



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 3

Cinematografische theataliteit: voyeur in het spel

Over beeld, ruimte, camerawerking en lezer

3.1 Beeld naast tekst

Dit hoofdstuk stelt zich tot doel drie kunstvormen, namelijk literatuur, theater en film, bijeen te brengen. Daarbij is geen sprake van een bewust aangebrachte hiërarchische relatie ondanks dat de tekst van de roman als uitgangspunt dient. Kern is via close reading te bezien hoe literatuur, theater en film binnen één object samenwerken en op elkaar inwerken. De samenwerking en beïnvloeding van literatuur, film en theater zal aan de hand van tekstfragmenten, cinematografische voorbeelden en theateraspecten worden onderzocht. Dit verloopt in de close readings langs drie lijnen die elkaar voortdurend kruisen. De eerste lijn is de lijn van de tekst. Op welke wijze roept taal de theatraliteit van een gebeurtenis op? Daaronder valt de wijze waarop de extradiëgetische verteller over een gebeurtenis vertelt als ware het (een) theater(onderdeel). Hetzelfde geldt wanneer de protagonist *in taal* over zichzelf praat of denkt, zichzelf ziet in een aan het theater ontleende vorm. Daartoe dient in eerste instantie de tekst te worden opengemaakt, d.i. dat de lezer zich bewust wordt een leeshouding aan te nemen die hiervoor openstaat en zich niet slechts laat leiden door de uitgelokte leeswijze van de historische roman. Ofwel: de lezer dient een productieve blik te hebben.¹⁵⁰ De tweede lijn is de lijn van de cinematografische techniek die de (theater)voorstelling in beeld brengt. Kernpunt hierbij is de cinematografische verteller die werkt als camera. De derde lijn is het theaterbeeld, zoals wanneer een reeks van beelden als theaterscène wordt opgevoerd. Kortweg, de scène is getheatraliseerd, wat wordt aangekondigd in en met taal en in beeld gebracht via cinematografische technieken.

Ik open echter met iets wat in de regel niet snel tot de tekst van de roman gerekend wordt, maar wel expliciet beeld is, namelijk het omslag. De vergelijking van de verschillende omslagen reikt reeds aspecten aan die in het vervolg een bepalende rol spelen in verschillende close readings.

Eén van de romanconventies is dat het omslag op enigerlei wijze het object karakteriseert. Dit maakt het omslag betekenisvol.¹⁵¹

¹⁵⁰ Silverman (1992) en Silverman (1996). Zie ook de 'Inleiding'.

¹⁵¹ Ook Vervaeck (2009: 20) schrijft: "Het kapt van een boek moet toch een illustratie zijn van de inhoud."

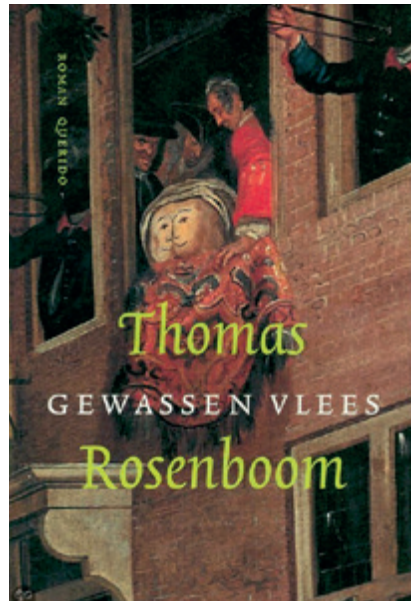
Het omslag van de eerste druk van *Gewassen vlees* is zachtroze gekleurd waarop zwarte, cursieve letters de auteursnaam, de roman-titel en uitgeversnaam weergeven. In grijs vermeldt het omslag: roman. Alle letters hebben dezelfde grootte. De auteursnaam en de titel staan centraal op de bovenste helft van het omslag, maar rechts van de letters is een menselijke figuur op de rug gezien en in gehurkte houding. Gezien het kapsel en de brede heupen is de naakte figuur een vrouw, die gehurkt steunt op de vingers van haar rechterhand, de linkerhand is onzichtbaar. De onderkant van een voet is zichtbaar waarop het lichaam eveneens steunt. De lichtval komt duidelijk van links. Deze naakte vrouwelijke figuur bevindt zich in een tijdloos en ruimteloos roze vacuüm. Er is geen sprake van een mise-en-scène. Er zijn louter letters en er is een naakte gedaante. De naaktheid van het lichaam legitimeert de associatie met 'wassen, baden'. De gehurkte positie roept ook 'groeien/groter worden' op tegen de achtergrond van het voltooid deelwoord 'gewassen', dat als bijvoeglijk naamwoord gebruikt is. Het tweede deel van de titel, 'vlees', laat zich eenvoudig verbinden met de naaktheid van het lichaam. Hoe de lezer ook kijkt en hoezeer hij ook ervan overtuigd is dat het omslag van een roman een handreiking geeft voor de inhoud ervan, de gedachte aan een historische roman zal niet snel gemaakt worden.¹⁵²

Niettemin is de communicatieve kracht van het beeld van de naakte, gehurkte vrouw groot en effectief. Het maakt nieuwsgierig en roept verwarring op: waar gaat dit over? Daarmee ontregelt het omslag en opent het nieuwe leesmogelijkheden, voor wie het serieus neemt. Deze ontregeling wekt in eerste instantie bevreemding op waardoor de betekenis van de tekst openbreekt en zij de lezer dwingt tot een interpretatieve (denk)beweging en heroverweging. Dit heeft uiteindelijk effect op de leeservaring. Naast de verwarrende representatie van het omslag is ook de daardoor geprovoceerde positie van de lezer een opvallende. De lezer wordt door het omslag een kijker en wordt onder andere door de grootte van de letters, de intimiteit die de naaktheid met zich meebrengt en de aanblik van de rug – de gehurkte figuur waant zich onbespied – gemanoeuvreed

152 Voor wie meer wil lezen over het belang van het omslag verwijs ik naar Piters (2000). In dit proefschrift wordt het omslag bestudeerd vanuit marketing-sociologische hoek. Literair-inhoudelijk richt Vervaeck (2009) zich op het omslag.

in de positie van voyeur. Dat *kijken, bekeken worden* en voyeurisme van belang zijn maakte mijn tweede hoofdstuk duidelijk, maar de omslagen illustreren dit belang nogmaals.

Na de eerste druk van *Gewassen vlees* wijzigt het omslag. Onderstaande afbeeldingen zijn opeenvolgende omslagen van twee navolgende drukken. Het linker omslag volgt het roze omslag van de eerste druk. Het rechter omslag volgt daarna. Als fragmenten uit een bestaand historisch dateerbaar schilderij, en daardoor in hun historische waarachtigheid, appelleren beide omslagen aan het genre van de historische roman. Zij instigeren daarmee een context en ondersteunen daardoor een leeswijze. In eerste oogopslag bestendigen zij de dominante fictie. Maar er is meer aan de hand, waardoor het beeld uitnodigt tot een andere wijze van lezen.



Links toont zich een historische tekening van Cornelis Troost getiteld 'De ambassadeur der Laberlotten'. Rechts is ingezoomd op

een onderdeel van de tekening. Introduceerde het omslag van de naakte vrouwenfiguur het voyeurisme bijna nadrukkelijk en werd de lezer zo in de positie van voyeur gemanoeuvreed, dit omslag introduceert het kijken op andere wijze, en wel een theatrale, waarmee nu de voyeuristische lezer onderdeel van een publiek wordt. Wat toont het omslag precies?

Cornelis Troosts 'De ambassadeur der Laberlotten' leidt naar een practical joke waarschijnlijk opgevoerd anno 1739, midden in de periode waarin de roman speelt.¹⁵³ Volgens de overlevering vindt deze kluchtige scène plaats in herberg 't Bokje. Het is het uithangbord, thans verscholen achter de letters, dat op deze herberg wijst. Om klanten te lokken liet een bordeelhoudster ('t Bokje stond ook bekend als 'plazierplaats' en 'hoerhuys') vanuit het middelste raam op de eerste verdieping haar met een gezicht beschilderde achterwerk zien. Over de balustrade hing, als een soort mantel, een tapijt. Het opgerolde hemd van de bordeelhoudster fungeerde als tulband. Deze getoonde "hoogwaardigheidsbekleider" zou de ambassadeur van Marokko zijn, die ter linker- en ter rechterzijde door twee Moren met trompetgeschal werd aangekondigd.

Op de begane grond staat het toegestroomde en voor de gek gehouden publiek dat zich dat wellicht wel of niet realiseert. Enkele lieden slaan dit publiek gade vanuit de deur- en raamopening van de herberg. Zichtbaar zijn enkele mannen, vrouwen en kinderen, een man te paard, er is zelfs een jongen de boom in geklommen om het tafereel beter te kunnen zien. Dit alles verzamelt zich aan de linkerkant waarbij de één zich vergaapt aan de voorstelling, terwijl de ander zich ergert aan het vertoonde. Rechts staat een vrouw leunend op een stoel. Velen kijken omhoog en zijn daarmee toeschouwers van het tafereel. Zij vormen het publiek van de vreemde, in scène gezette uitspatting in de bovenramen. Het midden van de prent laat een man en vrouw zien, in het zwart gekleed en zittend op een bankje, die nadrukkelijk en met leesbare ergernis op het gezicht *niet* naar de opvoering kijken op de bovenverdieping. Met volharding kijken zij recht vooruit. Zij hebben willens en wetens geen oog voor deze 18^e-eeuwse reclame-

153 Troosts tekening bevindt zich in Het Rijksmuseum te Amsterdam. De volledige en officiële titel luidt: "De misleyden": de ambassadeur der Labberlotten vertoont zich voor het venster van de herberg 't Bokki in de Haarlemmerhout', ca. 1739 – voor 1750. Voor wie meer wil weten over de herkomst, historische aanleiding van de prent, de anekdotische historische context en de rol van Cornelis Troost zie: <http://ilibrariana.wordpress.com/2012/01/06/de-ambassadeur-der-labberlotten-door-cornelis-troost-e-a-in-beeld-gebracht/>; laatst gezien 4 april 2017. Ook Leemans (2002) neemt de prent op, zie illustratie 10 en 11.

stunt, dit theater op straat, die een hoogwaardigheidsbekleder op de eerste verdieping, centraal stelt. Hiermee is 'kijken' binnen de prent op verschillende manieren gepresenteerd: kijken naar het tafereel op de eerste verdieping, kijken naar diegenen die kijken en kijken naar hen die doelbewust wegstijgen van wat anderen (willen) zien.

Lezers van *Gewassen v/rees* kijken vanuit het nu naar dit geheel. Eigenlijk kijken zij in een tweetal opzichten. Zij overzien het gehele tafereel van kroeg en straat omgetoverd tot theater in deze mise-en-cadre en zijn binnen deze vorm van kijken een voyeur. Maar, zij worden ook onderdeel van het publiek, dat kijkt naar de kluchtige gebeurtenis op de eerste verdieping. Zij kijken net als anderen naar de scène in het venster en zijn in hun voyeurisme door dat kijken onderdeel van het toegestroomde publiek. Nadrukkelijker wordt dit wanneer een soort van camera inzoomt op de eerste verdieping getuige het volgende omslag van de roman. Inzoomend leidt de camera lezers naar de situatie op de bovenste verdieping en alle aandacht richt zich op het beschilderde achterwerk dat fungeert als tropologisch beeld in dit zintuiglijk beeld.

Het inmiddels bekende of obsessieve beeld van de kont (zintuiglijke beeld) verbeeldt hier het gezicht van een hoogwaardigheidsbekleder (tropologische beeld). Belangrijker in het kader van cinematografisch lezen is de werking van een 'verteller' die functioneert als camera. Die brengt door de cinematografische inzoomtechniek de kijker dicht naar het beeld waarmee de omgevingsfactoren verdampen en het effect van het beeld preciezer en intenser wordt daar deze 'verteller', analoog aan de cinematografische verteller, de ruimtelijke verhouding tussen de kijkende lezer en beeld verandert. De cameratechnische beweging benadrukt de voyeuristische statuut van de lezer en dwingt hem mee te kijken naar dat wat geënceneerd plaatsvindt op deze, zogenaamd alledaagse 18^e-eeuwse bühne.

De vergelijking van de verschillende omslagen geeft het belang aan van de positie en de werking van een met cameratechnieken werkende verteller. Uit de omslagen blijkt evenzeer het belang van kijken, van bekeken worden, van niet-kijken, van voyeurisme,

van de relatie tussen publiek en beeld, van theater en van de werking van de manipulatieve cinematografische verteller. Duidelijk wordt tot slot, dat de lezer daarin een dubbele positie inneemt. Enerzijds is sprake van een vorm van voyeurisme en brengt de verteller de lezer dicht naar het beeld, anderzijds maakt de lezer tegelijkertijd onderdeel uit van een theatraal publiek dat meer op afstand de handeling gadeslaat.

Nadere bestudering van de omslagen brengt literatuur (de tekst van, op en binnen de omslagen), film (het beeld in de mise-en-cadre, montage en de camerawerking) en theater (de voorstelling) samen. In *Kernthema's in de filmwetenschap* zet Peter Verstraten de relatie tussen film, theater en literatuur uiteen.¹⁵⁴ De Franse filmcriticus André Bazin volgend ziet hij verwantschap tussen de drie. Film, het onderzoeksobject van Verstratens studie, heeft als narratief en als vertonend medium theater en literatuur opgenomen, geïntegreerd en verwerkt waarmee dankzij cinematografische technieken een eigen beeldtaal tot stand is gekomen. Desondanks ontkomt Verstraten er niet aan in te gaan op verschillen tussen met name film en theater. Aan de kant van theater noemt hij successievelijk de “gesloten en statische microkosmos”, het “ruimte- en tijdscontinuüm” en het “selecte publiek” kenmerkend. Daar staat bij film de “variabele camera-instellingen”, de opheffing dankzij editing van het ruimte- en tijdscontinuüm en het bereik van een publieksmassa tegenover. Met deze kenmerken en zo Bazin (1984) volgend benadrukt Verstraten het specifiek pure van elk medium. Zoals al eerder gezegd, beweeg ik een andere kant op.¹⁵⁵

Veelal is het drietal literatuur, theater en film in tweetallen bestudeerd. Ondanks de vele verschillen is een hybridisering van theater, film en literatuur vaak in duo's eenvoudig aan te wijzen. In bijna oxymoriaans aandoende bewoordingen is dan sprake van verfilmde literatuur, verfilmd theater, theatrale film en literair theater.¹⁵⁶ Dit leidt in wetenschappelijk opzicht tot een reeks van vergelijkende studies en allerlei vormen van adaptatieonderzoek met als gevolg de vorming, telkens weer, van een hiërarchische relatie in het denken over theater, film en literatuur.¹⁵⁷ Bazin tracht juist dit hiërarchisch

¹⁵⁴ Zie in het bijzonder deel 2, 'Film als verhalend medium' (Verstraten 2008b: 69-108).

