

# BORGSMAN

*Een onderzoek naar de manier waarop er betekenis wordt uitgedrukt in een film die meer vraagt dan antwoordt.*

Pim Johannes Franciscus Prins [5504287]

Bachelor Eindwerkstuk  
Media en cultuur  
Universiteit Utrecht  
Blok 2, collegejaar 2016-2017

Onder supervisie van: Dr. Clara Pafort-Overduin

*19 juni 2017*



## **Samenvatting**

BORGMAN, de zevende film van Alex van Warmerdam houdt de toeschouwer qua betekenisgeving bezig. Dit komt doordat verhaalelementen niet overeenkomen met de manier hoe andere films zijn vormgegeven. In BORGMAN uit zich dat in onverklaarbare momenten die geen duidelijke informatie overdragen aan de toeschouwer. Door de film in dit onderzoek op een neoformalistische manier te benaderen, kunnen er echter aannames worden gedaan over de manier waarop de onverklaarbare momenten een betekenis uitdrukken. Ze worden in eerste instantie dan ook op die manier beschouwd: als onverklaarbaar. Door hun dominante structuur vallen zij op en drukken zij op verschillende manieren betekenis uit. Ten eerste blijkt dat de onverklaarbare momenten niet geheel onverklaarbaar zijn, als uitgegaan wordt van het Bijbelse citaat aan het begin van de film en de slot scene van de film. Door deze twee momenten kunnen veel handelingen causaal aan elkaar gekoppeld worden. Hiervoor krijgt de toeschouwer ook aanwijzingen uit de mise-en-scene. Er blijft echter alsnog veel ruimte over voor de toeschouwer om aan de onverklaarbare momenten een eigen interpretatie te geven middels inferenties. Ten tweede blijkt dat BORGMAN een parametrische vorm heeft. Het paradoxale aan de parametrische vorm is dat het een betekenis uitdrukt voor de toeschouwer, terwijl dat per definitie niet mogelijk is. Het is dan ook de parametrische vorm die ervoor zorgt dat BORGMAN door recensenten en onderzoekers als absurdistisch verklaard kan worden. Concluderend blijkt dat BORGMAN de betekenis zoekende toeschouwer op meerdere manieren stevig aan het werk zet.



## **Inhoud**

|  |           |
|--|-----------|
| • <b>INLEIDING</b>   | <b>6</b>  |
| • <b>WETENSCHAPPELIJKE POSITIONERING</b>                               | <b>8</b>  |
| • <b>THEORETISCH KADER</b>   | <b>10</b> |
| • <b>METHODE</b>   | <b>13</b> |
| • <b>ANALYSE</b>   | <b>14</b> |
| ○ Syuzhet en Fabula  | 14        |
| ○ Hermeneutische en proairetische verhaallijnen                        | 14        |
| ○ Functie en motivatie: compositie op stijl- en verhaalniveau          | 16        |
| ▪ <i>Het doel van Borgman en zijn handlangers</i>                      | 15        |
| ▪ <i>Veranderingen die Borgman teweegbrengt in de familie Schendel</i> | 16        |
| ▪ <i>Wie zijn Borgman en zijn handlangers?</i>                         | 17        |
| ○ Functie en motivatie: parametrische vorm                             | 18        |
| ▪ <i>Acteren</i>   | 19        |
| ▪ <i>Zelfbewustzijn</i>  | 20        |
| ○ Geen interpretatie   | 21        |
| • <b>CONCLUSIE</b>   | <b>23</b> |
| • <b>LITERATUURLIJST</b>   | <b>25</b> |
| • <b>BRONNENLIJST</b>  | <b>25</b> |
| • <b>BIJLAGE I – SYNOPSIS BORGMAN</b>                                  | <b>26</b> |
| • <b>BIJLAGE II – SEGMENTATIE LIJST</b>                                | <b>27</b> |

## 1. Inleiding

De film *BORGMAN* (2014) is de achtste speelfilm van regisseur Alex van Warmerdam.<sup>1</sup> De film opent met een schijnbaar citaat uit de Bijbel: 'En zij kwamen op aarde om hun gelederen te versterken'. De film vertelt daarna het verhaal van een man genaamd Borgman die aanbelt bij een welgesteld gezin, nadat hij is weggejaagd uit zijn onderkomen in het bos. Als hij door de vrouw des huizes wordt binnen gelaten om verzorgd te worden, blijkt dat Borgman niet alleen wilde douchen. Aan het einde van het verhaal neemt hij samen met zijn handlangers de kinderen en de au pair mee en laat hij de ouders dood achter.<sup>2</sup> Tussen het begin en het einde van de film blijft veel onduidelijk, omdat veel zaken onverklaarbaar zijn voor de toeschouwer. *BORGMAN* past om die reden goed binnen het art-house canon, omdat er soms geen duidelijke connectie is tussen verhaalelementen, waardoor er gaten vallen in het plot. David Bordwell, een vooraanstaand filmwetenschapper, zou stellen dat hierdoor voornamelijk de toeschouwer aan het werk wordt gezet om het verhaal te kunnen begrijpen.<sup>3</sup> Er zijn dan ook meerdere onderzoeken geweest die hebben geprobeerd om het onverklaarbare in de films van Van Warmerdam te duiden als absurdisme en dat proberen te duiden aan de hand van verschillende symbolische betekenissen. Het onduidelijke karakter van de film is iets wat je ook terugleest in de vele recensies die geschreven zijn over *BORGMAN*. Vele recensenten kunnen hun vinger namelijk niet leggen op de exacte motivatie van Borgman. Volgens de *Filmkrant* komt dit doordat de film geen klassieke Hollywood *closure* heeft, maar vragen oproept over de motivatie van Borgman en zijn handlangers die niet eenduidig te beantwoorden zijn.<sup>4</sup> Daarnaast valt het recensenten op dat Van Warmerdam plotelementen introduceert die geen invulling krijgen, enkel een sfeer oproepen, maar geen duidelijke plek krijgen in het geheel.<sup>5</sup> Dit is volgens Van Warmerdam dan ook zijn bedoeling geweest met deze film. Van Warmerdam geeft namelijk in een interview aan voornamelijk informatie weggesneden te hebben, omdat hij een suggestieve film wilde maken.<sup>6</sup>

Van Warmerdam en ook de recensenten en onderzoekers doelen bijvoorbeeld op het moment dat er ineens een ballerina aanwezig is op de achtergrond die verder niets toevoegt aan het verhaal. Of het toneelstuk aan het einde van de film die ook geen verdere toevoeging geeft aan het verhaal. Een ander voorbeeld is dat Borgman enkele keren gedurende de nacht naakt boven op Marina zit terwijl zij slaapt. Als hij dit doet dan krijgt Marina nachtmerries waarin haar echtgenoot

---

<sup>1</sup> *Borgman*, geregisseerd door Alex van Warmerdam (2013, Nederland, Graniet Film BV) DVD.

<sup>2</sup> Bijlage I – synopsis *BORGMAN*

<sup>3</sup> David Bordwell, *Narration in Film*, (Wisconsin: Wisconsin University Press, 2013) 206.

<sup>4</sup> Dana Linsen, "Pas Op Ze Nemen de Buurt Over," *De Filmkrant*, mei 2016, laatst geraadpleegd op 9 oktober 2016, [http://www.filmkrant.nl/\\_titelindex\\_B/9816](http://www.filmkrant.nl/_titelindex_B/9816).

<sup>5</sup> Arjan Welles, "Recensie Borgman," *Film Totaal*, laatst geraadpleegd op 9 oktober 2016, <https://www.filmtotaal.nl/recensie/9653>.

<sup>6</sup> Cineville, "Alex van Warmerdam over Borgman," <http://cineville.nl/magazine/alex-van-warmerdam-over-borgman>.

Richard haar altijd pijn wil doen. Er wordt niet verteld hoe Borgman dit kan doen, maar de nachtmerries zorgen er iedere keer voor dat Marina en Richard ruzie krijgen. Uiteindelijk is dit ook de aanleiding tot de moord op Richard.

Dit zijn twee voorbeelden waarin de film informatie geeft aan de toeschouwer die onverklaarbaar lijken. Er wordt door de vorm van de film sterk de nadruk gelegd op dergelijke momenten, maar er wordt door de film zelf niet duidelijk uitgelegd welke functie zij hebben in het verhaal. Al deze momenten worden vanaf nu **onverklaarbare momenten** genoemd.

