



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Bewegend lezen : voorstel tot een cinematografische leeshouding

Doeselaar, F. van; Doeselaar F. van

Citation

Doeselaar, F. van. (2017, September 12). *Bewegend lezen : voorstel tot een cinematografische leeshouding*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/56274>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/56274>

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

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/56274> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Doeselaar, F. van

Title: Bewegend lezen: voorstel tot een cinematografische leeshouding

Issue Date: 2017-09-12

Inleiding: voorstel tot een cinematografische leeshouding

0.1 Klassiek lezen versus een cinematografische leeshouding

Het startpunt van deze studie is een verpletterende leeservaring: het lezen van Thomas Rosenbooms roman *Gewassen vrees*: het verhaal over de zoon uit een Fries regentengeslacht. Hij heet Willem Augustijn van Donck, is 37 jaar en reist in de 18^e eeuw door de onrustige Republiek der Verenigde Provinciën. Uiteindelijk strandt hij in het zojuist op de Fransen heroverde doch verwoeste Bergen op Zoom.⁵ Al lezende ben ik geschrokken, meegevoerd in de spanning van het verhaal, heb mij verbaasd, raakte geërgerd, was nu en dan ontzet, opgelucht, schaamde me meer dan eens, voelde me betrap, was nieuwsgierig, zat vaak op het puntje van mijn stoel en ik heb vreselijk veel gelachen. Al deze emoties gingen gepaard met uiteenlopende lichamelijke reacties, van kippenvel tot schaamrood.

De literaire kritiek reageert eveneens overwegend positief tot laaiend enthousiast op dit verhaal.⁶ Er is niettemin een belangrijk verschil. Recensenten prijzen de roman bovenal om zijn historiciteit. Zo kent het verhaal een vocabulaire dat suggereert direct uit de 18^e eeuw afkomstig te zijn. Ondanks de grote variëteit aan besprekingen typeert men de roman dan ook, eigenlijk zonder werkelijke onderbouwing of bijna automatisch, als 'historische roman'. De waardering, bewondering en verwondering van recensenten is samengeballt in Frans de Rovers zin: "Gekker, doldwazer, scabreuzer, godslasterlijker, hemelbestormender dan in deze historische roman kan het er in onze moderne literatuur nauwelijks aan toe gaan". Door de nadruk op de historiciteit en de genretypering 'historische roman' creëren recensenten een vanzelfsprekende context en blijven ze binnen de grenzen van deze context. Hun genretypering doet dienst als heuristisch middel om sturing te geven aan een interpretatie van de roman. Ofwel, hun leeshouding die leidt naar de genretypering 'historische roman' roept een klassieke leeswijze op, die interpretaties opent, maar tevens belemmerend,

⁵ Zie voor een uitgebreider plotbeschrijving mijn 'Vooraf'.

⁶ Zie De Rover (1994), Meijnsing (1994), Goedegebuure (1994), Mertens (1994), Mulder (1994) en Anker (1994). De enige enigszins negatief kritische recensie is Warren (1994). Deze recensies zijn verschenen in vooraanstaande dag- en weekbladen en ik acht ze representatief.

reductief of regressief kan zijn. Dit heeft vervolgens invloed op de leeservaring en op de werking van het literaire object.

De door de historische roman opgeroepen leeswijze is voornamelijk hermeneutisch van aard, of zo gekaderd dat het literaire object meer een *leesbare* tekst wordt, zoals Roland Barthes dat definieerde, dan een *schrijfbaar*.⁷ Om het oneerbiedig te zeggen: de lezer kan in de luie stoel genieten in plaats van er productief mee aan de slag te moeten. De bestempeling van de roman als historische roman – en inherent daaraan een bepaald soort verbeelding van een verleden – betekent ook dat andere elementen die de tekst herbergt simpelweg niet *gezien* worden. Om deze zichtbaar te maken, maar bovenal om het beeldend vermogen van de tekst recht te doen, introduceer ik een andere leeshouding met als gevolg een nieuwe wijze van lezen. Deze houding is een cinematografische en de leeswijze die voortvloeit uit deze houding benoem ik als cinematografisch lezen. Dit is een door de tekst uitgelokte, of door de lezer gekozen, wijze van lezen die ik relateer aan de klassieke (film-)narratologie. Ik beschouw haar als een aanvulling hierop. Deze leeswijze toont aan hoe het beeldend vermogen van de tekst *werkt* en zodoende biedt zij inzicht in hoe de romanwereld van *Gewassen vlees* wordt opgeroepen, namelijk: *cinematografisch*.

Cinematografisch lezen is deels een uitwerking van close reading, die zich concentreert op de taalmaterialiteit. Met betrekking tot close reading richtte de aandacht zich in eerste instantie, binnen de benadering van New Criticism, op de tekst als gesloten geheel. De tekst is een autonome wereld en ontleent zijn betekenis aan de structuur waarbij op de rol van de lezer als betekenisgever en diens leeshouding geen reflectie plaatsvindt. Dat is niet wat ik voorsta. De uitgevoerde close readings in *Bewegend lezen* liggen sterk in de lijn van de door het poststructuralisme ontwikkelde visie op close reading: de tekst is wel een zelfstandig, talig geheel maar onderhoudt een relatie met historische en actuele sociaal-maatschappelijke structuren waarbij een relatie tussen tekst en lezer

7 Barthes (1986a).

evident is. De lezer is immers een maatschappelijk gevormd subject met verschillende ideologische opvattingen zoals ook een tekst een expliciete of impliciete ideologische geladenheid kent. Uiteindelijk is het subject betekenisgever en dient het zich te verhouden tot het object. Dat eist productiviteit.⁸ Of, om terug te keren naar Barthes' onderscheid tussen *leesbare* tekst en *schrijf-bare* tekst: een *schrijf-bare* tekst vergt een actieve houding van de lezer. Die moet 'bewegen'. De betekenis van de tekst zit niet slechts *in* de tekst zelf, maar vindt zijn betekenisontplooiing dankzij iemand die een zekere leeshouding aanneemt.

Daarvan uitgaande moeten taal en de opgeroepen beelden niet louter thematisch gelezen worden, in de zin van "waar gaat dit over?", ze zijn tegelijkertijd esthetisch en retorisch van aard. In dit kader onderscheidt een cinematografische leeshouding naast de handelingsreeks (handelingen en gebeurtenissen) de beeldreeks. Taal werkt niet louter talig, maar ook beeldend. De aard van die beelden is in het narratief historisch specifiek. En bezien vanuit ons tijdsgewricht is dat vooral cinematografisch. Er zijn dan in taal beeldende, meer in het bijzonder filmische elementen werkzaam, die vergelijkbaar zijn met de werking van een camera en die het effect kunnen sorteren van wat in de wereld van de cinema establishing shots zijn, medium shots, over-de-schouder shots en (extreme) close-ups, die vergelijkbaar zijn met voice-over, die een opbouw kennen in de vorm van een mise-en-scène, die kadreringstechnieken hanteren en waarbij sprake kan zijn van slow motion en verschillende montage-technieken (zoals parallelmontage en dissolvemontage).

Voor alle duidelijkheid: ik stel film en literaire tekst niet gelijk. Het zijn twee verschillende media zoals eerder Peter Verstraten opmerkte en uitwerkte.⁹ Wanneer in zijn *Handboek Filmnarratologie* Verstraten de *filmische verteller* opsplitst in *beeldverteller* en *geluidsverteller* licht hij toe dat de beeldverteller in wezen 'doof' is voor wat voor geluid ook en dat de geluidsverteller 'blind' dient te zijn voor elke vorm van visualiteit. En: "Het is aan de filmische verteller om de afstemming tussen beide subvertellers te reguleren."

⁸ Zie ook Korsten (2009: 269-270).

⁹ Verstraten (2008a) en Verstraten (2008b).

Vervolgens concludeert hij:

Door de specifieke, en gelaagde, 'identiteit' van de filmische verteller zijn de verteltechnieken en (stijl)procedés in cinema onvermijdelijk fundamenteel anders dan in literatuur (en in strips, in muziek, in beeldende kunst, in theater, enzovoorts)."¹⁰

Verstraten streeft, zoals blijkt uit dit citaat, naar een analyse die duidelijk kan maken wat er specifiek is aan ieder medium of wat ieder medium specifiek mogelijk maakt.

Mijn beweging en doel zijn anders. Mijn benadering past enerzijds in wat is gevangen onder de frase 'leeshouding'.¹¹ Hier gaat het er om dat een lezer een bepaalde houding, zeg een cinematografische, kan aannemen ten opzichte van de tekst. Anderzijds ben ik ten eerste gericht op wat de tekst doet. Of wel: hoe de tekst werkt. Ik beperk me dan niet zozeer tot het taaleigene, maar richt mij bovenal op het beeldend vermogen in, van of door taal. Dat maakt het mogelijk verteltechnieken en stilistische procedés vanuit het domein van Verstratens *beeldverteller* te vertalen naar het vernieuwende concept van cinematografisch lezen. Het is de tekst die verleidt tot een dergelijke leeshouding waarna het leesproces start. Kortweg gezegd: de lezer zet cinematografische technieken en procedés in om (sequenties van) beelden te analyseren en te interpreteren.

Drie voorbeelden illustreren kort de rechtvaardiging en mogelijkheden van cinematografisch lezen. Zij tonen eveneens de onvermijdelijkheid een bepaald soort verteller te benoemen. Duidelijk wordt dat deze leeswijze niet zonder narratieve inzichten kan als bijvoorbeeld woordvoerder, tijd, ruimte en personages, maar dat zij bovenal dankzij focalisatie en perspectief werkt. Cinematografisch lezen verhoudt zich tot het klassieke narratieve lezen, maar doet zowel in termen van analyse als met het zicht op retorische effecten, ook iets geheel anders. Een analyse van het volgende citaat laat dat zien.

¹⁰ Verstraten (2008a: 17).

¹¹ Zie bijvoorbeeld ook Van Alphen (1988: 43) en Vaessens (2001) die aantoont dat Peter Verhelsts roman *Tongkat* (1999) de lezer voortdurend tekstuele aanwijzingen geeft om zijn leeshouding aan te passen en te herschikken. Vaessens' artikel is ook in te zien via www.dspace.library.uu.nl; laatst gezien 21 april 2017.

