

“Maak dat je wegkomt!”: een zoektocht naar verklaringen in de film *Borgman*



Alex van Warmerdam. *Bucketheads*.

Jos Schenkeveld

4073436

Algemene cultuurwetenschappen

Bachelorwerkstuk

Begeleider: dr. László Munteán

19 maart 2017

Inleiding

“Mag ik hier misschien even een bad nemen? Ik ben nogal vies”

Borgman zit me dwars. Na een aantal jaar studeren heb ik de kennis opgedaan om veel films te analyseren en een eigen mening te vormen. Toch was ik na het zien van *Borgman* verward; ik had geen idee hoe ik deze film kon verklaren. Alex van Warmerdams *Borgman* is, vanwege de suggestiviteit die gewekt wordt, een enigmatische film. Dit blijkt ook uit de analyse van recensenten: volgens de één is het personage Borgman een engel, de ander ziet hem als een duivel of een folkloristische imp. Vrienden van mij konden na het zien van de film niet goed slapen. Het was deze verwarring die mij aanzette tot het schrijven van mijn bachelorwerkstuk over *Borgman*.

Het titelpersonage in deze film is een welbespraakte man, lijkend op een zwerver, die langzaam maar gedecideerd een welgestelde familie ten gronde richt. Nadat hij wordt weggejaagd uit zijn hol in het bos door een gewapende pastoor en diens gevolg, belt Borgman aan bij de nietsvermoedende familie Van Schendel. In een afgelegen, modern ingerichte villa zorgt het echtpaar Richard en Marina samen met de Deense nanny voor drie engelachtige kinderen. Omdat Borgman zich te opdringerig opstelt aan de deur wordt hij in elkaar geslagen door Richard. Uit medelijden verzorgt Marina, Richards vrouw, Borgman in het geheim. Borgman krijgt langzamerhand het gezin steeds meer in zijn macht, waarin hij geweldsuitpattingen – geholpen door zijn kornuiten – niet schuwt. Borgmans bende houdt zich met allerlei rare, obscure praktijken bezig die het gezin langzaam ten gronde richt: een nutteloze tuinverbouwing, onverklaarbare medische ingrepen bij de familie en een absurd theaterstuk. Uiteindelijk worden Richard en Marina vermoord, wordt de villa achtergelaten en hebben de nanny en de kinderen zich aangesloten bij de bende van Borgman, die verdwijnt in het bos.

Er is opvallend weinig geschreven over het werk van Alex van Warmerdam. De meeste publicaties zijn kleine artikelen of bachelorwerkstukken – vaak al enigszins gedateerd. Velen daarvan proberen een overkoepelend thema te zien in het werk van Van Warmerdam, waarin de termen ‘absurdisme’ en ‘droogkomisch’ het vaste toevluchtsoord uitmaken. Filmwetenschapper Peter

Verstraten oppert de term ‘middle-of-the-road-absurdism’ in een uitwijding over het werk van Van Warmerdam, in zijn boek over humor in de Nederlandse cinema na de tweede wereldoorlog prijkt de Amerikaanse filmposter van *Borgman* op de voorkant.¹ Ook Nina Loth onderzocht de structuur van humor in *Borgman* in haar bachelorwerkstuk.² Ze beargumenteert dat Van Warmerdam de kijker laat lachen “[door] het opzetten van verwachtingen en het doorbreken daarvan met absurde momenten. Die momenten zijn zo absurd, dat we niet anders kunnen dan beredeneren wat er gebeurt, en vaak leidt dit in Van Warmerdams werk naar een moment dat wij er om lachen.”³ Dat vind ik zeer opvallend, want *Borgman* is naar mijn idee geen humoristische film pur sang. Er zit wel humor in *Borgman*, maar het is geen element dat de film als geheel kan verklaren.

In deze scriptie zal ik uiteenzetten dat *Borgman* beter begrepen kan worden als een film die bewust gebruik maakt van bepaalde genreconventionele en vervreemdende effecten om een bepaalde affectieve ervaring bij de kijker teweeg te brengen – een ervaring die soms, inderdaad, een humoristische reactie kan oproepen, maar die dat niet per definitie afdwingt. De film lijkt bovendien naar veel dingen te refereren, zowel naar andere films, naar bepaalde genreconventies, maar ook naar schilderijen en boeken, en dan met name het Oude Testament. Echter, de film lijkt deze referenties nooit helemaal over te nemen (zoals de bekende filmtropen) of door te voeren. Ze worden niet tot hun ‘logische’ conclusie in het narratief doorgevoerd. Ook kan de film haast niet in een genre gevat worden: genreconventies volgen elkaar in snel tempo op, maar het zijn conventies afkomstig uit verschillende genres.

Recensenten lijken hier moeite mee te hebben: “*Borgman* is a sly, insidious and intermittently hilarious domestic thriller.”⁴ In hun poging iets wat alle ratio of logica verwerpt alsnog begrijpelijk te maken voor een lezerspubliek gebruiken recensenten daarom de termen ‘grappig’ of ‘absurd’ – interpretatieve termen die impliceren dat er niets te begrijpen valt, waarvan ik het tegendeel wil bewijzen.

¹ Verstraten (2016).

² Loth.

³ Loth: p. 17.

⁴ Lodge.

Het kijken van *Borgman* is een ingewikkelde procedure die de kijker – vooral de kijker die bekend is met filmwetenschappen en haar genreconventies – verwart, verrast en desondanks weet mee te slepen. Deze scriptie is daarmee een soort zoektocht geworden naar de wijze waarop een kijker de film ervaart, hoe deze ervaring tot stand komt, welke middelen daar voor worden gebruikt, en hoe dit vanuit verschillende filmtheoretische perspectieven kan worden verklaard. In het eerste hoofdstuk van deze scriptie ga ik op zoek naar de vele manieren waarop *Borgman* speelt met genreconventies en de verklaringen die hieruit voortkomen. Ik onderzoek daarin ook op welke manier humor als uitgangspunt een mogelijke verklaring biedt voor de kijker van *Borgman*. In het tweede hoofdstuk onderzoek ik de motivaties van de personages vanuit een psychoanalytisch kader. Wat drijft hen? Waarom doen ze wat ze doen? En bovenal: wat drijft het personage Borgman? In het derde hoofdstuk ga ik op zoek op welke manier film *Borgman* de kijker weet te raken. Met behulp van theorieën van Laura Marks onderzoek ik de affectieve werking van Borgman. Marks heeft met haar ‘enfolding unfolding aesthetics’ een model bedacht waarin ze betekenisgeving onderzoekt vanuit het principe van de ‘fold’, de ‘vouw’. Deze manier van analyseren laat een licht schijnen op welke manier verwachtingen bij de kijker tot stand komen en hoe *Borgman* die verwachtingen ontwijkt, hierdoor ontstaat er ruimte voor een affectieve ervaring die de kijker raakt. De vraagstelling die mij stuurt is: op welke manier maakt de film *Borgman* gebruik van cinematografische conventies om bij de kijker een bepaalde affectieve ervaring teweeg te brengen?

Hoofdstuk 1

“Jullie zijn te vroeg”: suggestiviteit, intertekstualiteit en het ontwijken van betekenis

In dit hoofdstuk kijk ik naar de werking van genre, intertekstualiteit en suggestiviteit in *Borgman*. Ik doe dit niet alleen om duidelijkheid te scheppen over hoe men deze film kan lezen, maar ook omdat ik denk dat het beter begrijpen van de verschillende toespelingen die Van Warmerdam maakt kan leiden tot een beter begrip van hoe de kijker de film ervaart. In die zin ben ik niet op zoek naar ‘de betekenis’ van de film, maar naar de manieren waarop de film zich aan de kijker presenteert. Allereerst kijk ik naar hoe verschillende recensenten en academici de film plaatsen, welk genre ze gebruiken en vervolgens wat voor betekenis ze daaraan geven. Dan laat ik zien op welke manier Van Warmerdam genreconventies gebruikt en tegelijkertijd categorisering van genre vermijdt. Hierbij kijk ik naar de genreconventies opgetekend in *Film Art: An Introduction* van David Bordwell en Kristin Thompson. Daarna kijk ik naar de analyse van *Borgman* waarin humor en absurdisme als verklaring wordt gegeven voor de vervreemding die de film zo kenmerkt.

