. Niet één of twee, maar wel een stuk of vijf, zes. De strepen maken ook lawaai. Meer dan een vliegtuig zou produceren. De toeschouwers staren met open monden naar dit spektakel: een fascinerend gezicht, die bulderende strepen! Men weet er geen raad mee.

*Basketball* "Het is net of er een basketball in mijn buik zit", verzucht een hoogzwangere vrouw in haar rolstoel, terwijl ze haar handen even op haar ballon-vormige buik legt. Het kind kan elk moment geboren worden. Ze vraagt aan de verpleegkundige, die haar de lift in manoeuvreert, hoe dat voelt: een kind krijgen. Haar verzuchtingen, (waarbij haar vergelijking met de basketball refereert aan de parallel tussen de persende weeën en de moeite die de speler heeft om de bal door het nauwsluitende netje te duwen), maken op de verpleegster geen indruk. Deze is in haar hoofd overduidelijk met iets anders bezig dan een naderende bevalling. Met wat precies, dat mag de aanstaande moeder zo direkt aan het begin van de film nog niet weten. Haar bevalling is al zwaar genoeg.

Helemaal aan het eind van de film komt het basketballnetje in beeld in een sporthal die dan omgetoverd is tot een sterfhuis. We nemen daar afscheid van een jonge vrouw die in verre staat van aftakeling verkeert. Dit gebeurt door een konstruktie van het beeld, waarin haar geest in omgekeerde rich-

ting de wijk neemt via het basketballnetje. Haar lijf blijft achter op het veldbed. Niet veel later, als haar geest de poorten van het hiernamaals wel gepasseerd zal zijn, wordt dan eindelijk de basketball-baby op aard' geworpen. Al die tijd had het geen zin om eruit te komen, maar zo te horen aan zijn gezonde gekrijs vat de baby het sportief op.

*sport & politiek* Om te laten zien hoe de atoomoorlog doorwerkt in het dagelijks leven van de Amerikanen worden de aankondigingen voortdurend in een sportieve enscènering geplaatst. Eerst wordt de sport getoond, dan wordt het sportprogramma plotseling onderbroken, vervolgens wordt het sportpubliek met stomheid geslagen door de bulderende raketten die de plaats hebben ingenomen van de teams op het lege grasveld van het stadion, en tenslotte verandert de sporthal in een sterfhuis. In het laatste deel van de film, dat over de gevolgen gaat, ontbreekt het sportieve geheel. Het is er nog slechts als een rekwisiet, dat ons herinnert aan het vorige, zo energieke leven.



## De paarden van Noach

—over grote en kleine dieren—

*En van al wat leeft, van alle vlees, van alles zult gij één paar in de ark brengen om het met u in leven te behouden; mannetje en wijfje zullen zij zijn. Al het wild gedierte naar zijn aard en het vee naar zijn aard en al het kruipend gedierte, dat op de aarde kruipt, naar zijn aard en al het gevogelte naar zijn aard, alle vogels van allerlei gevederte; zij kwamen dan tot Noach in de ark.* — Uit: bijbel (bewerkt door de daartoe benoemde commissies)

*de poes* Als Dokter na een dag hard werken thuiskomt en zijn vrouw begroet, vult de poes enkele ogenblikken bijna de helft van het beeld. De intieme handtastelijkheden tussen man en vrouw eisen echter onze aandacht op. De aanwezigheid van de poes als levend stukje dékor, geeft aan deze scène een sfeer van vertrouwde gezelligheid. De volgende keer zien we de poes samen met het echt-paar Dokter op bed liggen. Het is een grote, slanke, zwarte kater met stamboom-allures. Zijn vanzelfsprekende, bijna onopgemerkte aanwezigheid onderstreept niet zozeer het naderende onheil als wel het feit dat het gezellige avondje geslaagd is. — Wanneer later het huis door de ramp blijkt te zijn getroffen, is er van de poes geen teken van leven meer. De poes en het vrouwtje zijn niet behouden.

*de honden* De jongste dochter van de familie Boer merkt dat Rusty, de hond, vergeten is. We hebben al eerder kennis mogen maken met deze trouwe viervoeter, toen Danny Boer melkbussen met water vol pompte. Al kwispelend lag Rusty in het gras te zonnen. Op de "fateful day" nam de familie iets te overhaast haar intrek in de kelder onder het huis en krabt Rusty met zijn voorpootjes

aan de kelderdeur, omdat hij, sociaal als ie is, er graag bij wil zijn. Hij jankt een beetje. Maar vader Boer zegt dat Rusty buiten moet blijven, omdat ze niet genoeg eten & drinken hebben om hem te voeden. Bovendien is vader bang dat zij besmet zullen worden door de straling die Rusty buiten misschien heeft opgelopen. "Wat is dat dan: straling?", vraagt de jongste dochter leergierig. Vader weet het eigenlijk niet, maar gezond is het niet. "Dus hij gaat dood?" konkludeert ze.

Later krijgen we het hondje nog een keer in levende lijve te zien. Het is een wat vreemde scène, waarin het hondje haast toevallig even door het beeld loopt dat voor de rest gedomineerd wordt door twee mannenbenen die in de puinhoop van de keuken schuifelen. Zo te zien gaat het dan al niet te best meer met hondje Boer. Het heeft eten gekregen van de indringer en blaft niet tegen hem. De volgende en tevens laatste keer dat hondje Boer meedoet is het dood. De oudste dochter van pa & ma Boer, Denise geheten, krijgt beneden in de kelder een soortement van hysteriese aanval en voor iemand er erg in heeft gooit ze de kelderdeur open en rent naar buiten. Heel even zoemt het beeld in op het lijk van Rusty, dat pal voor de kelderdeur ligt. Al die tijd heeft hij gewacht op iemand die de deur open zou doen, maar nu het dan eindelijk gebeurt, is het te laat.

In *The Day After* speelt hondje Boer een klasieke rol. Meteen de eerste keer dat het ter sprake komt associeert vader Boer hem met de dood: het hondje mag niet binnen want "dan gaan we dood". Het hondje wordt buitengesloten van de onderwereld waar familie Boer aan het overleven is; daarmee behoort het hondje vanaf dat moment tot het dodenrijk. En als Denise naar buiten rent blijkt het hondje precies op de drempel van beide werelden gelegen te hebben. Net als in de Griekse mythe over de onderwereld speelt ook in *The Day After* een hondje een rol bij de overgang van

de wereld der levenden naar die der doden. Alleen is nu het verhaal volledig geperverteerd. Dat wil zeggen: de structuur is gelijk gebleven want “boven” is tegenover “onder” blijven staan evenals “dood” tegenover “leven” plus dat het hondje de overgang van het ene naar het andere begeleidt, zoals ook in de klassieke mythe de hond Kerberus de doden begeleidde bij hun oversteek naar de “andere wereld”; alleen is nu de onderwereld niet langer het dodenrijk, maar de plaats van het (over)leven, terwijl de “bovenwereld” juist het rijk geworden is waar de dood heerst. En de derde om-draaiing is natuurlijk dat Kerberus niks vervaarlijks meer heeft. Hondje Boer blaft niet eens meer. Hondje Boer is dood. — Wel slaan er voortdurend honden aan die we niet te zien krijgen. Hun naar-geestig huilen lijkt een waarschuwing die opklinkt uit de eeuwige jachtvelden, waar de bliksemgod Wodan verkeert.

*de varkens* Als Denise naar buiten rent komt ze aan in het dodenrijk, waar overal dode varkens liggen. Varkens betekenen volgens dezelfde traditie waarin hondje Boer zijn symboliese betekenis van gids bij de moeilijke oversteek van levend naar dood krijgt, precies het omgekeerde: varkens symboliseren de vruchtbaarheid en het vermogen leven voort te brengen. Dode varkens zijn dan meestal varkens die aan de goden zijn geofferd om hen gunstig te doen stemmen. In de door de Bom geperverteerde verhoudingen betekenen dode varkens echter niet meer het offer omwille van de vruchtbaarheid, maar de dood van de vruchtbaarheid en van het vermogen leven voort te brengen. Deze varkens zijn niet geofferd maar gewoon dood. De vaste koppeling tussen onderwereld & dood aan de ene en tussen bovenwereld & leven aan de andere kant is door mekaar gehaald en door dit toeval gingen de varkens dood. De door de traditie aan de varkens gegeven betekenis als symbo-

len van vruchtbaarheid en leven, is hen ontnomen.

Voordat de Bom viel waren de varkens ook al in beeld geweest. Toen knorden ze van plezier, omdat vader Boer hen lekker natspoot. Zoiets gebeurde niet vaak; eigenlijk alleen maar wanneer ze bestemd zijn om diezelfde dag nog naar het abattoir gebracht te worden.

*de kippen* Direkt aan het begin van de film scharrelen twee witte kippen bij een heg aan de kant langs de oprit naar het boerenerf van de familie Boer. Ze zijn er wel, maar alle aandacht gaat in deze scène uit naar Denise en een jongen, die kennelijk wat met elkaar hebben en er in grote haast per motorfiets vandoor gaan.

In de keuken van een andere familie wordt een schaal met kippeboutjes op tafel gezet. Dat betekent dat er gegeten kan worden. Vader komt binnen en de kinderen worden door moeder aan tafel geroepen. Van eten komt het er echter nog niet van, want vader en moeder gaan eerst gauw nog even naar boven. De kip blijft onaangeraakt op tafel achter.

De scharrelkippen op het erf van familie Boer liggen in het zonnetje. Denise roept: “De zon schijnt, het is prachtig”. Maar een jongen die achter haar aanrent, helpt haar uit de droom: “En dit dan”, roept hij, “waarom denk je dat al de dieren dood zijn?” Hij wijst op de dode kippen, die onder het stof zitten. Als de wederopbouw aan de orde is, krijgen we een aanwijzing dat de kippen de ramp hebben overleefd. Een regeringskommissie heeft de boerenstand bijeen geroepen om de voedselproductie te bespreken. Het land moet weer in gebruik genomen worden en voorlopig mag het pluimvee niet voor konsumptiedoeleinden gebruikt worden. Ze moeten zich eerst maar eens gaan voortplanten, om de eigen soort te behouden. Pas dan mogen er weer schalen met gebraden kippeboutjes opgediend worden.

*één kraai* In *The Day After* vliegen er wel raketten, maar geen vogels door het luchtruim. Op één kraai na dan. Die vliegt krassend en wel vlak voordat de Bom valt op uit een rijpend korenveld. Het beeld duurt enkele sekonden, de klapwiekende kraai krast op en vliegt het beeld uit. Hoe het ook zij, of dit nu een toevalstreffer was of een geval van perfecte timing: die ene kraai geeft dit rijpende korenveld iets dramaties. Het roept onmiddellijk associaties op met van Goghs schilderij 'korenveld met kraaien'. Van Gogh schilderde dit doek daags voor hij zichzelf met een pistool door zijn hoofd schoot. De kleuren van de opname van dit 'korenveld met kraai' in de film krijgen in het licht van de ondergaande zon een okerkleurige gloed. Er gaat een diepe en zware rust vanuit die nog eens versterkt wordt door het trage ritme van de beelden die hieraan voorafgaan en waarvan het rijpende korenveld de finale vormt. Door het fel daarmee kontrasterende zwart van de klapwiekende kraai krijgt deze serene rust echter een onheilspellende lading. De vertraging in de frekwentie van de elkaar opeenvolgende beelden die besluit in dat korte beeld van het 'korenveld met kraai' is het voorspel van het naderende einde. De kraai draagt het landschap uit.

*enge kleine beestjes* De angst voor enge kleine beestjes is een bekend thema in griezel- en horrorverhalen. Eén van de dingen die bekend zijn van de bommen op Hiroshima en Nagasaki is dat een paar dagen na de explosie plotseling een plaag van kleine insecten uitbrak. Insekten zijn niet gevoelig voor straling, heet dat dan. De angst voor kleine beestjes is echter ouder dan de angst voor straling. Kleine beestjes hebben met de dood en met lijken te maken. Wormen en maden leven van de dood. Ze eten lijken op. Ook de angst voor de macht is met kleine beestjes verbonden. In de kerkers waar de middeleeuwse machthebbers de veroordeelden

lieten verrekken, krioelde het van bloedzuigers, glibberige zwarte beestjes en uitgehongerde ratten. Ratten, vlooiën en luizen worden nog steeds met a-socialen geassocieerd die net als de kleine beestjes in wiens gezelschap zij vertoeven uitgeroeid dienen te worden. Als zo'n wijdverbreide angst voor de kleine beestjes verbonden kan worden aan het thema van de Bom, is dat mooi meegenomen, vindt E.P. Thompson tenminste. In dit kader gebruikt deze Engelse vredes-ideoloog de kleine beestjes als hij in zijn boekje over de kernoorlog als laatste stadium van de beschaving (Politiek van de



vernietiging) schrijft: “De grote steden zouden ten prooi vallen aan ratten en ratachige genetiese mutanten. Ik heb het dus niet over de vernietiging van alle leven. Ik heb het alleen over de vernietiging van onze beschaving”.

Dit laatste geeft goed aan waar de angst voor de kleine beestjes mee verbonden is: de angst voor de ondergang van de beschaving, van “onze” beschaving, en dus onszelf. — In *The Day After* gebeurt dit door de enge kleine beestjes op een directe manier te schakelen aan een spookachtige verschijning. Een verpleegkundige is op dat moment in een persoonlijk gesprek verwickeld met Dokter. Ineens ziet ze glimmend zwarte beestjes met lange voelsprietten tegen het raam opkruipen. Ze schrikt nauwelijks, maar kijkt wel even om naar Dokter, die achter haar staat. Dokter zegt, dat kleine insecten niet gevoelig zijn voor straling en meteen daarop klinkt een harde, snerpande gil en schiet een vrouw met witte uitvallende haren en wijdopen mond op uit haar bed. Zo wordt de ruimte waar Dokter en de verpleegster een beschaafd gesprek voerden direct belaagd door de ruimte waar de dood heerst. De beestjes rukken echter op en dreigen de behandeling van de slachtoffers, die wél gevoelig zijn voor straling, helemaal uitzichtsloos te maken.

*paarden* De enge kleine beestjes maken na de Bom een niet onverwachte revival mee; de paarden echter een volkomen onverwachte. In *The Day After* beschikt het paard over toverkracht. Ook paarden blijken, in elk geval ten dele “ongevoelig voor straling” te zijn. Samen met het voetvolk keert het paard terug in het straatbeeld.

Het luukse paard staat voor de boer zijn lol in de wei. Het zijn nostalgiese paarden die in het tijdperk van de gemotoriseerde paardekrachten tot werkloosheid gedoemd zijn. Hun aanwezigheid is zowel herinnering aan vergane glorie als het sym-

bool van het goed-lopende boerenbedrijf. Daarnaast is het luukse paard ook het symbool voor de gegoede burgerij, die van de herinnering aan het reizen te paard een sportieve beleving heeft gemaakt. De film vestigt uitdrukkelijk de aandacht op het heengaan van het luukse paard. Stond het aanvankelijk nog tevreden in de wei te grazen, later slaat het van schrik op hol wanneer uit de ondergrondse raketsilo naast zijn wei de raketten omhoog daveren. Het laatste wat we van het vluchtende luukse paard zien is een hinnekend geraamte. Dat betekent dat het op dat moment doorgelicht wordt door röntgenstralen. Dat hiermee een einde is gekomen aan het luukse leventje wordt nog eens bevestigd door het luukse paard van vader Boer, dat als lijk naast de omgevallen vlaggemast met de gehavende ‘Stars and Stripes’ er nog aan, op het erf ligt. Het is een onnatuurlijke dood gestorven.

Als familie Boer uit haar schuilkamer gekropen is, ziet ze het dode paard liggen. Ze gaan naar de kerk. Net als de andere boeren zijn ze daar met paard en wagen naar toegereden. De gestalde rijtuigen met de uitgespannen paarden voor het kerkje levert een toeristies plaatje op, dat wij associëren met de jaarlijks terugkerende traditionele boerenfeesten (georganiseerd bijvoorbeeld door de Drenthse VVV). Maar het feestelijke is ervan af. In de kerk leest de predikant de verzamelde boeren voor uit de Apokalyps. De paarden zijn geen bezienswaardigheid, ze hebben geen strikjes in hun manen, ze worden niet gekoesterd of over hun hals gestreeld en ze krijgen evenmin een klontje suiker. Vooralsnog is er geen sprake van dat ze moeten werken; ze zijn er gewoon en wel in groten getale. Het toverpaard heeft geen gezicht, geen karakter en de boeren tonen geen gevoel voor hun paarden. Ze zijn voertuigen geworden zoals de luukse auto en de traktor. Het paard keert terug op de weg en vervoert de stralingsslachtoffers naar het zieken-



huis, zoals vroeger de paarden ook hele legers transporteerden en na de slag de lijken afvoerden.

Een andere betekenis van de paarden wordt aangegeven in de laatste scène waarin vader Boer optreedt. Dan komt hij in de vroege avond gezeten op zijn paard thuis en doet zijn laatste ronde. Geweer over zijn schouder. Vlakbij het erf van de boerderij zit een stelletje ongeregeld rond een kampvuur. Indianen? Ze zitten op dooie koeien en zwijgen in alle talen. Ze staren met een nietszeggende blik de duisternis in. "Hey folks", vraagt vader Boer: "Wat doen jullie hier?" Geen antwoord. Hij vraagt het nogmaals en voegt eraan toe dat ze zich op zijn terrein bevinden. Weer geen antwoord. Dan stapt hij van zijn paard, ontgren-

delt uit voorzorg zijn geweer en loopt naar het groepje geheimzinnige mannen toe. Heel even zoemt de kamera in op één van de mannen rond het kampvuurtje: een onguur type met een al even onguur lachje. Dan weerklinkt een daverend schot en daar zweeft vader Boer door de lucht; vertraagd en wel zoals dat in Westerns te doen gebruikelijk is. De kamera was snel genoeg ter plekke om nog juist vast te kunnen leggen dat vader Boer wel degelijk van achteren werd neergeknald.

De terugkeer van het paard staat voor een terugkeer naar de mythise oorsprong van de Amerikaanse geschiedenis. Anders dan voor ons staan de paarden en wagens in Amerika niet zozeer voor het boerenbedrijf alswel voor "Het Wilde Westen",

waarin de pioniers een harde maar succesvolle strijd leverden tegen de elementen van de "natuur". Met de laffe en tragiese moord op vader Boer wordt de hoopvolle boodschap van de mythe van het Wilde Westen, waarin het goede altijd zegeviert, om zeep gebracht. Er is geen sprake van dat de geschiedenis opnieuw beginnen kan. De inzet van de terugkeer van de paarden en het daaraan gekoppelde beeld van het Wilde Westen is dan ook niet een terugkeer naar de goeie ouwe tijd, maar juist dat er met die geschiedenis definitief gebroken is. Niemand is getuige van deze moord en het zoontje van vader Boer, dat het boerenbedrijf zou moeten overnemen en het geslacht voortzetten, is voorgoed blind doordat hij het Grote Licht had gezien.

*mens & dier* De vanzelfsprekende aanwezigheid van het paard staat voor een orde die geen perspectief meer heeft, omdat de kern eraan ontvallen is. Iedereen die bevangen zou raken door een nostalgies verlangen naar zo'n goeie honderd jaar terug, komt dóór de film van een kouwe kermis thuis. De idealen van vrijheid en avontuur kunnen in dit verhaal over de (weder)opbouw niet terug gevonden worden. Wat rest is een waarschuwing. Van het dierenrijk gaat een onheilspellende roep uit. Als de gevolgen getoond worden zijn het de honden die door hun aanhoudend janken en blaffen waarschuwen voor een gevaar dat nadert. De orde van de kleine beestjes ligt op de loer. Zijn ze nu nog klein, haast onzichtbaar voor de mensen, ze kunnen wel dra uitgoeien tot een vernietigende plaag. Dat voelen de scherpe zintuigen van onze trouwe viervoeters maar al te goed aan, ook al zijn de mensen daar nog niet van doordrongen. Beetje bij beetje lijkt het leven zijn gewone gangetje weer te gaan: moeder en dochter Boer staan in de keuken. Even kijken ze elkaar verschrikt aan als ze een schot horen vallen. Maar dan gaan ze verder, niet wetende dat vader zojuist overhoop is geschoten.

## Petje af voor de bom

—over het "trajekt van het kapsel"—

*"In de tijd dat hoge kapsels de mode waren, was er een meisje dat een perfecte suikerbrood-coiffure had weten te creëren. Het kapsel was zo kunstig en kwetsbaar dat ze zich er niet toe kon brengen om het te wassen maar het liever dagelijks met haarlak bespoot. Zo verstreken er enige maanden totdat zij op een dag een hevige toeval kreeg en gillend in een hospitaal werd opgenomen. Te laat. Allerlei ongedierte had zich in het kapsel vermenigvuldigd en was tenslotte door de schedel het brein binnengedrongen."*

Gekrulde haren, gekrulde zinnen: uit Broodje Aap, Ethel Portnoy

In dit fragment over het haar zijn Kitti Manning en Harrie van Leeuwen te gast. Wat ze te vertellen hebben gaven ze de titel "Het trajekt van het kapsel — The Day After" en werd eerder geplaatst in het filmblad Skrien. Onze vraag: hoe zien jullie het haar?

"Het filmverhaal kan ruwweg in drie episoden opgesplitst worden: de periode vóór de ramp, de ramp zelf en de gebeurtenissen daarna. Voor 'het trajekt van het kapsel' zijn alleen de proloog- en epiloogscènes van belang, omdat daar in totaal zes 'haarshots' voorkomen, en wel drie vóór en drie na de ramp. De natuur, in al haar herfstpracht, is het decor van de totaalshot waarin het 'trajekt van het kapsel' begint.

Shot 1: 'My hair will be a mess' zegt één van de hoofdrolspeelsters, een jonge vrouw, terwijl ze achterop een motor stapt. Een tekst die profetisch zal blijken, de zorg om het kapsel is geïnstalleerd. De volgende voor het kapseltrajekt relevante shot toont dezelfde vrouw, nu in close-up met een hoofd



vol krulspelden op de avond voor haar huwelijk (shot 2). De voorbereiding van de bruiloft staat 'uiteraard' in het teken van hoop en blijde verwachting.

Positieve toekomstverwachtingen treffen we ook aan bij haar vader, een boer, die naar het oogsten van zijn rijke korenvelden toeleeft. De parallel ligt voor elke geoefende televisiekijker voor de hand: bij een wuivend korenveld hoort een golvend kapsel.

Deze positieve instelling, die het ruimschoots wint van de wat vage bezorgdheid uit shot 1 heeft ook te maken met een ontkenning, namelijk de ontkenning van het op de achtergrond steeds dreigender wordende oorlogsgevaar. Maar nog voordat de dreiging in oorlog omslaat wordt het belang (in de herkenbare maatschappelijke konstellatie) van een verzorgd kapsel benadrukt door vlak voor de grote klap een scène te tonen die zich afspeelt in een kapsalon, shot 3. De aanstaande echtgenoot, een student, onderbreekt een discussie over de eskalerende kernoorlogsdreiging om ook zijn aandeel in de huwelijksvoorbereidingen te leveren door... naar de kapper te gaan. Kennelijk wordt ervan uitgegaan dat een politiek-militaire kwestie zo buitenpersoonlijk is dat, om de aandacht van de kijker vast te houden, een snelle overgang naar het persoonlijke, namelijk het kapsel moet worden gemaakt. Het loskoppelen van deze twee gegevens biedt de kijker de mogelijkheid zijn verantwoordelijkheid voor politieke zaken weg te schuiven; hij of zij herkent wel de zorg om het kapsel temeer omdat dat als de meest 'natuurlijke' zaak van de wereld gepresenteerd wordt.

Tot zover de proloog. Na de explosie, het uitbreken van de kernoorlog, komt het accent nog nadrukkelijker op het kapsel te liggen. Om voor de hand liggende redenen: haaruitval is een van de bekendste gevolgen van nucleaire besmetting; daarbij komt dat beelden die met besmette inner-

lijke weefsels en organen te maken hebben teveel buiten de 'aansprekende' commercial-sfeer vallen. Het traject van het kapsel, nu van de 'metaformose van het kapsel', wordt in de nu volgende epiloogscènes voortgezet met een met shot 1 korresponderende en kontrasterende totaalshot van de (nu verwoeste) natuur waarnaar de overlevenden na het verlaten van de schuilkelders met verbijstering kijken, shot 4.

In dit shot symboliseert het dorre en dode haar de plotselinge en snelle veroudering van de personages. Het aloude cliché van vergrijzing na een schok is voor iedereen direkt herkenbaar. Enkele van de ontredderde overlevenden zijn radio-actief besmet en komen in een ziekenhuis terecht. In een scène in dit overvolle toevluchtsoord komt de met shot 2 korresponderende en kontrasterende close-up voor: het attriboot dat de aandacht nu naar het kapsel — in dit geval haaruitval — leidt is een overbodig geworden haarlint. In de climax van de scène zegt hetzelfde meisje met een van tranen verstikte stem naar aanleiding van het haarlint: 'But I haven't got any damned hair to put it in', shot 5.

De opeenhoping van haar leed is ook filmisch (inzoomende kamera via de volle ziekenhuiszaal naar een close-up, begeleidende muziek enz.) zo opgebouwd dat de kijker weinig anders kan dan intens meeleven met haar immense verdriet. Echter de pijn om haar haarverlies, dat het verlies van sexuele identiteit, aantrekkelijkheid en vruchtbaarheid impliceert, wordt banaal als genoemde implicaties bedolven worden onder de letterlijkheid van de direkte emotie.

Haarverlies — als emotioneel identifikatiepunt voor de kijker — refererend aan verval van levenskracht en verlies van vitaliteit (Simson), komt voor in een met shot 3 korresponderend mediumshot. De hoofdrolspeler, een arts, symbool voor genezing en onvermoeibaarheid, besluit zijn hulpverlenende taak op te geven als hij op het moment dat

hij zich wil scheren merkt dat zijn haar uitvalt. Shot 6. De verwantschap met shot 3, waarin de aanstaande echtgenoot de oorlogsdreiging ontkent door een gang naar de kapper, ligt, behalve in de kapsalon-achtige situatie in de ontkenning van de werkelijke fataliteit van de catastrofe. De arts, die aanvankelijk veronderstelt dat zijn rol onaangetast blijft ziet met zijn haaruitval in dat ook hij mach-



**KREML HAIR TONIC**

teloos is. Het verlies van zijn mannelijke (en dus reddende) kracht brengt hem tot het besluit om naar huis te gaan en om zijn onvermijdelijke dood af te wachten.

Einde van de film'', aldus Kitti en Harrie waarvoor dank.

Als jullie het niet erg vinden, willen we toch nog even wijzen op een ander haar-shot. Laten we het 'shot 5a' noemen, omdat het in dezelfde scène zit als het haarlint-shot, ook al zijn we bang dat het de symetrie, die jullie in de 6 shots gelegd hebben een beetje verstoort.

"Nee hoor, geeft niks. Maar, wat zijn we dan vergeten?"

Dat is de scène, waarin de knecht van vader Boer, Steve genaamd, Denise komt opzoeken, die in het ziekenhuis ligt. In deze scène zegt zij dan dat ze wel een haarlint heeft gekregen als troost, maar geen haar meer over heeft om hem erin te stoppen. Steve slaagt erin deze ietwat pijnlijke situatie te redden. Hij maakt er een grapje van door demonstratief zijn honkbalpetje af te nemen. Hij zwijgt en er verschijnt een ontwapenende glimlach op zijn gezicht. "Wat zie jij d'r uit", reageert Denise wanneer ze zijn kaal geworden knikker ziet: "Het lijkt wel of je van je motor gevallen bent" zegt ze zachtjes, terwijl ze in een uiterste krachtsinspanning haar in korte tijd volkomen verrotte tanden ontbloomt. Ze vindt het een leuk grapje: petje af voor de Bom! — Voor ons is duidelijk dat Denise inderdaad staat voor het seksuele in de film. Ze begint als bruidje en eindigt hier als een wrak dat al haar seks-eigenschappen kwijt is. Met Steve ligt dit anders. Hij is misschien wel groot, sterk en mannelijk, maar in de film heeft hij niks met seks. Zijn kale knikker hoeft daarom niet met seksuele motieven in verband gebracht te worden. Ook Steve is snel verouderd en verzwakt. Hij loopt met een stok door de ziekenzaal annex sporthal. Bij elke stap dreunt de stok op de vloer. Het ligt dan ook meer

voor de hand zijn kale knikker te associëren met de aftakeling waaraan alle stralingsslachtoffers lijdën, dan met het verlies van mannelijke potentie à la Simson die zijn haar verloor. (Bovendien zou Freud die rammende stok juist duiden als iets super-potents).

## De koudgeworden kippeboutjes

—over het eten als voorspel—

*het meest veelzijdig stukje vlees* In The Day After wordt eigenlijk alleen maar normaal gegeten in de schuilkelder. Daarbuiten is het òf het voorspel van seks, òf het voorspel van de dood. Eén keer ziet het er naar uit dat er gewoon gegeten gaat worden. Maar dan gebeurt er het volgende. We bevinden ons in de keuken van de familie Kip. Het is etenstijd. De tafel is al gedekt, het wachten is op vader Kip, die elk moment thuis kan komen. De kinderen vermaken zich zolang in de huiskamer. Ze liggen gezellig naast elkaar op de grond voor de televisie, die konstant berichten doorgeeft over de gespannen internationale.

Ha, daar is hij dan. Moeder Kip zet snel de schaal met bruin gebakken knapperige kippepootjes op tafel. Hij trekt zijn werkhemd uit en als zij de kinderen aan tafel wil roepen, zegt hij "Ssst..." Moeder Kip begrijpt hem niet; de kippepootjes op tafel, alles is klaar, wat is er nou weer? Maar wanneer Kip kijkt mevrouw Kip met een veelbetekende blik recht in de ogen: "Hé, ik heb zin, wat dacht je, gauw een wippie maken?" Even aarzelt ze, kijkt snel de huiskamer in of de kinderen nog zoet aan het kijken zijn en niet zullen gaan zeuren

en dan stemt ze met een brede smile in met zijn voorstel. Stiekum sluipen ze achter elkaar en achter de ruggetjes van hun dochtertje en zoontje langs de trap op naar de slaapkamer boven om hun vloggertje te volbrengen.

Nog even schakelen we naar de televisie terug. Het kinderprogramma wordt onderbroken door een ernstige mededeling. De presentatrice is zeer geschokt en maakt geëmotioneerd bekend dat het eerste kernwapen tot ontploffing is gebracht boven de oprukkende Russiese legers in West-Duitsland. De derde Wereldoorlog is een feit. Het jongetje vraagt aan zijn zusje: "Krijgen we nou oorlog?" Zijn vraag wordt niet beantwoord omdat het eten onderbroken was.

*de Cuba-krisis* Eén keer is er sprake van een geslaagd en afgerond etentje. Daar praat het echtpaar Dokter over wanneer hij een vrij avondje heeft weten te regelen. We treffen het echtpaar aan op bed. Ze liggen loom tegen elkaar aan met hun gezicht naar het televisietoestel, dat aan hun voeteinde staat. Ze praten over lang geleden. Zij: "Het is weer 1962. We waren in New York en lagen net als nu in bed".

Hij: "We aten sandwiches bij Sharky... in de 118de straat".

Zij: "Herinner je je president Kennedy op televisie?"

Hij: "Hij had het over 'volledige vergelding' en hij vertrok geen spier op zijn gezicht. We gingen naar het raam en keken over de donkere stad en wachtten op de bommen dat ze zouden vallen".

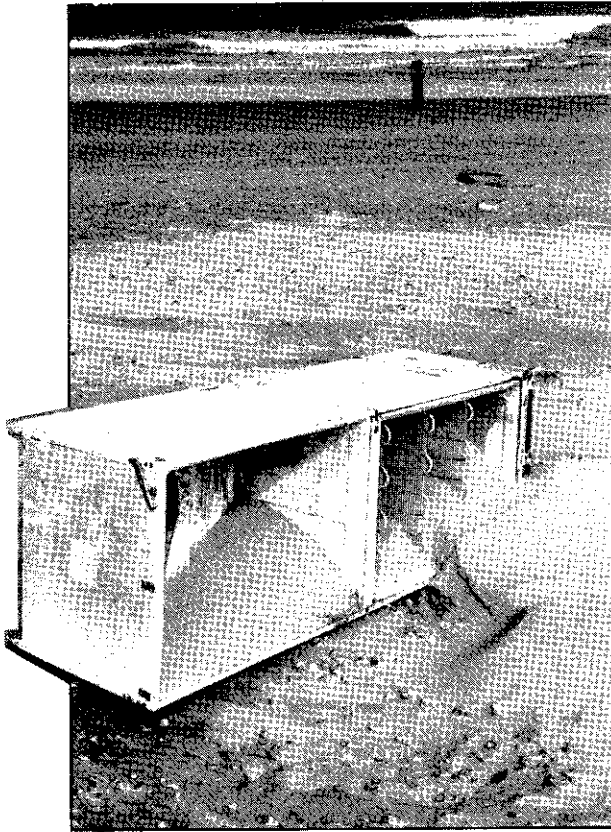
Zij: "Er gebeurde niets..., nu gebeurt er ook niets".

Hij: "Zo gek zijn de mensen niet".

Zij: "Ik wed dat we die nacht Marilyn verwekt hebben. --- Zal ik je iets gek vertellen? Vanmorgen zijn de burenen naar hun vakantiehuis vertrokken. Onverwachts. Ze namen dat akelige keffert-

je gelukkig mee, en ook hun Vietnamese dienstmeisje”.

De crisis in de internationale van 1962, het geslaagde etentje, de niet gevallen bommen en de verwekking van hun dochter Marilyn worden vergeleken met de aktuele internationale, some rocky music, het in bed liggen en de dreiging dat de bommen vallen. Het echtpaar doet aan magie. Door de herinnering aan de vruchtbare sandwiches van Sharky op te halen, wil het de toekomst bezwelen. Hun vrijpartijtje van nu verschilt op een we-



zenlijk punt van dat van 20 jaar geleden. Marilyn heeft juist deze ochtend verteld, dat ze haar vrijer achterna gaat naar Boston. Het is haar taak het geslacht voort te zetten, meneer en mevrouw Dokter zijn daar inmiddels te oud voor.

*het bruiloftsmaal* Moeder Boer is druk in de weer met het voorbereiden van het bruiloftsmaal voor haar dochter die de volgende dag gaat trouwen; vader Boer is druk bezig met de kelder om te bouwen tot een atoomschuilkelder tegen de Bom die naar verwachting de volgende dag zal barsten. Vader, die zand tegen de kelderraampjes gegooid heeft, vindt dat moeder het kulinair gedeelte van het overlevingsvraagstuk op haar moet nemen.

Tot nu toe heeft vader Boer moeder en dochter, die aanstonds bruid wordt, ontzien en hun gang laten gaan. Zo kon hij ook ongestoord zijn aandeel in de civiele verdediging leveren: “Beter dat vrouw en dochter zenuwachtig zijn vanwege de bruiloft, dan vanwege de oorlogsdreiging, want dan zeuren ze tenminste niet aan m’n kop”, moet vader Boer zo ongeveer gedacht hebben. Hij vraagt aan moeder die in de keuken bezig is, waar Denise uithangt. “O, die neemt een douche”, antwoordt moeder Boer. “Jullie moeten me helpen bij het inrichten van de kelder”, zegt vader voorzichtig. “Kom nou”, reageert moeder fel en afwijzend, “ik heb wel wat anders te doen. Morgen komen er 67 mensen die ik allemaal te eten moet geven”. Direct na deze woorden nemen we een kijkje in de kelder, waar juist zoontje Danny een melkbus met water naar binnen draagt en bij de andere zet, terwijl Jolene Boer, hun jongste dochter, de kelderplanken volzet met conserveblikken.

Als de raketten gevlogen zijn, vindt vader het de hoogste tijd om in de kelder plaats te nemen om daar de komst van de tegenliggers af te wachten. Moeder wil daar nog steeds niets van weten en voor vader zit er niets anders meer op dan moeders

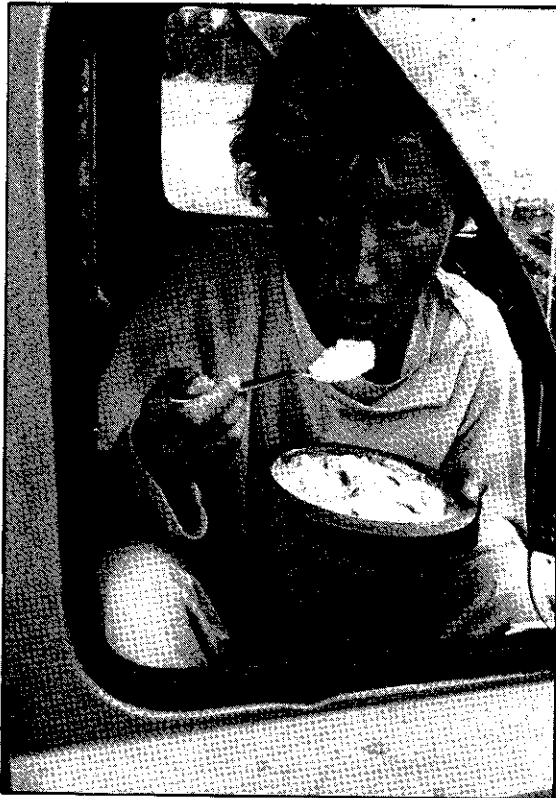
wil met geweld te breken. Hij vindt haar in de logeerkamer waar ze de bedden aan het opmaken is. Vader, die een man van weinig woorden is, grijpt zijn vrouw beet. Ze begint hysteries te gillen en probeert haar werk voort te zetten. Maar hij tilt haar gewelddadig op en draagt ze de trap af en moeder Boer gilt en gilt. Moeder gilt, want deze krachtige ingreep voorspelt weinig goeds. Eigenlijk kunnen bruiloft en bruiloftsmaal alleen maar afgelast worden door de dood, ...de dood van bruidegom of bruid. Hoe dan ook: vader voegt zijn vrouw met geweld in de nieuwe orde in. Hij draagt haar net als eertijds bij hun eigen huwelijk over de drempel van hun nieuwe onderkomen.

*de straat van beleg* Door de tot het uiterste gespannen internationale verandert het gewone eetritueel in een speciaal eten. De voorbereidingen hiertoe krijgen dan ook een speciaal karakter. Elk eetbaar voorwerp krijgt een exclusieve betekenis; men grijpt ernaar alsof dat het nu precies was wat men nodig had en zocht. "Geen paniek", klinkt uit de intercom in de winkel, "er is van alles voldoende!" En inderdaad staan de mensen met afgeladen volle boodschappenkarretjes in lange rijen voor de kassa's te wachten op hun beurt om af te rekenen. Men heeft haast alsof men niet langer kan wachten om thuis te laten zien wat men allemaal wel niet voor bijzondere spullen heeft weten te bemachtigen. Misschien ook is men bang dat het allemaal niet waar is en dat hun "koopjes" ineens veel duurder zijn dan de prijsjes die erop staan: vlug naar huis voordat de manager van de winkel zijn grote vergissing bemerkt. Dan loeien de sirenes. Men rent en masse de straat op, auto's botsen tegen elkaar en dwars door de verkeerschaos baant men zich een weg. Vrij onopvallend ligt het eten op straat tussen de achtergelaten motorvoertuigen. In elk geval zien we een omgevallen papieren boodschappentas, waar de etenswaar uitrolt. De

straat wordt aangesteld als anonieme ceremoniemeester van het dodenfeest, dat door het fatale treffen van de internationale wordt aangericht. Uit een latere scène blijkt dat de straat deze opdracht serieus neemt. Er weerklinkt glasgerinkel, honden blaffen en er knallen schoten. De straat schiet met scherp op de plunderaars omdat ze de etenswaar inpikken en daarmee de offerande ontheiligen.

Nu de winkels leeg zijn en het eten op straat taboe is, neemt de staat de verdeling van het eten op zich. De mensen eten van de bedeling. Dit wordt getoond in een scène waarin een legertruuk in het kampement bij het ziekenhuis voedselpakketten brengt. De staat heeft de distributie echter niet onder controle. Wanneer een soldaat meldt dat de rest voor een ander kampement is, wordt het eten stormenderhand gesocialiseerd. Daarbij vallen, zoals bij de schending van de staat van beleg gebruikelijk is, enkele schoten. Waar het om gaat is dat het eten het luchtruim kiest en wéér op de grond belandt. Nu is het echter niet langer taboe ervan te eten. Zelfs de regeringsgetrouwe Steve stopt gauw een pakketje onder zijn jas, dat naast hem op de grond ploft.

*de boerenmaaltijd* Nadat het gezin Boer enige dagen en nachten achtereen in de kelder aan overleving gedaan hebben, verdwijnt langzaam aan hun besef van tijd. Ze zijn zojuist aan tafel geschoven en beginnen te eten. Dan valt ineens de noodverlichting uit. Men zucht, de accu is leeg. Vader steekt een kaars aan en men eet verder. Eén van hen vraagt wat voor dag het nu eigenlijk is en hoe laat. Vader kijkt op zijn polshorloge om aan het gissen een eind te maken. Men moet konstateren dat het een ongewoon tijdstip is om te eten: donderdag om half drie 's middags. De sfeer is gespannen. Jolene vindt het eten niet meer lekker en Denise klaagt over de bedompte lucht en de duisternis. Het klagen komt nu goed op gang. Het geza-



menlijke eten doet Denise herinneren aan het bruiloftsmaal dat geen doorgang kon vinden. Het feit dat het nu ook in de kelder mis dreigt te gaan, belooft weinig goeds.

*de medicijnman & het eten* Voorzover de Dokter in functie met het eten te maken heeft, draait het daarbij om het sterven. Zo komen via het mediese eten telkens tekens uit het dodenrijk tot ons. Het eten is de symboliese vorm waarin de overgang van leven naar dood geregeld wordt. Na het kollege over het hart maakt Dokter nog een rondgang

langs zijn patiënten. Hij stopt bij het bed van een oude, doodzieke man en maakt een praatje. Hoe het nu gaat en zo en wat hij die dag gegeten heeft. "Kalkoen met veenbessen en bonen" zegt de man die blij is dat Dokter aandacht aan hem schenkt, "maar geen ijs". Dokter veinst verontwaardiging en vraagt wat hij dan wel het liefst zou willen hebben aan ijs. "Nou, het liefst koffie- en vanilleijs". Dokter geeft een verpleegster opdracht dit onmiddellijk in orde te maken. Het toetje is de laatste wil van de oude man. De Dokter stemt toe en geeft hiermee aan dat de oude man medies is opgegeven. Er rest hem niets dan nog eenmaal lekker te eten en dan te sterven. Het diët is afgelopen, de laatste gang wordt zijn dodenmaal.

Zolang alles nog normaal gaat en de verhouding tussen het leven en de dood nog iets 'natuurlijks' heeft, zit aan het doden-eten een feestelijk karakter. Kalkoen met veenbessen en bonen, dat is een Kerstmaal. Dat de oude man na dit vredesmaal het Licht zal zien, heeft iets geruststellends. Als het ziekenhuis is veranderd in een compleet opvanghuis voor stervensbegeleiding, heeft het doden-eten niets feestelijks meer. Het mediese heeft dan ook zijn greep op de overgang van leven naar dood verloren. De mediese rituelen die de dood moeten bezweren schieten dan hopeloos tekort. Ze worden welhaast pervers en angstaanjagend omdat de dood overweldigend wordt. De onmacht van het mediese wordt verbeeld in een scène waarin onder zeer primitieve omstandigheden geopereerd wordt. De geluiden die weerklinken doen denken aan het hanteren van het bestek aan tafel. Het opereren krijgt iets culinairs. Een verpleegster roert in een pannetje, dat op een brandertje staat en een dokter wipt van een pincet een hard voorwerpje op een metalen bord, dat een assistente voor hem ophoudt. De akoestiese associatie van het schrapen en tikken van messen en vorken tijdens het eten ligt zeer voor de hand. Hier wordt mensenvlees bereid.

De behaarde huid van het bebloede slachtoffer waar het mes ingezet wordt, roept weezin op. Deze primitieve laatste of eerste hulp bij ongelukken heeft haar steriele karakter verloren en valt terug in een kanibalisties eetritueel.

Op een gegeven moment wordt het Dokter allemaal een beetje te veel. Hij is niet alleen oververmoeid, maar bovendien verschijnen er rare plekken op zijn huid en begint zijn haar uit te vallen. Uitgeput steunt hij met zijn hoofd tussen zijn handen op het blad van een buro. Hij hallucineert en ziet zijn dochter, zijn zoon en zijn vrouw. Dan wordt hij door zijn assistente uit zijn rare droom gewekt. Eerst verwacht hij haar met zijn vrouw. Als hij achter zijn vergissing komt en zich verontschuldigt zegt zij dat hij wat rust moet nemen en dat zij het overigens helemaal niet erg vond, want zo leerde zij hem ook eens van een andere, meer persoonlijke kant kennen. Ze biedt hem een sinaasappel aan. En inmiddels is hij weer geheel tot zijn posities gekomen. Hij neemt het besluit naar huis terug te gaan; om te sterven en om er wellicht zijn vrouw terug te zien. — De verwijzing naar het

Genesis-verhaal van de zondeval ligt er dik bovenop in deze scène. Hij "ziet" aanvankelijk in zijn assistente zijn eigen vrouw en als zij zijn ogen geopend heeft, besluit hij naar huis te gaan. Hij eet van de sinaasappel die zij hem aanbiedt. In Genesis staat daarover: "ten dage, dat gij daarvan eet, zult gij voorzeker sterven". Via de verwarring van de assistente met zijn vrouw treedt zij hier op als plaatsvervangster van Eva.

In de slot-scène van de film zowel als die van de Dokter keert "de oude man" terug. Nu is het Dokter-zelf die sterven moet. De dokter komt na een moeizame tocht door de puinhopen van Kansas City eindelijk aan bij de resten van wat eens zijn riant huis geweest moet zijn. Daar treft hij tot zijn grote woede een paar haveloze mensen die zich warmen bij een vuurtje. Hij probeert ze weg te jagen. "Dit is mijn huis", zegt meneer Dokter, "wat moet u hier? Maak dat u weg komt!" Anders dan dit het geval was bij vader Boer, die een soortgelijke vraag stelde aan de ongere types die zich op zijn erf ophielden, blijkt de oude man een zeer sociaal voelend mens te zijn. Hij staat op en loopt

### *Nach dem Atomschlag: **Huhn mit Reis!***

**Erice (afp/taz)** - Schon geschlachtet sind sie auf nebenstehendem Foto aufgehängt, die Hühner zum Überleben nach dem Atomkrieg. Huhn, Trüffel und Reis empfiehlt der US-Wissenschaftler Leonard Gore für die Tage nach dem Atomblitz. Dies seien Nahrungsmittel, die relativ beständig gegen radioaktive Verseuchung und damit besonders geeignet für menschlichen Verzehr sind. Fürsorglich fügte Gore noch praktische Tips hinzu: Tiere möglichst schnell schlachten, Fleisch abkochen, Brühe nicht konsumieren! Milch ist schädlich, Käse weniger. Die fröhlichen Ratschläge erteilte

der Wissenschaftler stauenden Kollegen auf dem heute zuende gehenden „Atomkriegs-Seminar“ in Erice/Sizilien. Andere gehen dagegen von einem „nuklearen Winter“ nach einer atomaren Verseuchung aus, der jegliche Vegetation erstehen lassen würde. Gore dagegen fabulierte über den Ackerbau nach der Katastrophe, der etwas primitiver als mit den heutigen Maschinen betrieben werden müßte. Das ist sozusagen die ausgleichende Gerechtigkeit zwischen erster und dritter Welt: Ein afrikanischer oder indischer Bauer wäre gegenüber seinen amerikanischen oder europäischen Kollegen begünstigt. Sagt Gore.

naar Dokter toe. In zijn hand heeft hij een appel, sinaasappel of ui. De oude man gebaart met zijn gezicht dat de Dokter deze mag hebben. Dan zakt Dokter in mekaar. De oude man slaat zijn arm om hem heen en knielt naast Dokter neer. De dokter is niet meer bij machte van de vrucht te eten. En met dit beeld van de twee knielende en elkaar omarmende mannen besluit de film.

