



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 4

### **Cinematografische interteksten**

Over thematische relaties tussen *Gewassen v/ees*, filmgenres en Nederlandse film

## 4.1 Slapstick in beeld: Willem Augustijn

Dit hoofdstuk verschilt in opzet van de voorgaande hoofdstukken. Benaderde ik eerst *Gewassen vlees* vooral vanuit een analytisch-cinematografisch kader en werden daar inhoudelijke en thematische consequenties aan verbonden, in dit hoofdstuk realiseer ik een cinematografisch-thematische lezing van de genres slapstick, porno en horror. Ik zal laten zien dat de tekst van *Gewassen vlees* in zijn beeldende potentialiteit cinematografische genres oproept. Deze cinematografisch-thematische lezing is telkens gekoppeld aan één van de personages uit de roman. Door fragmenten cinematografisch te lezen illustreer ik dat *Gewassen vlees* niet alleen scènes bevat die een affront vormen met het genre van de historische roman, zoals Rosenbooms tekst zo vaak is getypeerd, maar dat het de representatie van geschiedenis zelf perverteert. Ook zal blijken dat cinematografisch lezen in samenhang met de cinematografisch-thematische verkenning een andersoortige beleving van de tekst realiseert. Uiteindelijk leidt dit tot de vraag op welke wijze de tekst van deze Nederlandse roman zich verhoudt tot de Nederlandse cinematografie.

Ik start met een in taal opgeroepen beeld, een tekstueel beeld. Het beeld is het slotbeeld van de achtervolging van een paard. Het dier heeft zijn berijder afgeworpen en tracht, opgejaagd door soldaten, te ontsnappen. Het ziet geen andere mogelijkheid dan een onmogelijke sprong over water. Het beest springt zijn dood tegemoet (*Gv*: 362):

(...) met zijn laatste krachten sprong het, vliegend als de centaur, rennend door de lucht, tot het met een krakend geluid tegen de gevangenismuur te pletter sloeg.  
Het was of de schimmel eerst nog even plakken bleef alvorens omlaag te glijden (...).

Dit beeld van een stervend paard is opmerkelijk in zijn gewelddadigheid en tegelijkertijd in zijn cinematografische vormgeving. Het beeld is een eerste climactisch moment in een grotere scène die ik gemakshalve aanduid als de protestscène. Een cinematografische verteller

– het kernprincipe van cinematografisch lezen – toont een paard dat zich in zijn doodsangst tegen een muur te pletter springt. De inlassing van het tropologisch beeld van de *centaur* en het zintuiglijk beeld van *rennen(d) door de lucht* vertragen de handeling. Deze slow motion krijgt nog meer accent door het afbreken van de tekst en het volgende wit. Een geluidsband ondersteunt het gewelddadige beeld. Het krakend geluid roept synesthetisch het kraken van ribben en breken van botten op. Een extradiëgetische verteller die cinematografisch opereert ontleent de situatie zijn feitelijke zintuiglijkheid en introduceert tropologische beelden (*plakken* en *omlaag glijden*) waarmee de gewelddadige scène in samenhang met de slow motion een slapstickachtig karakter krijgt. Het dolle dier dat zich te pletter springt tegen de gevangenismuur roept zo in beeld gebracht reminiscenties op met 20<sup>ste</sup>-eeuwse cartooneske slapstickbeelden in de traditie van *Tom and Jerry*, (*Wile E.*) *Coyote and The Road Runner* en *Tweety and Silvester*. Het is een slapstick- c.q. cartoonesk beeld.<sup>213</sup>

In de protestscène belandt Willem Augustijn in een optocht (Gv: 353-367). Een groot deel van het volk demonstreert tegen de door Willem Augustijn opgestelde verordening en in het bijzonder tegen de arrestaties verricht onder leiding van procureur-generaal Saffraan. De optocht bestaat nagenoeg alleen uit vrouwen en ondanks dat Willem Augustijn als man qua uiterlijk en lengte opvalt nemen de betogende vrouwen hem in hun samenzijn op. Hij wordt één met de groep: *Een oude vrouw haakte zelfs haar arm in de zijne; toen hij opzij keek knikte zij hem goedkeurend toe, (...)*. Op het Blokhuisplein, middenin het Workummer dorp, wordt Willem Augustijn geconfronteerd met de gevolgen van zijn uitgevaardigde missive. Naar aanleiding van dit bevelschrift slaat het gezag nagenoeg elke mannelijke volwassene in de boeien. Via een zgn. crane shot brengt een verteller het plein als ware het een theater in beeld. In het midden van dit theaterplein verschijnt de procureur-generaal op zijn paard. Beschermd door talloze soldaten leidt hij de gevangenen. Wanneer het volk gezang aanheft en één van de soldaten

---

213 *Tom and Jerry* is een tekenfilmreeks van Metro-Goldwyn-Mayer. *Coyote, The Road Runner, Tweety* en *Sylvester* zijn Looney Tunes-personages van Warner Bros. Animation. Deze cartoons bevatten slapstick in animatievorm.

een vrouw verwondt breekt de volkse energie vrij in een uitspatting van geweld waarvan het paard slachtoffer wordt. In een even geweld-dadige als banale scène, weerzinwekkend en humoristisch tegelijk eindigt dit met de dood van het paard. Wanneer namelijk het paard zijn berijder in paniek heeft afgeworpen wordt het op het plein heen en weer nagejaagd door de soldaten. Voor het paard is het onmogelijk te ontsnappen en achtervolgd door de bewakers, alle in dezelfde kledij, van links naar rechts en terug, culmineert deze scène in geweld-dadigheid. Nadat het volk het paard met stenen heeft bekogeld, steken wachters hun lansen in zijn flank, stoot een soldaat een dolk in de zij en brandmerkt een ander het dier met een musket.

Nadat de cinematografische verteller het stervend paard in beeld heeft gebracht, ontwaart Willem Augustijn in de stoet gevangenen de boerenzoon Abe. Als gevolg daarvan maakt hij zich los uit de volksmenigte (*in blinde drift was hij door het kordon gebroken*) en staat hij midden op het theaterplein, midden in de arena. Vormde Willem Augustijn eerst een geheel met het oproer, nu heeft hij zich losgemaakt en richt het volk zich tegen hem. Was eerst Saffraans schimmel de opgejaagde, op dit moment roept door zijn gedrag Willem Augustijn de definitieve antithese op, en is hij de opgejaagde. Hij ontvangt zweepslagen, verliest kledingstukken en kruipt op handen en voeten naar de ring van het volk – een cinematografische verteller toont alles in close-up – in de veronderstelling weer in hun gezamenlijkheid te worden opgenomen, maar *De mensen zwaaiden niet meer naar hem, ze wezen; ze juichten niet meer, ze hoonden*. In een cinematografisch theatrale scène ontstaat een drijfjacht op Willem Augustijn die via tropologisch gemonteerde beelden steeds meer het spiegelbeeld is van de eerdere jacht op de schimmel (*als een weigerend paard, een dierlijke uitbraak van angst*). Uiteindelijk klampt de kruipende zoon van Zijne ed. Van Donck, de Friese burgemeesterszoon, zich vast aan de benen van procureur-generaal Saffraan waarna het hoofdstuk eindigt (Gv: 367):

Heel even viel een verblufte stilte over het plein, toen braken duizend vrouwen los in een schaterlachen dat de regen veranderde in ijzel...

'Sodeju, ben jij het ...!' Vol walging draaide Saffraan het hoofd af, maar zich los maken uit de omhelzing kon hij niet.  
'Ja...nee...nee!' Om zich te vermannen beet Willem Augustijn zo hard hij kon in het gouden schouder-snoer van het groot-tenue.  
'Ja hoor, toe maar, ga maar weer huilen... Wel godverdomme sodeju!'

Het beeld van het stervend paard is als onderdeel van de protestscène in structurele zin opmerkelijk vanwege zijn scharnier- en spiegelfunctie. Het zijn de elementen van achtereenvolging (zowel van het paard als van Willem Augustijn), de plotselinge en ongefundeerde omslag van het volk (eerst is Willem Augustijn één met het volk, dan is hij de opgejaagde, uit het niets breekt het geweld los dat het paard slachtoffer is), de geluiden (*krakend geluid*, de *stilte* versus het *schaterlachen*, de monoloog van Saffraan) en het subversieve geweld, die niet alleen de ondergang van het paard tot slapstick maken maar het gehele tweede deel van de scène. Daarvoor is het slotbeeld – Willem Augustijn die zich vastklampt aan de procureur-generaal en bijt in het schouder-snoer – exemplarisch.

Het enige wat nadrukkelijk ontbreekt is wat Louise Peacock in haar studie *Slapstick and comic performance* (2014) een 'comic frame' noemt. Door de aanwezigheid van een 'comic frame' krijgt het publiek – in dit geval de lezer – voordat de scène start duidelijke signalen de scène niet als serieus-realistisch te beschouwen.<sup>214</sup> Hulpmiddelen bij de vorming van een dergelijk frame zijn maskers, make-up, buitentekstuele aankondigingen, voorwerpen, geluid en acrobatiek. De aanwezigheid van een dergelijk frame ontdoet het geheel van realisme. Anders gezegd, het 'comic frame' heeft een voorspelbare waarde. Omdat dit 'comic frame' nu ontbreekt, wordt de scène of een onderdeel van de scène niet van zijn realistische illusie ontdaan. Vanwege de afwezigheid van een 'comic frame' heeft de scène een bevreemdend effect en is de eventueel ontstane lezers lach niet anders te karakteriseren dan een lach van incongruentie. De beelden bewegen de lezer in de richting van een lach en deze mogelijkerwijs ontstane lach is het gevolg van de discrepantie tussen wat de lezer verwacht dat zal gebeuren en wat daadwerkelijk gebeurt.

---

214 Bijvoorbeeld Peacock (2014: 27, 29, 65, 67, 84). Ook p. 89: "The comic frame is firmly established by the circus location and the audience expectation in relation to clown activity."

De lach van incongruentie is een lach die het gevolg is van bevreemding. Naast deze lach van incongruentie, beschreven door onder andere Kant, Schopenhauer, Kierkegaard en Freud, onderscheidt Peacock twee andere lachvormen: de lach van superioriteit en de lach van opluchting. De lach van superioriteit waarbij Peacock wijst op geschriften van Plato, Aristoteles en Hobbes, ontstaat wanneer de lezer zich verheven voelt boven de personages die de gebeurtenissen (moeten) ondergaan. Derhalve is van een identificatie tussen lezer en personage geen sprake. De lezer kan moeilijk geloven dat het personage zich in een zekere (pijnlijke) situatie heeft gemanoeuvreed, omdat hij de omstandigheden en daarmee de gevaren eerder had ingezien en zou hebben vermeden. De lach van opluchting, uiteengezet door Spencer en uitgewerkt door Freud, is de lach die zorgt voor de ontlasting van opgekropte energie. Deze energie kan zich ophopen door ingehouden opwinding, angst of onderdrukte schaamte. De lach ontladend en heeft daarmee een relativiserende werking. De drie lachvormen vloeien elk op eigen wijze voort uit de beweging die plaatsvindt in de gemoedstoestand van de lezer als gevolg van de tekstuele beelden. Zo sluit de lach van incongruentie de beweging van bevreemding af, bezegelt de lach van superioriteit de niet-identificatie met het personage en sluit de lach van opluchting een verlies aan spanning af.

De drie lachtheorieën zijn van belang voor fragmenten in *Gewassen vlees*.<sup>215</sup> Meermalen manoeuvreert Willem Augustijn zich in een ongemakkelijke situatie waarbij duidelijk is dat gezien de omstandigheden weinig goeds daaruit voortvloeien kan. Wanneer hij probeert zich uit de situatie te redden verergert de kwestie juist alleen maar. Hij raakt dieper in de problemen. Het slot van de receptie-scène, waarnaar ik al enkele malen verwees, mag als voorbeeld gelden. In plaats dat Willem Augustijn zich tijdens een receptie bij de prins bescheiden opstelt en op de achtergrond blijft, trekt hij alle aandacht door zijn groteske gedrag met als gevolg dat hij hardhandig verwijderd wordt (*Zij schikten zijn jas recht, streken er wat vouwen uit en draaiden hem om. Voor hem lag het plein, verlaten en glanzend, met overal paardevijgen.*). De lezers lach is een lach van superioriteit die

---

215 De drie theorieën worden ook uitvoerig besproken in Verstraten (2016: 25-35). Ook Bergson (2003: 7) schreef over de lach, maar dan over "*het lachen dat specifiek veroorzaakt wordt door het komische (...)*".



het groteske gedrag van Willem Augustijn begeleidt. Van de lach van ontlading is bijvoorbeeld sprake in de Jeltse-scène. De (extreme) close-upbeelden in deze scène en de uitgevoerde pornografische handelingen creëren een zodanige spanning dat de lach (opgeroepen door slapstickachtige momenten) bevrijdend en relativerend werkt.<sup>216</sup>

Wanneer ik terugkeer naar de slapstick in de protestscène merk ik op dat door de afwezigheid van een 'comic frame' het beeld binnen de 'dominant fiction' van de historische roman bevreemdtd en daarom een lach van incongruentie oproept. De historische roman immers legt nadruk op de illusie van authenticiteit. Deze beelden provoceren het kader van de historische roman of, om binnen de terminologie van Peacock te blijven, het 'historical frame'. De geconstrueerde beelden realiseren een andersoortige esthetische beleving van de tekst. Het beeld van het paard en het tweede deel van de scène hebben raakvlakken met de slapstick waarbij de achtervolgingsscène van zowel het paard als met name Willem Augustijn associaties oproept met Keystone Cops-achtige achtervolgingen terwijl de slotscène, ook in grafisch opzicht (de staande procureur-generaal met aan zijn been geklemd de vernederde, opgejaagde, bange, droevige en bescherming zoekende Willem Augustijn), doet denken aan een Stan Laurel-scène.

