



HoGent

School of Arts KASK-Koninklijk Conservatorium

Peter Greenaway's *The Draughtsman's Contract*
Over kijken, lezen, zien en begrijpen

Rijsbrecht Verschaffel

Scriptie voorgedragen tot het bekomen van de graad van
Master in de audiovisuele kunsten

Promotor:
Anke Brouwers
Promotor:
Luc Degryse

Instelling: School of Arts Ghent

Academiejaar 2013-2014

Tweede examenperiode

Peter Greenaway's
The Draughtsman's Contract
Over kijken, lezen, zien en begrijpen

– Rijsbrecht Verschaffel –

Deze uiteenzetting onderzoekt het centrale thema in Peter Greenaway's *The Draughtsman's Contract*. Het doel is om de film te zien als een 'kristallisatie' van één van de belangrijkste onderwerpen het oeuvre van de regisseur: hoe wij de wereld, zien, voorstellen en begrijpen.

Vertrekkend van een algemeen betoog over 'koken, kijken en kunst', over het belang van klare taal in kunstkritiek, vervolgt de argumentatie in twee delen: deel 1 behandelt de gebeurtenissen die – mijns inziens – Greenaway's evolutie als kunstenaar het sterkst hebben getekend; deel 2 is een analyse van de film *The Draughtsman's Contract*, die verder bouwt op Greenaway's wereldvisie omschreven in deel 1. Deze analyse bespreekt hoe Greenaway's films de wereld voorstellen, en hoe hij in deze film van het begrip *representatie* een hoofdpersonage maakt.

Over koken, kijken en kunst. Ter inleiding

Koken is eenduidig. In de keuken kan je een handeling, of het product van die handeling, beschrijven met één daarvoor *passend* woord – of meerdere daarvoor passende woorden. Kunst is ‘meerdere’, ‘veelzijdig’, allesbehalve eenduidig. En kijken is dat ook: wat we zien in één blik, in één kijk, kunnen we beschrijven met een veelheid van woorden. In de keuken hanteren we een *concrete* woordenschat, ieder woord duidt een specifiek deel van de directe werkelijkheid. Het juiste woord staat hier op de juiste plaats, de gebruikte woordenschat is *passend* – kan passend zijn. Een kookboek is geen plaats voor raadsels.

In praten over kunst kan er geen sprake zijn van ‘het juiste woord op de juiste plaats’. Want kunst is geen puzzel die past, geen recept dat je correct kan klaarmaken, maar een gemeenplaats voor discussie over ideeën en betekenissen. Taal is hier ‘abstract’, reflexief. Woorden stellen hier niet wat onmiddellijk aanwezig is, maar zijn tekens die gelezen en geïnterpreteerd moeten (of kunnen) worden. In de strikte zin is taal vanzelfsprekend altijd een abstracte constructie. De woorden zijn altijd iets anders dan de dingen, en elk begrip van de werkelijkheid is altijd een voorstelling, en dus een constructie. De waarde van de tekens die deze voorstelling samenstellen is afhankelijk van hun plaats binnen een representatiesysteem en van het verschil tot andere tekens (en niet van een rechtstreeks aanduiden van een object). Letters, woorden – en ook beelden – zijn tekens waarmee de mens *be-teken*-is creëert. En wat is taal als niet een constructie van tekens waarmee we de concrete werkelijkheid ‘vastgrijpen’ en begrijpen? We lopen rond in, kijken naar, denken, praten en schrijven over de wereld die ons omringt. We zien iets, we kijken, we lezen en we begrijpen. Zo structureren we continu onze onmiddellijke, concrete omgeving. We grijpen de werkelijkheid vast met talige tekens, verspreiden betekenis rondom ons, en geven de wereld zin (met onze woorden).

“In zekere zin bouwen mijn films enerzijds systemen op en anderzijds maken zij die twee uur lang belachelijk. U zult moeten toegeven, dat vele structuren die wij opbouwen – het alfabet, taalstructuren, tijdperken enzovoort – allemaal schijnsystemen zijn; zeer merkwaardige uitvindingen, die voor de organisatie van ons leven toch erg belangrijk zijn.”
– Peter Greenaway¹

Grasduinend door de vele essays, artikels, boeken en interviews die er over, door en in samenwerking met Greenaway zijn geschreven, stoot je vaak op dezelfde *grote* woorden. Groot hier in de zin van ‘groots’, ‘belangrijk’, ‘gewichtig’. Algemene, abstracte termen met een zeker aura. Woorden waarvan de betekenis doorgaans breed en voor interpretatie vatbaar is, waarover veel gediscussieerd is – en waarvan een interpretatie steeds noodzakelijk is. ‘Meerdere’ woorden zoals allegorie, avant-garde, barok, beschouwing, cultuur, enigma, kunst, medium, modernisme, natuur, neobarok, postmodernisme, systeem, theatraliteit, totaalkunst, vorm, ... Niet alles is eenduidig, en bijgevolg kan niet alles simpelweg vertaald worden in de object-gerichte woordenschat van een zesjarige. Grote woorden zijn nodig, om ‘grote en abstracte ideeën’ bespreekbaar te maken, om die gedachten te bundelen en te ‘vatten’ in *daarvoor gecreëerde* definieerbare – en bijgevolg opnieuw verklaarbare – begrippen. Deze woorden zijn meerdzijdig, omdat ze niet iets concreet, ‘tastbaar’, aanduiden – en al de rest uitsluiten – maar proberen van een idee samen te vatten. Iedereen houdt van grote woorden omdat ze getuigen van een zekere kennis en daarmee ‘geleerdheid’, en omdat ze daardoor een zekere indruk maken. We voelen ons goed, trots en tevreden wanneer we ons met grote woorden kunnen onderscheiden. Maar niet enkel daarom. Mensen houden van schoonheid, en weinig is mooier – ‘passender’ – dan het *juiste* (grote) woord op de juiste plaats, dat wil zeggen: dan een ‘gelukke’ representatie of voorstelling.

¹ Walder, Martin, *Besessen von der Idee des Katalogisierens. Gespräch mit Peter Greenaway*. Filmbulletin, 5, 1989, p. 20.

Denken, spreken en schrijven over koken, is niet hetzelfde als denken, spreken en schrijven over kunst. Niet alleen omwille de duidelijke verschillen in context en taalregister, maar ook omdat het onderwerp ons *taalbewust-zijn* beïnvloedt. Het verandert hoe we ons *van de taal* bewust zijn. Stellen dat goede kunst meerduidelig is, wil daarom niet zeggen dat praten over kunst, of een specifiek kunstwerk, onverstaanbaar moet of mag zijn. En nog minder dat er alleen maar bewonderend gezwegen kan worden, en niet nagedacht, gepraat of geschreven mag worden. Een 'handeling binnen de kunsten', of het resultaat van die handeling – een kunstwerk – kan erg eenvoudig zijn. We kunnen een kunstwerk beschrijven zonder de discours te overladen met 'grote' veelduidige woorden, en zonder de taal hopeloos ingewikkeld te maken. Maar we mogen nooit vergeten dat er van een kunstwerk niet één 'passende' beschrijving bestaat. Ook zesjarigen kunnen praten en denken over kunst. Net omdat een kunstwerk intrinsiek meerdere beschrijvingen toelaat is het onmogelijk om één van die beschrijvingen als juist(er), correct(er) te beschouwen dan de andere. Omdat, toch zeker als het over moderne kunst gaat, noch het werk, noch het betoog een voorgeschreven stelsel van regels kent.

Het schrijven over beeldende kunst is niet op zoek naar dat *éne* juist woord, maar weet dat er vele zijn die kunnen 'passen'. Het taalgebruik is hier niet concreet, maar wel relatief, reflexief, of ook *allegorisch*. Dit net omwille van de veelduidigheid van de kunst en de specificiteit van het beeld. Omdat de kunst en het artistieke beeld de woordenschat openbreken en niet afbakenen, omdat – goede – kunst aanzet tot denken (wat niet hetzelfde is als een gedachte hapklaar aanbieden), omdat ze allegorie is. Een kunstwerk is een *verwezenlijkt idee*, een uitgebeelde of verbeelde gedachte, een representatie. Een idee wordt een beeld en kan zo buiten de taal om bestaan. Een beeldend kunstwerk is een idee aanschouwelijk gemaakt in de wereld van de dingen. We kunnen het kunstwerk beschrijven en bespreken met taal, maar woorden zullen steeds tekort schieten om het raadsel op te lossen dat een enkel kunstwerk kan zijn. Alle woorden gebruikt om een werk te bespreken of te beschrijven – om het werk vast te grijpen, het werk (samen) te vatten – zullen op hun beurt nieuwe gedachten oproepen, nieuwe en andere vragen doen rijzen, nieuwe ideeën creëren. Goede kunst kan niet gevat worden, omdat ze een allegorie is van een gedachte die we niet kennen. Kunst kan zo tegelijkertijd verwarring zaaien en verduidelijking brengen, net omdat ze allegorie is. Omdat een kunstwerk altijd ook 'over iets anders' gaat dan wat we zien, omdat het tot de verbeelding spreekt, zoals – en op dezelfde manier als – de allegorie.

Het prachtige woord allegorie is afkomstig van het Grieks en betekent letterlijk 'anders-zeggen'. Het woord is een samenstelling van twee woorden, *allos* – 'de ander' of ook 'anders' – en *agoreuein* – 'in het openbaar spreken': de openbare omroeper die het nieuws op de *agora* 'de markt, het plein' verspreid onder de gegadigden. Wat de metafoor is en kan binnen de taal, is of kan de allegorie zijn in de beeldende kunsten: een manier om ideeën, abstracte begrippen, te *verbeelden*, en via een beeld tot leven te wekken. Ideeën kunnen (ver)tonen, zichtbaar maken. In de klassieke oudheid gebruiken de Grieken en later de Romeinen de allegorie in theater: acteurs spelen allegorische figuren en kruipen zo in de huid van (grote) morele begrippen zoals 'jaloezie', 'lust', 'vrede' en 'recht'. Zij maken op die manier deze onzichtbare cognitieve begrippen – ideeën – aanschouwelijk, (her)kenbaar en herinnerbaar. Wat we kunnen zien, kunnen we bekijken, lezen, begrijpen en kennen. In de middeleeuwse – en vooral dan de religieuze – kunst wordt de allegorie gereduceerd tot verbeeldingen van deugden en ondeugden in opvoedende verhalen die een bepaalde moraal prediken. Dit totdat in de Late Renaissance en Barok, samen met de geboorte van de figuur van de kunstenaar en diens beeldbewustzijn, de allegorie aan verloren terrein terug wint. De mens beseft in die periode dat betekenissen niet bestaan, maar gecreëerd worden. We realiseren dat die betekenissen constructies zijn gebouwd met tekens die kunnen gemanipuleerd worden en dat een perspectief, standpunt, of kijk, de betekenis van die tekens kan beïnvloeden en veranderen. De evolutie van de betekenis van woorden doorheen de geschiedenis, waar woorden vandaan komen en waar,

wanneer en waarom ze van betekenis veranderden, is niet onbelangrijk, omdat ze die context met zich meedragen. Kijkend naar en pratend over Greenaway, die zelf erg veel belang hecht aan de diepte van taal in zijn dialogen vol dubbele bodems en verborgen verwijzingen, mogen we dit niet vergeten.

