alle pieron

FILOSOFIE

een inleiding, deel 2

oote boe unltd

Filosofie, inleiding in vijf delen

ISBN 9076369216
NUGI 127

Copyright © 2004 by A.Ch.Pieron, Leeuwarden
Alle rechten voorbehouden

Uitgever: oote boe unltd
www.ooteboe.com
e-mail: uitgeverij@ooteboe.com

Druk:Copy Service Leeuwarden

INHOUDSOPGAVE DEEL 2

10. FILOSOFIE VAN DE KUNST 331

A. EEN EERSTE ORIËNTATIE

10.0. Inleiding ***331***

10.0.1. Kunst: een maatschappelijke factor van belang
10.0.2. Kunst: een complex probleem
10.0.3. Een stipulatieve definitie van kunst
10.0.4. Art pur tegenover kunst als geïntegreerde vorm van communicatie (KGV)

B. ENIGE HISTORISCHE ACHTERGRONDEN

10.1. De oude tijd ***335***

10.1.1. Kunstzinnige uitingen bij primitieve volken
10.1.2. Bouwkunst in Azië. Mythe en speculatie
10.1.3. Kunstzinnigheid

10.2. De nieuwe tijd ***343***

10.2.0. Inleiding. De Middeleeuwen
10.2.1. De Renaissance: schilderkunst als speculatieve wetenschap
10.2.2. Kunst als verbeelding
10.2.3. Analyse contra synthese
10.2.4. Anti-kunst: zes jaren Dada

10.3. De huidige situatie ***360***

10.3.0.Inleiding. Officiële kunst en volkskunst
10.3.1. De autonomie van kunst en kunstenaar
10.3.2. Institutionele kunst en volkskunst
10.3.3. De ontspanningscultuur
10.3.4. Samenvattend schema.
10.3.5. Conclusie. Volkskunst en avant-garde

C. ESTHETICA

10.4. Zintuiglijke ervaring ***366***

10.4.0. Inleiding. Baumgarten
10.4.1. Gewaarwording en waarneming

10.5. Esthetische gewaarwording ***368***

10.6. Esthetische waarneming ***369***

10.6.1. Kleur
10.6.2. Klank
10.6.3. Birkhoffs esthetische maat: eenvoud en regelmaat
10.6.4. Afwijking en spanning als esthetische factoren
10.6.5. Samenvatting. Fascinatie
10.6.6. Conclusie: subjectivisme en relativisme

D. KUNST

10.7. Kunstzinnigheid ***376***

10.7.0. Inleiding. De gastronomie
10.7.1. Informatie/redundantie
10.7.2. Esthetisch en kunstzinnig. De avant-garde
10.7.3. De vorm
10.7.4. Kunstzinnige inventiviteit en originaliteit. Creativiteit en expressie
10.7.5. Samenvatting

10.8. Het kunstwerk *384*
10.8.0. Inleiding. De verbeelding
10.8.1. Het materiaal
10.8.2. Het medium. Abstracte kunst
10.8.3k. Zuivere muziek als abstracte kunst
10.8.4. Het onderwerp
10.8.5. De inhoud (1): het gedicht
10.8.6. De inhoud (2): de roman
10.8.7. De inhoud (3): het schilderij
10.8.8. De inhoud (4): het drama
10.8.9. *De visie*
10.9. Kunstzinnige communicatie *400*
10.9.0. Inleiding
10.9.1. De plaats van de auteur
10.9.2. Kunstzinnige reacties
10.9.3. Kunstzinnige communicatie: een sociaal proces
10.9.4. De kunstzinnige code (1): het fundament
10.9.5. De kunstzinnige code (2): de normgeving
10.9.6. Kritiek (1): analyse, exegese, interpretatie
10.9.7. Kritiek (2): het kunstzinnige oordeel
10.9.8k. Schoonheid als waardeoordeel
10.10. De functie van de kunst *411*
10.10.0. Inleiding
10.10.1. Aristoteles. Dulce et utile
10.10.2. Kunst als meditatieve functie
10.10.3. Kunst als expressiviteit
10.10.4. Tolstoi
10.10.5. Marxisme: kunst als kritiek (1). Realisme
10.10.6. Marxisme: kunst als kritiek (2). Bertold Brecht
10.10.7. Marxisme: kunst als kritiek (3). Adorno
10.10.8. Kritiek
10.10.9. Conclusie
10.11. Kunst als sociaal verschijnsel *419*
10.11.0. Inleiding
10.11.1.Sociale aanpassing
10.11.2. Maatschappelijke en economische druk
10.11.3. Morele druk
E. POËZIE/HET LIED DER DWAZE BIJEN
10.12. De complexe wereld van het gedicht *422*
10.12.0. Inleiding. Rilke
10.12.1. Klank als medium
10.12.2. Ritme
10.12.3. Poëtisch taalgebruik
10.12.4. De structuur van het gedicht
10.12.5. Waardering
10.13. Het lied der dwaze bijen: de tekst *431*
10.13.0. Inleiding
10.13.1. Eerste lezing
10.13.2. Eerste indruk

