

Dust (1985) van Marion Hänsel: vrouwelijke gestalten van gemis

Prof. Dr. Christel Stalpaert

Prof. Dr. Christel Stalpaert is verbonden aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent.

In de strategische scheiding tussen de rede en 'al het andere' neemt de vrouwelijke seksualiteit een prominente plaats in als de duistere bron van de waanzin; "the occult source of madness"¹. De opgang van de psychoanalyse van Freud in de moderniteit maakte dat dit 'waanzinnige' vrouwbeeld ook ingang vond in het filmmedium. In talrijke films is een 'waanzinnige' vrouw het hoofdpersonage en niet zelden worden haar psychische afwijkingen gekoppeld aan een niet normatief seksueel gedrag. In de thriller *Carrie* (1976) van Brian De Palma, bijvoorbeeld, ziet de moeder de seksuele ontwikkeling van haar dochter Carrie als een straf voor een niet verder bepaalde gruwelijke zonde. Carrie ontdekt niet alleen haar seksueel ontluikende lichaam, maar ook haar kracht om door middel van haar gedachten voorwerpen te verplaatsen en ontketent zo een inferno. In Cassavetes' schrijnende drama *A Woman under the Influence* (1974) zijn er niet onbelangrijke seksuele toespelingen die de ondergang van de tot waanzin gedreven huisvrouw schetsen. Seksuele verwarring is de drijfveer van Almodovars satirische film met de veelzeggende titel *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1988). Zowel de frigide als de seksueel (over)actieve vrouw lijkt slechts een waanzinnig of minstens emotioneel verward leven toebedeeld.

In Marion Hänsels *Dust* (1983) is dat niet anders. Magda (Jane Birkin) is een jonge blanke vrouw die samen met haar vader-weduwnaar (Trevor Howard) een verlaten boerderij runt die midden in een desolaat landschap ligt. Zij lijdt onder het isolement en haar eenzaamheid wordt versterkt door de onverschilligheid die haar vader aan de dag legt. Haar affectieve nood neemt grillige vormen aan en de vrouw wordt 'ziek' van frustratie, wanhoop en ontgoocheling. Haar rest enkel het zwijgen, de waanzin en de frigiditeit.

Maar er is een belangrijk verschil met de hoger vermelde films. In deze film wil de regisseur in de eerste plaats de waanzinnige vrouw tonen als het slachtoffer van de patriarchale macht, van het dominante vertoog dat slechts zijn eigen redelijkheid als algemeen geldend erkent. De 'waanzinnige' vrouw wordt het slachtoffer van onrecht, omdat zij in haar geijkte traject de 'eigen' middelen om te argumenteren uit handen geslagen is. Zo is het vrouwelijk hoofdpersonage in *Dust* letterlijk met stomheid geslagen en wordt zij gekenmerkt door een groot stilzwijgen. Hänsel lijkt daarbij de inzichten te verbeelden van Michel Foucaults *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique* (1961). Daarin neemt Foucault een sceptische houding aan tegenover het vooruitgangdenken in de psychiatrische wetenschap en de pretentie dat er slechts één algemene redelijkheid bestaat. De denksystemen die de waanzin uitsluiten doen dat door ze per definitie onredelijk te noemen. Hij stelt dat het logocentrisme de basis vormde voor het 'valse' denken over de mens als een gecentreerd wezen, als een eenheidssubject: "Door van waanzin geesteszieke te maken is het begin negentiende eeuw gelukt om hem tot zwijgen te brengen door hem te objectiveren en te behandelen in een systeem van gezondheidszorg."²

De in 1985 gecreëerde film *Dust* is gebaseerd op de roman *In the Heart of the Country* van Jean-Marie Coetzee en speelt zich af in de eerste helft van de

¹ BRAIDOTTI, Rosi; *Patterns of Dissonance: a Study of Women and Contemporary Philosophy*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 55.

² DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen (eds.); *Filosofen van deze tijd*, Amsterdam, Bert Bakker, 2000, p. 217.

twintigste eeuw. Het historische drama schetst met andere woorden anno 1985 het problematische vrouwbeeld van lang vervlogen tijden. Er wordt een kritische, reflectieve afstand ingebouwd door de film nadrukkelijk als een historisch drama te presenteren. Ook door het vrouwelijk hoofdpersonage in een *voice-off* en in innerlijke monologen te laten nadenken over haar eigen situatie, is er ruimte voor kritische reflectie. Magda diagnosticeert haar leven als een afstompende, pijnlijke onderwerping. De machtsrelaties worden in kaart gebracht en becommentarieerd en worden in ingelaste wensdromen van concrete alternatieven voorzien. De machtsrelaties die in *Dust* geschetst worden, betreffen in de eerste plaats de verhouding tussen vader-dochter en man-vrouw. Magda, die vanuit haar geïsoleerde bestaan een obsessieel verlangen koestert om gezien en gehoord te worden door haar vader, verglijdt langzaam in een neerwaartse spiraal van eenzaamheid, jaloezie, destructieve agressie en waanzin.

Magda's diagnose van het patriarhaat: afwezigheid en stilzwijgen

Het eerste beeld dat de toeschouwer van de blanke vrouw te zien krijgt, nog voor de generiek op het beeldscherm verschijnt, wordt geflankeerd door een dergelijke buitenbeeldse stem of een *voice-off* van Magda: "Pour mon père, je n'ai été toute ma vie qu'une absence. De crépuscule en crépuscule, nous étions assis face à face, séparés par le mouton, les pommes de terre, le potiron." Magda stelt hier een belangrijk aspect van haar 'vrouwelijke identiteit' op de voorgrond. Ze stelt vast dat ze heel haar leven slechts een afwezige was, 'une absence'. Terwijl deze *voice-off* weerklinkt, zien we de vrouw, ingesloten door een desolaat landschap. De blauwe hemel, noch de horizon worden bij dit *establishing shot*³ in beeld gebracht. Hänsel heeft onze beeld van Magda op de horizonlijn gekadreerd om de beslotenheid van haar omgeving te onderstrepen. Het enige dat we te zien krijgen van de omgeving is de geelbruine aarde, de zanderige woestijnen en de droge velden. *Dust*, de titel van de film, verwijst naar dit aspect van het Zuid-Afrikaanse, onherbergzame landschap waarin het drama zich ontvouwt. In deze film biedt het zuiderse landschap geen plaats voor exotisme. De zinderende hitte heeft een verstikkend effect. De warmte is drukkend en verschroeiend. Magda leeft in een grote, wijde ruimte, maar is niet vrij. De horizon sluit haar wereld af.

De manier waarop het vrouwelijk personage met het desolate landschap verbonden wordt, vanaf de rug gefilmd, met het op de horizon gekadrede landschap als haar blikveld, is veelzeggend. Het uitgedroogde landschap is immers ook de pendant van het dorre lichaam van de jonge vrouw die niet bemind wordt en krampachtig naar liefde verlangt. Zij is gehuld in een zwarte, vormeloze jurk en draagt het haar in een dot. Zij is het toonbeeld van ontbering en maagdelijke soberheid, zoals dat in de eerste helft van de twintigste eeuw door het Victoriaanse discours vereist werd. Magda is niet alleen geografisch geïsoleerd, ze zit ook gevangen in een lichaam dat ze als dor en niet als het hare ervaart. In een latere *monologue intérieur* verwoordt ze hoe zij haar lichaam ervaart als een leeg omhulsel, als een vreemde vorm die een barrière vormt om een bevredigende communicatie of relatie uit te bouwen met andere mensen: "J'habite un corps qui habite une maison. Je ne connais aucun acte qui puisse m'ouvrir au monde."