Dat wil zeggen: op de slottekst na dan. Daarin wordt het publiek voorgehouden, dat wat ze zojuist hebben voorgeschoteld gekregen naar alle waarschijnlijkheid lichter verteerbaar zal zijn dan de werkelijkheid.

## De atoombom als morning-after-pil

—over seks, voortplanting en dood—

*“Van kerngezin naar kernwapen... Dit is in kort bestek de geschiedenis van de patriarchale cultuur”*

— Uit: Verlos ons van de liefde, van Suzanne Brügger.

*afscheid voor het leven* Hoewel de persoonlijkheden van de diverse hoofdrolspelers niet erg uit de verf komen, kennen ze toch enkele intieme momenten. De bedscènes van de echtparen Dokter en Kip hebben we al beschreven. Met het einde in het vooruitzicht krijgt iedere ontmoeting het karakter van een afscheid. Zo staat Dokter 's ochtends voor hij naar het ziekenhuis gaat nog even aan het bed waarin zijn vrouw ligt te slapen. Hij buigt zich voorover en kust haar zachtjes om haar niet wakker te maken. Iets heftiger gaat het eraan toe bij de familie Soldaat. Juist op het moment dat ze zouden vertrekken naar zijn schoonmoeder in New Orleans, gooit de dienst roet in het eten. Toch nog

onverwacht wordt de Zwarte Soldaat opgeroepen, omdat de mobilisatie is afgekondigd. Zijn vrouw, die in ochtendjas de slaapkamer binnen komt lopen, is ten einde raad. Al pratend staat hij zijn plunjezak in te pakken en raadt haar aan zonder hem naar New Orleans te gaan. Hij belooft haar elke avond op te bellen en knielt voor haar neer. Hij zegt tegen Maureen, dat hij van haar houdt en dat ze zich geen zorgen hoeft te maken. “Over zes maanden ben ik ervan af en krijg ik een gewone baan.” Veel tijd krijgen we niet om het innige afscheid te bekijken. Hun kus gaat abrupt over in het helse kabaal van een helikopter, waarmee we de volgende scène van de film invliegen. — In *The Day After* heeft intimiteit een noodlottig karakter. We leven gretig maar kort mee en weten dat het scenario verder gaat. Slechts een paar figuren volgen we uitdrukkelijk in hun liefdesleven tot de dood erop volgt.

*het geheimzinnige voorwerp* Het eerste beeld dat in *The Day After* van Denise Boer getoond wordt, is uitermate snel. Ze rent achter haar vriendje aan het tuinpad af naar de gereedstaande motor. Kledingstukken worden in der haast in orde gebracht, zodat we weten dat vlak voor de wilde rit begint Denise & Bruce (zo heet het vriendje) ‘iets’ gedaan hebben. Misschien zijn ze, eh... met elkaar naar bed geweest? Nou ja, wie weet komen ze er in de film nog wel op terug. Nu zitten ze op de motor en gaan er in razende vaart vandoor. Dan krijgen we een kerkje voorgeschoteld waar een stel mensen staat te wachten. Hier wordt de spanning niet verbeeld door de snelheid, maar door het zenuwachtig geschuivel van de wachtenden. Een mooi aangeklede vrouw, mevrouw Boer naar later blijken zal, zegt tegen een al even netjes in het pak gestoken man, vader Boer inderdaad, die om het feestelijke karakter van de gebeurtenis die eraan staat te komen te benadrukken een zonnebril op heeft:



“Waar blijven ze nou toch?” Ah, denken we dan: dat zijn die jongen en dat meisje op de motor waar ze op staan te wachten: die gaan zeker trouwen. En inderdaad, daar horen we al het geluid van een motor op volle toeren. Ja hoor, daar zijn ze. Ze rennen het trappetje naar het voorportaal van het kleine, romantiese kerkje op, daar is de voorganger al, het groepje mensen formeert zich en gaat plechtig lopend de kerk binnen. Geen klanken van het orgel à la ‘Daar komt de bruid’. En dat klopt, want later wordt duidelijk dat de huwelijksdag nog komen moet. Bruce & Denise gingen dus in ondertrouw.

We spoelen de film nog even een klein stukje terug naar het moment waarop Bruce en Denise de trap naar het kerkportaal oplopen. Want in deze scène is sprake van een geheimzinnig voorwerp. De gehaaste Bruce geeft iets aan Danny Boer. Bruce maakt hem kenbaar dat hij het voor hem moet bewaren. Danny begrijpt het en stopt het voorwerp zonder dat de anderen het kunnen zien (wij evenmin) in zijn zak. — De volgende keer dat we Bruce te zien krijgen, staat hij samen met Denise in het donker bij een schuur te dollen. Hij is haar midden in de huwelijksvoorbereidingen nog even komen opzoeken. Denise heeft een hoofd vol krulspelden, Bruce een flinke bal kauwgom in zijn mond. Zijn ogen glinsteren en om zijn mond speelt een stoute glimlach. Hij vraagt haar om die nacht met hem mee te gaan naar een huis van vrienden die pas de volgende dag weer thuis zullen komen. Denise schrikt wel een beetje van dit ongelegen voorstel en fluistert dat hij niet zo hard moet praten, “anders horen ze ons”. Bruce laat er geen gras over groeien en vraagt konspiratief “Waar heb je het?” “Op m’n slaapkamer”, antwoordt Denise. “Ga het dan halen!” vaart hij voort. “Kun je niet nog een nachtje geduld hebben?” sputtert ze tegen. Om duidelijk te maken dat zijn verlangen akkuut is, geeft Bruce Denise een zoen

op haar mond. Nu is ze overtuigd en weg is ze, naar huis om het te halen.

Stilletjes achter de rug van haar vader, die in de huiskamer hangend op de bank naar de televisie zit te kijken, gaat ze de trap op naar haar slaapkamertje. Ze loopt naar haar toilettafel, trekt het laadje open en dan zien we iemand in de spiegel die de kamer uitsluispt. “Jolééééne”, roept Denise die haar zusje ook gezien heeft en begrijpt dat zij het uit de lade waarin Denise het verborgen had, heeft weggenomen, “geef onmiddellijk terug! Jolééééne, geef hier!” Maar Jolene rent de kamer uit de gang op. Denise er achteraan: wat een gemeen kreng die Jolene! Hop, daar flitst Jolene langs Denise heen een andere slaapkamer in. Denise rent haar achterna, maar daar vliegt Jolene de kamer al weer uit. Daar is Denise. . . , o jee, ze struikelt. Daar ligt ze plat op de grond in de deuropening, of eigenlijk: net ervóór. En daar slaat een deur van de volgende kamer dicht. Jolene heeft zich nu verschanst. Hè, dat kan lang gaan duren, denken we dan. Maar op dit moment grijpt moeder Boer in op het voor de hand liggende vervolg van gegil en gebonk. Moeder roept Jolene te voorschijn te komen en als de beide ruziemakende zussen met moeder in het midden tegenover elkaar staan, maakt moeder duidelijk dat ze niet hoeft te weten wat er precies aan de hand is, maar dat ze nu geen ruzie wil en dat ze het zèlf moeten zien op te lossen, omdat anders vader de zaak op zijn manier zal regelen. Denise pakt het van Jolene af en gaat terug naar Bruce. Vader die dan op de waranda staat, ziet nog juist Denise achterop de motor bij Bruce wegrijden.

*de hand van vader* De volgende gelegenheid dat we Denise zien, is als ze de ochtend ‘erna’ heel vroeg in de morgen thuisgebracht wordt door Bruce. Vader Boer staat toevallig weer op de waranda waar we hem de vorige avond verlaten had-

den en slaat het jonge stel gade. Denise geeft Bruce een snelle kus en sluipt naar binnen. Tenminste, zo typeert vader Boer de wijze waarop ze de afstand tussen de motor en Bruce en het huis overbrugt. Vlak voordat Denise de trap op naar boven gaat, is vader ter plekke. “Denise, waarom sloop je naar binnen?” “Ik slóóp helemaal niet naar binnen” antwoordt ze en wil verder omhoog de trap op. “Denise”, zegt vader op een toon waaruit moet blijken dat het nu menens is, “zolang jij hier woont moet je antwoorden als je vader je wat vraagt. Waar kom je vandaan?” “O, gewoon een eindje om gereden met Bruce op de motor”. “All night?” luidt de volgende scherpe vraag van vader Boer. “Dat gaat U niks aan” sist Denise, “ik ben oud genoeg om dat zèlf uit te kunnen ma...” ze draait zich om en wéér snerpt het inmiddels bekende “Jolééééne!” En ja hoor, daar staat ze weer, Jolene. Ze dacht namelijk, dat ze Denise beneden in de kamer hoorde en nou wou ze even weten of ze al in de badkamer kon, want ze wist niet of Denise al geweest was. “Ga je maar in de keuken was- sen”, beslist vader. “Ah nee, daar is het water hartstikke koud”, jammert Jolene. “Jolééééne” bijt Denise haar dan toe: “zie je dan niet dat vader en ik aan het praten zijn?” “De hele wereld houdt haar adem in om te horen wat jullie zeggen”, zegt Jolene op een gemeen ironies toontje. Ze draait zich om en loopt de kamer uit. — “Je hebt gelijk”, zegt vader Boer dan onverwachts tegen Denise: “dat was niet waar wat ik zei over dat naar binnen sluipen” en hij legt zijn grote stevige hand in een verzoenend gebaar op Denise haar meisjeshand die de trapleuning vasthoudt.

De volgende dag staat in het teken van de voorbereiding op de bruiloft en op de Bom. Vader en moeder Boer gaan hun eigen gang. Hij sleept met zandzakken en volle emmers water; zij kookt en maakt bedden op. Nadat vader moeder met ge-

weld in de nieuwe nucleaire overlevings-orde gevoegd heeft, komt hij Denise tegen op de trap. Zij heeft die speciale uitdrukking op haar gezicht van spanningen en zenuwen aan de ene en blijde verwachting en geluk aan de andere kant. Ze kijkt haar vader in vervoering aan. Vader Boer pakt haar witte bruidsjurk voorzichtig van haar over en legt de jurk over de trapleuning. Denise loopt dan verder naar beneden om de schuilkelder in te gaan en samen met de anderen af te wachten. Ze klemt bruintje Beer tegen haar borst en lacht enigszins ver dwaasd een moment haar vader toe. Vader Boer weet wel hoe hij zijn dochter aan moet pakken: met fluwelen handschoenen vandaag en legt nog eenmaal zijn grote hand op de hare. Morgen is de grote dag...

*de vreemdeling* Nadat familie Boer enige dagen in de kelder heeft doorgebracht, wordt er aan de deurklink getrokken. Vader ontgrendelt zijn geweer en zegt dat ze stil moeten zijn. De deur gaat knarsend open en het felle licht doet pijn aan de ogen. Een vreemdeling doet een stap naar binnen en vraagt of er iemand is daar beneden. “Dat kunnen we niet hebben”, zegt vader Boer. “Straks komt er weer iemand en dan nog iemand. We zitten al vol”. “Maar”, zegt Steve, “er is niemand meer. Iedereen is dood”. In het donker van het trapgat scheurt zijn tas open of valt uit zijn hand. In elk geval rollen ineens een stuk of zes blikjes met frisdrank de trap af naar beneden. “Nou, kom er maar in”, hakt vader de knoop door. Halverwege de trap naar beneden wordt Steve zijn gezicht ineens verlicht door een zaklantaarn. “Laat dat, Jolene”, zegt vader streng, “we moeten zuinig met het licht zijn”. “Nou”, moppert Jolene, “ik wou alleen maar even kijken hoe hij d'r uitzag”.

Nadat Steve zich heeft voorgesteld en moeder Boer de anderen, loopt hij naar het bed van broertje Boer. Hij buigt zich over hem heen. “Heb je

daar verstand van?" vraagt vader. "Wel een beetje", antwoordt Steve. "Ik studeer medicijnen, maar ik ben pas eerste jaars, hoor". Denise haakt hier meteen op in: "Studeer je in Lawrence? Ken je misschien Bruce Huppeldepup, die is derdejaars. Hij ziet er zo en zo uit. Heb je hem misschien gezien?" Wat Steve en Denise niet weten, maar wij als Day-After fans wel, is dat het scenario zo in mekaar gezet is, dat ze wèl iets met elkaar



hebben. Toevallig stonden ze naast elkaar toen er een olopje aan de gang was in de hal van de universiteit (waar Steve de inschrijving en mediese keuring aan het volbrengen is). Studenten en wetenschappelijk personeel staan te luisteren naar een radiootje of televisietje dat vóór hen op de grond staat. Het laatste nieuws over de gespannen internationale en de discussie of het Amerikaanse leger al dan niet ingezet zal worden. Eén van de omstanders vraagt Bruce wat hij ervan denkt. "Nou", zegt hij, "ik ga maar eens naar de kapper" en loopt weg. Steve antwoordt dan in de plaats van Bruce, dat hij die middag nog helemaal naar Joplin terug moet. — Denise haar vraag was dus zo gek nog niet, ook al kon zij dat niet weten en ook al weet Steve niet wat hij met haar vraag aan moet: er zijn zoveel mensen op de universiteit, en ik ben er pas een paar dagen geweest, zegt hij maar. —

Weer enige tijd later wordt het echt crisis in de kelder. De accu valt uit en Jolene zit te mekkeren en aan het gezicht van Denise is zichtbaar dat ze malende is. Ze wacht op Bruce. Waar blijft hij toch? Hij zal toch niet... dood zijn? "Ik had nu al zwanger kunnen zijn", zegt Denise terwijl ze flink overspannen langzaam de trap op loopt, "als ik dat ding niet gebruikt had". De familie staat pepleks: Denise heeft het met Bruce gedaan! Maar tijd om enigmate van deze klap te kunnen herstellen wordt hen niet gegund, want Denise is naar buiten gegaan. En dat met die gevaarlijke straling, denkt vader. Bovendien weet hij net zo goed als de anderen van de ekstra politieberichten, dat zoiets helemaal niet goed is als iemand in overspannen toestand haar woning verlaat. Ze moet zo gauw mogelijk weer terugkomen.

Na wat geharrewar geeft vader Boer Steve toestemming zijn dochter Denise te gaan halen. Dat het er stikt van de straling wordt duidelijk gemaakt doordat de beelden enigszins overbelicht zijn. Dat geeft een reportage-achtig effect aan de-

ze scène: de kwalitatief slechte opnames zeggen iets over de barre omstandigheden waaronder deze gemaakt werden. Dus zal het wel erg zijn "straling". Steve loopt haar wankelend en zijn ogen tegen het felle licht beschermend achterna.

*de varkensdans* "Kijk dan", roept Denise tegen Steve, "er is niks aan de hand, het is een prachtige dag!" Een gezonde en stevige knaap als Steve zou Denise natuurlijk makkelijk kunnen pakken, maar in plaats daarvan voeren ze rond de dode varkens op het verdorde en stoffige land een ietwat vreemd dansje uit. Het lijkt op een ballet-scène uitgevoerd door het vormingstheater: Denise en Steve stoten wat oerkreten uit, voeren ondertussen hun danspasjes op en dan spreekt Steve Denise op beleerende toon toe: "Je ziet het niet, je voelt het niet, je proeft het niet, maar het is overal om je heen. Het dringt door tot in al je cellen: het doodt je!"

Denise zet het nu op een rennen en belandt in de huiskamer. Ze komt pas tot rust op de trap, waar vader haar trouwjurk had afgenomen en over de trapleuning had gelegd op het moment dat ze de kelder in moesten. Nu herhaalt zich deze scène bijna eksakt. Alleen Bruintje Beer doet niet mee, die is waarschijnlijk in de kelder achtergebleven. Denise zit geheel in trance op de trap met haar bruidsjurk in haar armen. Steve pakt deze voorzichtig van haar af. "Kom, we gaan naar beneden", zegt hij vriendelijk doch dringend.

*de verwisseling* Nadat Steve Denise heeft teruggebracht naar de schuilkelder, verlaat de film de familie Boer een tijdje. Als we weer terugkeren, ligt iedereen een beetje te dommelen. Alleen Denise is wakker. Zij kijkt met een intens gelukkige blik naar een bepaalde plek in het vertrek. Ze staat op en loopt in vervoering naar het punt waar ze op gefixeerd is. Dan kijken we mee en zien Bruce! Er is geen twijfel mogelijk: het is Bruce. Zij lacht naar

hem, hij naar haar. Denise buigt zich over Bruce heen om hem te omhelzen en... daar is vader met zijn zaklantaarn. Ho, ho, dat gaat nier door dame! En in het licht van de lantaarn zien we het verbouwereerde gezicht van Steve. Het is duidelijk dat hij hier niets mee van doen heeft. Het is tegelijkertijd duidelijk dat Denise in de veronderstelling verkeert dat haar bruidegom aanwezig is. Ze is alleen wat verward en haalt Steve met Bruce door elkaar. Met wie is Denise nou getrouwd? Het lijkt wel 'wie van de drie': "Wil de echte bruidegom opstaan?"

*de kerkdienst* Op een gegeven ogenblik luidt er een kerkklok. Men begrijpt dat dit het teken is dat men naar buiten kan en de familie Boer plus Steve treffen we even later aan in de kerk. Ze wonen daar een geïmproviseerde kerkdienst bij in wat dan nog van het romantiese kerkje overgebleven is. Een nogal toegetakelde predikant leest de gedecimeerde gemeente voor uit Openbaringen. Hij dankt God dat Hij de Antichrist heeft vernietigd, maar dominee vergist zich lelijk. Want hij heeft dit nog niet gezegd of er ontstaat enige beroering op de bank van familie Boer: Denise is onwel geworden en dreigt onderuit te zakken. Ze ziet er ineens vreselijk slecht uit, lijkt wel tien jaar ouder geworden te zijn, maar wat misschien nog wel akeliger om te zien is, is dat op haar witte jurk tussen haar benen een bloedvlek zit. De familie staat op en vader Boer draagt zijn onwel geworden dochter de kerk uit. De predikant wordt bijkans hysteries en begint aan een vrije improvisatie op een apokalypties thema. Misschien beseft dominee dat de duivel aanwezig was, — er waren ook geen kerkmuren meer die de duivel verhinderen konden binnen te treden —, en dat Denise iets met de duivel heeft en dat hij misschien met haar deze geheiligde plek verlaat? In elk geval vertoont de tekst van de dominee overeenkomst met die uit Openbaring 8 : 7-12. "...en het derde deel van de aarde verbrandde en het derde

deel van de bomen verbrandde en al het groene gras verbrandde...’’

*het ziekenhuis* Voor het kerkje neemt men afscheid van Denise en haar broertje, die iets aan zijn hoornvlies heeft en geblinddoekt is. Het is Steve die hen met paard en wagen naar het ziekenhuis in Lawrence zal brengen. Hij verzekert vader Boer, dat hij beiden weer thuis zal brengen. Denise, die languit over de wagen ligt, verkeert in een shocktoestand. Met het feit dat Danny blind is, maakt het de rit tot een tocht door het onbewuste. Ze komen, als Danny aan Steve vraagt wat er te zien valt, aan op een plek in het veld, waar soldaten in plestik gewikkelde lijken achterop een vrachtwagen werpen. Steve antwoordt: ‘‘O, telefoonpalen enzo, gewoon zoals overal’’. Aangekomen bij hun reisdoel kunnen ze nog juist een graantje meepikken van de redevoering van de president over het standvastige Amerika. Steve draagt Denise op dezelfde wijze in zijn armen als vader Boer haar de kerk uitdroeg.

Wanneer Steve Denise nog eenmaal in de sterfende sporthal opzoekt, nemen we afscheid van haar. Voor de tweede maal verwacht de hallucinerende Denise de knecht Steve met haar minnaar Bruce, met wie ze niet heeft mogen trouwen. De aanwijzing daarvoor ligt opgesloten in de zin ‘‘het lijkt wel of je van je motor gevallen bent’’. Bruce had namelijk een BMW (waarschijnlijk een K-90) waar hij in de film onafscheidelijk mee verbonden is. Steve daarentegen is een hitch-hiker. Omdat ‘Bruce’ er zo toegetakeld uitziet, vreest ze dan ook dat hem een ongeluk is overkomen. Steve laat haar in de waan dat Bruce aan haar bed staat. Deze scène besluit dan met een overzicht op het overvolle, reutelende, kuchende, kreunende, apatische en chaotiese sterfhuis.

*de bruid en het kind* Hoewel de seks ook bij andere spelers een rol speelt, wordt ze in de figuur

van het bruidje Denise in al haar aspecten neergezet. Waar de anderen op een terloopse manier iets met het andere geslacht hebben, is Denise de hele film door alleen maar op haar huwelijk met haar vriendje gefixeerd. Het ligt er duimendik bovenop, dat deze eksklusieve ‘seks’-rol in het verhaal van de film bedoeld is om een symboliese boodschap over te brengen. Met de figuur van Denise worden de thema’s van het seksuele verlangen, de rituele voltrekking van het huwelijk en de voortplanting van het nageslacht samengevoegd in één verhaal. De makers hebben daarbij de afwijking van de normale gang van zaken, — verliefd, verloofd, getrouwd en dan de kinderen —, willen duidelijk maken. Ze hebben dit gedaan door de trouwdag samen te laten vallen met de fatale dag en door de spanning erin te brengen middels de opeenvolging van mysterieuze motieven. Zoals het geheimzinnige voorwerp, de hand van vader, de trouwjurk, de varkensdans, de verwisseling van Steve met Bruce, de bloeding in de kerk en haar plotselinge vergrijzing. Door deze gegevens krijgt haar liefdesverhaal een mysterieuze betekenis. Het is niet zomaar een triest verhaal waardoor sterke emoties opgeroepen kunnen worden, maar de opgeroepen emoties krijgen hun betekenis door de symboliese realiteit waar de mysterieuze motieven naar verwijzen. Je kan het verhaal van Denise dan ook lezen als een soort nachtmerrie, een kwaad sprookje met een verborgen moraal. De identificatie met het bruidje, die de mooiste dag van haar leven op de valreep niet mocht beleven, is niet genoeg. Zij is niet zomaar een zielig geval, maar is een voorbeeld waar iedereen zich aan kan spiegelen. In haar worden alle angstdromen gebundeld over wat in vredeskringen wel ‘het uitsterven van de menselijke soort’ genoemd wordt.

Vanaf het begin is duidelijk dat Denise graag een kind wil hebben van Bruce. Het aanstaande moederschap houdt haar bezig en voorbehoeds-

middelen ziet ze daarbij als een vorm van gezinsplanning. Om moeder te worden moet ze eerst trouwen. De voorbereidingen tot dit ritueel, de kerkelijke bevestiging van het huwelijk met de wederzijdse families als getuigen, zijn in volle gang. Net zoals in andere culturen er een prijs betaald moet worden in de vorm van een bruidsschat, brengt ook Bruce iets binnen in de familie van de bruid. Wat precies blijft eerst opzettelijk duister, maar in elk geval vraagt hij in de eerstvolgende scène aan Denise om 'het' te halen. Het is van hand op hand gegaan: via broertje kwam het in handen van Jolene, die het op bevel van moeder moest afstaan aan haar zus, die het tenslotte weer ter beschikking stelde aan Bruce. Het geheimzinnige van deze bruidsschat zit niet in het seksuele tintje dat niet benoemd wordt. Dat het een voorbehoedsmiddel is, wordt al snel duidelijk. Het voorwerp dat door Bruce in de familie van de bruid wordt ingevoerd, dient ervoor om te voorkomen dat Denise zwanger wordt. Geheimzinnig wordt het omdat deze functie van het voorwerp zoveel nadruk krijgt. Door het gebruik van het pessarium blijft zij 'maagd': het pessarium vervangt het maagdenvlies. Daardoor blijft zij beschikbaar voor een ander huwelijk, dat later in de kerk symbolies zal worden voltrokken.

In de bewuste verleidings-scène, waarin hij Denise vraagt het pessarium te halen, zit Bruce opvallend onsmakelijk te kauwen. Dat heeft niet alleen de functie om hem herkenbaar te maken, maar heeft ook een voorspellende betekenis. Een plak chewing gum is wat anders dan de "sandwiches van Sharky" (het vruchtbare etentje van de heer en mevrouw Dokter) en voorspelt dus ook iets anders. Het is wel zoet en uitdagend en lekker, maar het vult de maag niet: het is loos eten, dat na gebruik uitgespuugd of onder de tafel of stoel geplakt wordt. Het loose eten dat Bruce zijn meisje als voorstel aanbiedt, is symbool van een even loos huwe-

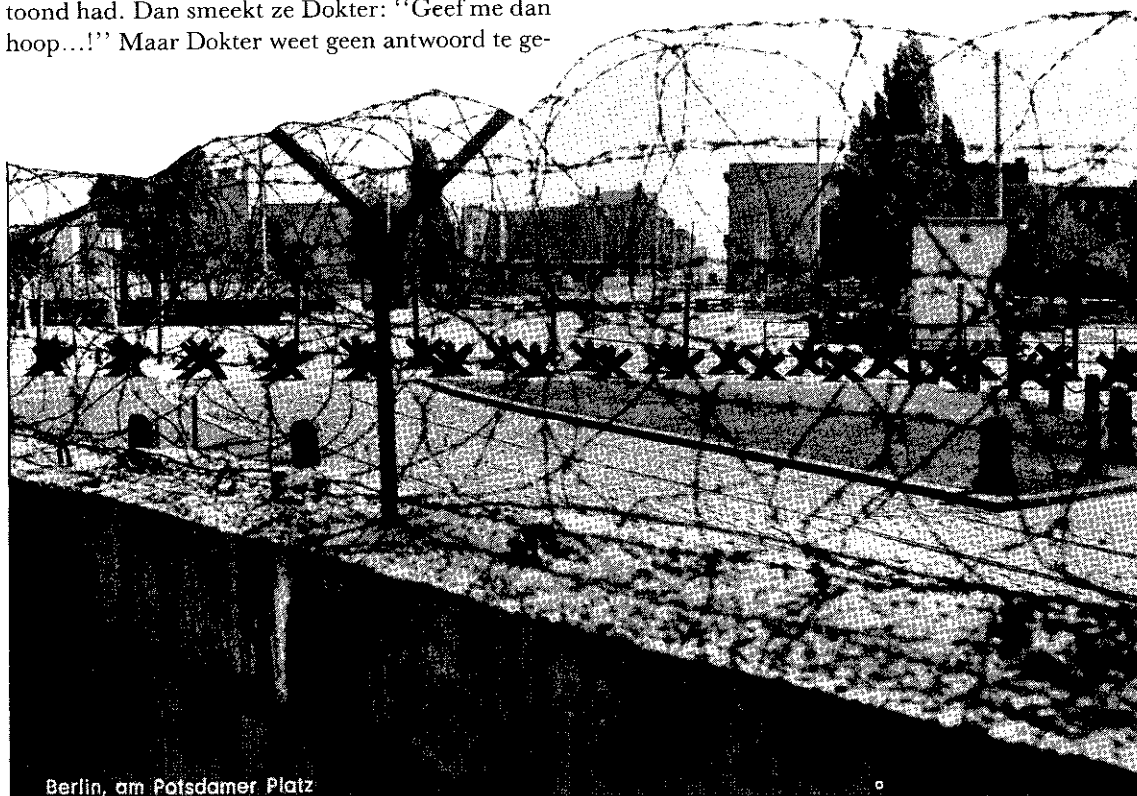
lijk. De geslachtsdaad komt door het door Denise gehaalde pessarium neer op een loose zaadlozing. Hun daad werd door "onvoorziene omstandigheden" nergens door bevestigd. Niet door het burgerlijk wetboek, noch door de kerk, niet door het bruiloftsmaal temidden van familie en vrienden (de 67 monden), noch door de biologika van de versmelting van zaad- en eicel.

Hoe graag Denise moeder had willen worden, blijkt uit haar klaagzang in de kelder, waarin zij uitroept dat ze nu zwanger had kunnen zijn, als ze het pessarium niet gebruikt had. In de direkt daarop volgende 'varkensdans' wordt ze blootgesteld aan een overdosis straling. Door deze vlucht tekent ze haar eigen doodvonnis. Haar waanzinnig verlangen naar Bruce drijft haar tot deze fatale strategie van zelfvernietiging. Daarmee sluit zij een symbolies huwelijk met de dood. Dit huwelijk kent een bijzondere ceremonie. Het eten dat tijdens het huwelijksfeest opgediend wordt, heeft een eigenaardige en dodelijke samenstelling. Steve probeert haar daar ook voor te waarschuwen in zijn "je ziet het niet" formule. Maar Denise is te opgetogen om deze waarschuwing tot haar door te laten dringen. Het loose eten van Bruce krijgt nu een dodelijke wending. Ten teken van haar naderende offerdood liggen de varkens als symbolen van de vruchtbaarheid dood om haar heen. Tenslotte vindt in het kerkje de 'ontmaagding' plaats als bezegeling van haar lot. Rond deze gebeurtenis is het hele verhaal van het bruidje Denise gekonstrueerd. Dáárom mocht ze niet zwanger worden van Bruce.

De moraal van het sprookje is dat er offers moeten worden gebracht omwille van het voortbestaan van de menselijke soort. Typies voor dit sprookje is, dat het een seksueel offer is en geen financieel, zoals we dat bijvoorbeeld van "Eén voor Afrika" kennen. Denise ligt meer in de lijn van "zij sterven voor onze vrijheid". Eenmaal het offer volbracht, komt toch alles weer goed. Dat het verhaal

van de ongelukkige Denise inderdaad zo'n sprookje is, bewijst het eind, waarin toch nog een kindje geboren wordt. Denise is een offer geweest aan de vruchtbaarheid opdat het menselijk geslacht (en het Amerikaanse in het bijzonder?) kan blijven voortbestaan. Het babytje wordt op de wereld gezet door de basketball-vrouw uit het begin van de film. Haar dagen dat zij baren zou waren vervuld, maar het wilde maar niet komen. Voor de geboorte komt Dokter aan haar bed staan. Hij zegt haar dat het psychies is: zij moet het willen, anders komt het niet. Zij twijfelt of het kind nog wel een toekomst kan hebben en verwijt de mensheid dat ze wel alles wist over de Bom, maar geen interesse getoond had. Dan smeekt ze Dokter: "Geef me dan hoop...!" Maar Dokter weet geen antwoord te ge-

ven en loopt beschaamd weg. Na ons afscheid van Denise zien we deze vrouw terug op het ogenblik dat ze haar eerste baby krijgt. De bevalling vindt plaats te midden van alleen maar vrouwen, die angstig de ruimte inkijken, onzeker omdat het ergste te vrezen valt. De moeder gilt van pijn, maar dan klinkt daar het gezonde huilen van de nieuwe baby en ze lacht door haar tranen heen. We krijgen het kind niet te zien. Is het een jongetje? Een meisje? Zal het als peuter op vierjarige leeftijd sterven? Misschien is het wel een akelig monstertje of belichaamt het de wederopbouw en de toekomst? Laten we zeggen: voor elk wat wils.



Berlin, am Potsdamer Platz

## De controle over het hart

### —het kollege over Berlijn—

*“Het gat in de wand is al snel de spil waaromheen de regelaar, het beschermde en de indringer zich groeperen om afschrikking en valstrik, maar ook kracht en list uit te spelen. Het spel rond het gat maakt van de muur een onberekenbaar membraan. — Alle varianten van de lichaamscultuur binden de strijd aan met zichzelf, dat wil zeggen met de scheiding van lichaam en geest. In de marge van de stad zoekt men het louterend lijden, dat knaagt aan de psychische corpulentie van de Westerse welvaartsstaat. Waar het lichaam zijn identiteit in het metropolitisch spektakel verliest, daar zoekt het zichzelf in de rust van de helende rand, in de smalle strook waar pijngrens en stadsgrens coïncideren.”*

— Uit: De Muur, tekst Donald van Dansik, Jan de Graaf, Wim Nijenhuis; fotografie Piet Rook; Rotterdam 1984

*een gaatje boren* De kennismaking met Dokter vindt plaats aan de hand van twee uitersten. Eerst treffen we hem aan juist op het moment dat hij een kollege afsluit. We krijgen nog net de konklusie van de les te horen: dat men tegenwoordig met behulp van de nieuwste technieken in staat is baby's met een aangeboren hartafwijking doeltreffend te behandelen door een gaatje in een van de hartkamers te maken zodat de functie van de ontbrekende hartklep kan worden overgenomen. Met een stok wijst Dokter op een geprojecteerde dia de scheidingwand aan tussen de linker- en de rechterhartkamer. Daarna lopen we met hem mee langs de ziekenzalen en staan stil bij de kalkoen-met-veenbessen man, die medies is opgegeven.

Dokter beheerst dankzij zijn mediese techniek het hele skala dat tussen geboorte en sterven ligt. Zodra het hart klopt kan hij ingerijpen door een gaatje te boren bijvoorbeeld in één van de schei-

dingswanden. Het motories centrum van het menselijk lichaam is al vanaf het prilste stadium technieken onder controle. Kort voor deze twee in elkaar overlopende scènes over de controle over het menselijk leven middels de mediese techniek (waarbij die over het hart in het centrum staat), hadden we al middels een eenzaam te midden van het gedruis van de financiële beurs in Kansas City op een tafel staand teeveetje vernomen dat er iets met Berlijn aan de hand was. Ten gevolge van een opstand in het Oostduitse leger was West-Berlijn afgesneden van het Vrije Westen. Haar levensaders, de Autobahn en de luchtwegen zijn afgeknepen. Daarmee is het klassieke scenario van hoe een derde Wereldoorlog beginnen kan, in werking gezet.

In deze scenario's kan alleen het afsnijden van de olieaanvoer met het afsnijden van de 'vrije wereld' concurreren. Deze olie-aanvoer is de levensader van de 'vrije economie', maar anders dan het geval is met de 'vrije wereld' kent de 'vrije economie' geen duidelijk symbolies centrum. Natuurlijk is het geen toeval, dat de melding van de Berlijnse crisis in het financiële centrum plaatsvindt; maar Berlijn heeft meer symboliese betekenis dan de financiële beurs of (zoals later in de film gemeld wordt) de Perziese Golf (waar Russiese schepen een Amerikaans marinevaartuig getorpedeerd zouden hebben). De olie en het geld zijn als levensaders van de Westerse economie weliswaar van vitaal belang, maar ze hebben geen éénduidig symbolies centrum. De Westerse wereld heeft dat wel in de stad Berlijn.

Door de luchtblokkade van 1948, de bouw van de Muur en het bezoek van Kennedy aan deze muur (''ich bin ein Berliner'') is de gedeelde stad niet alleen het symbool meer van het einde van de Tweede Wereldoorlog in Europa, maar het symbool van het na-oorlogse Westers bondgenootschap. Daar raken West & Oost, (Vrijheid & Onderdrukking, Democratie & Totalitarisme, Kapi-



talisme & Kommunisme) elkaar; daar wordt afge-luisterd, uitgewisseld, uitgetest en elk incident staat in het teken van een mogelijke botsing. Een gaat-je in de scheidingswand staat gelijk aan een mogelijke breuk in de internationale. Berlijn is in het oorlogs- en vredesdenken het hart van de Internationale, het bolwerk van de politieke macht, waar leven & dood, begin & einde van afhangen. Wie de Oost-West tegenstelling wil aanschouwen gaat naar de Muur. Wie een film maakt over de gevolgen van een atoomoorlog, laat deze in Berlijn beginnen. Als de Brandenburger Tor in *The Day After* in beeld komt, — (in echte Amerikaanse kleuren: paars en rose) —, dan moeten we ons hart vasthouden. Dan ook krijgen we de namen te horen van de grensovergangen. Ze zijn afgesloten en vervangen als geblokkeerde passages van de verkeersstromen op weg naar het hart de namen van de slagvelden uit vroeger tijden. (Detail: de Brandenburger Tor is de enige plek waar de muur onderbroken is. Eens per jaar rijden de Russiese tanks onder de poort door, richting Westen, om langs het Russiese oorlogsmonument te trekken. Deze poort is niet het symbool van de gedeelde stad en de verdeelde wereld, maar van de eenheid).

## De afwezigheid van het slagveld

—over het militaire—

*de checklist* Voordat de film begint krijgen we eerst de aanloop te zien, waarin we plaats nemen in het vliegtuig van de bevelhebbende generaal. Het is een vliegende kommandopost. We krijgen te horen dat alles (nog) in orde is, zodat we de gelegenheid krijgen rustig plaats te nemen achter het

toestel. Net als de generaal kunnen we koffie inschenken. Terwijl de generaal begint met de routineklus van het afwerken van de checklist, vraagt een bediende hem hoe of hij zijn koffie wil. Er is niets aan de hand. De president van de V.S. verblijft op Camp David, de vice-president is tot 5 uur niet bereikbaar en de opperbevelhebber van de NATO in Europa is tot de 21ste met vakantie. De generaal en zijn stafleden nemen nog even door wat er voor vandaag op het programma staat en dan verlaat de film het vliegtuig. We zien het nog juist loskomen van de startbaan en dat was dan de vliegende generaal. De muziek zwelt aan, de titel komt in beeld, het verhaal kan beginnen.

“*strictly by the book*” Na het kommandovliegtuig, dat volgestouwd is met elektronika, knoppen en hendels, komen we de militairen weer tegen in de helikopter waarin de atoomraketten-onderhoudsploeg naar haar werk gebracht wordt. Onder hen bevindt zich de Zwarte Soldaat. Ze landen en rennen gebukt naar een gereedstaande jeep, die hen naar de raketsilo rijdt. Daar aangekomen stapt hij uit om het hek van de raketsilo voor de jeep te openen. Wij zien dit vanuit de tuin van de familie Kip. Al keuvelend met haar twee kinderen hangt mevrouw Kip de was op. In de verte ziet ze de Zwarte Soldaat. Hij kijkt de huisvrouw lachend aan en zwaait naar haar. Zijn joviale gebaar wordt door haar aarzelend beantwoord. Ze lacht wel even en zwaait plichtmatig terug, maar houdt er een bezorgde blik aan over. Door de grote afstand tussen beiden krijgt deze blik, die van dichtbij gefilmd is, iets buiten-proportioneels. Deze militair zal het wel goed bedoelen, maar haar vrouwelijke intuïtie schijnt haar te zeggen, dat zijn gebaar wel eens een voorteken van iets naars zou kunnen zijn. Misschien denkt ze ook wel, dat het niet zo’n prettig idee is om vlak naast die raketten te wonen, nu er in Duitsland wat aan de hand is.

Inderdaad blijkt in de volgende scène dat ze er niet zo ver naast zat met haar vage angst. Het bezoekje van de familie Soldaat aan New Orleans gaat wel door, maar dan zonder hem. Het hoort nu eenmaal bij zijn werk, dat hij onverwacht opgeroepen kan worden. Zo zijn 'ze' nou eenmaal in het leger. Natuurlijk hield hij er altijd rekening mee, maar als het dan inderdaad een keer gebeurt, tja, dan komt dat natuurlijk klote uit. Zeuren heeft dan geen zin; hij weet maar al te goed wat een alarm-fase betekent: van alles vier paar, strictly by the book.

Nadat hij afscheid van zijn vrouw genomen heeft, zien we hem ditmaal zwijgend terug in de helikopter samen met zijn kollega's. Weer rijden ze naar de raketsilo. Maar de raketten zijn dan al gevlogen. Hij heeft zijn werk gedaan en ziet het niet zitten om in de buurt van de silo's af te moeten wachten. De vier mannen raken in paniek. Ze kunnen het zich nauwelijks voorstellen dat de Knop is ingedrukt, maar het is wèl zo: "They did it!" De Zwarte Soldaat probeert de anderen aan hun verstand te brengen dat hun taak erop zit. "De oorlog is afgelopen, begrijpen jullie dat dan niet", roep hij. Sommigen willen naar beneden naar de andere kollega's die in de raketsilo nog voor dagen eten hebben. En bier. De Zwarte Soldaat vindt het idee om ondergronds te gaan absoluut niet aantrekkelijk: "Het is zelfmoord om hier nog langer te blijven!" Hij zegt dat over een half uur de Russiese raketten hier zullen zijn en wil naar huis, naar zijn vrouw en kind. Wanneer hij aanstalten maakt inderdaad weg te gaan, zegt één van de anderen dat hij moet blijven wachten: "This is an order", voegt hij eraan toe. Als de anderen de raketsilo ingaan, weigert hij. Hij daagt zijn kommandant uit volgens het boekje te handelen en hem neer te schieten, omdat hij deserteert. Hij gooit met een klap het luik van de schacht naar beneden dicht, rent naar de jeep en rijdt er met een

noodgang vandoor. Even later rijdt hij op de snelweg, maar dan valt plotseling zijn motor uit. Hij begrijpt wat er aan de hand is en springt in grote paniek de auto uit. De elektromagnetiese puls, flitst het door hem heen: dekking zoeken! We zien hem wegrennen.

*"is dit een oefening?"*: Via de media worden langzaam de spanningen in de internationale en de daarmee gepaard gaande oorlogshandelingen opgevoerd. Als op het Europese slagveld alle grenzen doorbroken zijn (Berlijn, ijzeren gordijn, de inzet van kernwapens) wordt Amerika in staat van paraatheid gebracht. De klassieke beelden van de mobilisatie, — soldaten die op overvolle stations uit de coupéraampjes hangen om naar hun familie en vriendinnetjes te zwaaien —, ontbreken geheel. In feite bestaat de mobilisatie niet meer. Want zelfs het hollen naar het vliegtuig van waaruit de knop ingedrukt zal worden en het aandraaien van de kernkoppen op de raketten die in hun ondergrondse silo's klaar staan, onderscheiden zich niet meer van de oefeningen die het hele jaar plaatsvinden.

In de film komt de tot een routine-handeling gereduceerde mobilisatie in drie vormen aan bod. In alle drie de gevallen (ondergronds in de raketsilo; op weg van de kazerne naar het kommandovliegtuig; in het kommandovliegtuig) heeft de regisseur gekozen voor een nieuws-achtige beeldmontage. Het is alsof we ineens live-beelden te zien krijgen van een ongeval of een gijzeling en dat de verslaggevers en kameramensen behoorlijk moeten improviseren om hun werk te kunnen doen: de kamera schudt heen en weer en in het geval van de soldaten die naar het vliegtuig rennen, rent de kamera mee. Het enige verschil met de live-uitzending bestaat erin, dat de kommentator ontbreekt. Bij de rechtstreekse (toevallige) reportage van de moordaanslag op Robert Kennedy was de stem

van de verslaggever het, die de gebeurtenis "echt" maakte; nu deze realiteit-makende stem ontbreekt, is hiervan het effect niet dat deze live-beelden dus on-echt zijn, maar dat de beelden op het televisie/filmscherm op een onmiddellijke wijze werkzaam worden in de verbeelding en fantasie van het publiek. Als er dus iets gemobiliseerd wordt bij de beelden van de militaire mobilisatie, dan is dat wel de verbeelding van het publiek. Wanneer de mobilisatie van het militaire tot een routine handeling is geworden, komt de mobilisatie van het civiele daarvoor in de plaats. In de film gebeurt dit met name in het ziekenhuis, wanneer Dokter de slachtoffers die niet stervend zijn, oproept tot werken. Dit geldt evenzeer voor de militairen. Zij hebben hun werk gedaan, hun rol is uitgespeeld. Ze deden gewoon hun werk en de handelingen die ze uitvoerden waren er niet meer of minder dagelijks, militair en crimineel door.

Naast de routine is het rituele karakter een opmerkelijk kenmerk van de militaire mobilisatie. Dit komt het meest naar voren in het kommando-vliegtuig. De generaal heeft een sleuteltje om zijn nek hangen en voordat hij dit afdoet en in het sleutelgat van een rode doos steekt, zijn de militairen al druk bezig allerlei hendels te bedienen, telefoonapparaten op te nemen, plakkertjes te verwijderen van zeer exclusieve knoppen. Op dit moment wordt er in de film zowel in de kommandocentrale als in de montage van beelden druk geschakeld. Of we nu in de raketsilo of in het kommandocentrum zitten is niet meer duidelijk. Dwars door de flipperkastgeluiden heen vraagt een telefonerende militair nadrukkelijk aan een collega achter hem of dit een oefening betreft. Op heel indringende toon moet hij antwoorden: "Nee, dit is geen oefening!" De generaal opent de rode doos en geeft de sleutel die daar weer uitkomt aan iemand anders door. Ergens verderop is een militair als een razende bezig een hele serie codes op papier te zetten, die hij over

de telefoon krijgt doorgeseind. Tijd om de Alpha, Foxtrot, November serie te controleren is er niet. De flipperkast staat op tilt. Dan drukt iemand op de knop. Dat wil zeggen: dan wordt het contact-sleuteltje omgedraaid en starten de raketmotoren.

In de plaats van het slagveld is een technies ritueel gekomen, waarin het sleuteltje om de nek van de generaal een magiese betekenis heeft. De volgorde van de handelingen ligt helemaal vast. Het enige verschil tussen simulatie en werkelijkheid is de menselijke factor. Hier zijn dat de geluiden die de militairen met hun stemmen maken. Nu het "echt" is en geen oefening, vibreren ze wat meer dan "normaal". De uitvoering van het ritueel wordt er niet door beïnvloed. Het geeft er slechts een wat ander gevoel aan.

*het militaire bewind* De verhouding tussen het militaire en de Bom wordt in *The Day After* met name getoond als ritueel en routine. Beelden van troepenverplaatsingen en gevechtshandelingen ontbreken geheel. Er is hoogstens vaag sprake van, maar dan ver weg, ergens in Europa waar een tankslag geleverd wordt, de echter "geneutraliseerd" wordt door de Bom. De militairen waar het bij de Bom op aan komt, zitten echter in vliegtuigen en deze verdwijnen voorgoed uit beeld, nadat we hen hoog in de lucht hun rituele routinehandelingen hebben zien uitvoeren. De militairen die grondtaken moeten uitvoeren, zien de overbodigheid hiervan in; het enige dat hen nog bindt aan het militaire is de discipline. Maar dan nog "volgt" de film de soldaat die uit de disciplinaire militaire orde stapt en burger onder de burgers wordt.

