

FRANK VAN DOESELAAR

Lezen in beweging

Over cinematografisch lezen

Abstract – Although Thomas Rosenboom's *Gewassen Vlees* (1994) has been received and is often read as a historical novel, this article introduces an alternative reading: cinematographic reading, a way of reading that is evoked by the novel itself. A cinematographical close reading of an excerpt from the novel will demonstrate how this way of reading may add to a better understanding of textual play, applying a deleuzian understanding of affect in conjunction with the dialectic montage theory of Eisenstein.

1 Inleiding: cinematografisch lezen

Wanneer in 1994 Thomas Rosenbooms roman *Gewassen vlees* verschijnt, reageert de literaire kritiek overwegend positief tot laaiend enthousiast.¹ Men prijst de roman bovenal om zijn historiciteit. Het verhaal gaat over een zoon van een Fries regentengeslacht, Willem Augustijn van Donck, die aan het einde van de achttiende eeuw door de onrustige Republiek der Verenigde Provinciën reist en strandt in het zojuist op de Fransen heroverde doch verwoeste Bergen op Zoom. Dit verhaal wordt verwoord in een vocabulaire dat uit de achttiende eeuw afkomstig lijkt te zijn. Mede als gevolg daarvan lezen veel recensenten de roman als historische roman. De tekst nodigt via taal, *couleur locale* en specifieke plaats- en tijdsaanduidingen inderdaad uit tot een historiserende benadering, maar kan ook anders gelezen worden. In wat volgt wil ik zo'n alternatieve leeswijze voorstellen, namelijk *cinematografisch lezen*. Dit is een vorm van lezen die intratekstueel wordt uitgelokt: de tekst van de roman zet aan tot cinematografisch lezen. In deze wijze van lezen ligt sterke nadruk op het initiatief van de lezer die moet 'meedoen' waardoor het interpretatieproces in beweging wordt gebracht, de tekst open wordt gebroken en de lezer tot denken en voelen wordt aangezet.

Drie voorbeelden illustreren kort de noodzaak en mogelijkheden van cinematografisch lezen. Duidelijk wordt dat deze wijze van lezen niet zonder narratieve inzichten werkt. Cinematografisch lezen maakt gebruik van de klassieke narratologie, maar doet zowel in termen van analyse als van retorische effecten ook iets geheel anders. Een kleine analyse van het volgende citaat uit *Gewassen vlees* laat dat zien.

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 (553).

1 Zie De Rover (1994), Meijsing (1994), Goedegebuure (1994), Mertens (1994), Mulder (1994) en Anker (1994). De enige enigszins negatief kritische recensie is Warren (1994).

In dit voorbeeld is sprake van een focaliserend subject dat zintuiglijk waarneemt (zag ... *de stad*). Tezelfdertijd, via een over-de-schouder-shot, toont een tekstuele camera wat het focaliserend subject (Willem Augustijn) ziet. Niet zomaar *in*, maar naast deze waarneming toont zich een tweede beeld. De waargenomen stad wordt vergeleken met een vogelnest dat een legsel van lege eieren bevat. Het zintuiglijke beeld sluit hier wat ik zal noemen een *tropologisch* beeld in zich. De term 'tropologisch' komt uit de tropenleer en wijst niet op een specifieke stijlfiguur, maar dient als verzamelbegrip. Het verwijst in het verband van cinematografisch lezen naar een verzameling beeldspraakvormen – metafoor, personificatie, vergelijking, synecdoche en metonymia – die *visueel* wordt ingezet.² Toont de camera hier in eerste instantie de wallen en grachten van de stad en later de kapotte huizen, via de techniek van montage wordt een tweede beeld ingelast: het tropologisch beeld van het vogelnest met de kapotte eieren.

In het volgende citaat gebeurt nog weer iets anders:

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 (511).

Hier toont de tekstuele camera wat de (extradiëgetische) verteller waarneemt en vertelt. De camera 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 tropologisch beeld. Nadat de camera waaierende stukken papier en krijsende meeuwen in beeld gebracht heeft worden deze meeuwen tropologisch verbeeld als *werpmessen* en *sikkels*. Cinematografisch gezien worden die tropologische beelden (*werpmessen*, *sikkels*) als door *editing* getoond in de ruimte waar de handeling van het verhaal plaatsvindt. De klassieke narratologie zou in beide voorbeelden geen raad hebben geweten met deze tropologische beelden die immers niet reduceerbaar zijn tot focalisatie.

Dat wordt verder duidelijker in mijn derde voorbeeld:

Terwijl Crusio zo verder vertelde raakte Willem Augustijn allengs beklemd door het enorme sterven. Het glacis kwam hem voor als een ziekte, 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 (550).

In dit derde voorbeeld krijgen we een bewustzijnsvoorstelling en daarmee bewustzijnsfocalisatie (*kwan hem voor* ...) waarbij tropologische beelden ontstaan in het bewustzijn van het focaliserend subject Willem Augustijn, terwijl op hetzelfde moment de geluidsband (*Terwijl Crusio zo verder vertelde* ...) doorloopt. De bewustzijnsfocalisatie treedt op naar aanleiding van de verklaring van Crusio waarom het glacis zo bezaaid is met lijken.³ Is het glacis eerst nog *een ziekte*, direct

² Zie bijvoorbeeld Van Alphen e.a (1996: 132-142) en Claes & Hulsens (2015: 139).

³ Het glacis van Bergen van op Zoom is een kale aardglooiing direct buiten de stadswallen.

concretiseert een volgend tropologisch beeld deze ziekte: *grijze huid vol blaren en bulten*. Op dit beeld volgt een derde en wel een gepersonifieerde dood (*volgevreten*) die vervolgens, dat is een vierde beeld, wordt vergeleken met een *worm*. Al deze beelden, in snapshots getoond, hangen met elkaar samen. Zo vindt *volgevreten* zijn vervolg in *vadsig*, bekrachtigd 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*).

