



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 2

Lezen vanuit het duister en het nu

**Over eisensteiniaanse dialectiek, hollywoodiaanse vervloeiing
en deleuzeaans affect**

2.1 Tekst is beeld: Eisensteins montagetheorie

De in het vorige hoofdstuk gepresenteerde visie op de notie 'affect' breng ik in dialoog met onderdelen van de montagetheorie van de Russische formalist Sergei Eisenstein. Dat ik Eisensteins montagetheorie hier introduceer, is het logische vervolg van het voorgaande hoofdstuk waar ik stilgestaan heb bij het cinematografische principe van de montage en wel de montage in meest algemene zin, d.w.z. het aan elkaar lassen van beelden en beeldreeksen, de manipulatie hiervan en het effect daarvan op de lezer. Eisensteins montage-opvattingen heb ik daar willens en wetens buiten beschouwing gelaten. Dit is het moment deze theorieën intensief te bestuderen en te verbinden met de voorgestelde leeshouding en leeswijze van cinematografisch lezen.

Als uitgangspunt zet ik kort Eisensteins montageprincipe uit één. Daarbij zal een analyse van de verschillende montagesoorten niet ter sprake komen.⁸⁸ Zij zijn immers uit- en doorwerkingen van het basisprincipe. Elementen uit dit montageprincipe zet ik analytisch in om een fragment uit *Gewassen vlees* cinematografisch te lezen. Dit is het fragment waarin het obsessieve beeld van Jeltses kont zijn oorsprong vindt. Het is een ogenschijnlijk excesfragment waarin Willem Augustijn de vrijende Jeltse begluurt. Als gevolg van deze cinematografische lezing verwoordt het tweede deel van dit hoofdstuk drie theoretische inzichten. Als eerste richt de aandacht zich op Roland Barthes' notie 'derde betekenis' en de noties 'literair realisme' c.q. 'modern realisme' die eerder al ter sprake kwamen. Als tweede vindt een herijking plaats van de dichotomie 'gesloten' versus 'open' geschiedenis. Als derde sluit het hoofdstuk af met een bespreking van de cinematografische potentialiteit van taal.

Verstraten (2008a) spreekt consequent van 'filmische verteller' en onderscheidt onder deze noemer beeldverteller en geluidsverteller. Hiermee geeft hij aan, dat de camera de rol overneemt van de narratieve verteller om daarmee het specifieke van het medium film te accentueren. In het eerste stadium van de uitwerking

⁸⁸ In zijn artikel 'De vierde dimensie van film' onderscheidt Eisenstein de volgende montagesoorten: metrische montage, ritmische montage, tonale montage, boventonale montage en intellectuele montage. Zie voor het gehele artikel Eisenstein (1981).

van cinematografisch lezen heb ik naar analogie daarvan gekozen voor een vervlechting van 'beeldverteller' en 'narratieve verteller': cinematografische verteller. Met deze notie ligt de nadruk niet alleen op beeld maar ook op de vele mogelijke cameratechnische bewegingen als inzoomen en uitzoomen. Zo legt de term *cinematografische verteller* een brug tussen filmwetenschap en narratologie.

De cinematografische verteller heeft de spelfunctie in cinematografisch lezen zoals ik in dit hoofdstuk zal bewijzen. Daarnaast operationaliseer ik met de volgende cinematografische lezing de these dat de deleuzeaanse notie 'affect' geïntegreerd kan worden in de montage-theorie van Eisenstein. Dat deze montage-theorie gekarakteriseerd moet worden als dialectisch zet ik eerst uiteen. Dat in de uitwerking deze montage bestempeld kan worden als deleuzeaans toont het vervolg.

Er is een beroemd schetsje van Eisenstein waarin hij al zijn cinematografische componenten verenigt. Het tekeningetje toont een Griekse tempel en op de plaats van het cultusbeeld in de cella staat nu 'montage' geflankeerd door een tweetal zuilen respectievelijk 'mise-en-scène' en 'mise-en-cadre'. Gedrieën vormen zij 'beeld'. Het schetsje weerspiegelt in een notendop Eisensteins cinematografie-poëtica. Het fundament daarvan is gelegen in een dialectische methodiek, die kortweg inhoudt dat een nieuw, derde aspect ontstaat wanneer twee elementen in een opponerende relatie tot elkaar staan. Dit derde, onbenoembare aspect is niet van hermeneutische aard. Het is van esthetische aard en dan in de meest oorspronkelijke betekenis van 'registreren, ervaren, begrijpen'. Mise-en-scène, mise-en-cadre en het daarin opgenomen principe van kadrering vormen samen met de slotmontage concretisering van deze dialectische methode.⁸⁹

In tegenstelling dus tot het algemene montageprincipe waarin de nadruk ligt op het aan elkaar lassen van beeldreeksen is Eisensteins montage opgebouwd uit mise-en-scène (de compositie van al wat binnen het beeld valt of kan vallen), mise-en-cadre (de compositie binnen het kader van één en dezelfde cameraopstelling),

⁸⁹ Ik baseer de bespreking van Eisensteins filmtheorieën met name op Eisensteins teksten verzameld in *Lessen in regie* (1985). *Lessen in regie* is samengesteld op basis van uitvoerige aantekeningen die Wladimir Nizjnyj heeft gemaakt bij colleges die Eisenstein gaf in de jaren dertig van de vorige eeuw. De verzameling teksten gaat in op regieproblemen (p. 17-34), mise-en-scène (p. 35-83), kadrering (p. 84-115) en mise-en-cadre (p. 116-167). Ook maak ik gebruik van de verzamelbundels *Montage* (1981) en *Towards a Theory of Montage* (2010). Verder dienen de studies van Bordwell (1993) en Monaco (1981) genoemd te worden als nadere ondersteuning. De genoemde tekening is afgedrukt in Eisensteins *Lessen in regie* (1985). Op de oorspronkelijke tekening is het onderschrift "The Building to be built".

kadrering (dat wat technisch gebeurt binnen één cameraopstelling (inzoomen en uitzoomen bijvoorbeeld)) en *découpage* (afbreken van en aan elkaar lassen van beelden).

De compositie van de *mise-en-scène* is het beginpunt van de sequentie van beelden die het scenario vormgeeft. Met *mise-en-scène* doelt Eisenstein, voor alle duidelijkheid, op de volledige aankleding van het decor van de totale scène. In welke ruimte begeven de personages zich, wat dragen zij, hoe bewegen zij zich, maar ook belichting, attributen en achtergronden vormen een onderdeel van de aankleding van deze *mise-en-scène*. In Eisensteins colleges doen zich talloze aanleidingen voor tot uitweidingen over cinematografische wetmatigheden en cinematografische principes. Op zeker moment werkt Eisenstein uit dat een *mise-en-scène* pas geslaagd genoemd mag worden wanneer de positie en beweging van de personages binnen de totale *mise-en-scène* duidelijk hun onderlinge verhoudingen weerspiegelen. Daarnaast dient de *mise-en-scène* gerelateerd te zijn aan de onderhavige thematiek of verbonden te zijn aan een deel van deze thematiek.

Naast de *mise-en-scène* is *mise-en-cadre* een deel van Eisensteins montage. Wat toont de camera precies binnen een gekozen kader vanuit één en dezelfde camerapositie? Zijn *mise-en-scène* en *mise-en-cadre* beide gericht op *wat* de camera toont, kadrering vormt hierbij een essentieel technisch montageonderdeel waarin de vraag centraal staat *hoe* de camera toont. Het is de camera-voering, weergegeven in termen als *establishing shot*, *medium shot*, *close-up* en *extreme close-up*, waarbij verschijnselen als inzoomen en uitzoomen, *slow motion*, *fade-out* en *dissolve* een rol kunnen spelen. Kadrering houdt zich dan bezig met vragen als vanuit welke hoek de camera toont en vanaf welke afstand zodat een compositie ontstaat waarin zogeheten 'attracties' hun rol opeisen.⁹⁰

Attracties zijn elementen waarop de camera inzoomt zodat ze de volle aandacht krijgen. Via een *close-up* kan één van deze attracties tot centrale factor uitgroeien in het desbetreffende shot. Vervolgens kan de attractie in de sequentie van beelden bepalend blijven dankzij

90 De term "montage-compositie" komt uit Eisenstein (1985: 84). In de vertalingen wordt de term "attractions" letterlijk vertaald, later wordt ook de term *dominant* gehanteerd. Ik spreek consequent van *attractie(s)*. Slavoj Žižek (1996: ix) spreekt in dit geval van 'fascinum': "All of a sudden, our (or rather, the camera's) attention is caught by a focal point of attraction, a *fascinum* which fixes our gaze, (...)."

close-ups en extreme close-ups. Als voorbeelden van attracties noemt Eisenstein de opvallende motoriek van Charlie Chaplin, het nadrukkelijke pathos bij passiespelen, het uitsteken van ogen, het afhakken van handen en de doodsrochel van een dronkaard die omstanders beschouwen als dronkemansgemurmel. Dergelijke elementen zijn binnen het totale montageprincipe erop gericht een emotioneel en/of psychologisch effect te creëren. Een attractie brengt emotionele en/of psychologische schokken teweeg. En dan wel zoals Eisenstein schrijft: "‘Emotioneel’ en ‘psychologies’ natuurlijk in de zin van directe werkelijkheidservaring, (...)."91

De vraag is hoe deze emotioneel-psychologisch directe esthetische ervaringen kunnen ontstaan. In de visie van Eisenstein moeten nevensgeschikte beelden met elkaar een relatie aangaan zodanig dat zij een nieuw, derde aspect oproepen. Om die reden ziet Eisenstein montage niet, in tegenstelling tot bijvoorbeeld tijdgenoot Pudovkin, als ondersteuning of als leidraad voor de narratologie van het verhaal. Voor Eisenstein, en daarmee etaleert hij evident zijn dialectische montageprincipe, is montage het zoeken naar het conflict tussen twee nevensgeschikte beelden of twee nevensgeschikte beeldreeksen. Vertaal ik dit naar termen uit hoofdstuk 1 dan legt Eisenstein hiermee niet de nadruk op de handelingsreeks, maar op de beeldreeks.

Alles in de montage richt zich op deze dichotomie van beelden waarmee een derde aspect kan worden gegenereerd. Doel van montage is derhalve het creëren op werkelijk elk mogelijk niveau (in de mise-en-scène, via kadrering, binnen de mise-en-cadre, door attracties en dankzij *découpage*) van opponerende elementen waarmee een emotioneel-psychologisch effect wordt gesorteerd. Deze 'botsing' kan binnen de mise-en-scène op velerlei vlakken plaatsvinden. "Er bestaat geen kunst zonder konflikt," stelt Eisenstein (1981: 54). Het conflict kan vormgegeven worden met lijnen, vlakken, volumes en belichting. Maar ook ruimtes en personages (hun kleding, hun positie in het kader, hun houding) kunnen botsen. Verder kunnen camerastandpunten en -instellingen conflicteren, bijvoorbeeld *establishing shot* versus *close-up* en *inzoomen* versus *uitzoomen*.

91 Eisenstein (1985: 17). Aan het doel van een attractie verbindt Eisenstein ook ideologische consequenties. Attracties verhelderen en accentueren ideologische opvattingen.

Dat Eisenstein met deze dialectische montagemethode een emotioneel-psychologisch effect nastreeft, bewijst de volgende bloemlezing van uitspraken:⁹²

- (...) een film moet voorzien in een afwisseling van spanningen en adempauzes, in een of andere getrapte konstellatie met een wisselende graad van intensiteit (...)
- In dit geval moeten we de toeschouwer zo in vervoering brengen dat hij luid zou willen roepen: 'Stop! Niet geven!'
- De handeling krijgt meer intensiteit.⁹³

Daarmee is niet alles gezegd over het effect. Eisenstein beschrijft in een artikel uit 1929 (opgenomen in Eisenstein; 1981:77) dat zijn montage een gevolg van emotionele aard en een lichamenlijk effect dient te sorteren. Op "de waarnemer inwerken", "oppervlakkige gemoedsbewegingen teweeg brengen", "primitief-emotioneel", "melodies-emotioneel", "emotionele vibratie", "grotere graad van intensiteit" en "fysiologische golfslag die rechtstreeks in de motoriek tot uitdrukking komt", het zijn slechts enkele formuleringen die daar op wijzen. Misschien is 'Montage 1938' wel het artikel waarin de regisseur het meest dwingend zijn theorieën ontvouwt.⁹⁴

In dit artikel zegt hij: "Dit te meer daar we in onze films voor de taak staan een verhaal niet alleen logies samenhangend, maar ook zo opwindend en ontroerend mogelijk te vertellen." (Eisenstein; 1981: 171). Terecht noemt Eisenstein zijn montageprincipe het centrale zenuwstelsel van de film (1981: 45). Nadrukkelijk brengt hij zijn opvatting in het artikel 'Montage 1937' onder woorden, terwijl hij studenten onderwijst in wat hij noemt 'montage'cinema. Ik citeer (Eisenstein; 2010: 57):

...but it will be much more: a line, made up of single points, from which in successive shots the camera will look at the filmed phenomenon while selecting and collating the montage segments in which this phenomenon presents itself; in other words, in terms of that unique form of mise en scène which the camera creates through the phenomenon, pausing at various parts and details of the mise en scene while simultaneously moving closer in or moving back from them (the interplay of changing scale).

⁹² Alle montagesoorten die Eisenstein onderscheidt (zie noot 88), zijn gericht op het opwekken van een zo intens mogelijk beleefde emotionele ervaring.

⁹³ Respectievelijk in Eisenstein; 1985: 51; 86; 109.

⁹⁴ 'Montage 1938' is zowel opgenomen in Eisenstein (1981) als in Eisenstein (2010).

This method can be used for documentarily informative or dispassionate narrative; it can also, however, be interpretative and it can also be emotional. Hence it can be not only uniquely rhythmic but uniquely imaginative in the tendentious, purposeful way that it generalises the phenomenon which it is shooting!

In dit citaat komen het belang en de uitvoering van alle besproken elementen samen.⁹⁵ Dat wat centraal staat in de mise-en-scène toont de camera in achtereenvolgende beelden waarbij deze zodanig selecteert, verzamelt en vergelijkt (via *découpage*), dat de mise-en-scène zich ontvouwt in gekadreeerde beelden (*mise-en-cadre*). Tezelfdertijd versnelt, vertraagt, vergroot en verkleint de camera waardoor verschillende onderdelen van de mise-en-scène in de *mise-en-cadre* worden uitgelicht. Dit zijn de attracties. De camera beeldt daardoor doelbewust de essentie van de totale mise-en-scène uit en construeert zo, dat een interpretatief en/of emotioneel effect het gevolg is/zijn. Het citaat benadrukt zowel het inhoudelijke (“can be interpretative and it can also be emotional”) als het technische belang (“while selecting and collating, which the camera creates”) van de camera in het creëren van het interpretatief en emotioneel resultaat van de montage. Met andere woorden, in het geciteerde fragment brengt Eisenstein het interpretatieve en het emotionele, het rationale en het gevoelsmatige, het retorische en het esthetische samen.

2.2 Van affect naar emotie via close-up

In de dialectische visie op montage is door de expliciete nadruk op het emotionele effect de opening naar de notie *affect* geïmpliceerd. In de einsteiniaanse reeks cinematografisch conflict-emotioneel effect-lichamelijkheid integreer ik de deleuzeaanse notie *affect*, of zoals Deleuze het definieert “...the instantaneous effect of an image of a thing on me.” (1978: 17) Affect is een wijziging van lichamelijke gesteldheid, zo breng ik Deleuzes visie op affect in herinnering, waarbij de ene staat van *zijn* toeneemt of afneemt tot een volgend stadium van *zijn*. Zoals Deleuze uitlegt, is het mogelijk binnen

⁹⁵ Zie bijvoorbeeld Bordwell (1993: 254-272), ‘The Making and Remaking of Sergei Eisenstein’.

dit dynamische veld van *affectio(n)* de piek te onderkennen die een lichamelijke reactie oproept, het niet te representeren affect. Immers: "Affection envelops affect." Het deleuzeaanse affect dient derhalve in de dialectische Eisensteinreeks de plaats in te nemen van het emotioneel effect. Het wordt ingevoegd tussen het cinematografisch conflict en lichamelijke reactie: conflict-affect-lichamelijke reactie- emotie.⁹⁶ De emotie (of zoals Deleuze zou zeggen: het sentiment) eindigt de reeks. Tot slot: het is het (cinematografische) conflict *in* de tekst (het éne lichaam) dat een reactie oproept *bij* de lezer (het andere lichaam).

Laat ik met deze inzichten terugkeren naar de werking van het spel dat *Gewassen vrees* 'speelt'. Mijn bespreking van het fragment waarin Willem Augustijn de vriende Jeltse begluurt, concentreert zich op het kernpunt van Eisensteins montage-theorie: het conflict. Allereerst zal ik enkele conflicten ter sprake brengen, die als katalysator fungeren op het vlak van *affectio(n)*. Als tweede zal ik ingaan op conflicten, die betrekking hebben op het interpretatieve vlak. Naar zal blijken is de werking van contrasten waardoor het conflict ontstaat op alle terreinen van de montage-elementen (*mise-en-scène*, *mise-en-cadre*, *kadrering* en *découpage*) aanwezig. Duidelijk wordt ook, dat dit meer is dan een exces dat de handelingsreeks overwoekert.

Het scenario van het fragment verloopt als volgt.⁹⁷ Willem Augustijn wil, zoals hij al vaker heeft gedaan, de klisterspuit gebruiken. Hij wil zich purgeren. Daartoe trekt hij zich in een lommerrijke omgeving terug: *Daar (...) groepte wat struikgewas samen rond een oude beuk, een dwaaltuintje in het wild*. In de bosjes stuit hij op een vriend paar: een boerenknecht en het roodharige meisje Jeltse. Nu denkt Willem Augustijn te weten, dat de boerenzoon Abe, wiens ouders een boerderij pachten van de familie Van Donck, smoorverliefd is op deze Jeltse. Dat blijkt bijvoorbeeld uit deze mededeling (*Gv*: 51): *Zojuist kwam Abe thuis. Hij heeft mij in vertrouwen genomen over zijn gevoelens voor de dochter van de kooiker, een meisje met rode haren, Jeltse. Ik ben zo gelukkig voor hem!*⁹⁸

⁹⁶ Hiermee wordt aangesloten bij de opvatting van Spinoza, dat geest en lichaam niet zijn gescheiden, maar een eenheid vormen dankzij een oorzaak-gevolgrelatie. Zie bijvoorbeeld Van Oostveldt (2013: 54).