In *'il gusto e il metodo'* het eerste hoofdstuk van *L'età neobarocca* (1987) noemt semioloog Omar Calabrese deze 'grote woorden' met behulp waarvan wij onze interpretaties formuleren *parole-chiave*, sleutelwoorden. Hij probeert in dit boek de *gusto* van onze tijd te duiden, de 'smaak' – in de brede zin van het woord. Eén van de eerste vragen die hij al waarschuwend stelt, is of het al dan niet correct is om een tijdperk te duiden, te bestempelen, aan de hand van enkele daarvan opvallende kenmerken: "In de geschiedenis van de smaak of van de stijlen worden periodes vaak benoemd aan de hand van sleutelwoorden die deze in zeer grote mate vereenvoudigen en abstract maken."² Hij gaat verder en stelt dat "dergelijke vereenvoudigingen niet dienen tot een beter begrip van de cultuurgeschiedenis, erger nog, ze vervlakken cultuur tot formalismen die nog weinig of niets met de realiteit te maken hebben, en in kracht tekort komen. [...] Geen enkel moment in de geschiedenis kan, bovendien, gereduceerd worden tot één enkel 'etiket' omdat de geschiedenis een samenloop is van verschillende, tegenstrijdige en complexe gebeurtenissen. Gebeurtenissen die vaak onmeetbaar zijn en op geen redelijke manier met elkaar kunnen vergeleken worden."³ Calabrese schrijft hier over gebeurtenissen en geschiedschrijving, en per uitbreiding over zijn eigen analyse van de tijd waarin we leven. Maar wat hij zegt gaat even goed op voor kunstkritiek. Hij ontkent vervolgens niet dat gebeurtenissen gegroepeerd kunnen worden in serie, en dat er zonder enige twijfel algemene tendensen kunnen worden onderscheiden. Maar aarzelt daarbij niet om toe te voegen dat "een verandering van uitgangspunt, van de sociale doelgroep, of van het standpunt van een discipline, de keuze van 'het centrale kenmerk' van een tijdperk kan veranderen." Eén (absolute en objectieve) ware beschrijving bestaat niet, maar is altijd een interpretatie door iemand op een welbepaald moment, vanuit een bepaalde invalshoek. "Het probleem is", aldus besluit hij, "een duidelijke beschrijving van het gekozen uitgang- of gezichtspunt, van de eigenheid van dit standpunt, en een daarop verder bouwende argumentatie formuleren van de samenhang tussen de geanalyseerde gebeurtenissen."⁴

Calabrese's verhaal is opgebouwd rond één nieuwe term '*neobarocco*', een nieuw woord waaraan hij zelf zegt niet overdreven gehecht te zijn. "Een slogan als een ander". Maar wel een woord dat in staat is om op een samenvattende manier de inhoud die *hij* eraan toeschrijft, uit te drukken. Hij stelt dadelijk dat er reeds een *passe-partout* term bestaat om de tendensen van ons huidig tijdperk te beschrijven, "het al te vaak gebruikte 'postmodern', dat zijn oorspronkelijke betekenis is verloren, en de slogan of merknaam is

² Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Gius. Laterza & Figli, prima edizione, 1987, p. 5-7.

Het origineel leest: "Spesso, nella storia del gusto o degli stili, si sono denominati dei periodi attraverso parole-chiave che li rendevano estremamente semplificati e astratti." Vertaling R.V.

³ Calabrese, Omar. *Ibid.*, p. 5-7.

Het origineel leest: "simili semplificazioni non servono assolutamente alla comprensione della storia della cultura, anzi la appiattiscono in formalismi che poco hanno a che fare con la realtà e che mancano vigore. [...] Ogni momento storico, del resto, non può essere ridotto a una sola etichetta per il semplice motivo che la storia è costituita dall'affrontarsi di fenomeni distinti, conflittuali, complessi. Quando non addirittura incommensurabili e non confrontabili fra di loro." Vertaling R.V.

⁴ Calabrese, Omar. *Ibid.*, p. 5-7.

Het origineel leest: "cambiando vuoi il punto di vista, vuoi i gruppi sociali interessati, vuoi l'obiettivo disciplinare, potremo classificare come 'qualità' dell'epoca anche qualche altra cosa" – "Il problema, dunque, è semplicemente quello di definire con precisione il punto di vista prescelto e quel che gli è pertinente, e su quella base articolare il criterio di coerenza dei fenomeni analizzati". Vertaling R.V.

geworden van de meest uiteenlopende creatieve handelingen. In wezen is dit woord tegelijkertijd vaag en verkeerd. De verspreiding van deze term is te weiden aan de drie gebieden waarin de term voorkomt, die onderling verward worden.”⁵ Calabrese gaat vervolgens verder met een analyse van deze drie gebieden, van de oorspronkelijke betekenissen van het woord en het ontstaan daarvan in ieder gebied. De details van die analyse zijn hier niet belangrijk, maar wel de gevatte manier waarop dit voorbeeld bevestigt wat we hogerop uiteenzetten. Namelijk de manier waarop een dergelijk sleutelwoord kan uitgroeien tot een modewoord, een slogan of merknaam die we vervolgens (mis-)gebruiken ‘omdat het een bekend merk is’. Woorden die we even vaak te pas als te onpas gebruiken, die hun oorspronkelijke betekenis en context verliezen of al verloren zijn, en uiteindelijk meer een ‘teken’ dan een ‘betekenis’ worden. Grote woorden, bedoeld om complexe ideeën samen te vatten, moeten daarom niet gemeden, maar wel steeds opnieuw verklaard worden.

Alfabet (het) – ‘gezamenlijke lettertekens’

Ontleend aan het middeleeuwse Latijn *alphabetum*, dat op zijn beurt ontleend is aan het Griekse *alphabetos* – samengesteld uit de eerste twee letters van het Griekse alfabet [1484].

De Grieken hebben het schrift van de Phoeniciërs in Palestina overgenomen, waar de letters uit tekeningen zijn ontwikkeld. De namen van de letters gaan uiteindelijk terug op Semitische woorden die bij de afbeelding behoorden, zoals het Hebreeuws ‘alef’ – rund, vee – en ‘bep’ – huis – (alfa en beta).⁶

In 1991 publiceert het tijdschrift *Archis* ‘Een encyclopedie van het afscheid, Klein Greenaway-lexicon (een selectie)’. Dit lexicon van Greenaway’s denkbeelden samengesteld door cultuurfilosoof Lieven De Caeter vertoont kenmerken van een ‘hulde aan’ of minstens ‘knipoog naar’ Greenaway’s categorisch denken en zijn fascinatie voor de mens’ lijsten, structuren en systemen. In het boek ‘*Peter Greenaway, Il Cinema delle idee*’ van Alessandro Bencivenni en Anna Samuelli, waar we verderop menig maal naar zullen verwijzen, zien we een vergelijkbare collagestructuur. Het artikel in *Archis* is een alfabet, het heeft geen inleiding, midden noch conclusie, maar bestaat uit allemaal aparte lemma’s. De Caeter zoekt niet Greenaway’s essentie op een traditionele manier te begrijpen en samen te vatten in een slotlinea, maar spiegelt in de vorm van zijn artikel diens denkwereld. Onder iedere letter plaatst hij één of meerdere ‘*parole-chiave*’ die hij op een eigen manier beschrijft en invult met citaten en verwijzingen. Onder A staat **allegorie**, onder B **beschouwing** (niet barok), onder C staan **cinema** en **catalogiseren**, enzovoort. Vanuit een artistiek oogpunt is dit alfabet een heel mooie, elegante manier om Greenaway te beschrijven. De Caeter structureert het artikel ‘zoals Greenaway het zou willen’, hij vertrekt van een abstracte structuur als basis en vult die gaandeweg op met uiteenlopende verklaringen, die op hun beurt vol verwijzingen zitten. Deze veelheid geeft ons een beeld van, maar zeker geen concreet antwoord op de vraag: wie en wat Greenaway is, meer dan de man die zegt de hele wereld te willen catalogiseren?

⁵ Calabrese, Omar. *Ibid.*, p. 14-19.

“è l’abusatissimo ‘postmoderno’, di cui è stato snaturato il significato originario, e che è diventato lo slogan o il marchio di operazioni creative anche diversissime fra di loro. Si tratta in verità di una parola equivoca e generica al tempo stesso. La sua diffusione è relativa a tre ambiti che vengono confusi fra di loro.” Vertaling R.V.

⁶ M. Philippa e.a., *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, (2003-2009).

“Walter Benjamin’s sympathies lie with the fragmented and tortured forms of baroque art – which draw attention to the human predicament – rather than the organic illusions of classical art, which try to obscure it. Nevertheless, the two forms are inextricably related, since the baroque raids classical antiquity for the various items it recycles: ‘the legacy of antiquity constitutes, item for item, the elements from which the new whole is mixed. Or rather: is constructed. For the perfect vision of this new phenomenon was the ruin. The exuberant subjection of antique elements in a structure which, without uniting them into a single whole, would, in destruction, still be superior to the harmonies of antiquity, is the purpose of the technique which applies itself separately, and ostentatiously, to realia, rhetorical figures and rules’.”
– Bridget Elliot & Anthony Purdy⁷

In *Peter Greenaway, Il Cinema delle idee* herkennen we een gelijkaardige constellatie. Socioloog Alberto Abruzzese beschrijft de vorm prachtig in het voorwoord: *“Il Cinema delle idee* is een essay dat fungeert als hypertext: de bladzijden in dit boek werken als steekkaarten die telkens nieuwe wegen openen. De werken van Greenaway worden hier belicht door een netwerk van verwijzingen, van knooppunten, van interpretaties. Het spel van dit schrijven is niet meer lineair maar nomadisch, onvoorspelbaar en dit weliswaar op een strategische manier. Het schrijven bootst het denkwerk van de regisseur na, de verleidingen van zijn postmoderne ‘bricolage’.”⁸ De hoofdttekst is eenvoudig opgedeeld in drie hoofdstukken, maar wordt voor ieder vernoemd werk van Greenaway onderbroken met een korte bespreking van dit werk. Bovendien staat er midden op iedere bladzijde een tekstvak met daarin telkens één van de – ontelbare en erg uiteenlopende – inspiratiebronnen van de kunstenaar. Deze tekstvakken lijken een eigen volgorde te volgen, zonder direct in te gaan op de omliggende tekst. Deze structuur stelt de lezer enigszins op de proef, want is ongebruikelijk, maar activeert tegelijkertijd. De tekst trekt de lezer binnen, en duwt hem terug buiten. En is dat niet net wat Greenaway doet in zijn films?

“I think the animosity to the man and his films is the result of the effort his movies require on the part of the viewer (and in that regard critics can be lazy as anyone else).”
– Shlomo Schwartzberg⁹

“Het publiek is lui, heel erg lui. Op dit moment zitten er miljoenen mensen neer, zoals ik, die naar televisie kijken, een voetbalmatch, etcetera. De hele wereld is één groot publiek geworden. De hele wereld zit neer, al kijkend, maar wordt tegelijkertijd ook bekeken. Dat is het concept van de eenentwintigste eeuw: kijken en bekeken worden.”
– Peter Greenaway in *Cinema delle idee*¹⁰

⁷ Bridget Elliot & Anthony Purdy, *PETER GREENAWAY ARCHITECTURE AND ALLEGORY*, Chichester, West Sussex: Academy Editions – Art & Design Monographs (Paper), 1997. p. 21. Met verwijzing en citaat van: Walter Benjamin, *The Origin of Germanic Tragic Drama*, transl. John Osborne, NLB London, 1977, p. 178-179.

⁸ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. *Peter Greenaway – Il cinema delle idee*, Le Mani - Microart's Edizioni S.p.A, Recco (GENOVA), (1996) nuova edizione aggiornata 2000, p. 7-8. *“un saggio che funziona da ipertesto, dunque: le pagine di questo libro aprono continuamente schede e percorsi che fungono da accesso ad altri luoghi. Le opere di Greenaway vi prendono luce grazie a una rete di rimandi, di snodi, di interpretazioni. Il gioco della lettura qui non è più lineare ma nomadico, erratico e tuttavia strategico. Mima il lavoro mentale del regista, le seduzioni del suo bricolage postmoderno.”* Vertaling R.V.

