



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

## **Hoofdstuk 1**

### **Beeld overleugelt gebeurtenis**

**Over het spanningsveld tussen beeldreeks en handelingsreeks.**

## 1.1 Van tekst naar beeld

In de inleiding heb ik het wetenschappelijk-theoretisch kader aangegeven van cinematografisch lezen. In dit hoofdstuk bouw ik deze leeswijze verder uit. Allereerst introduceer ik het spanningsveld tussen beeld en gebeurtenis via (cinematografische) close reading. Vervolgens belicht ik middels het cinematografische principe van montage de reeks van gebeurtenissen. Hiermee richt ik mij op spelelementen waarmee de tekst de lezer manipuleert. Omdat de notie 'spel' veelvuldig, ook in wetenschappelijk opzicht, als leeg begrip gehanteerd wordt, is mijn intentie het spelconcept van deze roman in de loop van dit hoofdstuk te analyseren en te conceptualiseren.<sup>40</sup> Dit maakt inzichtelijk hoe de tekst werkt en daarbij de dominante fictie uitdaagt. In de paragraaf 'Vier spelnoties' beschouw ik de onderdelen van dit spel die dan kunnen worden onderscheiden. In de laatste twee paragrafen zal ik respectievelijk aantonen welke rol het cinematografische principe van *exces* speelt in de beeldreeks en zal ik ingaan op de hedendaagse leeservaring inzake de roman. Het zal niet verwonderen dat in dit kader het begrip 'beeld' een grote rol speelt. Om dit aspect scherp te krijgen start ik met een klassieke close reading die ik eerst romaninhoudelijk introduceer. Naar aanleiding daarvan evalueer ik de relatie tekst-beeld.

Het derde deel van *Gewassen vlees* opent met het hoofdstuk 'Passage', dat de brieven presenteert die de reizende zoon zijn vader zendt. Willem Augustijn reist naar het Zeeuws-Vlaamse Hulst om daar zijn taak als baljuw uit te voeren. Hij gaat via Amsterdam naar Haarlem naar Leiden vervolgens naar Den Haag en Rotterdam. De eerste brief is gedateerd op 17 juli 1749, de laatste brief op 10 augustus 1749 waarin hij aankondigt via Rotterdam en Bergen op Zoom te reizen. In deze laatste stad is, nu de Franse troepen zich teruggetrokken hebben, oud-buurman Bergsma aangesteld als toezichthouder op de restauratiewerkzaamheden. Met "alwaar ik als collecteur van de Workumer liefdadigheid enige controle meen te moeten uitoefenen op de besteding der middelen" eindigt Willem

---

40 Zie 'Inleiding', paragraaf 0.6. Zie voor 'spel' als holle frase bijvoorbeeld ook Missine (2013:43).

Augustijn zijn brief. Het volgende hoofdstuk, 'Verwoest Jeruzalem', opent dan met dit fragment (Gv: 510) – fragment 1:

Het hok kokhalsde; de duisternis klotste erin heen en weer als lekwater; alles kraakte en schudde, het ingewand zwol op van darmgassen, kromp dan weer ineen: de berstende bark wou braken, schijten, veesten, maar Willem Augustijn lag vastgeklemd te kooi, een stop in de anus van het schip, een prop stront, een woekerende, zichzelf voorttelende kweek van drek: hij scheet, braakte, veestte uit alle openingen tegelijk. Waar waren zijn voeten? Met het vormloos worden van zijn lichaam verloor ook de ruimte om hem heen alle vorm; het beweeg zijn richting: hij wist niet meer of het schip nu slingerde of stampte, het schudde alleen maar. Alleen aan de spanten voelde hij nog verschil tussen links en rechts, tussen de gladde stormplank die hem in de kooi hield en de circulair begorde scheidingswand aan de andere kant; ze voelden aan als enorme darmringen, uitzettend, contraherend. Weer een golf diarree, – maar het was al niet meer zijn eigen peristaltiek die de drek uit zijn lichaam wrong, het was die van het schip. Boven het oorverdovende geraas uit klonk soms het rommelen en bonken van een losgeraakt vat in het ruim.

In eerste instantie is onduidelijk hoe tijd en plaats moeten worden bepaald. De focaliserende extradiëgetische verteller lokaliseert de plaats van handeling in een bepaald *hok* waar het donker is. Dit hok wordt gepersonifieerd door de neiging tot braken (*kokhalsde*), de abstracte duisternis wordt metaforisch geconcretiseerd tot water door *klotste* en de vergelijking *als lekwater*. De plaatsbepaling *erin* verwijst naar *het hok*. Zoals in een bewegend glas het water heen en weer klotst, zo klotst in het hok de duisternis heen en weer. De ruimte beweegt, maar door de metafoer en vergelijking wordt de indruk gewekt, dat de inhoud van de ruimte beweegt. Deze beweging krijgt een vervolg in *schudde* waarbij ook geluid gevoegd wordt: *kraakte*. De volgende metafoer dient zich aan want het hok waar alles kraakt en schudt is eveneens een *ingewand*. Het *heen en weer* krijgt een vervolg en verheviging via *zwol op...kromp ineen* waarbij de duisternis plaats heeft gemaakt voor *darmgassen* die associatief een geur oproepen. Na de dubbele punt is de plaats van deze eigenaardige handeling helder. De handelingsreeks speelt zich af op een *bark*, een zeilschip. Deze bark staat op het punt figuurlijk uit

elkaar te splijten, te ontploffen, verbeeld in een enumeratie die aansluit bij *kokhalsde, ingewand* en *darmgassen (braken, schijten, veesten)*. Pas dan introduceert de verteller protagonist Willem Augustijn. En nadat zijn slaappleats (*kooi*) achterin het schip metaforisch drieledig aangeduid wordt met achtereenvolgens *een stop in de anus, een prop stront* en een steeds heftiger wordende *kweek van drek* vindt plaats wat het schip niet kan maar wat wel met verschillende tropen wordt verwoord, en Willem Augustijn letterlijk doet: *hij scheet, braakte, veeste uit alle openingen tegelijk*. Hiermee komt de beeldreeks ingezet met *kokhalsde* en gecontinueerd middels *klotste, ingewand, darmgassen, berstende, braken, schijten, veesten, stop in de anus, een prop stront, kweek van drek* tot een weinig benijdenswaardige climax.

De vraag *Waar waren zijn voeten?* is even eenvoudig als complex. De vraag is inhoudelijk eenvoudig, maar door de indirecte rede valt de extradiëgetische verteller samen met de interne woordvoerder Willem Augustijn waardoor de lezer getuige wordt van de bewustzijnsvoorstelling van het personage. Na hem te hebben beschreven in zijn *kooi* geeft de verteller de psyche van Willem Augustijn weer die zo zowel object als subject van focalisatie is. Ook de uitkomst is complex. Nu Willem Augustijn de macht over de vorm van zijn lichaam kwijt is, niet kan vertellen waar zijn voeten zijn, is hij alle besef van ruimtelijkheid kwijt. In zijn vormloosheid is hij opgegaan in de ruimte, in de buik van de bark. De volledige vormloosheid weerspiegelt zich in de afwezigheid van elk richtinggevoel. Maakt de bark een horizontale beweging (*slingerde*) of een verticale (*stampte*)? Het is hem niet meer duidelijk. Hij is één met de ruimte, en onderhoudt derhalve zowel een metaforische, als metonymische als synecdochische relatie met de hem omringende ruimte. Het enige wat hij nog 'voelt', is het verschil tussen links en rechts, maar dat is dan ook alles. In zijn vormloosheid is Willem Augustijn in de duisternis aangewezen op zijn tastzin en voelt hij *de gladde stormplank* en *circulair begorde sloopshuid*.

Met dat laatste continueert het beeld van het darmstelsel, dat al opgeroepen wordt door *circulair* daar de circulaire spieren de kring-

spieren zijn. De spanten van het schip zijn *darmringen* die uitzetten en samentrekken (*contraherend*). Wederom volgt letterlijk een enorme diarreeaanval, metaforisch toepasselijk aangeduid met *golf* en herhaald in *drek*. De verteller leidt de lezer uit de bewustzijnsvoorstelling van de protagonist en nogmaals wordt, ingeleid via het gedachte-streepje, gesteld dat Willem Augustijn onderdeel is van het geheel. Niet zijn *peristaltiek*, duidend op de werking van darmen, is hiervoor verantwoordelijk, maar de peristaltiek van de bark is verantwoordelijk voor deze situatie, waarmee het beeld van het darmstelsel verder uitgebreid wordt.

Wanneer ik nu de werking van alle tropen in dit fragment evalueer, concludeer ik dat het ruim van de bark via verschillende tropen gelijk-gesteld wordt aan het menselijke darmstelsel. Willem Augustijn bevindt zich er binnenin en maakt door zijn vormloosheid daarvan onderdeel uit. Daarmee is hij niet anders dan wat hij afscheidt. Door de tropologische betekenisvelden wordt de plaats van handeling tot één beeld. Niet alleen de gebeurtenis in en met de bark is een door taal geconstrueerd beeld, eveneens is Willem Augustijns 'zijn' beeld geworden.

De relatie tekst en beeld, een geschiedenis die beeld wordt, is conceptueel uitgewerkt door de historicus Hayden White. White stelt aan het begin van *Metahistory* (1975: 2):

I will consider the historical work as what it most manifestly is – that is to say, a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of 'explaining what they were by representing' them.

Volgens White is elk historisch exposé niet meer dan een taalconstructie met narratieve elementen. Een dergelijke uiteenzetting beweert een model van historische structuren en processen bloot te leggen en te verklaren enkel door deze te representeren. Whites model wordt dan zonder nadere uitleg tot icoon ('model': 'or icon'). De talige constructie met narratieve elementen, kortom het verhaal van de geschiedenis is – zo stelt White – een iconisch beeld.<sup>41</sup>

---

41 De volledige titel van Whites studie luidt *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Whites visie is niet onomstreden, zie Van den Braembussche (1988: 38-41).

Daarmee sluit White aan bij de denkbeelden van de semioticus Charles S. Peirce. Uitgangspunt voor Peirce is dat kennis over de werkelijkheid, bijvoorbeeld een gebeurtenis uit het verleden, niet anders dan verkregen kan worden via tekens. Zij bemiddelen tussen het subject, dat kennen wil, en de werkelijkheid waarvan het subject kennis neemt. Dit triadisch-cognitieve proces (subject – object – teken) is oneindig, omdat een nieuw teken het subject wel dichterbij ware kennis brengt, maar daar deze kennis zich voortdurend vormt, kan zij aldus nooit definitief zijn en houdt zij te allen tijde een hypothetisch karakter. Zo geredeneerd kan een tekst die een gebeurtenis uit het verleden oproept, niet samenvallen met deze gebeurtenis.<sup>42</sup>

Kernbegrippen binnen Whites structuralistisch-semiotische model zijn “modes of emplotment”. Zij karakteriseren plots van geschiedenisverhalen. Elk *emplotment* kent een sterk tropologische noemer. White onderscheidt metafoor, metonymie, synecdoche en ironie om zijn *emplotments* te typeren. Hij zet deze tropen instrumenteel-descriptief in. Zijn retorisch georiënteerde instrumentarium typeert de werken van geschiedschrijvers en -filosofen met hulp van deze tropologische aanduidingen. Dit maakt dat iedere historische beschreven ontwikkeling kan worden ondergebracht in Whites model. De tropen vormen dan weer het fundament van allerlei andere indelingen want elke plotstructuur is gelieerd aan een verklaringsmodel en herbergt ideologische implicaties. Daarmee is het kwartet tropen uitgangspunt voor Whites wijze van geschiedschrijving waardoor niet langer de ontwikkelingen in de historische werkelijkheid primair zijn. In deze visie krijgt de evocatieve kracht van teksten een essentiële functie. White ziet zijn model als een iconisch teken waarbij de essentie van het model uit tropen bestaat. Zo is dit model een poëticamodel van de geschiedenis waarbij de tekst van historisch onderzoek literair van aard is en waarmee hij de waarheidspretentie van de traditionele geschiedwetenschap problematiseert. Voor White zijn immers historische gegevens verhaalelementen die door keuzes, perspectief en diverse literaire technieken tot een verhaal

---

42 Zie Van Driel (1991a) en Van Driel (1991b).



gecomponeerd worden. Het zijn deze teksten die het model, het iconisch beeld, concretiseren zodanig dat tussen tekst en beeld een afhankelijkheidsrelatie bestaat.

Eén van Whites navolgers is de Nederlandse geschiedfilosoof Frank Ankersmit. Ankersmit ijkt het begrip 'narrativisme'. Ondanks dat dit begrip weinig van doen heeft met narratologie, maar aansluit bij logica en argumentatieleer, telt ook voor Ankersmit, dat de historische vertelling een representatie is van het verleden. Centraal punt in Ankersmits narrativisme is de formulering "narratieve substantie" waarmee hij doelt op het door de tekst opgeroepen beeld van het verleden. In *De navel van de geschiedenis* (1990: 169) definieert hij het begrip: "De narratieve substantie van een historisch verhaal is een verzameling uitspraken die samen de in het historische verhaal voorgestelde representatie van het verleden belichamen." Het verleden, de historische gebeurtenis, krijgt 'lichaam', d.w.z. concrete vorm, in de tekstrepresentatie. De tekst is een afrondend geheel waarin delen die samen het verleden oproepen bijeenkomen. In het omhulsel dat de tekst is, manifesteert zich het verleden zodat gesteld kan worden, dat de tekst het verleden belichaamt. Daarmee kent de tekst een afrondende en omhullende functie. De tekst draagt het verleden in zich, verbeeldt het verleden metaforisch. Nog anders gezegd: de tekst is een metafoor van de (historische) gebeurtenis.<sup>43</sup>

Niet alleen in de geschiedfilosofie wordt de relatie tussen tekst en beeld voorgesteld als twee-eenheid. Wanneer Ernst van Alphen in *Bij wijze van lezen* (1988) het werk van Willem Brakman bestudeert, doet hij het voorstel Brakmans romans niet alleen lineair te lezen. Een roman lezen, zo volg ik Van Alphen, is in eerste instantie een lineaire kwestie. De lezer volgt zijn lineaire weg langs de taaltokens en geeft deze tokens betekenis, binnen de zin, en uiteindelijk binnen het geheel van de roman. Wanneer de lezer het verhaal en verschillende elementen daaruit van betekenis heeft voorzien tijdens en na deze lineaire wijze van lezen, houdt dit niet in, dat de tekst zijn betekenis-potentieel heeft prijsgegeven. Van Alphen (1988: 198) vervolgt:

---

<sup>43</sup> Zie Van Alphen (1992) voor een kritische bespreking van de studies van Hayden White en Frank Ankersmit.

Op het moment dat de lezer de lineaire rangschikking van de teksttekens en van de daaruit geconstrueerde geschiedenis tot het einde gevolgd heeft, kan de samenhang tussen de tekens zich gaan herfigureren. De lineaire opeenvolging van de tekens wordt tot een verband waarin ieder teken zich met elk ander teken kan verbinden. Connotaties, motieven, herhalingen, contrasten enzovoort, kunnen dwars door de tekst heen verbanden met elkaar aangaan waardoor de literaire tekst de 'density', de dichtheid krijgt die voor beelden exemplarisch is.

Met dat laatste verbindt ook Van Alphen tekst met beeld.

Na de lineaire lezing en het interpretatieproces dat daarmee samenhangt, treedt eventueel het proces van 'density' op wat inhoudt dat de tekst een beelddichtheid krijgt.<sup>44</sup> Van Alphen constateert in het leesproces zo bezien een temporele volgorde. Na het lineaire lezen kan de tekst 'density' vertonen ("Op het moment dat de lezer de lineaire rangschikking ... tot het einde gevolgd heeft, kan de samenhang ... zich gaan herfigureren."). Daarmee raakt Van Alphen's gelijkheid van tekst en beeld een kernpunt waarbij van belang is in te zien, dat Van Alphen met 'beeld' wijst op een letterlijk foto- of filmbeeld. De tekst slijbt dicht met niet-lineaire betekenis mogelijkheden zoals een foto- of filmbeeld zich vult met pixels. Dit is een proces na een proces. In Van Alphen's visie is de beelddichtheid van de tekst betekenisdichtheid en resultante van een interpretatief proces.