De voorgaande voorbeelden maken duidelijk hoe cinematografisch lezen zich onderscheidt van de klassieke narratologie. De nadruk ligt bij cinematografisch lezen op de distributie en samenhang van beelden en de mogelijkheid dat verschillende sporen (beeld, tekst, geluid) tegelijk worden gerealiseerd. In de bekende narratieve driedeling (fabula – story – text) van Mieke Bal positioneert cinematografisch lezen zich, zoals de voorbeelden suggereren, tussen *story* en *text*, tussen *verhaal* en *vertelling*.⁴ 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. Maar cinematografisch lezen doet meer. Deze wijze van lezen geeft invulling aan een hiaat in Bals opsomming *Text: Words and Other Signs*. Op dat niveau namelijk schenkt zij weinig aandacht aan de vorming van (het tropologisch) beeld. Terwijl juist dat zo inherent is aan focalisatie, zowel zintuiglijk, in de verbeelding (wie neemt waar?) als in de bewustzijnsvoorstelling. Bovendien is 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.⁵

Zoals al impliciet duidelijk werd, vormt een metaforisch ingevoerde camera de kern van cinematografisch lezen. Deze camera concentreert zich op wat de vertellerstekst en/of het focaliserend subject in beeld brengt. Daarmee legt de camera niet de nadruk op de lineaire temporaliteit van de tekst maar leest de camera de tekst als beeld en legt vervolgens het seriële karakter van een tekst bloot. Zo antwoordt cinematografisch lezen op een terecht punt van kritiek dat Herman & Vervaeck (2008: 84) beschrijven:

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.

Behalve dat cinematografisch lezen een bijdrage levert aan al bekende narratieve inzichten kent het een waarde op twee andere vlakken. Op de eerste plaats maakt

⁴ Zie Bal (2009) en zie Herman & Vervaeck (2005).

⁵ Bal (2009: 46-48): 'A Rhetoric of Description'.

het 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? Hoe werkt de visualiteit in en van taal? Op de tweede plaats kan deze vorm van lezen een aanzet zijn tot het beschrijfbaar maken van dat wat de lezer bedoelt met 'fi - misch' of 'beeldend' schrijven.⁶

Zoals ik zal betogen is de tekst beeldend en wordt er 'in beeld gebracht' door een figuurlijk gehanteerde camera. Aan de hand van wat deze camera toont, is een drietal beelden te onderscheiden: zintuiglijke beelden (het concrete kijken, waarnemen, zien), bewustzijnsbeelden (denken, voelen, begrijpen) en specifiek topologische beelden. Deze leeswijze impliceert dat de nadruk ligt op hoe de taal cinematografisch *werkt*: hoe zij cinematografisch gestructureerd is en hoe zij juist binnen of dankzij deze structurering van het beeld effect heeft op de lezer. Deze vorm van lezen manifesteert zich via de figuurlijke camera die cinematografische technieken uitvoert als editing, in- en uitzoomen, over-de-schouder-shots, mediumshots, close-upwerking en bijvoorbeeld slow motion. Daartoe leunt het in directe zin op de taal (woorden, zinsconstructies en retorisch-stilistische taalelementen) ofwel de letters op papier en de daarmee opgeroepen beelden.

De methodiek van cinematografisch lezen is een vorm van literaire tekstbenadering die is geïnspireerd door de vertaling van narratologie naar visuele media en die thans de omgekeerde weg bewandelt: van de filmwetenschap naar de tekst.⁷ Is de narratologie gericht op betekenisgeving via de vraag 'wie doet wat wanneer en waarom?', in cinematografisch lezen gaat het om vragen als: 'wie toont achtereenvolgens wat?' En: 'hoe "beweegt" dat de lezer in fysieke, psychische, emotionele en intellectuele zin?' Deze leeswijze is niet louter structuralistisch-analytisch van aard, maar visueel-analytisch en affectief. Cinematografisch lezen is zo gezien een synthese van narratologie, close reading, filmwetenschap en affecttheorie.

Centraal staat binnen deze werkwijze hoe cinematografische begrippen ons kunnen helpen beter te lezen en te analyseren. Ik gebruik daarvoor in het onderhavige fragment Eisensteins montage-theorie en verbind die aan de deleuzeaanse affecttheorie. Hoe beelden werken, hoe beelden gestructureerd en gemonteerd kunnen worden en welk effect dat heeft en moet hebben op de kijker, is door de Russische cineast Sergei Eisenstein (1898-1948) uitvoerig besproken.⁸ Volgens Eisenstein moeten beelden in de mise-en-scène dankzij allerlei verschillende cinematografische vormgevingsprincipes onder andere op het gebied van de montage met elkaar in conflict komen. Uit een dergelijk conflict ontstaat een derde *niet te rationaliseren* aspect dat een emotioneel-psychologisch effect teweegbrengt bij de kijker. Dit effect vertaalt zich in een lichamelijke reactie. In deze dialectische visie op montage is door de expliciete nadruk op het emotionele effect de opening naar de notie *affect* geformeerd.⁹ Emotie is een wijziging van gemoedsgesteldheid

