



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

Bewegend lezen

Voorstel tot een cinematografische leeshouding

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
ter verdediging op 12 september 2017
klokke 13.45 uur

door

Frank van Doeselaar
geboren te Terneuzen in 1960

Promotores:

Prof. dr. Frans-Willem Korsten

Prof. dr. Yra van Dijk

Promotiecommissie:

Dr. Sander Bax

Prof. dr. Maaïke Meijer

Prof. dr. Thomas Vaessens

Dr. Peter Verstraten

Prof. dr. Rob Zwijnenberg

Universiteit Tilburg

Universiteit Maastricht

Universiteit Amsterdam

Universiteit Leiden

Universiteit Leiden

Voor Jannes, Sanne en Maria

“Ze keken omdat er zo krankzinnig veel te zien was.”
(uit: Sander Kollaard, *Stadium IV*, Amsterdam, 2015, p.72)

Inhoudsopgave

7	Vooraf	
	Samenvatting van de plot	
11	Inleiding: voorstel tot een cinematografische leeshouding	
12	0.1	Klassiek lezen versus cinematografische leeshouding
21	0.2	Cinematografische leeshouding, narratologie en film
28	0.3	Cinematografische leeshouding en de representatie van een verleden
31	0.4	Van 'dominant fiction' naar 'productive look'
38	0.5	Cinematografische leeshouding en onderwijskundige vernieuwing
41	0.6	Casus, onderzoeksvragen en opzet van de studie
47	Hoofdstuk 1	
	Beeld overvleugelt gebeurtenis	
	Over het spanningsveld tussen beeldreeks en handelingsreeks	
48	1.1	Van tekst naar beeld
56	1.2	Van <i>beeld</i> naar <i>beeld in beweging</i> : cinema
65	1.3	Montage is constructie
72	1.4	Vier spelnoties
73	1.4.1	De kracht van het beeld
80	1.4.2	Illusie van authenticiteit
85	1.4.3	Heroriëntatie en bevreemding
89	1.5	Van literair realisme naar cinematografisch exces
97	1.6	Introductie van affect
103	Hoofdstuk 2	
	Lezen vanuit het duister en het nu	
	Over eisensteiniaanse dialectiek, hollywoodiaanse vervloeiing en deleuzeaans affect	
104	2.1	Tekst is beeld: Eisensteins montage-theorie
109	2.2	Van affect naar emotie via close-up
118	2.3	Via interpretatie van conflict naar affect
123	2.4	De mannelijke blik en affect
132	2.5	Humor versus porno
136	2.6	Activering door ongrijpbare betekenis
140	2.7	Gesloten versus open geschiedenis
152	2.8	De cinematografische potentialiteit in taal
160	2.9	Besluit

163	Hoofdstuk 3
	Cinematografische theatraleiteit: voyeur in het spel
	Over beeld, ruimte, camerawerking en lezer
164	3.1 Beeld naast tekst
171	3.2 Het spel met de theatrale ruimte
180	3.3 Het spel met de vierde wand
189	3.4 Cinematografisch voyeurisme en theatraal voyeurisme
203	3.5 Voyeurisme, pornografie en de kijkende lezer
209	Hoofdstuk 4
	Cinematografische interteksten
	Over thematische relaties tussen <i>Gewassen vlees</i>, filmgenres en Nederlandse film
210	4.1 Slapstick in beeld: Willem Augustijn
219	4.2 Verbale slapstick: De Wit en De Bruin
224	4.3 Porno en voyeurisme: Catharina
232	4.4 Horror en gothiek: Breukje
237	4.5 Tekst en beeld: Rosenboom, Van Warmerdam, Verhoeven
253	5. Conclusie
254	5.1 <i>Bewegend lezen</i> en geschiedenis
263	5.2 <i>Bewegend lezen</i> , voyeurisme en onderwijs
269	Samenvatting
273	Summary
277	Dankwoord
279	Bijlagen
280	Structuurordening <i>Gewassen vlees</i> , bijlage hoofdstuk 1
282	Fragment <i>Gewassen vlees</i> , bijlage hoofdstuk 2
291	Bibliografie
307	Curriculum Vitae

Vooraf

Samenvatting van de plot

Om de argumentatie te kunnen volgen is het handig als eerst de verhaallijnen en gebeurtenissen zijn samengevat zodat tevens duidelijk wordt wie de belangrijkste personages zijn. In mijn 'Inleiding' refereer ik herhaaldelijk aan de samenhang van twee reeksen. Eerst is daar de handelingsreeks. Dit is op het narratieve niveau van de *fabula* de reeks handelingen en gebeurtenissen.¹ Daarnaast ontwikkelt – voor alle duidelijkheid: tegelijkertijd – de beeldreeks. *Bewegend lezen* concentreert zich in vier hoofdstukken op de beeldreeks, maar daarbij is een overzicht van de handelingsreeks wel een vereiste. Vandaar dit 'Vooraf' waarin de personages optreden (met wat zij doen) en waarin de verhaallijnen uiteengezet worden (door wat gebeurt).

Belangrijkste protagonist in *Gewassen vlees* is Willem Augustijn van Donck, een Friese burgemeesterszoon die pogingen onderneemt opgenomen te worden in een masculiene feodale sociaal-maatschappelijke wereld zodat hij vaders waardig opvolger is. In dit streven mislukt hij telkens en hij verliest daarmee steeds opnieuw het respect van de vader. In materiële zin en in sociaal opzicht heeft Willem Augustijn alles te danken aan zijn vader, maar qua genegenheid, intimiteit en ouderlijke liefde geeft de vader niets.

Willem Augustijn verwoordt het zelf in een brief van 11 september 1749. Zijn relatie met zijn vader, zo schrijft hij, is een relatie vol mislukking en schaamte omdat hij altijd gepoogd heeft de wens van de vader uit te voeren. Aan de hand van voorbeelden onderbouwt hij zijn inzicht en geeft uiteindelijk de titel van de roman betekenis. Hij gebruikt daarvoor het beeld van de roofvogel (Gv: 590-592):²

Zie daar, een roofvogel, zeeg en tam door zijn honger; voor het voedsel van de valkenier ruilt hij zijn natuurlijke trots. Zo'n vogel was ik, hunkerend naar uw aas, maar altijd was het krachteloos, leeg, gewassen vlees: de honger bleef! De training hield nooit op!³

1 Bal (2009); Herman en Vervaeck (2005) spreken van *geschiedenis*.

2 Ik kort een verwijzing naar de roman *Gewassen vlees* (1994) af met Gv. Citaten uit de roman(fragmenten) staan in de lopende tekst cursief.

3 Op het eerste omslag van de roman is deze titel in deze context niet herkenbaar; het eerste omslag laat een quasi-pornografische afbeelding zien. Ik kom hier later in mijn studie uitvoerig op terug.

Willem Augustijn is de valk die *gewassen vlees* krijgt toegestopt: het is leeg voedsel. Hiermee is de titel van de roman verklaard.

De roman bestaat na een proloog uit drie delen. In het eerste deel maken lezers kennis met Willem Augustijn, Catharina Saffraan, mr. Adrianus Bergsma en de geleerde Dorrius. Het is deze geleerde gelukt dankzij financiële ondersteuning van Willem Augustijn de bietsuiker, helder witte suiker, te ontdekken. De trotse Willem Augustijn wil deze uitvinding presenteren aan Willem IV tijdens een receptie te Leeuwarden. Het is 1748. Op deze receptie ontmoet hij tegen alle verwachtingen in de dochter van generaal Saffraan: Catharina. Met Catharina onderhoudt Willem Augustijn een relatie. Deze relatie is twee jaar eerder gestart en tot stand gekomen dankzij adviezen van ontvanger-generaal Bergsma, buurman van de familie Van Donck. De receptie loopt uit op een enorme desillusie wat leidt tot een reis per trekschuit richting Workum.

Is het eerste deel van de roman qua verhaallijn relatief eenduidig, het tweede deel is dat niet. Er zijn verschillende verhaallijnen die zich verknopen en er zijn diverse personages die in elk daarvan een rol spelen. Een eerste verhaallijn betreft de vader-zoonrelatie. Mr. Frederik van Donck (in de roman steevast aangeduid met *Zijne ed.*) minacht zijn zoon. Deze minachting heeft te maken met het verleden. Bij de geboorte is Willem Augustijns moeder gestorven. Wanneer de zoon twaalf jaar is, ontfermt de vader zich over een tweede zoon. Hij adopteert een jongen. Bij deze adoptie vervult Bergsma een slinkse rol. De adoptiezoon, ook Willem Augustijn (De Tweede) genoemd, verdwijnt spoorloos uit hun leven wanneer de jongen ongeveer achttien jaar is. Van al deze familiale zaken zijn de trouwe bedienden Perk, huisknecht, en Bint, huishoudster, eersterangs getuigen. Hoe precies de vork aan de steel zit, blijft lange tijd onduidelijk, maar helder is wel dat naar aanleiding van deze adoptie en het verdwijnen van de adoptiezoon de oude Van Donck en Bergsma vijanden voor het leven zijn.

In een tweede verhaallijn staat de pachtersfamilie Bertijn centraal. Boer Bertijn is pachtboer van de Van Doncks. Tezamen met vrouw en zoon Abe bewoont hij een boerenhof waar Willem Augustijn zichzelf regelmatig uitnodigt. De Bertijns hebben duizend gulden gespaard voor hun zoon. Zij willen hem daarvan laten studeren. Daartoe komt het echter niet. Zo vriendschappelijk als de relatie is tussen zoon Abe en Willem Augustijn, zo vijandig is deze tussen Willem Augustijn en boer Bertijn. Het lot van Abe is bezegeld wanneer hij wordt opgepakt op beschuldiging van opstandige activiteiten. Min of meer verantwoordelijk voor deze arrestatie is Willem Augustijn. Hij is namelijk de opsteller van een politiek pamflet (*het Reglement Reformatoir*). Dit pamflet stelt dat oproerkraaiers zonder bewijslast vastgezet kunnen worden. Abe wordt gearresteerd, gemarteld en tot tien jaar cel veroordeeld. Het leed van de familie Bertijn is daarmee niet ten einde. Op de hoeve van de Bertijns staan twee paarden gestald (*Luctor* en *Emergo*). Bergsma is van het tweetal de eigenaar. Wanneer boer Bertijn het tweespan een keer uitlaat, zorgt Willem Augustijn ervoor dat beide paarden schrikken, steigeren, op hol slaan en tenslotte verdrinken in het moeras. Als gevolg dient Bertijn een schuldbekentenis te tekenen van 1600 gulden. Terwijl de boer denkt dat hij dit bedrag dient te betalen aan Bergsma, staat in werkelijkheid zijn schuld uit bij Willem Augustijn.

Een derde verhaallijn is de relatie tussen Bergsma en Willem Augustijn. Bergsma ontpopt zich als biechtvader en raadgever van de burgemeesterszoon (bijvoorbeeld in de kwestie van de liefdesrelatie met Catharina Saffraan), maar in werkelijkheid is het Bergsma te doen om de aantekeningen van de inmiddels overleden geleerde Dorrius. Deze aantekeningen krijgt hij niet in zijn bezit. Willem Augustijn weet ze te bemachtigen.

In het derde deel van de roman strandt Willem Augustijn in Bergen op Zoom. Hij is op reis naar Hulst om daar – nu de Fransen zijn vertrokken – het door zijn vader gekochte baljuwschap te effectueren.

In de verwoeste stad voert Bergsma de scepter als gouverneur. Ondanks alle waarschuwingen van zijn vader gaat Willem Augustijn toch met de voormalig buurman in zee. Via een ingewikkelde financiële constructie willen ze geld genereren om Bergen op Zoom terug op te bouwen. In wezen houdt dit in dat Willem Augustijn financieel nadeel ondervindt, en beschouwd wordt als genius van, en verantwoordelijke voor, alle financiële malversaties. In dit derde deel ontmoet Willem Augustijn verder de gevluchte Abe en ontdekt hij dat de particulier secretaris van Bergsma de verdwenen adoptiefzoon is (thans luisterend naar de naam Breukje). Al deze ontwikkelingen en ontdekkingen leiden tot de definitieve ondergang van Willem Augustijn.⁴

⁴ Zie voor een uitvoeriger beschrijving en interpretatie Kralt (2010).

Inleiding: voorstel tot een cinematografische leeshouding

0.1 Klassiek lezen versus een cinematografische leeshouding

Het startpunt van deze studie is een verpletterende leeservaring: het lezen van Thomas Rosenbooms roman *Gewassen v/lees*: het verhaal over de zoon uit een Fries regentengeslacht. Hij heet Willem Augustijn van Donck, is 37 jaar en reist in de 18^e eeuw door de onrustige Republiek der Verenigde Provinciën. Uiteindelijk strandt hij in het zojuist op de Fransen heroverde doch verwoeste Bergen op Zoom.⁵ Al lezende ben ik geschrokken, meegevoerd in de spanning van het verhaal, heb mij verbaasd, raakte geërgerd, was nu en dan ontzet, opgelucht, schaamde me meer dan eens, voelde me betrap, was nieuwsgierig, zat vaak op het puntje van mijn stoel en ik heb vreselijk veel gelachen. Al deze emoties gingen gepaard met uiteenlopende lichamelijke reacties, van kippenvel tot schaamrood.

De literaire kritiek reageert eveneens overwegend positief tot laaiend enthousiast op dit verhaal.⁶ Er is niettemin een belangrijk verschil. Recensenten prijzen de roman bovenal om zijn historiciteit. Zo kent het verhaal een vocabulaire dat suggereert direct uit de 18^e eeuw afkomstig te zijn. Ondanks de grote variëteit aan besprekingen typeert men de roman dan ook, eigenlijk zonder werkelijke onderbouwing of bijna automatisch, als 'historische roman'. De waardering, bewondering en verwondering van recensenten is samengeballt in Frans de Rovers zin: "Gekker, doldwazer, scabreuzer, godslasterlijker, hemelbestormender dan in deze historische roman kan het er in onze moderne literatuur nauwelijks aan toe gaan". Door de nadruk op de historiciteit en de genretypering 'historische roman' creëren recensenten een vanzelfsprekende context en blijven ze binnen de grenzen van deze context. Hun genretypering doet dienst als heuristisch middel om sturing te geven aan een interpretatie van de roman. Ofwel, hun leeshouding die leidt naar de genretypering 'historische roman' roept een klassieke leeswijze op, die interpretaties opent, maar tevens belemmerend,

⁵ Zie voor een uitgebreide plotbeschrijving mijn 'Vooraf'.

⁶ Zie De Rover (1994), Meijsing (1994), Goedegebuure (1994), Mertens (1994), Mulder (1994) en Anker (1994). De enige enigszins negatief kritische recensie is Warren (1994). Deze recensies zijn verschenen in vooraanstaande dag- en weekbladen en ik acht ze representatief.

reductief of regressief kan zijn. Dit heeft vervolgens invloed op de leeservaring en op de werking van het literaire object.

De door de historische roman opgeroepen leeswijze is voornamelijk hermeneutisch van aard, of zo gekaderd dat het literaire object meer een *leesbare* tekst wordt, zoals Roland Barthes dat definieerde, dan een *schrijfbaar*.⁷ Om het oneerbiedig te zeggen: de lezer kan in de luie stoel genieten in plaats van er productief mee aan de slag te moeten. De bestempeling van de roman als historische roman – en inherent daaraan een bepaald soort verbeelding van een verleden – betekent ook dat andere elementen die de tekst herbergt simpelweg niet *gezien* worden. Om deze zichtbaar te maken, maar bovenal om het beeldend vermogen van de tekst recht te doen, introduceer ik een andere leeshouding met als gevolg een nieuwe wijze van lezen. Deze houding is een cinematografische en de leeswijze die voortvloeit uit deze houding benoem ik als cinematografisch lezen. Dit is een door de tekst uitgelokte, of door de lezer gekozen, wijze van lezen die ik relateer aan de klassieke (film-)narratologie. Ik beschouw haar als een aanvulling hierop. Deze leeswijze toont aan hoe het beeldend vermogen van de tekst *werkt* en zodoende biedt zij inzicht in hoe de romanwereld van *Gewassen vlees* wordt opgeroepen, namelijk: *cinematografisch*.

Cinematografisch lezen is deels een uitwerking van close reading, die zich concentreert op de taalmaterialiteit. Met betrekking tot close reading richtte de aandacht zich in eerste instantie, binnen de benadering van New Criticism, op de tekst als gesloten geheel. De tekst is een autonome wereld en ontleent zijn betekenis aan de structuur waarbij op de rol van de lezer als betekenisgever en diens leeshouding geen reflectie plaatsvindt. Dat is niet wat ik voorsta. De uitgevoerde close readings in *Bewegend lezen* liggen sterk in de lijn van de door het poststructuralisme ontwikkelde visie op close reading: de tekst is wel een zelfstandig, talig geheel maar onderhoudt een relatie met historische en actuele sociaal-maatschappelijke structuren waarbij een relatie tussen tekst en lezer

7 Barthes (1986a).

evident is. De lezer is immers een maatschappelijk gevormd subject met verschillende ideologische opvattingen zoals ook een tekst een expliciete of impliciete ideologische geladenheid kent. Uiteindelijk is het subject betekenisgever en dient het zich te verhouden tot het object. Dat eist productiviteit.⁸ Of, om terug te keren naar Barthes' onderscheid tussen *leesbare* tekst en *schrijf-bare* tekst: een *schrijf-bare* tekst vergt een actieve houding van de lezer. Die moet 'bewegen'. De betekenis van de tekst zit niet slechts *in* de tekst zelf, maar vindt zijn betekenisontplooiing dankzij iemand die een zekere leeshouding aanneemt.

Daarvan uitgaande moeten taal en de opgeroepen beelden niet louter thematisch gelezen worden, in de zin van "waar gaat dit over?", ze zijn tegelijkertijd esthetisch en retorisch van aard. In dit kader onderscheidt een cinematografische leeshouding naast de handelingsreeks (handelingen en gebeurtenissen) de beeldreeks. Taal werkt niet louter talig, maar ook beeldend. De aard van die beelden is in het narratief historisch specifiek. En bezien vanuit ons tijdsgewricht is dat vooral cinematografisch. Er zijn dan in taal beeldende, meer in het bijzonder filmische elementen werkzaam, die vergelijkbaar zijn met de werking van een camera en die het effect kunnen sorteren van wat in de wereld van de cinema establishing shots zijn, medium shots, over-de-schouder shots en (extreme) close-ups, die vergelijkbaar zijn met voice-over, die een opbouw kennen in de vorm van een mise-en-scène, die kadreringstechnieken hanteren en waarbij sprake kan zijn van slow motion en verschillende montage-technieken (zoals parallelmontage en dissolvemontage).

Voor alle duidelijkheid: ik stel film en literaire tekst niet gelijk. Het zijn twee verschillende media zoals eerder Peter Verstraten opmerkte en uitwerkte.⁹ Wanneer in zijn *Handboek Filmnarratologie* Verstraten de *filmische verteller* opsplitst in *beeldverteller* en *geluidsverteller* licht hij toe dat de beeldverteller in wezen 'doof' is voor wat voor geluid ook en dat de geluidsverteller 'blind' dient te zijn voor elke vorm van visualiteit. En: "Het is aan de filmische verteller om de afstemming tussen beide subvertellers te reguleren."

⁸ Zie ook Korsten (2009: 269-270).

⁹ Verstraten (2008a) en Verstraten (2008b).

Vervolgens concludeert hij:

Door de specifieke, en gelaagde, 'identiteit' van de filmische verteller zijn de verteltechnieken en (stijl)procedés in cinema onvermijdelijk fundamenteel anders dan in literatuur (en in strips, in muziek, in beeldende kunst, in theater, enzovoorts)."¹⁰

Verstraten streeft, zoals blijkt uit dit citaat, naar een analyse die duidelijk kan maken wat er specifiek is aan ieder medium of wat ieder medium specifiek mogelijk maakt.

Mijn beweging en doel zijn anders. Mijn benadering past enerzijds in wat is gevangen onder de frase 'leeshouding'.¹¹ Hier gaat het er om dat een lezer een bepaalde houding, zeg een cinematografische, kan aannemen ten opzichte van de tekst. Anderzijds ben ik ten eerste gericht op wat de tekst doet. Of wel: hoe de tekst werkt. Ik beperk me dan niet zozeer tot het taaleigene, maar richt mij bovenal op het beeldend vermogen in, van of door taal. Dat maakt het mogelijk verteltechnieken en stilistische procedés vanuit het domein van Verstratens *beeldverteller* te vertalen naar het vernieuwende concept van cinematografisch lezen. Het is de tekst die verleidt tot een dergelijke leeshouding waarna het leesproces start. Kortweg gezegd: de lezer zet cinematografische technieken en procedés in om (sequenties van) beelden te analyseren en te interpreteren.

Drie voorbeelden illustreren kort de rechtvaardiging en mogelijkheden van cinematografisch lezen. Zij tonen eveneens de onvermijdelijkheid een bepaald soort verteller te benoemen. Duidelijk wordt dat deze leeswijze niet zonder narratieve inzichten kan als bijvoorbeeld woordvoerder, tijd, ruimte en personages, maar dat zij bovenal dankzij focalisatie en perspectief werkt. Cinematografisch lezen verhoudt zich tot het klassieke narratieve lezen, maar doet zowel in termen van analyse als met het zicht op retorische effecten, ook iets geheel anders. Een analyse van het volgende citaat laat dat zien.

¹⁰ Verstraten (2008a: 17).

¹¹ Zie bijvoorbeeld ook Van Alphen (1988: 43) en Vaessens (2001) die aantoont dat Peter Verhelsts roman *Tongkat* (1999) de lezer voortdurend tekstuele aanwijzingen geeft om zijn leeshouding aan te passen en te herschikken. Vaessens' artikel is ook in te zien via www.dspace.library.uu.nl; laatst gezien 21 april 2017.

Steeds beklemder onder Crusio's relaas zag Willem Augustijn de verzonken, rondom door het hoge vlechtwerk van wallen en droge grachten omboorde stad als een enorm vogelnest, waarbij de open, kapotte huizen het legsel van gebroken, lege eierschalen vormden.