Resulteert bij Van Alphen beelddichtheid in betekenisdichtheid, in Bart Vervaeck's studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (2007: 37) wordt een "wereld van beelden" gezien als een kenmerkend element van het postmodernisme. Aan de hand van talrijke voorbeelden uit diverse romans toont Vervaeck dat in deze romans sprake is van netwerken van beelden (waarmee hij doelt op metaforen en metoniemen). Deze enorme afwisseling, aaneenschakeling en dus wirwar van beelden leidt in het postmodernisme tot een wereld van beelden die zich laat vergelijken met een geordende chaos. In de taalordering ontstaat een beeldenchaos. Deze wereld van beelden ziet Vervaeck als een voortdurend beweeg van betekenis middels allerlei

---

44 Ik maak twee kanttekeningen bij Van Alphen's citaat. Op de eerste plaats acht ik zijn opsomming ("Connotaties, motieven, herhalingen, contrasten enzovoort, (...)") enigszins ongelukkig daar ik nieuwsgierig ben naar de mogelijkheden die niet worden benoemd ("enzovoort") en ten tweede stel ik dat bijvoorbeeld de werking van motieven wel degelijk onderdeel zal zijn van het lineaire lezen en zijn betekenisgeving.

doorverwijzingen waarbij de eindbetekenis in het ongewisse blijft. Vervaeck (2007: 46) refereert daarbij aan Derrida's begrip 'dissémination' waarna hij zelf de term 'dechiffreering' introduceert : "Het traditionele chiffrage, het sleutelsymbool, wordt met zo vele en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt." De laatste stap in Vervaecks betoog is dat deze beeldelijkheid, de afwezigheid van het chiffrage, het resultaat van dechiffreeren, juist "afwezigheid" of "leegte" oplevert: de "afwezigheid staat centraal in elke postmoderne roman."<sup>45</sup>

Op verschillende gebieden dus, variërend van geschiedfilosofie tot literatuurwetenschap, wordt de tekst als *beeld* gezien. White en Ankersmit brengen de concrete tekst in verband met respectievelijk *icoon* en *lichaam*. Waar Van Alphen zich richt op een separate roman en analyseert dat het beeld het betekenispotentieel aanwakkert, daar richt Vervaeck zich op het postmodernisme waar hij de wirwar van beelden onder een thematische noemer brengt.

Op grond van het geanalyseerde fragment en geïnspireerd door de manieren waarop zowel in de geschiedfilosofie als in de literatuurwetenschap tekst en beeld worden samengebracht, stel ik de vraag of het vruchtbaar is *Gewassen vlees* als *beeld* te lezen. Ik bedoel daarmee niet de tekst te zien als een onderdeel van een instrumenteel-descriptief model zoals White doet; noch de tekst te beschouwen als afrondend en omhullend *lichaam* zoals Ankersmit doet of de tekst te zien dichtslibben met betekenis mogelijkheden als resultante van een interpretatief proces waardoor beeldelijkheid ontstaat zoals Van Alphen beschrijft; noch de beeldenrijkdom te beschouwen als een kenmerk van het postmodernisme ondanks dat Vervaeck daarmee een leeswijze aanreikt voor dit type roman (Vervaeck 2007: 9). Het verband waar ik op doel tussen tekst en beeld heb ik vastgesteld in mijn lezing van het openingsfragment van 'Verwoest Jeruzalem'. De reeks van gebeurtenissen in en met de bark, de plaats van handeling, is één beeldreeks waarin Willem Augustijn is opgenomen. In mijn interpretatie van dit tekstfragment uit *Gewassen vlees* is er een letterlijke gelijkheid: de tekst

---

45 Vervaeck (2007: 47). Vervaecks "De wereld van beelden" is, om precies te zijn, p. 37 – 52. Vervaeck ontleent de term 'dissémination' aan Jacques Derrida's *La Dissémination* (1972).

is beeld. Ik beschouw de tekst als beeld in de 'act of reading' van één roman, in en tijdens het leesproces als zodanig, kortom, als onderdeel van een leeswijze waarbij ik mij niet direct afvraag wat het beeld *betekent*, maar mij concentreer op de vraag hoe de taal cinematografisch *werkt*, hoe zij cinematografisch gestructureerd is en hoe binnen deze structurering het beeld *werkt*.<sup>46</sup>

Vanuit deze leeshouding ontstaat een leeswijze die ik als cinematografisch karakteriseer en daarmee maak ik in wetenschappelijk-theoretisch opzicht een recursieve beweging die ik in de volgende paragraaf uitleg.

## 1.2 Van *beeld* naar *beeld in beweging*: cinema

Internationaal, startend vanuit de literatuurwetenschap en daarna in diverse disciplines, en in de neerlandistiek heeft de narratologie haar sporen verdiend. Ook binnen het onderwijs is de narratologie geworteld. Teksten worden geanalyseerd en geïnterpreteerd vanuit een narratief kader. Veelvuldig zijn de narratologie en haar inzichten toegepast binnen andere disciplines. Als één der eersten past Mieke Bal narratieve inzichten toe bij het analyseren van schilderijen. Al snel wordt zij nagevolgd, of maakt zij (een Nederlandse) school. Ellen Tops trekt in haar proefschrift de narratologie de fotografie in, Maaïke Bleekers dissertatie richt zich op narratologie en theater en Vincent Meelberg gebruikt narratieve elementen bij muziekanalyse. Peter Verstraten brengt de narratologie overtuigend de filmwetenschap in.<sup>47</sup> Inmiddels heeft de narratologie binnen de filmwetenschap bewezen een verrijkende bijdrage te kunnen leveren.<sup>48</sup>

Film is bij uitstek een medium dat beeld centraal stelt. Is het dan mogelijk, zo luidt mijn vraag, inzichten uit de filmwetenschap toe te passen bij het lezen van teksten? De implicatie is: kan ik binnen de tekstinterpretatie de stap zetten van *beeld* naar *beeld in beweging*? Dit is een recursieve beweging maar geen formele exercitie. Op deze wijze maak ik een component of componenten inzichtelijk

---

46 Natuurlijk is dit een allusie op Gilles Deleuzes bekende en enigszins beruchte slogan "Don't ask what it means, ask how it works." Deze slogan wordt bijvoorbeeld aangehaald in Buchanan/Marks (2003), zie met name het essay van Bruce Baugh, 'How Deleuze can help us make Literature work', p. 34-56.

47 Ik ontleen deze voorbeelden aan Verstraten (2008a: 215); specifiek doel ik op Bal (1990), Tops (2001), Bleeker (2002) en Meelberg (2006). Zie ook Verstraten (2008b).

48 Zie bijvoorbeeld Cartmell/Whelehan (2010).

van het spel dat de romantekst met de lezer 'speelt'. Daarmee is niet gezegd, dat cinematografisch lezen een alternatief is voor de narratologie. Integendeel, veel eerder is cinematografisch lezen een inhoudelijke toevoeging aan de narratologie.

Cinematografisch lezen levert in de eerste plaats een inhoudelijke bijdrage aan narratieve inzichten. Op narratief niveau biedt cinematografisch lezen inzicht in vertel- en focalisatiesituaties. In de tweede plaats maakt het een analyse mogelijk van de retorisch-stilistische beeldende kwaliteit van de tekst aan de hand van de vragen: welke beelden zijn er; hoe zijn deze beelden in hun taligheid grammaticaal en retorisch geconstrueerd; hoe 'werkt' de visualiteit in, van en door taal? In de derde plaats levert het een bijdrage aan de bestudering van specifieke esthetische leeservaringen via de vragen: welk effect hebben deze beelden op de leeservaring; hoe wordt dat effect bereikt; hoe 'beweegt' de tekst in fysieke, psychische, emotionele en intellectuele zin de lezer? In de vierde plaats tot slot vormt het de aanzet tot het beschrijfbaar maken van het veelal betekenisloos gebruikte 'filmisch' of 'beeldend' schrijven. Deze loze termen worden dankzij cinematografisch lezen betekenisvol. Deze wijze van lezen is niet louter structuralistisch-analytisch van aard samengebald in de vragen 'wie doet wat en waarom?' Die vragen vloeien voort uit de handelingsreeks. De hier voorgestelde leeswijze is sterk visueel-analytisch en kan worden uitgedrukt door de kernvragen 'wie toont wat?' en 'hoe 'beweegt' dit de lezer?' Deze vragen komen voort uit de beeldreeks.

Laat ik daarom terugkeren naar het fragment waarmee dit hoofdstuk opent. Besprak ik eerst de handelingsreeks, nu voorzie ik het fragment van cinematografisch commentaar en concentreer ik me op de beeldreeks. De cinematografische terminologie, reeds gedeeltelijk geïntroduceerd in de inleiding, ontleen ik grotendeels aan Peter Verstraten's *Handboek filmnarratologie*. Ondanks dat Verstraten de term 'cinematografie' sterk begrenst, kies ik ervoor, daartoe gebracht door de roman in kwestie, om de formulering

cinematografisch lezen breed op te vatten. Dat houdt in dat niet alleen kwesties als kadrering, kleur en cameravoering aan de orde kunnen komen, maar dat ook mise-en-scène en editing/montage ter sprake zullen komen indien de tekst daar aanleiding toe geeft.<sup>49</sup>

In de afgesloten ruimte van de bark heerst duisternis. Door deze duisternis heen toont de cinematografische verteller de situatie middels editing in tropologische beelden: metaforen, vergelijkingen, personificaties en metonymia. In de mise-en-scène is niet veel meer te onderscheiden dan dat de zeezieke Willem Augustijn in zijn kooi ligt. Desondanks is er enorme beweging in de scène, wat talig en tropologisch wordt uitgedrukt door *kokhalsde, klotste, heen en weer, schudde, zwol op...kromp ineen, het beweeg, slingerde, stampde*, nogmaals *schudde, uitzettend en contraherend*. Ook is er gesuggereerd dan wel concreet geluid uitgedrukt met bijvoorbeeld *klotste, kraakte, braakte, veestte*, uiteindelijk samengevat in *oorverdovend geraas*. De verteller toont, maar zoomt ook in op de protagonist wanneer hij *vastgeklemd te kooi* ligt, wanneer hij de spanten bevoelt en natuurlijk wanneer hij letterlijk braakt, schijt, veest en *een golf diarree* opgeeft.

De cinematografische lezing van dit fragment biedt twee inzichten. Ten eerste toont het de overvloed aan beelden, die hier tropologisch van aard zijn. Ten tweede maakt het de *camera- en lensbewegingen* van de verteller zichtbaar. De lezer die deze camera-modus inclusief in- en uitzoomen van de cinematografische verteller tot in detail volgt, ziet zich geconfronteerd met de enorme hoeveelheid zintuiglijkheid die het shot kent en die met ingelaste tropologische beelden geaccentueerd wordt.

Wanneer het gaat om de conceptualisering van cinematografisch lezen is de gerichtheid op tropologische beelden slechts één onderdeel, zoals blijkt uit de volgende fragmenten. In hetzelfde hoofdstuk 'Verwoest Jeruzalem' arriveert Willem Augustijn in Bergen op Zoom. Vanaf het water overziet hij de door de Fransen verwoeste stad (Gv: 514-515) – fragment 2:

---

49 Zie voor de begrenzing van het begrip 'cinematografie' Verstraten (2008a: 59) en in het bijzonder hoofdstuk 4, 'Narratieve impact van cinematografie' (p. 69 – 79).

De bonkig-romaanse, kalkstenen stadspoort die ginds met zijn twee bolle torens en smalle middenstuk boven de bebouwing uitrees moest wel bij de historische vesting hebben gehoord. Alle opstallen en werken aan deze, de zeezijde van die poort vormden dan het smalle deel van de peer; alles daarachter het ronde deel, zijnde de oude stad. De eigenlijke doorgang die zich in de spleet van het middenstuk moest bevinden was nog aan het oog onttrokken. Links van het poortgebouw, en verder weg, zag hij een naar boven toe breder wordende paleistoren; meer naar rechts de gekartelde, rafelige ruïne van een kolossale kerk. Ineens stak er van achteren een schuine zonnestraal door de wolken; een dikke, lichtende, groene vlek joeg over het water vooruit; overtoog de stad met rosse blos; zette de grauwe kalksteen in gloed; deed die twee dikke, bleke torens van de stadspoort met die donker beschaduwde bilnaad ertussen blozen als ooit Jeltses kont, een schreeuw lang. Maar het licht was al weer verder; sloeg boven op de paleistoren uit elkaar tegen wat een vergulde windvaan moest zijn; explodeerde: schitterflits, gouden blink, kniphoog Bergsma.

In het geruïneerde Bergen op Zoom is, zoals gezegd, Bergsma gouverneur en belast met de wederopbouw. Bij zijn aankomst focaliseert Willem Augustijn vanaf het dek van het naderende schip (*ginds*) de verwoesting waardoor de lezer getuige wordt van een welhaast klassiek stadsgezicht weergegeven in een establishing shot. Met Willem Augustijn als intern verteller die zintuiglijk focaliseert, zwenkt de verteller cameratechnisch in één ononderbroken *take* van de stadspoort en zijn torens naar de pier; van de vernietigde stad naar de paleistoren links en naar de kerktoren rechts. Ineens volgt Willem Augustijn de doorbrekende zonnestraal die het zintuiglijke beeld zijn grauwhed ontnemt en het tafereel inkleurt: het water wordt groen, de stadsresten krijgen een rosse gloed en lichten op. De puntkomma die volgt introduceert een bewustzijnsfocalisatie en derhalve een bewustzijnsbeeld: een cinematografische collage van Jeltses kont met kleur en geluid (*blozen, schreeuw*). Uiteindelijk herneemt de zintuiglijke focalisatie zich en toont de cinematografische verteller de straal zonlicht waar die valt op de vergulde windvaan. Er is nu echter geen sprake meer van een widescreenshot. De weerkaatsing van de zonnestraal

op de windvaan wordt in close-up van verschillende beelden – als snapshots – snel achterelkaar getoond.

Binnen dit beschrijvende fragment vallen twee beelden op, die de beschrijving haar schilderachtige registratie ontnemen. Allereerst de vergelijking van de smalle stadspoort met aan elke zijde een stadstoren met Jeltses kont, d.w.z. haar billen en bilnaad; en wel *een schreeuw lang* wat verwijst naar een tijds-moment. Deze opvallende vergelijking refereert aan een eerdere scène waar Willem Augustijn voyeuristisch getuige is van een copulerende boerenknecht en het meisje Jeltse waarbij het meisje bovenop de jongen zit en Willem Augustijn een vrije blik heeft op haar kont. In haar opwinding schreeuwt Jeltse het op een gegeven moment uit waarmee *een schreeuw lang* verklaard is. Zo kort en heftig Jeltses schreeuw was, zo kort en heftig valt het licht op de stadspoort: een tijdsmoment (*een schreeuw lang*) verbeeldt een ruimtelijk effect. Als tweede is daar het eindpunt van de lichtstraal. De zoektocht van de zonnestraal eindigt op de windvaan die het licht weerkaatst wat achtereenvolgens het beeld oproept van een explosie (*sloeg uit elkaar en explodeert*), een neologisme doet ontstaan (*schitterzon*), een kleurspektakel benoemt (*gouden blink*) en metaforisch afsluit. Het woord *blink* suggereert een metaforische relatie tussen de lichtreflectie en knipoog van buurman Bergsma. De sequentie van de vier afsluitende onderdelen semantiseert de snelheid en heftigheid van de weerkaatsing van het zonlicht. Ofwel: vorm en inhoud zijn één.

In het besproken fragment zijn nu drie soorten beelden onderscheiden. Twee van deze soort beelden verbind ik met de notie focalisatie. De beschrijving van Bergen op Zoom, het establishing shot, is een *zintuiglijk* beeld, het beeld waarin de stadspoort en torens gelijkgesteld worden aan Jeltses kont is een product van bewustzijns-focalisatie en benoem ik als een *bewustzijnsbeeld*. Ook de reflectie van de zonnestraal is een zintuiglijk beeld. Het derde soort beeld is eveneens in dit fragment aanwezig ingebed in andere beelden.



Als onderdeel van het bewustzijnsbeeld is daar de troop *als ooit Jeltses kont, een schreeuw lang* en als onderdeel van het zintuiglijk beeld aan het slot zijn daar vier *tropologische* beelden.

Zo gelezen is *Gewassen vlees* een aaneenschakeling van beelden. Zij volgen elkaar lineair op, zijn soms ingebed en kunnen worden gekarakteriseerd als zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden en tropologische beelden (metafoor, vergelijking, metonymia, synecdoche, personificatie). De reeksen van beelden die het cinema-karakter van de roman benadrukken onderhouden een relatie met de reeks van gebeurtenissen die synecdochisch is. Maar zij onderhouden eveneens relaties met elkaar. Het ene beeld verwijst naar het andere beeld; een zintuiglijk beeld treedt even later op als een bewustzijnsbeeld. De beelden onderhouden temporele relaties, causale relaties en associatieve relaties met elkaar. Zij kunnen echter ook een bevreemdend effect creëren waardoor de lezer een ander spoor kan bewandelen dan het historische of het narratieve. *Gewassen vlees* is cinematografisch in die zin dat deze roman niet *niet* beeldend kan zijn. Het cinematografisch karakter van de tekst krijgt nog meer accent doordat de beeldreeksen op verschillende wijzen en in uiteenlopende gradaties getoond worden.

