



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

5. Conclusie

In deze conclusie evalueer ik aan de hand van de casusroman *Gewassen vlees* twee kwesties waarin respectievelijk de representatie van het verleden en voyeurisme centraal staan, en met elkaar in verband worden gebracht.

5.1 *Bewegend lezen en geschiedenis*

Deze studie opende met het uitspreken van mijn verbazing die ontstond bij het lezen van recensies waarin de loftrumpet werd gestoken over de roman, maar die *Gewassen vlees* tegelijkertijd typeerden als *historische roman*. Zo werd een dominante fictie in het leven geroepen die leidde naar een idiopathische identificatie. Deze bestempeling in de receptie vond navolging op wetenschappelijk terrein.²⁵⁸ Naar aanleiding daarvan heb ik een voorstel tot een andere leeshouding gedaan met als uitgangspunt de vraag hoe we een roman als *Gewassen vlees* met zijn enorm beeldend vermogen kunnen lezen in het kader van deze dominante fictie.

De titel van mijn studie is *Bewegend lezen*, en die doet een voorstel vanuit deze vraagstelling tot een cinematografische leeshouding. Dit heeft tot gevolg een bewust gekozen of door de tekst uitgelokte wijze van lezen die ik, als *act of reading*, heb omschreven als cinematografisch lezen. Na de conceptualisering van cinematografisch lezen is het gelegitimeerd de vraag te stellen hoe nu tegen de receptie van *Gewassen vlees* aan te kijken. Dat kan in het verlengde van *Bewegend lezen* op drie manieren die uiteindelijk leiden naar een veel principiële vraag.

De eerste mogelijkheid is een rigoureuze: de duiding van de roman als een historische dient sowieso te worden verworpen. Te vaak en te nadrukkelijk overschrijdt de tekst de illusie van authenticiteit. Ik laat dat via cinematografisch lezen telkens zien. Er is veel voor te zeggen om de typering historische roman en *Gewassen vlees* te ontkoppelen. Maar cinematografisch lezen wijst tegelijkertijd sterk op het hoge literair realistische gehalte van deze tekst dat zich manifesteert in bijvoorbeeld cultuurbeelden.²⁵⁹ Dergelijke beelden in samenwerking met velerlei andere aspecten rechtvaardigen deze verwerping niet. De tweede mogelijkheid is de roman inderdaad te karakteriseren als historische roman, maar dan wel een vreemde. Onderdelen van de roman zijn eerder een provocatie van de historische roman tegen de achtergrond van nadrukkelijke voorbeelden van modern realisme waarin

²⁵⁸ Bijvoorbeeld Brems (2006) en Bousset (1996).

²⁵⁹ Brems (2006:562) spreekt dan over "gevestigde beelden".

de referentiële illusie van het narratief ondergeschikt is aan de reeks van beelden. In dat geval verdwijnt de illusie van authenticiteit en is er geen sprake meer van literair realisme. Of, en dit is de derde mogelijkheid, moet de roman getypeerd worden als een exponent van de historische roman met een sterk postmoderne component? Dat in de tekst postmoderne procedés aan te wijzen zijn en dat sprake is van metafictionaliteit, laat ik eveneens zien. Hiermee sluit de roman aan bij het postmoderne spelkarakter waarbij het problematiseren van de referentialiteit van de talige representatie centraal staat zoals Linda Hutcheon uiteenzet in *A poetics of postmodernism* (2005).

Ik meen dat alle drie de antwoordmogelijkheden inzichten bieden, maar dat zij alle voorbijgaan aan een principiële kwestie die zit vervat in een politiek-ideologische vraag die tot nu toe niet is gesteld. De relatie die in *Bewegend lezen* voortdurend aan de orde wordt gesteld is die tussen tekst en lezer, of preciezer: de relatie van de lezer met het (opgeroepen) verleden. Een fixerende genretypering van een tekst, de roman als historische roman bijvoorbeeld, heeft consequenties. Inherent aan de karakterisering van *Gewassen vlees* als historische roman is de perceptie van een bepaald soort verleden waarmee de identificatie idiopathisch is. In geval van idiopathische identificatie *zien* lezers alleen dat wat een bevestiging is van het bekende. Deze vorm van identificatie heeft als gevolg een blind zijn voor het onbekende, het niet-vertrouwde, het onwenselijke, het bevreemdende. Idiopathische identificatie impliceert, zoals elke vorm van identificatie, een keuze. In dit geval is dat een keuze van annexatie gestoeld op herkenning.²⁶⁰ Dat betekent dat andere elementen die de tekst herbergt simpelweg niet *gezien* worden. Ik stel dan ook dat de drie mogelijkheden zoals hierboven beschreven voortvloeien uit een dominante fictie die leidt naar een idiopathische identificatie. Belangrijk hierbij is de notie van *herkenning* die impliciet onderdeel uitmaakt van formuleringen als 'illusie van authenticiteit', 'cultuurbeelden' en de barthesiaanse definities van 'literair realisme', 'referentiële illusie' en 'studium'.