De onverklaarbare momenten zorgen er voor dat de toeschouwer de film op basis van een eigen interpretatie moet begrijpen, omdat hij geen duidelijke informatie krijgt over de motivatie voor hun aanwezigheid. BORGMAN wordt om die reden in dit onderzoek op een neoformalistische manier benaderd. Een neoformalistische benadering maakt het namelijk mogelijk dat er een breed spectrum van aannames kunnen worden gedaan over de manier waarop BORGMAN een interactie aangaat met zijn publiek.<sup>7</sup> De onverklaarbare momenten doen namelijk een beroep op de betekenis zoekende toeschouwer, want ze vallen op. Kunstwerken die opvallen, zijn kunstwerken die de realiteit enorm vervreemden of conventies van eerdere kunstwerken vervreemden voor de toeschouwer.<sup>8</sup> Kristin Thompson beschrijft dit in haar boek *Breaking the glass Armor als defamiliarisation*. Zij plaatst *defamiliarisation* - of te wel vervreemding - tegenover automatisme: iets dat normaal is valt niet meer op. In dit onderzoek wordt met de term vervreemding een vrije vertaling gebruikt voor *defamiliarisation*. Het gaat bij vervreemding om het werk van *devices*. Een *device* kan elk element of structuur zijn die een rol speelt in een kunstwerk en zijn gelijk in hun mogelijkheid om een vervreemdend effect op te roepen.<sup>9</sup> Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan camera bewegingen, kostuums, acteren, make-up etc. Daarnaast kan de structuur van *devices* een betekenis uitdrukken door hun functie in het verhaal.<sup>10</sup> De onverklaarbare momenten zijn als structuur een *device*. Doordat ze nadrukkelijk aanwezig zijn ook *dominant*. *Dominant* wil zeggen: een kernstructuur op verschillende niveaus: thema, stijl en vorm.<sup>11</sup> Een *dominant* kan in alle of een van deze drie niveaus teruggevonden worden. Alle andere ondergeschikte elementen staan in dienst van de *dominant*. Wanneer de *dominant* opvalt, omdat deze niet correspondeert met andere kunstwerken, zal het een vervreemdend effect hebben.<sup>12</sup> In navolging van Thompson benoemt Richard Rushton in zijn boek *What Is Film Theory* de concepten *dominant* en *defamiliarisation* als belangrijke concepten

---

<sup>7</sup> Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1998), 10.

<sup>8</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 15.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Richard Rushton en Gary Bettinson, 'Film as art: Historical poetics and neoformalism,' uit *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*, (Berkshire: Open University Press, 2010), 144.

<sup>12</sup> Rushton, *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*, 134.

van de neoformalistische benadering.<sup>13</sup> Ze zijn in dit onderzoek belangrijk om uiteindelijk te kunnen stellen welke functie de onverklaarbare momenten hebben, maar voornamelijk hoe zij daardoor een betekenis uitdrukken. Om hierover iets te kunnen stellen wordt een antwoord gezocht op de volgende vraag:

*Hoe krijgt BORGMAN een betekenis door de onverklaarbare momenten?*

Een antwoord op deze vraag begint bij een toelichting van het wetenschappelijke debat omtrent de films van Alex van Warmerdam. Hierin worden twee onderzoeken aangehaald van Loes Nas en Peter Verstraten die beide op een eigen manier de stijl in de films Van Warmerdam duiden als absurdistisch en dit koppelen aan een symbolische betekenis. Dergelijke duidingen zijn vanuit een neoformalistisch perspectief niet wenselijk, omdat dan niet onderzocht kan worden hoe de film een vervreemdend effect bereikt door de film zelf. Vanuit een neoformalistisch perspectief kan namelijk beargumenteerd worden dat BORGMAN door de onverklaarbare momenten een parametrische vorm heeft. Deze vorm dient volgens Bordwell per definitie niet geïnterpreteerd te worden. Iets wat Nas en Verstraten dus wel doen. Dit wordt verder toegelicht in de wetenschappelijke positionering en het theoretisch kader. In het theoretisch kader wordt ook uitgelegd hoe de toeschouwer middels *inference making* betekenis toekent aan een film op basis van *cues* die de film hem geeft. Uit de onderzoeksresultaten wordt vervolgens duidelijk op welke wijze de onverklaarbare momenten geïdentificeerd kunnen worden en hoe ze op verschillende wijze een betekenis uitdragen. Dit laatste is gedeeltelijk dus niet de bedoeling door de parametrische vorm. BORGMAN blijkt allereerst een film die op meerdere niveaus meer vraagt dan antwoordt.

## 2. Wetenschappelijke positionering

In de onderzoeken van Loes Nas en Peter Verstraten wordt er niet uitgegaan van onverklaarbare momenten, maar wordt er wel onderzoek gedaan naar de stijlvorm en de manier waarop daardoor de films van Van Warmerdam betekenis krijgen.

Loes Nas, een professor in de literatuurwetenschap, heeft onderzoek gedaan naar het oeuvre van Van Warmerdam tot 1997 en concludeert dat verwarring creëren bij de toeschouwer kenmerkend is voor de films van Van Warmerdam.<sup>14</sup> Zij noemt het absurdisme in zijn films een

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Loes Nas, 'De wonderlijke wereld van Alex van Warmerdam: absurdisme in de eigentijdse Nederlandse film,' *Literator*; Vol 20, No 1 (1999), 31-50. doi: 10.4102/lit.v20i1.445



dominant stijlfiguur. Het absurdistische karakter zorgt volgens Nas voor vervreemding en Van Warmerdam vindt in iedere film een nieuwe manier om die vervreemding op te wekken bij de toeschouwer.<sup>15</sup> Tot deze conclusie komt zij na een analyse van twee films: ABEL en DE NOORDERLINGEN. In beide films wordt er gespeeld met seksuele wensvervullingen die de kijker constant op het verkeerde been zetten. De toeschouwer ontwikkelt namelijk seksuele wensen met betrekking tot het verhaal, maar doordat het verhaal nooit de seksuele wens van de toeschouwer vervult, wordt de toeschouwer volgens Nas vervreemd en is hij constant bewust van zichzelf.<sup>16</sup>

Daarnaast herkent ze veel uitvergrotingen en omkeringen in beide films. Hiermee bedoelt ze dat metaforen worden uitvergroot, maar ook objecten en andere zaken worden groter gemaakt dan ze daadwerkelijk zijn. In ABEL gebeurt dat bijvoorbeeld wanneer Abel aan het begin van de film met zijn verrekijker naar de buurvrouw kijkt en aan het einde van de film zijn vader op dezelfde manier naar de buurvrouw kijkt. Hetgeen wat de vader ziet, verandert in een soort omgekeerde wereld voor hem, want Abel is nu met de vrouw die hij begeerde. Het idee van omkering en seksuele driften komt volgens Nas ook terug in DE NOORDERLINGEN. Wederom worden de personages door seksuele driften gemotiveerd en ziet ze dat Van Warmerdam seksualiteit als een rollenspel gebruikt.<sup>17</sup> Personages nemen namelijk bij seksuele scènes een andere rol aan die niet aansluit bij hun eigen personage. Dit werkt volgens Nas ook vervreemdend, doordat er dingen omgekeerd worden.<sup>18</sup>

Nas probeert de films van Van Warmerdam dus op een structuralistische manier te duiden. Zij legt in de stijl van de film een onderliggende structuur bloot, die zij als vervreemdend beschouwd en stelt daarmee een absurdistische stijl vast. Deze absurdistische stijl linkt zij aan theorieën uit de psychoanalyse.

Peter Verstraten, verbonden aan de Universiteit van Leiden als professor in film en literatuur wetenschappen, trekt in zijn onderzoek de conclusie dat de keuzes die Van Warmerdam maakt tegen de typisch Nederlandse, Calvinistische houding ingaan.<sup>19</sup> Verstraten stelt dat de Calvinistische houding een hermeneutische houding is: er zal altijd gezocht worden naar een eenduidige betekenis. Verstraten ziet hierin een verklaring voor de ambigue betekenis die de films van Van Warmerdam kunnen hebben. Volgens hem is een eenduidige betekenis lastig bij de films van Van Warmerdam en dat komt door een aantal zaken die tegen het Calvinistische principe ingaan. Allereerst stelt hij dat Van Warmerdam het gebruik van objecten of entiteiten, die een duidelijke betekenis dragen, vaak vermijdt. Zo zal hij nooit een kraai als metafoor gebruiken, omdat deze geassocieerd wordt met de

---

<sup>15</sup> Nas, *De wondere wereld van Alex van Warmerdam*, 40.

