

VER-TALEN, VER-TELLEN, VER-TEKENEN

Over de loop der dingen

Henk Oosterling

Wanneer in 1848 in Dresden zoals elders in het toenmalige Europa rellen uitbreken, bevindt zich onder de opstandelingen een 35-jarige hofkapelmeester. Zonder zelf daadwerkelijk aan de strijd deel te nemen spoort hij met vurige redes de opstandige arbeiders en studenten aan. Een soort Jean-Paul Sartre avant la lettre. Hij zal in dit stadium van zijn carrière nog niet hebben bevroed, dat er, mocht hij in de strijd blijven, een groot komponist verloren zou gaan. Toch was de begeesterde Richard Wagner zelfgenoegzaam en zelfbewust genoeg om te beseffen dat hij als levende componist meer voor zijn tijdgenoten kon betekenen dan als een dode revolutionaire martelaar.

A. Het ding

Uiteindelijk moet hij via Weimar naar Parijs vluchten. In Weimar, waar hij Franz Lizt ontmoet en hij, dolverliefd, terloops diens dochter Cosima uit haar huwelijk met Franz von Bülow losweekt, schrijft hij een programmatische schets voor zijn artistieke arbeid. Hij schrijft onder meer het volgende:

"Ik ben in alles wat ik doe en voel, slechts kunstenaar, uitsluitend kunstenaar; zou ik me in het openbare leven moeten manifesteren - ik kan er als kunstenaar geen vat op krijgen - en me daarmee als politicus moeten bezighouden, god behoeft me daarvoor! (...) De openbaarheid kan ik niet zoeken, mijn artistieke verlossing kan slechts hierin bestaan dat de openbaarheid mij zoekt. Deze openbaarheid, waarvoor ik alleen kan scheppen, is slechts een kleine gemeenschap van enkelingen, die voor mij het gehele publiek vormen."(265)

De sleutelwoorden voor het tractaat dat hij een jaar later onder de titel "Das Kunstwerk der Zukunft" zal schrijven zijn getoonzet: kunstenaar, politicus, openbaarheid, publiek. In dit tractaat wordt voor het eerst het idee van een *Gesamtkunstwerk* door een uitvoerend kunstenaar uitgewerkt.

Wat Wagner voor ogen staat is een muziekdrama waarin dans, muziek en poëzie elkaar wederzijds versterken en wel zo dat het geheel meer blijkt dan de som der delen. Het *Gesamt* slaat hier vooral op de versmelting van verschillende artistieke disciplines. Maar het *Gesamtkunstwerk* bevat nog een tweede, meer cultuur-politieke component.

Wat de revolutionair Wagner beweegt, is het visioen van een renaissance van het klassieke Griekse drama. Daarin vormen de verschillende artistieke media - tekst, zang, dans, drama, muziek - nog in een embryonale vorm een geheel. In de Griekse gemeenschap heeft het drama nog een letterlijk politieke functie: politiek betreft het reilen en zeilen van de polis, de stadstaat. Zij ontleent deze functie aan haar oorsprong,

het dionysische ritueel en de dithyrambe. In het klassieke drama wordt de oorsprong van de menselijke gemeenschap - zijn omgang met de goden - en het ondraaglijke conflict dat hem door zijn relatie met de onsterfelijke goden tekent, voorgesteld. Deze mythologische en filosofische thematiek - maar dan in de vorm van Schopenhauers filosofie - keert in de thema's van Wagners opera's, zoals de "Ring der Nibelungen" terug. Voor Wagner sticht het door hem geviseerde Gesamtkunstwerk een nieuwe gemeenschappelijke basis voor het moderne bestaan. Bayreuth zal voor hem de polis zijn waar deze viering eens per jaar plaatsvindt.

We zetten de tijdmachine waarin u ongemerkt hebt plaats genomen op 1867. Een kleine 20 jaar later zit in de leeszaal het British Museum, voorovergebogen over tientallen manuscripten een bedaagde, bebaarde man van middelbare leeftijd. Ondanks de schrijnende pijn van de steenpuisten op zijn achterste, schrijft hij bedachtzaam, soms even stoppend als wilde hij de gedachte nog even mentaal proeven voordat hij hem aan het papier en daarmee aan de openbaarheid toevertrouwt, de volgende regels op:

"Het geheimzinnige van de warenvorm ligt dus eenvoudig in de omstandigheid dat deze vorm voor de mensen het maatschappelijk karakter van hun eigen arbeid weerspiegelt als het concrete karakter van de arbeidsproducten zelf. (...) Willen we een analogie vinden dan moeten we vluchten in het schimmenrijk van de religieuze wereld. In die wereld bezitten de producten van het menselijk brein zelfstandige gedaanten, die begiftigd met een eigen leven - in een onderlinge verhouding en in een verhouding tot de mensen staan. (...) Dit noem ik het fetisjkarakter, dat de arbeidsproducten krijgen zodra zij als waren worden geproduceerd.(31)"

Het is de vooravond van de Parijse Commune. Twee jaar later zullen revolutionairen de theorieën die de schrijver in eerdere boeken had uiteengezet, voor de allerlaatste maal in de 19e eeuw, op de proef stellen door ze existentieel te beproeven. Nu buigt de grijsbebaarde Karl Marx zich over de structurele dynamiek van het economische en politieke systeem dat 19^e-eeuwse individuen dichterbij de dingen heeft gebracht dan zij bereid zijn toe te geven. De man die in zijn brieven aan Friedrich Engels onaflatend klaagt over zijn chronische geldgebrek schrijft *Het Kapitaal*.

Marx meent dat waren een fetisjkarakter hebben. Ze worden behandeld als betrof het religieus relikwieën. Waren zijn geen dingen, geen objecten, maar bezielde materie, die hun toekomstige bezitter geheel naar zijn hand zetten. Deze wordt gemanipuleerd ook al denkt hij dat hij de waar geheel in zijn hand heeft. Maar we bezitten de dingen niet, we worden erdoor bezeten. De verslaving aan de dingen zal in de eeuw daarna hand over hand toenemen.

De 19^e-eeuwse burger en arbeider, beiden vervreemd van hun wezen dat zich uitsluitend in de bewerking van de natuur, in de arbeid realiseert beseffen dit echter niet. Dat Marx, zoals hij in zijn antropologische geschriften opmerkt, de niet-vervreemde mens - de arbeider die de productie van zijn eigen product volledig overziet en beheerst

- op exemplarische wijze belichaamd ziet in de kunstenaar, wijst er eens te meer op dat moderne denkers vrijheid als een mengeling van beheersing en creativiteit, van kunde en kunst opvatten.