⁹⁷ Het fragment is opgenomen als bijlage bij dit hoofdstuk (*Gv*: 415-422).

⁹⁸ Zie ook *Gv*: 68-69.

Abe echter is in de gevangenis terechtgekomen vanwege een door Willem Augustijn opgestelde verordening. Wanneer de patriciërszoon op het vrijende tweetal stuit, stoort hij hen niet, maar is hij aandachtig stiekeme getuige van hun copulatie. Op gegeven moment blijft hij geen voyeur, maar gaat hij tot handelen over. Tot slot doorbreekt hij de heftige vrijpartij waarna eerst de boerenknecht vlucht en daarna Jeltse. Willem Augustijn blijft alleen achter.

Deze totale mise-en-scène krijgt zijn kadrering in de eerste drie scènes van het story-board dat in totaal 27 scènes bevat en in de roman zeven pagina's beslaat.⁹⁹ Wanneer Willem Augustijn eenmaal beseft, dat hij niet alleen is, sluipt hij dieper het bos in. Via een tracking shot brengt de cinematografische verteller de focaliserende (*keek, zag*) protagonist in beeld waardoor duidelijk wordt dat Willem Augustijn in een ware locus amoenus terechtgekomen is. Alle ingrediënten van dit topos passeren de revue: *open plaats, de oude beuk, tra, talloze bloemen, gras, zonlicht* en natuurlijk in *onontwarbare omhelzing* het liefdespaar. De registrerende cinematografische verteller beweegt successievelijk van het ene zintuiglijke beeld naar het andere waarbij verschillende tropologische beelden ingelast worden, zodat conform het verwachtingspatroon van het topos de schoonheid van deze lieflijke natuur een weerspiegeling suggereert van de zuivere bedoelingen van de komende handeling. Zo wordt de open plaats gelijkgesteld aan *een soort van binnenmeer waarin vele grasbeekjes uitwaterden* en is het gras met bloemen *een deken*. Passend is daarbij de neologistische woordkeus voor het liefdespaar: *zoeteliefspaar*. Op deze iconografische wijze in beeld gebracht transformeert de opgeroepen ruimte tot een betekenisvolle plaats. Maar de verteller toont het liefdespaar niet totaal, hij toont alleen kort de voeten en bovendien kent deze ideale situatieschets zijn kleine aberraties. Het is opvallend afwijkend dat in deze geïdealiseerde *Natureingang* de tra de kleur van *rottende algen* krijgt, dat de kleur van de bijvoet *giftig turkoois* is en dat het gras met de zandblauwtjes en ereprijs blauw gekleurd is als *het meest weeë Menniste blauw*. Deze aberraties leiden het conflict in, want wat volgt

99 Voor deze verdeling is de alineaverdeling leidraad.

is verre van een romantische liefdesscène die in de lijn der verwachting ligt van het topos, maar eerder een bevreemdende scène die kan worden getypeerd als pornografisch. Voor de betekenis van de term 'pornografie' volg ik hier Mieke Bals beschrijving in *Verf en Verderf, lezen in Rembrandt*: "Pornografie kan weer gezien worden tegen de achtergrond van de exploitatie van vrouwenlichamen voor seksuele consumptie, al of niet gepaard gaande met geweld of subtielere vormen van dwang."¹⁰⁰

Is Willem Augustijn in eerste instantie voyeur, in de negende scène handelt hij. Eerst legt hij zijn handen op de kont van het meisje waarna hij even later haar anus penetreert met een vinger (de dertiende scène). De te verwachten verhaallijn van de mise-en-scène opgeroepen door het topos van de locus amoenus gaat over in een specifieke vertelling die pornografisch van aard is, misschien wel het meest in de voorlaatste scène. In deze zesentwintigste scène haalt Willem Augustijn zijn klisterspuit tevoorschijn. De zittende Jeltse die niet begrijpt waar Willem Augustijn op doelt wanneer hij vraagt '*Kon je niet poepen?*' focaliseert de haar naderende man en zijn klisterspuit. Beide beelden wisselen elkaar in rap tempo af, maar na deze cross-cutting toont de cinematografische verteller met een tropologisch beeld de dichterbijkomende Willem Augustijn (Gv: 422):

Met vertrokken gezicht nu keek het meisje in snelle afwisseling naar Willem Augustijn en naar de spuit naast zijn hoofd. Als een eindeloos traag dalende vogel kwam hij op haar af.

De snelle afwisseling van zintuiglijke beelden, van Willem Augustijn naar klisterspuit, contrasteert met het in slow motion weergegeven tropologische beeld van de dalende vogel. Jeltse kan geen kant op en na een herhalende vraag van Willem Augustijn ('*Waarom wou jij niet poepen?*') vervolgt de verteller in slow motion, *Roerloos bleef hij nog even hangen...*, waarna Willem Augustijn een straaltje water uit de klisterspuit in het gezicht van Jeltse spuit. Nu is de klisterspuit de ejakulatorische machine bij uitstek en is het eigenlijk overbodig op te merken dat daarmee het beeld gesuggereerd wordt van een

¹⁰⁰ Bal (1990: 21). In hoofdstuk 3 keert pornografie terug en in hoofdstuk 4 keert pornografie als thema uitvoerig terug.

ejakulerende penis. Hiermee spiegelt de scène een scène die in de pornografiecinema bekend staat als cum shot. Razendsnel, in tegenstelling tot de voorgaande slow motion, rondt de scène af: verschrikt kruipt Jeltse achteruit en verdwijnt uit het kader. Maar met de verdwijning van Jeltse en de achterblijvende, schaterlachende Willem Augustijn krijgt de scène een slapstickachtig karakter dat reeds was ingezet bij het verdwijnen van de anonieme boerenknecht met wie Jeltse de liefde bedreef.¹⁰¹ Wanneer Willem Augustijn in de achttiende scène het paar daadwerkelijk stoort door te roepen 'Abe bemint je...!' en dit herhaalt in scène 21 verdwijnt de boerenknecht direct uit het kader en wel in de volgende slapstickachtige zintuiglijke en tropologische beelden (Gv: 421):

Voorbij de boom pas dorst hij zich oprichten en omdraaien. Bij elke stap zakte zijn broek verder omlaag, springend als op een zakloopwedstrijd verdween hij ten slotte tussen de struiken.

Eens te meer bewijzen deze conflicten dat *Gewassen vlees* zich niet beweegt langs de lijnen der geleidelijkheid en aldus het verwachtingspatroon van de historische romanlezer ook niet zo maar invult. Sterker, veel meer voldoet de constructie van deze passage aan de wetten van Eisensteins montagetechniek. De onderhavige misen-scène ontwikkelt zich vanuit het topos van de locus amoenus naar een pornografische scène die uiteindelijk slapstickelementen bevat. Dit stemt overeen met wat Eisenstein uitlegt in *Lessen in regie* (1985: 51):

Het is verkeerd als deze rustpunten alleen maar de simpele functie hebben de toeschouwer weer op adem te laten komen, slechts voor een kort ogenblik de spanning verminderen. De beste oplossing krijg je pas dan, wanneer deze rustpunten het resultaat zijn van een specifieke dramatische lijn die contrasteert met de gewone dramatische lijn.

Eisenstein formuleert hier wat het fragment in beelden weergeeft. De "gewone dramatische lijn", d.w.z. de invulling van het verwachtingspatroon opgeroepen door de beelden van de locus amoenus

¹⁰¹ Over slapstick meer in hoofdstuk 4.

is tegengesteld aan dat wat de camera toont (de “specifieke drama-tiese lijn”). Dat wat de lezer *verwacht* is antithetisch met dat wat *is*. Hiermee wordt een bevreemdend effect bewerkstelligd dat een verdere affectieve invulling krijgt via extra impulsen middels conflicten binnen de kadrering zoals de slow motionbeweging versus de snelle beeldwisselingen.

Ook op een ander vlak ‘bespeelt’ kadrering de lezer. Als voorbeeld noem ik de zevende scène. Wanneer Willem Augustijn in de derde scène is geconfronteerd met *Jeltses witte, onthutsend blote kont* en hij zich in de vierde scène *als een mot op de vlam* aangetrokken voelt tot de kont, volgt in de zevende scène na een tropologisch beeld een reeks aan bewustzijnsbeelden. Eerst wordt Jeltses kont getypeerd met *Het uitbollend, blonde marsepein*, daarna denkt Willem Augustijn aan de witte muur van zijn vroegere kinderkamer, de borsten van Catharina, de glimlach van Mona Lisa en zijn moeders lippen waarna hij tot slot inbeeldt dat hij valt. Ook deze direct achterelkaar gemonteerde botsende beeldreeks beïnvloedt de gevoelswereld van de lezer. Elk beeld in deze sequentie is een close-up en niets is zo confronterend in affectief opzicht als de close-up.

Volgens Gilles Deleuze is in cinematografisch opzicht de close-up het ideale middel om een scène affectief te laden. In zijn *Cinema 1* (2011) bespreekt hij de werking van de close-up. Hoewel Deleuze de filmclose-up van het gezicht analyseert en de affectieve geladenheid ervan, stelt hij een passant wezenlijke aspecten tussen de close-up en affect vast. De close-up namelijk abstraheert het object in beeld van alle ruimtelijke en temporele coördinaten waardoor een vacuüm ontstaat. Als gevolg daarvan ligt alle nadruk op de expressie van het object in beeld en niet op de beweging en rol van dat object in de handeling van het verhaal. De tijd-ruimtelijke beweging van het object in beeld wordt een beweging van expressie. Deze onbeweeglijkheid van het beeld tijd-ruimtelijk gezien en de intense expressie creëren het affect dat is gebaseerd op uniciteit van het object in beeld en de expressie daarvan.¹⁰²

102 Deleuze (2011: 89-104). Het volgende citaat op pagina 90: “It is this combination of reflecting, immobile unity and of intensive expressive movements which constitutes the affect.”

Dit inzicht heeft nog een consequentie. Door de close-ups ontstaat wat Roland Barthes definieerde als referentiële illusie. Door het tijd-ruimtelijke vacuüm als gevolg van de close-up lost de authenticiteit van de literair verbeelde werkelijkheid op. Dit houdt in dat de close-upwerking de historiserende kracht van de tekst – opgebouwd via plaatsnamen, historische personages, data, accessoires als kleding en dergelijke – doet verdampen. De historiserende precisie die het verhaal waarachtigheid schenkt, verliest in dit tijd-ruimtelijk vacuüm zijn referentiële kracht. De nadruk ligt niet meer op het lineair-temporele aspect van de roman, maar alle aandacht richt zich op het seriële karakter, de afwisseling van beelden met alle associaties van dien. De in het licht van het 18^e-eeuwse historicisme betekenisdragende elementen maken plaats voor associatieve beelden: de 'werkelijkheid' als denotatief concept verdwijnt uit de realistische taaluiting en keert terug als connotatief concept. Zonder zijn tijd-ruimtelijke ankers en zonder zijn historische authenticiteit verliest dankzij de close-up de tekst, die beeld is, zijn denotatieve referentie en overheerst de connotatieve. Taaltekens refereren niet meer aan de werkelijkheid of aan 'iets' in de werkelijkheid, maar de tekens *zijn* de werkelijkheid.¹⁰³ De historisch-hermeneutische kracht van taal maakt plaats voor de esthetische kracht die de gemoedstoestand van de lezer in beweging brengt.

De dertiende scène spant wat dat betreft de kroon. In deze scène verdwijnt Willem Augustijns vinger in Jeltses anus. Dit toont de cinematografische verteller in close-upbeelden. De close-up van de vinger herhaalt zich in alle zintuiglijkheid en met inbedding van een tropologisch beeld in scène 23, waarin ik Willem Augustijns vinger lees als een eisensteiniaanse attractie (Gv: 421):

Als een goochelaar die zijn toverstokje laat zien stak hij zijn vuile vinger omhoog, en na een sierlijke zwaai streek hij er langzaam mee over zijn bovenlip, heel langzaam en vooral ook snuivend...

Het verschil tussen *langzaam* en *heel langzaam* provoceert hier een cinematografische lezing om de scène in slow motion te zien.

103 Zie ook Barthes (1968).

In de vijfde scène wordt het copulerende meisje, zittend op de jongen, dan vergeleken met een schip dat voor anker ligt. Is Jeltse het schip, het geslacht van de jongen is de ankerketting, haar bewegingen zijn het gestamp van het schip op de golven, haar kont is de boeg, haar rug is het ruim met de afwatering en haar hoofd en schouders vormen de achterplecht. Daardoor is de vijfde scène niet langer een beschrijving van een gebeurtenis, maar een gebeurtenis van het beschrijven die zijn intensiteit ontleent aan de close-upwerking. Deze gebeurtenis van het beschrijven waar het beeld de gebeurtenis overvleugelt continueert zich in de tiende scène (Gv: 418):

Na een ogenblik van huiverend afwachten stampte Jeltse weer verder, heftiger nog en draaiend nu ook met geertige gierslagen in het rond. De strakke ketting zwenkte echter mee bij elke zwaai en liet niet los, trok het anker juist steeds dieper de bodem in: met gespreide armen klauwde de knaap zich vast in de grond. Alleen in de golfdalen kwam Jeltses hoofd nog te zien, ingeklemd tussen haar ellebogen, verzwolgen door rood, kolkend schuimhaar.

Ook deze scène heeft affectieve uitwerking door de intensiteit van het beeld via close-upwerking. Toont de cinematografische verteller vooralsnog een medium shot, daarna volgen snel close-ups van het geslacht (*de strakke ketting*) en de klauwende handen van de jongen waarna de verteller inzoomt op Jeltses hoofd, in het bijzonder haar rode haar, dat getoond wordt in een dissolve-montage van zintuiglijkheid en tropologie: *rood, kolkend schuimhaar*.

De close-up is, zoals gezegd, het onderdeel van de kadrering dat een affectieve functie vervult. De verteller toont de kont van Jeltse niet alleen zintuiglijk als groot wit vlak of in een topologisch beeld. Hij zoomt ook extreem in op Jeltses anus (in scène 9) en toont achtereenvolgens over verschillende scènes verdeeld een verzameling van zintuiglijke en topologische beelden: *een blakende, leverkleurige rozet, het stijf dichtgeperste pruilmondje, deze mond, de pulserende, kerngezonde anus, een talisman, het aarsgat, rozemondje, de opengeperde anus* en ook *het afvoergaatje*. Jeltses anus, net als Willem Augustijns vinger, wordt een attractie.¹⁰⁴

104 Niet voor het eerst wordt in deze reeks *anus* en *mond* samengebracht. In de zevende scène vraagt Willem Augustijn Jeltse, in stilte haar kont en met name anus focaliserend, om een verlossend 'woord' en denkt daarbij aan de mond van zijn moeder. Zo opent cinematografisch lezen de tekst en wijst op een aspect dat hier verder onbesproken blijft maar wel nadere bestudering verdient.

Tegelijkertijd wordt in deze scènes het beeld van het paardrijden geïntroduceerd. Nadat in de negende scène Willem Augustijn zijn handen op Jeltses billen heeft gelegd, toont de twaalfde scène het beeld van een ruiter in galop (Gv: 419):

In blinde drift stuiterde de kont steeds hoger op, Willem Augustijns armen volgden in dezelfde vaart en het was of een galopperend paard telkens een ruk gaf aan de teugels in zijn handen.

Maar wanneer dit tropologisch beeld goed en wel gevormd is, is er al een nieuw tropologisch beeld dat het geluid van het copulerende tweetal verbeeldt (Gv: 419):

Uit de diepte van de geslachtelijkheid klonk af en toe het ploffende geluid van dikke pap, borrelend op het vuur...

Zo wordt de lezer overstelpt bij lezing van deze mise-en-scène door een voortdurende wisseling van beelden die via kaderingsprincipes als inzoomen, uitzoomen, close-up en extreme close-up een intensivering van de gevoelswereld bewerkstelligen en daarmee de scène affectief laden. De verteller in zijn apparaatfunctie van camera toont een keten van beelden die elkaar versterken dan weer conflicteren. Daarbij worden bij de lezer allerlei zintuiglijke associaties opgeroepen die esthetisch zijn in de oorspronkelijke betekenis. Door deze samenhang is sprake van een affectief werkende en emotioneel geladen scène. Kent de totale scène zijn fundament in de eisensteiniaanse dialectiek, haar uitwerking is te kenschetsen als deleuzeaans.

De uitwerking van de mise-en-scène, in deze zeven pagina's, kent conflicten op genreniveau en bevat eveneens vele wisselingen qua inhoud en qua vorm op kaderingsniveau. Deze conflicten intensiveren de gevoelswereld van de lezer waardoor pieken ontstaan of kunnen ontstaan, d.w.z. affecten, die op de lezer een lichamelijke reactie (kunnen) hebben; van bewondering tot ergernis, van walging tot opwinding, van schaamte tot opluchting, van verbazing tot lach, van opwinding tot ongemak. Onbewogen blijven bij deze totale mise-en-scène is onmogelijk.

2.3 Via interpretatie van conflict naar affect

Het meest essentiële conflict is hiermee echter niet besproken daar dat op het inhoudelijke vlak ligt. In 'Montage 1937' en 'Yermola' benadrukt Eisenstein de compositie van de mise-en-scène, in het bijzonder de plaats van de personages daarin.¹⁰⁵ De individuele houding, de positie ten opzichte van elkaar en de beweging van de personages geeft hun onderlinge relatie binnen de mise-en-scène weer. Voor Eisenstein is de mise-en-scène pas geslaagd wanneer de positie en beweging van de personages in de mise-en-scène hun onderlinge verhoudingen weerspiegelen. Met dit punt stelt Eisenstein als eis, dat de vormgeving van de mise-en-scène een weerspiegeling dient te zijn van de inhoud, ofwel, vorm en inhoud dienen één te zijn.¹⁰⁶

Richt ik dit eisensteiniaanse montageprincipe op het *Gewassen v/lees* fragment dan constateer ik dat op de sociaal-maatschappelijke 18^e-eeuwse ladder Willem Augustijn als zoon van de patriciër Van Donck en zijn geërfde functies een beduidend hogere positie inneemt dan kooikerdochter Jeltse. Hun grafische positie ten opzichte van elkaar, Willem Augustijn in een verticale lijn en Jeltse in een horizontale lijn, drukt in de mise-en-scène deze sociaal-hiërarchische relatie van de twee personages uit. Wanneer in hun positionering verandering optreedt, is dat niet zonder gevolgen.

