

Johan Meyer

De zinnen te buiten

Op het eind van de film WITTGENSTEIN laat filmer Jarman zijn hoofdrolspeler Ludwig de volgende uitspraak doen: 'Sinds Descartes zit de mens – altijd bezig met z'n krankzinnige zelf – te tobben over zijn persoonlijke ervaringen en sensaties.' Ludwig wilde af van de idee dat de talige gedachtenwereld iets privaats is. Hij zag taal als een simultaan gespeeld samenspel. In taal wordt het praktische samenleven door middel van gedachten en gevoelens in publieke termen uitgedrukt. Maar het is nergens een afspiegeling van. We worstelen alleen maar op velerlei en vaak verwarde manieren met de ons opgelegde spelregels. Als voorbeeld noemt Ludwig het woordje 'ziel'. We kunnen ons geen voorstelling maken van wat het zou moeten verbeelden, maar het wordt opgevat als een fysiek object waaruit we onze kracht putten; als het materiaal waarop we ons wezen grondvesten. Onze ziel noemen we wankel of standvastig en wat ons wezen voortbrengt noemen we zielloos of beziel. Maar eigenlijk komt in het woordje 'ziel' tot uitdrukking, dat we niet begrijpen wat ons beweegt. Het stoffelijke, dat ons omgeeft, en het materiële van geniale scheppingen kunnen daarmee beladen zijn. In de achttiende eeuw werd geprobeerd dat te vangen in een 'gevoel voor het sublieme'. In de filosofie en de esthetiek is daarop doorgeborduurd tot de dag van vandaag. Naast een wil om de wereld door de ratio, kunst en planning te verbeteren of te verfraaien, is er ook altijd onbestemd gevoeld dat de wereld iets onverbetelijks heeft. Of die wereld nu wordt beschouwd door iets 'hogers' of door mensenhand te zijn geschapen, ze lijkt met onze zinnen te spelen door ons op een verbijsterende manier te fascineren.

Het sublieme in historisch perspectief, over ijzingwekkende luchtkastelen en eerbiedwaardige monumenten

Op het snijvlak van Romantiek en modernisme

Aan het begin van onze eeuw leek het even mogelijk, dat met gezond verstand en een 'verlicht' streven, de wereld naar een humane hand zou zijn te zetten. Vooral uit de ideeën van de filosoof Bergson putten velen moed. Bergson veronderstelde een 'élan vital' dat zorgt voor een constante creatieve impuls en evolutie. Bergson zag taal als het instrument voor de creatieve voorstelling, en 'het universum (als) een machine voor het creëren van God', mits men op intellectuele grondslag samenwerkt en bouwt op de intuïtie voor onbegrensde mogelijkheden. Met dat godsbegrip doelde hij op de onsterfelijkheid van de creativiteit. Maar die zou ook in een duivelse kracht kunnen verkeren. Nog geen tien jaar nadat Bergson zijn eerste, verwachtingsvolle boeken publiceerde, zou dat blijken. Een helse oorlogsmachinerie wendde de creativiteit aan voor een totale destructie.

Na Bergson temperde Wittgenstein het vertrouwen in de creatieve vermogens van de taal. Wittgenstein veronderstelde, weliswaar, een collectief streven dat zich in taal uitdrukt en op de toekomst is gericht, maar hij toonde aan dat we verstrikt zijn in onze neiging om de wereld in taal te vatten. Ons 'begrip' is niets anders dan het verfijnde materiaal van onze geaardheid en bekrompen karakter. Taal stelt ons nooit in staat dat te overstijgen, maar sluit ons op in een benarde kooi. Nog erger is, dat al onze verschillende taalspelletjes niet tot elkaar zijn te herleiden. Alle hardnekkige pogingen die spelletjes onder één noemer te brengen maken de wereld helemaal onaangenaam. Men neme Hitler en Stalin maar in gedachten!

Ook oscilleert ons denken tussen een gerichtheid op het verleden en de toekomst, tussen regressie en progressie, tussen Romantiek en modernisme. Er is tussen die twee strevingen geen overeenstemming te vinden. Zo zou je de Freudiaanse psychoanalyse weer kunnen aanmerken als het spelen met de mogelijkheid om die wankelmoedigheid op begrip te brengen. En maatschappelijk gezien scharnieren we al driehonderd jaar heerlijk heen en weer!

Wittgenstein ergerde zich gruwelijk aan al die pogingen alles te willen begrijpen en oplossen. Hij dacht niet in 'oplossingen' maar in strevingen en strategieën. Die houding wordt heden ten dage getypeerd als 'postmodern'. Zo kan men postmodernisme ook zien als romantiek en modernisme in een onmogelijk samenspel. Met als belangrijk aspect het op het spel zetten van affecten, emoties, gevoelens en zintuiglijk-

heid. In die vier spelelementen drukt zich uit, dat de wereld als een belevenis of een gebeurtenis wordt ervaren, waarna alles nooit meer hetzelfde is. Voor het begrip van de wereld doet dat er niet toe. Maar bij grote gebeurtenissen en in het plezier van lezen en ervaren is 'begrip' van geen enkel belang. Alles gebeurt te snel voor het begrip. En als het wordt begrepen is het al te laat voor correctieve ingrepen.

Het eenzelvig perspectief aan de vroege burger

In die zin was men al aan het begin van de moderniteit – vanaf het begin van de achttiende eeuw – met een postmodern gevoel behept.

Tot 1700 werd er nog gedacht in termen van een perspectief waarin de wereld op afstand werd beschouwd als een verzameling kenbare objecten. De wereld werd gezien als 'van God gegeven' met klassieke verhoudingen. Er werden onaantastbaar veronderstelde verbanden aangenomen, zowel in sociaal als in wijsgerig opzicht. Men twijfelde niet aan het vermogen van de ratio om de wetten vast te stellen die de waargenomen werkelijkheid regeren. Met de wereld waren ook de ratio en de wetmatigheid een gift van boven. Alleen de beheersing van die wereld hoefde niet aan 'god' of de kerk te worden overgelaten. De mens was het rentmeesterschap over de schepping gegeven. Hij mocht dus ook beschikken over de voortbrengselen der schepping en ze ten nutte maken. Daarvoor waren tijd, kapitaal, vrijheid en creatief inzicht nodig.

Vóór die tijd was esthetiek beschouwd als het middel om de geest te verheffen. Daarvoor was altijd teruggegrepen op de Griekse retorica. Die retorica verwoordde 'het Verhevene', dat is verondersteld door de goden te zijn aangereikt. Het klassieke gevoel voor waardigheid en verhevenheid vond zijn expressie in de Griekse tragedie. De goden laten daarin, via het noodlot, de gerechtigheid gelden. Veel tragedies zijn geschreven in de vorm van een tribunaal. De acteurs worden dan als getuigen opgeroepen van gebeurtenissen die elders hebben plaatsgevonden. Zij spreken met 'torens van majesteitelijke woorden', aldus de orakelende toneelschrijver Aischulos.¹ De sfeer van verschrikking die de tragedie kenmerkt hoort, samen met de waardigheid van de expressie, tot de verheven vorm waarin de onoplosbare problemen van het leven werden gegoten. Die vorm is stichtelijk: na de overmoed volgt de gerechtigheid, waarop Zeus de wereld redt met pragmatische bedachtzaamheid en lessen uit de ervaring.

Maar die vorm van het verhevene bevestigde de klassieke verhoudingen in plaats van een gevoel voor nieuwe mogelijkheden aan te reiken.

Als tegenpool werd de roman geschapen om een eerste idee van die mogelijkheden aan te reiken. Daarin werd de beschaving als een blanke lei voorgesteld. De eerste populaire roman zette de toon: het verhaal van Robinson Crusoe. De lezer werd daarin meteen buiten het hele wereldgebeuren geplaatst. Hij las hoe Robinson zich leert redden, door schipbreuk op een onbewoond eiland aangeland. Voor Robinson wordt alles 'materiaal' en 'materieel'. Zo ook zijn alter ego, de 'wilde' die hij op een dag gevangen neemt. Die wordt zijn onderdaan en eerbiedwaardige metgezel op al zijn verdere avonturen, en de enige persoon die hij echt leert waarderen. Robinson komt wel weer in de beschaafde wereld terug, maar voelt zich er nooit meer thuis. Alles blijkt veranderd en tot zijn dood blijft hij een avonturier die luchtkaste-

1

Vgl. Aischulos, *Oresteia*, Amsterdam, Meulenhof, 1970; en (pseudo-)Longinus, 'On the sublime', in: *Aristotle, Horace, Longinus. Classical Literary Criticism*, Londen, Penguin Books, 1956.

len bouwt. Het boek werd verslonden. Nog tot honderdvijftig jaar na dato van verschijnen.²

De achttiende eeuw was vervolgens, net als de onze, vol van grootse gebeurtenissen en leesplezier. Maar in tegenstelling tot onze huidige collectiviteit, overheerste toen een uitgesproken individualisme. De burger moest eerst zijn zelfbesef ontwikkelen om zich tegen het Ancien Régime te wapenen. Daarna liet hij de burgerlijk-politieke structuren exploderen, zoals dat in deze eeuw gebeurde met de sociale conventies. In literatuur en filosofie schiep hij zijn gedachtengoed en realiseerde grootse doorbraken. Daarin leerde hij omgaan met zijn individuele ervaring, erop te reflecteren en erop te anticiperen. Oftewel, hij leerde voor zichzelf de toekomst uit te zetten, vooruitlopend op dramatische gebeurtenissen die te komen stonden. De eeuw werd ermee afgesloten: de Franse Revolutie en de Amerikaanse onafhankelijkheid. Zo werd men zich in de achttiende eeuw van het grootse bewust en leerde men erover te oordelen. Men scherpste het individuele waarnemingsvermogen en baseerde daarop het vermogen om over goed-en-kwaad of mooi-en-lelijk te oordelen. Men ontwikkelde de zintuiglijkheid, met smaak voor het belangeloze van de schoonheid en het opwekkende gevoel voor het sublieme. Gepaard aan een redelijk denken dacht men er de wereld mee te veranderen.

De achttiende eeuw was de eeuw van de zinsbegoocheling; het gevoel voor de ontgoocheling ontwikkelde zich in de negentiende eeuw, na alle dramatische omwentelingen. Dat werd de tijd van de Romantiek. Het opwekkende gevoel voor wat komen moet werd daarin afgelost door een beklemmend gevoel voor wat nog gebeuren gaat en achter de rug ligt. Maar al die tijd bestond er reeds een neiging terug te willen kruipen in de schulp van de natuurstaat.

Duivelse kunsten

Het leren spelen met de voorstelling werd de belangrijkste omwenteling in het denken. Er ontstond een materialisme van de fantasie. Of, beter gezegd, een aandrang om die fantasie de vrije loop te laten en in nieuwe werkelijkheden te laten materialiseren. In die neiging, het eerste symptoom van een hang naar vrijgevochtenheid, blijken god-en-gebod nauwelijks nog een rol te spelen. Door zich te verplaatsen in de fantasie brak de eigenlijk zo brave burgerij met de klassieke verhoudingen. De redelijkheid zette zich voort in het verlichtingsstreven van de encyclopedisten, die alle kennis op een rijtje zetten. De verwerking van de 'innerlijke ervaring' verplaatste zich naar de populaire literatuur. Zo ontstond er een nogal complexe verhouding tussen de rede en de verbeelding, tussen denkkraft en zintuiglijkheid. Door de ervaringsfeiten berekenbaar te maken, ontwikkelde Newton een mechanistische kosmologie. Een energetisch model, waarin voor de Schepper geen plaats meer is en dat voor de mens hanteerbaar is.