Op hetzelfde moment dat Marx een laatste hand aan *het Kapitaal* legt, schrijft aan de overzijde van het Kanaal een jonge filologiestudent aan zijn vriend:

"Mijn verlangen voert mij, de filologiestudent, naar de keizerlijke bibliotheek waarheen ik misschien het volgend jaar vertrek, als dan tenminste de vulkaan nog niet is losgebarsten"(2.212)

Een jaar later zit de jonge Friedrich Nietzsche, nog voor zijn promotie, als bijzonder hoogleraar filologie in Bazel, waar hij Wagner ontmoet en hem regelmatig bezoekt. Hij is begeistert door diens cultuurpolitieke ideaal en hij ziet daarin de potentie om de morsdode, aan nihilisme ondergegangene westers-christelijke cultuur nieuw leven in te blazen. Hij draagt zijn eerste boek *De geboorte van de tragedie* uit 1872, aan Wagner op. Echter, enkele jaren later zal hij, verbitterd over Wagners knieval voor het christendom, zich van de meester afwenden. Radicaler dan zijn voormalige inspirator zal hij het van de Romantiek geërfde idee omtrent een ongedeelde eenheid - het *Gesamt* - van kunst, filosofie en leven verder uitwerken. De ervaring van het kunstwerk krijgt een fysiologische basis: als uitdrukking van een overvloeiende levenswil wordt de kunst bovendien tot grondslag van iedere vorm van filosoferen en uiteindelijk van het leven verheven. Terwijl aan de andere zijde van de grens Charles Baudelaire de levenskunst en de roes - een andere invulling van de beoogde eenheid van leven en kunst - in zijn kunstkritieken uitwerkt, ontworstelt Nietzsche aan zijn getormenteerde brein een kunstopvatting die 70 jaar later in het werk van performance-kunstenaars als de Wiener Aktionisten tot leven komt.

Ik werp ons met de joystick van onze virtuele tijdmachine opnieuw enkele decennia vooruit. We belanden in 1912 om nog net op tijd de publicatie van een van Freuds bekendste boeken mee te maken: *Totem en taboe. Enkele overeenkomsten in het zieleven van wilden en neurotici*. Psychisch gestoorden en wat toen nog politically correct 'primitieven' heette stemmen volgens Freud overeen in hun gedrag ten aanzien van de dingen. Ook kinderen zouden volgens hem een structureel gelijke omgang vertonen. Precies dat wat eerder "het gesprek met de dingen" werd genoemd, iets wat dus in de westerse beschaving door de subjectivering van de mens en de objectivering der dingen zou zijn verstomd, precies dat gesprek wordt door kinderen, neurotici en primitieven onderhouden en gecultiveerd. Het kind groet - net als Van Ostaayens Marc - voortdurend de dingen. In deze kinderlijke aanspraak worden de dingen uniek, krijgen ze een aura, worden ze auratisch.

Persoonlijke, unieke betrekkingen tussen mensen en dingen zijn overal te vinden, ook al worden deze relaties al voorstadia of als afwijkingen van een volwassen, ontmythologiseerde omgang met de dingen opgevat. Zo spreken neuroten zoals ik onafgebroken met de hen omringende dingen. Ik verwens mijn pc of raas en tier tegen

het fundamenteel gestoorde copieerapparaat. Maar natuurlijk besef ik dat ik eigenlijk tegen de technologie van het subject tekeer ga. In mijn neurotische getier wordt het ding in zijn aanspreekbaarheid volstrekt onterecht verantwoordelijk gesteld voor de tekortkomingen die slechts door onze eigen gebrekkige manipulatie ontstaan.

In archaische, tribale of niet-westerse, goeddeels ceremonieel geregelde samenlevingen ten slotte - zoals in het hedendaagse Japan nog tot grote hoogte het geval is - auratiseren mensen nog steeds dingen door een rituele of esthetische omgang ermee. Ritueel of esthetiek lijken de aangewezen vormen om het gesprek met de dingen aan te gaan.

Hoewel zeer veel af te dingen is op de vooronderstellingen van Freuds studie bewijst deze toch op zijn minst dat er altijd en overal, dus ook nu nog in onze westerse cultuur voortdurend met de dingen wordt gesproken. Sterker, dat dat eigenlijk de gewoonste zaak van de wereld is. Maar in onze op rationaliteit en praktische doelmatigheid gerichte cultuur wordt dit alomtegenwoordige gesprek ge pedagogiseerd, gepsychiatriseerd of zoals onder andere in de kunst, geësthetiseerd. Dit gesprek is voor de moderne mens niets anders dan een kinderlijke, primitieve, ziekelijke omgang met onze eigen projecties. In het rijtje van getraumatiseerde medemensen zou Freud zonder probleem de kunstenaar hebben willen opnemen, ware het niet dat kunstenaars hun waanzin en verslaving aan beelden, materie, geluiden en lichamen productief en creatief weten om te zetten. Zij schenden de heiligheid van de arbeidzame producent niet. Sublimatie heet dat bij Freud.

Maar als we allemaal ongemerkt in gesprek zijn met de dingen, waar komt die nostalgie, waarover vorige week enigszins voorbarig werd gesproken dan vandaan? Een laatste ruk aan de joystick, dames en heren. Dwars door de eerste wereldoorlog en de Russische Revolutie heen belanden we nu in een omineus tijdsgewricht: het interbellum. Tussen 1919 en 1922 publiceert de hongaarse Georg Lukacs een reeks opstellen die in 1923 in zijn werk *Geschiede und Klassenbewusstsein* worden gebundeld. Dit werk blijkt zo radicaal te zijn dat hij op last van de Tweede Internationale - dat wil zeggen op last van de zojuist aangetreden Stalin - zijn stellingen moet herroepen. Doordenkend op Marx' opmerking over het fetisj karakter van het geld kenschetst Lukacs met de term *verdinglijking* - ook deze is vorige week ter sprake gekomen - de sociale interactie tussen moderne individuen:

"Het wezen van de warenstructuur (...) berust hierop dat een verhouding, een betrekking tussen personen het karakter van een dingmatigheid en op deze wijze een 'spookachtige voorwerpelijkheid (Gegenstandlichkeit)' heeft, die in haar strenge, ogenschijnlijk volledig gesloten en rationele wetmatigheid ieder spoor van haar fundamentele wezen de betrekkingen tussen mensen versluiert"(94).

Anders gezegd: onder de wetten van het kapitalistische systeem wordt de menselijke essentie, zijn produktieve arbeidskracht tot koopwaar. Hij is in de verwerkelijking van zijn essentie tot louter in te huren waar geworden. En de wijze waarop het zuur

verdiende geld wordt omgezet wordt op zijn beurt weer door deze warencirculatie bepaald. Sociale relaties worden gewaardeerd tegen de achtergrond van een alles beheersende warencirculatie. Of zoals Marx schreef: "Mann ist was mann isst". Uitgedrukt in hedendaagse consumententermen: je ben wat je hebt. De mens - en daarmee neem ik stelling tegen de nostalgische these die Awee Prins vorige week als advocaat van de duivel verdedigde -, de mens manipuleert de dingen helemaal niet. Als de mens al het cartesiaanse subject was dat zijn wereld objectiverde en manipuleerde, dan is hij in de loop van de 19e en 20e eeuw door de radicale nivellering waarover Nietzsche in zijn nihilisme-these zo subtiel spreekt, *ding onder de dingen* geworden. Het democratisering- of nivelleringsproces dat eigen is aan het kapitalistische systeem heeft individuen hoogstens tot mededingers gemaakt. De door Nietzsche verklaarde dood van God is misschien niets anders dan de dood van het subject. Kortom, de nostalgie waarop Awee Prins doelde is naar mijn bescheiden mening dan ook niet zozeer een nostalgie naar de dingen, alswel een weemoed waardoor sommigen overmand worden bij de aanblik van het weggekwijnde, hologige subject: de aanblik van TS Eliots' *Hollow Man*.