<sup>16</sup> *ibidem*.

<sup>17</sup> *ibidem*.

<sup>18</sup> *ibidem*.

<sup>19</sup> Peter Verstraten, 'Middle-of-the-Road Absurdism: The Cinema of Dutch Director Alex van Warmerdam,' *Senses of Cinema*, vol 70, no 1 (2014) <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/middle-of-the-road-absurdism-the-cinema-of-dutch-director-alex-van-warmerdam/>

dood.<sup>20</sup> Daarnaast dragen narratieve technieken en filmische elementen bij aan het effect van vervreemding. Van Warmerdam maakt namelijk weinig gebruik van muziek. Zo zijn er weinig flashbacks in het verhaal, is de openingsscène van de film vaak vaag, lijkt de opening los te staan van de rest van de film en is er veel aandacht voor mise-en-scène. Daarnaast speelt Van Warmerdam met genre conventies. Een film drukt betekenis uit voor de toeschouwer, omdat hij de genre conventies herkent. Verstraten stelt dat de kijker aan het begin van *BORGMAN* een horrorfilm verwacht. Deze verwachting wordt echter halverwege de film niet meer ingelost, omdat het verhaal vanaf dat moment niet klopt volgens horror conventies. Tot slot benoemt Verstraten de films van Van Warmerdam als grotesque en koppelt daaraan de term *abnormal ambivalence*. Dit is volgens hem de juxtapositie van elementen die niet logisch bij elkaar passen, waardoor er ambivalentie ontstaat bij de kijker.<sup>21</sup> Door het onlogisch naast elkaar plaatsen van verhaalelementen, kan er namelijk geen eenduidige betekenis worden opgeroepen bij de kijker. De een zal het als grappig ervaren terwijl de ander het als beangstigend kan ervaren.<sup>22</sup>

Verstraten wil voornamelijk aantonen dat Van Warmerdam op het niveau van stijl op verschillende manieren probeert te voorkomen dat er een eenduidige betekenis wordt uitgedrukt. Het effect dat deze stijlvorm met zich mee brengt, zorgt ervoor dat Verstraten de films van Van Warmerdam als absurdistisch beschouwt. Hij linkt dat inzicht aan een cultuur-historisch bewustzijn: het Calvinisme.

Verstraten en Nas zoeken dus in de stijl van de films een verklaring voor het absurdistische karakter en koppelen dat aan een symbolische betekenis. Een neoformalistische benadering stelt echter dat de betekenis van een film vanuit de film zelf tot stand komt doordat hij vervreemd. Een verklaring vanuit een neoformalistisch perspectief is om die reden dan ook dat de onverklaarbare momenten in *BORGMAN* niet geheel onverklaarbaar zijn en dat de film een parametrische vorm heeft.

### 3. Theoretisch kader

Binnen het neoformalisme is de verhouding tussen syuzhet en fabula een van de methodes om het verhaal van een film te analyseren. Volgens Thompson komt dit doordat de verhouding tussen beide op veel verschillende manieren voor vervreemding kan zorgen.<sup>23</sup> Een toeschouwer is door zijn ervaring met andere films, namelijk geconditioneerd met de vaardigheid om een chronologische

---

<sup>20</sup> Verstraten, *Middle-of-the-Road Absurdism*.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 38.

reconstructie te maken van het verhaal op basis van de informatie die hij krijgt uit de film.<sup>24</sup> Die reconstructie is de fabula. Het syuzhet is de presentatie van het de fabula in de vorm van de film.<sup>25</sup> Het syuzhet presenteert dus informatie aan de toeschouwer en kan in zijn vorm ook informatie achterhouden of op een onconventionele manier vertellen. In een klassieke Hollywood film zijn het volgens Bordwell de personages die het syuzhet voortstuwten, doordat hun handelingen een causaal verband hebben.<sup>26</sup> In een art-house film ligt de focus echter niet op de voortstuwing van het syuzhet door personages, maar op de psychologische ontwikkeling van een personage.<sup>27</sup> De voortstuwing van het syuzhet is volgens die benadering ondergeschikt in een art-house film. Bordwell stelt dat door de focus op het personage er een mogelijkheid is dat er geen duidelijke causale relaties tussen handelingen naar voren komen in het verhaal.<sup>28</sup>

Als er geen duidelijke causale relatie te leggen is, doordat het syuzhet niet alle informatie uit de fabula toont, dan roept het op die momenten vragen op bij de toeschouwer. Dit wordt binnen het neoformalisme een *hermeneutische* verhaallijn genoemd.<sup>29</sup> Het houdt de toeschouwer geïnteresseerd in de film en zorgt ervoor dat hij constant hypothesen vormt over het verhaal. Daartegenover staat de proairetische verhaallijn. De *proairetische* verhaallijn zijn alle causaliteiten die logisch aan elkaar verbonden kunnen worden door de toeschouwer. Het zorgt voor bevrediging: de toeschouwer snapt het verhaal. Door de samenwerking van de hermeneutische en proairetische verhaallijnen kan er door de toeschouwer een reconstructie van de fabula gemaakt worden.<sup>30</sup>

De toeschouwer kent aan de film een betekenis toe door de aanwezigheid van *devices*. Zoals eerder gesteld kan een *device* elk element of structuur zijn, bijvoorbeeld: camerabewegingen, kostuums, acteren, make-up etc. Volgens het neoformalisme heeft elk *device* een reden om aanwezig te zijn in de film. Een *device* van een film kan daarom geanalyseerd worden aan de hand van zijn functie en motivatie in relatie tot de rest van de film. De functie van een *device* wordt door Thompson omschreven als het doel dat het heeft in relatie met de rest van de film en andere films. Dit omdat eenzelfde *device* een ander doel kan hebben van film tot film.<sup>31</sup> De motivatie voor *devices* wordt volgens Thompson door middel van *cues* gegeven. De *cues* helpen de toeschouwer te bepalen hoe de aanwezigheid van het *device* gerechtvaardigd kan worden door de film zelf.<sup>32</sup> Zij noemt in haar boek *Breaking the Glass Armor* vier basisvormen van motivatie: compositioneel, realistisch,

---

<sup>24</sup> Ibidem, 39.

<sup>25</sup> Ibidem, 25.

<sup>26</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art: An Introduction*, 77.

<sup>27</sup> Bordwell, *art cinema narration*, 206.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 39.

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ibidem, 15.

<sup>32</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 16.

trans-tekstueel en artistiek.<sup>33</sup> In dit onderzoek zullen compositionele en artistieke motivatie naar voren komen. Een compositionele motivatie van *devices* stelt dat de *devices* nodig zijn om een reconstructie te maken van de causaliteit, plaats en tijd.<sup>34</sup> Wanneer *devices* alleen artistiek gemotiveerd kunnen worden dan zou dat volgens Thompson een parametrische vorm aan de film kunnen geven.<sup>35</sup> Andersom zijn *devices* die op een andere wijze gemotiveerd worden, ook altijd artistiek gemotiveerd omdat alle *devices* aanwezig zijn door de keuze van de maker.<sup>36</sup> De toeschouwer moet dus zoeken naar de motivatie die de film zelf geeft (*cues*) voor de onverklaarbare momenten. Op die manier wordt namelijk duidelijk of de onverklaarbare momenten compositioneel dan wel artistiek gemotiveerd worden en of het mogelijk is te beargumenteren dat BORGMAN een parametrische vorm heeft.

Het concept parametrische vorm is volgens Kristin Thompson relatief nieuw binnen de filmwetenschap en wordt voornamelijk gebruikt door neoformalistische filmwetenschappers.<sup>37</sup> Een parametrische vorm komt volgens Thompson tot stand, wanneer de motivatie voor de aanwezigheid van bepaalde *devices* systematisch artistiek gemotiveerd worden en belangrijker worden dan de structuur van het syuzhet.