⁹ Shlomo Schwartzberg, *Acknowledging Greenaway*, in Toronto Magazine, n. 21, 1991. Geciteerd in: in Bridget Elliott, Anthony Purdy, *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1997, p. 107.

¹⁰ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. *Ibid.*, p.141. *“Il pubblico è pigro, molto pigro. In questo momento ci sono milioni di persone sedute come me che stanno guardando la tv, una partita di calcio, ecc. Tutto il mondo è diventato un enorme pubblico.*

In zijn beschrijving van de allegorie vergelijkt De Cauter de opvattingen van Hegel en Benjamin. Hij stelt dat, volgens Hegel, in het raadsel (als 'kunstvorm') de betekenis van de gebruikte symbolen volledig is gekend, maar opzettelijk is verhuld. En dat ook de allegorie het algemene door concrete voorwerpen wil aanschouwelijk maken, maar dan (omgekeerd) met de grootst mogelijke klaarheid. Volgens Benjamin, die de allegorie veel positiever inschat dan Hegel, horen raadsel en allegorie samen en hoeven zij dus niet noodzakelijk antithetisch opgevat te worden. Voor Benjamin, aldus De Cauter, is het allegorische tegelijk het openbreken van de schone schijn, van de gesloten totaliteit, en het daaropvolgende treuren over het verlies van het betekenisgeheel, de melancholie. Er blijven enkel fragmenten over die als puzzelstukken naar het verloren, niet meer samen te leggen geheel verwijzen, en ontraadseld moeten worden. De Cauter besluit: "Hoezeer de opvattingen van Hegel en Benjamin over de allegorie ook uiteenlopen, op één punt convergeren ze: in de allegorie is de concrete uitwendigheid slechts een 'teken, dat op zich genomen geen betekenis meer heeft.' Allegorese is (dus) het geobsedeerd vastleggen van de vergankelijkheid (van betekenissen en van tastbare objecten in hun organische, levendige samenhang.) De dood – het uiteenvallen van het organische – is het (verborgen) thema van alle allegorieën. Greenaway is derhalve een allegoricus."¹¹

Tutto il mondo sta seduto guardando, ma nello stesso tempo viene guardato. E il concetto del ventesimo secolo: guardare ed essere guardati."

¹¹ Lieven De Cauter over de allegorie in *'Een encyclopedie van het afscheid, Klein Greenaway-lexicon (een selectie)'*, Archis, nr. 7, 1991. Met verwijzingen naar: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften*, 1.1, Frankfurt aan de Main, 1980, p. 352; en G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, Werke, 13, Frankfurt aan de Main, 1969, p. 509-513.

Over Greenaway('s enigmatisch universum)

“De films van Greenaway leggen iets bloot dat voorheen niet zichtbaar was; althans niet op die wijze. Ze leggen een esthetisch veld bloot, ze ontginnen een continent, ze ontdekken een plek die nog niet in kaart was gebracht. Ze vormen zozeer de kaart van dat continent, dat ze precies even groot zijn als het werelddeel in kwestie (een paradox van Borges). En dus zijn het geen allegorieën – die abstracte begrippen aanschouwelijk maken – maar de enig mogelijke, concrete weergave van die wereld.”
– Michael Nyman¹²

“His films question the notion of truth in the cinema and present the viewer with the pleasures and difficulties of the counter-cinematic possibilities offered by pluralist narratives and complex structures.”
– Paula Willoquet-Maricondi¹³

Over Greenaway en diens universum zijn al vele artikels en hele boeken volgeschreven. Omwille van deze overvloed aan teksten en gedane onderzoek, maken we hier een selectie uit de literatuur. Wat volgt is een samenvatting van wat een aantal auteurs, en (zoveel mogelijk) Peter Greenaway zelf, gezegd en geschreven hebben. Die samenvatting geeft een algemeen en tegelijk divers beeld van Greenaway's wereldvisie, en van de werelds' visie op Greenaway.

Stefan Franck, bijvoorbeeld, beschrijft zijn wereld als “de sprookjesachtige ruimte van het kind vol mythes en apocriefen, anekdotes en verhalen, een droomlandschap opgebouwd met Tagesreste en primaire driften. Een a-morele wereld waar schaamteloos met sex [sic] en dood wordt omgesprongen. Een therapeutisch werkende wereld die de auteur voorbereidt op het onvermijdelijke. [...] Het is een mannelijk landschap van de geest dat slechts toegankelijk is in de mate dat je er je eigen ruimte kan in terugvinden. Het enigma blijft, zelfs voor Greenaway. [...] de door hem gecreëerde wereld (is) niet voorspelbaar.”¹⁴ Dergelijke ‘breedvoerige’, haast poëtische beschrijvingen, zijn niet zeldzaam. In dit deel van deze uiteenzetting, zullen we proberen van deze te ontrafelen, en bedenkingen toevoegen waar zinvol. Terwijl we in hun teksten vooral letten op wat belangrijk of interessant is met het oog op Greenaway's voorstelling van de wereld, en de analyse van *The Draughtsman's Contract* in deel drie.

Enigma (het) – ‘raadsel’
aenigma: ‘raadsel’ onder de kunstwoorden. Ontleend aan het Latijnse aenigma: ‘raadsel’, dat op zijn beurt ontleend is aan het Grieks: aínigma, ‘duistere taal, raadsel’, een afleiding van ainíssēthai ‘in raadselen spreken’, met als oorsprong aínos ‘fabel, raadsel’.¹⁵

Maar eerst een korte biografische schets – niet omdat ik denk dat we een kunstenaar als persoon moeten kennen om over zijn werk te kunnen praten, maar omwille van twee belangrijke levenskeuzes die volgens deze argumentatie een onmiskenbare invloed hebben gehad op zijn visie. De ouders van Peter John Greenaway, geboren in Newport – Wales – op vijf april 1942, zagen in hun buitengewoon intelligente zoon een beloftevolle advocaat. De jonge Greenaway zelf zag dat niet zo, hij hield het been stijf en schreef zich na zijn middelbare school in aan de *Walthamstow School of Art* in Londen. Gedurende drie jaar geniet hij

¹² Tellwright, Nick. *In search of the solemn. An interview with Michael Nyman* in *Kinetics*, 4, 1990, p. 33.

¹³ Willoquet-Maricondi P. & Alemany-Galway M., p. 12.

¹⁴ Franck, Stefan. *Greenaway's a-morele landschapkunst*, ANDERE SINEMA, nr. 96, 1990, p. 16.

¹⁵ M. Philippa e.a., *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, (2003-2009).

daar een opleiding in schilderkunst, een onmiskenbaar belangrijke periode in zijn evolutie als creator. Sindsdien en nog steeds staat hij vooreerst in de wereld als schilder¹⁶ – waar we verderop nog op zullen terugkomen. De overstap naar, of interesse voor, het medium film, zo stelt hij zelf, dankt hij aan Ingmar Bergman en diens film *The Seventh Seal* (1957)¹⁷. Een film die hij vijf opeenvolgende dagen tot twee maal per dag ging (her)bekijken in de cinema, een anekdote die in menig artikel en interview opgerakeld wordt, en bijgevolg hier niet kan ontbreken:

“Well, here was a film that really did knock me over. All of the movies I’d seen previously were a way to pass the time of day and were social. But here was a film about faith, about asking existential questions, it had an extraordinarily strong narrative so you wanted to know what happened next, it also had a great sense of history, and I’ve always been a sucker for history films. It also had this extraordinary metaphor, the notion of a man playing chess with death. Previously I had some idea that I wanted to be associated with painting but didn’t know how, now I wanted to be associated with film but didn’t know how.”
– Peter Greenaway, over *The Seventh Seal*¹⁸

In 1990, acht jaar na *The Draughtsman*, blikt Greenaway terug op dewe periode en schrijft in een eigen publicatie *Papers* dat zijn oorspronkelijke enthousiasme om filmmaker te worden “*arose from the dual interest in the manipulation of images and the manipulation of words*”. Hij vervolgt: “*I hope by now that what I am endeavouring to do as a film-maker is considerably more than the sum of those two parts and cannot be satisfactorily made manifest in any other way. Yet I unfailingly experience much particular stimulation from those especial characteristics of painting and draughtsmanship – and literature – that determinedly will not suffer change, that will steadfastly refuse to translate their form, content and metaphor into cinema.*”¹⁹

Niet lang na het zien van *The Seventh Seal*, koopt Greenaway een Bolex 16 mm camera en begint hij te experimenteren met het medium film. Hij stelt zich kandidaat voor een opleiding aan de *Royal college of Art Film-school*, maar wordt niet toegelaten. Via via vindt hij in 1965 werk bij het *British Film Institute*, waar hij na een maand terechtkomt in de montagestudio van het *Central Office of Information*²⁰. De ‘informatieve rechterhand van de *Foreign Office*’, zo beschrijft Greenaway de COI, produceert een enorme hoeveelheid documentaires over alles wat gebeurt in, of kan gezegd worden over, het Verenigd Koninkrijk: gaande van het aantal Chinese restaurants tot het aantal herdershonden. Werkend op en met dit beeldmateriaal, slaagt de jonge monteur erin om zijn persoonlijke, natuurlijke verlangens te bevredigen dat hem er als kind toe dreef om insecten te verzamelen. Het classificeren en de catalogoog worden zo steeds belangrijker in zijn taal, weliswaar op een ‘anarchistische en subversieve’ manier, die de louter

¹⁶ Willoquet-Maricondi P. & Alemany-Galway M., *Peter Greenaway’s Postmodern/Poststructuralist Cinema*, The Scarecrow Press, Inc., 2008, p. 3. *Greenaway is regularly described, and describes himself, as a painter who works in cinema, or, as he puts it, “a film-maker trained as a painter”.*

¹⁷ Pally, Marcia. *Cinema as the Total Art Form* in *Cinéaste*, n. 3, 1991, p. 6.

¹⁸ Willoquet-Maricondi P. & Alemany-Galway M., *ibid.*, p. 46.

¹⁹ Greenaway, Peter, *Papers – Papiers*, Éditions Dis Voir, 1990, p. 4.

²⁰ Central Office of Information (COI) – een overheidsorgaan verantwoordelijk voor statistieken, openbare berichtgeving en propaganda in het Verenigd Koninkrijk. Zie: <http://data.gov.uk/publisher/central-office-of-information> [geraadpleegd op 15.04.2014]

informatieve functie ervan ondermijnt²¹. In de elf jaar die hij voor de COI werkt, leert hij om op korte tijd grote hoeveelheden – soms ook slecht – beeldmateriaal te monteren.

In 1962 maakt hij *Death of Sentiment*, zijn eerste kortfilm, een medium waarbinnen hij zal blijven experimenteren tot in 1980, het jaar van *The Falls* – zijn eerste langspeelfilm. “*These early films of the sixties and seventies already bore the Greenaway signature: a fondness for landscape; a fascination with lists, grids, taxonomies, counting games and aleatory sequences; a parodic use of the documentary voice-over; and, above all, a quirky sense of humour that constantly reminded the viewer not to take things too seriously.*”²² In Maricondi lezen we over deze periode dat: “*Greenaway gained much of his cinematic training while working within the British film industry. [...] Not only did Greenaway acquire an insider’s perspective on the industry during the ’60s and ’70s, but this is where he developed the critical and ironical vocabulary with which he revisits the documentary tradition in films such as Vertical Features Remake, The Falls, Act of God, The Sea in Their Blood: Beside the Sea, and also 26 Bathrooms and Death in the Seine.*”²³ Samuele en Bencivenni argumenteren dat Greenaway in die periode streeft naar non-narrativiteit en de centrale rol van de acteur in film ontkent. Zij beschrijven die kortfilms als “experimentele, structuralistische werken, zonder bedoelde inhoud, de inhoud ontstaat uit opsommingen en catalogisering van allerlei. [...] Kortfilms waarin de regisseur zijn experimentele fase vervolledigt en waarin hij, met behulp van verschillende oplossingen, het formele onderzoek gestart in *Windows* verder ontwikkelt: proberen verhalen te vertellen, vertrekkend van een systeem gebaseerd op structuren.”²⁴

“De idee van organisatie is heel belangrijk in mijn eerste films... Datgene wat de beschaving ook zoekt te doen: een manier van begrijpen en vatten van de enorme hoeveelheid gegevens die ons continu belaagt.”