In het midden van de achttiende eeuw werd in Engeland een nieuw romangenre gelanceerd. De 'gothic novel', de griezelroman. Het eerste exemplaar heette *The castle of Otranto*, geschreven door Horace Walpole, zoon van de graaf van Orford, die als Lagerhuislid voor de liberale Whigs nog minister van Oorlog was geweest. Walpole was verslingerd aan het perverteren van de smaak en een toegewijd bohémien. Zijn griezelroman gebruikt de fascinatie voor het demonische als

Tot grote ergernis van sociaal geëngageerden. Marx ziet het als een mythe van de vrijgevochten burgerij. Hij opent de *Grundrisse* – de inleiding op zijn beschouwingen over het Kapitaal – met een frontale aanval op de 'robinsonnades': 'fantasieloze inbeeldingen', als een 'projectie van de natuurstaat van het individualisme op de moderne maatschappij'. Maar in Marx' tijd was de fantasie gesmoord in bloedige oorlogen en revoluties en in de schrijnende leefomstandigheden van het proletariaat dat voor de burgerij het werk mocht opknappen.

elixer om de smaak te bederven. Dat was ontleend aan *Paradise Lost*, het magistrale en niet-stichtelijke epos-op-rijm over de val van Satan, door Milton een eeuw eerder geschreven. Milton was een vrijdenker, die zijn geest heel ver wist te verplaatsen. In zijn dichtwerk verschijnt de duivel als de eeuwige 'outcast'. In de griezelromans draait het om losgeslagen zwervers die zich met een blinde passie aan het ongewisse in de natuur overgeven. De verhalen spelen zich af in zompige moerassen, verweerde landschappen, maar vooral duistere kastelen met krakende trappenhuizen en stoffige zolderkamers. De hoofdpersonen zijn venijnige gekken, slachtoffers van het noodlot, of bovennatuurlijk begaafde, bloeddorstige supermensen. Ze zijn altijd door melancholie overmand of leven onder een vloek. Ze komen steeds uit den vreemde. Drie mythische figuren staan model. Al genoemd is Miltons Satan. Dan is er nog de alchimist die experimenteert met toverdrankjes, en tenslotte de 'wandelende jood' die verdwaald door de wereld daast. Meer dan honderd jaar zullen deze schimmen door de literatuur dolen. In de figuur van Maldoror bereikte het genre zijn literaire hoogtepunt in een extreme absurditeit.³ Het romantische loopt als een rode draad door de horror-literatuur en slaat na de Franse Revolutie over naar de schilderkunst en het theater. In de Romantiek werd de horror sentimenteel of melodramatisch. De afkeer van onrecht, dwaasheden en hypocrisie sloop op een valse manier binnen in de periode van de Restauratie (rond 1830). Het romantische theater modelleerde de duivels weer om tot mensen, die zich grotesk gedragen. Ze zoeken een weg om als over-geëmotioneerde helden de banaliteit van alledag te overstijgen. Ze zijn geplaatst in scènes die een geïdealiseerd verleden oproepen. De Romantiek strooit met poëtische beelden van een bedreigende en bedrieglijke werkelijkheid. Zowel de natuur als de sociale omstandigheden drukken daarin zwaar op het gemoed. De fabels van de held moesten het verlangen naar een kinderlijke gelukzaligheid bij het publiek opwekken. Men is dan ver verwijderd van de ondeugende uitzinnigheid, waarmee het griezelen begon. Dit kwam niet alleen doordat de Franse Revolutie in al te werkelijke gruwelen uitmondde. Het terugverlangen en het vooruitblikken zijn de twee gezichtshelften van de gespleten fantast. Zijn denkwereld is opgesplitst tussen bedaarde redelijkheid en wilde imaginatie.

De romantische held is eigenlijk het individu zelf, terwijl de horrorfiguur zijn schaduw is. Walpole construeerde in zijn eerste boek de *scene* van een kasteel. Hij bouwde het in werkelijkheid na, met angst-aanjagende bovenkamers en een duizelingwekkend trappenhuis. Hij maakte uitbundig gebruik van het 'trompe l'oeil' om ruimtes overweldigender te laten lijken. Zo construeerde hij met een gemene schaterlach een 'onhuuselijke' burcht. Het is het huis waar zijn alter ego, zijn zwarte zijde, ronddoelt, die weer de hoofdpersoon uit zijn boeken is. Honderdvijftig jaar later werd dat door Jung psychologisch op begrip gebracht. Jung hield dat kasteel voor de metafoor van het onbewuste.⁴ Jung ziet het onbewuste als een geheugen dat alle archaïsche kennis herbergt en de taal van de mythe spreekt. Die taal is onverenigbaar met de taal die we bewust spreken. Zo maakte Jung ook onderscheid tussen het 'Zelf' – de naar 'individuele onafhankelijkheid' strevende persoonlijkheid – en zijn 'Schaduw' die het Zelf begeleidt en zijn duistere, asociale eigenschappen belichaamt. Met moet zich volgens Jung met zijn 'schaduw' verzoenen, om het onbewuste de baas te worden. De hele

3
De Frans-Argentijnse schrijver Lautréamont schreef de *Zangen van Maldoror* op eenentwintigjarige leeftijd. Incognito was hij getuige van het neerslaan van de Parijse Commune in 1871; spoedig daarna overleed hij onder mysterieuze omstandigheden. Het boek *Zangen van Maldoror* is alleen nog maar te begrijpen als een experiment met de beeldende kracht van woorden. Door de omstandigheden zijn zelfs de woorden volkomen los van de realiteit komen te staan. Het is te vergelijken met de visuele absurditeiten die we nu kennen uit de wereld van de computergrafiek en video-animatie.

4
Jung zette zich af tegen de opvatting van Freud, die het onbewuste beschouwt als een reservoir van verboden gedachten. Volgens Jung is het onbewuste niet zozeer met taboes bevolkt. De taboes, zoals dat van de incest (waarin de achaische ouder het kind overmeestert en het kind bepaald niet alleen naar de moeder verlangt), zetten juist aan om je van de tegenwerkende kracht van het onbewuste los te maken. Het aardige van Jung is dat hij zelf altijd het gevoel heeft gehad over een alter ego te beschikken, dat hem wijselijk begeleidde en uit de achttiende eeuw stamde. Jung vereenzelvde zich hevig met dat alter ego en zwolg in diens mythologie. Voor hem betekenden de mythen de helende activiteit voor de te veel geworden emoties. (Bedenk dat het bloed uit de loopgraven welhaast onderlangs zijn geliefde Alpen voorbijstroomde.) En, net als Walpole, bouwde hij een kasteel van duurzame en zware materialen, dat rotsvast rustte op zijn Zwitserse cultuurbodem. Vgl. C.G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, Londen, Random House, 1961.

strijd die elk mens voert om van de archaïek los te komen, wordt door de mythologie verwoord. De held is de figuur van die vrijheidsstrijd. Hij is het nog onvolwassen individu dat tegen duivels vecht en moet sterven om het individu uit die archaïsche wurggreep te bevrijden. Die archaïek herbergt de gebondenheid aan het ouderlijk huis, maar ook aan de cultuur van de voorvaderen en aan de natuurlijke instincten. De goden uit de Griekse tragedies zijn daarin de onsterfelijke 'elementen', die we maar niet klein kunnen krijgen. Zodra we de elementen weten te trotseren zullen de goden afscheid nemen. De heldenstrijd vindt plaats in de fantasie. In de dagdroom construeert het individu een glorieuze toekomst voor zichzelf. In de nachtdroom werkt de fantasie als een 'diabolische mengeling van het sublieme en het belachelijke (= groteske, J.M.)', met een 'hevige weerstand (...) uit angst om een prooi van de fantasie' te worden. De slang uit de mythologie is zo de tegenstrever van de held, die uit de archaïsche natuur van het onbewuste omhoogkruipt om hem te vergiftigen. En de held wordt weer belemmerd door de passie van de indolentie die hem ervan weerhoudt zich los te maken.

De romantische held is, zo gezien, dus het kind in ons, dat indolent en onzeker terugschouwt en ertoe neigt zijn luchtkastelen in de werkelijkheid te laten materialiseren. Dit wordt zijn 'thuis'-haven. De antiheld uit de griezelroman is dus ons alter ego dat onze duistere gedachten kent. En diens luchtkastelen nemen een huiveringwekkende vorm aan. Het zal ons plezieren, ons met hem te verzoenen. We worden er evenwichtiger van, omdat we leren leven met onze boze 'binnen'-kanten, die niet tot de buitenkant te herleiden zijn. Maar we moeten dus ook de helden uit onze fantasie weer achterlaten. Door voor hen een stevig onderkomen te bouwen en hen daarin op te bergen en als levend lijk te laten rondspoken. Want ons 'zelf' moet weer verder, van huis weg, om onze onafhankelijkheid te ontwikkelen. Tenminste, als we op Jung afgaan.⁵

Filosofische bedachtzaamheid

Als reactie op de onstuimige woekering van de fantasie gaan filosofen zich over de gevolgen daarvan bezinnen. Kort na het verschijnen van de eerste griezelroman brak in Engeland een nieuw filosofisch inzicht door. Dit viel weer samen met een omslag in de literatuur in Frankrijk. De 'ratio' maakte plaats voor het 'gevoel', ook dat voor de beklemmende bezitsverhoudingen en tradities die de burgerij nog in hun greep hielden. Vanuit het denken van Rousseau ontwikkelde zich een gevoel voor rechtvaardigheid. Dat verschafte een basis, zowel voor de doctrines van het liberale politiek als een eeuw later voor de socialistische beweging. Als één geheel veranderden de opvattingen over ethiek, esthetiek, politiek en retoriek. Het spitste zich toe op een herwaardering van het verhevene, uitgaande van de 'vrije gedachte'. In het pas ontstane liberalisme raakte de klassieke opvatting over het rechtvaardige oordeel weer in zwang. Maar daaraan werd het nieuwe besef toegevoegd, dat de ervaring het denken te boven kan gaan. Dit leidde tot een nieuwe interpretatie van het verhevene, dat 'het gevoel voor het sublieme' werd genoemd. Dat gevoel drukt de fascinatie uit voor ervaringen die de grens bereiken van wat men 'vatten' en 'bevatten' kan. In dat gevoel lost het stichtelijke op. Mooi en lelijk, goed en kwaad blijken onmogelijke categorieën om de fascinatie voor het sublieme te duiden.

5

Jungs psychologie van de 'held' en zijn aanvulling op en gedeeltelijke weerlegging van Freuds opvatting van het 'onbewuste', zijn neergelegd in zijn *Wandlungen und Symbole der Libido* uit 1912. Later stelt hij zijn opvatting over het onbewuste weer bij. Hij beklemtoont vanaf 1921 niet langer de belemmerende werking van de archaïek, maar de helende ervan. Ook formuleert hij de archaïek als een collectief gedeelde kennis dwars door ruimte en tijd.

De ervaring van iets als 'subliem' gaat gepaard met emotionele sensaties. Het is enerverend door de spanning tussen uitbundig plezier en opperste angst. Het sublieme is alleen te verwoorden in uitdrukkingen van grootse gevoelens of het ontzag dat ervaringen inboezemen. Het 'verplettert' het individu. Zijn vermogen om te begrijpen, of om te beoordelen wat hij waarneemt, komt op losse schroeven te staan. De horror-roman was bij uitstek een uitdrukking van de fascinatie voor het sublieme. De populariteit gaf aan hoe breed het gevoel leefde.