Ondanks de vele beschouwingen en uiteenlopende recensies zijn zowel recensenten als academici het niet eens over het genre en de betekenis van de film *Borgman*. De film wordt vaak vergeleken met Michael Haneke's *Funny Games*, hoewel in *Borgman* een duidelijke maatschappelijke sociale kritiek ontbreekt. Sommige recensenten wijzen naar sociale kritiek, anderen naar absurdisme, en weer anderen noemen het luguber vermaak.⁵ In één van zijn uitgebreide analyses van de film schrijft filmwetenschapper Peter Verstraten:

In the first half of the film, *Borgman* sets up the expectation of being a spellbound horror-thriller. [...] All the ingredients for a vicious criticism of middle-class values in the form of an occult horror film are present. [...] Instead, *Borgman* starts to shift gears, as if Van Warmerdam wants to ‘eschew standard genre trappings’. [...] In fact, *Borgman*, as he tells Marina who halts him as he is about to depart, has no bigger ambition than to ‘play’.⁶

Verstraten heeft gelijk wanneer hij schrijft dat Van Warmerdam zich niet wil laten vangen door genreconventies en de daarbij behorende betekenisgevende richtlijnen. Ondanks de betekenisontwijking van Van Warmerdam en de daarbij

⁵ Lodge.

⁶ Verstraten (2014).

behorende verwarring die bij de recensenten ontstaat, weerhoudt hen dit er niet van om de film te categoriseren binnen bepaalde genreconventies. Recensies gebruiken vaak termen als ‘humoristisch’ en ‘absurdistisch’ om hun verwarring te verklaren.⁷ “[In] Alex van Warmerdam’s pitch-black domestic comedy *Borgman* [...] the hard, dreamlike shimmer never abates; it’s [...] superbly acted even as the characters push past naturalism into absurdist psychodrama.”⁸

Hoewel ik het grotendeels eens ben met de uiteenlopende analyses van *Borgman*, lijkt het te zijn dat recensenten de termen ‘absurdistisch’ en ‘zwartkomisch’ inzetten om hun eigen verwarring en ongemak onschadelijk te maken. Wanneer iets verwarrend is, is het absurdistisch en dus niet verwarrend maar komisch. Volgens de *Van Dale* betekent absurd “strijdig met de rede, de logica ≈ ongerijmd, dwaas, zot, onverstandig, onnozel.”⁹ Als iets niet meteen te categoriseren valt, is het makkelijk om het weg te zetten als onzinnig en absurd. Op deze manier blijft het bekende verwachtingspatroon van de kijker bestaan.

Hoewel de film zeker komische en absurde momenten kent, zal ik in dit hoofdstuk beargumenteren dat een analyse die humor en absurdisme als overkoepelende genreconventies ziet enkele belangrijke gebeurtenissen en plotelementen laat liggen. Als Van Warmerdam immers een regisseur is die zelfbewust genreconventies en één eenduidige betekenis vermijdt, dan moeten de verwarrende gebeurtenissen niet te snel worden weggezet als absurdisme – een kunstrichting dat ondanks zijn vervreemdende eigenschappen nog steeds “het absurde tot *systeem* verheft.”¹⁰

Intertekstualiteit en genresuggestiviteit

Borgman zit stampvol met verschillende intertekstuele verwijzingen, die de kijker een tijdelijk houvast kunnen bieden. De film opent met wat een Bijbelse citatie lijkt te zijn: “En zij daalden neer om hun gelederen te versterken.” Volgens deze lezing zouden Borgman en zijn kornuiten engelen kunnen zijn, die de goedaardige kinderen komen verlossen van hun tirannieke, neoliberale ouders. Uit de daaropvolgende scène blijkt echter dat Borgman en zijn bende uit de

⁷ Rooney. & Lodge. & Beekman.

⁸ O’Hehir.

⁹ Van Dale: absurd.

¹⁰ Van Dale: absurdisme.

aardse grond oprijzen, wat van hen gevallen engelen of duivelse demonen zou maken. In de film wordt gesuggereerd dat Borgmans bende kan veranderen in honden, en deze pezige windhonden komen overeen met bekende representaties van hellehonden. In deze lezing zou Camiel Borgman een representatie zijn van de duivel: hij verleidt immers de vrouw tot het begaan van zondes als het vermoorden van haar man. (Zoals in Genesis de duivel, buiten Adam om, Eva verleidt tot het eten van de verboden vrucht.) Marina, de vrouw, voelt zich schuldig over de rijkdom die zij en haar man Richard hebben vergaard en foetert op haar dochter als het meisje haar teddybeer heeft vernield.

Het openingscitaat is overigens helemaal niet afkomstig uit de Bijbel, en deze omgang met intertekstualiteit en betekenisgeving tekent de hele film: telkens wordt er verwezen naar wat de kijker herkent als een bepaalde referentie (een Bijbelse lezing, het narratief van een indringer, kritiek op het neoliberalisme), en vervolgens wordt deze herkenning tegengesproken door de gebeurtenissen in de film. Een andere belangrijke intertekstuele referentie is het schilderij *De Nachtmerrrie* van Fuseli, waarin een 'imp' op een slapende vrouw zit en haar nachtmerries bezorgd.¹¹ (Zie figuur 1) Van Warmerdam heeft deze referentie er bewust ingestopt, omdat hij een conceptschilderij heeft gemaakt met deze scène. (Zie figuur 2) Het personage Borgman bootst het schilderij na door naakt op Marina te zitten terwijl ze slaapt. (Zie figuur 3)

Deze intertekstuele referenties lijken de kijker een houvast te bieden, dat de ongebruikelijke handelingen van Borgman kan verklaren. Het probleem is niet alleen dat ze elkaar tegenspreken, maar ook dat geen enkele van deze referenties elkaar bevestigen in het verloop van het narratief. Engelen zijn bijvoorbeeld geen koelbloedige moordenaars en ze komen niet voort uit de grond; maar demonen zijn tegelijkertijd geen apathische weldoeners, ze verzorgen ook geen kinderen.

Ook de interpretatie van Borgman als duivel klopt niet: Marina nodigt Borgman immers uit in haar eigen huis, verderop in de film probeert *zij* juist *hem* te verleiden en het is Richard die Borgman in elkaar slaat. De kijker, zelfs de ervaren kijker met een groot arsenaal aan filmreferenties, loopt vast. De lijntjes die met intertekstualiteit worden uitgelegd leiden niet tot een bevredigend

¹¹ Henry Fuseli. *Nachtmerrrie*. 1781. Olieverf op doek, 101.6 × 127 cm. Detroit Institute of Art.

einde; de kijker wordt gefrustreerd in zijn poging om zich aan één interpretatie te binden.

Camiel Borgman lijkt nog het meest op de duivel in Michail Boelgakovs *De Meester en Margarita*, de Russische roman uit de jaren 30, waarin de duivel afreist naar een overwegend atheïstisch Moskou om stennis te schoppen. Daar komt hij er achter dat zijn aanwezigheid als onruststoker in de stad overbodig is: de mensen zorgen zelf al voor genoeg ongeluk en verval. Hij besluit uiteindelijk, net zoals Borgman, om zich kostelijk te vermaken met de aanwezige mensen, om zich te vermommen en met ze te ‘spelen’, zonder een duidelijk doel voor ogen te hebben. Wel laat hij, weer net zoals Borgman, enige mensen toetreden tot zijn gelederen.

Genreconventies bieden normaal gesproken een houvast voor de filmkijker: “By knowing conventions, the viewer has a pathway into the film. Such landmarks allow the genre movie to communicate information quickly and economically.”¹² In horrorfilms is er een duidelijke slechterik, vaak een niet-menselijk wezen, die overwonnen dient te worden.¹³ Een thriller is vaak gegrond op een langzame spanningsopbouw, meestal tussen twee elementen – het goede en het kwade, de held versus het systeem, en in het geval van Borgman: een indringer die een ogenschijnlijk gelukkig gezin binnendringt.¹⁴ Dit narratief ontvouwt zich voor de kijker nadat Borgman zich heeft gewassen bij het benzinestation. Eerst belt hij aan bij een oudere vrouw die hem de deur wijst. Vervolgens belt hij aan bij Richard en Marina. Omdat we uit de eerste scène weten dat hij opgejaagd wordt, worden we geneigd om zijn acties met enige scepsis aan te zien. We weten niet precies wie of wat hij is. Zijn pogingen om het huis te betreden en de leugens die daarmee gepaard lijken te gaan, doen de kijker denken dat Borgman een onbetrouwbare binnendringer is. En net op het moment dat de kijker deze conventie herkent, en zich identificeert met Richard en Marina, wordt Borgman op brute wijze door Richard in elkaar geslagen. Ook hier wordt de kijker ontspoord in zijn drang naar een eenduidige, bevredigend verwachtingspatroon en daarmee gepaard gaande betekenisgeving.

¹² Bordwell: p. 330.

¹³ Bordwell: p. 340.

¹⁴ Bordwell: p. 332.