Om deze beeldvolheid van de roman te bewijzen volg ik het spoor van dat vreemde tropologische beeld ingebed in de bewustzijns-focalisatie van Willem Augustijn uit het Bergen op Zoom-fragment 2, namelijk Jeltses kont waarmee ik aantoon dat er nog een vierde soort beeld is. Het beeld van Jeltses kont treedt de eerste keer op in een sterk erotische, zo niet pornografische, zintuiglijke scène. Daar krijgt het beeld zijn eerste vertoning. Vanaf pagina 416 tot en met pagina 422 (deel 2, hoofdstuk X, 'Wat is het woord?') is Willem Augustijn stiekem getuige van de copulerende Jeltse en een boerenknecht. Geen detail ontgaat hem waarbij hij de lezer begeleidt van de éne zintuiglijke beeldclose-up naar de andere zintuiglijke beeldclose-up. Het beeld van Jeltses billen maakt op hem een onuitwisbare indruk. Vervolgens keert dit beeld regelmatig

in de tekst terug. De eerste keer gebeurt dit wanneer twee paarden, Luctor en Emergo, te water zijn geraakt. Willem Augustijn neemt waar (Gv: 426):

Net als Jeltse staken hun billen het verst omhoog en daalden hun ruggen in holle zeeg omlaag, tot vlak boven het wateroppervlak.

In een zintuiglijk beeld wordt het tropologisch beeld ingebed (*Net als Jeltse*). Het beeld keert terug in de bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn wanneer hij het verwoeste Bergen op Zoom bekijkt zoals ik hierboven heb besproken. Het beeld van Jeltses kont is zo sterk, dat het zich continueert in de tekst en dat de beschrijving van de gebeurtenis wordt overgenomen door de gebeurtenis van het beschrijven, het beeld overvleugelt de gebeurtenis.

Dit blijkt wanneer Willem Augustijn direct na ontschepping de oude stad Bergen op Zoom inrijdt. Hij rijdt door de stadspoort, maar de cinematografische verteller registreert (Gv: 515):

Ratelend rolde de wagen over de kade, door de donkere stadsanus van het poortgebouw de oude buik binnen en verder rechtuit nog.

Het beeld dat in eerste instantie onderdeel uitmaakte van Willem Augustijns zintuiglijke focalisatie (in relatie tot de paarden, p.426) en vervolgens zijn inbedding als tropologisch beeld vindt in diens bewustzijnsfocalisatie, wordt gehandhaafd en uitgebreid. De doorgang van de stadspoort is *de stadsanus* geworden en de oude stad is *de oude buik* in de externe focalisatie van de verteller.

De derde keer dat het beeld voorkomt, is in het volgende fragment. Willem Augustijn wandelt met anderen, onder wie Bergsma, door Bergen op Zoom. Zij komen bij de stadspoort en Willem Augustijn focaliseert (Gv: 548-549) – fragment 3:

...keek hij omhoog langs de blinde, bolle torens, twee dikke wachters met puntmutsen op, van ouderdom aan elkaar gegroeid, versteend en gebleekt door het weer van eeuwen. 'Gobertangesteent', zei Bergsma. 'Gruuw nu, maar bij zon wordt het wit, bij donker weer donker. Het verschiet met het licht!' 'Net als water!' riep hij, en denkend aan de vanaf het schip bij zijn binnenvaren

geziene blos van de torens, welk beeld, net als gisteren, ook nu weer vervloede in dat van Jelstes kont zoals die op het laatst nog, met trekkende anus, terwijl er een blos over haar billen gleeed, allerlei klopsignalen aan zijn vinger was gaan geven die hij nooit meer tot een woord had kunnen ontcijferen maar waarvan de ware betekenis hem misschien vanavond al verklaard zou worden – denkend aan die carambolerende, als een kogel van steen naar vlees ricocheerende blos voelde hij die ook even tegen zijn eigen vlees ketsen, gloeiend heet aan zijn wangen.

De verteller zoomt in op de intern focaliserende Willem Augustijn die de twee stadstorens waarneemt. Cinematografisch verglijdt de verteller naar beide torens en hij geeft dit object van focalisatie een topologische duiding (*twee dikke wachters met puntmutsen op*). Het topologische beeld is gemonteerd in het zintuiglijke beeld. De kleurschakering wordt verklaard inclusief een toelichting door Bergsma en terwijl Willem Augustijn dit beluistert, maakt hij de vergelijking met water en herinnert zich de kleurverandering van het water ten gevolge van de zonnestraal (zie fragment 2). Zoals gobertangesteent van kleur verandert door de lichtval, zo verandert ook de kleur van water door de lichtval. Het is deze vergelijking die de flashback start waarin het beeld van Jeltses kont deze gebeurtenis overvleugelt. Nadat de tekst via de formulering *blos van de torens, ...vervloede in dat van Jelstes kont* een equivalent van dissolvemontage heeft weergegeven, doet het beeld van Jeltses kont zijn intrede en breidt dit beeld zich uit. In de daadwerkelijke scène waarin hij Jeltse en de boerenknecht begluurt, penetreert Willem Augustijn met zijn vinger Jeltses anus. Het is deze concrete handeling die thans via een extreme close-up getoond wordt en die hem het schaamrood op de kaken brengt.

Dit gebeurt via een nieuwe metafoor, de metafoor van de kogel. Het gedachtestreepje leidt de nieuwe metafoor in via het woord *cambolerende* dat 'in aanraking komen, in botsing komen' betekent. De kleur van Jeltses kont wordt Willem Augustijns gezichts-blos. Vergelijkbaar met een afgeketste kogel die van steen richting vlees ricocheert d.w.z. terugkaatst, zo ketst de blos van Jeltses kont

naar Willem Augustijns wangen. Op deze wijze gelezen is hier sprake van een soort dissolve. De gedachte aan het beeld van Jeltses kont, zijn vinger en Jeltses anus brengt een lichamelijk effect te weeg bij Willem Augustijn. De bloes uit het bewustzijnsbeeld vervloeit tot de bloes van het zintuiglijk beeld wat een metonymische relatie bevestigt tussen zintuiglijkheid en bewustzijn.

De laatste keer dat het beeld optreedt, is wanneer in Bergen op Zoom Willem Augustijn uiteindelijk de boerenzoon Abe weer ontmoet. In Friesland was Abe opgepakt door machthebber Saffraan op instigatie van een door Willem Augustijn opgestelde missive. Boerenknecht Abe heeft ook aan Willem Augustijn bekend smoorverliefd te zijn op het boerenmeisje Jeltse. In een korte bewustzijnsfocalisatie herinnert Willem Augustijn zich in close-up Jeltses kont en ook dan is er een lichamelijke reactie (Gv: 626-627): "...toen zij hem vervolgens ook nog van vlakbij haar romig klotsende kont liet zien meende hij een ogenblik te bezwijmen..." Het beeld van Jeltses kont, voortkomend uit een scène die niet meteen in het register past van een klassieke historische roman, beweegt door de reeks van gebeurtenissen van *Gewassen vlees* en keert regelmatig al dan niet ingebed, al dan niet uitgebreid terug. Het is een beeld in beweging. Een dergelijk repeterend beeld karakteriseer ik in navolging van Charles Mauron (1976) als een obsessief beeld.<sup>50</sup> Dat dit beeld ook narratief te benoemen is als motief en dat het beeld niet alleen cinematografisch maar narratief inhoudelijk eveneens een grote rol speelt, is onderdeel van bespreking in hoofdstuk 2.

Na een evaluatie van de relatie tussen tekst en beeld heb ik aan de hand van fragmenten laten zien dat *Gewassen vlees* een tekst is waar het beeld in beweging is. Niet alleen kent de tekst een voortdurende opeenvolging van verschillende soorten beelden, ook beweegt een beeld door de tekst. Essentieel voor dit moment is te concluderen dat de beelden met elkaar in verbinding staan, elkaar ondersteunen, versterken, dat zij aan en in elkaar gelast zijn. Hiermee treedt een volgend cinematografisch principe op de voorgrond. Dat is het montageprincipe.

---

50 Charles Mauron (1899 – 1966) introduceert de term 'metaphor obsédante' in zijn psychoanalytische studie *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* die oorspronkelijk verscheen in 1963. Ik typeer een dergelijk beeld met de term 'obsessief', omdat de Nederlandse letterlijke vertaling van 'obsédante' (klemmend, hinderlijk) een te pejoratieve connotatie heeft terwijl 'obsessief' beter het repeterende karakter weergeeft van dit beeld. De tekst is in te zien via [www.thebanque-pdf.com](http://www.thebanque-pdf.com), zie ook Mauron (1976); laatst gezien 22 april 2017.

### 1.3 Montage is constructie

In de wereld van film is de term 'montage' gangbaar voor de wijze waarop beeldreeksen met elkaar verbonden worden om een effect te verkrijgen. Deze algemene definiëring van het ordeningsprincipe montage kent als synoniem 'editing'. In het *Bergen op Zoom*-voorbeeld van fragment 2 zijn drie beeldreeksen gemonteerd: het overzichtsbeeld van Bergen op Zoom (via een establishing shot), het beeld van Jeltses kont en de sequentie van beelden waar de windvaan de zonnestraal weerkaatst. Naast deze algemene omschrijving van montage zijn er theoretisch gezien nog andere mogelijkheden. In het verlengde van het algemene begrip 'montage' wordt het verschijnsel waarbij een aantal kleine beelden in korte tijd elkaar opvolgen of met elkaar worden verweven om zo een grote hoeveelheid informatie over te brengen eveneens aangeduid met de term 'montage'. Tot slot ziet men 'montage' als een dialectisch proces dat twee beelden of beeldreeksen zo met elkaar verbindt, dat een nieuwe, derde betekenis ontstaat. Het is in het bijzonder de Russische regisseur Sergei Eisenstein geweest, die deze opvatting van 'montage' introduceerde. Eisenstein zag 'montage' niet alleen als een techniek om scènes te verbinden. Voor hem was 'montage' het fundamentele middel om de toeschouwer bij de film te betrekken en deze daardoor te beïnvloeden.<sup>51</sup> Mijn vertrekpunt bij de behandeling van het montageprincipe in *Gewassen vlees* is de meest algemene definitie: het aan elkaar verbinden van beeldreeksen.

*Gewassen vlees* bestaat uit een proloog (getiteld 'Verkeerde natuur') en drie delen. Deel 1 kent acht met romeinletters genummerde hoofdstukken, deel 2 kent er twaalf en deel 3 kent er veertien. Elk hoofdstuk uit elk deel heeft een titel. De hoofdstukken zijn per deel niet-chronologisch geordend, ze zijn via montage geordend. Zo verhaalt deel 1, hoofdstuk I ('Het jagertje') over een bemodderde Willem Augustijn op 31 december 1748 maar beslaat het tweede hoofdstuk van deel 1 de periode van februari 1747 tot december

---

51 Zie bijvoorbeeld Monaco (1981), in het bijzonder pagina 183 – 191 en pagina 322 – 328. Ik wijs ook op Bordwell (1993). Ik kom in hoofdstuk 2 uitvoerig te spreken over de montage-theorie van Eisenstein.

1747, terwijl het zevende hoofdstuk van deel 1 ("Eerst de moeder!") een vertelling is van de gebeurtenissen op 5 februari 1747. De compositie van deel 1 overigens kent een cirkelstructuur: het eerste hoofdstuk is het vervolg van het laatste hoofdstuk ('Voor de Prins').

Ook deel 2 heeft een niet-chronologische compositie. Dit deel (bijvoorbeeld hoofdstuk II, 'De Tweede') verbeeldt gebeurtenissen uit 1725, terwijl de omarmende hoofdstukken, het eerste hoofdstuk ('Hic pater devorat filium') en het derde hoofdstuk ('Duizend gulden'), aansluiten bij de gebeurtenissen uit deel 1 (hoofdstuk I, januari 1749). Deel 3 tenslotte is het meest chronologische deel. Qua tijd volgen hier de verschillende hoofdstukken elkaar logisch en chronologisch. Er zijn twee uitzonderingen. Hoofdstuk XI ('Na de Tweede'), anno 1725, sluit naadloos aan op een deel van hoofdstuk IV uit deel 2 ('Divertissement') en er is een hoofdstuk (hoofdstuk VII) dat ogenschijnlijk een historisch gefundeerd verslag doet van de algemene achtergronden ten tijde van de Republiek. Dit hoofdstuk draagt de titel 'Repertorium'. Zo'n zelfde hoofdstuk met dezelfde titel hebben de delen 1 en 2 ook.<sup>52</sup>

'Repertorium', afgeleid uit het Latijn van 'reperire' (terugzoeken, bedenken) en samengesteld uit 're' (terug) en 'parere' (voortbrengen, verwekken), duidt op een verzameling geregistreerde gegevens waarmee schijnbaar iedereen zijn kennis kan opfrissen. De drie hoofdstukken zijn verslagen van historische gebeurtenissen startend in 1711 en eindigend in 1747 wanneer de lezer met de volwassen Willem Augustijn kennismaat. Desondanks treedt Willem Augustijn in geen van deze hoofdstukken op. Hij is opvallend afwezig. Derhalve vallen deze hoofdstukken in eerste instantie ogenschijnlijk buiten de diëgesis. De extradiëgetische verteller kwijt zich met verve van de taak deze periode historisch in kaart te brengen. Jaartallen, historische figuren, nationale en internationale politieke gebeurtenissen komen aan de orde in chronologische volgorde. Er wordt daarbij geciteerd uit brieven. De taal van de vertelling is vergelijkenderwijs vrij zakelijk en feitelijk. Retorische vragen suggereren

---

52 Een volledig overzicht van de structuurordering van de roman is opgenomen als bijlage 1.

dat er een luisterend publiek is waarvan de lezer onderdeel uitmaakt. Toch is de verteller niet objectief. Nu en dan klinken via het taalgebruik, in de vorm van tussenzinnen, vergelijkingen en metaforen, duidelijke (ideologische) standpunten door. Ik geef twee voorbeelden. Allereerst is daar de beschrijving van kroonprins Frederik, zoon van koning Frederik Willem I van Pruisen, waar de woordkeus verre van historisch objectief is en causale relaties historisch betwistbaar zijn, laat staan dat alle feitelijke informatie historisch correct is (Gv: 101):

Kroonprins Frederik daarentegen, alsof de eeuw hem verwekt had en niet zijn vader, filosofeerde zonder ophouden, ondertekende zijn brieven op zijn zestiende reeds met 'le philosophe', blies op de fluit, plukte bloemen voor zijn geliefde luitenant Katte en stuurde zoveel gedichten naar Voltaire dat de wanhopige koning hem ten einde raad liet opsluiten in het oude kasteel Küstrin. Om hem van alle onnatuurlijkheid te genezen werd luitenant Katte onder zijn raam tot den lopenden bloede gezeseld en vervolgens op een spies gezet.

Het tweede voorbeeld geeft de gedachtegang van koning George II weer (Gv: 110):

Koning George II, in het volle besef van zijn vergissing, verfrommelde de klaagbrief van zijn schoonzoon schaterlachend tot een prop: hij peinsde er niet over om ook nog maar iets voor hem te doen, hij hechtte inmiddels duizendmaal meer waarde aan goede betrekkingen met de Staatse machthebbers dan aan de hopeloos mislukkende carrière van zijn schoonzoon – hij begreep wel dat ook de nu nog loyale gewesten, omwille van alle zonen, neven en vrienden die reikhalzend naar bevordering uitzagen, het promotievoorstel van die graaf niet veel langer meer blokkeren zouden; zijn schoonzoon bracht het niet eens tot soldaat!

Uit deze voorbeelden blijkt dat het betreffende historisch overzicht een verhaal is dat recht doet aan de etymologische herkomst van het woord 'repertorium' en daarbij stilistisch-narratieve elementen hanteert. De tekst van de repertoriumhoofdstukken brengt hier in de praktijk wat ik eerder citeerde uit het werk van Hayden White (1975: 2): "I will consider the historical work as what it most manifestly is – that is to say, a verbal structure in the form of a narrative prose discourse..."

Whites citaat wordt nog bekrachtigd wanneer blijkt dat Bergsma de partijdige verteller van de repertoriumhoofdstukken is, getuige het begin van hoofdstuk X, deel 3, 'Vooravond, vieravond'. Het hoofdstuk opent op de toon van de repertoriumhoofdstukken en sluit ook inhoudelijk aan op het slot van 'Repertorium (3)', in deel 3, maar na anderhalve pagina volgt op deze zin een witregel (Gv: 638-639):

Maar hoe nu: terwijl de grote landen, ook Oostenrijk, de vrede al in diplomatieke voorbereiding hadden, ging Frankrijk er evengoed mee door zijn opgekropte toorn op de Unie bot te vieren, en tot ontredde van het gehele land verscheen generaal Löwenthal nog geen twee weken na Lafeld voor de muren van Bergen op Zoom, de grootste trots die de Unie nog restte.

'Waar dat toe geleid heeft hoef ik in dit gezelschap niet te vertellen,' onderbrak Bergsma zijn lange, lange geschiedverhaal.