In dit verpletterende droge landschap bevindt zich, totaal geïsoleerd, het ouderlijk huis. Deze boerderij en haar claustrofobische en insluitende karakter zijn een metafoor voor de ervaring van het dorre lichaam in gevangenschap. Voor het interieur van de boerderij – door Coetzee zelf omschreven als een zeegroene

³ Volgens James Monaco "Generally a LONG SHOT that shows the audience the general location of the scene that follows, often providing essential information, and orienting the viewer." (MONACO, James; *How to Read a Film: the Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York, Oxford University Press, revised edition, (1977) 1981, p. 430.)

halfschaduw – inspireerden fotograaf Walther Vanden Ende en Marion Hänsel zich op Breughels kleurenpalet in *De triomf van de dood*: “de lege kamers, de schrale omgeving, de eenzaamheid zit in de liefdeloosheid van het kader.”⁴

De buitenbeeldse stem van Magda getuigt van een toestand van gemis en afwezigheid. Doorheen een vorm van dubbelspreken diagnosticeert Magda in feite de positie van de vrouw als niet-zijn of niet-hebben, als gemis binnen de traditionele psychoanalyse enerzijds en de patriarchale orde van de eerste helft van de twintigste eeuw anderzijds. De strenge Victoriaanse codes lieten het vrouwelijk subject bovendien niet toe een ‘belichaamd ik’ op te bouwen vanuit individuele lichaamservaringen. De vrouw moest het toonbeeld zijn van maagdelijke onschuld. Seksuele verlangens waren een taboe voor de blanke vrouw in die tijd. Volgens het Victoriaanse ideaalbeeld is Magda de frigide tegenhanger van de mannelijke viriliteit. Ook volgens de klassieke psychoanalyse zou Magda gekarakteriseerd worden als frigide of a-seksueel. Freud noemt de frigiditeit immers “une confirmation du désavantage sexuel naturel qui serait celui de la femme”.⁵ De Franse poststructuraliste Luce Irigaray is het hier niet mee eens. Volgens haar is de frigiditeit een gevolg van de constructie van haar sekse als minderwaardig en gecasteerd. De symbolische orde, die opereert volgens de centrale betekenaar van de fallus, biedt gewoon geen ruimte voor een positief ‘vrouwelijk’ verlangen naast het verlangen dat resulteert uit een gemis. De vrouwelijke *jouissance* is als exces buiten de symbolische orde geplaatst en is binnen die orde niet talig te vatten. Zij kan zich niet uitspreken in ‘taal’ en wordt het zwijgen opgelegd. : “Certes, il est possible à une femme de jouir selon le modèle phallique (...) programmée dans une économie libidinale masculine selon un certain ordre phallique. (...) Beaucoup de femmes sont coupables, malheureuses, paralysées, se disent frigides parce qu’elles n’arrivent pas à vivre leurs affects, leur sexualité, à l’intérieur des normes d’une économie phallogratique”.⁶

In *Dust* wordt de frigiditeit van Magda niet als een vanzelfsprekende tegenhanger van de mannelijke viriliteit geplaatst, maar als een gevolg van haar verstikkende biotoop. Door Jane Birkin, *femme fatale* van de Franse cinema, bovendien te casten als Magda, maakt Hänsel een duidelijk statement met betrekking tot die vanzelfsprekendheid. Zij ontmantelt het Victoriaanse ideaalbeeld als een gewelddadige reductie van een verlangensstroom tot een gestolde materie, een vrouwelijk standbeeld: “(...) je prends des risques du niveau du casting. Je choisis des vedettes, mais je leur donne presque toujours des contremplois. J’essaie de changer leur image de marque. Si Jane Birkin est connue comme ‘femme fatale’, je la fais jouer une vierge frigide.”⁷

Op het moment dat Magda haar vormeloze zwarte jurk uitdoet om haar al even vormeloze nachtkleed aan te trekken, krijgen we een glimp van het seksueel verlangende lichaam van Magda te zien. Een fractie van een seconde denken we aan het potentieel dat dit mooie lichaam in zich draagt, maar door een extreme vorm van isolement niet gekoesterd wordt. Het materiële lichaam van Magda, ontdaan van de sobere vormeloze jurken die haar lichaam connoteren als frigide, representeert geen frigiditeit. Het lichaam, zonder de symbolische ballast van het Victoriaanse ideaalbeeld, laat vooral en in de eerste plaats een potentiële kracht vermoeden.