Zo maakt Van Warmerdam gebruik van meerdere genreconventies, zonder zich definitief aan één genre te binden. Dit zien we tijdens een prototypische horror *jumpscare*, wanneer Richard, in een droom, Marina's benen opensnijdt met een Stanley mes.¹⁵ Een moment dat surrealisme suggereert is wanneer Marina in de schuur erachter komt dat de tuinman weg is.¹⁶ Eerst vangt Richard haar op en als de kinderen ook in de tuin blijken te zijn, gaan ze als gezin naar binnen. Na dit ogenschijnlijk gelukkige tafereel dwaalt de camera kortstondig af om een dansende ballerina in de tuin te tonen. Deze ballerina is lid van de bende van Borgman en was kort daarvoor nog bezig met het opruimen van de lijken van de tuinman en zijn vrouw. In het shot daarna zit ze op de bank samen met Borgman televisie te kijken en chips te eten. Het is onwerkelijk voor het personage om op meerdere plekken te zijn, toch wordt het geaccepteerd omdat het zo'n klein detail is dat de kijker snel over het hoofd ziet. Het zou een diepere betekenis kunnen hebben: het vermoorden van de tuinman staat symbool voor het binnendringen van het gezin door Borgman.

Het opruimen van de lichamen is weer een omdraaiing van een bekende filmtroop. In de maffiafilm is het een gebruik om tegenstanders 'betonnen schoenen' te geven. De maffiosi gooien daarna (meestal bij een haven) de tegenstanders in het water.¹⁷ Van Warmerdam draait dit concept om en laat Borgman de hoofden in een emmer met cement stoppen, waardoor de lijken als waterplanten in de onderwaterwereld deinen. Een voorbeeld van duidelijk komisch beoogd camerawerk is wanneer Borgman zijn kornuiten Ludwig en Pascal wakker belt. We zien ze in een close-up op bed liggen – wat een huiselijkheid suggereert – maar wanneer de camera uitzoomt, wordt duidelijk dat ze in een beddenwinkel hebben geslapen. Dit uitzoomende shot met als doel komisch effect is een zogenoemde visuele 'pull back and reveal'-grap en op een vernieuwende manier gebruikt door de comedyserie *Arrested Development*.¹⁸ Met deze opeenvolgende betekenisvolle maar verwarrende elementen laat Van Warmerdam zien dat hij zich dusdanig bewust is van genreconventies en intertekstualiteit dat hij zelfs de doorgewinterde filmconnaisseur langs

¹⁵ TVTropes: jumpscare.

¹⁶ Bordwell: p. 466.

¹⁷ TVTropes: cement shoes.

¹⁸ Vermeulen and Whitfield: 107.

verschillende verwachtingspatronen kan voeren en hem daarmee van enig houvast kan vervreemden.

“Meisje, ga hulp halen!”: humor als mogelijke verklaring

De jongste dochter van de familie Van Schendel kijkt uit het raam van de auto. Ze ziet een hulpeloze man liggen op de grond in een bosrijke omgeving. Als ze later bij hem komt smeekt de man haar om hulp. Ze lijkt te gehoorzamen en loopt weg. Dan zien we de camera vanuit het perspectief vanuit de liggende man, het meisje heeft een stoeptegels vast en laat die bovenop het hoofd van de man vallen. Het beeld wordt zwart en een klap volgt. Tijdens deze scène moesten veel mensen lachen in de filmzaal. Het was een soort ongemakkelijk gegniffel. Dit lijkt overeen te komen met de analyse van Peter Verstraten en Nina Loth. Verstraten plaatst *Borgman* in relatie tot diens oeuvre en eerdere films van Van Warmerdam zijn veel komischer en meer absurdistisch, zonder dat ze die angstige vervreemding kennen die Borgman zo kenmerkt. Over de ongemakkelijke scènes in *Borgman* schrijft hij:

“We witness something horrific, but because of a too detached representation of the scenery, we are not encouraged to sympathize with the misfortune of the victims. Their fate is depicted in such a trivializing manner that a laugh is closer at hand than a shocked response. This is the case in *Borgman*, when Borgman’s eagerness for play becomes the preamble to a series of calmly executed and elaborate plans, devoid of any emotion or passion.”¹⁹

Hier legt Verstraten uit dat de kijker moet lachen om weerzinwekkende scènes omdat hij te veel afstand heeft van de personages; de kijker kan zich niet identificeren met de slachtoffers. Ook omdat Borgman koud en koelbloedig handelt, lukt het volgens Verstraten niet gechoqueerd te raken van zijn acties. We lachen als kijkers de moorden weg. De voorkeur voor een humoristische lezing blijkt uit het verschil tussen Nederlandse en Engelstalige recensies. Het lijkt alsof Nederlandse kenners van Van Warmerdams werk komische en absurdistische verwachtingen hebben. In Engelstalige (Amerikaanse) recensies voert humor niet de boventoon, maar wordt geprobeerd de film in West-Europees perspectief te plaatsen naast het werk van bijvoorbeeld Michael Haneke, Ulrich Seidl en Roy Andersson.²⁰ In de Amerikaanse trailer wordt de film

¹⁹ Verstraten (2016): p. 286.

²⁰ Rooney. & Lodge. & Beekman.

verkocht als een gewelddadige *thriller*, in plaats van een zwartkomische film met absurdistische kenmerken.²¹

Loth zoekt in haar bachelorwerkstuk hoe de humor in *Borgman* werkt: ze verklaart dat ze een naar gevoel kreeg bij de film, maar dat ze hem ook bij vlagen hilarisch vond.²² Ze kenmerkt de film als ongerijmd en stelt dat gelijk aan absurdistische humor.²³ De ongerijmdheid zorgt voor humor die de kijker aan het lachen maakt: “Als die verwachtingen [die we als kijker hebben] door het narratief worden tegengesproken ontstaat er ongerijmdheid, of vinden we iets absurd of onaannemelijk. Dit kan er voor zorgen dat we er om moeten lachen.”²⁴ Hoewel er in de film genoeg momenten zitten waarin ongerijmdheid leidt tot humoristische situaties, zijn er evenveel ongerijmde ontwikkelingen die bij uitstek niet humoristisch zijn en toch om duiding vragen. Bovendien is het, zoals Loth zelf ook schrijft, “problematisch om te bepalen wat precies in de film *Borgman* humor is en wat niet.”²⁵

De verklaring van humor in de film *Borgman* werkt naar mijn mening niet helemaal. Ik snap dat het Nederlandse publiek dat bekend is met het oeuvre van Van Warmerdam humor verwacht, Van Warmerdam weet dat zelf ook en reageert daarop met een suggestieve film. De verwachtingen die worden geschapen worden telkens niet waargemaakt en mogelijke verklaringen lijken elke keer ontweken en houden het niet vol tot het einde. Van Warmerdam gebruikt genreconventies uit verschillende genres, waardoor het verwachtingspatroon keer op keer door de kijker moet worden aangepast. De ongerijmdheid (het absurde) dat de kijker ervaart kan worden weggezet als humor en daarmee worden weggelachen. Er blijven echter dan een hoop ongerijmde gebeurtenissen over die met andere analysemethodes beter te verklaren zijn. De ogenschijnlijk absurde gebeurtenissen zoals Richard die Borgman aan de deur in elkaar slaat, Marina die Borgman daarna opneemt in haar huis om hem te verzorgen en de moorden die Borgman met zijn bende pleegt; al deze gebeurtenissen zijn uiting van driften van de personages. Deze

²¹ Movieclips Film Festivals & Indie Films.

²² Loth: p. 1.

²³ Loth: p. 6.

²⁴ Loth: p. 8.

²⁵ Loth: p. 3.

driften probeer ik in het volgende hoofdstuk te verklaren met behulp van de psychoanalyse.

Hoofdstuk 2

“Ik ben nog nooit voor iemand een probleem geweest”: een psychoanalytische lezing van de personages in *Borgman*

In het vorige hoofdstuk heb ik vastgesteld dat *Borgman* de kijker ontregelt, dat die ontregeling de film nog niet per definitie een zwartkomische en absurde film maakt. Recensenten gebruiken de termen zwartkomisch en absurdistisch om hun gevoel van ongemak ten opzichte van de film te verklaren, ze gebruiken die termen als overkoepelende verklaringspatronen terwijl de film dat soort patronen juist probeert te vermijden. Door middel van intertekstualiteit en suggestiviteit wordt de kijker aangemoedigd om paden te volgen die doodlopen, of in een eindeloos aantal andere paden overgaan. Een verklaring van de film als absurd of komisch laat veel mogelijke andere betekenissen liggen. Om de handelingen van de personages te verklaren, kan er ook gekeken worden naar hun onderliggende motivaties. Film is bij uitstek geschikt om te worden ontleed aan de hand van de psychoanalyse, zoals filosofe Gillian Rose in haar boek *Visual Methodologies* schrijft: “Since psychoanalysis in its Freudian and Lacanian forms argues that visibility is central to subjectivity, it follows that film can address our sense of self very powerfully – and that psychoanalysis can offer some powerful readings of films.”²⁶

In dit hoofdstuk probeer ik achter de drijfveren van de hoofdpersonages in *Borgman* te komen, door ze vanuit een psychoanalytisch perspectief te benaderen. Waarom doen ze de dingen die ze doen? Wat verklaart hun acties? Wat zijn hun onuitgesproken doelen? In dit hoofdstuk pas ik eerst een Freudiaanse psychoanalytische lezing toe op de personages Marina en Richard. Vervolgens probeer ik deze methode toe te passen op het personage Camiel Borgman, maar omdat hij zich zelfbewust lijkt te verzetten tegen deze vorm van analyse, ben ik in zijn geval uitgeweken naar Lacans interpretatie van de psychoanalyse.