10.14. Analyse ***433***
10.14.1. Beeld- en verhaalanalyse
10.14.2. Grammatica
10.14.3. Formeel-esthetische klankanalyse
10.14.4. De klankopbouw
10.14.5. Het metrum
10.14.6. Traagheid
10.14.7. Afsluiting
10.15. Exegese ***439***
10.15.1. De titel
10.15.2. De eerste strofe
10.15.3. De tweede en derde strofe
10.15.4. De vierde strofe
10.15.5. De vijfde strofe
10.15.6. De zesde en zevende strofe
10.15.7. De achtste strofe
10.16. Waardering ***448***
10.17. Interpretatie ***449***
10.17.1. De intrinsieke betekenis
10.17.2. De impliciete betekenis
F. DE SCHILDERKUNST
10.18. De kleurenleer ***454***
10.18.0. Inleiding
10.18.1. Een wetenschappelijke analyse
10.18.2. Het culturele gebruik van kleur
10.18.3. Goethe's dialectische visie op kleur
10.18.4. Wittgenstein. Een filosofische analyse van kleur
10.19. Kleur als kunstzinnig medium (1). De picturale traditie ***462***
10.20. Kleur als kunstzinnig medium (2). De expressieve traditie ***463***
10.20.0. Inleiding. De uitdrukkingskracht van de kleur
10.20.1. Kandinsky
10.20.2. Yves Klein
10.21. Kleur als kunstzinnig medium (3). De formeel-esthetische traditie ***465***
10.21.0. Inleiding
10.21.1. Richard Lohse
10.22. De compositie ***467***
10.23. Beeld en visie ***469***
10.23.0. Inleiding. Beeldende communicatie
10.23.1. Eidos: de kunstzinnige icoon
10.24. Vier schilderijen ontleed ***470***
10.24.0. Iconografie. Motief en thema
10.24.1. Stefan Lochner, De Moeder Gods in het rozenprieel
10.24.2. Claude Monet, Gezicht op het parlementsgebouw in Londen
10.24.3. Vincent van Gogh, Café-terras aan het Palace du Forum bij nacht
10.24.4. Bonies, Verschoven driehoeken
G. FILM ALS KUNSTZINNIG MEDIUM
10.25. Inleiding 478
10.25.1. Waarneming (1). Zien als conventie en interpretatie
10.25.2. Waarneming (2). Oog en beeld
10.25.3. Film: een synthetische benadering wenselijk
10.25.4. Het filmische materiaal
10.25.5. Het shot
10.25.6. Filmische beweging
10.25.7. De speelfilm
10.25.8. Het belang van een uitleg

10.26. De verhaalstructuur *482*
10.27. Fabula *484*

10.27.0. Story en plot
10.27.1. Personages
10.27.2. Ruimte en tijd (1). De verhaalcode
10.27.3. Ruimte en tijd (2). De chronotoop
10.27.4. Handelende personages: de strategie
10.27.5. Verwachtingspatronen

10.28. De verhaaltrant *492*

10.28.1. Verhalen: vertellen en vertonen
10.28.2. De narrator
10.28.3. De positie van de narrator

10.29. De esthetica van het verhaal *494*
10.30. De creatieve aanvulling van de fabula *496*
10.31. Het materiaal *497*

10.31.0. Inleiding
10.31.1. De camera
10.31.2. Lens en filter
10.31.3. Het doek als kader

10.32. De media *500*

10.32.1. Het licht
10.32.2. Kleur
10.32.3. Vormen van geluid (1). Inleiding
10.32.4. Vormen van geluid (2). Geluid en stilte. Chion
10.32.5. Vormen van geluid (3). Taal
10.32.6. Vormen van geluid (4). Muziek

10.33. Enscenering *507*

10.33.0. Inleiding
10.33.1. De setting
10.33.2. Kleding
10.33.3. Make up
10.33.4. Casting

10.34. De compositie *511*

10.34.0. Inleiding
10.34.1. Filmbeeld en shot
10.34.2. Montage als redactie. Het naturalisme
10.34.3. Montage als constructie. Het formalisme

10.35. De kunstzinnige ordening *515*
10.36. Filmanalyse *516*

10.36.0. Inleiding
10.36.1. Verhaalanalyse (1): de constructie
10.36.2. Verhaalanalyse (2): inconsistentie en lacune
10.36.3. Technische analyse (1): het materiaal
10.36.4. Technische analyse (2): de esthetische media
10.36.5. Technische analyse (3): enscenering en casting
10.36.6. Technische analyse (4): shots en hun montage
10.36.7. Technische analyse (5): conclusie

10.37. Exegese ***519***
10.37.0. Inleiding
10.37.1. De inhoud van het verhaal: de ontwikkeling
10.37.2. Kerngedeelten: de functie van de delen binnen het geheel
10.37.3. Herhalingen: het aangeven van samenhang en betekenis
10.37.4. Het materiaal en media als ondersteuning van de inhoud
10.37.5. Drie narratieve dimensies
10.37.6. Symboliek
10.37.7. Ironie
10.38. Interpretatie ***525***
10.38.0. Inleiding. De intrinsieke betekenis
10.38.1. Het thema
10.38.2. Interpretatieve categorieën (1): werkelijkheid en waarheid
10.38.3. Interpretatieve categorieën (2): orde
10.38.4. Morele implicaties (1). Amoraliteit
10.38.5. Morele implicaties (2). Drie basisbeginselen
10.38.6. Morele implicaties (3). Arete/deugd
10.38.7. Conclusie. De externe kritiek
10.39. De kunstzinnige filmkritiek ***534***
10.39.0. Inleiding
10.39.1. De film als droom en drug. Chiaromonte
10.39.2. Samenvatting van de kritiek
10.39.3. De filmische werkelijkheid
10.39.4. De essayistische speelfilm
10.39.5. Beeld en symbool
10.39.6. Dramatische redundantie
10.39.7. Film als volkskunst
10.39.8. De kunstzinnige filmkritiek
H. A CLOCKWORK ORANGE
credits ***540***
10.40. Verhaalanalyse (1). De constructie ***541***
10.40.1. Het onderwerp
10.40.2. De verhaaltijd
10.40.3. De verhaallijn
10.40.4. De verhaaltrant
10.40.5. De verhaalcode
10.40.6. De chronotoop
10.40.7. Story en setting
10.40.8. De plot
10.40.9. Verwachtingspatronen
10.40.10. Genre
10.41. Verhaalanalyse (2): lacune en inconsistentie ***550***
10.42. Technische analyse ***551***
10.43. Exegese ***552***
10.43.1. De inhoud. Ontwikkeling en titel
10.43.2. Kerngedeelten
10.43.3. Herhalingen
10.43.4. Materiaal en medium als ondersteuning van de inhoud
10.43.5. Symboliek
10.43.6. Ironie
10.43.7. De narratieve dimensies
10.44. Interpretatie ***562***
10.45. Kritiek ***563***
10.46. Waardering ***564***
10.47. Vorm en verstilling, een kritiek ***565***