Het hele toenmalige tijdsgewricht was doordrenkt met het gevoel voor het sublieme, hetgeen ook te zien is als een verdichting van betekenissen. Zoals Freud later constateerde dat in het onbewuste betekenissen verdichten en verschuiven via stijlfiguren. In de aanloop van grote maatschappelijke omwentelingen – op wetenschappelijk en politiek vlak – heerste er een wijdverbreid besef dat het rationalisme te kort schoot. Men stond steeds meer open voor ervaringen en vormen van zintuiglijkheid, waarover met behulp van de ratio geen oordeel was te vellen. Men moest dus terugvallen op het 'gezonde verstand', op een algemeen gevoel van wat 'waar' en 'juist' mag worden geacht. Dat was door de opkomst van de burgerij enorm in beweging. Het kwam aan op politieke stellingnames. Maar ook op een filosofie die de hang naar burgerlijke vrijheid onderbouwde en afperkte. Ook hiervoor leende zich het 'gevoel voor het sublieme'. Als voorbereiding op een politieke carrière schreef de welbespraakte Edmund Burke, op achttwentigjarige leeftijd, een avontuurlijk traktaat: 'A philosophical enquiry into the origins of the sublime and the beautiful'.⁶

Het belang van het kritisch vermogen om te oordelen

Burke onderzocht het sublieme gevoel in wat het teweeg brengt: het zet iemands gevoel van coherentie op een prettige manier op losse schroeven. Sublieme ervaringen desoriënteren en veroorzaken een staat van opwinding, waarin men zichzelf verliezen kan. Het sublieme is niet met de wil onder controle te houden, maar ook niet te relativiseren. Het gevoel voor het sublieme is een middel om ervaringen, die onmogelijk rationeel geïnterpreteerd kunnen worden, te verwerken. Die ervaringen worden getranscendeerd in grootse en serieuze gevoelens en nooit met een glimlach of een begripvolle blik. Burke kent aan die verwerking een vermogen tot zelfhandhaving toe, een vermogen tot het omgaan met 'angst'. Dat veroorzaakt ook de opwinding, die heel dubbelhartig is. Aan de ene kant berustend, aan de andere kant met terreur overladen. Het brengt een levenslust met zich mee, een gevoel 'het' aan te kunnen om iets ongewis te doorstaan. In die zin is het gevoel voor het sublieme met een lichamenlijk ervaren verbonden. Zo ontstaat de moderne 'kick'.

Belangrijk is dat Burke een parallel legt tussen de indruk die de gehele natuur op ons achterlaat en het effect dat kunst teweeg kan brengen. Ook menselijke produkten kunnen als niet te bevatten natuurverschijnselen werken. Dit gebeurt, als we ze puur op de vorm betrachten. Nu prikkelt dat allereerst ons gevoel van schoonheid, dat belangeloos is. Maar aan de hand van de ongehoord beklemmende poëzie van Milton laat Burke zien dat vooral de taal aan het begrip kan ontsnappen. Hij probeert aan te tonen dat het sublieme effect niet schuilt in de picturale afbeelding, maar in de woorden zelf. Die kunnen direct het

6

Burke stortte zich vervolgens op de politiek. Hij zou als leider van de Whigs in het parlement het stokje overnemen dat eerder door de vader van Walpole was gedragen. Burke ontwikkelde zich tot een voorzichtig liberaal. Hij wees de Franse Revolutie af en voorspelde dat deze in terreur en totalitarisme zou stuklopen. Maar hij steunde als fundamenteel liberaal de Amerikaanse vrijheidsstrijd. Kant vervolgde zijn filosofische avontuur vanuit het minder in beroering gebrachte Duitsland.

gevoel van het sublieme opwekken. Omdat ze direct aanspreken. En niet via de omweg van de voorstelling, die nog een associatie van iets echt zichtbaars en bemoedigends toestaat. Dit gold zeker voor de beeldende kunst, inclusief de architectuur, van de achttiende en negentiende eeuw.⁷

In navolging van Burke dacht Kant deze effecten dieper door. Hij ziet het gevoel voor het sublieme als een verlengstuk van de ontwikkeling van 'smaak'. Via de smaak vormen we onze autonomie. We hebben eerder een bepaalde smaak dan dat we iemand zijn! Maar het smaakoordeel berust op wat in de loop van de cultuur 'het aanzien' heeft behouden. Op zich is er voor de goede smaak geen empirisch bewijs. Het berust op een onbereflecteerd lichamenlijk welbevinden en een claim op de erkenning van anderen. Dit brengt het genoegen voort, dat aan het 'schone' wordt ontleend. Als 'smaak' heeft het schone een universele geldigheid. Omdat iedereen dat zo voelt, vormt dat het 'gezonde verstand' dat publiekelijk wordt gedeeld. Het publiek beschikt over het kritische vermogen om over het schone te oordelen en dat tot pure smaakverschillen terug te brengen. Het schone wordt door het publiek van alle belang ontdaan. De kunstkritiek speelt daarbij de rol van advocaat en doet voorspraak.

Maar de schepper van het kunstwerk, de goede of kwade genius, is de corrector die de smaakontwikkeling stuurt. Het genie beheerst de manier en de methode voor de expressie. Hij kan esthetische ideeën, gevoelens en bedoelingen laten materialiseren. Hij beschikt daarvoor over een intuïtie, een vermogen, dat niet werkt volgens regels vooraf, maar via de geaardheid van het genie. Dat maakt de kunst zo onbestemd in vergelijking met de wetenschap. De wetenschap werkt met kant en klare concepten die de vorm en inhoud bepalen waarin de kennis wordt gegoten. Door zijn enthousiasme brengt het genie de beschouwer met het sublieme gevoel in aanraking. Enthousiasme noemt Kant 'onbegreidelijke imaginatie': een staat van delirium, die weer door het publiek wordt beoordeeld op wat het oplevert. Dat enthousiasme belichaamt letterlijk het moreel 'goede'. Het wekt, als het door het publiek wordt gedeeld, een affect op, veel eerder nog dan een passie of een verlangen. Dat affect is een lichamenlijk gevoel voor het morele oordeel over goed en slecht. En daarmee grenst esthetiek, plotseling, zintuiglijk aan het kapitale belang van het oordeel. Omdat de categorieën van het begrip voor dat oordeel te kort schieten, onttrekt dat gevoel zich aan elke wetenschappelijke verklaring. Het valt ook buiten de sfeer van de empirische psychologie. Kant noemt dat gevoel het 'suprasensibele'. Het wordt veroorzaakt door de aanschouwing van objecten die het uiterste vergen van ons voorstellingsvermogen. Daarmee dreigen die objecten voor ons gevoel een macht over onze geest te gaan uitoefenen. Dit wekt een negatief genoegen op, naast het plezier dat aan het beschouwen wordt ontleend. Een verbazing, die grenst aan de terreur die overweldiging nu eenmaal met zich meebrengt. Die verbazing kan zowel het object als zijn schepper ten deel vallen. En als we die schepper niet kunnen kennen, kent men hem alras een goddelijke begaafdheid toe. Hiermee is Kant aanbeland bij het sublieme en de toekenning van een onbestemd oordeel.⁸ Er moet een uitspraak worden gedaan over wat men waarneemt. Maar daarbij wordt men door dat onbestemde om de tuin geleid. De beschouwer gaat zich klein voelen, oog in oog met het grootse. Dat wordt niet lang als nog

Echter met de opkomst van de abstracte schilderkunst is de stelling van Burke ontkracht. Dat blijft zo als de schilderkunst via de omweg van de abstractie weer een beroep doet op een idee van de realiteit. Dan blijken materiaalgebruik en kleur nog veel effectiever dan woorden conventies van taal en cultuur uit hun voegen te kunnen rukken. Van de gewilde pogingen van Barnett Newman, via Beuys tot bij Kiefer. Bij Newman moeten de titels de toeschouwer op het spoor van het sublieme zetten. Hij wilde de kleur en het materiaal van zijn schilderijen intens op de toeschouwer laten inwerken, zonder een picturaal effect te sorteren. Het moest onmogelijk zijn om een 'overzicht' te krijgen van het schilderij door letterlijk afstand te nemen. Bij Kiefer brengen de titels ons na afloop van die confrontatie weer enigszins bij kennis.

Ik volg de paragrafen van de *Kritik der Urteilkraft* over het sublieme, vanaf paragraaf 23, in omgekeerde volgorde, omdat dat mijns inziens een beter inzicht geeft in de erin uitgezette gedachtenlijn.

prettig ervaren, omdat het begrip inadequaat wordt. De charme die van de schone dingen uitgaat, is bij sublieme zaken verdwenen. De emotie gaat eraan onderdoor. De dingen lijken geen doel meer te hebben, nergens meer voor of door bestemd te zijn. Zo komt men tot een puur oordeel, dat van de doelmatigheid afziet en alleen nog op de zintuiglijk opgewekte gevoelens af kan gaan. Met nog een minimum aan bevatte-lijk vermogen om het in voorstellingen – representaties – te vatten. De dingen gebeuren gewoon en zijn niet meer in afbeeldingen vast te leggen. Dat kan de reden zijn waarom Burke toch gelijk had, toen hij aan de taal, bij uitstek, sublieme vermogens toekende. De (pictorale) voorstelling toont iets buiten zichzelf, maar taal laat iets gebeuren dat in de taal zelf besloten is: het onbegrip. Tegelijk is het de taal die het effect uitdrukt, van verrukking tot pure angst. Al huist het gevoel in de vezels van het lichaam.

Daarmee komen we bij een simpele plaatsbepaling van het sublieme. Het treedt op als iets elke maatstaf van de zinnen overtreft en zolang dat kan worden verdragen. Zolang er nog plaats is voor angst alleen. Want aan serieus beleefde terreur, aan werkelijk gevaar, wordt geen genoegen beleefd.⁹

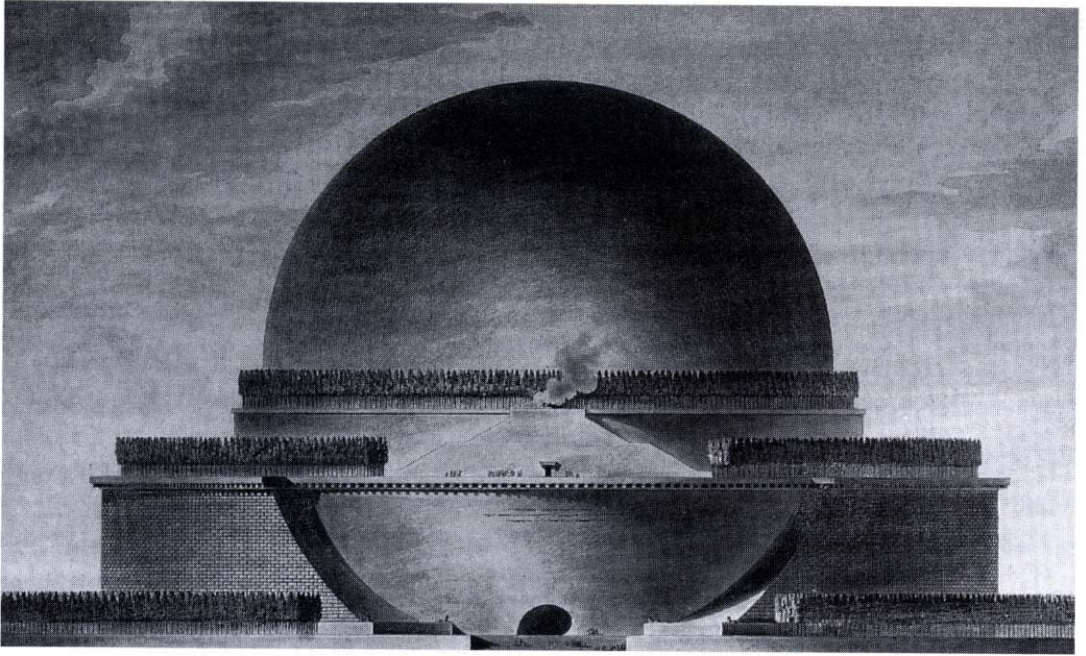
Volgens Kant speelt het sublieme zich helemaal niet in de werkelijkheid af, maar puur in onze hersenen! Die kronkelige dingen merken iets als 'subliem' aan. Omdat ze geen rustgevend eigenschap aan dat iets kunnen toekennen. Zo is het schone een afspiegeling van de natuurlijke staat. Maar de ervaring van 'het sublieme' is niets anders als het ontredde gevoel van onze denk- en voelorganen. Gelijk opgaand met het besef dat er niets anders opzit dan zich aan de zintuigen over te geven.