6 Het Juryrapport (1995) kan hier als 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' (cursivering fvd).

7 Zie voor de relatie tussen narratologie en film met name het werk van Peter Verstraten: Verstraten (2008a) en (2008b).

8 Zie Eisenstein (1981), (1985) en (2010). Zie ook Monaco (1981) en Bordwell (1993).

9 Spinoza (2012). Ik volg inzake de notie *affect* Deleuze (1978).

waarbij de ene staat van *zijn* overgaat in een volgend stadium van *zijn*. Het is mogelijk binnen dit dynamische emotionele veld de emotionele piek te onderkennen die een lichamelijk effect oproept, het niet te representeren *affect*. Immers, zo stelt Deleuze, ‘emotion envelops affect’.¹⁰ Het deleuzeaanse affect kan derhalve in de dialectische eisensteiniaanse montagetheorie worden ingevoegd tussen emotie en lichamelijkheid: conflic -emotie-affect-lichamelijkheid.¹¹ Simpel voorgesteld betekent dit dat de lezer in zijn emotionele staat van lezen via de tekst zodanig ‘ge- raakt’ wordt dat dit kortstondig zo hevig is dat een lichamelijke reactie niet uitblijft. Juist cinematografisch lezen laat het ontstaan daarvan zien. In algemene zin geformuleerd stel ik, dat de in dit artikel uit te werken mise-en-scène conflicten kent op genreniveau en voorts vele wisselingen bevat qua inhoud en qua vorm op kadreringsniveau. Deze conflicten intensiveren het emotionele *zijn* van de lezer waardoor binnen deze emotie pieken ontstaan of kunnen ontstaan, dat wil zeggen affecten, die op de lezer naast een intellectualistisch effect een fysiek effect (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.

Om dit te illustreren staat een fragment centraal dat buiten de context treedt van het genre van de historische roman. Daarin is dit fragment niet uniek. Het fragment is representatief voor al die fragmenten in *Gewassen vlees* die juist niet de aandacht krijgen die zij verdienen, daar zij buiten de genrecontext van de historische roman vallen en daarbij geen aandacht vragen voor het historiserende karakter van de tekst. Door aandacht te schenken aan dergelijke fragmenten kan de tekst ook een destabiliserend effect hebben op de lezer, mits deze dat natuurlijk toestaat. Een dergelijke ontregeling beweegt het interpretatieproces in een andere, buiten de aangenomen context gelegen richting en zet tot denken en voelen aan, zoals het volgende voorbeeld laat zien. De tekst breekt open en gaat dan anders werken.

Het betreft het fragment waarin Willem Augustijn de vrijende kooikerdochter Jeltse begluurt. Het scenario van het fragment verloopt als volgt. Willem Augustijn wil, zoals hij al vaker heeft gedaan, de klisteerspuit 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*. Aldaar stuit hij op een vrijende boerenknecht en het roodharige meisje Jeltse. Nu denkt Willem Augustijn zeker te weten dat de boerenzoon Abe, wiens ouders een boerderij pachten van de familie Van Donck, smoorverliefd is op deze Jeltse. 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 de aandachtige en stiekeme getuige van hun copulatie. Op een gegeven moment blijft hij geen voyeur en gaat hij tot handelen over.¹²

¹⁰ Deleuze (1978).

¹¹ 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 ook Van Oostveldt (2013: 54).

¹² Met betrekking tot *voyeur* en *voyeurisme* is er een veelheid aan wetenschappelijke inzichten en benaderingswijzen waarvan de psychoanalyse er één is. Het voert te ver in het kader van dit artikel uitvoerig stil te staan bij deze inzichten en benaderingswijzen. Een studie die het voyeurisme in sa-

Tot slot onderbreekt hij de heftige vrijpartij waarna eerst de boerenknecht vlucht en daarna Jeltse. Willem Augustijn blijft alleen achter.¹³

2 De kracht van de close-up

De totale mise-en-scène krijgt zijn aankleding in de eerste drie scènes. In totaal zijn 27 scènes te onderscheiden die in de roman zeven pagina's beslaan.¹⁴ Wanneer Willem Augustijn eenmaal beseft, dat hij niet alleen is, sluipt hij dieper het bos in. Ononderbroken (*sloop, kroop*) volgt de camera de protagonist die focaliseert (*keek, zag*) waarmee 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 camera beweegt succesievelijk 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*. In dit geïdealiseerde oord ontmoeten de geliefden elkaar. Passend is daarbij de neologistische woordkeus voor het liefdespaar: *zoeteliefspaar*. Op deze iconografische wijze in beeld gebracht wordt de opgeroepen ruimte een betekenisvolle plaats. Maar de camera toont het liefdespaar niet totaal – hij toont alleen kort de voeten – en bovendien kent deze ideale situatieschets zijn kleine aberraties. Is het niet opvallend afwijkend dat in deze geïdealiseerde *Natureingang* de tra de kleur van *rottende algen* krijgt, dat de kleur van de bijvoet *giftig turkoois* is en dat het gras met de zandblauwtjes en ereprijs blauw gekleurd is als *het meest weeë Menniste blauw*? Deze aberraties leiden het conflict in: wat volgt 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.¹⁵

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 vertellijn die pornografische reminiscenties kent, 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 na-

menhang met film van alle zijden belicht is Denzin (1995). Verder besteed ik in mijn te verschijnen proefschrift ruimschoots aandacht aan deze inzichten en benaderingswijzen.

¹³ Rosenboom 1994: 415-422.

¹⁴ Bij de verdeling van deze zeven pagina's in 27 scènes is de typografisch aangegeven alinea-indeling leidend.

¹⁵ In de betekenis van de term *pornografie/pornografisch* volg ik Mieke Bals beschrijving (1990: 21): 'Pornografie kan weer gezien worden tegen de achtergrond van de exploitatie van vrouwenlichamen voor seksuele consumptie, al of niet gepaard gaande met geweld of subtilere vormen van dwang'.

derende man en zijn klisterspuit. Beide beelden wisselen elkaar in rap tempo af, maar na deze cross-cutting toont de camera met een tropologisch beeld (*dalende vogel*) in slow motion (*eindeloos traag*) de dichterbij komende Willem Augustijn:

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 (Willem Augustijn – 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 camera 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 ejaculatoire machine bij uitstek en aldus is het eigenlijk overbodig op te merken dat daarmee het beeld gesuggereerd wordt van een ejaculerende penis.