In het gezelschap waartoe ook Willem Augustijn behoort, heeft, blijkbaar, Bergsma op een zomerse augustusavond in 1749 te Bergen op Zoom in de beste orale traditie zijn visie op de nationale en internationale historische situatie geschetst van 1711 tot 1747. Hij eindigt met de belegering van Bergen op Zoom, de verwoeste stad die nu onder zijn verantwoordelijkheid valt. Kenden de repertoriumhoofdstukken schijnbaar een extradiëgetische verteller, in werkelijkheid is sprake van een intradiëgetische en heterodiëgetische verteller. Bergsma maakt zelf onderdeel uit van het verhaal, maar heeft de gebeurtenissen, die hij vertelt, niet zelf meegemaakt. Bergsma regisseert *zijn* visie van de geschiedenis en monteert weldoordacht de reeks van gebeurtenissen en de reeks van beelden. Hij vertelt ze, als in een theater, aan een luisterend publiek.<sup>53</sup>

Zoals de regisseur op de montagetafel de filmbeelden in reeksen verdeelt, monteert c.q. edit, zo is de tekst van *Gewassen vrees* via de algemene cinematografische techniek van montage geconstrueerd. Dat levert een sterk niet-chronologische compositie op. Niet alleen geldt dit voor de gehele romancompositie en de drie afzonderlijke romandelen. Tevens is binnen de hoofdstukken sprake van montage,

---

53 Zie voor de verschillende vertelinstanties Herman en Vervaeck (2005: 88-90).



waarvan de repertoriumhoofdstukken een illustratie zijn. Ter verdere verduidelijking wijs ik op hoofdstuk II ('Verwoest Jeruzalem') uit deel 3. Wanneer Willem Augustijn per brief op 10 augustus 1749 aan zijn vader heeft laten weten af te reizen uit Den Haag richting Hulst, meldt hij hem dat hij *over het nabijgelegen Bergen op Zoom* zal reizen. 'Verwoest Jeruzalem' opent vervolgens met het fragment dat de situatie in beeld brengt van de zeezieke Willem Augustijn. Na deze alinea volgt een weergave van een waarschuwende retourbrief die de vader de zoon zond, d.d. 14 augustus 1749 (Gv: 510-511), waarna de beschrijving volgt van Willem Augustijn die op het punt staat in te schepen, maar nog even in Rotterdam rondwandelt waar hij een silhouet van zichzelf laat knippen (Gv: 511-512). Op pagina 512 start de vaartocht waarna het schip al snel in stormachtig weer terechtkomt:

In het aardedonker hadden de slingeringen, rollers en kaaiers vrij spel op de weerloze, telkens weer verraste reiziger; het ingeslikte zout deed de brandewijn gisten en nog voor Willem Augustijn zijn hut binnenkroop schuimde het maagzuur hem uit de keel.  
Had hij zijn ogen opgedaan of was er aan dek iets verschoven?

Opent het citaat met een beschrijving van de zeezieke reiziger Willem Augustijn die kotst, na de witregel vervolgt de tekst met een beschrijving van een warrige Willem Augustijn die zich afvraagt hoe lang hij zeeziek is geweest en die de gevolgen voelt en overziet van zijn zeeziekte. Tegen de achtergrond van de gebeurtenissen en in het kader van de geciteerde fragmenten, hoort het geciteerde openingsfragment 1 (p. 510) chronologisch thuis op de witregel tussen het begin van een vomerende Willem Augustijn (*schuimde het maagzuur hem uit de keel*) en Willem Augustijn die zich afvraagt of hij zelf zijn ogen heeft geopend of dat hij wakker schrikt van iets wat aan dek beweegt, wat verwijst naar: *klonk soms het rommelen en bonken van een losgeraakt vat in het ruim?* Kortom, ook binnen hoofdstukken is sprake van de cinematografische techniek van montage waardoor zich een bevreemdende passage kan vormen.

Dat een dergelijke passage niet zonder gevolgen is, toon ik later aan in dit hoofdstuk, eerst schenk ik aandacht aan de constructieve eigenaardigheid van de proloog.

In verband met het algemene montageprincipe is tot dusverre een opvallendheid onbesproken gebleven. Feitelijk valt de proloog buiten de reeks van gebeurtenissen waarin Willem Augustijn protagonist is. Dat wordt ook typografisch ondersteund door de inhoudsopgave. Zoals ik reeds zei in de inleiding, toont de cinematografische verteller een schaatstocht. Apotheose van deze tocht is niet alleen dat een kat op notendoppen speelbal wordt van de wind op de ijsvlakte, ook één van de kinderen treft dat lot. De jongen die Petrus heet, wordt door de drie andere kinderen Okke, Ekke en Obe achtergelaten. Petrus offert niet alleen zijn kat, maar wordt ook zelf slachtoffer (Gv: 15):

Pas na enige ogenblikken zag hij ze, onthutsend ver en vaag tegen het donkere grijs. Ze schaatsten zo gelijkmatig, vlak achter elkaar, dat zij samen wel een wezen leken.

Petrus rest niets anders dan zich schaatsend te laten meevoeren met de wind. Hij kijkt uit over de ijsvlakte en denkt zich in de verte een stad waarmee het fragment op pagina 16 afsluit:

Met steeds vagere blik van de kou, staarde hij over de lege vlakte naar de kust. Ook het land daarachter zou nog leeg blijven tot aan de stad. Het kostte hem al moeite om stil te blijven staan, maar toch begon hij te schaatsen. Toen hij de klapperende zak losliet was het of iemand hem die uit de handen trok.

Aan het einde van de roman, 716 pagina's verder, in het laatste hoofdstuk van deel 3, 'Vader en zoon', sterft Willem Augustijn (Gv: 731). In zijn kerker zijgt hij op zijn knieën *toen viel hij helemaal voorover, maar daarbij kwam hij niet terecht op het donkere stro maar op ijs...* Het verglijden van het beeld *donkere stro* naar *ijs* is een dissolvemontage. Het éne beeld vloeit over in het andere beeld. Vlak voor het breken van zijn ogen heeft Willem Augustijn een visioen. Via zijn bewustzijnsfocalisatie, ingeleid door het vervloeiende beeld

van stro naar ijs, wordt de lezer getuige van een ijstafereel, waarbij een kind waarneemt en beseft dat hij wordt achtergelaten door drie andere kinderen. Hij kan niet anders dan zich schaatsend door de wind laten meevoeren (*Gv*: 732):

Trillend schoten zijn voeten over de rillen van het ijs, links en rechts stoven velden poedersneeuw met hem mee als lage flarden stoom en de banen daartussenin leken op bodemloze ravijnen – hij vloog door de lucht. Reeds ontwaarde hij de rode vacht van zijn geofferde kat, dansend als een vlammetje op het ijs...

Het is duidelijk. In de slotscène van *Gewassen vlees* vindt via de montagetechniek de afgebroken proloog een vervolg, waardoor de roman in het geheel een cirkelstructuur krijgt.<sup>54</sup> Het grote verschil daarbij is dat in de slotscène het tafereel op het ijs geïntegreerd is in de handeling door de bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn, terwijl de volledige proloog daar buiten staat.

Samengevat concludeer ik dat het cinematografische montageprincipe de tekst van *Gewassen vlees* zijn algemene compositie geeft. Waar de klassieke narratologie dit uitsluitend kan analyseren in termen van volgorde en focalisatie, voegt cinematografisch lezen in de analyse verglijdende en gemonteerde beelden toe. In het construeren van een niet-chronologische ordening is het montageprincipe bepalend op romanniveau, op het niveau van romandelen, op hoofdstukniveau, op scène-niveau en op zinsniveau.

Het tweede montageprincipe betreft beelden die achter elkaar worden gemonteerd waardoor een beeldreeks veel informatie in korte tijd weergeeft. Het volgende fragment dient als voorbeeld (*Gv*: 642):

Door de melodieuze stem eerst gekalmeerd, maar toen ook weggesuid naar de woestenijen van zijn ziel had Willem Augustijn er niets meer van gehoord – nu eens ratelden de wielen van Zijne ed.'s onstuitbaar naderbij rollende koets hem oorverdovend in de oren, dan weer kromp hij ineens onder de dreunende galop waarmee Abe even onstuitbaar in tegenovergestelde richting voortijlde, te schrijnender nog door het volle geldkistje van Bertijn dat hem vanmiddag inderdaad door Hensons schipper gebracht was, en steeds was er ook de geestelijke stilte van steeds ogenspel: gedurig beschonk de weduwe hem met de tedere blikken waarmee een vrouw kijkt naar een man die pijn heeft.

---

54 De slotscène kan ook getypeerd worden als grote analepsis.

Luisterend naar Bergsma (het is diens *melodieuze stem*) keert Willem Augustijn in zichzelf. Er is een metonymische relatie tussen Willem Augustijns zintuiglijke focalisatie en zijn, door het gedachte-streepje ingeleide, bewustzijnsfocalisatie. Luisteren maakt plaats voor beelden: achtereenvolgens ziet hij de dreigende komst van zijn vader, de dramatische vlucht van Abe, een belangrijk geldkistje en de weduwe die hem aanstaart, wat dan een zintuiglijk beeld is. In een reeks van vier beelden passeren de belangrijkste maar uiteenlopende aspecten de revue die op dat moment Willem Augustijns gemoedsgesteldheid bepalen. De zintuiglijkheid van het luisteren (*melodieuze stem, weggesuid*) herhaalt zich in *ratelden, rollende, ooverdovend* en *dreunende* waarna de zintuiglijkheid voortgaat in de formulering *schrijnender* en *steels ogenspel* zodat een synesthetische opsomming ontstaat.

Beide tot nu toe besproken en toegelichte vormen van montage zijn analytisch benoembare bewegingen die helpen duiding te geven aan narratieve elementen van de roman, waarbij de esthetische – d.w.z. direct zintuiglijke – ervaring van het lezen onderbelicht blijft. Daar kom ik op terug, maar eerst wil ik laten zien hoe cinematografisch lezen ook meer invulling kan geven aan de vaak loos gebruikte term ‘spel’; een spel dat een postmoderne roman zou kunnen spelen.

#### **1.4 Vier spelnoties**

Nu het algemene principe van montage in kaart is gebracht, wil ik eerst de balans opmaken wat cinematografisch lezen tot dusverre oplevert. Ik evalueer dat aan de hand van vier noties die inhoud geven aan de conceptualisering van het spel dat *Gewassen vlees* ‘speelt’: constructie, beeld, heroriëntatie en bevreemding. Als eerste stel ik, dat de tekst van *Gewassen vlees* een constructie van beelden is. De niet-chronologisch gecomponeerde tekst van de roman is qua reeks van gebeurtenissen geworteld in het verleden, maar is tegelijkertijd een narratieve constructie en wijkt in die constructie af van de klassieke historische roman waar chronologie een genre-norm is.

Het montageprincipe doorbreekt het temporele en ruimtelijke continuüm en levert de lezer mogelijkheden narratieve elementen te onderscheiden. Als gevolg daarvan kan de niet-chronologische structuur in kaart gebracht worden (zie bijlage 1). Tekstfragmenten herhalen en spiegelen elkaar en andere tekstfragmenten vormen elkaars contrasten. Kortom, de lezer kan op analytische wijze componenten benoemen en in een interpretatief verband plaatsen.<sup>55</sup>

### 1.4.1 De kracht van het beeld

In de tekst zijn verschillende soorten beelden te onderscheiden: zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden en tropologische beelden, al dan niet ingebed. Bovendien zijn er repeterende obsessieve beelden die een (deel van een) gebeurtenis uit het verhaal als uitgangspunt hebben. Maar uiteindelijk, zo zal blijken, reflecteert de tekst ook zelf op de werking van het beeld. Dit blijkt uit een metafictionele passage met poëtische achtergrond waarin op cinematografische wijze d.i. met *beelden* de intentie en het belang van de metafoor verduidelijkt worden. Tegelijkertijd onderbouwt de metafictionele passage de visie dat de tekst beeld is.<sup>56</sup>

Als onderdeel van de in de inleiding genoemde receptie-scène is de lezer getuige van Willem Augustijns doen en laten op het Leeuwarder plein voorafgaand aan zijn binnentreden van de receptieruimte. Hij heeft dan een ontmoeting met twee bedelende kinderen achter de rug en overdenkt als focaliserend subject het volgende (Gv: 119):

(...) hij verlangde naar een eenvoud en een machtig mededogen welke in hem op, een naastenliefde die hem opeens ook een veel ruimere blik gaf op het schouwspel van de koetsen waarover hij stond uit te kijken: het was geen uurwerk met zandkorrels meer maar een veel groter rondmalen, een molenmachine met tandraderen van koetsen, traag in kringen langs de as van de pergola draaiend en het plein de molen, berstensvol met kostbaar koren...

---

55 Een uitstekend voorbeeld daarvan is Kralt (2010). Hij analyseert de roman langs de lijnen achtergronden – uiterlijke beschrijving – inhoud – motto – titel – intrige – stijl – thema – genre – context en waarderingsgeschiedenis. Alhoewel ik niet al zijn conclusies deel (“*Gewassen vlees* is vooral een *historische* roman: zijn hoofdpersoon karakteriseert een tijdperk.”) is Kralts analyse en interpretatie uitstekend.

56 Met betrekking tot metafictionaliteit zie Hutcheon (2005: 105 e.v.).

Wordt het beeld van de werkelijkheid van het plein in eerste instantie verbeeld door de koetsen die aan- en afrijden en door de uitstappende gasten te vergelijken met een *uurwerk* dat niet helemaal soepel loopt vanwege *zandkorrels* (de bedelende kinderen), vervolgens maakt deze uurwerkmetafoor plaats voor een grootschaliger metafoor. Het volledige plein is een korenmolen in werking, een *molenmachine*. Als onderdeel van deze metafoor zijn de koetsen de bewegende raderen, waarbij *de pergola* als middelpunt fungeert. De heen en weer lopende gasten en bedelende kinderen zijn de te vermalen graankorrels (*kostbaar koren*). De drie tekstpuntjes breken de molenmetafoor af waarna de metafictionele uitspraak met poëtische achtergrond volgt (Gv: 119):

Net als oorlog of olie neigt ook de metafoor ertoe zich in alle richtingen uit te breiden, steeds meer elementen van het verbeelde bedekkend onder zijn banier, tot uiteindelijk alles een plaats heeft gekregen en is opgegaan in het beeld dat de werkelijkheid dan vervangt, en terwijl zijn hoofd zwaar begon te bonzen begreep Willem Augustijn nu plotseling ook dat de rondrennende bedelaartjes dan de gemorste graankorrels moesten zijn, wezenlijk gelijk aan het kostbare koren in de koetsen maar waardeloos geworden door het enkele feit dat zij zich buiten de machine bevonden, op de vloer waar zij vertrap werden tot vuil...

De metafoor wordt voorgesteld als een zelfstandige entiteit die in alles binnendringt wanneer de mogelijkheid zich voordoet. In die zin wordt de metafoor zelf vergeleken met olie en oorlog. In zijn uiterste consequentie vervangt het beeld de werkelijkheid. Deze werking van de metafoor leidt tot een inzicht van Willem Augustijn, dat ideologische implicaties heeft. De bedelende kinderen verstoren het uurwerk niet, maar zij zijn *wezenlijk* gelijkwaardig aan de voorname gasten. De kinderen zijn eveneens *kostbaar koren*, maar zij hebben hun waarde verloren, omdat zij buiten de machine zijn gevallen en nu zijn zij niets anders dan *vuil*. Wederom sluiten drie tekstpuntjes de metafoorgedachte af. Echter, de uitbreidende werking van de metafoor is niet ten einde (Gv: 120):

Nadat de uitgebreide metafoer de werkelijkheid die hem voortbracht vervangen heeft blijft hij haar dicteren en ordenen, hij maakt haar tot zijn eigen afbeeld, maar soms gaat zijn heerszuchtige hoogmoed nog verder: dan wil de metafoer ook nog een andere werkelijkheid aan zich onderwerpen, hij gaat op rooftocht naar nieuw gebied om zijn banier te planten en het liefst begeeft hij zich daarbij op het terrein van de moraal, waar hij zich verheffen kan van beeld tot zinnebeeld; – toen zulks het volgende moment gebeurde was het of er een heel ander tandrad op de as van Willem Augustijns denken werd aangesloten, het was een knarsende schakeling die met een felle pijnscheut gepaard ging, maar verrukt door het teleorama van de metaforiek greep hij lachend naar zijn hoofd.