11. FILOSOFIE IN VIERVOUD/KORTE CURSUS FILOSOFIE **567**

FILOSOFIE IN VIERVOUD

11.0. Inleiding. Filosofische teksten ***567***

11.0.1. Kenmerken

11.0.2. De vorm

11.0.3. De inhoud

11.0.4. Vier vormen van filosofische aanpak

11.1. De Tao Te Tsjing. Fragmenten ***572***

11.2. De Advaita-Vedanta ***577***

11.2.1. De dagelijkse werkelijkheid

11.2.2. Avydia: het menselijke tekort

11.2.3. Vydia

11.2.4. De dubbelzinnigheid van openbaring en intellect

11.2.5. Maya

11.2.6. Metafysica en kentheorie

11.2.7. Moksa

11.3. Pensées ***585***

A. De drie orden

B. Rede en intuïtie

C. Onwetendheid

D. Rede contra hartstocht

E. Grootheid en ellende

F. Het menselijke oordeelsvermogen

G. Twijfel

H. De onzekere, ellendige toestand van de mens

I. Verstrooiing

J. Zelfkennis

K. De weddenschap

L. God in Christus

M. Geloof en liefde

N. Ethiek

11.4. Essais ***590***

11.4.1. Scepsis ***590***

11.4.2. Het menselijke tekort ***595***

11.4.3. Natuur en cultuur ***602***

11.4.4. Virtus en wijsheid ***632***

11.4.5. Samenleving en politiek ***642***

11.4.6. De opvoeding ***661***

KORTE CURSUS FILOSOFIE

1. SCEPSIS **592**

1.0. Inleiding. De rede ***592***

1.1. De dialectiek ***592***

1.2. De fenomenologie ***593***

1.2.0. Inleiding

1.2.1. Betekenis

1.2.2. De fenomenologische methode

1.3. Tweespalt en onvolkomenheid van de rede. William James ***594***

2. HET MENSELIJKE TEKORT **597**

2.1. De broosheid van het bestaan ***597***

2.2. De mythe en haar critici ***597***

2.3. De Griekse tragedie ***598***

2.3. De Griekse tragedie *598*
2.3.0. Inleiding
2.3.1. De strijd van de Heros
2.3.2. De uitwerking op het publiek
2.3.3. Tragische kennis
2.3.4. Tragedie als centrum van de culturele en politieke discussie
2.4. Secularisatie *600*
3. NATUUR EN CULTUUR **604**
3.0. Inleiding *604*
3.1. Cultuur *605*
3.1.0. Inleiding
3.1.1. Cultuur als patroon van verworven en overgedragen standaardgedragingen
3.1.2. Cultuur in vergeestelijkte vorm
3.1.3. Cultuur als geïntegreerde manier van leven
3.1.4. De eenheid van de menselijke cultuur
3.1.5. Het gedeeltelijke gelijk van het culturele relativisme
3.1.6. Cultuur als strijdbegrip i. De hogere cultuur
3.1.7. Cultuur als strijdbegrip II. Cultuur in de breedte
3.2. De mens een machine? *610*
3.2.0. Inleiding
3.2.1. De mens als machine
3.2.2. Dilthey: filosofie van het leven
3.3. Een kloof tussen mens en dier? *614*
3.3.0. Inleiding
3.3.1. De specifieke positie van de mens
3.3.2. Koko en Kanzi
3.3.3. De unieke positie van de mens. Chomsky
3.4. Instinct contra rede *619*
3.4.0. Inleiding
3.4.1. Dionysus en Apollo. Nietzsche en Foucault
3.4.2. Freud. Onbehagen in de cultuur
3.4.3. Paglia. De oorlog tussen de seksen
3.5. De natuurlijke toestand *625*
3.5.0. Inleiding
3.5.1. De strijd van allen tegen allen
3.5.2. Rousseau. De edele wilde
3.5.3k. Agressie: een menselijk kenmerk?
3.5.4. Conclusie
4. VIRTUS EN WIJSHEID **634**
4.1. Virtus/aretè *634*
4.1.0. Inleiding
4.1.1. De oorsprong van het begrip aretè
4.1.2. De antieke benadering
4.1.3. De Middeleeuwen. Thomas van Aquino
4.1.4. Deugd
4.2. Wijsheid *572*
4.2.0. Inleiding. Socrates en Salomo
4.2.1. Conventionele wijsheid
4.2.2. Doordachte wijsheid. Aristoteles en de Stoa
4.2.3. Contemplatie en pragmatisme