¹⁵⁵ Verstraten (2008b: 73-74). In *Celluloid echo's* (2004) gaat Verstraten nadrukkelijk in op het onzuivere karakter van het medium film.

¹⁵⁶ Zonder inhoudelijk op specifieke voorbeelden in te gaan wijs ik op de verfilming van romans en toneelwerken, films waar theaterelementen significant zijn en de musicalisering van film en roman. Zie ook Van Dijk (2013: 220).

Zie voor noot 157 de volgende bladzijde.

denken uit de weg te gaan of althans te relativieren door zijn essays over film en theater te eindigen met drie vragende opmerkingen: hoe theater in dienst kan treden van film, hoe film theater kan redden en hoe de evolutie dient te verlopen van verfilmd toneel naar filmisch toneel. Niettemin denkt ook Bazin voornamelijk in tweetallen en ontkomt hij niet helemaal aan hiërarchisch denken wanneer hij stelt dat tekst te allen tijde de basis vormt voor film en/of theater.¹⁵⁸

Om de samenwerking, inwerking en doorwerking van de drie media literatuur, theater en film specifiek gericht op *Gewassen vrees* te onderzoeken vormen de volgende drie vragen leidraad. Als eerste: hoe vormt zich binnen het spelconcept van *Gewassen vrees* theatraaliteit? Daarbij is, zo zal ik aantonen, naast de voorstelling en de aanwezigheid van publiek met name de ruimte essentieel. Bij de eerder behandelde spelaspecten constructie, beeld, bevreemding, heroriëntatie en affect voegt zich op die manier een zesde. Welke relatie, luidt de tweede vraag, onderhoudt theatraaliteit met cinematografisch lezen? Aan de hand van deze vraag verkent het hoofdstuk de samenwerking tussen cinematografisch lezen – de combinatie van filmwetenschap en literatuurwetenschap – en de voorgestelde vorm van theatraaliteit. Het theaterconcept van de vierde wand gerelateerd aan het publiek is hierbij beslissend. Hieruit volgt de introductie van *cinematografische theatraaliteit*. En, tot slot als derde, welk effect heeft deze samenwerking tussen theatraaliteit en cinematografisch lezen op de lezer van *Gewassen vrees*? In dit laatste geval blijkt het aspect van absorptie een bepalende factor. Cinematografische theatraaliteit maakt het proces van absorptie inzichtelijk en literair-technisch beschrijfbaar met als gevolg dat ook de leeservaring van de voyeuristische lezer wetenschappelijk scherper geduid kan worden.

In de samensmelting van de drie lijnen (tekst, theaterbeeld en cinematografische technieken) en binnen de centrale vragen staat 'theatraaliteit' centraal. Tracy Davis en Thomas Postlewait, in de inleiding tot *Theatricality* (2003), schetsen een overzicht van de betekenisvorming van 'theatraaliteit'.¹⁵⁹ Overtuigend laten zij zien hoe diffuus 'theatraaliteit' is en vanuit welke wetenschappelijke disciplines door de tijd heen

157 Zie bijvoorbeeld Verstraten (2008b: 107): "In dit deel is de relatie tussen film en theater en literatuur uitgediept (het betreft hoofdstuk 4, FvD). Film leek niet te voldoen aan de Europese idee van een kunstvorm. Hij was primair een verlengstuk van de werkelijkheid en dweepte met exhibitionistisch vertoon van fysieke actie. Op zijn best was film een kunst voor het gewone volk die zich niet kon meten met het klassieke, en dus prestigieuze, theater." Zie voor vergelijkende studies Monaco (1981: 466 e.v.). Zie voor adaptatiestudies Cartwell/Whelehan (2010).

158 Bazin (1984: 91): "De meesterwerken die de tijd hebben doorstaan, dwingen als een postulaat eerbied voor de tekst af." En, op p. 119: "Men kan niet ontkennen dat de essentie van het theater de tekst is."

159 Zie 'Theatricality: an introduction', p. 1 – 39.

de term bestudeerd is. Zo gaan zij nadrukkelijk in op de semiotische benadering van 'theatraliteit', zetten zij 'theatraliteit' naast 'performativiteit' en bieden zij ruimte aan de sociaal-politieke en historische context waarbinnen 'theatraliteit' zich kan ontwikkelen.¹⁶⁰ In het slot van hun inleiding wanneer Postlewait en Davis de diversiteit van de verzamelde essays bespreken concluderen zij (2003: 38):¹⁶¹

As this summary suggests, each of these case studies presents a contrasting version of theatricality, from a product of aesthetics to a process in culture. In consequence, it is simply not possible to stipulate a single, regulative meaning for the concept.

Het begrip 'theatraliteit' is inmiddels zo vol gestroomd met betekenis, dat het welhaast verworpen is tot een wetenschappelijk gezien betekenisloze term.¹⁶² Het begrip dient om die reden opnieuw gemunt te worden voor deze context. Hart van dit hoofdstuk is om die reden de relatie tussen cinematografisch lezen en de in taal weergegeven theatraliteit waarmee de lezer wordt geconfronteerd.¹⁶³ Deze relatie is een toevoeging in het kader van de conceptualisering van het spel dat de roman speelt, en dat hier dus nadrukkelijk wordt ingevuld als 'toneel-spel'. Vooral nog moet daarbij een pas op de plaats worden gemaakt. Met name het bijvoeglijk naamwoord 'theatraal' is veelal een synoniem van 'overdreven' en kent talrijke pejoratieve connotaties. Op geen enkele wijze moet in het vervolg het begrip op die manier begrepen worden.¹⁶⁴ Theatraal is direct afgeleid van theater, theatraliteit of theatraliseren en het is juist de intentie deze begrippen analytisch duidelijk te krijgen waardoor ze kunnen worden ingezet om inzicht te genereren in de werking van de romantekst.

3.2 Het spel met de theatrale ruimte

In veel tekstfragmenten van *Gewassen vlees* komt een situatie voor waarbij Willem Augustijn handelend optreedt, gadeslagen door publiek. De lezer vanuit het nu, voor wie een cinematografische

¹⁶⁰ Zie voor semiotiek en theatraliteit bijvoorbeeld Quinn (1993); zie voor performativiteit bijvoorbeeld Bal (2002: 174-212); zie voor de sociaal-politieke en historische context en theatraliteit Pilkington (2001) en Caillois (2001).

¹⁶¹ De diversiteit van essays in Davis/Postlewait (2003) is groot. De essays gaan over middel-eeuwse passie-spelen, het Chinese klassieke drama, over theatraliteit en antitheatraliteit in het 16^e-eeuwse London, over politieke theatraliteit op het grensvlak van de 18^e naar de 19^e eeuw, de rol van theatraliteit in het werk van Foucault en Habermas en tot slot de relatie theatraliteit – performativiteit.

Zie voor noot 162, 163 en 164 volgende bladzijde.

verteller de mise-en-scène toont en kadert, wordt dan onderdeel van dit publiek. Illustratief is de eerder kort gememoreerde receptie-scène. Willem Augustijns bezoek aan de receptie van de prins in het stadhuis van Leeuwarden vindt plaats op 28 december 1748. Wanneer Willem Augustijn op het punt staat het gebouw binnen te gaan focaliseert hij nogmaals het plein waar koetsen af- en aanrijden en waar het een gewemel van mensen is (Gv: 121):

Zonder zijn pas in te houden liet hij zijn blik nog een keer uitweiden over het plein, dat hem plotseling als een opera voorkwam met verlichte loges rondom, twee, soms drie balkons hoog. Overal zag hij nu ook mensen achter het glas; voor hoeveel zouden de ramen vanavond verhuurd zijn?

Bij een poin-of-view-shot zouden we hier moeten kiezen of dat een focalisatie zou zijn van de verteller of van Willem Augustijn. Het is weliswaar zijn focalisatie van het plein maar het tropologisch beeld introduceert weer een dubbelzinnige focalisatie. Is het beeld gekozen door Willem Augustijn of door de verteller? Via een variant van het over-de-schouder shot toont de verteller dus een zintuiglijk beeld in een establishing shot waarmee de lezer samen met Willem Augustijn toeschouwer is van het plein en de omringende gebouwen. Het zintuiglijk beeld vloeit over in een bewustzijnsbeeld, namelijk het beeld van de opera (*dat hem plotseling als een opera voorkwam*). De plaats van handeling wordt een operagebouw. De verlichte vensters fungeren als loges, de verdiepingen van het gebouw zijn de balkons en de arriverende gasten van de prins vormen de betalende gasten. Daarmee is dit in één track getoonde bewustzijnsbeeld meer dan een weergave van de plaats van handeling. Op deze wijze in beeld gebracht transformeert de geografische plaats van handeling tot een betekenisvolle ruimte, een plaats van theater. Willem Augustijn 'maakt' theater.

Deze transformatie neemt de verteller, al focaliserend, over wanneer hij Willem Augustijn op de rug in beeld brengt bij het binnengaan van het gebouw en dit zintuiglijk beeld tropologisch inkleurt (Gv: 121):

162 Van Eck en Bussels (2011: 21) concluderen: "The concept of theatricality is fundamentally unstable..."

163 Het is daarbij verleidelijk om telkens aandacht te vragen voor het eisensteiniaanse vorm- en inhoudprincipe van het conflict en zijn deleuzeaanse uitwerking zoals beschreven in het vorige hoofdstuk. Dit komt in dit hoofdstuk slechts zijdelings aan bod.

164 Zie Davis/Postlewait (2003: 1-4). Ook Van Eck en Bussels (2011: 12) gaan in op de negatieve gevoelswaarde van het begrip 'theatraliteit'.

...en zich vervolgens omdraaide om het paleis binnen te gaan leek hij op een operazanger die ontroerd van zijn publiek afscheid neemt en in de coulissen verdwijnt.

Wanneer uiteindelijk in dit operagebouw (d.i. het stadhuis) Willem Augustijn zich losmaakt van de gasten, die vervolgens als toeschouwers fungeren, en voor de prins staat, zet de theatralisering van de scène door in disproportionele gebeurtenissen. In alles verliest Willem Augustijn ten overstaan van een publiek (de gasten, de prins en de lezer) de controle over zichzelf: hij stamelt, huilt, plast en bloedt, met andere woorden: hij wordt theatraal in de zin van 'overdreven'.

De plaats van handeling theatraliseert door het met taal opgeroepen tropologisch beeld van de opera. De ontmoeting met de prins in een volle zaal met publiek kent een grotesk karakter waarmee de theatralisering doorzet. Daarbij wordt deze theatralisering cinematografisch door de camerafunctie van de verteller. Toont hij het plein en gebouw nog in een establishing shot, dat verandert wanneer Willem Augustijn voor de prins staat. Nadat de cinematografische verteller heeft ingezoomd op de handen toont hij in een bewustzijnsbeeld de snelle beeldwisselingen van de kleuren rood en wit die vervloeien tot het tropologisch beeld van *een brandend waas*. De verteller toont in close-up Willem Augustijns gezicht en brengt de ogen, mond en neus in beeld om daarna terug te keren naar de hand en het ineenvloeien van de kleuren rood en wit. Hiermee manipuleert hij de ruimtelijke verhoudingen tussen lezer en beeld en brengt hij de lezer dichterbij het beeld met als effect, dat deze het beeld intenser ervaart.

De belangrijkste overeenkomsten met de hierboven afgebeelde omslagen zijn de aanwezigheid van publiek waarvan de lezer onderdeel uit gaat maken, de plaats van handeling die tot betekenisvolle, theatrale ruimte transformeert en de inzoomende cameratechnische werking van de verteller. In de twee besproken scènes 'maakt' en 'is' Willem Augustijn theater. Allereerst transformeert hij het gemeentehuis tot de betekenisvolle plaats van de opera

die de theatralisering in gang zet en ten tweede is hij de hoofdrolspeler, aangekondigd reeds via de vergelijking met de operazanger, in de scène 'Voor de prins' wat tevens de titel is van het desbetreffende hoofdstuk. Het is de verteller die de theatralisering cinematografisch maakt. De drie hierboven genoemde lijnen van tekst, cinematografische techniek en theaterscène vloeien op deze wijze samen.

Dat theatralisering afhankelijk is van de wijze waarop de ruimte in beeld wordt gebracht bewijst ook het volgende fragment. Daarnaast laat het zien hoe Willem Augustijn theater 'maakt' en biedt het meer inzicht in de essentiële rol van de cinematografische verteller. Het fragment eist eerst een inhoudelijke introductie. In huize Van Donck is personeel werkzaam. Al jarenlang is de nautisch goed onderlegde Perk in dienst van de familie. Op zeker moment, het is zomer 1749, neemt men het dienstmeisje Judith Bloem aan. Deze jonge vrouw maakt op Willem Augustijn een grootse indruk getuige de editing van de volgende zintuiglijke en tropologische beelden (Gv: 431):

...zag hij haar nu voor het eerst ten voeten uit. Als een weelderig boeket rees haar bovenlichaam omhoog uit de vaas van haar heupen, wilde zonnebloemen met honderd brandende harten in de kroon van haar onstuimige, roodzwarte haartooi. Telkens wanneer haar fijne enkels even onder haar rokken uitkwamen zwegden de vogels.

Meer en meer nestelt Judiths lichamelijke zich in Willem Augustijns gemoed. Hij is geobsedeerd door zijn lustgevoelens voor het meisje, maar zij voelt zich aangetrokken tot de oude dienstbode Perk. Terwijl zijn lust toeneemt, neemt ook Willem Augustijns achterdocht toe. Hij beeldt zich in dat Judith jodin is en eigenlijk op voorspraak van Bergsma bij de Van Doncks in dienst gekomen is. Ondertussen neemt de intimiteit tussen Perk en het meisje toe. Regelmatig luistert Willem Augustijn hen af en als volleerd voyeur bespiedt hij hen, wat alleen maar meer voeding geeft aan zijn inbeelding. Steeds nadrukkelijker ervaart Willem Augustijn nu dat Judith Bloem een door

Bergsma gezonden dienstmeisje is dat hem van zijn melancholie moet afhelpen door zijn lust te bevredigen. Vanaf dat moment 'maakt' hij theater door Judith te vergelijken met de genadeloze Judith uit het Oude Testament (Gv: 453):

Judith was dus inderdaad met een opdracht en onder valse voorwendselen het huis binnengedrongen, net als de Judith uit de apocriefen; haar naam was niets anders dan haar rol, zoals in een toneelstuk, maar ook hij bekleedde nu een van Bergsma gegeven rol, en daarin te slagen was de enige manier waarop hij zijn dankbaarheid tonen kon.