⁴ SARTOR, Freddy; *Dust: Ik leef. Ik lijd. Ik ben er*, *Film en televisie*, nr. 341, oktober 1985, p. 29.

⁵ Sigmund Freud geciteerd door IRIGARAY, Luce; *Ce sexe qui n’en est pas un*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, p. 43.

⁶ IRIGARAY, Luce; *Sexes et parentés*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p. 32-33.

⁷ X; Marion Hänsel: ‘chaque tournage est passionnel’, *Weekend/L’express*, 27 avril 1990.

De vrouwelijke stem als met stomheid geslagen

Magda's diagnose van het gemis en de *absence* is gekoppeld aan de diagnose van het stilzwijgen: "Nous [Mon père et moi] nous confrontions en silence. Se peut-il que nous ayons parlé? Non." Magda stelt hier een belangrijk tweede aspect van haar 'vrouwelijke identiteit' op de voorgrond. Ze stelt vast dat de relatie met haar vader gekenmerkt werd door een ondraaglijk stilzwijgen en dat het hoe dan ook niet mogelijk zou geweest zijn dat ze communiceerden. Een andere blinde vlek die doorheen de buitenbeeldse stem van Magda te kennen wordt gegeven is met andere woorden de verstommende kracht van de eenzijdig geseksueerde taal die afgesneden is van haar lichamelijke wortels. Ook hier legt Magda de vinger op de wonde van het patriarchale vertoog.

Irigaray stelt dat Freuds onvermogen om de vrouw te begrijpen en dus in een werkelijke dialoog met haar te treden, voortvloeit uit zijn onvermogen of onwil om voorbij zijn eigen grenzen te denken, om het 'andere' intersubjectief te ontmoeten. Hij begrijpt de vrouw als 'andere' niet omdat hij gefixeerd is op de fallus als centrale betekenaar. Zijn dualistisch systeemdenken laat het 'andere' niet toe te spreken of beter, zich te laten uitspreken.

Et voilà, Messieurs, pourquoi vos filles sont muettes. (...)
Si seulement vos oreilles n'étaient pas si informées,
bouchées de sens, qu'elles sont fermées à ce qui ne fait
pas de quelque façon écho au préalablement entendu.⁸

Tonja Van den Ende spreekt in deze context van de wederzijdse dialogische overdracht en de *uitwisseling* van betekenissen tegenover de monoloog. In tegenstelling tot de monoloog – waarin sprake is van een overdracht en een tegenoverdracht – is de dialogische overdracht gebaseerd op een werkelijke verhouding tussen twee singuliere subjecten, is er sprake van "een voortdurend 'onderhandelen' tussen 'ik' en 'ander'"⁹, is er een morele betrokkenheid, een wederzijds of intersubjectief ontmoeten in verwantschappen en differenties. In de dialogische overdracht is er ruimte voor verwondering, een denken waarin het oordeel voortdurend uitgesteld wordt. Het is het niet-concluderend denken, het verkennend ontmoeten in de gedachte. Het ethische aspect in de geste van de verwondering bestaat er in dat ze zou kunnen beletten dat we de andere vastpinnen op gefixeerde identiteiten, dat we het andere labelen met vooropgestelde ideeën, dat we de andere gebruiken als spiegel voor onszelf, als projectiescherm voor het eigen imaginaire 'ik'.