Als het sublieme in steen stolt

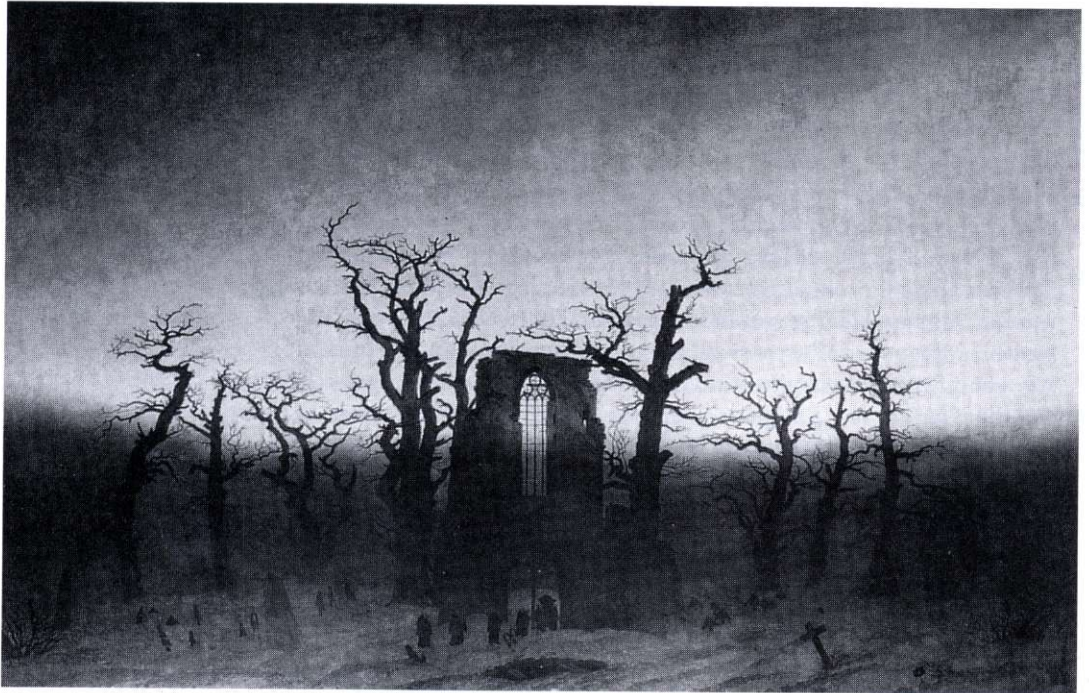
Voor Kant heeft architectuur bij uitstek het vermogen een subliem effect teweeg te brengen. Grootse architectuur kan een overweldigende uitdaging aan het waarnemingsvermogen zijn. Bij een gigantisch bouwwerk als de Sint-Pieter vraag je je onmiddellijk af hoe een mens dat bedenken en bouwen kon. Van dichtbij verlies je je in het overdadige detail. Als je je verwijderd blijft het gebouw je, als het ware, achtervolgen. De enorme massa zuigt onze aandacht op zoals een televisiescherm. Geen wonder dat het als een wereldwonder wordt beschouwd. Als een ander voorbeeld noemt Kant de pyramides van Cheops. In de indruk die deze teweeg brengen ontwaart hij de werking van het 'mathematische' sublieme. Er bestaat een feilloos maar onverklaarbaar gevoel voor evenwichtige en mathematische verhoudingen. Als gebouwen enorme afmetingen hebben, komt daar nog de verbazing bij over het feit, dat mensen zo iets onbegrijpelijks hebben verwezenlijkt. Dat boezemt ontzag in. Het duidt op een gemeenschappelijk vermogen dat geen grenzen lijkt te kennen. Een mens wordt naar verhouding pietluttig in het aanschijn van zijn eigen bovenmatige scheppingen. Een mens voelt zich overgeleverd aan de dynamische wetmatigheid van de natuur. Maar zijn eigen scheppingen lijken ook nog eens een 'statische' macht over hem uit te oefenen, waaraan niet te ontkomen valt. Sublieme bouwwerken in relatie tot de natuur bekeken, geven weer het idee dat de mens de natuur kan uitdagen en in dat sublieme effect zelfs de baas is. Zo pareren we de ondraaglijke dreiging van de natuur door de eigen vermogens op te hemelen. We overmeesteren

9

Toch is het de vraag of ook hier de grenzen niet steeds verlegd worden. Zo zou men de 'kick' kunnen zien als het werkelijk over de schreef gaan. Dit zou duiden op een verslaving aan de gratificatie door het sublieme, aan het gevoel een enerverend leven te leiden, waarbij het 'zien' volledig desintegreert. Dan is de esthetische beschouwing voor de opwekking van het gevoel van het sublieme niet meer voldoende. Vgl. Lieven de Cauter, 'Korte geschiedenis van het skiën', in: *Andere Sinema*, nr. 106, Antwerpen, 1991.



Etienne-Louis Boullée, monument voor Sir Isaac Newton



Caspar David Friedrichs Klooster in Eikenbos. De kerk, de bomen, de mensheid zelf, zijn te gronde gericht

voor ons gevoel de natuur, die ons overweldigt. Zo ontstaat er iets van een ketters geloof in eigen kunnen. De zintuigen 'bewijzen' dat de geest boven de natuur staat, op het moment dat we ons aan de goden overgeleverd zouden moeten voelen. Door de ervaring van sublieme scheppingen krijgt onze eigen wereld zin.

Kant benadrukt de rol die de architectuur daarbij vervullen kan. Hij noemt architectuur de 'formatieve kunst van een gevoelsmatige waarheid'. De crux van architectuur is dat ze, met kunstzinnige concepten, zaken presenteert die een zekere doelmatigheid in zich bergen. In dat verband laat Kant het bij de suggestie dat architectuur het nuttige met het aangename verenigt. Maar als gebouwen niet zijn bestemd voor de huisvesting of het nut van simpele zielen, maar voor het uitdrukken van symbolische betekenissen, verandert de doelmatigheid totaal van karakter. Architectuur wordt dan 'gedenkwaardig', wat vooral aan de massaliteit van het materiaal en de kunstzinnigheid van het detail wordt afgelezen. Architectuur gedenkt niet zoals dat in woorden gebeurt. Ze doet dat zwijgend. Ze jaagt op een gewichtige manier effecten na. Zo kan ze de stille spreekbuis zijn van de mythologische symboliek van Jung of van het principe van de 'hoop'.¹⁰ Maar een merkwaardige eigenschap van architectuur is tevens, dat ze daaraan voorbijschiet in het sublieme gevoel dat ze op kan wekken. Alle symbolische ladingen lossen dan op in immense verwondering. Daarom blijft architectuur indrukwekkend, al behoren haar symbolische betekenissen tot een lang vervlogen verleden. In de gotiek lukte dat magistraal. Het angstaanjagende niveau van de gotische 'hoogstandjes' was voor de horror-roman een inspiratiebron. Door de visuele overdondering overtreffen de gotische kathedralen het sublieme effect van de poëzie van Milton, bij verre.

Kant zegt het niet met zoveel woorden, maar de suggestie is dat het gevoel voor het sublieme ons enerzijds het praktisch inzicht uit het oog zou kunnen doen verliezen, geïmponeerd door de ervaring van iets – vermeend – verhevens. Anderzijds kan het ons losrukken uit onze vastgeroeste denkpatronen, en zo ons praktisch inzicht verdiepen. Na Kant werd het tijd de theorie aan de praktijk te toetsen. Newton leerde hoe er met de zwaartekracht als onbegrepen grootheid rekentechnisch is om te gaan. Dat maakte imposante scheppingen voorstelbaar. In de Romantiek bleken de materiaalbeheersing en de constructietechniek echter nog te kort te schieten. De wilde ideeën van architecten werden nog door een gebrekkig praktisch inzicht en pover technisch kunnen ingeperkt. Met de huidige technische kennis zouden de schilderijen van Friedrich al bij de laatste streek van de schilderkwast door de realiteit zijn voorbijgestreefd. Techniek en materiaalkennis zijn de praktische bagage die de architect nodig heeft voor zijn ongeremde fantasie. De ontwikkeling van techniek heeft, zo gezien, alles van doen met het opwekken van uitzinnige gevoelens! Dat komt binnen handbereik als niet meer de conventies van het nut en de doelmatigheid hoeven te worden aangehouden... Voor sublieme architectuur ligt misschien pas nu, na het modernisme, de toekomst open.

De praktische uitwerking van Kants gedachtengoed

De eerste architect die met de ideeën van Kant aan de slag ging was Boullée. In zijn ontwerp voor een monument voor Isaac Newton wilde

10

Ik doel op de denkbeelden van Ernst Bloch, zoals verwoord in *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957), waarin uiteen wordt gezet dat cultuur, door van de allegorie en de potenties van de dagdroom gebruik te maken, de hoop op een betere toekomst levend kan houden.

46

Boullée het 'mathematische sublieme' bewust in een expressieve vorm gieten. Hij tekende een gigantische stenen koepelconstructie, waarbinnen de bezoeker als het ware gevoelsmatig onder het enorme gewicht moest bezwijken. In de koepel moest het overdag nacht zijn. Het immens hoge gewelf zou de bezoeker eerbiedig doen bukken en tegelijk doorlopend omhoog doen kijken. In de koepelwand moesten gaten zitten, die het effect van de sterrenhemel zouden nabootsen. Verder wilde Boullée het simpel houden. Het gebouw moest alléén maar steen en mathematische verhouding zijn. En wel zo indrukwekkend dat niemand in staat zou zijn om in woorden uit te drukken wat hij had aanschouwd. Maten en gewichten zouden als vampieren op je af komen. Zo wilde Boullée de beschouwer van zijn architectuur de wetten van de natuur laten voelen.

De tijd was er niet rijp voor om Boullée zijn plannen te laten verwezenlijken. Toch deed hij in de conceptie een belangwekkende ontdekking, die het gevoel voor het sublieme een andere richting deed inslaan. Ruimtetewerking blijkt het meest tot de verbeelding te spreken door de manier van afperking. Dat kan zichtbaar en tastbaar worden gemaakt door met het bouw materiaal een effect van mateloosheid op te wekken. De sterrenhemel doet dat in zijn uiterste vorm. Maar ook de wanden van een gebergte, de duistere randen van de wouden en de straatwanden van een metropool kunnen op dezelfde manier heftig op het gemoed inwerken. Na Boullée wendde de architectuur zich tot het landschap en de grote stad. Men leerde dat er met mathematica en geleding van materiaal kan worden gemanipuleerd, om met maatschappelijke machtsmiddelen de ruimte op een indrukwekkende en daardoor sublieme manier, formeel te ordenen. Het summum van 'mathematisch-sublieme' architectuur is dan natuurlijk de ingreep van Haussmann in Parijs. Het summum van gedenkwaardig 'sublimisme' zijn dan de begraafplaatsen uit de negentiende eeuw. Op de romantische kerkhoven is alles symboliek, uitgehouwen in brokken steen en neergelegd in de beheerste stilte van een landschapspark. Niets is daar nog nuttig en bevattelijk, maar alleen nog maar totaal 'commemorabel'. Ter gezamenlijke nagedachtenis aan wat is geweest en waarover men alleen nog maar kan zwijgen.