Steeds beklemmer onder Crusio's relaas zag Willem Augustijn de verzonken, rondom door het hoge vlechtwerk van wallen en droge grachten omboorde stad als een enorm vogelnest, waarbij de open, kapotte huizen het legsel van gebroken, lege eierschalen vormden.

In dit voorbeeld (Gv: 553) is sprake van wat in de narratologie als een focaliserend subject is gedefinieerd, een subject dat zintuiglijk waarneemt (*zag...de stad*). In het eerste deel lijkt duidelijk dat Willem Augustijn focaliseert: hij ziet de stad. Maar van wie is de vergelijking (*als een enorm vogelnest...vormden*) in het tweede deel? De vraag is daar: wie is het focaliserend subject? Het kan de verteller zijn of het personage; en dat is hier onbeslisbaar. In een volgend citaat zegt de verteller over Willem Augustijn: *Het glacis kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen...* Hier is geen misverstand over de bron van de vergelijking: dit is Willem Augustijns focalisatie. Maar in bovenstaand citaat ontbreekt met betrekking tot de vergelijking met een vogelnest een soortgelijke markering. Tot welk cinematografisch equivalent leidt die talige dubbelheid van focalisatie? Om deze vraag te kunnen beantwoorden grijp ik terug op een analyse van Peter Verstraten in *Celluloid echo's* (2004) naar aanleiding van Steven Spielberg's film *E.T.* (1982).¹² Verstraten bespreekt onder andere de positie van de camera in relatie tot focalisatie van respectievelijk het buitenaardse wezen E.T. en de jonge protagonist Elliott. Verstraten (2004: 68-69) stelt: "Wanneer het jongetje en het ruimtewezen verderop in het verhaal wat aan elkaar gewend zijn, wordt een verteltechniek gebruikt waarbij E.T. wel zelfstandig (intern) kan focaliseren – de camera fungeert als *stand-in* voor de ogen van de *extra-terrestrial* – maar Elliott niet. Bij hem is er een overheersend gebruik van *over-the-shoulder-shots*, zodat hij steeds ten dele in beeld is, zijn visie is expliciet ingebed in een hoger (extern) narratief kader." In het geval van E.T. is aldus sprake van een point-of-view shot, in het geval van Elliott is sprake van een over-de-schouder shot. Voor een goed begrip nu van wat cinematografisch gaande is in het *Gewassen vlees*-fragment is het principe van *inbedding* cruciaal.

12 Ik refereer hier aan de paragraaf 'Gelijkwaardige uitwisseling, at last!: E.T.', opgenomen in het derde hoofdstuk 'Ziende blind zijn: postmoderne visualiteit'.

Woordvoerders en focalisatoren kunnen elkaar inbedden. De verteller geeft het woord af aan een andere woordvoerder, bijvoorbeeld, zoals het geval is wanneer de verteller het woord afgeeft aan het personage Crusio (*Crusio's relaas*). Maar focalisatoren kunnen elkaar ook inbedden. In feite is dat het geval bij de zin *Het glacis kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen....* De verteller focaliseert daar Willem Augustijn en daarbinnen krijgen we de focalisatie van de laatste. Stel dat in bovenstaande passage onomstotelijk vast zou staan dat Willem Augustijn de focalisator is, ook van de vergelijking met het vogelnest. We zouden dan moeten en kunnen weten dat de gekozen vergelijking van vogelnest en eierschalen distinctief zijn voor hem. We krijgen derhalve de focalisatie van Willem Augustijn zoals die is ingebed in die van de verteller. Doch, vanwege de onbeslisbaarheid in deze gedeelde focalisatie waardoor onduidelijk is wie hier exact optreedt als focaliserend subject, zijn er vier *cinematografische* equivalenten om het bovenstaande talige fragment weer te geven:

- Ofwel we krijgen een point-of-view shot en de vergelijking van het vogelnest verschijnt daarin en is, in lijn daarmee, van Willem Augustijn;
- ofwel we krijgen een point-of-view shot dat via editing wordt afgelost door een vergelijking ingebracht door de verteller;
- ofwel de vergelijking is van beide. Dan kan het eerste deel van de vergelijking met terugwerkende kracht een equivalent zijn van een over-de-schouder shot waarna het tweede deel van de vergelijking onafhankelijk via editing tot ons komt;
- ofwel via het over-de-schouder shot zien we eerst de stad die daarna verandert binnen hetzelfde shot in een vogelnest.

Zowel in een talige tekst als een filmische verdwijnt bij inbedding de stem en de focalisatie van de verteller achter die van het personage. Bij dubbelheid van focalisatie moeten beide traceerbaar zijn.

Het is hier dat ik de analyse van Verstraten verbreed en verdiep. Voor Verstraten is een over-de-schouder shot duidelijk en alleen toe te schrijven aan de filmische verteller. In mijn analyse is het filmisch gezien alleen mogelijk een dubbelheid van focalisatie – een gedeelde focalisatie – aan te geven door een over-de-schouder shot. Wanneer louter en alleen een personage focaliseert, is er filmisch gezien sprake van een point-of-view shot. Als er alleen gefocaliseerd wordt vanuit de filmische verteller is dat ook een point-of-view shot. Het is het over-de-schouder shot dat duidt op gedeelde focalisatie. Dit formele punt zegt meteen iets principiële over wat ik cinematografisch lezen acht. Ik rol die, als houding, niet uit over de tekst. De tekst probeert bepaalde cinematografische equivalenten en daar blijven keuzes in mogelijk. Wanneer in een talig verhaal sprake is van dubbele, gedeelde focalisatie kies ik aldus als cinematografisch equivalent het over-de-schouder shot. Ik dring dat niet op aan de tekst. De tekst nodigt daartoe uit ook al zijn de twee niet precies equivalent, in de zin dat ze exact hetzelfde zijn.

Vervolgens is een onderscheid in beelden van even zo groot belang: de waargenomen stad wordt vergeleken met een vogelnest dat een legsel van lege eieren bevat. Het *zintuiglijke* beeld, namelijk dat wat gezien en beschreven wordt (de stad), vervolgt met wat ik benoem als een *tropologisch* beeld. De term ‘tropologisch’ komt uit de tropenleer en wijst hier niet op een zekere stijfheid, maar dient als verzamelbegrip. Het verwijst in het verband van cinematografisch lezen naar de verzameling beeldspraakvormen als metafoor, personificatie, vergelijking, synecdoche en metonymia zoals die *visueel* worden ingezet.¹³ Wordt in eerste instantie de wallen en grachten van de stad en later de kapotte huizen beschreven, via een techniek van montage wordt een tweede beeld ingelast: het tropologisch beeld van het vogelnest met de kapotte eieren. Op die manier ontstaat een sequentie aan beelden. Onderdeel van de vertellerstechniek is zodoende de constructie van tropologische beelden binnen de beschrijving. Een relatie

13 Zie bijvoorbeeld *Op poëtische wijze* (1996: 132-142) en Claes/Hulsens (2015: 139).

met cinema is om die reden terecht. In het volgende citaat gebeurt nog weer iets anders (*Gv*: 511):

Willem Augustijn was al bij het schip aan de Boompjes toen de brief hem werd nagebracht. Krat na krat werd aan boord getakeld, maar zijn kist stond nog tussen veel andere vracht op de kade. Ineengedoken zat hij erop naar het laden te kijken, met zijn kraag omhoog. Stukken papier wervelden op; meeuwen sneden als werpmessen door de lucht, blanke sikkels. Het gekrijs verwoei in de wind. Het weer was omgeslagen. Vannacht had het gestormd.

Door middel van beschrijving wordt hier getoond wat de (extradiëgetische) verteller waarneemt. De verteller laat beeld na beeld het aan boord takelen van de kratten zien en zoomt in op de in elkaar gedoken Willem Augustijn die zittend op zijn hutkoffer focaliseert hoe het schip geladen wordt. De verteller beschrijft de omgeving en doet dit onder andere aan de hand van een topologisch beeld. Nadat de verteller waaiende stukken papier en krijsende meeuwen in beeld gebracht heeft worden deze meeuwen topologisch verbeeld als *werpmessen* en *sikkels*. Cinematografisch gezien worden die topologische beelden (*werpmessen*, *sikkels*) als door *editing* getoond doorheen de ruimte waar de handeling van het verhaal plaatsvindt. De klassieke narratologie zou ten eerste in beide voorbeelden geen raad hebben geweten met deze topologische beelden die niet zo maar reduceerbaar zijn tot objecten van focalisatie. En, als tweede, de klassieke narratologie zou geen vertaling hebben voor de schaal van weergave (*establishing shot*, *close-up*, etc.) in samenwerking met diverse samenhangende beelden.

Dat wordt duidelijker in mijn derde voorbeeld waarbij de personages vanaf de stadsmuur van het belegerde Bergen op Zoom de kale aardglooiing (*het glacis*), bezaaid met lijken en direct grenzend aan de stadswallen, overzien (*Gv*: 550):

Terwijl Crusio zo verder vertelde raakte Willem Augustijn allengs beklemd door het enorme sterven. Het glacis kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen, en het was of de volgevreten dood, in de grond weggekropen als een oneindig vertakte worm, nog vadsig lag uit te ademen door alle gaten, putten en schachten.

In dit voorbeeld krijgen we een bewustzijnsvoorstelling en daarmee bewustzijnsfocalisatie (*kwam hem voor...*) waarbij tropologische beelden ontstaan in het bewustzijn van het focaliserend subject Willem Augustijn terwijl op hetzelfde moment een geluidsband (*Terwijl Crusio zo verder vertelde...*) doorloopt. De bewustzijnsfocalisatie ontstaat naar aanleiding van de verklaring van Crusio waarom het glacis zo bezaaid is met lijken. Is het glacis eerst nog *een zieke*, direct concretiseert een volgend tropologisch beeld deze zieke: *grijze huid vol blaren en bulten*. Op dit beeld volgt een derde, een gepersonifieerde dood (*volgevreten*), die vervolgens, dat is een vierde beeld, wordt vergeleken met een *worm*. Al deze beelden achtereenvolgens getoond in één zin, als een equivalent van cinematografische snapshots, hangen met elkaar samen. Zo vindt *volgevreten* zijn vervolg in *vadsig* geaccentueerd door de alliterende v-klank, wordt het tropologisch allitererende beeld van *blaren en bulten* herhaald in de zintuiglijke waarneming *gaten, putten en schachten* en sluit het beeld van de worm, een iconisch beeld van de dood, aan bij het kijken naar de vele gestorvenen op het glacis (*het enorme sterven*). Anders gezegd: de tekst is een samenhangende beeldreeks.

