

SNIJDEN IN EIGEN VLEES

De pornologische acinema van voorheen Ian Kerkhof, heden Kaganof

Zelfs op die cinefielen die inmiddels vertrouwd zijn met het weerbarstige, ietwat 'perverse' cinematografische werk van Ian Kerkhof moeten de indringende aanvangsbeelden van *The Return of the Deadman* een onverwachte fysieke impact hebben. De walging die hen bij de aanblik van deze onthutsende beelden ongewild ten deel zal vallen mag dan weliswaar eerder uit esthetische dan uit morele aanvechtingen voortkomen, slechts weinigen zullen niet in dubbel opzicht beroerd worden. De infernale kwaliteit van de liefdesscene staat ons niet toe een veilige esthetische distantie in te nemen, vanwaaruit we de robuuste romantiek kritisch gade kunnen slaan. Misschien is dit dan ook de reden dat we ongemerkt en haast in weerwil van onszelf de amechtige, maar bevrijdende lach van de minnaars willen overnemen. Terwijl zij in en met hun gelach de wrede ban van de orgastische intimiteit breken en deze in een kameraadschappelijke tederheid doen overgaan, krijgen wij, onthutste kijkers, even de gelegenheid om weer bij onze zinnen te komen. Blijkbaar biedt alleen een dergelijk verscheurd en verscheurend lachen nog een uitweg uit het exces.

Met wat voor soort lachen hebben we hier van doen? Het heeft vanzelfsprekend weinig te maken met de klaterende speelsheid waartoe sommigen erotisch reduceren. Eerder dan om een harmonisch, lichamelijke communicatie lijkt het hier om een bezwering, dat wil zeggen zowel een oproepen als een ritualiseren of stileren te gaan van orgastisch geweld dat ons vreemd genoeg niet alleen met weerzin vervult, maar dat ons tevens fascineert. Als stonden we aan de rand van de afgrond, zo lijken we de verleiding niet te kunnen weerstaan een huiverende blik in dit gewelddadige duister te werpen. Het gaat in deze scene dan ook minder om sex dan om de overrompelende ervaring van grensoverschrijdend geweld. Meer om - zo we dit beladen woord mogen gebruiken - extatische communie dan om harmonieuze communicatie.

1 De Deadman: de levende dood

Bezien tegen deze achtergrond lijken mij de beelden die erop volgen aan samenhang en betekenis te winnen. De hoofdpersoon van de film is een oude man. Hij is oud genoeg om zo niet alles dan toch zeker te veel te hebben gezien. Hij is de 'deadman'. Maar de 'deadman' is, ondanks de bewust ingebrachte kitscherige verwijzingen naar het horrorgenre, geen zombie, geen 'undead'. De oude man is de deadman, omdat hij in staat is in het leven de dood onder ogen te zien. Onderwerp van de film is derhalve niet de dood na, maar de dood *in* dit leven die zich bij uitstek aandient in en als het verval. De absolute grens van ons bestaan, de dood, kan slechts worden ervaren in de huiver ten overstaan van het grensoverschrijdende, excessieve geweld waaraan naar gemeenschap strevende individuen zich willens en wetens uitleveren. Als Ian Kerkhofs film al ergens over gaat, als er al een onderwerp is, dan is het deze grenservaring.

Evenmin als de blik van een zombie verradt die van de deadman doorgaans enige

emotie. Als zijn versteende gelaat waarin de wereld lijkt te verdwijnen een emotie vertoont dan is dat er een die het midden houdt tussen ongeloof en huiver. Zoals wij bij het zien van de liefdesscene ongelovig heen en weer geslingerd worden tussen weerzin en fascinatie, zo wordt de deadman aangetrokken en afgestoten door de aanblik van de massieve vrouw op de bar die eerst schaamteloos haar rok optilt en haar geslacht ontbloot, vervolgens na een metamorfose te hebben ondergaan - zij verandert in de geliefde van de deadman - vóór hem en tenslotte over zijn gezicht pist.

Door de aanvangsscene met het 'levensechte' exces krijgt de laatste scene een enorme spanning: niet omdat het onduidelijk blijft of het om een getruceerd of een 'echt' exces gaat, maar omdat door het achterwege blijven van de bevrijdende lach de ban van het exces niet wordt gebroken. Misschien is de functie van de eerste scene, van deze 'zakelijke' registratie van voor velen ondenkbare excessiviteit wel bedoeld om het kijkende subject letterlijk te ont-zetten, zodat het, tot over de grenzen van zijn veilig voyeurisme gedreven, zich opent voor de elementaire ervaring waaraan het op cinematografische wijze wordt blootgesteld.