Zo spiegelt de scène een scène die in de pornografi -cinema bekend staat als cum shot: de onderdanige, gedomineerde vrouw vangt de zaadlozing in haar gezicht op. Razendsnel, in tegenstelling tot de voorgaande slow motion, rondt de scène af: verschrikt kruipt Jeltse achteruit en verdwijnt uit het kader. 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. 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:

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.

Het in kaart brengen van deze conflicten laat zien dat *Gewassen vlees* zich in dit fragment niet beweegt langs de lijnen der geleidelijkheid van de historische roman. Kortom, het vult het historiserende verwachtingspatroon van lezer niet zo maar in. Sterker, veel meer voldoet de constructie van deze passage aan de wetten van Eisensteins montage-techniek: de onderhavige mise-en-scène ontwikkelt zich vanuit het topos van de *locus amoenus* naar een pornografische scène die uiteindelijk slapstick-elementen 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’, dat wil zeggen de invulling van het verwachtingspatroon opgeroepen door de beelden van de *locus amoenus*, is tegengesteld aan dat wat de camera in het fragment, zijnde de tekst, toont (de ‘specifieke dramatische lijn’). Dat wat de lezer *verwacht* is antithetisch met dat wat *is*. Hiermee wordt een bevreemdend effect bewerkstelligd dat een verdere emotionele invulling krijgt via extra impul-

sen middels conflicten binnen de kadrering, zoals de slow motionbeweging versus de snelle beeldwisselingen. Deze conflicten intensiveren het emotionele *zijn* van de lezer.

Ook op een ander vlak bespeelt kadrering de emotie. 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 topologisch beeld een sequentie aan bewustzijnsbeelden. Allereerst 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 (zijn vermeende geliefde), de glimlach van Mona Lisa en zijn moeders lippen waarna hij zich tot slot inbeeldt dat hij valt. Ook deze direct achter elkaar gemonteerde botsende beeldenreeks beïnvloedt het emotionele *zijn* van de lezer. Elk beeld in deze sequentie is een close-up en volgens Gilles Deleuze is in emotioneel opzicht niets zo confronterend als de close-up. In cinematografisch opzicht is, zo vervolgt hij, 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 en passant het wezenlijke verband 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 enkel en alleen expressie. Deze onbeweeglijkheid van het beeld in tijd-ruimtelijk perspectief en de intense expressie creëren het affect dat is gebaseerd op uniciteit van het object in beeld en de expressie daarvan.¹⁶

Dit inzicht heeft nog een ander belangwekkende 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. Het literair realisme, dat wat de opgeroepen literair verbeelde werkelijkheid authenticiteit verleent, maakt plaats voor een modern realisme waarin de referentiële illusie bepalend is. De historiserende precisie die de diëgesis authenticiteit schenkt, verliest in dit tijd-ruimtelijke 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 achttiende-eeuwse historicisme betekenis dragende 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 de tekst, die beeld is, dankzij de close-up zijn denotatieve referentie en overheerst de connotatieve. Taaltekens refereren niet meer aan de werkelijkheid of aan ‘iets’ in de wer-

¹⁶ Zie Deleuze (2011: 89-104), bijvoorbeeld p. 90: ‘It is this combination of reflecting, immobile unity and of intensive expressive movements which constitutes the affect’.

kelijkheid, maar de tekens en daarmee het beeld zijn de werkelijkheid.¹⁷

De dertiende scène spant wat dat betreft de kroon. In deze scène verdwijnt Willem Augustijns vinger in Jeltses anus, wat de camera in close-upbeelden toont. De close-up van de vinger herhaalt zich in alle zintuiglijkheid en met inlassing van een komisch tropologisch beeld in scène 23 en wel in slow motion:

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 ...

Tot slot, ter afronding van het emotionele vlak en ter introductie van het interpretatieve vlak, zijn daar twee tropologische beelden die via *découpage* de copulerende Jeltse in beeld brengen: het beeld van het schip en het beeld van het paardrijden. In de vijfde scène wordt het copulerende meisje, zittend op de jongen, 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. Thans is in de vijfde scène geen sprake meer van een beschrijving van een gebeurtenis, maar is er sprake van een gebeurtenis van het beschrijven die zijn intensiteit ontleent aan de close-upwerking van de camera. Deze gebeurtenis van het beschrijven waar het beeld de gebeurtenis overleugelt continueert zich in de tiende scène:

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 uitwerking op het emotionele vlak door de intensiteit van het beeld via de werking van de close-up. Toont de camera vooralsnog een medium-shot, daarna volgen snel close-ups van het geslacht (*de strakke ketting*) en de klauwende handen van de jongen, waarna de camera inzoomt op Jeltses hoofd, in het bijzonder haar rode haar, dat getoond wordt in een dissolve-montage van zintuiglijkheid (*rood, -haar*) en tropologie (*kolkend, schuim-*): *rood, kolkend schuimhaar*.

De close-up is, zoals gezegd, het onderdeel van de kadrering dat een emotioneel effectieve functie vervult. De camera toont de kont van Jeltse niet alleen zintuiglijk als groot wit vlak of in een tropologisch beeld. De camera 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 opengesperde anus* en ook *het afvoergaatje*.¹⁸

17 Zie Barthes (1968).

18 Niet voor het eerst wordt in deze reeks *anus* en *mond* samengebracht. In de eerdere 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:

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:

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

Zo wordt de lezer bij lezing van deze intense mise-en-scène overstelt door een voortdurende wisseling van beelden die via kaderingsprincipes als inzoomen, uitzoomen, close-up en extreme close-up een intensivering van het emotionele *zijn* bewerkstelligen en daarmee de scène affectief laden. De camera toont een keten van beelden die elkaar versterken en dan weer conflicteren. Daarbij worden bij de lezer allerlei zintuiglijke associaties opgeroepen en is met recht sprake van een emotioneel-affectief geladen scène.