Terzelfder tijd ontdekte de romantische kunstschilder de zwarte zijde van de architectuur: de ruïne die door de natuur is overwoekerd. Het mentale beeld van de ruïne vormt samen met het griezelkasteel van Walpole een allegorie van de gene zijde van de moderniteit. Vanaf het begin van negentiende eeuw drong langzaam het besef door dat het gezond verstand nooit in staat zal zijn de wereld op orde te brengen. Dat maakte de weg vrij voor een ongebreideld voorstellingsvermogen dat naar wegen zoekt om iets met wild enthousiasme tot stand te brengen.

Het sublieme in het heden; het oproepen van tegenspraak

Een uitstapje naar droomland

Het bouwen van luchtkastelen heeft te maken met een universele reislust om naar droomland te vertrekken. Droomland is de tijd/ruimte waarin men eigen werelden kan scheppen. Sinds de eerste roman kan iedereen dat land betreden. Met de ontwikkeling van Virtual Reality kan iedereen daar ook visueel en tastbaar gestalte aan geven. Het moderne bestaan kent niet alleen een schaduwzijde, maar ook een 'gene zijde'. Aan de andere kant van de realiteit ligt de virtualiteit, en men zou de kunst kunnen zien als het interface tussen beide. Architectuur is dan het medium dat de dromen in de werkelijkheid laat uitkristalliseren. Film is dan de spiegel van de virtualiteit.

De droom is de deur waardoor men virtueel aan de gevangenis van het werkelijke leven denkt te ontsnappen! De media roepen die dromen op. Maar niet zoals psychoanalytici dat doen. Niet met het doel ze te duiden of te begrijpen. Het gaat erom zich collectief in het materiaal van de droom te verliezen. De opgeroepen droomwereld wordt angst-aanjagender naarmate ze die werkelijkheid dichter benadert. Een beklemmende speelfilm laat het effect van de horror-roman ver achter zich. Dit komt omdat de film de droom zowel verwoordt als verbeeldt. De film 'realiseert' het zichtbare van de droom. Maar in de duistere zaal wanen we ons, als in de baarmoeder, geborgen. De bioscoop is een beschutte wijkplaats. Toch loert er gevaar in een hoekje van ons brein. De film UNTIL THE END OF THE WORLD van Wim Wenders probeert de kijker daarvan bewust te maken. De film handelt over personen, die uit de dagelijkse, door computers gecontroleerde gang van zaken stappen. Iemand slaat in 1999 gewoon met de auto van de computerbewaakte weg af. Prompt raakt ze verstrikt in een duizelingwekkende achtervolging door de onderwereld. Alsof ze criminelen aantrekt. Als een trein nemen de gebeurtenissen iedereen op sleeptouw, voortrazend over de hele aardbol. Wanneer men is aangekomen bij de aboriginals in hartje Australië, wordt de geheime toedracht prijsgegeven. Een doctor Frankenstein uit het computertijdperk heeft een apparaat gebouwd waarmee zijn blinde vrouw de herinneringsbeelden van hun zoon kan waarnemen. Die zoon was een van die onderwereldfiguren. Tijdens de tocht heeft hij allemaal indrukken verzameld. Zo kan zijn moeder via hem gaan 'omzien in verwondering'. Ze roept de oude bekenden op die ze uit het oog heeft verloren. Dit wordt haar te veel en ze overlijdt. De nabestaanden nemen echter helemaal niet de tijd te rouwen. Ze nemen het apparaat ter hand om er hun eigen dromen mee te visualiseren. Ze raken allengs totaal verslaafd aan de 'symfonie van kleuren en vormen', aan de schepper 'binnen onszelf'. Ze willen alleen nog leven in hun eigen droomwereld. Een schrijver raakt moedwillig betrokken op de reis naar het 'eind van de wereld'. Maar hij houdt zich afzijdig van de droomverslaving. Hij schrijft zijn verhaal over de reis. Hij brengt de dromers weer in de realiteit terug door hun dat verhaal voor te lezen. Toch zal alles nooit meer hetzelfde zijn en leeft men losgeslagen verder. Zo wil Wenders ons duidelijk maken dat verhalen kunnen helen. Maar ook dat we via droomland alle bindingen verliezen.

Een allegorie van het hedendaags sublieme

Kant geloofde erin dat het vermogen om zuiver en pragmatisch te redeneren de mensheid verder kon helpen. Het gevoel voor schoonheid moest daarbij behulpzaam zijn. Zo stelde hij dat men in de smaak – in het subjectieve oordeel van mooi-en-lelijk – afziet van het nut van de dingen. Dan ontwikkelt men een beschouwende aard die voor de ervaring van die dingen openstaat. De grènzèn van die beschouwing zocht hij in het gevoel voor het sublieme. Als dat wat we waarnemen ons verstand te boven gaat, keert de doelmatigheid van ons redeneren zich om. Als het verstand en de verbeeldingskracht een nederlaag leiden, gaat de verbeelding zichzelf heiligen. Het postuleert het Bovennatuurlijke, waaraan men zich toewijdt om de onbegrepen natuur spiritueel te verwoorden. Dat dreigt het plezier van de smaak te overweldigen en weer dienstbaar te maken. Dit levert een wrevelige situatie op. Tarkovsky heeft dat met *STALKER* in een allegorische film vastgelegd. Hij neemt de toeschouwer met de camera mee naar een afgezonderde 'zone'. Die 'zone' is ooit ontstaan nadat er zich een ramp had voltrokken. Het kan een nucleaire explosie of de inslag van een meteoriet zijn geweest. Die 'zone' mag niet meer worden betreden en wordt daarom streng bewaakt. De natuur heeft er van alles weer bezit genomen. Die 'zone' is natuurlijk een metafoor voor het rijk van de verbeelding.

Stalker is de gids die mensen in het geheim de zone binnenvoert. We volgen hem terwijl hij op pad gaat met een schrijver en een professor. Die hebben zich voor een 'excursie' aangemeld. De prof geeft geen reden op, maar de schrijver biecht op dat hij er inspiratie wil opdoen om een schrijfblokkade te doorbreken. Als de zone wordt betreden glijdt er langzaam kleur in de film. Ondertussen openbaart Stalker in een traag tempo de waarheden die hij aan de zone toedicht: 'Alles lijkt er dichtbij, maar een mens moet er omwegen bewandelen om erdoor te trekken.' 'Ergens bevindt zich een kamer, waar geheime wensen worden vervuld. Daar zal hij hen naar toe leiden, maar zelf mag hij die kamer niet betreden. Het is zijn taak mensen, voor wie op aarde niets meer resteert, naar het geluk te leiden.' De schrijver merkt op dat hij daarmee over hun leven beschikt, maar Stalker noemt dat zijn vrijheid. De sfeer tussen de heren is gespannen, niet alleen vanwege het ongewisse avontuur. Dat ontlaadt zich wanneer zij bij de kamer aankomen. De geleerde blijkt een bom te hebben meegezeuld. Hij noemt het een 'instrument voor onderzoek van de ziel'. Stalker ontsteekt in panische woede. Maar de geleerde besluit de bom te demonteren, onder het motto: 'verricht nooit onbruikbare handelingen'. Ondanks zijn scepsis dient vernietiging te worden voorkomen, want: 'zelfs als dit een wonder is, is het toch een deel van de natuur en dan is er in zekere zin hoop'. Maar zowel de schrijver als de geleerde laten zich niet overhalen de kamer te betreden. Stalker wil hen eerst laten bidden en hun levensloop in herinnering brengen. Ze zijn er te trots voor. Ze keren onverrichterzake huiswaarts.

Bij terugkeer uit de zone verzucht Stalker, dat bij schrijvers en geleerden 'het orgaan waarmee je gelooft (is) afgestorven; (...) ze leven om zich voor elke geestelijke actie te laten betalen'. Stalker geeft zijn missie op. Niemand heeft nog de kamer nodig. Hij laat zich definitief in de wereld opbergen, die 'geregeerd (wordt) door strenge wetten; (en) daarom (...) zo saai (is)'.

Tarkovsky laat in een gelijkenis zien hoe in geloof, literatuur en

wetenschap naar sublieme ervaringen wordt gezocht. Hij geeft verder weer dat men er zich toe aangetrokken voelt om de saaiheid te ontvluchten. Maar de doelen van eenieder zijn totaal verschillend en onverenigbaar. Uiteindelijk levert de speurtocht niets op. Ondertussen vertellen de filmbeelden een ander verhaal. De camera zoemt voortdurend in op de in de 'zone' aanwezige materie. Het lijkt alsof dat de avonturiers ontgaat. Voor onze ogen ontrolt zich een landschap dat welhaast tastbaar wordt, maar geen architectonisch verband lijkt te kennen. Elk element leidt een eigen leven: een weide met verroeste tanks, ruisend water over een gebarsten tegelvloer; eindeloze stalen tunnels; betonnen spelonken; stoffige zandhopen en een enkele hol klinkende put; ondergelopen ruimtes en een rinkelende telefoon, die nooit is afgesloten. Dat vormt de zichtbare, voelbare en hoorbare substantie, waaraan de figuren in de film een magische betekenis hechten. Voor de toeschouwer van de film verdwijnt de strijdige dialoog naar de achtergrond, door de levensgrote projectie van de grofkorrelige beelden. Je spert je ogen open, omdat je zelden zo gekeken hebt. De film stuit op een extra dimensie van de realiteit, op het verhaal van de verweerde stenen. Maar tegelijk groeit er een ongemak, omdat je de zin ontgaat. Wat zou er gebeuren als je, verbluft, zo in de wereld buiten rondbanjert?

De nasleep van catastrofes

Tarkovsky toont de conditie van het sublieme in onze halve eeuw na de catastrofes van Auschwitz en Hiroshima en de teloorgang van verwachtingsvolle perspectieven. Van de 'Aftermath'.¹¹

Na Kant overheerste het geloof in de rationaliteit en ging het gevoel voor het sublieme ondergronds.¹² In dat ondergrondse bestaan bleek dat de hang naar het sublieme ook is ingegeven door het verlangen aan de wereld te ontsnappen. Bovengronds voerde de esthetiek van het sublieme, in handen van waanwijze machtswellustelingen, naar een ophemeling van nietsontziend geweld en geloof in eigen almacht. Kants pragmatiek werd het fundament voor het liberale staats- en volkerenrecht. Daarin werd 'sublimisme' met argwaan bekeken. Tot juist vanuit deze hoek het belang van het sublieme werd herontdekt. De Franse filosoof Lyotard trok in de recente jaren tachtig de draad weer bovengronds om er een nieuw, postmodern, rechtsgevoel op te funde-

11

Popcultuur is ontstaan als een reactie op het besef dat de oorlog en de bom erom vragen op een andere manier zin aan het leven te geven dan op de manier waarop het establishment dat deed. De eerste elpee van de Stones heette niet voor niets *Aftermath*. In het boek met de veelzeggende titel *Bomb Culture* uit 1967 beschreef Jeff Nuttall op een bevlogen manier de samengang tussen de 'Ban-de-Bom'-beweging en het ontstaan van de Underground, die weer haar wortels vond in de Cool-Jazz- en Beatnik-beweging van de jaren vijftig. Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, Londen, McGibbon & Kee, 1967.