De Keystone Cops zijn incompetent politiemedewerkers. Hun belevenissen vinden hun neerslag in stomme-filmkomedies als *In the Clutches of the Gang* (1914). Stan Laurel die eigenlijk Arthur Stanley Jefferson heette, vormde een komisch in slapstick gespecialiseerd duo met Oliver Hardy. Hun cinematografische samenwerking als Stan en Ollie is fameus. In Nederland stonden zij bekend als de Dikke en de Dunne. Afbeelding 1a t/m afbeelding 1c (zie volgende bladzijde) toont variaties van de excessief ongeloofwaardig huilende Stan Laurel die de irritatie opwekt van Oliver Hardy zoals ook de buitensporig huilende Willem Augustijn de irritatie van anderen oproept.<sup>217</sup> De lezer beleeft, gezien in het kader van deze intertekstuele context, de tekst dankzij de beelden niet meer als historische roman maar als een cinematografische slapstick. De illusie van authenticiteit of

---

<sup>216</sup> Zie in het bijzonder uit hoofdstuk 2, par. 2.2 'Van affect naar emotie via close-up'.

<sup>217</sup> Voor afbeelding 1a zie [www.imdb.com](http://www.imdb.com); voor afbeelding 1b en 1c zie [www.aveyman.com](http://www.aveyman.com); alle laatst gezien 7 april 2017.

mate van waarachtigheid is ondergeschikt aan de cinematografisch beeldende potentialiteit van de tekst waardoor een andere vorm van identificatie optreedt.



Afbeelding 1a:  
een huilende Stan Laurel  
in vermomming. De still  
is afkomstig uit de film  
*The Flying Deuces* (1939).



Afbeelding 1b:  
een huilende Stan Laurel  
in zijn stereotiepe kleding.  
De still is afkomstig uit  
de film *Chickens Come  
Home* (1931).



Afbeelding 1c:  
De geïrriteerde Dikke en de huilende  
Dunne, beiden in vermomming.  
De still is afkomstig uit de film  
*Babes in Toyland* (1934).

Het is, zoals eerder gememoreerd, niet voor de eerste keer dat Willem Augustijn in een soortgelijke slapstickachtige situatie terecht komt waarbij lachwekkende gebeurtenissen en geweld hand in hand gaan. Naast de eerder besproken en genoemde slotscène van de receptie-scène, zijn de gekke bekkenmimiek die een analogie vormt met de aarsopening van Jeltse en de vluchtende boerenknecht die met zijn broek op de enkels het beeld uit klost voorbeelden. Deze laatste twee vormen onderdeel van de Jeltse-scène. Zoals ook Willem Augustijns herhaaldelijk buitensporige huilbuien waarbij hij zich vastklampt aan een ander bijvoorbeeld de vader, Bergsma, of de bejaarde dienstmeid Bint slapstickillustraties zijn. Veelal eindigen deze excessieve huilbuien met een oorvijs, een por in de rug of anderszins lichamelijk pijnlijk slot. Er is dan, voor alle duidelijkheid, geen sprake van een volwaardige slapstick maar de situaties vormen

onderdeel van grotere scènes en binnen deze scènes vertonen zij raakvlakken met slapstick vanwege de combinatie van buitenproportioneel verdriet nauwgezet in beeld gebracht via close-ups, publieke vernedering, bespottling en geweld.<sup>218</sup>

Als het in taal opgeroepen beeldmateriaal een cinematografische genrebenadering opent, is de vraag hier om welke soort slapstick het gaat. Het beschreven beeld van het paard en de excessief huilende Willem Augustijn zijn vormen van *fysieke* slapstick volgens David Desser.<sup>219</sup> Het lichamelijke aspect speelt bij fysieke slapstick een cruciale rol zoals ook Peacock (2014: 33) onderschrijft: "Stunts and acrobatics appear to have been a part of slapstick right from the start. (...) There are sub-categories of skill in this area, of course, so one performer may be skilled in contortion, another in acrobatics, but what many of the performers of slapstick comedy share, put simply, is an ability to do things with their bodies that the watching audience could never conceive of doing with their own." Peacock gaat uitvoerig in op het lichamelijke wanneer ze clowns, komedianten en acrobaten bespreekt. Fysieke slapstick kent grote aandacht voor het lichamelijke, vaak in samenhang met voorwerpen. Onmiskenbaar biedt de tekst van *Gewassen vlees* veel aandacht aan lichamelijkeheid zoals Willem Augustijns obsessie voor zijn stoelgang, zijn al dan niet geluidloze flatulentie, zijn aandacht voor faecaliën en zijn omgang met de klisterspuit. Het zijn echter niet direct deze kwesties waar ik het oog op heb inzake fysieke slapstick, alhoewel zij mede de conclusie onderbouwen die Desser trekt wanneer hij slapstickfiguren (zoals Charlie Chaplin en Buster Keaton) beschouwt en waarmee ik deze paragraaf besluit. Waar het mij om gaat is Willem Augustijns lichaamslengte.

Zijn lichaamslengte doet hem in de protestscène met kop en schouders boven de demonstrerende vrouwen uittorenen. Verschillende malen maakt de tekst de lezer attent op zijn lengte. Dat gebeurt nadrukkelijk via tropologische beelden die worden gebruikt in dialogen. De bedienden noemen hem bijvoorbeeld *een opgerold tapijt* en *de asperge* (Gv: 439). De opvallende lengte en de aparte

---

<sup>218</sup> Zie bijvoorbeeld Gv: 344 (*De grote kroonluchter...donker om hem heen.*).

<sup>219</sup> In Friedman e.a. (2014) bespreekt David Desser 'Slapstick Comedy', p. 33-79.

omgang met zijn lange lichaam krijgen vooral aandacht wanneer binnen een handeling de verteller een tropologisch beeld monteert dat deze lengte en de verrichte handeling in beeld brengt.

Willem Augustijn staat bijvoorbeeld op van tafel in een trekschuit (Gv: 19): *Zijn lange, smalle lichaam kromde als een stengel van onder het tafelblad omhoog.* Of, wederom aan boord van een schip, wanneer de zoon met gebogen hoofd luistert naar een toespraak van de vader (Gv: 396): *...begon zijn lichaam zich nu langzaam dubbel te vouwen als een verwelkte stengel over de rand van een vaas...* Beide tropologische beelden accentueren Willem Augustijns lichamelijke lengte en illustreren zijn lastige, geforceerd acrobatische omgang daarmee. Hij is niet acrobatiek, maar zou dat analoog aan een 'comic frame' moeten zijn. De clowneske acrobatische onhandigheid veroorzaakt bij de lezer een lach van superioriteit.<sup>220</sup>

Tot welke conclusies leidt deze verkenning van het cinematografische genre van de slapstick? Allereerst dat in het 18<sup>e</sup>-eeuwse verhaal 20<sup>ste</sup>-eeuwse slapstickelementen in beelden en handelingen herkenbaar zijn. Vanwege hun disproportionele karakter bevreedden zij omdat zij de context van het genre van de historische roman provoceren en de illusie van authenticiteit op de helling zetten. Zij tasten de dominante fictie aan en realiseren een andersoortige beleving en identificatie van de tekst dan een historische. Dat brengt mij bij de tweede conclusie, die zich richt op Willem Augustijn. Deze burgemeesterszoon kent slapstickachtige contouren. Zijn blunders, hyperbolische vormen van pijn, komische spiegelingen, zijn omgang met lichamelijke afvalstoffen, zijn excessieve huilbuien, zijn eigenzinnigheid en de ongekende ongebreideldheid van zijn verbeelding plaatsen hem steeds opnieuw buiten de sociaal-maatschappelijke orde. Zijn verblijf in de marge heeft twee gevolgen. Ten eerste is Willem Augustijn in zijn situatie volledig op zichzelf teruggeworpen wat hem eenzaam maakt en ten tweede wakkert juist dit het verlangen aan deel uit te maken van die sociaal-maatschappelijke orde. Willem Augustijn is dan ook herkenbaar in de typering van het slapstickpersonage zoals Desser (2014: 56-57) formuleert: "In the slapstick tradition, the clown

---

220 In een brief aan zijn vader merkt Willem Augustijn in een p.s. op (Gv: 501): *Wegens mijn lengte scheldt men mij voortdurend uit voor psalm 119, de langste van alle. Iedereen hier is humorist!*

must stand just outside society and society must be the worse for being unable to accommodate him." Daarmee is het slapstickgehalte van *Gewassen v/ees* niet volledig uitgewerkt want naast fysieke slapstick onderscheidt Desser een tweede vorm: verbale slapstick.<sup>221</sup> Ook deze slapstickvorm is aanwezig in de roman.

## 4.2 Verbale slapstick: De Wit en De Bruin

Een tweetal bijfiguren vormt wat Peacock (2014: 45) noemt een "double act". De twee zijn onafscheidelijk en zeker niet elkaars tegenpolen zoals een slapstickduo als de eerder genoemde Stan Laurel (de Dunne) en Oliver Hardy (de Dikke) wel zijn (zie ook afbeelding 1c). Deze figuren, die optreden in het derde deel van de roman wanneer Willem Augustijn verblijft in Bergen op Zoom, versterken en ondersteunen elkaar ondanks dat hun eenvoudige naamgeving het tegenovergestelde doet vermoeden: De Wit en De Bruin. Zij vormen één geheel zoals de introducerende descriptieve beelden tonen (*Gv*: 517):

(...) hoorde Willem Augustijn opeens een merkwaardig gekibbel van oude stemmen daarbovenuit en tegelijk zag hij ze ook, opdoemend uit de schemer, vlakbij al, rechts tegen de muur: twee harige mannetjes met bakkebaarden, samen op een houten bank die eigenlijk te smal voor hen was, ginnegappend als twee kleuters in één stoel. Hun voeten raakten de grond niet. De een hield iets op schoot, de ander wilde het afpakken.

Het ingelaste tropologisch beeld (*als twee kleuters in één stoel*) en hun handelingen suggereren dat de slapstick bij dit tweetal in hun onderlinge relatie ontstaat. Dit is onjuist. In tegenstelling tot vele "double acts" bij wie de slapstick zich richt op elkaar, richt de slapstick van deze heren zich uiteindelijk altijd op derden. Daarbij is hun slapstick hoofdzakelijk verbaal van aard. Hun verbaliteit manifesteert zich in woordspelingen, verhaspelde uitspraken, one-liners, schijnbaar onschuldige verbale onnozelheid en een hoge mate van onbeschaamdheid. Dit alles gericht op derden en ondersteund door hun gedrag

---

221 Desser (2014: 33-79), in het bijzonder vanaf p. 47.

dat kinderlijk absurdistisch aandoet zoals het volgende zintuiglijke beeld laat zien (Gv: 517): *Op het moment dat hij hen passeerde porde de een de ander in zijn zij en braken ze weer in giebelen uit.*

De Wit en De Bruin zijn Bergsma's handlangers. Samen zetten zij met hem een financiële val op voor Willem Augustijn. Naast hun rol als vileine vennoten vindt hun grootste verbale slapstick plaats op drie momenten. Eerst is daar hun rol als toeschouwer en hun commentariërend optreden in de weduwe-scène zoals besproken in hoofdstuk 3. Dan is er hun commentariërend vooruitzicht op een avond vol drank en vrouwengezelschap (Gv: 674):

'Vanavond moet het lukken...' zei De Bruin, dromerig nasmakkend op de afdronk. 'Hebt u de dames gezien, vanmiddag, met de blanke boezem in de zon?'

'We hebben het nu eenmaal in eigen hand...' meende De Wit, 'als we maar eerst goed feppen!

'Eerst gefept, dan geflept!' sprak De Wit strijdlustig.

'Fep je heus, dan flep je fleus!' deed De Bruin er nog bovenop.

In hun repeterende aanwezigheid met hun commentaarstemmen vol absurdisme treden zij niet lang op de voorgrond maar hun optredens bevreedden des te meer omdat zij daarmee opnieuw buiten de context treden van het genre van de historische roman. Zij ontwrichten niet alleen de situatie waarin zij optreden, zij destabiliseren tevens de ogenschijnlijke literaire context waarbinnen zij een rol hebben. Door deze kortdurende aanwezigheid en het repetitiokarakter daarvan vormt De Wits en De Bruins optreden steeds overtuigender een zgn. *running gag* die inherent verbonden is met slapstick.<sup>222</sup>

De Wits en De Bruins slotoptreden is tegelijkertijd hun grootste en meest absurde. De absurditeit van dit optreden ligt in hun verbale slapstick die wordt gesteund door de tekstuele vorm en de cinematografische vormgeving. Het optreden start in de roman op pagina 726 en eindigt drie pagina's later. Nadat Willem Augustijn een moord door verkrachting heeft gepleegd zet men hem gevangen. Na zijn ontsnapping graaft hij het lijk op van de vermoorde. Het is het lijk van de adoptiefzoon die luisterde naar de bijnaam Breukje.

---

222 Zie bijvoorbeeld Beaver (2007: 207): "The running gag has long been recognised as a standard ingredient of slapstick comedy."