In general, we may characterize as parametric those films that allow the play of stylistic devices, a significant degree of independence from narrative functioning and motivation.<sup>38</sup>

Thompson stelt dus dat de stijl van een film een parametrische vorm kan hebben, die relatief onafhankelijk van de narratie is. Met andere woorden, de stijl wordt niet ingezet om het verhaal te ondersteunen maar functioneert daar relatief onafhankelijk van. Een parametrische vorm mag volgens Bordwell niet symbolisch geïnterpreteerd worden, omdat hij anders niet als parametrisch zou kunnen worden herkend.<sup>39</sup> De stijl ondersteunt in dit geval immers niet de narratieve vorm. Hij beargumenteert dat het daarom lastig is om te begrijpen wat een parametrische vorm is en stelt zelfs dat men alsnog zou kunnen zeggen dat de aanwezigheid van een parametrische vorm onmogelijk is.<sup>40</sup> "This is the least 'public,' most rarely discussed sort of narration I shall consider, and it will be the most controversial."<sup>41</sup> Dit komt volgens Bordwell voornamelijk doordat het voor een toeschouwer normaal is om alle elementen van de film te interpreteren als middel om hem te helpen

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 15.

<sup>35</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 274.

<sup>36</sup> Ibidem, 19.

<sup>37</sup> Ibidem, 274.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 274.

<sup>40</sup> Ibidem, 279.

<sup>41</sup> Ibidem, 279.

een reconstructie te maken van de fabula. Een film gaat namelijk altijd een interactie aan met zijn toeschouwer.

Deze interactie kan worden beschreven met wat binnen de filmwetenschap en daarbuiten ook wel *inference making* wordt genoemd. Richard Rushton, een onderzoeker naar film esthetiek, stelt in navolging van Bordwell dat *inference making* een cognitief proces is, waarbij de toeschouwer op een dynamische wijze het plot probeert te interpreteren op plekken waar informatie wordt achtergehouden in het verhaal.<sup>42</sup> *Inference making* vindt plaats op basis van schemata's: raamwerken van kennis in het brein.<sup>43</sup> Volgens Rushton geeft een film aanwijzingen aan de toeschouwer om schemata's te activeren uit zijn echte leven, maar ook schemata's over andere, vergelijkbare films. Hierdoor kan de toeschouwer inferenties maken, verwachtingen creëren en voorspellingen doen over het verloop van het verhaal. Het is dus belangrijk om dit cognitieve proces te begrijpen, omdat het in dit onderzoek gaat om de manier waarop *BORGMAN* een betekenis krijgt.

Dit kader betekent voor dit onderzoek dat de (analyse) concepten: syuzhet, fabula, proairetische en hermeneutische verhaallijn geoperationaliseerd moeten worden om een beter inzicht te krijgen welke *devices* in de film als compositioneel gemotiveerd kunnen worden en welke als artistiek gemotiveerd kunnen worden. Een uitleg hierover volgt in de methodebeschrijving.

#### 4. Methode

Om tot een antwoord te komen over hoe er een betekenis van *BORGMAN* door de onverklaarbare momenten tot stand komt, wordt de film op het niveau van het verhaal (gebeurtenissen, handelingen en dialoog) en stijl (*mise-en-scene*) geanalyseerd.

Om preciezer in kaart te brengen welke onverklaarbare momenten er zijn en welke vragen ze precies oproepen is eerst de vraag beantwoord hoe het syuzhet en de fabula zich tot elkaar verhouden. Er is een segmentatie per scene van het syuzhet gemaakt waarin kort de handeling en eventuele dialoog is samengevat.<sup>44</sup> Om inzichtelijk te maken hoe die zich verhiel tot de fabula, werd de segmentatie van het syuzhet genummerd. Waar chronologisch gezien het verhaal begint, werd aangegeven met het cijfer één zodat duidelijk wordt op welk moment informatie uit de fabula gepresenteerd wordt in het syuzhet.

In de segmentatie zijn tevens twee kolommen opgenomen waarin is aangegeven welke vragen een scene oproept die nooit beantwoord werden (hermeneutische verhaallijn) en welke vragen

---

<sup>42</sup> Rushton, *Cognitive film theory*, 142.

<sup>43</sup> *Ibidem*, 160.

<sup>44</sup> Segmentatielijst is opgenomen in bijlage I

wel beantwoord werden, maar op een ander moment in de film (proairetische verhaallijn). Op die manier kon de tweede analysevraag beantwoord worden: hoe verhouden de hermeneutische en proairetische verhaallijnen zich tot elkaar? Hierdoor kon inzicht worden verkregen in de wijze waarop in de film gebeurtenissen en handelingen van personages al dan niet gemotiveerd werden. Vervolgens werd gezocht naar motivatie voor de gebeurtenissen en handelingen van enkele aspecten op het niveau van de mise-en-scene: setting, kostuums, non-diëtetische muziek en acteren. Met andere woorden: gaven deze stijlelementen aanwijzingen (*cues*) voor de betekenis en aanwezigheid van de onverklaarbare momenten? Indien dat het geval was, werden ze genoemd onder het kopje 'stijl verklarend'. Als door die *cues* een vraag op verhaalniveau werd opgelost, werd dit inzicht verwerkt onder het kopje proairetische verhaallijn. *Cues* die op stijlniveau onverklaarbaar bleven werden verwerkt onder het kopje 'stijl onverklaarbaar'. Hierdoor kon analysevraag drie beantwoord worden: Hoe worden de onverklaarbare momenten al dan niet gemotiveerd door de mise-en-scene en cinematografie? Hierdoor kon op stijl- en verhaalniveau beargumenteerd worden welke *cues* de film geeft op de onverklaarbare momenten en werd ook duidelijk welke *cues* BORGMAN een parametrische vorm geven.

## 5. Analyse

### 5.1. Syuzhet en fabula

Uit een analyse van de verhouding tussen syuzhet en de fabula, blijkt op basis van de handelingen en dialogen, dat de informatie uit de fabula niet volledig wordt getoond in het syuzhet. Dit omdat het syuzhet het verhaal chronologisch vertelt en het in de dialogen en handelingen voornamelijk informatie achterwege houdt die nodig is om te kunnen begrijpen wat de motivatie is voor sommige handelingen van personages. Hierdoor is het lastig om een duidelijke reconstructie te maken van de fabula. De enige momenten waarop het syuzhet informatie uit de fabula presenteert is het citaat en met het gegeven dat Borgman en zijn handlangers verraden zijn. Met deze twee handelingen begint het verhaal en is het vervolg letterlijk zoals het syuzhet het toont. Dit zorgt ervoor dat er situaties ontstaan die vragen oproepen en gedeeltelijk onverklaarbaar lijken.

### 5.2. Hermeneutische en proairetische verhaallijnen

Door het syuzhet te analyseren op basis van de verhouding tussen de proairetische en hermeneutische verhaallijn, blijkt dat de film voornamelijk op verhaalniveau veel handelingen niet motiveert. Er zijn echter twee belangrijke momenten die het verhaal een geheel maken. Dat zijn het citaat en de slotscene. Als de 'zij' in het Bijbelse citaat verwijst naar Borgman en zijn handlangers, dan is hetgeen waar zij voor kwamen gelukt. Het is belangrijk dat de toeschouwer het citaat en de

slotscène aan elkaar verbindt, zodat hij op zowel stijl- en verhaalniveau *devices* op onverklaarbare momenten als compositioneel kan motiveren.

In het volgende deel van de analyse wordt dan ook aangetoond hoe *devices* op stijlniveau als compositioneel gemotiveerd kunnen worden op basis van de narratieve vorm. Die *devices* zorgen dus voor een betere grip op de proairetische verhaallijn en dragen bij aan de betekenis van de film. Voornamelijk wordt uit het volgende deel van de analyse duidelijk dat de toeschouwer secuur te werk moet gaan en dat veel pas op een later moment in de film verklaard wordt. Op basis van de resultaten wordt ook duidelijk wat Van Warmerdam bedoelt met dat hij een suggestieve film wilde maken door veel informatie weg te snijden. Daarmee zou ook beargumenteerd kunnen worden waarom Verstraten stelt dat de toeschouwer aanvankelijk een horrorfilm verwacht, maar hier later niet aan voldaan wordt. Voor de toeschouwer wordt veel pas in de tweede helft van de film duidelijk, behalve wie Borgman en zijn handlangers precies zijn. Onduidelijkheid geeft een gevoel van onbehagen. Datzelfde gevoel wekt een horrorfilm ook op.