Een aanzet tot een voorlopige conclusie: het ding bestaat niet meer, omdat het met het subject is opgelost in de verdinglijking. Om mijn eigen these enigszins plausibel te maken kan ik het niet nalaten u de gedachte aan het statuut van de doodgewaande dingen - voordat de mens mededinger werd - nog even kort schetsen. Volgens een bepaalde interpretatie van het cartesianisme objectiverde de mens zijn omringende wereld om de dingen te kunnen manipuleren: materie - res extensa - is uitgebreidheid, maar vooral: weerstand. Zo is de muur de pijn in mijn hoofd nadat ik ertegenaan geknald ben. Onze geest staat tegenover het gepassioneerde en lijdende lichaam, dat door Descartes opgevat wordt als een automaton, een manipuleerbare robot. Binnen deze visie hebben wij, rationele wezens, materiële dingen tot bestudeerbare, werkbare, nuttige en voor onze doeleinden inzetbare objecten, tot technische gebruiksvoorwerpen gereduceerd. Zo wordt de weerstand der dingen gebroken. Hen is het zwijgen opgelegd. Vroeger, heel vroeger spraken ze wel met ons. Toen spraken ze nog zelf en luisterden wij angstig en nieuwsgierig tegelijk, huiverend naar hun stem. In het ruisen van de eiken van Dodona sprak de oppergod Zeus. Om zijn *Odysseia* te kunnen schrijven roept Homerus in de eerste regel de muze aan: "Andra, mooi ennepe, Mousa". In de mantra's van de Vedische brahmanen klonk de stem van het universum op.

De verstomming van deze stemmen en van deze inspiratie noodzaakte tot steeds meer interpretatie: in de darmen van het offerdier speurden de Romeinse priesters naar aanwijzingen voor het politieke handelen, terwijl de augurs de blik in het oneindige zwerk wierpen om uit de stand van de sterren voor- en tegenspoed af te lezen. De stem wordt tot teken, het teken wordt tot schrift, het schrift ten slotte tot subjectiviteit. Zodra in onze tijd houten madonna's gaan huilen schrikken sommigen zich rot, terwijl anderen in allerijl toestromen om haar zegen af te smeken. De eersten denken argwanend dat er vals wordt gespeeld door een of ander manipulerend subject of vermoeden de nog

onbegrepen inwerking van natuurkrachten.

De dingen hebben er het zwijgen toe gedaan. Ze bewijzen slechts lippendiensten aan het zichzelf overschreeuwende subject. Ze zijn diens echo, klankbord, zijn spiegel. Het ding is een reflectie van de geest. Vanaf Descartes weet het subject de energie van zijn reflecties zo te richten dat zij niet alleen zijn omgeving maar ook zijn toekomst hel verlichten.

Deze vernietigende cartesiaanse reductie van het materiële ding tot manipuleerbaar object, deze chirurgische omgang met de dingen wordt door Kant enigszins gerelativeerd: achter het object vermoedt hij een ding-an-sich dat weliswaar niet met het verstand te vatten is, maar dat niettemin gepostuleerd moet worden: geheel in de aristoteliaanse traditie zijn onze zintuiglijke indrukken voor hem slechts uiterlijke kwaliteiten van iets substantieels, dat erachter of eronder moet liggen: een hypokeimenon, een substantie. Hegel denkt consequent door op deze door Kant geopperde gedachte en komt tot de conclusie dat er hoogstens van één Ding an sich sprake kan zijn: als we er niets van kunnen weten, kunnen we evenmin praten over *dingen* an sich, omdat het meervoud 'dingen' reeds een kenmerk invoert: onderscheid. Merkwaardig genoeg trekt Hegel daaruit niet de conclusie dat er een volstrekt onkenbare amorfe rest buiten ons denken blijft, waar we nooit greep op of begrip van kunnen krijgen. Integendeel, hij meent dat deze rest door de wijze waarop we er voortdurend onze begrippen op loslaten in de loop van de geschiedenis steeds kenbaarder, steeds begrijpelijker en begrippelijker wordt. In een zich almaar stapelende opeenhoping van theorieën, begrippen en ideeën zal, zo meent Hegel, ten slotte dat wat het bewustzijn negeert, dat wil zeggen tot denken aanzet - de natuur, materie of een inerte massa - uiteindelijk volledig begrepen worden: denken en zijn, geest en materie worden met elkaar verzoend zodra de redelijkheid werkelijk en de werkelijkheid redelijk wordt. Het ding komt in hegeliaanse termen pas tot zijn recht als het begrepen wordt. De kloof tussen subject en object wordt gedicht, volgestort met vrachtwagens vol begrippen en ideeën.

De Husserliaanse fenomenologie tracht, voortdenkend op Kant, de cartesiaanse reductie van het ding tot een object teniet te doen door de cultureel-historische kwaliteit van de begrippen buiten haken en de ervaring van het begrip centraal te stellen. Maar hoe radicaal ze de begrippelijke greep op de dingen ook van haar pretenties meent te kunnen ontdoen, de dingen blijven ook voor de fenomenoloog tegenpolen in hun relatie met het bewustzijn. Manipulerende subjectiviteit treedt weliswaar terug door de iets terughoudender intentionaliteit, door de ontvankelijke gerichtheid op de dingen blijft de denkende mens toch de woordvoerder van de inerte massa.

De meest recente move in dit universele kruisverhoor van de dingen wordt gezet door denkers die in het voetspoor van Heidegger de dwaalwegen van het subject kritiseren. Awee heeft zich vorige week hard gemaakt voor een heideggeriaanse *gelatenheid*. Bij Levinas en Lyotard heet dit hedentendage *passibilité*. In dit neologisme wordt een alerte ontvankelijkheid uitgedrukt: een ontspannen spanning tussen mensen onderling, tussen mensen en dingen en last but not least: tussen mensen en dat wat vroeger

religiously correct God werd genoemd, maar in onze tijd liever met omzichtiger termen als *spiritualiteit* of zingeving wordt omkleed. Zo zou, in de nostalgische these, het verbolgen stilzwijgen der dingen in een uitnodigend subjectspreken kunnen worden doorbroken. Deze terughoudendheid zou eigen zijn aan de kunst - de namen zijn vorige week gevallen - eigen zijn aan met name het prozaisch en poëtisch stamelen dat literatuur heet. Literatuur wordt in deze nostalgische visie een aanzet tot een vergeten vanzelfsprekendheid van de dingen. Kortom, hoe je het ook wendt of keert: iets verschijnt slechts als ding voor de denkende en sprekende mens. De visioenen van onze vorstelijke Irene ten spijt: de bomen praten niet meer met ons, wij groeten ze, net als Marc, en gaan eraan voorbij.

Laat ik mijn eerder these - het ding bestaat niet *meer* - toespitsen: het ding, zo zou ik willen beweren, bestaat slechts in zoverre wij als berekenende en betekende subjecten bestaan. Daarvoor is het een amorfe niet-begrijpelijk intensiteit. Het dingbegrip is een metafysische rest van een denken dat, als uiterste consequentie van zijn eigen grootheidswaan, ten onder is gegaan toen het subject zichzelf op de troon van God zette. Het was niet in staat dat te dragen en te verdragen wat Kolakowski de *horror metaphysicus* en de mystici voor hem de *horror vacui* noemden: de angst voor de leegte, de ondraaglijkheid van de aanblik van een onbewoond pand. De dingen, een begrip uit een wereld die nog in substanties denkt. Een uitgeleefd en uitgewoond metafysisch concept, dat door de metafysici zelf is bedacht als conceptuele weerstand om het denken bezig te houden.