5. SAMENLEVING EN POLITIEK **644**
5.0. Inleiding ***644***
5.1. Macht (1). Macchiavelli ***644***
5.1.0. Inleiding
5.1.1. De staat als fundament van het bestaan
5.1.2. De democratische republiek
5.1.3. Handhaving en herstel van de republiek. De vorst
5.1.4. Conclusie
5.2. Macht (2). Een begripsmatige analyse ***647***
5.2.0. Inleiding. Homans en Foucault
5.2.1. Invloed en overwicht
5.2.2. Persoonlijk overwicht
5.2.3. Sociale controle
5.2.4. Sociale autoriteit. De machtigingspositie
5.2.5. Macht
5.2.6. Legitieme macht
5.2.7. Conclusie
5.3. Maatschappelijke verandering ***655***
5.3.0. Inleiding
5.3.1. Ontwikkeling
5.3.2. Vooruitgang
5.3.3. De evolutie van het leven
5.3.4. Culturele evolutie
5.4. Conclusie. Pessimisme en optimisme ***658***
5.4.0. Inleiding
5.4.1. Nihilisme
5.4.2. Redelijk optimisme. William James
5.4.3. Het sociale alternatief
6. DE OPVOEDING **663**
6.0. Inleiding ***663***
6.1. Rol of zelf? ***664***
6.1.1. Het zelf als innerlijke kern
6.1.2. Het zelf als product van zijn omgeving
6.1.3. De mens als wetenschappelijke constructie
6.1.4. Conclusie
6.2. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (1). Inleiding ***667***
6.2.1. Vier aspecten
6.2.2. Het vormingsideaal
6.3. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (2). Het gezin ***669***
6.3.0. Inleiding
6.3.1. Twee modellen
6.3.2. De huidige situatie
6.3.3. Conclusie
6.4. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (3). De school ***672***
6.4.1. De school als functie van de samenleving
6.4.2. De school: een straffe organisatie
6.4.3. Doelstellingen van het onderwijs (1). Illich
6.4.4. Doelstellingen van het onderwijs (2). Dewey
6.5. Opvoeding tot kritisch inzicht ***677***
6.5.1. Het onechte bewustzijn
6.5.2. De gelukkige slaaf

10. FILOSOFIE VAN DE KUNST

A. EEN EERSTE ORIËNTATIE

10.0. Inleiding

10.0.1. Kunst: een maatschappelijke factor van belang

Kunst speelt binnen de huidige westerse cultuur een opvallende rol. Kranten staan vol recensies en kunstbeschouwingen, radio en televisie wijden vele malen in de week programma's aan muziek, literatuur en beeldende kunsten. Er verschijnt een overvloed aan letterkundige en kunstzinnige bladen. De overheid ondersteunt op talloze manieren het artistieke leven: kunstenaars krijgen beurzen en prijzen, orkesten worden in stand gehouden, musea opengesteld, theaters, tijdschriften gesubsidieerd, concertzalen en creativiteitscentra geholpen hun begrotingen sluitend te maken.
Op school krijg je les in muziek, kunstgeschiedenis en literatuur. Het laatste vak is zelfs verplicht voor het eindexamen. Bovendien leer je actief bezig te zijn met allerlei vormen van expressie: opstellen schrijven, tekenen, muziek maken, toneelspelen.
Vooral in gezinnen uit de hogere middenklasse wordt nog steeds veel waarde gehecht aan kunstzinnige vorming. Je wordt aangemoedigd musea en tentoonstellingen te bezoeken, concerten en toneelvoorstellingen bij te wonen, literatuur te lezen. Strips, popmuziek, soaps, musicals en flodderlectuur worden als minderwaardig afgedaan.
Blijkbaar is kunst een maatschappelijke en culturele factor van belang. Zij raakt de opvoeding -kunst en creativiteit als pedagogische norm en verplichting- en is een afspiegeling van de maatschappelijke en economische positie.

10.0.2. Kunst: een complex probleem

Bij een onderzoek naar kunstzinnige verschijnselen blijkt al gauw hoe ingewikkeld de problemen op dit gebied zijn en hoe moeilijk het is ze begripsmatig te ontwarren. Moeilijker misschien dan terreinen als metafysica, wetenschap en ethiek. De redenen:

(1) Er zijn veel vormen van kunst en ogenschijnlijk liggen deze vaak ver uit elkaar. Het lijkt daarom onmogelijk een definitie van kunst te geven en criteria te vinden om kunstwerken in algemene termen te beoordelen[a].

(2) Veel hedendaagse kunstwerken verschillen in opvatting en uitwerking sterk van die uit het verleden. Bovendien was er vroeger een eenheid in stijl, nu zijn er vele sterk uiteenlopende artistieke uitingen. De eigentijdse kunst biedt een chaotische aanblik.

(3) Kunstwerken benader je meer met gevoel dan met verstand. Je komt zo niet veel verder dan persoonlijke (waarde)oordelen. Analyse heeft dan weinig zin.

---

[a]Het begrip kunst is een afleiding van een werkwoord kunnen, dat oorspronkelijk *kennen*, *weten*, *geestelijk kunnen* betekent en dat van daaruit de betekenis *vermogen* krijgt. In het huidig taalgebruik kan het worden omschreven als

1. vaardigheid (krijgskunst, kunstwerk in de wegenbouw),
2. het scheppen van schoonheid,
3. kunstwerk (bv een Rembrandt),
4. (in samenstelling:) kunstmatig, niet-natuurlijk (kunstlicht, kunsttaal).

In het Grieks en Latijns wijzen de woorden voor kunst ('technè', 'ars') in de richting van bedrevenheid en kundigheid (en daarmee naar ambachtelijkheid).

(4) De discussie rond kunst wordt vertroebeld door het gebruik van vage, psychologische begrippen als creativiteit, verbeeldingskracht en intuïtie.

(5) Deskundigen zien een verschil tussen kunst en kitsch, smaak en wansmaak, artisticiteit en banaliteit. Deze onderscheiding roept emotionele en verwarrende discussies op: valt er over smaak nu wel of niet te twisten?

(6) Kunstzinnige belangstelling kan een voorwendsel zijn: zij verhoogt de maatschappelijke status en streelt zo het gevoel van eigenwaarde. Kunstkenners blijken vaak snobs te zijn.

(7) Kunstenaars staan dikwijls onder kerkelijke, politieke en economische druk, zij missen de vrijheid zich te uiten en naar eigen inzicht bezig te zijn. Is er dan nog wel sprake van kunst?

(8) Reeds binnen de klassieke filosofie stelde men zich de vraag naar de functie van de kunst -kunst als lering, als vertroosting, als zuivering-, een vraag die zich in de moderne tijd toespitst op de tegenstelling tussen "l'art pour l'art" en "kunst als kritiek". In de postmodernistische periode probeert men dit soort tegenstellingen te boven te komen. Kunst wordt juist gezien als de alles doordringende en samenbindende kracht ('de esthetisering van de cultuur').