260 In haar analyse van idiopathische identificatie spreekt Kaja Silverman, met een beroep op Freud, ook wel van 'kannibalistische identificatie'. Zie Silverman (1996: 23).

Moeten we naar aanleiding van de roman niet eerder – zo luidt mijn vervolgvraag – tegen de achtergrond van wat cinematografisch lezen heeft blootgelegd onze positie ten opzichte van ‘het historische’, onze omgang met ons verleden, herzien? In termen van identificatie geformuleerd: moeten we niet in plaats van idiopathisch identificeren de keuze maken om heteropathisch te identificeren? Dit is een vorm van identificatie waarbij lezers bereid zijn zich te verplaatsen in het ‘Andere’ en/of de ‘Ander’ waardoor het bevreemdende wordt *gezien* en lezers oog krijgen voor ‘modern realisme’ en ‘punctum’ zodat zij eventueel hun houding veranderen en zich anders verhouden tot het gerepresenteerde. Cinematografisch lezen activeert deze houding en dientengevolge zijn lezers op dit vlak productieve lezers.

Onze relatie met het verleden is een gecompliceerde en ontaardt al snel in weinig gefundeerde generalisaties. Zo heerst er bij groepen Nederlanders een zekere aversie tegen een onthullende benadering van het nationaal verleden die als doel heeft te bewijzen dat het gemeenschappelijk verleden op enigerlei wijze niet deugt. In hun opvatting kan de relatie met het verleden er dan één worden van plichtmatige verontwaardiging, op basis van substantiële kanttekeningen, of is er uiteindelijk een relatie die spottend wordt ingekleurd of een gegeneerde, kleinerende lachlust opwekt. Er is in deze gevallen eerder sprake van nationale zelfverkleining dan van nationale trots.²⁶¹ In tegenstelling daarmee kijken groepen Nederlanders met trots, nostalgie en niet zonder 19^e-eeuws chauvinisme terug op hun verre verleden. Zijn ze kritisch over het heden dan hebben de eeuwen die achter hen liggen een streepje voor. Hun groot verlangen naar een gemeenschappelijk verleden levert een wij-gevoel op dat is voorzien van historische fundamenteen ook als deze eerder van regionaal of stedelijk niveau zijn dan van nationale of internationale orde. Weldadig kijken zij in tijd om en de populairste historische werken worden in dit kader geschreven in de traditie van literaire non-fictie. Het werk van Geert Mak acht ik illustratief: de identificatie met het opgeroepen verleden is er één van herkenning zoals het volgende voorbeeld uiteenzet. In het fragment wordt Maks werk als volgt getypeerd:²⁶²

261 Zie Pleij (2005b), Truijens (2009), Goedkoop (2009) en Mathijsen (2010).

262 Ceelen & Van Bergeijk (2007: 105). Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan Geert Mak, *De engel van Amsterdam* (1992), *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1996) en *De eeuw van mijn vader* (1999). Zie ook Pleij (2005a), Jansen van Galen (2005) en Melching (2007).

(...) maar belangrijker is natuurlijk de toegankelijke en herkenbare manier waarop hij over historische onderwerpen schrijft. (...) Lezers – vooral die van Maks eigen generatie – bleken zich hierdoor massaal in zijn werk te herkennen. Zij vonden hun eigen leven, of dat van hun ouders, in zijn boeken terug.

Zo is er niets nieuws onder de zon en vormt dergelijk werk een toegangspoort die leidt naar een eenzijdig en bekend verleden ingeslepen via onderwijs en cultuurbeelden.