Als laatste voorbeeld daarvan noem ik de zestiende scène. In deze scène bereikt Jeltse haar hoogtepunt, terwijl zij zowel gepenetreerd wordt door de boerenknecht als door de vinger van Willem Augustijn. Het is het beeld van het paardrijden dat hierbij overheerst. *Rijdend – de sporen gaf – te steigeren – te trillen – flaken – gehinnik – geblaas* is het bepalende semantische woordveld, maar de scène eindigt met het beeld van de boot: *de stilte van drijven in blakte*.

Wat cinematografisch lezen laat zien is dat deze mise-en-scène verschillende einsteiniaanse conflicten herbergt. Zij beïnvloeden en intensiveren het emotionele *zijn* van de lezer in deleuzeaanse zin, d.w.z. dat door de conflicten in samenhang met de close-upwerking affecten kunnen ontstaan die een fysieke reactie tot gevolg hebben. Welke reacties dat precies zijn en in welke gradatie die plaatsvinden, is empirisch binnen dit onderzoek niet aan te geven. Wel staat vast dat de lezer ‘beweegt’.

3 Interpretatie van conflict

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 personages in de mise-en-scène.¹⁹ 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 hun onderlinge verhoudingen weerspiegelt. Met dit punt stelt Eisenstein als eis, dat de vormgeving van de mise-en-scène een weerspiegeling dient te zijn van de inhoud, ofwel, expressie van de vorm is expressie van de inhoud. Dit eisensteiniaanse montage-

¹⁹ Beide artikelen in Eisenstein (2010).

principe levert toegepast op het *Gewassen vlees*-fragment het volgende op. Op de sociaal-maatschappelijke achttiende-eeuwse ladder neemt Willem Augustijn als zoon van de patriciër Van Donck en zijn geërfd functies een beduidend hogere positie in dan kooikerdochter Jeltse. In de mise-en-scène wordt deze hiërarchische relatie van de twee personages in een grafische positie ten opzichte van elkaar uitgedrukt, Willem Augustijn in een verticale lijn en Jeltse in een horizontale lijn. Wanneer daarin verandering optreedt, is dat niet zonder gevolgen.

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

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.

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 voor het eerst handelend op wanneer hij zijn handen op Jeltses kont legt, haar billen beweegt en uiteindelijk een vinger bij haar inbrengt.

In de elfde scène leunt de zittende Willem Augustijn achterover en pakt zijn klisterspuit. Hierdoor komt hij in een lagere focalisatiepositie en *door het lagere gezichtspunt* focaliseert hij dat zij bloedt: *een straal vuurrood, vers bloed droop langs de glimmende roede omlaag, het strakke scrotum zag er al bruin verroest uit* waarna een bewustzijnsbeeld – cursief gedrukt en daarmee geaccentueerd – weergeeft hoe Willem Augustijn dit interpreteert.

Parallel aan deze beschreven positiewisselingen kent Willem Augustijn een bewustzijnsontwikkeling. Wordt hij eerst gedreven door nieuwsgierigheid en verbazing, deze maken snel plaats voor het met een tricolon vormgegeven slot van de tweede scène (*Reeds ... reeds ... reeds ...*). Wanneer Willem Augustijn Jeltses kont ontwaart 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 sequentie 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 dissolve-montage (*Met zijn duimen aan weerszijden van het aarsgat – zoals thuis – in het verleden*) waarin het heden vervloeit naar het verleden:

Met zijn duimen aan weerszijden van het aarsgat liet hij het rozemondje huilen, pruilen en lachen, zijn eigen mond meevormend naar al die afzonderlijke uitdrukkingen zoals thuis voor het portret van zijn moeder als bruid, zoekend naar verstandhouding – welk woord

sluimerde er op haar glimlach, welke zin rijpte jaar in jaar uit op haar lippen zonder dat hij die plukken kon, welk geheim lag er in het verleden dat hij weten moest?

Heeft Willem Augustijns emotionele staat van *zijn* zich ontwikkeld van nieuwsgierigheid en verbazing naar opwinding, op dit moment ontwikkelt zich dat van opwinding (*verheugde*) en *eerbied* naar extase. Willem Augustijn 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 merkt hij dat zij bloedt.²⁰

De ban brak

Het is deze zin die in tweeërlei opzicht functioneert. Op de eerste plaats 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 camera weergeeft met een ingelast topologisch beeld, *het kinnetje van haar achtergezicht*. Hiermee ontwikkelt zich het belangrijkste 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. Thans beseft hij, dat de vrijpartij zonder hem en buiten hem plaatsvindt. 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*. Dr. Jekyll wordt mr. Hyde, Sméagol wordt Gollum. 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*. Nu 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?*).

20 Zie noot 21.

Daartoe buigt hij voorover, waarop Jeltse zich herpakt en *naar hem op* kijkt. De camera toont de onbeschaamde blik van Jeltse, haar glimlach (*geil, dubbelzinnig en obscene*) en *nieuwe lust*. Maar dit camerastandpunt is niet extradiëgetisch doch intradiëgetisch. De extradiëgetische camera beweegt in een over-de-schouder-shot waardoor de camera samenvalt met Willem Augustijns focalisatiestandpunt. Willem Augustijn wordt camera: het is zijn 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, de camera die op zwart gaat en 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 klis-teerspuut 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 elite, verticaal opgerichte patriciërszoon Willem Augustijn en de boerse, achteruit kruipende Jeltse.