*The Day After* werd over het algemeen opgevat als een film die over de gevolgen van een atoomoorlog gaat. En één van die gevolgen is militair. In feite begint de militaire mobilisatie ná de Bom: de eerste en enige gemotoriseerde voertuigen die na

de Bom rijdend in beeld komen, zijn militaire voertuigen. Ze zamelen lijken in en delen voedsel uit. Het militaire ligt ten grondslag aan de Mobil-machung van het postnucleaire Amerikaanse volk.

Met de militaire controle over de verkeersmid-delen op de weg is niet alleen het begin gemaakt met het herstel van het wegverkeer, maar ook met dat van de rechtsorde. Dat dit begin "schokkend" is, wordt in de film op twee manieren duidelijk ge-maakt. De eerste manier van introductie op de nieuwe rechtsorde is die van het gerucht: tijdens een korte pauze in de werkzaamheden van het verplegend personeel aan het inpakken en opruimen van de overleden stralingspatiënten vraagt iemand of het waar zou zijn wat hij anderen heeft horen zeggen. Namelijk dat er eksekuties plaats zouden vinden. De arts aan wie hij deze vraag voorlegt is één moment verbijsterd, maar zegt dan dat dat on-zin is. Zoiets kan niet: zomaar zonder vorm van proces mensen doodschieten... onzin! "Ga liever aan het werk", zegt de arts: "Hup, geen geklets, werken!"

De tweede manier om het "schokkende" aan het herstel van de rechtsorde te verbeelden is door het in de vorm van een "en passant" te presente-ren: de Dokter neemt ons mee op zijn tocht van het ziekenhuis in Lawrence naar zijn woonhuis in Kansas City. Hij is opgepikt door een legervoer-tuig en zit naast de soldaten in de laadbak. Hij kijkt ziek, moe en verdwaasd naar buiten. Ineens buigt hij zich naar voren en probeert langs de zij-kant van de wagen naar de kant van de weg vóór hem te kijken. Kennelijk heeft hij iets raars ge-hoord en wil hij zien wat dat is. Dan ook zien wij wat er aan de hand is. Inderdaad vinden er ekse-kuties plaats: er staan twee palen waar mannen aan vastgebonden zijn. Een militair geeft het be-vel de geweren aan te leggen en als we voorbij ge-reden zijn en het zicht op de plaats waar het von-nis voltrokken wordt ons ontnomen is, (omdat het

troepentransportvoertuig waar de Dokter zich in bevindt een bocht omgegaan is), weerklinkt een droog salvo.

'Schokkend' is dat het militaire bewind, dat na de Bom gevestigd is, het niet zo nauw neemt met de "mensenrechten". Na de nucleaire machts-overname (waarin de rol van de militairen leek te zijn uitgespeeld) zijn de militairen er ineens weer; zo vanzelfsprekend zijn ze daar, dat het erop lijkt dat ze daarop als het ware gewacht hebben.

**"Is anybody there, anybody at all..."**

—over de media—

*de oprukkende media* Het eerste wat we van de media vernemen is dat er iets in Europa aan de rol is. In eerste instantie gaat het om een draagbaar tv-toestelletje, dat op een bureau van een beurshandelaar staat. Het gedruis en geschreeuw van de beurs overstemt het nieuws, niemand slaat er acht op. De beursnoteringen lijken niet onder de indruk. Het lawaai is zo groot, dat de film deze beursgeluiden enigszins moet wegdrukken om de boodschap van de Russiese ambassadeur in de huiskamers verstaanbaar te kunnen maken. Het internationale geldverkeer, dat normaliter zo direkt reageert op internationale spanningen, heeft nog niets in de gaten; het publiek in de huiskamers, dat op hun tv-scherm naar het kleine toestel in de beurs kijkt, wèl.

Na deze eerste melding duurt het even voordat de media weer in beeld komen. De schermutselingen zijn dan uitgegroeid tot grensincidenten. De Dokter, die na een dag van hard werken thuis-komt, blijft even in zijn volvo zitten om het nieuws af te luisteren. Van zijn vrouw krijgt hij te

horen, dat ze het de hele dag al gevolgd heeft en dat ze er nu wel genoeg van heeft. Maar dan wordt hun gesprek over het gezellige avondje met kaarsjes en "some rocky music" door een extra nieuwsbulletin onderbroken.

Ook bij de familie Boer staat de televisie aan en wordt vaders aandacht weer op het toestel gericht door de onderbreking van de sportwedstrijd door een extra nieuwsbulletin. Even mogen we meeluisteren naar wat de nieuwslezer te zeggen heeft, maar dan schakelen we weer terug naar de familie Dokter en belanden we midden in hun gezellige avondje op bed. Aan hun voeteneind gaat dezelfde nieuwslezer gewoon door, maar nu kunnen we hem niet meer volgen. Daarvoor in de plaats komen de herinneringen van het echtpaar Dokter. Wel horen we dat na verloop van tijd de draad van het live-sportverslag weer opgepakt wordt. De game is nog niet over.

Mediatief maken we het krieken van de dag mee middels de mededelingen voor land- en tuinbouw om half zes 's ochtends. Het vrolijk kwekkende weermannetje belooft dat het een mooie dag zal worden. Even later staat ook de Dokter op en gaat naar buiten om bij de voordeur de ochtendkrant op te rapen. Hij toont ons de vette koppen op de voorpagina: "BERLIN BLOCKADE". Vanaf dit moment zijn de media in elke volgende scène aanwezig. Dokter luistert in de Volvo naar de radio, eenmaal aangekomen kijkt hij gespannen naar een transistorradiootje dat op de balie staat en in plaats van de arbeidsvitaminen alsmaar aktualiteiten uitbraakt. Van zijn kollega krijgt hij te horen, dat het gerucht in de media de ronde doet, dat Moskou geëvacueerd zou worden. Even verderop bij de mediese fakulteit wordt het nieuws groepsgewijs gekonsumeerd. We zitten nu in de fase van de meningsvorming. De studenten stellen elkaar kritiese vragen over "de toestand in de wereld" en discussiëren over de vraag waar Amerika haar werkelijke

belangen heeft zitten, in de olie of bij de Europese bondgenoten. Overal zien we mensen die op de hoogte willen blijven, naar de toestand vragen of zich opvallend genoeg van de situatie afzijdig houden. Hoe dan ook: op de snelweg komt een bijzondere verkeersinformatie voor de weggebruiker. In verband met de filevorming wordt men aangeraden de snelweg te verlaten. De scènes volgen elkaar nu steeds sneller op naarmate de oorlog dichterbij komt. Alles raakt in rep en roer, maar ook dan zijn de media nog niet verdwenen. Pas als de evacuatie in volle gang is wordt men aangeraden de media uit te schakelen.

*de uitgeschakelde media* Tijd om erachter te komen waarom we deze tip voor de media-gebruikers krijgen, wordt ons niet gegund. Mensen die de tip opvolgen komen niet in beeld. Wèl dat de media samen met klokken, fonteinen, verlichting en andere elektra domweg ophouden. Er wordt gesuggereerd, dat de elektromagnetiese puls het werk van de media onmogelijk maakt. Alle verbindingen zijn verbroken. Hoe katastrofaal dit is blijkt wel uit de eerste scène na de storm: ondanks de meting van 70 RAD per uur kruipt iemand op een dak om de antenne te repareren. Medewerkers van het wetenschappelijk centrum van het universiteitsziekenhuis halen oude buizenradio's uit de kelders van het museum om contact te leggen met de buitenwereld. Ze bouwen deze om tot een zender en praten tot het niets in de hoop dat iemand ze hoort. Tot het einde van de film is de enige boodschap: "Here Lawrence Kansas, is anybody there, anybody at all?" Niemand geeft antwoord; er klinkt slechts gekraak én geruis. Nu de media zijn weggevallen resteert enkel de geruchtenstroom die van mond tot mond gaat. Het eerste teken van de wederopbouw is dat de media weer in gebruik worden genomen. Via de buizenradio spreekt de president van de Verenigde Staten van Amerika tot

ons. Iedereen lijkt te luisteren, zelfs wanneer men geen radio's bij de hand heeft of aan het oor drukt, zoals vroeger. Het lijkt erop dat de stem van de president door een grote megafoon over het ziekenhuisterrein schalt. Zijn gehoor wordt van bovenaf in beeld gebracht en we zien overal grote groepen mensen buiten toehoren naar wat hen vanuit de kosmos meegedeeld wordt. Men luistert stil en gelaten, en of men het er nu wel of niet mee eens is, hoe dan ook, men is onder de indruk. Men heeft zijn lesje geleerd. Van onachtzaamheid over de boodschap van de media is geen sprake meer. Hiermee loopt de film naar zijn einde en geeft hij aan waar zijn eigen boodschap zit: blij ingeschakeld op de internationale, kijk bewust en praat mee, want anders is 'het' gebeurd voor je er erg in hebt. (En dat zou een ramp zijn).

## De katastrofe als ongeluk

—over het wegverkeer—

*de stillegging* Voorzover de burgerbevolking vóór de atoomoorlog (althans in de film) gemobiliseerd wordt, gebeurt dit dermate massaal en ongekoördineerd, dat er dusdanige files ontstaan dat het verkeer compleet vast komt te zitten. Eén van de hoofdrolspelers, — Steve, de eerstejaars medicijnstudent —, wijst ons op het vastzittende verkeer. Hij wil liftend van de universiteit naar zijn ouderlijk huis in Joplin. Hij loopt echter langs het stilstaande verkeer en juist als hij deze manier van liften niet meer ziet zitten en het besluit genomen heeft nog verder buiten de stad te gaan staan, biedt iemand hem een lift aan. Hij stapt naast de

bestuurder van het vrachtwagentje in en even schrikt hij: de chauffeur heeft achter in de kabine een geweer opgehangen.

Dan verlaten we Steve. We krijgen weer beelden van het vastzittende verkeer te zien. Eenmaal een beeld van de file als file: van een standpunt iets boven de snelweg wordt met behulp van een teelens ingezoomd op de file. Daardoor krijgen we een compact beeld van op mekaar drukkende auto's voorgeschoteld, compleet in de voor de "file als file" karakteristieke grijze en trillende kleuren. Dat het hier echter niet om de gebruikelijke file van de avondspits gaat, wordt duidelijk gemaakt doordat deze file massaal aan het claxoneren is geslagen. Daardoor krijgt deze gemobiliseerde verkeersmassa het stempel opgedrukt van een vluchtende verkeersmassa. Een vluchtende massa die in paniek geraakt, omdat de vluchtwegen zo vol zijn, dat de beweging tot stilstand komt.

Met de definitieve aankondiging dat de Bomben gaan vallen, komt het wegverkeer tenslotte tot stilte te staan. De elektromagnetische puls die aan



de Grote Knal voorafgaat, bengt de elektrische circuits van de automotoren zo erg in de war, dat alle motoren uitvallen. We krijgen op rij een aantal bestuurders (m/v) te zien, die er niets van begrijpen, dat hun voertuig het ineens niet meer doet en dat de auto's om hen heen het ook al niet doen. Het verkeersgeruis is weggevallen en daarvoor in de plaats komt het irritante geluid van motoren die maar niet aan de praat zijn te krijgen. Deze stillegging van het verkeer is het teken dat de Bom gaat vallen. Als zodanig staat het haaks op de mobilisatie van het voetgangersverkeer. Dàt verkeer ondervindt vlak voor de Bom namelijk een enorme versnelling. Er ontstaat een massale run op de schuilkelders. Zelfs de politieagenten staan machteloos tegenover deze ontketende massa. Te midden van deze rennende massa proberen drie agenten van politie nog wel om de boel een beetje in banen te leiden, maar het haalt niets uit. Ze mogen blij zijn dat ze niet door de vluchtende massa onder de voet gelopen worden.

*run for your life* Op dit beslissende moment krijgen we de reacties van drie van de hoofdrolspelers te zien: die van Dokter, de Zwarte Soldaat en die van de verloofde van Denise Boer: Bruce. Alle drie bevinden zij zich op de weg en bij alle drie komt het voertuig tot stilstand. Bruce zijn motor scheidt ermee uit en nadat hij vergeefs probeerde het kreng weer aan te trappen ('come on baby, don't give up now'), laat hij hem vallen en rent weg. Dat is ook het beeld dat op het affiesje van *The Day After* getoond werd: een lege landweg met een rennende figuur erop in de richting van de "Grote Paddestoel". Het is alsof de Bom de weg heeft schoongeveegd.

De Zwarte Soldaat was de enige die wist wat er gebeurde. Ook hij zette het op een rennen en verliet in paniek de snelweg in de richting van het struikgewas een eind verderop, waar hij zich kon

verstoppen. Het is alsof hij wist dat de Bom het vooral op de weg gemunt heeft en dat het daarom raadzaam is deze zo snel mogelijk te verlaten. Als de storm is geluwd, blijkt hij toch teruggekeerd te zijn tot de snelweg. Zou hij de bosjes niet hebben gehaald? Of is hier sprake van een filmfout? In elk geval is hij zonder opgaaf van redenen een tijdje ondergedoken in de laadruimte van een omgekeerde vrachtwagen. Wanneer hij de laadklep opengooit moet hij zijn ogen beschermen tegen het felle licht en een deken om zich heenslaan tegen de klaarblijkelijke koude. Zo te horen aan de bubbelende onderwatermuziek en het aanhoudend gieren van de wind moet het onder de gewijzigde omstandigheden voor hem een vreemde tocht worden.

Dr. Oakes, die hier in ons verhaal meneer en soms ook de heer Dokter heet, rijdt in de film voortdurend heen en weer. Met zijn witte Volvo stationcar beweegt hij zich tussen een buitenwijk van Kansas City, waar hij en zijn vrouw wonen, en zijn werk in Lawrence, waar het universiteitsziekenhuis staat en vice versa. Als controlerend geneesheer is hij een meer dan frekwente weggebruiker, die bij kwesties van leven en dood voorrang krijgt. Dat de auto van levensbelang is blijkt wel uit het vaktijdschrift 'Arts en Auto' en daarom is het ook op de snelweg, dat Dokter uit hoofde van zijn beroep persoonlijk met de Bom te maken krijgt. Als hij over de autoradio hoort van de gehele mobilisatie, besluit hij een soort dodenrit te gaan houden. Over de vluchtstrook vlucht hij uit de file en keert over een viadukt om naar de andere kant van de snelweg, die helemaal leeg is. Dit détail is niet onbelangrijk, omdat de filmmakers daarmee gelegenheid kregen om de totale ontregeling van het verkeer te tonen. Zijn radicale ommekeer was bedoeld om naar zijn vrouw terug te gaan en het werk het werk te laten. Maar dan valt ook zijn Volvo-motor uit. Hij krijgt geen tijd uit zijn auto te stappen, want nauwelijks heeft Dokter vast-

gesteld, dat de Volvo uitgeschakeld is of daar verrijst reeds de paddestoel aan de horizon. Reflexmatig duikt dokter ineen met zijn armen gekruist voor zijn ogen om de klap van het ongeluk op te vangen. Onder begeleiding van dezelfde dromerige onderwater muziek, opent hij zijn ogen en ziet dat de auto's van de andere weghelpt kriskras als uitgebrande wrakken om hem heen staan. Hij wankelt de Volvo uit en als een spook begint hij zijn voettocht naar het ziekenhuis. Van de andere spookrijders vernemen we niets.

*de totale ontregeling* Dat er iets ernstigs staat te gebeuren wordt niet alleen kenbaar gemaakt doordat de stroom nieuwsberichten steeds groter wordt, maar ook de beelden van de steeds voller wordende wegen. Net zoals de media uitvallen, komt ook het verkeer tot stilstand. De lege snelweg is hetzelfde als de oude buizenradio waar geen zenders meer op te ontvangen zijn. Het plaatje van de lege snelweg is niet meer het symbool van het ideaal van de ongehinderde beweging met een ongeremde snelheid, maar staat juist voor het in zichzelf vastgelopen en vervolgens vernietigde verkeer. De beweging is geblokkeerd, letterlijk en figuurlijk is al het moderne verkeer onmogelijk geworden. Vooruitgang en snelheid zijn gereduceerd tot de banale vermogens van het menselijk lichaam-zelvé. En dat dit niet veel soeps is, blijkt wel uit de beelden die we te zien krijgen van de wandelende Zwarte Soldaat die langzaam voortsjokt temidden van een lange rij verslagen mensen op weg naar anywhere and nowhere.

## Een ekskursie naar de rij

—een waarschuwing wat ons te wachten staat—

*‘Er waren, waarschijnlijk omdat het Zondag was, maar weinig mensen op de gang. Ze maakten een zeer bescheiden indruk. Op bijna regelmatige afstanden van elkaar zaten ze op twee rijen houten banken, die aan weerskanten van de gang waren geplaatst. ‘Waarop wacht u hier?’ vroeg K. beleefd. Maar de onverwachte woorden brachten de man in de war, wat des te pijnlijker leek, omdat hij blijkbaar een man van de wereld was, die zich anders zeker wist te beheersen en de superioriteit, die hij over velen verkregen had, niet gemakkelijk opgaf. Maar hier wist hij op zo’n eenvoudige vraag niets te antwoorden en hij keek naar de anderen, alsof ze verplicht waren hem te helpen en alsof niemand van hen een antwoord kon verlangen, wanneer deze hulp uitbleef.’* — Franz Kafka, Het Slot

*‘er zijn nog tig wachtenden voor u’* Als de spanningen hoog oplopen begint Dokter aan een wilde rit om in contact te komen met zijn vrouw. Zij heeft al een paar keer naar het ziekenhuis opgebeld, maar telkens liep het mis. We stappen uit de Volvo van Dokter om kort plaats te nemen in een rij wachtende mensen voor een telefooncel. De mensen dringen vol ongeduld en het lijkt alsof ze barsten van de zenuwen: ze móeten bellen. Dokter wil kennelijk ook bellen, maar al gauw ziet hij het zinloze van het wachten voor de cel in en stapt weer in zijn Volvo. Niet nadat hij echter een paar woorden gewisseld heeft met een wat oudere man in de rij. Deze schiet Dokter spontaan aan en vraagt wat hij nou moet doen: ‘Mijn dochter en schoonzoon zijn met de camper onderweg en nou wil ik ze nog spreken, maar hoe kan ik ze nu bereiken?’ De man lijkt zeer beklagenswaard: enigszins hotel de botel en zijn wanhopige vraag maakt





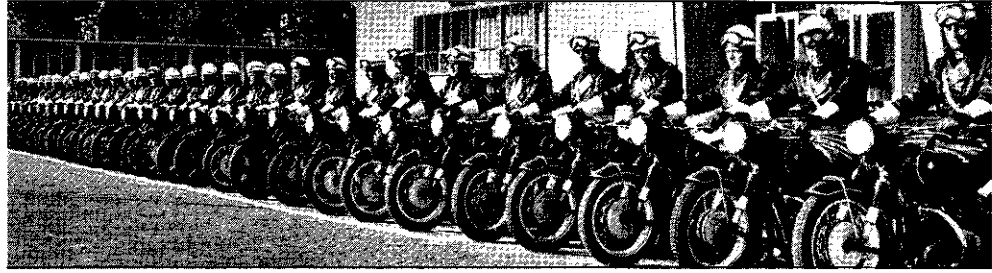
duidelijk dat voor hem het wachten in de rij misschien wel dringend is, maar tegelijkertijd ook volkomen zinloos. Dokter klopt hem bemoedigend op zijn schouder en besluit weer in zijn auto te stappen. Dat was dan de rij voor de telefooncel.

Als het dringend wordt, ontstaan er dus rijen voor de telefooncellen. Overleg met familieleden elders is dan dringend gewenst. Het "laat eens wat van je horen" vindt massaal gehoor. Maar ook het telefonies verkeer stagneert onder de dreigende verstering van het sociale. Dat het sociale verkeer stagneert is een teken van de naderende verbreking van het sociale-alszodanig. De verbinding die de zenuwachtige man zo graag tot stand had willen brengen met zijn dochter, zal niet lukken en deze loze verbinding is niet alleen symbolies voor het totale verbreken van alle verbindingen enige tijd later, maar ook symbolies voor de rij wachtenden. Het is de laatste orde waartoe men in staat is voordat de gehele orde wordt verbroken. De man staat

met vele anderen in de rij voor de telefooncel, maar waarvoor en waarom?

*de rij als gebeurtenis* Dat er in *The Day After* iets met de 'rij' aan de hand is, blijkt wel uit het gegeven dat we verschillende keren als het ware aan de hand van één der hoofdfiguren mee uitgenomen worden naar een rij. Soms loopt zo'n gids alleen maar langs de rij; andere keren doen ze mee aan een rij. In het laatste geval staan de hoofdrolspelers telkens of helemaal vooraan of vlak vooraan. Het wachten speelt geen rol. Misschien hebben de verschillende hoofdfiguren die als rij-gids fungeren wel lang moeten wachten voor ze aan de beurt kwamen, maar dat element uit het verschijnsel 'rij' is het dus niet wat de film met het tonen van de verschillende rijen heeft willen laten zien. Waar het in *The Day After* dan ook om gaat is 'het aan de beurt' zijn; de rij als gebeurtenis, dus. Soms is het een gebeurtenis dat er überhaupt een rij ontstaat.



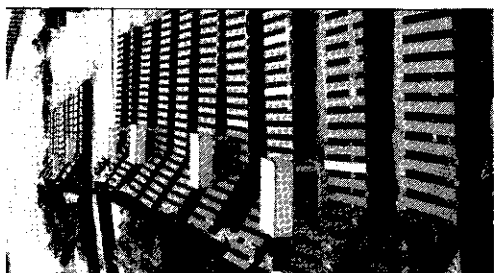
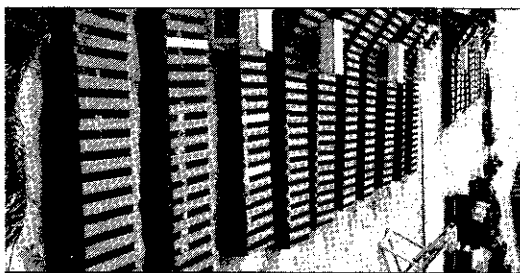


Andere keren gaat het meer om de gebeurtenissen te laten zien waarvan de rij de inleiding vormt.

*de traditionele rij* Wanneer men aan de rij denkt, krijgt men het gelijk al benauwd. De rij als fenomeen staat voor het wachten. Deze frustratie ontnemt ons de mogelijkheid de rij met iets anders te associëren. Er zijn echter genoeg actuele rijen waar het om plezier en festiviteiten draait. Bij feesten waar rituelen worden opgevoerd is de rij een gebeurtenis die de overgang van de ene toestand in de andere mogelijk maakt. Bijvoorbeeld de overgang van levend naar dood, of van ongehuwd naar gehuwd, of van vrede naar oorlog. Al dergelijke overgangen worden in het feestelijk ritueel of het rituele feest op symboliese wijze voltrokken; dat wil zeggen dat op die wijze aan een nieuwe werkelijkheid betekenis gegeven wordt. Eenmaal gegeven is deze betekenis ook onontvrembaar, tot op het moment waarop een nieuwe overgang symbolies

voltrokken wordt.

Deze associatie met de rij doet sterk denken aan de zogeheten primitieve samenlevingen. Op veel foto's van deze samenlevingen worden hun tradities dan ook getoond aan de hand van rijen. Bij initiatie-riten gaat het bijvoorbeeld om de symboliese voltrekking van de overgang van puber naar volwassene. Waar dat bij ons over vele jaren uitgesmeerd is, gebeurt het daar op één avond. Het lijkt erop dat in Nederland alle rituelen verdwenen zijn. In feite is het echter zo dat het wachten in de rij bij officiële gebeurtenissen wel degelijk plaatsvindt, maar als een noodzakelijk kwaad gezien wordt, een formaliteit, waarna het feest pas kan beginnen. Je kan denken aan recepties waar de gasten zich in een rij opstellen om de jubilaris geluk te wensen; aan begrafenissen, waar men de familie van de overledene op rij af kondoleert. Aan de uitreiking van de hostie tijdens de mis en het binnenkomen en weer uitgaan van het bruidspaar



en zijn bloedverwanten in de kerk of op het stadshuis. Bij dit laatste voorbeeld is de overeenkomst met de traditionele rij wel het meest zichtbaar. De vrouw steekt zich voor die gelegenheid in 'maagdelijk' witte kleren, waarmee haar overgang naar het moederschap aangegeven wordt. 's Avonds wordt er gegeten en gedanst. De rijen zijn er niet van de lucht: dat begint al met het formeren van de stoet trouwauto's, de receptie met de felicitaties en geschenken, de tafelschikking en tenslotte de polonaise waarmee ook het feest een ritueel karakter krijgt.

*de gedisciplineerde rij* Vaak wordt de rij gezien als een vernederende vorm van onderschikking aan de macht. Soldaten die in rijen moeten aantreden kunnen in één oogopslag geïnspecteerd worden. In deze oude vorm van discipline, die door oefening aangeleerd moet worden, presenteert zich de macht als een onverbidde instantie. Het afschrikkend voorbeeld van deze discipline vorm van machtsuitoefening is het Duitse fascisme. De massaparades staan voor de disciplineren van een heel volk. Dit is zozeer het beeld van de autoritaire macht, dat het in de rij moeten staan op zich al met fascisme geassocieerd wordt. De presentatie wordt daarmee verheven tot wezenlijk kenmerk. De afkeer van dit type rij is zo algemeen, dat ze alleen in noodgevallen getolereerd wordt. Wanneer er niet sprake is van een noodtoestand, is de vrijwillige formering van de rij het toonbeeld van orde, die men van harte accepteert. Deze orde wordt niet van bovenaf per kommando opgelegd, maar wordt onderling gesanktionerd. Het ideaalbeeld hiervan is de Engelse rij bij de bushalte. Daar demonstreert men de trots over de triomf die de beschaving behaald heeft op de verkeerschaos. Daarom vallen de Engelse voetbalsupporters zo uit de toon en is het zo moeilijk ze te beteugelen. Want de Engelse orde wordt gehandhaafd op basis van

vrijwilligheid. De repressie van deze groep is niet voor niets een Europese aangelegenheid. Zij verstoren het ideaalbeeld van de vrijwillige akseptatie van de macht. Tot overmaat van ramp leggen ze bij deze verstoring geen enkele verklaring af. Dit laatste is toch wel het minste wat verwacht wordt, wanneer men onverhoopt en voortijdig de rij wachtenden verlaat. De verklaring voor het verbreken van de orde hoeft niet meer te zijn dan een gemompeld ekskuus of een demonstratieve blik op het polshorloge.

*de verdwijnende rij* Tegenover de Engelse staat de Poolse rij, die geen ideaal maar een schrikbeeld is. Haar verschijning is een (voor)teken van de ontwrichting van de orde. In het Poolse geval staat dit type rij voor het falende socialisties productiesysteem. De rijen voor de vleeswinkels in Polen duiden op een mogelijke crisis die verstrekkende internationale politieke gevolgen kan hebben. Omdat de grootmachten ook op de kleintjes letten, tonen ze veel belangstelling voor het Poolse boodschappen doen. Als er conflicten zijn in deze Russiese satelliet-staat, dan ontstaan er volgens de Westerse media direkt opstoppingen bij het winkelen. Zodra er overleg is, verdwijnen deze rijen van het beeldscherm.

De Poolse rij wordt wel vergeleken met de rijen werklozen voor de stempellokalen en de gaarkeuken tijdens de crisis van de dertiger jaren. Daar werd niet alleen lang gewacht, maar ook gediscussieerd en geagiteerd. Deze ontmoetingsplaatsen waren broeinesten van politiek verzet. Tegenwoordig is het leger werklozen onzichtbaar geworden. Het enige dat uit die tijd is overgebleven is het wachten bij de Sociale Dienst. Met andere klanten heeft men weinig meer van doen; ze zitten in een andere regeling, gaan naar een ander loket en kijken met dezelfde spanning naar het apparaat aan de muur dat de nummers oproept. De reken-

kundige rij heeft de plaats ingenomen van de menselijke rij. Ook deze is weer aan het verdwijnen en wordt vervangen door de afspraak door middel van een oproep. De wachttijd is dan nog slechts een kwestie van geluk net als bij de dokter. Zo is de Poolse rij uiteindelijk verdwenen in de komputer, waar ze op files ligt opgeslagen. Deze onzichtbare file is het antwoord op het schrikbeeld van de rij wachtenden op straat of in een kantoor. De aanklacht kan daarmee geen kollektieve verwoording meer vinden. Ontstaan er tóch rijen, dan wordt er gelijk een alarmerende betekenis aan toegedicht. Wanneer men op de snelweg in de file moet wachten, wordt er direkt alarm geslagen. Dat de rij als voorteken van ontwrichting tendentieel verdwijnt in de komputer heeft naast haar vervelende associatie met crisis, geweld, oorlog en schaarste te maken met een ander aspekt van haar traditie. Namelijk dat de rij nog steeds van het ene op het andere moment feest kan gaan vieren en daarmee uit de band van de controle kan springen. De feestende rij is een horde die met de macht een loopje neemt en niet te stuiten is.

*de politieke theorie van de rij* Waar het gaat over de grensgebieden tussen Oost en West spreken de Westerse woordvoerders beeldend over het gevaar van een domino-effekt. Als één land voor het communisme valt, sleept dat in zijn val de buurlanden mee en in een mum van tijd is een heel kontinent verloren. In Japan hebben ze van deze angst voor vallende domino-stenen een amusant en meeslepend spel gemaakt, waar de hele wereld getuige van kan zijn. Van de totale ontwrichting wordt daar op een vindingrijke wijze een spektakulair feest gemaakt met als doel het vestigen van een nieuw rekord. Kilometers lange rijen domino-stenen vallen in de schitterendste patronen razendsnel omver. Deze vernietiging door één steen van een bouwwerk waar weken lang aan gewerkt

is, veroorzaakt een gigantiese opwinding. Waar de politieke theorie van de rij zinspeelt op de angst, daar speelt het spel met het verlangen om met één handeling een fatale kettingreactie in gang te zetten. Zowel in de politiek als in het spel draait het om de onvermijdelijke wereldrevolutie.

*de gepasseerde rij* In *The Day After* wordt de traditionele rij niet als een probleemgeval behandeld. Op sommige momenten waarop dat wel mogelijk zou zijn geweest, krijgen we haar niet te zien. Bijvoorbeeld als familie Boer vol ongeduld voor de ingang van de kerk staat te wachten op de komst van hun oudste dochter Denise en haar aanstaande echtgenoot Bruce. Ze zijn verlaat en zolang ze nog niet gearriveerd zijn, kan de kerk nog niet betreden worden. Als ze er dan eindelijk zijn, komt de dominee in beeld. Hij stelt vast dat iedereen er is en dat de dienst kan beginnen, waarin het in ondertrouw gaan van Denise & Bruce kerkelijk bevestigd wordt. We horen de dominee nog juist zeggen, dat hij het gezelschap zal voorgaan in de kerk en dan is de scène klaar. De film heeft zoveel haast en vaart, dat we de formering van de traditionele ondertrouw-rij niet te zien krijgen. Wèl nog juist dat de kerkgangers zich naar de voorganger richten, waarmee de rij in principe al geformeerd is.

*rijen in de supermarket* Onder de dreigende collapse van de internationale wordt er gehamsterd door de burgerbevolking. Bruce laat ons de rijen winkelende en hamsterende burgers zien. Daarna springt hij in grote haast, — vergelijkbaar met de haast die hij en Denise hadden toen ze in ondertrouw gingen en te laat voor de kerk waren —, op de motorfiets. Het verkeer is dan al tamelijk ontregeld, want Bruce, die zelf ook tegen de regels van het juiste verkeersgedrag over het trottoir rijdt, wordt daar bijna omver gereden door een auto die het trottoir gebruikt om om te keren. We rijden

nog een eindje mee met Bruce en passeren daarbij vlak bij de uitgang van de supermarkt een rijtje lifters die keurig naast elkaar met hun bordjes aan de kant van de weg staan.

Het gekke is dus, dat in *The Day After* de rijen voor de kassa's getoond worden aan de hand van één van de hoofdfiguren, zonder dat hij daar zelf iets te zoeken heeft. Dat wil zeggen: Bruce staat even in de rij, maar besluit dan zonder iets af te hoeven rekenen weer uit de rij te stappen. De rij betekent voor hem echt een noodlottig oponthoud. (Wie weet had hij de boerderij van familie Boer nog net kunnen bereiken voor de atoomflits en -ploff, als hij niet zo'n vertraging in die winkel had gekregen). Bruce staat daar dus zonder koopwaar in de rij; hij verlaat de winkel, heeft niets gejat, evenmin iets weer teruggelegd. Wel hebben we dankzij zijn aanwezigheid iets van het hamsteren kunnen zien: er wordt op een welhaast beestachtige wijze gegraaid in de snel leegrakende schappen met etenswaar. En de boodschappenkarretjes worden overvol geladen, terwijl ondertussen de bedrijfsleiding maar steeds door de geluidsinstallatie haar boodschap brengt, dat er genoeg van alles is. Ook het afrekenen gaat op een vreemde wijze: zo snel rekenen de kassières af, dat het erop lijkt dat ze bezig zijn met een poging in het Guinness Book of Records te komen. Deze koppeling van de konsumenten aan het geldverkeer heeft iets overbodigs: wij weten allemaal dat het niet lang meer kan duren of de Bom zal knallen in de film en toch moet dit geldritueel afgehandeld worden. Daarom zetten de konsumenten zich keurig in rij, ook al is het dringen geblazen.

*de rij bij de pomp* Na de Bom heeft het onbekomerd wandelen voorgoed & definitief afgedaan. Nadat de Zwarte Soldaat uit de omgevallen vrachtwagen is gekropen, volgen wij hem bij zijn zoektocht naar de rij. Via een greppel komt hij er in één

terecht. Hij vraagt waar ze vandaan komen en waar ze naartoe gaan. Hij verbaast zich erover dat ze allemaal dezelfde kant op gaan en komt erachter dat de rij stapvoets richting ziekenhuis voortbeweegt. Het zal daar dus wel dringen worden. In de berm liggen, net zoals dat te doen gebruikelijk is bij beelden van vluchtende burgers in tijd van oorlog, dode en stervende slachtoffers die de rij hebben moeten verlaten. — In het volgende beeld komt de Zwarte Soldaat aanlopen juist op het moment dat er een schermutseling rond een waterpomp aan de gang is. Iemand wordt hardhandig uit de rij, die zich voor de pomp heeft gevormd, gegooid. En telkens dringt het a-sociale element weer naar de voorste plek. Even hardhandig echter wordt het weer verwijderd. Het wordt niet naar achteren geplaatst, maar gewoon eruit geflikkerd. Weg ermee!

De Zwarte Soldaat ontfermt zich als de barmhartige Samaritaan over het a-sociale element en buigt zich over hem heen om hem op zijn gemak te stellen. Het kleine schichtig kijkende mannetje met lange ongekamde haren, gescheurde kleren en een Swiebertjes hoed op, trapt echter als een dier in het nauw wild om zich heen: hij móet drinken! Plotseling verschijnt er een man met pistool in beeld. In vergelijking tot de rij wachtenden ziet hij er nog tamelijk netjes uit. Het zilver van zijn luukse schietwapen schittert in het vage licht. De man richt zijn wapen op de rij en geeft de Zwarte Soldaat met een beweging van het pistool te kennen dat hij en zijn beschermeling aan de beurt zijn. Meteen rent de a-sociaal naar de pomp en de Zwarte Soldaat bedient hem. Swiebertje slurpt met beide handen het water gretig op en dan gaan ze er weer vandoor.

De rij bij de pomp wordt gecontroleerd door de Man met het Pistool: de Macht. De macht tart de sociale rij door 'partij te kiezen' voor het a-sociale element dat de rij uit haar eigen midden gestoten

heeft. De macht kiest daarom ook niet zozeer voor het a-sociale door het vooraan de rij te plaatsen en het voor alle anderen aan de beurt te laten komen; ze kiest voor zichzelf. Door het a-sociale voorrang te geven en daarmee alle normen van recht opzij te zetten, demonstreert de macht hier haar absolute heerschappij. Het a-sociale is een functie van de Macht: de sociale rij heeft het maar te slikken wat de macht beschikt en zo niet, dan is daar het pistool.

*de rij voor het loket* Om hem wat op verhaal te laten komen en de maaltijd compleet te maken biedt de Zwarte Soldaat zijn a-sociale makker een reep gevulde chocolade aan, die met wikkel en al verslonden wordt. Hij slaat zijn deken om hem heen en begint een gesprekje. Nu blijkt pas hoe a-sociaal het mannetje is: hij kan niet praten, er komt geen stom woord uit zijn mond. Samen vervolgen ze in het knusse dekentje hun weg en even later roeien we met ze naar de overkant en komen aan bij het vluchtelingenkamp bij het ziekenhuis van Lawrence. De Zwarte Soldaat en Kody, zoals hij het stomme mannetje genoemd heeft, lopen door het kampement naar het buro. Zo krijgen we ondertussen beelden te zien van fakkels, vuren, drommen mensen, tenten, en het hysterische lachen van een vrouwspersoon geeft aan dit alles een wat lugubere en onheilspellende sfeer temeer daar de schemering is ingevallen. Of de twee kameraden nu lang hebben moeten wachten of niet, we treffen ze vooraan in de rij bij een tafeltje waar een meneer de gegevens van de nieuw binnengekomen stralingslachtoffers in de administratie opneemt. Dan doet zich een klein incident voor. Als de Zwarte Soldaat moet laten zien wat hij zoal mankeert, duwt hij Kody naar voren. Hij stroopt de mouw van Kody op omdat zijn wonden veel duidelijker zichtbaar zijn. De ambtenaar wijst Kody echter terug in de rij en zegt: "Eén tegelijk". De rij is er om één voor

één aan de beurt te komen, niet samen, anders krijg je chaos. Het intake-gesprek is er om de opname in het ziekenhuis te kanaliseren door de slachtoffers te registreren, vervolgens te categoriseren en tenslotte te behandelen. Daarom moeten ze eerst geïndividualiseerd worden en dat wordt door de rij geregeld.

*de rij en de catastrofe* Aan de hand van de rij wordt in de film een catastrofale omslag getoond. Eerst hebben de rijen een dringend karakter. Als de sirenes loeien bereikt dit dringen zijn hoogtepunt en verwordt de rij tot een wilde massa. De rij dringt zichzelf dan als het ware omver en lost op doordat de mensen gaan rennen. Als een horde vallen ze de schuilkelders aan. Daarna hebben de rijen weinig dringends meer. Voorheen had het wachten iets ongedurigs, een vertraging die eigenlijk niet had moeten plaats vinden. Door de beschikking van de Internationale liepen de wachttijden echter dramatischer op en dat terwijl de haast nog nooit zo groot was. Dat maakte de rij zo noodlottig en onheilspellend. Na de tijding verandert dan ook het karakter van de rij. De rij is traag omdat de mensen in de rij zelf traag zijn geworden. Men staat er gedesillusionneerd en met geknakte hoofden bij. De rij behoudt haar tragische karakter, maar nu niet meer omdat er iets te gebeuren staat, maar juist omdat er bij wijze van spreken niets meer te gebeuren staat: er rest niets meer dan de dood. Zij zal de rijen decimeren.

De rijen die in *The Day After* zo nadrukkelijk aanwezig zijn, hebben niet met de Engelse maar met de Poolse rij van doen. Hun verschijnen is een waarschuwing dat de catastrofe een sociale gebeurtenis is. Het feit dat Bruce ons de rijen in de supermarkt laat zien, betekent dat de crisis iedereen aangaat. Het gaat hier niet om rijen armen, die in Amerika voor de gaarkeukens staan, en evenmin om rijen gedupeerde kleine spaarders, die voor met

faillissement bedreigde spaarbanken staan. Dat is het bekende beeld van de Amerikaanse rij. Deze massaal opdoemende Poolse rijen zijn een aanklacht tegen het Amerikaanse tv-publiek dat onvoldoende politieke interesse opbrengt voor de Internationale. Dit gebrek is een produkt van het zo genoemde Amerikaanse individualisme, dat hier katastrofale gevolgen blijkt te kunnen hebben. De rijen waarschuwen het publiek beter te letten op de mensenrechten en de buitenlandse politiek. Wat in het buitenland normaal gevonden wordt, kan in Amerika ook gebeuren. In de film is duidelijk sprake van een binnenlandse normvervaging. Er worden mensen geëksekueteerd zonder vorm van proces, zo vernemen we bij geruchte in het ziekenhuis, er worden voedsel en medikamenten gestolen, in de steden zijn plundersaars en lijkschenners actief.

De rij is het laatste ordeningsprincipe waartoe een in nood verkerend maatschappelijk systeem in staat is. Het is het laatste bestrijdingsmiddel tegen een anders onvermijdelijke chaos. Van het prekaiere karakter van deze laatste orde voor de chaos geeft de film een fraai voorbeeld. Wij doelen hier op de rij vluchtelingen in het kampement, die in eerste instantie gelaten wachten tot ze aan de beurt zijn om uit een vrachtwagen hun voedselpakket aangereikt te krijgen. Zeer snel slaat deze dringende en hongerige rij om in een horde die de soldaten uit de vrachtwagen verwijdert en begint aan een feestelijke neem-en-eet-aktie. Er klinken schoten, maar het plunderen eenmaal aan de gang kan niet meer tegengehouden worden. In een mum van tijd is de vrachtwagen leeg.

De opdoemende rij is een leerstuk met een moraal. Het leert ons dat de oplossing van het internationale vraagstuk ons een hoop ergernis en tijd bespaart. En de moraal is dat de rij een slechte zaak is. Nergens is men blij in de rij. En dat mag ook niet. De rij stagneert elke beweging en is fataal

voor elke activiteit. De dringende rij gaat vloeiend over in de apathiese rij en juist dat wilde de film aan de kaak stellen. Daarom moest er actief op *The Day After* ingeschakeld worden.

Het is frappant om te zien, dat juist nu de rij verdwijnt, de traditionele rij een come-back mee mag maken in het vredesritueel. Het klassieke instrumentarium van de massa die gepolitiseerd wordt door achter leuzen te hoop te lopen tegen de atoombewapening, komt in deze rituelen niet voor. Het gevaar is veel te groot, dat zo'n massa omslaat in een rellende meute. Om dit gevaar te bezweren grijpt men terug naar de spirituele ervaring. In de stiltekringen, de omsingelingen en de kilometers lange menselijke ketens wil men door de religieuze ervaring van eenwording het Kwaad uitbannen. Net als met de traditionele rij wil het vredesritueel de overgang voltrekken naar de post-nucleaire tijd, waarin gevoel en technische rationaliteit weer in evenwicht zijn. Dit teruggrijpen naar oude vormen komt nadrukkelijk naar voren in sommige vrouwen-vredesgroepen, die Moeder Aarde en haar attribueert de slang vereren en dit geloof praktiseren door als een menselijke slang over de aarde te bewegen. Via de omweg van het geloof in de magiese kracht van de traditionele rij, onderschrijft men zo de moraal van de film en worden de rijen gesloten.

## Afscheid van het landschap

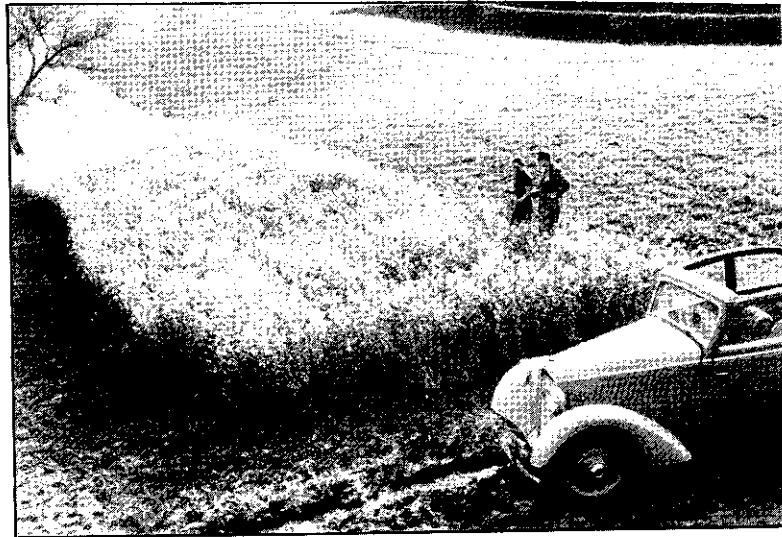
—over stad & platteland—

*het landschap als introductie* In de aanloop maken we een verkenningsvlucht over Kansas City en haar omgeving. We vliegen nu over het boeren-

landschap met zijn akkers, boerderijen, de melkfabriek en de veestalling van het slachthuis. Onder ons passeert een trein die toevallig toetert, of is het een begroeting? We naderen nu de stad. Aan de sky-line zijn de kontoeren van de wolkenkrabbers al te zien. Dan maken we een rondvlucht over parken, het oorlogsmonument en de twee naast elkaar gelegen sportstadions. We stappen uit en belanden in de koortsachtige drukte van de financiële beurs, het centrum van de moderne stad. Onze rondvlucht geeft in kort bestek het traject van de film aan. Na deze indrukken van het normale leven, weten we waar we afscheid van moeten nemen om de nachtmerrie te kunnen laten beginnen.

*het Chinese landschap* De dochter van Dokter, — Marilyn heet ze —, heeft een afspraakje met haar vader. Ze treffen elkaar bovenaan het uitzichtpunt over de stad, dat via de trappen van het oorlogsmonument bereikbaar is. Dokter leunt over de ballustrade, drinkt wat uit een kartonnetje melk of frisdrank en kijkt uit over de stad. Ze keuvelen wat en dan stelt Marilyn haar vader voor naar een plek te gaan waar hij naar haar weten al jaren niet geweest is: het museum voor schone kunsten.

De film maakt met dit voorstel korte metten, want niet zodra heeft ze dit gezegd of wij bevinden ons reeds in het museum. Vader en dochter staan stil voor een ingelijst Chinees landschap, een gewassen pentekening met Chinese karakters erop. Marilyn vindt het een mooie prent, alleen weet ze niet zo goed hoe ze dat aan haar vader moet uitleggen. Ze probeert het toch en met zo eenvoudig mogelijk klinkende akademiese taal vertelt ze wat het karakteristieke van het Chinese landschaps-genre in vergelijking tot het Westerse landschaps-genre is. Iets 'over de eenheid van de mens met het kosmiese "Al"', waarbij het getekende landschap fungeert als een meditatief medium. Dus door in het landschap op de prent op te gaan, kan de be-



schouwer één worden met het kosmiese "Al". Ze vraagt haar vader of hij er wat van begrijpt, of het over komt.