De reflectie op de aard en werking van de metafoer gebeurt in taal die tegelijkertijd in taal waarmaakt wat theoretisch gesteld wordt. De eerste stap in de werking van de metafoer houdt in dat zij langzamerhand de werkelijkheid dicteert waaruit ze voortkomt. De tweede stap is dat de metafoer de werkelijkheid wordt en de derde stap houdt in dat de zich steeds uitbreidende metafoer verwordt tot een *zinnebeeld*, een allegorie, omdat zij ook de moraal insluit. Deze derde stap staat inhoudelijk centraal in het laatst geciteerde fragment en wordt 'vertaald' in een taalvorm die aansluit bij de theoretische stappen. De metafoer beweegt *als oorlog of olie* in de taalconstructies. De uitbreidende werking van de metafoer is van een *heerszuchtige hoogmoed*, de metafoer gaat *op rooftocht* en plant haar vlag (*banier*) wanneer het *nieuw gebied* veroverd is. Het woordveld *heerszuchtig – rooftocht – nieuw gebied – banier* stelt de metafoer voor als een leger waarmee het waarmaakt wat de eerste vergelijking stelt: *Net als oorlog of olie neigt ook de metafoer ertoe zich in alle richtingen uit te breiden.*

Het vervolg van het fragment bewijst dit nogmaals. Wanneer in Willem Augustijns bewustzijnsfocalisatie de metafoer zich uitbreidt tot allegorie en dit bij hem leidt tot een diepzinnige gedachte (*het teleorama van de metaforiek*) pakt hij lachend zijn hoofd. De vorming van de allegorische gedachte is daarvoor, zij het niet inhoudelijk, beschreven. De uitbreiding van metafoer tot allegorie

wordt verbeeld met een metafoor die in taalhantering direct aansluit bij de eerdere metafoor van de korenmolen (middels *ander tandrad op de as, aangesloten en knarsende schakeling*) die zich nu – als *olie* – heeft uitgebreid tot een indirecte weergave van Willem Augustijns denken. Wat volgt, is de inhoudelijke invulling van de allegorische gedachte die hij kent en die ideologisch bepaald is. Hij meent dat het beeld van de korenmolen een belangrijk element mist, namelijk de rol van de molenaar. Het is de taak en verantwoordelijkheid van de molenaar dat het waardevolle graan (*het kostbaar koren*) optimaal gemalen wordt en dat niets daarvan wordt verspild. Gevallen graankorrels moeten worden opgeraapt, de bedelende kinderen moeten worden gered en Willem Augustijn weet wie hier verantwoordelijk voor is. Met een retorische vraag besluit hij dan ook zijn weergave van de allegorie (*Gv: 120*): (...) *raap ze op en ze zijn gelijk aan u, regeerders – wie zijt ge, dat ge het zaad Gods verrotten laat in uw hand?*

Taal, zo blijkt uit deze metafictionele overweging met ideologische implicaties, is een materiële kracht in zichzelf. Een topologisch beeld, de metafoor, annexeert de verbeelde handeling zodanig dat uiteindelijk het beeld de gebeurtenis overvleugelt. De metafoor is niet slechts een talige constructie, maar kan uitgroeien tot een zodanig beeldende kracht dat deze de gebeurtenis ondergeschikt maakt. In en met taal ontpopt zich het spanningsveld tussen beeld en gebeurtenis. De metafictionele passage stelt en brengt tegelijkertijd in de praktijk dat de beeldreeks de handelingsreeks overwoekert. Vorm en inhoud zijn één. Dit heeft als gevolg dat lezers niet meer in staat zijn te herleiden wat gebeurt omdat zij zo dwingend geconfronteerd worden met een reeks aan topologische beelden. In zijn constructie is de roman een beeldverzameling en binnen deze verzameling is het topologisch beeld regelmatig de gebeurtenis de baas.

Ook Ernst van Alphen besteedt in *Bij wijze van lezen* (1988) aandacht aan de kracht van het beeld in relatie tot de verhaalde gebeurtenis en wel in de paragraaf 'Verhaal wordt beeld'. Nadat Van Alphen heeft uitgelegd en toegelicht dat protagonist Vogelaar (uit Willem



Brakmans roman *Het godgeklaagde feest*) een groot verteller is en in deze 'beeldroman', zoals de ondertitel luidt, van elke waarneming een verhaal maakt, draait hij de zaak om en constateert dat Vogelaar ook van elk verhaal een beeld maakt. Zittend in een trein ziet Vogelaar de aan hem passerende wereld als een reeks schilderijen, wat blijkt uit de kleurschakeringen en vormen die hij benoemt.<sup>57</sup> In en met taal worden "'Schilderachtige' beschrijvingen en vergelijkingen met de beeldende kunsten" (Van Alphen, 1988:138) opgeroepen. Vogelaar maakt al vertellend van de verhaalwerkelijkheid beeld. Deze beelden overwoekeren de gebeurtenis niet, daar de gebeurtenis te allen tijde voor de lezer begrijpelijk blijft. Waar Van Alphen op doelt, zijn onderdelen van zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden of ingebedde topologische beelden met dien verstande dat zij de handelingsreeks niet onderbreken, laat staan overvleugelen. Dit houdt in, dat voor de lezer van Brakmans roman de handeling, de reeks van gebeurtenissen, te volgen blijft in zijn temporaliteit en logica.

Dit brengt Van Alphen tot de vraag "Welk heil zoekt Vogelaar bij de beeldende kunsten? Wat maakt beelden voor hem zo aantrekkelijk?" (Van Alphen, 1988: 138). Het antwoord op deze vragen ligt in de psychologische karaktertekening die Van Alphen opstelt van Vogelaar. Het is immers Vogelaars focalisatie die telkens zorgt voor de beeldreferenties. Vogelaar bezit een sterke verbeeldingskracht en – ik citeer Van Alphen – "Deze kracht duidt hier niet zozeer op de bron van creativiteit in het algemeen, maar op het specifieke vermogen om temporele gebeurtenissen in beelden om te zetten." (Van Alphen, 1988: 139) In het bijzonder helpt dit Vogelaar in zijn omgang met het probleem dat hij heeft met de dimensie tijd. Zijn *verbeeldingskracht* zet de tijd stil.<sup>58</sup>

In *Gewassen vlees* maakt somtijds het beeld de gebeurtenis ondergeschikt of zelfs onzichtbaar. In Brakmans *Het godgeklaagde feest* is dat niet het geval; de handelingsreeks blijft heersen en de referenties aan bijvoorbeeld de schilderkunst maken onderdeel uit van de handeling. Zij zijn ingesloten in de gebeurtenis.

---

57 Enkele voorbeelden zijn (Van Alphen, 1988: 137): "bij de brugrand loodgrijs en bijna van dezelfde kleur als de geklinknagelde balken, in de verte hard- en bleekgeel." "Echt land ditmaal: sepiabruine velden, blokken dreigend groen."

58 Het is verleidelijk bij Van Alphen's interpretatie (Vogelaar zet dankzij zijn verbeeldingskracht de tijd stil) mijn interpretatie van de openingsalinea van de proloog in herinnering te roepen (zie 'Inleiding'). Het wezenlijke verschil is dat in Brakmans roman de stilstand van de tijd product is van de verbeeldingskracht van de protagonist uitgedrukt met taal; in de openingsscène van *Gewassen vlees* echter is de stilstand van de tijd veroorzaakt in en met taal. Ook daar openbaart zich het beeldend vermogen van taal, niet als middel maar als zelfstandigheid.

Zo is de relatie tussen tekst en beeld een vorm van kadrering. Binnen de gebeurtenis is het beeld gekadreerd. In het geval van Rosenbooms *Gewassen vrees* is de relatie verhaal-beeld, gebeurtenis-beeld, chiastisch: de beschrijving van de gebeurtenis (tekst) wordt de gebeurtenis van het beschrijven (beeld). Daarmee ontplooit en openbaart zich de taal in haar beeldend vermogen.

Hier gaat *Gewassen vrees* een stap verder dan de kadrering van het beeld zoals Van Alphen analyseert. Onafhankelijk van de focalisatie en de verbeeldingskracht van de protagonist is de beeldkracht van de taal zo sterk, dat zij de reeks van gebeurtenissen overneemt. Een voorbeeld daarvan is afkomstig uit de proloog waar de drie schaatssende kinderen op het ijs verblind worden door de weerkaatsing van het zonlicht op het ijs. Dan registreert de cinematografische verteller via een establishing shot de bevroren Zuiderzee. Deze registratie, de eerste twee zinnen van het fragment, groeit uit tot een topologisch beeld waarmee de gebeurtenis van het beschrijven de beschrijving van de gebeurtenis achter zich laat: de bevroren Zuiderzee is een enorm zeemonster (Gv: 11) – fragment 4:

Het was eb: de bevroren Zuiderzee lag met een dikke, gekartelde rand boven op de droge kleibodem aan de voet van de dijk. Overal gaapten holtes, ontstaan door het oprullen van het ijs toen het water zich eronder terugtrok. Het was of het land werd aangevreten door een blikkerend monster, een platvis als de zee zo groot. Nog hield het beest zijn bek wat open, het wilde proeven, niet bijten, maar ieder ogenblik kon het zijn kaken sluiten en dat ontstellende, glazen gebit in de kust slaan. Op zijn rug, wat verder van de kant af, waren grote gezwellen te zien; de zilverige, geschubde huid bolde daar over de gronden die bij eb droogvielen. De vlakke wratten waren behaard met een enkele struik. Daarachter lag louter licht.

Gevolg van dit fragment is dat de handelingsreeks uit het zicht van de lezer geraakt ten faveure van de beeldreeks die met het overstelpende monstrueuze beeldcluster (*monster, zijn bek, kaken, glazen gebit*) de beschrijving domineert.

Het tweede voorbeeld komt uit deel 2, hoofdstuk III, 'Duizend gulden'. Het voorbeeld laat zien dat niet alleen in vertellersfocalisatie

de handelingsreeks ondergeschikt wordt aan de beeldreeks, maar dat dit tevens plaatsvindt bij personagefocalisatie. In het voorbeeld gaat het om de bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn en het effect dat de zintuiglijke gewaarwording heeft op zijn gemoedsgesteldheid. Deze bewustzijnsfocalisatie is ingebed in de vertellerstekst. Samen met boerenknecht Abe bezoekt Willem Augustijn de stal en ziet daar het rijtuig staan van Bergsma (Gv: 267) – fragment 5:

Als een reusachtig insect tekende het rijtuig zich af tegen wat al de muur van het midhuis moest zijn: ze waren de zolders voor het hooi en het koren al voorbij, bevonden zich onder het volle volume van de stal. Opeens drukte de lucht hem zo zwaar dat hij nauwelijks nog kon blijven staan, het zweet brak hem uit om al die verzwelgende, onzichtbare ruimte om hem heen en het machtige gestel van de kap hoog boven hem, achter de duisternis, dat enorme schaargebint met korbelen, beunen en schoren in de nok kwam hem voor als het opengesperde kakement van de draak die het donker was, de hijgende nacht die hem nu eens de rotte adem van ammoniak, mest en darmgassen in het gezicht blies en die hem dan weer, bij het inademen, steeds hoger optilde op een zuigende wervelwind: hij moest zich vastgrijpen aan het grote paardehoofd vlak voor hem maar durfde niet; wilde zich op de grond werpen maar wist niet meer waar die gebleven was...

Mij gaat het in dit fragment om het effect dat de zintuiglijke gewaarwording heeft op de gemoedsgesteldheid van Willem Augustijn. In de donkere stal bevangen hem de ruimtelijkheid van de stal, de duisternis, het zien van Bergsma's rijtuig en de geuren zodanig dat Willem Augustijn welhaast flauwvalt, waarmee deze scène een spiegeling is van het chronologisch latere doch hierboven geciteerde zeeziekfragment. Het focaliseren van het rijtuig en het zintuiglijk beeld van de ruimte van de stal veranderen in een bewustzijnsbeeld dat uitgroeit tot een tropologisch beeld. De beschrijving van de duisternis, de ruimtelijkheid van de stal en alle bijbehorende geuren worden een verbeelde draak.

## 1.4.2 Illusie van authenticiteit

De inzet van beelden doet niet alleen iets met vertellersbeschrijvingen, personages en lezer, maar heeft ook gevolgen voor de manier waarop de roman historisch werkt. In een ver verleden is een historische gebeurtenis gesitueerd die verschillende handelingen kent.

Een onderdeel van deze handelingen is de handeling van het 'kijken', waarnemen, registreren, zintuiglijk focaliseren (bv. iemand bekijkt het verwoeste Bergen op Zoom anno 1749 van de zeezijde) waarvan in taal verslag gedaan wordt. Dat wat wordt getoond als feitelijk in de werkelijkheid anno 1749, noem ik gemakshalve A, de 'a' van *anekdote*.

Volgens Linda Hutcheon in *The Politics of Postmodernism* (2002: 31) bestaat een gebeurtenis niet zonder representatie. Zij stelt via een retorische vraag "...have we ever known the 'real' except through representations?" en schrijft "There is nothing natural about the 'real' and there never was – ...". Deze opvatting raakt de kern van haar zienswijze op de verslaglegging van het verleden. Het verleden, de geschiedenis, is afhankelijk van de narratieve vormen waarin het gevat wordt. De onderhavige *anekdote* toont dit. Het verwoeste Bergen op Zoom *bestaat* dankzij de handeling van het *kijken* die in taal wordt weergegeven. De representatie ontstaat via de in taal vervatte focalisatie. Hutcheon beschouwt geschiedenis als "human construct" en het verleden is slechts te benaderen via "textuality" zoals zij schrijft in *A Poetics of Postmodernism*.<sup>59</sup> Daarmee verwoordt zij één van de kernpunten van het postmodernisme en schaart zij zich in de lijn van Hayden White, die immers elk verslag van historisch onderzoek voorstelt als een taalconstructie met narratieve elementen. Historische feiten en andere historische elementen zijn verhaalonderdelen die door perspectiefkeuzes, focalisatiemogelijkheden en andere literaire technieken tot geschiedenisverhaal geconstrueerd worden.<sup>60</sup>

Lezingen van fragmenten tot hiertoe tonen dat ik mij positioneer aan de zijde van Hutcheon en White. De relatie tussen de gebeurtenis in het verleden en de tekst die deze gebeurtenis representeert is

---

<sup>59</sup> Hutcheon (2005: 16). Hutcheon reageert hier op een artikel van Andreas Huyssen, 'The Search for Tradition' (1981). Zij schrijft ter verdediging van het postmodernisme: "History is not made obsolete: it is, however, being retought – as a human construct. And in arguing that history does not exist except as a text, it does not stupidly and "gleefully" deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eyewitness accounts are texts."

<sup>60</sup> White (1975).

een relatie van transformatie. Het verleden inclusief zijn bronnenmateriaal en de geconstrueerde tekst zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar zijn nooit identiek. Dit bevestigt de ontstaansgeschiedenis van *Gewassen vlees*. Naar het beginpunt van de roman gevraagd, vertelt Rosenboom dat de basis ligt in dagboeken die hem werden toegespeeld, maar dat vervolgens de invloed van deze dagboeken minimaal is geweest: “De reis van Workum naar Hulst heb ik er aan ontleend, maar wat hij (Willem Augustijn, FvD) daar moest doen, moest ik zelf verzinnen. Net als de rest van het verhaal.”<sup>61</sup> In dat kader roept de roman niet zomaar beelden op, maar is beeld. Dit is alleen mogelijk dankzij de taal en haar beeldend vermogen. In al haar cinematografische potentialiteit biedt de tekst vervolgens een toegangspoort tot een authentiek lijkend verleden. Taal en haar beeldend vermogen creëren een illusie van authenticiteit.

De gebeurtenissen in het jaar 1749 (anekdote A) dwingen tot representatie, maar deze valt niet samen met de werkelijke gebeurtenis anno 1749, en kan dat ook niet. De historische handeling wordt via taal mede in verschillende beelden opgeroepen: zintuiglijke beelden, maar ook bewustzijnsbeelden en tropologische beelden. Er zijn zelfs obsessieve beelden. In relatie tot elkaar kennen de beelden afhankelijkheid, gradaties en hiërarchieën. Gemakshalve noem ik deze via montage gerangschikte beelden B, de ‘b’ van *beeldreeks*. Maar de gemonteerde beelden B representeren A niet zomaar. De gecomponeerde beelden, die tezamen de gebeurtenis van het *beschrijven* vormen, laten de feitelijke gebeurtenis anno 1749 achter zich: het beeld overvleugelt de gebeurtenis. Daarmee is gezegd dat niet alleen *in* de tekst het beeld de gebeurtenis overvleugelt (bijvoorbeeld de fragmenten 4 en 5), maar dat de representatie van de gebeurtenis (de tekst) in zijn totale beeldend geconstrueerd-zijn de gebeurtenis (het verleden, de geschiedenis) overvleugelt. Deze totale compositie van beelden, de constructie van al deze beelden, levert de tekst op die de lezer leest, zijnde de roman *Gewassen vlees* (C, de ‘c’ van *constructie/compositie*). Dankzij editing van de beelden (B) wordt de romantekst (C) definitief beeld.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Hakkert (1994).

<sup>62</sup> Er kan aan de reeks A – B – C nog een D toegevoegd worden. Dit is dan het individuele beeld dat zich vormt in het hoofd van elke separate lezer tijdens en naar aanleiding van het lezen van de tekst.