In dit voorbeeld (Gv: 553) is sprake van wat in de narratologie als een focaliserend subject is gedefinieerd, een subject dat zintuiglijk waarneemt (*zag...de stad*). In het eerste deel lijkt duidelijk dat Willem Augustijn focaliseert: hij ziet de stad. Maar van wie is de vergelijking (*als een enorm vogelnest...vormden*) in het tweede deel? De vraag is daar: wie is het focaliserend subject? Het kan de verteller zijn of het personage; en dat is hier onbeslisbaar. In een volgend citaat zegt de verteller over Willem Augustijn: *Het glacis kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen...* Hier is geen misverstand over de bron van de vergelijking: dit is Willem Augustijns focalisatie. Maar in bovenstaand citaat ontbreekt met betrekking tot de vergelijking met een vogelnest een soortgelijke markering. Tot welk cinematografisch equivalent leidt die talige dubbelheid van focalisatie? Om deze vraag te kunnen beantwoorden grijp ik terug op een analyse van Peter Verstraten in *Celluloid echo's* (2004) naar aanleiding van Steven Spielberg's film *E.T.* (1982).¹² Verstraten bespreekt onder andere de positie van de camera in relatie tot focalisatie van respectievelijk het buitenaardse wezen E.T. en de jonge protagonist Elliott. Verstraten (2004: 68-69) stelt: "Wanneer het jongetje en het ruimtewezen verderop in het verhaal wat aan elkaar gewend zijn, wordt een verteltechniek gebruikt waarbij E.T. wel zelfstandig (intern) kan focaliseren – de camera fungeert als *stand-in* voor de ogen van de *extra-terrestrial* – maar Elliott niet. Bij hem is er een overheersend gebruik van *over-the-shoulder-shots*, zodat hij steeds ten dele in beeld is, zijn visie is expliciet ingebed in een hoger (extern) narratief kader." In het geval van E.T. is aldus sprake van een point-of-view shot, in het geval van Elliott is sprake van een over-de-schouder shot. Voor een goed begrip nu van wat cinematografisch gaande is in het *Gewassen vlees*-fragment is het principe van *inbedding* cruciaal.

¹² Ik refereer hier aan de paragraaf 'Gelijkwaardige uitwisseling, *at last!*: E.T.', opgenomen in het derde hoofdstuk 'Ziende blind zijn: postmoderne visualiteit'.

Woordvoerders en focalisatoren kunnen elkaar inbedden. De verteller geeft het woord af aan een andere woordvoerder, bijvoorbeeld, zoals het geval is wanneer de verteller het woord afgeeft aan het personage Crusio (*Crusio's relaas*). Maar focalisatoren kunnen elkaar ook inbedden. In feite is dat het geval bij de zin *Het glacijs kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen....* De verteller focaliseert daar Willem Augustijn en daarbinnen krijgen we de focalisatie van de laatste. Stel dat in bovenstaande passage onomstotelijk vast zou staan dat Willem Augustijn de focalisator is, ook van de vergelijking met het vogelnest. We zouden dan moeten en kunnen weten dat de gekozen vergelijking van vogelnest en eierschalen distinctief zijn voor hem. We krijgen derhalve de focalisatie van Willem Augustijn zoals die is ingebed in die van de verteller. Doch, vanwege de onbeslisbaarheid in deze gedeelde focalisatie waardoor onduidelijk is wie hier exact optreedt als focaliserend subject, zijn er vier *cinematografische* equivalenten om het bovenstaande talige fragment weer te geven:

- Ofwel we krijgen een point-of-view shot en de vergelijking van het vogelnest verschijnt daarin en is, in lijn daarmee, van Willem Augustijn;
- ofwel we krijgen een point-of-view shot dat via editing wordt afgelost door een vergelijking ingebracht door de verteller;
- ofwel de vergelijking is van beide. Dan kan het eerste deel van de vergelijking met terugwerkende kracht een equivalent zijn van een over-de-schouder shot waarna het tweede deel van de vergelijking onafhankelijk via editing tot ons komt;
- ofwel via het over-de-schouder shot zien we eerst de stad die daarna verandert binnen hetzelfde shot in een vogelnest.

Zowel in een talige tekst als een filmische verdwijnt bij inbedding de stem en de focalisatie van de verteller achter die van het personage. Bij dubbelheid van focalisatie moeten beide traceerbaar zijn.

Het is hier dat ik de analyse van Verstraten verbreed en verdiep. Voor Verstraten is een over-de-schouder shot duidelijk en alleen toe te schrijven aan de filmische verteller. In mijn analyse is het filmisch gezien alleen mogelijk een dubbelheid van focalisatie – een gedeelde focalisatie – aan te geven door een over-de-schouder shot. Wanneer louter en alleen een personage focaliseert, is er filmisch gezien sprake van een point-of-view shot. Als er alleen gefocaliseerd wordt vanuit de filmische verteller is dat ook een point-of-view shot. Het is het over-de-schouder shot dat duidt op gedeelde focalisatie. Dit formele punt zegt meteen iets principieels over wat ik cinematografisch lezen acht. Ik rol die, als houding, niet uit over de tekst. De tekst provoceert bepaalde cinematografische equivalenten en daar blijven keuzes in mogelijk. Wanneer in een talig verhaal sprake is van dubbele, gedeelde focalisatie kies ik aldus als cinematografisch equivalent het over-de-schouder shot. Ik dring dat niet op aan de tekst. De tekst nodigt daartoe uit ook al zijn de twee niet precies equivalent, in de zin dat ze exact hetzelfde zijn.

Vervolgens is een onderscheid in beelden van even zo groot belang: de waargenomen stad wordt vergeleken met een vogelnest dat een legsel van lege eieren bevat. Het *zintuiglijke* beeld, namelijk dat wat gezien en beschreven wordt (de stad), vervolgt met wat ik benoem als een *tropologisch* beeld. De term 'tropologisch' komt uit de tropenleer en wijst hier niet op een zekere stijlfiguur, maar dient als verzamelbegrip. Het verwijst in het verband van cinematografisch lezen naar de verzameling beeldspraakvormen als metafoor, personificatie, vergelijking, synecdoche en metonymia zoals die *visueel* worden ingezet.¹³ Wordt in eerste instantie de wallen en grachten van de stad en later de kapotte huizen beschreven, via een techniek van montage wordt een tweede beeld ingelast: het tropologisch beeld van het vogelnest met de kapotte eieren. Op die manier ontstaat een sequentie aan beelden. Onderdeel van de vertellerstechniek is zodoende de constructie van tropologische beelden binnen de beschrijving. Een relatie

13 Zie bijvoorbeeld *Op poëtische wijze* (1996: 132-142) en Claes/Hulsens (2015: 139).

met cinema is om die reden terecht. In het volgende citaat gebeurt nog weer iets anders (Gv: 511):

Willem Augustijn was al bij het schip aan de Boompjes toen de brief hem werd nagebracht. Krat na krat werd aan boord getakeld, maar zijn kist stond nog tussen veel andere vracht op de kade. Ineengedoken zat hij erop naar het laden te kijken, met zijn kraag omhoog. Stukken papier wervelden op; meeuwen sneden als werpmessen door de lucht, blanke sikkels. Het gekrijs verwoei in de wind. Het weer was omgeslagen. Vannacht had het gestormd.

Door middel van beschrijving wordt hier getoond wat de (extradiëgetische) verteller waarneemt. De verteller laat beeld na beeld het aan boord takelen van de kratten zien en zoomt in op de in elkaar gedoken Willem Augustijn die zittend op zijn hutkoffer focaliseert hoe het schip geladen wordt. De verteller beschrijft de omgeving en doet dit onder andere aan de hand van een topologisch beeld. Nadat de verteller waaiende stukken papier en krijsende meeuwen in beeld gebracht heeft worden deze meeuwen topologisch verbeeld als *werpmessen* en *sikkels*. Cinematografisch gezien worden die topologische beelden (*werpmessen*, *sikkels*) als door *editing* getoond doorheen de ruimte waar de handeling van het verhaal plaatsvindt. De klassieke narratologie zou ten eerste in beide voorbeelden geen raad hebben geweten met deze topologische beelden die niet zo maar reduceerbaar zijn tot objecten van focalisatie. En, als tweede, de klassieke narratologie zou geen vertaling hebben voor de schaal van weergave (*establishing shot*, *close-up*, etc.) in samenwerking met diverse samenhangende beelden.

Dat wordt duidelijker in mijn derde voorbeeld waarbij de personages vanaf de stadsmuur van het belegerde Bergen op Zoom de kale aardglooiing (*het glacis*), bezaaid met lijken en direct grenzend aan de stadswallen, overzien (Gv: 550):

Terwijl Crusio zo verder vertelde raakte Willem Augustijn allengs beklemd door het enorme sterven. Het glacis kwam hem voor als een zieke, grijze huid vol blaren en builen, en het was of de volgevreten dood, in de grond weggekropen als een oneindig vertakte worm, nog vadsig lag uit te ademen door alle gaten, putten en schachten.

In dit voorbeeld krijgen we een bewustzijnsvoorstelling en daarmee bewustzijnsfocalisatie (*kwam hem voor...*) waarbij tropologische beelden ontstaan in het bewustzijn van het focaliserend subject Willem Augustijn terwijl op hetzelfde moment een geluidsband (*Terwijl Crusio zo verder vertelde...*) doorloopt. De bewustzijnsfocalisatie ontstaat naar aanleiding van de verklaring van Crusio waarom het glacis zo bezaaid is met lijken. Is het glacis eerst nog *een zieke*, direct concretiseert een volgend tropologisch beeld deze zieke: *grijze huid vol blaren en bulten*. Op dit beeld volgt een derde, een gepersonifieerde dood (*volgevreten*), die vervolgens, dat is een vierde beeld, wordt vergeleken met een *worm*. Al deze beelden achtereenvolgens getoond in één zin, als een equivalent van cinematografische snapshots, hangen met elkaar samen. Zo vindt *volgevreten* zijn vervolg in *vadsig* geaccentueerd door de alliterende v-klank, wordt het tropologisch allitererende beeld van *blaren en bulten* herhaald in de zintuiglijke waarneming *gaten, putten en schachten* en sluit het beeld van de worm, een iconisch beeld van de dood, aan bij het kijken naar de vele gestorvenen op het glacis (*het enorme sterven*). Anders gezegd: de tekst is een samenhangende beeldreeks.

Voorgaande voorbeelden geven alle aan hoe een cinematografische leeshouding zich onderscheidt van een klassiek literaire. De aandacht in de close readings is dan gericht op de vorming, distributie en samenhang van beelden en de mogelijkheid dat verschillende sporen (beeld, tekst, geluid) en snelle schaalwisselingen van beelden (establishing shot, medium shot, close-up) tegelijk worden gerealiseerd. De verteller is in dit kader een constructie. Wanneer die gebruik maakt van filmische elementen zal ik om die reden in de cinematografische close readings spreken van een *cinematografische* verteller.

0.2 Cinematografische leeshouding, narratologie en film

De bekende narratieve driedeling van fabula – story – tekst, zoals benoemd door Mieke Bal, gaat uit van drie subjecten die centraal staan in die laag, of dat aspect van de tekst. De verteller is de woordvoerder. De focalisator is degene die waarneemt, een visie geeft op, ervaart. De actor is degene die handelt. Zoals mijn voorbeelden illustreren, positioneert cinematografisch lezen zich tussen *story* en *text*, tussen *verhaal* en *vertelling*.¹⁴ De manifestatie van een cinematografische leeshouding, cinematografisch lezen, is enerzijds mogelijk dankzij een essentieel aspect uit het domein van *story*, namelijk focalisatie. Deze leeswijze maakt gebruik van focalisatie-inzichten en ontleent termen aan het aspect focalisatie. Anderzijds kan cinematografisch lezen niet zonder vertellersterminologie, dat wil zeggen er moet een woordvoerende instantie zijn die verantwoordelijk is voor niet alleen de taal maar tevens het beeldend potentieel daarin.

Cinematografisch lezen maakt niet alleen gebruik van narratieve inzichten, het voegt ook wat toe. De cinematografische wijze van lezen geeft invulling aan een hiaat in Bal's opsomming *Text: Words and Other Signs*.¹⁵ Op dat niveau namelijk schenkt zij weinig aandacht aan de vorming van (het tropologisch) beeld. Terwijl juist dat inherent is aan focalisatie – zowel zintuiglijk (wie neemt waar?), in de verbeelding (wie produceert beelden?) als in de bewustzijnsvoorstelling (wie ziet beelden voor zich?). Daarnaast is in de narratologie de vorming van beeld niet onbelangrijk in het vertellersperspectief. Daartoe schetst Bal zes wijzen van beschrijvingsmogelijkheden, doch deze zijn alle gericht op het weergeven c.q. duiding geven van de omgeving. Zij richt zich daarbij op een hoofdthema (dat wat wordt gezien, bijvoorbeeld een huis) met daaraan gelieerd een tweetal subthema's (onderdelen van het hoofdthema, bijvoorbeeld een deur) die met het hoofdthema een (metaforische of metonymische) relatie

¹⁴ Zie Bal (2009) en zie Herman en Vervaeck (2005).

¹⁵ Bal (2009: 15-74).

onderhouden. Op die manier zet zij deze relaties in ter specificatie van een hoofdthema.¹⁶

Zoals impliciet duidelijk werd, vormen de met taal opgeroepen beelden en het vertellersprincipe de kern van een cinematografische leeshouding, maar het is een kern die leeg blijft zonder participatie van de lezer. De cinematografische leeshouding wordt uitgelokt maar is ook een keuze en dat heeft gevolgen. De cinematografisch functionerende verteller concentreert zich op wat de vertellerstekst in beeld brengt en/of wat het focaliserend subject in beeld brengt. Daarmee legt deze verteller niet de nadruk op de lineaire-temporaliteit, waar de chronologie van de tekst, het waar en wanneer – de reeks van handeling en gebeurtenissen – centraal staan; de verteller legt een leeswijze voor van de tekst als beeld. Zo staat eerder een serieel-ruimtelijke ordening centraal waarin beeldreeksen bepalend zijn. Op die manier antwoordt cinematografisch lezen op een terecht punt van kritiek dat Herman en Vervaeck formuleren. Hun kritiek richt zich op de drang om in theoretisch opzicht alles te rubriceren waardoor aan de praktijk en de verwevenheid van vertellen en focaliseren geen recht wordt gedaan. Zij schrijven (2008: 84):

In principe wil de structuralistische narratologie de verteller zo strikt mogelijk scheiden van de focalisator. Dat wordt moeilijk als je de manier van vertellen beschouwt als een aanwijzing voor de manier van focaliseren. Als de woordkeuze verbonden wordt met de visie, dan zou de strikte grens tussen vertellen en focalisatie wel eens minder strikt kunnen worden. Het is een moeilijkheid die we al herhaaldelijk ontmoet hebben en die inherent is aan de structuralistische poging om alles zo rigide mogelijk in hokjes en vakjes onder te brengen.

Naast dat een cinematografische leeshouding een inhoudelijk toevoegende bijdrage levert aan bekende narratologische inzichten kent zij een waarde op twee andere vlakken. Ten eerste maakt cinematografisch lezen een analyse mogelijk van de retorisch-stilistische kwaliteit van de tekst door zich te richten op de taal in relatie tot beeld: welke beelden doen zich voor? Hoe zijn deze beelden in hun taligheid grammaticaal en retorisch geconstrueerd?

¹⁶ Bal (2009: 46-48): "A Rhetoric of Description".

Hoe werkt de visualiteit in en van taal? Ten tweede kan deze vorm van lezen een aanzet zijn tot het concretiseren van de holle frasen 'filmisch' of 'beeldend schrijven'.¹⁷

Gewassen vlees is naast een verhaal met reeksen van handeling en gebeurtenissen een tekst met beeldreeksen. Deze beeldreeksen rechtvaardigen de keuze voor een cinematografische leeshouding, het medium film en het domein van cinematografische (vertellers-) technieken. Zoals ik in de volgende hoofdstukken zal betogen is de tekst beeldend en wordt er 'in beeld gebracht' door een verteller die functioneert als pendant van wat Peter Verstraten de 'filmische verteller' noemde.¹⁸ Aan de hand van wat de cinematografische verteller toont en laat horen, is in de beeldreeksen een drietal beelden te onderscheiden: zintuiglijke beelden (het concrete kijken, waarnemen, zien), bewustzijnsbeelden (denken, voelen, begrijpen) en beelden die specifiek gekarakteriseerd zijn als tropologische beelden: de verzameling beeldspraakvormen als metafoor en vergelijking zoals die visueel worden ingezet.

Een cinematografische leeshouding impliceert dat de nadruk ligt op hoe de taal cinematografisch *werkt*: hoe zij cinematografisch wordt ingevuld en hoe zij juist binnen of dankzij deze invulling door het beeld effect heeft op de lezer. De cinematografische werking van taal leunt in meest directe zin op woorden, zinsconstructies en retorisch-stilistische taalelementen ofwel: de letters op papier en de daarmee opgeroepen beelden. De manifestatie van een cinematografische leeshouding – cinematografisch lezen – kent zo gezien een hoog *apparatus*-gehalte indien we *apparatus* hier lezen als taaltechnisch.

De methodiek van cinematografisch lezen is aldus een vorm van literaire tekstbenadering die is geïnspireerd door de vertaling van narratologie naar visuele media, waarvan Verstratens studies voorbeelden zijn, en die thans de omgekeerde weg bewandelt: uitgaande van de filmwetenschap naar de tekst. Is de narratologie gericht op betekenisgeving onder andere via de vragen 'wie vertelt wat en wanneer?', in cinematografisch lezen zijn de vragen bepalend:

17 Het *Juryrapport* (1995) kan hier als eerste voorbeeld dienen: "Die historische precisie en het sterk *beeldende van zijn schrijven* zorgen ervoor dat vele scènes in het geheugen van de lezer gegrift blijven." Een tweede voorbeeld ontleen ik aan *Op de hielen* (2014) waar over het taalgebruik van Leon de Winter gezegd wordt (p. 39): "Op dit punt komt het vooral aan op de wijze waarop de auteur zijn personages in de verf zet. Die manier is met recht '*filmisch*' te noemen: de beschrijving is bijna uitsluitend visueel gericht." Tot slot, een derde voorbeeld, de advertentietekst voor Ronald Gipharts roman *Lieve* (2016): "*Filmische* roman over verliefdheid en verlangen" (cursivering FvD).

18 Verstraten (2008a: 16).

wie toont achtereenvolgens wat? En, als gevolg daarvan: hoe 'beweegt' dat de lezer in fysieke, psychische, emotionele en intellectuele zin? Deze leeswijze is daarmee niet louter structuralistisch-analytisch van aard, maar visueel-analytisch en affectief. Affect (zie hoofdstuk 1.6) is dan gerelateerd aan esthetiek, zij het niet in de reguliere opvatting van esthetiek als schoonheidsleer.

In aanleg analytisch geeft cinematografisch lezen ruimte aan een vorm van esthetiek die als uitgangspunt kiest de manier waarop de tekst de lezer 'raakt' of 'beweegt'. Daarmee sluiten leeshouding en leeswijze aan bij de oorspronkelijke betekenis van *aisthetica* zoals ik zal gebruiken in deze studie. Ik hanteer het begrip esthetiek niet in een strikt filosofische of artistieke zin, maar ik grijp terug op zijn meest oorspronkelijke betekenis, namelijk het Griekse *aïsthanomai*: registreren, ervaren, begrijpen, zintuiglijk waarnemen. Oftewel, deze esthetische beleving ligt in de directe omgang en directe ervaring met de tekst. In het geval van de roman *Gewassen v/lees* opent Rosenbooms taal – denotatief, connotatief en perceptief – de mogelijkheid om vanuit het focalisatieprincipe en vertellersperspectief cinematografisch lezen toe te passen en te verfijnen. Dankzij de analyse van wat de cinematografische verteller toont, wordt de (ver)beeldende kracht van Rosenbooms stijl beschrijfbaar. In het verlengde daarvan geldt de mogelijkheid van beschrijfbaarheid ook voor de affectieve geladenheid van zijn taal.

Laat ik dit illustreren aan de hand van het volgende fragment, nu cinematografisch lezen is geïntroduceerd en in de volgende hoofdstukken nader zal worden uitgewerkt. Het is het slot van een receptie-scène. Willem Augustijn bezoekt op 28 december 1748 een receptie van de prins in het stadhuis van Leeuwarden. Als vervanger van de heer Burmania, lid der staten, verheugt Willem Augustijn zich erg op het gebeuren: hij zal er allerlei belangrijke vrienden ontmoeten en kennis maken met invloedrijke weldoeners. Ook is hij in de veronderstelling dat zijn geliefde Catharina Saffraan, wie hij een huwelijksaanzoek heeft gedaan, niet aanwezig is. Het zijn

deze vooruitzichten die leiden naar een zintuiglijke extase maar uiteindelijk ontaarden in een beschamende vertoning.

Enkele pijnlijke en ontluisterende ontmoetingen, o.a. met de toch aanwezige Catharina, een twistgesprek met generaal Sighers en een ontmoeting met professor Ypey, leiden Willem Augustijns emoties tot het uiterste. Geen enkele ontmoeting is van vriendschappelijke aard. Willem Augustijns eerdere projectie vrienden, kennissen en weldoeners te begroeten is een loze projectie gebleken. Uiteindelijk staat hij voor de prins. Hem wil hij alles tegelijk vertellen met als gevolg een stortvloed aan woorden over Willem Augustijns politieke functies, zijn politieke pamflet (het Reglement Reformatoir), zijn dichtkunst, zijn geliefde Catharina en ten slotte de door hem geïnitieerde uitvinding van de witte suiker door de geleerde Dorrius. De ontmoeting met de prins eindigt zo (Gv: 198):

Zich verliezend greep hij met beide handen de hand van de Prins vast, drie handen om de knop van de scepter, zonder nog te merken hoe hij zijn rotting of zijn Reglement Reformatoir op de grond liet vallen: hij hoorde niets meer behalve een heet, gloeiend gieren in zijn hoofd; zag ook niets meer dan het wit en het rood, vervloeïend reeds in een brandend waas. 'Witsuiker...Suikertje Wit...' stamelde hij, terwijl alle decorum hem nu begaf. 'Mijn lief, zij antwoordt niet...!'