Magda's vader is het toppunt van de vader-patriarch die geen ontvankelijkheid voor het 'andere' kan opbrengen omdat zijn wereld uitsluitend opereert volgens de economie van het 'zelfde' en de wet van het toe-eigenen. Alles wat hij ziet, reduceert hij tot object dat hij zich kan toe-eigenen of kan bezitten; het eten dat Magda opdiert, het lichaam van de nieuwe bruid van Hendrik die arriveert op de boerderij, het geld en het land dat hij bezit, ... Hij is gekenmerkt door een grote onwil om de materiële en de intellectuele toe-eigening aan de kant te zetten voor de intersubjectieve relatie en de intersubjectieve verwondering. Hij weigert letterlijk en figuurlijk voorbij zijn eigen grenzen te denken, om het 'andere' te laten spreken, of zich te laten uitspreken. Het is in deze context dat we de extreme zwijgzaamheid en eenzaamheid van Magda moeten situeren. Zij is met stomheid geslagen omdat de masculiene orde haar klachten op grond van dominante symbolische structuren onontvankelijk verklaart en negeert. De stilte is met andere woorden getuige van de onverschilligheid van de vader en zijn pertinente weigering om een intersubjectieve

⁸ IRIGARAY, Luce (1977); *o.c.*, p. 111.

⁹ VAN DEN ENDE, Tonja; *o.c.*, p. 150.

ontvankelijkheid aan de dag te leggen tegenover het andere, het vrouwelijke dat Magda is. Zij ervaart de ontoereikendheid van 'zijn' taal om in dialoog te treden als ondraaglijk. Magda's wens om de huidige situatie te veranderen kan dan ook enkel geuit worden in de vorm van fantasma's en *monologues intérieurs* die als excessief gegeven buiten de symbolische orde opereren, en die niet gehoord (noch gezien) worden door de vader-patriarch. Haar innerlijke monoloog is als de schreeuw van een stomme om gezien en gehoord te worden als subject.

Het fantasma van de gebarsten spiegel

Magda heeft ook fantasma's of wensdromen die de schrijnende gebeurtenissen met een alternatief flankeren. Een voorbeeld daarvan is het fantasma van de gebarsten spiegel. Magda bevindt zich in een donkere kamer van de boerderij. Zij wrijft haar polsen in een steeds onrustwekkender tempo tegen het raam tot het glas breekt en de scherven diepe wonden snijden in haar huid. Het breken van het glas en het verwonden van de polsen blijkt deel uit te maken van een fantasma. Als het hallucinerende krekelgeluid ophoudt, stopt ook het fantasma en staat Magda bewegingloos met haar gave polsen tegen een donker raam, het hoofd moedeloos gebogen. Het is alsof Magda in haar waangedachten wil ontsnappen aan de beperkende en verstikkende biotoop van het huis. Deze scène verbeeldt echter ook op een abstracter niveau de wens van Magda om de spiegelfunctie van de vrouw te doorbreken.

Het raam biedt geen uitzicht op de velden buiten het huis. Omdat het buiten reeds donker is, weerspiegelt het glas als een vlakke spiegel het lichaam van Magda. Het raam als vlakke spiegel is het symbool van de vervlakking van het lichamelijke. Irigaray geeft in hun geschriften te kennen hoe de vlakke spiegel de vrouw reduceert tot haar pure uiterlijke vorm. Het schakelt de lichamelijke intensiteiten uit. De vlakke spiegel is slechts een intermediair voor de constructie van een lichaamsbeeld als imaginaire anatomie. Het spiegelstadium is voor Lacan het paradigma van het imaginaire en een geschikte metafoor voor de manier waarop een subject een verhouding tot het eigen lichaam ontwikkelt. De verhouding tot het eigen lichaam gebeurt volgens een lichaamsbeeld. Lichamelijke in de Irigaryaanse betekenis van het woord betreft niet alleen lichaamsbeelden maar ook lichaamservaringen.