Zoals gezegd, het onderwerp (subject) van de film is niet een autonoom handelend individu, maar het spanningsveld van teugelloze krachten waarbinnen dit noodgedwongen zin en richting aan zijn bestaan probeert te geven. De elementaire krachten waaraan het voortdurend wordt blootgesteld, kunnen we niet anders dan zeer letterlijk nemen: vuur, wind, water en aarde, waarbij ik mij de filosofische vrijheid veroorloof om onder dit laatste element de materie in het algemeen en een excessieve lichamelijke in het bijzonder te verstaan. Kortom, niet de psychologisch verklaarbare gedachten of motieven van personen, maar het zelfverlies, het zich uitleveren aan onontkoombare scheppings- en vernietigingskrachten vormen in tweevoudige zin het onmogelijke subject van Kerkhofs filmische impressie *The Return of the Deadman*.

Er vinden gebeurtenissen plaats. Zo belandt de deadman in een bar, waar een onbekende vrouw hem haar geslacht toont door staande op de bar haar rok op te tillen. Aarde. Haar blasfemische uitspraak: "Ik ben God" gaat verloren in geknetter en geloei van een vuurstapel die zonder overgang overgaat in de vuurzee waaraan het hoofdkwartier van ketterse godsdienstfanaten in Waco ten prooi viel. Vuur. We worden van de brandende gebouwen via de vuurzee weer teruggevoerd naar het geslacht van de gemetamorfoseerde vrouw die voor de deadman krachtig een straal urine loost. Aarde gaat discontinu over in water: achtergrondgeluiden van brekende golven, een bulderende branding. Maar wat we 'werkelijk' zien is een gesolariseerd beeld van de zon, die plotseling zwart wordt. De beelden worden negatief. Er tekent zich een vloedlijn af. De oude man loopt erlangs. Een jong meisje, Marie, dartelt om hem heen. Ze vlijen zich in het zand en omhelzen elkaar. Als het beeld niet meer gesolariseerd is, zijn beiden verdwenen en bevindt zich op de plaats van het meisje een reeds uiteengevallen skelet.

Na aarde, vuur en water dient zich het laatste element aan. Een gure, snijdende wind raast door een desolaat, Stalker-achtig, 19e eeuws industrieel landschap waarin vervallen gebouwen en betonnen staketsels zich tegen een groenig daglicht aftekenen. Deze ruïneuze omgeving, volstrekt nutteloos, overgelaten aan het geweld van

de elementen is het opperste teken van verval, dat wil zeggen: van de dood in het leven.

Het water, nu in de hoedanigheid van de striemende regenvlagen (een prachtige metamorfose van een wasstraat!), hoost op de voorruit van de taxi waarin zich naast de chauffeur het meisje bevindt. De deadman zit op de achterbank en kijkt met dezelfde lege blik toe hoe de chauffeur door het meisje verleid en overrompeld wordt. De beelden worden discontinu en negatief. Geluidloos paart de omhooggerichte, amechtige mond van de chauffeur zich als in Bacons vroege schilderijen met de holle ogen van de deadman.

De laatste scene speelt zich weer af in de schaars verlichte bar. De camera beweegt erlangs en registreert de gefixeerde blikken van de aanwezigen. Zombie-achtige wezens, wier verschijningsvorm ons het beeld van de minnaars in herinnering roept, bewegen zich schuifelend in het schemerlicht. Als gehypnotiseerd kijken de bezoekers naar het paar dat op de muziek van een trage, slepende tango, 'gespeeld' door een sexueel onbestemd trio, tegen een kitscherig decor van een immense hoeveelheid brandende kaarsen hun rituele dans uitvoert. Na een korte tussenshot van de reeds eerder getoonde brandstapels met de zon culmineert de film in het beeld van de deadman die, teruggekeerd naar de bar - en dit is wellicht de echte 'return' - volledig geobsedeerd door het ontblote geslacht van de vrouw op haar toestrompelt. Zij bepist hem overvloedig. Met zijn van urine druipende gelaat staart hij in haar kruis. The End.

2 Batailles *Le Mort*

In de herfst van 1942 schrijft Georges Bataille, die zich op dat moment voor de genezing van een tuberculeuze aandoening in Normandië bevindt, een korte tekst getiteld *Le Mort* (de dode). Deze erotische tekst is niet de eerste die uit zijn pen vloeit. Vanaf het eind van de twintiger jaren schrijft hij regelmatig van dit soort teksten, waaronder *Histoire de l'oeil* (Geschiedenis van het oog) en *L'anus solaire* (De zonne-anus). Precies een jaar eerder had hij een andere, eveneens zeer korte, erotische tekst geschreven onder de titel *Madame Edwarda*. Daarin raakt de hoofdpersoon die zowel de ik-figuur van het verhaal als de afstandelijke verteller is - die in Kerkhofs langere films zijn filmische pendant krijgt in de veelvuldig gebruikte voice-over - in een bordeel verzeild. Bij de aanblik van het geslacht van een hoer en het aanhoren van haar bewering dat zij God is raakt hij geheel buiten zichzelf. Met deze zelfde vrouw beleeft hij binnen en even later buiten het bordeel allerlei excessen, waaronder de 'overmanning' van de chauffeur van een taxi.