(9) Er zijn veel theorieën ontwikkeld over het wezen van kunst en schoonheid, over inspiratie en genialiteit. Deze beïnvloeden én bemoeilijken voortdurend de kijk op kunst.

(10) Kunst lijkt vatbaar voor vele soorten waarheid en betekenis: marxistische, psychoanalytische, feministische, deconstructivistische.

Zonder twijfel een respectabel aantal vraagstukken, zeker als men bedenkt dat kunst vaak vanuit de romantische traditie wordt gezien als een bijna religieuze zoektocht naar het wezen van de menselijke oorsprong. Zo bv Mikel Dufrenne:

> Met andere woorden, de schepper is de man die zich heeft bevrijd van de veiligheid van de weergave en terugkeert naar de aanwezigheid dichtbij het oorspronkelijke waar mens en wereld nog niet zijn gescheiden; om zich te laten inspireren door die natuurlijke vertrouwdheid én om dit op eigen wijze uit te drukken: om de schepping uit te drukken, de schepping van het werk, in die reflecterende werken, die wij vandaag kennen, die de dichtkunst van de dichtkunst of de constructie 'in de afgrond', maar ook de schepping van de wereld zijn, die wereld die opduikt in het gedicht door het gedicht.
> Want ieder werk is een kosmogonie, zelfs als het niet van een wording vertelt zoals in de tijd van de Bijbel of van Hesiodos. Het brengt de opkomst van een nieuwe wereld aan het licht, van een werkelijke wereld voluit doordrongen van een bovenwerkelijke. Hieruit volgt dat een sterkere betekenis van het woord 'scheppen' niet moet worden afgewezen. Met de mens is inderdaad het *fiat lux* volbracht, zelfs wanneer hij niet het initiatief ertoe heeft, zelfs wanneer hij wordt aangezet door de Natuur. Want hij is juist dan schepper wanneer hij zich bekent tot de staat van schepsel of, laten we zeggen, om een religieuze kleuring te vermijden, van zijn eindige bestaanswijze, van zoon van de Aarde, wanneer hij terugkeert tot de streek van zijn geboorte en zich ten doel stelt uit te drukken of te tonen, niet wat van hem stamt -de wereld die hij vormt- maar dat wat waarvan hij stamt -de onuitputtelijke diepte.

10.0.3. Een stipulatieve definitie van kunst

Kunst is op zich zo'n complex feit dat een bevredigende definitie ervan ook complex moet zijn, dat wil zeggen zij moet veel kenmerken insluiten. Zoals wiskundigen zouden zeggen, de kenmerken moeten niet alleen noodzakelijk maar ook voldoende zijn. Zij moeten diep genoeg doordringen in de wortels van de kunst om de uitdaging van de pluralisten aan te nemen en aantonen dat er tenslotte een veelbetekenende eenheid bestaat in alle kunsten -ondanks de verschillen in techniek en media-, die de schone kunsten verbindt met de toegepaste, in zover de laatste mooi zijn, en het realistische met het fantastische en het idyllische. De andere conclusie is dat, hoewel kunst scherp moet worden onderscheiden van het leven, haar diepe band met het leven moet worden opgenomen in iedere definitie.

DeWitt H.Parker

Wat ik betoog is dat juist het zeer open, avontuurlijke karakter van de kunst, haar altijd aanwezige veranderingen en nieuwe scheppingen het logisch onmogelijk maken welke verzameling van kenmerkende eigenschappen dan ook te waarborgen. We kunnen er natuurlijk voor kiezen het begrip te sluiten. Maar om dit te doen met 'kunst' of 'tragedie' of de portret-schilderkunst enz. is bespottelijk, omdat het van te voren de kernvoorwaarden van creativiteit in de kunst buitensluit.

Morris Weitz

(1) Het lijkt onmogelijk de betekenis van het woord kunst vast te leggen. De aanwijzende definitie 'Kijk maar goed, dit is een kunstwerk!' en de verbale definitie, die begripsmatige equivalentie eist, falen beide. De klassieke definitie is niet geschikt om abstracte begrippen te bepalen en Wittgensteins familiegelijkenis verhoogt eerder de onbepaalbaarheid van het begrip kunst dan haar te verminderen.

(2) Een andere mogelijkheid biedt de implicatieve definitie. Binnen de bewering p → q is p een garantie voor q en is q wezenlijk voor p: natuurwetenschap (p) garandeert toetsing (q) en toetsing (q) is noodzakelijk voor het bedrijven van natuurwetenschap (p).
Garandeert kunst (p) bepaalde kenmerken (q), die op hun beurt wezenlijk ('noodzakelijk') zijn voor kunst? In de loop van de tijd zijn er veel kenmerken genoemd, die aan deze eis zouden voldoen, bv nabootsing, expressie en schoonheid. Maar deze vallen na enig nadenken af.
Dit schijnt ook op te gaan voor de kenmerken vorm en verrassing ('informatie'). Toch lijkt het dat zich hier een uitweg voordoet, mits je aanvaardt dat het gebruik van esthetische media als kleur en klank een noodzakelijke voorwaarde is voor het maken van een kunstwerk. De wijze van ordening hiervan en de mate van verrassing (creativiteit) bepalen dan het kunstzinnige gehalte. Dit zonder aan de beeldende en verhalende inhoud voorbij te gaan: ook deze kan verrassend worden geordend.
Kunst wordt dan stipulatief omschreven als een verrassende, creatieve ordening van esthetische media en van de inhoud die met deze media wordt vormgegeven. Zij wordt zo losgekoppeld van vage, speculatieve begrippen als waarheid en goedheid, maar ook van schoonheid in de traditionele betekenis.