Dokter vat zijn dochters eksposee peinzend samen in een vraag: "Je bedoelt, dat de mens in het Chinese landschap als God is? Bedoel je dat met: een deel worden van het landschap?" Marilyn kijkt haar vader verwonderd aan en aarzelend, zijn woorden wikkend en wegend, antwoordt ze: "Ja, zo zou je het kunnen zeggen, inderdaad ja". Misschien is ze verrast en verbaasd over de simpelheid van haar vaders formulering en dacht ze zelf meer aan de rol die taoïstiese monniken (Tao = de weg) vervulden in het Chinese landschapschilderen, aan jin en aan jang, de onbegrensde daadloosheid van Tao, het landschap als weg tot eenwording, "being part of the landscape" en... hoe moeilijk dat allemaal voor ons Westerlingen te begrijpen en na te voelen is en dat die wonderlijke man naast haar, haar eigen vader, zomaar zonder enige scholing in



de wetenschap van de kunst toch de kern van het Chinese landschap onder woorden weet te brengen. Ze is trots op haar wijze vader. Knap, hoor...

*het westerse portret* Vader en dochter Dokter vervolgen hun wandeling door het museum. In de film maken we dan een sprong van het hoogtepunt van de Oosterse naar het hoogtepunt van de Westerse schilderkunst, oftewel de sprong van het Chinese landschap naar het Europese portret. Deze overstap van het landschap naar het portret typeert niet alleen een verschil tussen de Chinese en Westerse beleving van het landschap: namelijk dat in de Tao de mens zichzelf als afhankelijk denkt van de omringende natuur, terwijl in het Westen het landschap juist gedacht wordt als iets dat daar ligt om door de mens beheerst te worden. Daarnaast typeert deze artistieke sprong ook de wijze waarop in het Westen kinderen afscheid nemen van hun ouders wanneer ze een eigen leven gaan leiden en hun eigen weg gaan. Na haar exposée over het Chinese landschap vertelt Marilyn haar vader staande voor de portretten, dat ze haar vriendje achterna zal gaan naar een verre stad, (Boston). Na haar verhaal over de 'levensweg' deelt ze dus mee welke consequenties dat voor haar zal hebben in de zeer nabije toekomst.

Eerst staan vader en dochter Dokter stil bij het portret van een oudere man en even later bij dat van een oudere vrouw. Het zijn alletwee portretten in een laat negentiende eeuwse stijl, maar het is niet moeilijk daarin respektievelijk vader & moedert Dokter te herkennen. — Voor het portret van de oudere man onthult Marilyn haar vader de reden van het rendez-vous in het museum. Ze deelt hem haar besluit om samen te gaan wonen min of meer vertrouwelijk mee; en de man op het schilderij houdt zijn wijsvinger voor zijn mond alsof hij zeggen wil: "Ssst, geheimje... niet doorvertellen, hoor!"

Marilyns moeder reageert enigszins anders op het geheim. Als vader en dochter stilstaan voor het portret van de oudere vrouw, maakt deze het gebaar met duim en wijsvinger: geld. Terwijl haar vader zijn fiat geeft, omdat Marilyn hem in vertrouwen gezegd heeft dat ze gelukkig zal zijn met haar vriend, waarschuwt moeder haar ervoor dat ze haar zelfstandigheid kwijt kan raken wanneer ze met die jongen samen gaat leven.

De weg van het leven loopt in de Tao via de eenwording met de kosmos, waarbij het landschap een bemiddelende rol kan vervullen; in het Westen begint de levensweg bij het afscheid van de ouders, waarbij het landschap in feite niets anders is dan de maat van scheiding: het is de af te leggen afstand om van het werk thuis te komen en omgekeerd. Net zoals de verschillende landschappen waarmee de film begint onze manier is om tot de hoofdfiguren van *The Day After* te komen, zo verhuist Marilyn naar een andere stad om haar eigen weg te kunnen gaan. Tussen haar & haar vriendje aan de ene kant en haar vader & moeder aan de andere kant voegt zich het landschap als uitdrukking van het afscheid en de nieuwe zelfstandigheid. In het Westen bemiddelt het landschap niet bij de eenwording van de mens met het 'Al', maar bewerkstelligt het juist de scheiding/het afscheid.

*de openbaring van het landschap* In zijn 'Filosofie van het landschap' (Ambo 1970<sup>2</sup>) schrijft Ton Lemaire over het Westerse landschap: "Mens en wereld zijn elkanders beeld: de mens is veroordeeld om in de wereld nooit iets anders dan zichzelf aan te treffen, de wereld weerspiegelt in alles de aanwezigheid van de mens". En direkt daaronder verbindt hij deze humanisering & denaturalisering van het Westerse landschap aan het verlaten (van het) landschap middels de sprong in de ruimte: "Maar juist als mens en wereld zozeer aan elkaar gebonden zijn dat ze alleen nog maar elkaar reflek-

teren, juist dán gaat de mens de aarde verlaten om zichzelf van de absolute binding aan zijn partner te bevrijden''. De raketten en satellieten in de ruimte/kosmos betekenen niet alleen dat het landschap van daaruit tot een objekt van gedetailleerde observatie en controle geworden is; maar bovendien houdt de enorme afstand van deze observatiestations ten opzichte van hun objekt een breuk met en afscheid van het landschap in.

In de film is het landschap verschillende keren in beeld gebracht in combinatie met de raketsilo's. Bijvoorbeeld via mevrouw Kip, die in de tuin van haar landelijk gelegen boerderij de was ophangt. Haar kinderen lopen om haar heen en zitten wat te zeuren over koekjes bakken. Mevrouw Kip slaat er geen acht op; ze is met haar gedachten elders. Van haar gezicht kan een angstig voor gevoel gelezen worden. In deze big-smile-bij-hek-scène krijgt het onbestemde angstgevoel door de joviale Soldaat een zekere seksuele lading. Daarmee wordt de zelfopenbaring van het landschap uitgesteld. Doordat de spanning seksueel bezet wordt (middels de nadrukkelijke lach van de Zwarte Soldaat), wordt de aandacht van de raketsilo verschoven naar de seks. (En later in de film zal mevrouw Kip 'het' inderdaad doen met haar echtgenoot, die van zijn werk thuis komt en voor het eten nog snel even wil neuken). In een andere scène zit mevrouw Kip achter haar make-up tafel en verzorgt haar huid door hem voorzichtig te deppen met een handdoek. Plotseling hoort ze een enorm lawaai. Wij zien haar gezicht in de spiegel schrikken. Alles om haar heen begint te trillen, haar flesjes vallen zomaar om. Ze rent naar het raam en ziet tot haar schrik en verbijstering dat de aarde zich opent. Razendsnel rent ze naar buiten en kijkt als verlamd van schrik naar de omhoog torenende raket. Haar twee kleine kinderen slaan achterover van opperste verbazing. De huid van de aarde barst open en onder geraas en gedonder stijgt temidden van vuur

en rook de ene na de andere reusachtige raket naar de hemel omhoog. Ze boren geen gat in de hemel, maar maken een sierlijke bocht en laten als een luchtig souvenir hun kondenspluimen achter in het ansichtkaartblauwe luchtruim, totdat ze aan ons zicht onttrokken zijn.

Van deze zelfopenbaring van het westerse landschap krijgen we een hele serie opnames te zien, waarvan een deel archiefmateriaal en een ander deel studiowerk is. Deze beelden moeten het bewijs leveren, dat de raketten inderdaad rond Lawrence en Kansas City hun schuilplaatsen hebben. Een cynicus beweert bij de kapper, al voordat ze vertrokken zijn, dat de raketten door heel Amerika heen staan opgesteld: "There is no no-where anymore..." De film bevestigt dit. Over de belangrijke lokaties in de film vliegen de raketten heen. Zo rent het personeel van het ziekenhuis naar buiten om te kijken en eisen de raketten alle aandacht op van het publiek in een stadion. Bij de familie Boer komen ze hoog in de lucht dreunend over wanneer Danny aan de waterpomp de melkbussen vult. Ook krijgen we een totaalbeeld te zien, waar de raketten zich over een uitgestrekt landschap bewegen. Ze dwingen respect af en de mensen nemen een gepast stilzwijgen in acht. Het is alsof men zich nu pas realiseert dat al die tijd de ruimte aan de raketten was. Ze zullen echter de ruimte niet verlaten; hun doelwit ligt niet in de ruimte, maar op aardse bodem. Het landschap is daarmee iets geworden waar de raketten hun stempel op hebben gedrukt. Door de afstand die de raketten tot het landschap innemen, zijn de mensen tot toeschouwers en nietige objecten geworden. Niet de mens, maar de raket is superieur aan het landschap.

*afscheid van het boerenlandschap* Steve, de eerstejaars medicijnen student, loopt in zijn eentje door een boerenlandschap. Hij is echt wat je zou kunnen noemen "part of the landscape": geen benen,

tamelijk close-up, maar zijn hoofd steekt niet uit boven de horizon. Bovendien loopt hij als in trance, als iemand die niet weet waar hij nu terecht is gekomen en evenmin weet of hij dit nu droomt of niet. — In de film krijgt deze scène een onheilspellende lading, doordat ze volgt op het geraas en gebulder van de zich in de omhoog schietende raketten openbarende landschappen. Daarmee contrasteren de serene rust van het rijpende korenveld en de dromerige uitdrukking en bewegingen van Steve zodanig, dat het tv-publiek weet dat hierna de Grote Knal wel volgen móet. Kortom: deze scène met Steve is bedoeld om ons in de gelegenheid te stellen nog één keer het landschap in al zijn pracht en praal van rijpende korenaren en schitterende herfstkleuren te bewonderen. Ons afscheid is prachtig, een schitterend plaatje! "Greetings from Lawrence, Kansas", had er met sierlijke lettertjes op kunnen staan.

*afscheid van de stad* In Kansas City is de paniek het grootst. De stedelingen besluiten massaal de boer op te gaan. Zo ontstaan er massale files. Men komt hopeloos vast te zitten. De weggebruikers die al wel op snelheid zijn gekomen, worden door de elektromagnetische puls tot stilstand gedoemd. Er is geen beweging meer in te krijgen. Op het moment dat de stedelingen in paniek de schuilkelders bestormen, nemen we filmies afscheid van de grote stad. Met een groene weide op de voorgrond tekent de sky-line zich groots af tegen de horizon. In drie shots nemen we schoksgewijs afstand van de wolkenkrabbers totdat nog slechts een stip aan de horizon over is. Dan wordt het beeldscherm hel verlicht en horen we vanuit de verte een lange aanhoudende doffe dreun.

*rekonstruktie van het boerenlandschap* De toekomst van het landschap hangt af van de boeren. Gelukkig hebben zij hun toverpaarden achter de hand

gehouden, waarmee ze nu goed uit de voeten kunnen. Ze vormen de enige bevolkingsgroep die zich nog gemakkelijk kan voortbewegen. In het begin was het platteland afhankelijk van wat er in de internationale hoofdsteden beslist werd. Nu is de verhouding grondig omgedraaid: de stad is vervallen tot een ruïne en alle hoop is gevestigd op het platte land. Het hart van de nieuwe samenleving is gelegen op het platte land. Daar komt de regering op bezoek en wordt er gepraat over de renovatie van het boerenlandschap.

Op een gegeven moment komen de boeren van het post-nucleaire tijdperk in vergadering bijeen. Ze zitten op stoelen die in rijen achter mekaar gezet zijn. Op een verhoging zitten achter tafels de leden van een regeringskommissie, die het weer in gebruik nemen van de landbouwgronden moet regelen. Het is een eerste gesprek. Het onderwerp is wat er zoal gedaan moet worden, voordat de grond weer zodanig is dat er gezaaid kan worden.

Vader Boer is één van de boeren in de 'zaal'. De boeren hebben de voorzitter van de kommissie een tijdje aangehoord. Maar de stemming onder de boeren wordt steeds balloriger. Eén van hen maakt een opmerking over de vergiftigde, radioactieve grond, waar niks in groeien kan. "Nou", zegt de voorzitter, "dan schep je het bovenste laagje d'r toch gewoon af?" "Hoeveel had je gedacht dat er dan af moet? Tien centimeter zo ongeveer?" vraagt vader Boer. "Heb je een idee hoeveel dat is", valt een andere boer vader Boer bij. "En", vervolgt een derde, "waar moeten we dat allemaal laten?"

De voorzitter van de regeringskommissie staat met zijn mond vol tanden. Tja, het is allemaal wel wat moeilijker dan hij zich van te voren gedacht had. Hier weet hij zo één, twee, drie ook geen antwoord op. Het zweet parelt op zijn voorhoofd. Wanhopig kijkt hij de tafel met commissieleden af, maar niemand kan hem helpen. Alle leden kijken

beschaamd voor zich op tafel. De boeren lachen, maar de kommissieleden zitten met de kiespijn. Dat terwijl het in het begin van de vergadering toch zo vlot ging. Toen praatten ze er nog over dat ze voorlopig geen vee dat er nog gezond uit ziet, moesten slachten enzo. En dat er vermoedelijk in de bergen nog wel pluimvee zou zijn, dat de ramp overleefd had. Maar nu... De boeren hebben duidelijk gemaakt dat ze niets liever willen dan het land weer in orde brengen, maar dat ze het alleen niet af kunnen. Wil er ooit weer eens wat van de grond komen, dan moeten de rollen radikaal omgekeerd worden.

*het korenveld en Hiroshima* Het toeristische plaatje van het boerenlandschap bij ondergaande zon is ons afscheid van het landschap bezien vanuit het aardse standpunt. Dit voor-ruimtelijke landschap is nietig geworden door de raket. Alleen al haar verborgen aanwezigheid, die door *The Day After* werd onthuld, vernietigt dit aardse, voor-ruimtelijke standpunt. In de film wordt deze vernietiging gedramatiseerd in de beelden van de ontplofende raketten. Van het vernietigde, kale en rotsachtige voor-ruimtelijke landschap wordt in de figuur van Dokter afscheid genomen. Als hij in het verwoeste Kansas City is teruggekeerd bestijgt hij, net als aan het begin van de film, de trappen van het oorlogsmonument. Nu begrijpen we wat hij bedoelde toen hij bij zijn vertrek uit het ziekenhuis en zijn afscheid van zijn assistent het had over op vakantie gaan en "seeing the sites". Nog eenmaal kijkt Dokter, — en wij met hem —, uit over het panorama van de stad. Wat we zien is het door de Bom vernietigde Hiroshima: een foto van de tot haar stratenplan gereduceerde stad, waar op verscheidene plekken rookpluimen omhoog priemen.

## Seeing the sites

—over het tourisme—

*“Reizen dringen door tot het hart van een land en de mensen die er leven. Tot streken die door het massatoerisme nog niet ontdekt zijn en dat hopelijk ook nooit zullen worden. Reizen zijn uitstekend georganiseerd en voorbereid, daar staat 30 jaar ervaring borg voor. De begeleiding is bekwaam en deskundig, zonder te betuttelen. Ons uitgangspunt is dat een reis pas voldoening geeft als u er wat voor moet doen. Door te leven tussen de mensen (en soms de problemen) van een land. Door spanning en inspanning. Zo lang mogelijk, zo ver mogelijk, zo intensief mogelijk. De keuze voor een Reis zorgt al min of meer voor gelijk gestemde reisgenoten. De aanreis wordt gemaakt per vliegtuig. U overnacht in tenten.”*

— Uit: Wegwijzer in vakantieland, Sindbad Tours 1985, pagina 5.

*“dus wie zich hier verveelt, is daar zelf schuldig aan”*  
In zekere zin kun je *The Day After* een toeristische film noemen. Op een heel aantrekkelijke wijze worden we middels allerlei mooie kiekjes en plaatjes mee uitgenomen naar een vreemd en ver land, dat slechts in de verbeelding van het tv-publiek in de huiskamers bestaat. Atomerica met als hoofdstad Kansas City. Het land kent tal van attracties. Zo is het beroemd om zijn Middeleeuwse tentenkampen, die zeker een bezoekje waard zijn. Men stapt uit voor de gracht om het eilandje waar het kampement zich bevindt en roeit dan naar de overkant. Vergeet niet u even aan te melden bij organisatie. Vooral bij avond is de sfeer bijzonder. Kampvuren en flambouwen geven de omgeving dan een spookachtig aanzien, hetgeen nog eens versterkt wordt door het wilde lachen en de ruige stemmen van de medetoeristen. Als u geluk heeft onweert het er, waarop de kans aan het eind van



de zomer het grootst is. Het eten is er eenvoudig doch goed.

Daarnaast is een bezoekje aan de ruïnes van het oude Kansas City, het Pompeï van Atomerica, zeker de moeite waard. Op sommige plekken steken verkoolde menselijke ledematen en hier en daar zelfs een compleet bewaard gebleven lijk uit de restanten. Op de versteende gezichten is de schrik over de onverwachte, katastrofale uitbarsting goed zichtbaar. Mensen die niet al te sterke zenuwen hebben, moet een rondleiding te voet door deze spookstad dan ook ontraden worden.

Aantrekkelijk is tenslotte, — ook al zouden we nog eindeloos verder kunnen gaan met het opsommen van de attracties in Atomerica —, een rit met paard en wagen door het landschap waar veel Westerns zijn opgenomen. Grappig is een bezoekje

aan de overblijfselen van een romanties kerkje. Het is vrij toegankelijk en de rijen banken nodigen u uit plaats te nemen. Een echte dominee houdt voor u een donderpreek over een apokalypties thema. Mocht u na de kerkdienst dorstig geworden zijn, dan kunt u vlak bij zèlf water halen bij een ouderwetse pomp. Maar u moet er wel netjes voor in de rij gaan staan...

*de lijn Hiroshima-Moskou-Parijs* Na afloop van een operatie staat Dokter nog even na te praten met een kollega. Ze ontsmetten hun handen en bespreken ondertussen de gespannen internationale. “Terwijl we ons hier inzetten om het leven van één enkel bebietje te redden, bombarderen ze in Europa ziekenhuizen”, zegt Dokter als reactie op de berichten over Würzburg. Zijn kollega, een wijze oude immigrant, zegt: “We praten hier niet meer over kleinigheden. Hiroshima was peanuts!...” Even wacht hij en dan mompelt hij peinzend: “Parijs, Moskou...” Daarmee verwijst hij naar de oude wereld met haar kunstschaten en cultuur. Aan de hand van deze touristiese namen maakt hij duidelijk dat dat betekent: “een kernoorlog in Europa”. — Twee jaar voor de uitzending van de film speelde een Amerikaanse reisorganisatie in op het vermoeden dat Europa zijn langste tijd wel gehad heeft. In hun vakantiefolders hadden ze dan ook een bijzondere aanbieding: “Boek nu een reis naar Europa, zolang Europa nog bestaat”. In vredeskringen werd deze cyniese touristenwerving breed uitgemeten als bewijs van het dringende gevaar. Het was beter geweest als er ook een reis naar Atomerica in het pakket had gezeten.

*de burens van de familie Dokter* Als meneer en mevrouw Dokter hun gezellige avondje houden en relaxed op bed een beetje keuvelen, komt het gesprek andermaal op de-toestand-in-de-wereld. Volgens meneer zijn de mensen wel gek, maar niet zo gek

om de Bom te gebruiken. “Zal ik je is wat gek vertellen”, zegt mevrouw dan. “Vanochtend zijn de burens naar hun vakantiehuis in Guadalajara vertrokken. Ze hebben de toegenomen internationale spanningen met hun vakantie gekombineerd... Godzijdank namen ze dat ellendige kefertje van ze mee. En hun Vietnamese dienstmeisje ook.” “Hebben ze hun grasmaaier met die zilveren wioldoppen ook meegenomen”, schertst meneer. Lachend verdwijnen ze uit beeld. — Zomaar op vakantie gaan terwijl er sprake is van een internationale crisis is niet normaal. Deze toeristische survivalists zijn volgens de boodschap van de film a-moreel. Ze willen de toestand, dat vluchten niet meer kan, niet onder ogen zien. Meneer en mevrouw Dokter zullen het gelijk aan hun kant krijgen: iedereen wordt waar dan ook geraakt.

“...in een camper ergens in...” Het aantrekkelijke van vakantie is de tijdelijke verbreking van de verbindingen met het thuisfront. Het “er eens lekker helemaal uit zijn”, “de boel de boel laten” en “een tijdje geen gezeur van mensen die opbellen”. — De volgende dag beleeft Dokter zèlf ook iets gek en komt met dit fenomeen in aanraking. In de rij voor de telefooncel hoort hij over een camper, die ergens onderweg is. De zenuwachtige man, die zijn dochter en schoonzoon niet kan bereiken, maakt hem attent op de keerzijde van het grenzeloze en onbekommerde vakantievierden, dat in het tijdperk van de internationale ongekende vormen heeft aangenomen. Onbereikbaarheid en de kans betrokken te raken bij een ongeval van kleine of grote omvang, van beroving tot atoombom, is de angst waarnaar hier verwezen wordt. Het gevaar bestaat, dat je nog niet koud op weg bent, of de reis gaat door een “land of no return”. De oproep die de man aan ons doet, is dat we altijd bereikbaar moeten zijn. Want in dit soort gevallen kan de overbelaste Alarmcentrale toch niks doen.

*Dokter gaat op vakantie* Dokter zijn haar is aan het uitvallen, hij heeft zomaar allerlei bloedinkjes op z'n gezicht, bultjes ook en daarnaast ziet hij er gewoon moe en afgeleefd uit. Bovendien is hij kort daarvoor van zijn stokje gegaan. Het leek wel of hij doodging. Want in een flits zag hij allerlei beelden van zijn vrouw, zijn dochter en zijn zoon voor zich. Zijn dochter herhaalde in die hallucinatie maar steeds dat ene zinnetje: “being part of the landscape, being part of the landscape, being...”, en toen hij weer bijkwam dacht hij dat de verpleegster die naast hem zat, dat die zijn vrouw was. Nou, nou, het gaat niet goed met Dokter, mogen we wel stellen.

Dan neemt zijn kollega hem even apart. Dokter staat zich te scheren en kijkt met droevige hondogen naar zijn portret in de spiegel. “Wordt het niet eens tijd, dat je je vakantie opneemt”, vraagt zijn kollega hem dringend. “Is that an order?”, vraagt dokter. Zijn kollega knikt van ja en dan moeten ze allebei even lachen. Grappig hoor: Dokter die de baas is krijgt orders om weg te gaan van zijn ondergeschikte. Misschien wel de kollega die getipt wordt als zijn opvolger. Nou dat is wel even humor. “Ja”, zegt dokter, “ik ga op vakantie, ...seeing the sites”.

Dokter gaat heen. De Grote Reis gaat beginnen en hoe meer hij loopt, des te zwaarder valt hem het lopen. Halverwege moet hij zelfs even een beetje kotsen als hij een lijkschenner een ring van een verkoolde hand ziet losrukken. Bij zijn huis aangekomen ontmoet hij een vreemdeling. Kennelijk een autochtone bewoner van Atomeica. Deze Atomeicaan verstaat Dokter niet. Dokter zegt het toch heel luid en heel duidelijk. “Wat doet u hier? Gaat u weg?”, maar de vreemdeling geeft geen sjoege. Wie houdt zich hier eigenlijk ook van de domme? Dokter wist toch dat hij aan zijn laatste, aan zijn Grote Reis beginnen zou? Dokter stond er toch op om thuis te sterven? Nu dan, weet hij dan echt niet

wie de vreemdeling is?

Toch wel. De vreemdeling loop vriendelijk naar Dokter toe. Dokter verweert zich niet als de vreemdeling een arm om hem heen slaat. Gekniel, als

in gebed verzonken, zitten de twee mannen daar op de grond. Dokter zocht de dood en heeft hem gevonden.



# Het onbewuste en de Internationale

## interpretatie van een oppervlakkig verhaal

*“Altijd, wanneer het er om gaat een schijnbaar onvervulbaren eisch of taak te vervullen, dient men zorg te dragen, dat de totale aandacht van een volk alleen en uitsluitend op deze ééne kwestie wordt geconcentreerd, zoo alsof van de vervulling van deze taak inderdaad het bestaan der natie onmiddellijk afhankelijk ware (...) Men had te dien einde de verwoestingen welke zij aanricht, als de grootst mogelijke rampen moeten voorstellen en deze idee met alle middelen in hersens en geheugen der menschen moeten stampen, tot de gehele natie overtuigd was, dat van de kwestie alles, letterlijk alles afhing, dat het hier ging om toekomst of ondergang.*

*Eerst door zoo'n voorbereiding, die zoo noodig jaren moet duren, zal de belangstelling en tegelijk de wil van geheel een volk zoozeer zijn gemobiliseerd, dat men ook zeer moeilijke en drukkende maatregelen zal kunnen treffen, zonder gevaar te loopen, dat men niet begrepen zal worden, of plotseling door den wil der natie in den steek zal worden gelaten”.* — Uit: Adolf Hitler, Mein Kampf, Nederlandsche uitgave, pagina 287. Strijd tegen de syphilis als primaire taak

## een bezoekje aan de “De Voed Je Goed Show”

In een zaaltje van een wijkgebouw wordt een film gedraaid, die uitgebracht is door het Voorlichtingsburo voor de Voeding. Het is een doordeweekse dag en de voorstelling begint om half drie. Er zijn zo'n 25 mensen aanwezig en hun gemiddelde leeftijd zal dichter bij de zeventig dan bij de zestig gelegen hebben. Een diëtiste zal de inleiding houden en na de film vragen beantwoorden. Bovendien, zo stond er in de stadskrant als lokkertje bij, is er een “kleine verrassing”...

De film begint. JEROEN KRABBÉ komt in beeld. We staan op een kermisterrein en Jeroen Krabbé, gekleed in een zilverachtige pandjesjas compleet met dito hoge hoed (waardoor hij het midden houdt tussen een goochelaar en een circus-directeur) roept: “Komt dat zien, komt dat zien! Voor jong en oud, komt dat zien: de Voed Je Goed Show!!!” Als zich genoeg mensen hebben aangemeld, lopen we de Voedjegoedshow-tent binnen. De ingang is een mond, die wijd open staat en van zulke afmetingen is, dat volwassenen er makkelijk doorheen kunnen lopen. We moeten onze voeten vegen, want we lopen nu over de tong en “daar zitten zo'n 3000 smaakcellen op”. Zo bestaat het hele lichaam uit cellen, voegt Jeroen er onmiddellijk aan toe. Via de mond wordt voedsel naar binnen gebracht en daar wordt energie van gemaakt die nodig is om nieuwe cellen aan te maken.

We lopen over de tong verder het menselijk lichaam in en bevinden ons nu in een winderige en tochtige ruimte. De luchtpijp. Daar staat een tamelijk guur windje, zo te horen aan het geluid ten minste. Dat is de ademhaling, legt Jeroen uit. Die brengt zuurstof en koolstof naar de longen en daar wordt de zuurstof door het bloed opgenomen. De koolstof niet; die wordt weer terug geblazen. Het bloed brengt de zuurstof in de bloedbaan en zo komt het bij de cellen terecht. Zuurstof levert de energie voor de cellen. Het bloed tankt zich in de longen vol met zuurstof en brengt dat dan naar de cellen.

We lopen weer verder en stoppen in een tamen-



lijk grote holle ruimte. Jeroen wijst op één van de witte stroken die parallel naast elkaar de wand van de ruimte versieren. Dat zijn ribben, zegt hij en tikt er met zijn glimmend zwarte stokje tegenaan. Ribben bestaan uit bot. Even denkt Jeroen na. Dan kijkt hij de kring bezoekers rond. Zijn blik blijft met een ondeugend lachje om de mondhoeven rusten op een jong stel, een jongen en een meisje dat elkaar verliefd vasthoudt. Ja jij, zegt Jeroen tegen het meisje, zou je even willen assisteren? Het meisje kijkt haar vriendje even aan en aarzelend loopt ze naar Jeroen toe. Ja, toe maar, 't is niks engs, je merkt er niks van, zegt hij tegen haar en tegen haar vriendje: Je krijgt d'r zo weer terug hoor.

Jeroen Krabbé zet het ietwat bange meisje tegen één van de ribben aan de wand, gaat vóór haar staan, zodat ze uit ons beeld is, maakt met zijn armen het soort klapwiekende bewegingen dat jonge vogels maken wanneer ze proberen te vliegen, er kringelt wat rook op, Jeroen doet een stap opzij en daar staat in de plaats van het meisje een geraamte. De jongen doet een stap uit de rij naar voren, maar Jeroen stelt hem gerust: Ik tover d'r weer helemaal compleet terug, wees maar niet bang...

Wat deze truuk met de 'Voed Je Goed Show' te maken heeft, wordt in een aantal plaatjes duidelijk gemaakt. We krijgen doorsneden van botten te zien. Dat lijkt hol van binnen, wijst Jeroen aan, maar daar zit beenmerg in en daar worden de bloedcellen gemaakt. Voor het aanmaken van bot is kalk nodig en kalk zit in melk. Jeroen stelt voor om nu even met z'n allen melk te gaan drinken. Iedereen drinkt melk. Mmmm, zeggen sommigen. Er is ook een babytje en dat drinkt uit een borst moedermelk.

Als iedereen melk gedronken heeft (waar vitamines en kalk inzitten), wil Jeroen naar de volgende kamer lopen. De jongen van het meisje dat daar

nog steeds als geraamte tegen één van de ribben staat, protesteert. O, ja, zegt Jeroen, dat zou ik bijna vergeten zijn. Hij gaat weer zodanig voor het geraamte staan, dat we alleen zijn rug nog zien, klapwiekt weer met zijn armen, er kringelt wederom wat rook op en floeps, daar is het meisje terug getoverd. Een beetje koud zeker, hè, vraagt Jeroen aan het meisje, dat echter helemaal niet luistert, maar dolblij naar haar vriendje terugrent en in zijn armen springt. Jeroen glimlacht zoals hij kort daarvoor ook al om het melkdrinkende babytje heeft moeten glimlachen: vertederd.

Wat is dat? vraagt Jeroen wijzend op een rood voorwerp dat ritmies in- en uitkrimpt. Het hart, wordt er in koor geantwoord. Precies, zegt Jeroen, het hart. Het hart pompt het bloed naar de longen om zuurstof te tanken en dan verder via de bloedbanen en haarvaten tot aan de cellen, waar het de zuurstof aflevert. Dan gaat het weer terug naar de longen, maar op de terugweg vraagt het bloed aan de cellen: "Hebben jullie nog wat mee terug te geven?" En de cellen geven dan afvalstoffen met het bloed mee terug en terwijl het bloed dan in de longen weer zuurstof tankt, geeft het de afvalstoffen aan de longen en die blazen het dan met de koolstof, — weet u nog wel? —, mee naar buiten. Jeroen goochelt dan met wat cijfers: 150 liter bloed gaat er per uur door het hart en de bloedbanen zijn bij mekaar wel zoveel honderdduizend (?) kilometer lang...

Kwa voeding heeft het bloed ijzer en mineralen nodig en dat zit vooral in fruit en vlees.

We verlaten nu de hartkamer en stoppen in een ruimte waar een futuristisch muzikje klinkt: elektronika met disko-effekten. Ook de aankleding van de ruimte is futuristisch: grote, lichtgevende ballen zweven of hangen aan het plafond, af en toe weerklinkt een soort explosie en knalt één van de ballen in een rookpluim uit mekaar. We zijn nu in de spieren, legt Jeroen Krabbé uit. Er weerklinkt

wer een knal: Niet schrikken, zegt Jeroen, dat zijn explosies waar de spiercellen energie mee maken. Energie maken de cellen uit koolhydraten en vetten. Die zitten kwa voeding in fruit, brood en kaas bijvoorbeeld. Het is dus niet zo dat je voor de energie suiker uit een pak nodig hebt. Als je gewoon fruit eet zitten daar voldoende natuurlijke suikers in. Gewone suiker is echt niet nodig. Wel vitamine B. Want energie is een soort vuurwerk, maar suiker brandt uit zichzelf niet. Met vitamine B brandt suiker wel. Vitamine B maakt energie vrij. Om dit te demonstreren gaat Jeroen een goocheltruuk doen. Hij heeft twee potjes voor zich op tafel staan. Eentje met as (brandt dat, vraagt Jeroen, en iedereen antwoordt: Nee) en een potje met suiker (brandt dat? Nee!), maar nu mengt hij de as met de suiker, houdt er een vlam bij en ja hoor: het brandt! Dat doet vitamine nu ook met de suikers in de cellen, zegt Jeroen. De cellen moeten functioneren, daar is energie voor nodig en dat maakt het lichaam zelf. Het lichaam is één grote chemische fabriek.

Dit zijn de woorden waarmee de rondleiding door het menselijk lichaam besloten wordt. De Voed Je Goed Show is ten einde. Via de mond verlaten we het lichaam en staan weer midden in het kermisgedruis. Toevallig recht tegenover een olieboltent. De mevrouw achter de olieballen ziet dat er een behoorlijk groepje potentiële klanten uit de Voedjegoedshow-tent komt en past het praatje waarmee ze luidkeels haar olieballen aanprijst een beetje aan: allemaal koolhydraten en vetten, zegt ze, heerlijke olieballen voor de energie! Een aantal bezoekers van de Voed Je Goed Show vervoegt zich nu inderdaad aan de toonbank van de olieboltent.

Terwijl het licht in het zaaltje aangaat, de spool met het laatste stukje film rond blijft draaien en flapperen, komt het personeel van de koffiebar met schalen binnen, waarop zelf gebakken piepkleine

oliebolletjes liggen. “Zei ik het niet?” roept een oude dame tegen haar buurvrouw, “dat de kleine verrassing olieballen zouden zijn, dat zei ik toch?”

Nadat we van de oliebolletjes gegeten hebben en de folders op de informatietafel bekeken hebben, verzoekt de inleidster ons stil te zijn. Het duurt even, maar dan is iedereen stil. Wat we van de film vonden, want het Voorlichtingsburo voor de Voeding wil best weten of het goed overkomt, waar de kritiek zit enzo, dan kunnen ze daar rekening mee houden bij een volgende voorlichtingsfilm. Nou, iedereen vond het een heel goeie film en vooral Jeroen Krabbé, die deed het zóóó! — Zelf vindt de inleidster dat de film voor een veel grotere doelgroep geschikt is, dan het Voorlichtingsburo voor de Voeding meent. Die vindt de film pas geschikt voor kinderen vanaf de derde klas van het middelbaar onderwijs. Men is het met haar eens, dat de film best ook aan kleinere kinderen getoond kan worden. Het is zo beeldend enzo, niks moeilijk.

Eén mevrouw heeft ook kritiek. Ze vindt het jammer dat de maag niet aan bod kwam. De film gaat toch over eten, zegt ze, en veel oudere mensen hebben vaak maagklachten, en dan zou de film hebben kunnen laten zien hoe het eten verwerkt werd, dat is wel jammer dat de maag ontbrak. De diëtiste knikt. Maar aan de andere kant, zegt ze, ze moesten natuurlijk een keuze maken, en wat er in de maag gebeurt, dat is ook wel erg ingewikkeld, maar u heeft gelijk, de maag ontbrak...

Uit opmerkingen van de diëtiste bleek verder, dat het model van de energievoorziening op gespannen voet staat met de gangbare mediese praktijk. Ze zei onder andere dat ze elke keer weer tegen het onbegrip van artsen oploopt: “Artsen blinken over het algemeen niet uit in kennis op diët-gebied”. Zij benaderen het probleem van de gezondheid van het lichaam niet zozeer vanuit een energie-model, maar meer vanuit een organies model: daarin gaat het om al dan niet door virussen of wat

dan ook aangetaste organen en lichaamsdelen. De moderne diëtetiek daarentegen benoemt de diëten niet meer naar het orgaan waar de klacht zit (maag-, gal-, leverdiëten), maar naar het soort bouwstof waar iets aan mankeert: glucosebeperkt-, cholesterolbeperkt-, eiwitbeperktiëet. In haar praktijk kunnen de mensen dan ook meestal gewoon blijven eten wat ze lekker vinden. Want eten



is iets anders dan voeding. Onder het aspekt van de voeding verschijnt het eten als een pakket bouwstoffen, en haar taak als diëtiste komt er eigenlijk op neer het eten wat mensen lekker vinden zodanig op de daarin aanwezige bouwstoffen te analyseren, dat met het eten toch de juiste voeding binnenkomt. Als iemand toch niet zo van warm eten houdt dan houdt ze daar rekening mee en vindt iemand anders kaas juist heel lekker, dan krijgt zo iemand gewoon kaas ook al zitten in kaas bijvoorbeeld veel koolhydraten en zou de persoon in kwestie juist een koolhydratenbeperkt-diëet moeten krijgen. Wel kaas, maar dan bijvoorbeeld geen witbrood meer.

## De verbeelding van de angst

—de zorg om de cellen—

*de sappen* Als je schrikt of ergens heel bang voor bent, voel je dat lichamelijk. Je hartslag versnelt ineens of je voelt je week en misselijk. Zult soort angstgevoelens wordt als heel primair ervaren. Een film, die over de gevolgen van een atoomoorlog gaat, kan alleen maar succes hebben, als ze zulke primaire angsten oproept. *The Day After* doet dit heel subtiel. Je krijgt geen bloederige tafereelen te zien, waardoor je fysiek misselijk zou worden of de neiging krijgt over te schakelen op een ander programma. Ze doet dit door te laten zien dat de overlevenden langzaam maar zeker doorgaan. Hoewel de voorstelling van dit stervensproces clean gehouden werd, kwam het door de identifikatie met de hoofdrolspelers toch hard aan. De film greep het publiek aan, niet alleen omdat de afloop van het verhaal zo zielig was. Maar ook omdat men zich direkt bedreigd voelde in het eigen, fysieke bestaan. Kennelijk sloeg de voorstelling van de lichamelijke aftakeling direkt over op de kijkers. Het oproepen van angsten, die niet zomaar weggeredeneerd kunnen worden maar om serieuze behandeling vragen, is in de film dan ook met zorg gekonstrueerd. Dit is gedaan door aansluiting te zoeken bij de heersende voorstelling van het lichaam. Daardoor werd het mogelijk dat de identifikatie fysieke angsten opriep bij het tv-publiek. Maar wat is die heersende opvatting van het lichaam dan? Dat deze zeer vanzelfsprekend is, wil nog niet zeggen, dat voorstellingen omtrent het lichaam onveranderlijk zouden zijn.

Van oudsher is de praktijk waar de zorg om het lichaam centraal staat, de mediese. Voorstellingen omtrent het lichaam verwijzen dan ook bij uitstek naar deze mediese praktijk. Van oudsher ook is de

mediese praktijk gekoppeld aan een moraal waarin vastgelegd werd waar de grenzen van deze praktijk liggen: de zogeheten artsen-eesd. De artsen-eesd die heden ten dage gebruikt wordt, gaat terug op de formule van Hippokrates, die in de vijfde eeuw voor Christus in het Oude Griekenland leefde en aldaar later het toonbeeld voor de ware arts werd. Toch waren de uitgangspunten van Hippokrates' voorstellingen over het lichaam compleet verschillend van die welke moderne artsen erop nahouden, ook al baseren zij zich voor hun ethiek nog steeds op hun illustere voorganger. Hippokrates' voorstelling over het menselijk lichaam is gecentreerd rond tegengestelde eigenschappen als koud & warm, droog & vochtig, vloeibaar & vast. "Men hoort op grond van het volgende", schrijft Hippokrates: "Aan het einde van de openingen van de oren bevindt zich een hard en droog botje, dat op een steen lijkt. Geluid nu dringt via de opening van het oor naar binnen en botst tegen het harde botje en omdat dit botje zo hard en droog is weerkaatst dit het binnenkomende geluid. Tegen dit botje is een stukje huid gespannen, dat zo dun is als een spinneweb en in vergelijking met de overige huid is het zeer droog. Aangezien er vele bewijzen voor bestaan, dat het meest droge het beste weerkaatst, horen we ook het best omdat het geluid het sterkst weerkaatst wordt. Er zijn echter ook mensen die beweerden, dat het de hersens waren die het geluid weerkaatsten. Dit kan evenwel niet het geval zijn. Want de hersenen zijn vochtig, de huid om de hersenen is vochtig en dik, en om die huid bevindt zich been. Geen van deze vochtige substanties weerkaatst het geluid, dat doen alleen droge substanties. Wat echter geluid weerkaatst, stelt ons in staat te horen".

Zo definiëert Hippokrates het menselijk lichaam ook als een soort huishouding van vochten en sappen: "Het menselijk lichaam bestaat uit bloed, slijm, gele en zwarte gal. Daarin ligt de natuur van

het lichaam en op grond daarvan ondervindt het pijn en is het gezond. Gezond is het lichaam in het bijzonder, wanneer deze substanties in hun wederzijdse inwerking en in hun combinaties achtereenvolgens de juiste verhouding hebben en het beste gemengd zijn. Pijn krijgt het lichaam wanneer één van de genoemde substanties zich in geringere of grotere mate in het lichaam afzondert en niet met de andere gemengd is..."

*de driften* Aan dit beeld van het lichaam als een vat vol tegenstrijdige sappen was een praktijk gekoppeld waarin alles draaide om het drinken van sappen en drankjes, die vocht inbrachten of juist deden afvloeien, die verwarmden of juist deden afkoelen enzovoorts. Met dit lichaamsbeeld uit de Klassieke Oudheid contrasteert dat van de twintigste eeuwse arts en psycholoog Freud behoorlijk. In diens voorstelling van het menselijk lichaam verschijnt dit vooral als een seksueel bolwerk: een in beginsel polymorf en pervers seksueel wezen, dat niet zozeer door mengsels van sappen en slijmen alswel door combinaties van en verhoudingen tussen driften wordt bepaald. Freuds benadering van hysterie brak dan ook met de warme en koude baden therapieën, waarin nog echo's doorklonken van de sappentherapie uit de Klassieke Oudheid.

Het beeld van het lichaam als seksueel bolwerk kon alleen maar ontstaan omdat de mediese praktijk in die tijd zich meer en meer rond het seksuele vraagstuk organiseerde. Daarin draaide het vooral om seksuele afwijkingen die van een obsessie tot misdadigheid leidden (de zogeheten perversen met hun obscene seksueel gedrag). Freud haalde de seksualiteit uit de kriminele sfeer door haar in de behandelkamer bespreekbaar te maken. Zijn theorie over de driften hield een voorstel in om op een andere manier naar het lichaam te kijken. Hij deed dit door het ziektebeeld van de door haar seksuele organen gestoorde hysterische vrouw te veral-

gemeniseren tot het beeld van de mens-alszodanig. De behandeling van angsten en verlangens werd daarmee tot een seksueel vraagstuk gemaakt. Om lichamelijk gezond te zijn, moeten de driften, die in de vroegste jeugd ontstaan, opgeheven worden. Zijn afvallige leerling Reich ging hierin nog een stap verder en verkondigde dat psychiese en somatische (lichamelijke) stoornissen in wezen verklaard konden worden uit een geremd vermogen tot het bereiken van orgasmes. Langs therapeutische weg wilde hij gezonde orgasmes (aan)leren, zodat het zieke lichaam en zijn ziekelijke angsten weer gezond werden.

*de cellen* In 'De Voed Je Goed Show' verschijnt het lichaam niet meer als een vat vol tegenstrijdige sappen of driften, maar als een 'chemiese fabriek' die uit cellen bestaat. De voeding levert de bouwstoffen voor de cellen, die energie produceren om het lichaam te laten functioneren. Door een verkeerde voeding wordt het lichaam slap en lusteloos, omdat de energie huishouding in de war geschopt wordt. De konditie holt dan achteruit. Gezondheid is daarmee tot een energie-probleem geworden. Dit sluit aan bij een lichaamskultus waarin het trimmen, joggen, fietsen, surfen, konditie-trainen, aerobic-dansen, kortom: het bewegen, verheven wordt tot een ware voel-je-goed-show. De konditie is een graadmeter voor het goed maatschappelijk kunnen functioneren en presteren. In *The Day After* wordt deze voorstelling ingezet om de angst op te roepen. Niet voor niets speelt het laatste deel zich goeddeels af in en rond het ziekenhuis van Lawrence. Het zoekt aansluiting bij zorg om het lichaam, de sportkultus en de opvatting dat de mediese stand beslissend is voor overlevingskwesties, als was zij de generale staf in oorlogstijd. Daarom nemen we nogmaals plaats achter het beeldscherm om in witte jassen gehuld met een mediese blik een diagnose van de lichamen te stellen.

### de afbraak van de cellen

*het nieuws van de straling* Het laatste deel moest de hoofdmaaltijd van de film worden. Het zou de kijkers niet mogen teleurstellen. Het moest een aangrijpende apotheose worden, die men niet snel zou vergeten. Hier moest ABC gaan scoren. Hoe moest Atomerica echter in scène gezet worden? De beelden zouden de verdenking moeten kunnen doorstaan, dat ze fictief of overdreven waren. Het effect zou niet mogen berusten op trucage of studiowerk. Daarom werd Lawrence als doorsnee provinciestad, een agrarisch centrum niet ver van een grote stad, uitgekozen als lokatie waar de gevolgen geprojecteerd werden. Gewone mensen speelden alledaagse scènes. Ze moesten daarin een gevoel van totale ontredde overbrengen. Het ligt misschien erg voor de hand om dit te zeggen, maar ze moesten niet gelijk doodgaan, omdat de film dan wel heel snel zou zijn afgelopen. Het begint met stille, rustige beelden, waardoor het publiek in de gelegenheid wordt gesteld om van de Grote Knal te bekomen en zich te verfrissen. Men hoort het waaien van een gure en koude wind. In deze fase kunnen de mensen persoonlijk betrokken raken. Het is nu niet langer voldoende dat zij zich met de verschillende hoofdrolspelers kunnen identificeren, — wat in het eerste deel een voorwaarde was om het publiek te bereiken —, maar men moest met ze meevoelen. Het mocht dan wel onverwacht en toevallig zijn, dat er op de internationale iets mis liep, maar wat betreft de gevolgen mocht er absoluut geen sprake zijn van een toevalstreffer. Iedereen moest er hoe dan ook door geraakt worden. Het scenario van de film sluit schuil op een veilige plaats uit. Het is niet zo dat bepaalde hoofdpersonen gespaard blijven of de overlevingsstrijd winnen terwijl anderen eraan onder door gaan en dodelijk getroffen worden.

Om het publiek hierin te kunnen laten meegaan,

moest het aangesproken worden op angsten die niet al te herkenbaar waren, maar die wel hun werk konden doen: ervoor zorgen dat een beklemmend gevoel bleef hangen, dat dit nooit zou mogen gebeuren, zonder dat men nou precies wist wat dat dan precies is. Een al te wetenschappelijke of politieke verklaring werd vermeden.

*het geluid van straling* De straling is zichtbaar als 'fall-out': een soort natte sneeuw. Alle hoofdfiguren, voor zo ver nog in leven, knipperen met hun ogen als ze in Atomera blijken te zijn aangeland. Het is alsof ze wakker worden en hun ogen niet kunnen geloven. Slaapdrongen zetten ze hun eerste onzekere stappen in dit zo vreemde land. De eerste geluiden die we horen bevestigen het idee dat het hier om een droomwereld gaat. De kompositie bestaat uit twee Leitmotieven. De gierende wind wekt de angst op van verlatenheid. Het is koud, guur en onherbergzaam. Het is het geluid van de woestijn, de kale polder, het meedogenloze hooggebergte. Tegelijkertijd is daar de onderwater-muziek, die opborrelt, golft en ons meeneemt naar de diepte van het oceanies gevoel. Het is een andere wereld, de wereld van de vissen en het verlangen naar geborgenheid.