B. De loop der dingen:

In zijn boek *Sade, Fourier en Loyola* laat Roland Barthes zien welke fascinatie drie zo diverse personen als de devote stichter van de Jezuïetenorde, Ignatius van Loyola, een tot symbool van het perverse kwaad verheven libertijn als de Markies de Sade en een utopisch anarchist als Charles Fourier met elkaar delen. Wat deze drie qua temperament en beweegredenen uiteenlopende karakters beweegt, zou wel eens precies de kern kunnen zijn van Greenaways fascinaties: een onstuitbare behoefte te ordenen en betekenis te geven, te tellen, te berekenen en te betekenen. De hyperreflexieve toonzetting van zijn films - de semiotische gelaagdheid van zijn verhaal, het gebruik van vele verschillende media, het balanceren tussen kunst en kitsch - verraadt voor sommigen Greenaways eclatante onmacht om met het medium film om te gaan, voor anderen duidt het vooral op zijn pogingen om de toeschouwer gevoelig te maken voor de onoplosbare spanning tussen het betekenen en een zinloze ervaring an iets voorbij de dingen, dat iedere betekenis ontbeert.

Bij gebrek aan een echte God speelt Greenaway - zoals overigens iedere regisseur - godje achter zijn eigen schepping. Om deze manipulatie te maskeren presenteert hij zijn films als een in zichzelf besloten wereld, die slechts vanuit haar eigen veelduidige logica kan worden begrepen. Hoewel zijn plots en personages heel herkenbaar zijn, bieden zijn films, zo stelt Greenaway keer op keer, geen 'venster' op de wereld. Van deze taak heeft de tv de film bevrijd, zoals ooit de fotografie aan het eind van de 19e

eeuw de schilderkunst vrijstelde van de opdracht een realistische weergave van de werkelijkheid te geven. Zijn films zijn de wereld, hoewel we - in ieder geval ik - niet kunnen nalaten zich er vanuit een nogal kinderlijke en primitieve aandrift door te laten aanspreken.

Als rode draad loopt door al zijn films een merkwaardige mengeling van berekende ratio en ritueel geweld. Wat beweegt deze man, die naar eigen zeggen als rechtgeaarde Engelsman gefascineerd is door spelletjes en die beweert, dat het hem er slechts om gaat "zijn tijd hier op aarde zo prettig mogelijk door te brengen"? Wat heeft deze hedonistische atheïst met rituelen van doen? Heeft zijn werk misschien een exemplarische betekenis voor de wijze waarop wij 'in postmoderne tijden' met onszelf en met de ons omringende dingen omgaan? Zeggen zijn films iets over onze verhouding met dat wat we gemakshalve nog maar 'dingen' zullen noemen?

CLASSIFICEREN

Greenaways obsessie met getallen, tijden en classificaties getuigt van een typisch Engelse voorkeur voor spelen en spelletjes ("Gameplay: I enjoy it"¹). De wereld wordt door kinderen en kunstenaars geteld of verbeeld, door magistraten, architecten en wetenschappers betekend en berekend. Op nagenoeg neurotische wijze wordt er een kinderlijk spel gespeeld dat volstrekt zinloos lijkt, omdat het door en door nutteloos is. Maar juist in het spel biedt wordt de tragische spanning van de paradox van de zinloosheid en de classificatie ervaarbaar en leefbaar. In het spel verschijnen de dingen in al hun positieve kunstmatigheid. Op speelse wijze vindt er een meedogenloze overbetekening van iedere handeling en gebeurtenis plaats. Door deze overkill van betekenissen nadert Greenaways spel zijn afgrondelijke bron: de gewelddadige strijd tussen de mededingers.² Als totalitaire tekenterreur voltrekt zich noodlottig de loop der dingen: het gecontroleerde verval slaat om in een zelfverkozen of een afgedwongen offer.

OFFEREN

1. Rituelen: de vernietiging van het ding

"The ecstasy of living". Niet de dood, maar het verval als de dood in het leven. Dit thema doortrekt Greenaways hele oeuvre. Obsceniteit en geweld, ze kenmerken de Inferoscenes in *Dante*, de rituele slachtingen aan het eind van *The Pillow Book*, *The Draughtman's Contract*, *Drowning by Numbers*, *ZOO*, *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, *The Baby van Macon* en de kruisiging in de samen met Andriessen gemaakte opera *Rosa*. Deze even rituele als hyperesthetische scenes vormen de kern van Greenaways uitspraak: "Het enige dat in het leven telt, is de dood". Maar nogmaals het gaat hem niet zozeer om de dood alswel om de wijze waarop deze in het leven verschijnt: als verandering of wording, in positieve zin als geboorte of groei en in negatieve zin als verval en verrotting.³ Hegel noemt het aan het begin van zijn *Wissenschaft der Logik* simpel 'worden' en even verder 'tegenspraak' en in zijn *Phänomenologie des Geistes* de strijd tussen de heer en de knecht. Marx neemt dit

inzicht over en vertaalt het naar een economisch-politiek vlak: klassenstrijd. Dingen zijn in deze optiek altijd van voorbijgaande aard: ze bevatten hun eigen negatie. Het zijn geen universele substanties, maar tijdelijke contracties van krachten en intensiteiten die door individuen worden geteld en verteld in de hoop dat ze er niet aan ten onder gaan. Dit geldt ook voor Hegel en Marx. De ondergang is, gegeven de voorbijgaande aard der dingen, onafwendbaar. Alleen in het spel en in de kunst - of, zo zou ik eraan willen toevoegen: de wetenschap en de filosofie - kan het ding worden gespeeld. Hun rituele afkomst - de afbakening van ruimte en tijd en het doorlopen van van tevoren vaststaande handelingen en frasen - levert hen ten slotte altijd uit aan een gesloten systeem, dat wil zeggen aan de zinloosheid, wat de moderne variant van het traditionele offer is.

In Greenaways films leven de personages in een gemeenschappelijke extase: "the ecstasy of living". Daardoor worden zij met elkaar, met de wereld en met de (af)goden verbonden. In deze visie bestaat de wereld niet uit dingen, maar uit precies dat wat Hegel niet durfde te denken: een insubordinerende, subversieve, perversieve materie, die voortdurend in beweging is, dat wil zeggen: in wording is en in verval raakt. Alles voltrekt zich tussen het ter wereld komen en sterven. Daartussen moet de mens wel ingrijpen wil hij niet aan deze krachten ten onder gaan. Het ding-begrip is daarvan het resultaat: het stopt de beweging en schept de illusie van een vast punt waartegenover de mens zich als een subject kan opstellen. Dit subject bestaat dus niet vóór, maar ontstaat in de objectivering.

Staan (post)moderne individuen na "de dood van God" en na de ontmanteling van premoderne rituelen nog onbewust open voor het ritueel? Goed, kinderen, neuroten en vermeend primitieven. Maar geldt dit ook voor dat wat ik ooit in de *Opstand van het lichaam* als volgt heb beschreven:

"de menselijke, westerse, redelijke, blanke, volwassen, gezonde, rechtschapen, werkende, heterosexuele, getrouwde, monogame, kinderende producerende man"(139)

Voor Greenaway wordt ook dit ideële construct voortdurend bewogen door de onuitroeibare behoefte om zich op ritualiserende of esthetiserende wijze aan het geweld over te geven. Tot de dood er op volgt, zoals de recente vandalenveldslagen weer eens hebben bewezen. Greenaways mannelijke personages zijn echter niet meer in staat deze ex-tase te reguleren. Ze gaan er ten slotte zelf aan ten onder, daarbij doorgaans met gretigheid geholpen door hun vrouwelijke antagonisten.