De totale mise-en-scène is 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. In de mise-en-scène – en dat is het cinematografisch spoor – speelt de camera via kaderingstechnieken een essentiële rol. Cruciaal is het standpunt van de camera die beweegt van een extradiëgetische positie naar een intradiëgetische positie. Exponent hiervan is de drieëntwintigste scène. In deze scène neemt de camera 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 obscene*. Tot slot ‘ziet’ hij *nieuwe lust, opwindend*. Hier is sprake van een bewustzijnsrepresentatie die kan worden getypeerd als psycho-narration.²¹ Voor de lezer is daarmee de grens tussen extradiëgetische camera en focaliserend personage moeilijk te bepalen. In cinematografisch opzicht houdt dit in, dat camera en personage samenvallen via het over-de-schouder-shot. In narratief opzicht vervloeien externe en interne focalisatie. Juist cinematografisch lezen haalt hier voordeel uit. Het beperkt zich niet tot de structuralistisch-analytische waarneming, maar vervolgt, verbreedt en verdiept het lezen van de roman vanwege 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 beter beschreven worden. De volgende paragraaf van dit artikel maakt dat eens te meer duidelijk.

21 Zie Herman & Vervaeck (2005:31).

4 De mannelijke blik

Het is de drieëntwintigste scène die uitdrukt wat Laura Mulvey uiteenzet in haar artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'.²² Zij zet psychoanalytische inzichten in om te analyseren hoe en in hoeverre filmbeelden beïnvloed worden door verankerde sociale patronen van een individu en/of maatschappij. Eén van deze aspecten heeft rechtstreeks te maken met een opvallend conflicterend aspect 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. Kern van scopophilia is dat niet louter 'kijken' een vorm van plezier is, maar eveneens het 'bekeken worden'. 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, onder andere vindt in 'kijken'.²³ 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, dat wil zeggen tot object reduceert. Daarmee, en zeker overtuigend in deze mise-en-scène, geeft hij invulling aan de presumptie die Mulvey opstelt voor de laat-twintigste-eeuwse maatschappij. Deze westerse maatschappij is volgens Mulvey 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. Daarmee is de vrouw als beeld betekenisdräger, terwijl de man betekenismaakder 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.²⁴

Zo is het gedrag en de verschijning van de vrouw gecodeerd door de mannelijke blik. Daarmee is de vrouw, als seksueel object, het leidmotief van het erotisch tafereel. De vrouw met en in al haar seksualiteit zet de man tot actie aan waarbij de man het object van erotisering codeert, controleert en domineert. In deze erotische man-vrouwrelatie speelt cinematografisch beschouwd een derde partij een

²² Mulveys artikel is opgenomen in diverse bundels. Ik noem slechts *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, edited by Philip Rosen, New York, 1986. Het artikel op p. 198-209. Dit artikel is een bewerking van de oorspronkelijke lezing die Mulvey gaf in 1973 aan de University of Wisconsin.

²³ Nogmaals, met betrekking tot voyeurisme zie Bal (1990: 21-51) en Denzin (1995).

²⁴ 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, regisseur David Fincher): 'Mannen jagen een niet-bestaande droomvrouw achterna en vrouwen putten zich uit om aan die absurde verwachtingen te voldoen' (Zie Reijmer (2015)). Zie ook in het kader van IDFA het themaprogramma 'The Female Gaze' (2014). Tot slot, zie Smit (2014).

cruciale rol. Dat is de camera. Ook de blik van de camera is namelijk een mannelijke. Binnen de mise-en-scène bepaalt de camera wat en hoe de toeschouwer de diegesis ‘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. 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.

Wanneer nu in het fragment nauwgezet gevolgd wordt welke beweging de camera, als ‘bearer of the look’, maakt inzake de man-vrouwrelatie dan is het eerste wat de camera 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 flashbackbeeld toont de camera 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 camera inzoomt en via een over-de-schouder-shot 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 camera over het geobjectiveerde lichaam glijdt en achtereenvolgens *haar kuit*, *dijen*, *bilnaad*, en *schouderbladen* binnen het kader brengt. Deze objectivering blijkt met name sterk uit de uitvoerige tropologische beelden van het schip en het paardrijden. In dat eerste tropologische beeld glijdt de camera over Jeltses liggende lichaam via haar kont naar haar rug en schouders om te eindigen bij haar hoofd. Dit is een tekstueel voorbeeld van wat Mulvey bestempelt als *mainstream* Hollywoodproductie waarin de mannelijke blik bepalend is. De cameravoering in dit fragment maakt een beweging die herkenbaar is in vele hedendaagse Hollywoodfilms. In de spionagethrillers *Mission: Impossible 3* en *Mission: Impossible 4* bijvoorbeeld komt een vrijwel identieke scène voor.²⁵ 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 ontvreemd worden. De vrouw van dit speciale team speelt hierbij een cruciale rol en wel de rol van verleidend en verleidelijk object. 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,

²⁵ *Mission: Impossible 3* (2006) kwam onder regie van J.J. Abrams in de bioscoop. De regie van *Mission: Impossible 4* (2011) was in handen van Brad Bird. In beide films wordt de hoofdrol vertolkt door de Amerikaanse acteur Tom Cruise.

buik en borsten over het vrouwelijk lichaam om bij het gezicht te eindigen. Direct daarop volgt een close-up van een mannelijke protagonist wiens blik slechts op één manier valt te interpreteren, dat wil zeggen als bevestiging van het geobjectiveerd zijn van het vrouwelijk lichaam.