Onder andere Willem Augustijns vader, De Wit en De Bruin bespieden hem bij deze grafschennis. Hun eerste commentaar leveren De Wit en De Bruin wanneer Willem Augustijn het kerkhof opsliuip (Gv: 726):

'Hij wil zelfmoord plegen!' meende De Wit opgewonden

'Maar dat is verboden!' riep De Bruin verontwaardigd.

'Zelfs op een kerkhof!' wist De Wit met stelligheid.

Op het kerkhof theatraaliseert de scène. In een variant van theatraal voyeurisme zijn de heren toeschouwer (*als ware het op de tweede rij/ Al zwoegend keerde Willem Augustijn zich met zijn rug naar de toeschouwers toe*) van het opgraven van Breukjes lijk. Vanuit hun positie leveren De Wit en De Bruin commentaar en zij richten zich daarbij steeds meer tot de vader (Gv: 727):

'Het is ware liefde...' fluisterde De Wit in Zijne ed.'s oor.

'Die liefde is sterker dan de dood...' fluisterde De Bruin vanaf de andere kant.

Bovenstaand fragment opent met een close-up van Zijne ed. met aan weerszijden de commentatoren De Wit en De Bruin. Na dit zintuiglijk beeld zijn twee tropologische beelden gemonteerd, wat nogmaals het zintuiglijk beeld duidt (Gv: 728):

Zijn perkamenten gezicht zag schimwit in het nachtlucht. Verstard keek hij naar voren, ook toen De Wit en De Bruin weer begonnen te fluisteren: zijn hoofd zat klem tussen hun monden, van oor tot oor vastgespietst op het spit van het volgende beurtgesprek.

Vervolgens eindigt de dialoog (Gv: 728-729):

De Wit: 'Hij liet Crusio aan zijn vinger ruiken... Psss, heer Crusio, hij wilde toch dat u aan zijn vinger rook?'

De Bruin: 'Toen konden we het proces nog afwenden...'

De Wit: 'Collusie, absolutie van instantie, sepot... Enfin, u bent zelf jurist...'

De Bruin: 'Maar nu zal dat niet meer lukken...'

De Wit: 'Mors per anum!'

De Bruin: 'We zullen moeten getuigen...'

De Wit: 'Dat is onze juridische plicht...'

De Bruin: 'Als jurist begrijpt u dat...'  
De Wit: 'U zult ook wel moeten getuigen...'  
De Bruin: 'U hebt toch ook gezien hoe hij in Breukje zat?'  
De Wit: 'Het proces is onafwendbaar nu...'  
De Bruin: 'Kon zijn moeder het nog maar meemaken...'  
De Wit: 'Maar zij stierf al op zijn tweede!'  
De Bruin: 'Kunt u ons trouwens niet wat geld lenen?'

Het ongerijmde van wat beide heren zeggen vormt een brutaal humoristisch-absurdistisch onderschrift bij wat zij waarnemen. Het is een commentaarvorm die nadrukkelijker de betrokken vader onbeschaamd en direct confronteert met de gefocaliseerde handeling en gevolgen. Daarin heeft de dialoog een climactische opbouw tot de laatste opmerking van De Bruin die als een anticlimax werkt en daarmee een incongruente lach veroorzaakt. Het is in de eerste plaats verbale slapstick via absurditeit.

In de tweede plaats is er de eigenaardige materiële vorm van de tekst. Op deze wijze vormgegeven ontstaat een toneeltekst. Daarmee vindt de vormgeving van de tekst aansluiting bij de theatraleering en het zintuiglijke beeld van de vader die zich links en rechts moet laten influisteren door De Wit en De Bruin. Tekst en beeld sluiten aan bij het opgeroepen theatraal voyeurisme: gedrieën zijn zij toeschouwers van wie er twee commentaar leveren op wat gezien wordt. Zo is ten derde de cinematografische vormgeving geïntroduceerd. De verteller, die functioneert als camera, zoomt in op de vader in het midden met aan weerszijden beide heren. Twee ingelaste tropologische beelden (*klem, vastgespietst op het spit*) benadrukken dit zintuiglijk beeld. Zij accentueren de onontkoombaarheid van de situatie voor de vader; hij kan niet weg en is veroordeeld tot het commentaar van de twee. Op deze manier bezien vallen in deze verbale slapstick-scène beeld en de vormgeving van de tekst samen. Het beeld is tekst, de tekst doet wat het beeld toont of wel vorm en inhoud zijn één.

Opnieuw: verbale slapstick van De Wit en De Bruin leidt de lezer buiten de paden van het genre van de historische roman en provoceert aldus de dominante fictie. De twee heren roepen vanwege hun voorkomen (*twee harige mannetjes met bakkebaarden*),



de inhoudelijke absurditeit, hun samenspel gericht op derden en hun commentaarfunctie wellicht, mede door hun eigenaardige naamgeving, associaties op met de stripfiguren Jansen en Janssen uit de *Kuifje*-strips van Hergé. Echter, Jansen en Janssen zijn veelal ook slachtoffer van hun eigen incompetente handelen, wat bij De Wit en De Bruin nooit plaatsvindt. Zij ontspringen telkens weer de dans en daarmee zijn zij te verbinden met andere cinematografisch verbale slapstickfiguren, in het bijzonder The Marx Brothers en het duo Statler en Waldorf uit de Muppetshow.<sup>223</sup>

The Marx Brothers is een groep Amerikaanse komieken die met films als *A Night at the Opera* (1935) en *A Day at the Races* (1937) wereldberoemd werd vooral door haar anarchistische, surrealistische en absurdistische humor. Met name doen De Wit en De Bruin denken aan Groucho Marx die bekendheid verwierf met kritische, anti-sentimentele, kwetsende, egocentrische verbale slapstickhumor. Nog sterker roepen De Wit en De Bruin twee figuren op uit de Muppetshow: Statler en Waldorf, vernoemd naar bekende New Yorkse hotels (zie afbeelding 2a). In Jim Hensons Muppetshow hebben zij hun vaste plaats in het theater. Zij zitten in de loge. Op afstand becommentariëren zij, elkaar aanvullend, corrigerend en versterkend op spottende, kritische en a-sentimentele wijze, de gebeurtenissen die zij op toneel aanschouwen (zie afbeelding 2b). Zelf blijven ze meestentijds buiten schot.<sup>224</sup>



Afbeelding 2a:  
Statler en Waldorf: twee harige mannetjes met bakkebaarden



Afbeelding 2b:  
Statler en Waldorf in hun vertrouwde loge.

---

<sup>223</sup> Zie voor Jansen en Janssen ook de film *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* (2011, Steven Spielberg).

<sup>224</sup> Zie bijvoorbeeld [www.youtube.com](http://www.youtube.com), 'Statler and Waldorf Classic Compilation Awesome'; laatst gezien 7 april 2017.

Wanneer in het derde deel van *Gewassen vlees* De Wit en De Bruin in beeld komen, heeft de lezer al afscheid genomen van een ander, niet onbelangrijk, personage. Dit is Catharina, dochter van procureur-generaal Saffraan en vermeende liefde van Willem Augustijn. Zij introduceert een ander cinematografisch genre dat het historisch romankarakter van de tekst destabiliseert en dat we al vaker tegenkwamen: porno.

### 4.3 Porno en voyeurisme: Catharina

In zijn al eerder aangehaalde studie over slapstick stelt Desser (2014: 57): “In a sense, the slapstick comedy presents the audience with a hero who is manifestly *unsuitable* to the role of lover; that is to say, he is a most unsuitable suitor.” Dat Willem Augustijn ongeschikt is om een liefdesaffaire te onderhouden en tot een goed einde te brengen openbaart zich in zijn relatie met Catharina Saffraan. Lezers zijn hiervan op twee manieren getuige: via de door Willem Augustijn geschreven brieven aan haar en hun directe ontmoetingen.

Het genre van de brief past naadloos in de illusie van authenticiteit daar de brief een 18<sup>e</sup>-eeuws genre bij uitstek is.<sup>225</sup> Dit briefgenre accentueert tegelijkertijd het voyeurschap van de lezer. Deze is een stiekeme getuige van de meest intieme ontboezemingen, de grootste persoonlijke verlangens, de sterkste driften en de enorme onnozelheden die Willem Augustijn te berde brengt. Inderdaad blijkt Willem Augustijn een ongeschikte liefdespartner. Overigens, een brief van Catharina leest de lezer nooit. Wat zij in haar brieven oppert weet de lezer slechts indirect door de herhaling of reactie in Willem Augustijns brieven. Diens blik filtert alles. Dat houdt in dat dit voyeurisme een eenzijdig voyeurisme is omdat de lezer afhankelijk is van Willem Augustijns subjectieve informatieverstrekking en zijn interpretaties.

De lezer als voyeur van hun relatie komt in aanraking met Willem Augustijns gemoedstoestand die soms sentimentalistisch is, dan weer vrolijk-naïef en zo nu en dan scabreus. De brieven weerspiegelen

---

<sup>225</sup> Zie Leemans & Johannes (2013: 371-372) over de populariteit van de zedenkundige briefroman en Leemans & Johannes (2013: 382-383) over de terugkeer naar de briefroman.

tegelijktijd de onschuld, onwetendheid en ongemakkelijke pogingen op het vlak van seksualiteit van deze 37-jarige mannelijke maagd. Zo prijst Willem Augustijn in alle onschuld de roman *De academie der dames* aan, niet wetend dat deze roman de vertaling is van een pornografische briefroman.<sup>226</sup> Catharina verbrandt de brief van afschuw, blijkt uit een latere reactie. Ondanks dat is er tussen Willem Augustijn en Catharina wel degelijk lichamelijk contact: er wordt gekust, aan borsten gevoeld en oksels worden betast. De directheid waarmee Willem Augustijn over hun erotische escapades schrijft – van enige dubbelzinnigheid is weinig sprake (*Ik mocht u zoenen, u toonde mij uw oksels, u liet mij aan uw borsten voelen...*) – onderstreept de voyeuristische positie van de lezer. De lezer leest immers iets wat niet voor hem bedoeld is. Dat deze vrijpostigheid geen inbreuk is op de illusie van authenticiteit bewijst het door Annemieke Houben ingeleide, verzamelde en geannoteerde *Vieze liedjes uit de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw* (2015). De bundel verzamelde teksten laat zien dat de 18<sup>e</sup> eeuw lang niet zo seksueel onschuldig was als gedacht alhoewel alle liedjes de directheid missen van Willem Augustijns pen omdat veelal tropologische beelden het seksueel handelen representeren.<sup>227</sup>

Zijn de beschrijvingen in de brieven relatief onschuldig, de ontmoetingen die in beeld worden gebracht tussen de twee zijn dat niet. Er is één ontmoeting die wat dat betreft de kroon spant: de ontmoeting tussen Catharina en de zoon des huizes Van Donck wanneer zij hun relatie al enige tijd hebben beëindigd. In deze scène is de lezer voyeur van een eigenaardig samenzijn dat onmiskenbaar associaties oproept met pornografie.

Eén van de eersten die schreef over pornografie in de Nederlandse literatuur is Inger Leemans. In haar dissertatie *Het woord is aan de onderkant* (2002) hanteert zij een algemene definitie van 'pornografie'. Leemans (2002: 13) stelt dat pornografische teksten "vaak fictioneel proza [zijn], waarin veel aandacht uitgaat naar het beschrijven van seksuele gebeurtenissen en handelingen, waardoor de seksuele lust van de lezer opgewekt kan worden." Het is inderdaad lastig de notie

---

<sup>226</sup> De titel verwijst waarschijnlijk naar de erotische briefroman van Nicolas Chorier (1612-1692) die eerst verscheen in het Latijn en daarna in het Frans (*L'Academie des dames, ou les Sept entretiens galants d'Aloisia*) waarin de 26-jarige Italiaanse Tullia zich verantwoordelijk voelt voor de seksuele initiatie van haar jonge nichtje Ottavia. De versie in het Latijn verscheen in 1660. Of er daadwerkelijk ook een Nederlandse vertaling is geweest in 1748 is onduidelijk; zie Leemans (2000).

<sup>227</sup> Zie ook Middag (2015). Overigens neemt Willem Augustijn een soortgelijk liedje op in één van zijn brieven (*Gv*: 67) waarmee de dominante fictie bevestigd wordt.

'pornografie' specifieker te definiëren zoals ook de samenstellers van *Pornografie in de Nederlandse literatuur* erkennen.<sup>228</sup>

Eenvoudig stellen zij dat pornografie gericht is op erotische prikkeling en dat artisticeit en esthetiek daarbij nagenoeg afwezig zijn. Vervolgens richten zij zich op de functies van pornografische literatuur want "Literatuur en pornografie zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden."<sup>229</sup> Kortom, zij hebben oog voor de functie van pornografische literatuur en de receptiegeschiedenis ervan, maar nimmer gaan zij in op hoe pornografie *in beeld* gebracht is via tekst.