Het opgeroepen verleden, dat zijn raakpunten zonder meer heeft met een feitelijk verleden, construeert een illusie van dat verleden. Illusie is etymologisch afgeleid van het Latijnse 'illusio' dat niet alleen duidt op 'spot', 'ironie' maar dat bovenal 'begoocheling' inhoudt. Het Latijnse werkwoord 'illudere' [in ludere] vormt de basis van 'bespotten', 'bedriegen' en 'met iets spelen'. Dit spel van illusie speelt *Gewassen vrees* met overdaad. In eerste instantie roept de tekst in de encenering vertrouwde taferelen op die op grond van een historisch-cultureel referentiekader herkenbaar zijn. In de proloogscènes is sprake van een vertrouwd Hollands ijslandschap en vervolgens opent de handeling in het eerste hoofdstuk met een oer-Hollandse trekschuittocht bijvoorbeeld. Verder zijn er stereotiepe Hollandse decorstukken: weilanden, plattelandsvergezichten, landauers, molens en kerken. De encenering en de decorstukken kunnen als iconografisch worden bestempeld waarbij de historisch-culturele vertrouwdheid en identificatie groot zijn. In dit opzicht werkt Kaja Silvermans *screen* optimaal: het arsenaal aan canonieke buiten-tekstuele beelden waaraan lezers tekstuele beelden (kunnen) toetsen met als eventueel gevolg dat zij zich identificeren met het opgeroepen verleden. Om te vervolgen in de terminologie van Silverman: deze identificatie is gebaseerd op herkenning en dus idiopathisch van aard.<sup>63</sup> In navolging van Maaïke Meijers *In tekst gevat* (1996), noem ik dergelijke beelden *cultuurbeelden*.<sup>64</sup>

Met de term 'iconografisch' wijs ik op die elementen in het beeld die herkenbaarheid en vertrouwdheid bij lezers stimuleren. Zij kennen een hoog spiegelgehalte. Iconografische elementen leiden op deze wijze naar bevestiging. Zij fungeren als een register en sluiten aan bij contextuele kennis over bijvoorbeeld de historische feiten en het genre van de tekst. Daarmee opent zich de mogelijke leeswijze waarbij de context de tekst controleert en waarbij de interpretatie van de lezer zich laat begeleiden, maar bovenal laat leiden door deze contextuele gegevens. Hier ligt vervolgens de kiem voor wat Kaja Silverman bestempelt als 'dominant fiction'.<sup>65</sup>

---

63 Zie Silverman (1996: 22-37). Ik wijs in dit verband ook op tentoonstellingscatalogi die een silvermanische screenfunctie vervullen: *Vijf Eeuwen Landschap* (1993), *Groots en meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek* (2009) en *Zó Hollands* (2011). Zie tevens Den Hartog Jager (2008).

64 Zie Meijer (1996: 56-59). Zij spreekt in een intertekstuele context van 'cultuurteksten'.

65 Zie bijvoorbeeld ook Bal (1990), Bloemendal/Korsten (2012) en bovenal Bryson (1994). Zie Silverman (1996) en Silverman (1992) in het bijzonder hoofdstuk 1, 'The Dominant Fiction', p. 15 – 51.

Als beelden of onderdelen van beelden fungeren iconografische elementen retorisch. Dit houdt in dat zij de lezer leiden naar een herkenbare, vertrouwde wereld. Hierbij kunnen zij dienen als interpretatieve leidraad. Het gevolg is dat de lezer de beelden begrijpt en ze bijvoorbeeld in de tijd plaatst. Zo hebben iconografische beelden in het interpretatieve proces een sturende functie die is gebaseerd op een historische, sociale en culturele context. Het zijn deze iconografische elementen die aansturen op een epistemologische 'herkenning'.

Hetzelfde geldt voor de beschrijving van 18<sup>e</sup>-eeuwse kleding, voorwerpen en gebruiken. Willem Augustijn laat regelmatig weten wat hij aan heeft en de cinematografische verteller laat niet na te tonen wat de personages aan kleding dragen. Eveneens worden decorstukken binnen de mise-en-scène gedetailleerd in beeld gebracht en worden 18<sup>e</sup>-eeuwse gebruiken nauwgezet uitgelegd, zoals het gebruik van sinaasappels om geuren te verdrijven. Verder worden beschrijvingen gegeven van rituelen en eigenaardigheden die hedendaagse lezers niet kennen of nauwelijks herkennen, die thans gezien worden als gek of barbaars, maar ten tijde van de 18<sup>e</sup> eeuw geldig en normaal waren zoals het bezichtigen van een in Europa rondreizende neushoorn, of buurman Bergsma die een *negerknechtje* aan de leiband heeft (*Zijn negerknechtje, dat Bongo schijnt te heten, wordt voor de verzorging opgeleid*).<sup>66</sup> Het jongetje sterft een brute dood waarna Bergsma hem laat opzetten.<sup>67</sup> Ondanks dat zij in directe zin anders fungeren (bijvoorbeeld ideologiekritisch) en geen idiopathische identificatie creëren, dragen zij wel bij aan de illusie van authenticiteit. Dit geldt eveneens voor de aanwezigheid van verschillende genrestukken die refereren aan typische 18<sup>e</sup>-eeuwse genres, bijvoorbeeld de briefroman. Tot slot zijn er de vele verwijzingen naar boeken, liedjes, muziekstukken en historische personen uit de 18<sup>e</sup> eeuw. Dit alles wordt opgeroepen door de taal van de roman die daarmee een toegangspoort tot het verleden opent d.w.z. een illusie van authenticiteit creëert. Dit bevestigt en stimuleert een historiserende leeswijze.

Een zo overtuigende illusie van authenticiteit appelleert zoals gezegd aan wat Kaja Silverman karakteriseert als *screen*: de in de tekst

---

<sup>66</sup> Zie voor het citaat Gv: 67. Zie bijvoorbeeld verder p. 62, p. 123, p. 166-173, p. 305-308, p. 311, p. 450, p. 500 (Bongo's dood), p. 529, p. 640 en p. 644. Ik kom op het Bongo-voorbeeld terug in de 'Conclusie'.

<sup>67</sup> Ik denk hierbij ook aan het levensverhaal van Jacobus Capitein die als 8-jarige uit Ghana werd meegenomen als cadeau voor een familie, en die in Nederland opgroeit en studeert. Zijn studie resulteert aan het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw in een proefschrift; zie: [www.mareonline.nl/2001/04/15.html](http://www.mareonline.nl/2001/04/15.html); laatst gezien 2 april 2017. Ik denk ook aan de roman van Arthur Japin, *De zwarte met het witte hart* (1997), die het verhaal vertelt van de twee Afrikaanse prinsjes Kwasi en Kwame die als cadeau werden geschonken aan koning Willem I.

opgeroepen beelden vallen (nagenoeg) samen met buitentekstuele voorstellingen van datzelfde verleden. Daardoor functioneert de tekst als spiegel – de tekstueel gevormde beelden spiegelen de buitentekstuele historisch en cultureel gevormde beelden – en deze spiegeling brengt bij de lezer een idiopathisch identificatieproces met het opgeroepen verleden op gang. Het subject identificeert zich meer en meer met het object waarmee deze illusie van authenticiteit uitgroeit voor veel lezers tot 'dominant fiction'. Maar de geopende toegangspoorten tot het verleden zijn dermate overtuigend dat een leeswijze die zich hierdoor laat leiden 'blind' blijft voor elementen die buiten de dominante fictie treden. Daardoor is het minder van belang of de tekst verwijst naar authentiek historische gebeurtenissen; van belang is of de tekst als authentiek historisch beleefd wordt. Daarvoor verantwoordelijk is de taal die het verleden van de 18<sup>e</sup> eeuw projecteert. Het gevolg hiervan is, dat de lezer, het subject, zich verliest in het lezen van de tekst, het object.

Door het verdwijnen van het subject in het object zal deze de taal, de tekst, niet alleen rationeel als zodanig interpreteren, bijvoorbeeld in historische zin of in narratieve zin. De historische ensceneringen, de historische decorstukken, de historisch opgebouwde mise-en-scènes, historische referenties, de zintuiglijke beelden, de bewustzijnsbeelden, de veelheid aan tropologische beelden, kortom, alle werkzame tekstonderdelen in beeld en beeldende tekstonderdelen zijn eveneens middelen om het geconstrueerde verleden te 'zien', te ervaren, esthetisch te lezen. Deze opname van subject in object kan leiden tot politiek-ideologische consequenties waar ik in mijn conclusie op terugkom. Nu richt ik mij op de activerende component. Al die elementen visualiseren en vormen een toegang tot het verleden, die de lezer in het nu verbindt met de periode 1711 – 1749. Deze vorm van historiserend verdwalen dwingt tijdens het lezen op zijn tijd tot heroriëntatie. De illusie van authenticiteit kan ook worden verstoord en dat bevreemdt dan, wat eveneens leidt tot heroriëntatie.



### 1.4.3 Heroriëntatie en bevreemding

De veelheid aan historisch verantwoorde informatie, de vele inhoudelijke zijpaden die daarbij bewandeld worden, de inbedding en veelheid van beelden, de verschillende montagetechnieken, de sterk niet-chronologische compositie en natuurlijk de verschillende verstrengelde narratieve verhaallijnen hebben een ontregelende werking. De lezer moet zich afvragen waar hij zich in de wirwar van verhaallijnen bevindt, waar hij is in tijd-ruimtelijke zin, welk personage hij ontmoet, wat diens rol is en hoe, waardoor, waarom en waarmee alles gebeurt wat gebeurt.<sup>68</sup>

Wanneer lezers dit doen vanuit een aangebracht en/of aangeleerd kader of wanneer lezers een uitgelokte leeswijze als de historiserende volgen dan lukt die heroriëntatie niet of niet volledig. Hun leeswijze is immers gesloten. Zij laten zich in hun leeswijze zuiver leiden door de dominante fictie. Daardoor kan het betekenispotentieel van de tekst zich niet volledig ontplooien. Om te voorkomen dat lezers zich conformeren aan de dominante fictie, dienen zij bewust te zijn van hun actieve en creatieve rol als lezer. Zij moeten openstaan voor het afwijkende ten opzichte van het in kaart gebrachte.

Lezen is een vorm van creëren. Daarmee sluit ik aan bij wat Kaja Silverman voorstelt wanneer zij de 'productive look' introduceert: lezers moeten zich niet louter laten leiden in hun leeswijze door beelden die zij kennen en herkennen. Zij moeten (tegelijktijd) oog hebben voor tekstelementen die buiten de 'dominant fiction' vallen.<sup>69</sup> Lezers die weigeren hun gekozen leeswijze los te laten *creëren* niet, of laten zich niet door de tekst uitdagen, maar laten zich in hun lezen leiden door herkenbaarheid: ze zoeken bevestiging en verwerven stabilisering. Dit leidt wellicht tot een epistemologische 'herkenning' op bijvoorbeeld het historiserende vlak, maar daarmee doen lezers de tekst tekort omdat zij 'blind' zijn voor andere zaken. Zij moeten zich daarom durven laten ontregelen.

Na ontregeling is heroriëntatie nodig. Heroriëntatie wordt dan gefaciliteerd door het wit van de pagina, tekstuele puntjes,

---

<sup>68</sup> Zie mijn 'Vooraf'.

<sup>69</sup> Silverman (1996). Zie ook de 'Inleiding'; in termen van identificatie geformuleerd: hun identificatie dient heteropathisch gericht te zijn.

zintuiglijke beelden (bijvoorbeeld het slot van fragment 1: *Boven het oorverdovende geraas uit klonk soms het rommelen en bonken van een losgeraakt vat in het ruim.*) of cultuurbeelden. Op een heel ander vlak dan zojuist geschetst is deze heroriëntatie niet zo zeer wenselijk dan wel noodzakelijk. De noodzaak tot heroriëntatie hangt samen met een vorm van bevreemding. Juist cinematografisch lezen werpt licht op bevreemdende elementen. Met een gerichtheid op zulke elementen rond ik mijn evaluatie van cinematografisch lezen af.

Zoals *montage* en *constructie* causaal zijn verbonden, zijn *heroriëntatie* en het vierde element, dat ik *bevreemding* noem, aan elkaar verbonden. Aan heroriëntatie gaat eventueel bevreemding vooraf. Deze bevreemding wijkt af van wat Bertolt Brecht tijdens het interbellum introduceerde in zijn episch theater als vervreemding ofwel 'Vervremdungseffekt'. Brecht hanteerde vervreemdingseffecten als onderdeel van zijn poëtica om te voorkomen dat zowel de acteur als de toeschouwer zich te veel emotioneel identificeren zou met het op het toneel uitgebeelde. Te nadrukkelijke identificatie zou een kritische visie hinderen en juist daar lag het doel van het zogeheten V-effect. Via het doorbreken van de dramatische illusie en daarmee het identificatieproces wordt de acteur of toeschouwer de mogelijkheid geboden een kritische opinie te formuleren aangaande het uitgebeelde. Brechts bewust aangebrachte vervreemding creëert distantie ten opzichte van de reeks van gebeurtenissen. Zo doorbreken commentariërende liedjes waarbij de toneelspelers plots optreden als zangers de handeling, wisselt de belichting zonder reden, doorbreekt muziek juist de ontstane stemming of spreken de acteurs zonder aarzeling het publiek direct aan. Dergelijke vervreemdingstechnieken streven aldus een doel na en dat is een afstand bewerkstelligen tussen subject en object waardoor de emotionele betrokkenheid van het subject nihil wordt. Zij de-identificeren.<sup>70</sup>

Ook de Russische formalisten zoals Viktor Sjklovski beschrijven vervreemdingseffecten om daarmee het specifiek literaire karakter van teksten (hun literariteit) te analyseren. Kenmerkend voor deze literariteit is de mate waarin een object de vertrouwde

---

70 Zie Brooker (1994) en zie *Brecht Lexikon* (2006: 254): "...dient Verfremdung bei Brecht dazu, kognitive und auf die soziale Realität bezogene Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen. Ihre Zweck ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen." Of: "...besteht eine notwendige Verfremdung bereits darin, kenntlich zu machen, dass die Schauspieler die dargestellten Figuren nicht *sind* und die Handlung nicht in erster Linie erleben sondern zeigen."

waarneming weet te ontregelen. De formalistische visie op het concept vervreemding, *ostranenie*, staat lijnrecht tegenover het concept van automatisering en gewenning. Volgens Sjklovski moet het object vreemd gemaakt worden. Door het object te vervreemden zal het subject opnieuw oog er voor hebben en het vervreemde object als nieuw ervaren. Door bijvoorbeeld afwijkend taalgebruik kan binnen het object het automatisme van de waarneming van het subject doorbroken worden. Hierdoor wordt een nieuwe blik op de werkelijkheid getoond. *Ostranenie* “means to disrupt habitualization and refresh perceptibility of the world” is de definiërende formulering van Rey Chow (2011: 136) wanneer zij de vervreemdingstechnieken van Brecht en de Russische formalisten bespreekt. In hun analyse van *ostranenie* leggen de Russische formalisten alle nadruk op technische taalelementen in het bijzonder tropologische beelden en poëtische kunstgrepen die de lezer een andere kijk leveren op de werkelijkheid. De *ostranenie* vindt plaats in het taalgebruik en richt zich op het doorbreken van het verwachtingspatroon van het subject. Ook deze vormen van vervreemding kennen een doel, zijn hermeneutisch van aard en onderdeel van een poëtica.<sup>71</sup>

In tegenstelling tot de termen ‘vervreemding’ of ‘vervreemden’ kies ik voor de noties ‘bevreemden’ en ‘bevreemding’ die geen onderdeel van een auteurspoëtica of van een groepspoëtica zijn. ‘Bevreemden’ en ‘bevreemding’ streven geen rationeel doel na, maar ze hebben wel effect op het esthetische vlak. Kern is, dat ik met deze noties duid op een vorm van ‘verwonderen’, ‘van vreemd vinden’ aan de kant van de lezer waarmee de antithese met ‘herkenning’ en ‘vertrouwdheid’ reliëf krijgt. Juist deze dialectiek heeft effect op de leeservaring. Het ene kan niet zonder het andere. Het vertrouwde maakt het mogelijk, dat het bevreemdende zijn effect op de lezer heeft. Bevreemding kan op elk willekeurig niveau plaatsvinden, van het zinsniveau tot het niveau van de romancompositie. Cinematografisch lezen is namelijk beelden lezen en daarbij stuit de lezer op bevreemdende elementen, bijvoorbeeld elementen die buiten het gecodeerde *genre* van in dit geval de historische roman vallen

---

71 Zie Sjklovskij (1919) en Sjklovski (1982: 27 e.v.). Chow (2011: 137) formuleert het als volgt: “Although their political orientations were by no means identical, what Shklovsky and Brecht had in common, it is fair to say, was a predilection for estrangement, and in particular for locating inartistic practice a capacity for defamiliarizing and making conscious conventions (literary, historical, or social) that have become so conventionalized as to be unrecognized.” Een studie die zorgvuldig en gedifferentieerd aandacht besteedt aan ‘ostranenie’ is Van den Oever (ed.) (2010).

en derhalve haaks staan op een voorgeprogrammeerde of uitgelokte leeswijze. Of dergelijke bevreemdende elementen vallen op omdat zij zich buiten de verhaallijn plaatsen, de temporaliteit van de verhaallijn doorbreken en/of schijnbaar geen narratieve functie vervullen. De eerste ontmoeting van Willem Augustijn met Bergen op Zoom (fragment 2) bevat bijvoorbeeld het bevreemdende beeld van Jeltses kont. Het fragment vult in eerste instantie een gecodeerd verwachtingspatroon in (wat Roland Barthes noemt 'studium'), maar de codering wordt doorbroken met een bevreemdend element (het 'punctum').<sup>72</sup> Om het cinematografisch te formuleren met Barthes' terminologie: het punctum wordt in het studium gemonteerd.