In deze rolverdeling mislukt Willem Augustijn volledig. Op geen enkele wijze gaat het meisje in op zijn avances wat leidt tot het volgende inzicht (Gv: 455):

Toen bij zijn teleurgestelde lust ten slotte ook nog een ondraaglijk besef van falen kwam, zowel tegenover Zijn ed. en Bergsma alsook tegenover Judith, maakte een verlamme schame zich van hem meester.

Zo veranderen Willem Augustijns genegenheid en lust in hun tegendeel. In de ingebeelde hoedanigheid weet hij het zeker: *Judith is in de tent van Holofernes* (Gv: 455), en dus vormt het dienstmeisje een gevaar. Deze in de tekst cursief weergegeven inbeelding blijft niet beperkt tot de abstractie van de inbeelding, maar concretiseert in een theatrale scène. Perk en Judith vinden steeds meer toenadering tot elkaar waarvan de wantrouwige Willem Augustijn voyeuristisch toeschouwer is. Ze fantaseren om samen op reis te gaan en vrij te leven op het bootje dat Perk beheert. Wanneer wederom Willem Augustijn luistervink speelt, hoort hij Judith Perk vragen (Gv: 459): *'Een man, een schipper...Lieve Perk, mag ik vannacht bij je blijven?'*

Deze spanningsboog is inmiddels opgebouwd in ongeveer 35 pagina's en leidt tot een climax in de volgende getheatraliseerde scène waarbij de plaats van handeling verandert in een betekenisvolle ruimte, een theater, omdat Willem Augustijn dit theater 'maakt' en waarin Judith evenals de verteller een opvallende rol speelt. Vroeg in de ochtend daalt Willem Augustijn het souterrain in. Door het aflopen

van de trap betreedt hij het theater. Het is er donker (*het donker van het souterrain*). Hij ziet geen hand voor ogen en dan start de voorstelling (Gv: 460):

...vooralnog zag hij in het donker niets anders dan een vaal lichtvak iets boven ooghoogte, het doorschijnende gordijntje voor het kelderraam. Hij trok het open, draaide zich om en opende toen ook de voorhang van de bedstee.

Nu Willem Augustijn in het donker het licht van de vroege ochtend heeft binnengelaten en de *voorhang* (d.i. het gordijn) heeft opengeschoven krijgt de lezer dankzij deze belichting en de cinematografische verteller zicht op de bedstee die plaats van de voorstelling is. Het medium shot toont een bewegingloze Perk en Judith waarbij de camera traag inzoomt (...*geleidelijk doemden de twee op...*). Terwijl zintuiglijke en tropologische beelden serieel zijn gemonteerd is Willem Augustijn de enige die spreekt en hij doet dit in een taal die is afgeleid van Perks nautische terminologie ('*Zo, flink aan het breeuwen Perk?*', '*Lekker aan het bruineren, met je bruineerstal?*', '*Als het lekt moet je breeuwen Perk,*' en '*Doe maar breeuwen, vol met pluis...*'). Parallel aan de geluidsband wordt de lezer rondgeleid in de bedstee. In het kader verschijnt een mozaïek van gemonteerde tropologische beelden (*lustkoets, vogelnest, kajuit, benedendeks*) waarna een verteller decorstukken in beeld brengt: de zeekaart aan de muur, een lege fles en glazen, de blaker met een kaarsstompje en een haarband. Verder gebeurt niets binnen deze mise-en-scène dan de monoloog van Willem Augustijn. Het is Judith die reageert wanneer hij haar sommeert te vertrekken. Hij ontslaat haar op staande voet. Perk is en blijft figurant.¹⁶⁵ Judith reageert als volgt (Gv: 461) :

De rustige waardigheid waarmee zij volledig gekleed van onder de dekens opstond onthutste hem. Alsof hij in het geheel niet aanwezig was draaide zij zich dadelijk weer terug naar het bed. 'Vaarwel lieve Perk,' fluisterde zij, diep voorover buigend, en toen pas, na ook nog een kus en het oprapen van haar haarband, schreed zij het kelderkamertje uit. Op de vrijgekomen plaats aan het hoofdeinde kwam de touwwil te zien die Perk als kussen gebruikte.

¹⁶⁵ Deze scène, zo blijkt al snel, is voor Perk een traumatische ervaring. Zo zeer zelfs dat hij zich later in het verwoeste Bergen op Zoom ontpopt als een echte graffiti-artiest en overal de zin 'Ik bemin u' inkrast.

Vervolgens sluit Willem Augustijn Perk op en verlaat de bühne (*Met medeneming van de sleutel rende hij de trap op.*).

Na een uitgebreide opbouw van de spanningsboog waarin Willem Augustijn theater 'maakt' met zijn ingebeelde vergelijking van het meisje met de bijbelse Judith, in de tekst zelfs gecursiveerd aangegeven, ontwikkelt de scène zich in twee pagina's. De afgesloten plaats van handeling wordt een theatrale ruimte.¹⁶⁶ De rol van de verteller in deze mise-en-scène is tweeledig. Allereerst maakt hij door cinematografische technieken de lezer in zijn voyeuristische positie onderdeel van een publiek waarvan het focalisatiepunt nagenoeg samenvalt met dat van de toekijkende Willem Augustijn. Als tweede verhoogt vervolgens de camerawerking van de verteller het voyeuristisch effect door traag in te zoomen, de enumeratieve montage van tropologische beelden en het in beeld brengen van decorstukken. De verteller tast de theatrale ruimte af en brengt door zijn close-upwerking de lezer *in* de ruimte. Ook de personages participeren in deze theatraliteit. Willem Augustijn als spreker met een stem die niet de zijne lijkt en een vocabulaire dat hem vreemd is (*zo kalm dat hij zijn eigen stem niet herkende*) versus de onbeveelbaarheid en stilte van Perk en Judith wat uiteindelijk leidt tot het dramatisch afscheid in al zijn waardigheid van Judith waarbij Willem Augustijn genegeerd wordt (*Alsof hij in het geheel niet aanwezig was...*). Op deze wijze vloeien in de scène de lijnen van tekst, cinematografische techniek en theaterscène samen.

Samuel Weber onderkent in *Theatricality as Medium* (2004) twee al genoemde aspecten van theatraliteit: publiek en ruimte.¹⁶⁷ Om met dat eerste te starten: zonder publiek kan er geen sprake zijn van theatraliteit.¹⁶⁸ Als tweede acht Weber als voorwaarde voor theatraliteit de aanwezigheid van een afgebakende geordende plaats essentieel. De gebeurtenissen in deze ruimte hangen nauw samen met de ordening en de afbakening van deze plaats. Er moet, anders gezegd, een betekenisvolle ruimte zijn. Nu laat Weber zijn interpretatie van het begrip 'ruimte' sterk afhangen van het object waarvan hij het theatraliteitskarakter bespreekt. Het begrip ruimte

¹⁶⁶ Dat Judith later, blijkens een brief van Willem Augustijns vader (zie *Gv*: 637), elders nogmaals de wacht wordt aangezegd doet aan haar waardige afscheid hier niets af.

¹⁶⁷ Zie voor een uitgebreid overzicht inzake beide aspecten ook Verstraten (2008b: 73-74).

¹⁶⁸ Weber (2004: ix).

houdt in relatie tot de film *eXistenZ* (1999) iets anders in dan in relatie tot nucleaire wapens of een toneelstuk van Artaud dan wel een fragment uit het werk van Kierkegaard. Weber vult de ruimte betekenisvol in dankzij het object en maakt daarmee de getheatraliseerde ruimte tot medium. De vraag is of theatraliteit wel als *medium* beschouwd kan worden. Theatraliteit zie ik eerder als een aspect van een tekst (in de brede semiotische betekenis van die term), in dit geval de roman *Gewassen vlees*, zoals verhaal en geschiedenis narratieve aspecten zijn van elke roman. Maar ook al mag Webers variatie met betrekking tot de invulling van het begrip 'ruimte' discutabel zijn, duidelijk is wel dat hij theatraliteit ziet als een proces waarin de ruimte en de vormgeving van deze ruimte doorslaggevend zijn.

Ook Josette Féral in haar artikel 'Theatricality: The Specificity of Theatrical Language' (2002) ziet theatraliteit als een proces. Tot deze conclusie komt zij door drie scenario's te schetsen die de notie 'theatraliteit' afbakenen. Wanneer Féral tracht theatraliteit te definiëren om theaterkunst te onderscheiden van aan theater gelieerde kunsten (danstheater, happenings en performance art) schuwt zij niet te stellen dat theatraliteit tevens voorkomt in het alledaagse gebeuren. Men hoeft er geen theater voor te bezoeken. Om die reden richt het eerste scenario dat Féral schetst zich op het belang van de ruimte.

Wil er sprake zijn van theatraliteit dan wordt de plaats van handeling in of door de tekst gecodeerd tot theatrale ruimte.¹⁶⁹ Zo komt Féral tot het onderscheid van twee ruimtes: de herschikking van de alledaagse ruimte tot theaterruimte waarin de acteur optreedt en de ruimte waarin het publiek zich ophoudt.¹⁷⁰ Op deze wijze wordt tevens het belang duidelijk van de bewuste kijker die centraal staat in het volgende, tweede scenario. Féral concludeert (2002: 96-97):

We might conclude that in this instance theatricality seems to stem from the spectator's awareness of a theatrical intention adressed to him. [...] The spectator must be aware of the performers' secret; without such awareness there is misunderstanding and absence of theatricality.

169 Ook Verschaffel (1995) verbindt theatraliteit aan ruimte. In zijn essay richt hij zich op het gebouw waar de opvoering plaatsvindt. Het gaat hem daarbij niet om de mise-en-scène als decorruimte, maar in het middelpunt staat de concrete theaterplaats als zodanig. Waar Weber theatraliteit benadert vanuit een literatuurwetenschappelijk perspectief, is het vertrekpunt van Verschaffel sociaal-historisch.

170 Féral (2002: 95): "In this instance, space is the vehicle of theatricality."

Féral benadrukt binnen het tweede scenario niet louter de aanwezigheid van het publiek, maar zij wijst op het bewustwordingsproces van de kijker die dient te beseffen te kijken naar een opvoering, een in scène gezette gebeurtenis, een voorstelling. Niet alleen moet het publiek de in de ruimte aanwezige tekens herkennen die leiden naar de illusionaire wereld van het theater, het dient daarbij het geheim van de acteur te herkennen, d.w.z. de fictionaliteit herkennen en accepteren in het gedrag van diegene die in de scène participeert.¹⁷¹ Het is niet anders met de lezer van *Gewassen vlees*. Zoals Féral's kijker dient te beseffen dat tekens leiden naar een in scène gezette gebeurtenis, zo moet de lezer van *Gewassen vlees* zich bewust zijn en open staan voor tekens die hem buiten de context van de klassieke historische roman leiden. Specifiek in het kader van dit hoofdstuk dient de lezer de in de tekst opgenomen signalen te herkennen en te erkennen die leiden naar een 'toneel-spel'.

Féral's derde scenario is het scenario van het spel. Hiermee doelt zij op de personages en de wijze waarop deze de ruimte bezetten en gebruiken. Ondanks dat zij dit een marginaal aspect noemt in vergelijking met de twee vorige scenario's, gaat het om de houding, de gebaren, de positie van de acteurs in het geheel en de beweging van de acteurs. Het gaat, algemeen gezegd, om de compositie en het acteespel. Voorbeelden daarvan zijn de presentatie van de blote, beschilderde kont als ambassadeur der Laberlotten geflankeerd door de trompetterende Moren of, in de receptie-scène, Willem Augustijn die zich eerst aan de lezer als operazanger voordoet, vervolgens als gevatte ruziemaker en opschepper waarna het demasqué op groteske wijze volgt voor de prins. In de bedstee-scène kan gewezen worden op de bewegingloosheid van Perk en Judith, het stemgebruik en de vocabulaire van Willem Augustijn en uiteindelijk de waardige houding van Judith bij het afscheid nemen.¹⁷²

Féral's eerste (ruimtelijk) en tweede (publieks)scenario zijn in de omslagen, de receptie-scène en de bedstee-scène aanwezig, zo bewijzen de close readings. Via de close readings van de boekomslagen en de tekstfragmenten wordt helder dat het aspect

171 In dit geval kan nogmaals een relatie gelegd worden met het postmoderne procedé van zelfreflexiviteit waarbij het kunstmatige karakter van het object benadrukt wordt. Zie ook hoofdstuk 2 en Vervaeck (2007).

172 Zie voor het belang van stemgebruik ook Bal (2002: 180, noot 4, 181).

van theatraliteit drie constanten herbergt: ruimte, publiek en (toneel-) spel waarbij de lijnen tekst, theater en techniek samenwerken om dit in beeld te brengen. Theatraliteit kondigt zich niet alleen aan met beeld maar ook *in* en *met* taal. Zo wordt in de receptie-scène het Leeuwarder stadhuis een operagebouw en Willem Augustijn operazanger; zo wordt voorafgaand aan de bedstee-scène Judith voorgesteld als de bijbelse Judith en wordt letterlijk gerefereerd aan een toneelstuk (*haar naam was niets anders dan haar rol, zoals in een toneelstuk, maar ook hij bekleedde nu een van Bergsma gegeven rol*). Vervolgens transformeert een plaats tot een betekenisvolle theatrale ruimte. Dat daarbij de factoren 'publiek' en '(toneel)spel' een plek eisen bleek uit de besproken scènes en zal nog meer blijken uit het vervolg. Theatraliteit wordt uiteindelijk cinematografisch door de rol van de verteller. In de cinematografische werking van de verteller ligt dan ook de samenwerking besloten tussen theatraliteit en cinematografisch lezen. Om deze samenwerking verder inzichtelijk te maken grijp ik terug op de introductie van de zogenaamde vierde wand door Diderot.