### **5.3. Functie en motivatie: compositie op stijl- en verhaalniveau**

#### *5.3.1. Het doel van Borgman en zijn handlangers*

Op basis van het citaat is het duidelijk dat Borgman en zijn handlangers met van een vooropgezet plan hun gelederen willen versterken. Deze versterking blijkt te bestaan uit de kinderen van de familie Schendel, en hun au pair. Dat het een vooropgezet plan is, wordt op verhaalniveau op meerdere momenten duidelijk in de film. Bijvoorbeeld wanneer Borgman moedwillig een ruzie uitlokt met Richard, omdat hij zegt Marina te kennen, maar hier eigenlijk over liegt. Hierdoor verkrijgt Borgman toegang tot de directe omgeving van de familie en krijgt hij verzorging en onderdak. Zodra hij deze toegang heeft verkregen, geeft hij via een sms aan zijn handlangers aan dat het nog te vroeg is om direct aansluiting te vinden bij hem. Daarnaast maakt Borgman tijdens een ruzie met Pascal de opmerking: 'hoe vaak moet ik het nog uitleggen?' Hier wordt ook duidelijk dat er tussen de groepsleden gecommuniceerd wordt over een plan. De communicatie over de inhoud van het plan wordt echter niet getoond in het syuzhet. Het moment dat Borgman besluit om te blijven en hij Marina vraagt of ze een goede band heeft met de tuinman, toont als een voorbeeld aan dat er niet wordt gesproken over de inhoud van het voor opgezette plan. Vervolgens wordt de tuinman namelijk vermoord en lijkt ieder lid van Borgmans groep duidelijk op te hoogte van zijn of haar rol in het geheel. Dit wordt duidelijk na de moord op de sollicitant. De handlangers van Borgman komen het lijk namelijk ophalen, zonder dat het syuzhet toont dat Borgman hen hierover op de hoogte heeft gesteld.

De film bevat in de mise-en-scene, verspreid over de film, ook andere *devices* die de toeschouwer aanwijzingen geven voor een beter begrip van de proairetische verhaallijn. Daarmee worden zij dus geholpen om te begrijpen hoe ver het plan van Borgman gevorderd is. Om het doel te bereiken, moeten Borgman en zijn handlangers eerst binnendringen in de familie Schendel. Hierdoor kan hij een band opbouwen met de kinderen. Het is voor Borgman namelijk vanaf het begin duidelijk dat er kinderen aanwezig zijn in het huis. Het kinderspeelgoed in de tuin geeft de toeschouwer hiervoor aanwijzingen.

Andere aanwijzingen zou de toeschouwer in de setting kunnen vinden. Hierin is de setting van het bos méér dan alleen het onderkomen van Borgman en zijn handlangers. Daar vinden namelijk van verschillende personages handelingen plaats die noodzakelijk zijn om dichterbij het doel te komen. In het bos worden alle personen die vermoord zijn gedumpt, als Borgman intrekt bij de familie Schendel dan woont hij in een huisje op de rand van het bos en de tuin, in het bos vraagt Marina of Borgman wilt blijven, vermoordt Isolde iemand zodat ze bij de groep van Borgman hoort en in de slotscène vertrekken Borgman, zijn handlangers, de kinderen en Stine met elkaar het bos in. Met andere woorden: de toeschouwer zou een scene die zich in het bos afspeelt kunnen begrijpen als een voordering in het plan van Borgman.

De tuin als setting is ook een *device* en deze wijst op de veranderingen die enerzijds plaats vinden in de groepering van Borgman en anderzijds binnen het gezin. Na zijn aanstelling als tuinman pleit Borgman bij Richard ook letterlijk voor grote veranderingen in de tuin. Tijdens die grote verbouwing krijgen de kinderen allemaal een snee, verraadst Stine Marina (dit doet zij in de tuin), krijgen Borgman en zijn handlangers ook toegang tot het huis en worden Richard en Marina vermoord. Zij worden dan ook begraven in de tuin en wordt er in de slotscène nieuw gras gezaaid.

Los van de tuin en het bos, is de non-diëgetische muziek ook een *device* wat compositioneel gemotiveerd kan worden. Non-diëgetische muziek is muziek die vanuit een bron buiten de film komt.<sup>45</sup> Er zijn vier momenten in de film waarop er non-diëgetische muziek te horen is. Verder is er dus geen muziek. Zij geven daarom aanwijzingen dat Borgman een stukje dichterbij zijn doel is gekomen. Dit vooral door de momenten dat de muziek te horen is. Het eerste moment is de dood van de tuinman. Dit zorgt ervoor dat Borgman uiteindelijk volledig kan binnendringen in de familie. Vervolgens is er namelijk ook muziek op het moment dat hij daadwerkelijk binnen is gedrongen en een onderkomen krijgt in het gastenverblijf. De volgende twee momenten markeren de momenten waarop de kinderen hun ouders verliezen en daarna het moment als de kinderen volledig worden opgenomen in de groep van Borgman.

---

<sup>45</sup> Bordwel en Thompson, *film art*, 284.



### *5.3.2. Veranderingen die Borgman teweegbrengt in de familie Schendel*

Zoals hiervoor duidelijk wordt, is Borgman bezig met een plan. Zoals ook duidelijk wordt, gebeurt er daardoor veel binnen de familie Schendel. Alle gebeurtenissen en handelingen van de gezinsleden en de au pair kunnen dus gekoppeld worden aan het plan die Borgman en zijn handlangers uitvoeren. Het begint allemaal bij het gevecht dat Borgman uitlokt met Richard. Hierdoor toont Richard een agressieve kant. Dit is iets wat Borgman gebruikt om de relatie tussen Marina en Richard te verslechteren. De film wekt de suggestie dat Borgman door naakt bovenop Marina te zitten nachtmerries weet op te roepen waarin Richard geweld tegen haar gebruikt. Dit past binnen het plan van Borgman om de kinderen te willen meenemen en zo wordt duidelijk waarom de relatie verslechteren moet: Marina en Richard staan in de weg. Dan wordt ook duidelijk waarom de moord op Richard nog even op zich moest laten wachten. De kinderen en Stine waren namelijk op het moment dat Marina voor het eerst haar man dood wil hebben, nog niet toegetreden tot de groep. Nadat dat is gebeurd, vinden Marina en Richard beiden de dood door toedoen van Borgman.

Het vooropgezette plan van Borgman wordt ook duidelijk door de manier waarop hij Marina manipuleert. Borgman heeft veel invloed op Marina en gebruikt haar om binnen te komen bij de familie. Zodra hij als tuinman aangenomen is, verandert zijn houding naar Marina. Hij heeft haar dan ook niet meer nodig, want hij is nu binnengedrongen. Marina wordt echter steeds afhankelijker van hem door de verslechterende relatie met Richard. Dit geheel wordt duidelijk door de manier waarop Marina Borgman benadert: het is alsof zij verliefd is op hem. Ze wil met hem knuffelen en zoenen. Borgman weigert dit continue. Aan het einde van de film wordt gesuggereerd dat Marina afhankelijk is van Borgman omdat ze van hem medicijnen krijgt die haar kalmeren.

Het vreemde gedrag van Isolde kan ook verklaard worden door het plan van Borgman en zijn handlangers. Als Isolde Borgman voor de eerste keer ziet schrikt zij niet van zijn aanwezigheid. Zij hebben elkaar namelijk al vaker ontmoet, maar deze informatie toont het syuzhet niet. Dat zij elkaar vaker zien en spreken dan het syuzhet toont, wordt bijvoorbeeld duidelijk tijdens de sollicitatieprocedure voor een nieuwe tuinman. Dan zegt het zoontje: "is onze oude tuinman dood?" Dit een onlogische vraag, simpelweg omdat de gedachtegang niet bij zijn leeftijd past. De vraag wordt logisch als men begrijpt dat het zoontje op de hoogte is van het plan. De toenemende veranderingen van Isolde (en de kinderen) wordt ook onderstreept in haar handeling met de knuffelbeer. Zij haalt namelijk de inhoud van haar beer eruit via een snee in zijn rug en verwisselt dat voor zand. Wanneer Marina haar er duidelijk op wijst dat dergelijk gedrag niet wordt getolereerd. Hierbij wijst Marina Isolde erop dat de beer waarschijnlijk gemaakt is door arme kinderen die het niet zo goed hebben als zij. Isolde reageert niet op haar moeder. Daarmee laat ze eigenlijk zien geen berouw te hebben. Als de toeschouwer haar verandering begrijpt, wordt voor hem ook duidelijk

waarom Isolde de sollicitant vermoordt. Dit moet zij namelijk doen om aan te tonen klaar te zijn voor haar toetreding tot de groep.