Barthes wijst in het kader van bevreemdende elementen op de verantwoordelijkheid van de lezer.<sup>73</sup> Deze dient zijn geconditioneerde en gestandaardiseerde literaire kennis niet op te dringen aan het literaire werk; hij moet eerder alert zijn om tekstuele signalen te herkennen als vreemd en daaraan gevolg geven. Hij moet durven *veranderen*. Dan wordt het subject tot voelen en denken gebracht. In eenzelfde lijn staat Kaja Silvermans 'productive look' die ik uitvoerig besprak in de 'Inleiding': lezers die de door de eeuwen heen cultureel geïnstigeerde en gevormde elementen ("culturally facilitated") herkennen en zich daarmee identificeren moeten zich opnieuw verhouden tot afwijkende elementen die zij in eerste instantie gezien de 'dominant fiction' marginaliseren, veronachtzamen of negeren.<sup>74</sup> Het gevolg is dat dan niet sprake is van een idiopathische identificatie, maar van een heteropathische. Dat geldt ook voor de lezer van *Gewassen vlees*.

Niet alleen zijn er tekstfragmenten of beelden waar de studium-punctum-dynamiek herkend kan worden, ook op het niveau van taal in haar meest primaire vorm is van dit principe sprake. Enerzijds verleent de taal de tekst van *Gewassen vlees* historische authenticiteit, althans de illusie van historische authenticiteit. Zo zijn er woorden, ook in de geciteerde tekstfragmenten, die binnen het geheel van het verhaal hun denotatie krijgen, maar die niettemin voor de hedendaagse lezer onbekend zijn en derhalve al snel en gemakkelijk

---

<sup>72</sup> Barthes (1981), Barthes (1988).

<sup>73</sup> Bijvoorbeeld in Barthes (1986a), maar ook reeds in Barthes (1981).

<sup>74</sup> Silverman (1996: 180-185); op deze pagina's bespreekt Silverman ook Barthes' 'studium' en 'punctum'.

aangemerkt worden als typisch 18<sup>e</sup>-eeuws. Dit gebeurt op het vlak van woordregisters, zelfstandige naamwoorden, bijvoeglijke naamwoorden, werkwoorden, bijwoorden, versteende uitdrukkingen, zinsconstructies en zinslengte. In willekeurige volgorde wijs ik op woorden en formuleringen zoals de voortdurende afkorting *Zijne ed.*, *zwartman*, *suide*, *amfioen*, *guivende*, *laak en blos*, *schmierde*, *koktrijntje*, *brieke*, *eva's*, *putrefactie*, *schemeltje*, *dol van zin*, *kragge*, *zaverige heuvels*, *wulvende gaasten*, *zwalpen*, *zwaarden*, *glunder* en *zinnentuimel*. Anderzijds wekken diezelfde woorden en formuleringen bevreemding bij de lezer, omdat een loepzuivere en messcherpe betekenis van deze taal in het nu niet voorhanden is. Zo werkt deze taal in al haar detaillering dubbel. Zij versterkt de illusie van authenticiteit en maakt het verleden present. Taal vormt daardoor toegangspoorten tot het verleden. Maar tegelijkertijd vormt ze bevreemdende elementen omdat de denotatie niet scherp is.

### **1.5 Van literair realisme naar cinematografisch exces**

In zijn essay 'Het werkelijkheidseffect' (1968) schrijft Roland Barthes uitvoerig over beschrijvingen en detaillering die geen bijdrage leveren aan de narratieve structuur van het verhaal. Barthes (1968: 104) stelt:

Het uitzonderlijke, het zonderlinge van de beschrijving, van het nutteloze detail, binnen het narratieve weefsel duidt op een vraag die van het grootste belang is voor de structuuranalyse van verhalen. Die vraag luidt als volgt: heeft alles in het verhaal een betekenis, en als dat niet het geval is, als er in het narratieve syntagma een aantal onbetekende plekken blijven bestaan, wat is dan uiteindelijk de betekenis, als je zo mag zeggen, van dat gebrek aan betekenis?

Barthes maakt in het citaat onderscheid tussen twee soorten beschrijvingen: zij die een functionele rol spelen binnen de narratieve structuur van het verhaal en zij die dat niet doen. Het is vooral de tweede soort die zijn aandacht trekt en hem leidt naar de enigszins paradoxale vraag, namelijk wanneer beschrijvingen binnen de narratieve

structuur betekenisloos zijn, wat is dan hun betekenis binnen het verhaal? Dergelijke beschrijvingen dienen volgens Barthes een ander doel; zij vormen een retorisch middel dat de werkelijkheids-illusie naast zich neerlegt en geen mimetisch karakter meer kent doch slechts streeft naar een retorisch-ontologisch doel. Om dit te omschrijven introduceert Barthes de term 'literair realisme'. Daar waar Barthes' punctum een bevreemdend effect heeft, is zijn idee van literair realisme juist niet deregulerend. Literair realisme draagt bij aan de illusie van authenticiteit en sluit in die zin aan bij het verwachtingspatroon van de lezer.

Door detaillering, beschrijving van gebruiken en nauwgezette aankleding van de *mise-en-scène* in de lineaire structuur van de handelingsreeks ontstaat literair realisme. Voor de lezer, zo volg ik Barthes, valt dit literair realisme samen met een waarheidsgetrouwe, objectieve geschiedschrijving. Daarmee verkrijgt de opgeroepen werkelijkheid authenticiteit. Het literair realisme stelt uiteindelijk dat de opgeroepen 'verhaalwerkelijkheid' wordt geacht aan zichzelf genoeg te hebben, los van welke verhaalstructuur dan ook. Maar naast het literair realisme heeft zich het 'modern realisme' gevormd. Kern van deze vorm van realisme is de formulering 'referentiële illusie'. Van referentiële illusie is sprake wanneer de 'werkelijkheid' als denotatief concept uit de realistische taaluiting is verwijderd en er in terugkeert als connotatief concept. De connotatieve werking van de taal overschaduwde de denotatie van taal. Dan refereren de taaltekens niet meer aan de werkelijkheid of aan iets in de werkelijkheid, maar *zijn* de tekens de werkelijkheid. Kortom, dan blijkt dat de referentiële kracht van taal een illusie is. De meest essentiële vraag is nu hoe de denotatie in de tekst op de achtergrond kan komen te staan of zelfs kan verdwijnen en vervangen wordt door een connotatieve betekenis. Volgens Barthes spelen bevreemding en indirect taalgebruik daarbij een beslissende rol.<sup>75</sup>

Barthes' overweging inzake detaillering en overbodige beschrijvingen zonder directe narratieve waarde kent in de filmwetenschap een pendant. Dat is de notie 'exces'. Kristin Thompson introduceert

---

75 Zie Barthes (1968).

exces in haar uit 1986 daterend essay 'The Concept of Cinematic Excess'.<sup>76</sup> Van exces is sprake wanneer een stilistisch element de handeling nadrukkelijk onderbreekt en (ogenschijnlijk) geen narratieve functie heeft. Het als exces bestempelde fragment oogt overbodig in narratieve zin. De stem van Barthes klinkt in Thompsons essay nadrukkelijk door. Thompson laat zich namelijk leiden door Barthes' essay "The Third Meaning" waarin hij stilstaat bij enkele filmstills van Eisenstein.<sup>77</sup> Het excessieve fragment overwoekert de reeks van gebeurtenissen en verstoort of onderbreekt derhalve zijn temporele ontwikkeling. Dit is exact het cruciale verschil met het literair realisme dat de temporele ontwikkeling niet belemmert. In zijn *Handboek filmnarratologie* (2008) neemt Verstraten uitvoerig de notie exces onder de loep.<sup>78</sup> Hij volgt Thompson op de voet en vult aan. Dankzij zijn zorgvuldige analyse kunnen drie invullingen van exces worden belicht.

In de eerste plaats kan exces opgaan in de narrativiteit van het object. De narratieve logica overheerst zodanig, dat excesfragmenten en -elementen niet de kans krijgen te bevreemden of anderszins op te vallen. Om Barthes' terminologie te gebruiken: zij krijgen niet de kans te fungeren als punctum. De handelingsreeks kapselt het exces in. Een dergelijk narrativiteitsexces is een vorm van literair realisme, dat in de roman *Gewassen vrees* de illusie van authenticiteit vergroot en zodoende een bijdrage levert aan de 'dominant fiction'. Ik denk hierbij aan precieuze beschrijving van kleding, detaillering van voorwerpen en uitwijdingen inzake gewoontes. De narrativiteit van het verhaal neutraliseert het exces en daarmee wordt de werkelijkheidsillusie bevestigd en vergroot.<sup>79</sup>

De neutralisering van exces door de narrativiteit van het object is echter voor de lezer pas duidelijk nadat deze de lezing en interpretatie afsluit. Pas dan is het exces als narrativiteitsexces te benoemen. Zolang dat niet heeft plaatsgevonden kan een exces wel degelijk bevreemden en om die reden op een ander dan hermeneutisch vlak een rol spelen. In het volgende hoofdstuk zal ik laten zien dat het beeld van Jeltses kont verdampt in de narratieve structuur, dat dit pas

---

76 Het essay is hoofdstuk 9 uit Thompsons eerdere studie *Eisenstein's "Ivan the Terrible": A Neoformalist Analysis* uit 1981.

77 Barthes (1970).

78 Zie Verstraten (2008a: 187-201), hoofdstuk 10: "Filmisch exces: als stijl de plot overwoekert".

79 In dit verband hanteert Verstraten (2008a) de term 'absorberen'. Deze term roept wetenschappelijk gezien onduidelijkheid op daar de term 'absorptie' eveneens binnen de geesteswetenschappen i.c. de empirische literatuurwetenschap gebruikt wordt om de vereenzelviging, de identificatie van de lezer met de protagonist te karakteriseren. Zie ook het NWO-project "Varieties and Determinants of Absorption in Narrative Literature and Film" (2010 – 2014). Ik prefereer het werkwoord 'neutraliseren' of 'verdampen'. Een ander argument om de term hier niet over te nemen is dat 'absorptie' in hoofdstuk 3 binnen een ander kader terugkeert.

plaatsvindt na hermeneutische analyse van een narratief element en dat het beeld om die reden een ander effect heeft op de leesbeleving.

Een tweede invulling van *exces* is dat het een leeswijzer implieert. Met dit inzicht breidt Verstraten Thompsons notie van *exces* uit. Het *exces* duidt op een overbodigheid die de lezer een aanwijzing geeft hoe de roman te lezen; anders gezegd: het *exces* bevat een “ingebouwde leeswijzer”.<sup>80</sup> Met betrekking tot *Gewassen vlees* is dat het metafictionele fragment waarin uitleg gegeven wordt over de werking van de metafoor, terwijl dat tegelijkertijd wordt toegepast.

Er zijn meer als *exces* aan te merken fragmenten die duiden op een wijze van lezen en die aansluiten bij de tekst gelezen als beeld. Voordat Willem Augustijn aan boord stapt om af te reizen naar Bergen op Zoom struint hij door de straten van Rotterdam. Daar laat hij van zijn profiel een silhouet knippen. Later in Bergen op Zoom ontmoet hij een man die hij in eerste instantie niet herkent. De man presenteert zich als schilder en vraagt of hij Willem Augustijn mag portretteren. De opmerking waarmee hij Willem Augustijn tracht te overtuigen is te lezen als een poëtische metafoor (Gv: 688):

...uiteindelijk gaat het om de verf zelf, wat men op het doek ziet zijn geen vogels of bloemen, geen kerkinterieurs, geen historiën of steden...men ziet slechts verf, aan de verf kent men de schilder...

Wanneer ik in dit fragment *verf* opvat als een substituut voor taal, immers de verf is de taal van de schilder, dan formuleert de schilder een modernistische poëtische opvatting. In *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (1986) stellen de medewerkers poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur centraal. In de poëtische opvattingen van het modernisme stellen zij een aantal constanten vast “die te maken hebben met de ontologische status van het literaire werk”. De eerste constante tendens is de modernistische problematisering van de mimesisopvatting. Het object wordt in deze opvatting beschouwd als een autonoom geheel dat via ordening van het materiaal een constructie vormt dat aan zichzelf voldoende heeft. Om die reden gehoorzaamt het slechts aan eigen wetten.

---

<sup>80</sup> Verstraten (2008a: 194): “(...) *exces* kan tevens duiden op een stijl, die fungeert als een ingebouwde lees/kijkwijzer waarmee een distantie ten aanzien van de inhoud/plot wordt gecreëerd.” Dat een roman een ingebouwde leeswijzer kent, is eveneens onderwerp van Vaessens (2001).



Daarmee wordt het mimesis-aspect van kunst geproblematiseerd en richt zich alle aandacht op het materiaal van de constructie. Precies zoals de schilder verwoordt: niet het afgebeelde (bijvoorbeeld bloemen) trekt de aandacht doch het gehanteerde materiaal (verf).<sup>81</sup>

Na vervolgens een exposé te hebben gegeven over de vorming van verfkleuren, een exces dat ik beschouw als een voorbeeld van Barthes' literair realisme (*groenpigment, okers, Berlijns blauw*), onthult de schilder dat hij Willem Augustijn al kende als zuigeling. Omdat deze tot dan toe geen enkel idee heeft wie hij voor zich heeft, vervolgt de schilder (*Gv*: 690):

...Uw ziel, uw silhouet: u weet nog steeds niet wie ik ben? Ach ja, u had haast, uw boot vertrok bijna, het moest snel...knip, knip, met de schaar...Maar ik ben geen kapper, ik ben schilder! Alstublieft, laat mij u nog eenmaal uitbeelden, in de verf dit keer, ja, uitbeelden zeg ik, ik zal u niet afbeelden maar uitbeelden, van binnen uit, vanuit uw ziel...Om het allerinnerlijkste tot verschijning te brengen in het alleruiterlijkste, louter oppervlak, verf...

Wat de schilder als poëtische these formuleert is niet anders dan een aanwijzing het object te beschouwen in al zijn materialiteit. Het wezen, de ontologie van het object is verankerd in zijn materiaal en dat dient om die reden alle aandacht te krijgen waarna de schilder eindigt met een variant op Willem Kloos' beroemde uitspraak dat kunst de allerindividueelste expressie is van de allerindividueelste emotie.<sup>82</sup>

Hier valt op dat de schilder in de historische tijd waarin de handeling zich afspeelt (1749) twee poëtische inzichten combineert respectievelijk uit eind 19<sup>e</sup> eeuw (de allusie op Kloos' uitspraak) en de modernistische 20<sup>ste</sup> eeuw door nadruk te leggen op uitbeelding via de materialiteit van het object. In *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* wordt Kloos' uitspraak opgenomen in een laat-romantische poëtica en vormt de autonomie van het kunstwerk, zoals gezegd, een kernpunt in een modernistische poëtica. Zo bezien wordt dit exces een condensatie van twee tegenstrijdige poëtische visies.<sup>83</sup>

---

81 *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (1986: 182-185), het citaat op p. 183. Voor alle duidelijkheid op p. 185: "...kortom het totale mimetische karakter van de roman wordt ter discussie gesteld."

82 Willem Kloos' uitspraak luidt: "In 't algemeen slechts kan men weten, dat de kunst de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie moet zijn." Hij deed deze uitspraak na lezing van Herman Gorters sensitivistische *Verzen*. Sinds die tijd geldt de uitspraak als één van de belangrijkste kunstprincipes van de Beweging van Tachtig. Zie Van den Bergh & Couttenier (2009: 571 e.v.); het citaat op pagina 610.

Voor noot 83, zie de volgende pagina.

Uiteindelijk – als derde invulling – is er dan het exces in zuivere zin. Of zoals Thompson (1986: 130) het definieert, naar aanleiding van “the narratively functional aspects of the work”: “Outside any such structures lie those aspects of the work which are not contained by its unifying forces – the ‘excess.’” Een dergelijk exces manifesteert zich zo opvallend dat het verhaal een moment volledig uit zicht raakt. Omdat het exces alle aandacht opeist en daarmee de reeks van gebeurtenissen overschaduwde, kent het een bevreedende werking. Het fragment waarmee dit hoofdstuk opent met het tonen van een zeezieke Willem Augustijn, het fragment waar Willem Augustijn in de schuur bevangen wordt door de ruimtelijkheid en de beschrijving van de bevroren zee als monster, zijn tekstfragmenten die ik kenmerk als een zuiver exces waarbij Barthes’ literair realisme heeft plaatsgemaakt voor diens modern realisme. Centraal in deze fragmenten staat niet de denotatieve kracht van taal, maar overheerst het connotatieve potentieel van taal. De taal is dan referentieel krachteloos, beeldt niet *af* doch *uit* zodat het beeld de gebeurtenis overvleugelt. Na het punt waar de handelingsreeks ondergeschikt is aan de beeldreeks heroriënteert de lezer zich, omdat hij de draad van de narratieve structuur wil oppakken daartoe uitgenodigd door bijvoorbeeld een formulering (zie de sterk allitererende slotzin van fragment 4, *Daarachter lag louter licht*), een regel wit of het tekstuele element van drie puntjes. Voordat dit gebeurt, vindt binnen het exces een leesintensivering plaats met als gevolg dat een ander dan hermeneutisch effect ontstaat dat ik niet anders bestempelen kan dan esthetisch in haar meest oorspronkelijke betekenis (*aisthanomai*). Ik illustreer dit aan de hand van een nieuw, excessief fragment waarin het literair realisme plaatsmaakt voor modern realisme.