3.3 Het spel met de vierde wand

In zijn beroemde essay 'Discours sur la poésie dramatique' introduceert Denis Diderot de vierde wand.¹⁷³ Wanneer Diderot pleit voor een meer realistische d.w.z. natuurgetrouwe vorm van toneel en zodoende ageert tegen de regels van het classicisme brengt hij de vierde wand ter sprake.¹⁷⁴ Kort en simpel gezegd houdt de vierde wand de scheiding in tussen publiek en toneelspelers. Het is Diderots intentie dat met hulp van een denkbeeldige vierde wand de toneelspelers het publiek tijdens hun voorstelling volledig vergeten, zodat zij honderd procent op het eigen spel en elkaars spel zijn gericht. Diderot schrijft:¹⁷⁵

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.¹⁷⁶

173 De tekst is eenvoudig in te zien via www.archive.org; laatst gezien 29 maart 2017.

174 Zie voor een uitwerking hiervan bijvoorbeeld Van Oostveldt (2013). Voor wat betreft het belang hierbij van Diderots 'Discours sur la poésie dramatique' verwijs ik naar pagina 139-147.

175 Het citaat uit Diderots essay 'Discours sur la poésie dramatique', chapitre XI, -De l'intérêt-; zie www.lettres.spip.ac-rouen.fr; laatst gezien 29 maart 2017. Het citaat ook in Fried (1980: 94-95).

176 In mijn (FvD) Nederlandse vertaling: "Dus, of je nu schrijft of speelt, denk niet méér aan de toeschouwer dan wanneer hij niet zou bestaan. Doe alsof er aan de rand van het toneel een grote muur is, die je scheidt van de parterre; speel alsof het doek niet opging."

Aan de hand van de introductie van de vierde wand creëert en ontvouwt Diderot zijn theorie van het tableau.¹⁷⁷ In het nastreven van dit poëticaal doel wordt het publiek vanzelfsprekend voyeur en wordt het toneelstuk een aaneenschakeling van tableaux. Féral's tweede scenario sluit hierbij aan. Ook zij onderscheidt de (alledaagse) ruimte die wordt tot theater en de ruimte waar het publiek verblijft. De bewustwording van de nadrukkelijke scheiding van publiek en spelers verhoogt volgens Diderot het samenspel en de intensiteit van spelen waardoor een vorm van realisme ontstaat die wordt benoemd met de term 'natuurlijkheid'.¹⁷⁸

In zijn episch theater breekt Bertolt Brecht bewust de vierde wand af. Via zijn Verfremdungseffecten doorbreken de spelers de vierde wand door zich bijvoorbeeld direct tot het publiek te richten. Daardoor voegen zij de twee ruimtes tot één samen. Via het doorbreken van de dramatische illusie die door de vierde wand gecreëerd wordt, krijgt de acteur of toeschouwer de mogelijkheid geboden een kritische, ideologische opinie te formuleren aangaande het opgevoerde. Omdat het publiek bij de voorstelling betrokken wordt, hoewel het veilig op de stoel kan blijven zitten, is het geen voyeur meer. Verhoudingsgewijs in ruimtelijke zin verandert er in de relatie tussen wat op het toneel plaatsvindt en publiek niets in de visie van zowel Diderot als Brecht. Het publiek is en blijft duidelijk gescheiden van de plaats van opvoering.

Ook Eisenstein doorbreekt in cinematografisch opzicht de vierde wand door bijvoorbeeld zeilbootjes recht op de camera af te laten varen, door frontale close-ups van gezichten die tegen de camera praten en lachen, door een vrolijke moeder en kind in beeld te brengen die lachen en zwaaien naar de camera waarbij de moeder zelfs in de camera wijst en door een uitgeklapte paraplu beeldvullend recht op de camera af te laten komen.¹⁷⁹ Eisensteins werkwijze verandert in tegenstelling tot met name Diderot zowel de ruimtelijke als de emotionele verhouding tussen beeld en publiek. De toeschouwer wordt dichter of nadrukkelijker naar het beeld getrokken en beleeft daardoor het beeld intenser. De camera toont vanuit een vast punt en het beeld

177 Zie voor het ontstaan van Diderots theorievorming inzake het tableau Van Oostveldt (2013: 139-147).

178 Zie Van Oostveldt (2013: 155-166). Overigens, wanneer een onverwachte wending deze natuurlijkheid doorbreekt, heft dit de illusie van zuivere representatie op. In dat geval spreekt Diderot van een coupe de théâtre waarmee theatraalising negatief geconoteerd wordt. Zie Fried (1980: 95 en 100).

179 Deze voorbeelden zijn ontleend aan het begin van de beroemde Odessa-trappenscène uit de stomme film *Battleship Potemkin* uit 1925. Zie https://www.youtube.com/watch?v=laJ_1P-Py2k; laatst gezien 29 maart 2017.

in het kader zoekt de camera op waardoor het principe van de vierde wand onder spanning komt te staan. Wanneer het principe van de vierde wand als barrière tussen kijker en beeld aan kracht inboet, verhoogt dit de emotionele beleving van de kijker van het opgevoerde c.q. getoonde. Dit is niet alleen het geval bij Eisensteins beelden, maar ook bij Brechts Verfremdungseffecten ondanks dat bij hem de ruimtelijke verhouding tussen publiek en het decor gelijk blijft. Omdat de kijker vanuit een vast punt betrokken wordt bij de beelden of decor vervalt zijn voyeurschap. Er wordt zelfs gesuggereerd dat er met hem gecommuniceerd wordt.¹⁸⁰

Voor deze aspecten heeft Roland Barthes in zijn essay 'Diderot, Brecht, Eisenstein' geen oog.¹⁸¹ Barthes' uitgangspunt is Diderots theorievorming omtrent het tableau, maar daarbij besteedt hij geen aandacht aan de vierde wand noch aan het emotionele effect ervan op de lezer of kijker. Vanuit zijn semiotisch-structuralistisch perspectief verbindt hij Diderots theorie van het tableau aan Brechts toneelwerk en Eisensteins films. Diderots tableau kent zijn oorsprong in de schilderkunst.¹⁸² Derhalve is een toneelstuk een aaneenschakeling van tableaux, zoals Barthes (1986b: 173) schrijft:

As is well known, the whole of Diderot's aesthetics rests on the identification of theatrical scene and pictorial tableau: the perfect play is a succession of tableaux...

Het tableau is een beeld afzonderlijk en elk afzonderlijk beeld is betekenisvol. Zo draagt elke scène in Brechts epische theater betekenis en is elk filmbeeld van Eisenstein betekenisvol. Het tableau heeft geen onderwerp, maar heeft betekenis. Met een beroep op Lessings *Laokoon* spreekt Barthes vervolgens in dit opzicht van "pregnant moment" (1986b: 175): "Brecht's theater, Eisenstein's cinema are series of pregnant moments: (...)".¹⁸³ De essentie van het tableau, het betekenisvolle moment, herbergt zich in het beeld en is in het geval van Brecht en Eisenstein sterk ideologisch van aard. Zelfs *in taal* kan dit veelzeggende moment aanwezig zijn daar retorische taalvormen beschouwd kunnen worden als "gestures"

180 Een modern cinematografisch voorbeeld hiervan is het personage Frank Underwood (gespeeld door Kevin Spacey) in de succesvolle Amerikaanse serie *House of Cards*. Zie voor een bloemlezing <http://www.youtube.com/watch?v=a5Ha3lWeXOo>; laatst gezien 29 maart 2017.

181 Barthes (1986b), opgenomen in Rosen (1986: 172-178).

182 In het bijzonder de schilderkunst van Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Zie Fried (1980). Ik kom op de schilderkunst later uitgebreid terug.

183 Gotthold Ephraïm Lessings *Laokoon* verscheen in 1766.

(1986b: 175): "Thus rhetorical forms may be gestual". Op deze wijze brengt Barthes tekst, theater en film samen.

Ondanks dat het tableau begrensd is, doorbreekt het de lineariteit van de reeks van gebeurtenissen niet. Alleen is het tableau dermate indringend dat het moment van het heden, verleden (wat ging er aan dit beeld vooraf? waarvan is dit beeld gevolg?) en toekomst (wat verklaart dit beeld voor wat komen gaat? waartoe leidt dit beeld?) samenvallen. Terecht formuleert Barthes (1986: 173):

The tableau (pictorial, theatrical, literary) is a pure cut-out segment with clearly defined edges, irreversible and incorruptible; everything that surrounds it is banished into nothingness, remains unnamed, while everything that it admits within its field is promoted into essence, into light, into view. Such demiurgic discrimination implies high quality of thought: the tableau is intellectual, it has something to say (something moral, social), but it also says that it knows how this must be done; it is simultaneously significant and propaedeutic, impressive and reflexive, moving and conscious of the channels of emotion.

Dit citaat weerspiegelt uitstekend het resultaat van Barthes' structuralistische benadering. Ook inhoudelijk slaat Barthes de spijker op z'n kop, maar het citaat toont tegelijkertijd wat hij achterwege laat. Dat op de omslagen, in de receptie-scène en in de bedstee-scène van *Gewassen v/ees* gesproken kan worden van getheatraliseerde tableaux lijkt mij evident. Het tableau heeft een esthetisch effect op de lezer/kijker. De slotformulering in Barthes' citaat verwijst daar naar ("...moving and conscious of the channels of emotion."). Hij besteedt er echter geen nadere aandacht aan. In dit esthetisch effect van emotionele intensivering speelt juist de afwezigheid van de vierde wand een rol.

Hoe paradoxaal het ook moge klinken, het ontbreken van de vierde wand is een essentieel onderdeel van de werking van cinematografische theatraliteit ofwel de samenwerking tussen theatraliteit en cinematografisch lezen. De hoofdrol is daarbij weggelegd voor de verteller die als camera opereert. Om in deze kwestie inzicht te verschaffen richt ik mij nu eerst vergelijkenderwijs op cinematografische voorbeelden voordat ik overstap naar een tekstfragment

uit *Gewassen vlees*. In de éne film is de aanwezigheid van de vierde wand gehandhaafd, terwijl in de tweede film, althans in het te bespreken fragment, het doorbreken van de vierde wand essentieel is met alle gevolgen van dien.

In de film *Rear Window* uit 1954 eist voyeurisme een thematische plaats op.¹⁸⁴ L.B. 'Jeff' Jefferies is als fotojournalist veroordeeld tot zijn appartement vanwege een gebroken been. Doordat hij aan zijn rolstoel gekluisterd is, rest hem uit verveling niets anders dan stiekem door zijn teelens de bezigheden te bekijken van zijn verschillende overburen. Daarbij stuit hij op overbuurman Lars Thorwald. Jefferies raakt er van overtuigd dat deze man een moord heeft gepleegd. Ook de kijker is daar steeds meer van overtuigd, omdat deze als voyeur vanuit het duister en het nu meekijkt via over-de-schouder shots met Jefferies of meekijkt door de lens van zijn camera terwijl hij kijkt. Niet alleen dit voyeurschap roept spanning op vanwege de kans op ontdekking, tegelijkertijd is er de spanning van het volgende moment samengebond in de vraag 'wat gebeurt er hierna?'. Tijdens dit hele proces van kijken en bekeken worden blijft *binnen* de film de vierde wand (tussen Thorwald enerzijds en Jefferies en de kijker anderzijds) gehandhaafd. Voortdurend is er zelfs een concrete ruimtelijke barrière tussen de voyeur-protagonist Jefferies en de overbuurman. Er wordt immers van het éne flatgebouw gekeken naar het andere. De lezer van de beelden wordt zich daarvan bewust, omdat de camera in de voyeur-scènes telkens vanuit dezelfde positie het shot toont, af en toe hoogstens een beetje scherpstellend. Van inzoomen tot close-up-werking is geen sprake. De ruimtelijke verhoudingen liggen vast en dit draagt bij aan de spanning daar in hun voyeurschap Jefferies en de kijker niet alles te weten komen en niet alles te weten kunnen komen. Juist de vierde wand in samenwerking met het voyeurisme van het vaste camerastandpunt is verantwoordelijk voor het ontstaan van de spanning – wat gaat er gebeuren?, wat is de volgende zet? – die het genre van deze film eist.¹⁸⁵

Ondanks dat in *Rear Window* sprake is van een publiek en van een betekenisvolle, gekaderde ruimte kan niet geconcludeerd worden

¹⁸⁴ *Rear Window* (1954) is geregisseerd door Alfred Hitchcock met in de hoofdrollen James Stewart, Grace Kelly en Raymond Burr. Zie ook Denzin (1995: 118-128).

¹⁸⁵ Moderne equivalenten van *Rear Window* zijn bijvoorbeeld *Body Double* (1984, Brian de Palma) en *Disturbia* (2004, D.J. Caruso). Bijzonder is ook de officiële trailer van *Rear Window* waarin Jefferies de vierde wand wel degelijk doorbreekt en zich tot de kijker richt: 'First I watched them just to kill time and I couldn't take my eyes of them, just as you would not be able to.' (Zie <https://www.youtube.com/watch?v=6kCcZCZYw38>; laatst gezien 29 maart 2017.)

dat er een vorm van cinematografische theatraliteit plaatsvindt. Dat wordt voorkomen door de camera in samenwerking met het vierde wandprincipe met als gevolg de ontstane spanning die een temporeel karakter kent. Met de bespreking van het volgende fragment, dat fungeert als tegenhanger, illustreer ik het verschil wanneer cinematografische theatraliteit wel ontstaat.

De film *Scent of a woman* (1992) kent twee hoofdpersonen die tot elkaar zijn veroordeeld. De gepensioneerde, blinde kolonel Frank Slade wil nog één keer een weekend lang proeven van de geneugten van het leven en dan sterven d.w.z. zelfmoord plegen. Om wat geld te verdienen begeleidt de onwetende student Charlie Simms hem. Eén van deze genietingen is het dansen van de tango. In een vol restaurant ontmoeten de twee een jonge vrouw die op haar verloofde wacht. In het restaurant is een grote open ruimte en er speelt een orkest. Er kan gedanst worden, maar niemand doet dat. Iedereen eet en drinkt. Frank vraagt het meisje met hem een tango te dansen. Na aarzeling stemt ze in. Vanaf dit moment theatraliseert de scène beginnend met de plaats van handeling die transformeert tot een betekenisvolle ruimte.¹⁸⁶

De theatraliteit van de ruimte start met de vraag van de blinde Frank aan Charlie om hem de afmetingen te geven van de plek waar hij straks de tango danst. Daarna verlaat hij het met een balustrade afgezette bordes en betreedt met het meisje aan de hand door een vernauwde doorgang de elliptische ruimte met aan de éne kant publiek, de etende en drinkende gasten, en aan de andere kant het orkest. Na een wat onwennig begin volgt een weergalozige tango. De camera gestut door de montage domineert de scène en wel op de volgende wijze. Terwijl de twee dansers in de omlijsting van publiek en orkest hun tango dansen zoomt de camera in en uit, wisselt medium shot af met close-up en wordt een enkel establishing shot ingelast. Een shot van de blinde marinierskolonel wisselt af met een tegenshot van het meisje, en vindt er een over-de-schouder shot plaats van de kolonel dan is het tegenshot een over-de-schouder shot van het meisje. Voortdurend verplaatst de camera zich binnen

¹⁸⁶ *Scent of a woman* (1992) werd geregisseerd door Martin Brest. De belangrijkste acteurs zijn Al Pacino (Frank Slade) en Chris O'Donnell (Charlie Simms). Voor het fragment zie https://www.youtube.com/watch?v=F2zTd_YwTvo; laatst gezien 29 maart 2017.

de getheatraliseerde ruimte. Kortom, niet alleen de dansers dansen, ook de camera voert een dans uit van plaatswisselingen, shotwisselingen en in- en uitzoomwisselingen waardoor deze onderdeel wordt van de choreografie. Dit is niet het enige wat de camera doet in deze scène van ongeveer vier minuten. Via gemonteerde tussenshots toont een camera vanuit de dansruimte beelden van het publiek, zelfs toont een camera close-ups van Charlie's gezicht waarna snel het dansend tweetal terug in beeld gebracht wordt. De camera is geen moment een vast punt. Voortdurend is hij in beweging, volgt de dansers in de ruimte, die zelfs een keer recht op hem aflopen, maar toont tevens vanuit diezelfde ruimte het toekijkend publiek. Nadat in het bijna laatste shot de oorspronkelijke opkomst van de bühne in beeld is gebracht eindigt de scène met welhaast een freeze van de dansers waarna applaus opklinkt.