Cultuurbeelden spelen hierbij inderdaad een beslissende rol. Het is veelzeggend dat het NOS-journaal (in november 2015) bij het weerbericht op een winderige, donkere regenachtige dag naast een foto van een zwaarbewolkte lucht en molen in bijna silhouet Van Ruisdaels 'De molen bij Wijk bij Duurstede' toont. Nog veelzeggender zijn de tekstuele beelden die bijvoorbeeld Thomas Erdbrink gebruikt om zijn terugkomst in Nederland te beschrijven. Hij schrijft: "Als ik 's ochtends wakker word, piepen de meerkoetjes al van onder het raam van de woonboot waar ik verblijf. In de verte hangt een fietser in de pedalen om over de brug te geraken. Een torenklok geeft het halve uur aan. Witte stapelwolken in alle vormen glijden door de blauwe zomerlucht. Dit is Nederland en ik ben hier al zes weken."²⁶³

Ook *Gewassen vrees* laat dankzij het beeldend vermogen van taal groots en meeslepend het opgeroepen regionaal en stedelijk verleden van de 18^e eeuw zien. Dat gebeurt niet met een enkel beeld, maar vindt plaats door een overstelpende hoeveelheid veelal zintuiglijke beelden zoals het volgende fragment bewijst (*Gv*: 20):

Inmiddels was Workum niet heel ver meer. Zoetige turfrook dreef in vleugen aan, en reeds tekenden de huizen van de ommuurde stad zich afzonderlijk af. De schipper blies op de hoorn voor de laatste brug, waarvan het wit gestel machtig oprees tegen de loodzware lucht. Een lemen huisje stond daar iets terzij, en nu kwam de pachter van de bediening aanlopen, die met een haak aan het tegenwicht in de hoogte trok. De brug klapte open, en na een stuiver en een groet werd de beurt op Workum vervolgd. Het was wel een lieflijk gezicht zoals de schuit daar door de velden gleed en het paard haar trok, (...).

²⁶³ 'De molen bij Wijk bij Duurstede' van Jacob Isaacksz. Van Ruisdael, ca. 1668-ca. 1670 is te zien in Het Rijksmuseum te Amsterdam. Het citaat van Thomas Erdbrink is afkomstig uit een interview voorafgaand aan zijn rol als presentator van *Zomergasten 2016* (*Volkskrantmagazine*, 'Onze man bij...Zomergasten', 10-9-2016, p. 34).

In een lange reeks van zintuiglijke beelden brengt de cinematografische verteller de omgeving, de trekschuit en zijn doorvaart herkenbaar in beeld. Zo evoceert de tekst een typisch Nederlands pittoresk beeld van het 18^e-eeuwse landschap. Een neutrale vertellersstem becommentarieert de scène: *Het was wel een lieflijk gezicht*²⁶⁴

Deze overdadigheid aan beelden beperkt zich niet alleen tot een overtuigende vorming van een illusie van authenticiteit. Zij brengt ook in beeld wat niet gerangschikt kan worden onder een herkenbaar, idiopathisch geïdentificeerd en met nostalgie omringd verleden. Hiermee doel ik op een beeld of sequenties van beelden die in de handelingsreeks weinig opvallen en in de lineaire-temporaliteit van het narratief ondergeschikt zijn. Zij appelleren niet aan wat Kaja Silverman *screen* noemt: de verzameling canonieke beelden waarmee lezers hun gelezen tekstuele beelden kunnen vergelijken met als gevolg een idiopathische identificatie.²⁶⁵ Het gevolg is juist dat zij vanwege deze idiopathische verhouding tot het verleden niet zo snel *gezien* worden. De beelden waar ik aan refereer bevinden zich – om het metaforisch te formuleren – in de kieren van het narratief. Of, om het cinematografisch te formuleren: zij vormen excessmomenten in de handelingsreeks. Zij vallen buiten de dominante fictie, omdat zij een ander verleden tonen dat niet aansluit bij het gangbare van regionale en stedelijke trots en nostalgie. Zij tonen in hun serieel-ruimtelijke ordening de andere kant van deze medaille; om het citaat uit *Gewassen vlees* te gebruiken: het beperkt zich niet tot *een lieflijk gezicht*.

In de kieren van het narratief van *Gewassen vlees* zit het politiek-ideologische ongemak en gruwelijke. Dat wordt even excessief, even detaillistisch, even wellustig in beeld gebracht als de illusie van authenticiteit. De visualiteit van en in taal zoals geconceptualiseerd in cinematografisch lezen brengt dit in beeld. Wordt het eenmaal *gezien* dan lukt het ook een moreel oordeel uit. Zo kan ik wijzen op de ongelijkwaardige relatie tussen de man (als kijker) en de vrouw (als lustobject), de sociaal-maatschappelijk hiërarchische verschillen

264 Zie ook Jungmann (2017) en de tv-serie *Panorama Pijbes* (2017) te bekijken via www.npo.nl; laatst gezien 23 maart 2017.