– Peter Greenaway in *Il Cinema delle idee*

Greenaway gebruikt lijsten om zijn verhalen te vertellen: “Ik houd van vertellen, maar vind dat verhalen schrijven te eenvoudig is... Ik kan niet aanvaarden dat een verhaal enkel gebaseerd is op de narratieve structuur; iets anders is nodig dat het materiaal structuur geeft.”

– Peter Greenaway in *Il Cinema delle idee*²⁵

²¹ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. Ibid., p. 13-14. “Il ‘braccio informativo del Foreign Office’, come Greenaway stesso definisce il COI, produce un’enorme quantità di documentari in grado di fornire qualsiasi tipo di informazione relativo al Regno Unito: dal numero dei ristoranti cinesi a quello dei cani da pastore.” – “Lavorando su tale materiale, il giovane montatore si trova in qualche modo ad assecondare la stessa naturale passione che da bambino lo aveva spinto a collezionare insetti. La classificazione e il catalogo entrano quindi sempre più a fare parte del suo linguaggio, anche se in maniera ‘anarchica e sovversiva’, scavalcando la funzione meramente informativa.” Vertaling R.V.

²² Bridget Elliot & Anthony Purdy, *ibid.*, p. 6. (lijst van alle kortfilms zie filmografie in BIJLAGE 2)

²³ Willoquet-Maricondi P. & Alemany-Galway M., *ibid.*, p. 12.

²⁴ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. Ibid., p. 18. Met citaat uit: Pally, M. *Cinema as the Total Artform*. “prodotti sperimentali, strutturalisti, senza nessun contenuto intenzionale che si desume invece da enumerazioni e catalogazioni di ogni genere.” – “[...] cortometraggi nei quali il regista mette a punto la propria fase sperimentale e che, approdando a diverse soluzioni, continuano a sviluppare la ricerca formale iniziata con *WINDOWS*: tentare di raccontare delle storie partendo da un sistema di strutture.” Vertaling R.V.

²⁵ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. *ibid.*, p.18. Met citaat uit “La cosa vista”, n.11-12, 1989, p. 65. “I miei primi film girano molto attorno a questa idea di organizzazione ... La stessa cosa che cerca di fare la civiltà: un modo di capire e contenere l’enorme mole di dati che ci investe di continuo.” – Greenaway usa le liste per raccontare storie: “Amo narrare, ma credo che scrivere storie

“(The) notion of hubris, which is the desire to overreach ourselves, to become Gods. Being an artist is the closest one can get to this notion of a manifestation of a God who directs, who manipulates, who controls, who organizes. I want to classify the world – which is impossible. So, in a way, the act itself mocks human efforts. And yet, there are these figures throughout the whole of Western history that tried to encompass the whole world. Dante actually said that he wanted to create the Divine Comedy to explain how the stones on the road were relative to the angels in heaven. And many years later, Einstein tried very hard to encompass the whole world in a fascinating way. One of the conditions of civilization is the ability to comprehend and I try to do that by a creative act.”
– Peter Greenaway in interview met Christel Stalpaert²⁶

De twee sleutelmomenten in Greenaway’s jonge leven, de twee keuzes – of gebeurtenissen – die, mijns inziens, deze kunstenaar-regisseur hebben gemaakt tot wie hij is, zijn de volgende: zijn academische opleiding als schilder, en de periode van tien jaar achter de montagetafel bij de COI.

Zijn manier van kijken naar de wereld en de wereld die hij creëert, is uit de som van die twee keuzes geboren. Hoe hij naar de wereld kijkt, die wereld ziet en begrijpt. Wat hem interesseert in wat hij denkt te hebben begrepen, en vooral hoe hij vervolgens beslist om dat te tonen. Dit is uiteraard helemaal geen geheim: in zowat alle artikels over Greenaway wordt aangestipt dat hij schilder is van opleiding, en dat hij voor de COI heeft gewerkt. Haast overal lezen we dat zijn films ‘schilderachtig’ zijn, men spreekt over *tableaux vivant*, levende schilderijen, over zijn oog voor kleur en detail in de encenering, de oneindige hoeveelheid symbolen, de clair-obscur, de statische camera, enzo verder enzovoort. Velen schrijven over de invloed van en verwijzingen naar oude meesters, Gainsborough, Hogart, De La Tour, Vermeer, Bronzino, Piranesi, en vele anderen. Morbé zegt dat “Peter Greenaway’s cinema getuigt van een nauwe relatie tussen film en schilderkunst [...] De schilderkunst vormt als het ware de ruggengraat van zijn filmbeeld”. Maar dit is slechts het puntje van de ijsberg, de rand van het bos, wat belangrijker is dan al deze overduidelijke invloeden uit de wereld van de schilderkunst, is de manier van kijken (die zijn beelden introduceren). Hoe een *schilder* de wereld ziet. Beter nog: hoe een schilder naar de wereld kijkt en vervolgens (beslist hoe hij die wereld) toont, reproduceert, representeert. Morbé verwoordt dit als volgt: “de aanwezigheid van schilderijen stelt onder andere de relatie tussen kijker en object in vraag en reflecteert over representatie, reproductie en manipulatie. Greenaway hanteert schilderkunst als een onderliggende structuur in zijn films.”²⁷ Het onderwerp van Greenaway is het kijken, de blik. Voor Greenaway is niet zozeer belangrijk naar wat we kijken, maar wel het kijken zelf. Niet het object van ons kijken, maar wel *hoe we al kijkend construeren*. Hoe wat we zien telkens opnieuw gestructureerd, en de betekenis ervan geconstrueerd wordt, door eenieder van ons. De ware betekenis bestaat niet, als een absoluut, onveranderlijk begrip, maar wordt door ieder van ons telkens opnieuw gemaakt.

sia troppo facile... Non posso accettare che il film sia basato solo sulla struttura narrativa; dev’esserci qualcos’altro che organizza il materiale.” Vertaling R.V.

²⁶ Stalpaert, Christel. *Peter Greenaway’s Prospero’s Books critical essays*, Ugent books, Gent, 2000, p. 31.

²⁷ Morbé, Rebekka. *Het filmische canvas van Peter Greenaway*. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, nr. 337, Jrg. 60 (2011), p.245-246.

“Mijn ervaring als schilder was nuttig vanuit een praktisch oogpunt, daarmee bedoel ik bij het bepalen van de cadrages, het statische beeld, de platheid van bidimensionaliteit, de niet-illusionistische ruimte. En vervolgens in termen van verlangen, de wil om mijn ideeën te realiseren op dezelfde manier als een schilder dat zou doen. In de toekomst denk ik dat we de onderzoekende mentaliteit van de schilderkunst altijd met ons mee moeten dragen.”
– Peter Greenaway in *Cinema delle idee*²⁸

De interesse voor verschillende manieren van kijken en de constructie van een beeld vond hij in de schilderkunst, en groeide – en concretiseerde zich – tijdens zijn vorming als monteur: “Verscheidene jaren werken als monteur voor de COI, heeft me alle vertrouwen in de idee van documentaire *an sich* ontnomen, omdat ik er bewust werd van de graad waarin de manipulatie van de beelden gebruikt kan worden als een middel van propaganda. Doen geloven dat een documentaire de werkelijkheid kan reproduceren, is bijna obscene. Documentaire is eigenlijk ware fictie.”²⁹ Aan de COI leert hij alle knepen van het vak als monteur, maar wij begrijpen dat hij dan al eigenlijk alleen oog heeft voor de(ze) betekenis-machine: hoe betekenis vorm krijgt – en wordt gegeven – in deze beelden, en omgekeerd, hoe vorm betekenis krijgt en hoe aan vorm betekenis wordt gegeven. Hij ondervindt aan den lijve hoe (dezelfde) puzzelstukken (op verschillende manieren) in elkaar (kunnen) passen. Maar de essentie is meer dan dat, meer dan de hond van Pavlov. Hij ziet, of misschien beter vindt, in het medium film een allegorie van de mens’ begrip van de wereld. Hij ziet hoe het medium cinema andere media kan opslokken, kan toe-eigenen, en dus ook meerdere manieren van kijken naar beelden in zich kan verenigen.

In het interview met de auteurs aan het einde van het boek *Cinema delle idee*, zegt hij dat wij mensen veertig jaar van ons leven besteden aan leren lezen en schrijven, vooraleer we ons de taal meester achten. “Maar er bestaat geen evenwaardige opleiding voor het zien en het kijken. En dat vind ik heel erg jammer, omdat we leven in een wereld gemaakt van miljoenen beelden die zouden moeten begrepen, gemanipuleerd en gebruikt worden. We zouden dit kunnen definiëren als een visueel analfabetisme ten opzichte van de creatie en het gebruik van beelden. Dat is een van mijn belangrijkste standpunten en tegelijk het centrum van mijn cinematografische inspanningen.”³⁰

“*One of the conditions of civilization is the ability to comprehend and I try to do that by a creative act.*”
– Peter Greenaway³¹

²⁸ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. Ibid., p. 136, citaat: P. Greenaway. “La mia esperienza di pittore mi è stata utile da un punto di vista pratico, cioè il modo di concepire l’inquadratura, l’immagine statica, la piattezza bidimensionale, lo spazio non illusionistico.” – “E poi in termini di desiderio per realizzare le mie idee di regista nello stesso modo in cui lo avrebbe fatto un pittore. Per il futuro credo che dovremmo tenere sempre presente la natura investigatrice della pittura.” Vertaling R.V.

²⁹ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. Ibid., p. 24, citaat: P. Greenaway. “l’aver lavorato per vari anni come montatore al COI mi ha tolto ogni fiducia nella nozione stessa di documentario, perché mi ha reso consapevole di quanto manipolazione delle immagini possa essere usata come strumento di propaganda. E quasi un’oscenità far credere che un documentario possa riprodurre la realtà. E una vera e propria opera di fiction.” Vertaling R.V.

³⁰ Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. Ibid., p. 135, citaat: P. Greenaway. “Ma non esiste un’educazione equivalente riguardo al vedere e al guardare. E questo io credo sia un gran peccato perché viviamo in un mondo fatto di milioni di immagini che avrebbero bisogno di essere capite, manipolate ed usate.” – “C’è quello che potremmo definire un analfabetismo visivo a proposito di come le immagini vengono create e utilizzate. E questa è una delle mie principali argomentazioni ed è il centro dei miei sforzi cinematografici.”

³¹ Cfr. Stalpaert, C. Ibid., p. 9.