(3) Een nuchtere benadering die er vanuit gaat dat iets kunstzinnig wordt genoemd op grond van uiterlijke, zintuiglijke kenmerken en niet van psychische en sociale factoren of van kentheoretische overwegingen. Een benadering die ook het verwijt van Weitz ontloopt dat een definitie van kunst haar haar open en avontuurlijk karakter ontzegt.
Bovendien: een definitie is nodig om de kunstzinnige activiteiten, al is het maar voorlopig, te lokaliseren en om wildgroei binnen de discussies te voorkomen.

→ De definitie: Exc.IX.
→ De implicatieve definitie: 3.5.5.
→ Wittgenstein, Familiegelijkenis: 4.6.2.
→ Soorten van spel: Exc.XXVII.1.2.2.

10.0.4. Art pur tegenover kunst als geïntegreerde vorm van communicatie (KGV)

Met de nadruk op vorm en creativiteit wordt een beslissende keuze gemaakt voor de art pur, voor de opvatting dat kunst een autonoom gebied is met zijn eigen wetmatigheden en zijn eigen benaderingswijze[a].
Hiertegenover staat de visie dat kunst een geïntegreerd deel is van de menselijke cultuur. Zij is niet alleen maar een creatieve ordening, zij is meer dan een middel om kunstzinnig te genieten. Natuurlijk dit alles speelt een rol, maar daarnaast zijn kunstwerken een spiegel van de werkelijkheid ('mimesis'), zij geven een visie op dat wat er zich in de wereld afspeelt en onthouden zich niet van een moreel oordeel. Kunst is een belangrijk communicatiemiddel, waarmee de kunstenaar (zijn) gevoelens en emoties kan uiten en ze kan overdragen op een publiek, dat meeleeft, wordt ontroerd en innerlijk wordt gezuiverd ('catharsis'). Kunst kan inzicht geven, een ethisch oordeel vellen of in trance brengen. Zij beperkt zich niet tot het eigen gebied van *het schone,* maar omvat ook een onderzoek naar *het ware* en *het goede*, zij is niet alleen een psychologisch, maar ook een lichamelijk verschijnsel: zij raakt het hele leven. Kunst is een geïntegreerde (communicatie)vorm (KGV).[b]

Deze tweedeling leidt tot een tweevoudige benadering van een kunstwerk: de art pur legt alle nadruk op de creatieve vormgeving van esthetische media als klank of woord (en van het verhaal), de KGV let vooral op de eenheid van esthetische media, inhoud en visie (zonder aan de kunstzinnige vormgeving voorbij te gaan).

→ Kunst als kennis: 6.1.5.

[a]Ook omschreven als *estheticisme*, met haar leer van het *l'art pour l'art.*

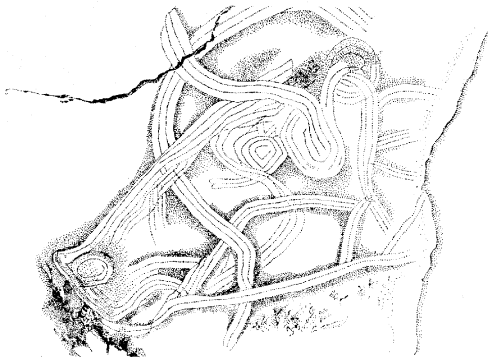
[b]De tegenstelling tussen art pur en KGV vind je terug in de opvattingen van Kant en Hegel. Bij Kant gaat het om de vorm, bij Hegel juist om het idee, het concept.

B. ENIGE HISTORISCHE ACHTERGRONDEN

10.1. De oude tijd

10.1.1. Kunstzinnige uitingen bij primitieve volken

(1) Vanaf oude tijden hebben mensen genoten van klanken, kleuren en vormen, en hebben zij ze op zich laten inwerken. Zij reageren *esthetisch* op de dingen, zij vinden (en noemen) ze *mooi*.
Langzamerhand gaan zij ook gebruik maken van esthetische middelen als lijnen, kleuren en geluiden.

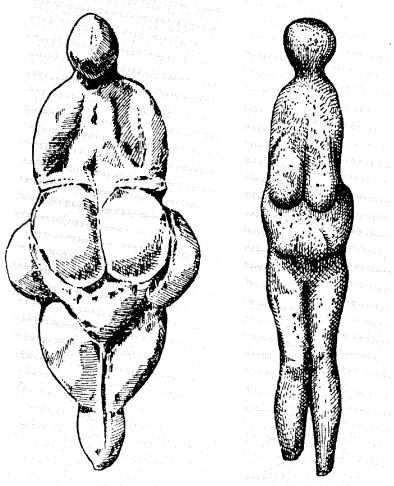


Afb.10.1. Altamira. Lijnen met vingers in de natte krijtrots gegrift (met een vage gelijkenis van een dierenkop).

Zij trekken strepen op de wanden (afb.10.1) of maken de omtrek van een hand (afb.10.3), misschien om van hun aanwezigheid blijk te geven of om hun bezit te markeren.
Zij zien silhouetten, schaduwen, afdrukken van voeten, ontdekken gelijkenissen van mensen en dieren in takken, knoesten, stenen en wolken. Zo leren zij *afbeeldingen* maken.
Bovendien brengen zij -vaak in geometrische patronen- kleuren en lijnen aan op lichaam, kleding en gebruiksvoorwerpen, gewoon omdat ze daar plezier in hebben, maar vooral ook omdat ze indruk willen maken op hun omgeving. Zulke *versieringen* geven de maatschappelijke status aan, verhogen de seksuele aantrekkingskracht of zijn juist een middel om vijand en demonen af te schrikken.