Ook dat is niet Mieke Bals prioriteit in *Verf en Verderf* (1990) wanneer zij pornografie verbindt met de exploitatie van vrouwenlichamen, seksuele consumptie en dwangmatigheid die soms gepaard gaat met geweld. Hoewel haar definitie ter zake is om de Jeltse-scène (zie hoofdstuk 2) te kenschetsen als 'pornografisch' wanneer Willem Augustijn de copulerende Jeltse betrapt met een boerenknecht en haar anus penetreert, wordt het lastiger Bals definitie toe te passen op de weduwe-scène (uit hoofdstuk 3), die onmiskenbaar pornografische reminiscenties kent op sadomasochistisch vlak. Eveneens schiet haar definitie te kort om masturbatiescènes en bestialiteitscènes te karakteriseren als pornografisch terwijl de roman dergelijke scènes wel kent. Bals definitie namelijk stelt de objectivering van het vrouwelijk lichaam en de mannelijke dominantie centraal, terwijl in de weduwe-scène juist de vrouw dominant is en in de masturbatiescènes en bestialiteitscènes een vrouw afwezig is.

In wezen kennen Leemans definitie en de definiëring van de samenstellers een overkoepelende noemer. Zij kiezen voor een inhoudelijke benadering van pornografie en staan derhalve weinig stil bij de wijze waarop de scène in beeld gebracht wordt d.w.z. hoe de tekst cinematografisch werkt. Bals lezing van Rembrandts 'Suzanna en de ouderlingen' relateert pornografie nadrukkelijk aan *voyeurisme* en *kijken*.<sup>230</sup> Ik borduur daar op voort. Essentieel voor *Gewassen vlees* is, zoals we in voorgaande hoofdstukken zagen, de voyeuristische positie van de lezer, de mise-en-scène en (cinematografisch vertaald) de werking van de camera ofwel de rol van de cinematografische verteller

---

228 Van Driel en Honings (2012: 8).

229 Van Driel en Honings (2012: 8). Als functies benoemen zij naast de erotische prikkeling het humoristische functioneren, de weergave van maatschappelijke opvattingen, een middel om sociale boodschappen over te brengen, een middel om politieke machthebbers te kritiseren en het functioneren als onderdeel van een kunstopvatting, wereldbeeld of levenshouding.

230 Zie Bal (1990: 26 e.v.). Rembrandts schilderij dateert uit 1647. Het schilderij bevindt zich nu in de Gemäldegalerie te Berlijn.

die cinematografisch voyeuristisch opereert. Een scène tussen Willem Augustijn en Catharina, de plasseksscène, geldt als voorbeeld (Gv: 476-484). Bij een bezoek van procureur-generaal Saffraan aan Zijne ed. Van Donck vergezelt Catharina haar vader. Al snel zijn de twee vaders in een politiek debat verwickeld en brengt Willem Augustijn het meisje in een aangrenzende volledig verduisterde kamer. Niemand ziet hen en kan hen zien want de gordijnen zijn gesloten. Terwijl zij fluisteren, horen zij voortdurend beide mannen in de nevengelegen kamer discussiëren. Meekijkend over de schouder van het subject van focalisatie, Willem Augustijn, (*Met zijn blik vastgeslagen op Catharina schreed hij voorwaarts.*) brengt een als camera functionerende verteller met hier en daar een gemonteerd tropologisch beeld Catharina's lichaam vanaf haar voeten in beeld (Gv: 476):

Haar soepel vallende, sitsen jurk reikte slechts tot haar enkels; de kanten slob-sokjes over haar rode kousen deden denken aan de witte pootjes van konijnen. Over haar jurk heen was nog een heupdoek geslagen, zij droeg een fichu om de schouders en met al die losse lappen verspreidde zij de herfstige sfeer van ruzelende bladeren en rui. Door haar opgestoken haren en de zonnehoed die haar gezicht beschaduwde had haar hals het langgerekte, brekelijke wulf van een flesvaas.

Deze wijze van in beeld brengen karakteriseert Laury Mulvey (1975) als erotische contemplatie: de handeling stopt en de camera stalt de vrouw als object voor de kijker uit.<sup>231</sup> Naast Willem Augustijn is de lezer de enige toeschouwer. Dit impliceert dat de lezer als voyeur zich anders verhoudt tot de man dan tot de vrouw: de lezer *kijkt mee* met de man terwijl hij *gluurt naar* de vrouw wier schoonheid betovert. Kort verontschuldigt Catharina zich voor haar recentelijk gedrag en zij vraagt hem haar te vernederen waarmee zij haar eigen objectivering kracht bijzet. Dat heeft zij verdiend vindt ze: *'Alstublieft, jaagt u mij weg, vernedert u mij, lacht u mij toch in het gezicht omdat ik u vergiffenis dorst vragen...!'* Op deze wijze verkrijgt Willem Augustijn macht over de situatie grafisch in de mise-en-scène weerspiegeld doordat de frêle Catharina zich vleit tegen de lange Willem Augustijn. Op datzelfde moment loopt de geluidsband door die het gesprek laat horen

---

231 Mulvey (1975), ook opgenomen in Rosen (1986) waaruit ik citeer: "The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation." Het citaat op p. 203. Meijer (1996: 13) spreekt in dergelijk geval van depersonificatie. Zie ook hoofdstuk 2, par. 2.4. 'De mannelijke blik en affect'. Zie eveneens Horsman (2013) en zie voor een actuele uitwerking van dit thema Veraart (2015) n.a.v. de theateropvoering *Seksbom*.

van beide vaders. Nu 'luistert' de lezer 'mee' maar 'ziet' niets. Via een bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn toont de cinematografische verteller twee beelden van een veranderende ruimte waarmee de veyeurspositie van de lezer aan stelligheid wint. Enerzijds is lezer de enige toeschouwer van het tafereel in de verduisterde kamer, anderzijds is er op de achtergrond zonder visualisatie het gesprek van de vaders. Beide beeldsequenties zijn bewustzijnsbeelden waarbinnen tropologische beelden gemonteerd zijn. Allereerst (Gv: 479):

Zo enorm en beslissend was het moment dat het halfduister de ruimte deed uitdijen tot een zaal, en de meubelen de roerloze, waardige houding aannamen van getuigen.

En direct volgend:

...nergens waren nog hoeken of rechte lijnen, de salon was in alle dimensies een ronde of ovale holte geworden, een alomvattend ei vol fluidale schemer.

Terwijl op de achtergrond het gesprek van de vaders doorloopt en een geluidsspoor daarvan het tijdsbesef handhaaft, heft de ruimtelijkheid van de verduisterde kamer zich op en zoomt de verteller in op beide personages. Wanneer Bergsma's naam valt is dit voor Catharina het signaal zich vaster tegen Willem Augustijn aan te drukken (*Niet zodra noemde hij de naam of Catharina greep hem bij zijn elleboog.*) waarop een omhelzing volgt. Tijdens deze omhelzing huilt Catharina want zij is door Bergsma met een woord gediagnosticeerd: (...) *hij noemde mij fri...fri....* Willem Augustijn interpreteert deze letters als de beginletters van het woord 'frivool' terwijl de lezer eerder zal denken aan 'frigide' binnen de door Bergsma gecreëerde seksuele context. Dat wordt bevestigd door het volgende dat de cinematografische verteller in close-up met zintuiglijke beelden en een enkel veelzeggend tropologisch beeld toont (Gv: 483):

Zijn omhelzing nog verder verinnigend tilde hij Catharina's rokken op, legde hij zijn ene hand op haar billen en stak hij de andere in een soort van hanegreep van voren onder haar heup, als een zadeltje. (...) maar Catharina werd steeds

slapper in zijn armen, alle spanning lekte uit haar spieren weg, zij scheen wel geheel leeg te lopen en zelfs ook haar snikken werden al krachtelozer, lange, stemmeloze uithalen zonder het minste bedwang. Terwijl zijn borst nat en warm werd door al het water uit haar mond, neus en ogen duwde hij ritmisch van onderen tegen haar heup, om haar te doen voelen dat hij haar werkelijk droeg op de hand. Toen zij meer wijdbeens ging staan greep hij nog dieper en voller, het werd ineens ook warmer daar en pas bij het neerkletteren op de plavuizen begreep hij dat het warm water was: *Catharina stond te plassen in zijn armen...*

In een scène waarbij de ruimtelijkheid van de kamer is opgeheven, het tijdsbesef in de vorm van de doorlopende dialoog van de vaders een spanningselement op de achtergrond vormt en een tweede geluidsspoor nadrukkelijk aandacht vraagt (*(...) lange stemmeloze uithalen zonder het minste bedwang (...)*) bezieet de voyeuristische lezer vanuit het duister dankzij de verteller een bevredigingsscène waarbij de vrouw op haar hoogtepunt plast. Juist dit laatste beeld, een zintuiglijk beeld gefocaliseerd door Willem Augustijn, krijgt in de tekst nadruk door de cursivering van de letters op papier. De materiële weergave van de tekst, de cursivering, accentueert de focalisatie van het bevreedende beeld.

Het ogenschijnlijk eindeloze moment van bevredigend plassen eindigt met een tropologisch beeld waarna het eerste geluidsspoor van de discussiërende stemmen van de vaders hen bij besef brengt: *Na nog een wezenloos moment van zacht knijpen in het natte sponsje wekten de stemmen van de vaders hen terug naar de tegenwoordigheid.* Daarmee eindigt de scène ware het niet dat Willem Augustijn voor de lezer nog iets in petto heeft. Wanneer Catharina gezwind verdwijnt gebruikt hij een kussentje als dweil en *Na nog een lange kus met zijn hele gezicht in het kussentje gedrukt borg hij het weg in de onderste lade van de chiffonnière, achter de naaikist.*

Op diverse wijzen 'raakt' deze scène de lezer. In de eerste plaats is er het bevreedend effect van de scène met zijn pornografische taboeïserende elementen (het voyeurisme van de lezer, de camera-functie van de verteller, de handelingen, het plassen, het gezicht in

het kussen) in relatie tot de dominante fictie, de roman te lezen binnen de context van het genre van de historische roman. In de tweede plaats is er het samenspel tussen opwinding (van de personages), spanning (van het betrappt worden), verwarring (door wat er gebeurt) en een lezers lach die getypeerd kan worden als een mengeling van superioriteit (de miscommunicatie over het woord 'frivool') en incongruentie (als gevolg van het doorbreken van het verwachtingspatroon van het genre van de historische roman). Tot slot, als derde, de dialectiek van de geluidssporen die de spanning van het ontdekken veroorzaakt. Aan de éne kant is er het geluidsspoor van de pratende vaders in de aanpalende kamer. Dit geluidsspoor doorbreekt het samenzijn van de zoon en de dochter zo nu en dan maar zonder dat er beeld getoond wordt. Dat werkt spanningsverhogend. Aan de andere kant is er het fluisteren van de twee dat overgaat in een kreunen waarmee het de mogelijkheid tot ontdekking vergroot.

Het moment dat Willem Augustijn en Catharina bij elkaar zijn lijkt voor hen en voor de lezer een verloren moment. Dit moment lijkt een hoog excesgehalte te hebben omdat hun samenzijn niet narratief gemotiveerd is.<sup>232</sup> Hun (liefdes)relatie is ten einde en zij hebben elkaar weinig te zeggen. Men gaat het huis bekijken en zo dreigt een moment van verveling, een moment van alledaagsheid te ontstaan. Het is een moment van verspilde tijd en in dat ogenblik van verspilling vindt hun seksueel handelen plaats. Hun seksueel samenzijn heeft geen inhoudelijke motivatie en lijkt toeval. Zo bezien beantwoordt de scène aan één van de inzichten die Umberto Eco oppert in zijn korte essay 'How to Recognize a Porn Movie' wanneer hij stelt: "Well, there is a criterion for deciding whether a film is pornographic or not, and it is based on the calculation of wasted time."<sup>233</sup>

De scène functioneert als exces daar het moment de narratieve lijn onderbreekt en verloren tijd invult. Dankzij de samenwerking met cinematografisch lezen is dan een definitie van pornografie mogelijk. In deze definitie is een essentiële rol weggelegd voor de cinematografische verteller: centraal in pornografie is de seksuele prikkeling

---

232 Zie bijvoorbeeld Thompson, 'The Concept of Cinematic Excess' opgenomen in Rosen (1986: 130-142). Zie ook Verstraten (2008a: 187-201) en Verstraten (2008b: 123-125). Ik schreef eerder uitvoerig over de notie 'exces' in hoofdstuk 1, paragraaf 1.5. 'Van literair realisme naar cinematografisch exces'.

233 Eco (1994: 223). Zie ook Verstraten (2016: 181-182).



en ervaring. Deze vindt plaats op een excessmoment in een ruimte die uitnodigt tot voyeurisme. In deze voyeuristische setting brengt de cinematografische verteller de lichamelijke van de protagonisten en hun handelingen (extreem) close-up in beeld. Deze wijze van *verbeelden* kan getypeerd worden als een concretisering van cinematografisch voyeurisme.

Met name het kijken naar film programmeert het lezen van deze roman door een intertekstueel veld dat cinematografisch gekleurd is en waarin, thematisch en formeel, voyeurisme een prominente rol inneemt. De eerder genoemde film *Rear Window* (1954) geldt als voornaam voorbeeld. Daarnaast kan op de films *Klute* (1971, Alan J. Pakula), *Blue Velvet* (1986, David Lynch), *Sliver* (1993, Philip Noyce), *Zusje* (1995, Robert Jan Westdijk), *The Truman Show* (1998, Peter Weir), *The Blair Witch Project* (1999, Daniel Myrick) en *Lebanon* (2009, Samuel Maoz) gewezen worden die alle op eigen wijze het voyeurisme thematiseren.