Deze scène uit *Scent of a woman* is een cinematografisch theatrale scène vanwege de getheatraliseerde ruimte, de nadrukkelijke aanwezigheid van een publiek (inclusief de kijker) en bovenal door de werking van de cinematografische verteller die, ondersteund door de montage, de vierde wand afbreekt, herstelt, afbreekt en weer opbouwt. Daarbij kent deze als camera functionerende verteller geen vast punt; hij verplaatst zich constant waarmee de voyeuristische kijker niet een onderdeel is van het etende en drinkende publiek. De getheatraliseerde ruimte neemt de voyeuristische kijker uit het duister en het nu op. De ruimtelijke barrière die *Rear Window* kenmerkt, verdwijnt omdat de cinematografische verteller meebeweegt *in* de getheatraliseerde ruimte. Dankzij de verteller treedt de kijker de ruimte binnen.

Natuurlijk betreedt de kijker de ruimte niet letterlijk; de manipulatie van de verteller is zodanig dat de kijker de illusie heeft in de ruimte te zijn. Het duidelijkst is dit misschien wel wanneer de verteller meebeweegt met de dansbewegingen van de tango, terwijl op de achtergrond de bewonderende blikken van de toeschouwers zichtbaar zijn. Het gevolg is dat de voyeuristische kijker uit het duister en het nu geen passieve mee-kijker is, maar een mee-danser.

Terwijl de handhaving van de ruimtelijke barrière, de vierde wand, bijdraagt aan een temporele spanning (wat gaat er *hierna* gebeuren?), verdwijnt in dit filmfragment de ruimtelijke barrière. De afwezigheid van de vierde wand ontstaat door de cinematografische verteller die meebeweegt de ruimte in en de sequentie van gemonteerde beelden. Daardoor wordt een spanning van moment gecreëerd (wat gebeurt er *nu*?), in Barthes' terminologie: een pregnant moment.

Als onderdeel van het spelconcept kan de definiëring van cinematografische theatraliteit thans uitgebreid worden. Cinematografische theatraliteit houdt in dat in een tot theater omgevormde ruimte gelijktijdig zowel acteurs als toeschouwers (onder wie de lezer) aanwezig zijn. Zonder publiek is er geen theater. Zij onderhouden ten opzichte van elkaar een wederzijdse betrekking. De speler speelt zijn rol, de toeschouwer kijkt. Daarbij onderhouden zij een ruimtelijke verhouding die dankzij de cameratechnische werking van de cinematografische verteller in beweging is. De vierde wand breekt open in de theatrale enscenering dankzij cinematografisch toegepaste technieken. Hierdoor blijft de lezer niet slechts voyeur op afstand, maar wordt hij in de getheatraliseerde ruimte opgenomen. Het gevolg is dat het temporele onderscheid van verleden – heden – toekomst wegvalt. In de scène staat het moment, het *nu* centraal.

Deze omschrijving die niet in *Rear Window*, maar wel in de *Scent of a woman*-scène herkenbaar is, geldt eveneens voor de twee besproken fragmenten uit *Gewassen vlees*. In de receptie-scène theatraliseert de ruimte. Er is publiek aanwezig en de lezer heeft de illusie, dankzij de cameratechniek van de verteller, deel uit te maken van dit publiek. Willem Augustijn wordt als protagonist in een situatie gebracht die hij niet verwachtte. Eerst dacht hij op de receptie alleen maar vrienden te ontmoeten maar hij ontmoet slechts vijandigheid. De getheatraliseerde ruimte, de uitnodiging voor de receptie en de ontstane situatie in deze ruimte dwingen hem tot een specifieke rol, zoals de tangodansende blinde kolonel en het meisje hun specifieke rol opnemen. Tot slot zorgt de cinematografische verteller in samenhang met de montage ervoor dat de lezer

de ruimte mee *ingaat*. Daar zoomt hij in en toont close-upbeelden met als gevolg dat de lezer zo opgaat in het gerepresenteerde dat alle accent ligt op de spanning van het moment. In dit temporele vacuüm is de beleving van lezers intenser en meer esthetisch bepaald dan hermeneutisch. Wanneer dan tegelijkertijd sprake is van eisensteinaanse conflicten is vervolgens de lezer affectief volop in beweging en zijn de mogelijkheden tot lichamelijke reacties en emotionele effecten reëel.

Ook de bedstee-scène kan getypeerd worden als cinematografisch theateraal. In een getheatraliseerde ruimte brengt de cinematografische verteller de lezer (als onderdeel van het publiek) in de ruimte. Daar moet de protagonist, in een ruimte en situatie die hem vreemd zijn, zich een specifieke rol aanmeten. In dit geval doet Willem Augustijn dat door het vocabulaire van Perk over te nemen wat door zijn humoristisch effect contrasteert met de serieuze ontdekking. Ondanks dat een schijnbare temporele spanning ontstaat, overheerst de vraag: wat gebeurt hier *nu*? Zo bevreedend is de scène, waarin overigens tevens een sociaal-maatschappelijk ideologisch conflict resoneert, dat de temporele spanning verdampt en de nadruk ligt op de pregnante spanning van het moment.

Laat ik deze definitie van cinematografische theatraliteit toetsen aan een ander fragment uit *Gewassen vlees*. Wederom staat dit tekstdeel buiten het verwachtingspatroon van de klassieke historische roman. Het fragment doorbreekt – en werkt in die zin bevreedend – de uitgelokte leeswijze. Het provoceert de ‘dominant fiction’ en openbaart twee elementen die voor wat betreft cinematografische theatraliteit niet bepalend zijn. Beide elementen verbreden in theateraal opzicht respectievelijk het terrein van de protagonist en het terrein van het concreet aanwezige publiek. Desondanks is het belangrijker in het kader van cinematografische theatraliteit nogmaals te concentreren op de werking van de cinematografische verteller en het effect daarvan op de lezer. Dat is het effect van absorptie.

3.4 Cinematografisch voyeurisme en theateraal voyeurisme

Eenmaal in Bergen op Zoom ontmoet Willem Augustijn enkele vrienden en kennissen van Bergsma. Eén van deze kennissen is hoofd van de politiemacht, Crusio. Andere kennissen zijn twee eigenaardige heren, de heren De Wit en De Bruin. Beide mannen ontpoppen zich als lolbroeken, flauwe grappenmakers en bovendien leveren zij op alles en iedereen die zij ontmoeten commentaar.¹⁸⁷ In de te bespreken scène bezoeken deze heren samen met Bergsma en Willem Augustijn tijdens hun bezichtiging van de stad een huis. Daar maken zij kennis met een vrouw. Het is Bergsma die Willem Augustijn ervan overtuigt dat hij met deze vrouw naar haar slaapkamer moet gaan waar zich een bevreemdende scène ontwikkelt. In een sadomasochistische mise-en-scène onderwerpt leerling Willem Augustijn zich aan de meesteres des huizes. De scène eindigt met de bekende attracties, of obsessieve beelden: aars en vinger. Maar waar eerder Willem Augustijn met zijn vinger Jeltse penetreerde, penetreert hij nu op bevel van de dominante vrouw onderdanig zichzelf. De scène lijkt in het perspectief van historische representatie en authenticiteit van geen enkel belang en kan ogenschijnlijk benoemd worden als exces, maar zij is in het kader van cinematografische theatraliteit betekenisvol.

De vrouw, die in de stad Bergen op Zoom bekend staat als weduwe, bewoont een woning boven een schoenmakersbedrijfje. Al snel hemelt Bergsma de verdiensten van Willem Augustijn op waarbij er ondertussen veel gedronken wordt. Langzamerhand glijdt Willem Augustijn door drank en loftuitingen in een andere gemoedsgesteldheid, waarbij hij flirt met de weduwe en zij met hem (*Gv*: 561):

...gevoelde hij zich een ander mens in een ander land, een held, een beroemd persoon die vreugde en opwinding brengt waar hij gaat, naar wiens komst is uitgezien en die zich altijd gekleed weet in die gouden mantel van het meerdere dat de anderen van hem weten ten opzichte van het weinige dat hij over hen weet.

187 Meer over De Wit en De Bruin in het volgende hoofdstuk.

De rol van held die hij zichzelf aanmeet introduceert de theatralisering *in* en *met* taal. Bergsma richt zich tot de weduwe aan wie hij overdreven vraagt of de vijf heren in het kleine vertrek wel welkom zijn en of ze niet storen. Vervolgens geeft Bergsma op retorisch-stilistische wijze met hyperbool en zelfcorrectie de theatralisering van de scène een vervolg.¹⁸⁸ De theatralisering *in* en *met* taal krijgt een non-verbaal maar even theatraal antwoord van de weduwe (Gv: 562): *De komedie meespelend trok de weduwe een geschrokken gezicht*. Het is hier dus niet Willem Augustijn die theater 'maakt', hij wordt de theatrale scène ingetrokken en de lezer met hem. Zij zegt dat zij boven schoonmaakt. Direct reageert Bergsma richting Willem Augustijn. Hier kan hij meehelpen schoonmaken. Samen met de weduwe beklimt hij in zijn ingebeelde status van held de trap (Gv: 562):

Haar ruisende, kwispelende rokken gingen hem voor de trap op,
naar haar slaapvertrek waar de gebeurtenissen zich nog verder versnelden,
voorwaarts ijlend buiten zijn bereik, zodat hij op grote afstand volgde,
en er niet de minste invloed meer op had.

Eén van de eerste beelden van de getheatraliseerde ruimte is het tropologisch beeld van het bed: *een lustbed*. Nu Willem Augustijn *alleen* [is] *met deze jonge, toch rijpe vrouw in een afgesloten ruimte* voltrekt zich de theatralisering en spelen de eerste gebeurtenissen zich razendsnel af. In een snelle afwikkeling van beelden trekt Willem Augustijn op bevel van de weduwe die met een *vederborstel* in de hand toekijkt achtereenvolgens zijn jas, zijn schoenen en kousen uit en doet zijn degen af. Daarna volgt zijn broek. Van zijn aangemeten, ingebeelde rol van held verandert Willem Augustijn tot huishoudelijke hulp niet alleen in figuurlijke zin, maar juist letterlijk, en voert de bevelen uit die hij van de weduwe krijgt (Gv: 563-564):

Willem Augustijn wist niet meer wat het bizarste was, zijn schielijke naaktheid voor deze volkomen vreemde vrouw of het zich door haar laten commanderen en beledigen; hij wist in het geheel niets meer, kon alleen nog maar gehoorzamen.

188 Gv: 562: '*...en ik heb nog niet eens gevraagd of het schikt! Eén enkel woord van u, en wij zijn al weg...Alstublieft, ik smeeek u, nee, ik gelast u, als gouverneur, vanuit het ruime prerogatief: spreek vrijuit, zeg ons waarmee u bezig was!*'

In de hem specifieke rol toegemeten moet hij een schort aan. Naast het schortje (*het evaatje*), op zijn plaats gehouden met een sterke strik op de kont, moet Willem Augustijn een kornetmutsje opzetten stevig gestrikt onder de kin. Op zijn knieën volgt hij de bevelen van de weduwe: eerst het stof zoeken met de wijsvinger, dan boenen, vervolgens bewijzen met de vinger dat het stof verdwenen is. De verteller functioneert wederom als camera en toont in medium shots zintuiglijke en tropologische beelden, versnelt, vertraagt en zoomt in tot close-up (Gv: 565):

Zonder de minste bevreemding meer kroop hij tussen de stoeltjes en guerdons door langs alle plinten, allengs volkomen samenvallend met zijn handelingen, een vederlicht, kruipend wezen, een insect dat telkens met zijn vleugels uitsloeg als hij zijn doekje liet wapperen, en het enige gewicht dat hij nog voelde was dat van de grote, kanten strik op zijn rug.

Dan krijgt het schoonmaken een pornografische lading want Willem Augustijn moet op bevel het geslachtsdeel van de weduwe 'boenen' dat zij hem toont in een uitgesponnen beeld. Op dezelfde wijze als het schoonmaken dient dit te gebeuren: eerst met de vinger dan met de stofdoek en daarna wederom met de vinger waarbij de weduwe rechtop staat en Willem Augustijn op handen en knieën steunt (*Zo steil keek hij omhoog...*). Alles vindt plaats via zintuiglijke close-upbeelden gemengd met tropologische beelden die het semantische equivalent zijn van een slow motion (Gv: 565-566):

Heel traag reikte hij naar de donkere holte van de weduwe, daarna ging alles sneller. Wanneer zijn lange, witte vinger het vouwbeen was, de briefopener, dan was haar schede de brief die hij er met een vaste haal van achteren naar voren mee opensneed.

Willem Augustijn is de controle over zichzelf en de situatie volledig kwijt (*er was geen zelf meer*). Dit beeld staat op één lijn met reeds eerder besproken beelden waar Willem Augustijn de volledige controle over zichzelf verliest.¹⁸⁹ De cinematografische verteller als focaliserend

189 Bijvoorbeeld de receptie-scène waaraan eerder is gerefereerd.

subject wisselt daarbij voortdurend van positie. Dan weer toont hij over-de-schouder van de weduwe (...*terwijl zij hem strak langs haar borsten bleef aanzien.*), dan weer toont hij het tegenshot over-de-schouder van Willem Augustijn (...*na nog een laatste blik omhoog...*).