Voorgaande voorbeelden geven alle aan hoe een cinematografische leeshouding zich onderscheidt van een klassiek literaire. De aandacht in de close readings is dan gericht op de vorming, distributie en samenhang van beelden en de mogelijkheid dat verschillende sporen (beeld, tekst, geluid) en snelle schaalwisselingen van beelden (establishing shot, medium shot, close-up) tegelijk worden gerealiseerd. De verteller is in dit kader een constructie. Wanneer die gebruik maakt van filmische elementen zal ik om die reden in de cinematografische close readings spreken van een *cinematografische* verteller.

0.2 Cinematografische leeshouding, narratologie en film

De bekende narratieve driedeling van fabula – story – tekst, zoals benoemd door Mieke Bal, gaat uit van drie subjecten die centraal staan in die laag, of dat aspect van de tekst. De verteller is de woordvoerder. De focalisator is degene die waarneemt, een visie geeft op, ervaart. De actor is degene die handelt. Zoals mijn voorbeelden illustreren, positioneert cinematografisch lezen zich tussen *story* en *text*, tussen *verhaal* en *vertelling*.¹⁴ De manifestatie van een cinematografische leeshouding, cinematografisch lezen, is enerzijds mogelijk dankzij een essentieel aspect uit het domein van *story*, namelijk focalisatie. Deze leeswijze maakt gebruik van focalisatie-inzichten en ontleent termen aan het aspect focalisatie. Anderzijds kan cinematografisch lezen niet zonder vertellersterminologie, dat wil zeggen er moet een woordvoerende instantie zijn die verantwoordelijk is voor niet alleen de taal maar tevens het beeldend potentieel daarin.

Cinematografisch lezen maakt niet alleen gebruik van narratieve inzichten, het voegt ook wat toe. De cinematografische wijze van lezen geeft invulling aan een hiaat in Bals opsomming *Text: Words and Other Signs*.¹⁵ Op dat niveau namelijk schenkt zij weinig aandacht aan de vorming van (het tropologisch) beeld. Terwijl juist dat inherent is aan focalisatie – zowel zintuiglijk (wie neemt waar?), in de verbeelding (wie produceert beelden?) als in de bewustzijnsvoorstelling (wie ziet beelden voor zich?). Daarnaast is in de narratologie de vorming van beeld niet onbelangrijk in het vertellersperspectief. Daartoe schetst Bal zes wijzen van beschrijvingsmogelijkheden, doch deze zijn alle gericht op het weergeven c.q. duiding geven van de omgeving. Zij richt zich daarbij op een hoofdthema (dat wat wordt gezien, bijvoorbeeld een huis) met daaraan gelieerd een tweetal subthema's (onderdelen van het hoofdthema, bijvoorbeeld een deur) die met het hoofdthema een (metaforische of metonymische) relatie

¹⁴ Zie Bal (2009) en zie Herman en Vervaeck (2005).

¹⁵ Bal (2009: 15-74).

onderhouden. Op die manier zet zij deze relaties in ter specificatie van een hoofdthema.¹⁶

Zoals impliciet duidelijk werd, vormen de met taal opgeroepen beelden en het vertellersprincipe de kern van een cinematografische leeshouding, maar het is een kern die leeg blijft zonder participatie van de lezer. De cinematografische leeshouding wordt uitgelokt maar is ook een keuze en dat heeft gevolgen. De cinematografisch functionerende verteller concentreert zich op wat de vertellerstekst in beeld brengt en/of wat het focaliserend subject in beeld brengt. Daarmee legt deze verteller niet de nadruk op de lineaire-temporaliteit, waar de chronologie van de tekst, het waar en wanneer – de reeks van handeling en gebeurtenissen – centraal staan; de verteller legt een leeswijze voor van de tekst als beeld. Zo staat eerder een serieel-ruimtelijke ordening centraal waarin beeldreeksen bepalend zijn. Op die manier antwoordt cinematografisch lezen op een terecht punt van kritiek dat Herman en Vervaeck formuleren. Hun kritiek richt zich op de drang om in theoretisch opzicht alles te rubriceren waardoor aan de praktijk en de verwevenheid van vertellen en focaliseren geen recht wordt gedaan. Zij schrijven (2008: 84):

In principe wil de structuralistische narratologie de verteller zo strikt mogelijk scheiden van de focalisator. Dat wordt moeilijk als je de manier van vertellen beschouwt als een aanwijzing voor de manier van focaliseren. Als de woordkeuze verbonden wordt met de visie, dan zou de strikte grens tussen vertellen en focalisatie wel eens minder strikt kunnen worden. Het is een moeilijkheid die we al herhaaldelijk ontmoet hebben en die inherent is aan de structuralistische poging om alles zo rigide mogelijk in hokjes en vakjes onder te brengen.

Naast dat een cinematografische leeshouding een inhoudelijk toevoegende bijdrage levert aan bekende narratologische inzichten kent zij een waarde op twee andere vlakken. Ten eerste maakt cinematografisch lezen een analyse mogelijk van de retorisch-stilistische kwaliteit van de tekst door zich te richten op de taal in relatie tot beeld: welke beelden doen zich voor? Hoe zijn deze beelden in hun taligheid grammaticaal en retorisch geconstrueerd?

¹⁶ Bal (2009: 46-48): "A Rhetoric of Description".

Hoe werkt de visualiteit in en van taal? Ten tweede kan deze vorm van lezen een aanzet zijn tot het concretiseren van de holle frasen 'filmisch' of 'beeldend schrijven'.¹⁷

Gewassen vlees is naast een verhaal met reeksen van handeling en gebeurtenissen een tekst met beeldreeksen. Deze beeldreeksen rechtvaardigen de keuze voor een cinematografische leeshouding, het medium film en het domein van cinematografische (vertellers-) technieken. Zoals ik in de volgende hoofdstukken zal betogen is de tekst beeldend en wordt er 'in beeld gebracht' door een verteller die functioneert als pendant van wat Peter Verstraten de 'filmische verteller' noemde.¹⁸ Aan de hand van wat de cinematografische verteller toont en laat horen, is in de beeldreeksen een drietal beelden te onderscheiden: zintuiglijke beelden (het concrete kijken, waarnemen, zien), bewustzijnsbeelden (denken, voelen, begrijpen) en beelden die specifiek gekarakteriseerd zijn als tropologische beelden: de verzameling beeldspraakvormen als metafoor en vergelijking zoals die visueel worden ingezet.

Een cinematografische leeshouding impliceert dat de nadruk ligt op hoe de taal cinematografisch *werkt*: hoe zij cinematografisch wordt ingevuld en hoe zij juist binnen of dankzij deze invulling door het beeld effect heeft op de lezer. De cinematografische werking van taal leunt in meest directe zin op woorden, zinsconstructies en retorisch-stilistische taalelementen ofwel: de letters op papier en de daarmee opgeroepen beelden. De manifestatie van een cinematografische leeshouding – cinematografisch lezen – kent zo bezien een hoog *apparatus*-gehalte indien we *apparatus* hier lezen als taaltechnisch.

De methodiek van cinematografisch lezen is aldus een vorm van literaire tekstbenadering die is geïnspireerd door de vertaling van narratologie naar visuele media, waarvan Verstratens studies voorbeelden zijn, en die thans de omgekeerde weg bewandelt: uitgaande van de filmwetenschap naar de tekst. Is de narratologie gericht op betekenisgeving onder andere via de vragen 'wie vertelt wat en wanneer?', in cinematografisch lezen zijn de vragen bepalend:

17 Het *Juryrapport* (1995) kan hier als eerste voorbeeld dienen: "Die historische precisie en het sterk *beeldende van zijn schrijven* zorgen ervoor dat vele scènes in het geheugen van de lezer gegrift blijven." Een tweede voorbeeld ontleen ik aan *Op de hielen* (2014) waar over het taalgebruik van Leon de Winter gezegd wordt (p. 39): "Op dit punt komt het vooral aan op de wijze waarop de auteur zijn personages in de verf zet. Die manier is met recht '*filmisch*' te noemen: de beschrijving is bijna uitsluitend visueel gericht." Tot slot, een derde voorbeeld, de advertentietekst voor Ronald Gipharts roman *Lieve* (2016): "*Filmische* roman over verliefdheid en verlangen" (cursivering en FvD).

18 Verstraten (2008a: 16).

wie toont achtereenvolgens wat? En, als gevolg daarvan: hoe 'beweegt' dat de lezer in fysieke, psychische, emotionele en intellectuele zin? Deze leeswijze is daarmee niet louter structuralistisch-analytisch van aard, maar visueel-analytisch en affectief. Affect (zie hoofdstuk 1.6) is dan gerelateerd aan esthetiek, zij het niet in de reguliere opvatting van esthetiek als schoonheidsleer.

In aanleg analytisch geeft cinematografisch lezen ruimte aan een vorm van esthetiek die als uitgangspunt kiest de manier waarop de tekst de lezer 'raakt' of 'beweegt'. Daarmee sluiten leeshouding en leeswijze aan bij de oorspronkelijke betekenis van *esthetica* zoals ik zal gebruiken in deze studie. Ik hanteer het begrip esthetiek niet in een strikt filosofische of artistieke zin, maar ik grijp terug op zijn meest oorspronkelijke betekenis, namelijk het Griekse *aisthanomai*: registreren, ervaren, begrijpen, zintuiglijk waarnemen. Oftewel, deze esthetische beleving ligt in de directe omgang en directe ervaring met de tekst. In het geval van de roman *Gewassen vrees* opent Rosenbooms taal – denotatief, connotatief en perceptief – de mogelijkheid om vanuit het focalisatieprincipe en vertellersperspectief cinematografisch lezen toe te passen en te verfijnen. Dankzij de analyse van wat de cinematografische verteller toont, wordt de (ver)beeldende kracht van Rosenbooms stijl beschrijfbaar. In het verlengde daarvan geldt de mogelijkheid van beschrijfbaarheid ook voor de affectieve geladenheid van zijn taal.