Op het moment dat Willem Augustijn de locus amoenus betreedt, neemt het meisje *schrijlings* op de jongen plaats, die in de totale mise-en-scène niet meer dan een figurantenrol vervult. Terwijl het meisje op de jongen zit, staat Willem Augustijn verdekt opgesteld en kijkt hij op hen neer wat zijn sociaal-maatschappelijke superioriteit bevestigt; wanneer hij naderbij sluipt, *begon hij neer te hurken* waar tegenover staat dat het meisje inmiddels ligt; de verteller toont in een zintuiglijk beeld en tropologisch beeld Willem Augustijns handelen (Gv: 417):

Hij zette zich neer tussen de gespreide benen van de jongkerel, sloeg zijn armen om zijn knieën en staarde in Jeltses kont als een herder in zijn kampvuur.

¹⁰⁵ Beide artikelen in Eisenstein (2010).

¹⁰⁶ Eisenstein (2010:20) schrijft: "In its structure it (de mise-en-scène, FvD) must also be a graphic scheme of what in its metaphorical reading defines the psychological content of the scene and the interaction of the characters." En even later: "We may formulate the following proposition as the essential condition for a mise en scène: the mise en scène must act as a graphic generalisation of the content of the action."

Nagenoeg zijn beide personages, Willem Augustijn en Jeltse, op gelijke, horizontale hoogte. In de zevende scène buigt Willem Augustijn verder voorover (*Nog dieper neeg hij voorover*) en treedt vanuit zijn rol als voyeur handelend op wanneer hij zijn handen op Jeltses kont legt, haar billen beweegt en uiteindelijk een vinger bij haar inbrengt.

In de elfde scène leunt de zittende Willem Augustijn achterover en pakt zijn klisterspuit. Hierdoor komt hij in een lagere focalisatiepositie en *door het lagere gezichtspunt* focaliseert hij dat zij bloedt: *een straal vuurrood, vers bloed droop langs de glimmende roede omlaag, het strakke scrotum zag er al bruin verroest uit* waarna een bewustzijnsbeeld – cursief gedrukt en daarmee geaccentueerd – weergeeft hoe Willem Augustijn dit interpreteert. Parallel aan deze beschreven positiewisselingen kent Willem Augustijn een bewustzijnsontwikkeling. Wordt hij eerst gedreven door nieuwsgierigheid en verbazing, deze maken snel plaats voor het met een tricolon vormgegeven slot van de tweede scène (*Reeds...reeds...reeds...*). Wanneer hij Jeltses kont ziet en *als een mot op de vlam* het vrijend tweetal nadert, is hij zo geobsedeerd door haar achterste dat zijn hurken niet zomaar hurken is, maar een intreden is *een andere wereld in*. Volledig op zijn gemak in deze *volmaakte eenheid* waar de buitenwereld *door de totale buitensluiting* afwezig is, focaliseert hij obsessief de kont waarna via zijn bewustzijnsfocalisatie een reeks aan beelden passeert (in scène 7 en 8). Nadat hij zijn handen op Jeltses kont heeft gelegd wordt zijn volle aandacht getrokken door haar anus die in een sequentie van zintuiglijke en tropologische beelden bij hem het idee doet ontstaan dat de anus een mond is en wel die van de moeder zoals blijkt uit de dissolvemontage waarin het heden vervloeit naar het verleden (Gv: 418-419):

Met zijn duimen aan weerszijden van het aarsgat liet hij het rozemondje huilen, pruilen en lachen, zijn eigen mond meevormend naar al die afzonderlijke uitdrukkingen zoals thuis voor het portret van zijn moeder als bruid, zoekend naar verstandhouding – welk woord sluimerde er op haar glimlach, welke zin rijpte jaar in jaar uit op haar lippen zonder dat hij die plukken kon, welk geheim lag er in het verleden dat hij weten moest?

Heeft Willem Augustijns emotionele staat zich ontwikkeld van nieuwsgierigheid en verbazing naar opwinding, op dit moment ontwikkelt zich dat van opwinding (*verheugde*) en *eerbied* naar extatisch. Hij geraakt in extase en verliest zich in het tafereel dat hij focaliseert. Maar wanneer hij eenmaal Jeltse met een vinger heeft gepenetreerd en het woord nog steeds niet gesproken wordt, neemt agressie de overhand (*Met de stille, vreugdeloze lach van de drift*) en spreekt Willem Augustijn ook lichamelijke kracht aan bij de penetratie (*Met meer kracht...*). Inmiddels is hij qua positie lager dan Jeltse en bemerkt dat zij bloedt (Gv: 420):

De ban brak.

De korte zin functioneert in tweeërlei opzicht. Allereerst komt Willem Augustijn tot bewustzijn. Het aanzien van de bloedende Jeltse en het daaropvolgende bewustzijnsbeeld brengt hem terug in de werkelijkheid ondersteund door de geluidsband die een ruisende beuk en een kworrende houtsnip laat horen. Bovendien is Willem Augustijn zich bewust van de geur van vis. De *totale buitensluiting* (scène 6) is voorbij. Hij focaliseert in close-up de vingerende vinger van de jongen en Jeltses clitoris die de cinematografische verteller weergeeft met een ingelast tropologisch beeld, *het kinnetje van haar achtergezicht*. Hiermee ontwikkelt zich het meest belangrijke inhoudelijke conflict. Was eerst Willem Augustijn volledig opgegaan in het tafereel, zodanig zelfs dat hij vanuit zijn staande, verticale, positie neerzat bij het vrijend paar en onderdeel uitmaakte van het tafereel in de horizontale lijn. Nu beseft hij, dat de vrijpartij zonder hem en buiten hem plaatsvindt. Hij maakt er geen onderdeel van uit. De roes is verbroken en *de werkelijkheid ontnuchterde hem volledig, maar eenmaal nuchter werd hij er nog meer door verbijsterd dan tijdens zijn roes*.

Deze verbijstering is van andere aard dan de opgewonden verbijstering van eerst. Nadat Jeltse haar hoogtepunt heeft bereikt (scène 16) en op de jongen rust, is Willem Augustijn opgestaan

waarmee de sociaal-maatschappelijke hiërarchie is hersteld. De ontnuchtering en daarmee zijn besef van buitensluiting heeft niet alleen effect op Willem Augustijns lichamelijke houding, ook heeft zij effect op zijn psyche. Terwijl Jeltse gefocaliseerd object is, ontstaat bij Willem Augustijn minachting. Was Jeltses kont eerst onweerstaanbaar, nu is de kont *onverdraaglijk*. Willem Augustijn recht de rug; hij gaat in al zijn lengte nog rechter staan dan hij al doet en expliciteert Jeltses vermeende ontrouw. In de navolgende scènes blijft de sociaal-maatschappelijke hiërarchie in de posities van de personages sterk gehandhaafd. Willem Augustijn staat en kijkt neer op de betrapte jongen en het meisje. Eerst vlucht de jongen op de eerder besproken slapstickachtige wijze. In de slotconfrontatie met Jeltse groeit Willem Augustijns minachting en agressie uitgedrukt door *zette haar ontrouw hem in lichterlaaie* en *Met een glimlach die blonk als een mes*. Op het moment dat Jeltse dankzij de slow motionscène waarin Willem Augustijn haar zijn vinger toont, beschaamd is (*een zwellende schaamte die...bleef fragmenteren en kwadrateren*), meent hij zijn positie te kunnen uitbuiten om haar terecht te wijzen. (*Huide zij al?*)

Daartoe buigt hij voorover, waarop Jeltse zich herpakt en *naar hem op* kijkt. De verteller toont de onbeschaamde blik van Jeltse, haar glimlach (*geil, dubbelzinnig en obsceen*) en *nieuwe lust*. Maar dit vertellersstandpunt is niet extradiëgetisch doch intradiëgetisch. De extradiëgetische verteller beweegt middels een point-of-view shot, zodat Willem Augustijns focalisatiestandpunt is ingebed in dat van de verteller: het is Willem Augustijns bewustzijnsrepresentatie dat Jeltse opnieuw opgewonden is. Met andere woorden, cinematografisch wordt het bewustzijnsbeeld getoond als een zintuiglijk beeld. Dit bewustzijnsbeeld krijgt zijn accentuering door de drie slotpuntjes – het beeld gaat op zwart – en door herorientatie via de opening van scène 26 (*Heel even was het volkomen stil in zijn hoofd...*). Nog meer verlaat Willem Augustijn zijn verticale, staande positie nu hij *Nog dieper boog* naar het meisje dat zich angstig (*met vertrokken gezicht*) tegen de grond gedrukt houdt

waarbij hij zijn klisterspuit tevoorschijn haalt en het meisje Jeltse op de eerder beschreven wijze besproeit met water uit de spuit. In allerijl vlucht zij kruipend en *met nog veel dwazere sprongen* verdwijnt zij uit het zicht, Willem Augustijn schaterlachend achterlatend.

Deze schaterlach is het culminatiepunt van de totale mise-en-scène. Ik kies welbewust voor het begrip 'culminatiepunt', omdat dit begrip inherent een machtsverhouding uitdrukt, namelijk die tussen de elitaire, verticaal opgerichte Willem Augustijn en de boerse, achteruit kruipende Jeltse.

Zo gesteld is de totale mise-en-scène wat betreft dit centrale conflict gebaseerd op drie sporen: een grafisch spoor, een cinematografisch spoor en een psychisch-emotioneel spoor, die elkaar versterken en ondersteunen. De positie en de houding van de personages in de grafische opzet van de mise-en-scène spiegelen het psychisch-emotionele spoor dat verloopt van nieuwsgierigheid naar verbazing naar opwinding naar hallucinatie naar agressie naar onverdraaglijkheid naar geamuseerde bevrediging. Hierbij – en dat is het cinematografisch spoor – speelt de cinematografische verteller via kadreringstechnieken een essentiële rol. Cruciaal is het vertellersstandpunt dat beweegt van extradiëgetische positie naar intradiëgetische positie. Exponent hiervan is de drieëntwintigste scène. In deze scène neemt de verteller een intradiëgetische positie in waardoor deze samenvalt met het subject van focalisatie, Willem Augustijn. Hij focaliseert Jeltse en beeldt zich in dat zij *onbeschaamd* naar hem opkijkt met *verzengende* ogen. De beweging van haar mondhoeken interpreteert hij als een *glimlach, geil, dubbelzinnig en obsceen*. Tot slot 'ziet' hij *nieuwe lust, opwinding*. Hier is sprake van een bewustzijnsrepresentatie die kan worden getypeerd als psycho-narration.¹⁰⁷

Voor de lezer is zodoende de grens tussen extradiëgetisch vertellersstandpunt en focaliserend personage moeilijk te bepalen. Hier maakt cinematografisch lezen steeds weer afwisselend gebruik van de cinematografische technieken van point-of-view shot en over-de-schouder shot. In een talig narratief treedt inbedding op of gedeelde focalisatie. Cinematografisch lezen beperkt zich niet

107 Zie Herman en Vervaeck (2005: 31).

tot de structuralistisch-analytische waarneming, maar vervolgt, verbreedt en verdiept het lezen van deze roman door zijn visueel-analytische karakter. Langs deze weg wordt de directe werking van de tekst, d.i. de wijze waarop de tekst de lezer in fysieke, psychische, emotionele en intellectuele zin 'raakt', verwoord en kan de notie filmisch/beeldend schrijven wetenschappelijk scherper beschreven worden. De volgende paragraaf maakt dat eens te meer duidelijk aan de hand van een actuele component.

Tot nu toe heb ik geanalyseerd via de montage-theorie van Eisenstein, maar in de tekst zit tevens en tegelijkertijd een andere visuele logica die hier haaks op staat. Is Eisensteins montage-theorie gebaseerd op conflictwerking tussen beelden, daarnaast is er een hollywoodiaanse stereotypering van beelden van vrouwelijk lustobject en mannelijke kijker. Dat dit politiek-ideologische consequenties heeft, is duidelijk. In de volgende sectie en de conclusie meer daarover.

2.4 De mannelijke blik en affect

Het is de drieëntwintigste scène waarin ik belangrijke aspecten herken die Laura Mulvey uiteenzet in haar artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'.¹⁰⁸ Zij zet psychoanalytische inzichten in om te analyseren hoe en in hoeverre verankerde sociale patronen van een individu en/of maatschappij filmbeelden beïnvloeden. Eén van deze aspecten heeft rechtstreeks te maken met de conflicterende kern van de tot nu toe besproken mise-en-scène, namelijk 'kijken' (van Willem Augustijn) en 'bekeken worden' (van Jeltse). In haar essay, dat sterk leunt op psychoanalytische inzichten van Freud en Lacan, bespreekt Mulvey het plezier van het kijken, beter bekend als scopophilia.¹⁰⁹ Ik wil hier niet uitvoerig ingaan op de verschillende psychoanalytische achtergronden daar zij afleiden van de cinematografische werking van de tekst als beeld. Kern van scopophilia is dat niet louter 'kijken' een vorm van plezier is, maar eveneens het 'bekeken worden'. De slotregels van scène 24 lokken deze aandacht

¹⁰⁸ Mulveys artikel is opgenomen in diverse bundels. Ik noem slechts Rosen (1986: 198-209). Dit artikel is een bewerking van de oorspronkelijke lezing die Mulvey gaf in 1973 aan de University of Wisconsin. Een opsomming van diverse vormen van kritiek op Mulveys uitgangspunten, methodologie, interpretaties en conclusies geeft Denzin (1995: 42-43).

¹⁰⁹ De term 'scopophilia' is afgeleid van het Griekse *skopeō* en *philia* (de neiging hebben tot). De term is distinctief gerelateerd aan de theorievorming aangaande de Hollywoodfilm o.a. dankzij Mulvey (1975).

voor scopophilia ook zelf uit: (...) *en de lust van het rijden op de een had zij als schouwspel vertoond tot lust van de ander, misschien zelfs ook wel van haarzelf...* Uiteindelijk stelt Mulvey (1986: 201):

At the extreme, it can become fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms, whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other.

Willem Augustijn is zo'n perverse, obsessieve voyeur die zijn bevrediging, ook zijn seksuele, vindt in 'kijken'.¹¹⁰ Niet alleen in de onderhavige mise-en-scène waarin hij de vrijende Jeltse begluurt, ook in talloze andere scènes treedt Willem Augustijn op als luistervink en voyeur waarmee hij de ander (of: anderen) objecteert d.w.z. tot object reduceert.¹¹¹ Op deze wijze, en zeker overtuigend in deze mise-en-scène, geeft hij invulling aan de presumptie die Mulvey opstelt voor de moderne maatschappij. De hedendaagse maatschappij is volgens haar een patriarchale samenleving waarin de mannelijke blik domineert. De vrouw is beeld en de man bepaalt dit beeld of zoals Mulvey (1986: 203) formuleert: "woman as image, man as bearer of the look". De vrouw is het object van kijken, de blik waarmee de vrouw bekeken wordt, is een mannelijke blik. De man is de actieve kijker, de vrouw is de passief bekeken. Als gevolg is de vrouw als beeld betekenisdrager, terwijl de man betekenis-maker is. De allesbepalende mannelijke blik projecteert fantasieën op het beeld van de vrouw die zich analoog aan deze fantasieën gedraagt, gaat gedragen of schijnt te gedragen. Zo is het gedrag en de verschijning van de vrouw gecodeerd door de mannelijke blik en is de vrouw, als seksueel object, het leitmotief van het erotisch tafereel, waarbij de man het object van erotisering codeert, controleert en domineert.

In deze erotische man-vrouwrelatie speelt cinematografisch beschouwd een derde partij een cruciale rol. Dat is de camera. Ook de blik van de camera is namelijk een mannelijke. Binnen de mise-en-scène bepaalt de camera – de cinematografische verteller

110 Zie met betrekking tot 'voyeurisme' bijvoorbeeld Bal (1990: 21-51) en Denzin (1995). In *Gewassen vlees* is er een scène waar Willem Augustijn zich schurkend en al luisterend tegen de post van de deur bevredigt. Zie *Gv*: 444: 'Hoe...verdwenen!' Voyeurisme komt uitgebreid aan de orde in het volgende hoofdstuk.

111 In haar studie *In tekst gevat* (1996) spreekt Maaïke Meijer over 'depersonalificatie'. Zie Meijer (1996: 12-15).

dus – wat en hoe de toeschouwer de reeks van handelingen en gebeurtenissen *ziet* en daarmee beheerst en domineert de camera de scène. Dat dit (onder andere bij Mulvey) feministisch-ideologische vragen oproept, is duidelijk. Klip en klaar is ook dat dit 'kijken' en 'bekeken worden' affectief geladen is door de kaderende werking van de mannelijke blik van de camera c.q. cinematografische verteller. Mulvey vat het als volgt generaliserend samen waarbij zij de moderne westerse maatschappij metonymisch verbindt met film (1986: 200): "Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order."¹¹²

Wanneer ik terugkeer naar het fragment en nauwgezet volg welke beweging de verteller, als "bearer of the look", maakt inzake de man-vrouwrelatie dan is het eerste wat hij van Jeltse toont haar voeten, direct daarna *richtte het meisje zich half op*, zodat Willem Augustijn haar herkent aan haar *kopperode, wilde haren*. In een ingelast flashbackbeeld toont de cinematografische verteller Willem Augustijns bewustzijnsbeeld waarin Jeltse opvalt dankzij haar *haren los* en waarin zij door hem benoemd wordt als *blanke slavijn*. Jeltse komt na de flashbackscène wederom in beeld in de derde scène. In deze scène is zij in eerste instantie nog *het meisje*, maar wanneer de verteller inzoomt en samen met de focaliserende Willem Augustijn het zintuiglijk beeld toont van haar *onthutsend blote kont* is zij Jeltse.

Vanaf de vierde scène tot en met de achttiende scène staat alles in het teken van kont en anus. Jeltse is louter lichaam, of, beter gezegd: geobjectiveerd. Dat toont bijvoorbeeld de zeventiende scène waarin de verteller middels een cinematografische beweging over het geobjectiveerde lichaam glijdt en achtereenvolgens *haar kuiten, dijen, bilnaad, en schouderbladen* binnen het kader brengt. Deze objectivering blijkt sterk uit de uitvoerige tropologische beelden van het schip en het paardrijden. In dat eerste tropologische beeld glijdt de cinematografische verteller over Jeltses liggende lichaam via haar kont naar haar rug en schouders om te eindigen bij haar hoofd. Dit is een tekstueel beeldend voorbeeld van wat Mulvey

112 Dat Mulveys lezing dateert uit de jaren zeventig van de vorige eeuw betekent niet dat de actualiteitswaarde van haar analyse aan kracht heeft ingeboet getuige bijvoorbeeld een analyse van het vrouwelijke hoofdpersonage in de film *Gone girl* (2014, David Fincher): "Mannen jagen een niet-bestaande droomvrouw achterna en vrouwen putten zich uit om aan die absurde verwachtingen te voldoen." (Reijmer (2015)). Zie ook Smit (2014) in het kader van IDFA het themaprogramma 'The Female Gaze' (2014).

bestempelt als *mainstream* Hollywoodproductie waarin de mannelijke blik bepaalt. De cameravoering van de verteller in dit fragment maakt een beweging die herkenbaar is in vele hedendaagse Hollywoodfilms.