De toetreding gaat gepaard met een initiatie die de toeschouwer erop wijst dat er sprake is van een groep waartoe de personages al dan niet behoren. Dit wordt duidelijk door de snee de groepsleden hebben. De toeschouwer ziet de snee aan het begin van de film bij Borgman getoond worden en later nogmaals bij Ilonka. De snee is dus nodig om volwaardig lid te zijn van de groep. Dit wordt duidelijk als de kinderen door Luther mee worden genomen naar een bunker en er daar een messen set getoond wordt aan de toeschouwer. De kinderen krijgen de snee dan ook. Omdat dit gebeurt nadat Isolde de sollicitant heeft vermoord, lijkt deze daad samen te hangen met de toetreding tot de groep. Stine wacht eenzelfde behandeling in het gastenverblijf van de familie Schendel, nadat zij Marina heeft verraden bij Borgman. Door vlak voor Isolde met haar zus, broertje en Stine, Borgman en zijn handlangers het bos in verdwijnen de hechtingen uit haar rug te verwijderen wordt nogmaals bevestigd dat de snee moet worden gezien als een kenmerk van de groep van Borgman. De snee wordt dus ook compositioneel gemotiveerd.

Ook de kleding van Isolde is compositioneel gemotiveerd. Voordat zij Borgman voor de eerste keer ontmoet, heeft zij gekleurde kleding aan. Na de ontmoeting heeft zij alleen nog maar witte kleding aan. Wanneer Isolde en de rest aan het einde van de film bij de groep behoren, heeft zij weer gekleurde kleding aan. Het gedeelte dat Isolde witte kleding draagt, is het gedeelte dat Isolde langzaam onderdeel wordt van de groep. Hiermee geeft de witte kleding *cues* die haar overgangsfase aangeven.

### 5.3.3. *Wie zijn Borgman en zijn handlangers precies?*

Wie Borgman en zijn handlangers exact zijn blijft onduidelijk en dus hermeneutisch. De toeschouwer zou op basis van het citaat en de handelingen die Borgman en zijn handlangers uitvoeren, kunnen denken dat ze niet menselijk zijn. Borgman en zijn handlangers voeren namelijk handelingen uit die niet realistisch te motiveren zijn. Waaronder de manier waarop Borgman Marina nachtmerries geeft. Hierbij is het zelfs onduidelijk of Borgman Marina daadwerkelijk nachtmerries geeft.

Daarnaast blijft het onduidelijk wie of wat de honden zijn en wat voor aandeel zij hebben in het geheel. Het is wel duidelijk dat zij bij Borgman horen, want hij zegt tegen ze: 'jullie zijn te vroeg.' Waarna de honden verdwijnen.

Ook blijft onduidelijk wat er exact gebeurt bij de operatie waar de snee het gevolg van is.

Bij deze onverklaarbare momenten krijgt de toeschouwer geen aanwijzingen en zij zorgen daardoor niet voor een betere grip op de proairetische verhaallijn. Dit zijn de momenten waar de toeschouwer de ruimte krijgt, om door *inference making*, een eigen invulling te geven aan de film.

Dit zijn dan ook mogelijk de plotelementen die volgens recensenten geen duidelijke invulling krijgen en alleen een sfeer oproepen

#### **5.4. Functie en motivatie: parametrische vorm**

Uit de analyse blijkt dat er een aantal *devices* over blijven die niet compositioneel gemotiveerd kunnen worden. Deze *devices* ondersteunen het syuzhet niet en staan hier dan ook los van. Voordat deze geduid kunnen worden, volgt eerst een verdere uitleg van wat een parametrische vorm is. *Devices* die de film een parametrische vorm geven dienen namelijk alleen artistiek gemotiveerd te kunnen worden. Daarnaast dient de toeschouwer geen problemen te ervaren bij de reconstructie van de fabula als zij niet aanwezig zouden zijn in de film. Ook moeten zij losstaan van het syuzhet en moeten zij een zelfstandige intrinsieke en temporele logica hanteren.<sup>46</sup> De intrinsieke logica van de parametrische vorm van *BORGMAN* kan benaderd worden als *replete*. “the replete option creates parallels among distinct portions of the syuzhet and varies the material procedures used to present them.”<sup>47</sup> Bordwell stelt hier dus dat de benadering ervoor zorgt dat er een parallel getrokken kan worden tussen verschillende *devices* die gezamenlijk afwijken van de norm van een film.<sup>48</sup> Met andere woorden: de *replete* benadering stelt dat de *devices* op stijlniveau bijdragen aan een parametrische vorm als zij anders worden ingezet dan gelijksoortige *devices* in diezelfde film. Om die reden worden er parallellen getrokken en hebben alle gelijksoortige *devices* de neiging om af te wijken. Dit blijkt bijvoorbeeld bij het acteren. Er wordt wel ‘normaal’ geacteerd, maar de momenten waarop dit niet gebeurt vallen op en dragen daarom bij aan de parametrische vorm. In volgende twee paragrafen volgt meer.

Een temporale logica houdt in dat er een herhaling van de *devices* moet plaatsvinden, wil het een parametrische vorm zijn. Daarbij moet er niet te veel variatie zijn in de verandering van de vorm, zodat de toeschouwer hem zou kunnen blijven herkennen.

##### *5.4.1. Acteren*

Een voorbeeld van een *device* dat artistiek gemotiveerd kan worden, losstaat van het verhaal en een eigen logica hanteert, is de manier van acteren. Op sommige momenten wordt er op een vrij droge manier geacteerd. Dat wil zeggen: weinig grote gebaren, geen heftige emoties en reacties die – realistische gezien - niet bij de situatie passen.

---

<sup>46</sup> Bordwell, *Naration in the Fiction Film*, 279.

<sup>47</sup> Ibidem 285.

<sup>48</sup> Idem.

De ontsnapping van Borgman uit zijn onderkomen in het bos is een eerste voorbeeld van deze manier van acteren, waarbij de reactie niet realistisch is. Wanneer Borgman Ludwig vertelt dat ze verraden zijn en ze zo snel mogelijk moeten vluchten, is zijn reactie: “Is er haast bij?”

Een ander voorbeeld is het moment waarop Marina Borgman heeft binnengelaten, zodat ze hem kan verzorgen. Stine komt de twee tegen. Marina schrikt niet van het feit dat ze betrappt wordt met Borgman, maar toont ook geen enkele andere emotie. Ze vraagt Stine om hulp en vraagt haar het niet door te vertellen aan Richard.

Deze manier van acteren komt sterk naar voren op het moment dat Borgman in de auto zit met Brenda en Ilonka. Hij rijdt langs Ludwig en Pascal, maar neemt hen niet mee. Er ontstaat een telefoongesprek tussen Pascal en Borgman over de vraag waarom Borgman de beide heren niet mee neemt. Brenda vraagt ondertussen: “Waarom neem je Ludwig en Pascal niet mee?” Direct herhaalt Ilonka de vraag op dezelfde manier. Ludwig vraagt dan droog aan Pascal of hij via de telefoon door wil geven dat Borgman een lul is. Borgman hangt de telefoon op met het bericht dat hij zeikt als een oudwif. Het geheel wordt gespeeld met weinig boosheid of stemverheffingen, terwijl de situatie zich er realistisch gezien voor leent om dit wel te doen. Echter laat Van Warmerdam ook hier de acteurs acteren zonder veel emoties. Dit komt niet overeen met de conventies van acteren die men gewend is of uit interacties uit het echte leven. Deze eigen logica wordt ook duidelijk op de momenten dat de kinderen ziek zijn. Stine stelt Marina dan iedere keer op de hoogte, maar doet dat iedere keer op een niet bezorgde manier. Dit zou je echter wel mogen verwachten van een nanny.

Een ander voorbeeld is het moment waarop Richard Borgman zijn onderkomen in het gastenverblijf toont. Beiden zeggen niets tegen elkaar en Richard loopt vluchtig door het verblijf. Hierbij toont hij het geheel maar half. Zonder verdere toelichting verlaat Richard daarna het nieuwe onderkomen van Borgman.