Het Freudiaans psychoanalytisch subject opgedeeld in drie entiteiten: het *id*, het *ego* en het *superego*.²⁷ Het *id* staat symbool voor natuurlijke driften, zoals overlevingsdrang en voortplantingsdrang – het is een metafoor voor de mens

²⁶ Rose: p. 102.

²⁷ Barker: p. 96.

zonder sociale of anderzijds opgelegde controle en moraliteit. Het *ego* is het rationele bewustzijn, hetgeen dat ons weerhoudt van gevaar. Het *superego* symboliseert sociaal decorum, gedragsregels en moraliteit. Het symboliseert het *vat* van gedrag en verhoudingen die mensen elkaar hebben opgelegd. Zoals Freud hier kort uitlegt:

“The power of the Es expresses the actual purpose of the individual’s life. This consists of gratifying his innate needs. We can’t attribute to the Es an intention to remain alive and to use fear to protect itself from dangers. This is the task of the Ich, which also has to discover the most favourable and least dangerous kind of gratification whilst taking the external world into account. The Über-Ich may assert new needs, but its main function remains the restriction of gratifications.”²⁸

In filmstudies kijkt men naar de aanwezige elementen, personages, hun onderlinge verhoudingen, en de context waarin deze verhoudingen plaatsvinden om te achterhalen welke onderliggende drijfveren het plot voortstuwten, en hoe deze drijfveren betekenis geven aan het vertelde. Het doel is het ontvouwen van het oppervlakkige, het zichtbare, om de onzichtbare psychologische structuren bloot te leggen.

“Als je nu niet weggaat, sla ik je op je bek”: het perfecte Nederlandse gezin

Het gezin in *Borgman* is heel traditioneel samengesteld: Richard is de kostwinnaar, hij is voor zijn werk veel van huis en houdt zich relatief weinig met de opvoeding van zijn kinderen bezig. Marina is daardoor aan huis gekluisterd, haar vrijheid is haar ontnomen, terwijl haar rol als moeder grotendeels wordt vervuld door de nanny. De komst van Camiel Borgman zorgt voor onrust in deze familie. In *Borgman* wordt continu gespeeld met het oppervlakkige en het onderbewuste, met het vertelde en het geïmpliceerde, het getoonde en het ongetoonde – dat wat de kijker zelf moet invullen. Afgezien van Camiel Borgman lenen de leden van het gezin zich bij uitstek voor een psychoanalytische lezing. Omdat de patriarch in een gezin de voorhoede neemt en de overige gezinsleden overgeleverd zijn aan zijn bewind, begint deze analyse met een uitgebreid profiel van Richard.

Richard is de personificatie van de Nederlandse nouveau riche echtgenoot: hij heeft een goedbetalende functie in een winstgevend bedrijf, hij draagt chique pakken en rijdt in een dure Jaguar waar de rest van zijn gezin niet

²⁸ Freud: p. 39.

in past. In het huis is hij degene die de touwtjes in handen heeft en de knopen doorhakt. Na een ruzie met Marina, koopt hij voor haar een nieuw sieraad om de gemoederen te bedaren, iets wat zij weer moeilijk vindt om aan te nemen. Het eerste moment waarin we hem te zien krijgen is wanneer hij, als deurbewaarder, Borgman de entree weigert. Wanneer Borgman zegt Marina te kennen, gaat Richard meteen over de rooie.

Opvallend is ten eerste Richards lichtgeraaktheid in wat overkomt als een vredige, ruimtelijke omgeving van zijn eigen huis. Ten tweede lijkt Richard er meteen van uit te gaan dat Borgman doelt op een seksueel geaarde relatie. Hij geeft meteen toe aan een bepaalde dierlijkheid, verheft zijn stem, stelt zich intimiderend op en zoekt de confrontatie met Borgman. Het ironische hieraan is dat Borgman Richards onuitgesproken implicaties expliciet lijkt tegen te spreken. “Wordt ik nu gestraft omdat ik zeg uw vrouw te kennen?” vraagt hij onschuldig. De oppervlakkigheid van Borgmans taalgebruik, of de implicatie dat er niets te impliceren valt in zijn woorden, maakt Richard alleen maar driftiger. Vervolgens slaat hij Borgman in elkaar. Het dunne laagje dat hem als geciviliseerde man zou neerzetten – dure auto, pakken, een mooi huis – wordt doorbroken door een paar zinnnetjes van een vreemdeling.

Verderop in de film, wanneer Richard beslist dat hij de nieuwe tuinman mag kiezen, leidt hij Borgman rond in zijn tuin. “Mag ik even rondkijken?” vraagt Borgman aan Richard, Marina negerend. “Zeker,” antwoordt Richard, die hem daarmee toestemming geeft om in zijn territorium te komen. Precies op het moment waarop Borgman en Richard de benodigde werkzaamheden in de tuin bespreken, loopt Richard weg om in zijn eigen struiken te urineren. Deze actie is een overduidelijk voorbeeld van territoriumafbakening, maar ook dat Richard de controle uitoefent om wel of niet te spreken. Territoriumafbakening, de fysieke bescherming van het gezin, het hooghouden van zijn status als alfaman: Richards onderbewuste driften laten zich bij het minste of geringste herkennen in het gedrag van een alfamannetje, dit gedrag is in vele gevallen zelfs inherent verbonden aan de rol die hij vervult in het gezin. Borgman, daarentegen, denkt als een psychoanalyticus, hij lijkt precies te weten hoe hij Richard kan gebruiken voor zijn eigen doeleinden – wat deze ook mogen zijn. Zo zet hij duidelijk Richards lichtgeraaktheid in om bepaalde dierlijke driften in hem omhoog te

halen, driften die Marina verafschuwt omdat ze een bepaald sociaal decorum doorbreken. Vervolgens gebruikt Borgman die verafschuwing om empathie te verkrijgen van Marina.

De acties van Marina in de huiselijke sfeer zijn bijna altijd een reactie op het gedrag van Richard. Marina is een traditionele 'perfecte huisvrouw': ze werkt niet, ze is altijd thuis, en ze wordt verantwoordelijk gehouden voor het huishouden. Tegelijkertijd past ze niet helemaal in deze rol. Haar Deense nanny is er voor het dagelijkse huishouden: ze verzorgt de drie kinderen en brengt ze naar school. Wanneer Richard met zijn Jaguar naar zijn werk gaat, blijft er een minivan over voor de rest van het gezin. Deze gebruikt de nanny om de kinderen van en naar school te brengen. Daardoor heeft Marina weinig om handen; ze is aan huis gekluisterd. Ze gaat over het algemeen gekleed in flodderige zomerjurkjes of losse pyjama's en badjassen. Nergens blijkt dat ze buiten het huis een sociaal leven onderhoudt. Ze bezigt zich met het maken van Pollock-achtige, inspiratieloze, abstracte kunst in haar eigen atelier, een grote aparte ruimte van het huis. De letterlijke intrede van een vreemde in haar leven, Borgman, brengt onderdrukte verlangens in haar omhoog. Ook hier lijkt Borgman te denken als een psychoanalyticus: nadat Richard Borgman in elkaar heeft geslagen, doet Borgman een beroep op Marina's verzorgende kant, een kant van haar die onderdrukt wordt in de huidige samenstelling van haar gezin. Ze stemt dan ook vrij snel in met Borgmans verzoek. Borgman geeft haar leven een bepaalde noodzakelijkheid, omdat hij van haar afhankelijk lijkt te zijn. Hoewel Borgman zich een weg in het gezin lijkt te manipuleren, is het net zo goed Marina die hem bij haar wil houden. Wanneer Borgman weg wil gaan, zegt ze op ongeveer een derde van de film: 'Wil je niet blijven? Je mag niet weg.' Nadat Marina er achter komt dat Borgman de tuinman en zijn vrouw heeft 'laten verdwijnen', stelt ze hem hier verder geen vragen over. Zolang Borgman een rol in haar leven blijft spelen, is Marina bereid mee te werken de duistere praktijken van Borgman en zijn kornuiten te camoufleren. Een duidelijk voorbeeld van de dunne laag 'civielisatie' die wordt doorbroken wanneer Borgman haar gelukkig lijkt te kunnen maken. Tijdens het verblijf van Borgman worden Marina's verlangens voor hem sterker. Als Marina merkt dat hij afstandelijk reageert op haar avances, worden haar verlangens alleen maar groter. De afwijzing die

hierop volgt, en het ultimatum dat Borgman suggereert, zorgen ervoor dat Marina de moord van Richard accepteert. De rollen die Borgman in Marina's leven vervult – de drang om iemand te verzorgen, de drang naar aandacht en uiteindelijk seksuele lust – zorgen ervoor dat Marina bereid is om haar moraliteit en ethische principes opzij te zetten. Alles wat Marina is aan het begin van de film – de perfecte huisvrouw – is ondergeschikt aan de driften die Borgman bij haar oproept.