The Draughtsman's Contract

*“Twelve drawings make up the structure and content of the film The Draughtsman's Contract. A late C17th draughtsman cynically fulfilling a drawing commission, in which he is certain to be the prime beneficiary, is ensnared in a plot of murder and inheritance of which he has no knowledge. **With a declared interest in veracity and of scrupulously drawing what he sees rather than what he knows,** the draughtsman unsuspectingly includes a variety of clues in his landscapes – a ladder, clothing, a torn shirt, a dog, a pair of boots... ‘Simply because they were there’. **These clues, as in all orthodox detective-fiction, can be interpreted in different ways...** and it is in the forced interpretation of them by his female protagonists, that the draughtsman eventually loses his eyesight and then his life.”*
– Peter Greenaway³²

Greenaway ziet cinema als een spel tussen de regisseur – de kunstenaar – en diens publiek – wij, de wereld. Dit spel is een constructie die de regisseur niet zoekt te verstoppen, maar wel continu ontmaskert. *The Draughtsman's Contract* is een meta-film, een film die film (als medium) ondervraagt, geen antwoorden biedt, maar ideeën, bestaande concepten, regels en gebruiken in vraag stelt. Niet alleen vragen over de mechanismen van film, maar ook over kunst, de kunstenaar, diens rol in de samenleving, het publiek, en de relatie tussen het object en het subject. Aan de basis van deze relatie, centraal in het denkbeeld van Greenaway, staat het kijken, de blik. En dat ‘kijken’ is het onderwerp van *The Draughtsman's Contract*, een allegorische vertelling over representatie, over tekens en over de constructie van betekenis. De film werkt als een spiegel die ons kijken terug werpt op zichzelf, een film die de kijker bewust wil maken van zijn eigen kijken. Greenaway oppert dat de wereld bestaat uit miljoenen beelden. De mens kijkt, leest, denkt, begrijpt, bespreekt en bekritiseert – maar hij kijkt eerst. *Seeing comes before words, a child sees and recognizes before it can speak*³³. De wereld is méér dan wat we zien: de wereld die voor ons bestaat, is gemaakt van betekenis(sen), maar die betekenis(sen) construeren wij. Die betekenissen die wij overal in denken te zien, hoe wij de wereld begrijpen, zijn het resultaat van hoe we kijken naar wat er te zien is, en van onze interpretatie van wat we zien. We zien, kijken, lezen en begrijpen. Zien en kijken zijn dus twee. En het kijken, onze blik, zelf kent een geschiedenis. Een geschiedenis die al te vaak vergeten wordt.

Greenaway doet in *The Draughtsman's Contract* wat John Berger doet in *Ways of seeing*, wat Magritte doet in *La Clé des Songes*. Hij maakt van het kijken het onderwerp en gaat op zoek naar de bewuste blik. Hij confronteert het “luie publiek”³⁴, wij, de toeschouwers, met ons eigen kijken, en stelt zo de constructie van betekenis ter discussie. Betekenis wordt hier niet hapklaar aangeboden, maar continu in vraag gesteld. Het publiek in de cinema is ‘lui’, omdat de kijker traditioneel een passieve vorm van waarneming wordt opgedrongen, waarin de beelden een vanzelfsprekende werkelijkheid weergeven. Dit naïeve kijken is wat Greenaway in vraag stelt door te thematiseren dat onze waarneming een actief proces is. Greenaway wil de wereld op die manier wakker schudden. Feitelijke waarheden vinden we hier niet, maar steeds meningen, standpunten, en oneindig veel vraagtekens. De film is veel meer dan het verhaal van een tekenaar. Het is een reflectie – een allegorie – van Greenaway's kijk op de wereld en de kunst. Hij toont ons de wereld als een ongrijpbaar landschap, opgemaakt van een steeds groeiende veelheid van beelden, bevolkt met mensen verwoed op zoek naar betekenis. De enige zekerheid die overblijft in deze wereld, de enige ‘waarheid’, is ons oneindige verlangen om te begrijpen – en alles wat daarbij komt *kijken*. Kijken –

³² Greenaway, Peter, *PAPERS PAPIERS*, EDITIONS DIS VOIR, p.30, 1990.

³³ Berger, John. *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books – Penguin Design Series, (1972) 2008. p. 1.

³⁴ Cfr. Greenaway p. 6.

lezen, begrijpen en dus betekenis – is steeds perspectiefgebonden. En dat is net wat Greenaway ons probeert in te prenten. *The Draughtsman's Contract* is eigenlijk een onderricht, een voorlichting, in het kijken (naar kunst en naar de wereld). Een cinematografisch onderzoek naar wat kunst en een kunstenaar is, kan en/of moet doen. Een poging om vat te krijgen op de raadselachtige rol van de kunst(enaar) in de samenleving.

“The plots of history, art history and sexual politics are mapped onto one another to reveal an obscure allegory of transmission; as modes of knowing enter into conflict, it becomes apparent that the interpretation of material evidence is function of the way that evidence is framed.”
– Bridget Elliot & Anthony Purdy over *The Draughtsman's Contract*³⁵

Voor Greenaway is film een vorm van *totaalkunst* om de kunst te begrijpen. Greenaway zegt de hele wereld te willen catalogiseren, alles te willen kennen, maar bevestigt in één adem zich welbewust te zijn van de schrille onmogelijkheid van deze zichzelf aangemeten opdracht. De mens, zegt hij, wil de hele wereld begrijpen, maar dat is onmogelijk. Want alle begrijpen is menselijk, en dus sterfelijk, lees: eindig. Ook kennis vergaat. Want kennis en betekenis zijn menselijke constructies, en zijn steeds gebaseerd op systemen met regels die perspectief-, plaats-, en tijdsgebonden zijn. In het Westen zien en begrijpen we de wereld anders vandaag, dan mensen duizend jaar geleden deden in China. Geloof in God en Christus, de evolutieleer van Darwin en de relativiteitstheorie van Einstein, ... ieder idee is een menselijke constructie. (Ik kijk en) Ik denk dus ik ben. En dat is de enige échte waarheid.

Talen ontstaan en sterven uit. Kennis wordt uitgediept, heruitgevonden, verbeterd, vervangen of verdwijnt vanzelf. Is dat een pessimistische wereldvisie? Helemaal niet. De bevestiging van de alomtegenwoordigheid van vergankelijkheid kan droevig klinken of overkomen, maar maakt van Greenaway daarom niet noodzakelijk een nihilist. Zijn werk is geen hopeloos duister betoog voor een absoluut perspectivisme. Als Greenaway zegt dat hij ‘de hele wereld wil kennen’, bedoelt hij daarmee niet dat film een louter documentaire functie moet opnemen. De hele feitelijke wereld documenteren, al wat bestaat en te zien is vastleggen, is een wanhopig en oneindig project, waarin de functie van film gereduceerd wordt tot archivering. En dat is niet Greenaway's bedoeling. Belangrijk voor hem is niet tonen wat er te zien is, maar film te gebruiken om na te denken over onze manieren van ‘begrijpen’. In het bijzonder de *visuele* en *narratieve* consequenties van onze catalogiserende manier van kijken. Greenaway vraagt zich af wat een voorstelling betekent in een wereld die beelden gebruikt als een systematisch medium om zichzelf te registreren. Dit is geen sinister cynisme, maar het werk van een constructieve kunstenaar. Een baldadig betoog voor beeldbewustzijn.

We willen begrijpen wat we zien, en doen dat – binnen een bestaande beeldtraditie die we delen – allemaal op onze eigen manier. We begrijpen door betekenis te construeren, te *representeren* in beeld en taal. Daarom stelt Greenaway in het *Gesamtkunstwerk* ‘*The Draughtsman's Contract*’ de representatie *zelf* centraal. Zij is de drijfveer, de hoofdrol, het onderwerp en de boodschap tegelijkertijd. Ze is zowel *the medium* als *the message*. Om dit te bereiken, deze idee te tonen en over te brengen aan het publiek, gebruikt Greenaway alle middelen die het medium cinema te bieden heeft.

“The surfaces of my films, from The Draughtsman's Contract onwards, are very baroque. They use every device I can think of to indicate the richness and munificence of the world, but always with – and

³⁵ Bridget Elliot & Anthony Purdy. Ibid., p. 7.

again I'm often accused of this – the central characters behaving in some misanthropic way.”
– Peter Greenaway³⁶

“My multi-layered images with its many cultural allusions do not only serve mere affectionate aims. The complex baroque and visual and verbal texture helps in the development of an introspective approach not only to film-making but to every creative act.”
– Peter Greenaway³⁷

Greenaway toont in *The Draughtsman's Contract* een kunstenaar die de wereld probeert vast te leggen in zijn tekeningen, een tekenaar die de werkelijkheid vastgrijpt in en met een representatie ervan. Hij toont ons hoe de tekenaar, Mr. Neville, door zijn zoeker kijkt, en vervolgens tekent wat hij ziet. Hoe hij waarneemt en reproduceert. Rondom de tekenaar zien we de wereld die hij getrouw wil afbeelden: het landschap, het landgoed, de tuinen en het huis, en de personages die deze wereld bevolken. Mr. Neville beweert objectief te kunnen zijn, niet meer dan een mechanisch oog, een medium in dienst van de objectieve representatie. Hij beschouwt zichzelf daarvoor, in de uitoefening van zijn ambt als tekenaar, als een buitenstaander in het landschap. Hij maakt als observator geen deel uit van, en mag niet bijdragen tot, noch ingrijpen in het landschap – *“I merely draw what I see”*. Maar Greenaway laat weliswaar geen twijfel bestaan dat Mr. Neville zich zeer bewust is van zijn macht als creator. Hij oppert reeds in de openingsscène de kracht die besloten ligt in beelden, het resultaat van de keuzes die voorafgaan aan en deel uitmaken van het tekenproces. Hij benadrukt de invloed die hij heeft op de betekenis die zal of kan toegedragen worden aan het vervolledigde werk, *“by showing a house in shadow or in sunlight, or by depicting his wife, dressed or undressed”*.

Maar de tekeningen zijn meer dan loutere representatie. Ze zijn meer dan een kopie of zuivere reproductie van het landschap. Want de tekeningen krijgen betekenis wanneer bekeken door toeschouwers. En ondanks de verwoede pogingen van de tekenaar, diens strenge regels en schema's opgelegd aan zichzelf en aan de aanwezigen, slaagt hij er niet in het landschap, noch hun doen en laten te controleren. De tekenaar begrijpt, te laat, dat objectieve representatie niet bestaat. Omdat representatie altijd ook interpretatie is. En interpretatie is twee. Mr. Neville's persoonlijke interpretatie, die aan de representatie voorafgaat: de *transformatie* die het veranderlijke en vluchtige van de werkelijkheid stilzet en fixeert in een beeld. En vervolgens de toeschouwers' interpretatie, die aan de betekenissen van de tekeningen voorafgaat: het bekijken en lezen van het beeld, en de daaropvolgende transformatie van beeld naar een talige representatie. De eerste rij toeschouwers zijn de directe aanwezigen, de tweede rij zijn 'de ogen van de wereld' binnenin de film – de 'anderen', en op de derde rij zitten wij, als kijkers. Voor de tekenaar zijn de tekeningen, of is althans het opzet ervan, een loutere afbeelding van het landschap. Voor Mrs. Herbert, de vrouw des huizes, en haar dochter, Mrs. Talmann, betekenen ze mogelijks een instrument voor een eventuele verzoening tussen haar en de afwezige Mr. Herbert, haar echtgenoot. Voor de omstaanders zijn ze een raadsel, een gevaar, een hindernis, een gespreksonderwerp, een aanwijzing, een verdachtmaking, een bewijs van ontrouw, een bron van inkomen, een reden tot moord, ... En voor ons zijn ze al dat en meer.

De tekeningen regeren de film. Ze bepalen de vorm: de cadrages. Ze bepalen wanneer, en waar, we als kijker wat te zien krijgen. Ze dicteren het doen en laten van de personages, ze zijn zowel het *inciting incident* aan het begin van de film – het contract tussen Mrs. Herbert en Mr. Neville – als de cruciale plotwending in het midden van de film – het contract tussen Mrs. Talmann en Mr. Neville. Ze vormen

³⁶ McFarlane, Brian. 'Peter Greenaway', Cinema Papers 78, 1990, p 41.