Laat ik dit illustreren aan de hand van het volgende fragment, nu cinematografisch lezen is geïntroduceerd en in de volgende hoofdstukken nader zal worden uitgewerkt. Het is het slot van een receptie-scène. Willem Augustijn bezoekt op 28 december 1748 een receptie van de prins in het stadhuis van Leeuwarden. Als vervanger van de heer Burmania, lid der staten, verheugt Willem Augustijn zich erg op het gebeuren: hij zal er allerlei belangrijke vrienden ontmoeten en kennis maken met invloedrijke weldoeners. Ook is hij in de veronderstelling dat zijn geliefde Catharina Saffraan, wie hij een huwelijksaanzoek heeft gedaan, niet aanwezig is. Het zijn

deze vooruitzichten die leiden naar een zintuiglijke extase maar uiteindelijk ontwaarden in een beschamende vertoning.

Enkele pijnlijke en ontluisterende ontmoetingen, o.a. met de toch aanwezige Catharina, een twistgesprek met generaal Sighers en een ontmoeting met professor Ypey, leiden Willem Augustijns emoties tot het uiterste. Geen enkele ontmoeting is van vriendschappelijke aard. Willem Augustijns eerdere projectie vrienden, kennissen en weldoeners te begroeten is een loze projectie gebleken. Uiteindelijk staat hij voor de prins. Hem wil hij alles tegelijk vertellen met als gevolg een stortvloed aan woorden over Willem Augustijns politieke functies, zijn politieke pamflet (het Reglement Reformatoir), zijn dichtkunst, zijn geliefde Catharina en ten slotte de door hem geïnitieerde uitvinding van de witte suiker door de geleerde Dorrius. De ontmoeting met de prins eindigt zo (Gv: 198):

Zich verliezend greep hij met beide handen de hand van de Prins vast, drie handen om de knop van de scepter, zonder nog te merken hoe hij zijn rotting of zijn Reglement Reformatoir op de grond liet vallen: hij hoorde niets meer behalve een heet, gloeiend gieren in zijn hoofd; zag ook niets meer dan het wit en het rood, vervloeïend reeds in een brandend waas. 'Witsuiker...Suikertje Wit...' stamelde hij, terwijl alle decorum hem nu begaf. 'Mijn lief, zij antwoordt niet...!'

Hij huilde, de druk boven zijn ogen ontladde zich in een warme regen die alles smolt en vloeïen deed, het stroomde uit zijn ogen, uit zijn mond en al huilende plaste hij ook, wezenloos, zinneloos. Toen hij over zijn neus streek zag hij echter geen water maar bloed: hij bloedde weer, had een bloedneus. Verstijfd staarde hij naar zijn hand, maar ook dat wit en rood vloeïde nu uit in het waas van zijn tranen.

In zijn emotionele toestand heeft Willem Augustijn zich niet meer onder controle. Hij weet niet meer wat hij doet en weet niet meer wat om hem heen gebeurt. De cinematografische verteller toont achtereenvolgens drie zintuiglijke beelden (het vastgrijpen van *beide handen*, *drie handen om de knop*, het op de grond vallen van *zijn rotting of zijn Reglement Reformatoir*). Willem Augustijn hoort en ziet niets geïllustreerd door een zintuiglijk parallelisme (*hij hoorde*

niets meer, zag ook niets meer) waarna een bewustzijnsfocalisatie start. Willem Augustijn zit opgesloten in zichzelf en de lezer met hem. Binnen deze bewustzijnsfocalisatie is een sequentie van ingelaste topologische beelden. Het geluid in zijn hoofd is *een heet, gloeiend gieren*. Wat hij ziet, is *wit en rood* dat zich vermengt tot *een brandend waas*. Wanneer de verteller toont dat hij huilt (metaforisch weergegeven met het ingelaste beeld van *een warme regen*), plast hij tegelijkertijd in zijn broek en constateert hij ook nog dat hij een bloedneus heeft waarmee de zintuiglijke beelden zijn teruggekeerd. Het enige wat hij stamelend kan uitbrengen op deze politieke bijeenkomst is het koosnaampje door hem gegeven aan Catharina Saffraan. Zij heeft hem zojuist op niet mis te verstane wijze belachelijk gemaakt. Van haar ontvangt hij geen brieven meer en zal hij nooit meer een brief ontvangen (*Mijn lief, zij antwoordt niet..!*).

De tekst deelt niet alleen mee dat Willem Augustijn verdrietig is. De tekst hanteert een cinematografisch stijlmiddel: via de uitgebreide opsomming werkt de tekst de lichamelijke en emotionele teloorgang van Willem Augustijn uit. Door het retorisch-stilistisch middel van het parallelisme in samenhang met de inlassing van een reeks topologische beelden creëert de cinematografische verteller, als in slow motion, iets waarmee hij minutieus toont wat Willem Augustijn overkomt. Ondersteuning krijgt de scène via de geluidsband waarop de stamelende Willem Augustijn te horen is. In algemene zin mag deze passage cinematografisch-inhoudelijk getypeerd worden als melodramatisch, waarover later meer, zaak is dat de tekstuele beelden zodanig getoond worden dat de lezer niet onbewogen kan blijven. Niet alleen Willem Augustijn is geëmotioneerd in melodramatisch, groteske zin; de taal is middels retorisch-stilistische middelen en via cinematografische technieken affectief geladen.

Dat in cinematografisch lezen tekst en beeld samenkomen sluit aan bij het concept van de *camera-stylo*, de camera als pen. Ik ontleen de metafoor van de camera-stylo aan het artikel met de chiasmatische titel "Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo" dat Alexandre Astruc in 1947 publiceerde in het Franse tijdschrift *L'Écran français*. Astruc is een Franse filmregisseur, scenarist en

schrijver. In de jaren vijftig van de vorige eeuw verbond hij zich aan de groep van de existentialisten in Parijs en al snel werd hij beschouwd als belangrijk theoreticus voor de Nouvel Vague-film. Met zijn artikel wilde Astruc het begrip voor filmpraktijk, -theorie en -esthetica vergroten. Hij pleitte er dan ook voor film te beschouwen als een autonoom medium en als volwaardig uitdrukkingmiddel.

De camera die voortdurend in beweging is, vormt een analogie met dat wat de pen doet: schrijven. Beide produceren: de één beeld, de ander tekst. In cinematografisch lezen worden deze samengenoemen door de tekst te lezen als beeld. Beide – camera en pen – zijn in beweging, vergroten of verkleinen, vertragen of versnellen. Het is een vorm van bewegen die zich voortzet en vertaalt vanuit de tekst, de letters op papier, de via hen gecreëerde beelden naar het (affectieve) effect daarvan op de lezer.

Astrucs artikel, dat slechts enkele pagina's lang is en meer het karakter heeft van een pamflet dan dat het werkelijk argumentatief overtuigt, presenteert interessante invalshoeken waarvan de *camera-stylo* er één is. Onderstaand citaat in Engelse vertaling introduceert het begrip:¹⁹

After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, [cinema] is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of camera-stylo.

Het is de apparatusterm (niet de ideologische term die politiek-maatschappelijk gemotiveerd is) *camera-stylo* die een allusie zou kunnen zijn op wat ik benoem als de cinematografische verteller, die de spil is van cinematografisch lezen. Daarbij dient wel opgemerkt te worden dat Astruc redeneert vanuit de camera naar de pen – de camera als pen – en dat cinematografisch lezen juist de omgekeerde weg bewandelt: van pen naar camera, de pen als camera.

¹⁹ Astruc (1948). De Engelse vertaling op https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf. Ook op <https://newwavefilm.com> onder de titel 'The Birth of a New Avant-Garde: la Camera-Style'; laatst gezien 25 februari 2017.

Opvallend is, tot slot, dat Astruc's essay in wezen een paradox belichaamt: enerzijds steunt het de opvatting dat beide media (literatuur en film) ongelijkwaardig zijn, anderzijds zegt het tegelijkertijd dat de twee elkaars elementen kunnen gebruiken of dat elementen (camera-stylo) vergelijkbaar zijn. In zekere zin zijn we met deze paradox terug bij het verschil tussen de visie van de Franse filmrecensent André Bazin zoals besproken in Verstraten's *Kernthema's in de filmwetenschap* en mijn studie. Waar Bazin zich richt op de *pure* kwaliteit van ieder afzonderlijk medium, concentreert *Bewegend lezen* zich op het *niet-pure*.²⁰

0.3 Cinematografische leeshouding en de representatie van een verleden

Naast recensenten lijven ook wetenschappers *Gewassen vlees* in bij het genre van de 'historische roman'. Wanneer Hugo Brems in zijn literair-historische wetenschappelijke publicatie *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) de opkomst van het genre van de historische roman in de 20ste eeuw bespreekt, onderscheidt hij enerzijds de historische roman waarin de geschiedenis sfeerbepalend is voor een spannend verhaal, anderzijds wordt in de historische roman het postmoderne problematiseren van de mogelijkheid om de geschiedenis te vertellen centraal gesteld. Al snel gaat hij in op het werk van Noordervliet, De Moor, Thomése en Rosenboom. Zij, zo stelt Brems, zetten in hun romans "op een subtielere manier de gevestigde beelden van de historische werkelijkheid op de helling." Verder schrijft hij: "In tegenstelling tot wat Ferron doet, handhaven deze auteurs vrijwel consequent de historische geloofwaardigheid van de feiten, en anders dan Haasse problematiseren zij niet expliciet de verhouding tussen feit en fictie. Vooral Thomése en Rosenboom spelen er een spel mee." Uiteindelijk concludeert Brems ten aanzien van *Gewassen vlees*: "Ook de overdreven historiserende stijl zorgt er mede voor dat *Gewassen vlees* balanceert op de grens tussen historische roman en een parodie daarvan."²¹

²⁰ Zie Verstraten (2008b: 88-89). Overigens, in *Celluloid echo's* (2004) betoogt Verstraten helder dat film een hybride medium is; zie Verstraten (2004: 31-37). Zie voor deze kwestie eveneens Bazin (1984).

²¹ Brems' citaten staan respectievelijk op p. 562 en p. 563. Zijn schets van een opbloei van de historische roman leunt sterk op Fenoulhet (1996).