Wanneer de apotheose van de scène volgt, komt de verteller via zintuiglijke en tropologische beelden tot een extreme close-up (Gv: 566):

...het was zijn rechterhand die hij demonstratief naar achteren bracht, hij liet zijn reeds gestrekte zoekvinger nog een sierlijke krul door de lucht maken, alsof hij er een lik zelf mee uit een potje ging nemen, en stak die vervolgens tot voorbij het tweede kootje in zijn ver naar buiten gestulpte aarsopening...

In deze compromitterende positie wordt vanuit de deuropening Willem Augustijn gadeslagen door de hem vergezellende heren Bergsma, De Wit, De Bruin en Crusio. De zwenkende camera-beweging van de verteller brengt hen op de volgende wijze in beeld waarbij de camera van een eigenaardig over-de-schouder shot naar de deur beweegt (Gv: 567):

...starend langs zijn schouder en met zijn vinger onveranderd nog in zijn anus. De deur stond wijd open, en ingelijst door het kozijn, tegen de zwarte fond van het portaal, stonden daar, schouder aan schouder in de donkere opening, stil en bestorven als een tableau, de heren De Wit en de De Bruin op de drempel met vlak achter hen, een kop langer, Crusio en Bergsma...

Willem Augustijn beseft dat hij bekeken wordt en realiseert zich welk aanzien hij geeft.

Van louter slapte gleed zijn vinger uit zijn anus, en eerst toen kwam het familieportret in de deuropening tot leven.

In de theatrale scène met de weduwe richt Willem Augustijn zich naar het concreet aanwezige publiek waarop de cinematografische verteller vanuit de getheatraliseerde ruimte van het kamertje een theatraal beeld toont. In de deurlijst houdt het viertal zich doodstil

op. Zij spreken niet, zij bewegen niet. Cinematografisch gezien vormen zij een still, getheatraliseerd door de omlijsting van de deur, de zwarte achtergrond en door de invoering van het tropologisch beeld middels het woord *tableau* dat later wordt herhaald in *familieportret*.

Op deze wijze wordt een onderdeel van het publiek binnen het kader zichtbaar en daarmee in de primaire theatralisering opgenomen. Er vloeien twee scènes ineen. Als eerste de getheatraliseerde scène van Willem Augustijn samen met de weduwe. Hiervan is de lezer nadrukkelijk getuige via de in de ruimte bewegende cinematografische verteller. Als tweede het tableaubbeeld dat de lezer getoond wordt via een over-de-schouder shot. Van twee worden zij één. De heren De Wit en De Bruin leveren in hun hoedanigheid van toeschouwer op het tafereel commentaar. Zij vormen de verbindende schakel tussen de twee theatrale scènes waarbij zij de woorden herhalen waarmee Willem Augustijn zijn bevelen kreeg en zij beantwoorden die bevelen. Kortom, ze herhalen de scène en continueren in taal de relatie knecht – meesteres ('Ja hoor, heel vies,' zei De Bruin. 'Doe maar stófferen,' zei De Wit.). Zoals Willem Augustijn eerder de betrapte Perk en Judith in nautische formuleringen toesprak, zo leveren beide heren in schoonmaakterminologie commentaar op het gebeuren, wat een komisch effect heeft. Crusio treedt op als mimespeler; hij doet niets anders dan in slow motion in stilte handboeien tonen wat leidt tot een schaamtevolle Willem Augustijn, weergegeven in twee tropologische beelden (Gv: 567-568):

Ook Crusio bewoog nu; heel traag tilde hij iets op boven de mannetjes voor hem. Het waren de handboeien; Willem Augustijn zag ze nog even heen en weer bungelen, toen zakte de schaamte als een duisternis, een doodskap over zijn hoofd en werd alles zwart.

Na twee tropologische beelden (*duisternis*, *doodskap*) gaat de camera op zwart. De scène is in velerlei opzichten bijzonder, niet alleen omdat ze buiten de context van het genre van de historische roman treedt en niet alleen omdat ook in deze scène pornografische beelden samengaan met slapstickbeelden, maar om een aantal redenen

van theatraliteit. De scène bevat de ingrediënten die cinematografische theatraliteit definiëren. Ten eerste is daar de aankondiging *in* en *met* taal van de theatralisering via Bergsma en de weduwe (bijvoorbeeld: *De komedie meespelend...*); de inbeelding van Willem Augustijns heldenrol en zijn demasqué sluiten daar bij aan. Ten tweede wordt de afgesloten plaats van handeling een theatrale ruimte, ten derde is er in de meest traditionele zin van het theater publiek dat commentaar levert (De Wit en De Bruin), ten vierde speelt zowel de weduwe als Willem Augustijn een specifieke rol, geaccentueerd door hun vermomming. Tot slot doet de camerawerking van de verteller de vierde wand verdwijnen. De verteller beweegt zich in de getheatraliseerde ruimte waarmee de spanning van het moment primair is en de intensiteit van het lezen groot. Immers, ook de lezer heeft de illusie *in* de ruimte te zijn dankzij de vertellers camerawerking.

In een theatervoorstelling gebaseerd op Diderots poëticaopvatting zorgt de vierde wand voor de scheiding tussen publiek en decor, de voorstelling, de decorstukken en de spelers.¹⁹⁰ Er is verhoudingsgewijs een duidelijke tweedeling. Er is een ruimte voor de acteurs en er is een ruimte voor het publiek, zoals ook Féral beschrijft in haar tweede scenario. Publiek en *bühne* zijn van elkaar gescheiden en de verhouding tussen beide ligt vast. In de zaak van cinematografische theatraliteit doorbreekt de 'camera' de vierde wand zodanig dat het publiek, i.c. de lezer, dichter naar het beeld, de voorstelling, het decor, de decorstukken en de spelers wordt gebracht door de bewegende en inzoomende werking van de camera die close-upbeelden tot stand brengt. De lezer, in eerste instantie in zijn voyeuristische statuur, betreedt dankzij de camerawerking van de verteller de getheatraliseerde ruimte. Al snel wordt de lezer onderdeel van deze ruimte waardoor de oorspronkelijke verhouding die hij met de ruimte had, verandert. Door de cameratechniek van de cinematografische verteller *absorbeert* de ruimte de lezer. Hij is in de ruimte opgenomen en is één met dat wat daar gebeurt. Ondanks dat de lezer natuurlijk niet zelf lichamelijk in de ruimte aanwezig is, wordt ook hij door de toekijkende heren (De Wit, De Bruin, Crusio en Bergsma)

¹⁹⁰ Voor Diderots poëticaopvatting zijn de volgende twee teksten essentieel respectievelijk verschenen in 1757 en 1758: *Entretiens sur Le Fils Naturel* en het al eerder aangehaalde *Discours sur la poésie dramatique*. Zie ook Fried (1980: 96).

betragt en *bekeken*. Door het effect van absorptie wordt de lezer, evenals Willem Augustijn ontmaskerd wanneer de cinematografische verteller zijn camerazwenking maakt. Zoals Willem Augustijn zich betragt voelt en schaamt, zo intensiveert de camerawerking van de verteller de leesbeleving en voelt de lezer zich betragt, wat een emotionele reactie oplevert.

Het hier geïntroduceerde begrip absorptie ontleen ik aan een studie van Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), waar overigens ook Féral (2002) aan refereert. In zijn bestudering van de ontwikkeling van de Franse schilderkunst in de 16^e en 17^e eeuw onderscheidt Fried twee vormen van absorptie waarbij het principe van de vierde wand onmiskenbaar bepalend is. De eerste vorm van absorptie richt zich op de afgebeelde figuren binnen het schildersdoek. Zij zijn zodanig in beslag genomen door een te verrichten handeling dat zij hun hele omgeving vergeten. Elke figuur is geabsorbeerd in wat hij doet, hoort, denkt en voelt. En, wanneer er dan een enkel personage niet gericht is op deze handeling, accentueert dat juist de preoccupatie van de anderen.¹⁹¹ In deze vorm van absorptie, door Fried de dramatische conceptie genoemd, is nadrukkelijk sprake van een vierde wand. Op geen enkele wijze richt één van de figuren een blik richting diegene die kijkt, observeert, d.w.z. dat het kijkend publiek op deze wijze uitgroeit tot een waarlijk voyeur. De kijker is getuige van een tafereel waartoe hij niet behoort. Bij deze dramatische conceptie sluit Féral's scenario van de twee ruimten aan. Er is een ruimte voor het publiek en er is een ruimte voor de acteurs. Het is deze vorm van absorptie die Diderot overhevelt naar het toneel om daar, met behulp van de vierde wand, zijn opvatting van "natuurlijkheid" te introduceren.¹⁹²

Bij deze absorptievorm spelen voorwerpen een belangrijke rol. Zij stimuleren het absorptievermogen van de (op het doek afgebeelde) personages. Bezien vanuit de dramatische conceptie is er geen sprake van volledige absorptie in, bijvoorbeeld, het omslag, dat Cornelis Troost's 'De ambassadeur der Laberlotten' toont waarmee dit hoofdstuk opent. Te veel kijkers zijn niet gericht op de aandachttrekkende

¹⁹¹ Bijvoorbeeld het schilderij 'Un dessinateur d'après le Mercure de M. Pigalle' van Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779). Zie: <http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A9511> of www.utpictura18.univ-montp3.fr; laatst gezien 5 april 2017.

¹⁹² Zie Fried (1980: 77), Röttger (2011) en Van Oostveldt (2013).

gebeurtenis van de vermomde blote kont in het raam van de bovenverdieping. Als voorbeeld dienen de klanten die vanuit de herberg het publiek aanschouwen, de bewust niet-kijkenden gezeten op een bankje voor de herberg en bovenal de moeder met kinderen. Zij hebben meer oog voor elkaar dan voor het provocerende tafereel dat desondanks wel aandacht trekt, maar geen pregnant moment genoemd mag worden.

Daarnaast onderscheidt Fried een vorm van absorptie waarbij de kijker, het publiek centraal staat. Hij ziet deze ontwikkeling ontstaan in de tweede helft van de 18-eeuwse Franse schilderkunst.¹⁹³ De compositie van het schilderij nodigt de kijker uit *in* het schilderij te stappen, onderdeel te worden van de representatie, van dat wat gebeurt en wat te zien is *binnen* het kader van de schilderijlijst. De ruimtelijke representatie absorbeert de kijker. Dit proces noemt Fried de pastorale conceptie, daarmee verwijzend naar de landschapsschilderingen waar hij deze vorm van absorptie op toepast. In dit absorptieproces is geen sprake van een vierde wand en wordt aldus het verschil tussen de twee ruimtes die Féral nog zo nadrukkelijk onderscheidt opgeheven. Het is deze vorm van absorptie die een distinctief element is van cinematografische theatraliteit.

De vraag op welke wijze binnen cinematografische theatraliteit deze absorptievorm optreedt, leidt naar de werking van de cinematografische verteller. Wanneer eenmaal *in* en *met* de taal de theatraliteit is aangekondigd of aangegeven, wanneer de alledaagse ruimte getheatraliseerd is, wanneer duidelijk is wie en waar het publiek is, glijdt de verteller de ruimte in, veelal via de camerabeweging van een over-de-schouder shot. Toont de verteller in zijn functie als camera eerst een establishing of medium shot van de ruimte, daarna toont hij bewegend in de ruimte niet alleen personages, maar ook voorwerpen, wisselt medium shots af met close-ups, versnelt en vertraagt tot slow motion, waarbij via editing tropologische beelden ingelast worden zodat een pregnant moment ontstaat waarin verleden, heden en toekomst tot een moment van het nu worden. Zodoende doorbreekt de cinematografische verteller de vierde wand

193 Fried (1980: 118): "I have in mind Diderot's infrequent but nevertheless far from arbitrary use of the fiction of *psychically entering* a painting or group of paintings he is reviewing, a fiction conspicuously at odds with the doctrine of the radical exclusion of the beholder that I have argued in his writings expound." Zie bijvoorbeeld het schilderij 'Un Paysage avec figures et animaux' van Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) (<http://sites.univ-provence.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A0314> of www.utpictura18.univ-montp3.fr; laatst gezien 5 april 2017).

en brengt de lezer in de getheatraliseerde ruimte. Niet dat de lezer zich identificeert met een personage of gebeurtenis, hij wordt *in* de beelden opgenomen. De ruimtelijke verhouding tussen object, dat wat afgebeeld wordt en de kijker/lezer is veranderlijk door de camerawerking van de verteller.

De weduwe-scène is voor de geschetste absorptievormen exemplarisch. In deze scène is niet alleen de pastorale conceptie van absorptie werkzaam die gericht is op de verhouding tussen lezer en ruimte. Ook is de dramatische conceptie van absorptie werkzaam die het zoeklicht zet op de personages en dan vanzelfsprekend in het bijzonder op Willem Augustijn. De Friese patriciërszoon is zodanig gepreoccupeerd door zijn bezigheden dat hij volledig innerlijk gesloten is en daardoor alles om hem heen vergeet en zichzelf volledig verliest (*... en er niet de minste invloed meer op had./het was indalen in een fluïde waar hij gewichtloos was, vrij van wil en vrijheid... /hij wist in het geheel niets meer, kon alleen nog maar gehoorzamen en uiteindelijk er was geen zelf meer*). Zijn aandacht richt zich in volle concentratie zonder rationalisatie op de centrale actie van het tafereel (het onderdanig schoonmaken) dat dan ook benoemd mag worden als pregnant moment. Deze extreme gemoedsmodus sluit aan bij Fried's opvatting dat de dramatische conceptie van absorptie nauw samenhangt met onbewustheid.¹⁹⁴ Willem Augustijn is zich op geen enkele wijze bewust van de aanwezigheid van publiek (de vier toekijkende heren). Dat bevindt zich aan de andere zijde van de denkbeeldige vierde wand. Het is het zintuiglijk beeld van de kijkende weduwe dat Willem Augustijn aanzet tot bewustwording van het publiek en dus de illusie van de vierde wand doorbreekt (*Gv*: 567):

Toen hij haar gezicht op nog steeds dezelfde plaats terugvond wist hij zich echter nog meer door haar verlaten dan wanneer zij was weggegaan: stralend keek zij hoog over hem heen naar iemand anders achter hem, een glimlach van verstandhouding om haar mond...