Natuurlijk mag Michelangelo Antonioni's klassieke *Blow Up* niet ontbreken in deze opsomming. In de film uit 1966 speelt fotografie een centrale rol, ook zo'n kunstvorm waarin nadrukkelijk *voyeurisme* thematisch uitgewerkt kan worden, getuige bijvoorbeeld het werk van de Amerikaanse fotograaf Richard Kern,<sup>234</sup> of dat van de Franse kunstenaar Sophie Calle met 'Detective'. In 'Detective' laat Calle zich in haar alledaagsheid schaduwen door een privédetective. De foto's die hij maakt, leggen haar identiteit vast met alle kwetsbaarheid, intimiteit en extreme emoties die daarmee verbonden zijn. De tentoongestelde foto's laten een kunstenaar zien die een personage is in haar eigen als fotofeuilleton vastgelegd bestaan.<sup>235</sup> Een andere kunstenaar in wier werk voyeurisme een rol speelt, is Mariken Wessels, met name in haar serie 'Taking Off. Henry My Neighbor'. Wessels stelt een beeldverhaal samen over een gedoemd huwelijk en een seksuele obsessie uit een Amerikaanse privéverzameling van foto's.<sup>236</sup> In de strip, eveneens een beeldverhaal, *Hubert* van de Vlaamse tekenaar Ben Gijsemans wordt het thema weer anders ingevuld.

---

<sup>234</sup> Overigens wordt in Kerns werk ook een thematische rol opgeëist door pornografie.

<sup>235</sup> Zie bijvoorbeeld [www.arndfineart.com/artist\\_937](http://www.arndfineart.com/artist_937) en [www.beeldenmagazine.nl](http://www.beeldenmagazine.nl); laatst gezien 5 april 2017.

<sup>236</sup> Zie [www.marikenwessels.com](http://www.marikenwessels.com); laatst gezien 5 april 2017.

Het personage Hubert leidt de lezer rond in een stille wereld. Hubert raakt zijn wereld alleen aan met zijn ogen. Hij kijkt en stelt zich tevreden met wat hij ziet.<sup>237</sup>

Voyeurisme is eveneens gerelateerd aan het internet. Porno als cinema is geen louter bioscoopgebeuren, maar een internetgebeuren. Het is eenvoudig om via zoektermen als 'vernedering', 'frigide' en 'plasseks' de zojuist gelezen scène uit de roman specifiek in relatie te brengen met porno als cinema op het internet. Dat is ook mogelijk met andere scènes die in voorgaande hoofdstukken zijn behandeld en die op deze wijze intertekstueel in porno als cinema kunnen worden ingebed. De plasseksscène fungeert als exemplarisch en heeft in deze intertekstuele context een direct effect op de lezer. De scène 'beweegt' de lezer, ook lichamelijk.<sup>238</sup> Dat gebeurt tevens wanneer de tekst van de vermeende historische roman *Gewassen vlees* transformeert met hulp van horrorachtige filmische beelden en scènes tot gothic novel.

#### 4.4 Horror en gothiek: Breukje

In verschillende scènes speelt de door de familie Van Donck geadopteerde zoon, (Willem Augustijn) De Tweede, een rol. In al zijn presentaties komen zijn lichamelijke kenmerken nadrukkelijk in beeld: zijn kleine gestalte, zijn overvloedige beharing, een verminkte hand (*een drietenige vogelklauw*) en zijn slepende manier van voortbewegen (*hinkebenend*). Het is voor de oplettende lezer dan ook geen vraag wie Bergsma's alcoholverslaafde particuliere secretaris is wanneer Willem Augustijn aan hem wordt voorgesteld in Bergen op Zoom en de verteller hem middels een medium shot in beeld brengt (*Gv*: 523):

In het midden van de zaal stond een zeer klein mannetje onbeweeglijk naar hen te kijken. Hij had een fles in de hand en droeg een dof, donkerbruin wambuis dat zonder overgang verliep in een lange broek van dezelfde stof. Onzichtbaar ook gingen de pijpen over in schoeisel; zijn voeten leken wel omzwachteld. Zijn voorhoofd was vanaf de rand van zijn baret tot aan zijn zware wenkbrauwen bedekt door zwart krulhaar. In omgekeerde richting overwoekerde een ruige baard zijn gezicht vanaf de kin tot aan de jukbeenderen (...). Benevens de neus

---

<sup>237</sup> Ben Gijsemans, *Hubert, een grafische roman verteld in acht hoofdstukken*, uitgeverij Ooitgeacht, 2015.

<sup>238</sup> Ik ben het dan ook niet eens met Van Gerwen (2011) die voor zijn essay over literaire pornografie de titel kiest 'Lezen doe je niet met je lichaam'.

en het ovaal rond de ogen was al zijn huid bedekt – hij droeg ook handschoenen. (...) Nu bewoog het mannetje: hij zette de fles naast zich neer, draaide zich om en verwijderde zich zonder een woord naar de uitgang. Bij elke stap slingerde zijn bovenlichaam naar links, en tegelijk zwaaide zijn rechterbeen dan buitenom naar voren, als een wandelstok.

Dit beeld introduceert een iconisch element uit de klassieke horrorfilm: de monsterlijke gedaante die de protagonist (en de lezer) angst aanjaagt (*Nog beklemd, verstijfd van angst nu staarde Willem Augustijn naar het dreigende baken in het midden van de lege zaal.*) In het derde deel van de roman toont *Gewassen vlees* meer horrorgerelateerde beelden. Inhoudelijk laat de tekst een opvallende verschuiving zien van klassiek horrorbeeld naar moderne horror wanneer ik Stephen Prince volg in zijn analyse van de horrorfilm.<sup>239</sup>

Om Prince's analyse toe te passen op *Gewassen vlees* is het eerst zaak de bizarre gebeurtenissen in het slot van de roman (nogmaals) samen te vatten. Wanneer ook Willem Augustijn de zekerheid heeft dat de zogeheten Breukje en de adoptiefzoon dezelfde zijn, volgt hij de dronken man op een nacht door het geruïneerde Bergen op Zoom naar diens kamer. Daar vindt een gruwelijke verkrachtings-scène plaats. Door een uiterst gewelddadige homoseksuele verkrachting doodt Willem Augustijn de adoptiefzoon (door De Wit en De Bruin getypeerd als *mors per anum*). Door de rigor mortis komt Willem Augustijn met zijn lid vast te zitten in de dode man. Na een hilarisch loswrikken wordt Willem Augustijn in de gevangenis gezet waaruit hij op zeker moment georkestreerd ontsnapt. Hij ontvlucht de stad niet, maar gaat op zoek naar het lijk van Breukje op de voet gevolgd door onder andere zijn vader, Bergsma en De Wit en De Bruin. Op het kerkhof graaft hij het lijk op van de adoptiefzoon waarna hij voor de tweede maal wordt betrapt en gevangen gezet. In de gevangenis uiteindelijk doodt, willens en wetens, de vader, Zijne ed., zijn eigen zoon, Willem Augustijn.<sup>240</sup>

In zijn analyse maakt Prince onderscheid tussen de klassieke horrorfilm en de moderne. In eerste instantie volgt Prince (2014: 384) de definitie die stelt dat in een klassieke horrorfilm een monster

---

239 Prince (2014: 369-405). Deze beknopte maar heldere analyse is mede gebaseerd op Prince (2004).

240 De samenvatting betreft de hoofdstukken 'De waarheid' en 'Vader en zoon' uit deel 3 van de roman (Gv: 703-732).

de alledaagse gang van zaken bedreigt. Vervolgens breidt hij onder invloed van moderne cinematografische voorbeelden de definitie uit:

Horror films tend to identify “normality” in terms of heterosexuality, monogamy, marriage, family, and children, but the genre’s films construe these in divergent ways. They may be accepted uncritically as givens, but they may also be subverted, criticized, or attacked. Monsters too are treated in flexible and divergent ways. They may be vampires, werewolves, giant beasts, or other types of nonhuman beings, but they may also be simply and disturbingly human.

Waar Prince op wijst is dat het optreden van een monsterlijke gedaante de geïnstitutionaliseerde sociaal-maatschappelijke orde ontwricht. Hierin is *Gewassen vlees* inderdaad in aanzet klassiek, maar uiteindelijk modern. In klassieke zin fungeert Breukje als een monstrositeit die qua uiterlijk en qua gedrag de sociaal-maatschappelijke orde ondermijnt: hij breekt in, hij drinkt, hij verraadt, zijn uiterlijk is opvallend anders, hij is invalide en hij is rechterhand van de grootste vijand (Bergsma) van Zijne ed. Qua uiterlijk staat Breukje in de lijn van vampiers, weerwolven, Frankensteinvarianten of andere niet-menselijke varianten maar in wezen groeit hij uit tot het grootste slachtoffer van het moderne monster Willem Augustijn (“simply and disturbingly human”), die de geaccepteerde sociaal-maatschappelijke ordening uit haar evenwicht brengt door een gewelddadige homoseksuele verkrachting, een mensonterend gevangenisverblijf en grafschennis. In die zin is geen sprake van een horrormonstrum. Het horrormonster in *Gewassen vlees* is simpelweg menselijk.<sup>241</sup>

Een tweede element waar Prince met nadruk op wijst is het hybride karakter van horror. Daaronder verstaat hij dat horror zich eenvoudig laat mengen met andere genres zoals sciencefiction, musicals, westerns en komedies. Prince noemt talloze titels waaruit blijkt dat horror een genre is dat zich gemakkelijk laat opnemen in of laat combineren met andere genres. In wezen wijst Prince op een postmodern procedé waarvan Vervaeck (2007: 175-185) een reeks van voorbeelden aandraagt en zelfs spreekt van “post-moderne mengkunst”. Aan dit specifieke hybridekarakter van horror

---

241 Prince (2014: 387): “(...) and therefore we should expand Wood’s notion to incorporate categories of the uncanny and supernatural and of psychopathy, alongside monsters, as essential ingredients, (...)”

beantwoordt de tekst van *Gewassen vlees*. Naast de horrorelementen die klassiek te noemen zijn (bijvoorbeeld de afzichtelijkheid van Breukje) vermengt de tekst horroraspecten met porno en slapstick. De homoseksuele verkrachting van Breukje wordt bijvoorbeeld pornografisch (en dus onthechtend) in beeld gebracht (via het voyeurisme van de lezer, de taboeïserende handeling en de close-upwerking). Daarbij zijn de bijfiguren De Wit en De Bruin met hun verbale slapstick gedurende de gehele afwikkeling van de handeling opvallend aanwezig.

Tot slot wijst Prince (2014: 369) op de samenhang tussen het filmisch genre horror en zijn oorsprong. Dat is de gothic novel:

While all cultures have stories about ghosts, demons, evil spells, and the undead, the narrative basis for horror in the cinema originates with the gothic novels of nineteenth-century Europe, which emphasize old dark houses, tombs, crypts, family curses, ghosts, vampires, and themes of madness and the sinister double or doppelgänger.

Als gevolg van dit citaat is de vraag gerechtvaardigd op welke wijze de tekst van *Gewassen vlees* met zijn horrorbeelden zich verhoudt tot de gothic novel. Inderdaad is *Gewassen vlees* een roman waar in het slotdeel – om aan te sluiten bij het citaat van Prince – het nachtelijk leven in het geruïneerde Bergen op Zoom, het kerkhof, een afgelegen gevangenis, familiegeheimen, vormen van waanzin, het dubbelgangersaspect op één of andere wijze een rol spelen of in beeld gebracht worden.

Nog specifiek gothic zijn in de slothoofdstukken de nachtelijke dwaaltocht en achtervolging naar de herberg in het vernietigde Bergen op Zoom, de dreigende vijandigheid in de herberg, de volledig donkere kleding van Breukje, de gedrochtelijke uitstraling van de particuliere secretaris, de benevelende werking van alcohol (bij Breukje) en suiker (bij Willem Augustijn), de dreigende stilte op de zolderkamer, de volkomen duisternis op het maanlicht na en daarna de summiere verlichting door een enkele kaars, het pornografische machts geweld van de homoseksuele verkrachting en de bloedende hoofdwond van Breukje, het vernederende,

onmenselijke en abjecte verblijf in de ondergrondse gevangenis, de nachtelijke dwaaltocht over het kerkhof en de grafschennis. Al deze elementen leiden naar een tweetal consequenties.

Dat deze beelden cinematografische genres oproepen is een eerste gevolg van hun beeldend potentieel. Een even zo belangrijke tweede is dat deze beelden de tekst buiten de context plaatsen van de historische roman en dat zij ten slotte dit genre overvleugelen. Zodoende dagen zij de dominante fictie uit.