Naar aanleiding van *Altijd weer vogels die nesten beginnen* stel ik een aantal punten aan de orde. Op grond van Brems' ordening en beschrijving is dat allereerst de vraag of Brems' conclusie voor wat betreft *Gewassen vlees* overtuigend is uitgewerkt. Onbesproken blijft waar de grens ligt tussen de historische roman en een parodie ervan en tevens dringt zich de vraag op waartoe geparodieerd wordt. De vervolgvraag die zich dan aandient: vormt de parodie onderdeel van het 'spel'? Of, hoe werkt in dat kader een stijl die overdreven historiserend is? Dergelijke kwesties eisen onderbouwing en uitwerking, die Brems niet geeft waardoor het 'spel' van deze vermeende historische roman weinig contouren krijgt. Het is mijn intentie om vanuit een cinematografische leeshouding en met hulp van cinematografisch lezen het 'spel' dat *Gewassen vlees* 'speelt' en waarin de representatie van het verleden ontegenzeggelijk een plek opeist te analyseren. Daartoe gebruik ik geen dwingend instrumentarium dan het onderscheid van beelden, narratieve inzichten onder andere op het gebied van perspectief en focalisatie, inclusief een arsenaal aan filmtechnieken aangereikt door de tekst zelf.

Het volgende punt dat ik ter sprake breng op grond van Brems' ordening en beschrijving betreft de aard van het spel met geschiedenis. Het spanningsveld tussen feit en fictie, het spel met "gevestigde beelden van de historische werkelijkheid", de verwijzing naar een parodiërend karakter en het postmoderne problematiseren van de representatie van een verleden leiden naar het werk van de Canadese literair theoretica Linda Hutcheon, in het bijzonder *A Poetics of Postmodernism*. In deze studie, oorspronkelijk verschenen in 1988, stelt Hutcheon de grenzen tussen literatuur en geschiedschrijving ter discussie. Het is dit spanningsveld tussen fictie en feit, dat postmoderne auteurs op allerlei wijzen verkennen waarbij zij verankerde standpunten ter discussie stellen, verschillende visies op het verleden vermengen en hun vertellers commentaar laten leveren op de representatie van een verleden buiten het verhaalgebeuren om.

Naar aanleiding van een studie van Allen Thiher, *Words of Reflection* (1984), vraagt Hutcheon (2005: 141): "...what would happen if we began from the *texts* of postmodern art, instead of from the theory?" Aan de hand van tekstvoorbeelden introduceert zij vervolgens de term "historiographic metafiction". Volgens Hutcheon is dat wellicht het meest kenmerkende aspect van het postmodernisme: het problematiseren van de referentialiteit van taal of representatie. Historiografische metafiction is het verschijnsel wanneer in de tekst zelfreflexief, op een metafictionele wijze, en niet zelden met behulp van parodiërende elementen, de mogelijkheden en onmogelijkheden van historische referentie ter sprake komen. De historiografische metafiction bestaat bij de gratie van een commentaarvorm, die buiten het verhaal-gebeuren valt. In die zin speelt *historiografische* metafictionaliteit in *Gewassen vlees* geen rol. Desondanks is het verschijnsel *metafictionaliteit* niet onbelangrijk zoals ik later toon; alleen week ik het begrip los uit zijn streng postmoderne context. Ik zal Rosenbooms roman wel beschouwen als postmodern omdat, in het spel dat de roman 'speelt', verschillende postmoderne procedés herkenbaar zijn. Maar het gaat me daarbij niet om een literair-historische markering.

Bewegend lezen kent ondanks mijn inperking wel een sterke overeenkomst met Hutcheons werk: de tekst dient als vertrekpunt. Ook inzake de representatie van een verleden is het verschil niet groot. Daar waar Hutcheon antagonistisch werkt (feit versus fictie; literatuur versus geschiedschrijving) ligt de focus van *Bewegend lezen* meer op het beeldend vermogen van taal in samenhang met reeksen van gebeurtenissen. Zo bezien bieden de cinematografische lees-houding en haar manifestatie, een cinematografische leeswijze, een opening naar een andere vorm van cultuuranalyse. Cinematografisch lezen levert een visueel-analytische bijdrage aan een cultuuranalyse waarbij de representatie van een verleden een rol speelt, maar niet leidend is en waar derhalve sprake kan zijn van een andere vorm van identificatie. Een cinematografische leeshouding laat de lezer op zo'n wijze naar het geëvoceerde verleden kijken dat het andere identificatiemogelijkheden biedt.

De in de roman opgeroepen realiteit (in het geval van *Gewassen vlees*: het verleden van de 18^e eeuw) is fictie, maar niet zo maar één. De representatie van dit verleden ervaart de lezer als werkelijkheid anno 1748. Daarmee kent de tekst voor de lezer, zoals blijkt uit de recensies, een hoge mate van authenticiteit d.w.z. dat de tekst in relatie tot het verleden een grote *waarachtigheid* krijgt.²² Dat deze representatie kan doorgaan voor realiteit dankt zij in sterke mate aan het beeldend vermogen van de gebruikte taal. Met zijn reeksen van gebeurtenissen en beeldreeksen roept *Gewassen vlees* een verleden op dat in zijn representatieve kracht zo overtuigend is dat zij leidt tot bestempeling van de tekst als historische roman. Het historiserend karakter van de tekst stelt dat wat buiten de context van de historische roman valt in de schaduw. Een typering van de roman als historische roman waaraan onlosmakelijk een zekere verbeelding van een verleden verbonden is, heeft tot gevolg dat afwijkende elementen, die de tekst ook heeft, eenvoudigweg niet opgemerkt worden. Of, meer principieel, de romankarakterisering 'historische roman' is zo dominant dat zij getypeerd kan worden met wat Kaja Silverman definieert als 'dominant fiction' waarmee datgene wat gerepresenteerd wordt, conform Hutcheon, in een politiek-ideologisch kader komt te staan.²³

0.4 Van 'dominant fiction' naar 'productive look'

De romantekst evoceert culturele en historische herkenbare beelden die canonieke associaties oproepen. Ik neem als voorbeeld de eerste alinea van de proloog. Een focaliserende, extradiëgetische verteller leidt de lezer *Gewassen vlees* binnen. Dit gaat als volgt (Gv: 9):

De kou drukte als een stempel op het stramme land. Niets bewoog, alleen de lucht, onzichtbaar – de lege bomen stonden stil in de ijzige storm. Oude dauw, bevroren al bij de inval van de vorst, glinsterde op de groene, toch levenloze velden, de groepen van de ploeg lagen als een fossiel patroon over de akkers. Het was of de kou ook alle tijd tot stilstand had gebracht en schuilen deed in de grond en in de dingen, die, plotseling oud,

22 Ik verbind het begrip 'authenticiteit' met 'waarachtigheid' of 'waarheidsgetrouw' i.t.t. bijvoorbeeld Ankersmit (2007) die het begrip losmaakt van welke context dan ook: "Context vernietigt authenticiteit." Zie Ankersmit (2007: 306).

23 Zie Silverman (1996) en Silverman (1992) in het bijzonder hoofdstuk 1, 'The Dominant Fiction', p. 15 – 51. Voor de problematiek van de (genre)context zie ook Bryson (1994).

verstijfden onder zoveel vreemd verleden. De wereld was een afdruk geworden, het feit van een voortdurend ogenblik.

Deze ab ovo-openingsalinea wekt sterk de indruk van een klassieke *Natureingang*, maar dan niet een lente- doch een winters tafereel. In het tafereel ontbreken mensen. Voordat zij pas in de volgende alinea het verhaal binnenschaatsen houdt *de kou* het landschap in zijn greep, wat vergeleken wordt met *een stempel* waarbij het beeld zijn accent krijgt door de allitererende *s*. Via het beeld en het bijvoeglijk naamwoord *stramme* wordt de notie 'bewegingsloos' geïntroduceerd herhaald in *Niets bewoog* en voortgezet in formuleringen als *stonden stil* en *bevroren*. Het beeld van bewegingsloosheid herhaalt zich in een tweede metafoor wanneer het geploegde landschap waarin bladerloze bomen staan, gelijk is aan een *fossiel patroon*. Dit beeld zet zich voort in de woorden *stilstand* en *verstijfden* waarna het tot een metaforisch inzicht leidt dat afrondt met een oxymoron: *De wereld was een afdruk geworden, het feit van een voortdurend ogenblik*. Hier is de tijd stilgezet en de verhaalwerkelijkheid wordt een afdruk waarbij *afdruk* synoniem is aan prent, kopie, beeld. Kortom: dit is de werkelijkheid niet, dit is een kopie van de werkelijkheid te vergelijken met een foto. Dit is een beeld.

Daarmee ontstaat een veelzeggende paradox. Ondanks dat een analyse van de tekst het werkelijkheidskarakter op de helling zet, is de kracht van de beeldreeks zodanig dat het aan waarachtigheid niets inboet. Het opgeroepen winters landschap (*kou, land, bomen, storm, dauw, velden, akkers*) krijgt in de proloog een vervolg van beelden die in hun samenwerking een herkenbaar canoniek Hollands winterlandschap evoceren dat gelijkenis vertoont met het werk van de schilder Hendrick Avercamp, Pieter Breughel de Oude's 'Winterlandschap met schaatser en vogelknip' of de winterlandschappen van de schilder Jan van Goyen.²⁴ Deze gelijkenis en herkenbaarheid van beelden stimuleren de identificatie met een verleden, terwijl de reeks van gebeurtenissen in de proloog ontregelt: kinderen offeren op het ijs een kat aan de wind.

24 Ik verwijs eveneens naar de (catalogus van de) tentoonstelling *Echte winters* in Teylers Museum Haarlem, 7/11/2015 – 20/3/2016.

Ik geef een kleine bloemlezing uit de proloog van (zintuiglijke en tropologische) beelden die de evocatie van een herkenbaar canoniek winters landschap ondersteunen:

- Rechts van hem, achter de slaperdijk met daarin de oude, altijd open sluis naar de havenkom, lag de kleine stad, links, wegschietend door het Nieuwland, het bevroren kanaal dat uitliep in de Zuiderzee.
- Daar waar het kanaal om een boerderij boog opende de rietkraag zich, en een tweede jongen kwam tevoorschijn.
- Vanaf hier glansde het kanaal zachtgrijs weg de verte in waar juist een stipje tevoorschijn kwam uit de bocht bij de boerderij.
- Ook nu had de storm witte strepen getrokken, niet van schuim maar van poedersneeuw en verwaaide rijp, al weken oud.