Ik loop hiermee vooruit op hoofdstuk 4 waarin de intertekstuele inbedding van de tekst in cinema centraal staat. In dit geval is deze inbedding bijvoorbeeld zichtbaar in een vergelijk met de spionagethrillers *Mission: Impossible 3* en *Mission: Impossible 4* waarin een vrijwel identieke scène voorkomt.¹¹³ Het Mission Impossible-team geleid door Ethan Hunt dient in de blockbuster *Mission Impossible: Ghost Protocol* (2011), deel 4 uit de serie, de wereld te behoeden voor een kernramp. Deze dreigt dankzij een intrigant wiens acties er voor zorgen, dat de spanning tussen Rusland en de VS hoog oploopt. In een zwaar beveiligde ruimte, een hotel in het Indiase Mumbasa, moet een document gestolen worden. De vrouw van dit speciale team speelt hierbij de rol van verleidend en verleidelijk object. Een dergelijke rol speelt het vrouwelijk lid van het team ook in *Mission: Impossible 3*. In beide films is haar introductie door de camera nagenoeg identiek in beeld gebracht: voorafgaand aan de actie stapt zij uit een peperdure, extravagante auto. Het eerste wat de camera toont, is een blote voet die uit de auto stapt, vervolgens glijdt de camera traag via benen, buik en borsten over het vrouwelijk lichaam eindigend bij het gezicht. Direct daarop volgt een close-up van een mannelijke protagonist wiens blik slechts op één manier valt te interpreteren d.w.z. als bevestiging van het geobjectiveerd zijn van het vrouwelijk lichaam. Hier is geen sprake van een eisensteiniaanse conflictmontage, maar geldt eerder een hollywoodiaanse montage die conflict moet vermijden om vooraleerst te bevredigen.

In veel films en talloze blockbusters herhaalt zich deze scène al dan niet lichtelijk aangepast, en zo overtuigt des te meer wat in hoofdstuk 4 centraal zal staan, namelijk de manier waarop deze literaire tekst zich inschrijft in een intertekstueel filmisch veld. Ik noem slechts de veyeurscène die in Hitchcocks *Psycho* (1960) voorafgaat aan de beroemde douchescène; de zwembadscène en autopechscène in respectievelijk de blockbusters *Wild Things*

113 *Mission: Impossible 3* kwam in 2006 onder regie van J.J. Abrams in de bioscoop. De regie van *Mission: Impossible 4* was in handen van Brad Bird. De film verscheen in de bioscoop in 2011. In beide films wordt de hoofdrol vertolkt door de Amerikaanse acteur Tom Cruise.

(1998, John McNaughton) en *Transformers* (2007, Michael Bay). Maar dergelijke scènes komen ook voor in de James Bondreeks, bijvoorbeeld *Die Another Day* (2002, Lee Tamahori) of in tv-series als *Suits* (2011-2016) en *Game of Thrones* (2011-2016). Blijkbaar is de mannelijke blik van de camera in het heden en de objectivering van de vrouw zo vaak en zo veel aanwezig, dat het niet meer als opmerkelijk wordt getypeerd en derhalve geaccepteerd is. Ook op billboards trouwens (Hunkemöller), in reclamestillen (Dolce & Gabbana), reclamefilmpjes (J'adore Dior 'the Film'-reclame, Axe-deodorant, Specsavers), tv-series waar het zelfs onderdeel uitmaakt van het thematisch format (*Two and a half men*), muziekclips (hiphopmuziek van rapper 50cent, bijvoorbeeld 'Candy Shop'), games zoals *Lara Croft*, verfilmd in 2001 onder de titel *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West) is de mannelijke blik van de camera en als gevolg daarvan de objectivering van de vrouw, die zich daarnaar gedraagt onmiskienbaar. De vrouwen in deze beeld dragers zijn erotische objecten, niet alleen voor hun medespelers, maar evenzeer voor de kijkers. Een droevig dieptepunt was het filmfestival van Cannes 2015 waar vrouwelijke filmsterren zich aan ronduit seksistische kledingvoorschriften dienden te houden.¹¹⁴

Overigens, er zijn ook cinematografische voorbeelden waarin de omgekeerde weg bewandeld wordt en het mannelijk lichaam wordt geobjectiveerd. Zie bijvoorbeeld *Magic Mike* (2012, Steven Soderbergh) en de 'How does this work'-scène in de film *Crazy, Stupid, Love* (2011, Glenn Ficarra/John Requa) waarbij de vraag blijft of deze objectivering wordt ingegeven door een feminie blik of dat de scène een projectie is van wat de man denkt, dat de vrouw wil zien.

Een speciale plaats nemen die films in die juist deze mannelijke blik van commentaar voorzien waardoor een vorm van kritische metafiction ontstaat. Ik geef twee voorbeelden. Allereerst is daar de ingenieuze *Who Framed Roger Rabbit* (1998, Robert Zemeckis) waar naast acteurs cartoonpersonages een rol spelen. Eén daarvan is het getekende seksymbool, tevens echtgenoot van het konijn

¹¹⁴ De Volkskrant, 21 en 23 mei 2015, ingezonden brievenrubriek 'Weg met die hoge hakken'.

Roger Rabbit Jessica Rabbit. Zij vraagt (de menselijke) privédetective Eddy Valiant om hulp. Wanneer hij aarzelt, volgt deze dialoog:

Jessica: "You don't know how hard it is being a woman looking the way I do."

Eddy: "You don't know how hard it is being a man looking at a woman looking the way you do."

Jessica: "I'm not bad, I'm just drawn that way."

Het tweede voorbeeld ontleen ik aan *Erin Brockovitz* (2000, Steven Soderbergh). In deze film staat een milieuschandaal centraal. De film brengt de strijd in beeld van de foute energiemultinational en de underdog, gepersonifieerd in de advocatenassistente Erin Brockovitz, die door niemand vanwege haar ongemierdheid serieus wordt genomen. In de desbetreffende scène gaat het, na de vraag hoe Erin informatie heeft kunnen losweken van een naïeve archiefbeheerder, om de vraag hoe zij vervolgens denkt nog meer belastend bewijsmateriaal te kunnen verzamelen. Erin kijkt haar mannelijke superieur aan die de vraag stelde en antwoordt: "They are called boobs, Ed." Deze vrouw objectiveert haar eigen lichaam, omdat zij weet hoe de mannelijke blik werkt. Kortgerokt, met haar hooggehakte blote voeten, uitgerust met een stralende glimlach en open oogopslag, maar bovenal met een bijzonder laag uitgesneden truitje dat haar borsten nagenoeg onbedekt laat, treedt zij de naïeve archiefbeheerder tegemoet. Ze verkrijgt de benodigde informatie probleemloos.

Vanuit het perspectief van deze overdaad aan Hollywood-voorbeelden evalueer ik wat tot nu toe aan de orde is gesteld.¹¹⁵ De lineaire-temporele vertelsituatie van *Gewassen v/ees* creëert de illusie van een authentiek 18^e-eeuwse situatie waarin talloze historiserende ankerpunten (inclusief de taal) voor overtuiging zorgen, maar op hetzelfde moment maakt deze tekst gebruik van moderne cameratechnieken die in Hollywoodproducties gemeengoed zijn. Ditzelfde kan gezegd worden met betrekking tot de beeldreferenties aan de pornofilm zoals eerder genoemd. Tot slot kan op de scène gewezen worden waarin de figurerende boerenknecht vlucht. Door zijn hoge slapstickachtige karakter doet de scène denken aan

115 Alle genoemde scènes zijn te zien via YouTube; laatst gezien 2 april 2017.

een stomme filmfragment of comedyvariant. Wat uit deze parallellen voorzichtig geconcludeerd mag worden is dat de beweging van de cinematografische verteller en verschillende beeldreferenties in deze mise-en-scène van *Gewassen vlees* modern en actueel zijn. Zo gelezen incorporeert dit fragment in een 18^e-eeuwse diëgesis hedendaagse cinematografische vormgevingstechnieken en contemporaine beeldreferenties.

De mannelijke dominante blik is duidelijk zichtbaar in het tropologische beeld van het paardrijden, waarin de man de geobjectiverde vrouw domineert en controleert (*Gv*: 419):

In steeds inniger samenspel werd zijn volgen allengs een voorgaan, een aanjaging, waarbij hij al opwaarts duwde als de kont nog daalde; daalde als de kont nog rees.

Tot slot volgt scène 25 waar de bewustzijnsrepresentatie, de psycho-narration, een projectie toont. Dat het meisje haar ogen *onbeschaamd* naar Willem Augustijn opslaat en dat haar glimlach *geil, dubbelzinnig en obsceen* is en blijk geeft van *nieuwe lust* is een mannelijke projectie die aansluit bij Mulveys overtuiging, dat de mannelijke protagonist het decor van de mise-en-scène beheerst, het kijken bepaalt en de handeling domineert. De vrouw (Jeltse bijvoorbeeld) is niet meer dan een opwindend en opgewonden geobjectiveerd lichaam.¹¹⁶

En de toeschouwer, of in dit geval: de lezer? Analoog aan het bioscooppubliek in het duister is de lezer een lezer vanuit het duister, een voyeur en mededragers van de mannelijke blik van de cinematografische verteller, daartoe gemanipuleerd door zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden, tropologische beelden en kaderingstechnieken zoals (extreme) close-ups. De erotisch geobjectiverde vrouw in en als beeld functioneert niet alleen als gefocaliseerd object voor de protagonist, zij functioneert eveneens als gefocaliseerd object voor de lezer – zij is het object immers van de dominante, masculiene blik – en langs deze weg wordt de gemoedstoestand van de lezer in positieve of in negatieve zin

116 Mulvey (1986: 204): "The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action."

geïntensiveerd. Daarmee is niet gezegd dat deze technieken en beeld-referenties leiden naar een directe identificatie met het hoofdpersonage Willem Augustijn. Zijn dominerend en bevreedend handelen, zijn krankzinnige inbeeldingen en de (al of niet humoristische) topologische beelden zoals het beeld van het schip en de vele topologische beelden waarmee Jeltses anus wordt aangeduid, voorkomen een directe identificatie. Juist het handelen, het groteske inbeelden en humor scheppen afstand en de mogelijkheid tot kritiek, terwijl directe identificatie in de mainstream Hollywoodfilm en bij basale porno veelal ogenblikkelijk effect heeft.¹¹⁷

Niet alleen het aspect van de mannelijke blik wijst op een incorporatie van heden en verleden. Mulvey onderscheidt twee vormen van scopophilia die beide voortkomen uit, aldus Mulvey in navolging van Freud, castratieangst. De vrouw is de draagster van de bloedende wond die de afwezigheid van de penis en zodoende de mannelijke angst voor castratie verbeeldt.¹¹⁸ Naast de concrete fallus in de scène kunnen ook de stokken in de flashbackscène gezien worden als fallussen die de *blanke slavin* omringen. Verder is de vinger, een eisensteiniaanse attractie, een alternatieve penis en de klisterspuit een ejakulatorisch attribuut. De wond getoond in close-up (*de wonde van de paring aan de onderkant: een straal vuurrood, vers bloed droop langs de glimmende roede omlaag, het strakke scrotum zag er al bruin verroest uit*) en het inzoomen op de clitoris en de vinger weergegeven in een zintuiglijk en topologisch beeld (*zag hij ook de kromme vinger waarmee de knaap Jeltse onder haar clitoris, het kinnetje van haar achtergezicht was gaan strijken*) verwijzen naar deze castratieangst. Algemeener geformuleerd, Willem Augustijn heeft een freudiaanse ervaring in een mise-en-scène vol fallussymbolen en castratieangst. Eveneens duidt deze lezing op een incorporatie van verleden en heden. Het 18^e-eeuwse verhaal heeft moderne, hedendaagse connotaties ingelijfd, die de lezer leest vanuit het duister en het nu.

Laat ik terugkeren naar de twee vormen van scopophilia die Mulvey onderscheidt. Op de eerste plaats onderkent zij voyeursscophilia. Deze vorm van opwinding door *kijken* verbindt zich met aspecten

¹¹⁷ In hoofdstuk 4 verbreed en verdiep ik het thematische aspect van de humorwerking.

¹¹⁸ Zie Freud (1985: 126).

als sadisme, schuld, controle, straf en vergeving. Via deze aspecten moet het mysterie van de vrouw worden 'gedemystificeerd' en dit is uitstekend in te passen in een narratieve structuur.¹¹⁹ Het behoeft weinig toelichting dat voyeursscopophilia herkenbaar is in de opstelling, de wijze van handelen en de gemoedsgesteldheid van Willem Augustijn zoals ik eerder in mijn cinematografische lezing uiteenzette.

Dat voyeursscopophilia makkelijk inpasbaar is in de narratieve structuur kan niet gezegd worden van de tweede vorm van scopophilia: fetisjistische scopophilia. De opwinding van het *kijken* richt zich hierbij op een voorwerp, een object. Er is sprake van een obsessieve blik op een object of een onderdeel van dat object. De aantrekkingskracht, de erotisering, de schoonheid van een object wordt bij voortduring benadrukt. Hierbij is Eisensteins term attractie uitstekend toepasbaar, alhoewel deze scopophilievorm moeilijk of vrijwel niet in een narratieve structuur past, aldus Mulvey.¹²⁰ Mulvey reserveert voor deze scopophilievorm een hoge graad van exces, en dat is niet helemaal terecht. De geobjectiveerde Jeltse wier schoonheid benoemd en getoond wordt (*voelde Willem Augustijn haar schoonheid als een onzichtbaar werpnet over zich neerdalen*), en dan in het bijzonder haar geobjectiveerde kont, fungeert analoog aan een fetisj. De klisterspuit en de in een eerder fragment besproken comptometer van Braun zijn meer rechtstreeks een fetisj. En zij zijn wel degelijk dwingend onderdeel van het narratief. Datzelfde geldt voor de *vinger* die niet alleen optreedt als zintuiglijk beeld, maar via tropologische beelden een *mes* wordt en op die wijze een fetisj karakter krijgt. Daardoor, en door de werking van de close-up, groeien zij uit tot obsessieve beelden.

Zoals in de donkerte van de bioscoopzaal de filmkijker transformeert tot voyeur, zo wordt de lezer van *Gewassen vlees* voyeur van dit 18^e-eeuwse verhaal dat dankzij een 20^{ste}-eeuwse cinematografische verteller en cameratechnieken *kijkt*, d.w.z. focaliseert met een masculiene blik. Dit voyeurisme komt pas werkelijk tot wasdom in diverse geconstrueerde scènes van de roman waarvan het besproken fragment een representatief voorbeeld is. De mannelijke blik van de cinematografische verteller toont naast de handeling

119 Mulvey (1986: 205): "This sadistic side fits in well with narrative. Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end."

120 Mulvey (1986: 205): "Fetishistic scopophilia, on the other hand, can exist outside linear time as the erotic instinct is focussed on the look alone."

een keten van beelden die op elkaar inwerken. De ene keer versterkend, de andere keer contrasterend. Deze sequentie van beelden roept associaties en emotionele reacties op bij een lezer. Dergelijke beelden kennen aldus gevolgen op het affectieve, het emotionele en interpretatieve vlak.

Affectief gezien werkt porno direct: het beweegt lichamelijk zonder dat ontvangers dat willen of wensen. Emoties van opwinding, schaamte of drift zijn vervolgeffecten. In de reeks conflict-affect-lichamelijkheid-emotie vormt de werking van het kaderingsprincipe van de (extreme) close-up een belangrijk cinematografisch middel dat het conflict in beeld brengt. De extreemheid van het conflict, de heftigheid van de conflictueuze situatie kan zodanig zijn, dat een affect ontstaat dat zich manifesteert als een lichamelijk effect: een rilling, blozen, rechtopstaande haartjes, een kippenvelmoment bijvoorbeeld. Daarnaast zijn de uitkomsten op het interpretatieve vlak het gevolg van bevreemdende situaties waarin conflicterende elementen centraal staan. Bevreemding beïnvloedt emoties. Dergelijke conflicten zijn niet alleen cinematografisch van aard, maar vinden eveneens plaats op het niveau van toposwerking en/of in de relationele sfeer van de "mensen op papier" zoals Mieke Bal (1979) personages aanduidde. Deze conflicterende werking en bevreemdende elementen stimuleren de gevoelswereld van de lezer.

Analyseerde ik die werking eerst aan de hand van Eisensteins montage-theorie en vervolgens via hollywoodiaanse cameratechniek, nu richt ik mij, tot slot, op personage- en spelstijl.

2.5 Humor versus porno

Eén aspect is tot nu toe in mijn cinematografische lezing onderbelicht gebleven, namelijk de rol van humor die zich openbaart in de beelden. Aangaande zintuiglijke beelden is overigens al één en ander ter sprake gekomen. Opvallend is de wijze van verdwijnen uit de mise-en-cadre van zowel de boerenknecht als Jeltse. Aan het eind van twintigste scène toont de cinematografische verteller de anonieme jongen

(de boerenkinke), terwijl hij *zijn mond liet openzakken*. In de volgende scène kleurt hij *vuurrood*, vloekt, kijkt achterom, kruipt weg en uiteindelijk verlaat hij het kader *als op een zakloopwedstrijd*. Het is vooral dit ingelaste tropologische beeld, dat een hoog slapstickkarakter heeft. Hetzelfde geldt voor de verdwijnende Jeltse even later in scène 26: *veel sneller nog dan haar lief begon zij achteruit te kruipen; met nog veel dwazere sprongen verdween zij*.

Een ander zintuiglijk beeld met een humoristisch effect toont de verteller in de elfde scène. Terwijl Willem Augustijn Jeltses billen kneedt, beweegt hij zijn mond *geluidloos* mee met dat wat hij door kneden beweegt, namelijk haar *aarsgat* (Gv: 418):

Met zijn duimen aan weerszijden van het aarsgat liet hij het rozemondje huilen, pruilen en lachen, zijn eigen mond meevormend naar al die afzonderlijke uitdrukkingen.