Het ritueel dat in zijn seculiere vorm de vorm van het spel en van het kunstenaarschap aanneemt, is van oorsprong geen poging om de wereld aan de voeten van het subject te brengen. Het is veeleer een heropvoering, een encenering van de orde van de wereld, van de loop der dingen. Een kleine etymologische uitweiding verduidelijkt dit wellicht. Het sanskriet stamwoord *r.ta* vormt de kern van het latijnse 'rite' of 'ritueel' - maar ook van het Engelse 'right' - en heeft de betekenis van "kosmologische orde" of -

wat voor ons onderwerp interessanter is: "de loop der dingen". Deze kosmologische orde verplicht en is daarmee een tevens een ethisch beginsel. In een ritueel wordt de schepping geensceneerd of gereproduceerd. Hoewel in de afbakening van ruimte en tijd en voor de uitvoering van gewijde handelingen en bewoordingen dingen vereist zijn, is het ritueel per definitie een plaats waar het ding als nuttig object vernietigd wordt. Het offer vormt het zwarte gat van de plechtigheid. Rituele omgang met de wereld is eerder een omgang met krachten dan met dingen: alleen komen deze krachten pas vrij in de vernietiging van nuttige materie in het offer. Eten, drinken, verteren, kotsen, piesen en poepen, de inname en uitstoot van dingen die in dit proces getransformeerd worden.

Eten en verteren zijn bevoorrechte metaforen voor het verval en dood, het banket of het drinkgelag cultuur-historisch de meest geliefde context. Men zou bij Greenaway, gegeven zijn gerichtheid op vertering vanuit het 'mondperspectief', in freudiaanse zin kunnen spreken van een orale fixatie: er wordt uitzinnig geschrans en gekotst. De schranspartijen, het boeren en kotsen, zo kenmerkend voor *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, het zijn allemaal metaforen voor het verteringsproces, van het onzichtbare verval dat de loop der dingen bepaalt. *ZOO* is de meest klinische registratie van dit verval, dat met de zondeval aanvangt. De architecturaal-frontale shots van de diners in *The Belly of an Architect* en in *The Cook* roepen daartoe herinneringen op aan Plato's *Gastmaal*, het nieuw-testamentische Laatste Avondmaal en Da Vinci's weergave ervan. Tegen deze pseudo-sacrale achtergrond situeert Greenaway de buik en het verval.

Deze omgang met de wereld contrasteert Greenaway met een moderne calculerende manier. Extatische overschrijding en kritische rationaliteit schuiven in zijn formalistische esthetiek ineen. Wanhopig proberen de hoofdpersonen het doorgaans door henzelf in werking gezette noodlot te keren door excessief te berekenen, te betekenen, te vertalen en te vertellen, dat wil zeggen: de wereld te verdinglijken. De architect Kracklite blijft *The Belly of an Architect* buiken fotograferen en kopiëren en stuurt zelfs brieven naar een denkbeeldige Boullée. De jonge Smut classificeert in *Drowning by numbers* alles wat maar los en vast zit, de minnaar in *The Cook* is jaar in jaar uit bezig boeken te catalogiseren. Alles vergeefs. Smut verhangt zich, de minnaar wordt door de handlangers van de dief in de bladzijden van zijn boeken gesmoord en Kracklite stort zich tenslotte vertwijfeld uit het raam. (In *The Pillow Book* wordt de bisexuele minnaar offer en boek tegelijkertijd: zijn homosexuele maitre verwerkt zijn gekalligrafeerde huid tot een 'pillow book'. Maar ook deze perverse bejaarde wordt ten slotte geofferd, waarna het boek/de minnaar weer in handen komt van de vrouwelijke hoofdpersoon die net van de minnaar bevallen is)

2.

Ik zou de subject-object relatie waar voortdurend over gesproken wordt willen toelichten aan de hand van een van Greenaways minst exorbitante films: *The Belly of an Architect*. De architect is het subject dat zijn wereld construeert, de buik is het object, het ding, de kracht. De buik schenkt leven en kan het verval in zich bergen. Laat ik kort het verhaal vertellen om de ambigue status van het object beter te kunnen

verduidelijken.

a. inhoud: de buik, het verval, het ding

Wat is een buik? Ooit bezocht Greenaway Rome. Tijdens dit bezoek werd hij door buikkrampen geplaagd. Later bleken deze psychosomatisch van aard te zijn geweest. Vanzelfsprekend is dit karige, autobiografische gegeven voor hem slechts een aanleiding geweest om zijn overige filmische obsessies te toonzetten. In zijn uiterst complexe beeldtaal wordt ieder betekenselement zowel in de diepte als in de breedte op zo'n manier met alle andere verbonden dat er uiteindelijk een onontwarbare knoop van tekens ontstaat. Daarin raken de spelers gaandeweg verstrikt en daarmee worden de toeschouwers mentaal gekneveld, maar hopelijk ook geboeid. Het gaat daarbij steeds om toonzettingen van een vermeld 'ding': de buik van de architect. Pas als vier vertellijnen elkaar snijden wordt, als betrof het een rituele Japanse harakiri, het zicht op de buik geopend.

1) De eerste lijn betreft een architectonische ruimte: het ruïneuze Rome als (onder)buik van de westerse cultuur. Met zijn verminkte beelden en zijn geruneerde gebouwen legt Rome getuigenis af van de teloorgang van de sacrale imperialiteit van keizer Augustus, van de Paus en van hun moderne parodie: Mussolini. Als architectonische ruimte getuigt Rome tevens van een niet aflatende strijd tegen de zwaartekracht ten gunste van een goddelijke, gewichtsloze transparantie. Deze tot mislukken gedoemde strijd wordt aan het eind van de film op tweevoudige wijze gesymboliseerd: door het pondbiljet met de grondlegger van de moderne fysica, Newton, erop dat na Kracklite's fatale tuimeling door de wind wordt meegenomen en door de omvallende gyroscoop, de draaitol, die Kracklite even tevoren een Romeins jongetje had geschonken. De gyroscoop geeft uitdrukking aan de gedachte dat de strijd tegen de zwaartekracht slechts gevoerd kan worden zolang we in beweging, in wording en verval blijven. De film eindigt dan ook met het omvallen van de uitgetolde gyroscoop, waarin zowel de dood van Kracklite wordt verbeeld als de naderende ondergang van de (Romeinse) cultuur als gevolg van het herlevende fascisme. Of de ondergang van de italiaanse politieke cultuur die rond 1990 wordt ingezet.

2) We vervolgen onze semiotische zoektocht op andere plateaus. De vormentaal van de 18e eeuwse architect Etienne-Louis Boullée verbeeldt de relatie tussen de buik en het verval weer op andere wijze. De bol is naast de pyramide en de kubus een van de grondvormen van zijn architectonisch universum. Deze minimale bouwstenen van de ruimtelijke ordening krijgen hun tweedimensionale pendanten in de cirkel, de driehoek en het vierkant. Allereerst worden deze basisvormen door Greenaway in zijn films op allerlei zintuiglijke niveaus ingevoerd. Niet alleen zegt Kracklite over het Pantheon dat het "a perfect globe in a perfect cylinder with a perfect triangle at the front" is, ook in het voedsel dat tijdens het eerste diner vóór dit gebouw wordt opgediend keren deze vormen terug. Zelfs in de pijn van de steeds paranoidere wordende architect worden ze geprojecteerd: zo verzucht hij dat de stekende pijn in zijn buik "some day feels

spherical, some like a cube, some it is like a sharp cornered pyramide".