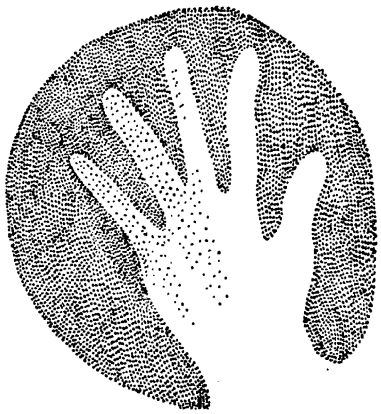
De oudste vondsten van bewerkt materiaal, bestonden uit oker. Stukken hiervan stammen uit 77.000 vóór Chr. Zij hebben een oppervlak dat, nadat het was vlakgeschuurd, werd voorzien van ingekraste - parallelle en kruisende- strepen. Of er sprake is van louiter decoratief gedrag of van opzettelijk gebruik van tekens is niet duidelijk.

(2) Zelfstandige kunstvormen in de moderne betekenis heeft de primitieve mens niet gekend. Beelden en grotschilderingen hebben in de eerste plaats een *magische*, niet een esthetische of artistieke functie. Afbeeldingen worden gelijkgesteld met dat wat zij voorstellen -goden, demonen, voorvaderen- of dragen de kracht ('mana') ervan. Zoals tot op heden heiligenbeelden en iconen in christelijke kerken worden vereerd om hun wonderbaarlijke zegeningen, waren ook de beelden van moeder aarde in de late steentijd een zetel van vruchtbaarheidenseksuele kracht (afb.10.2).

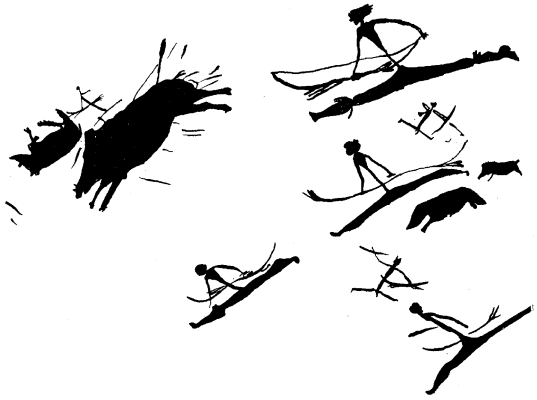


Afb.10.2. Vrouwelijke idolen.
links: Lespuques, Fr., rechts: Gagarino, Rusland.

Ucko en Rosenfeldt hebben er met recht op gewezen dat interpraties als deze meestal louter hypothetisch van aard zijn. Het is bv de vraag of primitieve volken wel zo magisch dachten als nu wordt verondersteld. Van Baaren ontkent dit met klem, hij denkt eerder aan technieken om de goden en demonen te vermurwen door ze met bepaalde handelingen het goede voorbeeld voor te houden. Ook zijn magische praktijken vaak niets anders dan oefeningen (met een emotioneel randje): oorlogsdansen, vruchtbaarheidsrituelen, jachtceremonieën. Denk aan de opwarming voor een wedstrijd.
Over de vrouwenbeeldjes en de grotkunst stelt Brockway dat we alleen maar weten dat ze er zijn, weliswaar met op de achtergrond de veronderstelling dat sommige ervan zeer waarschjinlijk een religieuze en mythische betekenis hebben. Of waren het gewoon maar speelgoedpoppetjes?



Afb.10.3. Font de Gaume (Dordogne). Handafdruk.



Afb.10.4. Gasulla-kloof (Spanje). Jachtscene.

(3) Schilderingen dienen vaak op magische wijze te verwerkelijken wat straks echt zal (moeten) plaatsvinden. De afbeelding van parende dieren of van een jachtscene hebben een magische uitwerking:wij zullenstraks meerwilde zwijnen neerschieten (afb.10.4.) en er zullen in de natuur meer bizons worden geboren (afb.10.5).

(4) Later ontwikkelt zich uit de dynamistische visie een animistische. De primitieve mens staat onzeker en vaak angstig tegenover een onbekende en onverklaarbare wereld, bevolkt met geesten, demonen en goden, die hun goedgunstig zijn of hen juist bedreigen. Deze religieuze zienswijze wordt aanvankelijk uitgebeeld in een meer abstracte, meer schematische stijl (afb.10.6 en 10.7).



Afb.10.5. Le Tuc d'Audoubert (Fr.). Plastiek met parende bizons.



Afb.10.6. Tanum (Zweden). Godengestalten.

(5) Ook dans en muziek maken voornamelijk deel uit van de religieus-magische cultus en hebben een sociale functie. *Dansen* tref je reeds aan in het dierenrijk. Sachs geeft voorbeelden van Auerhanen, steltvogels en apen. Chimpansees bewegen zich ritmisch in een kring terwijl zij op de grond stampen en met de handen op het lichaam slaan. Dit soort gedrag neem je ook waar bij leden van primitieve stammen: zij springen en stampen, gebruiken stokken en ratels, slaan op hun lichaam en klappen in de handen. Zo ontspannen zij zich of leven zich uit.



Afb.10.7. Demonische gestalten. Links: Cueva de los Letreros, rechts: Cimbara.

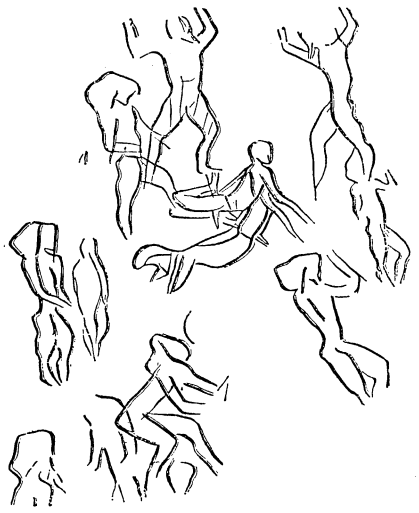
Het dansen krijgt vaak een uitbeeldend-magisch karakter. Door het nabootsen van oorlog (afb.10.8) en jacht, van wind en regen, van seksueel gedrag wekken de dansers heilzame krachten op. De Watsjandi's uit West-Australië dansen bij afwezigheid van hun vrouwen tijdens het jaarlijkse vruchtbaarheidsfeest rond een gat versierd met takken -de verwijzing is duidelijk-, terwijl zij ophitsende liederen zingen en opgewonden bewegingen maken. Dan steken zij de speer in het gat en zingen voortdurend: *'Niet in de kuil, niet in de kuil, maar in de schoot'.*



Afb.10.8. Gasulla-kloof (Spanje). Krijgsdans.