Dit is een beeldende representant van wat een fragment lijkt uit de stomme film. Maar ook sommige tropologische beelden hebben, onafhankelijk van de handeling, een humoristisch effect. Als voorbeeld dient het beeld waarmee de verteller in de vijfde scène de liggende Jeltse introduceert: *Liggend in de houding van Menno Simons, zoals de rectale gemeente haar heilige martelaar afgebeeld had in de gedaante van het vermaanhuis*. Aan het begin van de zevende scène toont de verteller Jeltses kont als *Het uitbollende, blonde marsepein*, en er zijn de tropologische beelden die respectievelijk Jeltses clitoris en Willem Augustijn met opgeheven vinger in beeld brengen: *het kinnetje van haar achtergezicht* (scène 15) en *Als een goochelaar die zijn toverstokje laat zien* (scène 23). Dan zijn er ingelaste tropologische beelden waarbij de humor niet in de handeling ligt (zoals bij de zintuiglijke beelden), maar voortvloeit uit het spel van en met taal. Zo krijgt Jeltses anus een keur aan tropologische beelden. De volgende enumeratie verduidelijkt dat: *blakende, leverkleurige rozet – stijf dichtgeperste pruilmondje – deze mond – een talisman – rozemondje – het afvoergaatje*. Tot slot is er de volstrekt alogische, bevreedende redenering die Willem Augustijn

maakt aan het slot van scène 22 wanneer hij zich plotseling – terug bij zinnen – afvraagt of Jeltse wel toeschouwer is geweest bij Abes bestraffing: *Zij had bij haar zuster kunnen logeren!* waar vooral het uitroepteken verantwoordelijk is voor een humoristisch effect.

Ontegenzeggelijk tonen al deze voorbeelden dat de gehele mise-en-scène humor bevat. Humor is deel van wat Deleuze zou benoemen als domein van *affectio(n)*. De lach doet ons aan, de lach kan ons overkomen. Humor kent in relatieve vergelijking met emoties een duidelijk lichamelijk gevolg, namelijk (glim)lachen. Zelfs in ons taalgebruik is deze lichamelijke reactie verwoord. Zo lachen wij ons 'blauw', 'een stuip' of zelfs 'dood'. Anderszins liggen we 'dubbel' of 'in een scheur' van het lachen. Soms worden we 'slap' van het lachen, krijgen we 'pijn in de buik' van het lachen en zelfs 'doen we het in onze broek' van het lachen.¹²¹ Ondanks dat Henri Bergson (2013) de lach niet beschouwt als een emotie (maar wel stelt dat de lach een sociale functie heeft) acht ik de lach in al zijn variëteiten gerelateerd aan emotie, maar kan hij in specifieke gevallen zeker het effect van een affect zijn. Kortom, in het veld van de humor zijn bij lezing van dit fragment affecten en lichamelijke reacties mogelijk of doorslaggevend.¹²²

Belangrijker dan de constatering dat de mise-en-scène humoristische beelden en elementen bevat, is dat deze conflicteren met de pornografische beelden en elementen. Naast alle eerder besproken conflicten van technische en inhoudelijke aard is dit opnieuw een concretisering van de kern van Eisensteins montage-theorie. Enerzijds bevat de mise-en-scène humoristische beelden en elementen, anderzijds bevat diezelfde mise-en-scène pornografische beelden in close-ups weergegeven (scène 5, 9 en 13 bijvoorbeeld), handelingsonderdelen die aan pornografische scènes doen denken zoals de flashback in de tweede scène die refereert dankzij de fallusymbolen en de formulering *blanke slavin* aan een 'gangbang'-scène. In het oriëntalistisch toneelstukje dat wordt opgevoerd verdwijnt Jeltse (*de blanke slavin*) in de chaos van de haar omringende mannen (*Arabieren*) die allen hun trommelstokken op haar leggen. Een tweede

121 Ik ontleen deze voorbeelden o.a. aan Kuipers (2001). Zij schrijft op pagina 18: "Lachen is de meest typerende uiting van de specifieke plezierige ervaring die door humor wordt veroorzaakt (...)"

122 Bergson (2013: 13): "Lachen kent geen grotere vijand dan de emotie." En Bergson (2013: 15): "(...) we moeten er vooral de nuttige functie van bepalen, die een sociale is." Bergson bestudeert de lach die veroorzaakt wordt door het komische. In hoofdstuk 4 laat ik zien dat humor in *Gewassen vrees* ook vanuit een ander perspectief beschouwd kan worden.

voorbeeld is de situatie van de twee mannen en de vrouw die niet alleen verwijst naar trioseks, maar tevens naar een 'double penetration'-scène. En er is de reminiscentie aan een cum shot middels de klisterspuit waarmee Willem Augustijn een straaltje water in Jeltses gezicht spuit.¹²³

Humor en porno zijn twee grootheden die conflicteren. Humor volgt een andere emotionele golflengte dan pornografie. Is pornografie gericht op lustopwekkende spanning en de individuele bevrediging daarvan; humor richt zich op de ontspannende sociaal-collectieve lach. Daarmee is in deze mise-en-scène niet alleen Eisensteins kernpunt van montage, het conflict, herkenbaar, maar tevens vindt plaats wat in Eisensteins montage-theorie verstaan wordt onder *pathetisch* volgens Gilles Deleuze. In *Cinema 1* schrijft Deleuze wanneer hij de Sovjetcinema bespreekt (2011: 36):

There is not simply organic unity of opposites, but the pathetic passage of the opposite into its contrary. There is not simply an organic link between two instants, but a pathetic jump, in which the second instant gains a new power, since the first has passed into it. From sadness to anger, from doubt to certainty, from resignation to revolt. [...] The pathetic, for its part, involves these two aspects: it is simultaneously the transition from one term to another, from one quality to another, and the sudden upsurge of the new quality which is born from the transition which has been accomplished. It is both 'compression' and 'explosion'.

De overgang van het éne deel van de tegenstelling naar het andere deel van de tegenstelling (het conflict) is geen vloeiende overgang, maar er is sprake van een 'pathetische sprong': een zwaar aangezette emotionele overgang. Hierbij roept het tweede deel van het conflict een nieuwe emotionele kracht op in het spectrum van emoties. Immers, de emotionele kracht van het eerste deel verdampt. Aldus bestaat het 'pathetische' uit twee elementen, die tegelijk optreden: de plotse affect-overgang van het éne deel van het conflict naar het andere deel van het conflict en de accentuering van de emotionele kracht van het tweede deel. Het pathetische is emotionele compressie en geëxplodeerde emotie tegelijkertijd.

123 Evenals humor zal het thema van de pornografie terugkeren in hoofdstuk 4.

De overgang van scène 4 naar scène 5 is hier illustratief. In de vierde scène ondergaat Willem Augustijn een extatische ervaring. Gebiologeerd door de aanblik van Jeltses kont treedt hij een oxymoriaanse wereld van volmaaktheid in. Eerst is daar het beeld van de bol, dan is er de aanblik van Jeltses billen, *twee identieke helften die elkaar nergens raakten*. Nadat de cinematografische verteller deze extatische vervoering in beeld heeft gebracht vloeit deze uit in de drie puntjes. Het beeld 'fades' out. Na deze fade-out toont de verteller het zintuiglijke beeld van Jeltse niet voordat een tropologisch, humoristisch beeld getoond is. Vervolgens overvleugelt het tropologische beeld van de boot de gebeurtenis. Découpage creëert een schijnbaar rustpunt in de handeling weergegeven door de alinealas en het ondersteunende gebruik van de drie gedachtepunten. Willem Augustijns extatische gevoel verdwijnt echter en een nieuwe emotie toont zich in de beelden van de vijfde scène. Daarmee wordt de opbouw van de mise-en-scène niet tot rust gebracht, maar wordt een andere spanningsboog gestart waarbij de tropologische beelden de emotionele kracht van scène 5 accentueren zodat gesproken kan worden van een pathetische sprong. Een dergelijke heftige emotionele overgang is gebaseerd op een affectieve sprong.

Naar aanleiding van mijn cinematografische lezing van dit fragment trek ik enkele conclusies. Deze conclusies leiden naar overwegingen op het theoretische vlak, op het vlak van de genre aanduiding en op het romaninhoudelijke vlak.

2.6 Activering door ongrijpbare betekenis

Op alle niveaus van Eisensteins montage theorie vindt het conflict plaats. Ook op inhoudelijke gronden is conflictwerking aanwezig en humor versus porno is een ander terrein waarop ik laat zien dat de lijn conflict-affect-lichamelijke reactie-emotie invulling krijgt. Hiermee operationaliseer ik hoe de tekst werkt en geef ik aan op welke wijze de tekst 'speelt', de lezer manipuleert. Het is de eisen-

steiniaanse conflictwerking die telkens weer een derde element oproept dat zich bevindt in het emotionele/psychologische vlak. Wanneer Roland Barthes enkele filmbeelden van Eisenstein analyseert, onderscheidt hij in zijn essay 'The Third Meaning' (1970) drie betekenisniveaus. Naast een informatief niveau en een gevarieerd symbolisch niveau is sprake van een derde niveau.¹²⁴ Reserveert Barthes voor de eerste twee niveaus de formulering 'obvious meaning' waarmee hij de helderheid van betekenis aangeeft, voor het derde betekenisniveau hanteert hij 'obtuse meaning' daarmee doelend op de ongrijpbaarheid van de betekenis.

In Barthes' semiotisch jargon dat is gebaseerd op De Saussure heeft deze derde betekenis niet een duidelijk 'signifié'. De betekenaar kent geen helder betekende, terwijl in de eerste twee betekenisniveaus de betekenaar een scherp betekende heeft.¹²⁵ Het is deze rationeel ongrijpbare derde betekenis ('the obtuse meaning') die Barthes tracht onder te brengen binnen de semiotische theorie waarvoor hij teruggrijpt op Julia Kristeva's voorstellen. Deze derde betekenis valt buiten culturele codes, buiten referentiële kennis, buiten contextuele informatie, heeft soms iets spottends, speelt in analytisch opzicht geen rol en behoort tot het veld van de woordspeling, de gekkigheid, "it is on the side of carnival" (Barthes; 1970: 320). Wat Barthes doet, is deze 'obtuse meaning', deze derde betekenis, binnen het semiotische veld trekken en daarmee tracht hij de derde betekenis te duiden. Echter, de introductie van het deleuzeaanse begrip affect maakt in mijn ogen deze derde betekenis beschrijfbaar. Wanneer Barthes de dwingende noodzaak laat vallen de derde betekenis onder te brengen in de theorie van de semiotiek dan maakt de reeks conflict-affect-lichamelijke reactie-emotie deze derde betekenis beschrijfbaar. Zij ligt niet op het vlak van de semiotiek, maar kent een esthetische achtergrond. Immers, en ik citeer Barthes (1970: 324 en 326) tot slot: "I believe that the obtuse meaning carries a certain *emotion*." En: "The obtuse meaning is a signifier without a signified, hence the difficulty in naming it." Het conflict waarover ik sprak, stimuleert namelijk het krachtenveld zodanig dat een onbenoembaar affect kan

124 Barthes (1970: 318): "I read, I receive (and probably even first and foremost) a third meaning – evident, erratic, obstinate. I do not know what its signified is, at least I am unable to give it a name (...)"

125 Voor een beknopt overzicht van De Saussures ideeën zie De Bloois en Peeren (2010: 152-154); de termen 'betekenaar' en 'betekende' ontleen ik aan www.psychoanalytischwoordenboek.nl; laatst gezien 21 april 2017. Zie ook Korsten (2009: 103-104). Barthes (1970: 326) schrijft: "The obtuse meaning is a signifier without signified, hence the difficulty in naming it."

ontstaan met een lichamenlijk effect tot gevolg en emotionele consequenties. Deze deleuzeaanse uitwerking is in dit specifieke geval een gevolg van de dialectische montage-theorie. Het lezen vanuit het duister en het nu van *Gewassen vlees* is niet alleen een hermeneutisch ervaren, maar tegelijkertijd een affectief/emotioneel-esthetisch ervaren.¹²⁶

Bovenstaande scheidt eveneens inzicht op een ander theoretisch terrein. Dat is het gebied van de historische authenticiteit. Eerder schreef ik dat in de zevende en dertiende scène een tijd-ruimtelijk vacuüm ontstaat. Dat geldt in wezen voor de totale mise-en-scène. De in beeld gebrachte mise-en-scène is geabstraheerd van alle historisch ruimtelijke en historisch temporele ankerpunten waardoor dit tijd-ruimtelijk vacuüm kan ontstaan. Dat wat Barthes aanduidt als literair realisme maakt plaats voor modern realisme waarin de referentiële illusie centraal staat. De connotatieve werking overheerst de denotatieve. De volgende beelden uit scène 17 lijken hiermee in tegenspraak (Gv: 420):

De ronde kont, hoe vriendhoudend en goedsmoeds volgens de gelaatkunde van Porta ook, verstikte hem allengs met de schijnheilige, geen aanleiding behoevende, onveranderlijke glimlach van een Wederdoper, de fijne, Menniste fysiognomie werd hem onverdraaglijk en zwetend opeens bracht hij zich in postuur.

Eerst is daar het zintuiglijk beeld van Jeltses kont dat als ondersteunend beeld een verwijzing krijgt naar de *gelaatkunde van Porta*. Dit beeld refereert aan Giambattista della Porta (1535 – 1615) onder andere de grondlegger van de fysiognomie, de studie die het gelaat en voorkomen ziet als spiegel van het karakter. Alle accent komt daarmee op het begrip *gelaatkunde* te liggen waardoor hetzelfde effect ontstaat wanneer lezers de referentie herkennen. Herkennen lezers deze referentie niet, dan is niet het literair, denotatief, realisme leidend, maar juist de connotatieve werking van het beeld in samenwerking met de overtuiging van Willem Augustijn, dat Jeltses achterste een gezicht is waarbij de anus

126 Barthes (1970: 319): "By contrast with the first two levels, communication and signification, this third level – even if reading of it is still hazardous – is that of *signifiance*, a word which has the advantage of referring to the field of signifier (and not of signification) and of linking up with, via the path opened by Julia Kristeva who proposed the term, a semiotics of the text!"

een mond vormt en de reeks gezichten die Willem Augustijn trekt in de elfde scène. De denotatie blijft in alle geval ondergeschikt aan de connotatie waarmee *gelaatkunde* een wel erg aparte en daarmee humoristische invulling krijgt.

Vervolgens is daar het tweede ondersteunende beeld van *een Wederdoper, de fijne, Menniste fysiognomie*. Het beeld is ingebed in Willem Augustijns bewustzijnsbeeld. In diens visie is de formulering *wederdoper* of het synoniem dan wel afgeleide daarvan (doper, mennoniet, menist, doopsgezinde) niet om zijn historische denotatie gehanteerd, maar is het gebruik pejoratief geconnoteerd. De negatieve betekenis van *verstikte, schijnheilige, onverdraaglijk, zwetend* ondersteunt dit. Het beeld vervult alleen deels een literair realistische functie, het kent vooral een negatief emotionele geladenheid. Het begin daarvan ligt mede in deel 1, hoofdstuk III, p. 80, waar Willem Augustijn leest in *De tegenwoordige staat der Doopsgezinden* en wat hij daar leest, bevat hem geenszins.¹²⁷ De aanhangers van Menno Simons worden vanaf dat moment in zintuiglijke beelden, tropologische beelden (zie bijvoorbeeld scène 5) of in bewustzijnsbeelden tot karikatuur gemaakt in samenhang met anale fixatie. Zo ontstaat een spoor van obsessieve beelden. Ik geef als voorbeeld de beschrijving van een kerkgebouwtje van doopsgezinden (*Gv*: 209):

Huiverend om de Dubbeldoopse listigheid liep hij door, en toen hij nog een laatste blik op de vermaning wierp, de opgesierde achterkant nog steeds, zag hij er een biddende broeder in, neergeknield met zijn blote, gecoeffeerde kont naar de openbare weg gericht, de glimmende, groene deur tussen de geblanquette billen van de zuiltjes het geparfumeerde aarsgat van Menno Simons zelf, dat zich verlangend naar iedere voorbijganger uitstulpte en fluisterde:
treed binnen in het huis des Heren...

De beelden die het tijd-ruimtelijke vacuüm eventueel zouden kunnen opheffen, doen dat niet, omdat hun connotatieve waarde in de mise-en-scène hun denotatieve waarde overstijgt. Zo geïnterpreteerd accentueer ik eveneens, dat de aanname om *Gewassen vlees*

127 Menno Simons (1496-1561) is oorspronkelijk van Friese afkomst. Simons accentueerde de noodzaak van geestelijke wedergeboorte en verwierp de kinderdoop. In 1535 liet hij zich opnieuw dopen wat een breuk betekende met de Rooms-Katholieke kerk. Het boek dat Willem Augustijn leest is *Tegenwoordige staat der Doopsgezinden of Mennoniten, in de vereenigde Nederlanden; waeragter komt een Berigt van de Rynsburgers of Collegianten (...)*, 'In't Hoogduitfch Befchreven door den Heer Simeon Frederik Rues', Amsterdam, 1745. Het boek telt 330 pagina's. (Zie ook: www.mennosimons.net/cramer02.htm; laatst gezien 8 april 2017.) Willem Augustijns afkeer is verklaarbaar door een dooplechtigheid die hij meemaakt op jonge leeftijd.

te lezen binnen het genre van de klassieke historische roman steeds lastiger houdbaar is. Zoals mijn cinematografische lezing van het fragment laat zien, treedt de tekst meer dan eens buiten de gecodeerde historische authenticiteit van het genre van de historische roman. In de terminologie van Kaja Silverman (1992, 1996) betekent het dat de 'dominant fiction' uit beeld raakt door de productieve blik van cinematografisch lezen. De tekst zoekt de grenzen op van het genre van de historische roman. In wezen lokt de tekst een andere leeswijze uit die facetten blootlegt die niet passen in het genre van de historische roman. De pornografische reminiscenties en humoristische beelden zijn in dit geval exemplarisch: het op deze wijze dwingend in beeld brengen maakt een vorm van identificatie mogelijk die modern en anders is dan een historische.

Naar aanleiding van het lezen van Proust waarvan hij in *Allegories of Reading* (1979) verslag doet, vergelijkt Paul de Man zijn leeservaring met de groei van een boom.¹²⁸ De lengte van de boomstam mag dan vergelijkbaar zijn met de ontwikkeling van de handeling van het verhaal, de groeiende dikte van de boom, zichtbaar in de jaarringen, is de uitdijende interpretatieve en identificerende kracht van de tekst. Zo vergaat het de lezer van *Gewassen vlees* dankzij zijn 'productive look'. Naarmate het verhaal vordert, groeien hermeneutische leesmogelijkheden en esthetische leeservaringen. Daarom pleit ik voor een anders lezen van de roman, een anders kijken naar de roman dan de voor de hand liggende leeswijze van de historische roman die zo nadrukkelijk kan overheersen als 'dominant fiction'.