Het is duidelijk dat de taal op verschillende manieren beelden evoceert. Deels is dat een kwestie van beschrijving, maar daarmee stopt het beeldend vermogen niet, zoals blijkt uit het fragment en de bloemlezing. Voor nu is belangrijker hoe de beschrijving beelden genereert die de Nederlandse lezer (van een bepaalde generatie misschien, en met een bepaalde opleiding) gemakkelijk kan herkennen waardoor beelden bevestigend werken en daardoor identificerend zijn. Dit zijn de “gevestigde beelden” waarover Brems (2006) spreekt. De met taal gevormde beelden schragen een dominante fictie omdat zij een analogie vormen met buiten-tekstuele beelden die de lezer reeds kent.

Met haar begrip ‘dominant fiction’ beroept Silverman zich op de inzichten van de Franse filosoof Jacques Rancière. Zij formuleert één van Rancièrës stellingen (1992: 30):

...that the dominant fiction consists of the images and stories through which a society figures consensus; images and stories which cinema, fiction, popular culture, and other forms of mass representation presumably both draw upon and help to shape.

Met dit citaat is de voornaamste inzet van mijn studie aangekondigd die zich laat formuleren in de volgende vraag: hoe kunnen we

een roman als *Gewassen vlees* lezen met zijn enorm beeldend vermogen in het kader van een dominante fictie?

Bezien als dominante fictie fungeert de representatie van het opgeroepen verleden als een spiegel van canonieke buiten-tekstuele beelden. Ik citeer ter illustratie deze éne zin om aan te tonen dat een dergelijke identificatie zelfs plaats kan vinden op zinsniveau (*Gv*: 376):

De lente stond in volle bloesem, eerste snede was al geweest: als reusachtige runderen schommelden de hoog opgetaste hooiwagens langs de wegen; de blozende melkmeisjes zwaaiden met de blinkend geschuurde emmers aan hun juk en tegen de avond hoorde men overal de veldzang van de terugkerende boeren met hun knechts.

Dit kleine fragment toont het landelijk leven met hulp van verschillende beelden (*bloesem, hooiwagens, wegen, melkmeisjes, emmers, boeren* en *knechts*) die aansluiten bij stereotiepe, niet zonder nostalgie omgeven, representaties van het Hollandse plattelandsleven.²⁵

Naast deze beelden kent het fragment twee beeldspraakvormen. *De lente stond in volle bloesem* is een synecdoche en *als reusachtige runderen* is een vergelijking die aandacht trekt door de allitererende *r*. Beide passen naadloos in het beeldcluster dat wordt aangevoerd door *bloesem*. De beelden versterken elkaar in het oproepen van een iconografisch verleden en bieden daarmee een toegangspoor tot een bekend verleden. De beeldreeksen en beeldspraakfiguren appelleren inhoudelijk aan een historisch besef waarmee zij een identificatieproces in gang (kunnen) zetten met dat verleden. Het gaat om de beelden die in het kader van waarachtigheid iconografisch werken en zodoende de herkenning met een opgeroepen verleden stimuleren en stutten.

Identificatie met het verleden, zo tonen verschillende studies aan, vindt plaats via voorwerpen zoals Huizinga beschrijft, via voorwerpen en herinneringen zoals Prousts madeleines, via picturale beelden zoals Frank Ankersmit laat zien, en/of via de beeldende potentialiteit van taal zoals het winterlandschap in de proloog en het plattelands-

25 Bijvoorbeeld Anton Mauves schilderij 'De hooikar' (ca. 1887). Zie de catalogus *Holland op z'n mooist* (2015: 38).

tafereel zojuist hebben geïllustreerd.²⁶ Tekstuele beelden kunnen als spiegel functioneren waarin lezers een (buitentekstuele) representatie van een verleden herkennen. Het tekstuele beeld valt dan (nagenoeg) samen met een buitentekstuele voorstelling van datzelfde verleden. De buitentekstuele voorstellingen zijn cultureel gevormd en historisch bepaald. Zij vormen wat Silverman (1992: 149) noemt *screen*: het arsenaal aan canonieke beelden waaraan lezers tekstuele beelden (kunnen) toetsen met identificatie als een eventueel gevolg. In alle gevallen is deze identificatie, zeker ook in het laatste geval van beelden, niet enkel een kwestie van de geest; identificatie heeft een lichamelijke reactie als gevolg.

Wie of wat wij zijn onderwerpt zich voortdurend aan een oordelend afwegen van de identificatie met een waargenomen subject of object (voorwerp, herinnering, beeld, tekstueel beeld) of een negatie van datzelfde subject of object. In het eerste geval krijgt wat wordt waargenomen de waarde van spiegelbeeld, dat wat één maakt met de werkelijkheid (van een verleden) waar de lezer onbewust naar verlangt. Een lezer verlangt naar eenheid, ofwel: een identificatie met wat hij weet en wat hij ziet.²⁷ Zo verlangen lezers een synthese tussen representatie en wat voor de werkelijkheid doorgaat. Het kijken naar een beeld, het lezen van een tekstueel beeld kan zo'n eenheid doen ervaren, met als gevolg een lichamelijke reactie. Op deze wijze zijn de perceptie van beelden, of algemener: visuele perceptie, en lichamelijke perceptie verbonden. In het geval van lezen: lezen 'raakt' de lezer, emotioneel en eventueel affectief.

In dit kader van identificatie is een tweedeling die Kaja Silverman aanbrengt van belang. Zij onderscheidt idiopathische identificatie van heteropathische. Idiopathische identificatie vindt plaats op basis van gelijkheid en overeenkomst. Zoals hierboven beschreven stellen lezers hun normen. Alleen met een subject of object waarmee zij iets gemeen hebben willen of kunnen zij zich identificeren. Idiopathische identificatie is een identificatie die het bekende bevestigt, zich afkeert van het vreemde en uiteindelijk een vorm van annexatie is.

26 Zie Huizinga (1947); voor Proust en zijn madeleines zie *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). De verteller doopt een madeleine in bloesemthee en de smaak daarvan activeert zijn geheugen en brengt zeer dierbare jeugdherinneringen boven. Tot slot zie Ankersmit (2007) in het bijzonder hoofdstuk 7, 'De subjectieve ervaring: het verleden als elegie' en zijn interpretatie van het schilderij 'Arcade met lantaarn' van Francesco Guardi (1712-1793), p. 292 – 303.

27 Zo stelt Felski (2008: 25): "When we recognize something, we literally "know it again"; we make sense of what is unfamiliar by fitting it into an existing scheme, linking it to what we already know." Zie voor het belang van identificatie ook Boogers (2015).

Deze identificatie leidt tot *blindheid* voor het onbekende en het niet-vertrouwde of wel: deze identificatie ondersteunt de dominante fictie. Bij heteropathische identificatie daarentegen verplaatsen lezers zich in een 'Ander' of het 'Andere'. Het andere subject of object is hun vreemd. In een dergelijk geval van heteropathische identificatie zoeken lezers toenadering, overbruggen zij figuurlijk gezien afstand en dienen zij het ontregelende te overwinnen. Dit heeft tot gevolg de ontplooiing van een actief-kritische houding die politiek-ideologische implicaties kan hebben.²⁸

Natuurlijk is dat wat lezers als realiteit ervaren subjectief. In het specifieke geval van *Gewassen vrees* en in de algemene zin van het lezen van een roman is subjectiviteit niet zo maar gelijk aan vrije keuze of willekeur. De tekst 'bespeelt' de lezer en uit dat spel vloeit subjectiviteit voort: de lezer volgt of verzet, wordt verleid of verveeld, berust of gaat aan de slag. De door de tekst gemanipuleerde subjectiviteit is de verhouding tussen wat op dat moment in het leesproces als werkelijkheid wordt beschouwd en de lezer (mede) gevormd door culturele en historische buitentekstuele beelden. In het geval van dominante fictie komen deze beeldreeksen grotendeels overeen. Zij vallen samen zodat sprake is van een idiopathische identificatie.²⁹

De klassieke leeswijze die *Gewassen vrees* typeert als 'historische roman' is sterk gericht op de spiegelfunctie van beelden waarbij tekstuele beeldreeksen en buitentekstuele beeldreeksen samenvallen. Daarmee doet een dergelijke leeswijze de tekst niet altijd recht, maar misschien nog belangrijker: ze negeert wat de tekst allemaal kan *doen*, ook ideologisch. Binnen een tekst, en dat is zeker het geval in *Gewassen vrees*, wordt de dominante fictie niet alleen bevestigd, er wordt ook afgeweken van die dominante fictie, van dat wat binnen het verwachtingspatroon van de lezer valt. Of, om nogmaals Roland Barthes aan te halen: binnen het *studium* – het gecodeerde beeld – ontstaat een *punctum*, een doorbreking van het verwachtingspatroon.³⁰ Er ontstaat op dat moment een andere vorm van beleven dan de vorm die leidt naar historisch-idiopathische identificatie. Om die reden pleit Silverman voor een 'productive look' die inhoudt dat lezers eerst

28 Zie voor dit onderscheid Silverman (1992: 214-296) en Silverman (1996: 22-37). De Waard (2014) wijst overtuigend op de politiek-ideologische consequenties van dit onderscheid aan de hand van cinematografische voorbeelden inzake de beleving van de holocaust.

29 Silverman (1996: 169): "In general, these acts of projection and introjection are not only enacted at the behest of the self, but are also culturally facilitated." Zie ook Bleeker (2003).