Het is uiteindelijk deze opsomming van elementen die aansluit bij de wijze waarop Agnes Andeweg in haar dissertatie *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995* (2011) het gotieke betekenis geeft. Zij gebruikt het gotieke als een strategie en zet het niet in als genre. Derhalve concentreert zij zich niet op literair-formele kenmerken, maar zij richt zich op de functie van het gotieke als culturele strategie in de laat 20<sup>ste</sup>-eeuwse Nederlandse literatuur.<sup>242</sup> Via een beroep op Robert Mighalls *A Geography of Victorian Gothic Fiction* (1999) stelt zij dat het gotieke een breuk accentueert tussen heden en verleden. Het gotieke maakt via anachronismen het breukvlak tussen heden en verleden zichtbaar.<sup>243</sup> Haar vraagstelling maakt het mogelijk een gotiek interpretatiekader in te richten om culturele spanningen te bestuderen. Via haar uitstekende analyse van Rosenbooms roman *Vriend van verdienste* (1985) destilleert zij thema's die een spanningsveld vormden in de modernisering van de Nederlandse samenleving van de jaren zestig van de vorige eeuw.<sup>244</sup> Het zijn thema's die het haar mogelijk maken fricties op het terrein van homoseksualiteit, mannelijkheid en vrouwelijkheid in die jaren aan de orde te stellen. Eveneens zijn deze onderscheiden thema's herkenbaar in *Gewassen vlees*. Het gaat hier bijvoorbeeld om de thema's 'vriendschap', 'klassenverschil en gender', 'zuiverheid en het abjecte', 'mannelijkheid' en 'moeders en zoon'. In één van haar noten maakt Andeweg dan ook terecht de vergelijking met Rosenbooms roman uit 1994.<sup>245</sup>

Dat betekent echter niet dat deze paragraaf in het verlengde ligt van Andewegs proefschrift. Andeweg gaat uit van het gotieke als

---

242 Zij baseert zich daarbij op Barbara Fuchs, *Romance. The New Critical Idiom*, New York/London, 2004.

243 Andeweg (2011: 22): "Ik onderzoek welke specifieke historische vormen het gotieke aanneemt in Nederlandse romans aan het eind van de twintigste eeuw. Hoe worden daar en dan conflicten tussen modern heden en archaisch verleden geënceneerd en wat vormt precies de bron van spanningen – oftewel, welk verleden wordt er als gotiek verbeeld?"

244 *Vriend van verdienste* verscheen in 1985. De historische tijd van het verhaal speelt zich af in 1966 terwijl deze is gebaseerd op een historische moordzaak uit 1960, de zgn. Baarnse moordzaak. Overigens, een op de moordzaak gebaseerde film is *Bloedbroeders* (2008, Arno Dierickx).

interpretatiekader om de relatie tussen de tekst en veranderlijke maatschappelijke omstandigheden in de samenleving met elkaar in verband te brengen. Zij vergelijkt de historische tijd opgeroepen in de tekst, in het geval van *Vriend van verdienste* 1966, met de maatschappelijke ontwikkelingen anno 1966. Mij gaat het om de wisselwerking tussen tekst, beeld en lezer in het nu. Waar Andeweg de spanning bestudeert tussen het archaïsch verleden zoals opdoemt uit *Vriend van verdienste* en het moderne heden van de samenleving in diezelfde tijd, leg ik alle nadruk op twee verschillende tijdsmomenten: die van de historische tijd (in het geval van *Gewassen vlees* 1711-1749) en die van het nu waarin de lezer de tekst leest.

De evaluatie van het beeldend vermogen van de tekst in samenhang met de productieve leeswijze van cinematografisch lezen biedt andere mogelijkheden van identificatie zoals ik aan de hand van filmische genres heb laten zien. Wanneer ik nu deze andere identificatiemogelijkheden combineer met de cinematografisch-thematische verkenning waarmee dit hoofdstuk opent dan ontstaat de vraag op welke wijze deze filmisch beeldende tekst zich verhoudt tot beelden uit de Nederlandse film.

#### 4.5 Tekst en beeld: Rosenboom, Van Warmerdam, Verhoeven

In *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film* (2016) brengt Peter Verstraten in negen uitstekend gedocumenteerde en overtuigende hoofdstukken het Nederlandse filmlandschap na de Tweede Wereldoorlog in kaart. Met als kader de theorievorming inzake humor en ironie analyseert hij Nederlandse fictiefilms na de Tweede Wereldoorlog. Twee regisseurs nemen daarbij een belangrijke positie in. Dat zijn Alex van Warmerdam en Paul Verhoeven. Mijn argument in deze paragraaf is dat hun beelden raakvlakken hebben met Thomas Rosenbooms tekstuele beelden uit *Gewassen vlees*.

In Verstratens studie passeren negen films van regisseur Alex van Warmerdam.<sup>245</sup> Verstratens analyses volgend zie ik op verschillende

---

<sup>245</sup> Andeweg (2011: 181, noot 21): "Het grote verschil tussen beide romans ligt op het terrein van de seksualiteit. Terwijl de achttiende-eeuwse Willem Augusteijn (sic) zich uitleeft in seksuele perversiteiten, verliest Theo (het hoofdpersonage uit *Vriend van verdienste*, FvD) zijn (seksuele) onschuld niet."

<sup>246</sup> Dit zijn *Abel* (1986), *De Noorderlingen* (1992), *De jurk* (1996), *Kleine Teun* (1998), *Grimm* (2005), *Ober* (2006), *De laatste dagen van Emma Blank* (2009), *Borgman* (2013) en *Schneider vs. Bax* (2015).

punten overeenkomsten met Rosenbooms tekst. Om het eerste punt te introduceren keer ik (wederom) terug naar het einde van de roman. Nadat Willem Augustijn met open ogen in de financiële val is gelopen die Bergsma heeft opgezet, is de vernedering en als gevolg daarvan zijn schaamte groot. Hoe groot de sociale vernedering ook is, zij kan altijd groter. Dat bewijst de homoseksuele verkrachting van Breukje. Hoe enorm op het moment van ontdekking de vernedering en schaamte ook zijn, dat het nog erger kan toont het verblijf in de gevangenis waar boven het ontluichtingsrooster talloze bewoners van Bergen op Zoom hun behoeften doen terwijl Willem Augustijn onder het rooster staat te lezen. Wanneer de in scène gezette ontsnapping plaatsvindt lonkt vrijheid, maar verkiest Willem Augustijn grafschennis die uiteindelijk leidt tot zijn dood. In deze drie deelscènes – van de verkrachtingsscène tot en met Willem Augustijns grafschennis – stijgt de uitzichtloosheid van de Friese burgemeesterszoon per scène. Tegelijkertijd stijgt het hilarisch-absurde karakter van elke scène, wat zich manifesteert in de beelden en wijze van weergave. Zo is daar de sequentie van beelden aan het slot van de verkrachtingsscène wanneer Willem Augustijn bevrijd dient te worden uit Breukje. Terwijl een groot gezelschap heren als toeschouwers om de twee heen staan proberen officieren Willem Augustijn uit Breukje te bevrijden. Dat gaat zo (Gv: 716):

Eerst lag Willem Augustijn nog slap op Breukje, maar naarmate de spanning toenam kwam hij langzaam omhoog, van voren met zijn borst, van achteren met zijn onderbenen: met holle rug hing hij tussen beide heren in, in een halve boog die op het laagste punt echter nog steeds aan Breukje raakte. Israël was daar neergehurkt; aandachtig als botanisten bij een zeldzame plant keken zij toe. 'Harder! Hoger! En...drie! En...drie!'

Met uiterste inspanning begonnen de twee officieren hem nu op en neer te schudden, alsof zij een enorme deken uitklopten. Ooit waren Perk en Judith zo bezig geweest, op de eerste ochtend van haar aankomst – met vreemde helderheid, dwars door zijn verdovende schaamte heen, herinnerde hij zich het beeld zoals gezien toen van achter uit de tuin, tot hij opeens losschoot en, door de nog even volgehouden strekking, als een lijn werd rechtgetrokken terwijl Breukje, door de grote kracht ook iets opgetild, massief terugviel op de strozak. In een flits zag hij nog een opborreling van gulpende drek, toen werd hij op zijn benen gezet en sjarde iemand zijn broek omhoog.



De uitzichtloosheid van Willem Augustijn en zijn daarmee gepaard gaande schaamte gaan gelijk op met hilarische handelingen. Zij zijn communicerende vaten. Hoe dieper het karakter zinkt, hoe hilarisch-absurder de begeleidende handelingen zijn of zoals Verstraten (2016: 252) formuleert naar aanleiding van Van Warmerdams film *Ober* (2006) "(...) the more deplorable the fate of the character, the more hilarious it gets." Enerzijds is er Willem Augustijns beschaamde gemoed en een vernederende ontdekking, anderzijds is er de hilarische handeling. Het hilarische van de scène is niet alleen de handeling van de bevrijding zelf; het wint aan kracht door andere beelden dan de zintuiglijke. In het bijzonder vormen de ingelaste tropologische beelden (*als botanisten bij een zeldzame plant, alsof zij een enorme deken uitklopten en als een lijn werd rechtgetrokken*) accenten voor de hilariteit van de scène waarin homoseksuele porno, horror en slapstick samenvloeien. Zij overwoekeren de illusie van authenticiteit en geven de scène een hilarisch-absurd karakter.

In de ondergrondse gevangenis realiseert Willem Augustijn zich dat zijn toekomst uitzichtloos is (*Gv: 718*): *(...) hij was verloren, men ging hem berechten, hij zou terechtgesteld worden, onthoofd; het werd het proces van het jaar, en niets kon de uitslag nog wijzigen – opeens voelde hij ook de kou....* Het enige dat hem enigszins troost biedt, is een rooster waardoor het maanlicht naar binnen valt. Dankzij dit licht kan Willem Augustijn wat lezen. De scène ontwikkelt zich zodanig dat bewoners van Bergen op Zoom boven het rooster hun behoefte doen, op die manier de vernedering en de uitzichtloosheid van Willem Augustijn vergrotend. Ik citeer een klein fragment dat deze absurde hilariteit en vulgariteit aangeeft (*Gv: 722*):

Wanneer hij opkeek uit de bijbel zag hij dikke billen en dunne billen,  
platte en ronde, kanten waar een stevige drol uit kwam en pruttelende kanten,  
dijen waar het mannelijk klok- en hamerspel tussen bungelde en dijnen  
met het vrouwelijke sponsje; wanneer hij weer verder las schold men hem  
van boven uit voor rukker, denkend dat hij uit lust vlak onder het raam stond  
en alleen maar met zijn hand de bijbel voor zijn borst hield om zo het zondige werk  
van zijn andere hand te verbergen – terwijl hij met die hand nu juist zijn veel te  
wijde broek ophield!

In deze scène zijn de ingelaste tropologische beelden niet van doorslaggevende betekenis voor de hilariteit. Nu bepaalt de retorische presentatie van de beelden de hilarische absurditeit. Allereerst is dat de enumeratie van skatologische zintuiglijke beelden (*dikke billen en dunne billen, platte en ronde, konten waar een stevige drol uit kwam en pruttelende konten, dijen waar het mannelijk klok- en hamerspel tussen bungelde en dijen met het vrouwelijke sponsje*), ten tweede de enumeratie van tropologische beelden die een pleonastisch karakter hebben (*mannelijk klok- en hamerspel en het vrouwelijke sponsje*) en ten derde de antithese tussen de beschrijving van de banale verdachtmaking van masturbatie (*rukker*) en de ware nuchtere reden: het ophouden van de te wijde broek benadrukt door het uitroepteken.

In de laatste scène, de grafschennis, vormt niet alleen de verbale slapstick van De Wit en De Bruin de hilariteit, maar is er het herhaalde zintuiglijke beeld van de afzakkende te wijde broek met commentaar van deze heren. Daarnaast bepaalt de afwisselende snelheid van handelen het slapstickkarakter in hoge mate (*Gv: 725-726*):

Na elke schep stopte hij even om zijn broek op te trekken; soms was die dan al zo ver afgezakt dat hij zijn knieën niet meer ver genoeg uit elkaar kon krijgen voor de volgende trap op de rand van het blad. Toen die bij een volgende schep nog dieper afzakte stak hij de spade losjes in de grond en ontdeed hij zich verbluffend snel van het ongemak.

'Welja, hij doet zijn broek weer uit!' fluisterde De Wit weer van vlakbij in Zijne ed's oor.

'Tegenwoordig gaat het allemaal maar van snel, snel...' fluisterde De Bruin weer vanaf de andere kant. 'Hoe lang kennen ze elkaar nu eigenlijk?'

Nadat hij zijn broek had weggelegd groef Willem Augustijn met grotere snelheid verder.

Ondanks dat elk van de drie scènes de hilarische absurditeit anders verbeeldt en in beeld brengt, hebben zij zaken gemeenschappelijk. De vormgeving van scènes begeleidt de stijgende teloorgang en uitzichtloosheid van de protagonist. Daarnaast roepen de in de scène gebruikte beelden cinematografische genres op

(horror, porno en slapstick vloeien samen) en ontnemen de beelden de scène zijn historische waarachtigheid. Als gevolg daarvan verdamppt de illusie van historische authenticiteit. Tot slot zorgt een dergelijke *ver-beeld*-ing en wijze van *ver-beeld*-en voor een affectieve geladenheid van de taal die de gemoedstoestand van de lezer 'beweegt'.

Wat de drie scènes ook gemeen hebben is de afwisseling tussen inhoudelijke ernst van Willem Augustijns stemming en de uitvoerende absurditeit van zijn handelen met hilarische gevolgen. Dat de lezer voyeuristisch getuige is van Willem Augustijns teloorgang betekent niet dat deze zich altijd bewust is van een dergelijke neergang. In zo'n geval is de voyeuristische lezer superieur aan de protagonist. Willem Augustijn ziet de verkrachting van Breukje als een middel om terug in contact te komen met zijn vader, hij beschouwt zijn verblijf in de gevangenis als een zuiverend ritueel en hij ziet zijn kans om via de grafschennis alsnog te bereiken wat met de verkrachting niet lukte: hij moet en zal zich met Breukje verenigen, pas dan kan hij de vaderliefde ontvangen. De drijfveer van de protagonist is zodoende bloedserius terwijl de ontwikkeling van de gebeurtenissen hilarisch-absurd is. Dat laatste realiseert Willem Augustijn zich niet en daar heeft hij ook geen oog voor. In zijn bewustzijn heerst de ernst, in de uitvoer de absurditeit. Ik werk dit uit aan de hand van een andere scène die ik de doopscene noem. Tegelijkertijd biedt dit fragment de mogelijkheid een tweede relatie te openen met Van Warmerdams filmpoetica.