2.7 Gesloten versus open geschiedenis

In mijn cinematografische lezing heb ik aandacht geschonken aan het pornografische karakter van de scène en pornografische reminiscenties. Eén van de weinigen die ook daarover schrijft, is Hugo Bousset (1996). In zijn essay 'Roze anus en witte suiker' plaatst hij de erotiek in *Gewassen vlees* via een vergelijking met het oeuvre van De Sade in de historische context van de 18^e eeuw.

128 De Man (1979: 68).

Bousset benadert *Gewassen vlees* en dan vooral de grensoverschrijdende seksuele passages (onder andere masturbatie, enclatie, scatologie, bestialiteit en necrofilie) vanuit de geïnstitutionaliseerde cultuurmaatschappelijk context van de 18^e eeuw. Hij positioneert op deze wijze zijn lezing van de roman tegen de achtergrond van de historische tijd. Kortom, hij laat zich leiden door de dominante fictie.

Hetzelfde doet Goedegebuure (1994) wanneer hij het eigenaardige axioma interpreteert uit de proloog (*Gv*: 14):

Zich handhaven wil ieder wezen, daartoe verbindt zijn natuur zich aan die om hem heen; maar wordt deze laatste nu door de kunst gewijzigd, dan zal de innerlijke natuur niet meer het behoud vinden maar, al zoekende, juist het tegendeel: aldus sprak Obe.

In de proloog ondernemen kinderen een schaatstocht op het IJsselmeer. Als hoogtepunt van hun tocht zetten zij een door één van hen meegebrachte grote kater op het ijs. Zijn poten zijn in pek gedoopt waarna er notendoppen aan geplakt zijn. Wanneer hij op het ijs wordt gezet voert de wind hem mee. De kater zet zich schrap, maar juist daardoor krijgt de wind nog meer vat op hem. Aan deze gebeurtenissen gaat het geciteerde axioma vooraf. Obe, min of meer leider van het groepje kinderen, formuleert een levenswijsheid die in taalhantering haaks staat op de eerdere kinderdialogen. Opvallend is ook, dat het gesprokene niet tussen aanhalingstekens staat en voor het afsluitende *aldus sprak Obe* een dubbele punt kent. Er is zo sprake van een gnomische vorm die in formele zin een omgekeerde directe rede creëert. Dat Goedegebuure (1994) de maxime inhoudelijk verbindt met denkbeelden van Locke en Spinoza verbaast niet. Zo plaatst hij de uitspraak in het tijdsgewricht van de 18^e eeuw die de historische context van de roman vormt. Spinoza en Locke zijn 17^e-eeuwse filosofen wier ideeën immers sterk van invloed zijn geweest op 18^e-eeuwse denkbeelden inzake innerlijke natuur, rationalisme en empirisme. Wanneer de context eenmaal is aangenomen dan gaan lezers tekstgegevens op een dusdanige wijze interpreteren dat zij de context alleen maar verstevigen en bevestigen.¹²⁹ Er ontstaat een metalepsis

¹²⁹ Zie ook Bryson (1994: 70).

waarbij de interpretatie van de tekst, in eerste instantie gelezen vanuit de context, de context meer verstevigt. Ondanks dat kan de afsluiting van het fragment (*aldus sprak Obe*) tevens gelezen worden als een intertekstuele referentie aan Nietzsches beroemde *Also sprach Zarathustra*, ook een boek vol gnomische vormen, in het bijzonder: aforismen.¹³⁰

In de context van de historische roman is een dergelijke intertekstuele verwijzing anachronistisch. Voordat de kat met de notendoppen op het ijs gezet wordt, spreekt Obe zijn aforisme uit waarin de tegenstelling natuur – kunst de aandacht trekt. Elk wezen – mens of dier – tracht te overleven door zich aan te passen, maar juist wanneer iets wordt gewijzigd dat niet natuurlijk meer is, iets aan het natuurlijke wordt toegevoegd, ontstaat een averechtse, tegenovergestelde natuur, een 'Vreemde natuur' zoals de titel van de proloog stelt. Elk wezen zal het natuurlijk evenwicht willen herstellen om te overleven. Het zal daar niet in slagen, maar aan deze pogingen ten onder gaan. Dit maxime is niet alleen een levensles die verklaart waarom de kat ten dode is opgeschreven. Het verklaart de proloogtitel en is tegelijkertijd een vooraankondiging die betrekking heeft op protagonist Willem Augustijn. In zijn streven volwaardig onderdeel uit te maken van de sociaal-maatschappelijke ordening waartoe ook zijn vader behoort roept de zoon zijn eigen ondergang over zich af. Zijn verlangen de liefde, het aanzien en de waardering van zijn vader te winnen leidt hem naar zijn ondergang.

Net als Bousset, die een relatie legt met het werk van De Sade, interpreteert Goedegebuure het axioma in zijn historische context door het te verbinden aan de inzichten van Spinoza en Locke. Zij interpreteren de roman vanuit een klassieke leeshouding. Hierbij laten zij zich leiden door de bestempeling van de tekst als historische roman. Hun visie vloeit voort en sluit aan bij de situering van het verhaalgebeuren in de 18^e eeuw. Daarmee houden zij de geschiedenis 'gesloten', terwijl het 'spel' dat *Gewassen vlees* speelt de geschiedenis 'opent' waardoor Rosenbooms roman meer is dan een (klassieke) historische roman.

130 Zie Nietzsche (2006). Voor een introductie op en een verkenning van de notie 'intertekstualiteit' zie Van Dijk, De Pourcq en De Strycker (2013).

Dit behoeft toelichting. Het idee van de 'gesloten' versus 'open' geschiedenis ontleen ik aan Korsten (2006: 16-37). In zijn studie *Vondel belicht* laat hij zien, dat Vondels toneelstukken geschiedenis openbreken. Daaronder verstaat Korsten, dat in een afgeperkte ruimte en ondanks de eenheid van plaats, ofwel door verschillende visies van diverse personages op het bij de toeschouwer c.q. lezer bekende gebeuren, ofwel door de allusie aan verschillende geschiedenissen, de handeling wordt opengebrouwen. Geschiedenis is eenvoudigweg niet één gegeven. Geschiedenis is een kwestie van complexiteit en interpretatie, door een dubbele maakbaarheid.¹³¹ Tegenover het openen van de geschiedenis staat de geslotenheid, die optreedt wanneer de ontwikkelende geschiedenis is afgesloten van alle andere mogelijke geschiedenissen.¹³² Vervolgens belicht Korsten twaalf van Vondels toneelwerken waarin deze fundamentele, politiek-juridische en politiek-religieuze kwesties aankaart. Wat ik wil laten zien, is dat het idee van 'gesloten' versus 'open' toegepast kan worden binnen het genre van de historische roman waardoor *Gewassen vlees* scherper getypeerd kan worden. Deze scheiding biedt inzicht in het spel dat de roman speelt en vormt een wezenlijke bijdrage aan de conceptualisering van dit spel. Tot slot levert deze distinctieve relatie inzicht in de esthetische leeservaring. Ik operationaliseer de tegenstelling 'gesloten' – 'open' middels een dubbele vergelijking. De eerste is die tussen Rosenbooms roman en één van Nederlands bekendste historische romans: *Heren van de thee* van Hella Haasse. De tweede vergelijking vloeit voort uit mijn uitgangspunt de tekst als beeld te lezen, namelijk het gebruik van cinematografisch lezen en de vergelijking met film.

Heren van de thee verscheen in 1992, twee jaar eerder dan *Gewassen vlees*. Haasses roman brengt het verhaal in beeld van het echtpaar Rudolf Kerkhoven en Jenny Roosegaarde Bisschop. Hun gezinsleven op de afgelegen net opgerichte theeonderneming Gamboeng in de Preanger op West-Java en hun idealistische ondernemingslust vormen de kern van het boek. In de roman groeien Rudolf en Jenny uit elkaar, omdat zij niet dezelfde achtergrond,

131 Korsten (2006: 21): "Geschiedenis is niet simpelweg zoals ze nu eenmaal is, geschiedenis wordt gemaakt. Dit *gemaakte* is dubbel betekenisvol in relatie tot Vondels werk. Geschiedenis is in diens werk zowel een talig geschiedverhaal als een geschiedenis zoals die is gerealiseerd. Dat betreft in beide gevallen iets dat politiek en esthetisch vorm is gegeven – en dienovereenkomstig veranderbaar is."

132 Korsten (2006: 31): "De geslotenheid van geschiedenis bestaat hierin dat zich vanuit een beginpunt iets ontwikkelt wat afgezonderd is van alle andere geschiedenissen."

dezelfde ambitie en hetzelfde ideaal hebben. De roman is gebaseerd op Kerkhovens familiearchieven. Vandaar dat Haasse in haar 'Verantwoording' formuleert: "*Heren van de thee* is een roman, maar geen 'fictie'. De interpretatie van karakters en gebeurtenissen berust op brieven en andere documenten die mij ter beschikking gesteld zijn door de stichting 'Het Indisch thee- en familie-archief': nakomelingen en bloedverwanten van de personages in mijn boek." Naast het bedanken van instanties en personen kent deze 'Verantwoording' nog een belangwekkende opmerking, namelijk (Haasse; 1992: 297):

De stof is dus niet verzonnen, maar wel geselecteerd en gearrangeerd volgens de eisen die een roman-aanpak stelt. Dit betekent dat ik tal van bijzonderheden die in een strikt historische benadering volledigheidshalve aan de orde zouden komen, moest laten liggen, en dat de nadruk valt op individuele lotgevallen en ontwikkelingen.

In deze tekst verantwoordt Haasse niet alleen haar bronnenmateriaal en het ontstaan van het verhaal, zij biedt inkijk in haar poëtische opvatting inzake de compositie van haar roman: zij filtert de geschiedenis door te stellen dat alle accent ligt op individuele lotgevallen en ontwikkelingen ten koste van een "strikt historische benadering". Op deze wijze maakt zij de geschiedenis tot een narratieve constructie. Bovendien stuurt zij de leeswijze waarmee de geslotenheid van deze geschiedenis in gang wordt gezet.¹³³

Er zijn meer elementen die het sluiten van de geschiedenis initiëren. Eerst is daar het omslag. Het toont een afbeelding van een getekende theeplant gekaderd in een foto van theeblaadjes waarmee de titel steun krijgt. Daarna fungeren twee motto's als een prelude op wat de auteur verwoordt in de 'Verantwoording'. Het eerste motto legt de nadruk op persoonlijke levensverhalen die de geschiedenis tot leven wekken in tegenstelling tot feitelijkheden als een serie cijfers. Zo verwijst het motto naar Haasses bronnenmateriaal. Het tweede motto bevat een uitspraak over fictionaliteit namelijk dat dit een vermenging is van waarheid, leugen, van het

133 In de vele verantwoordingen en artikelen die Hella Haasse heeft geschreven met betrekking tot het spanningsveld feit en fictie ligt een schat aan materiaal klaar voor het in kaart brengen van Haasses literatuuropvatting en voor het verkennen en verdiepen van de feit-fictieproblematiek in de Nederlandse literatuur na de Tweede Wereldoorlog.

herleefde en het herdichte, van het verbeelde en het biografische. Hiermee preludeert dit motto op Haasses opmerking dat *Heren van de thee* een roman is, maar geen 'fictie' en dat er sprake is van een 'roman-aanpak'. De motto's fungeren zodanig als leeswijzer. Voordat de tekst in medias res start, krijgt de lezer nog twee essentiële andere richtingaanwijzers. Dat zijn de inhoudsopgave van de roman waaraan de lezer ziet, dat het verhaal niet strikt chronologisch is, maar dat de zes delen waarin de roman gestructureerd is qua tijd en ruimte scherp zijn afgebakend. Hierna opent het eerste deel met een witpagina met daarop louter een temporeel-ruimtelijk anker, in cinematografische termen: een *insert*, namelijk: *Gamboeng, de eerste dag 1 januari 1873*. Om het verder cinematografisch te formuleren: in het *headshot* krijgt de lezer duidelijke aanwijzingen over de chronologie en temporeel-ruimtelijke aspecten. De hoofdstukken zelf zijn in de zes delen onderverdeeld door witregels en andere typografische middelen die fungeren als inserts die het temporeel-ruimtelijke aspect en het perspectief verhelderen. Op deze manier wordt de lezer een gesloten romanwereld ingeleid waarin alles in het teken staat de lezer te begeleiden bij diens leeswijze en waarbij de authenticiteit van de reeks van gebeurtenissen streeft naar een zo hoog mogelijke werkelijkheidswaarborg.

Authenticiteit, als essentieel onderdeel van de geslotenheid, krijgt bevestiging door het historisch-zijn van de protagonisten. Tot slot levert de verantwoordingsparagraaf een verklarende woordenlijst en een overzicht van theeondernemingen in de Preanger inclusief geografische tekeningen. Met allerlei mogelijke middelen dus wordt de authenticiteit van het verhaal, en daarmee de geslotenheid ervan, zonder "een strikt historische benadering" te worden, geaccentueerd. Hierdoor wordt een leeswijze geïntroduceerd waaraan niet te ontsnappen valt. Het is een vorm van inkapseling die is gericht op een epistemologische leesbevrediging. Dit betekent niet, dat alles voor de lezer wordt ingevuld. Dankzij het aangekondigde wisselende vertelperspectief worden gebeurtenissen vanuit verschillende kanten belicht. Dit levert zo gezien inderdaad verschillende geschiedenissen

op, waar de lezer aangaande de personages en thematiek eigen conclusies kan trekken, maar dit alles in een heldere montage van waar, wanneer, wie, thematische context en historische setting.

Deze historische setting krijgt op verschillende manieren vorm en ondersteuning: men discussieert over de afschaffing van het cultuurstelsel, er wordt verwezen naar en gebruik gemaakt van talloze historische rekwisieten, men debatteert over de aanleg van de Postweg om het eiland te ontsluiten waarbij duizenden doden vielen, er wordt gerefereerd aan de Athjeh-oorlog, de opening van het Suezkanaal en de Frans-Duitse oorlog. Kortom, de relatie met de historische werkelijkheid is groot en constant. Eén van de sterkste factoren om de authenticiteitsillusie te realiseren is de werking van de verteller die cinematografisch functioneert wanneer hij telkens weer het natuurlandschap in beeld brengt. Ik geef als voorbeeld de opening van het zesde deel. Een *insert* (*Gaboeng, laatste dag 1 februari 1918*) gaat het openingsshot vooraf (Haasse; 1992: 287):

Hij stond in de diepe koele schaduw aan de rand van het oerwoud. Vlekken zonlicht beefden op de grond voor zijn voeten. Als hij omhoog keek, zag hij achter, boven, de bewegende loofmassa's de felle glans van de middaghemel. Nog was de bodem vochtig na de laatste regenval. Hij ademde de geur van het groen in, de geur van Gamboeng. Hij hoorde het ruisen van de wind in de boomtoppen, geritsel en zacht kraken en knappen binnen die verstrengeling van vegetatie.

De verteller toont eerst Rudolf Kerkhoven in de schaduw en de val van het zonlicht. Hierna volgt een *tilt*, een verticale beweging van de cinematografische verteller, die laat zien wat Rudolf focaliseert waarna de verteller de bodem weer terug in beeld brengt en de ademhaling met het stijlmiddel van de synesthesie registreert, tegelijkertijd loopt de geluidsband mee. Louter via zintuiglijkheid (de synesthesie *ademde de geur van het groen in*) en zintuiglijke beelden toont de verteller het oerwoud van Gamboeng, de beschrijving van de gebeurtenis beheerst de scène waardoor het literair realisme hoog is.

'Gesloten' geschiedenis kenmerkt zich, zo vat ik samen, door een historische protagonist, wellicht niet strikt, maar wel in zeer grote mate, een nadrukkelijk zichtbare of simpelweg te reconstrueren chronologische verhaallijn en een verantwoording achteraf of nawoord waar ingegaan wordt op werkwijze en authenticiteit. In de reeks van gebeurtenissen worden regelmatig temporeel-ruimtelijke ankerpunten gemonteerd, daarnaast zorgt de cinematografische verteller via establishing shots, referenties aan historische gebeurtenissen en historische personen, aandacht voor en close-ups van historisch verantwoorde rekvisieten voor een zo hoog mogelijk gehalte van literair realisme waarmee de werkelijkheidsillusie gestalte krijgt. Zij fungeren in cinematografisch opzicht als zogeheten stock shots of library shots.¹³⁴

De geslotenheid van de geschiedenis is in *Heren van de thee* wellicht het meest pregnant uitgedrukt via de cyclische opbouw. In de openingszin ('*Hier!*' zei hij hardop.) spreekt Rudolf uit waar hij als planter wil starten, terwijl in de slotzinnen van de roman ('*Hier!*' zei hij halffluid. '*Hier!*') Rudolf wijst op de plek waar hij begraven wil worden. Daarmee wordt de geschiedenis zelfs letterlijk gesloten. Het mogelijke gevolg van de beschreven werkwijze is dat de lezer deze gesloten geschiedenis instapt en verdwijnt in het verhaal. Het subject lost op in het object zodat een proces van identificatie zich ontwikkelt. Lezers identificeren zich dankzij de overtuigende illusie van authenticiteit met het opgeroepen verleden.¹³⁵ In dit identificatieproces is niet alleen sprake van een hermeneutische leeservaring, ook van een intellectueel-esthetische die sterk historisch bepaald is.

In vergelijking met Korsten (2006) herdefinieer ik het begrip 'gesloten' door niet het accent te leggen op 'ruimte' maar op 'tijd'. Ik zie de kwalificatie 'gesloten' een gevolg zijn van een narratief spel waarbij met name de historische context en tijd bepalend zijn om de illusie van authenticiteit op te bouwen en in stand te houden. Bewerkstelligen dat de geschiedenis gesloten blijft zodat historische identificatie zo groot mogelijk kan zijn, is een bekend procedé in de filmwereld. Talloze films openen met een *headshot* dat de authenticiteitsillusie introduceert. Ze maken gebruik van *inserts* waar

134 Monaco (1981: 455): "Stock shot (1) A *library shot*, one which is literally borrowed from a collection, such as World War II shots or jet planes in flight, or establishing shots of New York City. (2) Any unimaginative or common shot that looks as if it might as well been a library shot." Het Nederlandse equivalent is 'archieffbeelden'.