“Ik verveel me. Ik wil gewoon spelen.”

Hoewel Borgman het titelpersonage is, blijven zijn achtergrond, zijn motieven en zijn drijfveren een raadsel. Tijdens zijn introductiescène wordt hij opgejaagd. In deze scène wordt hij neergezet als een prooi, terwijl uit de rest van de film het tegenovergestelde blijkt. Afgezien van zijn verwilderde uiterlijk heeft hij een goed vocabulaire en spreekt hij goed (Vlaams) Nederlands. Hoewel hij niet schuw is van geweld, en zeker de antagonist vormt ten opzichte van het gezin, is hij geen klassieke 'slechterik'. Richard en Marina zijn immers beide ook bereidwillig om geweld te gebruiken of toe te staan om hun persoonlijke doelen te bereiken. Borgmans doel blijft echter gedurende de hele film onduidelijk. Hij heeft geen carrière, geen drang naar status, hij lijkt geen ruimte in te willen nemen in de maatschappij die de filmwereld uitbeeldt, en hoewel hij een troep kornuiten leidt, heeft het leiderschap geen verzorgende functie. Bovendien is hij asexueel, meerdere malen wijst hij Marina's avances af. Dit komt niet overeen met de analyse van Borgman als een seksuele binnendringer, een analyse die vaak kan worden gemaakt bij het narratief van films.²⁹ Gedurende de hele film is er geen enkel moment waarop Borgman een seksuele drift lijkt te hebben. Deze drift komt niet naar voren in zijn taalgebruik, noch in bepaalde metaforische of stilistische (fallische) symboliek. Sterker nog, hij – als we 'hem' zo kunnen noemen – heeft letterlijk geen geslachtsdelen. Op twee momenten in de film is Borgman naakt te zien, bij nadere inspectie blijkt zijn geslachtsdeel afwezig. Van Warmerdam heeft in een interview met de *VPRO* toegegeven dat hij deze in de postproductie weg heeft laten halen.³⁰ Toch is Borgman niet gecastreed in de

²⁹ Rose: p. 107.

³⁰ *CinemaTV* 129.

Freudiaanse zin. Zijn asexuele lichaam wordt niet gepresenteerd als een gebrek: het is immers de drijfveer van het plot.

Hoewel de film uitpuilt van symboliek, wijst geen enkele van deze symbolen op de eventuele aanwezigheid van een onderbewuste dat dit personage voortstuwt. Zijn taalgebruik speelt hierbij een grote rol. Het is zeer precies en tot dusverre ontdaan van emotie en dubbele betekenissen dat het de kijker op een verkeerd pad zet. “Ik ben nogal vies.” “Ik wil spelen.” “Ik ben de tuinman.” Deze uitspraken komen over als te simplistisch om geen dubbele betekenis te hebben. De kijker denkt: Borgman is nogal vies, dus hij is moreel en/of seksueel onbetrouwbaar. Hoewel deze zinnen keer op keer verschillende onderliggende andere mogelijke betekenissen lijken te verhullen of aanstaande gebeurtenissen aan te kondigen, worden deze mogelijkheden gedurende de film nergens waargemaakt. Borgman zegt precies wat hij doet en doet precies wat hij zegt. Hoewel de kijker wordt uitgedaagd om, als een psychoanalyticus, dubbele betekenissen te ontvouwen, voorkomt Borgman dit keer op keer. Zijn taalgebruik en zijn handelen blijkt oppervlakkig, automatisch, ontdaan van een diepere betekenislaag. Hij verzet zich expliciet tegen een psychoanalytische lezing van Freud. Borgman, het personage, presenteert zich als een enigma. Als kijker wordt het je niet mogelijk gemaakt om hem te duiden. Hij is klasseloos, seksloos, statusloos; hij handelt niet volgens de regels van genre, van intertekstualiteit, van suggestiviteit. Hij valt buiten elk analytisch kader. Hij laat zich kortweg niet kennen.

In die zin lijkt hij op Lacans omschrijving van de Ander: “[T]he other is there qua absolute Other. Absolute, that is to say he is recognized, but is not known.”³¹ Lacans interpretatie van het *id* levert meer op dan die van Freud. Waar het *id* in de Freudiaanse psychoanalyse symbool staat voor “the preserve of wild drives that have to be tamed by the ego”,³² is het Lacaniaanse *id* eerder een symbool voor de ontoegankelijkheid van het onderbewuste: “At its most radical, the unconscious is the inaccessible phenomenon, not the objective mechanisms that regulate my phenomenal experience.”³³ Borgman staat

³¹ Lacan: p. 48.

³² Žizek: p. 3.

³³ Žizek: p. 53.

symbool voor de Lacanian *Real*, de wereld die niet in taal te vatten is.³⁴ Wij, als kijkers, kunnen niet te weten komen welke drijfveren hem door het plot sturen. Niet alleen voor de kijker, maar ook voor het gezin is hij een buitenstaander, een Ander, we *herkennen* hem zelfs als de Ander, maar we zullen hem nooit *kennen*. Het getouwtrek waarin de verschillende hoofdpersonages om onze sympathie vechten, en de onzekerheid die de kijker hierbij ervaart, onthult een dieper gelegen enigma in de kijker. Door het niet in staat zijn te kiezen tussen de verschillende personages en de verschillende narratieve lijnen die worden ontvouwd, en de wisselende identificaties die dit oplevert, wordt de kijker geconfronteerd met zijn of haar eigen enigma: "Not only does the other address me with an enigmatic desire, it also confronts me with the fact that I myself do not know what I really desire, with the enigma of my own desire."³⁵ Borgman is een Ander die wij niet kunnen kennen, en hij maakt de overige personages gek door zijn onkenbaarheid. Bovendien maakt hij de kijker, die fluctueert tussen verschillende personages, intertekstuele interpretaties en genreconventies, bewust van onze onzekere relatie met ons eigen onderbewuste.

Wanneer de psychoanalyticus het gedrag van Richard en Marina probeert te verklaren, wijst hij naar de driften van Richard en de labiliteit van Marina. Dezelfde psychoanalyticus kan echter niet de verschillende emoties verklaren die het personage Borgman opwekt bij de kijker. Deze emoties, waaronder angst, akeligheid en onverklaarbaar en ongemakkelijk gegniffel, moeten op een andere manier worden verklaard. Anneke Smelik schrijft over zulke ontwikkelingen in de filmwetenschappen:

Het semiotische en psychoanalytische kader heeft de filmwetenschap lang geïnspireerd, maar dreigt deze ook wel gevangen te houden in kaders die niet helpen bij het begrijpen van de hedendaagse beeldcultuur. De focus op zintuiglijke en emotionele ervaring van het audiovisuele medium van film beweegt ook voorbij het louter visuele, wat vaak de exclusieve aandacht binnen de filmtheorie heeft bepaald. [...] In de filmwetenschap is dan ook de laatste jaren een verschuiving te zien naar onderzoek naar bijvoorbeeld ritme, energie, emotie, fragmentatie en rizomatische verbindingen. Hierdoor worden andere vragen gesteld: in plaats van 'wat betekent het?' gaat het eerder om de vraag 'wat doet een film?'.³⁶

Deze interpretatiemethode vraagt niet 'wie is Borgman?' of 'wat zijn Borgmans drijfveren?' maar 'wat doet de film *Borgman*?' en 'welk effect heeft de film op de

³⁴ Rose: 120.

³⁵ Žizek: p. 42.

³⁶ Smelik: p. 200.

kijker?'. Deze laatste twee vragen vormen het begin van een analyse die voorbij gaat aan de psychoanalyse en het betekenis geven aan de hand van wat men ziet, het visuele, en richt zich veel meer op de affectieve ervaring van de kijker, en op welke manier de cinematografische elementen worden gebruikt om deze affectieve ervaring te laten ontvouwen. In het volgende hoofdstuk kijk ik daarom naar Borgman aan de hand van Laura Marks' 'enfolding unfolding aesthetics'.