Hij huilde, de druk boven zijn ogen ontladde zich in een warme regen die alles smolt en vloeien deed, het stroomde uit zijn ogen, uit zijn mond en al huilende plaste hij ook, wezenloos, zinneloos. Toen hij over zijn neus streek zag hij echter geen water maar bloed: hij bloedde weer, had een bloedneus. Verstijfd staarde hij naar zijn hand, maar ook dat wit en rood vloeide nu uit in het waas van zijn tranen.

In zijn emotionele toestand heeft Willem Augustijn zich niet meer onder controle. Hij weet niet meer wat hij doet en weet niet meer wat om hem heen gebeurt. De cinematografische verteller toont achtereenvolgens drie zintuiglijke beelden (het vastgrijpen van *beide handen, drie handen om de knop*, het op de grond vallen van *zijn rotting of zijn Reglement Reformatoir*). Willem Augustijn hoort en ziet niets geïllustreerd door een zintuiglijk parallelisme (*hij hoorde*

niets meer, zag ook niets meer) waarna een bewustzijnsfocalisatie start. Willem Augustijn zit opgesloten in zichzelf en de lezer met hem. Binnen deze bewustzijnsfocalisatie is een sequentie van ingelaste tropologische beelden. Het geluid in zijn hoofd is *een heet, gloeiend gieren*. Wat hij ziet, is *wit* en *rood* dat zich vermengt tot *een brandend waas*. Wanneer de verteller toont dat hij huilt (metaforisch weergegeven met het ingelaste beeld van *een warme regen*), plast hij tegelijkertijd in zijn broek en constateert hij ook nog dat hij een bloedneus heeft waarmee de zintuiglijke beelden zijn teruggekeerd. Het enige wat hij stamelend kan uitbrengen op deze politieke bijeenkomst is het koosnaampje door hem gegeven aan Catharina Saffraan. Zij heeft hem zojuist op niet mis te verstane wijze belachelijk gemaakt. Van haar ontvangt hij geen brieven meer en zal hij nooit meer een brief ontvangen (*Mijn lief, zij antwoordt niet..!*).

De tekst deelt niet alleen mee dat Willem Augustijn verdrietig is. De tekst hanteert een cinematografisch stijlmiddel: via de uitgebreide opsomming werkt de tekst de lichamelijke en emotionele teloorgang van Willem Augustijn uit. Door het retorisch-stilistisch middel van het parallelisme in samenhang met de inlassing van een reeks tropologische beelden creëert de cinematografische verteller, als in slow motion, iets waarmee hij minutieus toont wat Willem Augustijn overkomt. Ondersteuning krijgt de scène via de geluidsband waarop de stamelende Willem Augustijn te horen is. In algemene zin mag deze passage cinematografisch-inhoudelijk getypeerd worden als melodramatisch, waarover later meer, zaak is dat de tekstuele beelden zodanig getoond worden dat de lezer niet onbewogen kan blijven. Niet alleen Willem Augustijn is geëmotioneerd in melodramatisch, groteske zin; de taal is middels retorisch-stilistische middelen en via cinematografische technieken affectief geladen.

Dat in cinematografisch lezen tekst en beeld samenkomen sluit aan bij het concept van de *camera-stylo*, de camera als pen. Ik ontleen de metafoor van de camera-stylo aan het artikel met de chiaistische titel "Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo" dat Alexandre Astruc in 1947 publiceerde in het Franse tijdschrift *L'Écran français*. Astruc is een Franse filmregisseur, scenarist en

schrijver. In de jaren vijftig van de vorige eeuw verbond hij zich aan de groep van de existentialisten in Parijs en al snel werd hij beschouwd als belangrijk theoreticus voor de Nouvel Vague-film. Met zijn artikel wilde Astruc het begrip voor filmpraktijk, -theorie en -esthetica vergroten. Hij pleitte er dan ook voor film te beschouwen als een autonoom medium en als volwaardig uitdrukkingsmiddel.

De camera die voortdurend in beweging is, vormt een analogie met dat wat de pen doet: schrijven. Beide produceren: de één beeld, de ander tekst. In cinematografisch lezen worden deze samengenoemen door de tekst te lezen als beeld. Beide – camera en pen – zijn in beweging, vergroten of verkleinen, vertragen of versnellen. Het is een vorm van bewegen die zich voortzet en vertaalt vanuit de tekst, de letters op papier, de via hen gecreëerde beelden naar het (affectieve) effect daarvan op de lezer.

Astrucs artikel, dat slechts enkele pagina's lang is en meer het karakter heeft van een pamflet dan dat het werkelijk argumentatief overtuigt, presenteert interessante invalshoeken waarvan de *camera-stylo* er één is. Onderstaand citaat in Engelse vertaling introduceert het begrip:¹⁹

After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or a means of preserving the images of an era, [cinema] is gradually becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of camera-stylo.

Het is de apparatusterm (niet de ideologische term die politiek-maatschappelijk gemotiveerd is) *camera-stylo* die een allusie zou kunnen zijn op wat ik benoem als de cinematografische verteller, die de spil is van cinematografisch lezen. Daarbij dient wel opgemerkt te worden dat Astruc redeneert vanuit de camera naar de pen – de camera als pen – en dat cinematografisch lezen juist de omgekeerde weg bewandelt: van pen naar camera, de pen als camera.

¹⁹ Astruc (1948). De Engelse vertaling op https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf. Ook op <https://newwavefilm.com> onder de titel 'The Birth of a New Avant-Garde: la Camera-Style'; laatst gezien 25 februari 2017.

Opvallend is, tot slot, dat Astrucs essay in wezen een paradox belichaamt: enerzijds steunt het de opvatting dat beide media (literatuur en film) ongelijkwaardig zijn, anderzijds zegt het tegelijkertijd dat de twee elkaars elementen kunnen gebruiken of dat elementen (camera-stylo) vergelijkbaar zijn. In zekere zin zijn we met deze paradox terug bij het verschil tussen de visie van de Franse filmrecensent André Bazin zoals besproken in Verstraten's *Kernthema's in de filmwetenschap* en mijn studie. Waar Bazin zich richt op de *pure* kwaliteit van ieder afzonderlijk medium, concentreert *Bewegend lezen* zich op het *niet-pure*.²⁰

0.3 Cinematografische leeshouding en de representatie van een verleden

Naast recensenten lijven ook wetenschappers *Gewassen vlees* in bij het genre van de 'historische roman'. Wanneer Hugo Brems in zijn literair-historische wetenschappelijke publicatie *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) de opkomst van het genre van de historische roman in de 20ste eeuw bespreekt, onderscheidt hij enerzijds de historische roman waarin de geschiedenis sfeerbepalend is voor een spannend verhaal, anderzijds wordt in de historische roman het postmoderne problematiseren van de mogelijkheid om de geschiedenis te vertellen centraal gesteld. Al snel gaat hij in op het werk van Noordervliet, De Moor, Thomése en Rosenboom. Zij, zo stelt Brems, zetten in hun romans "op een subtielere manier de gevestigde beelden van de historische werkelijkheid op de helling." Verder schrijft hij: "In tegenstelling tot wat Ferron doet, handhaven deze auteurs vrijwel consequent de historische geloofwaardigheid van de feiten, en anders dan Haasse problematiseren zij niet expliciet de verhouding tussen feit en fictie. Vooral Thomése en Rosenboom spelen er een spel mee." Uiteindelijk concludeert Brems ten aanzien van *Gewassen vlees*: "Ook de overdreven historiserende stijl zorgt er mede voor dat *Gewassen vlees* balanceert op de grens tussen historische roman en een parodie daarvan."²¹

20 Zie Verstraten (2008b: 88-89). Overigens, in *Celluloid echo's* (2004) betoogt Verstraten helder dat film een hybride medium is; zie Verstraten (2004: 31-37). Zie voor deze kwestie eveneens Bazin (1984).

21 Brems' citaten staan respectievelijk op p. 562 en p. 563. Zijn schets van een opbloei van de historische roman leunt sterk op Fenoulhet (1996).

Naar aanleiding van *Altijd weer vogels die nesten beginnen* stel ik een aantal punten aan de orde. Op grond van Brems' ordening en beschrijving is dat allereerst de vraag of Brems conclusie voor wat betreft *Gewassen vlees* overtuigend is uitgewerkt. Onbesproken blijft waar de grens ligt tussen de historische roman en een parodie ervan en tevens dringt zich de vraag op waartoe geparodieerd wordt. De vervolgvraag die zich dan aandient: vormt de parodie onderdeel van het 'spel'? Of, hoe werkt in dat kader een stijl die overdreven historiserend is? Dergelijke kwesties eisen onderbouwing en uitwerking, die Brems niet geeft waardoor het 'spel' van deze vermeende historische roman weinig contouren krijgt. Het is mijn intentie om vanuit een cinematografische leeshouding en met hulp van cinematografisch lezen het 'spel' dat *Gewassen vlees* 'speelt' en waarin de representatie van het verleden ontegenzeggelijk een plek opeist te analyseren. Daartoe gebruik ik geen dwingend instrumentarium dan het onderscheid van beelden, narratieve inzichten onder andere op het gebied van perspectief en focalisatie, inclusief een arsenaal aan filmtechnieken aangereikt door de tekst zelf.

Het volgende punt dat ik ter sprake breng op grond van Brems' ordening en beschrijving betreft de aard van het spel met geschiedenis. Het spanningsveld tussen feit en fictie, het spel met "gevestigde beelden van de historische werkelijkheid", de verwijzing naar een parodiërend karakter en het postmoderne problematiseren van de representatie van een verleden leiden naar het werk van de Canadese literair theoretica Linda Hutcheon, in het bijzonder *A Poetics of Postmodernism*. In deze studie, oorspronkelijk verschenen in 1988, stelt Hutcheon de grenzen tussen literatuur en geschiedschrijving ter discussie. Het is dit spanningsveld tussen fictie en feit, dat postmoderne auteurs op allerlei wijzen verkennen waarbij zij verankerde standpunten ter discussie stellen, verschillende visies op het verleden vermengen en hun vertellers commentaar laten leveren op de representatie van een verleden buiten het verhaalgebeuren om.

Naar aanleiding van een studie van Allen Thiher, *Words of Reflection* (1984), vraagt Hutcheon (2005: 141): "...what would happen if we began from the *texts* of postmodern art, instead of from the theory?" Aan de hand van tekstvoorbeelden introduceert zij vervolgens de term "historiographic metafiction". Volgens Hutcheon is dat wellicht het meest kenmerkende aspect van het postmodernisme: het problematiseren van de referentialiteit van taal of representatie. Historiografische metafiction is het verschijnsel wanneer in de tekst zelfreflexief, op een metafictionele wijze, en niet zelden met behulp van parodiërende elementen, de mogelijkheden en onmogelijkheden van historische referentie ter sprake komen. De historiografische metafiction bestaat bij de gratie van een commentaarvorm, die buiten het verhaal-gebeuren valt. In die zin speelt *historiografische* metafictionaliteit in *Gewassen vlees* geen rol. Desondanks is het verschijnsel *metafictionaliteit* niet onbelangrijk zoals ik later toon; alleen week ik het begrip los uit zijn streng postmoderne context. Ik zal Rosenbooms roman wel beschouwen als postmodern omdat, in het spel dat de roman 'speelt', verschillende postmoderne procedés herkenbaar zijn. Maar het gaat me daarbij niet om een literair-historische markering.

Bewegend lezen kent ondanks mijn inperking wel een sterke overeenkomst met Hutcheons werk: de tekst dient als vertrekpunt. Ook inzake de representatie van een verleden is het verschil niet groot. Daar waar Hutcheon antagonistisch werkt (feit versus fictie; literatuur versus geschiedschrijving) ligt de focus van *Bewegend lezen* meer op het beeldend vermogen van taal in samenhang met reeksen van gebeurtenissen. Zo bezien bieden de cinematografische lees-houding en haar manifestatie, een cinematografische leeswijze, een opening naar een andere vorm van cultuuranalyse. Cinematografisch lezen levert een visueel-analytische bijdrage aan een cultuuranalyse waarbij de representatie van een verleden een rol speelt, maar niet leidend is en waar derhalve sprake kan zijn van een andere vorm van identificatie. Een cinematografische leeshouding laat de lezer op zo'n wijze naar het geëvoceerde verleden kijken dat het andere identificatiemogelijkheden biedt.

De in de roman opgeroepen realiteit (in het geval van *Gewassen vlees*: het verleden van de 18^e eeuw) is fictie, maar niet zo maar één. De representatie van dit verleden ervaart de lezer als werkelijkheid anno 1748. Daarmee kent de tekst voor de lezer, zoals blijkt uit de recensies, een hoge mate van authenticiteit d.w.z. dat de tekst in relatie tot het verleden een grote *waarachtigheid* krijgt.²² Dat deze representatie kan doorgaan voor realiteit dankt zij in sterke mate aan het beeldend vermogen van de gebruikte taal. Met zijn reeksen van gebeurtenissen en beeldreeksen roept *Gewassen vlees* een verleden op dat in zijn representatieve kracht zo overtuigend is dat zij leidt tot bestempeling van de tekst als historische roman. Het historiserend karakter van de tekst stelt dat wat buiten de context van de historische roman valt in de schaduw. Een typering van de roman als historische roman waaraan onlosmakelijk een zekere verbeelding van een verleden verbonden is, heeft tot gevolg dat afwijkende elementen, die de tekst ook heeft, eenvoudigweg niet opgemerkt worden. Of, meer principieel, de romankarakterisering 'historische roman' is zo dominant dat zij getypeerd kan worden met wat Kaja Silverman definieert als 'dominant fiction' waarmee datgene wat gerepresenteerd wordt, conform Hutcheon, in een politiek-ideologisch kader komt te staan.²³

0.4 Van 'dominant fiction' naar 'productive look'

De romantekst evoceert culturele en historische herkenbare beelden die canonieke associaties oproepen. Ik neem als voorbeeld de eerste alinea van de proloog. Een focaliserende, extradiëgetische verteller leidt de lezer *Gewassen vlees* binnen. Dit gaat als volgt (Gv: 9):

De kou drukte als een stempel op het stramme land. Niets bewoog, alleen de lucht, onzichtbaar – de lege bomen stonden stil in de ijzige storm. Oude dauw, bevroren al bij de inval van de vorst, glinsterde op de groene, toch levenloze velden, de groepen van de ploeg lagen als een fossiel patroon over de akkers. Het was of de kou ook alle tijd tot stilstand had gebracht en schuilen deed in de grond en in de dingen, die, plotseling oud,

22 Ik verbind het begrip 'authenticiteit' met 'waarachtigheid' of 'waarheidsgetrouw' i.t.t. bijvoorbeeld Ankersmit (2007) die het begrip losmaakt van welke context dan ook: "Context vernietigt authenticiteit." Zie Ankersmit (2007: 306).

23 Zie Silverman (1996) en Silverman (1992) in het bijzonder hoofdstuk 1, 'The Dominant Fiction', p. 15 – 51. Voor de problematiek van de (genre)context zie ook Bryson (1994).

verstijfden onder zoveel vreemd verleden. De wereld was een afdruk geworden, het feit van een voortdurend ogenblik.

Deze ab ovo-openingsalinea wekt sterk de indruk van een klassieke *Natureingang*, maar dan niet een lente- doch een winters tafereel. In het tafereel ontbreken mensen. Voordat zij pas in de volgende alinea het verhaal binnenschaatsen houdt *de kou* het landschap in zijn greep, wat vergeleken wordt met *een stempel* waarbij het beeld zijn accent krijgt door de allitererende *s*. Via het beeld en het bijvoeglijk naamwoord *stramme* wordt de notie 'bewegingsloos' geïntroduceerd herhaald in *Niets bewoog* en voortgezet in formuleringen als *stonden stil* en *bevroren*. Het beeld van bewegingseloosheid herhaalt zich in een tweede metafoor wanneer het geploegde landschap waarin bladerloze bomen staan, gelijk is aan een *fossiel patroon*. Dit beeld zet zich voort in de woorden *stilstand* en *verstijfden* waarna het tot een metaforisch inzicht leidt dat afrondt met een oxymoron: *De wereld was een afdruk geworden, het feit van een voortdurend ogenblik*. Hier is de tijd stilgezet en de verhaalwerkelijkheid wordt een afdruk waarbij *afdruk* synoniem is aan prent, kopie, beeld. Kortom: dit is de werkelijkheid niet, dit is een kopie van de werkelijkheid te vergelijken met een foto. Dit is een beeld.

Daarmee ontstaat een veelzeggende paradox. Ondanks dat een analyse van de tekst het werkelijkheidskarakter op de helling zet, is de kracht van de beeldreeks zodanig dat het aan waarachtigheid niets inboet. Het opgeroepen winters landschap (*kou, land, bomen, storm, dauw, velden, akkers*) krijgt in de proloog een vervolg van beelden die in hun samenwerking een herkenbaar canoniek Hollands winterlandschap evoceren dat gelijkenis vertoont met het werk van de schilder Hendrick Avercamp, Pieter Breughel de Oude's 'Winterlandschap met schaatser en vogelknip' of de winterlandschappen van de schilder Jan van Goyen.²⁴ Deze gelijkenis en herkenbaarheid van beelden stimuleren de identificatie met een verleden, terwijl de reeks van gebeurtenissen in de proloog ontregelt: kinderen offeren op het ijs een kat aan de wind.

24 Ik verwijs eveneens naar de (catalogus van de) tentoonstelling *Echte winters* in Teylers Museum Haarlem, 7/11/2015 – 20/3/2016.

Ik geef een kleine bloemlezing uit de proloog van (zintuiglijke en tropologische) beelden die de evocatie van een herkenbaar canoniek winters landschap ondersteunen:

- Rechts van hem, achter de slaperdijk met daarin de oude, altijd open sluis naar de havenkom, lag de kleine stad, links, wegschietend door het Nieuwland, het bevroren kanaal dat uitliep in de Zuiderzee.
- Daar waar het kanaal om een boerderij boog opende de rietkraag zich, en een tweede jongen kwam tevoorschijn.
- Vanaf hier glansde het kanaal zachtgrijs weg de verte in waar juist een stipje tevoorschijn kwam uit de bocht bij de boerderij.
- Ook nu had de storm witte strepen getrokken, niet van schuim maar van poedersneeuw en verwaaide rijp, al weken oud.

Het is duidelijk dat de taal op verschillende manieren beelden evoceert. Deels is dat een kwestie van beschrijving, maar daarmee stopt het beeldend vermogen niet, zoals blijkt uit het fragment en de bloemlezing. Voor nu is belangrijker hoe de beschrijving beelden genereert die de Nederlandse lezer (van een bepaalde generatie misschien, en met een bepaalde opleiding) gemakkelijk kan herkennen waardoor beelden bevestigend werken en daardoor identificerend zijn. Dit zijn de “gevestigde beelden” waarover Brems (2006) spreekt. De met taal gevormde beelden schragen een dominante fictie omdat zij een analogie vormen met buiten-tekstuele beelden die de lezer reeds kent.

Met haar begrip ‘dominant fiction’ beroept Silverman zich op de inzichten van de Franse filosoof Jacques Rancière. Zij formuleert één van Rancièrës stellingen (1992: 30):

...that the dominant fiction consists of the images and stories through which a society figures consensus; images and stories which cinema, fiction, popular culture, and other forms of mass representation presumably both draw upon and help to shape.

Met dit citaat is de voornaamste inzet van mijn studie aangekondigd die zich laat formuleren in de volgende vraag: hoe kunnen we

een roman als *Gewassen vlees* lezen met zijn enorm beeldend vermogen in het kader van een dominante fictie?

Bezien als dominante fictie fungeert de representatie van het opgeroepen verleden als een spiegel van canonieke buiten-tekstuele beelden. Ik citeer ter illustratie deze éne zin om aan te tonen dat een dergelijke identificatie zelfs plaats kan vinden op zinsniveau (Gv: 376):

De lente stond in volle bloesem, eerste snede was al geweest:
als reusachtige runderen schommelden de hoog opgetaste hooiwagens
langs de wegen; de blozende melkmeisjes zwaaiden met de blinkend
geschuurde emmers aan hun juk en tegen de avond hoorde men overal
de veldzang van de terugkerende boeren met hun knechts.

Dit kleine fragment toont het landelijk leven met hulp van verschillende beelden (*bloesem, hooiwagens, wegen, melkmeisjes, emmers, boeren* en *knechts*) die aansluiten bij stereotiepe, niet zonder nostalgie omgeven, representaties van het Hollandse plattelandsleven.²⁵

Naast deze beelden kent het fragment twee beeldspraakvormen. *De lente stond in volle bloesem* is een synecdoche en *als reusachtige runderen* is een vergelijking die aandacht trekt door de allitererende r. Beide passen naadloos in het beeldcluster dat wordt aangevoerd door *bloesem*. De beelden versterken elkaar in het oproepen van een iconografisch verleden en bieden daarmee een toegangspoor tot een bekend verleden. De beeldreeksen en beeldspraakfiguren appelleren inhoudelijk aan een historisch besef waarmee zij een identificatieproces in gang (kunnen) zetten met dat verleden. Het gaat om de beelden die in het kader van waarachtigheid iconografisch werken en zodoende de herkenning met een opgeroepen verleden stimuleren en stutten.

Identificatie met het verleden, zo tonen verschillende studies aan, vindt plaats via voorwerpen zoals Huizinga beschrijft, via voorwerpen en herinneringen zoals Prousts madeleines, via picturale beelden zoals Frank Ankersmit laat zien, en/of via de beeldende potentialiteit van taal zoals het winterlandschap in de proloog en het plattelands-

25 Bijvoorbeeld Anton Mauves schilderij 'De hooikar' (ca. 1887). Zie de catalogus *Holland op z'n mooist* (2015: 38).

tafereel zojuist hebben geïllustreerd.²⁶ Tekstuele beelden kunnen als spiegel functioneren waarin lezers een (buitentekstuele) representatie van een verleden herkennen. Het tekstuele beeld valt dan (nagenoeg) samen met een buitentekstuele voorstelling van datzelfde verleden. De buitentekstuele voorstellingen zijn cultureel gevormd en historisch bepaald. Zij vormen wat Silverman (1992: 149) noemt *screen*: het arsenaal aan canonieke beelden waaraan lezers tekstuele beelden (kunnen) toetsen met identificatie als een eventueel gevolg. In alle gevallen is deze identificatie, zeker ook in het laatste geval van beelden, niet enkel een kwestie van de geest; identificatie heeft een lichamelijke reactie als gevolg.