In *De Dode* gaat het om een jonge vrouw, Marie, die zich als reactie op de dood van haar minnaar - reeds onmiddellijk aan het begin van de tekst: de dode speelt dus verder geen rol in het verhaal - uit pure wanhoop in het plaatselijke cafe aan allerlei sexuele excessen (naast de 'reguliere' excessen ook pissen, masturberen en kotsen) te buiten gaat, als wilde ze nog een laatste maal met haar dode minnaar 'communiceren'. Wanneer ze na deze escapades met één van de cafébezoekers in het huis van de dode terugkeert, pleegt ze ten overstaan van hem bij het lijk van haar minnaar zelfmoord.

Bataille wilde filosoferen zoals een hoer haar rok optilt. Deze twee pornografische verhalen die toendertijd vanzelfsprekend niet of slechts onder pseudoniem

gepubliceerd konden worden, vormen dan ook een integraal deel van een literair, (kunst)filosofisch en wetenschappelijk oeuvre dat tussen 1928 en 1962 gestalte krijgt en dat zich zeker ten tijde van beide genoemde verhalen sterk op het nietzscheaanse gedachtengoed heroriënteert. Het ideeëngoed van Bataille is door zijn obsessie voor de grensoverschrijdende impact van een mengeling van erotiek, geweld en 'mystieke' extase in de meest directe zin bevreemdend te noemen: hij probeert op radicale en compromisloze wijze de fascinatie en weerzin voor het volstrekt Vreemde, dat wil zeggen de huivering ten overstaan van dat wat in archaischer tijden het sacrale en in onze christelijke cultuur God (of de Duivel) werd genoemd, in weinig conventionele beelden en middels een diversiteit van literaire en wetenschappelijke procedé's te toonzetten. Bataille tracht met zijn vaak bruuskerende taalbeelden de lege plek te belichten die na 'de dood van God' in de moderne tijd is vrijgekomen. Met zijn taal probeert hij deze ervaring tevens zo te toonzetten dat de lezer er onwillekeurig aan wordt uitgeleverd. Inhoud en vorm worden zo gestileerd dat het beschrevene in de interactie met de lezer in ervaring wordt gebracht. In het geval van de tekst *De Dode* past hij zelfs de grafische vormgeving aan: de korte tekstfragmenten zijn in zwarte rouwkaders afgedrukt. Filmisch geformuleerd: Bataille past zijn kadrering aan aan de beoogde ervaring.

Eén van de centrale thema's in Batailles werk is de gemeenschapsstichtende werking van het offer. Het is namelijk het offer dat juist door de geritualiseerde omstandigheden waaronder het plaatsvindt individuen in staat stelt om op indirecte, want bemiddelde wijze dat wat hun leven overstijgt, omvat en op paradoxale wijze zin geeft te ondergaan. In een wereld zonder God, in onze doorgerationaliseerde moderne cultuur kan deze ervaringsdimensie nog slechts voorgesteld worden als onze persoonlijke dood. Het offer, meent Bataille, brengt de dood in het leven. Offeren vat hij op als een gift waar geen tegengift tegenover kan worden gesteld. Voor hem is het een volledige verspilling. Deze gedachte breekt met de grondwet van de moderne, rationele economie die gebaseerd is op nut en produktiviteit, dat wil zeggen op een door en door rationele orde die alleen maar groots investeert als de baten een meerwaarde opleveren.