³⁷ Stalpaert, C. Ibid., In interview, p. 40.

tevens de abstracte basisstructuur voor de film. En ze verbeelden – spelen de rol van – de ‘representatie’ binnen de film: ze introduceren de idee van representatie als gespreksonderwerp binnen het verhaal, en spiegelen tegelijkertijd de film binnenin de film. Aan het begin van de film zijn de tekeningen nog leeg, onbestaand, en samen met de film, zien we ze verschijnen. Op die manier krijgen ook tijdloze beelden, tekeningen – die normaal voor altijd stilstaan en onveranderlijk zijn – een verloop. Ze verdubbelen het landschap, de wereld in de film. Wij kijken naar de film, getekend door Greenaway, en zien beelden van het landschap, daar in de verte en hier op de voorgrond op het blad van de tekenaar. We zien de tuin drie keer tegelijkertijd. We zien bovendien hoe in de film de toeschouwers kijken naar de tekeningen, en zoeken naar betekenis en plot, terwijl wij – de kijker – in de filmbeelden op zoek zijn naar betekenis en plot. Greenaway confronteert ons met ons eigen kijken.

De uitdrukkelijke aanwezigheid van deze verschillende lagen van bidimensionele representatie zijn essentieel voor Greenaway – in *The Draughtsman* zeker, maar ook in zijn later werk. In de oorspronkelijke ontwerpnota gericht aan de *British Film Institute* vermeldde hij duidelijk hoeveel belang hij hieraan hechtte: *“One is to be made aware of the comparison between the drawings and the landscape ‘through another manufactured artifact – the film surface... An awareness of these three layers of representation should always be present’.”*³⁸ De verschillende structurele lagen in het filmisch beeld zijn belangrijker dan de personages, plot, allusies en verwijzingen. Wat niet wil zeggen dat al deze details en symbolen onbelangrijk zijn. De scène, het licht en de kleur, de kostuums, de *props*, het taalgebruik en de muziek, ... Al deze elementen samen vormen Greenaway’s wereld, die niet zou kunnen bestaan op een andere manier. Greenaway’s wereld is er een opgemaakt van collage. Een multimediale totaalcollage van ontelbare uiteenlopende hypertextuele puzzelstukken. Een extravagante filmische collage die het medium test, aan de rand. Greenaway zoekt graag extremen op, hij kleurt niet binnen de lijntjes, maar verknipt het blad. Hij rekt de traditionele notie van film tot het uiterste, en vult de zo gecreëerde leegtes opnieuw op.

“In some ways all the pictorial compositions are based on paintings, paintings don't move. Second, if anything it's a reaction to the camera movement of most contemporary films which behaves like somebody with St Vitus' Dance, they never sit still. Also, there is the examination of picture ratios, which I was interested in like de la Tour, Poussin and Claude, who use the same ratio as the one I've chosen. It's the fixed arch, the fixed frame and within the film there's talk about 'the grid', which again is a fixed ratio, which is the same as the ratio of the film. Since the whole film is about representation, I'm very keen to keep the film frame absolutely static. I like the idea of characters choreographed within a chosen fixed space.”

– Peter Greenaway over *The Draughtsman's Contract*³⁹

Maar al deze verwijzingen, al dit prachtige ‘knip-en-plakwerk’, is betekenis als toegevoegde waarde. Aan de basis, onder deze gelaagde meerduidigheid, vinden we een betoog voor de emancipatie van de bewuste blik. Een onderricht in de geschiedenis van ons kijken. Centraal daarin staat de idee van het beeld als constructie. De mechaniek van, in, voor en achter representatie. Hoe ontstaat een beeld, een *teken*-ing, en een *be-teken*-is? Ieder beeld is het product van keuzes, de wereld bestaat – want verschijnt aan ons – als een oneindige verzameling van beelden, en dus van keuzes. De wereld reflecteert dus een oneindige, en daarmee onvatbare, verzameling van perspectieven. Dit maakt van een objectief standpunt, van het project van de tekenaar-observator, een utopie. De enige absolute waarheid is de heterogeniteit in deze oneindige

³⁸ Rice, Charles. *The drama of identification: reflexivity, the apparatus and Peter Greenaway's The Draughtsman's Contract*, in *Critical Quarterly*, vol. 42, n. 2, 2000, p. 97.

³⁹ Dominique Joyeux, *Peter Greenaway – en osannolic filmskapere*, in *Chaplin magazine*, issue 5, 1983.

veelzijdigheid. De enige absolute waarheid is onze eeuwige, of oneindige, zoektocht naar de waarheid. En de enige mogelijke 'objectiviteit' ligt in het streven naar een bewust-zijn-van-onze-subjectiviteit. Mensen zijn causale wezens: we zijn altijd en overal op zoek naar oorzaak en gevolg. We willen de wereld begrijpen. Maar, zegt Greenaway, er is niet één, maar er zijn veel manieren van begrijpen. Er is niet één juist – passend – systeem, één religie, één wetenschap, of één vorm van kennis, maar een veelheid. Deze systemen en regels die we gebruiken in ons kijken naar, en structuren van de werkelijkheid die ons omringt, zijn allemaal tijds- en plaatsgebonden. Ze zijn sterfelijk, want, zoals wij, menselijk. Dit is waarom Greenaway nooit een direct, noch een eenduidig antwoord geeft op de vele vragen naar wat zijn films dan precies betekenen. Wanneer men hem vraagt naar de betekenis van een bepaald element in een van zijn films, zal hij steeds relativerend antwoorden – op een manier die 'klopt' met wat hij in *The Draughtsman's Contract* laat zien. Hij zal steeds duiden vanuit welk opzicht of standpunt iets al dan niet op een bepaalde manier kan gelezen of begrepen worden. Greenaway's *The Draughtsman's Contract* biedt geen antwoorden, maar stelt vragen. Zijn doel is niet immersie voor een passieve kijker, maar een continue confrontatie en dialoog met het filmisch beeld.

*"The film portrays the draughtsman's encounters with the moneyed upper classes as he seeks to fulfil his commission. Though the film involves intrigue, even murder, it is not a conventional crime narrative. It is a whodunit that is also **a complex exploration of the production of the visual image and its relation to sound**, particularly music (thanks to Greenaway's collaboration with Michael Nyman). It examines perspective through the visual and verbal references to painting - the focus on framing of the drawings and of the film itself, on conversations that are as stylised as the images of architecture and formal gardens. In effect, the film uses all of these strategies **to invite the spectator to consider different ways of visualising history, contemplating language, storytelling, and, above all, cinema.**"*

– Marcia Landy over *The Draughtsman's contract*⁴⁰

Drie scènes in het midden van de film herhalen elk op hun manier deze centrale idee: de conversatie tussen Mrs. Talmann en Mr. Neville in de tuin "*an accessory to misadventure*", de daaropvolgende 'striptease' in de tuin, en de scène binnenskamers waarin Mr. Neville Mrs. Herbert ondervraagt over het schilderij *Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik*, van de hand van Januarius Zick⁴¹.

Scène 1: *An accessory to misadventure*

Mrs. Talmann: That shirt Mr. Neville is prominent enough in your drawing, would it be possible, do you think, to disguise its presence?

Mr. Neville: Madam, **I try very hard never to dis...tort or to dissemble.**

T: Would that always be your method of working Mr. Neville?

N: It would.

T: Well... Let me make a little speech. In your drawing of the north side of the house, my father's cloak lies wrapped around the feet of a figure of Bacchus. In the drawing of the prospect over which my husband turns an appreciative gaze, you will have noticed that there is unclaimed a pair of riding boots. In the drawing of the park from the Eastside, it is possible to see leaning against my father's wardrobe a ladder usually put to use for the collecting of apples. And in the drawing of the laundry, there is jacket of my father, slit across the chest. Do you think that before long you might find the body that inhabited all those clothes?

N: I am thinking very hard madam about the drawing you've left out. And you madam, were in that drawing...

T: Are you sure Mr Neville?

⁴⁰ In: *Reference Guide to British and Irish Film Directors*, <http://www.screenonline.org.uk> [geraadpleegd op 15.04.2014]

⁴¹ Zie bijlage 4 voor afbeeldingen, p. 27-35.

N: Well, the sound of you was in the drawing, you were playing the spinet.

T: I thought, Mr. Neville, that we had discussed **the pictorial equivalents of noise** without conclusion. Perhaps it was not me playing the spinet, have you thought of that?

N: Than whom madam was it?

T: You see Mr. Neville, you are already beginning to play the game rather skilfully.

N: Four garments and a ladder, do not lead us to a corpse.

T: Mr Neville, I said nothing about a corpse.

N: Madam you are ingenious. It is as if you had planned it. Your father is in Southampton, he would not miss his clothes or notice the ladder.

T: Is my father in Southampton Mr Neville? My mother told you that. And you must realize that she is a lady of few words, and not incapable of a few stratagems. Have you not thought how hard she persuaded you to be her draughtsman, to draw her husband's house while her husband was away.

N: Her explanation for that can be supported.

T: Perhaps Mr Neville, you have taken a great deal on trust.

N: I look forward Mrs. Talmann, to the eventual purpose and outcome of this ingenuity. My last six drawings will be redolent of the mystery. I will proceed step by step to the heart of the matter.

T: Perhaps to the heart of my father, Mr. Neville...

N: Lying crimson on a piece of green grass?

T: What a pity, Mr. Neville, that your drawings are in **black and white**.

N: Ah you rush ahead Mrs. Talmann, **the items are innocent**.

T: **Taken one by one they could be so construed, taken altogether you could be regarded as a witness to misadventure.**

N: Misadventure madam? What misadventure? There is no misadventure.

T: More than a witness, Mr. Neville, an **accessory** to misadventure.

N: Madam you are fanciful.

T: Mr. Neville, I have grown to believe that **a really intelligent man makes an indifferent painter. For painting requires a certain blindness.** A partial refusal to be aware of all the options. An intelligent man will know more about what he is drawing than he will see. And in **the space between knowing and seeing**, he will become constrained, unable to pursue an idea strongly. Fearing that the discerning, those who he is eager to please, will find him wanting, if he does not only put in what he knows, but what they know as well. You Mr. Neville, if you are an intelligent man, and thus an indifferent painter, you will perceive that a construction such as I have suggested could well be placed on the evidence contained in your drawing. If you are, as I have heard tell, a talented draughtsman, then **I could imagine that you could suppose that the objects that I have drawn your attention to form no plan, stratagem, or... inditement.**

N: Inditement madam? **You are ingenious. I am allowed to be neither of the two things that I wish to be at the same time.**

T: I propose, since I am in the position to throw a connecting plot over the inconsequential items in your drawing, an interpretative plot that I could explain to others to account for my father's disappearance. And there is no word now from my father arriving in Southampton. I propose that we could come to some arrangement that might protect you and humour me. I suggest that we come to a similar arrangement as you have struck with my mother. I would like you now to accompany me to the library, where I know Mr. Noyes is waiting for us.