Wie of wat wij zijn onderwerpt zich voortdurend aan een oordelend afwegen van de identificatie met een waargenomen subject of object (voorwerp, herinnering, beeld, tekstueel beeld) of een negatie van datzelfde subject of object. In het eerste geval krijgt wat wordt waargenomen de waarde van spiegelbeeld, dat wat één maakt met de werkelijkheid (van een verleden) waar de lezer onbewust naar verlangt. Een lezer verlangt naar eenheid, ofwel: een identificatie met wat hij weet en wat hij ziet.²⁷ Zo verlangen lezers een synthese tussen representatie en wat voor de werkelijkheid doorgaat. Het kijken naar een beeld, het lezen van een tekstueel beeld kan zo'n eenheid doen ervaren, met als gevolg een lichamelijke reactie. Op deze wijze zijn de perceptie van beelden, of algemener: visuele perceptie, en lichamelijke perceptie verbonden. In het geval van lezen: lezen 'raakt' de lezer, emotioneel en eventueel affectief.

In dit kader van identificatie is een tweedeling die Kaja Silverman aanbrengt van belang. Zij onderscheidt idiopathische identificatie van heteropathische. Idiopathische identificatie vindt plaats op basis van gelijkheid en overeenkomst. Zoals hierboven beschreven stellen lezers hun normen. Alleen met een subject of object waarmee zij iets gemeen hebben willen of kunnen zij zich identificeren. Idiopathische identificatie is een identificatie die het bekende bevestigt, zich afkeert van het vreemde en uiteindelijk een vorm van annexatie is.

26 Zie Huizinga (1947); voor Proust en zijn madeleines zie *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). De verteller doopt een madeleine in bloesemthee en de smaak daarvan activeert zijn geheugen en brengt zeer dierbare jeugdherinneringen boven. Tot slot zie Ankersmit (2007) in het bijzonder hoofdstuk 7, 'De subjectieve ervaring: het verleden als elegie' en zijn interpretatie van het schilderij 'Arcade met lantaarn' van Francesco Guardi (1712-1793), p. 292 – 303.

27 Zo stelt Felski (2008: 25): "When we recognize something, we literally "know it again"; we make sense of what is unfamiliar by fitting it into an existing scheme, linking it to what we already know." Zie voor het belang van identificatie ook Boogers (2015).

Deze identificatie leidt tot *blindheid* voor het onbekende en het niet-vertrouwde of wel: deze identificatie ondersteunt de dominante fictie. Bij heteropathische identificatie daarentegen verplaatsen lezers zich in een 'Ander' of het 'Andere'. Het andere subject of object is hun vreemd. In een dergelijk geval van heteropathische identificatie zoeken lezers toenadering, overbruggen zij figuurlijk gezien afstand en dienen zij het ontregelende te overwinnen. Dit heeft tot gevolg de ontplooiing van een actief-kritische houding die politiek-ideologische implicaties kan hebben.²⁸

Natuurlijk is dat wat lezers als realiteit ervaren subjectief. In het specifieke geval van *Gewassen vlees* en in de algemene zin van het lezen van een roman is subjectiviteit niet zo maar gelijk aan vrije keuze of willekeur. De tekst 'bespeelt' de lezer en uit dat spel vloeit subjectiviteit voort: de lezer volgt of verzet, wordt verleid of verveeld, berust of gaat aan de slag. De door de tekst gemanipuleerde subjectiviteit is de verhouding tussen wat op dat moment in het leesproces als werkelijkheid wordt beschouwd en de lezer (mede) gevormd door culturele en historische buitentekstuele beelden. In het geval van dominante fictie komen deze beeldreeksen grotendeels overeen. Zij vallen samen zodat sprake is van een idiopathische identificatie.²⁹

De klassieke leeswijze die *Gewassen vlees* typeert als 'historische roman' is sterk gericht op de spiegelfunctie van beelden waarbij tekstuele beeldreeksen en buitentekstuele beeldreeksen samenvallen. Daarmee doet een dergelijke leeswijze de tekst niet altijd recht, maar misschien nog belangrijker: ze negeert wat de tekst allemaal kan *doen*, ook ideologisch. Binnen een tekst, en dat is zeker het geval in *Gewassen vlees*, wordt de dominante fictie niet alleen bevestigd, er wordt ook afgeweken van die dominante fictie, van dat wat binnen het verwachtingspatroon van de lezer valt. Of, om nogmaals Roland Barthes aan te halen: binnen het *studium* – het gecodeerde beeld – ontstaat een *punctum*, een doorbreking van het verwachtingspatroon.³⁰ Er ontstaat op dat moment een andere vorm van beleven dan de vorm die leidt naar historisch-idiopathische identificatie. Om die reden pleit Silverman voor een 'productive look' die inhoudt dat lezers eerst

28 Zie voor dit onderscheid Silverman (1992: 214-296) en Silverman (1996: 22-37). De Waard (2014) wijst overtuigend op de politiek-ideologische consequenties van dit onderscheid aan de hand van cinematografische voorbeelden inzake de beleving van de holocaust.

29 Silverman (1996: 169): "In general, these acts of projection and introjection are not only enacted at the behest of the self, but are also culturally facilitated." Zie ook Bleeker (2003).

30 Barthes (1981) en/of Barthes (1988). Ik hanteer Barthes' termen in hun zo breed mogelijke betekenissen losgekoppeld van fotografie of herinnering.

afstand nemen van beelden die ze uittrenturen kennen, herkennen en waarmee een identificatieproces op gang komt, om vervolgens op een nieuwe, productieve manier tekstelementen, bijvoorbeeld beelden, te zien en daar een relatie mee aan te gaan. Elke lezer dient zich tot deze beelden opnieuw of anders te verhouden. Het betreft in een dergelijk geval beelden die in het kader van 'dominant fiction' eerder zouden worden gemarginaliseerd omdat ze niet passen in het uitgelokte verwachtingspatroon. Dit houdt in dat we als kijkers van een film, als lezers van een roman moeten aanvaarden dat we mee bewegen in een proces van bevreemding vooraleerst we beelden afwijzen of negeren. Lukt het ons mee te bewegen met andere tekst-elementen (in eerste instantie gemarginaliseerde of zelfs veronachtzaamde, verafschuwde of genegeerde beelden) dan treedt een nieuw stadium in van het kijk- of leesproces. Als gevolg ontwikkelt zich een andersoortig beleven van de tekst waarmee de mogelijkheid tot een heteropathische identificatie openbreekt.

Ondanks dat *Gewassen vlees* via taal, couleur locale, specifieke plaats- en tijdsaanduidingen de suggestie van authenticiteit sterk oproept biedt de roman daarnaast andere leesmogelijkheden die door de gesuggereerde authenticiteit van historicisme onderbelicht blijven. Naar aanleiding daarvan wil ik in *Bewegend lezen* zoals gezegd een afwijkende en verrassende leeshouding introduceren en dat is een cinematografische. Dat blijkt meer dan simpelweg een andere manier van lezen. Cinematografisch lezen instigeert een productieve blik. Het is een productieve leeswijze die vormen van identificatie mogelijk maakt die meer zijn dan vormen van reproductie. Het is een vorm van lezen die intratekstueel wordt uitgelokt d.w.z. dat de tekst van de roman aanleiding geeft cinematografisch lezen toe te passen. Hierbij ligt vervolgens sterke nadruk op het initiatief van de lezer die moet 'meedoen' waardoor het interpretatieproces beweegt, de tekst openbreekt en tot denken en voelen aanzet. Zo is cinematografisch lezen een concretisering van Kaja Silvermans productieve blik: dit is het vermogen van de lezer om naast of buiten de dominante fictie op het interpretatieve vlak iets nieuws

te (willen/kunnen) zien.³¹ Daarmee wordt het leesproces meer een performatieve daad.

Vooralsnog is een methodologische kanttekening hier op zijn plaats. Zowel in *Male Subjectivity at the Margins* als in *The Threshold of the Visible World* hanteert Silverman haar begrippen 'dominant fiction' en 'productive look' binnen een psychoanalytische methodiek van tekstinterpretatie. Hierbij laat zij zich sterk leiden door inzichten van de Franse filosoof Lacan.³² De door haar geconceptualiseerde begrippen onttrek ik aan die psychoanalytische context. Ik integreer de begrippen in een vorm van cultuuranalyse en tekstinterpretatie die visueel-analytisch en retorisch-stilistisch van aard is. De tekst biedt een breed conglomeraat van beelden. Naar zal blijken speelt cinema in relatie daartoe een doorslaggevende rol omdat *Gewassen v/ees*, naast de reeks van gebeurtenissen talloze beeldreeksen herbergt die op diverse wijzen getoond worden. De tekst is waarlijk beeld. Een cinematografische analyse van deze roman kent formele problemen, die ik zal verkennen en trachten op te lossen. Dat is niet louter een formele exercitie, want 'identificatie' speelt in deze leeshouding en leeswijze tevens een essentiële rol. Dat heeft weer verdergaande consequenties, bijvoorbeeld voor de manier waarop in het onderwijs wordt gewerkt met literatuur.

0.5 Cinematografische leeshouding en onderwijskundige vernieuwing

Wetenschappelijk gezien is het concept van cinematografisch lezen op een drietal terreinen vernieuwend. Op de eerste plaats is cinematografisch lezen meer dan een hermeneutisch model. Deze leeswijze is een inhoudelijke toevoeging aan de narratologie die zich laat inbedden tussen *verhaal* en *vertelling*. Dat in specifieke zin binnen cinematografisch lezen het beeld centraal staat naast focalisatie-inzichten en vertellersterminologie heeft als gevolg dat een retorisch-stilistische analyse van de taal mogelijk wordt

³¹ Silverman (1996: 180-185).

³² Zie in het bijzonder Lacan (1977).

die de formulering 'filmisch' schrijven wetenschappelijk invult . Op de tweede plaats is cinematografisch lezen wetenschappelijk theoretisch vernieuwend. Gebaseerd op de vraag hoe taal *cinematografisch* werkt, ontleen ik inzichten aan de filmwetenschap zodat cinematografische technieken en procedés kunnen worden ingezet om beeldreeksen te analyseren en interpreteren. Dergelijke inzichten uit de filmwetenschap doen aldus dienst binnen een leeswijze die daarmee een eventueel affectieve geladenheid van taal beschrijfbaar maakt. Op de derde plaats introduceert cinematografisch lezen een andere vorm van cultuuranalyse. Het laat lezers op een andere manier naar de representatie van een verleden *kijken*. Hierbij is het spanningsveld tussen feit en fictie ondergeschikt omdat vormen van identificatie mogelijk anders zijn dan een canoniek historische. De productieve blik van cinematografisch lezen levert een visueel-analytische bijdrage aan een cultuuranalyse waarbij de representatie van een verleden onderdeel is van het spel waarmee de tekst – op welke wijze dan ook – de lezer manipuleert. De lezer is echter niet alleen object van dit spel. In het 'meespelen' zitten tal van mogelijkheden besloten die politieke implicaties hebben. Op basis van deze wetenschappelijke vernieuwingen stel ik dat cinematografisch lezen een synthese vormt van onderdelen uit de narratologie, close reading, filmwetenschap en filmanalyse. Tevens kent de leeswijze raakvlakken met theaterstudie en ideologiekritiek. Cinematografisch lezen biedt ook nadrukkelijk ruimte aan de affecttheorie zodat de relatie tussen tekst en lezer aandacht krijgt.

In het lezen van literatuur komen twee verschillende entiteiten samen: het object van papier en inkt, of 'mensen van papier' zoals Mieke Bal het ooit noemde, en het subject van vlees en bloed. Het subject reageert op het object.³³ Lezers lachen, huilen, schamen zich of ze verafschuwen wat ze lezen bijvoorbeeld. Ze blijven niet onbewogen. Rita Felski formuleert het in *Uses of Literature* (2008: 18) zo:

33 Bal (1979). Zie ook Felski (2008: 16) waar zij zich distantieert van de fenomenologische reader-response-theorie van Iser en Ingarden.

Texts, however, are unable to act directly on the world, but only via the intercession of those who read them. These readers are heterogeneous and complex microcosms: socially sculpted yet internally regulated complexes of beliefs and sentiments, of patterns of inertia and impulses toward innovation, of cultural commonalities interwoven with quirky predispositions.

Het object, de tekst, heeft niettemin ook een eigen vormende of bewegende kracht. Literatuur en het lezen daarvan heeft invloed op lezers, lichamelijk en psychisch, zij 'beweegt', emotioneel en intellectueel. Zij kan zowel de staat van het lichaam als van de geest beïnvloeden. Lezen is *ervaren* maar ook meer dan alleen beleven of ervaren: lezen kan *veranderen* en taal en beeld zijn hierbij van cruciale invloed.³⁴

Waar het bovenstaande de wetenschappelijke inbedding van *Bewegend lezen* samenvatte, is er nog een ander potentieel. Op onderwijskundig vlak kent cinematografisch lezen verschillende voordelen. Cinematografisch lezen introduceert een leeshouding die recht doet aan anderhalve eeuw vernieuwende mediageschiedenis in relatie tot de belevingswereld van een visueel ingestelde generatie jonge lezers. Deze vorm van lezen neemt serieus hoe beeldend taal kan zijn en maakt gebruik van aspecten die voor deze generatie herkenbaar zijn en stimulerend (kunnen) werken vanwege de intensieve omgang die de huidige jongeren hebben met diverse vormen van intermediale genres zoals series, YouTube-filmpjes, films, Snapchat, Instagram, games en vloggerwebs. Verder biedt cinematografisch lezen kansen en mogelijkheden om in het onderwijs nieuwe paden in te slaan op het gebied van literaire tekstanalyse. Zowel inhoudelijk als didactisch tendeerde het voortgezet onderwijs eerst naar een meer structuralistisch-analytische methode van literair lezen en later naar een sterk individualistische gerichtheid op belevend lezen.³⁵ Momenteel wordt in het onderwijskundig veld terecht gezocht naar een verantwoorde combinatie van deze twee. Cinematografisch lezen, voortvloeiend uit het voorstel tot een cinematografische leeshouding, is een leeswijze die voor beide benaderingen plaats inruimt.

34 Zie bijvoorbeeld Felski (2008). Zij onderscheidt vier drijfveren tot lezen: herkenning, verdwalen, kennis en 'shock'.

35 Enerzijds denk ik hierbij aan de methoden van Drop (1970) en Anbeek (1987) die herkenbaar zijn in bijvoorbeeld Dautzenberg (2009), anderzijds denk ik aan de introductie van het literatuurdossier in de tweede fase van het voortgezet onderwijs. Recentelijk verscheen *Hoe lees ik?* (2016) van Lidewijde Paris dat op enthousiasmerende en toegankelijke wijze beide invalshoeken combineert en waarbij zij de 'productive look' alle ruimte biedt.

Cinematografisch lezen combineert allereerst het structureel-analytische lezen met de emotionele leeservaring waarvan affect deel uitmaakt zoals ik uitvoerig zal beargumenteren. Van dat laatste maakt *Bewegend lezen* veel meer dan een vorm van individueel beleven. De tekst heeft een vorm en verbeeldt daardoor, waardoor ze werkzaam kan worden op zowel individueel als collectief niveau. Cinematografisch lezen maakt verder een vernieuwing mogelijk van het literatuuronderwijs die vakinhoudelijk als vertrekpunt heeft de taal, haar vorm en haar kenmerken. Dit eist zorgvuldig lezen wat mij onmiskenbaar een voordeel lijkt. Tot slot opent cinematografisch lezen nieuwe mogelijkheden voor de rol van taal en beeld binnen het curriculum van vaktalen. Zij opent mogelijkheden tot vakoverstijgend onderwijs, ontsluit nieuwe mogelijkheden tot vakdifferentiatie en biedt diverse mediavormen een inhoudelijke plaats in het literatuur- en kunstcurriculum. Ik denk hier in het bijzonder aan de relatie met het vak Culturele Kunstzinnige Vorming. Als laatste kan cinematografisch lezen vanwege het multidisciplinaire culturele karakter een impuls zijn tot een stevige(r) positionering van het profiel Cultuur & Maatschappij.

0.6 Casus, onderzoeksvragen en opzet van de studie

Om de specificiteit van de cinematografische leeswijze nader te verkennen richt mijn onderzoek zich uitsluitend op *Gewassen vlees*. Dat is een roman die ik als paradigmatisch beschouw voor veel hedendaags historisch-literair werk.³⁶ Toch, wanneer ik cinematografisch lezen voorstel als de operationalisering van een nieuwe wijze van analyse en lezen, dan lijkt in eerste instantie de focus op een enkele roman te klein. Maar het is vanuit dat éne (hoogst complexe) literaire object dat uitgeteste en daardoor gerichte multidisciplinaire bewegingen kunnen worden gemaakt. Mijn cinematografische focus op deze éne roman kent echter ook wetenschappelijke winst in de vorm van andere vragen en antwoorden.

³⁶ Zie Brems (2006).

In plaats van historische roman te zijn, lijkt *Gewassen vlees* eerder een provocatie van de historische roman dankzij een formeel en thematisch spel waarin cinematografische aspecten hun rol opeisen. Deze provocatie staat niet gelijk aan wat Brems 'parodie' noemt.³⁷ Een parodie varieert op een voorbeeld, bekritiseert dat of ridiculiseert dat zelfs. Een parodie is een navolging van een model, een vorm van *imitatio* om met Aristoteles te spreken, om op eigen wijze een sterker spottende versie te genereren. Derhalve kan gesproken worden over een dialogische relatie tussen het model en de parodie van dat model.³⁸ *Gewassen vlees* onderhoudt geen dialogische relatie met een andere tekst. De roman gaat niet zo zeer een dialoog aan met een tekstsoort of genre, althans niet in directe zin, maar *Gewassen vlees* daagt een leeshouding uit: de leeshouding die de tekst leest als een exponent van het genre van de historische roman. Waar de postmoderne historische roman bijvoorbeeld commentaar levert op de dualiteit feit – fictie middels historiografisch metafictionele terzijdes, daar zoekt *Gewassen vlees* de grenzen op van dit genre binnen de handelingsreeks en/of beeldreeks.³⁹ *Gewassen vlees*, zo zal ik betogen, daagt zijn eigen historische romankarakter uit. De tekst probeert deze dominante fictie en doet dat met behulp van beelden, *cinematografisch*.

Naast de formele ontwikkeling van een cinematografische leeswijze is een doel van mijn proefschrift dit provocatieve spel te analyseren en te conceptualiseren waarbij als gevolg de leeservaring verkend wordt. Mijn conceptualisering van de notie 'spel' maakt inzichtelijk hoe de tekst *werkt* en daarmee de dominante fictie uitdaagt. Zij geeft zodoende op een aantal concrete onderliggende onderzoeksvragen antwoord. Ten eerste is dat de vraag of *Gewassen vlees* zo eenduidig wordt gekwalificeerd als historische roman vanwege een algemene, reguliere leeshouding die in zekere zin *blind* is. De tweede vraag is een dubbele en luidt: welke componenten bepalen het spel dat de tekst met de lezer *speelt* dat vanwege de kwalificatie 'historische roman' wordt genegeerd en hoe kunnen deze spelcomponenten worden *gezien*? De derde concrete

³⁷ Brems (2006:563), eerder ook geciteerd.

³⁸ Zie ook Korsten (2009:119-122).

³⁹ Zie voor de postmoderne (historische) roman en (historiografische) metafictionaliteit Hutcheon (2005:105 e.v.) en Vervaeck (2007:135 e.v.).

onderzoeksvraag behelst verteller en protagonist: hoe moet binnen dit spel de rol van de verteller en protagonist geduid worden in relatie tot datgene wat wordt gekaderd en in beeld gebracht?

Antwoorden op deze vragen dienen ter toetsing van de volgende onderzoekshypothese: het spel dat de roman *Gewassen vlees* speelt vormt een incorporatie van heden en verleden. Door het beeldend vermogen en de cinematografische werking van de taal wordt de opgeroepen wereld van het verleden anno 1748 bij het heden ingelijfd. Daarbij is de voornaamste protagonist – de Friese burgemeesterszoon Willem Augustijn van Donck – een condensatie van deze incorporatie en komt de hedendaagse leeservaring *cinematografisch* tot stand.

Aan de hand van concrete onderzoeksvragen op verschillende niveaus en de daaruit voortvloeiende hypothese laat *Bewegend lezen* zien hoe het beeldend vermogen van de tekst zich verhoudt tot de taal. Dit gebeurt in relatie tot de reeks van gebeurtenissen, maar vooral vindt dat plaats in formeel en retorisch-stilistisch opzicht. In het verlengde daarvan beantwoordt *Bewegend lezen* uiteindelijk ook deze vragen: hoe kan taal niet alleen beelden oproepen, maar ook in formele zin cinematografisch – beeldend c.q. filmisch – zijn, d.w.z. *bewegend* beeldend zijn als gevolg waarvan lezers worden bewogen; en hoe kunnen lezers zich productief verhouden tot die beweging?

Bewegend lezen bestaat uit vier hoofdstukken. Dat de stringente karakterisering van *Gewassen vlees* als historische roman een niet overtuigende is, onderbouw ik in het eerste hoofdstuk waarin ik het spanningsveld tussen beeldreeks en handelingsreeks bespreek. Daarin staat de verhouding tussen beeld en gebeurtenis centraal. Een belangrijk aspect hierbij is het onderscheid tussen *litterair realisme* en *modern realisme*, twee concepten die afkomstig zijn uit de semiotische theorievorming van Roland Barthes. In *Gewassen vlees* bestaat tussen beide concepten een spanningsveld en juist het in beweging brengen van dit spanningsveld 'beweegt' de lezer en is daarmee verantwoordelijk voor de intensiteit van diens leeservaring.