Maar het offer is naast het teken van verspilling tevens de uitdrukking van het totale zelfverlies. Dit zelfverlies - en hier klinkt de voor Batailles denken zo kenmerkende verstrengeling van mystiek en erotiek door - is een letterlijk buiten zichzelf treden: een ex-tase, een kleine dood ('la petite mort' betekent tevens rilling of orgasme). Hoewel dit op het eerste gezicht nogal banaal lijkt, is kotsen - maar in feite elke andere vorm van gewelddadige uit- en afscheiding - voor Bataille een uitdrukking van deze excessieve extase: het innerlijk stulpt als het ware naar buiten. De fragiele grens tussen een krampachtig bijeengehouden innerlijk en een bedreigende buitenwereld, tussen onze autonome subjectiviteit van waaruit we de wereld menen te beheersen en de heterogene krachten die ons voortdurend bestoken, lost even op. In deze ont-zetting kon de archaische mens nog een aanwezigheid van de goden bevroeden. Voor de moderne geïndividualiseerde mens is deze overweldigende, maar toch ook gemeenschapsstichtende ervaring per definitie een bedreiging van zijn individualiteit. Slechts als bijproduct van een gereguleerde exces valt hem deze ervaring soms toe. Erotiek en kunst zijn volgens Bataille de bevoorrechte sferen waarbinnen in een wereld zonder rituelen, een wereld verstoken van iedere

sacraliteit nog overschrijding, zelfverlies, dat wil zeggen verspilling en een offer kan plaatsvinden.

Dit zijn grofweg de achterliggende gedachten bij de diverse teksten die hij tijdens de Tweede Wereldoorlog schrijft. Daarbij, zo zal duidelijk zijn, kan geen kwalitatief verschil worden gemaakt tussen zijn erotische teksten en zijn meer literair-filosofische werk, zoals het tezelfdertijd gepubliceerde werk over Nietzsche en *L'expérience intérieure (De innerlijke ervaring)*. In iedere tekst wordt met talige middelen gepoogd de objectiverende, beheersende instelling van zowel het lezende als het schrijvende subject te ontwrichten. In die zin is Batailles werk uiterst gewelddadig. Maar, zo mag tevens duidelijk zijn, dit geweld kan niet gelijk gesteld worden met de manifeste vormen van agressief gedrag. Het is veel subtieler, diverser, maar voor alles radicaal omdat het iedere vorm van autoriteit of macht aan zijn eigen grondslag - geweld - blootstelt. Batailles literaire wreedheid is in die zin zelfreflexief.

3 Medium-specifieke wreedheid: de ontzettende kracht van de film

Zijn inzichten in de paradoxale geaardheid van de moderne wereld - de weerzin en fascinatie voor grensoverschrijdend geweld - hebben vele kunstenaars en filosofen geïnspireerd. Ian Kerkhof is niet de eerste die zich met de erotische teksten van Bataille bezighoudt en hij zal zeker niet de laatste zijn. In de afgelopen jaren heeft zich, als ik me tot kunstvormen beperk waarin bewegende beelden centraal staan, naast theaterstukken nog een andere verfilming aangediend: *The Deadman* van Peggy Anwesh en Keith Sanborn uit 1989. Hoewel de inspiratie - Batailles tekst - en het gebruikte medium hetzelfde zijn is er inhoudelijk noch formeel ook maar een minimale vergelijking mogelijk. Slechts indirect is er een 'reflexieve' overeenkomst te vinden: een merkwaardig soort lachen. Hoewel er evenmin als dit in Kerkhofs film het geval is in die van Anwesh en Sanborn wordt geschaterlacht, klinkt er tot tweemaal toe onverwacht een kort lachsalvo op. Het enigszins steriele, want geheel voorspelbare filmische procedé dat de Amerikanen volgen - het 'letterlijk' verfilmen van een literaire tekst - wordt twee keer kort onderbroken. Over een tweetal scene's is namelijk om in ieder geval voor mij onverklaarbare redenen ingeblikt gelach van een fictieve 'audience' gemonteerd. Onmiddellijk dringt zich de vraag naar de functie van deze even willekeurige als plotse breuk in het verhaal op. Willen de filmers de kijkers er misschien op wijzen hoe flinterdun de werkelijkheid van de film is? Want dat is immers het effect: door de lachsalvo's krijgt de film die reflexieve ruimte die zo kenmerkend is voor de laatmoderne film. De oppervlakkigheid van cinematografische middelen, het radicale besef van de schijn komt door de lachsalvo's plotseling 'in beeld'. Maar misschien zijn dit de enige twee spannende momenten in de verder nogal 'platte' film.

Wat *The Deadman* van Anwesh en Sanborn vooral zo saai maakt, is hun ontoereikendheid de 'pornografische' kwaliteit van Bataille's teksten te vertalen in hun eigen medium. Anwesh en Sanborn produceren uiteindelijk slechts een plaatje bij een praatje. Daarentegen heeft Ian Kerkhof begrepen dat een verfilming van een tekst van Bataille per definitie verraad aan diens tekst inhoudt. Vanzelfsprekend is in de loop van de afgelopen vijftig jaar onze zedelijke sensibiliteit drastisch veranderd: wat ten tijde van de produktie van Batailles tekst als schokkend werd ervaren, is

hedentendage hoogstens nog een lachwekkende banaliteit. Het verraad vloeit echter niet voort uit deze verschuiving van de grenzen van wat wel en niet als obscene of weerzinwekkend wordt ervaren. Het wordt eerder afgedwongen door het inzicht dat wreedheid altijd medium-specifiek is: de pornografische kwaliteit van de taal dient in het medium film te worden vertaald.