3) In een derde semiotische vertaalslag vernietigt Greenaway de vermeend natuurlijke status van de buik. Eerst zijn er beelden en schilderijen van buiken, daarna foto's en fotocopieën ervan waarmee Kracklite zich letterlijk omringt, als wilde hij het proces van het onzichtbare verval in zijn binnenste door een toenemende visualisering onder controle brengen. Hij tracht het ambigue ding te objectiveren in de hoop het verval te keren. De driedimensionale, unieke gebouwen en beelden aan het begin van de film vervluchtigen in de tweedimensionale portretten en foto's die ten slotte opgaan in de ontelbare fotocopieën. In de reproductie gaat iedere greep op en begrip van de werkelijkheid verloren: in dit distillatieproces, waarin als het ware op de buik wordt in'gezoomd' treedt een totale vervluchtiging van zijn vanzelfsprekende dingmatigheid op.

Greenaway toont hoe de voorstellingswijze van de moderne mens wordt uitgehold: in de loop van de film zijn eerst nog individuele standbeelden te zien, vervolgens oorspronkelijke schilderijen, dan serieel reproduceerbare foto's van deze schilderijen en tenslotte ontelbare fotocopieën van de foto's. Alleen de virtuele werkelijkheid van de cyberspace ontbreekt nog. Met Kracklite als significant voorbeeld wordt getoond hoe de moderne mens op zoek naar zijn fysieke waarheid - zijn lichaam als ding - in de fragmentering en de verveelvoudiging van zijn voorstellingswijzen vervluchtigt. Ten slotte blijkt deze reproductiewijze een wanhopig ritueel geworden waaraan de mens, wil hij de greep op de wereld niet helemaal verliezen, zich noodgedwongen moet overgeven. Het is deze overgave die in zijn spelmatige of rituele werking hem nog slechts de illusie van gemeenschappelijkheid biedt.

Een immense paradox die allerlei andere paradoxen oproept: juist door de drang alles zichtbaar en telbaar te maken verkeert Kracklite in de waan de loop der dingen - zijn pancreaskanker - te kunnen keren, terwijl hij in feite hun definitieve afloop door zijn eigen waanbeelden beslecht. Het heeft iets weg van het gedicht "De dood in Isfahan", waarin een man in de tuin plotseling de dood ontmoet en spoorlags de stad verlaat naar Isfahan om aan de dood te ontsnappen. De dood is niet minder verbaasd de man in de tuin te ontmoeten: het was immers dezelfde man die hij nog deze avond in Isfahan moest ophalen.

Kracklite bezwijkt aan deze ondragelijke paradox: aan het eind van de film stort hij zich, letterlijk uitgeteld, uit het raam.⁴ De grote vraag blijft: heeft Kracklite nu kanker of niet of sterft het subject van angst aan de waanbeelden die hij creëert in zijn pogingen greep op de wereld en op de dingen te krijgen.

4) Laten we ons, van teken op teken springend, nog even op het kruisende ijs van de semiotiek voortbewegen. Op een ander plateau openbaart zich een onverbreekelijke samenhang tussen de zwangerschap van Kracklite's vrouw en het toenemende verval in zijn pancreas. Haar buik draagt het leven, terwijl de dood zich gaandeweg in die van de vader, de gezagsdrager en stamhouder nestelt.

b. formele structurering: filmische reflexiviteit: "a cinema of ideas"?

Het ding bestaat niet. Het is geen substantie, geen onschokbaar fundament van allerlei vluchtige kwaliteiten. Het is hoogstens een construct, een produkt van onze verbeelding. Het verschijnt slechts als een knooppunt van tekens die niet meer door de goden worden afgegeven, maar door de mens worden gecreëerd om de samenhang van de wereld bloedserieus te kunnen spelen. Het ding is, met andere woorden, een strategisch concept, waarin de wereld van verval en wording, van beweging zo wordt bemiddeld dat het om met Heidegger te spreken 'Vorhanden' is. In die zin is het ding een *medium*. Of exacter: een compacte leegte als tussenruimte, als *intermezzo* tussen allerlei bemiddelingen van de extase van het leven.

Deze gelaagde mediatisering past Greenaway niet alleen inhoudelijk toe: in het gebruik van zijn artistieke middelen schept hij dezelfde gelaagdheid. Door formele ingrepen worden inhoudelijke thema's versterkt. Kadrering, coupage en montage brengen de inhoudelijke problematiek van classificatie en verval op zintuiglijk-fysieke wijze in ervaring. Dat hij van oorsprong schilder is (een slechte, beweren boze tongen, vandaar), laat zich aan zijn filmische techniek aflezen. Zijn frontale cameravoering schept een statisch-symmetrisch geheel, waarin het horizontale altijd overheerst en diepte nagenoeg ontbreekt. Greenaways in technische zin theatrale blik bekrachtigt zijn vorming als modernist: als erfgenaam van de moderne avant-garde maakt hij alles plat en vernietigt hij de gelaagde tijd. Onmiddellijk spingt in *The Belly of an Architect*, ondanks de barokke, nagenoeg maniëristische toonzetting, deze platheid in het oog.⁵

Wat zijn oorspronkelijke medium is, is niet meer vast te stellen. Greenaway heeft zich met alles bemoeit. Niet alleen met beeldende kunst en film, maar ook met literatuur, theater, opera en zelfs met dans zoals uit zijn korte registratie van de dansvoorstelling *Rosas* van Vandekeybus blijkt. Maar misschien is het juist in de samenstelling van verschillende media dat er iets wordt geëvoceerd, wat als inhoudelijk thema zijn projecten bezielt - ook bijv. zijn gastcuratorship in Boymans waar hij de tentoonstelling *The Physical Self* organiseerde. Deze multimedialiteit tekent zich af tegen een kunstopvatting waarin enerzijds de deelname van het publiek steeds belangrijker wordt - in zijn visie op de cinema van de toekomst, gegeven in zijn openingslezing van de Internationale Filmfestival in Rotterdam van dit jaar wijst hij op toenemende interactiviteit - anderzijds de tekstualiteit in zijn beelding steeds verder wordt teruggedrongen. Hij wil iets paradoxaals: een beeldtaal ontwikkelen waarin het beeld letterlijk vanzelfsprekend wordt, maar wat niettemin door een totaalconcept wordt geschraagd.

Greenaway is eigenlijk een conceptueel filmer bij uitstek, die het filmmedium ondergeschikt maakt aan een multimediale visie. Zijn cinematografie is altijd conceptueel overgedetermineerd, zodat de met 'echte' film gepreoccupeerde toeschouwer al snel het gevoel heeft dat hij of zij, zoals bij de tentoonstelling *The Physical Self* in Boymans van Beuningen, door een museum dwaalt.⁶ Ten aanzien van de door hem gehanteerde media is er sprake van een hoog zelfreflexieve gehalte: het Droste-effect van een plaatje op een plaatje op een plaatje wordt zowel inhoudelijk als formeel nagestreefd: Greenaway denkt in de 'frames' vanwaaruit de tekenaar in *The Draughtmans Contract* zijn

wereld vat. In ontelbare zelfverwijzingen wordt een gesloten, zichzelf omvattende wereld gesimuleerd, waar het kijkend subject geen deel vanuit maakt. Zo worden de films onderling door kleine verwijzingen aan elkaar gekoppeld. Kracklite's gespeelde zelfmoord in het bad, waarin hij zich probeert te verdrinken verwijst naar de verdrinkingsdoden in *Drowning by Numbers*, terwijl de daaropvolgende film *A Zed and two Noughts: ZOO* begint met de voorpagina van een krant waar naast het dodelijke ongeval waar de film mee begint en ander voorval wordt vermeld: "Architect killed". Toch houdt hij naar eigen zeggen van 'open-ended structures'^{7,8}.