Volgens het Victoriaanse discours moest de vrouw zich echter laten leiden door kuise ideaalbeelden, die elke intieme lichaamservaring als taboe bestempelden. De kleine maar krachtige cirkelbewegingen die Magda in een steeds onrustwekkender tempo tegen het spiegelglas maakt, representeren de weerstand die Magda biedt aan het vervlakkende spiegelbeeld van het Victoriaanse discours. De scherven en de barsten in het spiegelglas verwijzen dan naar Magda's inzicht in de uitsluitingssystemen van het gewelddadige reducerende (be)spiegelende denken waartoe ze door de Victoriaanse idealen gedreven wordt. "The cracks are an indirect resistance against the cultural representations of femininity, against the distorted self-images of women, against the objectifying look of the male Symbolic Order (...) Displaying cracks in the mirror means destroying the seemingly smooth surface of the traditional patterns of visual and narrative pleasure."¹⁰

Maar Magda kan zich niet loswrikken van het (be)spiegelende denken. Magda tracht in de barsten van de spiegel de werkelijke diepte van de intensiteiten terug te vinden, maar de scherven snijden diepe wonden in haar huid. Het stukslaan van de

¹⁰ STALPAERT, Christel; *The Foregrounding of 'Gendered' Locale: the Mise en Scene in Peter Greenaway's Prospero's Books as a Deconstruction of Sexist Ideology* in: DÍAZ-FERNÁNDEZ, José-Ramón; *Shakespeare on Screen: the Centenary Essays*, Amsterdam, Rodopi, forthcoming, s.p. Zie ook SILVERMAN, Kaja; *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 216-218.

spiegel is een pijnlijke onderneming; het gebeurt niet zonder de opoffering van de imaginaire anatomie als eenzijdig, maar coherent lichaamsbeeld. Omdat Magda binnen de strenge patriarchale samenleving geen imaginair lichaamsbeeld in de zin van een imaginaire morfologie *mag* of *kan* opbouwen, is het stukslaan van de spiegel ook de deconstructie van haar enige (valse) identiteit: die van leeg omhulsel. Magda kan de imaginaire anatomie als coherent lichaamsbeeld niet opofferen omdat dit de enige houvast is die haar als constructie rest in de symbolische orde. "Il lui reste donc, à la fois, le mutisme et le mimétisme. Elle se tait et, en même temps, elle mime."¹¹

Het fantasma van de vadermoord

Magda uit doorheen de film meermaals de wens om haar vader te vermoorden en een omkering van de gangbare machtsrelaties te bewerkstelligen. Magda pleegt de vadermoord in eerste instantie in een fantasma. Ze benadert haar vader die rustig ligt te slapen en hakt op hem in met een bijl. Daarna doodt Magda ook werkelijk haar vader. Ze schiet hem dood door het raam, van buiten naar binnen. Met de hulp van Hendrik, de zwarte slaaf, begraaft ze hem. Met de dood van de patriarch-vader veranderen de machtsrelaties op de verlaten boerderij, maar niet hun binair-oppositionele structuur of het dualistische systeemdenken dat er de grondslag van vormt. Magda bewerkstelligt een inversie van de machtssystemen, geen ontmanteling van hun uitsluitingsmechanismen. Magda komt nu aan het hoofd van de dualistische orde te staan, met Kleine Anna en Hendrik onder haar bevel. Haar overname van de masculiene economie door een inversie van de machtsverhoudingen, is trouwens geen onverdeeld succes te noemen. Zij slaagt er na de overname van de macht niet in haar knechten aan zich te binden, ondanks het feit dat ze eigenares is van de plantage. Magda is meesteres, maar na verloop van tijd blijkt dat zij geen toegang heeft tot het geld dat haar vader in de bank bewaart. Omwille van deze krappe financiële situatie en uit angst beschuldigd te worden van medeplichtigheid aan moord, verlaten Kleine Anna en Hendrik dan ook na verloop van tijd de plantage. Magda blijft alleen achter met haar fantasma's.