265 Silverman (1992:149).

(ik denk aan de bedelkinderen aan het begin van de receptie-scène, de relatie tussen de patriciërsfamilie Van Donck en de boerenfamilie Bertijn), de objectivering van het vrouwelijk lichaam, het misbruik van personeel door Willem Augustijn, de seksuele met taboes omgeven handelingen en het enorme dierenleed dat *Gewassen vlees* bevat. Ze zijn in alle varianten de revue gepasseerd in mijn studie en niet minder onbelangrijk: ze zijn niet direct verbonden met en afhankelijk van het opgeroepen verleden van de 18^e eeuw. Hier presenteer ik tot slot twee voorbeelden. In de eerste plaats is dat een sterk politiek-ideologisch voorbeeld: de slaaf Bongo van wie Bergsma de eigenaar is. In de tweede plaats is dat een picturaal intertekstueel voorbeeld dat niet kan worden gerangschikt onder Brems (2206: 562) “gevestigde beelden”: een sequentie aan tekstuele beelden die het restauratiewerk van Bergen op Zoom laat zien.

Lezers maken met de slaaf Bongo voor de eerste maal kennis op bladzijde 62 via een bijzin: *zoals hij ook steeds bezwaren uit tegen het negerknaapje dat Bergsma houdt...*²⁶⁶ Vervolgens keert Bongo regelmatig in de tekst terug waarbij het commentaar en de beelden gekenmerkt worden door paternalisme, een hoge mate van laatzinnigheid en gruwelijkheid. Ik geef ter illustratie drie citaten:

- Bitter herinnerde hij zich nu ook de volgende schelmenstreek van de ontvanger-generaal toen deze, andermaal belegerd, hetzelfde kunstje nog eens proberen wou maar nu met zijn negerknecht, die tot vermaak van de meute op een trommeltje moest roffelen; het gevolg was deze keer echter dat de razende troep nog veel getergder raakte en met stenen de zwartman een oog uitgooide, het trommeltje tegen de muur aan stukken sloeg. (Gv: 123)
- De ontvanger-generaal liet het ventje telkens weghuppelen tot de riem strak stond, dan haalde hij hem weer in, moeizaam, omdat de knaap zich als een tijman in het tuigje liet hangen; het was een woordeloos plezier, ook de mensen aan de kant waren vermaakt. (Gv: 170)
- (...) ook ik heb een sterfgeval mede te delen: eergisteren is mijn jonge vriend Bongo overleden, doodgeknuppeld door onverlaten in een steeg... (Gv: 450)

²⁶⁶ In deze zin is *hij* de vader van Willem Augustijn. Zie ook hoofdstuk 1, noot 66 en 67.

Wordt Bongo in het laatste citaat door Bergsma *jonge vriend* genoemd, in de overige fragmenten bedienen Willem Augustijn en de extradiëgetische verteller zich van *pikzwart negerknaapje*, *negerknecht*, *negerjongen*, *slaaf*, *ventje*, *negertje*, *zwartmannetje*, *zwarte kereltje* en *makaak* om de Surinaamse jongen die meestentijds aan de leiband zit te typeren. Uiteindelijk wordt de door zinloos geweld omgebrachte jongen opgezet waarbij een dienblad op zijn handen wordt geschroefd en de opgezette jongen recht blijft staan omdat zijn voeten vastgespijkerd zijn op een kist (Gv: 640-641):

Toen hij (Bergsma, FvD) vervolgens het laken wegtrok was het gekrijs van angst en afschuw oorverdovend: levend haast in het beweeglijke licht van de vlammen stond daar opeens een opgezette negerknaap, te overrompelender nog door zijn fel gele tenue met tulband en zijn brede lach.

Dat Bongo sterft vanwege zijn huidskleur expliciteert Bergsma waarna direct het slapstickduo De Bruin en De Wit commentaar levert (Gv: 644):

'Onverlaten hebben hem doodgeknuppeld in een steeg,' zei Bergsma met zachte, hese stem, en toen, harder, in bittere herhaling: 'Waaraan hij gestorven is? Aan niets anders dan zijn zwarte huid...'

'Een fatale kwaal!' riep De Bruin.