Bezien vanuit het perspectief van dit Hollywoodvoorbeeld creëert de lineaire-temporele vertelsituatie van *Gewassen vlees* de illusie van een authentiek achttiende-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.²⁶ Ditzelfde kan gezegd worden met betrekking tot de eerder besproken beeldreferenties aan de pornofilm. Tot slot kan op de scène gewezen worden waarin de figurerende boerenknecht vlucht. Door zijn hoge slapstick-achtige karakter doet de scène denken aan een stomme filmfragment of comedyvariant. Wat uit deze parallellen voorzichtig geconcludeerd mag worden is dat diverse camerabewegingen en verschillende beeldreferenties in deze mise-en-scène van *Gewassen vlees* twintigste-eeuws zijn. Zo gelezen incorporeert dit fragment in een achttiende-eeuwse diëgesis een hedendaagse vormgevingstechniek.

Van het Hollywoodbeeld terug naar een beeld uit de tekst en wel het beeld van het paardrijden, waarin de man de geobjectiveerde vrouw domineert en controleert:

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.

Daarna 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, zoals het *Mission: Impossible*-voorbeeld bevestigt. De vrouw (Jeltse bijvoorbeeld) is niet meer dan een opwindend en opgewonden geobjectiveerd lichaam.²⁷

En de toeschouwer, of in dit geval: de lezer? Analooq aan het bioscooppubliek in het duister is de lezer een lezer vanuit het duister, een voyeur en mededragers van de (mannelijke) blik van de camera, 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 daarmee wordt het emotionele veld van de lezer in positieve of in negatieve zin geïntensiveerd. Daarmee is niet gezegd dat deze technieken en beelden leiden naar een directe identificatie met het hoofdpersonage

²⁶ Het besproken *Mission Impossible*-voorbeeld herhaalt zich in reclamefilmpjes, games, muziekclips, tv-series zoals de Amerikaanse series *Suits* (2011-2015) en *Game of Thrones* (2011-2015) en natuurlijk films: *Wild Things* (zwembadscene, 1998), *Die Another Day* (strandscene, 2002) en *Transformers* (autopechscene, 2007) om enkele te noemen. Al deze filmscènes zijn te zien op YouTube.

²⁷ 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.'

Willem Augustijn. Zijn dominerend en bevreemdend handelen, zijn krankzinnige inbeeldingen en de (humoristische) tropologische beelden, zoals het beeld van het schip en de vele tropologische beelden waarmee Jeltse anus wordt aangeduid, voorkomen een directe identificatie. Juist het handelen, het groteske inbeelden en de humor scheppen afstand, terwijl directe identificatie in de mainstream Hollywoodfilm en bij basale porno veelal een gevolg is.

Zoals in de donkerte van de bioscoopzaal de filmkijker transformeert tot voyeur, zo wordt de lezer van *Gewassen vlees* tot voyeur van deze achttiende-eeuwse diëgesis die dankzij een twintigste-eeuwse camera en cameratechnieken *kijkt*, dat wil zeggen focaliseert. Niet dat de achttiende-eeuwse lineaire-temporele vertelsituatie de twintigste-eeuwse serialiteit overheerst of andersom. Beide werken in deze tekst, beide zijn aanwezig, versterken elkaar en geraken met elkaar in een eisensteiniaans conflict. De camera toont een keten van beelden die op elkaar inwerken. De éne keer versterkend, de andere keer contrasterend. Deze sequentie van beelden roept associaties en emoties op, eventuele affecten en daardoor wellicht lichamelijke reacties.

5 Besluit

Aangaande dit fragment uit *Gewassen vlees* is niet alles gezegd waartoe cinematografisch lezen kan leiden. Zo blijft binnen het bestek van dit artikel onbesproken, dat het fragment sterk freudiaanse connotaties kent, met de droomassociaties en -beelden die daarbij horen, en ook blijft in het midden welke bijdrage humor heeft aan de affectieve geladenheid en werking van de tekst (versterkend – conflicterend – neutraliserend – relativiserend). Wat eveneens onderbelicht blijft, is de invloed van een dergelijk fragment op de historische authenticiteit van de roman binnen het kader van het genre van de historische roman.²⁸

De hierboven besproken effecten op het emotionele vlak zijn het gevolg van conflicten die kunnen leiden tot affecten. In de (aan Spinoza en Deleuze ontleende) reeks conflic -emotie-affect-lichamelijkheid vormt de werking van het kaderingsprincipe van met name de (extreme) close-up een belangrijk cinematografisch middel dat het emotionele vlak laadt. Daarnaast werken de aan de pornofilm, stomme film, comedy en mainstream Hollywoodfilm ontleende beelden op de lezer in. De heftigheid van conflictueuze situaties kan zodanig zijn, dat binnen het emotionele vlak een affect ontstaat met een lichamenlijk effect tot gevolg: een rilling, blozen, rechtopstaande haartjes, een kippenvelmoment, een gevoel van walgiging bijvoorbeeld.

Uitkomsten op het interpretatieve vlak zijn het gevolg van bevreemdende situaties waarin eveneens conflicterende elementen centraal staan. Bevreemding stimuleert namelijk de gemoedsgesteldheid. Dergelijke conflicten zijn niet alleen cameratechnisch van aard, maar vinden eveneens plaats op het niveau van toposwerking en personage-uitwerking. Deze conflicterende werking en bevreemdende elementen ‘bewegen’ de lezer en het lezen.

²⁸ Al deze zaken komen wel aan de orde in mijn proefschrift.