De cinematografische verteller monteert voortdurend zintuiglijke beelden, bewustzijnsbeelden en tropologische beelden achtereen en door elkaar. Daarnaast is er het principe van tekstmontage via alineaverdeling en hoofdstukindeling die invloed onder andere heeft op de chronologie (zie bijlage 1). Het principe van montage laat zien in hoeverre de tekst geconstrueerd is. Naast het (algemene) montageprincipe speelt de notie affect een rol. Hierbij doe ik een beroep op de inzichten van de Franse filosoof Gilles Deleuze. Daarmee krijgt de conceptualisering van het spel dat de tekst speelt een belangrijke impuls met een wezenlijk inzicht tot gevolg. *Gewassen vlees* cinematografisch lezen levert een ervaring die meer is dan een intellectueel-historische.

Het tweede hoofdstuk is een conceptuele uitbouw van cinematografisch lezen die gebeurt aan de hand van een uitvoerige cinematografische close reading van een fragment uit *Gewassen vlees*. Dat fragment is als bijlage opgenomen. Bij lezing ervan pas ik montage-inzichten toe van de Russische cineast Eisenstein. De operationalisering van cinematografisch lezen opent twee mogelijkheden tot verdere verkenning. Ten eerste is dat een ideologiekritische verkenning van het fragment. Daarbij is Laura Mulveys artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975) moderator. Ten tweede leidt deze close reading naar drie overwegingen inzake Roland Barthes' theorievorming, het fictionaliseren van een verleden en de cinematografische potentialiteit van taal waarmee ik de typering van *Gewassen vlees* als historische roman verder ter discussie stel.

Hoofdstuk 3 is sluitstuk voor het concept van cinematografisch lezen in analytisch-cinematografisch opzicht. In 'Cinematografische theatraaliteit: voyeur in het spel' gaat het om het optreden van de cinematografische verteller in relatie tot de ruimte waarin deze zich beweegt of juist niet in beweegt. Was in het tweede hoofdstuk een specifieke wijze van montage in combinatie met de schaal van tonen (close-up bijvoorbeeld) bepalend, in hoofdstuk 3 wordt deze schaal van tonen nog belangrijker en gerelateerd aan de ruimte, het publiek en de focalisatiepositie van de cinematografische verteller.

Om die reden doen de noties *theatraliteit*, *theatraal voyeurisme* en *cinematografisch voyeurisme* hun intrede. Theoretische inzichten inzake de vierde wand die starten bij de 18^e-eeuwse filosoof en kunstcriticus Denis Diderot vormen de aanzet tot deze overwegingen. Daarnaast introduceer ik in het kader van cinematografisch lezen de notie *absorptie* die ik ontleen aan het werk van Michael Fried m.b.t. schilderkunst. Dit leidt tot een verder en preciezer in kaart brengen van het spel dat de tekst van *Gewassen vlees* speelt.

Hoofdstuk 4, 'Cinematografische interteksten', kiest tot slot een andere invalshoek. Was in de eerste hoofdstukken sprake van een analytisch-cinematografische introductie en uitbouw van het concept cinematografisch lezen, in hoofdstuk 4 zet ik cinematografisch lezen in om een bijdrage te leveren aan een cinematografisch-thematische verkenning als onderdeel van een cinematografische leeshouding. Het blijkt dat de roman niet alleen een cinematografische lezing uitlokt, maar dat beelden van *Gewassen vlees* in hun beeldende potentialiteit appelleren aan slapstick-, porno- en horrorbeelden. Dat levert een andere vorm van identificatie op dan een historisch gecodeerde identificatie. Ook biedt dit hoofdstuk ruimte aan de beantwoording van de vraag hoe de tekst van *Gewassen vlees* zich verhoudt tot de Nederlandse film. Zonder Peter Verstratens studie *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film* (2016) zou dit een zinloze vraag zijn.

Uiteindelijk leidt dit tot een overtuigende acceptatie van de hypothese dat in Rosenbooms roman door het beeldend vermogen en de cinematografische werking van taal verleden en heden worden geïncorporeerd. Tegelijkertijd is het spelconcept van de roman in kaart gebracht. In dat spelconcept breng ik de noties *constructie*, *beeld*, *bevreemding*, *heroriëntatie*, *affect* en *cinematografische theatraliteit*, waaronder in het bijzonder *cinematografisch voyeurisme*, productief samen.

Hoofdstuk 1

Beeld overvleugelt gebeurtenis

Over het spanningsveld tussen beeldreeks en handelingsreeks.

1.1 Van tekst naar beeld

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Met dat laatste verbindt ook Van Alphen tekst met beeld.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Zie bijvoorbeeld Cartmell/Whelehan (2010).

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

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

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

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

In de afgesloten ruimte van de bark heerst duisternis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Montage is constructie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 De slotscène kan ook getypeerd worden als grote analepsis.

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

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

1.4 Vier spelnoties

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

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

1.4.1 De kracht van het beeld

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4.2 Illusie van authenticiteit

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

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

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

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

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

⁶⁰ White (1975).

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

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

⁶¹ Hakkert (1994).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4.3 Heroriëntatie en bevreemding

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

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

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

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

⁶⁸ Zie mijn 'Vooraf'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷² Barthes (1981), Barthes (1988).

⁷³ Bijvoorbeeld in Barthes (1986a), maar ook reeds in Barthes (1981).

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

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

1.5 Van literair realisme naar cinematografisch exces

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

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

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

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

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

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

75 Zie Barthes (1968).

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

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

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

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

⁷⁷ Barthes (1970).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voor noot 83, zie de volgende pagina.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ Marguin (1994: 94-96).

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

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

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

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

1.6 Introductie van affect

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hoofdstuk 2

Lezen vanuit het duister en het nu

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

2.1 Tekst is beeld: Eisensteins montagetheorie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Daarmee is niet alles gezegd over het effect. Eisenstein beschrijft in een artikel uit 1929 (opgenomen in Eisenstein; 1981:77) dat zijn montage een gevolg van emotionele aard en een lichamenlijk effect dient te sorteren. Op "de waarnemer inwerken", "oppervlakkige gemoedsbewegingen teweeg brengen", "primitief-emotioneel", "melodies-emotioneel", "emotionele vibratie", "grotere graad van intensiteit" en "fysiologische golfslag die rechtstreeks in de motoriek tot uitdrukking komt", het zijn slechts enkele formuleringen die daar op wijzen. Misschien is 'Montage 1938' wel het artikel waarin de regisseur het meest dwingend zijn theorieën ontvouwt.⁹⁴ In dit artikel zegt hij: "Dit te meer daar we in onze films voor de taak staan een verhaal niet alleen logies samenhangend, maar ook zo opwindend en ontroerend mogelijk te vertellen." (Eisenstein; 1981: 171). Terecht noemt Eisenstein zijn montageprincipe het centrale zenuwstelsel van de film (1981: 45). Nadrukkelijk brengt hij zijn opvatting in het artikel 'Montage 1937' onder woorden, terwijl hij studenten onderwijst in wat hij noemt 'montage'cinema. Ik citeer (Eisenstein; 2010: 57):

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

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

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

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

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

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

2.2 Van affect naar emotie via close-up

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁸ Zie ook Gv: 68-69.

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

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

99 Voor deze verdeling is de alineaverdeling leidraad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Over slapstick meer in hoofdstuk 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰³ Zie ook Barthes (1968).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Via interpretatie van conflict naar affect

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

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

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

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

¹⁰⁵ Beide artikelen in Eisenstein (2010).

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

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

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

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

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

De ban brak.

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

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

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

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

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

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

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

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

107 Zie Herman en Vervaeck (2005: 31).

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

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

2.4 De mannelijke blik en affect

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Zie Freud (1985: 126).

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

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

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

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

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

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

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

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

2.5 Humor versus porno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6 Activering door ongrijpbare betekenis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.7 Gesloten versus open geschiedenis

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

¹²⁸ De Man (1979: 68).

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

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

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

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

¹²⁹ Zie ook Bryson (1994: 70).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁷ Zie mijn 'Vooraf'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.8 De cinematografische potentialiteit in taal

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

¹⁴² Zie ook mijn 'Inleiding'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uiteindelijk bereikt Willem Augustijn zijn hoogtepunt en tegelijkertijd

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.9 Besluit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hoofdstuk 3

Cinematografische theataliteit: voyeur in het spel

Over beeld, ruimte, camerawerking en lezer

3.1 Beeld naast tekst

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

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

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

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

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

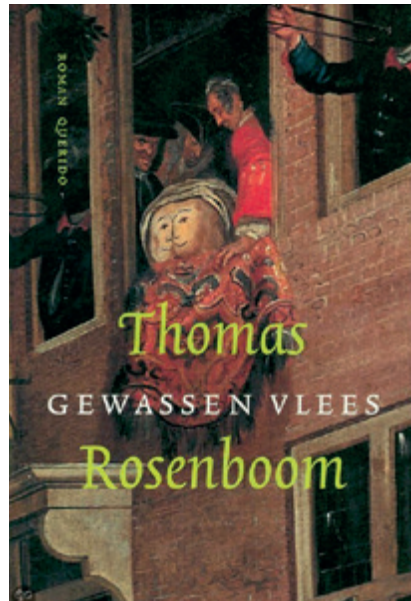
Het omslag van de eerste druk van *Gewassen vlees* is zachtroze gekleurd waarop zwarte, cursieve letters de auteursnaam, de roman-titel en uitgeversnaam weergeven. In grijs vermeldt het omslag: roman. Alle letters hebben dezelfde grootte. De auteursnaam en de titel staan centraal op de bovenste helft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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zie voor noot 157 de volgende bladzijde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Het spel met de theatrale ruimte

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

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

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

Zie voor noot 162, 163 en 164 volgende bladzijde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ Weber (2004: ix).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Het spel met de vierde wand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸³ Gotthold Ephraïm Lessings *Laokoon* verscheen in 1766.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁵ Moderne equivalenten van *Rear Window* zijn bijvoorbeeld *Body Double* (1984, Brian de Palma) en *Disturbia* (2004, D.J. Caruso). Bijzonder is ook de officiële trailer van *Rear Window* waarin Jefferies de vierde wand wel degelijk doorbreekt en zich tot de kijker richt: 'First I watched them just to kill time and I couldn't take my eyes of them, just as you would not be able to.' (Zie <https://www.youtube.com/watch?v=6kCcZCMy38>; laatst gezien 29 maart 2017.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 Cinematografisch voyeurisme en theatraal voyeurisme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁹ Bijvoorbeeld de receptie-scène waaraan eerder is gerefereerd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.5 Voyeurisme, pornografie en kijkende lezer

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

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

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

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

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

¹⁹⁹ Zie Freud (1985: 123).

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

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

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

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

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

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

²⁰³ Zie Bryson (1983: 94).

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

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

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

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

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

²⁰⁵ Bal (1990: 42-43).

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

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

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

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

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

209 Zie bijvoorbeeld Baudrillard (2005).

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

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

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

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

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

Hoofdstuk 4

Cinematografische interteksten

Over thematische relaties tussen *Gewassen vlees*, 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 inlating 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 dulle dier dat zich te pletter springt tegen de gevangenismuur roept zo in beeld gebracht reminiscenties op met 20^{ste}-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.²¹³

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 Blokhuysplein, 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 schoudersnoer 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 achtervolging (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), 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 schoudersnoer – 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.²¹⁴ 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 ontladent 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*.²¹⁵ 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.²¹⁶

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 achtervolgsscène 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 incompetente 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.²¹⁷ 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

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

²¹⁷ Voor afbeelding 1a zie www.imdb.com; voor afbeelding 1b en 1c zie www.aveleyman.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 buiten-proportioneel verdriet nauwgezet in beeld gebracht via close-ups, publieke vernedering, bespottling en geweld.²¹⁸

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.²¹⁹ 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 slapstick-figuren (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

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

²¹⁹ 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 acrobatieke onhandigheid veroorzaakt bij de lezer een lach van superioriteit.²²⁰

Tot welke conclusies leidt deze verkenning van het cinematografische genre van de slapstick? Allereerst dat in het 18^e-eeuwse verhaal 20^{ste}-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 ongekennde 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 Dessser een tweede vorm: verbale slapstick.²²¹ 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 Dessser (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.²²²

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 opsluipt (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 theatrale ring 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.²²³

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.²²⁴



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



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

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

²²⁴ Zie bijvoorbeeld 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^e-eeuws genre bij uitstek is.²²⁵ 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

²²⁵ 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.

tegelijkertijd 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.²²⁶ 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^e en 18^e eeuw* (2015). De bundel verzamelde teksten laat zien dat de 18^e 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.²²⁷

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

²²⁶ 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).

²²⁷ 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.²²⁸

Eenvoudig stellen zij dat pornografie gericht is op erotische prikkeling en dat artistieke 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.”²²⁹ 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*.²³⁰

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 neven-gelegen 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.²³¹ 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 *Seksdom*.

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 vogeurspositie 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 fluïdale 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* (...)) bezielt 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.²³² 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."²³³

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,²³⁴ 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.²³⁵ 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.²³⁶ In de strip, eveneens een beeldverhaal, *Hubert* van de Vlaamse tekenaar Ben Gijsemans wordt het thema weer anders ingevuld.

²³⁴ Overigens wordt in Kerns werk ook een thematische rol opgeëist door pornografie.

²³⁵ Zie bijvoorbeeld www.arndfineart.com/artist_937 en www.beeldenmagazine.nl; laatst gezien 5 april 2017.

²³⁶ Zie 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.²³⁷

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.²³⁸ 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 drienigige 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 overwoerde een ruige baard zijn gezicht vanaf de kin tot aan de jukbeenderen (...). Benevens de neus

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

²³⁸ 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.²³⁹

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 betrap en gevangen gezet. In de gevangenis uiteindelijk doodt, willens en wetens, de vader, Zijne ed., zijn eigen zoon, Willem Augustijn.²⁴⁰

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 (Gr: 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 geïstitutionaliseerde 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.²⁴¹

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 machtsgevoel 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^{ste}-eeuwse Nederlandse literatuur.²⁴² 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.²⁴³ 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.²⁴⁴ 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 1994.²⁴⁵

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.²⁴⁵ Verstratens analyses volgend zie ik op verschillende

²⁴⁵ 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."

²⁴⁶ 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 ontluchtingsrooster 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 gehouden 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 sgorde 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 gevangeniscel 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, 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; 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 verdampt 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 bloedserieus 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 doopscène noem. Tegelijkertijd biedt dit fragment de mogelijkheid een tweede relatie te openen met Van Warmerdams filmpoëtica.

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 nachostoel...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 nachostoel. 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 aandoerend 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.²⁴⁷ 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 verslinderdheid 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.²⁴⁸ 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.²⁴⁹ 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):²⁵⁰

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 uitroepetekens 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 hilde 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.²⁵¹

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, emotioneloze 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.²⁵² *Deadpan irony* is gefundeerd op de tegenstelling tussen de afwezigheid van emotionele expressie en de hilarische uitpattingen 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*.²⁵³

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.²⁵⁴ 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.²⁵⁵ 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

²⁵⁴ Zie Claes/Hulsens (2015:77).

²⁵⁵ 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 leeggiert 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):²⁵⁶

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 weidere, 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.²⁵⁷ 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 sdomasochistisch 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 (*evaasje*) 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 tropologische 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 tropologische. 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^e 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.

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 principiëler 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 vrees* 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 ver 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 Mathijssen (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 veelzgender 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 vanonder 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 vlees* 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 commentarieert 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 laatdunkendheid 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/lees* 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. Gruwelelijkheid 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 wreedheden, 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 remniscenties 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, cinematografisch (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 verschillende 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 drieluik van De Hooiwagen', in het bijzonder het rechterpaneel "De Helse Bouwsels" (1500-1502). Zie 'Het drieluik van De Tuin der Lusten', in het bijzonder het middenpaneel "De Muzikale Hel" (1503-1504). Zie 'Het drieluik 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 onderwijsgegenden 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.

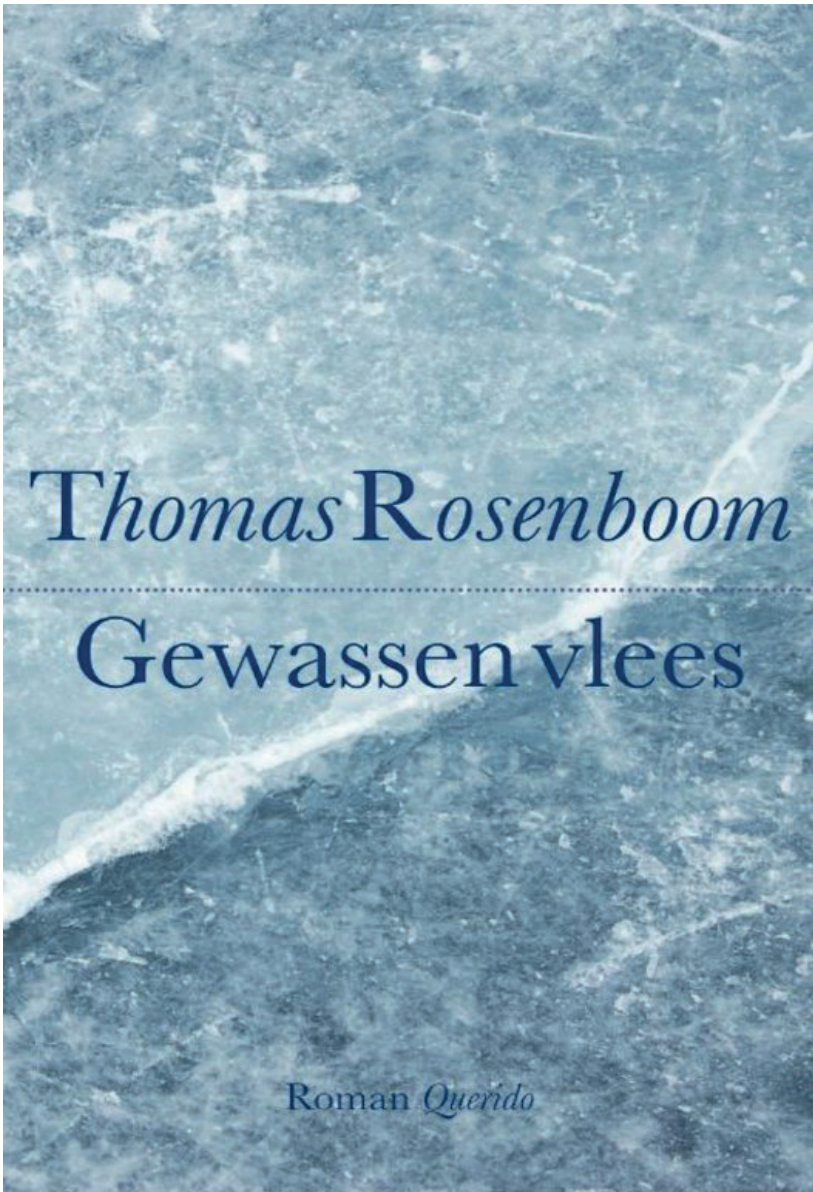
potentiële lezers. Niet alleen dient binnen het literatuuronderwijs een hybridisering van kunstvormen plaats te vinden, binnen het literatuuronderwijs dient vooral, naast idiopathische identificatie, aandacht te zijn voor meer heteropathische identificatie. Een heteropathisch gerichte vorm van identificatie 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 aesthetical 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 'productive 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.

Samenvatting

Bewegend lezen is een conceptualisering en uitwerking van een andere leeshouding en een andere wijze van lezen dan de klassieke, namelijk een cinematografische. Een dergelijke leeshouding en -wijze worden door de romantekst uitgelokt of door de lezer bewust gekozen. Aansluitend bij de narratologie hanteert cinematografisch lezen traditionele vertellersprincipes en focalisatie-inzichten. Daarnaast introduceert deze leeswijze literaire equivalenten van filmische technieken zoals die bekend zijn uit de filmwetenschap. Binnen deze conceptualisering is het beeld essentieel. Cinematografisch lezen beschouwt de verteller vooral als een soort van camera die versneld, vertraagd en in allerlei gradaties van tonen (bijvoorbeeld in close-up) drie soorten beelden laat zien. Naast zintuiglijke beelden (beelden die waarneembaar zijn) en bewustzijnsbeelden (beelden die personages zich voorstellen) zijn dat tropologische beelden (beelden die zijn vervat in stijlfiguren). Cinematografisch lezen zet deze beelden in een nieuw licht, ook al sluit de leeswijze aan bij de narratologie en filmanalyse.

Via de methodiek van cinematografisch lezen analyseert deze studie het spelconcept van Thomas Rosenbooms roman *Gewassen vrees* (1994). Deze roman is in recensies veelal aangeduid als 'historische roman', zonder dat die typering grondig werd onderbouwd. Literair-historische kringen vinden dat de roman 'een spel speelt', zonder de notie van dat spel nader in te vullen. In *Bewegend lezen* worden die veronderstelde en verschillende manipulatieve spelcomponenten in kaart gebracht. In hun samenwerking maken zij waar wat Roland Barthes eerder schreef in *Het plezier van de tekst* (1986a: 9): "de mogelijkheid van een *onvoorspelbaarheid* van het genot: opdat de kaarten niet geschud zijn, opdat het tot een spel komt." Zoals het citaat van Barthes impliceert dienen lezers zich in dit geval niet consumptief maar productief op te stellen. De leidende vraag hierbij is hoe we *Gewassen vrees* met zijn enorm beeldend vermogen kunnen lezen met deze nieuwe, cinematografische, leeswijze. Dit alles tegen de achtergrond van de overheersende betiteling, de dominante fictie, van de historische roman. De vraag is dan niet meer alleen *hoe* de roman omgaat met een bekend verondersteld verleden, maar ook hoe hij *zich verhoudt tot* een algemeen gangbare vorm van omgang met het (Nederlandse) verleden.