'Buiten de tropen beslist dodelijk!' riep De Wit.

De beknopte uitwerking van het Bongovoorbeeld laat zien dat *Gewassen v/ees* op politiek-ideologisch gebied fragmenten bevat die geen plaats veroveren in een idiopathische identificatie, wanneer de relatie met het opgeroepen verleden er één is van herkenning ingegeven door trots, grootsheid, respect en nostalgie. De ideologisch-morele verwerpelikheden worden echter met eenzelfde beeldend vermogen getoond als bijvoorbeeld cultuurbeelden. Zij mogen dan in de handelingsreeks ondergeschikt zijn, in de beeldreeks zijn zij gelijkwaardig.²⁶⁷

267 Dat een dergelijk voorbeeld als het Bongo-voorbeeld op politiek-ideologisch terrein inclusief morele verontwaardiging aan actualiteitswaarde niets heeft ingeboet bewijst Nzume (2017); zie ook Van Linge (2017), Donkers (2017) en beluister Bohlmeijer/Nzume (2017). Ik wijs eveneens op de tv-documentaire *Amsterdam, sporen van suiker* van Ida Does, uitgezonden op 1 juli 2017, NPO 2 (zie www.npo.nl).

Het politiek-ideologische voorbeeld van Bongo met al zijn gruwelijkheid beweegt als motief door de tekst. Gruwelijkheid kan eveneens, zoals mijn tweede voorbeeld bewijst, plaatsvinden in een enkele beschrijving (Gv: 555-556):

Willem Augustijn zag een straat die in zijn geheel werd gerestaureerd. Aan beide zijden waren de huizen voorzien van steigers, het wemelde van zingend en schreeuwend werkvolk en overal stonden ladders en bakken met mortel. Veel mannen droegen slechts een wijde, door een touw opgehouden broek. Alle stadswapens der Unie waren als brandmerk te zien op de naakte schouderbladen; alle tongvallen schalden door de lucht: ja waarlijk was Bergen op Zoom een vrijplaats! (...) hij zag mannen met maar een hand of voet, anderen hadden afschuwelijk door vuur of zuur vervormde gezichten, en voorts waren er zeer veel blinden met een doek om het hoofd gebonden...(...)

Zonder nadrukkelijke montage van tropologische beelden toont de cinematografische verteller, meekijkend met het focaliserend subject Willem Augustijn, de herstelwerkzaamheden aan het geruïneerde Bergen op Zoom. In het establishing point-of-view shot heeft het focaliserend subject vooral aandacht voor de arbeiders. Hierna vertelt Bergsma als ingebedde woordvoerder wat in Bergen op Zoom onder de Fransen allemaal heeft plaatsgevonden:

Door niets meer gehinderd zijn ze hier een jaar lang als beesten tekeergegaan. Elke avond begingen ze de meest gruwelijke wredeheden, louter voor het vermaak. Ze bonden vrouwen achter hun paarden en sleurden ze in volle galop door de straten; hele gezinnen werden in een schuur opgesloten en verbrand; kinderen zijn met brandende kaarsen onder de oksel net zo lang gefolterd tot ze hun vaders ogen uitstaken of geslacht afsneden; voor de grap lieten ze vrouwen met honden vechten, later ook paren – moet ik doorgaan?

Tot slot focaliseert Willem Augustijn nog eenmaal de gehele straat van afstand. De gefocaliseerde objecten worden in een opsomming weergegeven; de cinematografische verteller kijkt in dit establishing shot met hem mee:

Hij zag twee mannen met ieder maar één hand samen metselen, waarbij de een het cement uitsmeerde en de ander de stenen legde; er waren blinden die met een grote spaan door een kalkbak roerden; andere blinden begonnen op gegeven teken uit alle macht aan een hijstouw te sjorren.

Deze beschrijving van de wederopbouw van Bergen op Zoom heeft geen andere functie in het narratief dan een beschrijvende.²⁶⁸ In zijn opsomming van serieel-ruimtelijke beelden kent de scène remi-niscenties aan verschillende Jeroen Bosch-schilderijen. Deze picturale intertekstualiteit ontstaat door de mutilatie van de arbeiders, het beeld van brandmerken, de verdorven omgang met honden, de metselende mannen, foltering en verbranding.²⁶⁹ Met dergelijke beelden verlaat *Gewassen vlees* het nostalgisch glorieus historiserend vieren van het verleden waaraan een historisch-idiopathische identificatie zo hecht.²⁷⁰