135 Zie voor een dergelijk identificatieproces Silverman (1992), Silverman (1996) en Felski (2008). Zie ook de 'Inleiding' en 'Conclusie'.

temporeel-ruimtelijke informatie gegeven wordt, bovendien zijn de karakters gebaseerd op historische figuren en handhaaft de regisseur nadrukkelijk de chronologie. Daarbij is de omgang met historische rekvisieten verantwoord en zijn stock shots via de montage opgenomen om de authenticiteit van het verhaal te accentueren. Niet zelden sluit het tailshot af met de opmerking "This film was based upon a true story". Als recente voorbeelden noem ik *The Queen*, over de wijze waarop het Brits koninklijk huis omging met de tragische dood van Diana Spencer (Lady Di, the people's princess), *The King's Speech*, over de stotterproblematiek van de Britse koning Georg VI aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog, *Defiance*, over drie Tjechische broers die in de bossen joodse mensen herbergen en beschermen ten tijde van het Nazisme, *Milk*, over de eerst verkozen politicus Harvey Milk, die in de staat Californië openlijk uitkwam voor zijn homoseksuele geaardheid, *Mandela: Long Walk to Freedom*, het levensverhaal van Nelson Mandela en *12 Years a Slave*, een episode uit het leven van Solomon Northup.¹³⁶

Wordt in *Gewassen vlees* eenzelfde narratief spel gespeeld om de geschiedenis gesloten te houden? Ik meen van niet. In tegenstelling tot *Heren van de thee* laat Rosenbooms roman het spel van het openen van de geschiedenis zien. *Gewassen vlees* bevat vele verhaallijnen en op die wijze vele geschiedenissen wat de vraag sowieso oproept welke de belangrijkste is.¹³⁷ Het motto van de roman geeft weinig richting. Wordt in Haasses roman het motto uitgeschreven en fungeert het daardoor als leeswijzer, in Rosenbooms roman is slechts een bijbelverwijzing opgenomen ('*Maleáchi IV:6*'). Dat dit motto betrekking heeft op de vader-zoonrelatie wordt voor de lezer pas duidelijk op p. 329 waar het bijbelvers geciteerd wordt.¹³⁸

Een andere tegenstelling begint bij het omslag, of beter: de verschillende omslagen. Het oorspronkelijke roze omslag van de eerste druk heeft een destabiliserend effect in combinatie met de historische setting. Het headshot van de inhoudsopgave geeft dan de proloog aan en alle hoofdstuktitels verdeeld over de drie delen, maar van

¹³⁶ *The Queen* (2006, Stephen Frears), *The King's Speech* (2010, Tom Hooper), *Defiance* (2009, Edward Zwick), *Milk* (2008, Gus Van Sant), *Mandela: Long Walk to Freedom* (2013, Justin Chadwick), *12 Years a Slave* (2013, Steve McQueen).

¹³⁷ Zie mijn 'Vooraf'.

¹³⁸ 'Geloofd zij Elía: En hij zal het hart der vaderen tot de kinderen wederbrengen, en het hart der kinderen tot hun vaderen.'

een temporeel-ruimtelijk overzicht is geen sprake. Dat de chronologie van de reeks van gebeurtenissen desoriënterend is, is uitgebreid ter sprake gekomen in hoofdstuk 1 (zie de bijlage). Ook ben ik in dat hoofdstuk ingegaan op de drie 'Repertorium'-hoofdstukken. Lijken zij in eerste instantie nadrukkelijke en uitvoerige historisch verantwoorde stockshots, uiteindelijk blijken zij een ingelast historisch exposé te zijn van Bergsma dat niet *de* geschiedenis, maar *een* geschiedenis oproept. Dat naast de fictieve hoofdpersoon en vele andere fictieve personages talloze historische figuren optreden maakt het niet overzichtelijker. Uiteindelijk lijkt de cyclische structuur van de roman juist de geslotenheid van de geschiedenis te steunen. Maar staat de schaatsscène in de proloog volledig los van Willem Augustijns verhaal, in de slotscène is deze geïntegreerd als bewustzijnsbeeld in het stervensvisioen van Willem Augustijn. En, hoe dit visioen te begrijpen? Kortom, biedt *Heren van de thee* een grote mate van epistemologische zekerheid, *Gewassen vlees* levert veeleer epistemologisch verdwalen.

Vele stock shots inzake 18^e-eeuwse gebruiken, voorwerpen en kleding waarmee temporeel-ruimtelijke duidelijkheid gecreëerd wordt, lijken die zekerheid wel te geven. Daar staat tegenover dat het verhaal evenveel temporeel-ruimtelijke vacua kent door de (extreme) close-up-werking van de cinematografische verteller, (meta)fictionele excess-uitweidingen en het verschijnsel waarbij niet de beschrijving van de gebeurtenis bepalend is doch de gebeurtenis van het beschrijven, anders gezegd, het beeld overvleugelt regelmatig de gebeurtenis.

En dan is er de rol van de verteller. In het voorbeeld uit *Heren van de thee* kenmerkt een sterk registrerende rol de verteller. In zintuiglijke beelden toont die cinematografisch het Indonesische oerwoud. De cinematografische verteller in *Gewassen vlees* registreert dergelijke natuurbeelden niet slechts in zintuiglijke beelden. Via montage wordt in een vergelijkbare scène vrijwel immer ten minste één topologisch beeld ingelast. Voorbeelden daarvan die zijn gepasseerd zijn de openingsalinea van de proloog die opent met *De kou drukte als een stempel op het stramme land* of de openingszinnen van het eerste

‘Hoofdstuk I Het jagertje’. Hierin wordt het landschap rondom Westergo een *platte buik* en de evenwijdig aan elkaar lopende slootjes een *druiprek van sloten*. Verder is een trekschuit een *tor* en de dijk een *plint*.¹³⁹ Ook de beschrijvingen van de stad Bergen op Zoom waar Jeltses kont een niet onbelangrijk onderdeel is van de vertellers cameravoering noem ik. Hieronder ten slotte een kleine reeks van voorbeelden waarbij de verteller naast een zintuiglijk beeld een tropologisch beeld inlast.¹⁴⁰

- De ochtendmist vernevelde, de hemel werd blauw als cyaniet. (p. 385)
- Voorbij Galamadammen begon het land te glooien met zaverige heuvels, wulvende gaasten en essen groen en goud. (p. 385)
- Het was eb: overal waamden de schorren op uit het water, zwarte platen zilveroxyde (p. 386)
- Het pad was een deinende, ziekelijk groene loper van gras, een gang tussen twee houtwallen, een natuursteeg. (p. 387)
- Tot aan de einder zag hij niets dan vlakken, balken en kubussen, alles opgebouwd uit turf, drogende turf, gesneden turf, turf aan viemen, turf op stobben, volgeladen turfschepen, karren vol turf, turfhutten, turf mensen ook, nauwelijks zichtbaar, als vliegen op de modder. (p. 389)

Deze voorbeelden bieden de mogelijkheid nogmaals te wijzen op een driedubbele werking van de taal. In de eerste plaats verleent de taal de tekst de illusie van historische authenticiteit (*zaverige, wulvende gaasten, waamden, viemen, stobben*), in de tweede plaats bevreedt deze taal omdat voor de hedendaagse lezer een heldere denotatieve betekenis ontbreekt. Taal biedt nochtans in al haar cinematografische potentialiteit een toegang tot het verleden, zij levert daarmee ogenschijnlijk een bijdrage aan de geslotenheid van de geschiedenis en ondersteunt het literair realistische gehalte. Maar diezelfde taal biedt geen betekeniszekerheid en werkt disruptief. In de derde plaats is er bijvoorbeeld een opvallend anachronistisch beeld in de reeks van voorbeelden hierboven, wanneer *schorren* worden vergeleken met *zwarte platen zilveroxyde*: een fotografisch, en daarmee anachronistisch beeld.

¹³⁹ Gv: 19: *Week en weerloos lag het land neer onder de wolken, een platte buik zonder bot of graat, een bodem op een druiprek van sloten: Westergo. Als een tor kroop het Workumer trekschip langs de aarden wal die was opgeworpen bij het graven van de vaart, aarzelend en in gebroken lijn, telkens ook de steven naar de kant kerend, alsof het daar iets zocht, een opening in de plint (...).*

¹⁴⁰ Al deze voorbeelden komen uit deel 2, ‘Hoofdstuk VIII De turfbankier volgens Locke’.

De disruptieve werking geldt eveneens op een ander vlak. De illusie van authenticiteit is in grote mate afhankelijk van het beschrijvend taalvermogen. Met zijn beschrijvingen roept de tekst een ogenschijnlijk authentiek herkenbare wereld uit het verleden op zodat een identificatieproces kan starten. In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* beschrijft Bart Vervaeck het zo (2007: 17):

Voor de geloofwaardigheid en overtuigingskracht van een roman is een zekere mate van herkenning noodzakelijk. In traditionele romans gaat het om de herkenning van de sociale en psychische realiteit. Een traditionele roman overtuigt omdat hij levensecht is; de gebeurtenissen en de personages zijn herkenbaar omdat ze ook 'in het echt' zouden kunnen optreden.

Maar in de door en met taal zorgvuldig opgebouwde verhaalwereld monteert een verteller hier tropologische beelden. Daarmee opent hij de geschiedenis en niet alleen dat. Tropologische beelden als *een platte buik, een druiprek, als een tor, in de plint, als cyaniet, groene loper van gras, een natuursteeg* en *als vliegen op de modder* breken niet alleen de geschiedenis open, zij confronteren tegelijkertijd de zorgvuldig met beschrijvingen opgebouwde verhaalwerkelijkheid op subtiele wijze met haar fictionaliteit. Door een veelvuldig, overdadig en opvallend gebruik van ingelaste tropologische beelden ontmaskert de tekst zijn eigen fictieve karakter en toont daarmee dat werkelijkheid en fictionele wereld niet (kunnen) samenvallen. Het is een taalhantering die het kunstmatige van de in het verhaal opgeroepen werkelijkheid accentueert. De tekst legt zijn geconstrueerde karakter bloot. Vervaeck (2007: 37) zegt het op deze manier:

Tussen fictie en realiteit (...) staat de weerspiegeling. Niet als een deterministische afspiegeling, niet als een perfecte kopie, maar als een transformatie die ervoor zorgt dat de gekoppelde domeinen nooit los van elkaar gezien kunnen worden, terwijl ze toch ook nooit identiek zijn. Ze worden verbonden en in hun verbinding ontstaat een surplus, iets onvatbaars. Dat is een niet-technische omschrijving voor een proces dat een beetje technischer aangeduid wordt als metafoor.¹⁴¹

141 Dit postmoderne procedé krijgt bij Vervaeck (2007) in het bijzonder aandacht in paragraaf 3 ('De wereld van beelden') van hoofdstuk 1 (p. 37-52) en paragraaf 1 ('Taal en werkelijkheid') van hoofdstuk 3 (p. 95-98).

Gewassen vlees kent dit surplus in hoge mate. Op verschillende wijzen ontmaskert en bevreedt zijn taal door een grote differentiatie aan topologische gradaties. Zo verbreekt de tekst keer op keer 's lezers ontstane epistemologische zekerheid en openen beelden, met name topologische, de geschiedenis. Het effect daarvan is eisensteiniaans. Immers, het literair realisme conflicteert met het modern realisme waarin de referentiële illusie van elementair belang is. Kan het literair realisme in zijn streven naar authenticiteit (wellicht) tot een identificatie met een gerepresenteerd verleden leiden, het modern realisme leidt tot bevreemding en een noodzakelijke heroriëntatie. Het effect van dit conflict op de lezer is een 'geraakt-zijn' van verbazing, verwondering, verdwazing, irritatie of bewondering. Telkens 'beweegt' de tekst de lezer vanuit een literair realistische scène naar een modern realistische scène.

Steeds opnieuw dus blijkt *Gewassen vlees* een andere roman te zijn dan de roman die men dacht te lezen. Voortdurend wordt de klassieke leeshouding, namelijk de roman als historische roman te lezen, op de proef gesteld. Regelmatig lijkt de geschiedenis zich te sluiten, doch opent zich weer even verrassend. Het repeterend spanningsveld literair realisme versus modern realisme kent een eisensteiniaans conflict, dat wellicht leidt naar een deleuzeaans affect. Terecht formuleert Hugo Brems in zijn literair-historische wetenschappelijke publicatie *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006: 562) wanneer hij de hernieuwde belangstelling voor de historische roman bespreekt in de 20^{ste} eeuw, dat Rosenboom "op een subtielere manier de gevestigde beelden van de historische werkelijkheid op de helling" zet.¹⁴² In hoge mate is de cinematografische potentialiteit van Rosenbooms taal daarvoor verantwoordelijk.

2.8 De cinematografische potentialiteit in taal

Dat brengt mij tot het laatste element dat het epistemologisch verdwalen instigeert. Eerder in dit hoofdstuk heb ik uiteengezet, dat een levenswijsheid te berde gebracht door één van

¹⁴² Zie ook mijn 'Inleiding'.

de schaatsende kinderen in de proloog 'Vreemde natuur' herleid kan worden naar één van Nietzsches beroemdste boektitels *Also sprach Zarathustra*, met het "aldus sprak Obe". Verder heb ik in hoofdstuk 1 gewezen op de modernistische poëtica-opvatting van de schilder die Willem Augustijns silhouet knipt en heb ik uitvoerig stilgestaan bij een metafictioneel fragment dat de werking van de metafoor duidt. In de cinematografische lezing waarmee dit hoofdstuk opent, wijs ik op pornografische reminiscenties en hedendaagse cameratechnieken. Dit alles wordt in gang gezet door de cinematografische potentialiteit van taal die (mede) de geschiedenis opent.

Ik wil de werking van dit cinematografische beeldend vermogen illustreren aan de hand van een reeks fragmenten uit één mise-en-scène, daarbij aantonen dat cinematografisch lezen de tekst openbreekt en dus de geschiedenis ontsluit. In het derde hoofdstuk van deel 2, het hoofdstuk kent als titel 'Duizend gulden', staat de ontmoeting centraal tussen Willem Augustijn en het pachtersgezin Bertijn. Het is oudjaar, 1748-1749. Eerst ziet Willem Augustijn, als een waarlijk voyeur, hoe de leden van de familie elkaar Nieuwjaar wensen, vervolgens vergast hij de boerenfamilie op een exposé over de gezonde stoelgang. Uiteindelijk trekt hij zich hongerig terug in de stal.

De mise-en-scène is simpel. In de donkerte van de stal zijn daar Willem Augustijn, een koe en een kalfje. Hongerig als hij is, ziet de baljuw van Hulst slechts één mogelijkheid. Hij drinkt bij de koe. De cinematografische verteller toont het als volgt (*Gv*: 283 e.v.):

In golven rolde de druk van zijn knijpende vingers naar het uiteinde toe, hij zoog tegelijkertijd en toen de melk toeschoot liet hij de speen zich dadelijk weer vullen terwijl hij tegelijk met zijn andere hand een tweede speen spuiten liet en in zijn mond stak. Weer zoog hij, weer dronk hij, en zo verder tot heel zijn lichaam warm was als het zog, tot de kogel in zijn maag begon te drijven en zich uiteindelijk geheel oploste in de melk.

Nadat het drinken van de melk in zintuiglijke en tropologische beelden (*golven* i.c. herhalende bewegingen, *de kogel*, d.w.z. het honger-gevoel, die *oplost* in de melk) is vertoond, laat Willem Augustijn vrijelijk de melk over zijn gezicht lopen:

...en ook toen hij zich al in volkomen verzadiging plat onder de koe had uitgestrekt, zonder nog te zuigen, trok hij nog door en liet hij de vette biest in bedwelvende tweekwartsmaat over zijn gezicht stromen.

Terwijl hij dit uitvoert, toont de verteller Willem Augustijns bewustzijnsbeelden die alle in het teken staan van zijn vermeende liefde Catharina, haar borsten en haar oksels. Daarmee wordt zijn opwindning zodanig dat hij zijn broek losknoopt en zijn geslacht vrij maakt waarna het volgende in beeld gebracht wordt:

Door de neus ademen ging niet meer, hijgend nu moest hij de speen uit zijn mond laten maar hij bleef eraan trekken in het tempo van zijn eigen krampen en dezelfde biest die in pompemde regelmaat tegen zijn gezicht omlaag spoot scheen zich in gelijke puls weer omhoog te persen door zijn kloppende geslacht: het was of hij samen met de koe één bloedsomloop had, één omloop van spierwit sap.

De bovenstaande beelden werken bevreemdend via de werking van de close-up dankzij en ondanks dat zij zeer precies en realistisch zijn. De scènes kennen onmiskenbaar seksuele, pornografische connotaties. Het vervolg is op alle terreinen het kwadraat. Inmiddels namelijk is ook het kalfje in beweging gekomen zoals de volgende close-ups versneld en vertragend enumeratief laten zien:

Zijn penis zwiepte in steeds snellere kwarten op van zijn buik, in radeloze achtsten, zestienden, vertwijfelde trilslagen, tremolo's en triolen ging hij voor aan de uier en ineens werd hij ook met lome, trage tong over zijn scrotum gelikt.

Uiteindelijk bereikt Willem Augustijn zijn hoogtepunt en tegelijkertijd

...onderscheidde hij...een lauwe, nog onverminderd op zijn blote dijen en buik neerkletterende stroom van buiten af, van boven. Drijvend nu, wegdobberend op een warme vloed, wreef hij duizelig van voldoening over zijn volle, bolle maag, hij voelde een klont tussen zijn vingers en begreep schaterlachend dat het geen pis, maar een straal koeiedrek was geweest die de bloem had doen stuiven.

Na deze overtreffende trap van bevreesding en pornografische connotaties valt Willem Augustijn in slaap en gaat het beeld middels drie gedachtepunten op zwart waarna een halve pagina wit volgt. Tijd, voordat het volgende hoofdstuk en dus de volgende scène start, voor heroriëntatie.

Het bevreesdend karakter van de scène is alleszins duidelijk. De scène is even weezinwekkend als hilarisch. Het bevreesdende weezinwekkende ligt in de gebeurtenis (getoond via zintuiglijke beelden: het zuigen aan de spenen, het gelikt worden door het kalfje, het besmeurd worden met faeces), terwijl het bevreesdende hilarische in andere beelden ligt, in het bijzonder de tropologische beelden en het gradueel tonen van de cinematografische verteller. Het stijf worden van Willem Augustijns lid is parallel gemonteerd aan zijn trekken aan de koeienwier. Beide handelingen worden weergegeven met beelden uit het semantisch veld van de muziek- en notenleer (*kwarten, achtsten, zestienden* en de allitererende drieslag *trilslagen, tremelo's en triolen*). Verder wordt Willem Augustijns stijve lid *een paddestoel die uit zijn buik groeide*. Even later staat *de hoed van de paddestoel (...) op springen* en wanneer hij zijn hoogtepunt bereikt, is het een bloem die zijn stuifmeel verliest. In deze kleine analyse wordt de einsteiniaanse dialectiek herkenbaar. Het dialectische (o.a. het weezinwekkende versus het hilarische) van de scène verhoogt de intensiteit van de lezer wat opnieuw leidt tot een deleuzeaans affect.