Door de media op elkaar te enten ontstaat een openheid waardoor ten slotte ook de toeschouwer in de film wordt betrokken en de grens van kunst en werkelijkheid in ieder geval in de ervaring wordt doorbroken. Voert hij in *The Baby of Macon* expliciet het theater de film binnen, in de opera *Rosa* trekt hij door middel van zich boven en voor de bühne bevindende filmprojecties het theatrale gebeuren weer op een ander plan. Zo ontstaat een totaal-ervaring waarin de spanning tussen de media - de *intermedialiteit* - belangrijker lijkt dan de verschillende mediëring, de *multimedialiteit*. Dat ook de muziek hierbij een belangrijke rol speelt, laat zich raden. Het muzikale werk van Michael Nyman, Wim Mertens en Louis Andriessen, allen (stief)kinderen van bepaalde vormen van minimal music, versterkt door haar enorme hypnotische intensiteit deze overweldigende ervaring.

Aan het eind van *The Baby of Macon* - zelf een theaterstuk in een film, waarin de rollen van toeschouwers en spelers eveneens door elkaar gaan lopen - verheft Greenaway zijn film eerst tot theater door eerst de hoofdrolspelers als bij een open doekje al buigend het applaus van de aanwezige menigte in ontvangst te laten nemen om vervolgens, terwijl de camera langzaam naar achteren - in de richting van de kijker - terugrijdt het publiek samen met de spelers - dus in feite alle acteurs - met het gezicht naar de filmkijkers te laten buigen om het denkbeeldige applaus van de bioscoopbezoeker in ontvangst te laten nemen. Deze reeds door velen gehanteerde truc om de grens tussen kunst en werkelijkheid in een zelfondermijnende beweging te overschrijden - om dus de grens van het frame te overschrijden - doet enigszins geforceerd aan, maar bij Greenaway is deze truc het cement van zijn werk. Evenals Shakespeare, wiens *The Tempest* het uitgangspunt voor *Prospero's Books* vormde, is voor Greenaway het leven voor alles theater, dat wil zeggen geensceneerde werkelijkheid, ceremonie en ritueel.

Als betekenen en berekenen doel op zich wordt - dat wil zeggen: een ritueel of een spel wordt - kan de illusie van zinvolheid en daarmee de dingmatige greep op de wereld worden behouden. Voor de formalist Greenaway rest ons niets dan het *letterlijk vertellen* van de wereld in de tweevoudige betekenis van het woord: er een verhaal omheen bouwen en net iets te ver gaan waardoor er foute berekeningen optreden die een noodlottige wending kunnen aannemen. De uitdrukking "my days are numbered" is in dubbel opzicht op z'n plaats: classificatiedrift als noodlot. Het ding is bij Greenaway een illusoir produkt van vertelsels waarvan de 'ware' aard - maar hoe hier achter te komen dan door het opnieuw te vertellen - pas vrijkomt als we ons ver-tellen. Dan blijkt er of een ding teveel of een te weinig en sluit het systeem zich niet langer. Dan

openbaart zich het tekort of de overvloed, het verval of de wording.

C. De wereld als totaaltheater

C. Gesamtkunstwerk en intermediale reflexiviteit

Kan Greenaways obsessie tegen een bredere filosofische horizon worden geplaatst? Kan er op een filosofische wijze over zijn poging om rituelen, esthetiek en een multi-dan wel intermediaal kunstwerk met elkaar te verbinden gesproken worden? Of reduceer ik zijn specifieke kunsttaal dan te kunstmatig tot een plaatje bij mijn praatje? Is dat het geval of is er iets anders aan de hand? Inderdaad, u raadt het al: er is iets anders aan de hand. Er zou sprake zijn van een conceptuele reductie van zijn werk als hij zelf niet door en door conceptueel zou zijn. Natuurlijk heeft Greenaway Bataille gelezen en ook Foucaults *De woorden en de dingen* is niet aan hem voorbijgegaan. Maar op dezelfde wijze is mijn begrippelijke kader gevormd door een diversiteit van kunstpraktijken. Beelding en begrippelijkheid zijn in onze mediatijdperk zo met elkaar verweven dat een scherpe afbakening nog nauwelijks mogelijk is. Ik zou deze gedachte verder kunnen uitwerken door te wijzen op de toenemende conceptualiteit van kunstwerken die al gestimuleerd wordt op de opleidingen waarin conceptuele vormen een steeds belangrijker aandeel krijgt. Maar ik zie van deze exercitie af.

Ik zou ook naar onze revolutionaire hofkapelmeester kunnen terugkeren, naar zijn visie op het Gesamtkunstwerk en tegen deze achtergrond u een schets kunnen geven van de wijze waarop in de moderne avant-garde de grens tussen kunst en leven, tussen schijn en zijn steeds diffuser is geworden. Dan zou ik verwijzen naar de designconceptie van de Wiener Werkstätte, een in 1903 opgerichte groep (binnenhuis)architecten die gebruiksvoorwerpen zonder enige commerciele overwegingen ontwerpen om de woonomgeving volledig op esthetische basis in te richten, naar de radicale artistieke geste van Marcel Duchamp in Amerika, die met zijn fontain de institutionele en conceptuele grondslag van het begrip kunst openbaart, naar het protest dat de Dada-beweging in haar korte bestaan tussen 1917 en circa 1922 aantekent tegen iedere poging om de alledaagse werkelijkheid zin te verlenen, naar het spektakelstuk *Parade* dat in 1917 in première gaat. In deze absurdistische musical over de moderne tijd, waarin in de muzikale composities van Erik Satie steeds weer het geratel van typomachines en gesis van stoommachines opklinkt, werkt de laatste samen met de schilder Picasso, de schrijvers Cocteau en Appolinaire en de choreograaf Massine. Of naar Kurt Schwitters die zijn huis tot een 'Merz-bau' transformeert, een mengeling van beelden, teksten en plastisch werk, waarin producten van massacommunicatiemiddelen zijn verwerkt en naar zijn lezingen, performances of onder de naam 'Merz' uitgebrachte, van een eigen typografie voorzien tijdschrift. Kunst, biografie en openbaar leven gaan nagenoeg in dit kunstwerk onmerkbaar in elkaar over.

Maar ik zou dan ook uitgebreid aandacht moeten besteden aan een ontwikkeling na WO II waarin leven en kunst steeds dichter bij elkaar komen: via Jackson Pollocks *action-paintings* en het voor het eerst in 1950 uitgevoerde *Compositie 4'33"* van John

Cage tot aan de performances en Aktionen van Chris Burdon en Wiener Aktionisten als Hermann Nitsch in de jaren zestig.