Gestalten van gemis

Het dualistische systeemdenken biedt de vrouw slechts twee mogelijkheden: het minderheid-zijn dat inherent gekoppeld is aan het niet-zijn enerzijds en het meerderheid-zijn anderzijds. Het meerderheid-zijn vraagt ofwel een aanpassing van de vrouw aan het meerderheidssysteem (het gelijkheidsdenken), waarbij de vrouw zich moet aanpassen aan de vooropgestelde mannelijke norm, ofwel het vormen van een nieuwe meerderheid binnen het feministische verschildenken. Magda evolueert van een minderheid-zijn naar een meerderheid-zijn door de moord op de patriarch-vader. Zij neemt hierbij duidelijk de functie van de patriarch op zich.

De ongewijzigde structuur van de orde komt tot uiting in een aantal parallelle shots, waarin Magda dezelfde handelingen van haar vader herhaalt. Als bazin van de boerderij neemt Magda bijvoorbeeld letterlijk haar vaders positie in in de zetel op het terras, dat uitkijkt over de velden. Kleine Anna knipt er het haar van Magda, net zoals Magda eerder in de film het haar van haar vader knipte.

Magda neemt in een ander parallel shot ook de taal van de eigendomswet van haar vader over. De masculiene economie van de eigendomswet, die ook het vrouwelijke lichaam betreft, wordt een eerste keer gerepresenteerd in de scène waarin Magda's vader Kleine Anna (Nadine Uwampa) geschenken en geld geeft om haar vertrouwen – en zo ook haar vrouwelijke lichaam – voor zich te winnen. Deze scène kent een parallel in de manier waarop Magda het vertrouwen van de Kleine Anna tracht te winnen door haar te 'verleiden' met mooie, materiële zaken, namelijk de prachtige

¹¹ IRIGARAY, Luce (1977); *o.c.*, p. 134.

jurken die aan haar moeder toebehoorden. Deze poging tot een vriendschappelijke relatie is echter gedoemd om te mislukken omdat zij nog steeds opereert binnen de taal van de masculiene economie en er binnen deze economie geen ruimte is voor de intersubjectieve relatie. Magda kan – als meesteres van het vertoog – geen dialogische interactie met Anna opbouwen; nu is het Kleine Anna die gehuld is in stilzwijgen en ondanks de uitdrukkelijke vraag van Magda om haar met haar voornaam te noemen, alle vragen steevast beantwoordt met het geijkte 'Oui, miss.'

Gestalten van gemis

Vanuit de dubbelpositie die Magda bekleedt, kent *Dust* twee eindes; een fantasmatische versie en een 'realistische' versie. In een laatste fantasma vindt Magda haar vader terug. De klok wijst veelbetekenend acht uur aan; het uur waarop de vader de gewoonte had naar huis te keren van het land. Magda geeft haar vader te eten en vertelt uitbundig. De man is tevreden en luistert naar zijn dochter. Op het einde kijken vader en dochter van op het terras naar de horizon. Ze kijken beiden in dezelfde richting als teken van hun onderlinge verstandhouding. Het 'realistische' einde toont hoe een jonge postbedeler de boerderij betreedt, wat een mogelijk contact met de buitenwereld inhoudt. Maar het is te laat. Magda is overgeleverd aan haar 'excessieve functie'. Ze houdt provocerend haar kleed omhoog en maakt obscene gebaren naar de jongen. De jongen maakt zich haastig uit de voeten terwijl Magda's satanische lach het desolate landschap vult. Hänsel schrijft in haar scenario: "Il personnifiait l'ailleurs, elle l'a perdu en voulant y regarder de trop près. Elle a brisé le seul contact qui aurait pu la sauver."¹²

¹² HÄNSEL, Marion; *Dust*, s.l., s.n., 1985, s.p.