Het betreft de eindscène in de relatie tussen Willem Augustijn en de boerenzoon Abe. Abe ontmoet uiteindelijk – gebrandmerkt, ontsnapt, gevlucht en gearriveerd in de vrijplaats Bergen op Zoom – Willem Augustijn op diens kamer. Daar ontwikkelt zich de scène die voor beiden een zeer serieuze aangelegenheid is. Willem Augustijn schaamt zich voor wat met Abe is gebeurd, realiseert zich dat hij daaraan schuldig is en is vol twijfel hoe de jongen over hem oordeelt. Abe gedraagt zich als ondergeschikte, verwijt de burgemeesterszoon niets en prijst hem om wat hij denkt dat Willem Augustijn allemaal voor hem heeft gedaan. Verder spreken zij over Abe's verliefdheid en snoepen zij van de witte suiker die Willem Augustijn heeft

uitgespreid over een kleine spiegel. De handelingen verlopen kalm, de toon van vertellen is ernstig en de sfeer is genoeglijk.

Dat alles verandert op het moment dat Abe te kennen geeft dat hij door Willem Augustijn gedoopt wil worden. Wat volgt is een reeks aan exuberante en exorbitante zintuiglijke, topologische en bewustzijnsbeelden (van Willem Augustijn). Omdat Willem Augustijn wil ingaan op Abe's verzoek ziet hij – de benevelende invloed van de suiker is onmiskenbaar – geen andere mogelijkheid dan de boerenknecht te dopen met de inhoud van *de nachtspiegel*. Zo krijgt de scène een excessief absurdistisch en vulgair karakter zowel qua toon als qua handeling. Ik citeer de openingspassage (Gv: 630):

Water! Hij had geen water! In razende paniek blikte hij in het rond. De waskom was leeg, uitgegoten in de nachtstoel...onmogelijk ander water te halen... uitgesloten Abe nu alleen te laten...Terwijl het zweet hem uitbrak begon hij te trillen als een wichelroede, en zonder nog na te denken draaide hij zijn bovenlichaam om naar de nachtstoel. Niet zodra opende hij de klep of de verstikkende damp van zijn dunne, deels dagen oude, anderdeels nog verse ontlasting sloeg hem in het gezicht. Dwaas griste hij de handspiegel met de suiker van het kaptafeltje, hij keerde die om boven de pot en roerde tegelijk met zijn vrije hand door het lauwe vocht, opdat de suiker zich sneller oplossen zou en de stank afbreken, het water zuiveren. De walm werd door het beweeg echter nog dikker, kokhalzend keek hij langs zijn tot de elleboog in de diepte gestoken arm omlaag. Het was of het zwarte gat hem verzwelgen wou, hij wankelde en plotseling staarde hij niet meer in zijn eigen po maar in de peilloze afgrond van het gedroomde, Doopsgezinde strontbekken, de tot de rand toe biddend volgescheten giervont van de eeuwige bekering...

In een onverwachte vorm van gewelddadigheid 'doopt' Willem Augustijn vervolgens de boerenzoon waarbij hem onder invloed van de suiker waanbeelden verschijnen van Catharina, een doopplechtigheid en de adoptiefbroer De Tweede. Telkens vergezelt het ingelaste topologische beeld van bliksem (*barstte er een aandonderend onweer in zijn schedel los/ knetterde de bliksem/ onder een helle bliksem-schicht/ geëxplodeerd met een fel, fixerend weerlicht*) het waanbeeld. De extatische en agressieve wijze van dopen contrasteert sterk met het eerdere genoeglijk samenzijn. Was eerst de sfeer familiair,

de toon vriendelijk en beheerst en de handelingen alledaags, dit verandert in een bevreemdende en agressieve wijze van dopen waarbij bewustzijnsbeelden met daarin gemonteerde tropologische beelden de scène een surrealistisch-absurdistische vorm geven. Gedurende deze surrealistisch-absurdistische vormgeving echter blijft Willem Augustijn geloven in zijn verheven doopdaad en ondergaat Abe de doopplechtigheid serieus. De scène kent niet slechts een afwisseling van ernst en absurditeit, de twee contamineren.<sup>247</sup> Het is deze afwisseling en vermenging van ernst en absurdisme die Verstraten (2016: 281-282) herkent in de films van Alex van Warmerdam waarbij hij dit spanningsveld typeert als *ironisch*: “It is a recurrent feature in his films that the tone keeps oscillating between seriousness and absurdism, and the resulting undecidability can be called ‘ironic.’”

Niet zozeer dat Verstraten dit spanningsveld benoemt als *ironisch* is in dit kader essentieel, het gevolg dat Verstraten verbindt aan het spanningsveld tussen ernst en absurdisme is van belang. Aan de hand van de films *Grimm* en *Borgman* laat hij zien dat een categorisering van Van Warmerdams films onmogelijk is. *Grimm* bijvoorbeeld ontwikkelt zich van sprookje tot road movie, van road movie tot horrorfilm, van horrorfilm tot spaghettiwestern om te eindigen met sterk bijbelse referenties. En, met betrekking tot *Borgman* concludeert Verstraten (2016: 286): “*Borgman* is a typical Van Warmerdam film in the sense that as soon as you believe you are watching a genre film with social purport, it frustrates that expectation.”

Zoals Van Warmerdams films zich onttrekken aan elke mogelijkheid tot categorisering, zo onttrekt *Gewassen vrees* zich aan de genretyping van historische roman. In het spel dat de tekst speelt wordt juist dit genre uitgedaagd. Zo is het zintuiglijke beeld van de suikersnoepende Willem Augustijn en Abe – de suiker ligt uitgespreid over een handspiegeltje – in de handeling van 1748 meer een allusie op het moderne snuiven van cocaïne dan een historische waarachtigheid. Om het nogmaals cinematografisch-intertekstueel te formuleren: Willem Augustijns verslingerdheid aan de suiker is vergelijkbaar met

---

247 De volledige scène is te lezen in *Gewassen vrees* vanaf pagina 624 tot en met pagina 633.

een hollywoodiaanse cocaïneverslaving.<sup>248</sup> De dualiteit, afwisseling en contaminatie van serieus en hilarisch, van ernst en absurdisme, van literaire en cinematografische genres (als historische roman, briefroman, gothic novel, slapstick, porno en horror) breken de geschiedenis open, stimuleren de productieve blik, creëren een direct effect en brengen het leesproces in beweging.

Een laatste punt waarop ik wil wijzen is dat in Van Warmerdams films het hoofdpersonage *binnen de handeling* zich opzettelijk een rol aanmeet. In de film *Kleine Teun* acteert bijvoorbeeld een getrouwd stel alsof zij broer en zus zijn. Een ander voorbeeld is *Borgman*. In deze film neemt de leegloper Borgman de rol op zich van tuinman.<sup>249</sup> Het personage is zichzelf niet, maar neemt een identiteit aan. Ik zie parallellen in *Gewassen vlees*. Net als verschillende Van Warmerdam-karakters 'speelt' Willem Augustijn een rol. In de receptie-scène 'speelt' hij de vervanger van het statenlid Burmania, in het derde deel van de roman 'speelt' Willem Augustijn in het bijzijn van Bergsma, De Wit en De Bruin het financieel genie, in de doopscène 'speelt' Willem Augustijn dan weer de rol van priester, zo 'speelt' hij de ondergeschikte in de weduwe-scène en om deze onvolledige opsomming af te ronden 'speelt' hij ook de rol van verlichtend ondernemer die met behulp van de suikeruitvinding een armenkolonie wil stichten. Het meest letterlijk acteert Willem Augustijn wanneer hij het middelpunt wordt in een circus-attractie. Hij is dan – vermomd en al – in de verdwijnact diegene die verdwijnt. Ik citeer de opening van deze verdwijnact (*Gv*: 679-680):<sup>250</sup>

Iedereen had zijn wijde, witte kaftan al aan, alleen Willem Augustijn moest daarover nog zijn opperkaftan van vuurrood crêpepapier aantrekken.

Vanwege de kwetsbaarheid had hij die bij de repetitie vanmiddag nog niet gebruikt. 'De snorren!' dreef hij de mannen voort. ' – De fezzen! De blinddoek voor het paard!'

Elke blikwisseling betekende een lachbui om elkaars plaksnorren en hoedjes, maar eenmaal buiten de kapel, verzameld rondom het paard, sloeg de brandie van de nervositeit om in schroom. Willem Augustijn, die ook zijn sandalen nog aan had moeten trekken, kwam als laatste de kapel uit, en eerst nu bleek dat hij niet kon opstijgen zonder zijn papieren kaftan te scheuren – hij moest zich ruggelings langs het paard omhoog laten tillen; zijn amazonezit deed iedereen weer

---

248 Zie bijvoorbeeld de film *Scarface* (1983, regie Brian De Palma) waarin Al Pacino de Cubaanse immigrant Tony Montana vertolkt die een drugskartel overneemt en daarmee zijn ondergang tegemoet treedt. Eerder schreef ik over Willem Augustijns suikerobsessie in hoofdstuk 2, paragraaf 2.7 'Gesloten versus open geschiedenis' waar ik ook de relatie legde met *Scarface* en andere films.

249 Verstraten (2016: 287), ook daar de uitwerking van *Schneider vs. Bax*. Verstraten spreekt van "deliberate role-playing".

250 De volledige verdwijnact start op p. 669 en eindigt op pagina 682.

in proesten uitbarsten; de mannen waren op van de zenuwen nu.  
'De waiers, de tamboerijnen... ja vooruit maar... Muziek!'  
Het was een sprookjesachtige roversbende in witte gewaden die men  
even later uit het donker van het koor te voorschijn zag komen.

Willem Augustijn is acteur in zijn eigen wereld. In een veelheid aan zintuiglijke beelden toont de cinematografische verteller de verkleedpartij. Ook in dit korte fragment contrasteert Willem Augustijns serieuze houding met die van de lacherige, nerveuze anderen. Niet alleen de verkleedkleding is enigszins clownesk, het bestijgen van het paard toont Willem Augustijns acrobatieke onhandigheid. Maar steeds zijn daar zijn ernst en bevlogenheid. Hij gaat volledig in zijn rol op met alle emotie van dien geaccentueerd in de tekst door de gedachtepunten, de uitroepstekens en de elliptische bevelen.

Voortdurend manoeuvreert Willem Augustijn zich in een rol waarmee hij een verwachtingspatroon denkt te concretiseren, maar de werkelijkheid is dat dit keer op keer leidt naar een catastrofaal gebeuren. Hij past zich aan aan een ontstane situatie en mislukt in zijn adaptatie met disproportionele gevoelsuitbarstingen als gevolg. De cinematografische verteller brengt een dergelijke emotionele uitbarsting close-up in beeld zoals het volgende fragment laat zien (Gv: 636):

Als een onweersbui zette het huilen in hem op, heel langzaam en voorafgegaan door een volkomen, bladstille rust; de eerste, dikke druppel viel op het papier, toen een tweede en een derde, sneller al; het rommelde ergens, diep in zijn borst, en plotseling was er de felle windstoot van de eerste, hikkende snik... De losse windvlagen hadden zich verbonden tot het ononderbroken, doorgaande geweld van gierende uithalen, hij huilde voluit nu en het was of er inkt uit zijn ogen sprong, elke traan een zwarte vlek op het papier. Verdwaasd krabde hij de lak van het zegel los, en er droop nu ook water uit zijn neus en uit zijn mond.

Met dit fragment introduceer ik tegelijkertijd een verschil tussen Rosenbooms tekst en Van Warmerdams beelden. Het fragment toont één van de vele huilbuien van Willem Augustijn. Geen detail blijft daarbij onderbelicht. Het zijn juist de ingelaste tropologische beelden

die het excessieve karakter van de scène vormgeven. Het huilen wordt niet alleen zintuiglijk in beeld gebracht, maar vooral tropologisch aan de hand van gemonteerde beelden uit eenzelfde beeldcluster: *als een onweersbui, voorafgegaan door bladstille rust*, de snelheid waarmee de druppels vallen, *rommelde, felle windstoot en losse windvlagen*. Door hun hoeveelheid creëren ze binnen de tekst een effect van slow motion dat het excessieve karakter van de scène onderstreept waardoor deze als melodramatisch gekarakteriseerd kan worden.<sup>251</sup>

Ontspoot Rosenbooms personage veelvuldig in dergelijke excessieve melodramatische gevoelsuitbarstingen, Van Warmerdams personages ogen in welke situatie dan ook nagenoeg emotioneel: zij lachen niet, zij huilen niet, elke emotionele gezichtsuitdrukking lijkt uit den boze. Het stoïcijnse, emotionele gezicht contrasteert met de hilariteit van de handeling, de razendsnelle camerabewegingen, de nadrukkelijke muziek, de overdreven inkleuring van decors en de uitbarstingen van woede of verdriet. Hoe neurotisch het karakter ook is, de emotie valt niet af te lezen van het gezicht. Verstraten noemt dit 'deadpan irony' dat hij analyseert als onderdeel van zijn theoretisch kader.<sup>252</sup> *Deadpan irony* is gefundeerd op de tegenstelling tussen de afwezigheid van emotionele expressie en de hilarische uitspattingen c.q. disproportionele elementen van de gebeurtenis.