In Bergen op Zoom ontwerpt Bergsma een ingewikkeld economisch herstelplan. Via dit vernuftige plan, waarvoor hij Willem Augustijn enthousiasmeert, wil hij gelden genereren die de wederopbouw van Bergen op Zoom financieren. Eén van de hulpmiddelen die men zal gebruiken is de comptometer van Braun. Simpel gezegd is dit één van de voorlopers van de hedendaagse rekenmachine uitgevonden

---

83 Vaessens (2013) positioneert de autonomie van de auteur en kunstwerk binnen het modernistische frame, terwijl Kloos’ adagium een plek krijgt binnen het romantische frame. Zie voor het modernistische frame Vaessens (2013: 289-344) en voor het romantische frame Vaessens (2013: 125-175).

door de Duitser Antonius Braun in 1727. De comptometer kan via een cilindrisch mechaniek de vier functies aftrekken, optellen, delen en vermenigvuldigen uitvoeren.<sup>84</sup>

De scène opent met een minutieuze beschrijving van het apparaat: *het notehouten plateau, vijf koperen pootjes in de vorm van leeuwklauwen, de op het plateau in cirkelvorm gemonteerde cilinders (Die in de buitenste krans waren wat hoger dan die in de binnenste, maar de grootste cilinder, voorzien van nokkenrad en zwengel, stond in het midden.)* en het *ingegraveerde plaatje* dat vermeldt dat Braun de uitvinder is van deze comptometer. Deze close-up van het apparaat typeer ik als literair realistisch. Willem Augustijn is volledig in beslag genomen door deze comptometer van Braun en buigt zich voorover (Gv: 521-522) – fragment 6:

‘De comptometer van Braun’, fluisterde hij weer, wezenloos van ontzag, ‘voor uw stochastiek... voor het valoriseren van de waarden... Mag ik dat zo zeggen?’

Heel voorzichtig draaide hij aan de zwengel. De cilinders kwamen alle tegelijk in beweging en opeens begon Willem Augustijn over heel zijn lichaam te sidderen. Zijn greep om het plateau verkrampde, alsof hij zich wilde oprichten maar dat niet meer kon; alsof hij aan een vleesetende bloem had geroken en daar nu met zijn gezicht in vastgezogen zat. De aanblik van de draaiende, in elkaar grijpende cilinders en kringen van cilinders, die meervoudige rotatie waarbij alle functies, cijfers en decimalen naar één uitkomst werden toegevoerd – in een vlaag van zinsbegoocheling tilde die aanblik hem torenhoog op en staarde hij vanuit de lucht, precies zoals hij het zich toen op die donkere winteravond van de audiëntie ook had voorgesteld, neer op het Hofplein dat propvol stond met koetsen, in grotere en kleinere kringen zó ronddraaiend dat zij alle hun passagiers toevoerden naar de ingang van het Stadhouders Hof, één groot gaandewerk van in elkaar grijpende tandwielen, raderen en roterende banen. In razendsnelle afwisseling heen en weer vloede de aanblik van de comptometer over in die van het diepe plein, en even vaak rees hij van een paar duim boven de cilinders op tot honderd voet boven het plaveisel. Hij kokhalsde, zijn mond sperde zich trillend open, zijn maag keerde zich om...

De cinematografische verteller registreert de stameling van Willem Augustijn waarbij deze twee wiskundig-economische termen hanteert (*scholastiek* en *valoriseren*). Hiermee brengt hij zijn ontzag

---

<sup>84</sup> Marguin (1994: 94-96).

tot uitdrukking voor de comptometer. Vervolgens focaliseert de cinematografisch opererende verteller een handeling waardoor de cilinders in beweging komen. Dat doet Willem Augustijn *sidderen*. De verteller, als ware hij een camera, zoomt in op zijn hand die *verkramp*te. In dit detaillistische zintuiglijke beeld voegt zich een topologisch beeld. De gebogen houding van de geobsedeerde Willem Augustijn over de comptometer is *alsof hij aan een vleesetende bloem had geroken en daar nu met zijn gezicht in vastgezogen zat*. Vervolgens richt de cinematografische verteller zich op de intern focaliserende Willem Augustijn die alle onderdelen van de comptometer nu in beweging ziet. Het gefocaliseerde object in beweging doet, ingeleid via het gedachtestreepje, een bewustzijnsbeeld ontstaan waarin een flashback centraal staat. De extradiëgetische verteller valt samen met de interne verteller Willem Augustijn. Aldus wordt Willem Augustijn 'camera', zodat de lezer getuige wordt van zijn bewustzijnsvoorstelling. Het zien van het bewegend mechaniek van de comptometer geeft hem het gevoel dat hij omhoog (*torenhoog op*) en omlaag gaat, omhoog en omlaag, omhoog en omlaag (*in een vlag van zinsbegoocheling*) want in het zintuiglijke beeld nestelt zich het beeld van de roterende koetsen op het plein te Leeuwarden aan het hof van de stadhouder, waaraan ik eerder refereerde.

Voordurend wisselt het beeld van de werkende comptometer af met het beeld van het plein met de koetsen en passagiers via cross-cutting. Parallel aan deze afwisseling verbeeldt Willem Augustijn zich hoog boven het plein te zweven dan weer concreet vlakbij de comptometer te zijn (*alsof hij aan een vleesetende bloem had geroken en daar nu met zijn gezicht in vastgezogen zat*). Uiteindelijk leidt de zinsbegoocheling naar een sterk lichamelijke reactie, die de cinematografische verteller in close-up registreert. Veelzeggend zijn in dat opzicht de drie afsluitende puntjes (*zijn maag keerde zich om...*). Op het moment dat de verteller in beeld wil brengen wat het resultaat is van Willem Augustijns misselijkheid gaat het beeld op zwart zodat de lezer zich kan heroriënteren.

Dit fragment toont hoe het beeld de gebeurtenis overvleugelt. In het zintuiglijke beeld valt de bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn, ingeleid door het gedachtestreepje, samen met het standpunt van de cinematografische verteller, of, anders geformuleerd: Willem Augustijn wordt camera. Cinematografisch lezen van deze scène analyseert de verschillende montagevormen. De montage van het tropologische beeld van de vleesetende bloem in het zintuiglijke beeld bijvoorbeeld, maar eveneens de cross-cutting en de parallelmontage. De compositie van deze beelden in samenhang met de bewegingen die de cinematografische verteller uitvoert, duwen het eerder ontstane literair realistische effect naar het tweede plan en creëren modern realisme waarbij de tekst referentieel illusoir is. Tegelijkertijd levert de compositie van beelden in samenhang met het inzoomen van de cinematografische verteller de scène een hoge mate van intensiteit. De beeldreeks, de compositie en schaal van tonen laden de taal affectief.

Niet alleen Willem Augustijn beleeft het waarnemen van de comptometer intens, ook de lezer ervaart Willem Augustijns misselijkmakende opwinding intens. Lezers mogen dan verbaasd zijn, verwonderd zijn, een gelijk gevoel van misselijkheid hebben, schrikken of wellicht walgen. In ieder geval: de scène laat hen niet onberoerd. Dit geldt voor alle eerder geciteerde en besproken fragmenten waarbij het beeld de gebeurtenis overvleugelt: de zeezieke Willem Augustijn, het tropologisch zwevende beeld van Jeltses kont, de Zuiderzee als draak en de ruimtelijke werking van de stal. Zij bewegen de gevoelswereld van de lezer en roepen mogelijkwerwijs een affect op, waarover nu meer.

## **1.6 Introductie van affect**

Bij het lezen van een roman vertrekt de lezer veelal vanuit een kader. Als gevolg daarvan is zijn leeswijze een gestuurde. Dat daarmee de tekst geen recht wordt gedaan heb ik verschillende keren eerder aangestipt. De lezer selecteert bijvoorbeeld narratieve elementen

waarmee hij aspecten in de roman in kaart brengt, rationaliseert en duidt. Dat levert inzicht en begrip op, kent een hermeneutische achtergrond en leidt tot epistemologische bevrediging. Een dergelijk proces kent tegelijkertijd een affectieve geladenheid. Hetzelfde geldt voor de zoektocht 'waar' versus 'niet waar' in het spanningsveld feit-fictie (de waarachtigheid van de handlingsreeks). Ook daar geldt een affectieve geladenheid. Immers: elk kunstobject laat elk subject *iets* ervaren ofwel elke vorm van kunst werkt affectief. De ervaring die de lezer gelijktijdig ondergaat met het vergaren van (narratieve, historische) kennis, begrip en inzicht in de reeks van gebeurtenissen kan op verschillende wijzen onder woorden gebracht worden: het object *doet de lezer iets aan, doet hem gewaarworden, laat hem aanvoelen, raakt hem, raakt het gemoed, laat hem invoelen* wat zich verder vertaalt in termen als *medelijden, schrik, bewondering, woede, opluchting, verwondering, vreugde, angst, opwinding, walging...*<sup>85</sup> Kortom, en dat is de formulering die ik hiervoor reserveer: het object *beweegt* het subject. Deze beweging relateer ik aan de term 'affect'. In de uitvoerig cinematografisch gelezen fragmenten brengt de verteller de mise-en-scène zodanig bewegend in beeld, dat de lezer intens ervaart wat de compositie van beelden presenteert. Dat het beeld de gebeurtenis overvleugelt is een vorm van bewegend schrijven die de lezer *beweegt*. Zo concludeer ik dat door de samenwerking van retorisch-stilistische middelen, de editing van beelden en de werkwijze van de cinematografische verteller dergelijke excessieve scènes affectief geladen zijn.

Sterk vereenvoudigd zijn er twee grote stromen te onderscheiden met betrekking tot 'affect'. Ten eerste is dat de lijn die Aristoteles uitzet waar hij het begrip 'affect' koppelt aan mimesis en vervolgens 'affect' hanteert als synoniem van 'emotie'. Het is de lijn die Sara Ahmed doortrekt in *The Cultural Politics of Emotion* (2014). De nadruk komt dan te liggen op de performativiteit van het begrip waarbij geen onderscheid gemaakt wordt tussen 'emotie' en 'affect'. Ten tweede is er de lijn die Spinoza start. Dankzij Benedict de Spinoza en zijn *Ethica* komt het begrip 'affect' als concept sterk in de belangstelling te staan.

---

<sup>85</sup> Zie bijvoorbeeld ook het artikel 'Lexicale homogeniteit en lexicale voorkeur in de Nederlandse woordenschat van emoties' van Daems, Zenner en Geeraerts. Zij rangschikken reeksen van woorden onder andere in het veld van emotie. Het artikel in *TNLT* (2016: 276-319).

Vervolgens is het verder uitgewerkt door Henri Bergson in *Matière et mémoire*.<sup>86</sup> Daar waar Spinoza stelt dat 'affect' een gemoeds-toestand is die zichtbaar wordt in of aan het lichaam en drie typen 'affect' onderscheidt, namelijk plezier (*laetitia*), pijn/verdriet (*tristitia*) en verlangen (*cupiditas*), maar niet een waarlijk onderscheid weet aan te brengen tussen 'affect' en 'emotie', maakt de Franse filosoof Gilles Deleuze nadrukkelijk dat verschil wel.

In zijn lezingenreeks uit 1978 te Vincennes bespreekt Deleuze de stellingname van Spinoza met betrekking tot 'affect' en koppelt daar vervolgens zijn eigen inzichten aan. Essentieel punt in Deleuzes betoog is dat een 'affect' op geen enkele manier valt te representeren en ook niets representeert (...because we call affect any mode of thought which doesn't represent anything). Het 'affect' is een onbewuste, niet representeerbare ervaring van intensiteit. Ten grondslag aan het 'affect' ligt wat Deleuze benoemt als *affectio(n)*: de reactie van twee lichamen op elkaar waarbij het éne lichaam reageert op het andere. Wanneer deze reactie een moment is van ongevormde en ongestructureerde kracht is sprake van 'affect'. In deze betekenis zal ik het begrip dan ook hanteren in mijn studie. Als gevolg van deze reactie toont het reagerende lichaam sporen van deze intense onbewuste ervaring. Anders gezegd: *affectio(n)* draagt het affect in zich. In Deleuzes woorden (1978: 17): "Affection envelops an affect." Daarbij dient te worden opgemerkt dat de notie 'lichaam' ruim geïnterpreteerd wordt. Vertaal ik deze situatie naar de specifieke casus *Gewassen vlees* dan is het éne lichaam de tekst en het andere, reagerende, de lezer.

Om affectwerking vervolgens goed te begrijpen is het van belang te beseffen, zo volg ik Deleuze, dat dit een verandering van gemoeds-gesteldheid is. Hoe klein het veranderingsproces ook is, te ontkennen valt het niet. De ene staat van *zijn* (spanning bv.) gaat over in een volgende staat van *zijn* (ontspanning bv.). Intrinsiek kent deze beweging automatisch een toename of een afname van de eerste staat van *zijn* als resultaat. Er kan een affect optreden en wel op het moment van overgang van het éne *zijn* naar het andere *zijn*.

---

<sup>86</sup> Spinoza (2012). Bergsons essay verscheen in 1896. Voor wie zich verder wil verdiepen in Bergsons visie wijs ik op de dissertatie van Jan Bor, *Bergson en de onmiddellijke ervaring*, Amsterdam, 1990 (proefschrift Rijksuniversiteit Leiden, 1990). Zie ook Hermesen (2013: 39-66): 'De tijd duurt. Over de tijdfilosofie van Henri Bergson'.

Dat maakt het affect niet statisch, maar dynamisch en deze dynamiek uit zich in een lichamelijk effect. Bij het subject gaan bijvoorbeeld de nekharen overeind staan, er verschijnt kippenvel, een gevoel van walging komt heftig op, er zijn schrikogen, diepe zuchten worden geslaakt, er is een verdwaasde blik of een versnelde ademhaling en/of hartslag. Zo wordt ook duidelijk, tot slot, dat affect niet te achterhalen is maar ondergaan wordt.

Diverse wetenschappen hanteren de esthetische notie 'affect' in tegenstelling tot kwalificaties van emoties als vreugde, schrik of medelijden. De bestudering van emoties is de laatste jaren een nadrukkelijke invalshoek geworden. Deze aandacht voor emoties past in een bredere tendens, de zogenaamde *affective turn*, die zich manifesteert op uiteenlopende wetenschapsterreinen.<sup>87</sup> Maar in literair-wetenschappelijk onderzoek waar performativiteit van de tekst centraal staat, is Spinoza's 'affectus' (stemming, gevoel, gemoedstoestand) en het daaruit voortvloeiende deleuzeaanse 'affect' niet gelijk aan het Engelse 'affective'. In termen van affect kan een analyse van hoe een tekst werkt niet om de vraag heen hoe de tekst de lezer 'raakt', hoe de tekst de lezer *beweegt*. Of: op welke wijze de tekst de wereld van de lezer in beweging brengt. Bovendien is elke vorm van kennis, begrip en inzicht affectief geladen. Affect is een vorm van ervaren die in wetenschap verbonden is aan welk onderzoeksobject dan ook. Wanneer dan sprake is van een conceptualisering van het spel dat de roman speelt, moet een plaats ingeruimd worden voor deze affectwerking.

Om het spel te conceptualiseren dat *Gewassen vlees* speelt, heb ik door een cinematografische leeshouding aan te nemen, via cinematografisch lezen en na het in kaart brengen van het cinematografische montageprincipe gewezen op een viertal noties: *constructie, beeld, heroriëntatie* en *bevreemding*. Daar voeg ik nu de notie *affect* aan toe.

In de bespreking van montage echter heb ik een essentiële vorm wel genoemd maar niet besproken, namelijk het dialectische montageprincipe dat de Russische cineast Sergei Eisenstein heeft

---

<sup>87</sup> Zie bijvoorbeeld het themanummer van *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde (TNTL)*, vol. 132, no. 4, 2016. De in dit nummer opgenomen artikelen verkennen op dit gebied de raakvlakken tussen letterkundige en taalkundige methoden. Zie ook Olson (2016) in *Law & Literature* en Ahmed (2014). Tot slot wijs ik op Stine Jensens, *Alles wat ik voel* (2017) waarvan de inzet is jongeren wegwijs te maken in gevoelens. Ik maak geen onderscheid tussen 'gevoel' en 'emotie' i.t.t. Shouse (2005); Deleuze spreekt in beide gevallen (gevoel, emotie) van 'sentiment'.



geïntroduceerd, terwijl dat in het kader van een cinematografische leeshouding wel van belang is. In Eisensteins film-poëtica nemen namelijk het beeld, de opeenvolging van beelden en het camera-standpunt prominente plaatsen in. Om die reden opent Eisensteins montageprincipe het volgende hoofdstuk waarmee ik twee vliegen in één klap sla. Niet alleen komt een belangwekkende opvatting inzake montage aan de orde, tegelijkertijd maakt de specifieke toepassing van dit montageprincipe het mogelijk de werking van het deleuzeaanse affect nader te analyseren.