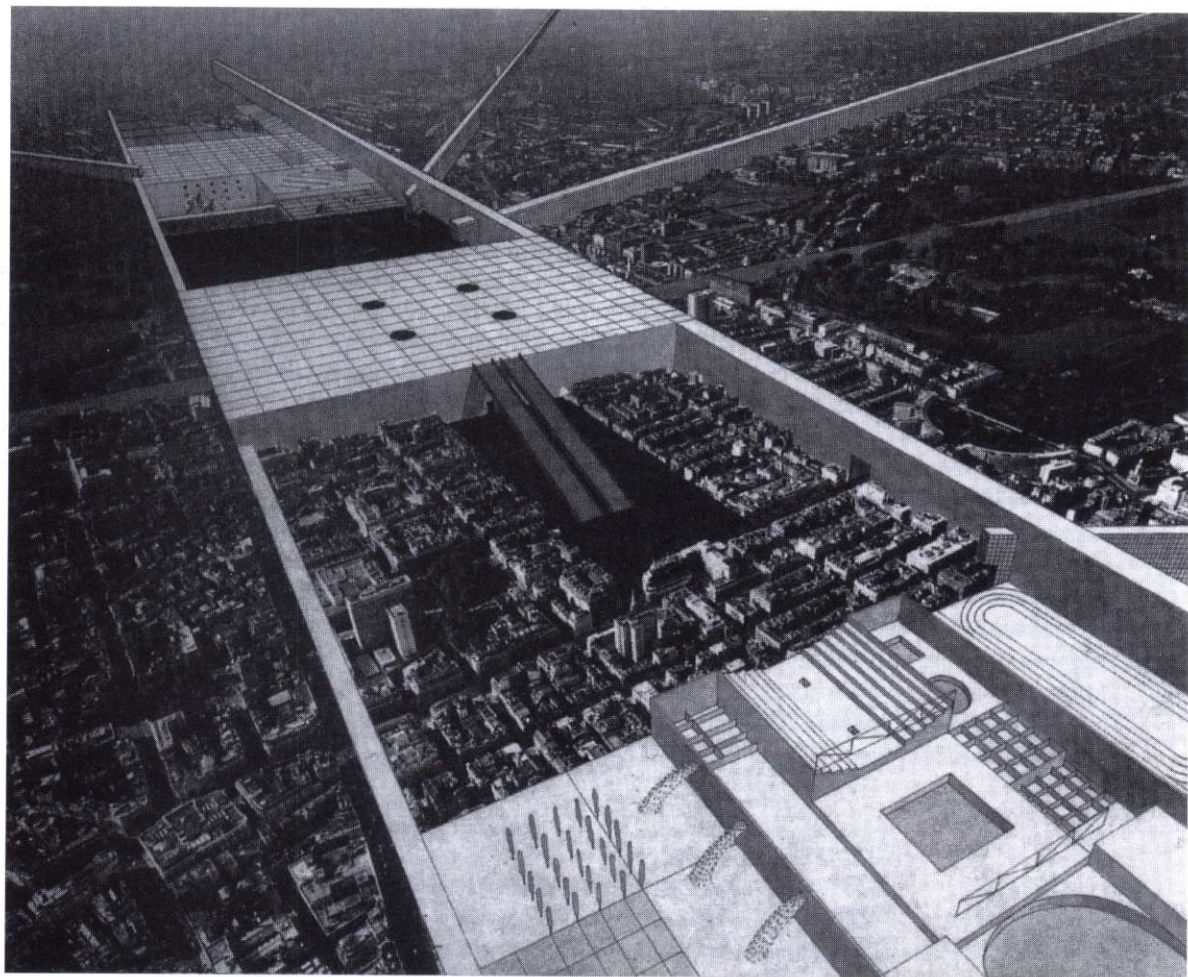
12

De bohémien, de flaneur, de futurist, de beatnik en de punker streven als 'outsiders' allemaal op hun manier sublieme ervaringen na. Stendhal creëerde in 1830 in *Le rouge et le noir* het prototype van de 'outsider', die de sublieme ervaring nastreeft om de wereld de baas te worden. Door veel te lezen doorbreekt zijn held Julien Sorel de kluisters van zijn milieu. Julien wil zich modeleren naar de figuur van Napoleon. Maar in de periode van de Restauratie lijkt het beter zich in het gewaad van de priester te hullen. Julien

struikelt melodramatisch over zijn nietsontziende ambitie en overdreven gepassioneerdheid. In zijn spoor ging de dichter Rimbaud in alle afzondering te gronde, ergens in het nog onontgonnen Afrika. Na *Une saison en enfer* zei hij – eenentwintig jaar oud – de beschaving vaarwel en liet een imposant oeuvre van baanbrekend dichtwerk na. Zelf typeerde hij zijn werk als schalks en helderziend ('voyou et voyant'). Tien jaar later stond de literaire wereld erdoor op haar kop. Maar Rimbaud liet zich niet vermuren om als een gevierd man terug te keren. Rimbaud stond

weer model voor de 'Wild One' die vanaf de jaren vijftig de consumptiemaatschappij op stelten zet, om er vervolgens tussenuit te knippen. Vaak met de dood als gevolg. James Dean stapte letterlijk als 'Wild One' van het film-doek. Jim Morrison, de zanger en tekstdichter van de Doors, doorliep doelbewust een heel programma in navolging van Rimbaud. Maar het verschil met Rimbaud was dat deze 'Wild One' eerst het publiek het hoofd op hol joeg. De postmoderne 'outsider' maakt een show van zijn heldendood.

Rem Koolhaas, Exodus, 1972



ren. Voor Lyotard is het gevoel voor het sublieme maatgevend voor de toestand van de hedendaagse cultuur. Hij meent de 'verwachting' in te lossen, die door de geleerde in STALKER bij het demonteren van de bom wordt geformuleerd: 'Er is in zekere zin hoop...'

Voor Lyotard is het enige wat met zekerheid te zeggen is, dat er gebeurtenissen voorvallen. Gebeurtenissen krijgen namen, waarna alles anders is. Namen die absoluut eenmalig zijn, net als die van mensen. Auschwitz is zo'n naam. En de ware aard van A. is niet meer op te roepen. Lyotard noemt dat het 'immemorabele' van de gebeurtenis. Elke poging om dat toch te doen maakt van de getuigen opnieuw slachtoffers van die gebeurtenis. Gebeurtenissen zijn niet te reconstrueren. Ze willen herinnerd worden, maar zijn onherroepelijk verleden tijd. Wat ervan overblijft zijn de verhalen. Verschillende verhalen in onverenigbare genres. Er zijn begripsmatige verhalen, juridische verhalen, verhalen die over het nut handelen, verhalen die handelen over de zinloosheid, de schijn of het komische. Er zijn individuele verhalen die nooit hetzelfde zullen vertellen. De frases, de uitspraken over gebeurtenissen, schakelen zich aaneen tot een verhaal, dat soms overspringt op een ander. Een verhaal dat iets begrijpelijk maakt kan plotseling in cynisme overgaan. Wel zijn de verhalen op elkaar gericht. Het vertellen speelt zich af in een theater, met sprekers, toehoorders en dat waaraan wordt gerefereerd. Er zijn ook verschillende theaters. In het politieke theater dat op de Grieken teruggaat, worden alle verschillende verhalen 'vertegenwoordigd'. Als in een rollenspel wordt er onderhandeld over mogelijke transformaties van de werkelijkheid. Op dezelfde basis ontwikkelt het juridische theater voorschriften, en het wetenschappelijke beschrijvingen. Alles draait om de interpretatie van wat men heeft waargenomen. Om de juiste interpretatie wordt gestreden, aan een betere wordt gewerkt. Het vertellen is een soort schaaksimultaan, waarbij op verschillende niveaus tegelijk wordt gespeeld. (Op dit punt beroert Lyotard de pen van Wittgenstein.) Het spel veroorzaakt alleen gebeurtenissen. Dat wordt nergens beter begrepen dan in de cultuurpaleizen waar verhalen worden uitgebeeld. Zo kunnen ook architecten hun verhalen vertellen!

Het dóórleven in verhalen

Er was een tijd dat één verhaal de overhand had. Dat verhaal wilde alle spelregels omvatten. Dat was het verhaal van het liberalisme en de praktische rede, met Kant als voordrachtskunstenaar. Kant veronderstelde dat de rede een kritische rechter behulpzaam kon zijn bij het beoordelen van het 'spelverloop'. Lyotard constateert nu dat die tijd voorbij is. Er zijn belangwekkende verhalen die zich nadrukkelijk op de voorgrond dringen. Zoals het verhaal van het Kapitaal, dat alles probeert vergelijkbaar te maken op basis van het calculeren van de bestede tijd en de potentiële opbrengst. Dat verhaal richt alles op een logistiek van de tijdsverkorting en opbrengstvergroting. Dat ziet innovatie als een vergroting van de efficiëntie. Het is absoluut niet geïnteresseerd in wat er gebeurt. Laat staan in experimenten om aparte gebeurtenissen tot stand te brengen. Grote verhalen zien alles in de vorm van een 'organisch lichaam' waarin alles naadloos is verbonden. Elke uitspraak, elk oordeel is dan gericht op een opgelegde samenspraak of 'consensus'. Alle geschillen worden dan in gedingen omgezet. Op de Bühne van het economische en politieke theater

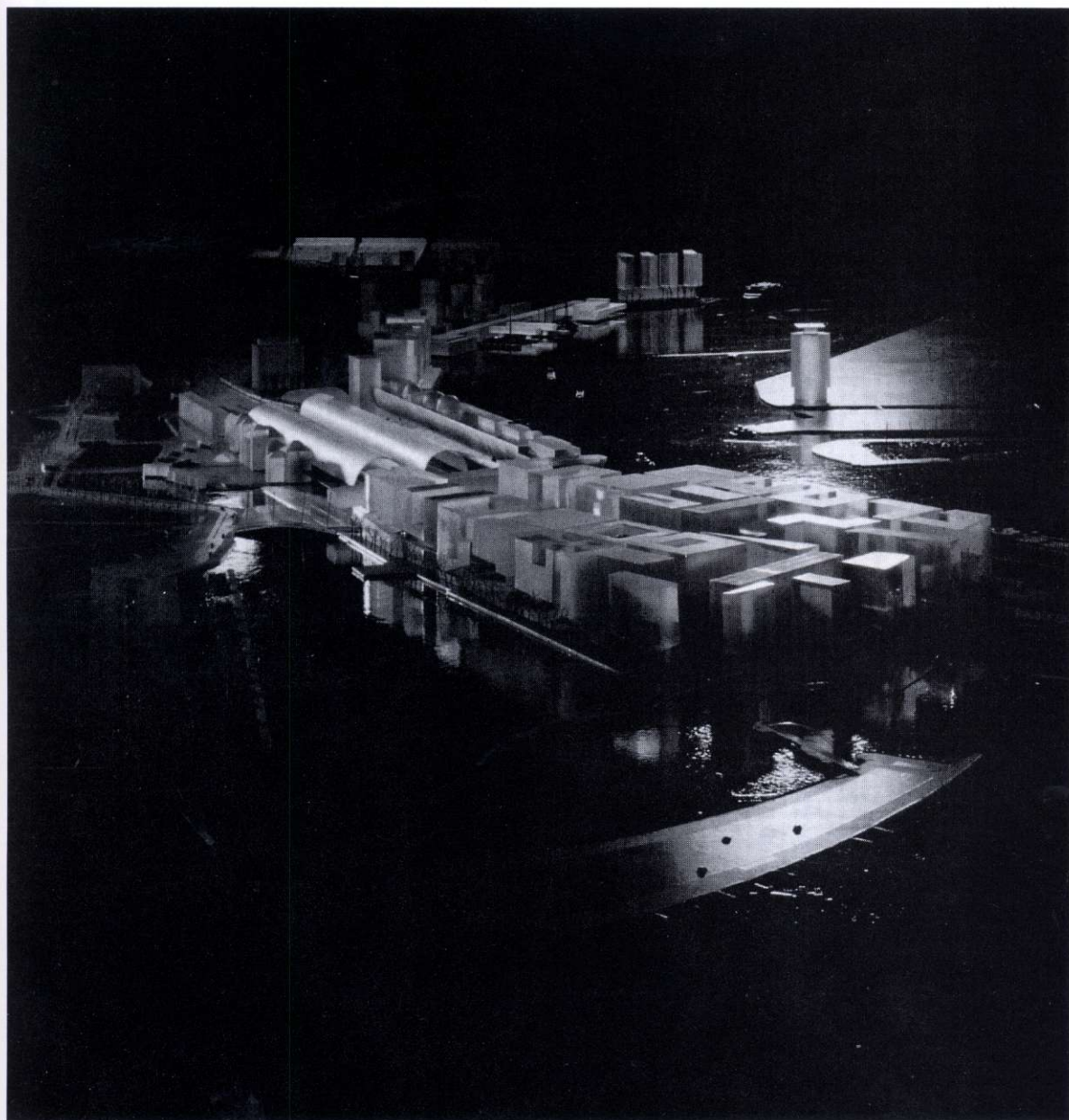
plaatst zich een tribunaal, dat de logica van een bepaald verhaal hanteert om orde op zaken te stellen. Al voeren die verhalen nog zó de boventoon, ze zijn uitgewerkt. Het enthousiasme voor wat ze tot stand brengen is verdwenen. En wat ze hebben aangetoond is dat er een groot verschil bestaat tussen dat wat er wordt gezegd (uit 'algemeen belang') en dat waar men voor staat (het aanzien van enkelen). Het moderne en machtige publiek pikt dat niet meer! Het heeft een smaak ontwikkeld voor alle verschillende verhalen. Het verhaal van het Kapitaal is er maar één. Omdat dat in willekeurig wat investeert, spreekt het iedereen aan op wat men te wensen heeft. Het heeft een sterke overredingskracht die werkt op basis van verleiding. Maar als de verleider zich opdringt en niets dan weerszin oproept is hij snel uitgepraat.