Beide voorbeelden vormen excesmomenten in het narratief. Ondanks dat is hun cinematografische potentialiteit even krachtig en overtuigend als de aspecten die de illusie van authenticiteit creëren. Kortom, *Gewassen vlees* is een roman die met een zekere wellust van beelden, ook in de excesmomenten of anderszins, cinematogra-fisch (in close-up, in slow motion) het verleden concipieert. Vanuit een bestaand visueel kader wordt de representatie van het verleden beschouwd als een representatie van wellust. Binnen deze vorm van historiciteit worden andere aspecten evenzo wellustig getoond. De in *Gewassen vlees* opgeroepen wereld is een object van *verbeeldend* genot. Op die manier bezien is de evocatie van het verleden een vorm van historiserende pornografie. De roman etaleert het verleden pornografisch: de tekst biedt op wellustige wijze beelden aan, windt lezers op, schuwt taboeïserende elementen met name in de excesmomenten niet en geeft de lezer meer en meer het besef voyeur te zijn. Zo beweegt het begrip *pornografie* met ver-schillende betekenisaccenten door deze studie heen. Ik concludeer dat *Gewassen vlees* noch een zuivere historische roman is, noch een wel zeer vreemde historische roman, noch een postmoderne historische roman. Ik lees de tekst distinctief en pleit daarmee voor een ontsluiting van het verleden via het aannemen van een andere houding, een cinematografische. Deze houding gaat met het verleden geen idiopathische relatie aan, maar een heteropathische. *Gewassen vlees* confronteert lezers niet alleen met een verleden in

268 Dat deze tekstuele beelden sterke verwijzingen bevatten naar de Bijbel als intertekst laat ik hier onbesproken.

269 Zie 'De Zeven Hoofdzonden', in het bijzonder het fragment "De Hel" (1475-1480). Zie 'Het drieliuk van De Hooiwagen', in het bijzonder het rechterpaneel "De Helse Bouwsels" (1500-1502). Zie 'Het drieliuk van De Tuin der Lusten', in het bijzonder het middenpaneel "De Muzikale Hel" (1503-1504). Zie 'Het drieliuk van Het Laatste Oordeel', in het bijzonder het middenpaneel "Het Laatste Oordeel" (1507). Alle opgenomen in Bosch (1976).

270 Zie ook Moisi (2015). In dit artikel stelt Moisi dat verheerlijking van het Nederlandse verleden Europese integratie in de weg staat.

literair realistische zin en in bevreemdende, modern realistische zin, tevens getuigt de roman van morele kwesties in politiek-ideologisch opzicht. Het spel dat de tekst speelt, is een disruptief spel. Tegelijkertijd laat het overstelpend beeldmateriaal van de roman lezers zwelgen in dat verleden. Dat verklaart zeker de zin die ik eerder citeerde: "Gekker, doldwazer, scabreuzer, godslasterlijker, hemelbestormender dan in deze historische roman kan het er in onze moderne literatuur nauwelijks aan toe gaan."²⁷¹

5.2 *Bewegend lezen, voyeurisme en onderwijs*

Als pornografie en voyeurisme aan elkaar gerelateerd zijn dan is de lezer als voyeur verbonden aan het verleden dat pornografisch in beeld gebracht wordt. Maar het aspect voyeurisme gaat verder. Langzamerhand is voyeurisme in vele varianten een geïntegreerd en genormaliseerd onderdeel geworden van onze mediale samenleving. Een belangrijke verklaring hiervoor is dat de wereld verbeeldt d.w.z. in zijn meest primaire betekenis *tot beeld wordt*. Het gaat daarbij niet om de technische mogelijkheden van media, maar het appel dat gedaan wordt op de voyeuristische nieuwsgierigheid van het publiek.²⁷² Steeds vaker communiceert men via beeld en maakt men de ander zo vrijwillig of gedwongen voyeur. *Gifs* (graphics interchange formats: foto's en films die worden geplaatst op social media-sites als Facebook en Instagram verspreid via e-mailverkeer) overspoelen *social media* en er is meer: het posten van particuliere filmpjes op YouTube, het gebruik van apps zoals Snapchat, het maken van selfies en het verspreiden ervan via Twitteraccounts, vine-filmpjes maken, het hanteren van de webcam, het gebruikmaken van websites als Dumpert en 9gag om particuliere filmpjes en foto's te verspreiden, allerlei reality shows en het maken van vlogs (video(b)logs).²⁷³ Dit alles is slechts een summiere opsomming van mogelijkheden. Van de kant van de maker heeft het iets exhibitionistisch, aan de andere kant spelen deze mogelijkheden in op de voyeuristische nieuwsgierigheid van de kijker. Zodoende zijn allerlei vormen van voyeurisme

271 De Rover (1994).

272 Zie ook Van Dijk (2013).

273 'Treitervlogger' is volgens Van Dale het woord van 2016.