Om tot een antwoord op deze vraag te komen staat om te beginnen in het eerste hoofdstuk het spanningsveld tussen de handelingsreeks en de beeldreeks centraal. De handelingsreeks is op het narratieve niveau van de *fabula* de reeks van handelingen en gebeurtenissen. Daarnaast ontwikkelt zich – *tegelijkertijd* – de beeldreeks: de series zintuiglijke, bewustzijns- en tropologische beelden. Vervolgens wordt een tweede spanningsveld geïntroduceerd. Dit is het spanningsveld tussen *litterair realisme* en *modern realisme*. Beide noties zijn ontleend aan de theorievorming van Roland Barthes. *Litterair realisme* richt zich op de pretentie van authenticiteit en *sluit* het verleden op een bevredigende manier. *Modern realisme* richt zich op de referentiële illusie die het verleden juist *opent*, zodat een verbinding ontstaat met het heden. Het onderzoek naar deze twee verschillende spanningsvelden en de analyse ervan leiden tot de destillatie van de spelcomponenten *beeld*, *constructie*, *bevreemding* en *heroriëntatie*.

Het tweede hoofdstuk stelt een cinematografische close reading centraal van een fragment uit *Gewassen vlees*. Dat fragment is opvallend omdat het bewijst dat de roman fragmenten bevat die nadrukkelijk buiten de dominante fictie van de historische roman treden. Het fragment is eveneens opvallend omdat de beeldreeksen die erin voorkomen een dubbele cinematografische taal hanteren. Eén die getypeerd kan worden als ‘eisensteiniaanse dialectiek’: inhoudelijk en formeel opponeren de beelden ondanks dat ze nauw samenhangen. En één van ‘hollywoodiaanse vervloeiing of verglijding’ van beelden waarbij de man-vrouwverhouding alle aandacht eist. De close reading opent hier identificatiemogelijkheden die eerder actueel zijn dan historisch en die de affectieve werking van dit fragment op de lezer bevragen en herzien. Zo wordt een vijfde spelcomponent geanalyseerd, dat van het *affect*.

Hoofdstuk 3 brengt tekst, theater en film samen, niet om ze gelijk te stellen maar om te zien hoe ze interageren. Via een herijking van het begrip *theatraliteit* en aan de hand van beeld, ruimte en camera-werking stelt dit hoofdstuk een onderscheid voor tussen *theatraal voyeurisme* en *cinematografisch voyeurisme*. In het eerste geval blijft de kijker-lezer – zoals bekend – veilig, op afstand, in de anonimiteit van de theaterzitplaatsen. In het tweede geval absorbeert de ruimte de voyeuristische kijker-lezer. De werking van de vertellende en bewegende camera is daarvoor bepalend. De kijker-lezer treedt (in figuurlijke zin natuurlijk) vanuit het duister en het nu, dankzij

de sturende camerawerking van de verteller, de ruimte van de handeling binnen. 'Daar' wordt 'hier'. Het *cinematografisch voyeurisme* is naast *beeld*, *constructie*, *bevreemding*, *heroriëntatie* en *affect* het laatste spelelement waarmee de roman de lezer manipuleert en emotioneel 'beweegt'.

In het laatste, vierde, hoofdstuk maakt de cinematografische analyse plaats voor een cinematografisch-thematische verkenning. Hierbij fungeert cinema als intertekst. Door cinematografisch te lezen is het mogelijk in *Gewassen vlees* filmische genres en thema's te herkennen. Zo manifesteert slapstick zich van Keystone Cops-achtige scènes tot Muppet Showtaferelen; zo transformeert de 18^e-eeuwse liefdesbrief tot (internet)porno(film) en zo maakt een klassieke griezel-held plaats voor een modern horrorwezen. Niet alleen in algemene zin maar ook specifiek zijn hier cinematografische interteksten te benoemen: beeldreeksen van Rosenboom roepen cinematografische beelden op van de Nederlandse regisseurs Alex van Warmerdam en Paul Verhoeven.

De uitkomst van dit proefschrift betreft verschillende aspecten. *Bewegend lezen* maakt op diverse manieren inzichtelijk dat én hoe cinematografisch lezen naar andere identificatiemogelijkheden leidt dan louter historisch-intellectuele. Tevens worden via cinematografisch lezen de noties 'filmisch' en 'beeldend schrijven' aanwijsbaar en op een verhelderende manier beschrijfbaar. Daarnaast laat deze studie zien hoe het beeldend vermogen van taal affectieve lading verkrijgt dankzij de samenwerking van retorische middelen en cinematografische technieken. Ook laten de hoofdstukken telkens weer zien op welke wijze de roman *Gewassen vlees* een dominante fictie (van de historische roman) uitdaagt. Tezelfdertijd maakt dit proefschrift duidelijk hoe deze roman een incorporatie van verleden en heden instigeert die een vanzelfsprekende omgang met het verleden ondersteunt maar ook nadrukkelijk ondergraaft.

De slotconclusie van *Bewegend lezen* is geen samenvatting maar een evaluatie van het voorgaande die de lezers vooral wil confronteren met een principiële vraag. De vraag is of wij niet op een andere wijze naar het geëvoceerde verleden moeten kijken. Wij *kijken* nu naar een geconstrueerd verleden en dat *kijken* is geconstitueerd. Een eerste deel van de conclusie is dat *Gewassen vlees* in de evocatie van het verleden *dubbelspel* speelt. Aan de éne kant

speelt de roman zodanig in op de dominante fictie van de historische roman door het verleden als een lustobject in beeld te brengen. Dit is een vorm van historiserende pornografie. Aan de andere kant verstoort de roman de dominante fictie door het binnenbrengen van beeldtalen die niet alleen formeel aansluiten bij cinema, maar ook inhoudelijk. Een cinematografische leeshouding laat aldus het verleden anders *zien*. Lezers zouden zich, zo luidt een tweede deel van de conclusie, met betrekking tot de geschiedenis minder moeten richten op idiopathische identificatie en zich meer bewust moeten zijn van heteropathische identificatie waar een cinematografische leeshouding toe aanzet. Voorwaarde is echter wel dat lezers die leeshouding en –wijze kennen en zich actief opstellen, of zoals ooit Gilles Deleuze opmerkte: “Don’t ask what it means, ask how it works”. Elke lezer moet dan een productieve blik ontwikkelen.

‘Elke lezer’ wordt in dit proefschrift uitgesplitst in volwassen lezers en leerlingen die op de middelbare school in aanraking komen met het lezen van literatuur. Waar scholieren vroeger getraind werden in voornamelijk structuralistische analyse, hebben zij de afgelopen decennia vooral verslag moeten doen van hun individuele leeservaringen. *Bewegend lezen* wil naast deze vroegere benaderingen cinematografisch lezen als een motiverende radicale vernieuwing voorstellen in het literatuuronderwijs. Leerlingen goed leren lezen houdt vandaag de dag in dat zowel taal als beeld recht wordt gedaan. Dit gebeurt optimaal wanneer teksten worden ingebed in een intertekstueel, interdiscursief en intermediaal veld dat niet alleen van belang is voor onze visie op en omgang met het verleden, maar dat ook actualiteitswaarde heeft.

Summary

The reading method proposed in this study differs from traditional ways of reading. What one could call “motion reading” (a literal translation of the title *Bewegend lezen*) employs a cinematographic approach. This way of reading is either spurred by the text or undertaken by the reader as a deliberate choice. In line with narratology, cinematographic reading uses traditional narrative principles and focalization ideas. In addition, these reading principles introduce the literary equivalent of filmic techniques developed by thinkers in the field of Film Studies. In this context, the image is essential. Cinematographic reading envisions the narrator mainly as a camera that shows images in slow motion, fast motion, and in various gradations, in close-up, for instance. Three kinds of imagery can be distinguished: sensory imagery (which can be perceived), consciousness imagery (which characters imagine), and trophological imagery (which is communicated through figures of speech). Cinematographic reading presents a new take on this imagery; yet, this way of reading is related to narratology and film analysis.

Applying the concept of cinematographic reading, the author of this study analyses the concept and “game” of Thomas Rosenboom’s novel *Gewassen vlees* [*Washed flesh*] (1994). Reviewers have regularly identified this as a “historical novel”—without having a solid foundation for this characterization. Many in literary-historical circles consider this novel to “play a game”—without explaining the central concept of this game. This PhD thesis maps out these various supposed game components. The interplay of these components creates what Roland Barthes writes in *The Pleasure of the Text*: “the possibility of a dialectics of desire, of an *unpredictability* of bliss: the bets are not placed, there can still be a game.” As Barthes’ quote indicates, readers should assume a reading posture that is production-oriented rather than consumption-oriented.

In this study entitled *Bewegend lezen* [*Motion reading*] the key question is How can we apply the cinematographic reading technique to *Gewassen vlees*, with its enormous capacity for imagery? The author of *Bewegend lezen* considers this question against the background of the predominant titling—the dominant fiction—of the historical novel. The idea is that we need to explore not just *how* this novel deals with a past presumed to be familiar, but *how*

it relates to the usual way of dealing with this (Dutch) past. To answer this question, the first chapter covers the tension between the action sequence and the imagery sequence. At the narrative level of the *fabula*, the action sequence is the sequence of actions and events. At the same time, the imagery sequence unfolds the series of sensory, consciousness, and trophological images. Subsequently, a second point of tension is introduced: the contrast between *literary realism* and *modern realism*. Both of these notions derive from the theories of Roland Barthes. Literary realism deals with the pretense of authenticity and *concludes* the past in a satisfactory manner. Modern realism focuses on the referential illusion that the past *introduces*, creating a connection with the present. Exploring and analyzing these two points of tension results in distilling the game components as: image, construction, wonder, and reorientation.

The second chapter centers on a close reading of an excerpt from *Gewassen vrees*. The excerpt stands out because it proves the novel contains sections that clearly fall outside of the dominant fiction of the historical novel. The excerpt is remarkable also for its use of two cinematographic languages. One language can be characterized as “Eisensteinian dialectics,” images that oppose each other—in both form and content—despite being closely connected. Another language is a “Hollywood-like transition” of images that focuses attention exclusively on the relationship between men and women. This close-reading approach opens up options for identification that are contemporary rather than historical and that question and revise the affective influence upon the reader. This introduces a fifth game component: affect.

Chapter 3 combines text, theatre and film to explore how they interact (rather than to suggest they are the same). After re-evaluating the concept of theatricality, the author explores the impact of image, space and camera use and proposes we distinguish between *theatrical voyeurism* and *cinematographic voyeurism*. In *theatrical voyeurism*, the spectator-reader maintains a safe distance between the stage and anonymous theater seats. In *cinematographic voyeurism*, the voyeuristic spectator-reader is absorbed by the space. The action of the narrating, constantly moving camera directs this process. The spectator-reader emerges from the dark and the present—figuratively speaking, of course—to enter the space

where the action takes place: “there” becomes “here.” This *cinematographic voyeurism* is the final game element to complement *image*, *construction*, *wonder*, and *reorientation*, all of which the novel uses to manipulate and move the reader.

In the fourth and final chapter, cinematographic analysis gives way to a cinematographic-thematic exploration in which cinema acts as intertext. Applying a cinematographic reading technique enables one to distinguish filmic genres and themes. For instance, the genre of slapstick becomes apparent in scenes reminiscent of the Keystone Cops and The Muppet Show; an eighteenth-century love letter transforms into an internet porn movie; and a classic ogre turns into a creature from a modern horror movie. Both generally and specifically, cinematographic intertexts can be identified here: Rosenboom’s imagery sequences evoke images from Dutch directors Alex van Warmerdam and Paul Verhoeven.

This thesis presents various conclusions. *Bewegend lezen* shows that *and* how cinematographic reading can lead to forms of identification that differ from strictly historic-intellectual identification. In addition, cinematographic reading makes the notions of “filmic” and “visual writing” tangible and clear—in words. The author of this study also demonstrates how the imaginary power of language acquires affect through the interaction of rhetorical means and cinematographic techniques. The various chapters also show how the novel *Gewassen Vlees* challenges the historic novel’s dominant fiction. The author illustrates how this novel fosters a merging of past and present that reinforces a received attitude towards the past—while emphatically undermining this very attitude.

The conclusion of *Bewegend lezen* is less a summary than an evaluation. The conclusion challenges readers with a fundamental question: Should we not adopt a different way of looking at an evoked past? Usually, we *look* at a past that is constructed, and the way we look is constituted. The first part of the conclusion is that *Gewassen vlees* plays a dual role in the evocation of the past. On the one hand, the novel exploits the dominant fiction of the historical novel by presenting it as an object of desire. This is a form of historicizing pornography. On the other hand, the novel upsets the dominant fiction by introducing imagery that is part of the film tradition not only formally but in terms of substance. A cinematographic way of reading thus

shows the past in a different way. The second part of the conclusion is that readers should view history less through identifying idiopathically and be more conscious of identifying heteropathically. This is indeed what a cinematographic approach to reading encourages.

This approach is predicated on readers' being familiar with this way of reading and with taking an active role; or, as Gilles Deleuze once remarked: "Don't ask what it means, ask how it works." Every reader must develop a productive way of looking.

In this thesis, "every reader" refers to two groups: adult readers as well as secondary-school readers of literature. Until approximately two decades ago, secondary-school students were trained primarily in structural analysis; in the past couple of decades, students have instead been required to write book reports. In addition to offering readers of literature an early introduction to cinematographic reading, *Bewegend lezen* posits a radical change in the way literature is taught at the secondary level. Currently, teaching students to read astutely means not only doing justice to language, but doing justice to images. This can happen when texts are embedded in an intertextual, interdiscursive, and intermedial context, a context relevant not only to how we grapple with our past, but how we grapple with the present.

Dankwoord

Nu ik dit proefschrift over een voorstel tot een cinematografische leeshouding en *Gewassen vlees* afrond, is het tijd anderen te bedanken. Zonder hen zou dit niet zijn zoals het is.

Ik ben Dave Meijer erkentelijk voor zijn interesse, relativeringsvermogen en natuurlijk voor zijn prachtige omslag. Zijn *kijken* is zo verbonden aan mijn studie. Ik noem ook in dit dankwoord Thomas Rosenboom wiens fenomenale roman leidde tot dit proefschrift en – inderdaad – “veel gekker, doldwazer, scabreuzer, godslasterlijker, hemelbestormender” en ... pornografischer dan in zijn roman is het er in onze Nederlandse literatuur niet aan toegegaan.

Lidewijde Paris dank ik voor haar ongebreideld enthousiasme, hulp, troost, adviezen, motiverende woorden, arsenaal aan ideeën maar bovenal voor haar nooit aflatende passie om te vertellen over de waarde van het lezen. Het kan niet anders dan dat zij één van mijn paranimfen is.

Ik ben Yra van Dijk dankbaar voor haar rol als medepromotor. Zij was het die de weinig benijdenswaardige taak op zich nam om in het eindstadium immer goedgemutst en wel doordacht dwingende vragen te stellen en elk tekstdetail te wikken en te wegen. Zij was niet louter kritisch maar bovenal had zij oog voor en hield zij rekening met een pad dat reeds was afgelegd.

Wat betreft mijn promotor, Frans-Willem Korsten, zou ik het liefst integraal de brief citeren die ik schreef in 2014 aan het Promovendi Netwerk Nederland. Frans-Willem heeft mij als extern promovendus een platform geboden om langzaam te groeien naar iets wat ik dacht achter me te hebben gelaten. Hij heeft het geduld van de marmot en een dwingende hand die nooit als zodanig ervaren wordt. Vanuit oprechte interesse gaat hij mee op avontuur: luistert, stimuleert, ziet kansen, trapt op de rem, initieert en voelt feilloos aan wat nodig is om “moedig voorwaarts” te gaan. Ik wens alle promovendi een promotor als Frans-Willem.

Tot slot, Maria, Sanne en Jannes. Zij hebben in alle opzichten ruimte gemaakt, en daardoor mij ruimte gegeven. Vaker dan hen lief is, hebben zij ervaren dat je aanwezig afwezig kunt zijn. Maria, ooit meisje op een muurtje, nu kompas en spiegel, liefde van mijn leven. Ook dit hebben wij samen gedaan. Natuurlijk ben jij één van mijn paranimfen. Dan: Sanne, liefste dochter, boekenwurm en Jannes, stoerste zoon, film liefhebber. Zonder Maria, Sanne en Jannes zou dit boek er niet zijn. Aan hen is vanzelfsprekend dan ook *Bewegend lezen* opgedragen.

Bijlagen

Bijlage 1: Structuurordening Gewassen vlees

chronologie	hoofdstuktitel	hoofdstuk	deel	opmerkingen
?	Verkeerde natuur	–	–	Proloog
1725	De Tweede	II	2	
vervolg	Divertissement	IV (deels)	2	p. 287 – 290
vervolg	Na de Tweede	XI	3	
5-2-1747	'Eerst de moeder!'	VII	1	
februari 1747 – december 1748	De liefde	II	1	brieven
28-12-1748	Christelijke suiker	III	1	
vervolg	Malen	V	1	
vervolg	Deconfiture	VI	1	
vervolg	Voor de Prins	VIII	1	
31-12-1748	Het jagertje	I	1	
vervolg	Hic pater devorat filium	I	2	
vervolg	Duizend gulden	III	2	
1-1-1749	Divertissement	IV (deels)	2	p. 290 – 304
vervolg	Bergsma	V	2	
vervolg	Gecommiteerd	VI	2	
vervolg	Perk admiraal	XI	2	Verteld vanuit Perks perspectief
vervolg	Lengte van dagen	VII	2	
vervolg	De turfbankier volgens Locke	VIII	2	
vervolg	Wat is het woord?	X	2	
26 mei – 5 juli 1749	Zend mij	XII	2	o.a. brieven
17 juli – 10 augustus 1749	Passage	I	3	brieven
vervolg	Verwoest Jeruzalem	II	3	
vervolg	Perk knecht	III	3	

vervolg	Het prerogatief	IV	3	
vervolg	De val	V	3	
vervolg	Nominale waarden, open harten	VI	3	
vervolg	Sociëteit voor Suikerraffinage en Assurantiën	VIII	3	
vervolg	Minnaars	IX	3	
vervolg	Vooravond, vieravond	X	3	
vervolg	De emissie	XII	3	
vervolg	De waarheid	XIII	3	
vervolg	Vader en zoon	XIV	3	Met inbegrip van een vervolg uit de Proloog, 'Verkeerde natuur'

In bovenstaand overzicht zijn de drie 'Repertorium'-hoofdstukken niet opgenomen (respectievelijk hoofdstuk IV uit deel 1, hoofdstuk IX uit deel 2 en hoofdstuk VII uit deel 3).

Bijlage 2: Fragment *Gewassen vlees* (p. 416 – 422)

Scène 1

Geruisloos sloop hij tussen de stuiken door in de richting van het geluid, hij kroop de donkere holte van een rododendron binnen, keek door het leerachtige loof aan de andere kant en zag een open plaats rond de oude beuk, een soort van binnenmeer waarin vele grasbeekjes uitwaterden vanuit het gebladerte, een tra in de kleur van rottende algen, giftig turkoois door de bijvoet, het zandblauwtje en de grote plakken ereprijs in het gras, een deken in het meest weeë Menniste blauw uitgespreid voor het zoeteliefspaar dat daar in onontwarbare omhelzing neerlag, oversproeid door de gouden druppels zonlicht, aan deze kant nog van de boom en met de voeten naar hem toe.

Scène 2

Niet zodra richtte het meisje zich half op of hij herkende haar aan haar koperrode, wilde haren, en heel even waande hij zich terug in die toortsverlichte winteravond dat hij haar de laatste keer gezien had, ook toen met haar haren los, hoog gezeten op haar schimmelpaard terwijl negen Arabieren steeds woester om haar heen dansten, steeds harder op hun trommels sloegen, tot zij plotseling stil bleven staan en hun als bezemstelen zo grote trommelstokken in de lucht staken, enorme waaiers die, eenmaal opengeklapt, de blanke slavin geheel aan het oog onttrokken. De suizelende stilte van honderd ademloze toeschouwers duurde maar een ogenblik, toen, terwijl de eenbenige bedelaar harder in zijn arm kneep, werden de waaiers afgeslagen en zag men op de plaats van de verdwijnkunstenares niets anders meer dan een leeg zadel, wezenloos afgetekend tegen de blinde muur van de achtergrond...

Hoe vredig het tafereel zich nu ook nog voordeed, reeds voelde Willem Augustijn een ontstellend vervolg bonzen aan zijn slapen; reeds voelde hij de onafwendbaarheid van wat zich stap voor stap ten einde toe voltrekken ging; reeds was zijn mond droog als bij het begin van een openbare geseling.

Scène 3

Nu strekte de jongkerel van het stel zich ruggelings uit in het gras, het meisje nam schrijlings op hem plaats en na enig schurken boog zij zich vervolgens tegen zijn borst voorover. Toen daarop al haar rokken in één beweging over haar rug werden teruggeslagen was het of er

een lamp aanging, een licht dat de blik zo onweerstaanbaar aanzooog dat al het andere er op slag door verdween; verlamd staarde Willem Augustijn naar Jeltses witte, onthutsend blote kont.

Scène 4

Hij had een tak opzij geduwd, trad uit zijn dekking en ging op de kont af als een mot op de vlam. Er wrong zich een kracht uit zijn verlamming die alles breken zou wat hij aanraakte; zijn eigen lichaam kwam hem opeens vreemd voor, alsof het zich zonder hem verwijderde, maar tegelijk ook viel hij er meer mee samen dan ooit. Zo hard klopte zijn hart aan zijn slapen en in zijn aambeien dat hij vreesde zich ermee te verraden toen hij ten slotte dan, na eindeloos schrijden, in onwezenlijke vertraging begon neer te hurken, steeds dieper, een andere wereld in, een universum zowel van volmaakte eenheid, in zichzelf besloten op de wijze van een bol, als ook van de absolute verdeeldheid, die van twee identieke helften die elkaar nergens raakten, nergens ook verder uiteen weken...

Scène 5

Liggend in de houding van Menno Simons, zoals de rectale gemeente haar heilige martelaar afgebeeld had in de gedaante van het vermaanhuis, bewoog Jeltse zich steeds regelmatig op de als een ketting zo knobbelige roede van haar lief; stampend op de golven van de lust leek zij op een schip voor anker, haar hoge, bolle kont de boeg van een botter, rukkend aan het lid dat precies onder de schuine hoek van een ankerketting in haar stak, het ruim van haar rug met wonder-schone zeeg steeds lager wordend naar achteren en haar schouders en hoofd ten slotte, met een stijging weer vanuit diezelfde holle lijn, de achterplecht in eigen luwte.