Het gesamtkunstwerk wordt dan niet alleen steeds fysieker, het wordt ook totaler: een *Totaalkunstwerk*. Door de inzet van een gefragmenteerde, getormenteerde lichamelijkeheid treedt dat wat Nietzsche de fysiologische basis van de kunst noemde, voor het voetlicht. In het Gesamtwerk wordt het lichaam van de toeschouwer of toehoorder tot nadenken gestemd. De intensivering van visuele en tactiele ervaringen lijkt daartoe de geëigende weg. Ook het werk van Marina Abramovic en Ulay legt daarvan op pregnante wijze getuigenis af. Zij breken in hun afzonderlijke performances de zintuigen volledig af, terwijl heel hun artistieke arbeid als een Gesamtkunstwerk kan worden opgevat. En ik zou de aartsvader van het totaalkunstwerk niet ongenoemd mogen laten: de sjaman Joseph Beuys. Bij Beuys krijgt het werk precies die liturgisch-religieuze tonaliteit die eigen is aan het ritueel.

Maar ik doe dat niet. Ik richt mij evenals Greenaway tot u, het publiek, the Audience om nog eenmaal een poging te doen de 'kunstmatige' aard van het hedendaagse ding aan te geven:

Als Marxs inspiratie overeind blijft, dan zijn individuen voor alles van de wereld vervreemde kunstenaars, als Nietzsches in zicht in de esthetische grondslag van het leven ons nog iets te zeggen heeft, dan wellicht dit:

Het ding bestaat niet. Het is evenals het kunstwerk voor alles werking en in onze tijd is deze werking onlosmakelijk verbonden iets dat het midden houdt tussen lichaam en geest, tussen materialiteit en conceptualiteit. Het ding bestaat alleen in zijn wording en verval en is als zodanig *transformance*. Het ding is een construct van vertellingen en is als zodanig *informance* en het ding bestaat slechts in de wijze waarin het tot daad wordt en als zodanig: een *performance*. Het ding, dames en heren, performance, informance en transformance.

NOTEN⁹

1. In: Jeremy Clarke, "Architecture and Morality", in: *Films and Filming* 397, oktober 1987, pp. 6-8.
2. Frits Staal laat in zijn essay over de zinloosheid van het ritueel in *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap* (Amsterdam 1986) zien dat het ritueel niet een of ander praktisch doel dient (beïnvloeden van het weer, verzoenen van de goden), maar dat het juist in het navolgen van strikt voorgeschreven regels en voorschriften, dat wil zeggen in het volstrekt besloten zijn in zichzelf zonder enige verwijzing naar buiten, zijn betekenis krijgt: "Ritueel is dus in de eerste plaats handeling. Het is een handelen dat door nauwkeurig vastgestelde regels wordt bepaald. Het belangrijkste is wat je doet, niet wat je denkt, gelooft of zegt."(298) Maar "als het ritueel nutteloos is, hoeft dat niet in te houden dat het geen nuttige nevenprodukten zou hebben. (...) Zulke nevenprodukten kunnen niet worden gebruikt om de oorsprong van het ritueel te verklaren, maar zij kunnen wel bijdragen tot een verklaring van het voortbestaan ervan."(307) Greenaway's wereld is in

die zin één groot ritueel dat omwille van zichzelf wordt voltrokken. In een absurde wereld die zich alleen maar door begeerte en macht laat leiden worden wij niet zozeer door de nietszeggende verhalen, als wel door de vanzelfsprekende handelingen gered.

3. Greenaway's project *The Physical Self* dat hij in samenwerking met de conservatoren van museum Boymans-Van Beuningen heeft ontwikkeld, getuigt van dezelfde fascinatie voor het verval, ook al zou de toeschouwer dit niet onmiddellijk opvallen. In de verbeelding van de levenscycli ontbreekt namelijk het element van de verrotting. Toch heeft dit bij het ontwerp van de tentoonstelling een initiërende rol gespeeld, omdat Greenaway bij zijn inspectie van de vier collecties van Boymans aanvankelijk door het thema 'eten' werd gegrepen. Allerlei technische onmogelijkheden hebben hem tenslotte vanuit het thema 'eten' via de innerlijke mens en het lichaam naar de beelden van het fysieke zelf gevoerd, dat zijn afdruk in allerlei gebruiksartikelen achterlaat.

De 'normaliteit' van de naakte levende modellen in glazen vitrine, opgesteld op de as van de ruimte springt in het oog. Greenaway heeft bewust prototypes van de westerse man en vrouw gekozen, omdat de beeldende kunst volgens hem een typisch westerse aangelegenheid is. Daardoor valt echter de gewelddadige exclusiviteit van deze modellen en de marginalisering van het 'afwijkende' waar hij zich in zijn films mee bezighoudt, onmiddellijk op.

Het barokke element van zijn films ontbreekt eveneens. Uit de opstelling van met name de gebruiksartikelen valt op te maken dat Greenaway iedere esthetisering heeft vermeden en louter registratief te werk is gegaan, als betrof het een strikte rubricering van beelden en gebruiksvoorwerpen, zoals men in de 19e eeuw bij de tentoonstelling van collecties placht toe te passen. Hier treedt zijn classificatiedrift weer aan het licht.

4. Greenaways vertellijnen kunnen natuurlijk tot in het oneindige worden aangevuld. De relatie tussen buik, zwaartekracht en dood is een bekend gegeven in de Japanse cultuur. In de film worden aanzetten tot deze invalshoek. Tijdens het banket in de 'Bruidstaart', zoals een van de gebouwen van Rome in de volksmond heet, komt het gesprek op het huis dat Kracklite voor zichzelf en zijn vrouw heeft ontworpen en gebouwd. Zij vindt het een onding en vergelijkt het met het vette lichaam van Kracklite, die repliceert dat het zwaartepunt van zijn lichaam zich juist op de goede plek namelijk in zijn buik bevindt, waarmee hij de oosterse visie op het centrum van een als harmonische eenheid gedacht lichaam-geest bevestigt.

In de opmerkingen over Newton op het bankbiljet wijst hij Flavia op het symbool van de zwaartekracht: de appelbloesem. De bloesem is tevens het symbool voor een krachtig en mooi, maar zeer kort leven, dat de samoerai zich voortdurend voor ogen hielden. Deze verwijzing komt later nog een keer terug. De zelfmoord van Kracklite is dan wel geen harakiri, maar deze is wel voortdurend met de buik verbonden.

5. Dat het frontale overheerst valt misschien pas echt aan het einde op, als Kracklite na zijn val op het dak van de auto ligt en het bankbiljet met Newton erop door de wind wordt meegenomen. Voor het eerst wordt dan namelijk een diagonale shot gebruikt vanuit de hoek van het gebouw.

6. Een ervaring die hij in Museum Boymans-Van Beuningen op had kunnen doen bij de door Greenaway geregisseerde tentoonstelling 'The physical Self'.

7. Clarke, o.c., p. 8.

8. Zo is de vraag gerechtvaardigd of Stourley Kracklite werkelijk aan kanker aan zijn pancreas leed? De enige aanwijzing die we voor een bevestigend antwoord krijgen, is de diagnose van de internist, die Kracklite op aanbeveling van Caspasiens vader heeft geraadpleegd. Maar spreekt deze wel de waarheid of speelt hij het machtsspel mee waarin Kracklite verwickeld is geraakt?

9. Nog verwerken: Peter Wollen, *Science and meaning of the cinema*. 1970