Pas wanneer de verteller de lezer en Willem Augustijn confronteert met de aanwezigheid van het viertal heren wordt de roes van innerlijke

¹⁹⁴ Fried (1980: 31): "...in French painting and criticism of the period absorption and unconsciousness are keyed to one another, and implied by one another, to an extent that makes any contrast between them largely empty of meaning."

irrationele geslotenheid doorbroken, waardoor Willem Augustijn zich bewust wordt van zijn beschamende situatie. Hiermee eindigt de dramatische conceptie van absorptie daar de vierde wand tussen Willem Augustijn en zijn publiek (de heren in het deurportaal) opgeheven is: de focalisatiepositie van de verteller maakt dat Willem Augustijn focalisatiepunt wordt en de vier heren worden gefocaliseerd object. De camerawerking van de verteller voor dit moment heeft tegelijkertijd de pastorale conceptie (dat in wezen natuurlijk niet meer 'pastoraal' is) van absorptie geconcretiseerd. Vanaf het moment dat Willem Augustijn met de weduwe de getheatraliseerde ruimte betrad (*in een afgesloten ruimte*), heeft de cinematografische verteller de lezer deze ruimte ingeleid en hem langs accessoires (*de vederborstel, het evaatje, het kornetmutsje* bijvoorbeeld) en decorstukken gevoerd (*de plinten*). Daarnaast zijn tropologische beelden ingelast (Willem Augustijn was een *vederlicht, kruipend wezen, een insect dat telkens zijn vleugels uitsloeg als hij zijn doekje liet wapperen...*).

Op deze wijze heeft de ruimte waarin de verteller ook nog eens inzoomt, uitzoomt, versnelt en vertraagt, de lezer geabsorbeerd. Daar ook deze vorm van absorptie zijn intense gerichtheid kent door onder andere close-up en slow motion kan eens te meer gesproken worden van een pregnant moment dat wordt opgeheven op het moment, dat de cinematografische verteller het publiek in de deurpost toont. Het zintuiglijke beeld van het publiek en het commentaar beëindigen het pregnante moment. Samengevat, Willem Augustijn absorbeert de handeling en via de camerawerking van de verteller absorbeert de ruimte de lezer.¹⁹⁵

Twee verschillende vormen van voyeurisme zijn hier werkzaam. De éne vorm handhaaft het principe van twee ruimten: de hedendaagse lezer, de lezer vanuit het duister en het nu, is onderdeel van een publiek dat zich buiten de ruimte bevindt waar de handeling zich afspeelt. Deze lezer is vergelijkbaar met Diderots en Brechts theaterpubliek en het cinematografische voorbeeld *Rear Window* sluit hierbij aan. In de regel wordt het publiek buiten de handeling gehouden, hoogstens aangesproken en tot denken aangezet, maar het blijft veilig

195 Het is goed te beseffen dat Fried beide absorptievormen diachroon presenteert daar hij ze afleidt uit verschillende momenten van ontwikkeling binnen de Franse schilderkunst, respectievelijk 16^e en 17^e eeuw en halverwege de 18^e eeuw. Ik pas beide absorptievormen hier synchroon toe.

in de anonimiteit van de theaterzitplaatsen. Het is theatraal voyeurisme. De andere vorm van voyeurisme is cinematografisch, d.w.z. door de werking van de vertellende en bewegende camera absorbeert de ruimte de voyeuristische lezer. De lezer treedt vanuit het duister en het nu in figuurlijke zin dankzij de camerawerking van de verteller de ruimte van de handeling in. Wat eerst “daar” was, wordt “hier” (zoals in *Scent of a woman*). Het is deze vorm van voyeurisme die een wezenlijk onderdeel uitmaakt van cinematografische theatraliteit.

Welk effect kent dit op de ervaring van de lezer? Er zijn twee esthetische bewegingen werkzaam die de lezer emotioneel raken: het absorptieconcept als gevolg van cinematografische theatraliteit en de in hoofdstuk 2 uiteengezette eisensteiniaanse conflictwerking. In het fragment van Willem Augustijn en de weduwe vergroot de cinematografische theatraliteit de intensiteit van de leeservaring. Het doorbreken van de vierde wand brengt de lezer in de ruimte. Door de camerawerking van de verteller absorbeert de ruimte de lezer met cinematografisch voyeurisme als gevolg: cinematografische technieken beklemtonen het voyeuristisch karakter van de lezer. Zonder dat de lezer daadwerkelijk lichamelijk in de ruimte is, ervaart hij sterk de illusie in de ruimte te zijn. Dit houdt onder andere in dat hij zich vereenzelvigd met dat wat in de ruimte is en gebeurt. Ondanks dat dit de lezer al ‘beweegt’, is er nog een punt.

Binnen cinematografische theatraliteit is de eisensteiniaanse conflictwerking werkzaam. Zij is herkenbaar in de formele camerawerking van de cinematografische verteller, de relationele en grafische verhouding tussen de spelers (de rechtopstaande weduwe versus kruipende Willem Augustijn; de knielende Willem Augustijn versus de staande en op hem neerkijkende heren) en de heldstatus die Willem Augustijn zich inbeeldt tegenover de concrete vermomming als huishoudster en de meester-knechtrelatie. Zoals gezien in het vorige hoofdstuk verliezen deze eisensteiniaanse conflicten hun scherpte, omdat sadomasochistische, pornografische reminiscenties en humoristische passages tezamen de overhand nemen.

Uitgesproken humoristisch is bijvoorbeeld het in beeld brengen van Willem Augustijns vermomming met schort en kapje, de wijze hoe de weduwe Willem Augustijns mannelijkheid letterlijk weegt ('*U hebt in ieder geval geen bijgedachten zoals de meeste heren,*' concludeerde zij, *zijn slappe piemel even oplichtend met de plumeau,...*) en het gebaar waarmee Willem Augustijn zijn vinger richting aars beweegt zodat beide attracties nadrukkelijk in beeld komen. De scène is een contaminatie van een scène die niet misstaat in het werk van De Sade en een scène die past in de beste traditie van Theater van de Lach.¹⁹⁶ Aspecten van voyeurisme en conflict werken samen affectief in op de lezer met als gevolg emotionele effecten zoals schaamte. Inherent aan affect is een lichamelijke reactie: lezers kijken een moment weg, hebben een akelig gevoel, (glim)lachen als een boer die kiespijn heeft of kleuren beschaamd. De lezers, vanuit het duister en het nu, voelen zich in hun voyeurisme en geabsorbeerd-zijn betrappt.

Dat lezers zich betrappt voelen in hun voyeur-zijn en als gevolg daarvan zich schamen is misschien wel het sterkst geëxpliciteerd in één van de meest bevreedende passages die *Gewassen vlees* kent. De passage is nagenoeg het slot van hoofdstuk XII 'Zend mij' aan het einde van deel 2. De scène speelt zich af in de gelagkamer van een Workummer herberg. In deze ruimte bevinden zich naast Willem Augustijn en zijn vader (zoals altijd: *Zijne ed.*) talloze gasten. Zij fungeren als figuranten, tevens publiek, en de lezers gaan van dit publiek onderdeel uitmaken doordat de cinematografische verteller hen de ruimte mee inneemt. De stemming is uitgelaten. De plannen voor een op te richten armenkolonie schijnen in goede aarde te zijn gevallen. De desbetreffende geldschietters lijken het plan te accepteren en zullen allerminst gierig zijn. Bint, een trouwe bediende van Zijne ed., is bringer van nog meer goed nieuws. Er is een brief gearriveerd die meldt dat Willem Augustijn kan afreizen richting Hulst om het ambt van baljuw op zich te nemen nu de Fransen daar zijn vertrokken. In de rumoerige gelagkamer ontstaat bij Willem Augustijn een zeldzaam gevoel van verzoening en in deze bewustzijns-

¹⁹⁶ Voor De Sade is de anus het centrum van seksualiteit. Dit is de opening die De Sade beschouwt als superieur aan de baarmoeder (zie Von der Thüsen; 1997: 47). *Theater van de Lach* is opgericht door John Lanting en kende een ongekeerde populariteit in de jaren zeventig, tachtig en negentig van de twintigste eeuw. Het gezelschap vertolkte kluchten, vaak bewerkingen van Britse blijspelen, waarvan de titels al sterk seksuele connotaties droegen zoals *De grote versierder* (1973), *Hoe versier ik een stuk* (1984), *Geen gedonder in het vooronder*(1985) en *Japon over het balkon* (1994). Ik zal overigens in hoofdstuk 4 nadrukkelijk op de weduwe-scène terugkomen.

focalisatie worden twee tropologische beelden gemonteerd. Eerst worden de kijkende figuranten vergeleken met *zonnestralen* waarna Willem Augustijn en zijn vader metaforisch worden voorgesteld als *kaarsen*.

Deze versmelting tussen vader en zoon bereikt een letterlijke climax wanneer zij, samen met Bint, de handen op elkaar leggen. De verteller zoomt in en toont dit zintuiglijke beeld in close-up waarbij de geluidsband stopt en daarmee de spanning stijgt weergegeven in de drie tekstpuntjes. Deze spanning van stilte ontlad zich in een ingelaste passage die ik eerst citeer (Gv: 491):

Als vanzelf dekte Willem Augustijn hun handen met de zijne toe, er viel een stilte in dat kleine gezelschap die omringd werd door een veel grotere stilte rondom...

Wie de drie nu alleen zou willen laten en achterwaarts weglopen naar de deur zou zien dat alle gasten zich hadden omgedraaid naar het witgedekte tafeltje aan het raam en ademloos meeluisterden. Het was geen grote zaal, en alleen op zondagavonden kwam er iemand viool spelen; ieder woord, door de vervoering en het schielijk drinken misschien wat luid uitgesproken, drong door tot in de verste hoek, en zowel verbaasd over de innigheid tussen de vader en de zoon alsook geïnteresseerd in de armenkolonie waarover reeds veel geruchten liepen wilde men er niet één van missen. Buiten komend zou deze persoon misschien even omhoog kijken naar het wapen boven de deur, en vervolgens, in weerwil van de discretie die hem daarnet nog deed terugtreden, wellicht opnieuw in de greep van de nieuwsgierigheid kunnen raken. Zou het raam bij dat witgedekte tafeltje niet open kunnen staan, is het niet mogelijk om van buitenaf, gedekt door het gesloten gordijn nog even mee te luisteren? Bukkend tot met zijn hoofd onder de roeden loopt hij buitenom terug naar de hoek van het drietal, hij recht zich wat om door de ruitjes tussen de roede en de zoldering een blik naar binnen te werpen, maar o! ineens komt aan de andere kant van het glas het hoofd van Willem Augustijn boven het valletje uit geschoven en staat hij oog in oog met degeen die hij had willen afluisteren...

In een opvallende vorm van auctorieel vertellen die doet denken aan passages uit Hildebrands familie Stastok doorbreekt dit fragment het genoeglijk samenzijn van Bint, Willem Augustijn en Zijn ed.¹⁹⁷ Eén van de opvallende onderdelen is de grammaticale vorm van

197 Zie bijvoorbeeld Hildebrand (1979: 80-81).

de irrealis van het heden waarmee aangegeven is dat deze situatie strijdig is met de handeling. Via een tracking shot beweegt de cinematografische verteller achterwaarts en neemt de lezer (aangeduid via het betrekkelijk voornaamwoord met ingesloten antecedent *Wie*, het onbepaalde *deze persoon* en tot slot de voornaamwoorden *hem* en *hij*) mee: weg van het gezelschap, weg uit de ruimte. De cinematografische verteller haalt daarmee de lezer uit zijn geabsorbeerd-zijn. Was de lezer in deze staat van absorptie natuurlijk nooit werkelijk lichamelijk aanwezig, thans wordt de lezer een entiteit die bijvoorbeeld *omhoog kijkt, bukt en loopt*. Niet alleen handelt hij, maar hij stelt ook vragen en die zijn een opmaat voor voyeuristisch handelen: ... *nog even mee te luisteren?*

Daarmee is niet alles gezegd, want in de continuering van het tracking shot toont de verteller de lezer het pad dat Willem Augustijn heeft afgelegd toen hij de herberg betrad. Hierdoor ontstaat een intrigerende vorm van identificatie. De lezer ziet en doet – dankzij de camerawerking van de cinematografische verteller – hetzelfde bij het verlaten van de herberg als Willem Augustijn bij het betreden ervan. Hij bewandelt hetzelfde pad, bekijkt het Workummer wapen en loopt, net als Willem Augustijn vanwege zijn lengte gebukt om langs de gevel de overstekende dakbedekking te ontwijken. Het tracking shot eindigt bij het raampje dat een blik gunt op de gelagkamer waar in de hoek bij het raam het verzoende drietal zit. Juist wanneer de lezer zijn voyeuristische activiteit in gang zet, ontmoet hij de blik van Willem Augustijn. Oog in oog staat de lezer met Willem Augustijn en dit schrikmoment wordt tekstueel verwoord met *maar o!* De drie afsluitende tekstpuntjes bieden de lezer zijn heroriëntatie. Hierna vervolgt het afgebroken gesprek in de gelagkamer en brengt de verteller in diezelfde ruimte Willem Augustijn in beeld: *Na een ogenblik van volkomen roerloosheid was Willem Augustijn gaan knikken, toen kwam hij uit eerbied voor zijn ambt in volle lengte omhoog*. Niet alleen doorbreekt deze passage de kaders van de klassieke historische roman, niet alleen problematiseert het fragment Barthes' literair realisme, modern realisme en zijn referentiële illusie (de lezer is er namelijk wel en tegelijkertijd niet)

en niet alleen is dit een variant van het postmoderne procedé van zelfreflexiviteit, het betreft de lezer ook in zijn drang tot stiekem kijken en afluisteren, en 'raakt' hem daarmee.

3.5 Voyeurisme, pornografie en kijkende lezer

Wat dit hoofdstuk en voorgaande hoofdstukken met de daarin opgenomen cinematografische close readings duidelijk maken is dat *Gewassen vlees* bovenal een roman is van *kijken* en *bekeken worden*. De roman kent een hoog scopophilisch karakter. Eens te meer vraagt daarmee de notie 'voyeurisme' om verkenning. De betekenis van dat begrip is niet transparant en beweegt tussen uitersten. Aan de ene kant geldt de betekenis waarin het heimelijk kijken overheerst dat samengaat met seksuele lustgevoelens. Dit kijken richt zich op anderen die geheel of gedeeltelijk naakt zijn en al dan niet seksuele handelingen verrichten. Aan de andere kant staat een kijken in niet-seksuele zin waar de nieuwsgierigheid naar geheimen, privé-zaken van anderen overheerst. Tussen beide uitersten bevindt zich een scala aan nuances.¹⁹⁸ Daarbij is iedere keer duidelijk dat diegene die kijkt, de voyeur, buiten de actie van het gebeuren blijft. De voyeur is een focaliserend subject, vaak van afstand, van dichtbij zoals hierboven door een raam, via doorkijksgaten, soms verstopt, via tweezijdige spiegels of in modernere zin dankzij verborgen camera's, geheime fotografie, webcam en film.