Hoofdstuk 3

“We zijn verraden! Maak dat je wegkomt!”: enfolding-unfolding aesthetics in Borgman

Aan de hand van de vorige hoofdstukken heb ik aangetoond dat de film *Borgman* niet gereduceerd hoeft te worden tot het absurdisme of de zwarte komedie. Er wordt gespeeld met genreconventies dat de kijker zo erg verward wordt dat er om gelachen wordt. Het personage Borgman lijkt bewust allerlei conventies van psychoanalyse te vermijden zodat wij als kijker nog meer verward worden en alleen maar kunnen omgaan met wat er gebeurt ‘in het moment’. Door deze verwarring ontstaat er ruimte voor de affectieve ervaring, deze ervaring is wat de kijker voelt bij het zien van een film.

In dit hoofdstuk zoek ik naar de totstandkoming van betekenis van de affectieve ervaring. Cultuurwetenschapper en theoreticus Laura Marks beschrijft met ‘enfolding-unfolding aesthetics’ een model hoe die affectieve ervaring tot stand komt. Enfolding-unfolding aesthetics beschrijft een set relaties tussen drie componenten: beeld, informatie en ‘het oneindige’ (image, information, infinite). In Laura Marks’ enfolding/unfolding model is een beeld (image) het waarneembare resultaat van informatie die afkomstig is uit ‘het oneindige’. Er is echter ook informatie die niet of niet helemaal uit het oneindige ontvouwen raakt en die we daardoor niet of niet duidelijk waarnemen. Met behulp van haar enfolding/unfolding model verklaart Marks hoe bepaalde informatie wél tot onze waarneming doordringt – als een beeld – en andere niet. De eerder genoemde verwarring die bij de kijker ontstaat bij het zien van *Borgman* is nader te verklaren aan de hand van dit model.

Marks’ model is gebaseerd op de ideeën van de Franse filosoof Gilles Deleuze. Omdat zijn werk lastig te vatten is in een bachelorwerkstuk gebruik ik een interpretatie van Claire Colebrook. Deleuze stelt dat het virtuele en het reële niet twee strikt gescheiden of binair tegengestelde werelden zijn. In de woorden van Colebrook:

“[W]e cannot say that there is an actual world that is then perceived or represented virtually, as though the distinction between the actual and virtual were a pre-given and rigid binary. . . Life is a series of divergent perceptions which actualise worlds.”³⁷

³⁷ Colebrook: p. 53.

De wereld die wij kennen ontstaat dus niet volgens een vooropgezette manier. Het is niet zo dat er een 'echte' of originele wereld is, die vervolgens één op één wordt overgenomen en als zodanig aan ons verschijnt. In andere woorden, de wereld die wij waarnemen vloeit *niet rechtstreeks* voort uit wat Marks 'the universe of images'³⁸ noemt. Maar, zoals Colebrook zegt, het leven is een reeks van uiteenlopende waarnemingen, die *werelden actualiseren*. Het is een vooropgezet project, krijgt vorm in het proces van waarnemen. Deze mogelijkheid om werelden te creëren duidt Deleuze aan met zijn concept van de fold.³⁹

Marks beschrijft met haar enfolding/unfolding model' hoe 'beelden' zich ontvouwen aan de wereld en de kijker (zie in de bijlage figuur 4). Beelden komen uit wat zij noemt 'the universe of images': een domein waarin alle beelden virtueel bestaan.⁴⁰ Uit deze virtuele wereld waarin alle mogelijke beelden bestaan ontvouwt zich een beeld dat dan reëel wordt. Marks voegt een bestaande laag, 'informatie' genoemd, toe aan dit proces. Haar systeem kan vergeleken worden met het semiotische systeem van Peirce.⁴¹ Hierin is het domein van beelden 'firstness', de informatie 'secondness' en het reële beeld 'thirdness'. De firstness is dat wat gebeurt, vervolgens voelt de kijker iets in zijn of haar lichaam ('secondness'), daarna is de 'thirdness' de associatie van het gevoel met een emotie van de kijker.

Informatie is de laag waarin het mogelijke wordt gevormd, in de informatielaag worden beelden gefilterd uit het 'domein van beelden' met andere – voor de kijker al bekende – beelden. Deze bekende beelden zijn voor eenieder anders. Het is een soort kaartenbak in het achterhoofd van de kijker. Daardoor heeft een filmconnaisseur meer informatie – hij kan uit een grotere kaartenbak putten – dan een leek. In hoofdstuk één heb ik aangegeven dat er in de filmwetenschappen bepaalde genreconventies zijn die vaak gevolgd worden. Een horrorfilm heeft een slechterik, een thriller heeft een uitgebalanceerde spanningsopbouw etc. Marks noemt deze een 'regime van informatie'. Dit regime baseert zich op de beelden uit de informatielaag, en gaat ervan uit dat de kijker

³⁸ Marks: 87.

³⁹ Colebrook: p. 53.

⁴⁰ Voetnoot 87.

⁴¹ Marks: pp. 89.

bekend is met dit regime om zo een beeld met een makkelijke manier te laten ontvouwen van het domein van alle beelden naar een reëel beeld.

De vouw

De basis van Laura Marks' enfolding/unfolding model is de 'vouw'. Ze neemt hierbij het principe aan dat het kleinste deeltje van materie geen deeltje is maar een vouw.⁴² Dit maakt dat ook het domein van beelden bestaat uit oneindig veel vouwen, het domein is een membraan waar virtualiteiten doorheen vouwen om reëel te worden. Het reële zit oneindig opgevouwen in het virtuele. Elk van de drie lagen die Marks beschrijft is een membraan van oneindige vouwen. Een beeld of een betekenis ontvouwt zich uit de laag van het domein van beelden door de laag informatie met wat Marks noemt 'kracht'. Deze kracht onttrekt een beeld uit het domein van beelden naar de laag van reële beelden. Beeld of betekenis kan dus vanuit het domein van beelden zelf ontvouwen, als een creatief zelfstandig moment; het brengt iets nieuws in de wereld. Ook kan het onttrokken worden aan de hand van al bekende betekenissen, de bestaande betekenissen trekken het beeld uit het domein van beelden.

In de filmwetenschappen zijn dit de clichés en de filmtropen: de voorgekauwde paden waarin de kijker al weet wat er gaat gebeuren. Elke vouw verzet zich ook tegen het ontvouwen. Bij de kijker is er in zijn informatielaag een strijd gaande tussen welke vouwen ontvouwen. Deze strijd in betekenis is voor iedereen anders. Er zit betekenis in wat er wordt getoond en wat er wordt weggelaten, of in wat wordt herkend en genegeerd; zoals Marks schrijft: "a fold protects what is unfolded."⁴³ Dit verzet tegen ontvouwen van betekenis is volgens Marks slechts een reactionaire, hopeloze strijd, dat de creativiteit niet ten goede komt:

"Remaining enfolded seems like a pretty good strategy, but ultimately it is a reactive strategy that expends energy on resistance instead of creativity and produces twisted, little images."⁴⁴

Borgman verhoudt zich op een ongemakkelijke manier tot Marks statement dat alle creativiteit ten val komt wanneer dingen opgevouwen blijven. De kijker ziet een strijd tegen betekenis. De "twisted little images" ontvouwen zich bij de kijker

⁴² Marks: p. 92.

⁴³ Marks: p. 92.

⁴⁴ Marks: p. 93.

tot ongemakkelijk gegniffel, een gevoel van onverklaarbaarheid en het niet weten wat de hij of zij er mee aan moet. Dit is juist het spel dat Van Warmerdam speelt en wat naar mijn mening *Borgman* een interessante film maakt. Zoals ik al in hoofdstuk één beschreef, worden de verwachtingen die geschapen telkens niet waargemaakt, mogelijke verklaringen worden elke keer ontweken en houden het niet vol tot het einde. Wat Verstraten noemt als het opzettelijk verwarren van de kijker, is te verklaren met het enfolding/unfolding model van Marks.