30 Barthes (1981) en/of Barthes (1988). Ik hanteer Barthes' termen in hun zo breed mogelijke betekenissen losgekoppeld van fotografie of herinnering.

afstand nemen van beelden die ze uitentreuren kennen, herkennen en waarmee een identificatieproces op gang komt, om vervolgens op een nieuwe, productieve manier tekstelementen, bijvoorbeeld beelden, te *zien* en daar een relatie mee aan te gaan. Elke lezer dient zich tot deze beelden opnieuw of anders te verhouden. Het betreft in een dergelijk geval beelden die in het kader van 'dominant fiction' eerder zouden worden gemarginaliseerd omdat ze niet passen in het uitgelokte verwachtingspatroon. Dit houdt in dat we als kijkers van een film, als lezers van een roman moeten aanvaarden dat we mee bewegen in een proces van bevreemding vooraleerst we beelden afwijzen of negeren. Lukt het ons mee te bewegen met andere tekst-elementen (in eerste instantie gemarginaliseerde of zelfs veronachtzaamde, verafschuwde of genegeerde beelden) dan treedt een nieuw stadium in van het kijk- of leesproces. Als gevolg ontwikkelt zich een andersoortig beleven van de tekst waarmee de mogelijkheid tot een heteropathische identificatie openbreekt.

Ondanks dat *Gewassen vlees* via taal, couleur locale, specifieke plaats- en tijdsaanduidingen de suggestie van authenticiteit sterk oproept biedt de roman daarnaast andere leesmogelijkheden die door de gesuggereerde authenticiteit van historicisme onderbelicht blijven. Naar aanleiding daarvan wil ik in *Bewegend lezen* zoals gezegd een afwijkende en verrassende leeshouding introduceren en dat is een cinematografische. Dat blijkt meer dan simpelweg een andere manier van lezen. Cinematografisch lezen instigeert een productieve blik. Het is een productieve leeswijze die vormen van identificatie mogelijk maakt die meer zijn dan vormen van reproductie. Het is een vorm van lezen die intratekstueel wordt uitgelokt d.w.z. dat de tekst van de roman aanleiding geeft cinematografisch lezen toe te passen. Hierbij ligt vervolgens sterke nadruk op het initiatief van de lezer die moet 'meedoen' waardoor het interpretatieproces beweegt, de tekst openbreekt en tot denken en voelen aanzet. Zo is cinematografisch lezen een concretisering van Kaja Silvermans productieve blik: dit is het vermogen van de lezer om naast of buiten de dominante fictie op het interpretatieve vlak iets nieuws

te (willen/kunnen) zien.³¹ Daarmee wordt het leesproces meer een performatieve daad.

Vooralsnog is een methodologische kanttekening hier op zijn plaats. Zowel in *Male Subjectivity at the Margins* als in *The Threshold of the Visible World* hanteert Silverman haar begrippen 'dominant fiction' en 'productive look' binnen een psychoanalytische methodiek van tekstinterpretatie. Hierbij laat zij zich sterk leiden door inzichten van de Franse filosoof Lacan.³² De door haar geconceptualiseerde begrippen onttrek ik aan die psychoanalytische context. Ik integreer de begrippen in een vorm van cultuuranalyse en tekstinterpretatie die visueel-analytisch en retorisch-stilistisch van aard is. De tekst biedt een breed conglomeraat van beelden. Naar zal blijken speelt cinema in relatie daartoe een doorslaggevende rol omdat *Gewassen v/ees*, naast de reeks van gebeurtenissen talloze beeldreeksen herbergt die op diverse wijzen getoond worden. De tekst is waarlijk beeld. Een cinematografische analyse van deze roman kent formele problemen, die ik zal verkennen en trachten op te lossen. Dat is niet louter een formele exercitie, want 'identificatie' speelt in deze leeshouding en leeswijze tevens een essentiële rol. Dat heeft weer verdergaande consequenties, bijvoorbeeld voor de manier waarop in het onderwijs wordt gewerkt met literatuur.

0.5 Cinematografische leeshouding en onderwijskundige vernieuwing

Wetenschappelijk gezien is het concept van cinematografisch lezen op een drietal terreinen vernieuwend. Op de eerste plaats is cinematografisch lezen meer dan een hermeneutisch model. Deze leeswijze is een inhoudelijke toevoeging aan de narratologie die zich laat inbedden tussen *verhaal* en *vertelling*. Dat in specifieke zin binnen cinematografisch lezen het beeld centraal staat naast focalisatie-inzichten en vertellersterminologie heeft als gevolg dat een retorisch-stilistische analyse van de taal mogelijk wordt

³¹ Silverman (1996: 180-185).

³² Zie in het bijzonder Lacan (1977).

die de formulering 'filmisch' schrijven wetenschappelijk invult . Op de tweede plaats is cinematografisch lezen wetenschappelijk theoretisch vernieuwend. Gebaseerd op de vraag hoe taal *cinematografisch* werkt, ontleen ik inzichten aan de filmwetenschap zodat cinematografische technieken en procedés kunnen worden ingezet om beeldreeksen te analyseren en interpreteren. Dergelijke inzichten uit de filmwetenschap doen aldus dienst binnen een leeswijze die daarmee een eventueel affectieve geladenheid van taal beschrijfbaar maakt. Op de derde plaats introduceert cinematografisch lezen een andere vorm van cultuuranalyse. Het laat lezers op een andere manier naar de representatie van een verleden *kijken*. Hierbij is het spanningsveld tussen feit en fictie ondergeschikt omdat vormen van identificatie mogelijk anders zijn dan een canoniek historische. De productieve blik van cinematografisch lezen levert een visueel-analytische bijdrage aan een cultuuranalyse waarbij de representatie van een verleden onderdeel is van het spel waarmee de tekst – op welke wijze dan ook – de lezer manipuleert. De lezer is echter niet alleen object van dit spel. In het 'meespelen' zitten tal van mogelijkheden besloten die politieke implicaties hebben. Op basis van deze wetenschappelijke vernieuwingen stel ik dat cinematografisch lezen een synthese vormt van onderdelen uit de narratologie, close reading, filmwetenschap en filmanalyse. Tevens kent de leeswijze raakvlakken met theaterstudie en ideologiekritiek. Cinematografisch lezen biedt ook nadrukkelijk ruimte aan de affecttheorie zodat de relatie tussen tekst en lezer aandacht krijgt.

In het lezen van literatuur komen twee verschillende entiteiten samen: het object van papier en inkt, of 'mensen van papier' zoals Mieke Bal het ooit noemde, en het subject van vlees en bloed. Het subject reageert op het object.³³ Lezers lachen, huilen, schamen zich of ze verafschuwen wat ze lezen bijvoorbeeld. Ze blijven niet onbewogen. Rita Felski formuleert het in *Uses of Literature* (2008: 18) zo:

33 Bal (1979). Zie ook Felski (2008: 16) waar zij zich distantieert van de fenomenologische reader-response-theorie van Iser en Ingarden.

Texts, however, are unable to act directly on the world, but only via the intercession of those who read them. These readers are heterogeneous and complex microcosms: socially sculpted yet internally regulated complexes of beliefs and sentiments, of patterns of inertia and impulses toward innovation, of cultural commonalities interwoven with quirky predispositions.

Het object, de tekst, heeft niettemin ook een eigen vormende of bewegende kracht. Literatuur en het lezen daarvan heeft invloed op lezers, lichamelijk en psychisch, zij 'beweegt', emotioneel en intellectueel. Zij kan zowel de staat van het lichaam als van de geest beïnvloeden. Lezen is *ervaren* maar ook meer dan alleen beleven of ervaren: lezen kan *veranderen* en taal en beeld zijn hierbij van cruciale invloed.³⁴

Waar het bovenstaande de wetenschappelijke inbedding van *Bewegend lezen* samenvatte, is er nog een ander potentieel. Op onderwijskundig vlak kent cinematografisch lezen verschillende voordelen. Cinematografisch lezen introduceert een leeshouding die recht doet aan anderhalve eeuw vernieuwende mediageschiedenis in relatie tot de belevingswereld van een visueel ingestelde generatie jonge lezers. Deze vorm van lezen neemt serieus hoe beeldend taal kan zijn en maakt gebruik van aspecten die voor deze generatie herkenbaar zijn en stimulerend (kunnen) werken vanwege de intensieve omgang die de huidige jongeren hebben met diverse vormen van intermediale genres zoals series, YouTube-filmpjes, films, Snapchat, Instagram, games en vloggerwebs. Verder biedt cinematografisch lezen kansen en mogelijkheden om in het onderwijs nieuwe paden in te slaan op het gebied van literaire tekstanalyse. Zowel inhoudelijk als didactisch tendeerde het voortgezet onderwijs eerst naar een meer structuralistisch-analytische methode van literair lezen en later naar een sterk individualistische gerichtheid op belevend lezen.³⁵ Momenteel wordt in het onderwijskundig veld terecht gezocht naar een verantwoorde combinatie van deze twee. Cinematografisch lezen, voortvloeiend uit het voorstel tot een cinematografische leeshouding, is een leeswijze die voor beide benaderingen plaats inruimt.

34 Zie bijvoorbeeld Felski (2008). Zij onderscheidt vier drijfveren tot lezen: herkenning, verdwalen, kennis en 'shock'.

35 Enerzijds denk ik hierbij aan de methoden van Drop (1970) en Anbeek (1987) die herkenbaar zijn in bijvoorbeeld Dautzenberg (2009), anderzijds denk ik aan de introductie van het literatuurdoosje in de tweede fase van het voortgezet onderwijs. Recentelijk verscheen *Hoe lees ik?* (2016) van Lidewijde Paris dat op enthousiasmerende en toegankelijke wijze beide invalshoeken combineert en waarbij zij de 'productive look' alle ruimte biedt.

Cinematografisch lezen combineert allereerst het structureel-analytische lezen met de emotionele leeservaring waarvan affect deel uitmaakt zoals ik uitvoerig zal beargumenteren. Van dat laatste maakt *Bewegend lezen* veel meer dan een vorm van individueel beleven. De tekst heeft een vorm en verbeeldt daardoor, waardoor ze werkzaam kan worden op zowel individueel als collectief niveau. Cinematografisch lezen maakt verder een vernieuwing mogelijk van het literatuuronderwijs die vakinhoudelijk als vertrekpunt heeft de taal, haar vorm en haar kenmerken. Dit eist zorgvuldig lezen wat mij onmiskenbaar een voordeel lijkt. Tot slot opent cinematografisch lezen nieuwe mogelijkheden voor de rol van taal en beeld binnen het curriculum van vaktalen. Zij opent mogelijkheden tot vakoverstijgend onderwijs, ontsluit nieuwe mogelijkheden tot vakdifferentiatie en biedt diverse mediavormen een inhoudelijke plaats in het literatuur- en kunstcurriculum. Ik denk hier in het bijzonder aan de relatie met het vak Culturele Kunstzinnige Vorming. Als laatste kan cinematografisch lezen vanwege het multidisciplinaire culturele karakter een impuls zijn tot een stevige(r) positionering van het profiel Cultuur & Maatschappij.