Cinematografisch grondlegger van de *deadpan irony* is Buster Keaton die als bijnaam had 'the great stone face'. Hedendaags voorbeeld waarin *deadpan irony* in samenwerking met verbale slapstick een voorname plaats inneemt is de Amerikaanse sitcom *The Big Bang Theory*.<sup>253</sup>

*Gewassen vlees* mist *deadpan irony*. Het alternatief is de overdreven, melodramatische gevoelsuitbarsting close-up in beeld gebracht. Niet alleen op het gebied van de emotionele uitbarsting is de roman excessief, ook op het terrein van geweld en seksualiteit zijn scènes disproportioneel en soms grotesk. Zowel in scènes waarin de gevoelsuitbarsting centraal staat als in scènes waarin geweld en seks een prominente rol opeisen overheerst het retorisch

---

251 Zie voor 'melodrama' als filmgenre Friedman e.a. (2014).

252 Verstraten (2016: 255-256 en 288-290).

253 *The Big Bang Theory* startte in 2007. De personages, met name Sheldon Cooper en Leonard Hofstadter, maken veelvuldig gebruik van deadpan irony.



middel van de hyperbool.<sup>254</sup> De Jeltse-scène die ik uitvoerig besprak in hoofdstuk 2 en verschillende scènes in dit hoofdstuk zijn daarvan voorbeelden. De hyperbool leidt naar cineast Paul Verhoeven.

Verhoevens films tonen geweldscènes en erotische scènes vol disproportionele taboeïserende beelden, brengen subversief gedrag in close-up en bevatten excessieve elementen die detaillistisch in beeld gebracht worden. Ik denk hierbij aan scènes uit Verhoevens *Turks fruit* (1973), *Spetters* (1980) en *De vierde man* (1983) die Verstraten analyseert tegen de achtergrond van hun tijd van ontstaan.<sup>255</sup> Ik denk daarbij tevens aan Verhoevens Nederlandse films die in Verstraten's studie onbesproken blijven zoals *Soldaat van Oranje* (1977) en *Zwartboek* (2006). In het perspectief van extreme geweldscènes en expliciete seksscènes mogen Verhoevens Amerikaanse blockbusters *Flesh+Blood* (1985), *RoboCop* (1987), *Total Recall* (1990), *Basic Instinct* (1992), *Showgirls* (1995) en *Starship Troopers* (1997) niet ongenoemd blijven. Om een voorbeeld te geven: Verhoevens meest recente film, de Franse productie *Elle* (2016), opent met een extreem gewelddadige verkrachtingsscène. Of, om terug te keren naar Verhoevens doorbraak, in de verfilming van Jan Wolkers' roman *Turks fruit* is er de ritsscène waarbij het lid van protagonist Eric vast komt te zitten. Dit pijnlijk voorval wordt vooraf gegaan door een stevige vrijpartij in de auto waarbij de claxon voor een humoristisch intermezzo zorgt en op het hoogtepunt de camera de ruitenwissers en ruitenwissersproeier in beeld brengt wat vanwege de seksuele connotatie een volgend humoristisch effect levert. Anders gezegd: in weerwil van alle hyperbolische elementen die de seks- of geweldscènes herbergen worden zij doorsneden met beelden die een humoristisch effect hebben en daarmee een lach van ontspanning oproepen.

De hyperbool uit zich in vorm en inhoud. Qua inhoud zijn de handelingen hyperbolisch, qua vorm krijgt de hyperbool zijn definitieve beslag via de close-upwerking van de filmische verteller. Beelden die een humoristisch-relativerende werking hebben, onderbreken de hyperbool wat een bevreemdend effect heeft omdat een comic frame ontbreekt. *Turks fruit* kan hier wederom

---

<sup>254</sup> Zie Claes/Hulsens (2015:77).

<sup>255</sup> Voor *Turks fruit* zie Verstraten (2016: 182 e.v.); voor *Spetters* zie Verstraten (2016: 203 e.v.) en voor *De vierde man* zie Verstraten (2016: 317).

dienen als voorbeeld om deze samenwerking tussen hyperbool en humor te illustreren. *Turks fruit* is een film waarin de borsten van de vrouwelijke protagonist, Olga, regelmatig close-up in beeld komen en een thematische component vormen. Olga's grootste angst is zwanger te worden. Een kind dat borstvoeding krijgt verminkt het lichaam van de moeder, althans dat is Olga's idee-fixe haar ingegeven door haar moeder. Veelvuldig worden Olga's borsten getoond, betast en dienen zij als vergelijkingsmateriaal voor de borsten van andere vrouwen. Wanneer Eric en Olga zijn getrouwd openen zij een fles champagne die Eric over Olga's borsten leeggiet waarna hij over haar borsten wrijft, in ze knijpt, aan ze ruikt, ze heen-en-weer schudt, bijt en likt. Dit alles brengt de filmische verteller extreem close-up in beeld. In deze scène vermengt het hyperbolische qua kwantiteit (de hoeveelheid borsten (close-up) in beeld) zich met het humoristische qua omgang ermee (hoe Eric en Olga handelen).

Deze scène uit *Turks fruit* brengt mij terug naar een specifiek fragment uit *Gewassen vlees* dat eveneens exemplarisch is voor het samengaan van hyperbool en humor. Gezien de descriptieve close-upwerking ontstaat grote verwantschap met Verhoevens *Turks fruit*-scène. Het is een scène uit hoofdstuk X 'Vooravond, vieravond', uit deel 3 van de roman. De scène speelt zich af in het vertrek van Bergsma. Zojuist heeft één van de gasten hem gevraagd de geschiedenis van de oorlog te vertellen waarop Bergsma van wal steekt. Wanneer een *soupeetje* is opgediend heeft Willem Augustijn geen interesse meer in Bergsma's verhaal. Hij heeft alleen nog maar oog voor het gerecht (*Gv*: 642):<sup>256</sup>

Niets van het relaas drong tot Willem Augustijn door. Verdoofd staarde hij naar de *pommes d'amour* op zijn schoot, zijnde een levensechte vrouwenboezem op een spiegel van bessesap, bereid uit twee bollen witte wildpastei met tepels van gestijfde levermoes en zelfs ook draadjes rauwe ham, die als aderen door de afdekkende huid van transparant kippevel heen schimmerden. Als vanzelf tilde hij het bord naar zijn gezicht, waarbij het was of hij omlaag viel naar die almaar grotere en weidsere, weerloos blote borsten, en zo begoocheld als zijn oog reeds was, de bedrieglijke nabootsing bracht nu ook zijn andere zintuigen in de ban, want toen hij met zijn stijve tong over een van de tepels likte bewoog

---

256 Overigens, het verhaal dat Bergsma vertelt vormt de repertoriumhoofdstukken. Zie hoofdstuk 1 en daarbij bijlage 1.

de hele, weke vleeshoop even loom en zwaar heen en weer als ooit, eenmaal, Catharina's borst in zijn hand, en tegelijk rook hij nu ook de geur van een levend lichaam, vers van zweet: de borsten waren heel licht gevernist met zout en azijn, en daarenboven hadden zij nog, als om het absoluut obscene raffinement ten top te drijven, die onbestemde, lauwe, niet van de eigen lichaamswarmte te onderscheiden temperatuur van een net vrijgekomen stoel.

Het gerecht transformeert via de bewustzijnsfocalisatie van Willem Augustijn tot een erotisch tafereel dat via extreme close-up in beeld wordt gebracht. Juist de detaillering van de beelden vormt de hyperbool en deze hyperbolische detaillering heeft een humoristisch effect. Dat effect versterkt door het precieze ingelaste tropologische beeld *die als aderen door de afdekkende huid van transparant kippevel heen schimmerden* en het afwijkende beeld *een net vrijgekomen stoel*. Het is de vermenging van erotiek en humor, retorisch ondersteund met de hyperbool en cinematografisch met de close-up, die zowel in Verhoevens werk als in *Gewassen vlees* voorkomt.

Een tweede specifieke relatie tussen *Gewassen vlees* en Verhoevens cinematografie vormt een scène uit Verhoevens debuutfilm *Wat zien ik?* (1971). Deze film is enigszins plotloos. In wezen is de film een verzameling van eigenaardige ontmoetingen tussen Amsterdamse prostituees en hun klanten. Eén zo'n ontmoeting wil ik uitlichten.<sup>257</sup> Ik citeer Verstraten die de scène als volgt beschrijft:

Perhaps the strangest bird of them all is the man who chooses the disguise of a chambermaid, dusting Greet's place at her command. (...) Dressed in a white miniskirt, a pair of pumps, and a silly head-cap, he likes the threat of being slapped by Greet's carpet-beater. Greet can play the role of dominatrix. When she checks the kabinet, she says in a loud voice: 'Wat zien ik?! Stof.'

*Gewassen vlees* kent een nagenoeg identieke scène. Dat is de weduwe-scène: in een sadomasochistisch tafereel onderwerpt de verklede Willem Augustijn zich aan de Bergse weduwe. Hij laat zich, zoals de klant in het filmfragment, *commanderen en beledigen*. Nadat Willem Augustijn zich heeft verkleed als huishoudelijke hulp krijgt hij de opdracht de kamer zorgvuldig met een stofdoekje

---

257 Verstraten (2016) bespreekt *Wat zien ik?* op de pagina's 48-51.

te poetsen. Hij is naakt op een kornetmutsje (*gestrikt onder de kin*) en schortje (*evaatje*) na. De weduwe commandeert en beledigt zoals ook de prostituee Greet beledigt en hardhandig is. Willem Augustijns meesteres-weduwe gebruikt niet de mattenklopper maar een ander huishoudelijk artikel, een *vederborstel*, een plumeau. In zijn hoedanigheid van kamermeisje beweegt Willem Augustijn door de kamer op zijn knieën terwijl hij stof moet afnemen. Op het hoogtepunt van zijn compromitterende positie is Willem Augustijn gewaar dat hij bespied wordt. Met zijn hoofd over de schouder gedraaid focaliseert hij zijn voyeurs waarna in de verbale slapstick die volgt het slot van Verhoevens filmscène echoot: *'Ja hoor, heel vies'*, zei *De Bruin*. *'Doe maar stófferen'*, zei *De Wit*. Zoals de situatie tussen de weduwe en Willem Augustijn eindigt met de ontdekking van de voyeuristische pseudo-vrienden onder wie *De Wit* en *De Bruin*, zo eindigt Verhoevens *Wat zien ik?*-scène met het beeld van de klant die zijn hoofd rechts over de schouder wegdraait en recht de camera inkijkt waardoor hij het voyeuristisch publiek aankijkt.

De hilariteit in deze scène krijgt vorm door de zintuiglijke en topologische beelden, de uitdossing van Willem Augustijn, zijn 'deliberate roleplaying', de verrichte handeling en de verbale slapstick. Eenzelfde reeks hilarische elementen herbergt de filmische scène van Verhoeven. Daarnaast zijn er nog twee duidelijke raakpunten. In de eerste plaats is dat de verbale slapstick waarin de slotzin van de filmscène resoneert en in de tweede plaats is dat de wijze waarop de cinematografische verteller de betrapte protagonist in beeld brengt: hij kijkt zijn voyeurs recht in de ogen.

Het sadomasochistische tafereel heeft niet alleen een pornografisch karakter – zeker in het geval van *Gewassen vlees* – maar bevat tegelijkertijd een hoog slapstickkarakter door de verkleedpartij, de herhalende handelingen en de absurde beelden zowel de zintuiglijke als de topologische. Het effect van deze tekstuele beelden is dat de scènes een lach van ontspanning oproepen en dat de lezer de historische waarachtigheid uit het oog verloren is. Het gevolg is dat de tekst appelleert aan een andere dan historische leeservaring.

Binnen de geschetste intertekstuele context roept de tekst een allusie op die cinematografisch is bepaald en om die reden kan zij aangemerkt worden als anachronistisch.

De overeenkomsten tussen Thomas Rosenbooms tekst en Alex van Warmerdams beelden zijn structureel, montage-technisch en personage-gericht van aard; een vergelijk tussen *Gewassen vlees* en Paul Verhoevens films is retorisch-analytisch en thematisch bepaald. Analyse op deze terreinen tussen (Rosenbooms) tekst en beeld (van Van Warmerdam en Verhoeven) openbaart deelverzamelingen op diverse gebieden. Centraal daarbij in de analyse van beelden is dat Rosenbooms taal in haar beeldende potentialiteit een subversieve en excessieve beeldverzameling is waarbij zij onder andere refereert in algemene zin aan cinematografische genres als horror, porno en slapstick, maar ook dat zij specifieke filmscènes van Nederlandse regisseurs oproept zodat ik met recht kan stellen dat de tekst filmisch is.

*Gewassen vlees* is een beeldende tekst. Dat is te danken aan de tekstuele beelden. Aan de ene kant zijn er de beelden die een bijdrage leveren aan het oproepen van de illusie van authenticiteit en daarmee een dominante fictie creëren. Hun presentatie is werkelijkheidsvormend. Zij vormt de *waarachtigheid* van het verhaal dat zich afspeelt in de 18<sup>e</sup> eeuw. Aan de andere kant zijn er beelden en reeksen van beelden die refereren aan beelden uit het heden omdat bijvoorbeeld de taal in haar beeldend vermogen cinematografische genres of specifieke cinematografische referenties oproept. Zij maken een andere vorm van identificatie mogelijk dan een historische. Zo is de conclusie gerechtvaardigd dat deze beeldende tekst een incorporatie is van heden en verleden.