His films allude to this tradition of firm hierarchies and unilateral meanings, but also drift away from these conventions to the point where meanings cannot be fixed at all. Averse to explicit (social) messages and conventional psychological motivations, his films are, despite the common starting points, difficult to read, since they are not easy to categorize, neither in terms of genre nor in tone. They oscillate between the tragic and humorous, between horror and hilarity, between irony and seriousness.⁴⁵

Deze oscillatie tussen genreconventies laat de kijker vervreemdend achter. In *Borgman* worden deze vervreemdende technieken veroorzaakt binnen wat Marks de laag van informatie noemt. In *Borgman* lijkt elk beeld te verwijzen naar een bepaald genre, narratief, naar een ander beeld, naar een bepaalde ontwikkeling, kortom: naar betekenis, waar de kijker naar kan gissen. De beelden hebben een rationele, intellectuele analyse uit de laag informatie nodig om een verklaring te vinden. De beelden dwingen een rationele, intellectuele analyse uit de informatielaag af, die lastig is te maken. Nadat een creatief moment dat uit zichzelf ontvouwt uit het domein van beelden uitblijft wordt er vervolgens een wat Marks noemt 'simple image' getoond, een beeld dat zonder interpretatie de kijker hard raakt.⁴⁶ Een gruwelijke moord door een klein meisje dat een stoeptegels op iemands hoofd laat vallen, een ei dat wordt doorboord door een speer, een zwerver die zonder reden in elkaar wordt geslagen, het zijn allemaal vervreemdende affectieve ervaringen die hard binnenkomen voor de kijker en geen interpretatie uit de informatielaag nodig hebben. Ze worden *gevoeld*.

De vouw in *Borgman*

Een hond blaft in een kooi, een jager doet zijn koppel om, laadt zijn pistool en eet een rolmops terwijl hij uit het keukenraam kijkt. Deze beelden komen uit het

⁴⁵ Verstraten (2014).

⁴⁶ Marks: p. 88.

domein van alle mogelijke beelden, de kijker probeert deze beelden meteen te plaatsen met behulp van de informatielaag. Door de snelle shotwisselingen en het tonen van een pistool krijgen we een spannend gevoel van de scène. Dit komt omdat we de beelden door de informatielaag laten gaan (Zie figuur 4). De kijker weet ook de jager een Nederlander –of in ieder geval een Noord-Europeaan – is, omdat een zure haring uit een potje bij de Nederlandse eetcultuur hoort. Omdat we deze kennis hebben, ontvouwt het beeld van een Nederlandse jager die met zijn hond dringend op zoek gaat, waarschijnlijk iemand die hij dood wil schieten. Dit brengt een spannend gevoel met zich mee: als een pistool wordt getoond, zal er ook mee geschoten worden.

Vervolgens wordt deze spanningsopbouw ontkracht: er wordt *niet* geschoten, het hele geweer blijft weg, de jager komt niet terug en er wordt nergens meer naar de scene verwezen. Borgman ontsnapt uit de grondhut, het pistool wordt niet afgeschoten en een speer treft niet Borgman, maar slechts een ei. Dit is het moment dat de kijker de opgebouwde spanning loslaat. Er kan worden gelachen, want het is een komische uitvlucht. Naast oneindig veel betekenissen dat een ei heeft, brengt dit ei bovenal een affectieve ervaring met zich mee: het doorboren van het ei gaat gepaard met een onaangenaam, smerig geluid. De spanning die is opgevoerd lost zich op in de lach. Van alle virtuele beelden die zouden kunnen gebeuren in het domein van beelden wordt uiteindelijk het doorboren van het ei ontvouwd.

Dit systeem geldt ook voor latere meer gewelddadige gebeurtenissen. Het in elkaar slaan van Borgman door Richard aan de deur, wat een soort ontvouwing van het narratief lijkt, is in eerste instantie een vervreemdende, absurde gebeurtenis. Als Borgman aanbelt is hij net gevlucht van de pastoor en de jager, de kijker ziet hem als gevaarlijke indringer. De vraag om een bad te nemen is aannemelijk, omdat hij echt heel vies is, toch is het een vreemd verzoek dat de kijker niet vertrouwd. Hij identificeert zich met Richard. Misschien denkt de kijker wel aan het poppenkastspel van Jan Klaassen en wil tegen Richard en Marina schreeuwen: “Niet opendoen!” De spanning is op zijn hoogtepunt als Richard Borgman uiteindelijk in elkaar slaat. Dit had de kijker niet verwacht van de protagonist. Het beeld ontvouwt niet op een manier dat we gewend zijn en zorgt voor verwarring. Vervolgens draait onze identificatie om, de kijker vindt

het zielig voor Borgman dat hij in elkaar is geslagen, toch kunnen we hem niet helemaal vertrouwen.

Eerder in de film zijn er tekens uit de informatielaag dat er voor Borgman iets te halen viel aan de deur bij de familie Van Schendel. Na het ontsnappen uit de grondhut frist Borgman zich op bij een benzinestation. Deze plek is een overgangspek tussen de natuur en het geciviliseerde. Vervolgens loopt hij een welgestelde laan in met grote huizen. Bij het eerste huis waar Borgman aanbelt, opent een wat oudere, rijke dame de deur. Wanneer ze Borgman ziet, sluit ze onmiddellijk de deur. Bij het zien van de betonnen poort van het huis van Richard en Marina, ziet de kijker meteen dat hier iets gaat gebeuren. Het zou kunnen zijn dat de kijker het decor meteen afdoet als nep, en daarom een 'simple image' van de film is. Het zou ook kunnen zijn dat het verschil tussen het koude beton en metaal van de poort en het huis een onaangename verrassing herbergt in de natuurlijke, bosrijke omgeving. Deze elementen uit de mise-en-scène leiden naast de eerder genoemde poppenkast associatie naar een affectieve ervaring en zorgt uiteindelijk voor de afschuw die de kijker ervaart als Richard Borgman in elkaar slaat.

Op deze manier werkt de scène waarin de jongste dochter de sollicitant met een stoeptegel vermoordt ook: de sollicitant was een los eindje in het narratief, destijds enkel door het meisje opgemerkt. Een goedoplettende kijker zal het meisje lezen als onschuldig en verwachten dat ze hulp gaat halen. Als het meisje vervolgens de stoeptegel op het hoofd van de sollicitant laat vallen, gepaard met het zwarte beeld dat daarop volgt en weer een onaangenaam, smerig geluid, wordt de kijker geconfronteerd met een omgekeerd verwachtingspatroon. De kijker schrikt en wordt blootgesteld aan een ongemakkelijk moment: Is dit grappig? Is dit het absurdisme dat het werk van Van Warmerdam zo kenmerkt? Of is dit een gruwelijk gewelddadige moord door een ogenschijnlijk onschuldig meisje? De filmzaal was verdeeld: enkelen bulderden van het lachen, terwijl andere kijkers ineengekrompen op hun stoel zaten.

Er zijn nog vele andere scènes die ik kan aanwijzen waarin verwachtingen die geschapen zijn met een rationele, intellectuele analyse worden ontkracht met een affectieve ervaring, ook in andere filmelementen dan alleen het narratief. Het

gebruik van het spaarzame, non-diëgetische geluid, het gebruik van ruimtes en mise-en-scène en vele andere technieken zorgen ervoor dat de kijker ongemakkelijk is en vervreemd lijkt van de film. De kijker blijft hangen in de informatielaag en heeft aan het einde van de film geen voldoening gekregen die het in andere films wel krijgt. Dat maakt voor mij dat Borgman een ontzettend ingenieuze film is die het gevecht aangaat met de filmanalyse. De kijker wordt constant meegesleept in bepaalde verwachtingspatronen en net op het moment dat deze zouden worden waargemaakt, wijkt de film daar radicaal van af. Het onthutst de kijker doelbewust. De kijker die desondanks blijft zoeken naar verklaring in zijn 'informatielaag' blijft erin vast zitten wordt telkens opnieuw op een affectieve manier geraakt. Van Warmerdam ondermijnt het rationele zoeken van de kijker en vervormt de laag van informatie. Hierdoor blijft er alleen nog maar de emotie over, de affectieve reactie van de kijker op de beelden die hij ziet en de geluiden die hij hoort.

Conclusie

Ik heb in deze scriptie allereerst onderzocht hoe de film *Borgman* in de nationale en internationale pers is ontvangen. Hierbij is gebleken dat de film lastig valt te categoriseren en dat hij genreconventies overstijgt. De film kent vele mogelijke betekenissen, maar geen enkele ervan wordt waargemaakt, ze worden zelfs zo veel mogelijk ontweken. Dit ontwijken van betekenis is eigen aan het werk van Van Warmerdam. Verstraten en Loth verklaren dit als absurdisme en donkere humor. Humor en absurdisme als mogelijkheid van de affectieve ervaring die de kijker ervaart is voor mij een uitweg die veel andere interpretaties voor het onverklaarbare, vervreemdende laat liggen.