Dit impliceert een gewelddadige omgang met de cinematografische middelen: een *nouvelle violence* die eerder dan inhoudelijk formeel van aard is. Het geweld en de obsceniteit zijn dus maar ten dele gelegen in de getoonde beelden. Het platte pornografisch genre is slechts een functie van een objectiveringswijze, die inherent is aan een cultuur die de stelregel "eerst zien, dan geloven" als de ultieme graadmeter voor waarheid opvat. Het is vooral de wijze van tonen, of beter: het tonen zelf dat haar obsceniteit moet blootgeven. Als we Jean Baudrillard mogen geloven dan is onze cultuur door en door pornografisch, omdat de wil tot waarheid ons ertoe heeft aangezet alles met een objectiverende blik aan de letterlijk fragmenterende werkingen van de camera bloot te stellen. Onze westerse, moderne cultuur is in die zin door en door pornografisch, dat alles getoond moet worden. De blik is nietsontziend geworden. Niets blijft de kijker bespaard, ook al is er, zeker in Amerikaanse films een haast Victoriaanse censuur werkzaam. Dat is wellicht de reden waarom Anwesh en Sanborn Batailles tekst letterlijk hebben verfilmd. De vele tv-programma's - waarvoor het cinematografische procedé toch constitutief blijft - waarin iedere intimiteit aan de openbaarheid wordt prijs gegeven zijn in feite pornografischer dan de sporadische programma's waarin expliciete sex wordt getoond.

Kerkhofs vertaling van de pornografische kwaliteit van Batailles teksten is dus tweeledig: het betreft zowel inhoudelijke als formele aspecten. Het tonen van sexuele aberraties vindt zijn formele pendant in zijn mis-handeling van de beeldmiddelen. Door een bepaalde cameravoering, door het gebruik van onconventionele kaders, door de tijd op te rekken wordt de kijker uitgeleverd aan de werking van zijn eigen obscene blik. De traagheid van vele scene's, opgeroepen door de volstrekte immobilisering van de beweging, maakt een ruimte vrij waarin de blik van de toeschouwer zichzelf kan ontmoeten. Zo biedt zich een verleiding aan anders te kijken of in ieder geval de aandacht naar andere aspecten van het filmisch gebeuren te verleggen. Daarmee balanceert Kerkhof echter op de rand van de artistieke afgrond: raken de toeschouwers verveeld of laten ze zich tot een andere houding ten aanzien van of gevoeligheid voor de beelden verleiden?

Mediale zelfreferentialiteit is wellicht de kern van Kerkhofs filmische experimenten. Het grote gevaar ervan is zonder twijfel gelegen in een trivialisering van de beelden. Evenals een esthetisering van geërotiseerde lichamen tot dodelijke verveling leidt - zie daartoe het werk van David Hamilton of iets recenter: die van Adrian Lyne - zo kan een te uitgesproken manipulatie van obscene beelden de wreedheid van het medium volledig teniet doen. Dan verliest de film zijn reflexiviteit en verwordt tot een representerend medium, dat wil zeggen tot louter porno. De fragmentatie van lichamen en de vertraging van handelingen wordt niet meer gezien. De blik verliest zijn diepte.

Kerkhofs bewuste snijtechniek openbaart dus het pornografisch gehalte van deze blik. Door inhoud en vorm zo te stileren dat zij elkaar aanvankelijk versterken, maar

uiteindelijk ontwrichten treedt de wreedheid - het geweld ten aanzien van de dingen dat van deze planmatige objectivering uitgaat - aan het licht. Het getoonde wordt in ervaring gebracht. Het geweld voltrekt zich aan de kijker zelf, waardoor deze zich niet meer gedistantieerd kan opstellen. Al kijkend ervaart hij of zij de blik waarmee de dingen op afstand wordt gehouden. Het resultaat heeft in de meest letterlijke zin een hoogste filosofische kwaliteit: zuivere reflectie: de kijker ziet zichzelf kijken. Zo wordt in eigen vlees gesneden. Kerkhof trekt de radicale consequentie van onze omgang met de wereld. *The Return of the Deadman* biedt meer dan een re-presentatie van een fundamenteel geweld, zoals in de film van Anwesh en Sanborn uitsluitend het geval is: de cinematografische operatie is er tevens zelfreflexieve presentie van. Het is daarom een film à la Bataille, een *batailleske film*. *The Deadman* daarentegen is een film over een tekst van Bataille, een *bataillaanse film*. In tegenstelling tot de bataillaanse film van beide Amerikanen, waar het slechts om een illustratie van een tekst gaat, weet Kerkhof met zijn middelen de intensiteit van Batailles teksten te behouden. Alleen door een mediums specifieke wreedheid, met andere woorden door een bewuste mis-handeling, door een offer van gevestigde cinematografische procede's is een ont-zetting van het kijkende subject nog te bewerkstellingen.