De conversatie tussen Mr. Neville en Mrs. Talmann is het keerpunt in de film. Het moment waarop de kunstenaar wordt ingeleid in het 'spel' van intrige en plot. Het moment waarop Mrs. Talmann hem bewust maakt van het raadsel, het enigma, besloten in het 'bewijsmateriaal' in zijn tekeningen. *"The items are innocent"*, horen we de tekenaar zeggen, en *"I try very hard never to distort or to dissemble"*. Maar de tekenaars streven naar objectiviteit is tevergeefs. Mrs. Talmann legt hem uit hoe de mysterieuze elementen die langzaam één voor één zijn opgedoken in de tuin – en dus in de tekeningen – kunnen, of beter: zullen, begrepen worden (in de ogen van de wereld). *"Taken one by one they could be so construed,*

taken altogether you could be regarded as a witness to misadventure.” Belangrijk is dat Mrs. Talmann in de tekenaars’ psychologie doordringt door zijn taal te spreken, ze suggereert zijn medeplichtigheid door naar zijn techniek te verwijzen: ze betreurt dat zijn tekeningen zwart-wit zijn, benadrukt de afwezigheid van klank, en verleidt hem uiteindelijk door op te merken dat een “intelligent man” en “onverschillige schilder” de macht heeft om “bewijzen” in zijn beelden te plaatsen. Hiermee plaatst Greenaway perceptie tegenover interpretatie. We zien de tekenaar die beweert en probeert objectief te zijn, die geconfronteerd wordt met de werkelijkheid die hem omringt. Hij dacht de wereld te controleren door zijn eigen perceptie regels op te leggen, maar beseft nu dat hij geen controle heeft over de (mogelijke) interpretatie(s) van zijn tekeningen eens die op hun beurt deel uitmaken van de wereld. *“As modes of knowing enter into conflict, it becomes apparent that the interpretation of material evidence is function of the way that evidence is framed.”*⁴²

De cadrage van de scène is geïnspireerd op een schilderij van Thomas Gainsborough’s, *The Artist and his wife Margaret in a park*⁴³. Greenaway voegt weliswaar één element toe: de zoeker van de tekenaar. ‘Op scène’ is deze gerasterde zoeker, *the grid*⁴⁴, even belangrijk, of zelfs belangrijker dan de personages zelf. De zoeker treedt gedurende de hele film geregeld op de voorgrond, hij bepaalt het kader, en *representeert*, als een ‘verlengstuk’ van de tekeningen, tegelijkertijd de idee van *representatie* binnenin het filmisch beeld⁴⁵. De zoeker is voor de tekenaar binnenin de film, wat de camera is voor Greenaway buiten de film. Tussen ons – de kijker – en de film, staat de camera van Greenaway die naar deze scène ‘kijkt’, zoals en vanuit dezelfde hoek als de zoeker van de tekenaar naar de personages in de tuin kijkt. Tussen ons en de personages toont Greenaway op deze manier de mechaniek – de constructie – van film. Hij ontmaskert: hij herinnert de kijker aan de aanwezigheid van de traditioneel onzichtbare camera. De zoeker is als een doorzichtige spiegel die ons op het filmisch oppervlak de reflectie toont van de camera die het beeld creëert, ze is als de bolle spiegel in het *Portret van Arnolfini en zijn vrouw* van Van Eyck, waarin we de reflectie zien van de schilder.

We zijn vervolgens als kijker directe getuige van *“the inevitable failure of whatever ordering principles his protagonists engage in”, “frustrated attempts of various male protagonists to achieve some lasting cultural achievement before their death. None accomplish this goal”*⁴⁶ en *“the inevitable passing away of culture.”*⁴⁷ Cultuur is slechts een fase in de wereld van de natuur. De strijd die wij mensen aangaan met de natuur in een poging om onze wereld te ordenen, te categoriseren, te analyseren, en uit deze analyses te proberen deduceren, zoekend naar betekenis in handelingen en beelden. Die strijd is, volgens Vernon Gras, voor Greenaway al bij voorbaat verloren. De tekenaar is even radeloos wanneer Mrs. Talmann hem confronteert met de *“space between knowing and seeing”*: *“I am allowed to be neither of the two things that I wish to be*

⁴² Cfr. Citaat Bridget Elliot & Anthony Purdy op p. 12.

⁴³ Cfr. Morbé, Rebekka. *Het filmische canvas van Peter Greenaway*. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, nr. 337, Jrg. 60 (2011), p.245-246.

⁴⁴ Cfr. Greenaway, P. In: Dominique Joyeux, *ibid.*, zie p. 13.

⁴⁵ Zie afbeeldingen Scene 1 in bijlage 4, p. 27-28.

⁴⁶ Gras, Vernon. *The drama of identification: reflexivity, the apparatus and Peter Greenaway’s The Draughtsman’s Contract* in *Critical Quarterly*, vol. 42, no. 2, 2000, p. 97.

⁴⁷ Stalpaert, C. *Ibid.*, In interview, p. 31.

at the same time.” Maar beslist vervolgens om de wereld te nemen voor wat hij is, en gaat verder met zijn werk.

Na het ondertekenen van het contract met Mr. Noyes in de bibliotheek, zien we kortstondig de beginsels van tekening 7, 8, en 9 en komen vervolgens bij de tweede belangrijke scène: Mrs. Talmann die haar stempel drukt op tekening 10⁴⁸. We zien hoe zij de tekening *hertekent*. Maar we zien tegelijkertijd hoe een tekening, en dus ook een film, opgebouwd is uit allemaal afzonderlijke elementen, we zien een voorplan, een middenplan en een achterplan. We kijken door het raster van de zoeker en zien hoe zij zich, in stilte, ontdoet van haar kleren. We zien hoe ze die kleren zorgvuldig drapeert op de planten langs het pad en begrijpen dat wat zij doet in deze scène, een reflectie is van wat Greenaway doet in de film. De stem van Mr. Neville zegt in voice-over: *“From 11 o’clock in the morning until 1, the u-tree walk in the centre of the lower garden will be kept completely clear of all members of Mr. Herbert’s family, members of his household staff and animals.”*⁴⁹ Terwijl Mrs. Talmann, met haar windhond aan haar zijde, halfnaakt heen en weer wandelt tussen de bomen. We zien kort Mr. Neville’s reactie, de camera is 180° gedraaid, en doorheen de zoeker – die steeds op de voorgrond staat – zien we zijn fronsende wenkbrauw en scheve glimlach. Tot slot stapt Mrs. Talmann langzaam tot in het midden van het kader, kijkt dubbelzinnig recht in de camera, en zegt *“it is time Mr. Neville”*.

Scène 3: “An eye for optical theory” [Afbeeldingen in bijlage 4]

Mr. Neville: The reason that I have brought you here, is that I have borrowed this painting from the house, madam would you stand?

Are you not intrigued by it?

Mrs. Herbert: I confess I have paid it little attention.

N: Your husband surprises me with his eccentric and eclectic taste. While most of his peers attend to collect portraits, mostly of an edifying family connection, Mr. Herbert seems to collect anything. Perhaps he has **an eye for optical theory?** Or the plight of lovers? Or the passing of time? What do you think? Perhaps, madam, he has, and I would stand by him in this, **an interest in the pictorial conceit?** Can you see why your husband had reason to buy it?

H: It is of a garden, that is probably reason enough.

N: True. True. But what of the events that are happening within it? Shall we peruse it together? Do you see, madam, **a narrative in these apparently unrelated episodes?** There is drama, is there not? In this overpopulated garden? What intrigue is here? Do you think the characters have something to tell us? Would you know madam, if your daughter had any particular interest in this painting? Madam, could you put a season to it? Madam? **Do you have an opinion?** ... What infidelities are portrayed here? ... Do you think that murder is being prepared?

Greenaway knipt naar het zicht op de tuin aan de achterkant van het huis voor tekening 9, de schaduw van de wolken glijdt over het gras, de zoeker van de tekenaar wiebelt in de wind. Vijftien seconden door muziek begeleid landschap geven de kijker de ruimte om te denken. Vervolgens knipt Greenaway naar de scène waarin Mr. Neville Mrs. Herbert ondervraagt over het schilderij *Allegorie auf Newton’s Verdienste um die Optik* van Januarius Zick⁵⁰. De schilder, noch de titel van het werk worden vernoemd in de film, maar zijn niet onbelangrijk. Het schilderij gaat over de optica, de wetenschap van het kijken. Morbé spreekt over “een allegorische spiegel die de film zichzelf voorhoudt”. Zij beschouwt de allegorische betekenis van dit

⁴⁸ Zie afbeeldingen Scene 2 in bijlage 4, p. 29-32.

⁴⁹ Transcriptie van voice-over in *The Draughtsmans’ Contract* [timecode: 0u51m]

⁵⁰ Zie afbeeldingen Scene 3 in Bijlage 4, p. 33-35.

doek als tweeledig: enerzijds correspondeert elke ‘retorische’ vraag die Mr. Neville stelt met de vragen die wij als kijker hebben bij *zijn* lotgevallen. Hij ondervraagt haar de personages die erop figureren, het landschap, en de mogelijke “naderende ondergang”, terwijl wij denken aan zijn ondergang. En anderzijds biedt deze scène ook “een metaforische kijk op de cinematografische stijl”⁵¹. De manier waarop Greenaway het schilderij fragmentarisch in beeld brengt, hoe hij close-ups toont van details, illustreert en ontmaskert de mechaniek aan het werk in een film. Ieder beeld is een keuze. Deze sequentie, deze wandeling door deze geschilderde tuin, begeleid door de stem van Mr. Neville die Mrs. Herbert met drang ondervraagt, wordt zo een bespiegeling op de ‘wandeling’ die wij als kijker maken door de *gefilmde* tuin, begeleid door Greenaway.

Greenaway grijpt de kijker hier vast, en schudt ons wakker. Hij maakt duidelijk dat niet het verhaal dat hij vertelt belangrijk is, niet de antwoorden die hij geeft, maar wel de vragen die hij stelt, of nog beter: de dingen die hij in vraag stelt. Het complexe cinematografische beeld dat hij creëert, is als een schilderij met klank. Niet enkel omdat het ‘schilderachtig’ is in zijn vorm en kleur, maar omwille van de manier van kijken die hij naar voor schuift. Hoe kijken we naar een schilderij? Hoe kijken we naar een film? En hoe is dat kijken anders? Wat gebeurt er in ons kijken? Alles gebeurt in “*The space between knowing and seeing*”. We zien, we kijken, we lezen en we (denken te) begrijpen. Belangrijk is (dus) een *bewuste* blik.

⁵¹ Morbé, M. Ibid., p. 245.

Ter conclusie

The Draughtsman's Contract thematiseert representatie, en het belang van beeldbewustzijn. Daarmee bedoelen we dat de film in teken staat van de complexe relatie tussen kijker en beeld enerzijds, en de kunstenaar en het beeld anderzijds. Greenaway onderzoekt de beweging van de optische waarneming. Een beeld, een voorstelling, kristalliseert één moment – in een schilderij staat de tijd eeuwig stil –, maar we kijken naar een beeld in de tijd. Het oog dwaalt. De montage van de beelden van het schilderij van Zick toont aan hoe het oog – en de camera – beelden bekijken en lezen. Anders dan een tekst kennen beelden geen eenduidige richting van lectuur. Omdat elke opname selectief is, en elk registreren van een kijkproces een montage inhoudt, kan een representatie nooit samenvallen met datgene wat ze representeert. Ze zal altijd een interpretatie zijn, die een betekenis naar voor schuift, en ze zal dus altijd het product zijn van een actief kijkend en dus construerend proces. De mens wil de wereld niet enkel talig representeren, door te spreken, vragen te stellen en die te beantwoorden. Maar ook door beelden te maken van de wereld, en de moderniteit doet dat via de schilder- en tekenkunst (het eerste belangrijke biografische element voor Greenaway) en door de wereld 'wetenschappelijk te ordenen', via een exhaustief 'catalogiseren en archiveren' van representaties en voorstellingen van de wereld (het tweede belangrijke biografische element voor Greenaway). Al deze tekensystemen zijn menselijke constructies, met regels, die we gebruiken om de chaotische werkelijkheid die ons omringt te ordenen, te beheersen, en te (kunnen) begrijpen. En alle systemen berusten op de waarneming, terwijl de regels, de structuren, die deze systemen ondersteunen onzichtbaar zijn. In de operatie die centraal staat in *The Draughtsman's Contract* is dit onzichtbare mechanisme het perspectief, het rooster dat een veelheid van visuele indrukken reduceert tot een bidimensionaal beeld. Het rooster en het perspectief zijn de onzichtbare methode die de visuele representatie tot stand brengen en dragen, maar – normaal gezien – in het beeld zelf niet verschijnen. Ze zijn geïmpliceerd, ze zijn verborgen, ze maken deel uit van onze manier van kijken. In het catalogiseren wordt de veelheid van de wereld ook gevat in een op zichzelf betekenisloos, formeel rooster. De oneindige veelheid van de wereld wordt onderworpen aan een abstracte ordening, maar zaak is dat de ordening zelf – de alfabetische volgorde bijvoorbeeld – niets betekent. We creëren een overzicht in deze representatie van de wereld, maar de representatie is slechts een herhaling van de chaos, van de veelheid. Een classificatie is nooit een 'correcte weergave' van de wereld, want de catalogus is *letterlijk* de wereld. In beide pogingen om te ontsnappen aan de chaos – en de wereld te (be)grijpen – raakt de mens, zo suggereert Greenaway, verstrikt in de constructies die hij zelf ontwikkelt.