(theatraal, cinematografisch) onlosmakelijk verbonden aan de wereld van nu.²⁷⁴

Dit inzicht heeft verstrekkende consequenties voor lezers en het literatuuronderwijs. Een cinematografische leeshouding kan vanuit het zojuist geschetste perspectief een belangrijke stimulans en impuls zijn voor onderwijsvernieuwing. In de eerste plaats is dat de techniek van cinematografisch lezen die niet alleen aansluit bij klassieke inzichten van de narratologie, maar die gebruik maakt van technieken die gemeengoed zijn onder jongeren die in een hedendaagse beeldcultuur opgroeien en daarbinnen hun identiteit vormen en vormgeven. Zij zijn bovenal visueel ingesteld.²⁷⁵

In de tweede plaats leidt cinematografisch lezen tot andere identificatiemogelijkheden binnen een intertekstueel kader. Deze kunnen verrassen en voortvloeien uit media die bij klassiek lezen niet direct voor de hand liggen, maar die het gevolg zijn van een andere invulling van onze innerlijke bioscoop. Wie de ogen sluit voor andere identificatiemogelijkheden sluit de ogen voor generaties jongeren die gebruik maken van en putten uit diverse media. Juist op dit terrein ligt een kans jongeren te (ver)binden aan lezen. Zij komen in aanraking met andere (kunst)objecten dan alleen het boek. Zij kennen allerlei technieken uit andere media. Bovenal herkennen zij deze technieken in teksten wat stimulerend werkt. Zo kan het spelen van games kritisch worden beschouwd als een continue manifestatie van cinematografisch voyeurisme, zo kunnen vlogs worden gelezen met aandacht voor retorisch-stilistische middelen en zo kunnen series als *Game of Thrones* of (*Lemony Snicket's*) *A Series of Unfortunate Events* bestudeerd worden vanwege hun narratieve en intertekstuele elementen.²⁷⁶

Wie binnen het onderwijs uitgaat van de puurheid van het medium literatuur, wie meent dat elke tekst binnen zijn historische context geplaatst moet worden of wie het loyaliteitsbeginsel ten faveure van literatuur niet kan loslaten, negeert een jongerenpubliek dat zich laat leiden door beelden en niet meer zo'n relatie heeft met een historische context dan onderwijsgevendend wel veronderstellen of wenselijk achten. Een dergelijke opstelling frustreert hele generaties

274 Het lezen van een krant, tijdschrift of boek is voor de helft van de Nederlanders geen dagelijkse routine. Onderzoek van het Sociaal Cultureel Planbureau uit 2015 concludeert dat zelfs inclusief digitaal lezen 50 procent van de 3000 ondervraagden nog geen tien minuten per dag lezen. Jongeren spannen daarbij de kroon. *Kijken* is veruit het meest populair: 86 procent keek zo'n drie uur per dag naar divers beeldmateriaal. Zie *De Volkskrant*, V19, 20 februari 2015.

275 Zie bijvoorbeeld Westerbeek (2015) wiens artikel als kop heeft 'Leer kinderen nu vooral ook begrijpend te kijken.'

Zie voor noot 276 de volgende bladzijde.

potentiële lezers. Niet alleen dient binnen het literatuuronderwijs een hybridisering van kunstvormen plaats te vinden, binnen het literatuuronderwijs dient vooral, naast idiopathische identificatie, aandacht te zijn voor meer heteropathische identificatie. Een heteropathisch gerichte vorm van identificatie is immers een belangrijke aanzet tot *veranderen en verbinden*.