Thomas Rosenbooms roman kan worden gelezen als historische roman, maar de genrecontext beperkt de werking van de tekst en snoert daarmee de interpretatie in. De tekst biedt vele mogelijkheden voor een andere of minder exclusieve leeswijze. Cinematografisch lezen is daarvan een concretisering en breekt de tekst interpretatief open. Het laat bijvoorbeeld zien dat de tekst interacteert met filmgenres en gebruik maakt van filmtechnieken. Daartoe moet de lezer zich wel actief opstellen, als speler in het spel dat de tekst met hem aangaat. In het literaire leesproces is immers sprake van interactie tussen object en subject, tekst en lezer. Cinematografisch lezen stimuleert deze interactie door als vertrekpunt de tekst te kiezen en uit te gaan van de vragen: hoe werkt de tekst en hoe 'beweegt' dit de lezer? Voorgaande lezing van het separate fragment biedt inzicht in hoe dit tekstfragment met beelden is geconstrueerd. Zij levert een bijdrage aan de analyse van de retorisch-stilistische kwaliteit van de roman en verkent de directe esthetische leeservaring. Ook vult zij de veelal loze formulering 'beeldend/filmisch schrijven' wetenschappelijk in. Daarmee doet cinematografisch lezen meer recht aan de potentie van de tekst en vergroot het zowel ons analytisch begrippenapparaat als ons vermogen te lezen.

Bibliografi

- Van Alphen e.a. 1996 – Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaike Meijer en Ben Peperkamp, *Op poëtische wijze. Handleiding voor het lezen van poëzie*, Bussum/Heerlen, 1996.
- Anker 1994 – Robert Anker, 'Een lach met een luchtje'. In: *Het Parool* (18-02-1994).
- Bal 1990 – Mieke Bal, *Verfen 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*. Toronto/Buffalo/London, third edition, 2009.
- Barthes 1968 – Roland Barthes, 'Het werkelijkheidseffect'. In: Roland Barthes, *Het Werkelijkheids-effect*. Samenstelling Rokus Hofstede en Jürgen Pieters, vertaling Rokus Hofstede, inleiding Jürgen Pieters. Z.p., 2004, p. 101-112.
- Bordwell & Thompson 1986 – David Bordwell & Kristin Thompson, *A Film Art. An Introduction*. Second Edition. New York, 1986.
- Bordwell 1993 – David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/London, 1993.
- Bryson 1994 – Norman Bryson, 'Art in context'. In: Mieke Bal & Inge E. Boer (eds.), *The point of theory. Practices in cultural analysis*. New York, 1994, p. 66-78.
- Claes & Hulsens 2015 – Paul Claes & Eric Hulsens, *Groot retorisch woordenboek. Lexicon van stijl-figuur*. Nijmegen, 2015.
- Deleuze 1978 – 'Gilles Deleuze, lecture transcripts on Spinoza's concept of affect'. In: Emilie and Julien Deleuze, *Cours Vincennes*, 24-01-1978, <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>.
- Deleuze 2001 – Gilles Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London/New York, 2005.
- Denzin 1995 – Norman K. Denzin, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London/Thousand Oaks/New Delhi, 1995.
- 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 – Sergej 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.
- 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.
- Goedegebuure 1994 – Jaap Goedegebuure, 'Duivelse alchemie'. In: *HP/De Tijd* (18-03-1994).
- Herman & Vervaeck 2005 – Luc Herman & Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Derde, herziene druk. Antwerpen/Leest, 2005.
- Mertens 1994 – Anthony Mertens, 'Hilarisch: een opgeschudde krabbenmand'. In: *De Groene Amsterdammer* (09-03-1994).
- Juryrapport Libris Literatuur Prijs 1995 <http://www.literatuurplein.nl/litprijseditie.jsp?litPrijsEditieId=531>.
- Korsten 2009 – F.W. Korsten, *Lessen in literatuur*. Derde, ongewijzigde druk. Nijmegen, 2009.
- Meijnsing 1994 – Doeschka Meijnsing, 'Het volle subtiele leven: grote roman over een kleine tijd van Rosenboom'. In: *Elsevier* (19-03-1994).
- 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 notedopjes: Thomas Rosenbooms papier geworden opera'. In: *NRC Handelsblad* (04-03-1994).
- Mulvey 1975 – Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Oorspronkelijk verschenen in: *Screen* 16 (1975) 3, p. 6-18. Zie: www.jahsonic.com/VPNC.html. Of: www.imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.
- Van Oostveldt 2013 – Bram van Oostveldt, *Tranen om het alledaagse. Diderot en het verlangen naar natuurlijkheid in het Brusselse theaterleven in de achttiende eeuw*. Hilversum, 2013.
- Reijmer 2015 – Loes Reijmer, 'Wat wild dat wijf'. In: *De volkskrant* (4-3-2015).
- Rosenboom 1994 – Thomas Rosenboom, *Gewassen vlees*. Amsterdam, 1994.
- De Rover 1994 – Frans de Rover, 'Vilein als Satan zelf'. In: *Vrij Nederland* (26-03-1994).
- Schouten 1994 – Rob Schouten, 'Thomas Rosenbooms kijk op de achttiende eeuw: een pathologisch geval in de Pruikentijd'. In: *Trouw* (17-02-1994).
- Smit 2014 – Floortje Smit, 'Door de vrouwelijke lens'. In: *Volkskrant special IDFA* (18-11-2014).
- Spinoza 2012 – Spinoza, *Ethica*. Vertaald en ingeleid door Henri Krop. Amsterdam, 2012.
- Verstraten 2008a – Peter Verstraten, *Handboek filmnarratologi*. Met een voorwoord van Mieke Bal, tweede, herziene druk. Nijmegen, 2008.
- Verstraten 2008b – Peter Verstraten, *Kernthema's in de filmwetenschap*. Amsterdam, 2008.
- Warren 1994 – Hans Warren, 'Met de snelheid ener trekschuit'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant* (18-02-1994).

Adres van de auteur

Veersesingel 30
4332 TB Middelburg
f.vandoeselaar@nehalennia.nl