Naast dit alles connoteert de scène met de uierzuigende, met melk bespatte Willem Augustijn Freuds theorie over het belang van kinderlijk sabbelen. Volgens Freud is sabbelen een vorm van genot. Sabbelen aan de moederborst is 'genotzuigen' dat het kind volledig in beslag neemt en dat leidt tot inslapen of een lichamelijke reactie die kan leiden tot een orgasme. Volgens Freud (1985:110 -111) komen veel kinderen via sabbelen tot masturbatie. Of, zoals hij formuleert in het essay 'De infantiele seksualiteit', sprekend over de lust van auto-erotiek:

De eerste en vitaalste activiteit van het kind, het zuigen aan de moederborst (of aan een surrogaat daarvan) moet het reeds met deze lust vertrouwd hebben gemaakt.

Zo gelezen wordt Willem Augustijn een freudiaanse case-study. In de stalscène op 1 januari 1749 heeft Willem Augustijn een ervaring die als uitwerking gelezen kan worden van één van de meest belangwekkende theorieën van de invloedrijkste psychoanalyticus uit het begin van de 20^{ste} eeuw. Op deze wijze in beeld gebracht creëert de cinematografische verteller middels de close-ups een temporeel-ruimtelijk vacuüm waarmee tijdoverschrijdende connotaties mogelijk worden zodat de geschiedenis wordt opengebrouwen. Deze beelden leveren een andere vorm van identificatie dan een historische.

Dit voorbeeld laat eens te meer het beeldend vermogen van taal zien. De frase dat iets 'met geen woorden te filmen' is, loochent de potentialiteit van Rosenbooms taal. Zoals eerder het beeld de gebeurtenis overvleugelde, zo toont bovenstaande analyse dat taal niet alleen via haar beeldende werking (met zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden en tropologische beelden) 'binnen' de reeks van gebeurtenissen werkt. De cinematografische potentialiteit van taal werkt buiten het verhaal om in het verwijzen naar andere teksten en/of andere beelden. Daardoor ontstaat een andere vorm van identificatie dan een historische. De keur aan beelden werkt intertekstueel en verbindt daarmee het verleden met het heden wat de geschiedenis opent.

Soms kan de intertekstuele relatie via rationalisering uiteengezet worden zoals in het onderhavige voorbeeld van de uierzuigende Willem Augustijn. Soms is een intertekstuele relatie eenvoudig herkenbaar in het taaleigen. Wanneer in een bewustzijnsbeeld van Willem Augustijn het volgende tropologische beeld wordt gemonteerd (*Gv*: 290): *niet het ankeren was zo fijn, maar het afgevaren zijn...* dan is de intertekstuele relatie met Vasalis' bekende dichtregels "En niet het snijden doet zo'n pijn,/Maar het afgesneden zijn." duidelijk. De desbetreffende regels uit de roman zijn grammaticaal, stilistisch en qua klankkleur echo's van Vasalis' regels.¹⁴³

¹⁴³ De regels van Vasalis zijn afkomstig uit de eerste strofe van 'Sotto voce', dat is opgenomen in de bundel *Vergezichten en gezichten* uit 1954; zie Vasalis (2002: 68).

Evenwel, soms is het beeldend vermogen van taal werkzaam op een lastiger te bewijzen terrein. Iedereen die leest of kijkt vormt daarbij mentale beelden van wat ooit eerder is gezien, is gelezen en is ervaren. Het subject is geen tabula rasa, doch bezit een mentale bioscoop die door de cinematografische kracht van taal geactiveerd wordt. Bousset (1996) legt in zijn interpretatie van Willem Augustijns omgang met de suiker alle nadruk op de psychologische betekenis ervan binnen de historische context van de reeks van gebeurtenissen. De suikerconsumptie heft zijn melancholie op en geeft hem een identiteit, aldus Bousset. Daarmee sluit hij de geschiedenis. Daarnaast is door de werking van de beeldkracht van taal sprake van het oproepen van mentale, identificerende beelden binnen deze verhaallijn van de suikerraffinage, die de geschiedenis juist openen. Wanneer Willem Augustijn kennis maakt met de geleerde Dorrius, komt hij in contact met de suikerraffinage, d.w.z. het chemisch procedé dat witte suiker genereert uit bietsuiker. Nadat Dorrius is gestorven bezit Willem Augustijn Dorrius' aantekeningen, maar belangrijker: hij draagt een puntzak witte suiker op zijn lichaam. Deze suikerschat heeft vanwege zijn uniciteit en daardoor kostbaarheid, zijn zuivere witheid, zijn smaak en zijn uitwerking op het gemoed een enorme invloed. Laat ik om die reden citeren wanneer de suiker voor de eerste keer in beeld komt (Gv: 84):

Het was volkomen stil in het comptoir. Enige tijd keken zij zwijgend naar de suiker, toen fluisterde Willem Augustijn: 'Waarachtig, witter dan sneeuw...' (...). Opnieuw, maar zonder enige gêne meer, rolde Willem Augustijn zijn vinger door de holte van de oude hand, en met zijn mond vol zoete vloed lispelde hij, zijn verrukte blik steeds nog vast op de suiker: 'Zie toch dat wit, het is onbestaanbaar...'

Is eenmaal de suiker geïntroduceerd, zijn zuivere witheid in de dialoog benoemd en het beeld van *sneeuw* aan de suiker verbonden (*witter dan sneeuw, sneeuw witte suiker*), dan is vervolgens zijn uitwerking opvallend. De suiker brengt Willem Augustijn in een roes;

hij verliest de werkelijkheid uit het oog. Is in het fragment nog sprake van een *verrukte blik*, al snel toont de verteller andere beelden nadat Willem Augustijn nog een hap van de suiker heeft genomen (Gv: 92):

Bij het schijnsel van de vlam glansde de suiker nog slechts, zonder zelf licht te geven, maar in zijn geest straalde de gloed witter dan ooit, oplaiend nog bij elke hap en zilverig als magnesium, machtig als mercurius. Voor hem op het vloeiblad had hij een hoopje van de kristallen uitgestrooid, hij staarde ernaar in een eindeloos wijken en nijgen terwijl hij zijn handen om de vlam draaide iets opzij. (...) Wat later lag hij, met de zak op zijn buik, giechelend achterover in de stoel. (...) Zijn bewustzijn was een enorme balzaal geworden vol glans en galm, de koetsen die steeds regelmatig beneden langsreden leken er wel dwars doorheen te daveren terwijl de zaken die hem zo uitermate helder voor ogen stonden, het boek van Rüs bij voorbeeld of Dorrius' diepste drijfveren, in die ruimte juist verschrompelden tot de omvang van een hoepel en een tol, ballen om mee te jongleren, planeten in de hand van God.

Op deze wijze toont de cinematografische verteller in tropologische beelden de geestelijke staat van Willem Augustijn. Eerst is er sprake van stralende *gloed* in het hoofd, al snel zet zich deze om in een dissolvemontage van beelden: *balzaal, hoepel, tol, ballen, planeten* en *hand*.

Dat Willem Augustijns drang tot consumptie van de suiker dringender wordt en als gevolg van dit gebruik zijn waanbeelden buitenproportionele vormen aannemen is evident. Steeds exuberanter wordt zijn wijze van consumeren van de suiker. Proeft hij eerst van de suiker met een natgemaakte vinger, uiteindelijk is zijn consumptie schaamteloos, zoals onderstaand fragment bewijst. In een potpourri van dissolvende bewustzijnsbeelden toont de verteller een flashback van Jeltses optreden waarna een zintuiglijk beeld in close-up volgt. Dat beeld toont hoe Willem Augustijn meer suiker neemt (Gv: 626-627):

Duizelig opeens zag hij haar weer op het paard zitten, de Arabische rovers dansten steeds woester om haar heen en terwijl de eerste, enorme waaiers al omhoog gingen begon het opgewonden publiek op de hamerende maat van

de tamboerijnen mee te sissen: zij is bij haar zúster, zij is bij haar zúster; toen zij hem vervolgens ook nog van vlakbij haar romig klotsende kont liet zien meende hij een ogenblik te bezwijmen, en werktuiglijk draaide hij zich in zijn stoel om naar de suikerzak op de kaptafel achter zich. Hij goot een scheut uit op het handspiegeltje, stak zijn tong erin en (...).

Het zijn de verslavende uniciteit, de witheid, de zuiverheid en kostbaarheid van de suiker naast Willem Augustijns wijze van consumeren en de daaropvolgende roeswerking die van hem een verslavende suikerconsument maken die niet alleen rechtstreeks oriëntalistisch van aard is maar ook appelleert aan het actueel beeld van de cocaïne-verslaafde, die zijn roesmiddel opsnuift vanaf een spiegeltje.¹⁴⁴

Zoals ik in de Jeltse-scène Willem Augustijns emotionele omslag kan typeren met een verwijzing naar filmkarakters (Dr. Jekyll wordt mr. Hyde, Sméagol wordt Gollum) zo stel ik nu, dat Willem Augustijn een 18^e-eeuwse Tony Montana is, of een samensmelting van Mark "Rent Boy" Renton en Daniël "Spud" Murphy dan wel een kloon van Jordan Belfort.¹⁴⁵ Het gaat bij deze vergelijkingen dan vanzelfsprekend niet om de desbetreffende filmgenres. Het overeenkomstige is de extatische, extravagante en disproportionele wijze waarop suiker/cocaïne geconsumeerd wordt. Dat in *Gewassen v/ees* in relatie tot de suiker de verteller het tropologisch beeld *sneeuw* inlast, vergroot deze relatie sterk daar 'sneeuw' een straatnaamsynoniem is voor cocaïne. Op deze wijze brengt de cinematografische potentialiteit in taal de lezer vanuit het historisch verhaal naar het heden en opent mogelijkwerwijs daarmee de geschiedenis. Een totaal andere mogelijkheid is dat een dergelijk beeld de geschiedenis juist sluit, omdat het verleden tot visueel genots-object wordt en de intertekstuele cinematografische relatie niet *gezien* wordt. Vanuit dit perspectief bezien produceert het gesuggereerde beeld van cocaïneverslaving niet een anachronistische bevreemding, maar sluit het aan bij een bestaand visueel kader dat het verleden als wellustige representatie ziet.¹⁴⁶

144 Zie in het kader van het oriëntaalse tafereel en de desbetreffende beelden Saïd (2003).

145 Tony Montana is de protagonist uit de film *Scarface* (1983, Brian de Palma). Deze Tony Montana is een uiterst gewelddadige gangster die aan achterdocht en drugsgebruik (cocaïne) ten onder gaat. Mark "Rent Boy" Renton en Daniel "Spud" Murphy zijn de aan cocaïneverslaafde protagonisten in *Trainspotting* (1996, Danny Boyle). Jordan Belfort is een aan cocaïneverslaafde beurshandelaar in *The Wolf of Wallstreet* (2013, Martin Scorsese).

146 In mijn 'Conclusie' kom ik hier uitvoerig op terug.

2.9 Besluit

In dit hoofdstuk heb ik de eisensteiniaanse dialectische montage-theorie, hollywoodiaanse vloeiende cameratechniek en personage- en spelstijl in verband gebracht met het deleuzeaanse affect. Via het cinematografisch lezen van een fragment uit *Gewassen vlees* is duidelijk geworden hoe en in hoeverre de tekst affectief geladen wordt. Zo gesteld is het lezen van de roman niet alleen een intelligent-historische ervaring, maar ook een emotioneel-esthetische en een fysieke. Dit leidde uiteindelijk tot drie reflecties op de actieve, cinematografische leeshouding inzake de beeldende potentialiteit van taal, Barthes' theorievorming en de geslotenheid versus openheid van de geschiedenis.

Dat Korsten (2006) de ruimte kiest als vertrekpunt om de geslotenheid versus openheid van de geschiedenis te formuleren is logisch tegen de achtergrond van zijn corpus teksten waarin het aristotelische principe van plaats cruciaal is. Ik heb aan de hand van twee romans, *Heren van de thee* en *Gewassen vlees*, de antithese 'gesloten' versus 'open' herijkt. Bepalend aspect in mijn uitwerking is niet het aspect van ruimte, maar het aspect van het beeld. *Beeld* vervangt *plaats* als knooppunt van geschiedenissen. Het beeld (of algemener: de cinematografische potentialiteit in taal) opent de geschiedenis. In *Heren van de thee* is de geschiedenis gesloten d.w.z., kernachtig geformuleerd, alles staat in het teken van het oproepen en in stand houden van de illusie van authenticiteit. De roman speelt een synchroon spel. *Gewassen vlees* daarentegen speelt een diachroon spel. Wordt op allerlei verschillende wijzen de authenticiteitsillusie gecreëerd en gewaarborgd, tegelijkertijd zet de tekst deze authenticiteitsillusie onder spanning. Beelden zijn niet alleen een toegangspoort tot het verleden, zij lijven dankzij de cinematografische potentialiteit van taal hedendaagse beelden in. Het beeldend vermogen van de roman lokt een cinematografische leeshouding uit, die zich manifesteert in een actieve wijze van lezen: cinematografisch lezen. Hierbij ligt de nadruk niet zozeer op de

handelingsreeks ondanks dat die niet uit het oog mag worden verloren. Het accent ligt op de reeksen van beelden en deze gerichtheid leidt tot een andere vorm van identificatie zoals de voorgaande paragraaf bewijst. De opgenomen voorbeelden zijn illustraties van freudiaanse identificatie, poëtische identificatie en cinematografische identificatie. Dat deze vormen van identificatie alle een relatie onderhouden met de notie intertekstualiteit impliceert onmiskenbaar een verband met het postmoderne procedé van intertekstualiteit.¹⁴⁷

Gewassen vlees vermengt literair realisme met modern realisme en bevat het procedé van postmoderne reflectie. Zo werkt *Gewassen vlees* driedubbel. Enerzijds bieden literair realistische aspecten van de roman de lezer de mogelijkheid tot identificatie met een verleden. Het subject lost op in het object en beleeft een historische (lees-) ervaring, anderzijds leiden de modern realistische elementen tot andere vormen van identificatie en van emotioneel-esthetisch ervaren. In en met beelden zoekt de romantekst de grenzen op van het literair realistische en daarmee de grenzen van de narratieve geschiedenis. Als derde confronteert de postmoderne reflectie de lezer met de geconstrueerde aard van de handelingsreeks en beeldreeks. Door deze vormen van provoceren maakt de tekst het mogelijk de geschiedenis te openen ondanks dat de man-vrouwverhouding patriarchaal gesloten blijft.¹⁴⁸

Zoals de bioscoopganger vanuit het duister de beelden op het doek bekijkt en voyeur wordt, zo leest de lezer van *Gewassen vlees* cinematografisch vanuit het duister en is daarmee eveneens voyeur. Zoals de bioscoopbezoeker in het huidige tijdsgewricht waarin hij *nu* leeft voortdurend geconfronteerd wordt met beelden, neemt hij deze beelden mee het duister in en kijkt vanuit het nu, zijn *nu*, naar de beelden op het scherm, zo leest de lezer van deze roman vanuit het nu, zijn *nu*, met zijn kennis en beelden, de beelden van *Gewassen vlees*. De beelden uit het heden, gaan het verleden in en vormen er een ongedeelde geheel mee. De taal is een toegangspoort tot het verleden en neemt door deze poort het heden mee het verleden in. Het heden beweegt zich in het verleden. Op deze wijze begrepen

147 Zie bijvoorbeeld Vervaeck (2007: 172-193). Zie ook Hutcheon (2005: 124 e.v.) en Van Dijk, De Pourcq en De Strycker (2013).

148 Ik gebruik 'provoceren' hier in eerste instantie in de etymologische betekenis van 'oproepen'. 'Provoceren' is etymologisch afkomstig van het Latijnse 'provocare' dat 'oproepen, opwekken, prikkelen, uitdagen' betekent waarmee de relatie met 'beeld' en het effect hiervan gelegd is.

geeft de conceptualisering van de notie 'spel' aan, dat in de zogenaamd historische roman *Gewassen vrees* een incorporatie plaatsvindt van verleden en heden.

Bij deze incorporatie speelt, vanzelfsprekend, Willem Augustijn als acteur en protagonist een prominente rol. Met nadruk gebruik ik ter karakterisering van de patriciërszoon het woord 'acteur'. Ten eerste omdat het begrip 'acteur' naadloos aansluit bij cinematografisch lezen en ten tweede omdat dat is wat Willem Augustijn doet: hij acteert. Het begrip 'acteur' is oorspronkelijk een synoniem voor 'toneelspeler', acteren is van oorsprong 'toneelspelen'. 'Acteur' gaat via het Frans terug op het Latijnse 'actor' dat 'handelende persoon, toneelspeler' betekent. Daarnaast typeer ik hem, zoals ik voordien al deed, als 'protagonist' waarmee ik zijn hoofdrolkarakter typeer. Bovendien is het begrip 'protagonist' afgeleid van het Griekse *protagonistês* dat 'toneelspeler die de hoofdrol vervult' betekent. Kortom, Willem Augustijn is een toneelspeler: hij is theater, hij maakt theater, hij vormt een onderdeel van theater en hij wordt theater.

In 1896 introduceerden de gebroeders Lumière de term 'cinématographie' dat al snel verkort werd tot 'cinéma'. 'Cinématographie' is samengesteld uit de Griekse componenten *kinein* (*kinèma*) en *graphein* respectievelijk 'bewegen' en 'schrijven, afbeelden'. Dit inzicht impliceert dat cinematografisch lezen het lezen van een vorm van bewegend schrijven is. Cinema kent als Nederlands equivalent 'bioscooptheater' waarin het principe van 'kijken' tautologisch herkenbaar is. 'Bioscoop' herbergt immers de betekenis 'kijken naar' middels het Griekse *skopein*, terwijl 'theater' teruggaat op het Griekse zelfstandig naamwoord *theatron* (dat 'toneel' betekent) en het werkwoord *theaomai* ('ik kijk met bewondering'). Een aspect van cinema, versterkt door deze etymologische onderbouwing, is dat film bewegend toneel is, bewegend theater. In het volgende hoofdstuk staat dan ook het begrip 'theatraliteit' centraal.¹⁴⁹

149 Zie voor een uitstekende inleiding op theatraliteit en met name de etymologische herkomst en lastige definiëring Van Eck en Bussels (2011: 9-23).