Scène 6

Volkomen op zijn gemak door de totale buitensluiting meende Willem Augustijn gewoon te kunnen hoesten of kuchen zonder dat het de voorstelling ook maar in het minst zou onderbreken, net als in de schouwburg of voor een schilderij. Hij zette zich neer tussen de gespreide benen van de jongkerel, en sloeg zijn armen om zijn knieën en staarde in Jeltses kont als een herder in zijn kampvuur. De volheid daaronder, de doelgerichte biologie van pen, gat en scrotum zag hij al niet meer – het was de leegte die hem opzoo, de onbevattelijke, stomme suggestie van het achtergezicht.

Scène 7

Het uitbollende, blonde marsepein scheen steeds immenser naarmate hij er lang naar keek, breidde zich uit tot de onmetelijke afmeting van een kleur zonder vorm, de witte muur waar hij vroeger naar staaarde als hij ziek was. Nog dieper neeg hij voorover naar de geheimzinnige bilspleet, ruimtelijk als de clivage van Catharina's décolleté, zwemend als de glimlach van Mona Lisa, wezenloos als het sfumato op zijn moeders lippen, en het was of hij viel, voor altijd vallen zou in dat peilloze, wijkende wit...

Scène 8

Wat was het toch dat zich aan zijn waarneming onttrok, waardoor hij moest blijven kijken naar wat steeds hetzelfde was maar steeds ook weer volkomen nieuw, want onaangeraakt door de waarneming, onbegrepen door de geest? Zo ook waren Catharina's ogen geweest, omfloerst door het ontbrekende in haar Aziatische plooï, van iedere bepaaldheid ontdaan, wezenloos, begoocheland, verlamdend als een blote kont, zich verhoudend tot andere ogen als het zwijgen tot een woord.

Scène 9

Hunkerend naar substantie waar het slechts zweemde, naar een woord waar het slechts zweeg plaatste hij zijn handen op de billen en opende hij die als de gordijnen van een schrijn. Er kwam een blakende, leverkleurige rozet te zien; en in plaats van de zwemende, halfopen glimlach van daarnet bezat hij nu het stijf dichtgeperste pruilmondje van Jeltses aarsgat, veel geslotener nog dan de bilnaad. Toch verheugde hij zich bovenmate, want hij wist dat deze mond, anders dan die van zijn moeder als bruid, wel zeker spreken kon. Met verstommende eerbied staaarde hij naar de pulse-rende, kerngezonde anus, een talisman waaruit de toverkracht hem als een verzengende hitte in het gezicht sloeg maar die hem tegelijk ook radeloos gulzig maakte naar dat reeds al te dicht genaderde, magnetische woord dat hem onweerstaanbaar naar binnen begon te zuigen: welk geheim lag er daar besloten in die diepste diepte van het vlees?

Scène 10

Na een ogenblik van huiverend afwachten stampde Jeltse weer verder, heftiger nog en draaiend nu ook met geertige gierslagen in het rond. De strakke ketting zwenkte echter mee bij elke zwaai en liet niet los, trok het anker juist steeds dieper de bodem in: met gespreide armen

klauwde de knaap zich vast in de grond. Alleen in de golfdalen kwam Jeltses hoofd nog te zien, ingeklemd tussen haar ellebogen, verzwolgen door rood, kolkend schuimhaar.

Scène 11

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

Scène 12

In blinde drift stuitte de kont steeds hoger op, Willem Augustijns armen volgden in dezelfde vaart en het was of een galopperend paard telkens een ruk gaf aan de teugels in zijn handen. In steeds inniger samenspel werd zijn volgen allengs een voorgaan, een aanjaging, waarbij hij al opwaarts duwde als de kont nog daalde; daalde als de kont nog rees. Uit de diepte van de geslachtelijkheid klonk af en toe het ploffende geluid van dikke pap, borrelend op het vuur, de opengesperde anus liet echter nog niets los dan een kruidige geur – maar wat was er onbegrijpelijker dan een geur? IJlhoofdig geworden van het gedurige vallen en uitstromen in de leegte vlak voor zijn gezicht wist hij even niet verder, toen liet hij een bil los en maakte hij de vinger met Abes ring beraden nat in zijn mond: wanneer het woord niet naar buiten wilde komen, dan moest hij naar binnen toe...

Scène 13

Tegelijk met het opzij trekken van haar rechter bil stak hij zijn vinger tot aan het eerste kootje in Jeltses aarsgat. Van onder de kluwen koperhaar slaakte zij een gesmoorde kreet, tegelijk verstijvend, maar toen hij nog dieper in haar drong hielp zij ontegenzegglijk mee: bij iedere volgende duw van zijn vinger ontspande zij haar kringspier en stulpte zij die zelfs in tegenovergestelde richting naar buiten, en tijdens het navolgende moment van rust trok zij haar anus met de vinger dan weer naar binnen, tot Abes ring achter het tweede kootje aan toe.

Heel voorzichtig, nog zonder te rijden, schudde Jeltse haar kont heen en weer, als om de vinger goed in zich vast te planten voor de wilde rit die komen ging. Met de stille, vreugdeloze lach van de drift

zag Willem Augustijn haar weer in galop gaan, sneller, roekelozer en doffer nog dan tot nu toe, maar toen verstrakte zijn gezicht: ook het binnenste van haar endeldarm was ledigheid, onbepaald rubber, een holte zonder kenmerk...

Met meer kracht stootte hij zijn vinger naar binnen, de ring van vlees ronddraaiend nu in de kringspier eromheen...

'Toe dan... wat is het woord?'

Scène 14

Met half toegeknepen ogen starend naar de vinger die nog tot de ring in het afvoergaatje stak leunde hij langzaam achterover. Steeds dieper wegrollend, zijn willoos op Jeltses rit meedeinende arm al haast gestrekt, tastte hij met de andere hand diagonaal over zijn borst naar de spuit aan zijn riem, en toen pas, door het lagere gezichtspunt, zag hij de wonde van de paring aan de onderkant: een straal vuurrood, vers bloed droop langs de glimmende roede omlaag, het strakke scrotum zag er al bruin verroest uit.

-Jeltse was zich aan het doorzagen...

Scène 15

De ban brak, de omgeving drong weer tot hem door en opeens zag hij ook de kromme vinger waarmee de knaap Jeltse onder haar clitoris, het kinnetje van haar achtergezicht was gaan strijken; zonder te weten waar het toe diende kreeg hij al jeuk bij het zien. Hoog boven hem ruiste de beuk, een houtsnip kworde in de haag, hij rook vis – de werkelijkheid ontvulde hem volledig, maar eenmaal nuchter werd hij er nog meer door verbijsterd dan tijdens zijn roes.

Scène 16

Te onthutst om zich zelfs maar uit haar los te maken staarde hij naar de versnelling die Jeltse nu inzette. Rijdend op de vinger en de pik was het of zij zichzelf van twee kanten de sporen gaf, maar veel te hard: de kont begon te steigeren en te trillen over de flanken en onder een angstwekkend gehinnik en geblaas van achteren toog er ineens een paarsrode bos overheen. Willem Augustijn voelde nog een reeks van korte krampjes aan zijn vinger, toen keerde alles zomaar terug tot rust en stilte, de stilte van drijven in blakte.

Scène 17

Jeltse had zich uitgestrekt op haar lief. Ruikend aan zijn vinger stond Willem Augustijn achter haar. In twee gelijke helften lag zij voor hem neer, gescheiden door een spleet die begon tussen haar kuit, via de dijen overging in de bilnaad en zich onzichtbaar voortzette tussen de schouderbladen onder de nog aldoor teruggeslagen rok. De ronde kont, hoe vriendhoudend en goedsmoeds volgens de gelaatkunde van Porta ook, verstikte hem allengs met de schijnheilige, geen aanleiding behoevende, onveranderlijke glimlach van een Wederdoper, de fijne, Menniste fysiognomie werd hem onverdraaglijk en zwetend opeens bracht hij zich in postuur.

Scène 18

'Abe bemint je...!' riep hij met overslaande stem.

Scène 19

Als door een zweepslag spleten de lichamen uiteen, er was een kortstondig achterwaarts krabbelen en daarna de verstarring van staren, twee gezichten sprakeloos. Jeltses gezicht was nog schijnheiliger dan haar kont. Gesluierd in een voile van koperdraad ademde het door haar losse haren heen de vrome, lustontheven rust uit die alleen de meest wilde, ontuchtige zinnelust schenken kan. De boerenkinkel naast haar liet langzaam zijn mond openzakken.

Scène 20

'Abe laat weten dat hij je bemint!' schreeuwde hij nog eens.

Scène 21

Zo blank als Jeltse, zo vuurrood werd nu haar lief. Hij slaakte een vormeloze vloek, wierp een sprille blik over zijn schouder en kroop razendsnel achteruit. Voorbij de boom pas dorst hij zich oprichten en omdraaien. Bij elke stap zakte zijn broek verder omlaag, springend als op een zakloopwedstrijd verdween hij ten slotte tussen de struiken.

Scène 22

Alleen met het meisje nu voelde Willem Augustijn haar schoonheid als een onzichtbaar werpnet over zich neerdalen, maar tegelijk ook zette haar ontrouw hem zo in lichterlaaie dat het smolt op zijn lichaam. Met een glimlach die blonk als een mes keek hij dwars door haar lokken heen in haar groene ogen: zag hij haar schaamte;

zag hij haar neerzitten op haar gebroken eieren. Hoe graag zou zij nu niet willen verdwijnen, net als toen op de kermis, maar zonder de Arabieren ging dat niet! Was zij gisteren eigenlijk wel naar Abes geseling geweest? Zij had bij haar zuster kunnen logeren!

Scène 23

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

Scène 24

Hij hoefde het niet te herhalen, reeds verrieden haar trekkende mondhoeken dat zij begreep waarom die vinger zo geurig was en hoe het kwam dat zij ditmaal ook in haar achterschede was bediend. Uitzinnig geamuseerd sloeg hij gade hoe Jeltse steeds roder werd onder een zwellende schaamte die zich maar in haar bleef fragmenteren en kwadrateren: in plaats van in één opening had zij zich in twee openingen verlustigd; in plaats van aan één minnaar had zij zich aan twee minnaars geschonken; en de lust van het rijden op de een had zij als schouwspel vertoond tot lust van de ander, misschien zelfs ook wel van haarzelf...

Scène 25

Hulde zij al? Zijn lippen samenpersend boog Willem Augustijn zich iets voorover, maar juist op dat moment richtte Jeltse haar hoofd op, streek zij haar haren uit haar gezicht en sloeg zij haar verzengende ogen onbeschaamd naar hem op. Weer bewogen haar mondhoeken, niet omlaag echter, om te huilen, maar opzij, in een glimlach, geil, dubbelzinnig en obsceen als een loensende blik – dwars door schrik en schande heen hemelde daar een nieuwe lust; niet de schaamte om wat gebeurd was kleurde haar wangen rood, maar de opwinding...

Scène 26

Heel even was het volkomen stil in zijn hoofd, toen ging het viool-vibrato weer door, indringender nog: het was maar een wisseling van stok geweest.

‘Lekker hè?’ zei hij met hese stem. Nog dieper boog hij zich nu naar het meisje over. ‘Lekker, lekker... maar moet je nog poepen!’

Jeltse lachte kort, niet-begrijpend.

‘Kon je niet poepen?’ ging hij koortsig door, onderwijl de klisteer-spuut uit zijn dolkfoedraal trekkend, ‘waarom heb je niet gepoept?’

Met vertrokken gezicht nu keek het meisje in snelle afwisseling naar Willem Augustijn en naar de spuit naast zijn hoofd.

Als een eindeloos traag dalende vogel kwam hij op haar af. Te vast had zij zich al tegen de grond gedrukt om nog naar achteren te kunnen schuiven.

‘Waarom wou jij niet poepen...?’

Roerloos bleef hij nog even vlak boven haar hangen, toen, met een enkele beweging van zijn duim, spoot hij haar een straaltje water in het gezicht. Met een luide gil brak zij uit haar verlamming: veel sneller nog dan haar lief begon zij achteruit te kruipen; met nog veel dwazere sprongen verdween zij tussen de struiken.

Scène 27

Schaterlachend keek Willem Augustijn haar na en toen pas bemerkte hij haar hoofdkapje in het gras. Hij raapte het op, las Abes initialen, de eerste twee letters ook die hij hem geleerd had, en stak het in zijn voorbroek.

(witregel volgt)

Bibliografie

Bibliografie

- Ahmed, 2014.** Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, second edition, Edinburgh, 2014.
- All, 2012.** *Algemeen letterkundig lexicon*, redactie G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis, 2012, www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/index.php.
- Van Alphen, 1988.** Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Muiderberg, 1988.
- Van Alphen, 1992.** 'Geschiedfilosofie zonder subject'. In: *Forum der Letteren*, jaargang 1992, pag. 81 t/m 96. Ook: www.dbnl.org/tekst/for004199201_01/for004199201_01_0011.php.
- Anbeek, 1987.** Ton Anbeek en Jan Fontijn, *Ik heb al een boek*, Groningen, 1987.
- Andeweg, 2011.** Agnes Andeweg, *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995*. Amsterdam, 2011.
- Anker, 1994.** Robert Anker, 'Een lach met een luchtje'. In: *Het Parool*, 18-2-1994.
- Ankersmit, 1990.** F.R. Ankersmit, *De navel van de geschiedenis*, Historische Uitgeverij, Groningen, 1990.
- Ankersmit, 2007.** Frank Ankersmit, *De sublieme historische ervaring*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2007.
- Astruc, 1948.** Alexandre Astruc, 'Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo'. In: *L'Écran française*, 1948. De Engelse vertaling van dit artikel op https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_113/FILMST_113_Old/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf. Ook op <https://newwavefilm.com> onder de titel 'The Birth of a New Avant-Garde: la Camera-Stylo'.
- Bal, 1979.** Mieke Bal (red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*, onder redactie van Mieke Bal, Assen/Brugge, 1979.
- Bal, 1990.** Mieke Bal, *Verf en Verderf, lezen in Rembrandt*, Amsterdam, 1990.
- Bal, 2002.** Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*, Toronto/Buffalo/London, 2002.
- Bal, 2009.** Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, third edition, Toronto, 2009.

- Barthes, 1968.** Roland Barthes, 'Het werkelijkheidseffect'. Opgenomen in: Roland Barthes, *Het werkelijkheidseffect*, samenstelling Rokus Hofstede en Jürgen Pieters, vertaling Rokus Hofstede, inleiding Jürgen Pieters, z.p., 2004, pag. 101 – 112.
- Barthes, 1970.** Roland Barthes, 'The Third Meaning'. In: *A Barthes Reader*, edited, and with an introduction, by Susan Sontag, New York, 1982, pag. 317 – 333.
- Barthes, 1981.** Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, New York, 1981.
- Barthes, 1986a.** Roland Barthes, *Het plezier van de tekst*, vertaald door Frans van den Pol, Nijmegen, 1986.
- Barthes, 1986b.** Roland Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein'. In: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, edited by Philip Rosen, New York, 1986, pag. 172-178.
- Barthes, 1988.** Roland Barthes, *De lichtende kamer; aantekeningen over fotografie*, vertaald door Maartje Luccioni, Amsterdam, 1988.
- Baudrillard, 2005.** Jean Baudrillard, 'War Porn'. In: *International Journal of Baudrillard Studies*, volume 2, number 1, January 2005, translated by dr. Paul A. Taylor. Oorspronkelijke tekst ('Pornographie de la guerre') in *Liberation*, woensdag 19 mei, 2004. Ook: http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol2_1/taylor.htm.
- Bazin, 1984.** André Bazin, *Wat is film?*, uit het Frans vertaald door Jan van der Donk, Weesp, 1984.
- Beaver, 2007.** Frank Eugene Beaver, *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*, New York, 2007.
- Van den Berg & Couttenier, 2009.** Willem van den Berg & Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800 – 1900*, Amsterdam, 2009.
- Bergson, 2013.** Henri Bergson, *Lachen. Essay over de betekenis van het komische*, vertaling & annotaties Eric de Marez Oyens, Amsterdam, 2013.
- Bijbel, 2004.** *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Haarlem/Heerenveen, 2004.
- Bleeker, 2003.** Maaïke Bleeker, 'Ik zie ik zie wat jij (niet) ziet: de levens-kunst van Gil & Moti'. In: *Etcetera*, 2003-06, jaargang 21, nummer 87, p. 25-28.
- Bloemendal/Korsten, 2012.** *Joost van den Vondel (1587 – 1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, edited by Jan Bloemendal en Frans-Willem Korsten, Leiden/Boston, 2012. Online in te zien via <http://www.brill.com/joost-van-den-vondel-1587-1679>.
- De Bloois en Peeren, 2010.** Joost de Bloois en Esther Peeren, *Kernthema's in de literatuur- en cultuurwetenschap*, Den Haag, 2010.

- Bohlmeijer/Nzume, 2017.** Lex Bohlmeijer in gesprek met Anousha Nzume, 'Ras bestaat niet. Kunnen witte mensen dat inzien?', te beluisteren via een podcast op www.decorrespondentbv.nl.
- Boogers, 2015.** Alex Boogers, *De lezer is niet dood*. Schotschrift, Amsterdam, 2015.
- Bor, 1990.** Jan Bor, *Bergson en de onmiddellijke ervaring*, Amsterdam, 1990.
- Bordwell, 1993.** David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge/London, 1993.
- Bosch, 1976.** *Het complete werk van Jeroen Bosch*, uitgave in de reeks 'Meesters der Schilderkunst', samenstelling en bewerking Karel Braun, Rotterdam, 1976.
- Bousset, 1996.** Hugo Bousset, 'Roze anus en witte suiker. Over Thomas Rosenboom en D.A.F. de Sade'. In: *Geritsel van papier*, Amsterdam/Antwerpen, 1996, pag. 18 – 37.
- Braembussche, 1988.** Anton van den Braembussche, 'Historisch besef tussen literatuur en wetenschap'. In: *Blok*, 1988, p. 28 – 49.
- Brakman, 1995.** Willem Brakman, *Een voortreffelijke ridder*, Amsterdam, 1995.
- Brecht Lexikon, 2006.** *Brecht Lexikon*, herausgegeben von Ana Kugli und Michael Opitz, Stuttgart/Weimar, 2006, pag. 253 – 254.
- Brems, 2006.** Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945 – 2005*, Amsterdam/Antwerpen, 2006, pag. 507 – 524; pag. 554 – 563.
- Brooker, 1994.** Peter Brooker, 'Key words in Brecht's theory and practice of theatre'. In: *The Cambridge companion to Brecht*, edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks, Cambridge, 1994, pag. 185 – 200.
- Bryson, 1983.** Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London, 1983.
- Bryson, 1994.** Norman Bryson, 'Art in context'. In: *the point of theory. practices in cultural analysis*, edited by Mieke Bal and Inge E. Boer, New York/Amsterdam, 1994, p. 66 – 78.
- Buchanan/Marks, 2003.** *Deleuze and Literature*, edited by Ian Buchanan and John Marks, Edinburgh, 2003.
- Caillois, 2001.** Roger Caillois, *Man, Play and Games*, translated from the French by Meyer Barash (*Les jeux et les homes*, 1958), Urbana/Chicago, 2001.
- Cartmell/Whelehan, 2010.** *The Cambridge companion to Literature on screen*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Cambridge, 2010.

- Ceelen & Van Bergeijk, 2007.** Han Ceelen & Jeroen van Bergeijk, *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Amsterdam/Antwerpen, 2007.
- Chow, 2011.** Rey Chow, 'When reflexivity becomes porn. Mutations of a modernist theoretical practise'. In: *Theory after 'theory'*, edited by Jane Elliott and Derek Attridge, London/New York, 2011, p. 135 – 148.
- Claes/Hulsens, 2015.** Paul Claes & Eric Hulsens, *Groot retorisch woordenboek. Lexicon van stijlfiguren*, Nijmegen, 2015.
- Davis/Postlewait, 2003.** *Theatricality*, edited by Tracy C. Davis and Thomas Postlewait, Cambridge, 2003.
- Dautzenberg, 2009.** J.A. Dautzenberg, *Literatuur, geschiedenis en theorie*, Den Bosch, 2009.
- Deleuze, 1978.** 'Gilles Deleuze, lecture transcripts on Spinoza's concept of *affect*', ©Emilie and Julien Deleuze, Cours Vincennes, 24-01-1978, <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>.
- Deleuze, 2005.** Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London/New York, 2005.
- Deleuze/Guattari, 2011.** Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill, London/New York, 2011.
- Denzin, 1995.** Norman K. Denzin, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London, 1995.
- Desser, 2014.** David Desser, 'Slapstick Comedy'. In: Friedman e.a., *An Introduction to Film Genres*, New York/London, 2014, p. 33 – 79.
- Van Dijk, 2013.** Yra van Dijk, 'Medium'. In: *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*, redactie Jan Rock, Gaston Franssen en Femke Essink, Amsterdam/Nijmegen, 2013, p. 195 – 223.
- Van Dijk, De Pourcq en De Strycker, 2013.** Yra van Dijk, Maarten de Pourcq, Carl De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Nijmegen, 2013.
- Donkers, 2017.** Sander Donkers, 'Nou zeg, ik mag ook niks meer', roept de witte mens'. In: *De Volkskrant*, zaterdag 22 april 2017.
- Van Driel, 1991a.** H. van Driel, 'Charles S. Peirce. Semiotisch pragmatist. Een kenschets bij wijze van inleiding'. In: *Het semiotisch pragmatisme van Charles S. Peirce*, redactie Hans van Driel, Amsterdam, 1991, pag. 5 – 18.

Van Driel, 1991b. H. van Driel, 'Over betekenisvorming. Het object van de pragmatistische semiotiek'. In: *Het semiotisch pragmatisme van Charles S. Peirce*, redactie Hans van Driel, Amsterdam, 1991, pag. 49 – 74.

Van Driel en Honings, 2012. *Pornografie in de Nederlandse literatuur*. Onder redactie van Joost van Driel en Rick Honings, Amsterdam, 2012.

Drop, 1970. W. Drop, *Indringend lezen 2; analyse van verhalend proza*, 1970, Groningen.