Het acteren in voorgaande voorbeelden laat zien dat zij een parametrische vorm geven aan BORGMAN: de manier waarop ze voorkomen wijkt af van het andere acteren, dus soms hanteert het acteren een eigen interne logica. Daarnaast geeft het acteren – zoals genoemd in deze voorbeelden – de toeschouwer geen informatie die hem helpt om een reconstructie te maken van de fabula en dragen daardoor niet bij aan het syuzhet. Bovenal kunnen zij alleen artistiek gemotiveerd worden.

#### *5.4.2. Zelfbewustzijn*

Een film kan volgens Bordwell zelfbewust worden, als de stijl van de film zijn eigen rol benadrukt en stopt met het overbrengen van informatie om de fabula te kunnen reconstrueren.<sup>49</sup> Dit gebeurt onder andere halverwege de film. Dan is er een ballerina te zien terwijl de familie vanaf de schuur

---

<sup>49</sup> Bordwell, *Naration in the Fiction Film*, 209.

naar het huis toe loopt. De ballerina is gekleed in een grijze tutu en draait een pirouette. De aanwezigheid van de ballerina is opvallend, simpelweg omdat het niet logisch is dat zij aanwezig is voor het verhaal. Als *device* in de mise-en-scene trekt de film met de ballerina de aandacht naar zichzelf toe. De film geeft geen reden voor de aanwezigheid van de ballerina tot het moment dat er een toneelstuk plaatsvindt in de tuin. Het toneelstuk is als handeling onderdeel van het verhaal, hoewel het geen informatie geeft die de toeschouwer kan gebruiken om een reconstructie te maken van de fabula. Het komt 'uit de lucht vallen'. Als onderdeel van de stijl wordt de setting – in dit voorbeeld letterlijk het decor van het toneelstuk – daarom niet gemotiveerd door de film. De handeling en de setting zijn in deze wel complementair aan elkaar, maar op basis van de setting kan gesteld worden dat de toeschouwer uit het verhaal wordt gehaald. Hierdoor ontstaat er door de setting een zelfbewustzijn van de film die op andere momenten plaatsvindt.

Ditzelfde bewustzijn wordt namelijk tweemaal door een zoom gecreëerd. Er is een zoom van *extreme longshot* naar *medium shot* wanneer de kinderen thuiskomen met Stine. De zoom kan op basis van het verhaal niet gemotiveerd worden, want er gebeurt niets meer dan dat zij thuiskomen. Ook is er een zoom van *extreme longshot* naar *medium shot* van Marina als zij uit het raam naar buiten kijkt. Ook voor deze zoom geldt: met het verhaal kan zijn aanwezigheid niet gemotiveerd worden. Beide zooms trekken daardoor de aandacht naar zichzelf toe.

Een ander moment waarop dit gebeurt, is tijdens het diner. Iedereen is aanwezig en voornamelijk Marina en Arthur zijn met elkaar in gesprek. Midden op tafel staat een grote vaas met bloemen. Het gesprek wordt gevolgd door de klassieke *shot/reverse shot* als vorm van *continuity editing*. Door de setting, en met name de focus op de vaas, wordt het gevoel van continuïteit echter onderbroken. Doordat de focus op de setting de continuïteit onderbreekt trekt de film wederom de aandacht naar zichzelf toe. Voornamelijk omdat de aanwezigheid van de vaas niet de handeling van Marina en Arthur onderbouwt.

De voorgaande voorbeelden zijn de momenten waarop de stijl zichzelf benadrukt en de *devices* anders zijn dan gelijksoortige *devices* in de rest van de film. Zij hanteren dus op deze momenten een eigen logica. Daardoor dragen zij bij aan de parametrische vorm.

### **5.5. Geen interpretatie**

Uit deze analyse blijkt dus dat *BORGMAN* op stijlniveau *devices* bevat die alleen artistiek gemotiveerd kunnen worden. Zij geven de film een parametrische vorm, voornamelijk omdat de *devices* het syuzhet niet ondersteunen. Thompson stelt dat ondanks dat een parametrische vorm op die manier los staat van het syuzhet, zij beiden wel een interactie aangaan met elkaar. De parametrische vorm is

dan vaak net zo belangrijk of belangrijker dan het syuzhet.<sup>50</sup> Bordwell relateert het standpunt van Thompson in zijn boek *Narration in the Fiction Film* en stelt dat de parametrische vorm en het syuzhet op drie verschillende manieren met elkaar een interactie aangaan: syuzhet en stijl kunnen even belangrijk zijn, wisselen in significantie of stijl is dominant ten opzichte van het syuzhet.<sup>51</sup> Deze beredenering van Bordwell sluit aan bij de parametrische vorm in *BORGMAN*. De analyse toont namelijk aan dat *BORGMAN* een parametrische vorm heeft die over de gehele lengte van de film wisselt in significantie met het syuzhet. De manier het acteren is even belangrijk als het syuzhet, want de handelingen in het syuzhet krijgen betekenis door het acteren. De momenten waarop de film een zelfbewustzijn toont, wordt de stijl echter dominant over het syuzhet, omdat de stijl op die momenten de aandacht naar zichzelf toetrekt. De contrasten in de cinematografie en mise-en-scene zijn net zo belangrijk als het syuzhet, omdat er een handeling getoond wordt uit het syuzhet. Hiermee kan gesteld worden dat de stijl zichtbaar wordt voor de toeschouwer. Daarbij vervormen zij volgens de *replete* benadering allemaal de normale procedure. Doordat de stijl van de parametrische vorm de normale procedure verandert en zichtbaar wordt kan er volgens Bordwell een interpretatie aan deze stijlvorm gekoppeld worden. “the recognition of order, triggers a search for meaning”. Hierdoor kunnen er dus door de toeschouwer non-filmische schemata gebruikt worden om de stijl te motiveren. Een parametrische vorm dient volgens Bordwell echter vrij te zijn van interpretatie, omdat anders de parametrische vorm gemist wordt.<sup>52</sup> Het gevaar van interpretatie ligt echter om de hoek, omdat de aanwezigheid van een op zichzelf staande stijlform altijd connotaties oproept bij de toeschouwer. Doordat de toeschouwer inferenties maakt op basis van schemata’s over film, drukt *BORGMAN* dus door zijn parametrische vorm wel betekenis uit. Met dit alles kan dus beargumenteerd worden dat Loes Nas en Peter Verstraten hun onderzoeksresultaten mogelijk baseren op een parametrische vorm en dit doen zij dus op basis van *inference making*. Nas duidt daarom mogelijk de stijl als vervreemdend door een dominant stijlfiguur. Vervolgens koppelt zij aspecten van dit dominante stijlfiguur aan concepten van de psychoanalyse. Uit dit onderzoek blijkt dat de *devices* die de film een parametrische vorm geven *dominant* zijn. Hier is dus een overeenkomst te zien. Peter Verstraten duidt de vorm in films van Van Warmerdam als een manier waarop hij speelt met genre conventies door middel van *grotesque ambivalence*. Dit concept zou mogelijk een duiding van de parametrische vorm kunnen zijn. Daarin worden namelijk ook onlogische zaken tegenover elkaar gezet, zoals de analyse van de montage en het acteren laat zien.

---

<sup>50</sup> Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 274.

<sup>51</sup> Ibidem, 287-289.

<sup>52</sup> Ibidem, 289.

## 6. Conclusie

Terugkomend op de hoofdvraag van dit onderzoek: *Hoe krijgt BORGMAN een betekenis door de onverklaarbare momenten?* Er kan vanuit een neoformalistische perspectief gesteld worden, dat dit op meerdere manieren gebeurt. De onderzoekers, recensenten en Van Warmerdam hebben allemaal gesteld dat er veel onverklaarbare dingen aanwezig zijn in de film en hij daardoor absurdistisch is. Nu blijkt dat die betekenisgeving mogelijk gebeurt op basis van *devices* in de mise-en-scene (acteren, setting en kostuums) die de film een parametrische vorm geven. Dit kan beargumenteerd worden met het feit dat de parametrische vorm een *dominant* is: hij is door zijn interactie met het syuzhet namelijk op de voorgrond aanwezig. Ze vervreemden omdat de *devices* die de film een parametrische vorm geven anders worden ingezet dan gelijksoortige *devices*. De *devices* van de parametrische vorm zijn dan ook een kernstructuur verspreid over de gehele film. De betekenisgeving aan BORGMAN is vanuit een neoformalistisch perspectief echter een paradox. Een paradox omdat de parametrische vorm vrij moet zijn van interpretaties. Dit gebeurt echter wel, omdat het logisch is dat alle elementen van een film geïnterpreteerd worden als elementen die de toeschouwer helpen een reconstructie te maken van de fabula. Deze stijlform is echter alleen aanwezig doordat Van Warmerdam keuzes heeft gemaakt wat betreft mise-en-scene.