4 Hyperreflexiviteit: verdiepen van de oppervlakkigheid

The Return of the Deadman bestendigt een inhoudelijke lijn die vanaf de eerste korte filmische impressies aanwezig is. Het thema van de dood in het leven, in de eerste filmische impressies verbeeld in een pseudo-religieuze metaforen met een hoog kitsch-gehalte, vindt zijn voorafschaduwing in die van de onmogelijke communicatie en de eenzaamheid - en niet zoals sommigen menen: de onverschilligheid - die de grondtoon vormen van de drie films waarmee Kerkhof de afgelopen jaren zijn dubieuze roem heeft gevestigd. In *Kyodai* en *The Mozart Bird* lijken de protagonisten door de onmacht om elkaar te bereiken uiteindelijk uit elkaar gedreven te worden en in *Ten Monologues of the Lives of the Serial Killers* worden de meest gruwelijke pseudo-rituelen geschilderd waarin deze onmacht in een poging zichzelf ongedaan te maken de terugkeer tot een menselijke gemeenschap voorgoed onmogelijk maakt.

Het is weliswaar verleidelijk om ieder geëxtatiseerd lichaam dat het doek bevolkt, zelfs dat van de filmer, en elke ogenschijnlijk perverse handeling als een noodkreet om communicatie op te vatten. Een dergelijke, iets te gemakkelijke 'visie' stelt de criticus immers in staat om dit beginnend oeuvre af te doen als filmisch exhibitionisme van een verdoolde frustra die zijn puberale auto-erotiek nimmer te boven is gekomen. Voer voor psychologen, maar niet voor een zichzelf respecterende criticus. Ontslagen van de plicht om mijn eigen vakgenoten te gerieven door een voor de hand liggend 'kritisch' oordeel te vellen veroorloof ik mij de luxe om deze smakeloze, auto-erotische performances ietwat anders te duiden. Het ligt voor de hand om, als er al sprake is van een amechtige schreeuw om communicatie, deze inhoudelijke thematiek eerder vanuit het bovengeschetste pseudo-rituele dan vanuit een zeer beperkend en beperkt psychologisch perspectief te begrijpen. Meegaand met de visie van de filmer wil ik me zo ver mogelijk van ieder psychologisme verwijderen om zo dicht mogelijk in de buurt van het medium te komen. Zo word ik

in staat gesteld zijn monomane auto-erotiek als een noodzakelijke consequentie van de aan dit filmisch corpus eigen reflexiviteit te analyseren.

Over wat voor reflexiviteit spreek ik dan? Ik doel in geen geval op Kerkhofs gekoketteer met filosofische one-liners of titels van cultboeken: "Booze and fucking are the Fatal Strategies" zegt de pedante Howie in *The Mozart Bird*. Evenmin heb ik zijn iets te geforceerde poging op het oog om verschillende films op Greenawayaanse wijze te vervlechten: Selene, Howards lotgenoot, heeft ene Kyodai ontmoet die foto's van zichzelf uitdeelt, die in *Kyodai Makes the Big Time* zijn gemaakt door een door Kerkhof zelf gespeelde fotograaf. Hiermee overstijgt Kerkhof nauwelijks de trendy citeerlust en speelse systeemdrang, eigen aan een ondoordachte postmoderne instelling.