Deze droomwereld wordt nog eens benadrukt door de Zwarte Soldaat die tegen het felle licht een zonnebril opzet. Deze vindt hij op de vloer van een overhoop gehaald kruidenierswinkeltje. Hij stopt bij diezelfde gelegenheid ook een stuk of wat Bounty-achtige versnaperingen bij zich die de naam "Baby Run" dragen. Als atoomraketten-onderhoudsmonteur bij het leger, weet hij natuurlijk wel het een en ander van straling af en hij aarzelt dan ook een moment of hij de Baby Runs bij zich zal steken. Ze zijn vast en zeker bestraald, en dat is slechte voeding. Maar dan weerklinken schoten op straat, honden blaffen, er wordt geplunderd en de politie schiet erop. Hij mag niet betrappt wor-

den en moet zich dus maar zo snel als nog enigszins mogelijk is uit de voeten maken en onder het mom van je weet maar nooit, graait hij de Baby Runs bij mekaar en stopt ze in zijn jas.

Het eerste beeld van de verwoestende werking van de straling op de cellen, is de rij voortsjokkende gewonden op weg naar het ziekenhuis. Alle energie is uit hun lichamen weggevoerd, lijkt het wel. Ze zien eruit als gedesillustreerde sportmensen, die hun kopjes laten hangen omdat ze van hun tegenstanders ervan langs gekregen hebben. Op vragen van de Zwarte Soldaat geven ze antwoord zonder hem aan te kijken. Het lijkt wel of alle soepheid uit hun lijf verdwenen is en ze te stijf zijn om hun hoofd te bewegen. Vermoeidheid, traagheit & gedesillustreerdheid: dat zijn de eerste tekenen van de aftakeling van het lichaam door de straling.

*ene gewisse, doch langzame dood* De straling vernietigt de cellen langzaam maar zeker. Eerst kunnen de cellen hun taken in de energiehuishouding van het lichaam niet meer naar behoren vervullen, maar later vallen ze gewoon uiteen. Overal op de huid ontstaan rare plekjes, die pijn doen en het meest lijken op bloeduitstortingen. Tegelijkertijd begint ook het haar los te laten. De Zwarte Soldaat bijvoorbeeld trekt zomaar wat plukjes haar van zijn hoofd, nadat hij bij zijn inschrijving in het ziekenhuis-register al zijn mouwen heeft opgestroopt om te laten zien dat er overal op zijn huid van die rare plekjes zitten. De stralings-slachtoffers krijgen nu ook ademhalingsmoeilijkheden. Ze hoesten konstant naar het voorbeeld van het rokerskuchje. Niet alleen worden de cellen van binnenuit aangetast, maar nu krijgen ze ook al niet meer voldoende brandstof: ze kunnen niet voldoende zuurstof meer tanken. Duidelijk een aflopende zaak dus.

De cellen vallen uit mekaar en krijgen geen

brandstof meer. De konditie gaat zienderogen achteruit. Dat heeft natuurlijk ook psychiese gevolgen. Men was al gedesillusioneerd omdat het lichaam niet optimaal meer presteerde, maar nu vallen langzaam maar zeker ook de hersenfunkties uit. Men krijgt enge beelden, hallucinaties, begint dingen door mekaar te halen. De Dokter staat voor dit psychiese verval model. Ook hij krijgt plekjes op zijn huid en ook zijn hoofdhaar vermindert zeer snel, maar het ergste is nog wel, dat ook hij dingen door mekaar gaat zitten halen. Vlak voordat hij bewusteloos ineen zijgt, vliegt zijn geest bij wijze van spreken al uit zijn lichaam. Van alle kanten wordt hij door het personeel aangesproken, maar hun stemmen klinken steeds verder weg. Ook de gezichten van het personeel doen raar. Ze duiken als het ware op hem af vanuit een soort kikvorsperspektief: hoe dichter de gezichten zijn ogen naderen, des te groter worden ze. Als hij neergestort is, droomt hij flarden van de laatste dag: hij neemt weer afscheid van zijn vrouw Helen, staat weer met zijn dochter Marilyn voor het Chinese landschap ("being part of the landscape/being part of the landscape/being part..."), hoort hij haar stem echoën) en zijn zoon Alan sprint weer tussen de pompom-girls over het football-veld naar een uit de lucht aanzeilende bal..., dan komt hij weer bij en ziet de verpleegster naast zijn stoel (waar hij in neergezet is) voor zijn vrouw aan. "Helen?" vraagt Dokter als hij haar beeld uit de duisternis van de bewusteloosheid ziet opdoemen.

Even later staat Dokter, inmiddels zo goed als helemaal kaal, voor de spiegel. Zijn kollega staat achter hem en Dokter vraagt hem: "Wat is het?" Kennelijk heeft de andere arts een bloedproef ofzo genomen om te bepalen wat de Dokter mankeert. "Meningitis", antwoordt de arts niet zonder even geslikt te hebben. Ontsteking van het hersenvlies dus. De hersenen zijn dus aangetast en dat is het einde. Dokter kapt ermee en neemt een paar

dagen vakantie op. Even later zien we hem door de puinhopen van Kansas City lopen, of beter gezegd: strompelen. Alle fut is eruit, hij is dodelijk vermoeid en weet zich nog slechts met de grootste moeite staande te houden. Hij hoest ook vies. Dat wil zeggen: als hij hoest houdt hij een zakdoek voor zijn mond, omdat er waarschijnlijk iets uitkomt. Slijm, bloed? Ook moet Dokter nu kotsen. En aangekomen bij zijn huis weet hij nog aan de hand van het horloge van zijn vrouw te bepalen hoe laat zij onder het instortende puin van hun huis de dood gevonden moet hebben. Dan stort Dokter ten laatste male ter aarde neder. Hij schept met zijn handen wat stof van de aarde en laat dit door zijn vingers terugglijden: "Uit stof zijt gij genomen en tot stof zult gij wederkeren..." Terwijl hij sterft vliegt de kamera als het ware mee met zijn geest, die ten hemel stijgt en zien we Dokter steeds kleiner wordend geknield op de grond zitten.

#### de bedreiging van het gezonde lichaam

*de konditie* De nationale klederdracht van de Young Americans bestaat uit sportschoenen, T-shirts met rugnummers en namen van beroemde sportclubs erop, sportpetjes, trainingspakken, zweetbanden, sporttassen, stopwatches, kniebeschermers. De vorige generatie was berucht om de ruitjespakken, fototoestellen en travellercheques: de Amerikaanse touristenfolklore. Alhoewel ze er verschillend uitzien zijn beide generaties ingeschakeld op het sportieve. Dat is althans het beeld dat je van het Amerikaanse publiek krijgt. De sportprestatie en haar rekords staan voor het verkennen en verleggen van de (eigen) lichamelijke grenzen. Je hoeft het ideaal van de topsporter niet te halen; zij zijn ook professionals, die er goed voor betaald krijgen. Niet hun nieuwe wereldrekords vormen de referentie, maar hun konditie, die de prestatie mo-

gelijk maakt. De actieve deelnemers aan de sportkultus proberen in elk geval een basis-konditie op te bouwen. Zij worden betaald voor andere prestaties. Maar voor hun gezondheid is het belangrijk te blijven werken aan het verleggen van de eigen (pijn)grenzen. Bloedspugen na een krachtseksplisie is wat overdreven, maar kunnen afzien wordt wèl gevraagd. In de sportkultus is het besef van het ongezonde leven er door de media ingeramd. Alle aspecten van de hedendaagse samenleving werken de gezondheid tegen. Dat varieert van Zure Regen, giftbelten, zittend werk tot suikerhoudende Cola en vlekkenreinigers die de ozonlaag aantasten. In de programmering van de beelden worden deze bedreigende berichten over de achteruit snellende maatschappelijke konditie voortdurend afgewisseld met sportverslagen. Zo wordt ook de passieve kijker sportief gereactiveerd: het gaat er niet direkt om dat hij de trimbaan moet opzoeken, maar dat hij ervan doordrongen raakt dat konditietraining de enige oplossing is, die men in eigen hand heeft. In feite is deze vorm van actieve deelname aan het sportieve al voldoende. In het bewustzijn wordt zo namelijk het sportieve verbonden aan het overleven, en daar gaat het om.

In een notedop wordt dit verhaal verteld in de scène waarin de zoon van Dokter met zijn American football-team aan het trainen is. Het mediese en het sportieve blijken hier een bloedverwantschap te hebben. Het idee van de nationale eenheid, die door de sport tot stand gebracht wordt, krijgt gestalte in de beide vaders, die passief deelnemen aan de sportieve prestaties van hun zoons. Het klasseverschil tussen de dokter en de arbeider, die als werkloze alle tijd heeft om de karaktervorming van zijn sportieve zoon op de voet te volgen, wordt hier tijdelijk opgeheven. Zo'n scène krijgt zijn beklemmende betekenis doordat de kijkers weten dat er iets verschrikkelijks staat te gebeuren. Het gaat om leven en dood, de kwestie van het

overleven. — In *The Day After* worden de heersende opvattingen over het gezonde lichaam op een vanzelfsprekende manier gekopieerd. Iedereen doet op zijn of haar wijze mee aan de kultus van het lichaam, waarin de konditie het boven kritiek verheven referentiepunt is.

*de aftakeling* De gezondheidszorg met de konditie als heilige koe is al dan niet bewust verbonden met het funktioneren van de cellen. Deze kleinste eenheid en kern van de zaak wordt door de straling in de war gestuurd. Deze komt rechtstreeks, dwars door de kleding en de huid de cellen binnen. Verschillende keren wordt op dit gevaar gewezen doordat de tere huid gedept wordt. De huid is een stralingsgevoelige zone en ook het onderhoud van dit lichaamspantser is zinloos. De straling is overal en kan niet tegen gehouden worden. In de film heet het dan bijvoorbeeld dat de straling "right through the windows" gaat, of "you don't see it, you don't feel it, you don't taste it, but it is here, all around us. It goes right into your cells, and it kills you". De straling nestelt zich in de cellen en verandert gezonde lichamen razendsnel in oude, afgetakelde wrakken, die niet in staat zijn ook maar iets te presteren. Het lichaam sterft cel voor cel af, ook al komt er geen cel in beeld. Niet alleen wordt de moeizaam opgebouwde konditie in no time teniet gedaan, maar bovendien wordt duidelijk gemaakt dat de sportieve geneeswijze hier zinloos is. Zo wordt de angst bij het tv-publiek gemobiliseerd en het besef overgebracht dat het om een beschavingskrisis gaat.

*de gekonditioneerde angst* De angst die middels de straling wordt aangesproken bij het Amerikaanse televisie-publiek, wordt in *The Day After* niet langer verbeeld volgens een opvatting van het menselijk lichaam als 'seksueel bolwerk', maar heel duidelijk volgens de opvatting van het menselijk



lichaam als een energie-model, dat de cellen als kleinschalige energie-centraletjes begrijpt. De mobilisering van de angst kiest dan ook een andere ingang dan die van het Oidipale Onbewuste à la Freuds psychoanalyse. Dat sluit niet uit dat deze angsten geplaatst zouden kunnen worden binnen een seksueel 'vertoog'. Maar hoe dan ook biedt de film voor deze angsten geen 'seksuele oplossing': Oidipus is dood.

Het is wel grappig om te zien, dat de combinatie van seks en sport daardoor ook in een ander licht is komen te staan. Toen het lichaam nog beschouwd werd als een seksueel bolwerk, werd het atleten ten zeerste ontraden om voorafgaande aan de wedstrijd seks te hebben. De discussie ging toen vooral om de vraag hoe lang de periode van 'onthouding' voor een wedstrijd moest duren: een week, de avond ervoor of nog korter... Vanuit het energie-model geredeneerd vervielen echter de bezwaren tegen seks voor een belangrijke wedstrijd. Een orgasme kost zo weinig energie, dat het absoluut geen invloed heeft op de konditie. In tegendeel: aangezien een gezond orgasme het lichaam in een toestand van volledige ontspanning kan brengen, is er juist wel iets voor te zeggen om atleten de gelegenheid om te vrijen in elk geval niet al te moeilijk te maken. Vanuit het seksuele-bolwerk model moest seks vlak voor een wedstrijd echter afgeraden worden, omdat de atleet de prikkel tot het leveren van een topprestatie kwijt zou zijn.

Het feit dat de film een schok-effekt teweeg bracht kan alleen maar verklaard worden door te veronderstellen, dat de angst voor straling inderdaad samenviel met de vrees voor lichamelijke aftakeling. In deze angst dat de konditie afgebroken wordt, verschijnt het seksuele niet meer als het punt waar alles om draait. In de heersende kijk op het lichaam vormt het Oidipale onbewuste van Freud niet meer het model dat de angsten en verlangens van het tv-publiek kan verklaren. Toch ge-

beurt er een hoop binnen de families, zowel op als voor het beeldscherm. De vraag is alleen, welke betekenis het seksuele binnen het verhaal dan wèl heeft.

## De kunst van een oppervlakkig verhaal

—over het nieuws en het familiedrama—

*volop in beweging* Er hoeft voor ons geen misverstand te bestaan: *The Day After* presenteert zich nadrukkelijk als een familie-drama à la Dallas en *Dynastie*. Het is alsof de film een ekstra lange aflevering is uit een lang lopende serie. De hoofdfiguren worden niet geïntroduceerd, er wordt verondersteld dat we ze al uit vorige afleveringen kennen. De karakters hoeven dan ook niet uitgewerkt of zelfs maar neergezet te worden. Daardoor blijven de hoofdrolspelers iets vaags, iets on-afs en dus iets dromerigs houden. Elke keer moet je denken: hoe zat dat ook al weer, en schieten de scènes door je hoofd waarin diezelfde (?) — is zij, is hij het inderdaad? — figuur meespeelt.

Tegelijkertijd zijn de familiale scènes zo direkt toegankelijk, dat je d'r al kijkend als het ware ook direkt in kunt stappen en er in mee kunt gaan. De kijker wordt echter niet de gelegenheid geboden vertrouwd te raken met de hoofdfiguren. Voor je er erg in hebt zit je alweer in een nieuwe scène. Kortom: de snelheid is zo hoog, dat de film het gewoon onmogelijk maakt anders dan oppervlakkig kennis te maken. Het cliché-matige en oppervlakkige karakter van het verhaal, de meest gehoorde kritiek, is dan ook geen missertje van de filmmakers. Het was hun opzet, iets wat ze opzettelijk zo bedoeld hebben. Zo bijzonder is dit nu ook weer niet. Het publiek wil zich niet vervelen, het wachten mag niet te lang duren. Bovendien is de snel-

le montage een filmmode. Alles wat langzamer gaat dan een videoclip wordt al snel traag gevonden: er gebeurt niks.

De meeste besprekingen van *The Day After* uitent waardering voor de wijze waarop in de film de Bom aan de man gebracht wordt: "The Day After is geen groots kunstwerk, maar wel een uiterst boeiend produkt. Niet in het minst door de alledaagse gebeurtenissen die aan de nucleaire holocaust een bijna banaal kader verschaffen" (uit het NRC-artikel). In de direkt daaronder staande nieuwe alinea vervolgt het NRC: "Terwijl gedurende de eerste zeventig minuten de hoofdpersonen en hun problemen worden geïntroduceerd (zeventig minuten 'introductie', dus; gbj), lopen als een rode draad heel terloops gebracht tv- en radio-uitzendingen door de film heen. Maar ofschoon de bewoners van Kansas City zich zorgen beginnen te maken schuiven ze die opzij voor hun eigen problemen."

De onderschikking van het nieuwsdrama aan het familiedrama dus. Eén element blijft hierbij ten onrechte buiten beschouwing. Namelijk dat de film voor de televisie bedoeld was. De verklaring voor het nation-wide effect van de nation wide uitzending ligt in deze bijzondere combinatie van televisie-eigenschappen. Namelijk dat de programma's afwisselend nieuws en familiedrama's brengen, en dat bovendien de tv altijd aanstaat in Amerika. Dat in *The Day After* de televisie onderdeel uitmaakt van het achtergrond-dekor is normaal. Niet normaal is het spelletje dat vervolgens met dit 'media-in-de-media'-effect werd uitgehaald.

#### de trek naar het beeldscherm

*lying in my room  
there's another radioman  
telling me the news*

not another worldwar

*de familie en het nieuws* Wanneer we alleen naar de vorm van *The Day After* kijken, dan blijkt dat er in de film als het ware twee afzonderlijke verhalen verteld worden: het eerste gaat over het alledaagse leven van de doorsnee Amerikaan, het andere over het nieuws van de gespannen internationale. Het alledaagse verhaal kiest de vorm van het familie-drama: het merendeel van de mensen die een hoofdrol spelen, maakt iets bijzonders mee. Zo staat een jonge vrouw voor een persoonlijke ervaring met een bijzonder karakter: de bevalling van haar eerste kind. Een medicijnenstudent schrijft zich als eerstejaars in op de universiteit. Hij komt uit de provincie en is volkomen vreemd in de grote stad en haar grote universiteit. — De dokter maakt mee, dat zijn dochter hem in vertrouwen meedeelt, dat ze met haar vriendje naar een andere stad gaat verhuizen, en ook zoiets is een behoorlijke ingreep in het gezinsleven van de dokter. — Bij de familie Boer staat het huwelijk van Denise voor de deur en het hele huishouden staat in het teken van deze grootse gebeurtenis. — En tenslotte de Zwarte Soldaat: die zijn voorgenoemen weekendje uit met zijn vrouw naar zijn schoonmoeder wordt hopeloos in de war gestuurd.

Het verhaal over het nieuws van de gespannen internationale kiest de vorm van de media. Voortdurend zijn de media, — kranten, radio's, televisies —, aanwezig in de film. Hetzij als achtergrond geluid, danwel rechtstreeks in beeld (op de televisie in de huiskamers van de families die naar *The Day After* kijken dus). Aanvankelijk zijn de media er min of meer toevallig: ze zijn er wel, maar er wordt nauwelijks aandacht aan geschonken. De eerste keer dat er een teveetje in beeld komt, staat het volkomen genegeerd door de mensen die er langs lopen stomweg op een tafel. Niemand let erop, want ze hebben het veels te druk met het noteren van de internationale geldkoersen. Langzaam maar zeker dringen de media naar voren. Zo

komt Dokter een keer thuis en als zijn vrouw de te-vee uit wil zetten, zegt hij dat ze dat niet moet doen: er verschijnt een SPECIAL REPORT in beeld. Zijn vrouw antwoordt enigszins geërgerd, dat ze de hele dag dat ding al aangehad heeft en dat het de hele tijd al nieuws is. Hij heeft tijdens zijn werk in het ziekenhuis het nieuws niet kunnen volgen. Op weg naar huis had hij wel de autoradio aan, maar dit ekstra nieuwsbericht doordringt hem van de ernst. Het nieuws in de huiskamers is realistischer en indringender dan in de Volvo, en dus laat mevrouw Dokter de tv aanstaan voor haar man.

Evenmin worden we in de gelegenheid gesteld kennis te nemen van het nieuws dat door de media gebracht wordt. Het blijft bij enkele steekwoorden (een krantekop bijvoorbeeld à la "President warns Soviets") of enkele onduidelijke mededelingen. En in die gevallen, dat het medium wèl uitvoeriger het nieuws brengt, moeten we als kijkpubliek echt de keuze maken tussen het volgen van de ontwikkelingen in het familie-drama of die in het drama van de internationale. De spanning in *The Day After* is dan ook die tussen het nieuwsdrama en het familiedrama. De spanning tussen beide verhalen wordt niet opgebouwd doordat het nieuws iets te vertellen heeft, maar doordat het langzaam maar zeker steeds nadrukkelijker inbreekt op het familieverhaal. Het nieuws is niets anders dan datgene wat onderbreekt. En naarmate het nieuws erin slaagt nadrukkelijker en indringender het familiedrama te onderbreken, wint het nieuws aan betekenis. Waarbij nogmaals benadrukt moet worden dat deze betekenis niet bepaald wordt door wat het nieuws vertelt, maar door het op zich simpele gegeven dat het 't familie-verhaal onderbreekt.

*wegdromen & wakkerschudden* In dit spel tussen familiedrama en nieuwsmedia wordt HET nieuws (de onvoorstelbare gevolgen van een atoomoorlog)

stap voor stap voorstelbaar gemaakt. Het familiedrama geeft de familie, die in huiselijke kring naar de film kijkt, de gelegenheid weg te dromen. De alledaagsheid van de gebeurtenissen waar de hoofdfiguren in betrokken zijn, zijn dezelfde als die, waar het tv-publiek van *The Day After* dagelijks in betrokken is. Daarbij vormt de voortdurende wisseling van hoofdfiguren (nu eens familie Boer, dan weer Dokter en meteen daarop de familie Kip) en lokatie (boerderij, kerk, ziekenhuis, slaapkamer, helikopter, universiteit, museum enzovoort) het beslissende instrument om de verstrooiing van de aandacht in wegdromerij om te zetten. De familiale scènes en problemen stapelen zich in zo'n razende vaart op elkaar, dat het tv-publiek de kans ontnomen wordt daarin positie te nemen. In plaats daarvan worden de beelden omgezet in de voor de kijkers bekende taal van het oïdipale. Televisiesprookjes en fantasieën, die spelen met de oude angsten en verlangens. Daar door ontstaat in de verstrooiing het effect van wegdromen.

Het dromen wordt verder nog bevorderd doordat het nieuws ook voor de politiek geïnteresseerde konsument weinig houvast biedt. We worden bestookt met losse flodders van de telex. Maar dat is ook niet het punt. Het nieuws ontleent enkel en alleen zijn betekenis aan het feit dat het breekt met het familiedrama. Op zijn beurt is ook het familiedrama een oppervlakkige aangelegenheid als het om betekenissen gaat. Ook hier is het boeiende element de onderbreking. De dagelijkse gang van zaken in de families is eigenlijk saai en weinig opwindend (de meeste tijd hangt men voor de tv). Maar nu staan er bijzondere dingen te gebeuren. Deze beide nieuwsvormen, — de politiek c.q. de internationale, en de privé-sfeer —, strijden om de dominantie.

*de Bom in de huiskamer* Televisie en radio zijn zulke van-zelf-sprekende brengers van boodschap

pen, dat het nieuws van een oorlog in Europa in principe geen indruk hoeft te maken op het Amerikaanse publiek. Dat toont *The Day After* overduidelijk. De oorlog is dagelijks aanwezig in de huiskamers, op weg in de auto's, op het werk. Daar, in en door de media, worden dagelijks de verhoudingen tussen de grootmachten uitgetest en via de media is het publiek voortdurend aangesloten op en ingeschakeld bij dit uittesten. Men kan zich hieraan zonder problemen onttrekken; men kan er eveneens zonder problemen een gewoonte van maken voortdurend of op vaste tijden te zijn aangesloten en ingeschakeld. Alarmerend worden de media echter pas als ze inbreken op hoe men gewend is met de media om te gaan. De irritatie die de media teweegbrengen als zij zichzelf gaan onderbreken en daardoor inbreuk doen op de mediagewoontes van het publiek, maakt duidelijk dat 'er problemen' zijn; en dat is dus nieuws.

Hoe de film het voor mekaar kreeg direkt in te breken op het gezinsleven van het naïeve en politiek ongeschoolde Amerikaanse televisiepubliek, is in principe heel eenvoudig: de tv-uitzending kreeg op het beslissende moment van de ontploffingen zelf de vorm van Nieuws, waarop de kijkende families rechtstreeks op aangesloten waren. — Een beslissende stap daartoe werd in de film gezet, door een scène waarin als het ware de indruk gevestigd werd, dat er een rechtstreekse uitzending plaats vond. Het is dan alsof een kamera-ploeg van ABC rechtstreeks aanwezig is bij de parate troepen. Ineens rennen we door een gang. Er wordt dan 'uit de hand' gefilmd en aangezien er gerend wordt door de vliegtuigbemanning en de kameramensen met de gealarmeerde soldaten meerrenen, krijgen we heen en weer zwaaiende en behoorlijk schokkerige beelden te zien. Dan stappen we in grote vaart in een busje dat in vliegende snelheid naar het gereedstaande kommandovliegtuig reest. Daar springen we uit het busje en rennen naar het toestel. Nu

is het menens: het zal niet lang meer duren of het Grote Nieuws zal plaats vinden...

In plaats daarvan wordt de spanning echter enorm opgerekt doordat we na deze live-beelden plotseling in een stil, bijna doods landschap terecht komen. En dan gebeurt er iets verschrikkelijks. We zien ineens hoe alle elektrische circuits uitvallen: auto's vallen uit, een bioskoop stopt er mee, ergens zoekt het licht uit, ergens anders een televisie en wat we dan te zien krijgen is helemaal erg: flitsen en geraamtes en dan horen we veel lawaai en krijgen we een chaotiese montage van snel op elkaar volgende beelden van door een buitengewoon krachtige storm kromgebogen dennebos voorgeschoteld, instortende gebouwen, een militair voertuig dat vlak voordat het omkiepert even op twee wielen balanceert... kortom een enorme puinhoop, nog niet eens zozeer kwa wát er getoond wordt, maar meer kwa hóe 'het' vertoond wordt. Er zijn geen stemmen meer, geen media meer, geen identifikatie-mogelijkheden meer, geen muziek, geen verhaal: er is niks meer, behalve... het televisietoestel, dat daar temidden van de huiselijke kring staat te knallen en te flitsen. — De mogelijkheid om rechtstreeks in te grijpen op het familieleven, heeft ABC met *The Day After* ten volle benut. Daarin toonde deze televisiegigant een eerste klas droomfabrikant te zijn.

## Het bosjesmannen-standpunt

—kijken naar de beschavingsrituelen—

*"Amerika staat in de belangstelling. Voortdurend worden wij bestookt met berichten en televisie-series over de Amerikaanse samenleving. Het haastige, overspannen*

*stadsleven uit de televisie-series is een vertekening van de werkelijkheid. In de rechtlijnig opgezette steden voelt u zich snel op uw gemak, juist omdat de Amerikanen zo spontaan en hartelijk zijn en de tijd nemen om met u te praten. Wilt u werkelijk wat zien, dan is het noodzakelijk een keuze te maken.*

*De reis wordt begeleid en alle reserveringen zijn gemaakt, de route en de indeling staan vast. U kunt een flink stuk reiservaring inbrengen en u kunt uitgaan van goede mobiliteit en vrijheid voor eigen exploratie. U kunt op de camps zelf voor maaltijden zorgen in kleine groepen. In dat geval moet u onderweg in supermarkten wat inkopen doen, maar duur is dat niet. Amerika is inderdaad bereikbaar, deze omvangrijke rondreis bewijst het.*'' — Uit: Aktief. Avontuurlijk. Vrij. Sindhad Tours 1985. Hoe meer u beleeft, hoe meer voldoening 't geeft (Reisno. 60 USA/Far West Kampcertreктоcht 23 dagen f 3.370.—)

*de bladeren van de bomen* Een stel kultureel antropologen had ergens in Afrika onderzoek verricht naar een primitieve stam. Laten we hen hier Bosjesmannen noemen. Deze antropologen hadden ook een film gemaakt, waarin de gebruiken en het leven van de Bosjesmannen naar hun idee goed in beeld gebracht was. Om te controleren of de Bosjesmannen zich in die film inderdaad konden herkennen, organiseerden de antropologen voor de Bosjesmannen een voorvertoning, zodat hun commentaar dan meegenomen kon worden naar Europa. De Bosjesmannen waren diep onder de indruk van de film en vonden haar heel goed. Ze raakten er niet over uitgepraat op hoeveel manieren de bladeren in de bomen, het ritselen daarvan en het spel van het zonlicht met de bladeren verfilmd was. Zoiets fraais hadden ze nog nooit gezien. Dat zij zèlf in de film rondliepen en dat hun alledaagse rituelen en gebruiken óók waren vastgelegd, scheen in het geheel niet te intriesseren.

*de twaalf omwegen* The Day After is een representatief produkt van het vredesdenken. Centraal

in dit denken staat het Laatste Oordeel: "het kan elk moment afgelopen zijn". Met objectieve gegevens over het vernietigingspotentieel achter de hand wordt de Apokalyps, het Einde van de Beschaving gepredikt. Door deze slechte tijding breed uit te meten hoopt men het noodlot te bezweren. Zo wordt de kernoorlog als laatste stadium van de beschaving voorgesteld en in 't algemeen werd de film zo ook bekeken en bekritiseerd. Kennelijk fungeert de Bom in het vredesdenken als een samenvattend symbool van een beschaving, die op de rand van de afgrond balanceert. Door The Day After werd van deze val een voorstelling gevestigd in de verbeelding van miljoenen televisie kijkers. Overeenkomstig het vredesdenken besloot de film met de dringende oproep deze vernietiging van de beschaving te voorkomen. Door de toevoeging dat "het in werkelijkheid vele malen erger zal zijn" werd met deze oproep een ekstra draai gegeven aan de vrijgemaakte angsten. Het raadselachtige van deze draai is, dat in de waarschuwing voor de ondergang de reële mogelijkheid van een kernoorlog ingekalkuleerd is. Zonder een dergelijke realiteit kan het vredesdenken blijkbaar niet rekenen (op maximale mobilisatie). Het vredesdenken is daarmee rechtstreeks afhankelijk van het kernwapenpotentieel. Als een vredesoproep weinig effect sorteerde (en het lag niet aan het weer), dan lag dat aan de presentatiefout dat er te weinig wapenfeiten gemeld werden. Het verbazingwekkende van The Day After was nu, dat zij met een minimum aan realiteit een maximum aan effect wist te bereiken. Nu ging het echter niet over de optelsom van wapensystemen, maar om het geheime wapen van de angst voor straling. De inzet van dit vredeswapen kende een eigen, symboliese realiteit die dicht bij huis lag. Er werd geen beroep gedaan op het abstraktievermogen, maar op alledaagse sentimenten, die met het werk, het huishouden en de seks van doen hadden.

De 'beschavingskrisis' werd zo concreet mogelijk verbeeld, in de huiselijke omgeving. Op een onverantwoorde manier hebben we enkele elementen uit het dagelijkse leven, waarmee op een vanzelfsprekende wijze de 'beschavingskrisis' in beeld gebracht werd, in de "twaalf ekskursies over het oppervlak" uitgeschreven. Dat kon alleen maar omdat we voor deze gelegenheid bij het kijken het bosjesmannenstandpunt hebben ingenomen. Allereerst hebben we dit gedaan om in de hervertelling niet in de val van de film te trappen, namelijk dat de Bom echt boven Kansas City ontplofte. Dat leek ons namelijk wat onwaarschijnlijk. Bij het schrijven moesten we ons losmaken van de dwingende opzet van de filmvertelling. Het schema was zo eenvoudig en doelmatig, dat dit als vanzelfsprekend ertoe verleidde de interpretatie om de Bom te laten draaien. Dan krijg je een verhaal dat altijd in drie delen opgesplitst is: voor, tijdens en na de Bom. De verschillen in de toestand voor en na worden dan automaties op rekening van de Bom geschreven. Op zo'n manier kom je d'r nooit achter wat de Bom als samenvattend symbool wel en niet ter discussie wil stellen. Als de ploffende Paddestoelen weggedacht worden krijgt het familiedrama een doorlopende continuïteit. Met het weglaten van het rampenblokje, dat geen vijf minuten duurt, wordt *The Day After* een verhaal over het Amerikaanse familieleven ten tijde van een crisis in de beschaving. Met het weglaten van de Bom krijgt de film een andere realiteit. Hierin draait het niet om de Bom (als samenvattend symbool), maar om de rituelen. De omslag in het verhaal wordt dan de rituele bezegeling van maatschappelijke veranderingen, die een nieuw tijdperk inluiden. De onzekerheden en angsten die hierdoor opgeroepen worden, moeten bezworen worden om een crisis in de machtsverhoudingen te voorkomen. De geëigende term om zo'n omslag aan te duiden is een heel vaag, algemeen begrip, — 'beschavings-

krisis' —. Daarin worden oude en nieuwe maatschappelijke tegenstellingen tijdelijk buiten werking gesteld. Alles en iedereen moet wijken voor dat Ene, en daarna zien we dan wel weer verder. Er wordt een (inter)nationale eenheid vereist in de strijd tegen het mogelijke onheil van "maatschappelijke onbestuurbaarheid".

Op symbolies nivo valt of staat een 'beschaving' met de rituele bevestiging van haar orde. In een 'beschavingskrisis' moet er dan ook sprake zijn van falende rituelen. Als er 'iets' aan de hand is, kun je dus kijken welke rituelen wel of niet verstoord, verdedigd, omgedraaid of opnieuw ingevoerd worden. Indirekt worden zo de probleemgebieden aangewezen, die voortkomen uit de invoering van een nieuw tijdperk. In de twaalf omwegen hebben we een overzicht gegeven van een aantal moderne rituelen, die veelal in nietige, triviale en onzinnige details vervat waren. Het is moeilijk te achterhalen waarom we in onze twaalf verhalen wel geschreven hebben over de dieren, maar niet over het weer. We begonnen met het eet- en voortplantingsritueel, omdat we dachten dat de Bom het symbool is voor de dreigende deregulering van de sekseverhoudingen. Het eten stond hiertoe in een bepaalde verhouding: als voorspel van de seks. In dit idee is de wijze waarop het eten wordt bereid, opgediend, genuttigd en tenslotte weer uitgepoept een kopie van de wijze waarop de verhoudingen tussen de seksen geregeld zijn. Arbeid & Seksualiteit komen in het eetritueel op een symboliese manier samen.

*eten, seks & werk* Dat we met betrekking tot *The Day After* de vraag stelden naar de aard van de crisis in de verhouding tussen individuele en maatschappelijke identiteiten, gaat terug naar het fascisme-onderzoek. We sloten daarbij aan op een traditie, die het ontstaan van het fascisme zocht in de symboliese 'onder'-wereld. Hitler sprak de mas-

sa aan op geheime angsten en verlangens die vrijgemaakt waren door de economische crisis. Deze fascistiese aanspraak kon werken omdat in die tijd de regulering van arbeid en die van seksualiteit nauw aan elkaar verbonden waren: wie geen werk had kon geen gezin onderhouden. Deze theoretiese invalshoek sloot aan bij een verandering van antifascistische strategieën in de zeventiger jaren, die er door links op nagehouden werden. De oorzaak werd niet langer gelegd in een complot van het groot-kapitaal, maar in de structuur van de psychiese onderbouw. De aandacht verschoof daarmee van de machthebbers naar de machtswerkingen. Het mechanisme van de onderwerping aan de macht werd zo gezocht in de mobilisering van onbewuste angsten en verlangens. De tegenstrategie had dan ook de inzet

dat de massa bewust gemaakt moest worden van haar geheime angsten en verlangens, waarvan de oorsprong in de onderdrukking van de seksualiteit gezocht werd. Seksuele bevrijding werd zo de spil waar omheen de strijd tegen het fascisme ging draaien tijdens een economische crisis.

In het zoeken naar overeenkomsten tussen de crisisjaren en de 'beschavings'-krisis van nu gingen we in deze lijn uit van de hypothese dat de macht werkt door onbewuste angsten en verlangens te mobiliseren. Alleen plaatsen we vraagtekens achter de vanzelfsprekende aanname dat de seksualiteit de meest verborgen ingang van de macht zou zijn. We vroegen ons af of het lichaam als seksueel bolwerk nog onbekende, geheime plekje kent die door de macht kunnen worden bezet. Om dit te controleren willen we hieronder, verder gaand op de 'Koudgeworden Kippeboutjes', de rituele aspecten van het eten als voorbeeld stellen.

### het tafelen en ontlasten

*"Peter gaat naar het spreekuur van zijn huisarts en de dokter vraagt hem: 'Heb je wat ontlasting meegebracht, zoals ik je heb gevraagd?' Peter knikt en geeft de dokter een pakje. De dokter maakt 't open en ziet vier boterhammen met pindakaas. Zegt Peter: 'Tjonge, wat zal m'n vader opkijken als-ie straks gaat schaften'."* –  
Uit de Eppo

*tafel versus toilet* Er doen talloze grappige verhalen de ronde over eten en poep. Die uit de Eppo is een fraai voorbeeld. Praten over poep is haast per definitie humoristisch; zo niet dan is het al gauw onsmakelijk of is er iets ernstigs aan de hand. En in dit laatste geval heet poep meestal 'ontlasting'. Onder het eten is het echter ongepast over poep te praten, laat staan dat poep als maaltijd voorgeschoteld zou worden. En het laatste element dat in



het Eppo-verhaaltje naar voren gebracht wordt, is dat werken wel met eten, maar niet met poepen te maken heeft. Eten is een vorm van werken. Het eten wordt naar binnen gewerkt. Poepen is daarentegen een vorm van rusten, van re-laxen; als men haast heeft en iemand zit op de w.c. dan roept men al snel: “Hé, ben je in slaap gevallen? Schiet is op!”

Eten ligt in het verlengde van het werken; poepen is het verlengde van het rusten. Dat het werk onderbroken wordt voor het eten, is daarom ook niet zozeer specifiek voor de verhouding van het werken tot het eten. Het gaat er meer om dat het werken getransformeerd wordt. Het werken gaat over van de economische vorm in die van het ritueel. Het eten is de rituele voorbereiding op, onderbreking of voltooiing van het werken. (Ook zonder het uitspreken van gebeden vóór en na het eten behoudt het eetriebueel zijn gelovige en religieuze karakter, wat bijvoorbeeld blijkt uit de gewoonte om tijdens het eten aan tafel de televisie, — die immers het medium van de wereldse zaken is —, uit te laten). Net zoals dat bij de seks het geval was, weerspiegelen ook de maatschappelijke arbeidsverhoudingen zich in het eten. Dat is niet alleen áán tafel zo, maar evenzeer óp tafel. De plaats aan tafel en die handelingen die met het klaarmaken, opdienen en afruimden van de tafel te maken hebben, drukken de plaats in het arbeidsproces buiten de tafel uit evenals de handelingen aan tafel de verhoudingen buiten de tafel weerspiegelen. Maar ook wat er uiteindelijk ter tafel komt stemt overeen met de kwaliteit en de aard van het werk: het zou niet alleen minder grappig maar ook een opmerkelijk en daardoor storend détail geweest zijn, als in het pakje brood van Peters vader bijvoorbeeld twee zachte puntbroodjes met rosbief en twee harde sesambolletjes met Leidse kaas gezeten hadden. Peters vader heeft werk waarbij ‘geschaft’ wordt en daarbij horen geen luxe broodjes, maar bruine bo-

terhammen, die in dit geval om het effect te versterken niet met kaas of ham maar met pindakaas (ook wel ‘pindapoep’ geheten) zijn belegd.

Dat het rusten en niet het eten de eigenlijke breuk met het werken is, blijkt bijvoorbeeld uit het spreekwoord waarin gezegd wordt dat na gedane arbeid niet het eten maar het rusten goed is. De gedane arbeid omvat het eten en houdt pas na het eten op als het rusten begint. Of uit het bijbelse scheppingsverhaal, waarin een streng arbeids-ethos zich uitstrekte tot in het eten: “de aardbodem is om uwentwil vervloekt; al zwoegende zult gij daarvan eten zolang gij leeft; in het zweet uws aanschijns zult gij brood eten, totdat gij tot den aardbodem wederkeert”. Het komt ook naar voren uit begrippen als ‘luie reet’ en ‘achterwerk’: het poepen komt achter, — na —, het werk, en de reet is lui, die is er niet om te werken maar om te zitten. (De reet is niet alleen lui, maar maakt ook ongezond; wie zittend werk doet dient dan ook meer dan anderen op de gezondheid te letten door regelmatig in beweging te komen. Dat werken gezond is, slaat dus niet op zittend werk).

Zoals dit bij de verhouding tussen het werken en het eten het geval is, geldt ook voor het poepen dat dit de rituele vorm van het rusten is. En net zoals er voor het eten een aparte en vaste kamer of hoek bestaat, is die er voor het poepen. Door zijn ligging in het interieur en door zijn architectuur is het toilet bij uitstek geschikt om zich erop terug te trekken en zich af te sluiten voor anderen. Zijn eenvoudige en sobere inrichting biedt slechts één stoel en kan derhalve slechts door een bezoeker tegelijk gebruikt worden. Een tafel is er niet, wel vaak een wasbakje. Hoe sober en eenvoudig het geheel kan zijn, toch heet de w.c.-stoel het ‘gemak’: de zetel van ongestoorde, door iedereen geheiligde en gerespecteerde lustbeleving en genot.

Beide rituelen, — en om daarop uit te komen was deze inleidende omhaal van woorden nodig



—, hebben iets met elkaar. Ze door mekaar halen werkt als vanzelf op de lachspieren, ook al heeft het iets kinderachtigs om over de verwisseling van poep en eten te praten. Dat hoort niet. Net zo min als het hoort om tijdens het eten over poep te praten. Dat bederft de eetlust. Het wordt ervaren als een natuurlijke reactie van het fysiek, wanneer er een gevoel van walging optreedt bij het denken aan de mogelijkheid dat men gedwongen zou kunnen worden om de eigen of wildvreemde uitwerpselen te moeten eten. Kortom: het eten staat in een vaste, oppositionele verhouding tot het poepen. Deze scheiding is op allerlei manieren geregeld: door de opvoeding, de moraal, de architectuur, en wanneer het om de openbare regeling gaat, spelen er ook nog sekse-regelingen bij het poepen mee die bij het eten eveneens een traditie kennen. Wanneer deze strikte scheiding verstoord wordt, dan is dat niet grappig, maar moet er een ramp hebben plaatsgevonden.

*de respektiering van het eetritueel* Slechts eenmaal wordt in *The Day After* een toespeling gemaakt op een verstoring van de vaste verhouding tussen het eten en het poepen. Denise klaagt nadat het gezin vele dagen achtereenvolgens in de van de buitenlucht afgesloten ondergrondse schuilkelder heeft vertoeft, over de bedorven lucht. Vader Boer is dan ook bezig graafwerkzaamheden achterin de kelder te verrichten. Ze houdt het niet langer uit en rent naar buiten. Voor háár zijn de grenzen van wat verdragelijk is wel zo'n beetje overschreden; de anderen blijven echter gewoon aan tafel eten. Ook zij zullen na zoveel dagen opgesloten te hebben gezeten de lucht wel niet meer zo fris gevonden hebben, maar zij blijven gewoon dooreten. Denise krijgt geen hap meer door haar keel en voelt neigingen tot braken. Juist daarom wil ze naar buiten.

De handhaving van de scheiding tussen de rituelen van het eten en het poepen heeft zo sterk met

de wil tot overleven te maken, dat Denise wel naar buiten móet om te braken. Het is ongepast zelfs maar te praten over de bedorven lucht in de kelder. Natuurlijk, het eten gaat niet gewoon; 't is improviseren en het komt aan op uithoudingsvermogen, maar zolang er in elk geval enigszins normaal aan tafel gegeten kan worden... — De norm van de scheiding tussen de twee rituelen is zo sterk dat het poepen niet eenmaal in beeld komt. In de wetenschappelijke versie van *The Day After*, — *Threats* —, is er een oude demente dame die haar ontlasting niet meer in kan houden. Zij is één van de eerste 'overlevenden' die dood gaat.

*het gewone en het speciale eten* Over het algemeen wordt aan het dagelijkse eten de nodige zorg besteed. Het eten moet ingeslagen, schoongemaakt, gekookt, bereid en tenslotte opgediend worden alvorens er gegeten wordt. Bij speciale gelegenheden krijgt het eten echter ook speciale aandacht en wordt het met meer dan gebruikelijke zorg omringd: er worden speciale dingen ingeslagen en met name de bereiding en het opdienen is iets speciaals.

Dit speciale eten kan zowel in grote groepen als met z'n tweeën of zelfs in je eentje plaatsvinden. Net zo min als het aantal gebruikers van zo'n speciaal eten is de ruimte waar het speciale eten gebeurt datgene waardoor het zich van het normale, dagelijkse eten onderscheidt: het kan plaatsvinden in de open lucht, op de grond, in een kerkgebouw, in een restaurant, in een feestruimte, op het water, thuis. Het speciale zit hem meer in het gegeven dat er iets gevierd wordt. Telkens gaat het daarbij om de viering van de overgang van de ene toestand in een andere. Door erbij te eten wordt deze overgang niet alleen verwerkt, maar ook werkelijkheid; iets wat van dan af aan een vast gegeven is. Zo wordt bij het heilig avondmaal de overgang van onrein naar rein bevestigd; bij beschuit

met muisjes is het duidelijk dat een kind geboren is; bij een bruiloftsmaaltijd staat de overgang van het ongehuwde stel naar de huwelijkse staat centraal. Juist omdat het eten de rituele vorm van het werken is, leent zich dit ritueel bij uitstek voor het verwerken van bijzondere overgangen.

De speciale zorg waarmee het speciale eten omringd wordt, heeft iets religieus. De reden hiervoor ligt in het voorspellende karakter dat aan het speciale eten gehecht wordt. Men wil het speciale eten tot een geslaagde gebeurtenis maken, opdat en omdat het in de nieuwe toestand die erdoor bezegeld wordt net zo geslaagd zal toegaan. Het speciale eten is niet alleen de verwerkelijking maar ook in gekomprimeerde vorm het voorspel van datgene wat verwacht mag worden van de nieuwe toestand waartoe is overgegaan. Dat is de eigenlijke reden waarom bij geboorte, huwelijk en seks, het behalen van diploma's, het vinden van werk, bij promoties, huldigingen en afscheid en tenslotte bij de dood het eten met speciale zorg wordt omringd. Suzanne Brøgger: "Wanneer iemand verliefd wordt op een meisje, dan zegt hij niet: 'Ik wil je zo graag naakt zien', maar: 'Ga je mee ergens een hapje eten?'" Zo maakt de verliefd geworden jongen het meisje deelgenote van zijn verlangen en verliefdheid. Het met hun tweeën gemeenschappelijk gebruikte eten is voorspel van het met hun tweeën gedeelde lichaam; het eten voorspelt de daarop volgende gebeurtenissen, en wordt het etentje niks, dan zal de jongen erachter komen dat hij eigenlijk toch niet zo heel erg verliefd was als hij wel gedacht had.

*het eten & de overlevings-questie* We kunnen stellen, dat de eetrituelen in de film weliswaar onder druk komen te staan, maar op zich niet uiteenvalen. In de verbeelding van een atoomramp zou een hoop met het eten gedaan kunnen worden. Als het maatschappelijk systeem in mekaar gestort is en

het eten & drinken vergiftigd zijn door een onbekende stof, is daarmee de peiler onder het dagelijks bestaan uit gehaald. De hoofdpersonen die ons meenemen in dit drama, hadden dan ook het hele derde deel op zoek kunnen zijn geweest naar eten. Ze hadden dan kunnen worden neergezet als roofdieren en kannibalen. Ze hadden hun eigen ontlasting kunnen nuttigen net als Peter zijn vader uit de Eppo. Rondom het eten had een diktatuur met rivaliserende bendes kunnen ontstaan. Ze hadden tenslotte het eten kunnen offeren aan de goden om hun aandacht voor de misère af te smeken. Stuk voor stuk geliefde thema's uit de hedendaagse apokalyptiese vertellingen.