Vervolgens heb ik een psychoanalytische lezing gegeven van de motivaties en drijfveren van de personages in *Borgman*. Hieruit is gebleken dat Richard en Marina keurig volgens de psychoanalyse te ontleden zijn, maar dat het personage Borgman zich zelfbewust lijkt te zijn van de psychoanalyse en deze verklaringswijze expliciet lijkt te vermijden. Hij is immers niet seksueel gemotiveerd, de motivatie voor zijn handelen is moeilijk te achterhalen, waardoor de kijker nog steeds in verwarring blijft. Hierna ben ik zoek gegaan naar de totstandkoming van betekenis bij de kijker met de theorie van 'enfolding unfolding aesthetics' van Laura Marks. Met deze theorie van ontvouwen kwam naar boven hoe bepaalde beelden uit het virtuele domein van beelden ontstaan, en dat die beelden eerst door een laag van informatie vouwen. Het spel dat Van Warmerdam hiermee speelt, heb ik hier laten zien. Door eerst betekenis te vermijden, van genre te wisselen en informatie toe te voegen aan het narratief, blijft de kijker gissen naar de verklaringen van het beeld dat hij ziet. Dan komt er ineens een 'simple image', een beeld dat zonder interpretatie de kijker hard raakt. Met deze techniek van ontvouwen stelt hij de kijker voor een keuze: hij kan de affectieve ervaring weglachen als absurdisme, of hij kan vervreemd en gechoqueerd raken. Dit is een verklaring voor de meest gewelddadige scènes. In de film *Borgman* zitten nog meer affectieve cinematografische elementen verborgen.

In de toekomst zou er meer gekeken kunnen worden naar affectiviteit in het werk van Van Warmerdam. Omdat zijn films zo gestileerd zijn, is er veel

vervolgonderzoek mogelijk op het gebied van architectuur en ruimtelijke invulling. Vooral de binaire opposities zoals de relatie binnen versus buiten, natuur versus architectuur, kleur versus grijsheid, hard versus zacht. Ook is de psychoanalyse voor zijn andere films een onontdekt onderzoeksgebied. Het is bekend dat in Van Warmerdams werk seksualiteit, christelijke symboliek en menselijke (familie) relaties veel voor komt. Ook zou een feministische lezing van Van Warmerdams oeuvre naar mijn mening een vruchtbaar onderzoek opleveren.

Ik moet bekennen dat mijn zoektocht naar verklaring een zuiverende werking heeft gehad. De vervreemdende ervaring die mij bezig hield was een resultaat van een spel met verwachtingen, voorafstaande kennis van de filmkijker en het radicaal het breken hiermee. Hoe de affectieve reactie werkt die daarna ontvouwt is voor mij nu ook duidelijk. Mijn vrienden kunnen weer rustig slapen.

Bibliografie:

Film:

Borgman. Warmerdam, Alex van. (2013) Nederland: Graniet Film.

Literatuur:

Barker, Chris. (2008) *Cultural Studies*. Third edition. London: SAGE Publications.

Bordwell, David and Thompson, Kristin. (2010) *Film Art: An Introduction*. Ninth edition. New York: McGraw-Hill.

Colebrook, Claire. (2002) *Understanding Deleuze*. Crows Nest, NSW: Allen & Unwin.

Lacan, Jacques. (1981) *The Seminars of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*. London: Routledge.

Loth, Nina. (2013) *Absurd, verontrustend en gruwelijk grappig: Een analyse van de structuur van humor in Alex van Warmerdam's BORGMAN (2013) en een theorie over waarom we lachen om wat we zien*. Utrecht: Universiteit Utrecht.

Marks, Laura. (2009) 'Information, secrets, and enigmas: an enfolding-unfolding aesthetics for cinema', in: *Screen*, vol. 50: 86-98.

Freud, Sigmund. (2006) *The Penguin Freud Reader*. Adam Phillips (ed.). London: The Penguin Group.

Rose, Gillian (2001) *Visual Methodologies*. London: SAGE Publications.

Smelik, Anneke. (2007): 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in de feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema & Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur*. Muiderberg: Coutinho: 187-201.

Vermeulen, Timotheus and Whitfield, James. (2013) 'Arrested Developments: Towards an aesthetic of the contemporary US Sitcom', in: Jason Jacobs and

Steven Peacock (eds.), *Television Aesthetics and Style*. London: Bloomsbury: 103-111.

Verstraten, Peter. (March 2014) 'Middle-of-the-Road Absurdism: The Cinema of Dutch Director Alex van Warmerdam', in: *Senses of Cinema*, No. 70.

Verstraten, Peter. (2016) *Humor and Irony in Dutch Post-War Fiction Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Žižek, Slavoj. (2006) *How to Read Lacan*. London: W.W. Norton & Company Ltd.

Interviews en recensies:

Beekman, Bor. (2014) 'Borgman', [bespreking van: *Borgman*. Warmerdam, Alex van. Nederland: Graniet Film.], in: *De Volkskrant*, 29 augustus 2013.

CinemaTV 129: Borgman. (1 september 2016) Nederland: VPRO.

Lodge, Guy. (7 november 2013) 'Cannes Film Review: Borgman'. [bespreking van: *Borgman*. Warmerdam, Alex van. Nederland: Graniet Film.], in: *Variety*, <http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-borgman-1200483793/>. (15 januari 2017)

Rooney, David. (19 mei 2013) 'Cannes Review: *Borgman*'. [bespreking van: *Borgman*. Warmerdam, Alex van. Nederland: Graniet Film.], in: *The Hollywood Reporter*, <http://www.hollywoodreporter.com/review/borgman-cannes-review-525208>. (15 januari 2017)

Online Naslagwerken

TVTropes. Zoekterm: 'Cement Shoes'.

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CementShoes> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

TvTropes. Zoekterm: 'Jumpscare'.

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/JumpScare> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

Van Dale. Zoekterm: 'Absurd'.

<http://run.vandale.nl.ru.idm.oclc.org/zoeken/zoeken.do> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

Van Dale. Zoekterm: 'Absurdisme.'

<http://run.vandale.nl.ru.idm.oclc.org/zoeken/zoeken.do> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

Movieclips Film Festivals & Indie Films. (8 april 2014) *Borgman US Release Trailer (2014) – Dutch Thriller*.

<https://www.youtube.com/watch?v=MVQa0yIaOt0> (geraadpleegd op 19 maart 2017).

Bijlage



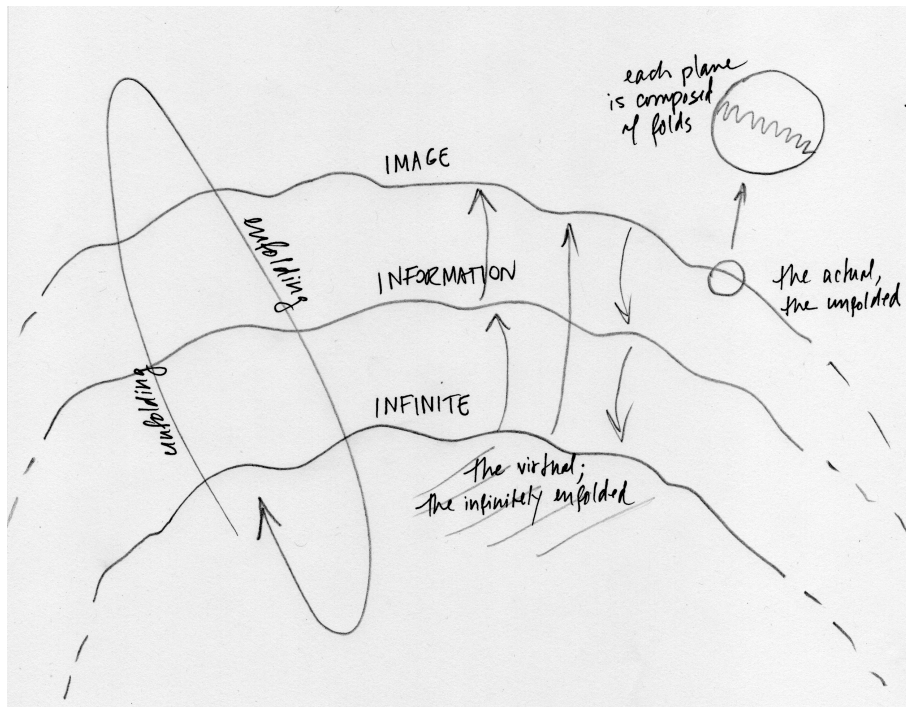
Figuur 1: Henry Fuseli. *Nachtmerrie*. 1781. Olieverf op doek, 101.6 × 127 cm. Detroit Institute of Art.



Figuur 2: Alex van Warmerdam. *Slaapkamer*. Onbekend. Onbekend.



Figuur 3: Still uit *Borgman*. Warmerdam, Alex van. (2013) Nederland: Graniet Film.



Figuur 4: Marks, Laura. (2009) 'Information, secrets, and enigmas: an enfolding-unfolding aesthetics for cinema', in: *Screen*, vol. 50. Oxford: Oxford University Press: pp. 89.