Echte winters, 2015. *Echte winters – Het winterlandschap in de 19e eeuw*, Sebastiaan Cobelens, Michiel Plomp en Pieter Roelofs; uitgave in samenwerking met Teylers Museum Haarlem, Bussum, 2015.

Van Eck en Bussels, 2011. 'The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe', chapter 1 in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, edited by Caroline van Eck and Stijn Bussels, Chichester/Malden/Oxford, 2011, pag. 9 – 23.

Eco, 1994. Umberto Eco, 'How to Recognize a Porn Movie'. In: *How to Travel with a Salmon & Other Essays*, translated from the Italian by William Weaver, New York/San Diego/London, 1994, p. 222 – 224.

Eisenstein, 1981. Sergej Eisenstein, *Montage. Het konstruktieprincipe in de kunst*, vertaald en samengesteld door Wilfred Oranje, Nijmegen, 1981.

Eisenstein, 1985. Sergej Eisenstein, *Lessen in regie*, vertaling uit het Russisch en inleiding door Bert Hogenkamp en Wilfred Oranje, Nijmegen, 1985.

Eisenstein, 2010. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage*, selected works, volume II, edited by Michael Glenny and Richard Taylor, translated by Michael Glenny, London/New York, 2010.

Felski, 2008. Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford, 2008.

Fenoulhet, 1996. Jane Fenoulhet, 'Het verleden in het heden. De nieuwe interesse voor de historische roman in het Nederlands taalgebied'. In: *Ons Erfdeel*, no. 39, 1996, pag. 259 – 266.

Féral, 2002. Josette Féral, 'The Specificity of Theatrical Language'. In: *SubStance*, vol. 31, no. 2/3, issue 98/99: Special Issue: Theatricality, 2002, p. 94-108, translated by Ronald P. Bermingham.

- Freud, 1985.** Sigmund Freud, *Over de etiologie van de hysterie (en) Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit*, vertaald door Dick Bergsma en Thomas Graftdijk, Amsterdam, 1985.
- Fried, 1980.** Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London, 1980.
- Friedman e.a., 2014.** Lester Friedman, David Desser, Sarah Kozloff, Martha P. Nochimson, Stephen Prince, *An Introduction to Film Genres*, New York/London, 2014.
- Van Gerwen, 2011.** Rob van Gerwen, 'Lezen doe je niet met je lichaam. Wat is literaire pornografie?'. In: *Frame. Journal of Literary Studies*, 24.2 Literatuur en Erotiek, november 2011, pag. 73 – 90.
- Gijsemans, 2015.** Ben Gijsemans, *Hubert, een grafische roman verteld in acht hoofdstukken*, z.p., 2015.
- Glasius-Wilmering, 2002.** Stanny Glasius-Wilmering, 'Thomas Rosenboom'. In: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*, onder redactie van Ad Zuiderent, Hugo Brems en Tom van Deel, Groningen, mei 2002, pag. 1 – 12.
- Goedegebuure, 1994.** Jaap Goedegebuure, 'Duivelse alchemie'. In: *HP/De Tijd*, 18-3-1994.
- Goedkoop, 2009.** Hans Goedkoop, 'Met ons historisch besef gaat het fantastisch'. In: *NRC Handelsblad*, 29-30 augustus, 2009.
- Groots en meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek, 2009.** Tentoonstellingscatalogus *Groots en meeslepend. Sublieme landschappen uit de Nederlandse romantiek*, verschenen bij de gelijknamige tentoonstelling in De Hallen te Haarlem, 13 juni t/m 30 augustus 2009, tekst van Antoon Erftemeijer, Haarlem, 2009.
- Haasse, 1992.** Hella S. Haasse, *Heren van de thee*, Amsterdam, negende druk, 1992.
- Hakkert, 1994.** Interview met Thomas Rosenboom n.a.v. het verschijnen van *Gewassen vlees*. In: *De Gooi- en Eemlander*, 3-3-1994.
- Den Hartog Jager, 2008.** Hans den Hartog Jager, *Dit is Nederland. In tachtig meesterwerken*, Amsterdam, 2008.
- Herman en Vervaeck, 2005.** Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, derde, herziene druk, 2005, Antwerpen/Leest.
- Hermesen, 2013.** Joke J. Hermesen, *Stil de tijd. Pleidooi voor een langzame toekomst*, Utrecht/Amsterdam/Antwerpen, 2013.

Hildebrand, 1979. Hildebrand, 'De familie Stastok'.

In: *Camera Obscura van Hildebrand met de Verspreide Stukken*, met een inleidend woord en van noten voorzien door Marijke Stapert-Eggen, 1979, Ede, pag. 56 – 110.

Holland op z'n mooist, 2015. *Holland op z'n mooist. Op pad met de Haagse School*. Catalogus n.a.v. de dubbeltentoonstelling 'Holland op z'n mooist' in het Dordrechts Museum en het Gemeentemuseum Den Haag, diverse auteurs, eindredactie Saskia Bekke-Proost, Dordrecht/Den Haag, 2015.

Horsman, 2013. Yasco Horsman, 'Hoe zit het ook alweer met die 'male gaze'?'. In: *De Filmkrant*, oktober 2013.

Houben, 2015. Annemieke Houben, *Vieze liedjes uit de 17^e en 18^e eeuw*, ingeleid door Annemieke Houben, Nijmegen, 2015.

Huizinga, 1947. Johan Huizinga, 'Mijn weg tot de historie'. In: Willem Otterspeer (red.), *De hand van Huizinga*, 2009, Amsterdam, pag. 25 – 55.

Hutcheon, 2002. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2nd edition, London/New York, 2002

Hutcheon, 2005. Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York, 2005.

Japin, 1997. Arthur Japin, *De zwarte met het witte hart*, Amsterdam, 1997.

Jansen van Galen, 2005. John Jansen van Galen, 'Wat willen we niet weten over ons verleden'. In: *Historisch nieuwsblad*, 2, 2005. In te zien via www.historischnieuwsblad.nl.

Jungmann, 2017. Bart Jungmann, 'Wim wijst de weg'. In: *De Volkskrant*, V3, 20 maart 2017.

Juryrapport, 1995. *Juryrapport van de Libris Literatuur Prijs 1995*, onder voorzitterschap van dr. A.H.G. Rinooy Kan, in te zien via www.literatuurplein.nl.

Korsten, 2006. Frans-Willem Korsten, *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*, Hilversum, 2006.

Korsten, 2009. F.W. Korsten, *Lessen in literatuur*, derde, ongewijzigde druk, Nijmegen, 2009.

Korsten, 2012. Frans-Willem Korsten, 'Close reading and theory – the David plays'. In: *Joost van den Vondel (1587 – 1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, edited by Jan Bloemendal en Frans-Willem Korsten, Leiden/Boston, 2012. Online in te zien via <http://www.brill.com/joost-van-den-vondel-1587-1679>, p. 427 – 444.

Korsten, 2013. Frans-Willem Korsten, 'De ervaring van intertekstualiteit. De intensiteit van wat 'raakt': de simultane werking van tekst en intertekst in Tonnus Oosterhoff'. In: Yra van Dijk, Maarten De Pourcq, Carl De Strycker, *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Nijmegen, 2013, pag. 307 – 323.

Kralt, 2010. Piet Kralt, 'Thomas Rosenboom – Gewassen vlees', mei 2010. In: *Lexicon van Literaire Werken*, onder redactie van prof. dr. A.G.H. Anbeek van der Meijden e.a.

Kuipers, 2001. G.M.M. Kuipers, *Goede humor, slechte smaak: een sociologie van de mop*, Amsterdam, 2001.

Lacan, 1977. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, edited by Jacques-Alain Miller, translated from the French by Alan Sheridan, London, 1977.

Leemans, 2000. Inger Leemans, 'De sexshop van Europa. De Nederlandse productie en verspreiding van pornografische romans in de zeventiende eeuw'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, jaargang 7, Leiden, 2000, p. 81– 96.

Leemans, 2002. Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*. Nijmegen, 2002.

Leemans & Johannes, 2013. Inger Leemans & Gert-Jan Johannes met medewerking van Joost Kloek, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1700-1800: de Republiek*, Amsterdam, 2013.

Lessing, 2009. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoön. Over de grenzen van schilderkunst en poëzie*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Wessel Krul, Groningen, 2009.

Van Linge, 2017. Dorien van Linge, 'Online slavernijregister 'brengt slaven weer tot leven''. In: *De Volkskrant*, dinsdag 25 april 2017.

Luis, 1994. Janet Luis, 'Ik ben tegen nuances in romans: Thomas Rosenboom over rare woorden en vermakelijke verhalen'. Interview in *NRC Handelsblad*, 11-2-1994.

Mak, 1992. Geert Mak, *De engel van Amsterdam*, Amsterdam, 1992.

Mak, 1996. Geert Mak, *Hoe God verdween uit Jorwerd*, Amsterdam, 1996.

Mak, 1999. Geert Mak, *De eeuw van mijn vader*, Amsterdam, 1999.

De Man, 1979. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven/London, 1979.

- Marguin, 1994.** Jean Marguin, *Histoire des instruments et machines à calculer, trois siècles de mécanique pensante 1642-1942*, z.p., 1994.
- Mauron, 1976.** Charles Mauron, *Des metaphors obsédantes au mythe personnel – Introduction à la psychocritique*, Paris, 1976. Ook in te zien via www.thebanque-pdf.com.
- Mathijssen, 2010.** Marita Mathijssen, *Historische sensatiezucht. Over de moraal van de geschiedenis*, Huizinga-lezing 2009, Amsterdam/Rotterdam, 2010.
- Meelberg, 2010.** Vincent Meelberg, *Kernthema's in het muziek-onderzoek*, Den Haag, 2010.
- Meijer, 1996.** Maaïke Meijer, *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*, Amsterdam, 1996.
- Meijsing, 1994.** Doeschka Meijsing, 'Het volle subtiële leven. Grote roman over een kleine tijd.' In: *Elsevier*, 19-3-194.
- Melching, 2007.** Willem Melching, 'Hoe konden de mensen toch zo stom zijn?'. In: *Historisch Nieuwsblad*, nummer 10, 2007. Ook in te zien via www.historischnieuwsblad.nl.
- Mertens, 1994.** Anthony Mertens, 'Hilarisch: Een opgeschudde krabbenmand.' In: *De Groene Amsterdammer*, 9-3-1994.
- Metzl, 2004a.** Jonathan M. Metzl, 'Voyeur Nation? Changing Definitions of Voyeurism, 1950 – 2004'. In: *Harvard Review of Psychiatry*, volume 12, number 2, 2004, p. 127 – 131.
- Metzl, 2004b.** Jonathan M. Metzl, 'From scopophilia to Survivor: a brief history of voyeurism'. In: *Textual Practice*, volume 18, number 3, 2004, p. 415 – 434. Zie ook www.tandf.co.uk/journals.
- Middag, 2015.** Guus Middag, 'Vieze liedjes'. In: *Onze Taal*, no. 4, 2015, p. 99.
- Missine, 2013.** Lut Missine, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*, Nijmegen, 2013.
- Moisi, 2015.** Dominique Moisi, 'Rijksmuseum zwelgt in Hollands chauvinisme'. In: *De Volkskrant*, 'Opinie & Debat', p. 19, 29 augustus 2015.
- Monaco, 1981.** James Monaco, *How to read a film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, revised edition, New York/Oxford, 1981.
- Mulder, 1994.** Reinjan Mulder, 'De kat schaatst op notendopjes: Thomas Rosenbooms papier geworden opera'. In: *NRC Handelsblad*, 4-3-1994.

- Mulvey, 1975.** Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Oorspronkelijk verschenen in *Screen*, 16/3, 1975, p. 6 – 18. Zie: www.jahsonic.com/VPNC.html. Of: www.imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema. Het artikel is eveneens opgenomen in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York/Oxford, 1999, p. 833 – 844. Zie ook: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, edited by Philip Rosen, New York, 1986, p. 198 – 209.
- Nietzsche, 2006.** Friedrich Nietzsche, *Aldus sprak Zarathoestra*, vertaling Wilfred Oranje, Amsterdam, 2006.
- Nzume, 2017.** Anousha Nzume, *Hallo witte mensen*. Amsterdam, 2017.
- Van den Oever (ed), 2010.** Annie van den Oever, *Ostrannen*. On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept, Amsterdam, 2010.
- Olson, 2016.** Greta Olson, 'The Turn to Passion: Has Law and Literature become Law and Affect?'. In: *Law & Literature*, volume 28, nummer 3, 2016, p. 335 – 353.
- Van Oostveldt, 2013.** Bram van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse. Diderot en het verlangen naar natuurlijkheid in het Brussels theaterleven in de achttiende eeuw*, Hilversum, 2013.
- Op de hielen, 2014.** *Op de hielen. Opstellen over recente Nederlandse en Vlaamse literatuur*, onder redactie van Jos Muijres en Ester Op de Beek, Nijmegen, 2014.
- Op poëtische wijze, 1996.** Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaike Meijer en Ben Peperkamp, *Op poëtische wijze, een handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum/Heerlen, 1996.
- Paris, 2016.** Lidewijde Paris, *Hoe lees ik?*, Amsterdam, 2016.
- Peacock, 2014.** Louise Peacock, *Slapstick and Comic Performance. Comedy and Pain*, London, 2014.
- Pilkington, 2001.** Lionel Pilkington, *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland: Cultivating the People*, London, 2001.
- Piters, 2000.** Ronald Piters, *Is dit boek wat voor mij? Genreherkenning en voorkeursvorming op basis van het boekomslag*, proefschrift Katholieke Universiteit Brabant, Maastricht, 2000.
- Pleij, 2005a.** Herman Pleij, 'Wat willen we weten over ons verleden'. In: *Historisch nieuwsblad*, 2, 2005. In te zien via www.historisch-nieuwsblad.nl.

- Pleij, 2005b.** Herman Pleij, *Erasmus en het poldermodel*, Amsterdam, 2005.
- Prince, 2004.** Stephen Prince, *The Horror Film*, edited and with an introduction by Stephen Prince, New Brunswick/New Jersey/London, 2004.
- Prince, 2014.** Stephen Prince, 'The Horror Film'. In: Friedman e.a., *An Introduction to Film Genres*, New York/London, 2014, p. 369 – 405.
- Quinn, 1993.** Michael Quinn, *The Semiotic Stage: Prague School Theatre Theory*, New York, 1993.
- Rabaté, 2014.** Jean-Michel Rabaté, *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*, New York/Cambridge, 2014.
- Reijmer, 2015.** Loes Reijmer, 'Wat wild dat wijf'. In: *De Volkskrant*, 4-3-2015.
- Rosen, 1986.** *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, edited by Philip Rosen, New York, 1986.
- Rosenboom, 1985.** Thomas Rosenboom, *Vriend van verdienste*, Amsterdam, 1985.
- Rosenboom, 1994.** Thomas Rosenboom, *Gewassen vlees*, Amsterdam, 1994.
- Rosenboom, 1999.** Thomas Rosenboom, *Publieke werken*, Amsterdam, 1999.
- Rosenboom, 2003.** Thomas Rosenboom, *De nieuwe man*, Amsterdam, 2003.
- Rosenboom, 2009.** Thomas Rosenboom, *Zoete mond*, Amsterdam, 2009.
- Rosenboom, 2012.** Thomas Rosenboom, *De rode loper*, Amsterdam, 2012.
- Röttger, 2011.** Kati Röttger, "What do I see?' The Order of Looking in Lessing's *Emilia Galotti*", chapter 13 in *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, edited by Caroline van Eck and Stijn Bussels, Chichester/Malden/Oxford, 2011, pag. 179 – 187.
- De Rover, 1994.** Frans de Rover, 'Vilein als Satan zelf'. In: *Vrij Nederland*, 26-3-1994.
- Saïd, 2003.** Edward W. Saïd, *Orientalism*, London, 2003.
- Schouten, 1994.** Rob Schouten, 'Een pathologisch geval in de pruikentijd'. In: *Trouw*, 17-2-1994.

- Shouse, 2005.** Eric Shouse, 'Feeling, Emotion, Affect'. In: *M/C Journal*, volume 8, issue 6, 2005. Zie: www.journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php.
- Silverman, 1992.** Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York/London, 1992.
- Silverman, 1996.** Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, 1996.
- Sjklowskij, 1919.** Wiktor Sjkłowski, 'Kunst als procédée'. In: *Russies formalisme. Sjkłowski, Jakobson, Ejchenbaum, Tynjanow*, Sunschrift 182, Nijmegen, 1982, pag. 11 – 32.
- Sjklovski, 1982.** Viktor Sjklovski, 'De kunst als priom'. In: Viktor Sjklovski, *De paardesprong. Opstellen over literatuur*, met een inleiding van Karel van het Reve, Haarlem/Bussum, 1982, pag. 17 – 37.
- Smit, 2014.** Floortje Smit, 'Door de vrouwelijke lens'. In: *De Volkskrant special IDFA*, 18-11-2014.
- Spinoza, 2012.** Spinoza, *Ethica*, vertaald en ingeleid door Henri Krop, Amsterdam, 2012.
- Thompson, 1986.** Kristin Thompson, 'The Concept of Cinematic Excess'. In: *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, edited by Philip Rosen, New York, 1986, pag. 130 – 142.
- Von der Thüsen, 1997.** Joachim von der Thüsen, 'De reis naar de vulkaan. Natuur en wreedheid bij Markies de Sade'. In: *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche*, Amsterdam, 1997, pag. 30 – 49.
- Tops, 2001.** Ellen Tops, *Foto's met gezag. Een semiotisch perspectief op priesterbeelden 1930 – 1990*, z.p., 2001.
- TNTL, 2016.** Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde (TNTL), themanummer 'Emoties in taal en literatuur', vol. 132, no. 4, 2016.
- Truijens, 2009.** Aleid Truijens, 'Aandacht voor het verleden lijkt vaak op een ramptoerisme'. In: *De Volkskrant*, 'Cultuur & Leven', 11 december 2009.
- Twee eeuwen literatuurgeschiedenis, 1986.** *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Redactie G.J. van Bork en N. Laan, Groningen, 1986.
- Vaessens, 2001.** Thomas Vaessens, 'Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst'. www.neerlandistiek.nl, 3 oktober 2001, 01.10.

Vaessens, 2013. Thomas Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen, 2013.

Vasalis, 2002. M. Vasalis, *Gedichten. Parken en woestijnen De vogel Phoenix Vergezichten en gezichten*, Amsterdam, 2002.

Veraart, 2015. Karin Veraart, recensie van de theateropvoering *Seksbom*. In: *De Volkskrant*, V4, 26 oktober 2015.

Verhelst, 1999. Peter Verhelst, *Tongkat. Een verhalenbordeel*, Amsterdam, 1999.

Verschaffel, 1995. Bart Verschaffel, 'Over theatraliteit'. In: *Figuren. Essays*, Leuven/Amsterdam, 1995, p. 18 – 31.

Verstraten, 2004. Peter Verstraten, *Celluloid echo's. Cinema kruist postmodernisme*, Nijmegen, 2004.

Verstraten, 2008a. Peter Verstraten, *Handboek filmnarratologie*, met een voorwoord van Mieke Bal, tweede, herziene druk, Nijmegen, 2008.

Verstraten, 2008b. Peter Verstraten, *Kernthema's in de filmwetenschap*, Amsterdam, 2008.

Verstraten, 2016. Peter Verstraten, *Humour and Irony in Dutch Post-War Fiction Film*, Amsterdam, 2016.

Vervaeck, 2007. Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Nijmegen, 2007.

Vervaeck, 2009. Bart Vervaeck, 'Werken aan de toekomst'. In: *Nederlandse Letterkunde*, no. 1, jaargang 14, april 2009, p. 20 – 47.

Vijf Eeuwen Landschap, 1993. Tentoonstellingscatalogus *Vijf Eeuwen Landschap*, verschenen bij de gelijknamige tentoonstelling in het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden, 20 maart – 20 juni 1993, Baarn/Leiden, 1993.

De Waard, 2014. Marco de Waard, 'Het probleem van identificerend gedenken'. In: *Skript Historisch Tijdschrift*, jaargang 21.2, 2014, p. 132 – 138.

Warren, 1994. Hans Warren, 'Met de snelheid ener trekschuit'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 18-02-1994.

Weber, 2004. Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, 2004.

Westerbeek, 2015. Lucas Westerbeek, 'Leer kinderen nu vooral ook begrijpend te kijken'. In: *De Volkskrant*, 'Opinie & Debat', 20 februari 2015.

White, 1975. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, London/Baltimore, 1975.

Young, 2016. Damon Young, *De goede lezer. Filosoferen over literatuur*, Utrecht, 2016.

Žižek, 1996. Slavoj Žižek, *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*, vertaling uit het Engels door Henk Moerdijk, Amsterdam/Meppel, 1996.

Zó Hollands, 2011. Tentoonstellingscatalogus *Zó Hollands. Het Hollandse landschap in de Nederlandse kunst sinds 1850*, verschenen bij de gelijknamige tentoonstelling in De Hallen te Haarlem, 24 juni-11 september 2011, tekst Antoon Erftemeijer, Haarlem, 2011.

Curriculum Vitae

Frank (François Pieter) van Doeselaar is geboren op 31 oktober 1960 in het Zeeuws-Vlaamse Terneuzen. Hij volgde aldaar zijn middelbare schoolopleiding op het Petrus Hondius Lyceum. Vervolgens studeerde hij Nederlandse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Na zijn kandidaatsexamen specialiseerde hij zich in de Moderne Nederlandse Letterkunde met als bijvakken Geschiedenis en Massacommunicatie. In 1986 behaalde hij zijn doctoraaldiploma. Zijn proefschrift *Bewegend lezen. Voorstel tot een cinematografische leeshouding* (2017) is verschenen binnen Leiden University Centre for the Arts in Society, onderdeel van Geesteswetenschappen. Reeds voor zijn afstuderen werkte hij in het onderwijs. Tot op de dag van vandaag is dat nog steeds het geval.

Colofon

Tekst: Frank van Doeselaar

Zetwerk en vormgeving: de Drvkkery, Michelle Daniëlse

Coverillustratie: Dave Meijer

Druk: Joint Book Services BV, Culemborg

Copyright © 2017 Frank van Doeselaar, Middelburg

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

ISBN/EAN: 978-94-92170-32-3/NUR 617