De beoogde reflexiviteit moet elders worden getraceerd. Zij is deels inhoudelijk, deels formeel. Wordt in bijvoorbeeld *C'est arrivé pres de chez vous* het obscene geweld van het filmen als een ogenschijnlijk zakelijk registratie van de feiten vooral inhoudelijk (aan)getoond - iets waarbij de lach, dat wil zeggen de parodie en de persiflage eveneens onontbeerlijk zijn - in Kerkhofs werk wordt deze zelfkritische reflectie tweevoudig versterkt: inhoudelijk door het objectiviteitscynisme van *C'est arrivé* te ontpsiologiseren en dus het geweld zonder psychologische inbedding te presenteren, formeel door de cinematografische middelen te verkrachten. Zo is zijn film *Ten Monologues from the Lives of the Serial Killers* radicaal-reflexief, omdat de cinematografische procedé's en middelen op brutale wijze 'in beeld' worden gebracht. Een van de meest markante voorbeelden biedt de slotscene van de laatste monoloog. Niet zozeer omdat daarin een filmcamera figureert, maar omdat de doorbrekende emoties van de verteller worden afgekapt door de stem van de regisseur. Op het moment dat de emotie en daarmee het lijden van een individu 'werkelijk' doorbreekt, met andere woorden wanneer de psychologische dimensie zich opent, wordt de zich plots aandienende mogelijkheid voor de toeschouwer om zich met een psychologisch subject te identificeren in de kiem gesmoord: het produktiesysteem wordt op brute wijze in beeld gebracht. Wellicht ook voor hem onvoorzien realiseert Kerkhof hiermee zijn filmische pretentie "to avoid ... specific psychological reasoning and psychology's attendant obsession with motivation".

Tegen deze achtergrond van een samenspel van vorm en inhoud situeer ik Kerkhofs auto-erotische ingrepen. De reflexiviteit wordt nog eens verdubbeld en gaat over in hyperreflexiviteit als de filmer zichzelf of precieser: zijn lichaam tot object van de pornografische blik maakt. Als hij de verstrengeling van inhoud en vorm aan zichzelf voltrekt en hij zich ten overstaan van de kijker schaamteloos blootgeeft. Evenals Madame Edwarda tilt hij zijn rok op en zegt hij: "Ik ben de Grote Regisseur". De projecties van sado-masochistische scene's op zijn masturberende lichaam in *Ten Monologues* zijn daar een goede illustratie van, maar meer nog de pornobeelden op de beeldschermen in *The Solipsist*. Pas in deze filmische impressie wordt het mes radicaal in het eigen vlees gezet.

5 Pornologisch filmen en hyperreflexieve lichamelijkeheid

Misschien is de korte film *The Solipsist* Kerkhofs meest instructieve film. Het pornografisch gehalte wordt alsmear verdubbeld, reflecteert als het ware onophoudelijk in zichzelf. Zoals Bataille zich als actief schrijvend subject, als

oorsprong van zingeving in zijn teksten mutileert, zo ontmant Kerkhof zichzelf. De haast chirurgische activiteit van de filmmaker, die de werkelijkheid fragmenteert, op- en opensnijdt, moet hij in een even oprecht als leeg gebaar tenslotte aan zichzelf voltrekken. Het feit dat hij - om met de woorden van Peter van Bueren te spreken - niet "van zichzelf af kan blijven" en dit ook voortdurend moet tonen, heeft eerder een methodische dan psychopathologische grond. Anders gezegd: in een tijd waarin de authenticiteit van de kunstenaar als scheppend subject tegelijkertijd met God en de Grote Verhalen ten onder is gegaan, kan de kunstenaar slechts waarachtig zijn als hij niet alleen zijn medium maar ook zijn lichamelijke in de meest brede zin van het woord op het spel zet.

In deze intentie en in zijn obsessie voor gefragmenteerde en geëxtatiseerde lichamen, die zijn filmische blik heeft gevormd, is Kerkhof nog deel erfgenaam van de performancecultuur van de zestiger jaren. En toch kan de nadrukkelijke aanwezigheid van erotische scene's niet helemaal vergeleken worden met de (gefilmde) Aktionen van bijvoorbeeld Hermann Nitsch. Kerkhofs pornografie, zijn beeldende schriftuur van gewelddadige lichamelijke is voorbij de verkrampte poging om zich in een zich steeds meer versnellende wereld aan het lichaam - het laatste toevluchtsoord van een panische cultuur - als materiële presentie vast te klampen.

Hoewel het er altijd wel iets voor de stelling te zeggen is dat hij de toenemende vervluchtiging van de wereld, die het gevolg is van een intensivering van de reflectie, wil compenseren met een overdaad aan gewelddadige lichamelijke kan zijn 'exhibitionisme' beter geduid worden als het exces van reflexiviteit. Zijn pseudo-pornografische auto-erotiek is dan geen ontkenning maar het onvermijdelijke gevolg van de hyperreflexieve kwaliteit van zijn films. Niet de persoon met zijn frustraties, niet een of ander psychologisch analyseerbaar individu dat zich van een medium bedient staat hierin centraal, maar het medium zelf in zijn totale pornografische presentie: "I am the medium, the medium is the message".