0.6 Casus, onderzoeksvragen en opzet van de studie

Om de specificiteit van de cinematografische leeswijze nader te verkennen richt mijn onderzoek zich uitsluitend op *Gewassen vlees*. Dat is een roman die ik als paradigmatisch beschouw voor veel hedendaags historisch-literair werk.³⁶ Toch, wanneer ik cinematografisch lezen voorstel als de operationalisering van een nieuwe wijze van analyse en lezen, dan lijkt in eerste instantie de focus op een enkele roman te klein. Maar het is vanuit dat éne (hoogst complexe) literaire object dat uitgeteste en daardoor gerichte multidisciplinaire bewegingen kunnen worden gemaakt. Mijn cinematografische focus op deze éne roman kent echter ook wetenschappelijke winst in de vorm van andere vragen en antwoorden.

³⁶ Zie Brems (2006).

In plaats van historische roman te zijn, lijkt *Gewassen vlees* eerder een provocatie van de historische roman dankzij een formeel en thematisch spel waarin cinematografische aspecten hun rol opeisen. Deze provocatie staat niet gelijk aan wat Brems 'parodie' noemt.³⁷ Een parodie varieert op een voorbeeld, bekritiseert dat of ridiculiseert dat zelfs. Een parodie is een navolging van een model, een vorm van *imitatio* om met Aristoteles te spreken, om op eigen wijze een sterker spottende versie te genereren. Derhalve kan gesproken worden over een dialogische relatie tussen het model en de parodie van dat model.³⁸ *Gewassen vlees* onderhoudt geen dialogische relatie met een andere tekst. De roman gaat niet zo zeer een dialoog aan met een tekstsoort of genre, althans niet in directe zin, maar *Gewassen vlees* daagt een leeshouding uit: de leeshouding die de tekst leest als een exponent van het genre van de historische roman. Waar de postmoderne historische roman bijvoorbeeld commentaar levert op de dualiteit feit – fictie middels historiografisch metafictionele terzijdes, daar zoekt *Gewassen vlees* de grenzen op van dit genre binnen de handelingsreeks en/of beeldreeks.³⁹ *Gewassen vlees*, zo zal ik betogen, daagt zijn eigen historische romankarakter uit. De tekst provoceert deze dominante fictie en doet dat met behulp van beelden, *cinematografisch*.

Naast de formele ontwikkeling van een cinematografische leeswijze is een doel van mijn proefschrift dit provocatieve spel te analyseren en te conceptualiseren waarbij als gevolg de leeservaring verkend wordt. Mijn conceptualisering van de notie 'spel' maakt inzichtelijk hoe de tekst *werkt* en daarmee de dominante fictie uitdaagt. Zij geeft zodoende op een aantal concrete onderliggende onderzoeksvragen antwoord. Ten eerste is dat de vraag of *Gewassen vlees* zo eenduidig wordt gekwalificeerd als historische roman vanwege een algemene, reguliere leeshouding die in zekere zin *blind* is. De tweede vraag is een dubbele en luidt: welke componenten bepalen het spel dat de tekst met de lezer *speelt* dat vanwege de kwalificatie 'historische roman' wordt genegeerd en hoe kunnen deze spelcomponenten worden *gezien*? De derde concrete

³⁷ Brems (2006:563), eerder ook geciteerd.

³⁸ Zie ook Korsten (2009:119-122).

³⁹ Zie voor de postmoderne (historische) roman en (historiografische) metafictionaliteit Hutcheon (2005:105 e.v.) en Vervaeck (2007:135 e.v.).

onderzoeksvraag behelst verteller en protagonist: hoe moet binnen dit spel de rol van de verteller en protagonist geduid worden in relatie tot datgene wat wordt gekaderd en in beeld gebracht?

Antwoorden op deze vragen dienen ter toetsing van de volgende onderzoekshypothese: het spel dat de roman *Gewassen vlees* speelt vormt een incorporatie van heden en verleden. Door het beeldend vermogen en de cinematografische werking van de taal wordt de opgeroepen wereld van het verleden anno 1748 bij het heden ingelijfd. Daarbij is de voornaamste protagonist – de Friese burgemeesterszoon Willem Augustijn van Donck – een condensatie van deze incorporatie en komt de hedendaagse leeservaring *cinematografisch* tot stand.

Aan de hand van concrete onderzoeksvragen op verschillende niveaus en de daaruit voortvloeiende hypothese laat *Bewegend lezen* zien hoe het beeldend vermogen van de tekst zich verhoudt tot de taal. Dit gebeurt in relatie tot de reeks van gebeurtenissen, maar vooral vindt dat plaats in formeel en retorisch-stilistisch opzicht. In het verlengde daarvan beantwoordt *Bewegend lezen* uiteindelijk ook deze vragen: hoe kan taal niet alleen beelden oproepen, maar ook in formele zin cinematografisch – beeldend c.q. filmisch – zijn, d.w.z. *bewegend* beeldend zijn als gevolg waarvan lezers worden bewogen; en hoe kunnen lezers zich productief verhouden tot die beweging?

Bewegend lezen bestaat uit vier hoofdstukken. Dat de stringente karakterisering van *Gewassen vlees* als historische roman een niet overtuigende is, onderbouw ik in het eerste hoofdstuk waarin ik het spanningsveld tussen beeldreeks en handelingsreeks bespreek. Daarin staat de verhouding tussen beeld en gebeurtenis centraal. Een belangrijk aspect hierbij is het onderscheid tussen *literair realisme* en *modern realisme*, twee concepten die afkomstig zijn uit de semiotische theorievorming van Roland Barthes. In *Gewassen vlees* bestaat tussen beide concepten een spanningsveld en juist het in beweging brengen van dit spanningsveld ‘beweegt’ de lezer en is daarmee verantwoordelijk voor de intensiteit van diens leeservaring.

De cinematografische verteller monteert voortdurend zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden en tropologische beelden achtereen en door elkaar. Daarnaast is er het principe van tekstmontage via alineaverdeling en hoofdstukindeling die invloed onder andere heeft op de chronologie (zie bijlage 1). Het principe van montage laat zien in hoeverre de tekst geconstrueerd is. Naast het (algemene) montageprincipe speelt de notie affect een rol. Hierbij doe ik een beroep op de inzichten van de Franse filosoof Gilles Deleuze. Daarmee krijgt de conceptualisering van het spel dat de tekst speelt een belangrijke impuls met een wezenlijk inzicht tot gevolg. *Gewassen v/ees* cinematografisch lezen levert een ervaring die meer is dan een intellectueel-historische.

Het tweede hoofdstuk is een conceptuele uitbouw van cinematografisch lezen die gebeurt aan de hand van een uitvoerige cinematografische close reading van een fragment uit *Gewassen v/ees*. Dat fragment is als bijlage opgenomen. Bij lezing ervan pas ik montage-inzichten toe van de Russische cineast Eisenstein. De operationalisering van cinematografisch lezen opent twee mogelijkheden tot verdere verkenning. Ten eerste is dat een ideologiekritische verkenning van het fragment. Daarbij is Laura Mulveys artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975) moderator. Ten tweede leidt deze close reading naar drie overwegingen inzake Roland Barthes' theorievorming, het fictionaliseren van een verleden en de cinematografische potentialiteit van taal waarmee ik de typering van *Gewassen v/ees* als historische roman verder ter discussie stel.

Hoofdstuk 3 is sluitstuk voor het concept van cinematografisch lezen in analytisch-cinematografisch opzicht. In 'Cinematografische theatraliteit: voyeur in het spel' gaat het om het optreden van de cinematografische verteller in relatie tot de ruimte waarin deze zich beweegt of juist niet in beweegt. Was in het tweede hoofdstuk een specifieke wijze van montage in combinatie met de schaal van tonen (close-up bijvoorbeeld) bepalend, in hoofdstuk 3 wordt deze schaal van tonen nog belangrijker en gerelateerd aan de ruimte, het publiek en de focalisatiepositie van de cinematografische verteller.

Om die reden doen de noties *theatraliteit*, *theatraal voyeurisme* en *cinematografisch voyeurisme* hun intrede. Theoretische inzichten inzake de vierde wand die starten bij de 18^e-eeuwse filosoof en kunstcriticus Denis Diderot vormen de aanzet tot deze overwegingen. Daarnaast introduceer ik in het kader van cinematografisch lezen de notie *absorptie* die ik ontleen aan het werk van Michael Fried m.b.t. schilderkunst. Dit leidt tot een verder en preciezer in kaart brengen van het spel dat de tekst van *Gewassen vlees* speelt.

Hoofdstuk 4, 'Cinematografische interteksten', kiest tot slot een andere invalshoek. Was in de eerste hoofdstukken sprake van een analytisch-cinematografische introductie en uitbouw van het concept cinematografisch lezen, in hoofdstuk 4 zet ik cinematografisch lezen in om een bijdrage te leveren aan een cinematografisch-thematische verkenning als onderdeel van een cinematografische leeshouding. Het blijkt dat de roman niet alleen een cinematografische lezing uitlokt, maar dat beelden van *Gewassen vlees* in hun beeldende potentialiteit appelleren aan slapstick-, porno- en horrorbeelden. Dat levert een andere vorm van identificatie op dan een historisch gecodeerde identificatie. Ook biedt dit hoofdstuk ruimte aan de beantwoording van de vraag hoe de tekst van *Gewassen vlees* zich verhoudt tot de Nederlandse film. Zonder Peter Verstratens studie *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film* (2016) zou dit een zinloze vraag zijn.

Uiteindelijk leidt dit tot een overtuigende acceptatie van de hypothese dat in Rosenbooms roman door het beeldend vermogen en de cinematografische werking van taal verleden en heden worden geïncorporeerd. Tegelijkertijd is het spelconcept van de roman in kaart gebracht. In dat spelconcept breng ik de noties *constructie*, *beeld*, *bevreemding*, *heroriëntatie*, *affect* en *cinematografische theatraliteit*, waaronder in het bijzonder *cinematografisch voyeurisme*, productief samen.