Rijsbrecht Verschaffel, mei 2014.

BIJLAGE 1

Bibliografie

Artikels

Franck, Stefan. *Greenaway's a-morele landschapkunst*, ANDERE SINEMA, nr. 96, 1990, p. 16.

Franck, Stefan. *L'amour de l'art tue-t-il l'amouru vrai? – De tantaluskwelling van Greenaway, hypnovision en andere mythes*, ANDERE SINEMA, nr. 106, 1991, p. 55 - 57.

Morbé, Rebekka. *Het filmische canvas van Peter Greenaway*, Kunsttijdschrift Vlaanderen, nr. 337, Jrg. 60, 2011, p. 245 – 246.

Gras, Vernon. *Dramatizing the Failure to jump the Culture/Nature Gap: The Films of Peter Greenaway*, New Literary History 26.1, 1995, p. 123 – 143.

Rice, Charles. *The drama of identification: reflexivity, the apparatus and Peter Greenaway's The Draughtsman's Contract*, Critical Quarterly, vol. 42, n. 2, 2000, p. 92 – 107.

Pol, Evert-Jan. *Moord en vijftig andere mysteries*, SKRIEN, jrg. 39, 2007, p. 26 – 27.

De Caeter, Lieven. *Een encyclopedie van het afscheid – Klein Greenaway-lexicon*, ARCHIS, nr. 7, 1991, p. 42 – 45.

Walder, Martin. *Besessen von der Idee des Katalogisierens. Gespräch mit Peter Greenaway*, Filmbulletin, 5, 1989, p. 20.

Tellwright, Nick. *In search of the solemn. An interview with Michael Nyman*, Kinetics, 4, 1990, p. 33.

Joyeux, Dominique. *Peter Greenaway – en osannolic filmskapere*, Chaplin magazine, issue 5, 1983.

McFarlane, Brian. *'Peter Greenaway'*, Cinema Papers 78, 1990, p 41.

Marcia Pally, *Cinema as the Total Art Form*, Cinéaste, n. 3, juli 1991, p. 6.

Shlomo Schwartzberg, *Acknowledging Greenaway*, Toronto Magazine, n. 21, oktober 1991.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Schocken Books: Illuminations, New York, 1969. Cape, Londen, 1970 [edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, from the 1935 essay]

Boeken

Parkinson, David. *History of film*, Thames & Hudson Ltd, London, (1995) 2012, p. 245 [8. Rise of World Cinema 1970 – 1995].

Armstrong, R. Hughes, L. Winter, J. & Charuty, T. *Rough guide to film*, Rough Guides – Penguin Group, p. 203.

Thompson, David. *The NEW BIOGRAPHICAL DICTIONARY of FILM*, Little Brown, London, (1975) fourth edition: 2003, p. 353 – 354.

Oxford history of World Cinema, Oxford University Press, 1999. [Over Greenaway: p. 611 – 613.]

Greenaway, Peter. *papers – papiers*, (traduction Française: Guillemette belleteste), Éditions Dis Voir, 1990.

Stalpaert, Christel. *Peter Greenaway's Prospero's Books critical essays*, Ugent books, Gent, 2000.

Elliot, Bridget & Purdy, Anthony. *Peter Greenaway, Architecture and Allegory*, Academy Press – Art & Design Monographs (Paper), 1997.

Berger, John. *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books – Penguin Design Series, (1972) 2008.

Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Gius. Laterza & Figli, prima edizione, 1987.

Bencivenni, Alessandro & Samuelli, Anna. *Peter Greenaway – Il cinema delle idee*, Le Mani - Microart's Edizioni S.p.A, Recco (GENOVA), (1996) nuova edizione aggiornata 2000.

Willoquet-Maricondi, Paula. & Alemany-Galway, Mary. *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, The Scarecrow Press, Inc., revised edition 2008.

Beeldmateriaal

Ways of seeing

1972, UK, 30 min (4 episodes), Mono, Color

John Berger, Anya Bostoc, Eva Figes, Jane Kenrick, Carola Klein, Barbara Niven

Written by John Berger

Directed and produced by Mike Dibb

Production Company: British Broadcasting Corporation (BBC)

PETER GREENAWAY'S FILMOGRAFIE

3X3D (SEGMENT "JUST IN TIME") (2013)
GOLTZIUS AND THE PELICAN COMPANY (2012)
THE MARRIAGE (2009)
REMBRANDT'S J'ACCUSE (2008)
CINEMA IS DEAD, LONG LIVE THE SCREEN (2008)
PEOPLING THE PALACES AT VENARIA REALE (2007)
NIGHTWATCHING (2007)
A LIFE IN SUITCASES (2005)
WRITING ON WATER (SHORT) (2005)
THE TULSE LUPER SUITCASES, PART 3: FROM SARK TO THE FINISH (2004)
VISIONS OF EUROPE (SEGMENT "EUROPEAN SHOWERBATH") (2004)
THE TULSE LUPER SUITCASES, PART 2: VAUX TO THE SEA (2004)
THE TULSE LUPER SUITCASES: ANTWERP (2003)
THE TULSE LUPER SUITCASES, PART 1: THE MOAB STORY (2003)
THE MAN IN THE BATH (SHORT) (2001)
DEATH OF A COMPOSER (1999)
8½ WOMEN (1999)
THE PILLOW BOOK (1996)
LUMIÈRE ET COMPAGNIE (1995)
STAIRS 1 GENEVA (1995)
THE BABY OF MÂCON (1993)
PETER GREENAWAY (1992)
ROSA (1992)
PROSPERO'S BOOKS (1991)
LES MORTS DE LA SEINE (1989)
THE COOK THE THIEF HIS WIFE & HER LOVER (1989)
FEAR OF DROWNING (1988)
DROWNING BY NUMBERS (1988)
THE BELLY OF AN ARCHITECT (1987)
26 BATHROOMS (1986)
A ZED & TWO NOUGHTS (1985)
MAKING A SPLASH (1984)
THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (1982)
THE PLEDGE (1981)
THE FALLS (1980)
A WALK THROUGH H (1978)
VERTICAL FEATURES REMAKE (1978)
WATER WRACKETS (1978)
H IS FOR HOUSE (1976)
DEAR PHONE (1976)
WINDOWS (1974)
INTERVALS (1973)

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT

Written and Directed by
Peter Greenaway

Producer
David Payne

Cinematography
Curtis Clark

Art Director
Bob Ringwood

Editor
John Wilson

Costumes
Sue Blane

Music
Michael Nyman

Production Company
BFI Production Board in association with Channel 4

CAST

Mr. Neville – Anthony Higgins
Mrs. Herbert – Janet Suzman
Sarah Talmann – Anne Louise Lambert
Thomas Noyes – Neil Cunningham
Louis Talmann – Hugh Fraser
Mr. Herbert – Dave Hill
Mr. Seymour – David Gant
One of The Poulencs – David Meyer
One of The Poulencs – Tony Meyer
Mr. Parkes – Nicholas Amer

1982 • UK • 108 minutes • Color • In English • New 35mm print • 1.66:1

AFBEELDINGEN:
SCENE 1



Mr. Neville en Mrs. Talmann



Thomas Gainsborough's *Robert Andrews and His Wife France*

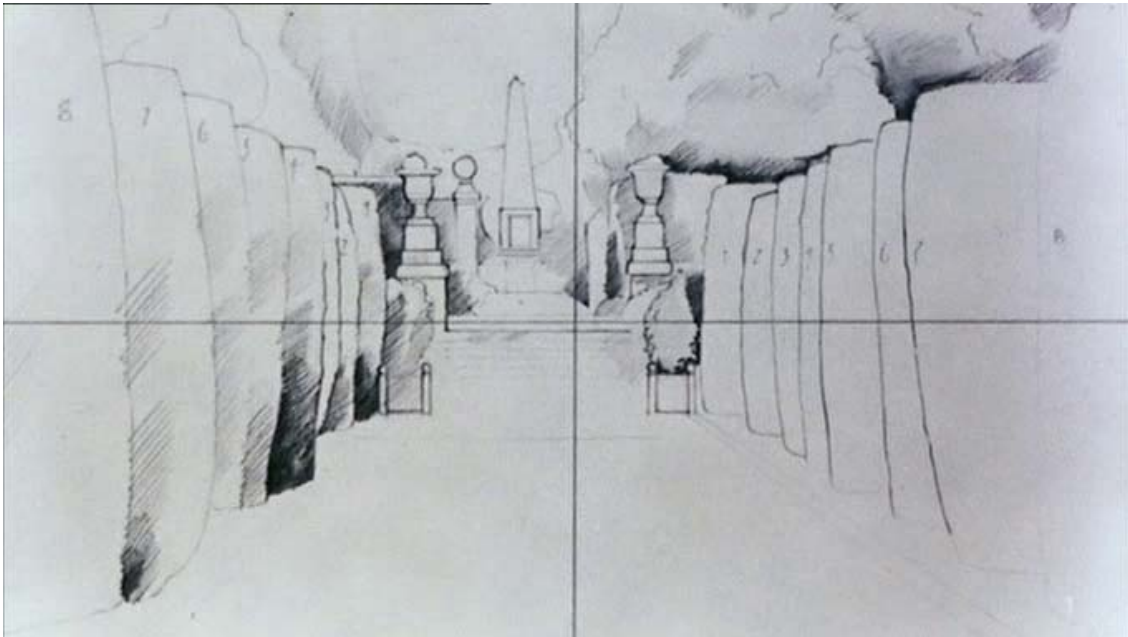


Thomas Gainsborough's *Conversation in a park, The Artist and his wife*



De zoeker van de tekenaar is de camera van Greenaway

SCENE 2



Tekening 10, lege ontwerpschets



Tekening 10, lege tuin – zoeker van de tekenaar centraal



Tekening 10, Mrs. Talmann, met haar windhond, ontdoet zich langzaam van haar kleren



Tekening 10, 180°, reactie van Mr. Neville



Tekening 10, Mrs. Talmann's laatste kledingstuk



Tekening 10, Mrs. Talmann's, dubbele cadrage, "*It's time Mr. Neville*"



Tekening 10, afgewerkt

SCENE 3



Mr. Neville en Mrs. Herbert voor het schilderij van Januarius Zick



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick: Detail 1



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick: Detail 2



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick: Detail 3



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick: Detail 4



Allegorie auf Newton's Verdienste um die Optik, van Januarius Zick: Detail 5