Laten we de al te beladen term 'pornografie' vergeten. Laten we om het methodisch karakter van het (auto)erotisch exces beter tot zijn recht te laten komen voor een term kiezen die Gilles Deleuze ooit gebruikte in een opstel over het werk van Sacher-Masoch: pornologie. Sprekend over Sade en Sacher-Masoch merkt Deleuze op: "Pornologische literatuur is er voor alles op gericht om de taal met zijn eigen grenzen te confronteren, met dat wat in zekere zin een 'niet-taal' is (geweld dat niet spreekt, erotiek die onbesproken blijft)". Als vervolgens 'literatuur' door 'film' en 'taal' door 'beeldtaal' wordt vervangen, en we Deleuzes toevoeging dat deze confrontatie slechts "door een interne splijting van de taal" kan plaatsvinden meedenken, dan wordt duidelijk dat zijn 'obscentiteiten' een integraal onderdeel zijn van het hyperreflexieve karakter van zijn werk.

6 Pornologische acinema: filmische desubjectivering

De hoofdrolspelers in de films van Ian Kerkhof worden in hun gedragingen eerder dan door hun eigen wil door krachten bepaald die zij hoogstens zo weten te stileren dat ze dragelijk zijn. Ze zijn slechts bij oppervlakkige beschouwing in bezit van een eigen wil. Zij zetten hun subjectiviteit op al dan niet zichtbaar gewelddadige wijze keer op keer op het spel, bezeten van krachten die ze in bezit willen nemen. In de

cinematografische metaforiek van *The Return of the Deadman* openbaren deze zich als de elementen aarde, water, vuur en wind. Daar blijkt het werkelijke 'subject', het vijfde 'element' of de *quint-essence* precies een lege plaats te zijn die zich, als het oog van de orkaan, in ieder individu bevindt: deze leegte laat zich niet anders denken dan als een in moderne ogen verwerpelijke willoosheid, als een batailleske doelloosheid of 'motivelessness'.

Hoe deze leegte te filmen? Of moeten we deze vraag paradoxaler formuleren: hoe deze bewegingsloosheid, deze inertie in gang te zetten in een medium dat in essentie juist het schrijven met bewegingen is? Gegeven deze paradox kan Kerkhofs werk in de bewoordingen van Jean-François Lyotard *acinematisch* genoemd worden: "De acinema", meent Lyotard, "zou gesitueerd kunnen worden aan beide uiteinden van de film opgevat als het schrijven van bewegingen: dus, extreme immobilisering en extreme versnelling." Hoewel deze twee modaliteiten elkaar lijken uit te sluiten, zijn zij "slechts voor het *denken* (...) onverenigbaar." Op het libidineuze vlak, daar waar de toeschouwer door en van de intensiteit van de beelden beroerd wordt, gaan beide momenten naadloos in elkaar over: het exces eist een exponentiële versnelling die door zijn extatische kwaliteit tegelijkertijd immobiliseert.

De trage, slepende, discontinue en diffuse beelden uit *The Return of the Deadman* verstommen regelmatig tot tableaux vivants, zoals we die bij uitstek in het werk van Pierre Klossowski tegenkomen. Dat Lyotard naar de fantasmatische inwerking van deze vertraagde 'perverse' beelden van Klossowski verwijst en Ian Kerkhof een van diens korte beeldsequenties, *La séquence des barres parallèles* heeft 'verfilmd' berust zo bezien niet geheel op toeval. Deze vertraging tekent zich vervolgens af tegen een versnelling die door de wederzijdse inwerking van vorm en inhoud, medium en maker, kortom door de hyperreflexiviteit wordt opgeroepen. Lyotard ziet in het werk van abstract-expressionisten als Rothko, Pollock en Newman deze versnelling optreden door de zelfreferentialiteit die in het kunstwerk wordt opgenomen: bij hen is het beeldend materiaal subject geworden. De bewuste mishandeling van schilderkunstige middelen werkt door in de ervaring van de kijker. Wil hij het ambivalente genot van deze abstracte werken ondergaan dan impliceert dit, om de woorden van Lyotard te gebruiken, "de verwerping van zijn eigen lichamelijke eenheid en de samenhang van zijn bewegingen die de bestaansvoorwaarde daarvoor is: deze kunstobjecten eisen (...) de verlamming (...) van de 'subject'-klant, het uiteenvallen van diens organisme." *The Return of the Deadman* is pornologische acinema. Juist door deze dubieuze kwaliteit blijft genieten van de film een hachelijke onderneming. Niet in het minst omdat de filmer Kerkhof zich bewust oriënteert op dat diffuse, door moraal en politiek onbewust vooronderstelde, maar openlijk geschuwde gebied waar verkrachting en intimiteit, geweld en gemeenschap - en in artistieke zin: kitsch en kunst - ongemerkt in elkaar overgaan.