Als je dit vergelijkt met wat er in het eten gebeurt in *The Day After*, dan worden er wel toespelingen op gemaakt, maar wordt het eten niet als probleem naar voren geschoven. Goed, het is schaars en besmet, maar aan het eind van de film staan moeder en dochter Boer normaal weer in de keuken. Het eten verschijnt gewoon niet als het belangrijkste probleem, ook wordt het niet ingezet als symbool voor het geslaagde overleven. Er ontbreken zelfs toespelingen op de mogelijkheid dat mensen hun eigen boontjes gaan doppen (uit hun eigen volkstuintjes) en dat de ontheemde stedelingen tewerk gesteld worden op het platteland in het kader van de wederopbouw.

Aan het eind van de film blijft de voedselsituatie open. Het eetritueel blijft principieel overeind staan en dat betekent dat de film dus ook niet over het overleven na een atoomramp gaat. Beter gezegd betekent dit, dat de Bom ingezet wordt als een symbool voor iets anders. Het is verleidelijk om deze symboliese boodschap met politieke implicaties in de uitbeelding van de rituelen te zoeken. Maar op dit punt is de film dubbelzinnig. Het eetritueel blijft grofweg intact en tegelijkertijd wordt het bruidje als 'maagd' opgeofferd.

*de banale opoffering van het vrouwelijke* Had de film willen scoren kwa alledaagse rituelen, dan ging ze met het eten de mist in. Dat had Hollywood wel beter kunnen doen. Daarentegen besteedde ze wel veel aandacht aan de versterking van het voortplantingsritueel. Dit gebeurt echter zo openlijk en banaal, dat het een schot voor open doel lijkt. De verleiding is groot om mee te gaan in de tragische levensloop van Denise Boer en daarin de boodschap van de film te leggen. Haar opoffering aan de duivel/dood maakt inderdaad de weg vrij voor de geboorte van het kind. De Bom verschijnt dan als symbool van de noodzaak het heteroseksuele voortplantingsritueel te redden. De vrouw wordt gewezen op haar plaats in de patriarchale cultuur. De vrouwelijke seksualiteit wordt gereduceerd tot het moederschap. Zij moet zorg dragen voor de voortplanting van het geslacht ('de menselijke soort'). Zo'n inperking van de vrouwelijke seksualiteit kan niet zomaar. Het is niet voldoende (meer) haar zonder meer op haar traditionele plaats te wijzen. Het moet gekoppeld worden aan het voortbestaan van de beschaving-alszodanig. Daarom moet het meer zijn dan alleen de bevestiging van de bestaande seksrollen. Of zoals Freud dit zei: "Alles wat de cultuur bevordert, gaat op kosten van de vrouw". Het offer van het bruidje Denise is de prijs die de vrouwen moeten betalen.

Het probleem van deze duiding van de boodschap van de film, zit hem niet zozeer in het gebrek aan aanwijzingen, maar juist in de nadrukkelijke presentatie daarvan. Iedereen wordt er met de neus opgedrukt dat er iets raars aan de hand is met Denise. Dat ze een pessarium gebruikt, dat ze op de meest ongelegen ogenblikken met haar bruidsjurk rondzeult, dat ze hysteries wordt en hallucineert, en dat ze tenslotte onder religieuze omstandigheden een (fatale?) bloeding in haar kruis krijgt. Dit is geen geheimzinnige toespeling meer op het onbewuste, maar een parade van symbolen. Het

banale hieraan is het zichtbare. De symboliese betekenis is niet verborgen, hoeft niet afgeleid te worden uit de vertelling. Het is eerder zo, dat het symboliese de verhaalstructuur dikteert. De patriarchale ideologie presenteert zich niet meer als een geheim, maar voert haar symbolen als zelfstandige fenomenen op. Ze zijn niet langer verborgen, maar zijn in de openbaarheid zelf aan het woord.

Het gekke aan zo'n oïdipale of patriarchale duiding van voor zichzelf pratende symbolen is, dat ze door de film zelf aangereikt wordt. En dat zou argwaan moeten wekken. Want daardoor wordt deze oplossing tot een sprookjes-achtige moraal, waarin per definitie vast staat wat goed en slecht is. Daar ligt dus kennelijk ook niet het probleem van de met de ondergang bedreigde beschaving. De patriarchale verhoudingen tussen mannen en vrouwen worden voorondersteld en de uitkomst is bekend. De film reproduceert de sekseverhoudingen probleemloos en daarin ligt dus niet haar schokkende boodschap.

*seks als afleiding en verstrooiing* In *The Day After* hebben de familie-scènes de opzet om de inbraak van het nieuws mogelijk te maken. Het nieuws schudt de mensen wakker uit hun Oïdipale dromen. De schok is dat het onverwachte nieuws niets te maken heeft met de oïdipale kontekst van het familiedrama. Zomaar, plotsklaps komt de Bom als een donderslag bij heldere hemel uit de lucht vallen. In principe blijven de familieverhoudingen daarna in takt. De lichamen takelen echter zinderogen af. De alledaagse leefwereld is oïdipaal ingekleurd, maar het is niet zo dat de Bom een symboliese straf of vergelding is voor geheime oïdipale verlangens. De angst voor de straling interpreteerden we als de tegenhanger van het verlangen naar een optimale konditie van het gezonde lichaam. Of dit type angst nu pre-oïdipaal is vanwege de heel primaire ervaring van de kwetsbaarheid van het li-

chaam vinden we niet zo interessant. Ons gaat het erom dat er geen oïdipale oplossing geboden wordt voor de 'beschavingskrisis' en dat de seks enkel nog als afleiding en amusement gebracht wordt in de vorm van een sprookje. Voor zo ver de film een oïdipale oplossing aanreikt, valt deze binnen het sprookje. Het kind dat geboren wordt kan geïnterpreteerd worden als de hoop op de voortzetting van het geslacht. Maar deze hoop wordt teniet gedaan door de tragiese stralingsdood van alle hoofdpersonen, Dokter, de mediese macht inkluis. Voor wie deze boodschap te hard aankomt is er het sprookje nog.

## De binding aan de Internationale

### —over de konditionering van angsten—

*straling als symbool van (on)macht* De overduidelijke boodschap van *The Day After* en het vredesdenken is een oproep: de Grootmachten moeten aan de konferentietafel in Genève internationale afspraken maken om vrede & veiligheid in Europa te bereiken. Gebeurt dit niet, dan zal weldra de voorstelling van het nucleaire theater in Europa beginnen. De routine-matige konversatie tussen de generaal en zijn bediende in het kommandovliegtuig is tekenend voor de dringendheid hiervan. Het eerste dat de bediende de generaal meldt (wanneer hem eerst gevraagd is hoe hij zijn koffie wil: "met melk en suiker"), is dat de president van de VS de hele dag afwezig is, de vice-president pas tegen de avond weer bereikbaar zal zijn en dat de opperbevelhebber van de NATO in Europa nog een week op vakantie is. Degenen van wie men altijd gedacht heeft dat ze de macht in handen hadden,

zijn er gewoon niet. De volgende dag onderhandelen de VS en de Sowjet Unie over ontwapening en dat terwijl een paar uren later het doek valt. Zo te zien sluit *The Day After* dus aan bij de angst dat de computers een atoom-oorlog ontketenen, zonder dat iemand in kan grijpen. De computers zijn het Beest dat aan de ketting trekt zonder dat duidelijk is welke macht over hem waakt. Het gevolg is dat de macht onzichtbaar en niet langer lokaliseerbaar is in bijvoorbeeld het Witte Huis of het Kremlin. Het gevaar van deze onzichtbare macht wordt gesymboliseerd door de even onzichtbare straling.

De onzichtbaarheid is het dodelijke gevaar. De boodschap van de voorlichtingsfilm komt dan ook neer op een pleidooi voor stabiele, controleerbare en meetbare verhoudingen. Binnen het vredesdenken betekent dit niet dat iedereen een Geiger-teller zou moeten krijgen, maar dat er nu eindelijk eens over een reële vermindering van het aantal kernkoppen moet worden onderhandeld. Om dit te bereiken is het nodig de massa bewust te maken van de Internationale. Ze moet ervan doordrongen raken dat van deze kwestie alles, letterlijk alles afhangt, dat het hier gaat om toekomst of ondergang. Met de straling als symbool wordt zo de zorg om het eigen lichaam gekoppeld aan de zorgwekkende konditie van de Internationale. Als die plotseling onder hoogspanning komt te staan en instort, heeft al dat sporten geen zin gehad, aldus de stralingsboodschap van het vredesdenken.

De straling is de onzichtbare dood. In de film wordt dit verbeeld aan de hand van röntgen-foto's: in de vorm van de atoom-flits tovert de straling levende wezens om in geraamtes. Typiese stralingswapens als de N-Bom gaan zelfs zo ver dat levende wezens als bij toverslag in het niets verdwijnen, terwijl de gebouwen blijven bestaan. Onzichtbaarheid is niet alleen haar gevaar, maar ook haar effect. Deze angst om plotseling in het niets te ver-

dwijnen ligt in het verlengde van de volksziekte nummer 1: de kanker. Alleen de straling is een zeer snelle en radikale vorm van kanker. Het vredesdenken politiseert deze volksangst door de oorzaken van deze ziekte in de Internationale te leggen. Berlijn, het Midden-Oosten en Zuid-Oost Azië zijn de rotte plekken in de Internationale. Daar kan het kankergezwel zomaar ineens openbarsten en in luttele minuten de hele wereld besmetten. In het vredesdenken moet dit gevaar bezworen worden door de Internationale aan de onderhandelingstafel te brengen.

*in de ban van de Internationale* Het mobiliseren van angsten staat in het vredesdenken niet ter discussie. In deze strategie worden angsten gezien als iets natuurlijks, als iets dat in de psyche als een reservoir klaarligt om aangeboord te worden. Ze zouden eksistentieel zijn, behorend tot het wezen van de mens. Waar wij de nadruk gelegd hebben op de constructie en veranderlijkheid van angsten, wordt in het vredesdenken alleen de binding van de opgeroepen angsten geproblematiseerd. Niet het oproepen, laat staan welke, maar het kanaliseren van de angsten is de kern van de vredesstrategie. Want niets is zo gevaarlijk als tomeloze angsten die wel opgeroepen zijn, maar alle kanten op kunnen: geen mobilisering zonder kanalisering.

Het vredesdenken biedt een duidelijk perspectief. De angsten worden gebonden aan de Internationale. Het publiek wordt wakker geschud, bang gemaakt en vervolgens gerust gesteld door het idee dat alle ingewikkelde internationale toestanden te herleiden zijn tot één punt. Dat kan Genève, de VN of de Veiligheidsraad zijn, of dichterbij huis: de Tweede Kamer. In een poging de onzichtbaar geworden macht te bezweren wordt de hele poppenkast van de representatieve macht weer ten tonele gevoerd. Zo wordt een Zikkoerat van de macht opgeroepen. Een piramide die langs de tre-

den van de geheime diplomatie uiteindelijk leidt tot de top-konferentie tussen de leiders van de beide Grootmachten. Iedereen wordt dringend verzocht een steentje bij te dragen om de constructie van dit imaginaire bouwwerk mogelijk te maken. Alleen zo kan men doordrongen worden van het besef dat daar de macht huist die beslist over het voortbestaan van de 'beschaving'. Deze Zikkoerat is het toppunt van politiek & militarisme. Fundamenteel verzet in de vredesstrategie komt dan ook neer op het tot stand brengen van pendeldiensten tussen de basis aan de onderste trede en de top van de bovenste trede. Beneden moet men zo hard roepen dat met het boven hoort.

Om deze communicatie op gang te brengen moet de basis doordrongen zijn van het feit dat de Internationale overall is en iedereen raakt. Mensen die het bestaan van de Internationale niet serieus wensen te nemen, wordt verweten dat ze de zaak niet ernstig nemen en onverantwoord bezig zijn. In het geloof van de komst van de catastrofe is het niet gepast om hierover grapjes te maken. We moeten de bereidheid opbrengen om de bewegingen op de Zikkoerat van de Internationale aandachtig te volgen, want ons eigen leven hangt er immers vanaf. Het effect is dus niet verzet tegen, maar binding aan de Internationale. Dit gebeurt dagelijks achter de beeldbuis. *The Day After* slaagde er op één avond in dit bij het Amerikaanse volk te bereiken. De straalverbinding wordt de oplossing voor het gevaar van de straling. In Nederland werd dat nog bereikt door jarenlang werk van de vredesgroepen.

*Die Antiquiertheit des Atomzeitalters* In *The Day After* wordt de vergelijking getrokken tussen Hiroshima en Kansas City. De assistent van Dokter is van Japanse afkomst. In twee scènes wordt hier een toespeling op gemaakt. De eerste is als Steve eenmaal aan de beurt bij de mediese keuring zijn naam moet opgeven. Steve wil de Japanse arts be-

maakte aan de konventionele wereldoorlog. Het gebruik van deze bommen was genoeg om een herhaling te voorkomen en daardoor kenmerkt zich dan ook de vrede-toestand sinds 1945. Wereldoorlogen zijn sindsdien alleen nog mogelijk op lokatie en omgekeerd is het zo dat de lokalisering van het militarisme een internationaal probleem is. Het tijdperk van de totale vrede wordt gekenmerkt door de permanente staat van oorlog. Het appel op de angst voor een derde Wereld Oorlog is niet alleen misplaatst en misleidend, maar bovendien lachwekkend in de apokalyptiese manier waarop ze voorgesteld wordt: middeleeuwse tentenkampen, predikende dominees, haaruitval en de toverpaarden. Dat in deze voorstelling het militaire niet gemobiliseerd hoefde te worden, geeft goed aan wat er wél bereikt moest worden: de mobilisatie van de burgerlijke psyche.

De Bom kon bespreekbaar gemaakt worden op een moment in de naoorlogse geschiedenis, dat de diplomatieke inzet van kernwapens uitgewerkt raakte. Er zijn zoveel kernwapens dat het dreigement er een paar in te zetten onzinnig geworden is. *The Day After* toont dit ook aan: één Bom boven het Duitse slagveld leidt tot de totale vernietiging. Omdat nu niet langer de dreiging van de inzet het uitgangspunt is van de militaire strategie, maar de inzet voorondersteld wordt, richt de strategie zich nu op de onderschepping ervan. De inzet heeft dan ook niets geheimzinnigs meer en vandaar dat het in de openbaarheid zo ter discussie is komen te staan. Terwijl het vredesdenken nog steeds ervan uitgaat dat de raketten hun doelen zouden kunnen bereiken en ze daartoe ook geplaatst worden, zijn ze in het Starwars concept een randvoorwaarde. Het zijn kleine streepjes geworden die op het beeldscherm, waarop de oorlog gesimuleerd wordt, ontploffen. Ze zijn er alleen nog maar om het nieuwe wapensysteem uit te testen. Niet de onderschepping van de antiek geworden

raketten is de inzet van Starwars, maar het elkaar betasten en beloeren. Het verdwijnen van de nationale grenzen bezien vanuit de ruimte, zowel als het onderscheid tussen het civiele en het militaire, valt samen met het verdwijnen in de komputer en het vervolgens weer verschijnen van de Internationale op het beeldscherm. Het pleidooi van het vredesdenken voor stabiele internationale verhoudingen past binnen dit nieuwe oorlogskoncept. Ook daarin gaat het via de omweg van de satellieten om het nauwkeurig registreren van de beweging ten einde de Internationale te controleren. Raadselachtig blijft het waarom aan het einde van de zeventiger jaren men zich desalniettemin zo fikseerde op de plaatsing van de raketten.

*het raadsel van de fiksatie* De fiksatie op de raketten wordt wel eens geduid als een verering van de Phallus die in vredesprocessies meegetorst wordt en een massale opwinding tweebrengt. De aanwezigheid van Oidipus in de film doet echter anders vermoeden. Uit wat hij ons daar al babbelend te vertellen had, moesten we wel konkluderen, dat hij niets over de raketten en hun uitstraling had te melden. Net als het vredesdenken wordt Oidipus door de raketten voor een raadsel gesteld, waarop het antwoord van het geheime seksuele verlangen geen bevrediging meer schenkt. Zijn aanhoudend geleuter had geen andere betekenis dan dit schuldig blijven van een antwoord te verhullen. Wat overbleef was een griezelig sprookje.

In de voorstelling van het onvoorstelbare traden twee vertolkers van het onbewuste op: Oidipus en de straling. Wat ze met elkaar gemeen hadden was dat beide aansluiting zochten bij bestaande lichaamspraktijken. Waar ze in verschilden was dat Oidipus geen oplossing te bieden had en zich opvallend banaal gedroeg, terwijl de straling onzichtbaar en verborgen bleef. Zij werkte aan een geheime opdracht van een al even geheimzinnige op-

drachtgever, die wij de kode-naam 'Internationale' hebben meegegeven. Op hun eigen manier dongen Oidipus en de straling om de gunst van het tv-publiek. Of Oidipus net als de hoofdpersonen een langzame stralingsdood is gestorven, vertelt het verhaal van *The Day After* ons niet. Danny, het zoontje van de familie Boer, had een verdachte overeenkomst met Oidipus. Net als hij raakte Danny op het moment van de ontsluiting van het raadsel blind aan beide ogen en doolde het hele derde deel rond met een blinddoek voor zijn ogen, maar of Danny nu op een miraculeuze of een natuurlijke wijze gestorven is, dat laat de film in het midden.

Oidipus en de straling hadden niet zoveel met elkaar op. De angst voor de straling liet zich niet Oidipaal binden. Vandaar dat ze met elkaar in concurrentie bleven. De stralingsangst werd wél internationaal verbonden en wel met Genève. Nog nooit was de belangstelling voor de geheime wapengesprekken van de media zo groot. Als de wapensystemen een ronde verder zijn, zal deze belangstelling wel weer luwen. In zoverre schrijven we hier een geschiedenis. Of het nu de bedoeling van de filmmakers was dat we dit eruit zouden halen, doet er niet toe. Ze verfilmden een open en heel toegankelijk verhaal, dat zijn werking bewezen heeft. Hun probleem was hoe ze effect konden sorteren; het onze hoe ze daarin konden slagen. Ze wisten met hun machtig medium de angsten zo te konstrueren, dat ze onzichtbaar en niet lokaliseerbaar bleven.

Wat blijft is onze verbazing over de open monden, waar geen geluid uit kwam. We doelen hier op het publiek dat in de film gefixeerd naar de overbulderende raketten staart en geen genoeg van deze spektakulaire vliegshow lijkt te krijgen. Deze raketten-scène wordt over het algemeen als de meest fascinerende gewaardeerd. Van een afkeer van hun dodelijke lading is hier absoluut geen

sprake. De bewondering van de kracht en de snelheid houdt de kijkers minuten lang in de greep. Dat men aan dit bewonderend respekt geen uiting geeft door "ôôhh" te roepen of te applaudiseren, komt doordat men uitvoerig is ingelicht over de instortende Internationale. Er gebeurt iets ergs, maar tegelijkertijd is het prachtig om te zien. Men is met stomheid geslagen omdat men geen raad weet met deze tegenstrijdige gevoelens. Hoe moeten die raketten nu geïnterpreteerd worden? Wordt hier de kracht van de Amerikaanse defensie gedemonstreerd, of gaat het om een massale bestorming van de ruimte? Hoe dan ook hoort de lancering van raketten thuis in het tijdperk van de ruimtevaart en niet in dat van de Bom.

De raket is het symbool van de nieuwe oorlog, die zich al tijdens de tweede Wereld Oorlog aankondigde met de Duitse V-1, een onbemande raketbom die ingezet werd tegen de burgerbevolking. Daarmee is het ook symbool voor één van de kenmerkende eigenschappen van de nieuwe oorlog: de snelheid, die ook in de laatste wereldoorlog al vorm kreeg in het konsept van de Blitzkrieg. Met de atoombommen hield de tweede Wereld Oorlog op, maar het raketbouwen ging door. Op dit gebied waren Duitse ingenieurs specialist. De eerste gevechtsronde van de Koude Oorlog ging dan ook om het te pakken krijgen van de beste nazi-technici. Naast de verdere ontwikkeling van de atombom was het verder opvoeren van de snelheid van de raketten het belangrijkste geheime militaire projekt. De doorbreking van de geluidsbarrière op 14 oktober 1947 was voor de Amerikanen een militaire overwinning. Vanuit dit strategisch belang mocht het gedenkwaardige feit dat hier voor het eerst een mens sneller dan het geluid had gevlogen, niet wereldkundig gemaakt worden. De p.r. man van de Amerikaanse luchtmacht, die bij de vestiging van dit opzienbarende snelheidsrekord aanwezig was, mocht tot zijn stomme verbazing dit

wereldnieuws van de kommandant niet doorbellen. Hij had gedacht dat de oorlog voorbij was en begreep dan ook niet waarom dit geheim moest blijven. Het militaire strategieën geheim lag in de mogelijkheid om met raketvliegtuigen als eerste het nieuwe slagveld, de ruimte, te betreden en zo de wereldheerschappij te vestigen, aangezien door de atoombom het laag bij de grondse slagveld haar bewegingsruimte was ontnomen.

De raket is zowel symbool van de nieuwe als van de onmogelijk geworden wereldoorlog: de ruimteraket versus de atoomraket. Door *The Day After* werden de ondergrondse atoomraketten openbaar gemaakt. Het veelzeggende zwijgen van het publiek dat naar de opstijgende Hollywood raketten staarde, heeft met deze onthulling niets van doen, want daarover gingen juist alle discussies. Het zwijgen onthult veel eerder een algemeen ruimteverlangen de planeet aarde te kunnen verlaten.

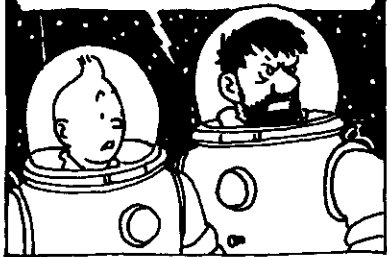
Men vroeg zich in stomme verbazing af of het ruimtereizen al zo snel in zo massale vorm gedemocratiseerd was. Tegelijkertijd voelde men zich hevig teleurgesteld. Omdat men zo uitvoerig ingelicht was over de route en het reisdoel van deze laag bij de grondse raketten, wist men dat het droomreisje naar de sterren vooralsnog slechts in de fantasie gemaakt kan worden. Gelukkig wist men dat de angstaanjagende *Day-After*-raketten in de droomfabriek van Hollywood ontwikkeld waren en dat ze niet in het echt gevlogen hadden. Daarom voelde men zich niet geremd om bij het zien van deze raketten ruim baan te geven aan de ruimte-toekomst fantasieën. Zo'n kortstondige vreugde had men op zijn minst toch ook verwacht, toen men in de videotheek de film uit de kast met de "science-fiction"-banden pakte en hij niet te vinden bleek onder de categorieën "familiedrama" en "oorlog".





# *THE RIGHT STUFF*

Als die knapen van 't  
syndicaat "maanobject"  
denken dat ze hiermede  
toeristen kunnen trekken,  
dan durf ik wel te zeggen  
dat ze 't glad mis hebben!...



# De mythe van de eerste astronauten

over de vestiging van een nieuw mannen-ideaal

*“Het was een tijd die het uiterste van iedereen vergde en toch was het ook een fase van opgepept enthousiasme, zoals je je leven lang niet meer vergeet. Het was een fase van je met hart en ziel wijden aan een zaak, zoals je meestal alleen in tijden van oorlog meemaakt. En het wás ook oorlog, al had niemand dat precies zo gezegd. Zonder het te weten waren ze beland in de oerwereld van het tweegevecht. Iedereen die de sfeer voelde die er toen in de NASA heerste wilde erbij horen. Er zat een religieuze kant aan, die de technici niet onder woorden wilden brengen, net zo min als de astronauten. Maar ze voelden het allemaal.”*

*“Het voornaamste was dat miljoenen mensen beneden wilden weten dat de eerste Amerikaan daarboven in de buurt van de sterren was geweest... Oh, ze wilden allemaal zo graag weten hoe de sterren eruit zagen buiten de dampkring. De sterren, man!... Hij bleef maar door zijn patrijspoorten naar de sterren zoeken... Hij zag geen moer, godverdomme niet één ster.”*

— Uit: Pure Klasse, Tom Wolfe.

## Spoetnik, Gagarin, Shepard en Glenn in Nederland

—de bizarre verslagen in Nederlandse kranten—

*het raadsel van de kunstmaan* Naast de gebruikelijke telex-meldingen en de hoofdredactionele commentaren stonden er in de Nederlandse kranten vele kleine, merkwaardige berichten over de eerste Russiese kunstmaan, die op 4 oktober 1957 gelanceerd werd. Ze waren een mengeling van bewondering, angst en verwarring over de “lastige vlieg” met “ogen” en een “buik” die “waarschijnlijk ook het Nederlandse luchtruim zal doorklieven.” Grote moeite werd er gedaan om de lezers te overtuigen van de tastbaarheid van deze “bol” door de menselijke organen, de ogen en de oren. De kunstmaan bestond ook buiten de triomfantelijke persberichten van Tass! Aan de gegevens die dit persbureau verspreidde hechtte men weinig geloof gezien het debat onder de westerse deskundigen of het gewicht van de bol “slechts 8,3 kg.” zou zijn i.p.v. de 83,6 kg. zoals Tass beweerde. Raadselachtig was ook de code die “het kunstmaantje” uitzond. “Volgens een Zweedse metereoloog zouden de kortere en langere signalen gegevens omtrent hoogten en geografische afstanden inhouden. Een Amerikaanse radio-expert meent in de seinen het gewone morsecode te ontdekken. Volgens hem geeft de satelliet eindeloze reeksen getallen door met zo nu en dan een stopteken.” De russen ontkenen dit en verzekeren dat “de kunstmaan niet in code uitzendt en de seinen slechts dienen om de plaats waar de raket zich bevindt vast te stellen.”

Een journalist van De Telegraaf zette in het “ABC van de kunstmaan” alle onzekerheden, fantasieën en bizarre telexberichten nog eens op een rijtje. Kijken we bij C, dan staat daar: “C is de CODE waarvan de kunstmaan zich bedient en die men op de 15-meterband van de radio kan horen, wanneer zij in de buurt is. Het klinkt zo ongeveer

als "brrr" van "brrr wat is het koud vandaag". Maar wat het betekent weet niemand en de Sovjets vinden het kennelijk veel te leuk om de wereld nog een beetje in spanning te houden. Westerse pessimisten hebben al beweerd dat het helemaal niets betekent. "Voorts dat het lijkt op het ingesprek-signaal van de Kopenhaagse telefoon. Ook kan men de Spoetnik opbellen: "In Berlijn heeft men het geluid van de kunstmaan op de band vastgelegd: iedereen die het nummer 255 draait kan het horen, zo lang hij wil." Het radiosignaal bestond "zowel uit gefluit als gepruttel" en het "TSJIRP... TSJIRP... TSJIRP" dat u allemaal door de radio hebt gehoord en dat menigeen de koude rillingen heeft bezorgd omdat het plotseling de 'science fiction' van de omslagen der pocket books in de huiskamers bracht...". Een veelzeggend bericht, dat het ruimtesignaal op het aardse papier verder verspreidde. Een signaal zonder betekenis dat maar niet gedecodeerd kon worden. De piep die bedoeld was om de "raket" uit te peilen, had in de westerse media een boodschap gekregen. Binnen de koude-oorlogsideologie werd het geïnterpreteerd als een voorteken van de 'kommunistiese wereldheerschappij'. Het "uitstoten van brutaal radiogezoem" stond voor de voorsprong op de Amerikanen, die "niet gedacht hebben aan de propagandistische waarde van de eerste kunstmaan". Het zien van de Spoetnik met de eigen ogen, was maar voor weinigen weggelegd.

Op de voorpagina van De Telegraaf meldt de "eigen nieuwsdienst": "Gisteravond heb ik de Russische kunstmaan gezien en met mij duizenden Australiërs van Tasmanië tot Noordzuid-Wales. Hoewel de satelliet duidelijk zichtbaar was, zelfs zonder verrekijker, konden er geen foto's gemaakt worden. Morgen zullen opnieuw pogingen gedaan worden om de 'maan' te fotograferen. De satelliet verscheen aan de hemel als een heldere kleine snelvoortschietende ster. Ik kon hem een minuut lang

volgen tot hij in de buurt van de volle maan kwam en verdween." Verder meldt het openingsartikel dat ook enkele Nederlanders, onder wie een amateur-astronoom de heer J.H. Bosch, menen de kunstmaan gezien te hebben. Het ABC raad aan niet met een grote kijker de hemel af te speuren. "De kunstmaan snelt in een halve minuut langs een groot stuk van de hemel. Dus heeft men de beste kansen met een niet te sterke kijker of met het blote oog. Geluk hadden twee krantenbezorgers en drie tramconducteurs, die de satelliet in alle vroeg-

#### DE RUSSISCHE KUNSTMAAN



*Mammie, wat heeft de maan vanavond een raar gezicht.*

te zagen in Solna bij Stockholm.” Onzekerheid bestaat er over de vraag of de Spoetnik zèlf ook naar de aarde kijkt. Niemand weet zeker of hij foto's maakt. Dat komt door de “geheimzinnigheid van de Sowjets, die nog steeds niets bekend hebben gemaakt over welke instrumenten hij in zijn buik draagt.”

De Russen konden zo suksesvol zijn omdat men “deze dingen daar ernstig neemt, de ruimtevaart-gedachte wordt daar nooit gekleineerd of spottend behandeld.” De Amerikaanse schout-bij-nacht had dit wel gedaan. “Een stukje metaal dat vrijwel iedereen kan lanceren” was zijn oordeel geweest. Wallstreet dacht daar wel anders over. “De Russische kunstmaan heeft Wallstreet veel van zijn zelfvertrouwen, dat toch al in de afgelopen maanden sterk was geslonken, ontnomen. Onder vrij grote omzetten ontstond een scherpe reactie, waarbij een breed front van koersdalingen tot 3 of 4 dollar ontstond. Daarentegen waren vliegtrui- en raketfondsen aanvankelijk zeer vast, in anticipatie op een agressiever beleid van Washington.” Ook wordt er gewag gemaakt van het eerste slachtoffer door de Spoetnik. Harry Stine uit Denver, Colorado liet zich op z'n werk ontvallen dat “Amerika nu wel kon inpakken”. Gevolg: onmiddellijk ontslag.

#### een donderslag bij heldere hemel

*Rus in de ruimte* De 12de april 1961 is volgens De Telegraaf een datum die de kinderen in de toekomst in hun geheugen zullen moeten prenten: Yuri Gagarin, eerste man in de ruimte (vader van de twee dochtertjes Jelena en de pas een maand oude Galja). Tijdens zijn “reis om de wereld in anderhalf uur” stuurde Gagarin van tijd tot tijd radioboodschappen. Radio Moskou zond er 's avonds enkele uit: “Ik kijk naar de aarde. Het

zicht is goed. Ik kan u goed verstaan.” En: “Ik vlieg verder. Alles is normaal. Alles functioneert goed. Ik ga voort op mijn weg.” Toen hij weer heelhuids op de grond stond sprak hij de historische woorden “Ik voel mij goed en heb geen letsel opgelopen. Ik heb nergens blauwe plekken.” Die dag verkeerde Rusland in een roes van vreugde. Op de foto de juichende Moskovieten die hun petten en mutsen in de lucht gooien. Overal wordt zijn naam vereeuwigd. “Gagarin's naam (die letterlijk ‘wilde eend’ betekent) is ingeschreven in het ‘Gulden Boek’ van het ‘centrale comité van de communistische jeugdbeweging’. Nauwelijks had hij zijn stoutmoedige satellietvlucht rond de aarde volbracht, of de gemeenteraad van Kishinev (de hoofdstad van Sovjet-Moldavië) besloot een van de voornaamste boulevards naar de eerste menselijke ruimtevaarder te vernoemen. Het enthousiasme in de Sovjet-Unie is minstens even groot als op de dag dat Duitsland capitulcerde.” In Kiev bracht de radio een “Gagarin-lied” ten gehore dat door Radio Moskou werd overgenomen. In Moskou lag het hele verkeer stil. Studenten liepen met spandoeken waarop trots geschreven stond: “De kosmos is van ons”. De eigen nieuwsdienst van De Telegraaf weet te melden dat “de schoolkinderen vrij hadden om het heuglijke feit te vieren. Televisietoestellen en radio's staan zo hard mogelijk aan en ondanks de sneeuwjacht staan de ramen open om de voorbijgangers geen woord te laten missen van de ‘glorie van de Sovjet-Unie’. Ieder ogenblik werd ik op straat aangehouden door enthousiaste Russen. ‘We wisten wel dat de Sovjet-Unie de eerste zou zijn!’ schreeuwde een vrouw van middelbare leeftijd. Een jonge student zat in een hoek van een café en zei ‘Nu kunnen we eindelijk alles zien wat er in de wereld gebeurt. Er kan nu geen oorlog meer komen’.” Op dezelfde voorpagina een verslag van het proces tegen Adolf Eichmann. “Zelfs in Jeruzalem drong het nieuws



In opgewonden feestvreugde over het welslagen van Juri Gagarin's eerste menselijke ruimtevaart zoenen jubelende Moskovieten hun potten en matten in de lucht.

door in de zwaarbewaakte rechtszaal, waar Adolf Eichmann terechtstaat, waardoor de aandacht even werd afgeleid van de verschrikkingen die dit proces oproept.”

Naast een beschrijving van de eerste ruimtereis, een verzameling commentaren van hooggeplaatste figuren. De raketgeleerde Werner von Braun: “Dat hebben ze gedaan om indruk te maken op de Afrikaanse landen.” In Brussel verklaarde de vice-president van het nationale astronautisch centrum: “Natuurlijk schept dit niet direct de mogelijkheid om buiten ons zonnestelsel te reizen, maar het is toch een beslissende stap in de goede richting.” Ook werd er op straat gepeild: “In West-Berlijn was het commentaar sober. Een man op straat zei:

‘Het is een droevige dag voor de Amerikanen’. Maar in Frankfurt zei een melkboer: ‘Ik zeg maar dat zij beter af zouden zijn, als zij hun boeren betere werktuigen gaven in plaats van al dat geld de lucht in te schieten. En dat geldt voor de Amerikanen ook.’” Thomson, nobelprijswinnaar en docent zegt erover: “Een van de dramatische momenten in de geschiedenis, vergelijkbaar met de tocht van Bleriot over Het Kanaal, maar niet noodzakelijk het belangrijkste evenement in de ontwikkeling van de ruimtevaart.” Kennedy stuurde een gelukstelegram aan Chroesjtsjow en verklaarde op zijn wekelijkse perskonferentie dat een totalitair bewind bepaalde voordelen bezit, omdat het makkelijker zijn kracht kan concentreren. Het woord “teleurstelling” werd gereserveerd voor de drie Amerikaanse Mercury-astronauten, Shepard, Grissom en Glenn. Shepard zei in een telefoongesprek vanuit Cape Canaveral: “Twee jaar lang hebben we alles geoefend wat tijdens een ruimtereis van ons zal worden gevegd. We blijven dat doen, maar persoonlijk heb ik een gevoel van diepe teleurstelling.” In hetzelfde artikel op de voorpagina van het Algemeen Handelsblad wordt Gagarin’s ruimtereis gerelativeerd door de tijd en de plaats van de vlucht in twijfel te trekken. Ook wordt er gewezen op een tegenstrijdigheid in de Russiese mededelingen. Volgens Tass had Gagarin gezegd: “Het zicht is goed... ik kan alles zien. Sommige gedeelten gaan schuil achter grote stapelwolken.” Daarentegen had de Russiese ruimtevaartdeskundige Blagonrawow beweerd dat Gagarin niet naar buiten kon kijken.

In De Telegraaf worden de opvattingen van de astronoom G. van den Bergh aangehaald onder de kop “Ruimteweg kent nog vele voetangels”. Hij is een verwoed tegenstander van de bemande ruimtevaart en noemt de Amerikaanse en Russiese inspanningen zelfs “misdadig en krankzinnig”. Verder meent hij dat alles wat er zich op aarde af-

speelt, astronomies gezien volstrekt onbelangrijk is. Ook vindt hij dat er "misdadige beproevingen" gedaan worden met de astronauten. Door de "insiders in de ruimtevaart" wordt daar tegenin gebracht dat het aanleggen van astronomiese maatstaven aan het mensenwerk (dat de ruimtevaart nu eenmaal is) volstrekt absurd is. Ook wordt er tegen hem ingebracht dat Gagarin de reis rustig heeft doorstaan. "Al blijft natuurlijk de vraag, of de mens ook langere perioden van gewichtloosheid zonder bezwaar zou kunnen doorstaan en of hij psychisch tegen het 'eenzaam avontuur' van een langere ruimtereis zou zijn opgewassen. Dit alles



AFTER HEARING NEWS, U.S. Astronauts Alan Shepard (left) and Lyndon B. Johnson go solemnly about their work. The U.S. is trying a Mercury mission first, but it will be a suborbital one.

zal in de toekomst blijken." Ook al vindt Van den Bergh het geen 'ruimtevaart', toch is volgens De Telegraaf het gebied op 800 kilometer "met het volste recht 'de ruimte' te noemen."

### een plons in volle zee

*Amerikaan in de ruimte* "Met de topsnelheid van tachtig keer die van een snelrijdende auto. Op een top hoogte van 25 maal die van de Mount Everest. Over een afstand, die gelijk staat met 'Amsterdam-Parijs in vijftien minuten', " maakte Alan Shepard drieëntwintig dagen na Gagarins ruimtereis een ballistische vlucht over de atlantiese oceaan. De hele westerse wereld reageerde enthousiast, behalve natuurlijk G. van den Bergh die aan Shepard's prestaties niet meer betekenis toekende dan aan "het dichtslaan van de staldeur nadat het paard eruit is". De Russiese ambassade deed het af met de opmerking dat de Sovjets "al twee jaar geleden zo ver waren". Toch werd — voor alle zekerheid — de uitzending van "The Voice of America" gestoord. Op de ochtend van de vijfde mei '61 zat het gehele Amerikaanse volk aan radio en tv gekluisterd. "Zelden is het in de Amerikaanse geschiedenis voorgekomen, dat werkgevers en werknemers gestaakt hebben om naar de radio te luisteren". Het succes van dit eerste Amerikaanse ruimte-experiment zat niet zozeer in haar technische prestaties, alswel in de openbaarheid. "In London roemde de secretaris van het Interplanetair Genootschap de openlijkheid waarmee de Amerikanen, in tegenstelling tot de Sovjets, de vlucht hadden omgeven, zodat miljoenen mensen in de V.S. elk detail op de televisie konden volgen en bovendien miljoenen Europeanen getuigen konden zijn van het spannende rechtstreekse radioverslag in de Engelse taal — een programma, dat door vele Europese zenders als extra-inlas spontaan werd

overgenomen." Er waren vierhonderd journalisten getuige van de lancering. Kennedy en Johnson volgden de gebeurtenissen via radio en tv, die verlieten er een vergadering van de Nationale Veiligheidsraad voor. Ze hadden een directe telefoonverbinding met Cape Canaveral. Direct nadat Shepard uit zee was opgevist en aan boord was gebracht van het vliegdekschip werd er een verbinding met het Witte Huis tot stand gebracht en ontwikkelde er zich een gesprek tussen de jonge president en eerste astronaut. Net als bij Chroestsjev en Gagarin het geval was geweest, werden er in de kranten de letterlijke tekst van dit gesprek afgedrukt. ("Ik feliciteer u van harte." "Dank u, meneer de president.") De uitspraak van Kennedy, "wij zouden over de ganse wereld vernederd zijn geworden" (als er iets was mis gegaan) werd overal met instemming geciteerd. In een perskonferentie onderstreepte hij het vreedzame karakter. "Dit is een historische mijlpaal in ons onderzoek naar de ruimte. We moeten echter met de uiterste snelheid

en energie werken aan de verdere ontwikkeling van ons programma." Hij nodigde Shepard uit om in Het Witte Huis op bezoek te komen. Shepard werd geprezen omdat hij tijdens het wachten zijn kalmte niet had verloren. "Wachten duurt altijd lang, maar voor Shepard was het een beproeving, misschien wel erger dan gewichtloosheid of versnellingskrachten. Drie uren en zevenentwintig minuten heeft hij geduldig in zijn zilverglanzende kostuum op zijn naar het lichaam gevormde stoel roerloos op de top van een raket gelegen met duizenden liters hoogexplosieve vloeistoffen onder zich. In een capsule die minder ruimte biedt dan een telefooncel!"

Veel aandacht wordt er besteed aan de persoon Shepard. De redakteur wetenschappen meldt dat "zijn hobby's golf, schaatsen en waterskieën — en zijn gezin zijn." Verder wordt er benadrukt dat hij in een perfecte konditie bij terugkomst verkeerde. Voordat hij naar het ziekenhuis op Grand Bahama gevlogen werd, sprak hij net als Gagarin, een aantal historische woorden. Daarbij wordt opgemerkt dat ze niet gericht zijn tot het Amerikaanse volk, maar tot de marinemannen, die hem uit zee visten. Ze luidden: "Mooi weertje vandaag" en "Jongens, wat een ritje!"

#### de eerste ruimte-tourist

*Amerikaan in een baan* Na de tweede Mercury-vlucht door Gus Grissom, die niet zo veel publiciteit kreeg omdat hij na de landing in zee in paniek was geraakt en z'n reddingsluik had opengedaan en bijna in zee was verdronken, kwam er een volgende tegenslag voor de Amerikanen. De Rus Titov maakte zeventien omwentelingen om de aarde en vloog zelfs drie maal over de Verenigde Staten. Pas op 20 februari 1963, na een aantal keren uitgesteld te zijn, ging John Glenn met de nieuwe



„... en thans passeer ik de Melkweg. De Russen zijn hier blijkbaar al geweest...”



Atlas-raket de lucht in. Hij werd de "eerste, echte astronaut", alweer niet omdat de Russen voorbij gestreefd werden, maar vanwege het feit dat er met een "technische perfectie" drie omwentelingen om de aarde werden gemaakt. Hij had met een grote zelfbeheersing de koers van het ruimteschip gekorrigeerd omdat de automatische besturing niet goed funktioneerde. Hij had zich, in tegenstelling tot Titov niet misselijk gevoeld. Hij had geen "ruimteziekte" gehad, "hij onderging het ontbreken van zwaartekracht als een merkwaardige, niet onaangename sensatie, die hem vervolgens na de lange training met zwaartekrachtproeven niet geheel vreemd was." Een dag na zijn vlucht besteedden de kranten nog veel aandacht aan zijn gezondheidstoestand. De uitkomst van de evenwichtsproef was dezelfde als voor de reis. Als bewijs van prima konditie opent De Telegraaf met een anekdote over de foto's die Glenn ("als een tourist") heeft gemaakt. Hij heeft "naar thans blijkt niet alleen zijn logboek bijgehouden, telefoongesprekken gevoerd, uit een knijptube groenten en gehakt gegeten, mouttabletjes geslikt, waarnemingen gedaan, gymnastiek met vingers en armen verricht, maar ook hetzelfde gedaan dat iedere toerist tijdens een vakantietochtje zou doen: 'hij hanteerde een kleine camera en maakte door zijn panoramische voorruit foto's van aarde en hemel, zowel in zwart-wit als in kleuren. Telkens als er een filmpje op was, zette John Glenn in alle gemoedsrust een nieuw rolletje in.' Deze simpele mededeling, in alle onschuld gedaan door de leider van de medische dienst van het Project Mercury, dr. Stanley White, slaat voor mijn gevoel alle technische bijzonderheden over de reis van Amerika's eerste astronaut. Een ruimtereiziger, wiens stoutmoedige onderneming bijvoorbeeld door geleerde heren als 'krankzinnig' en 'misdadig' was bestempeld en die de beproevingen van versnellingen, vertragingen en gewichtloosheid moest dragen, zit opgetogen als

iemand op zijn eerste buitenlandse reis, doodgemoedereerd aan de knopjes van zijn camera te draaien, prutst zorgvuldig het filmpje eruit, zet er een nieuw in, kijkt of alle knopjes weer goed staan en drukt vervolgens af zodra hij daar beneden weer iets interessants ontdekt: een helblauwe oceaan, een gouden zonsopgang, een bleke woestijn of een landstreek die gestoken scherp onder zijn spiedend oog passeert."

Dan stelt "onze redacteur wetenschappen" zichzelf de vraag waarom dit zo'n schokkend feit is. "Het antwoord ligt voor de hand: als IETS bewijst in welke lichamelijke en geestelijke conditie John Glenn verkeerde, dan is het dit op zichzelf simpele gebeuren, dat bovendien in dit verband een welhaast symbolische betekenis krijgt." Het kiekjes-maken als een herkenbaar toeristisch ritueel betekent een overwinning op de ruimte en toont aan dat "een korte ruimte-reis voor een gezond en getraind man geenszins een verschrikking is. Ook als hij zijn hoofd bewoog, keeg hij geen last van duizeligheid of ruimteziekte; het eten smaakte hem goed en hij ondervond geen gevoel van misselijkheid; zijn gevoel voor proporties werd niet aangetaast, hij kreeg geen hallucinaties en bewaarde zijn gevoel voor humor. Hoeveel geslaagde kleurenfoto's van de maan of van andere planeten zullen er over tien of twintig jaar door terugkerende ruimtevaarders in hun albums worden geplakt, als gold het een reisje langs de Rijn of het Graf van de Onbekende Soldaat?"

*ruimtekindjes* Het Algemeen Handelsblad benadrukt een ander aspect van de triomf, namelijk het fantastische uitzicht. "Onderweg zag hij enkele malen de zon ondergaan en weer opkomen ("Het was een kort dagje", zei hij na afloop) en hij zag zijn vaderland als een landkaart beneden zich uitgestrekt. Grote indruk moet het op hem hebben gemaakt, wat men in de Australische stad Perth

(waar het donker was toen hij overkwam) had ondernomen. De stad was een zee van licht. De meeste bewoners hadden gevolg gegeven aan een verzoek van het gemeentebestuur om alle lichten op te steken en Glenn een zo feestelijk mogelijke aanblik te bieden. Glenn, die steeds nauwkeurig wist op welke plaats hij zich boven de aarde bevond, herkende aan de plaats van de lichtzee, dat het de stad Perth moest zijn. Via de radio vroeg hij het dichtstbijzijnde route-station om de bewoners hartelijk te bedanken voor hun geste." In het redactionele commentaar wordt hierin het succes van de vlucht gezien. De eer van de VS is gered omdat er een prestatie is verricht die in sommige opzichten die van de Russen overtreft. En die lag volgens het commentaar in de presentatie en de openhartigheid, die de Amerikanen in de wereldopinie een 'morele voorsprong' gegeven heeft. "De radioreportage, die gisteren overal ter wereld kon worden gehoord en die miljoenen luisteraars aan de luidspreker moet hebben gekluisterd, was er een overtuigend bewijs van." Het bijzondere hiervan was dat Glenn's stem soms rechtstreeks over de gehele wereld kon worden uitgezonden. De krant noemt het niet alleen een mijlpaal in de ruimtevaart-geschiedenis, maar ook in die van de radio-kommunikatie.