Verhalen zijn gemakkelijk. Maar de verteller heeft vaak onbewuste oogmerken: vitale maar ook destructieve drijfveren. Het duiden van die oogmerken is weer een verhaal apart. Er is dus niets definitiefs te zeggen over een bedoeling. Alleen dat verhalen met elkaar wedijveren. Om dat weer te ontvluchten duikt men tegenwoordig zo graag in de droomwereld.

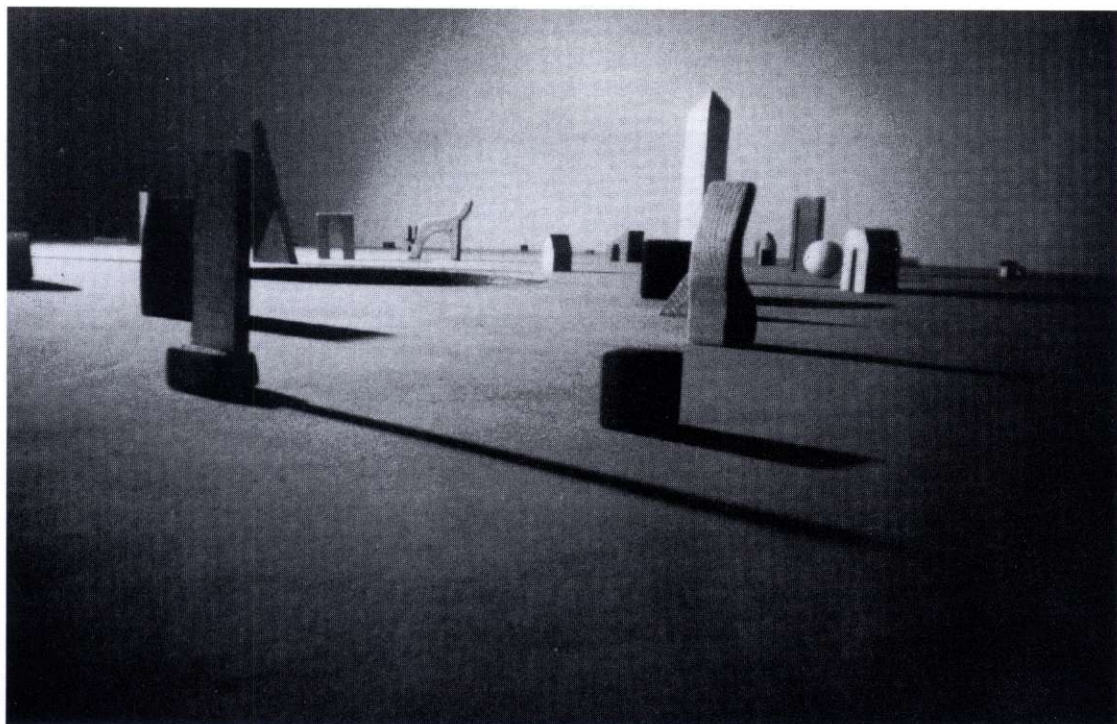
Hier komt Lyotard's eigen verhaal in het spel. Hij wil zich niet afzijdig houden. Er moeten oordelen worden uitgesproken om te kunnen handelen. Er moet 'recht' worden gedaan. Maar het reguliere recht doet dat met de wet in de hand en wuift de tegenspraak weg. Lyotard roept ons op om alle verhalen te laten vertellen. Niet door ze gelijk te geven, noch door ze als verschillend te respecteren, maar door er uitspraken over te doen in de gegeven situatie. Het recht dient in elke situatie opnieuw te worden uitgevonden en er rekening mee te houden dat het morgen weer anders zal liggen. Het recht moet leren net zo onzeker in de wereld te staan als de toeschouwer met gevoel voor het sublieme! En met het besef dat grootse idealen kunnen worden geschrapt!

Zich bedienen van stijlfiguren

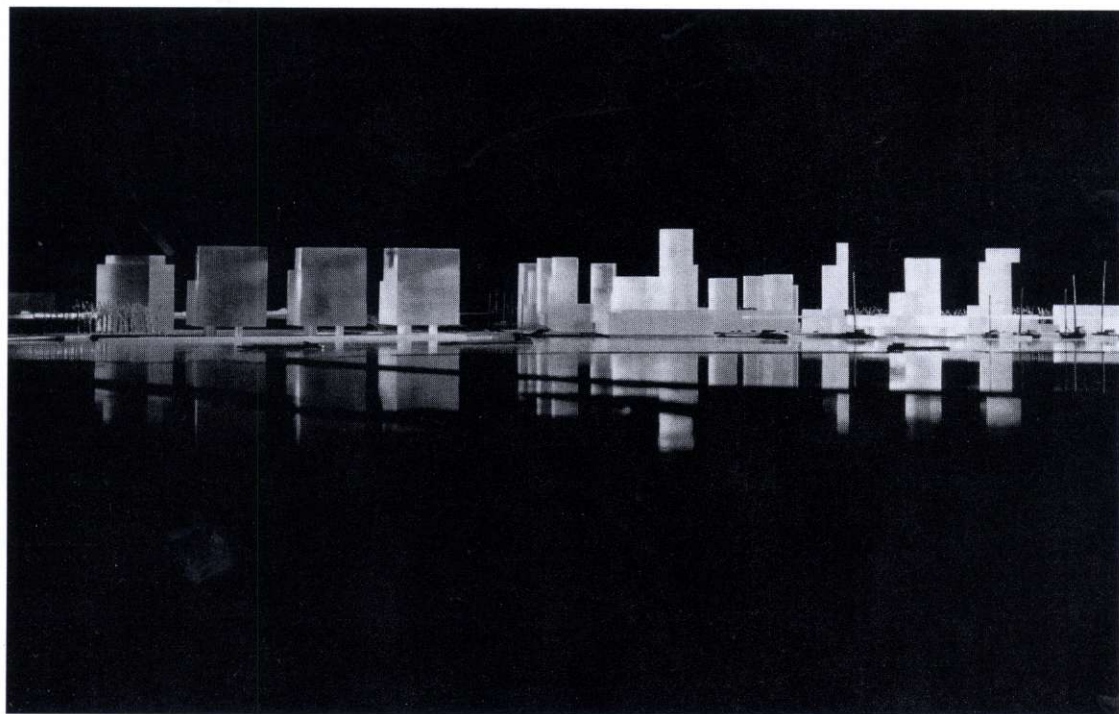
Verhalen zijn samengesteld uit zinnen, als frases die betekenissen vormen. Maar frases hebben ook een vorm. Dat is het zichtbare en hoorbare van een tekst. Het oog en het oor nemen ook deel aan de taal. Lyotard noemt dat het 'figurele'. Het werkelijke zichtbare is de referentie, maar om een taal te laten werken wordt die referentie door een begrip aanwezig gesteld. Het proces van het oproepen van betekenissen wordt door retoriek gedragen. Tegelijk bestaat die retoriek uit waarneembare elementen die volledig aan dat proces ontsnappen. Zo wordt het 'figurele' via de retoriek geconstrueerd. Het vergt lichamelijke inzet om tot een gebruik van de taal te komen. Het figurele maakt van het taalgebruik een emotionele gebeurtenis! En ook al zeg je niets, dan nog gebeurt er wat. 'Kunst' is het praktische spel met dat 'figurele'. Maar lezen van romans en kijken naar kunstobjecten is het openstaan voor dat 'figurele'. In het lezen-en-kijken kunnen alle verhalen aanspreken en de revue passeren, al vraagt dat om een oordeel. Uit dat lezen-en-kijken put Lyotard zijn hoop. Daarin kan men waarderen wat in het dagelijks leven wordt buitengesloten. Hij vestigt zijn hoop niet op de schrijver uit STALKER, omdat die altijd de waargenomen 'figuren' als herkenbare posities beschrijft. Ook niet op de geleerde, omdat deze het figurele door kennis vervangt en dat herkenbaar en berekenbaar maakt. Ook niet op Stalker zelf, die het figurele idealiseert. Lyotard vertrouwt op de camera en de microfoon! (En misschien ook op de architect om



Rem Koolhaas en het IJ-oeveratelier, zicht op de locatie Centraal Station uit het masterplan voor de IJ-oevers, 1993



Ang, aanzicht van zijn 'Panoramische tafel', 1985



Rem Koolhaas en het IJ-oeveratelier, zicht op de locatie Houthavens uit het masterplan voor de IJ-oevers, 1993

die registraties in realiteit om te zetten.) Die laten de onmogelijke overgangen zien in het materiaal waaruit de verhalen zijn opgebouwd. Die onmogelijkheden wil de filosoof Lyotard in zijn verhaal bespreekbaar maken.

Lyotard ontwaart dus onverenigbaarheden tussen en binnen verhalen. Hij wil deze als filosoof aan het licht brengen om ze ter beoordeling voor te leggen. Het moment waarop zo'n onverenigbaarheid optreedt noemt hij een 'differend'. Zo verdraagt zich de behandeling van een tekst als betekenis niet met de retoriek waarmee de tekst wordt uitgesproken. Daarom vinden onmogelijke sociale verlangens en nog onvoorstelbare mogelijkheden hun weg via de retorische figuren. Daar is aan toe te voegen dat het de taak van architecten zou kunnen zijn om die figuren aan de realiteit te toetsen door er een concrete vorm voor te vinden. Architectuur spreekt door de geleding van de materie en vindt haar verlengstuk in de stedenbouw die weer via de geleding van architectonische objecten spreekt! Maar architectuur kan uit de virtuele kosmos van het lezen en de beeldende kunsten treden en weer met beide benen op aarde terugkeren. Het effect van architectuur is daarom veel ingrijpender dan dat van een film of een boek. Architecten scheppen immers ieders concrete leefomgeving. Er is geen mogelijkheid meer architectuur te ontlopen en haar ruimte te ontvluchten. Haar ruimte is zowel virtueel als dagelijkse realiteit. De onevenwichtigheid tussen de retoriek en betekenis – in architectuur tussen materiaal en functie – doet zich daar het meest nadrukkelijk voelen. Het bestaan van 'differends' wordt pas in de architectuur echt manifest. En het is daarom nogal wat dat architecten claimen voor onze leefwereld oplossingen te bieden.