In het kader van dat alles eist cinematografisch lezen nauwkeurig lezen. Goed kunnen lezen wordt al snel als een basisvaardigheid beschouwd. Lezen echter, en zeker het literaire lezen, is een levenslang vormende activiteit. Lezen is mentale vorming en een vorm van creativiteit die niet mag worden veronachtzaamd. Cinematografisch lezen, voortvloeiend uit een cinematografische leeshouding, is deels een uitwerking van close reading en is een keuze. Met instemming citeer ik de Australische filosoof en auteur Damon Young wanneer hij schrijft in *De goede lezer* (2016: 23): “Vaardig lezen vraagt om een subtiel evenwicht tussen verschillende gedragspatronen: denken en voelen, spontaan handelen en gewoonten, eerbied en een kritische houding, haast en traagheid, moed en omzichtigheid, betrokkenheid en afstand nemen.” Zoiets verlangt een actieve leeshouding van een lezer die de kans neemt ervaringen te ondergaan die ook van fysieke aard kunnen zijn.²⁷⁷ In voorgaande hoofdstukken is gebleken dat een cinematografische leeshouding aspecten belicht die bij een klassieke vorm van lezen niet snel opvallen, omdat de dominante fictie overheerst. Cinematografisch lezen werkt interpretatief openend en leidt naar nieuwe invalshoeken.

Het kan niet anders dan dat deze studie afsluit met een te interpreteren beeld. Het omslag van de meest recente druk van *Gewassen Vlees* is de representatie van een ijsvloer in close-up. Verdwenen is het bevreemdende effect met voyeuristische en quasi-pornografische implicaties van de roze omslag van de eerste druk. Weg is ook het historiserende beeld van het straattoneel met de blote kont in het venster. Dit is dat omslag:

276 Zie ook Van Dijk (2013). *Game of Thrones* is een Amerikaanse fantasy-serie die sinds 2011 uitgezonden wordt op televisiezender HBO; *A Series of Unfortunate Events* is een Amerikaanse fantasy-serie die sinds 2016 uitgezonden wordt op Netflix. Beide series zijn gebaseerd op literair werk van respectievelijk George R.R. Martin en Lemony Snicket (pseudoniem van Daniel Handler).

277 Korsten (2012: 429) schrijft: “It may be clear that close reading consequently was not, and cannot be, just a matter of technique. Close reading is not like the ability to ride a bike, drive a car or fly a plane. Close reading concerns a scholarly, political or aesthetic choice to approach the object in a certain way.”



Thomas Rosenboom

Gewassen vlees

Roman Querido

De ijsvloer met zijn krassen, welhaast diagonale scheidslijn die licht en donker scheidt, rijp en in beeld gebracht via close-up refereert aan de proloog (... *zelfs het schitterlicht op het ijs leek alleen nog maar waterschuim* en *Hier en daar wervelde wat fijne driftsneeuw op, verder bewoog er niets*) met daarin de schaatsende kinderen, de kater op het ijs. En het verwijst naar het stervensvisioen van Willem Augustijn aan het einde van de roman (*Trillend schoten zijn voeten over de rillen van het ijs, links en rechts stoven velden poedersneeuw met hem mee als lage flarden stoom en de banen daartussenin leken op bodemloze ravijnen – hij vloog door de lucht*).²⁷⁸ Daarmee kent dit beeld een directe relatie met de tekst. Zo gelezen herbergt het beeld in de eerste plaats de tekst van begin tot eind dankzij zijn allusieve karakter van begin en einde.

Het beeld kan in de tweede plaats tropologisch gelezen worden en wel op drie verschillende wijzen. Het omslagbeeld met zijn krassen, stippen en dooreenlopende lijnen kan als een metafoor gelezen worden voor de ingenieuze verhaalconstructie, die de roman is. De nagenoeg diagonale lijn scheidt licht van donker waarmee deze scheiding verwijst, op het niveau van de personages, naar de dialectiek tussen vader en zoon. Metaforisch representeert het tegelijkertijd het verschil tussen beeldreeks en handelingsreeks terwijl ze toch samen één geheel vormen. Maar dit alles geldt natuurlijk alleen indien de lezer openstaat voor deze beeldinterpretaties en in die zin een 'productieve look' heeft. Is die productieve lees-kijkhouding aan het werk, dan creëert *Gewassen vlees* niet alleen een intellectueel-historische leeservaring, is de roman niet slechts 'spel', en levert de roman ook niet enkel een esthetisch-affectieve ervaring die de lezer verwonderd en verpletterd achterlaat. Integendeel, de productieve lees-kijkhouding maakt het mogelijk dat de lezer zich verhoudt tot de roman zelf, en het complexe, krassenmakende en bekraste verleden dat daarin zit vervat.

278 De drie citaten opgenomen tussen haakjes respectievelijk Gv:10, Gv:11 en Gv:732.