Net als bij Shepard stroomden de gelukstelegrammen uit de hele wereld richting Witte Huis. Alweer doet Chroesjtsjow het voorstel om samen te gaan werken in de ruimte (het enige land dat niets van zich laat horen is Oost-Duitsland). New York kondigt een 'ticker tape parade' aan over Broadway en Kennedy en Johnson ontvangen Glenn zowel op Cape Canaveral als in het Witte Huis (mèt een grote parade en een rondrit door de stad). De paus heeft gebeden voor het welzijn van de ruimtevlucht en de postkantoren werden bestormd omdat de verkoop van een speciale "ruimtezegel" was begonnen. De 1 miljoen be-

schikbare zegels waren binnen een uur uitverkocht. Ook werden er op die dag "Glennbabies" geboren. "In Freeport, New York, ontving een gisteren geboren jongetje de voornamen Glenn John Ashley. Een baby die één minuut voordat de capsule met John Glenn in zee terechtkwam, in Dowagiac, in de staat Michigan werd geboren, kreeg de voornamen John Glenn." Zo gaat Glenn's reis op aarde verder. Bij de gelukwensen hoort ook nog de uitnodiging van het Franse bureau voor Tourisme om twee weken vakantie in Cannes door te brengen. "De Glenns hebben de uitnodiging met vreugde geaccepteerd".



DE 14-jarige Lyn Glenn had een dag de school verzuimd om via het beeldscherm getuige te kunnen zijn van de lancering van haar vaders ruimteroboot.  
Gisterenochtend kwam zij weer op school, waar zij gedurende de hele dag in het middelpunt der belangstelling stond en waar zij eindelijk eens meer te vertellen had dan haar — glimlachend toekijkende — leraren.

## Van testpiloot naar astronaut

—over de konditionering van het lichaam—

*EN JIJ?*

*en jij?  
als ik groot ben  
word ik piloot*

*en jij?  
als ik groot ben  
ga ik dood*

*en jij, en jij, en jij?  
als we groot zijn gaan we dood  
maar eerst worden we nog even piloot*

Uit: Tim Krabbé, vijftien goede gedichten, 1973

*de toekomst van gisteren* THE RIGHT STUFF gaat over de geschiedenis van een toekomst. Het behandelt de periode van 7 oktober 1957, — de lancering van de eerste, Russiese kunstmaan in een baan om de aarde —, tot het einde van het Amerikaanse Mercury-project begin 1963. De schrijver, Tom Wolfe, — de Meesterontwerper van de new journalism —, zegt in een voorwoord, dat het boek de geschiedenis is van het waarom mannen prat gingen op de enorme risico's die verbonden waren aan het testen van nieuwe straalvliegtuigen. In dit wereldje van de testpiloten zoekt Tom Wolfe de oplossing van "het psychologische mysterie" dat mannen niet alleen bereid waren, maar er zelfs alles voor over hadden om bovenop een raket te gaan zitten. De eerste astronauten hadden allemaal een staat van dienst als testpiloot. In dat vak liep je een kans van 1 op 4 om dodelijk te verongelukken tijdens het werk. De aantrekkelijkheid voor de test-

piloten van het ruimtevaartproject lag echter niet in de veiligheidsgaranties, maar in de sfeer van oorlog die eraan kleefde en de kans om 'onsterfelijk' te worden. In deze vliegende mannenwereld gold dat je iets speciaals moest bezitten om niet te verongelukken. Piloten die "een gaatje boorden" hadden 'het' niet. Zij misten de Right Stuff, net als de mannen die gekozen hadden voor een normale baan als militair vlieger. In zijn boek zet Tom Wolfe de afgezonderde, gevaarlijke wereld van de testpiloterij af tegen de publieke en roemruchte wereld van de astronauten. Zijn vraag is daarbij of de astronauten net als de testpiloten de Pure Klasse (Right Stuff) bezaten of niet. Hoe dan ook behoorden de zeven mannen die uitgekozen waren voor het Mercury-project tot de absolute top van de testpilotenwereld van de vijftiger jaren. Niettemin verschilden de opleiding en de risico's van de ruimtevaart hemelsbreed met die van de testvliegerij.

Tom Wolfe komt op deze vraagstelling op grond van zijn journalistieke interesse en manier van research. Zijn boek bestaat niet uit interviews, maar is opgezet als een roman, waarin telkens één of meer figuren centraal staan. Het is alsof we in de huid kruipen van. We worden deelgenoot van de spanningen, emoties, teleurstellingen en triomfen. Op zo'n manier bekijken we de gebeurtenissen door de ogen van individuele personen. Het blijkt dan dat deze astronauten hun beroepsethiek als testvlieger ook in het ruimtevaartproject staande probeerden te houden. Alleen zo konden ze zich door de slopende en vaak onzinnige mediese tests en het eindeloze 'droog oefenen' heen slaan. Het is dan ook deze ethiek en de veranderingen daarbinnen waar we door Tom Wolfe's aanpak meer over te weten komen.

*testpiloten* Het boek begint met de vrouwen van de testpiloten. Hun zenuwen staan model voor het

risiko dat de mannen hoog in de lucht in hun razende machines lopen. In groot contrast met hun angsten en hallucinaties staan de codes die onder de mannen heersen. Daar is het spreken of tonen van de angst voor de dood verboden. Bij hen zijn het sterke verhalen, gegoten in een eigen vokabulaire, waarin de ongelukken niet geweten worden aan technische mankementen maar aan het gebrek aan 'Pure Klasse'. De kunst van het testvliegen was om bij een storing alle mogelijkheden uit te proberen om het toestel heel aan de grond te krijgen, alvorens van de schietstoel gebruik te maken. Wie op zo'n moment liet blijken dat hij zijn zenuwen niet de baas was, kon het wel vergeten. Pas als men in staat was 's nachts bij slecht weer in koele bloede met een straaljager op een vliegdekschip te landen, kon men doorstromen naar het ideaal van elke testpiloot: de luchtmachtbasis Edwards. Het lag hoog in de Mojave-woestijn en "leek op een fossiel landschap dat allang niet meer meedeed aan de evolutie, een godvergeten oord, een buitenpost op het dak van de wereld, afgesloten van de rest van de mensheid."

*hoogte & snelheid* Daar werkte men aan het verleggen van de grenzen. De eerste die zich aandien- de, was de geluidsbarrière. Technies waren de toestellen niet in staat de snelheid van het geluid (Mach 1) te passeren. Als ze daar in de buurt kwamen gebeurden er rare dingen. Ze raakten onbestuurbaar, vielen als een baksteen naar beneden en konden zomaar ontploffen. De eerste generatie raketvliegtuigen had voldoende stuwkracht, maar men wist niet of de konstruktie het doorbreken van deze 'soniese muur' kon doorstaan. Deze onbekende factoren maakten het voor de testpiloten op Edwards tot een uitdaging van de eerste orde om deze grens te passeren. De eigenares van de stamkroeg van de testpiloten loofde zelfs een gratis biefstuk uit voor degene die daarin zou slagen. Hij

bewees daarmee de absolute Pure Klasse te bezitten. De beloning hiervoor was niet meer dan een stuk vlees en de titel van ongekroond koning. De pers werd erbuiten gehouden.

*de ruimte* Toen de grens van Mach 1 eenmaal overschreden was, en het toestel heelhuids op de grond gezet was, diende zich een nieuwe wereld van snelheids- en hoogterekords aan. De ruimte kwam binnen het bereik te liggen, die door de testpiloten vooralsnog geassocieerd werd met de sterren, die op klaarlichte dag aan de hemel verschenen als je maar hoog genoeg ging. Dit speelt zich allemaal nog af voor de lancering van de Spoetnik. De Russiese kunstmaan veranderde in één slag de voorstelling van de ruimte. De fascinatie van het onbereikbare, waarin het geheime streven van de testpiloten lag, ging verloren. Daarvoor in de plaats kwam de angst, dat de Russen de ruimte zouden bezetten en "als stenen van een viaduct atoombommen op Amerika zouden gooien". De angst kon alleen maar weggenomen worden door het aangaan van de strijd om de ruimte. Amerika móést de Russen een stap voor zien te raken. Dat was een zaak van het allerhoogste nationaal belang. De toekomst of ondergang van de natie, ja van de hele vrije wereld, stond op het spel. Dat was de sfeer die door de media over het hele land verspreid werd. De verovering van de ruimte was nu zo'n landsbelang geworden, dat het niet langer overgelaten kon worden aan dat stelletje wilde mannen, die ver weg in de woestijn aan een geheim gehouden projekt werkten. De testpiloten begrepen overigens niets van deze massa-hysterie. Ze beoordeelden de eerste Russiese capsule-vlucht (met als passagier een aap) als een prestatie, die totaal niet interessant was. Zij waren ervan overtuigd dat de toekomst was aan de handbestuurde raketten. Door plaats te nemen in een Mercury-capsule werd de piloot gereduceerd tot "vlees in

blik''.

Tot hun verbijstering werden echter de zeven eerste astronauten-in-opleiding, die uit hun mid-den waren geselecteerd, met veel bombarie aan de pers gepresenteerd. In één klap waren de zeven nationale helden geworden. Nog voor ze ook maar iets hadden gepresteerd! Daar ging het voor het publiek ook niet om. Men bewonderde ze om hun doodsverachting. Ze hadden zich opgegeven voor een uiterst riskante onderneming. In die dagen was een gevleugeld woord: "onze raketten ontploffen altijd!" Want de ene na de andere draagraket explodeerde tijdens de testlanceringen. Voor het publiek was dit een openbare ontluistering van de American Dream. Op de testpiloten maakte ook dit echter weinig indruk. Dat hoorde bij het experimentele stadium.

*de oorlog* Met de presentatie van de zeven was de slag om de ruimte begonnen. De start van het programma was echter uiterst moeizaam, omdat de benodigde stuwkracht van de raket een technies probleem was en men geen enkel risico durfde te lopen dat de eerste bemande vlucht zou mislukken. Dit was niet zozeer om humanitaire redenen, maar vanwege het internationale prestige dat in deze Koude-oorlogsjaren aan de ruimtevaart verbonden was. Daarom was de eerste Amerikaan die de ruimte ingeslingerd werd een chimpansee, Enos geheten. Hier moesten de testpiloten op Edwards vreselijk om lachen: zelfs een aap was in staat een perfecte vlucht te maken. Dat was voor hen het bewijs dat de astronauten geen piloten meer waren, laat staan dat ze de Pure Klasse bezaten. — Ondertussen werden de kandidaten onderworpen aan testen waarin de kondities in de ruimte werden nabootst. Ze hadden een druk leven, want daarnaast bezochten ze de fabrieken waar aan de raketten gebouwd werd en verkeerden ze in de hoogste politieke kringen. Overal werden ze vereerd en aan

hen kleefde het aura van de hoop en de toekomst. Ze werden daarin op de voet gevolgd door het geïllustreerde tijdschrift *LIFE*, dat voor een vorstelijk bedrag de exclusieve rechten had verworven om persoonlijke reportages te maken. In de artikelen werden de zeven zo neergezet, dat het echte persoonlijkheden leken. Vooral hun normale bestaan (vrouw, kinderen, huis, auto) werd naar voren geschoven. Zo werd benadrukt dat ze gewone Amerikaanse jongens waren, die uit het midden van het volk gekomen waren om een bijzondere opdracht te vervullen. De vervulling van die taak kende nog een dramatis hoogtepunt, toen de Rus Yuri Gagarin hen volkomen onverwacht een stap voor was. Het hele Mercury-project raakte in een stroomversnelling. Drie weken later maakte Alan Shepard zijn historische ruimtesprong van 15 minuten. Ook al hadden de Russen nog steeds een voorsprong, niettemin werd zijn kanonskogel-reisje een triomfvlucht. Amerika had de slag om de ruimte nog niet verloren, maar bleef in de race.

*de techniek* Vanwege het grote succes van het boek van Tom Wolfe werd er in 1983 een speelfilm van gemaakt. In Nederland werd deze film als video uitgebracht en was de eerste video die een echte première kreeg met pers erbij. In de videokatalogus kun je hem aantreffen onder 'science fiction'. Raar, want het verhaal ademt echt de sfeer en de kneuterige benepenheid van de jaren vijftig. Deze historische film maakt van deze tegenstrijdigheid haar reclame-slogan: "Hoe de toekomst van de ruimtevaart in Amerika begon..." Ze behandelt een strikt historische periode en blijkt toch over een toekomst te gaan. Ze maakt zijn pretentie waar vrij gedetailleerd een breukvlak te beschrijven: de intrede in het ruimtetijdperk en het afscheid van de luchtvaart. Niet de testpiloten maar de astronauten worden de nieuwe helden. Zij verbeelden een nieuwe verhouding tot de techniek. De technolo-

giese vooruitgang is daarbij een gegeven, dat in die periode nog helemaal niet ter discussie stond. Automatische controlesystemen en computers op klein formaat waren noodzakelijk om aan het ruimteavontuur te kunnen beginnen. Maar deze nieuwe technologie is niet het thema; het gaat hier om een psychiese en motoriese aanpassing van zowel de individuen als de maatschappij aan de computer. De ruimtevaart is daarvan het symbool en de ruimtevaarder zijn personifikatie. De intrede in het computer-tijdperk heeft middels dit symbool een voorstelling gekregen die direkt tot de verbeelding van het publiek sprak en groot enthousiasme opwekte.

Dat de astronauten en de ruimte als een nieuw mannen-ideaal geassocieerd wordt met science-fiction en niet met geschiedenis of documentaire geeft wel aan dat deze modernisering van de mannen-fantasieën nog geen feit is. Hoewel het over 25 jaar geleden gaat is het nog steeds iets onbereikbaar. Kennelijk zijn de mannen er nog niet over uit of het astronaut-zijn wel zo ideaal is. Ze vliegen wel heel hoog, gaan hard, hebben status en snelle auto's, maar aan de andere kant zijn het geen piloten en zijn ze volgeplakt met biosensors, die aan het huidoppervlak van het lichaam mediese gegevens registreren.

### pure klasse

*geheime mannen-code* Stoer zijn, zich bewijzen, prestaties leveren en niets uit de weg gaan zijn de eigenschappen van wat "mannelijkheid" genoemd wordt. De macho is het type man dat hieraan verbonden wordt. Hij loopt hiermee te koop, etaleert zich en komt door zijn openbare optreden in de

kwetsbare positie hierop kritiek te moeten inkasseren. De testpiloten uit de vijftiger jaren echter waren geen type, maar een bijzonder soort mannen-ideaal. Door hun vliegkwaliteiten werden zij uitverkoren de nieuwste en snelste vliegtuigen ter wereld uit te proberen. Daarmee stonden zij aan de top van het pilotendom, een beroep dat in die tijd het ideaal van alle jongens was. Zij waren meer als de piloten op de lijnvluchten. Het waren de zonen van de pioniers uit de begintijd van de (burger)luchtvaart. De testpiloten gingen door met het verleggen van de grenzen in het luchtruim. Tevens waren zij meer als de gewone luchtmacht-piloot. Hun tegenstander was een magiese grens die alleen bereikt kon worden door een even magiese bezwering van de helse machine waar ze in zaten.

Om zich van andere mannen/piloten te kunnen onderscheiden, gebruikten ze een geheime code, de pure klasse, die aangaf wie er aan de top stond. Voor de testpiloten was dit een mannelijke eigenschap waar buitenstaanders geen weet van hadden. De mannen die 'het' bezaten vormden zo een geheim broederschap waarin kameraadschap voorop stond. Prestatiedrang en onderlinge concurrentie waren hier aan vooraf gegaan, maar maakten geen onderdeel uit van de pure klasse. Ze deelden een gevoel van superioriteit dat een enorme uitstraling had. Eenmaal de pure klasse in bezit, hoefden ze zich niet meer te bewijzen. "De echte toppiloten, degenen met de superieurst klasse, waren al tevreden met die onbeschrijfelijke, glinsterende blik in de ogen van de vliegers en het onderhoudspersoneel op de basis." Het waren geen helden die door het publiek werden vereerd, maar heiligen. "Niemand zei dat zo — maar iedereen voelde de stralen van dat superieure aureool en de oerkracht van fysieke moed en manneneer."

*mannen aan hun top* De pure klasse kende geen inwijdingsrite. "Iemand moest in staat zijn in een

razende machine op te stijgen en zijn leven op het spel te zetten om daarna het lef, de reflexen, de ervaring, de kalmte te hebben pas op het allerlaatste moment gas terug nemen — en dan de volgende dag wéér op te stijgen, en iedere volgende dag, zelfs als het een oneindige reeks zou blijken te zijn.” Deze uitdaging, de ballon opblazen tot ie bijna barst, “had iets oerouds, iets van de oorsprong, iets onweerstaanbaars, al meende je in nog zo’n beschaafde en rationele tijd te leven.”

Voor het bereiken van deze top van “uitverkoren en gezalfden” bestonden geen regels of criteria. Het was een houding en daarover werd niet gepraat. Ook werden er geen fysieke eigenschappen gevraagd om bij de pure klasse te kunnen behoren, hun konditie deed niet ter zake. “Ze hadden de ruige, dierlijke gezondheid van de jeugd. Ze pleegden op een verschrikkelijke manier roofbouw op hun lichaam, vaak in de vorm van drankgelagen, gevolgd door te weinig slaap en een ontstellende kater, maar ze bleven topprestaties leveren (‘Ik raad het je niet aan, snap je, maar het kan’ — maar dan moet je wel pure klasse hebben, you miserable pudnocker).”

*zie de mannen vallen* Om tijdens de testvluchten de nodige doodsverachting op te kunnen brengen, was het niet wenselijk om te praten over de angst voor de dood. De mannen die een crash maakten hadden daarmee bewezen niet de pure klasse te bezitten. Ongelukken en fatale technische storingen konden nooit een reden zijn om “een gaatje te boren”. “Eén dodelijk ongeluk op elke vier marinevliegers, dat waren gemiddelden en gemiddelden sloegen op mensen met gemiddelde kwaliteiten.” Alleen de piloten die tot op het fatale moment waren door gegaan met het weer op gang krijgen van de defekte machine en over de radio niets lieten blijken van hun doodsangst, hadden wél pure klasse.

De ambtenaren van het ministerie van defensie, later de NASA en de pers wisten niet van het bestaan van deze geheime kode onder de vliegers. Voor hen waren de testvliegers een stelletje onhandelbare, eigenzinnige mannen. De zeven piloten die geselecteerd waren voor het Mercury-project, hadden allemaal min of meer de pure klasse. Succesvol hadden ze tot dan toe de treden van de piramide beklommen. Voor de medici van de NASA was de pure klasse alleen een onbekend en onbetekend verschijnsel. De zeven verbaasden zich hier over. Zelf hadden ze gedacht dat het astronaut worden een trede hoger zou zijn, met alle magie die daar aan is verbonden. De geheime code blijkt opzij geschoven te zijn. Er is een nieuw criterium ontworpen waar de mannen zich aan kunnen meten.

### operationele klasse

*proefkonijnen* Het eerste waar de testpiloten die zich voor het Mercury-programma hadden opgegeven mee te maken kregen was een hele serie vernederende mediese tests. Zowel lichamelijk als psychies werden ze onder grote druk gezet om te bestuderen wat hun reactie zou zijn. Net als de straalvliegtuigen waren het helse machines waar ze op uitgetest werden. Alleen stonden ze nu in een laboratorium, veilig aan de grond, omringd door witte jassen die nauwkeurig hun gedrag in kaart brachten. Nadat de zeven uitverkoren waren en zich aan het Amerikaanse volk hadden voorgesteld, gingen deze tests in de opleiding gewoon verder. Al bij de selectie was “de natuurlijke rangorde op zijn kop gezet. Niet alleen behandelden deze mensen hen niet als superieure piloten, ze behandelden hen überhaupt niet als piloten. In de competitie om de titel van astronaut deed je klasse als piloot er geen ene moer toe. Ze waren op

zoek naar een bepaalde diersoort die de wijzertjes flink deed uitslaan. Je won deze competitie niet in de lucht. Als je 'm won dan zou dat hier gebeuren, op de onderzoekstafel, in het land van de rubber-slangen.”

Het grote onbekende aan het reizen in de ruimte werd in de opleiding gereduceerd tot de vraag hoe de uitwerking is van gewichtsloosheid op het lichaam en het zenuwstelsel. “Hij hoefde niets te doen, hij moest er alleen tegen kunnen. De astronaut zou niet opstijgen, niet sturen, niet landen. Hij zou een passagier zijn. De voortstuwing, de besturing en de landing zouden allemaal geregeld worden vanaf de grond. Wat men nodig had was een man wiens voornaamste talent eruit bestond dat hij onder hoogspanning niets deed.” Deze opgave was inderdaad zo gering dat een aap hem zou kunnen vervullen. De testpiloten moesten hierom lachen en de astronauten stonden voor de moeilijke opgave dit talent van het kalm blijven en niets doen aan te leren.

*simulatici* De voorbereidingen in de opleiding waren simulaties van de omstandigheden zoals die in de ruimte zouden heersen. Hierdoor leek het voor de astronaut alsof hij al honderden keren de ruimte in was geweest en er dus bij de ‘echte’ vlucht niets meer mis kan gaan. “In een ‘gefaseerde reeks uithoudingsproeven’ liet men hem kennismaken met alle beelden, geluiden en gevoelens die hij maar zou kunnen ervaren. En dan maakte hij er opnieuw kennis mee, dag in dag uit, tot de Mercury-capsule en al zijn geluiden, g-krachten, uitzichten, lichtjes, knoppen, schakelaars en peroxyde-raketjes even gewoon, routinematig en alledaags voor hem waren als een gewone baan.” De NASA noemde dit deconditionering, desensivering of angstgewenning. De start van de raket was daarin het meest prekaire moment. Er werd zo vaak geoefend met het afbreken van de vlucht,

“dat het op een gegeven moment wel leek alsof ze voor het afbreken oefenden in plaats van voor de lancering.” De astronauten raakten hierover onderling verdeeld. Sommigen vonden de proefjes en de training machtig, anderen gingen protesteren tegen al die stompzinige bezigheden die niets met ‘vliegen’ van doen hadden. Zo kregen ze het voor elkaar dat er een raampje gemaakt werd zodat ze naar buiten konden kijken. Vervolgens werd het uitzicht zo vaak gesimuleerd dat John Glenn tijdens zijn vlucht “toch wel wist hoe het eruit zou zien. Hij had het allemaal op satellietfoto’s gezien, het was allemaal voor hem op het beeldscherm geprojecteerd, ja... het zag er precies uit zoals ze gezegd hadden. Hij had alles al van te voren beleefd.”

*de checklist* Het enige dat de astronauten wèl moesten doen was het afwerken van de checklist. Deze lijst opdrachten hield het midden tussen een kookboek, een spoorboekje en een technies handboek. De bedoeling was dat de astronauten hiermee de computers zouden controleren (in die tijd deden ze dat nog niet zelf). Deze handelingen deden astronauten herinneren aan de controle voor de start van het vliegtuig, vroeger. Het testen van de systemen had tot doel te controleren of ze wel ‘operationeel’ waren, d.w.z. bereid, klaar, niet defect of in slaap gevallen. Als alle systemen in gereedheid waren, kon alles volgens het plan van de operatie vlekkeloos, zonder menselijk ingrijpen verlopen. Bij de eerste ruimtevluchten wilde de NASA proberen een zo perfect mogelijke, efficiënte vlucht voor elkaar te krijgen. En zo werden de astronauten dan ook beoordeeld: op het afwerken van de checklist.

Door precies te doen wat er van hen gevraagd werd, konden ze laten zien dat ze de pure klasse bezaten. Na de vlucht van Scott Carpenter, die “teveel had geluisterd naar prof. Sickbock & Co.



en daardoor in de problemen was gekomen” doordat zijn vluchtagenda stampvol was geweest met “Willy Wortelexperimenten”, kwam de operationele triomf van Wally Schirra. Hij had wèl “de hele checklist afgewerkt en daarmee bewezen dat een man zes keer de aarde rond kon, zonder een vinger uit te steken of een spier te verroeren, haast zonder dat hij één ons brandstof verbruikte of dat zijn hart één tel sneller sloeg. ‘Een vlucht uit het boekje’ werd het officiële oordeel over de prestatie van Schirra.’”

*media-helden* Met deze triomf heeft de ‘operati-onele klasse’, zoals Tom Wolfe het noemt, het tijdperk van de testvliegers met hun pure klasse en hun waarden en idealen, afgesloten. De solisten en akrobaten van het luchtruim, die doordat ze ‘het’ hadden, ‘het’ deden als er iets mis ging zijn vervangen door mannen die op de beslissende momenten niets deden. Zij hoefden niet langer op een magiese wijze de techniek te bezweren, maar deden vlekkeloos wat er van ze gevraagd werd. Ze

waren niet lastig, maar bereid, operationeel. Ze hadden zich erbij neergelegd dat ze een onbeduidend verlengstuk van de machinerie waren geworden. Bij deze ‘nieuwe’ prestatie, hoorde een eigen beloning die ze voor en na (en niet tijdens) de vlucht kregen, van de media en de politici. Zij waren geen heiligen, die gehuldigd worden door een geheim genootschap van mannen, maar nationale helden. Ze worden geëerd vanwege hun goede konditie, alsof ze een wedstrijd hadden gespeeld.

### arts & vliegtuig

*doorgezakte voeten* In de mannenwereld van de Pure Klasse werden artsen gezien als een soort natuurlijke vijanden. Er bestonden vanzelfsprekend de nodige routine-onderzoeken, waar de testpiloten zich aan moesten onderwerpen, maar dat was niet meer dan een akkefietje dat binnen een half uur gepiept was. Gewoon bloeddruk meten, ogen- en gehoortest, doorlichten en naar de tandarts

AMERICA'S ASTRONAUTS, picked by U.S. to prepare for flight in space, pose their heads in unison when asked in a press conference if they expect to come back alive. All have been undergoing tests devised by Arthur Young. All are in superb physical and mental condition and the between the ages of 32 and 37. Each has no more than 2,000 hours flying time

and a college education. All are married. They are left to right: Air Force Captain Deke Slayton, Navy Lieutenant Commander Alex H. Shepard Jr., Navy Lieutenant Commander Walter M. Schirra Jr., Air Force Captain Scott M. Crossfield, Marine Lieutenant Colonel John H. Glenn Jr., Air Force Captain L. G. Carpenter Jr., Navy Lieutenant Milton S. Eisenhower.



gaan. Verder geen flauwe kul. Buiten deze jaarlijkse gelegenheden om meden de testpiloten de doktoren als de dood. Zoiets wèl doen betekende simpelweg dat er kennelijk redenen voor waren en dat hield een enorm risico in. Er waren verhalen genoeg over piloten, die kiplekker naar zo'n mediese routinecontrole gingen en aan de grond werden gehouden wegens doorgezakte voeten, of vanwege een gebroken pols die daardoor "iets minder soepel" geworden was. Op eigen initiatief een afspraak maken met de marinearts kwam dan ook neer op een verzoek om vrijstelling van het doen van gevaarlijke testvluchten. Dat waren de afvallers; degenen die niet meer tegen de voortdurende spanningen binnen de arena van de Pure Klasse konden en liever overgeplaatst wilden worden.

*gebroken ribben* Tom Wolfe illustreert deze vijandige houding van de testpiloten tegenover de artsen met een fraai voorbeeld. Tijdens een wilde rit te paard door de woestijn bij Edwards, komt Chuck Yeager te vallen vlak voor het moment waarop hij zijn vrouw, die hem tot deze achtervolging had uitgedaagd, zou achterhalen. Deze val komt wel op een buitengewoon ongelegen moment. Hij krimpt ineen van de pijn in zijn zij en dat terwijl hij over twee dagen een poging gaat doen om de geluidsbarrière te doorbreken. "Hij weet dat als hij naar een dokter op de basis gaat of ook maar iets zegt tegen iemand die ook maar zijdelings contact heeft met zijn superieuren, hij de vlucht wel kan vergeten. Dus bezoekt hij een dokter in Rosamund, vlakbij zijn huis". Deze konstateert een gekneusde schouder en twee gebroken ribben en zegt dat het allemaal wel weer in orde komt "als hij zijn rechterarm een paar weken ontziet en elke lichamelijke inspanning of plotselinge beweging vermijdt". Natuurlijk is er geen haar op het hoofd van Chuck die er ook maar aan denkt om de vlucht uit te stellen en dus gaat hij gewoon

alsof er niets aan de hand is op de dag van de vlucht naar de hangar. Het probleem was echter dat hij met zijn rechterarm onmogelijk voldoende kracht kon zetten om de hendel van de cockpitdeur over te halen, waarmee de boel luchtdicht werd afgesloten. "Achter in de hangar doet Yeager stiekum wat krachtproeven, maar de pijn is zo onwaarschijnlijk dat hij beseft dat het tijd wordt iemand in vertrouwen te nemen, iemand die dat wel begrijpt van dat Vliegen & Drinken en Drinken & Rijden. 'Jack', zegt Yeager achterin de hangar tegen de boordwerktuigkundige. 'Jack, ik zit met een probleempje. Gisteravond bij Pancho heb ik zo'n beetje, godverdomme, m'n ribben... gedingest'. Jack zegt: 'Wat bedoel je... gedingest?' Yeager zegt dan: 'Ik geloof dat je wel kan zeggen dat ik verdomme een paar van die rotribben... gebroken heb.' Niet voor niets is Jack de technicus van het project. Hij krijgt een ingeving en vraagt Sam, een bewaker, om ongeveer twintig centimeter van een bezemsteel af te zagen. Met deze aanvulling op zijn supersonische uitrusting ging Yeager dus de lucht in. Volgens de instructies van Jack ramde Yeager de deur dicht met zijn linkerarm en was klaar voor de vlucht."

*hartkloppingen* De formule van de Pure Klasse: "ik raad het je niet aan, maar het kàn... maar dan moet je wel de pure klasse hebben..." kon alleen maar werken in een technische wereld waarin het mediese slechts voor de kneusjes, de afvallers bestond. Met de verschuiving van pure naar operationele klasse verandert ook de betekenis van het mediese. Bestond de enige taak van de marinearts erin de konditie van de testpiloten te bewaken en kon hij onmogelijk de potentiaal uithangen zoals de gemiddelde arts in het burgerleven dat deed, in het kader van het onderzoek voor het Mercury-project werd deze natuurlijke rangorde op zijn kop gezet. Ze hadden op de een of andere manier carte blan-

che gekregen om alle waanzin die ze maar bedenken konden uit te proberen op de piloten die zich als vrijwilliger voor de astronauten-opleiding hadden aangemeld. Naast alle normale onderdelen van het volledige mediese onderzoek hadden de artsen nu een serie nieuwe tests bedacht waar metalen banden, buisjes, rubberslangen en naalden aan te pas kwamen. Astronaut betekende 'ruimtevaarder', maar "in werkelijkheid was de arme duivel een proefdier om de uitwerking van gewichtloosheid op het lichaam en zenuwstelsel te bestuderen. Hij werd een dier in een laboratorium, van schedel tot aars omspannen met medische meetinstrumenten: een proefkonijn, bewegingloos opgevouwen in een capsule, zijn hartje gaat van rikketik en een draad steekt uit zijn fluit."

### arts & raket

*racekak* In burgerkleren kwamen de aspirant-astronauten in het partikuliere diagnosecentrum Lovelace aan. Alles gebeurde in het diepste geheim. Ze verbleven er temidden van de gewone patiënten. De waarschuwing die ze van te voren hadden gekregen, dat de tests die ze hier moesten ondergaan zwaarder waren dan ze ooit hadden meegemaakt, kwam uit. Ze werden totaal binnenste buiten gekeerd. "Aan het peilen van de ingewanden leek geen einde te komen: volledige proctosigmoidoscopische onderzoeken, de hele martelgang. De kliniek leek gespecialiseerd te zijn in het zo onwaardig mogelijk laten verlopen van elk onderzoek. 'Stop maar in je reet!' scheen het motto te zijn." Er werd barium in de darmen gepompt, waarna er een slangetje met een ballon aan het uiteinde in het rectum werd ingebracht. De ballon werd opgeblazen waarmee voorkomen werd dat het barium naar buiten werd geperst voordat de röntgenfoto's gemaakt waren. Daarna moesten ze

twee verdiepingen lager naar de WC. Ze hebben het gevoel na afloop van het onderzoek "of er veertig kilo barium in hun ingewanden zit die elk moment kan ontploffen. Ze moeten waarachtig naar beneden met een lift — vol normale mensen — en hun krankzinnige tango uitvoeren in weer een andere openbare gang — waar het wemelt van de normale mensen — voor ze eindelijk bij die verdomde plee zijn."

Kaufman volgt in zijn verfilming Tom Wolfes boek hier nauwkeurig. Hij benut deze poep-scène optimaal om duidelijk te maken dat de astronauten in spé al tijdens de selectie een volledige heropvoeding krijgen. Het verband tussen opvoeding en opleiding wordt heel letterlijk verbeeld: alles moet opnieuw geleerd worden en dus begint het met de zindelijkheidsstraining. De baby-fase van de kandidaten brengt hij in beeld door hen te laten begeleiden door een reus van een verpleger. Deze grijpt ze met zijn grote handen in hun lurven. De astronauten rennen kromgebogen met het klyasma over de gangen waarmee het lengteverschil sterk benadrukt wordt. Ze zijn klein, hebben een luier om en hun prestatie bij deze test is dat ze hun darminhoud leren inhouden.

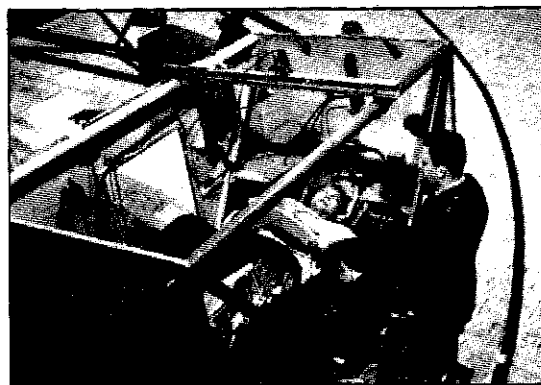
De ervaring dat ze geen controle meer hadden over hun lichaam werd hen op een pijnlijke manier bijgebracht. Bijvoorbeeld in de test met een elektrode in de duimspier. "Ze haalden een gemeen uitzierende naald tevoorschijn die verbonden was met een stroomdraad. Ze staken de monsterlijk uitzierende naald diep in de grote spier onderaan de duim. Het deed pijn als de hel." Dat scheen de artsen niets te interesseren, "ze amuseerden zich kostelijk... In opgewekt tempo lazen ze de meter af en krabbelden een eind weg op hun klemborden." Tot de verbijstering van de astronauten balde de hand met de naald in een razend tempo zich tot een vuist en veerde open. De hand gehoorzaamde bevelen die door een machine werden gegeven,

zonder dat ze er ook maar enige controle over hadden. De test was bedoeld om te kijken of ze hun Pure Klasse wilden afstaan.

*natte droom* Dan was er nog het spermaonderzoek, waarbij ze een buisje in de hand gedrukt kregen. De artsen zeiden dat de beste resultaten verkregen schenen te worden "door fantaseren in combinatie met masturberen, gevolgd door ejaculeren. Sommigen weigerden, maar ze moesten gewoon. "Eén voor één slopen ze in onderbroek naar de plee om zich af te rukken voor de Lovelacekliniek, het Mercury-project, en Amerika's strijd om het heelal. Het diende om de dichtheid en beweeglijkheid van het sperma te bepalen." Wat daar voor logika achter kon zitten begreep niemand. Toen er beklag gedaan werd over deze vernederende gang van zaken, gaf de generaal toe dat het geen pretje was: "Maar zoals u weet is het voor een uiterst belangrijk project. Hiervoor zijn mannen als u nodig. U zit compact in elkaar en elk pondje dat we in het Mercury-project kunnen besparen kan van doorslaggevend belang zijn." Daarna gingen ze naar de luchtmachtbasis Wright-Patterson, waar ze in het diepste geheim psychologies getest werden. De psychiatrie beschouwden de militaire piloten unaniem als een pseudowetenschap. Voor hen was de legerpsychiater niets anders dan "een moderne en ongewoon geschifte variant van de legerpredikant". De tests werden dan ook door de meesten helemaal niet serieus genomen. "Elke avond trakteerden de jongens elkaar op verhalen hoe ze alles bij mekaar gelogen hadden of de vragen van de zielknijpers op andere manieren flink gesaboteerd hadden." Toen ze eenmaal doorhadden dat het vooral ging om het meten van reactiesnelheid, doorzettingsvermogen en frustratietolerantie, was het voor de meesten geen enkel probleem meer. "Weerstandsvormogen? Hij kon zoveel hebben, dat de psychologen het nauwelijks

voor mogelijk hielden..."

*zenuwtrek* Zo zetten de Witte Jassen hen in een klein, pikdonker, raamloos, geluiddicht kamertje, de "sensorische deprivatieruimte" en deden de deur op slot. "Ze bonden elke kandidaat vast in een reusachtige mixer die het lichaam als een milkshake aan hevige trillingen onderwierp en het bombardeerde met geluid van hoge energie, af en toe op ondraaglijke frequenties. Ze zetten hen aan het schakelbord van een machine die 'het kijkkastje' heette. Er waren veertien verschillende signalen waar ze op verschillende manieren op dienden te reageren door op knoppen te drukken en hendels over te halen, maar de lampjes begonnen zo snel op te lichten dat geen mens ze bij had kunnen houden." Waar ze echter niet tegen konden was dat de psychiaters hen voortdurend aanstaarden en aantekeningen maakten. "Elk gebaar dat je maakte, elke tic, trek, blik, frons, lach, elke keer dat je over je neus wreef — er stond een Witte Jas in de buurt die het in een notitieboekje neerkrabbelde." In de speelfilm-versie van de regisseur Kaufman wordt hier nog een gegeven aan toegevoegd: het



found it impossible to lift his head and felt "like a man turned into a lizard." After the run (*right*) his pulse is checked by Air Force doctor.

persoonlijke onderhoud met de echtgenotes van de kandidaten. De mannen hadden de hele boel bij elkaar gelogen, ook over hun huwelijksleven. Voor zo'n double-check knepen ze 'm dan ook behoorlijk. Kaufman geeft hieraan een grappige wending: een van de vrouwen die al jaren van tafel en bed gescheiden van haar man leefde, moest ook bij de psychologe naar binnen, terwijl haar man zenuwachtig op de gang zit te wachten. Tot zijn verbazing komen de twee vrouwen lachend als twee vriendinnen na verloop van tijd naar buiten. Hij heeft het gehaald...

### het lichaam op weg naar de ruimte

*de hoge bloeddruk* De belangrijkste onderdelen van de opleiding tot astronaut bestonden uit desensivering oftewel angstgewinning en konditionering van het lichaam. Wat dat betreft verschilde hun training niet van die van de apen die als eerste de ruimte in moesten. Er waren mediese onheilsprefeten die er voor waarschuwden dat gewichtloosheid en de enorme g-krachten (die bij de versnelling het lichaam in elkaar drukken) een verwoestende uitwerking zouden hebben. Wat er fysiologies en psychies kon gebeuren tijdens een langer verblijf in de ruimte was volkomen onbekend. Het chimpanseeprogramma was opgezet om achter deze effecten te komen.

De opleidingstechniek werd "operant conditioning" genoemd. Als hij het niet goed deed kreeg hij een elektrische schok, een pilletje met bananensmaak als hij het wèl goed deed. De apen leerden perfect hoe ze de pijn moesten vermijden. Tijdens de proefvlucht "begon hij op de knoppen te drukken en de hendels over te halen als de beste toetsenman die er ooit geweest was, zonder ook maar één signaal te missen..." Wel was hun bloeddruk de hele tijd veel te hoog geweest en daar

maakten de medici zich zorgen over. Had het iets te maken met de onbekende ruimteziekte? En stonden de astronauten op de nominatie allemaal een beroerte te krijgen?

*de volle blaas* Ook de astronauten hadden maanden in de proceduretrainer gezeten, simulaties van de g-krachten in de centrifuge moeten ondergaan en in een vliegtuig de korte momenten van gewichtloosheid uitgeprobeerd. Alan Shepard kreeg vlak voor zijn historische eerste vlucht een extra behandeling. "Hij had 120 volledige vluchtsimulaties doorstaan, tot en met de kleinst denkbare details: het 's morgens vroeg gewekt worden door de officiële ruimte-arts, het medisch onderzoek, het vastmaken van alle biosensors, het rectaal inbrengen van de thermometer, het aantrekken van het pak, het aanhechten van zuurstoftoevoer en radio-snoeren, de rit naar het lanceerplatform, het inschuiven, zoals dat heette, in de capsule, het sluiten van het luik, de hele handel." Na al deze generale repetities was de hele ervaring tot op de centimeter en de seconde vertrouwd geworden en leek de capsule meer op een kantoor dan op een voertuig. Telkens moest hij zichzelf inprenten dat dit echt en geen oefening was. Alle ervaringen waren geprefabriceerd behalve vier uur boven op de raket wachten met een volle blaas... Hij moest pissen en met die mogelijkheid had niemand rekening gehouden.

*das ozeanische gefühl* "Tenslotte zeiden ze dat hij zijn gang kon gaan: 'Doe het maar in je pak'. Doordat de rugleuning van zijn stoel niet helemaal horizontaal lag stroomde de vloedgolf naar zijn hoofd, onderweg grote verwarring zaaiend. De vloedgolf zette een thermostaat in werking en de toevoer van freongas sprong van 30 naar 45. Daarna stortte de golf zich op de sensor linksonder aan zijn borstkas, die zijn electrocardiogram opnam, en

stelde de sensor gedeeltelijk buiten werking. De golf rolde voort over rubber, draden, ribben, vlees en tienduizend verbijsterde zenuwuiteinden, om uiteindelijk samen te stromen in het dal onder Shepards rug." De film brengt deze onthulling van Tom Wolfe zeer fraai in beeld door de paniek reacties van de artsen in het NASA-controlecentrum te tonen. Gespannen kijken ze naar een grote afbeelding van Shepards lichaam waarop de stromende urine het ene na het andere lampje doet flikkeren. De ontstane vertwijfeling wordt gebroken door de Vrolijke Al die voor geen goud de vlucht wil afbreken: "Goed heren, jullie zijn opgefokter dan ik. Los nou jullie probleemje op... en steek die lont aan." Shepard had het in zijn broek gedaan maar de zaak niet verkloot. Een kwartier later dobberde hij alweer in de oceaan.

### ruimtevaart en geneeskunde

*de gezonde mens* Volgens de arts H.J. Penn die in een boek uitgegeven door Philips Duphar inzicht wil geven in de rol van de geneeskunde in het ruimtevaarttijdperk, zijn "de ontwikkelingen in de medische sector wel de belangrijkste winsten die de mensheid na 15 jaar investeren in de ruimtevaart terugkrijgt. Voor de mens en speciaal voor de arts is er een spectaculaire ontwikkeling te zien: steeds meer principes, systemen en technieken uit de ruimtevaart worden aangepast en toegepast om de volksgezondheid op een nog hoger peil te brengen." Het spin-off effect zit volgens hem vooral in de verschuiving van de aandacht van "de zieke mens" naar de "definitie van de gezonde mens". "De ruimtevaartresearch heeft na jarenlange studies antwoord kunnen geven op de vragen wat de optimale conditie en de fysiologische kenmerken van de gezonde individu zijn." De eerste toepassingen op geneeskundig terrein zijn volgens hem

de in de ruimtevaart gebruikte telecommunicatiesystemen, die de mediese gegevens snel overseinen zodat op afstand snel een diagnose gemaakt kan worden. "Deze telemetrische patiëntenbewaking wordt in enkele dunbevolkte gebieden al toegepast en zal met name in ontwikkelingslanden waar een chronisch gebrek is aan goed geschoolde artsen grote diensten kunnen bewijzen. Ook op vliegvelden, waar veel hartinfarcten voorkomen en in ambulances zijn zulke toestellen zeer nuttig."

*de home-trainer* Tom Wolfe benadrukt dat, ook bij de presentatie van de Zeven aan de pers, de plaats van het mediese in het Mercury-programma centraal stond. Al bij de eerste perskonferentie "stonden er mannen van de NASA, de luchtmacht en de marine op om plechtig te verklaren hoe verschrikkelijk goed de Zeven het hadden gedaan bij de medische en psychologische tests — maar geen woord over de kwaliteiten en de ervaring die ze als piloot misschien hadden." Via de aandacht voor hun conditie werd de wereld duidelijk gemaakt dat hun pure klasse er niet langer toe deed. Niet hun stuurkunsten maar hun gezondheidstoestand werd als vanzelfsprekend door de media overgenomen als doorslaggevend criterium. Natuurlijk was een flinke dosis doodsvrachting belangrijk, maar ze waren wel meer dan stuntmannen alleen. Het waren helden die medies door en door getest en goedgekeurd waren.

Het was oorlog en hun gezondheid in de ruimte werd een metafoor die het volk moest zien als een zeer letterlijke overlevingskwestie. Op dit symboliese nivo werd de controle over de lichamen door de nieuwe, snelle technologieën met de ruimtevaart als een tot de fantasiesprekend hoogtepunt akseptabel gemaakt. Het was alsof iedereen met biosensors en rektaal aangebrachte termometers naar z'n werk ging. In elk geval werd de astronauten-coupe mode en schafte men zich een home-



trainer aan waarmee men de polsslag en de konditie op een "medisch verantwoord" nivo bracht. Deze imaginaire spin-off van de ruimtevaart komt bij Tom Wolfe niet ter sprake, ook al draait zijn betoog om de mythise uitwerking van het Mercury-project. Hij richt al zijn aandacht op het plotselinge verschijnen van de macht van de Witte Jassen. In zijn verhaal dient het mediese zich aan als de opdringerige macht die de mythe van de pure klasse gebroken, en die van de operationele klasse gevestigd heeft.

## Van oerdrab tot sterrenpraecht

—over de mobilisering van de psyche—

*de oude aarde* Wanneer Tom Wolfe de wereld van de testpiloten en astronauten introduceert, trekt hij alle registers open om de juiste toon te vinden. Kern van de geheime kode van de ware broederschap is wat Tom Wolfe het geloof in de beklimming van de "Zikkoerat" noemt. De Zikkoerat was een piramide-achtige tempel waar de Perzen duizenden jaren geleden hun offers op brachten. Het bloed van deze offers droop dan van de top van de Zikkoerat naar beneden over eindeloze trappen. Bij de beklimming ervan moest men tree voor tree dit bloed onder zich door laten gaan. Wie testpilot werd moest bereid zijn deze trappen te beklimmen, tree voor tree, en had hij de pure klasse, dan bereikte hij ooit eens de absolute top van de Zikkoerat. Alle testpiloten geloofden hierin: wie onderweg naar de top "een gaatje boorde", die had simpelweg de pure klasse niet. En wie halverwege de beklimming opgaf, misselijk van al die doden en al dat bloed, die had 'het' al helemaal niet. De eerste astronauten mochten dan wel teurgesteld zijn in het feit dat ze door de wetenschappers en technici van de NASA niet eens als piloten behandeld en benaderd werden, maar hun geloof in het bestaan van de absolute top gaven ze nooit op. En uiteindelijk bereikten ze die ook.