Ik kan alleen maar aangeven wat er daarbij op het spel staat door zo'n 'differend' aanschouwelijk te maken. Als voorbeeld heb ik het masterplan voor de IJ-oever genomen. Als we dat met het Exodus-ontwerp van Koolhaas uit 1972 vergelijken, valt op dat het verhaal veranderd is. Exodus was zuiver virtueel en maakte gebruik van alle stijlmiddelen om met een stadsontwerp een subliem gevoel te sorteren.¹³ De doos van Exodus suggereert een angstaanjagende en tegelijk uiterst fascinerende toepassing van concreet materiaal. Muren, glas en steen vormen er een ideële, maar keiharde werkelijkheid. De doos, geprojecteerd naast het Centraal Station, is onwerkelijk in zijn plastieke doorzichtigheid. Deze suggereert een transparantie van voorschriften om de investeringen en de aanleg van infrastructuur economisch mogelijk te maken. De Exodus-doos spreekt aan als een figuur, het IJ-oeverplan als een verhaal dat op consensus aanstuurt! Uit een interview met de redactie van *Archis* blijkt dat Koolhaas er niet meer omheen kon, zich voor de verwerkelijking van zijn architectonische concepten over stadscentra te conformeren aan een commercieel verhaal.¹⁴ Is het ook anders voor te stellen?

Een concept vol tegenspraak

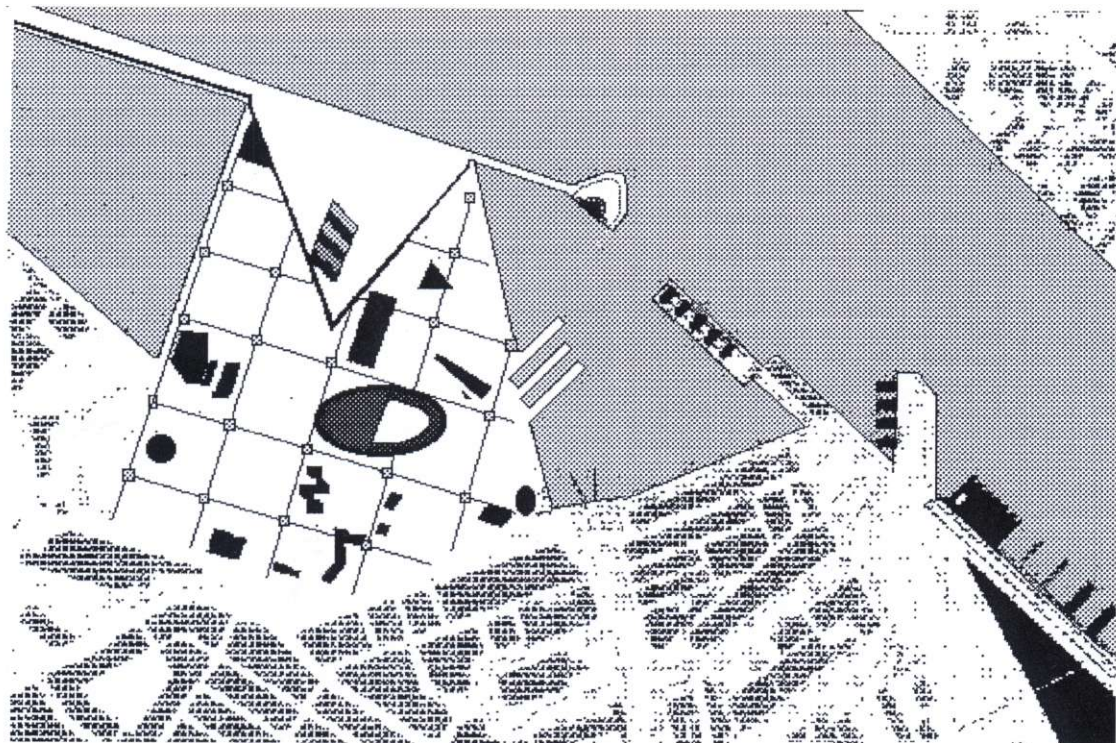
Daarvoor heb ik het terrein van de houthavens onder de loep genomen. Hierop zijn in het masterplan woningbouw en bedrijven geprogrammeerd, in een dichte pakking. Je kunt je afvragen waarom van boven bekeken alles zo rechthoekig en dicht verkaveld wordt gedacht. Die

13

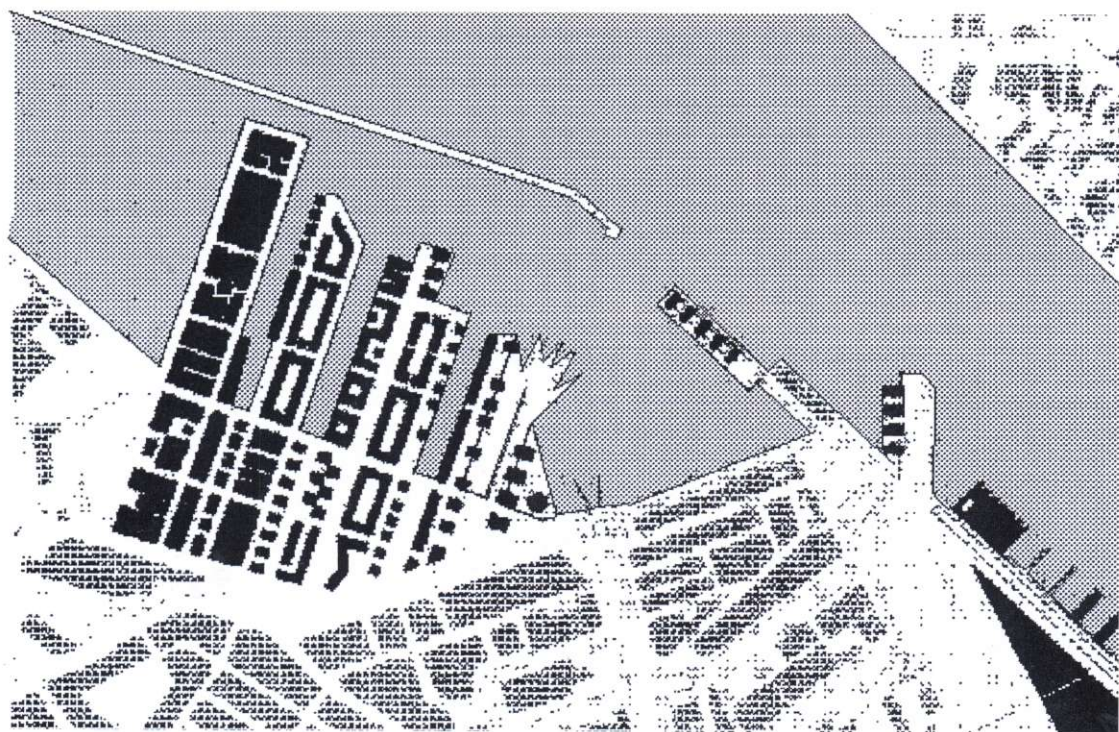
Voor het belang van dit ontwerp verwijs ik naar mijn artikel 'De publieke maatstaf' in *OASE*, 1992, nr. 32, pp. 48 en 49.

14

Zie 'Die Entfaltung der Architektur', *Archis*, juni 1993, nr. 117, pp. 22-83.



Johan Meyer, Een 'willekeurig' alternatief voor de locatie Houthavens gebaseerd op de 'Panoramische tafel' van Ang, 1993



Rem Koolhaas en het IJ-oeveratelier, locatie Houthavens uit het masterplan voor de IJ-oevers, 1993

nette en doelmatige patronen komen in de huidige stedenbouw steeds terug. Ze maken het blijkbaar eenvoudiger de ruimte te meten en sociaal te verdelen. Maar dat meten en verdelen is een voorgeschreven verhaal. Welk beeld krijgen we als we dat voorschrijven laten vervallen? Daarvoor heb ik de 'Panoramische tafel' van beeldend kunstenaar Tiong Ang op het terrein geprojecteerd.¹⁵ Her en der strooit Ang willekeurige objecten op een geïsoleerd maaiveld. Zo komt alles er te staan als een apart object, getypeerd door vorm en materiaalgebruik. Dat levert ze een naam, ter aanduiding. Pas later blijkt hun functie. Zo voorzie ik een terrein dat braak wordt opgeleverd, met daarin een raster van aansluitpunten voor gas, elektra, water en sanitaire voorzieningen. Alles voor vrij gebruik. In het terrein zie ik verschijnen: een verdiept gelegen El als pop-arena, een betonnen hellend VLAK voor board-skaters, dat aansluit op de strekdam en gebouwen als het 'Hert', de 'Poort' en de 'Pijler'.

Dit lijkt me het uitgelezen retorisch statement om de bewoners aan te trekken, die er twee jaar geleden werden weggejaagd. Enige jaren was het immers de haven voor havelozen, voor mensen die uit de consumptiemolen waren gestapt. Voor de armoedzaaiers zonder schaamte. Het werd op last van de burgemeester ontruimd omdat 'de sanitaire voorzieningen niet voldeden'.

Misschien is het voorstel haalbaar, als de projectontwikkeling wordt ingetoomd. Dan zou het een echte exodus uit het plan worden, met angstaanjagende kanten. Er zou een 'zone' kunnen ontstaan zoals die in STALKER. Of een jungle waarin een 'kolonel Kurtz' uit de film APOCALYPSE NOW de scepter kan zwaaien. Maar voorlopig wil ik er alleen mee laten zien dat het plan voor de IJ-oeveren niet zo vanzelfsprekend is in zijn aannames. Tegenover economische en sociale criteria van netheid en doelmatigheid zou ik een ander oordeel willen oproepen dat in de literatuur over de stad altijd doorslaggevend was. Ik zou de afschrikwekkende kanten van de stad willen belichten, die altijd een belangrijk deel van haar fascinatie vormen. Ik wil de schaduwzijde laten meewegen. Die wordt in de reguliere planning altijd weggemoffeld, omdat er in het verhaal van de planning niet mee omgegaan kan worden. Die schaduwzijde komt de planning ongelegen. Maar iedereen weet dat de ontkenning van die zijde een stad onwerkelijk en daarmee onleefbaar maakt.

15

De 'Panoramische tafel' is een onderdeel van het afstudeerproject dat Ang in 1985 aan de Rietveld Academie maakte. Het hele project heette 'L'Occhio Grogio' (het grijze oog). Ang bouwde een hoogpotige ronde tafel met een kijkgat in het midden. Daarop plaatste hij, volkomen willekeurig, houtgesneden figuurtjes. Zo probeerde hij de verschuiving van het architectonisch perspectief te typeren. Vanuit het gat is er maar één gezichtspunt, met vastliggende afstanden. Maar de veel minder geforceerde posities rond de tafel bieden er talloze, zoals dat ook in de stad het geval is. De willekeurige plaatsing van de objecten suggereert een breuk met het weloverwogen redeneren. Voor de compositie maakte het niet uit of hij een schop onder de tafel gaf!