Daarnaast blijkt dat veel momenten die aanvankelijk onverklaarbaar leken niet geheel onverklaarbaar zijn. Het is belangrijk dat de toeschouwer het citaat en de slotscène aan elkaar verbindt, zodat hij handelingen en dialogen kan motiveren met *devices* op stijlniveau: kostuums, setting, acteren en non-diëtetische muziek. Daardoor hebben de onverklaarbare momenten eigenlijk de functie om de toeschouwer een goede reconstructie te laten maken van de fabula. Dan alsnog blijft er ook veel hermeneutisch, maar daar kan de toeschouwer op basis van *inference making* een eigen interpretatie geven aan wat hij ziet.

Het is echter onduidelijk of de *devices* van de parametrische vorm alleen in deze film, op deze manier gebruikt worden. Uiteindelijk moeten de *cues* alleen artistiek gemotiveerd worden en niet transtekstueel om een parametrische vorm te kunnen zijn. Als de *devices* in andere films van Van Warmerdam ook op deze manier worden ingezet, dan kan wellicht gesproken worden over een stijlform van Van Warmerdam. Waar dit onderzoek dan ook geen antwoord op geeft is de plek die BORGMAN qua stijlform krijgt binnen het oeuvre van Van Warmerdam. Een vervolgonderzoek zou een vergelijkend onderzoek kunnen zijn waarbij de inzichten van dit onderzoek gebruikt worden om de stijlform van andere films van Van Warmerdam te kunnen duiden vanuit een neoformalistisch perspectief. Uit dit vergelijkend onderzoek kan dan duidelijk worden wat een film van Van Warmerdam een typische Van Warmerdam maakt. Daarnaast kunnen deze inzichten dan beter

vergeleken worden met de inzichten van de onderzoeken van Peter Verstraten en Loes Nas. Voor nu is voornamelijk duidelijk dat deze film van Alex van Warmerdam van de toeschouwer meer vraagt dan antwoordt.



## 7. Literatuurlijst

- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Bordwell, David. *Narration in Fiction Film*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 2013.
- Gibbs, John en Douglas Pye. *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Nas, Loes. 'De wonderde wereld van Alex van Warmerdam: absurdisme in de eigentijdse Nederlandse film.' *Literator*; Vol 20, No 1 (1999), 31-50. doi: 10.4102/lit.v20i1.445
- Rushton, Richard en Gary Bettinson. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Berkshire: Open University Press, 2010.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1998.
- Tynjanov, Yuri. "On Literary Evolution." vertaald door C.A. Luplow in *Reading in Russian Poetics*. ed. Ladislav Matejka en Krystyna Pomorska. Cambridge Mass: MIT Press, 1971.
- Verstraten, Peter. 'Middle-of-the-Road Absurdism: The Cinema of Dutch Director Alex van Warmerdam' *Senses of Cinema*, vol 70, no 1. 2014.  
<http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/middle-of-the-road-absurdism-the-cinema-of-dutch-director-alex-van-warmerdam/>

## 8. Bronnenlijst

- Borgman*. Geregisseerd door Alex van Warmerdam. 2013, Nederland, Graniet Film BV. DVD.
- Erik. "Alex van Warmerdam over Borgman." *Cineville*, 12 mei 2016. Geraadpleegd op 9 oktober 2016. <http://cineville.nl/magazine/alex-van-warmerdam-over-borgman>.
- Dana Linsen, "Pas Op Ze Nemen de Buurt Over," *De Filmkrant*, mei 2016, laatst geraadpleegd op 9 oktober 2016, [http://www.filmkrant.nl/titelindex B/9816](http://www.filmkrant.nl/titelindex/B/9816).
- Arjan Welles. "Recensie Borgman." *Film Totaal*. Laatst geraadpleegd op 9 oktober 2016. <https://www.filmtotaal.nl/recensie/9653>.

## 9. Bijlage I – Synopsis BORGMAN

De film opent met een schijnbaar Bijbels citaat: “En zij kwamen op aarde om hun gelederen te versterken.” Onduidelijk is naar wie wordt verwezen met ‘zij’. Na het citaat wordt getoond hoe een priester, smid en jager de intentie hebben om Borgman te vermoorden. Waarom zij Borgman willen vermoorden wordt niet verteld. Borgman heeft een onderkomen in het bos. Hij is zijn vijanden te slim af en vlucht het bos uit en een villawijk in. Wanneer hij aanbelt bij de familie Schendel, doet Richard de deur open. Hij wil Borgman niet helpen en verzoekt hem om te vertrekken. Als Borgman vervolgens de intentie wekt dat hij zijn vrouw kent, wordt Marina betrokken in het gesprek. Dit leidt tot meer woede bij Richard, die Borgman vervolgens fysiek zwaar mishandelt. Later weet Borgman op een onduidelijke wijze toch het huis binnen te komen en als Marina hem ontdekt, biedt ze hem alsnog een bad aan. De au pair, genaamd Stine, betrapt Marina en Borgman. Waarop Marina haar vraagt om de aanwezigheid van Borgman stil te houden voor Richard. Borgman krijgt een bad aangeboden en daar wordt duidelijk gemaakt dat hij een snee tussen zijn schouderbladen heeft. Borgman krijgt dan ook een onderkomen in het tuinhuisje, zonder dat Richard hiervan op de hoogte is. Borgman is vervolgens af en toe in het huis van de familie Schendel, wat Marina hem in eerste instantie verboden heeft. Hij vertelt dan een verhaal aan de kinderen over het Witte Kindje of zit naakt bovenop Marina terwijl zij slaapt. Als Borgman dit doet, dan heeft Marina een nachtmerrie waarin Richard haar mishandelt. Deze worden gewelddadiger naarmate de nachtmerries vaker voorkomen. De film zelf geeft niet aan hoe Borgman hiertoe in staat is. Als Borgman uit zichzelf weg gaat, wordt hij tegengehouden door Marina. Ze wil dat hij blijft, maar het is onduidelijk waarom. Eerder gaf ze namelijk aan dat Borgman een probleem begon te worden. Borgman gaat akkoord, maar wel onder een voorwaarde: hij wil terugkomen als tuinman. Hiervoor moet de huidige tuinman van de familie Schendel weg. Borgman regelt dit en kiest ervoor om de tuinman en zijn echtgenote te vermoorden. Dit doet hij met hulp van twee vrouwelijke handlangers: Brenda en Ilonka. Na de moord komt Borgman solliciteren voor de functie van tuinman. Hoewel hij een ander uiterlijk heeft, wordt hij herkend door de kinderen, maar niet door Richard. Borgman wordt aangenomen en al snel krijgen twee mannelijke handlangers, Ludwig en Pascal, ook een onderkomen in het huis. Zij helpen Borgman. Tijdens de sollicitatieprocedure wordt getoond hoe Isolde, één van de kinderen, één van de sollicitanten vermoord. Kort daarna in het verhaal worden de kinderen door Ludwig en Pascal meegenomen naar een bunker. Daar krijgen ze wat te drinken en toont Ludwig een messenset. Wat er gebeurt met de kinderen wordt niet getoond. Als de kinderen thuis komen, zijn ze moe en kunnen ze niks uitbrengen.

Wanneer Marina nog een nachtmerrie heeft gehad over Richard waarin hij haar aanvalt met een mes, is het voor Marina duidelijk: Richard moet dood. Ze zoekt hiervoor hulp bij Borgman. Dit

gebeurt nadat er een toneelstuk heeft plaatsgevonden in de tuin. Onduidelijk is waarom er een toneelstuk wordt getoond. Richard wordt vermoord door een vergiftigd glas wijn die is ingeschonken door Marina en Borgman. Na de moord betrekken Borgman en zijn handlangers de villa van de familie Schendel. Marina zegt dan gevoelens te hebben voor Borgman, maar de gevoelens blijken niet wederzijds. Uiteindelijk vindt Marina door toedoen van Borgman, op eenzelfde manier als Richard, de dood. Als de lijken van Marina en Richard zijn begraven in de vijver van de tuin, nemen Borgman en zijn handlangers de kinderen en Stine mee het bos in. Hiermee eindigt de film.