Voor Tom Wolfe sluit de geografiese omgeving van de luchtmachtbasis waar de testpiloten aan de beklimming van de Zikkoerat begonnen, perfect aan bij hun mythies geloof in deze zo geheimzinnige top. "Edwards lag hoog in de Mojave woestijn. Het leek een fossiel landschap dat al lang niet meer meedeed aan de evolutie. Het lag vol geweldige drooggevallen meren. Behalve alsem groeiden er alleen yucca's, kronkelige gedrochten

met een donkergroene steenkleur en afschuwelijk verminkte takken. Bij het vallen van de avond tekende het silhouet van de yucca's zich af in de fossiele woestijnen, als een reumatische nachtmerrie. Als het er in december begon te regenen, kwam in de meren vijf centimeter water te staan en kropen er een soort stinkende prehistorische schaaldieren op uit de drab en zwermen zeemeeuwen cirkelden rond in de lucht, midden in de winter, boven de hooggelegen woestijn om zich te goed te doen aan de prehistorische schaaldieren in de oerdrab." Hij vergelijkt de testpiloten met de meeuwen: "Voor de piloten werd dit voorwereldlijke monster van een vliegveld... een schaaldierenparadijs! een goddelijke gribus!"

*de nieuwe hemel* Ook het landschap waar later de astronauten verblijf houden wordt op dezelfde manier beschreven. "Nee, Cape Canaveral was geen Miami Beach, Palm Beach of zelfs maar Key West. Cape Canaveral was Cocoa Beach. Alles was er armetierig. Zelfs het strand van Cocoa Beach was armetierig. Bij eb was het honderd meter breed en zo hard als steen. 's Avonds kwamen een soort prehistorische mijten of rode mieren — het was moeilijk uit te maken want je zag ze nooit — te voorschijn uit het zand en de dwergpalmen en beten je, gemener dan een wezel, in je enkels. De reusachtige nieuwe geheime lanceerbasis van de Cape lag in een godverlaten duingebied, zo zanderig dat de lage dennen moeite hadden om de vijf meter te halen, en niettemin was het een zo moerassig malariagebied dat de wateradder er heerste met zijn angstaanjagende staren, het soort desolate, afgelegen landtong waar de gewervelde dieren het opgeven en de slakken en spookmijten het overnemen. En net zoals het aloude Edwards bleek de Cape, dit arme godverlaten achterblijvertje in de opmars van de evolutie, een paradijs te zijn voor de testpiloten".

Het is alsof Tom Wolfe duidelijk wil maken dat deze mannen met hun supersoniese raketvliegtuigen, die klaar stonden om de hemel te bestormen, tegelijkertijd uiterst primitieve religieuze denkbeelden erop nahielden. Alsof dit primitieve oergeloof de inspiratiebron voor hun spel met de dood was, of omgekeerd: dat zo'n spel op leven en dood in het supersonies tijdperk het geloof in dergelijke mythes noodzakelijk maakte. Hoe dan ook was voor hen de woestijn van Edwards en de armetierige bakplaat van de Cocoa Beach het paradijs waar ze hun beroep konden uitoefenen en hun geloof belijden. Met de dood permanent in het vooruitzicht worden kennelijk primitieve religieuze overblijfselen uit de prehistorie gereactiveerd. Zelfs in het tijdperk van de verovering van de kosmos door computer-gestuurde raketten...

### de slag in de ruimte

*Armageddon* Het frappante in zijn beschrijving van de geschiedenis van de eerste periode van de ruimtevaart is, dat Tom Wolfe dezelfde religieuze dimensie waarop de testpiloten en astronauten dreeven, voor het hele tijdsgewricht op ziet gaan. Hij heeft het in dit verband over "deze neo-bijgelovige tijd" en over de "bijgelovige vijftiger jaren". "Iedereen die de sfeer aanvoelde die er toen in de NASA heerste wilde erbij horen. Er zat een religieuze kant aan, die de technici niet onder woorden wilden brengen, net zo min als de piloten. Maar ze voelden het allemaal! Het leek wel of er een oerbijgeloof opgerakeld werd over de invloed van hemellichamen."

De Koude Oorlog voegde hier het zijne aan toe. De ruimtevlucht van de eerste Russiese kunstmaan, de Spoetnik I, veroorzaakte een nationale hysterie in de Verenigde Staten. "Het voortbestaan van de natie stond op het spel, zoals je ie-



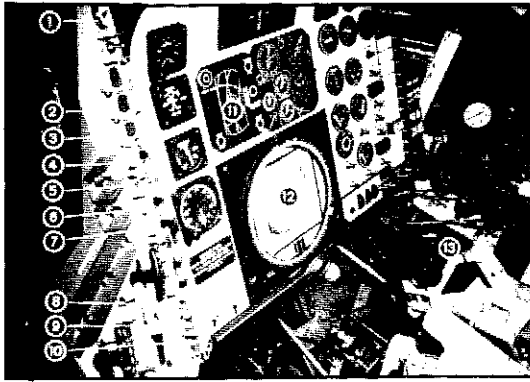
dere dag door congresleden hoorde zeggen. In hun ogen was Spoetnik I de tweede belangrijke gebeurtenis van de Koude Oorlog. De eerste was geweest: de ontwikkeling van een atoombom door de Sovjets in 1953. Strikt strategies gezien betekende het dat de Sovjets nu ook in staat waren de Bom te vervoeren met een intercontinentale ballistische raket. Niet minder dan de heerschappij over het hemelruim stond op het spel, het was Armageddon, de laatste beslissende slag tussen de goede en de kwade machten. 'Een race op leven en dood', alsof de Apocalyps voor de deur stond. De verliezer wachtte slechts de totale ondergang'. En plotseling werden de zeven uitverkoren astronauten de hemel in geprezen als nationale helden. In hun handen werd de toekomst of ondergang van de hele natie gelegd. Van het welslagen van hun eenzame missie in de ruimte hing het lot van de natie af.

*David & Goliath* Precies op dit punt onderbreekt Tom Wolfe zijn beschrijving van de geschiedenis voor een theoretische ekskursie naar de 'primitieve oudheid'. Deze omslag van hysterie naar adoratie van de zeven vindt hij belangrijk genoeg om er een verklaring over af te leggen. "Waarom voelde de pers zich geroepen van deze zeven mannen kant-en-klare helden te maken? Destijds zou niemand deze vraag hebben kunnen beantwoorden, omdat de woorden om dit soort zaken aan te duiden allang vergeten waren. De vergeten term, achtergelaten in het bijgelovige verleden, luidde tweegevecht. — Oorspronkelijk had het tweegevecht de magische betekenis van een 'peiling van het lot'. Eerst was er een tweegevecht tussen de allerbeste krijgers, eindigend met de dood van één van hen, en dan vochten de complete legers, aangemoedigd of gedemoraliseerd door de uitslag van het tweegevecht. Men geloofde dat de goden de uitslag van een tweegevecht bepaalden; het was daarom voor de verliezende partij zinloos

deel te nemen aan een volledige veldslag. Dat is precies waar het oudtestamentische verhaal van David en Goliath over gaat: het is een verhaal over een tweegevecht dat leidt tot de demoralisering van de verliezende partij", aldus de kern van de theoretische verklaring die Tom Wolfe met een aantal historische voorbeelden en uitweidingen aflegt.

*de lauwerkrans* Tom Wolfe kan de verering die de zeven astronauten ten deel viel nog voor ze ook maar iets gepresteerd hadden, niet anders verklaren dan vanuit deze David-en-Goliath formule. Ook in de oudheid namelijk genoten de helden die voor het tweegevecht uitverkoren werden een zeer bijzondere status. "Ze werden geprezen en verheerlijkt, er werden liederen en gedichten over hen geschreven, een weelderig leven en algemene verering waren hun deel, en vrouwen en kinderen en zelfs volwassen mannen werden in hun nabijheid tot tranen geroerd. In de oude beschavingen was men maar al te zeer bereid de kampvechters tot de status van held te verheffen nog vóór er bloed was gevloeid, omdat het zo'n effectieve prikkel was. Iedere jonge man die tot de groep toetrad waaruit de tweekampvechters geselecteerd werden, kreeg van tevoren zijn beloning hier op aarde, wat er verder ook gebeuren mocht".

Hetzelfde overkwam de zeven astronauten, die het in de ruimte in hun dooie eentje op moesten nemen tegen de machtige Russiese Meesterontwerper, die tot dan toe de ene na de andere verpletterende overwinning behaald had. "Het was grandioos! Het was waanzinnig! De vaste commissie voor natuurwetenschap en ruimtevaart liet de zeven astronauten in een besloten zitting voor zich verschijnen. En dus gingen de dappere jongens naar het Capitool. De congresleden in het zaaltje wilden hen alleen maar te zien krijgen, gebruikten hun positie om een persoonlijke audiëntie te arrangeren, om hen met eigen ogen te kunnen aanga-



SHEPARD'S INSTRUMENT PANEL includes among its sophisticated instrumentation: a main failure warning (1), an escape tower jettison (2), a capsule separation device (3), retro-rocket switches (4, 5, 6, 7), parachute release mechanism (8, 9, 10), an earth-path indicator (11), a periscope viewing port (12) and an attitude control lever (13) for adjusting the pitch, yaw and roll of the capsule in flight. There is also a movie camera to photograph Shepard in flight.

pen, nog geen anderhalve meter van ze vandaan, om ze de hand te kunnen drukken, om tegen ze te slijmen, ze hulde te betonen, in hun magische aura te kunnen baden, hun Gods zegen toe te wensen... en om hen voorafgaande aan het wapenfeit met eer te overladen... onze kleine Davids... voordat ze op een raket de Russen, de dood, de vlammen en de vernietiging tegemoet zouden vliegen.”

*de voorronde* Het tweegevecht was als ‘peiling van het lot’ ook een voorronde op het grote gevecht dat stond te gebeuren. Tom Wolfe suggereert dan dat “overall ter wereld de ruimterace tussen de ‘supermachten’ inderdaad op die manier werd opgevat, dat wil zeggen, als een voorronde waarin men bewijst over beslissende, onweerstaanbare vernietigingskracht te beschikken. Tijdens de Koude Oorlog kreeg deze rivaliteit opnieuw de magische aura van het oude bijgeloof dat niet, zoals de oude magie, gebaseerd was op ontzag voor de natuur, maar voor de technologie. Het werd de uit-

beelding van de complete technologische en intellectuele mogelijkheden van de twee naties en van de nationale wilskracht en geestdrift. — Alzo liet de machtige trom van krijgshaftig bijgeloof zich horen in het midden van de twintigste eeuw”.

### de bezwering van de techniek

*de Aboriginals* Voor Philip Kaufman, de regisseur van de (video)film over het boek van Tom Wolfe, was deze theoretiese ekskursie natuurlijk een onmogelijk punt, omdat het een theoretiese oordeel over een historische periode inhoudt, die op het moment van het oordeel al zo’n twintig jaar terug ligt. Toch raakt dit oordeel de essentie van het hele verhaal, namelijk het belang van het mystieke, het mythise bij zoiets als de eenwording van een gehele natie. “In *The Right Stuff* heb ik iets mystieks tastbaar willen maken. Bijvoorbeeld in de relatie tussen Yeager en zijn machine. Yeager ziet een vliegtuig als een draak, die hij moet bevechten. Je voelt die strijd”, aldus Kaufman in een interview. In de plaats van de uitleg van Tom Wolfe over de Koude Oorlog en de mythe (bijgeloof) van het Tweegevecht heeft hij een vreemde, magiese scène verfilmd die zich afspeelt op het moment dat de capsule met John Glenn over Australië vliegt. De scène begint met de aankomst van twee astronauten, die vanaf de grond de radioverbinding met de capsule moeten regelen. Vlakbij het controlecentrum met de grote antenneschotel ontmoeten de twee Amerikanen een groepje Aboriginals. Ze maken een praatje en de astronauten stellen zich niet zonder trots voor als astronauten, ruimtevaarders. “O”, zegt één van de Aboriginals, “dat is ook toevallig. Die daar (en hij wijst naar een rotswand waar een oude man op een richel in trance voor zich uit zit te prevelen), die vliegt ook regelmatig naar de sterren en planeten”. De beide Ameri-

kaanse astronauten knikken beleefd, maar lopen naar binnen en gaan aan het werk.

*de shamaan* Gedurende de vlucht van Glenn doen zich echter problemen voor met het hitteschild van de capsule, waardoor hij eerder dan gepland naar de aarde terug moet keren. Op dat moment staat de techniek machteloos. En op het allerkritiekste moment, wanneer de brandende capsule de dampkring binnenschiet, valt elk radio-kontakt weg. Op dit krusiale ogenblik laat de film de Aboriginals en hun shamaan zien. Ze maken vuur en laten vonken de hemel inschieten en ondertussen prevelt de magiër zijn bezweringsformules, afgewisseld door beelden van John Glenn die als een razende heen en weer bonkt in zijn brandende capsule en bijna het bewustzijn verliest.

“Ik heb ze gefilmd zoals het in werkelijkheid is gegaan”, zegt Kaufman in het interview, “want zelf begrijp ik hun cultuur niet. Hun leefstijl is een mysterie en dat fascineert me. Het is een fenomeen waarop ik geen antwoord heb”. Daarom kopiëert Kaufman gewoon het Aboriginal-mysterie. Zo wil hij zeggen dat de shamaan reddend te hulp schiet, als de techniek de in nood verkerende astronaut in de steek moet laten. In de plaats van het tweegevecht, waarmee de Russen bezworen moesten worden, komt nu de magiër, die de techniek bezweren moet. Wanneer de techniek faalt, kunnen alleen nog magiese buitenaardse en in elk geval buiten-techniese krachten uitkomst geven. Net als in de Koudeoorlogs-mythe van het tweegevecht, hangt het welslagen van de operatie af van het mythiese. Noch de NASA, noch de astronauten in hun controlecentrum en evenmin John Glenn-zelf hadden op dat moment nog iets te vertellen. Ook hier triomfeert uiteindelijk het mythiese van de magie. Het is alsof Kaufman net als Tom Wolfe hiermee heeft willen aangeven dat de uiteindelijke legitimerings-

grond voor grootse gebeurtenissen geen rationele, maar een mythiese is.

### het fatsoenlijk beest

*dier in 't vizier* De media hebben een doorslaggevende rol gespeeld bij de vestiging van de mythe van het tweegevecht. Tom Wolfe blijkt over een uitgebreide vokabulaire te beschikken om de pers te beschrijven als iets dat veel overeenkomsten vertoont met de oerdrab. Hij heeft het over “insekten die gretig op het sap afkwamen”, “een zwerm kevers, die watertandend op het sappige voedsel blijven afstevenen dat ze allemaal geroken hebben”, “uitgehongerd waren ze!”, “ze kwamen door de ramen naar binnen kruipen als uitgehongerde termieten, als, fruitvliegen” “ze drongen naar voren, jammerend, schreeuwend, duwend, kreunend, vloekend, loeiend”, “buiten kwijlde het beest”, “een heksenketel van verslaggevers, die brulden om wat snippers informatie”, “als wolven” en “horden verslaggevers, gek van opwinding, bestormden de man van de luiervasserij en zijn waszak, ze slijmen tot ze er zelf over uitglijden, ze interviewden honden, katten, rododendrons”. Ze zijn nooit in hun eentje, maar altijd met honderden tegelijk en veroorzaken dan “de gebruikelijke chaos”. Het enige verschil met de oerdrab bestaat eruit dat de “persmuskieten”, — ook al noemt Tom Wolfe ze een keer een “anachronistisch kuddedier” —, geen voorwereldlijke tot leven gekomen beesten zijn. Op zich staat de pers dan ook niet op één lijn met het geloof in de mythe. Wat de pers gelooft, doet er helemaal niet toe: ze ruiken ‘nieuws’ en daar komen ze als een “meute” op af.

Tegelijkertijd vergelijkt hij ze met een kudde-dier: “een groot kudde-dier, dat bestond uit talloze met elkaar verbonden organismen die gehoorzaamden aan één enkel zenuwstelsel. Het dier was het maar om één ding te doen: het publiek, het

volk, de burgerij moest van de juiste gevoelens worden voorzien!" In dit verband spreekt hij ook wel over "de Victoriaanse Gentlemen" en "het fatsoenlijk beest". Hun opdringerige enthousiasme staat voor de overrompelende belangstelling die deze nieuwe helden in de symboliese oorlog moesten krijgen. — De filmer Kaufman kon natuurlijk niet op tegen deze veelheid aan beschrijvingen. Hij koos ervoor de zwermen permuskieten konsekwent te begeleiden met een irritant zomend geluid, dat het midden hield tussen tsjirpen-de krekels en een wolk wespen.

*kudde & karretje* Door de astronauten als goden te vereren werd de natie doordrongen dat het hier om een oorlog op leven en dood moest gaan. Ze werden neergezet als mannen die de waarden en normen van Amerika op een ideale wijze vertegenwoordigden. Zo zou je "aan de vooravond van de strijd met de Russen in de kosmos echt geen verhalen aantreffen over astronauten met een mislukt huwelijk." Heel zorgvuldig konstrueerde het tijdschrift LIFE het beeld van persoonlijkheden, het gelukkige gezinsleven en de teamgeest. Alle pukeltjes werden geretoucheerd, tegenstellingen en conflicten idem dito. De pers deed bewust aan zelfcensuur omwille van de goede zaak. In deze fase van de Koude Oorlog ging het om een reusachtige nationale inspanning die geen kritiek of commentaar kon gebruiken, behalve wanneer het positief opbouwend was, dus opriep tot nog meer offers.

Het pissen van Shepard lekte dan ook niet uit, maar wel kon er gescholden worden op de raketten die keer op keer bij de proeflanceringen ontploften. Dit versterkte alleen maar het dramatische van de hele onderneming en de heldenmoed van de astronauten. Het paste in de politiek van de NASA om voor de ruimtevaart een carte blanche te krijgen. Het knappe van Tom Wolfe is dat hij erin slaagt tegen de achtergrond van de internationale

politieke verhoudingen de mythe van het tweekampgevecht als de formule naar voren te halen, waarmee de media het volk tot een eenheid smeedde en van de juiste gevoelens voorzag. Door dit mechanisme te beschrijven, verschaft hij meer inzicht in de werking van de macht. Hij beschrijft deze werking als een aanklacht en een paradox. Allereerst een aanklacht tegen de stupiditeit van de Amerikaanse pers die zich als een "fatsoenlijk beest" gewillig voor het karretje liet spannen van Kennedy's New Frontier politiek, waarin de ruimteoorlog een compensatie is voor de fouten in de buitenlandse politiek. Een paradox omdat in een periode van technologische vooruitgang een beroep gedaan werd op oerprimitieve gevoelens. Voor hem zouden er in deze rationele tijd geen mythes meer hoeven te bestaan. Mythes zijn een terugval in de geschiedenis, geen essentieel onderdeel van de machtsmechanika.

### huilende mensen

*dierentaal* Bij grote gebeurtenissen, die van gevolgen zijn voor de toekomst van de natie, begint een volk te huilen. Nooit wordt van een volk gezegd dat het massaal begon te lachen. Dit huilen kan van vreugde of van verdriet zijn. Bij de dood van J.F. Kennedy hief het volk in nationale rouw een jammerklacht aan; bij een Amerikaanse overwinning op de Olympische Spelen barst het echter in een vreugdevol huilen uit. Het huilen van een volk is een massale en non-verbale instemming met een gebeurtenis. Plotseling spreekt het volk met de stem van een dier. Dit onzegbare maakt het huilen tot een religieus fenomeen: de volksgemeenschap getuigt van haar totale eenheid in de welhaast religieuze ervaring van het Ene, dat 'onzegbare'.

*zakdoekje trekken* “Midden op de kruispunten stonden de agenten, de agenten waar ze allemaal over gehoord of gelezen hadden, het puikje van New York, grote sterk uitziende mannen in zware blauwe jassen — en ze huilden! Ze stonden daar op de kruispunten voor ieders neus te grienen, de tranen stroomden over hun gezicht en ze salueerden, maakten vervolgens een toeter van hun handen en riepen John Glenn en de anderen verbijsterende dingen toe — ‘We love you, Johnny!’ — en dan grienden ze nog wat, lieten hun tranen gewoon de vrije loop. De smerissen van New York!” — “De president boog zich voorover en sloeg zijn arm om de oude man heen en zei: ‘Kalm maar, vader, het is goed, het is goed.’ Maar Joe Kennedy huilde nog steeds toen ze de kamer verlieten. Het spreekt vanzelf dat de man niet in huilen was uitgebarsten als hij geen beroerte had gehad. En toch was er een emotie en die zou er ook geweest zijn als hij geen beroerte had gehad. Die uitwerking had de aanblik van John Glenn destijds op Amerikanen. Ze werden er tot tranen door geroerd. En die tranen stroomden als een rivier over heel Amerika. Het was iets heel bijzonders: een sterveling te zijn die

tranen in andermans ogen bracht.” — “Lyndon Johnson en de anderen keken naar hem op vanuit hun stoelen. In absolute aanbidding! En daar kwamen de tranen! De tranen — die ze niet konden inhouden.” — “Senatoren en afgevaardigden probeerden tegelijkertijd te klappen en hun zakdoek te pakken. Ze veegden hun ogen af en juichten van achter hun fladderende zakdoeken. Sommigen vochten tegen de tranen en een paar lieten ze stromen. Ze klaptten, juichten, snikten en snoven... Een aantal zei: ‘Amen!’” — “De menigte stond niet alleen te wachten op het vliegveld, wat geen verrassing was, maar ze stonden ook langs die godverlaten snelweg dwars door het smerigste en meest vervallen industriegebied dat je ooit gezien hebt, een landschap in staat van ontbinding, dat in een andere eeuw leek thuis te horen — ze stonden daar langs de snelweg, overal waar ze zich nog tussen konden wurmen, en... ze huilden! — ze huilden toen de zwarte auto's langsraasden!”

*Duitse tranen* In Duitsland, zo vertelt het verhaal, huilde jaren later Heidegger tijdens de maanlanding. “Ik weet niet of u geschrokken bent, ik

## Ruimtetoerisme

De firma Pacific American Launch Systems, Inc. in Redwood City, Californië, heeft een contract gesloten met een exclusief reisbureau om „niet later dan 1991” te beginnen met toeristische ruimtereizen. Deze moeten worden gemaakt met de Phoenix-ruimtempedel die de onderneming wil bouwen. Het reisbureau Society Expeditions in Seattle, dat de ruimtetoeristen moet leveren, is een 10 jaar oude firma die gespecialiseerd is in exotische bestemmingen. Pacific American is

een beginnende commerciële ruimtevaartonderneming. Volgens de oprichter Gary C. Hudson was het vinden van een klant een belangrijke voorwaarde voor de aanloopfinanciering van het Phoenixproject, dat wordt omschreven als een „op vloeibare brandstof werkend, vertikaal startend en landend, lift genererend ballistisch voertuig.”

De ruimte-uitstapjes die Society Expeditions zijn klanten wil aanbieden zullen volgens de plannen bestaan uit een vlucht van 12 uur in een baan die een grote hoek met de evenaar maakt om de passagiers zo veel mogelijk van de aarde te laten zien. Per vlucht

zullen 20 passagiers kunnen worden meegenomen. De eerste ruimtetoeristen zullen naar verwachting 50.000 dollar voor hun ticket moeten neertellen. Inbegrepen bij de reis is een verblijf van een week in een luxueus vakantieoord, waar de passagiers voorafgaand aan de vlucht de nodige informatie zullen krijgen en een model op ware grootte van het ruimtevoertuig zullen kunnen bezichtigen. Na de vlucht kunnen ze dan nog een paar dagen relaxen. Volgens Hudson hebben onderzoeken van beide firma's aangetoond dat er een aanzienlijke markt is voor zulke ruimtetrips.

ben in elk geval geschrokken toen ik de opnames vanaf de maan naar de aarde zag. We hebben geen atoombom meer nodig, de ontworteling van de mens is er al'. De Nederlandse prof.dr. R. Bakker gaf op deze uitspraak van Heidegger als commentaar: "Heidegger komt bij ons over als een verstokte nationalist die met de door het nationaal-socialisme zo geroemde verworteling in de bodem volstrekt geen moeite heeft, maar wel met de techniek, die de mens losscheurt uit de grond waarin hij zijn plechtanker heeft. Indertijd heeft de Franse filosoof Levinas naar aanleiding van de vlucht van de kosmonaut Gagarin de techniek geprezen omdat zij juist leidde uit het diensthuis van de aardgebondenheid. Hiemee stelde hij Heideggers verwortelingstheorie aan de kaak".

#### de vestiging van een mannen-ideaal

*straal-ver-binding* Wat in de herinnering uit de Mercury-tijd overblijft is de hysterie van gevoelens. Een massale overgave die gezien de technische prestaties volkomen misplaatst was en die zelfs bij het uiteindelijke resultaat, de maanlandingen, bij lange na niet gehaald werd. Vanuit de ogen bezien van de astronauten beschrijft Tom Wolfe deze emotionele ontlading van de massa's perfect. Hem gaat het vooral om de aanpassing die de testpiloten zich moesten getroosten om als astronaut te kunnen functioneren. De technische verandering die met de ruimtevaart doorgevoerd werd, blijft daardoor buiten beschouwing. Dat komt omdat hij de media als niets anders ziet dan een doorgeefluik, de pers als boodchappenjongens van de politiek. En dat hun boodschap luidde dat het oorlog was. Hierin wordt de ruimtevaart gezien als een internationale krachtmeting. De natie wordt met de mythise formule van het tweegevecht politiek bewust gemaakt van het wankel bestaan van de In-

ternationale. Zo geeft Tom Wolfe wel aan waarop de vrijgemaakte emoties gebonden werden, maar niet hoe dit in het dagelijks leven doorwerkte.

De media versloegen de slag om de ruimte als een race waarbij toekomst of ondergang van de Amerikaanse natie op het spel stonden. Zo werd niet alleen het volk tot een fictieve eenheid gesmeed, ook kwam ieders persoonlijk leven op het spel te staan. Men raakte in de ban van de voorstelling dat het verlies van de ruimteoorlog, de totale vernietiging met Russiese atoombommen betekende. Dat maakte de hysterie en de tranenstroom los. Deze straalverbinding tussen het maatschappelijk geheel en de individuele psyche wordt tot stand gebracht door het beeldverhaal, de mythe. Daarin verschijnen de sterke mannen David en Goliath omringd door Witte Jassen. Zonder deze mediese bewaking kunnen de nieuwe helden hun strijd in de imaginaire ruimte van de kosmos niet voeren. Op een hele vanzelfsprekende manier wordt zo het voortbestaan van de natie en van ieder persoonlijk direkt afhankelijk gemaakt van de mediese macht.

*omschakeling* Het verschijnen van het mediese valt samen met het verdwijnen van de pure klasse als mythise mannelijke eigenschap. Wat verlangd wordt van de nieuwe helden is dat zij zich onderworpen hebben aan de mediese en technische apparatuur die het lichaam kontinuu test, meet en controleert om de prestaties te produceren. Dat deze mannen op alle beelden die via de media gevestigd worden vast zitten aan rubber slangen en meetapparatuur en in zo'n onhandig pak hun werk moeten doen, verstoort het astronautenideaal niet maar hoort er gewoon bij. Integendeel, het presenteert zich als de optimale zorg voor de gezondheid en is tevens het bewijs van hun perfecte konditie (want elke vlucht was een groot succes). Hun konditionering staat model voor de moeite die gedaan

moet worden om de lichamen aan te passen aan de nieuwe technologie.

Het belang van deze omschakeling wordt aangegeven doordat het programma gepresenteerd wordt als een oorlog waar het om leven en dood gaat. De veranderde houding van de lichamen tot de maatschappelijke apparatuur, die nodig is om de automatisering d.m.v. computers mogelijk te maken, is een grote ingreep waarmee veel emoties gemoeid zijn. De ruimtevaart die het symbool is van dit proces maakt aan de eventuele onzekerheid en angsten hiervoor een einde. Het enthousiasme voor de overwinning van de nationale helden is een compensatie en legitimeert zo de automatisering. Door deze roes in een tijd van oorlog is het onmogelijk om zelfs maar te denken over de binding aan de macht. Deze strijd in de ruimte is een zegen voor de mensheid en wie daar aan twijfelt is een staatsvijand of gewoon achterlijk. Als voorbeeldig wereldburger moet men bereid zijn mee te doen en via de media vooruit te kijken in de wereld van de toekomst. De maatschappelijke verhouding waaronder deze tot stand gebracht wordt, komen niet in beeld en worden geaksepteed.

*konditionering* In de operationele klasse is het afwerken van de checklist de belangrijkste eigenschap die van de mannen gevraagd wordt. De astronauten waren proefdieren op wie de lichamelijke konditie getest werd die nodig was om te kunnen omgaan met automaten. Als "redundante component" werden ze toegevoegd aan een groots technologies experiment. Technies gesproken waren ze overbodig, een redundant. Hun lichaam was een lastig aanhangsel dat met veel moeite gekonditioneerd werd. Niettemin werd deze prestatie in de mythe van de ruimteoorlog als het resultaat gezien dat een heel volk tot de verbeelding moest spreken. Deze centrale rol van de mythe wordt in *The Right Stuff* door Tom Wolfe afge-

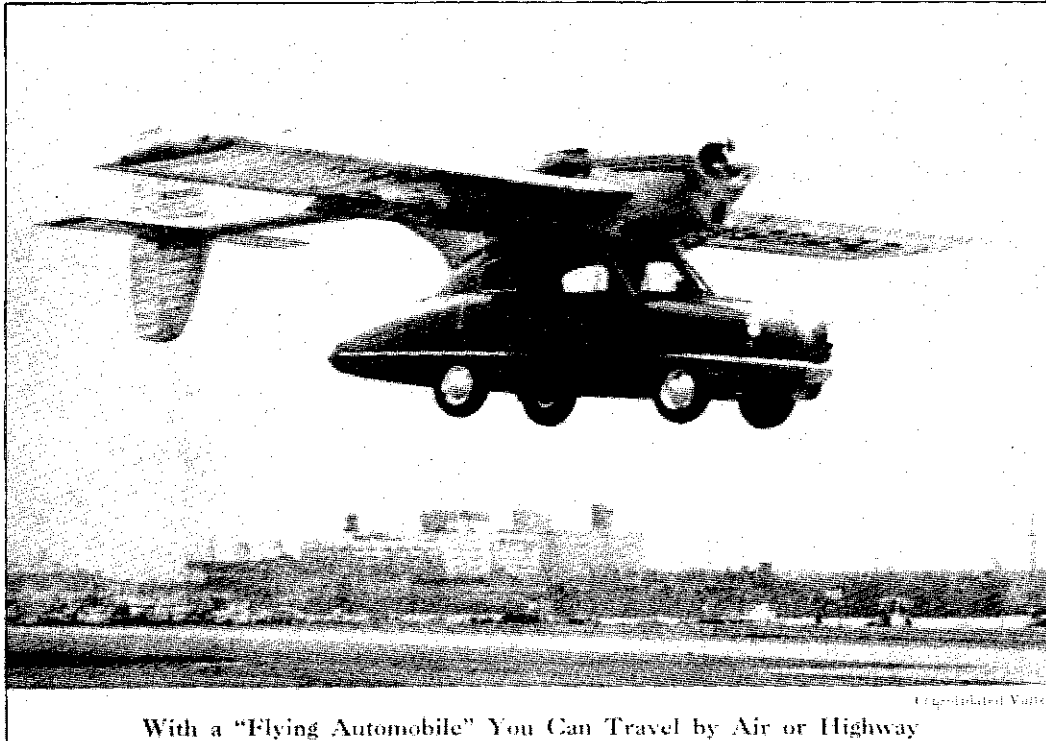
daan als een primitief bijgeloof. Voor hem is het mythiese een "redundante component" van het supersoniese tijdperk vol met internationale conflicten.

*ruimtedroom* De vloedgolf van tranen en emoties werd alleen uitgelegd als een vreugdevolle uitbarsting over de zege behaald op de Russen in de Koude Oorlog. Dat mensen de mannen die in de ruimte waren geweest wilden zien en aanraken, iets van hun magies aura wilden voelen, betekende meer dan alleen de verering van oorlogshelden. Ze waren goddelijk, bovenmenselijk omdat ze in de kosmos waren geweest. Zij prikkelden het ruimteverlangen om van de aarde los te komen. Ze hadden een reis naar de sterren en planeten gemaakt en iets van hun kracht straalde op de massa over. God was binnen handbereik, ook al had Gagarin hem niet gezien. Verder was de ruimtereis de meest revolutionaire touristiese ervaring, de grote stap voorwaarts in een oude menselijke fantasie waarin tijd en ruimte zijn opgeheven. Het zweven met een onvoorstelbaar grote snelheid door het hemelruim sprak enorm tot de fantasie, ook van de astronaut Scott Carpenter. Hij was de enige "met wie je op je gemak kon praten over de meer algemene en filosofische kanten van het Mercury-project en ruimtereizen. Scott was de enige met iets van een dichter in zich, in die zin dan dat het idee van ruimtevaart zijn verbeelding prikkelde. Soms zette hij 's avonds een telescoop op een standaard op het dak van zijn auto en reed naar buiten om een beetje naar de sterren te kijken en te mijmeren over de meest vergaande astronomische speculaties: wat is mijn plaats in de kosmos?"

Ook de eerste Amerikaanse ruimtereiziger Shepard was zich bewust van dit ruimteverlangen. "Miljoenen mensen beneden wilden weten dat de eerste Amerikaan daar boven in de buurt van de sterren was geweest... Oh, ze wilden allemaal zo

graag weten hoe de sterren eruit zagen buiten de dampkring." Voor hem waren de sterren in werkelijkheid echter anders dan hij zich gedroomd had. Hij had graag iets moois willen vertellen. "De sterren, man!... Hij bleef maar door zijn patrijspoorten naar de sterren zoeken... hij zag geen moer, godverdomme niet één ster." John Glenn had tijdens zijn triomfvlucht dezelfde teleurstelling. "Het gevoel van snelheid was niet groter dan

wanneer je in een lijntoestel zat en ver beneden je een sliert wolken voorbij zag glijden... De wereld vroeg om ontzag, want dit was een reis naar de sterren. Maar hij voelde het niet. Het decor van de gebeurtenis, het toneel, de omlijsting, de echte plaats van handeling... was voor zijn gevoel niet de onbegrensde verte van het heelal maar de simulator. Wie begreep zoiets nou?"





# INHOUDSOPGAVE

## DE SEKS, DE KATASTROFE & DE RUIMTE 7

over de macht van verkerende symbolen

de zwarte mannen in het donker 7 het geheim dat je deelt met het verkeer 8 *moderne mythes \* met Broodje Aap het verkeer in de auto als seks- en statussymbool* 9 *de koppeling \* de versnellingspook \* de cockpit* het katastrofale ongeval 11 *de paranoia \* het toeval \* de wet \* autonomie \* de heilige koe \* de noodlottige rij* **de geschiedenis van de verkeersmetafoor** — over de verandering van de imaginaire ruimte 15 *de fatale betekenis \* handelsverkeer \* geslachtsverkeer \* het moderne verkeer \* droom en metafoor* de eeuw van het autoverkeer 17 *de grote verbazing \* de grote verbijstering \* de grote teleurstelling \* massa-motorisering* de auto als ruimtevoertuig 20 *dan maar de lucht in \* stenen van een viadukt \* de uitdaging \* de vliegende auto \* de toverauto \* de kofferruimte* **de rotonde van de macht** — over het circulerende onbewuste 25 *de beweging \* de beelden \* het beeldscherm \* de video*

## I PARIS, TEXAS ALS VERKEERSDRAMA 31

over het ruimteverlangen en de oïdipale binding

het leven van Oïdipus 31 **Paris, Texas als oïdipale vertelling** — over de erfenis van de beelden 34 *een gevoelig thema \* gewoon jezelf zijn \* het grote publiek* de omzwervingen van Oïdipus, Travis 36 *leaving home \* me and myself \* back home again* het beeld van de moeder en de vrouw 38 *vader & zoon \* zo vader zo zoon \* kinderloos \* de snelweg \* Paris, Texas \* moeder met kind* een uitstapje naar Travis' schoenenfetisjisme 41 *back to the roots \* shoeshine boy \* nobody walks* **Paris, Texas als verkeersvertelling** — over het circulerende verlangen 43 *de verkeerssymfonie* de taal van het verkeer 44 *het orakel \* de poëzie \* het signaal* Travis als aardbewoner 46 *fear of flying \* freeway of love \* land of no return* Hunter als ruimtekindje 47 *de plaats \* de ruimte \* de tijd \* de relativiteit* de oïdipale binding van de verkeersstromen 50 *het moderne gezin \* het moderne verkeer* de dood van Oïdipus 50 *vader & zoon \* Sophocles vertelt \* citeert uit eigen werk \* en maakt zijn verhaal af*

## II DE DAGEN VOOR EN NA THE DAY AFTER 57

wat er voor een televisie-avondje allemaal komt kijken

een beroeps bekijkt de film 57 *geen goeie film?* 58 *de film in Amerika* 58 *The Day After in Europa* 62 *The Day After in Nederland* 64 *een gewone film met ongewone effecten* 66 *een poging om oppervlakkig te blijven* 69

## TWAALF EKSKURSIES OVER HET OPPELVAK 71

over de verbeelding van een beschavingskrisis

**een basketball in mijn buik** — over sport & spel 71 *hoefijzers brengen geluk \* recreatie & maatschappelijk werk \* basketball \* American Football \* nucleair theater \* sport & politiek* **de paarden van Noach** — over grote en kleine dieren 74 *de poes \* de honden \* de varkens \* de kippen \* één kraai \* enge kleine beestjes \* paarden \* mens & dier* **petje af voor de bom** over 'het traject van het kapsel' 79 **de koudgeworden kippeboutjes** — over het eten als voorspel 82 *het meest veelzijdige stukje vlees \* de Cuba-krisis \* het bruiloftsmaal \* de straat van beleg \* de boerenmaaltijd \* de medicijnman & het eten* **de atoombom als morning-after-pil** — over seks, voortplanting en dood 87 *afscheid voor het leven \* het geheimzinnige voorwerp \* de hand van vader \* de vreemdeling \* de varkensdans \* de verwisseling \* de kerkdienst \* het ziekenhuis \* de bruid en het kind* **de controle over het**

hart — kollege over Berlijn 95 **de afwezigheid van het slagveld** — over het militaire 96 *de checklist* \* *strictly by the book* \* *'is dit een oefening?'* \* *het militaire bewind* **'is anybody there, anybody at all...'** — over de media 99 *de oprukkende media* \* *de uitgeschakelde media* **de katastrofe als ongeluk** — over het wegverkeer 101 *de stillegging* \* *run for your life* \* *de totale ontregeling* **een ekskursie naar de rij** — een waarschuwing wat ons te wachten staat 103 *'er zijn nog lig wachtenden voor u'* \* *de rij als gebeurtenis* \* *de traditionele rij* \* *de gedisciplineerde rij* \* *de verdwijnende rij* \* *de politieke theorie van de rij* \* *de gepasseerde rij* \* *rijen in de supermarkt* \* *de rij bij de pomp* \* *de rij voor het loket* \* *de rij en de katastrofe* **afscheid van het landschap** — over stad & platteland 110 *het landschap als introductie* \* *het Chinese landschap* \* *het Westerse portret* \* *de openbaring van het landschap* \* *afscheid van het boerenlandschap* \* *afscheid van de stad* \* *rekonstruktie van het boerenlandschap* \* *het korenveld en Hiroshima* **seeing the sites** — over het tourisme 115 *'dus wie zich hier verveelt, is daar zelf schuldig aan'* \* *de lijn Hiroshima-Moskou-Parijs* \* *de bureu van de familie Dokter* \* *'in een camper ergens in...'* \* *Dokter gaat op vakantie*

## HET ONBEWUSTE EN DE INTERNATIONALE 119

interpretatie van een oppervlakkig verhaal

een bezoekje aan 'de voed je goed show' 119 **de verbeelding van de angst** — de zorg om de cellen 122 *de sappen* \* *de driften* \* *de cellen* de afbraak van de cellen 124 *het nieuws van de straling* \* *het geluid van straling* \* *ene gewisse, doch langzame dood* de bedreiging van het gezonde lichaam 126 *de konditie* \* *de aftakeling* \* *de gekonditioneerde angst* **de kunst van een oppervlakkig verhaal** — over het nieuws en het familiedrama 128 *volop in beweging* \* *de trek naar het beeldscherm* 129 *de familie en het nieuws* \* *wegdromen* & *wakkerschudden* \* *de bom in de huiskamer* **het bosjesmannen-standpunt** — kijken naar de beschavingsrituelen 131 *de bladeren van de bomen* \* *de twaalf omwegen* \* *eten, seks & werk* het tafelen en ontlasten 134 *tafel versus toilet* \* *de respektering van het eetritueel* \* *het gewone en het speciale eten* \* *het eten* & *de overlevings-questie* \* *de banale opoffering van het vrouwelijke* \* *seks als afleiding en verstrooiing* **de binding aan de Internationale** — over de konditionering van angsten 139 *straling als symbool van (on)macht* \* *in de ban van de internationale* \* *die Antiquiertheit des Atomzeitalters* \* *het raadsel van de fiksatie*

## III DE MYTHE VAN DE EERSTE ASTRONAUTEN 147

over de vestiging van een nieuw mannen-ideaal

**Spoetnik, Gagarin, Shepard en Glenn in Nederland** — de bizarre verslagen in Nederlandse kranten 147 *het raadsel van de kunstmaan* een donderslag bij heldere hemel 149 *Rus in de ruimte* een plons in volle zee 151 *Amerikaan in de ruimte* de eerste ruimte-toerist 152 *Amerikaan in een baan* \* *ruimtekindjes van testpiloot naar astronaut* — over de konditionering van het lichaam 155 *de toekomst van gisteren* \* *testpiloten* \* *hoogte* & *snelheid* \* *de ruimte* \* *de oorlog* \* *de techniek* pure klasse 158 *geheime mannen-code* \* *mannen aan hun top* \* *zie de mannen vallen* operationele klasse 159 *proefkonijnen* \* *simulatici* \* *de checklist* \* *media-helden* arts & vliegtuig 161 *doorgezakte voeten* \* *gebroken ribben* \* *hartkloppingen* arts & raket 163 *racekak* \* *natte droom* \* *zenuwtrek* het lichaam op weg naar de ruimte 165 *de hoge bloeddruk* \* *de volle blaas* \* *das ozeanische gefühl* ruimtevaart en geneeskunde 166 *de gezonde mens* \* *de home-trainer* **van oerdrab tot sterrenpracht** — over de mobilisering van de psyche 167 *de oude aarde* \* *de nieuwe hemel* de slag in de ruimte 168 *Armageddon* \* *David* & *Goliath* \* *de lauwerkrans* \* *de voorronde* de bezwering van de techniek 170 *de Aborigines* \* *de shamaan* het fatsoenlijk beest 171 *dier in het vizier* \* *kudde* & *karréje* huilende mensen 172 *dierentaal* \* *zakdoekje trekken* \* *Duitse tranen* de vestiging van een mannen-ideaal 174 *straal-ver-binding* \* *omschakeling* \* *konditionering* \* *ruimtedroom*

## UITGAVEN VAN RAKET & LONT

### LAAT JE NIET PAKKEN

over verzet en arrestatie, repressie van de smeris en registratie.

164 pag. f 8,50 en porto f 4,25.

### NIET SCHIETEN OP DE JOURNALIST

over politiegeweld tegen journalisten, censuur en zelfcensuur bij de media.

63 pag. f 9,— en porto f 2,30.

### HALTE JAN LUYKENSTRAAT

over kraken en knokploegenterreur.

272 pag. f 10,— en porto f 4,25.

### HET HEK MOET VAN DE DAM

over de rel op 30 april 1980.

278 pag. f 14,50 en porto f 4,25.

### DE AVONTUREN VAN RED RAT DEEL 3 EN 4

over Dodenwaard, fascisme in Duitsland in de jaren '30 en Breda 30 april 1981

100 pag. f 6,50 en porto f 4,25.

### DE AVONTUREN VAN RED RAT DEEL 5 EN 6

over de munitie-trein en Berlijn

72 pag. f 5,— en porto f 4,25.

### DE AVONTUREN VAN RED RAT DEEL 7 EN 8

over mannen, vrouwen en linx.

72 pag. f 6,50 en portoo f 4,25.

### DE AVONTUREN VAN RED RAT DEEL 9 EN 10

over kantoor en vakantie in Baskenland.

60 pag. f 6,50 en porto f 4,25.

### HET DUIVELSKIND EN HET HERDESLIED

sprookje.

f 12,50 en porto f 4,25.

### NOTITIES UIT EEN WACHTKAMER

autobiografie van Alan Reeve, bajesstrijd in Engeland.

175 pag. f 10,— en porto f 4,25.

### BETER ZIEK

over het gemak van de ziekwet.

96 pag. f 5,50 en porto f 1,60.

### IK VERDOM 'T

over totaalweigeren.

119 pag. f 8,— en porto f 4,25.

### DE ONTGOOCHELING

over Nicaragua, Miskito-Indianen en de solidariteitsdiskussie in Nederland.

132 pag. f 17,50 en porto f 4,25.

### ROOD ROTTERDAM IN DE JAREN '30

interviews over de linkse arbeidersbeweging, een verhaal van oud-strijders.

384 pag. f 25,— en porto f 6,25.

### UITVERKOOP

stripverhaal over fascisme en verzet in de jaren '30.

720 pag. f 11,— en porto f 4,25.

### IN VOORBEREIDING

#### COMPALA

Een fotoverhaal over een dorp in Nicaragua. De bewoners aan het woord over het dagelijkse leven van een land in revolutie. *verschijnt december 1985.*

#### 'NO PASARAN!'

Een stripverhaal met foto's en tekeningen, pamfletten en affiches. Over kommunistiese en katholieke propaganda in Nederland en Spanje tijdens de Spaanse revolutie die in 1936 begon. Over de ervaringen van een anti-fascist die er ging vechten tegen Franco en z'n handlangers. En over de dwaling van een katholiek die thuisbleef.

*verschijnt januari 1986.*



Onze boeken zijn te koop bij de goede boekwinkel of bij ons te bestellen door het bedrag over te maken op gironummer 3255005 t.n.v. Uitgeverij Raket & Lont, postbus 14679 1001 LD Amsterdam