Peter Verstraten (2008a: 17) stelt, vanuit het streven om precieze effecten van het medium film bloot te leggen, dat de specifieke, en gelaagde 'identiteit' van de filmische verteller, verteltechnieken en (stijl)procedés in cinema fundamenteel anders zijn dan in andere kunstvormen. Ik stel dat in dit geval een inhoudelijk thema als voyeurisme kunstvormen verbindt, en in die zin impuur werkt doordat het niet alleen mogelijkheden biedt maar ook provoceert. Of, anders gezegd, het is misschien wel mogelijk media in een zekere puurheid te bestuderen, maar voor *kijken* geldt dat niet. Ofschoon regulier geldt dat we naar films kijken en boeken lezen, is in het voorgaande

198 Zie Denzin (1995: 42), Metzl (2004a) en Metzl (2004b).

wel duidelijk geworden dat bij lezen even veel kijken in het spel is. En bij het kijken naar films, lezen we die natuurlijk ook.

In de psychoanalyse is kijken, in het bijzonder ‘voyeurisme’, onderdeel van Freuds *Schauspiel*.¹⁹⁹ Concentratie op het psychoanalytische aspect van voyeurisme legt in het kader van *Gewassen vlees* alle nadruk op Willem Augustijns verleden en de in- en doorwerking daarvan. Het is heel goed mogelijk een psychoanalytische studie te maken van Willem Augustijn. Met behulp van freudiaanse en lacaniaanse termen kan Willem Augustijns relatie met zijn ouders beschreven en geanalyseerd worden, kan zijn relatie tot De Tweede en Bergsma geduid worden en de gedragsmatige sociaal-psychologische gevolgen hiervan in kaart gebracht worden.²⁰⁰ Het opstellen van een dergelijk portret is geen onderdeel van deze studie. De relatie van psychoanalyse met cinematografisch lezen is indirect, zoals de close reading van de Jeltse-passage in het vorige hoofdstuk aantoonde. Niettemin kan een psychoanalytische studie nieuw en ander licht werpen op Thomas Rosenbooms personages, een licht dat verder reikt dan het spelconcept in *Gewassen vlees*. Er zijn onmiskenbaar psychoanalytische parallellen te benoemen tussen Rosenbooms verschillende romans en zijn personages Willem Augustijn, apotheker Anijs, vioolbouwer Walter Vedder, meesterknecht Niesten, scheepsmagnaat Berend Bepol, dierenarts Rebert van Buyten en hippie Lou Baljon. De kiem van alle personages lijkt te liggen in het jonge personage Theo dat zo'n cruciale en dramatische rol speelt in Rosenbooms debuutroman *Vriend van verdienste* (1985).²⁰¹ Met het opstellen van een dergelijke psychoanalytische biografie van het Rosenboompersonage opent deze methodologie een volstrekt andere te interpreteren laag van de roman dan waar een cinematografische leeshouding zich in eerste instantie op richt. Zo'n onderzoek ligt meer in de lijn van het werk van Charles Mauron dat zich richt op repeterende patronen, terugkerende structuren en recursieve fantasieën die zich manifesteren in reeksen van gebeurtenissen, reeksen van dezelfde beelden of in één obsessieve metafoor.²⁰² Eens te meer is dat laatste werk een voorbeeld van

¹⁹⁹ Zie Freud (1985: 123).

²⁰⁰ Ik denk bijvoorbeeld aan de termen *anima-animus*, *angstemotie*, *castratieangst*, *verlangen* (*Wunsch – Begierde*), *hysteria*, Lacans *jouissance*, *paranoia*, *melancholie*, *perversie* en de symboliek van de *phallus*. Zie Rabaté (2014: 215 e.v.).

²⁰¹ Apotheker Anijs en vioolbouwer Vedder zijn de protagonisten uit *Publieke werken* (1999); Berend Bepol en Niesten zijn de hoofdpersonages uit *De nieuwe man* (2003); Rebert van Buyten is de centrale figuur in *Zoete mond* (2009) en Lou Baljon is protagonist in *De rode loper* (2012).

²⁰² Ik schreef eerder over Mauron in hoofdstuk 1. Zie Mauron (1976); zie ook Rabaté (2014: 130 en 226).

een verband dat zich via de psychoanalyse aandient. Taal is niet enkel taal, taal is ook beeld.

Een tweede onderzoeksterrein waar kijken en voyeurisme belangrijke thema's zijn, is de kunstgeschiedenis en kunsttheorie, inzake de analyse en interpretatie van schilderijen d.w.z. expliciete beelden. Onderscheidt Fried binnen dit onderzoeksterrein twee absorptievormen, Norman Bryson hanteert in zijn studie *Vision and Painting* (1983) het onderscheid tussen *gaze* en *glance* om het verschil aan te geven tussen de peinzende, langdurige, beschouwende en dus rationele blik van de toeschouwer die hem weerhoudt emotioneel betrokken te raken bij het schilderij en de enigszins heimelijke blik waarbij de aandacht lijkt uit te gaan naar iets anders, maar die intussen de kijker emotioneel betreft bij de afbeelding.²⁰³ In het geval van *gaze* blijft het kijken zelf van de toeschouwer buiten beschouwing; in het geval van *glance* gaat de toeschouwer een relatie aan met het beeld en wordt zijn wijze van kijken ter discussie gesteld. Ondanks dat Mieke Bal kanttekeningen plaatst bij Brysons onderscheid, verwerkt zij beide blikken in het eerste hoofdstuk van haar studie *Verf en Verderf; lezen in Rembrandt* (1990) waarin zij met name met behulp van het narratieve element 'focalisatie', schilderijen van Rembrandt 'leest'. De *gaze* karakteriseert zij dan als de voyeuristische blik, de *glance* typeert zij als dialogische blik.²⁰⁴

Oppervlakkig beschouwd lijkt Bals onderscheid samen te vallen met theateraal voyeurisme en cinematografisch voyeurisme. Bij theateraal voyeurisme blijft de lezer of toeschouwer immers buiten schot wat inderdaad in grote lijnen overeenkomt met Brysons *gaze* en derhalve Bals voyeuristische blik. Doch, Brysons *glance* en Bals dialogische blik kunnen niet simpel gelijkgesteld worden aan cinematografisch voyeurisme. Het verschil is verklaarbaar vanuit het gekozen uitgangspunt. Bryson en Bal stellen namelijk de toeschouwer als vertrekpunt centraal. In haar Rembrandtstudie hanteert Bal in haar interdisciplinaire aanpak verschillende leeswijzen die alle gemeen hebben dat de betekenis besloten ligt in degene die kijkt: kijken is lezen. Bal (1990: 27) schrijft op gegeven moment: "Een kunstwerk waarin het kijken zelf wordt

²⁰³ Zie Bryson (1983: 94).

²⁰⁴ Bal (1990: 27). Zie eveneens noot 4, p. 215 van haar studie.

uitgebeeld biedt een voorstelling waar de toeschouwer een positie *in*, of *tegenover*, kan innemen." (mijn cursiveringen, FvD) Wanneer de toeschouwer een positie *in* het object kan innemen, is sprake van Brysons *gaze*, de voyeuristische blik. De kijker is in die zin aan de uitgebeelde personages gelijkwaardig. Bal redeneert hier vanuit het subject, de kijker, naar het object, het beeld toe. De situatie is anders wanneer de kijker, bewust, een kijkpositie inneemt *tegenover* het gerepresenteerde. Bryson benoemt dit als *glance*. Bal karakteriseert deze positie als een dialogische blik en stelt in dat kader, terecht, dat deze blik contrasteert met het voyeuristisch *kijken*, dat een vorm is van toe-eigenen.²⁰⁵

Nadat Bal concludeert dat de voyeuristische blik ideologische implicaties kent, noemt zij tevens emotionele onderdelen als schaamte en opwinding.²⁰⁶ In het geval van cinematografisch lezen is het in alle gevallen vooral de close-upwerking, opgezet door de verteller, die de lezer dat laat ervaren wat hij wel ziet en beleeft, maar waarvan hij niet snel wil toegeven dat beeld te willen zien en/of te willen beleven. De close-up is geen onderdeel van Brysons of Bals analyse doordat zij vooral uitgaan van subject-*posities*. Het is wel een karakteristiek element van juist cinema, en een element dat grote uitwerking heeft. In zijn hoedanigheid van voyeur betrapt de lezer zichzelf, of de cinematografische vertellers close-upwerking accentueert de lezers voyeuristische statuur en in beide gevallen 'raakt' hem dat.

De emotionele dynamiek waar het in dit verband om gaat, is herkenbaar in de kunstopvatting van striptekenaar en cartoonist Tignous (Bernard Verlhac), tekenaar voor het Franse blad *Charlie Hebdo*. Hij merkte op:²⁰⁷

Een goeie tekening maakt je aan het lachen en een erg geslaagde tekening zet je aan het denken. Helemaal geweldig is het als een tekening je laat lachen en denken tegelijk. En in het allerbeste geval voegt de tekening daar een gevoel van schaamte aan toe – schaamte dat je om een heel erge situatie moet lachen.

²⁰⁵ Bal (1990: 42-43).

²⁰⁶ Eerder schreef Bal (1990: 12): "Het emotionele effect van een werk op de lezer wordt aangeduid met de term *affect*."

²⁰⁷ Bernard Verlhac werd in 2015 gedood door terroristen in Parijs op de redactie burelen van *Charlie Hebdo*. Het citaat is afkomstig uit *De Volkskrant*, V5, d.d. 8 januari 2015.

Verlhacs citaat benoemt elementen die, in hun samenhang, bij onder andere het lezen van literatuur, en zeker bij het lezen van *Gewassen v/lees*, aanwezig zijn. Eerst is daar de lichamelijke reactie van het lachen die lezers ondergaan. Ik denk hierbij aan Willem Augustijns gebruik van de nautische terminologie in de bedstee-scène of de nuchtere handeling van de weduwe die Willem Augustijns geslacht weegt in de weduwe-scène. Cinematografisch lezen confronteert verder de lezer met in taal opgenomen cinematografische technieken waarmee de taal affectief geladen wordt. Ofwel: de taal beweegt door de affectief beeldende werking het domein van *affection* zoals Deleuze zou zeggen.²⁰⁸ Het gevolg hiervan is dat een lichamelijke reactie optreedt. Liever willen lezers bijvoorbeeld helemaal niet verder lezen. Doen ze het toch dan hebben ze na het inzicht spijt of schamen ze zich. Na een gruwelijk genot levert dat een perverse rilling op of verstikkende schaamte. Een enkel beeld of reeks van beelden presenteert zich, stoot af en trekt tegelijkertijd aan. De associatie met pornografie is dan snel gemaakt, en die hoeft niet puur seksueel te zijn.

In de moderne fotografie is bijvoorbeeld gesproken over 'warporn'.²⁰⁹ 'Warporn' is een anglicistisch neologisme samengesteld uit *war* (oorlog) en de verkorting *porn* (van pornografie). Warporn is het kijken naar foto's van oorlogsslachtoffers die de toeschouwer, de voyeur, eigenlijk niet wil zien. Hij is beschaamd dat hij de drang niet kan weerstaan het leed, de ellende en de afschuw van hun bestaan toch te bekijken. Warporn bevredigt nieuwsgierigheid, schenkt inzicht en levert tegelijkertijd schaamte op waarbij de kijker beseft een voyeuristische positie in te nemen.²¹⁰ Een taalkundig equivalent van warporn maar volstrekt verschillend qua inhoud en vorm is 'suikerporn'. Suikerporn kent een sociaal-maatschappelijke en antropologische context.²¹¹ Het behelst het kijken naar tv-programma's waarin het bereiden van voedsel centraal staat en waarvan de kijker weet dat wat wordt gemaakt, uitermate slecht is voor zijn gezondheid. Het bereide voedsel bevat bijvoorbeeld een explosie aan suikers of andere ongezonde ingrediënten. Niettemin blijft hij kijken omdat hij

208 Deleuze (1978: 17) stelt "Affection envelops affect." Eerder geciteerd en uitgewerkt in de hoofdstukken 1 en 2.

209 Zie bijvoorbeeld Baudrillard (2005).

210 Bijvoorbeeld het werk van de Duitse fotograaf Christoph Bangert, die op zijn website stelt: "Es gibt niemanden, den diese Bilder nicht berühren." Zie: www.christophbangert.com. Ik wijs in dit verband ook op het werk van Ronald Ophuis, zie www.ronaldophuis.nl; laatst gezien 5 april 2017.

211 Overigens is het Engelse equivalent *sugarporn* wel degelijk een pornografische website.

zich verlustigt aan de aanblik van dat wat hij beter niet (meer) kan consumeren. Alleen al het kijken levert opwinding en bevrediging.²¹²

In dit hoofdstuk stonden vormen van kijken centraal die kunnen 'opwinden'. Zelfs zonder dat lezers of toeschouwers van het kunstobject kennis hebben genomen, maar in de zekerheid dit binnenkort te doen, komt hun gevoel al in beweging. Vol verwachting slaan ze het boek open, opgewonden betreedt de bioscoopganger de verduisterde zaal en hoopvol staart het theaterpubliek naar het nog gesloten doek. In *Gewassen vlees* gebruikt de verteller, zodra het boek is opengeslagen, de mise-en-scène op een zodanige wijze dat de lezer de gemaakte camerabewegingen en -werkingen intensief ervaart. Daarmee manipuleert de tekst de voyeur in de lezer. In relatie daartoe, maakt cinematografisch lezen het perceptieve vermogen van taal beschrijfbaar en maakt het een actieve positie mogelijk ten opzichte van de tekst. Dat deze beeldende potentialiteit van invloed is op de wijze hoe lezers de representatie van een verleden ervaren, namelijk pornografisch, zal een centraal onderdeel zijn van mijn 'Conclusie'. Voor nu sluit ik af met de constatering dat cinematografisch lezen in relatie staat tot de affectieve geladenheid van Rosenbooms taal. Deze affectieve geladenheid 'beweegt' de lezer, wat inhoudt dat hij lichamelijk reageert en emotioneel geraakt wordt. *Gewassen vlees* verwoordt het (affectief geladen en affectief werkende) beeld en voyeurisme speelt daarin een belangrijke rol. Ik kom daar in het volgende hoofdstuk nogmaals op terug, als het er om gaat *Gewassen vlees* te plaatsen in een cinematografisch, intertekstueel veld.

212 Ik verwijs naar alle kook- en bakprogramma's op de Nederlandse tv, in het bijzonder één van de best bekeken programma's van de laatste jaren: *Heel Holland bakt*.