Magisch zijn ook de extatische dansen. Deze zijn 'abstract', zij beelden niets uit. Begeleid doorritmische instrumenten, vaak een trommel, raken de dansers geheel in trance, in 'een magische slaap'. Op momenten van crisis en overgang -inwijding, huwelijk, geboorte, dood, oorlog en rampen- zijn deze dansen een bron van bovenaardse krachten (afb.10.9). In de woorden van Curt Sachs:

In de extase van de dans overbrugt de mens de afgrond tussen deze en de andere wereld, het rijk van demonen, geesten en God. Betoverd en in vervoering gebracht, verbreekt hij zijn aardse boeien, en trillend voelt hij zich in harmonie met de gehele wereld. 'Hij die de macht van de dans kent, verblijft in God', roept de Perzische derwisjdichter Ruwi impulsief uit. De dans, die we van barbaarse voorvaderen hebben geërfd als geordende uitdrukking door beweging van de uitbundigheid van de ziel, ontwikkelt en verbreedt zich in het zoeken naar God, in een bewuste poging deel te worden van de krachten buiten het bereik van de mens die ons lot beheersen. De dans wordt een offerrite, een betovering een gebed en een profetisch visioen. Hij roept de natuurkrachten op en verdrijft deze weer; hij geneest de zieken, vormt de verbinding tussen de gestorvenen en hun nageslacht; hij verzekert de mensen van voedsel, geluk bij jacht, overwinning in de strijd; hij zegent de akkers en de stam. Hij is schepper, behoeder, rentmeester en bewaarder.



Afb.10.9. Addaura-grot (Sicilië). Extatische dans van gemaskerde sjamaan.

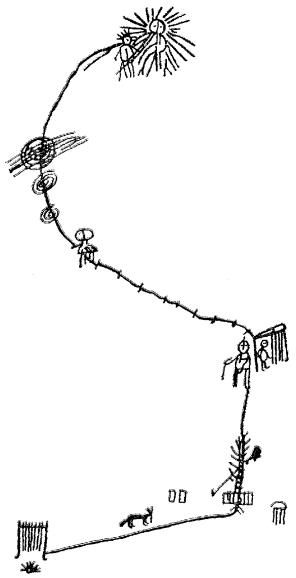
Een extatische dans geeft geen vreugde en ontspanning, maar is een fanatieke overgave, die vaak gepaard gaat met zelfverminking en vernietiging door bv vuur of mes.

(6) Ook de muziekinstrumenten, die de dans begeleiden -zelf voorzien van magische kracht- worden niet in de eerste plaats bespeeld om het esthetische plezier dat ze geven, maar om de magische kracht die zij uitoefenen. Curt Sachs:

In alle delen van de wereld dienden de instrumenten meer magische dan muzikale doeleinden. Met welk een bekwaamheid en voorstellingsvermogen de mannen en vrouwen uit de primitieve tijden hun instrumenten ook wist te hanteren, voor de esthetische kant ervan hadden zij weinig aandacht. De instrumenten met al hun eigenschappen waren eerder zinvol dan aantrekkelijk of mooi. Hun geluid had, hetzij zacht of sterk, gedempt of schril, een speciale betekenis; hun uiterlijke vormen, zowel rond als puntig; hun kleuren van levenloos wit of bloedig rood, hun beweging van strijken, stampen, schuren of krassen, dit alles deed deze vroege instrumenten in een verward doolhof verstrikt raken, dat weinig te maken heeft met muziek en waarvan de magische bijbetekenissen ver verwijderd waren van elk esthetisch genot.

Als voorwerp en ook als klankvoortbrengers waren de instrumenten symbolen van de mystieke rijken van zon en maan, van scheppende krachten van man en vrouw, van de vruchtbaarheid, de regen en de wind. Zij waren tevens het sterkste tovermiddel van de mens bij zijn magische riten ter bescherming van zijn gezondheid en zijn bestaan.
Het zou nog lang duren voordat de instrumenten van angstaanjagende, magische tovermiddelen waren uitgegroeid tot muziekinstrumenten, die dienden tot tijdverdrijf en vermaak. Muzikaal in de eigenlijke zin van het woord, en ondanks alle magische betekenissen, waren slechts de ritmische instrumenten. Deze kwamen tegemoet aan het verlangen van de mens naar een regelmatige, hoorbare beweging: ratels, stampers of trommels. Muzikaal zijn deze instrumenten inderdaad: er is niets meer fascinerend dan een negerdrummer of marimbaspeler te zien en de onuitputtelijke rijkdom van zijn ritmische patronen te horen, waarbij dan nog de onvergelijkelijke handigheid komt, waarmee hij zijn instrument bespeelt.

(7) Kleuren, vormen, muziek, verhaal en dans maken vaak in samenhang deel uit van de stamriten. Het optreden van de sjamaan, de geestelijke leider van vele primitieve jagersvolken zou je in moderne begrippen een happening of totaaltheater kunnen noemen. Gemaskerd -zo beschermt hij zich tegen de demonen- en gekleed in fel beschilderde dierenvellen -waar hij de kracht van overneemt- gaat hij op het geluid van een trommel, het extatische instrument bij uitstek, in trance en maakt dan een levensgevaarlijke mythische tocht naar onderwereld en hemel (afb.10.10). Zijn optreden is een seance, waarbij hij danst, speelt en vertelt. Tijdens deze oerrite leven de toeschouwers intens mee en doet de stam haar levenskrachten op. Zoals ook de Eleusische mysteriën en een rooms-katholieke eredienst één groots, mythisch, magisch en esthetisch drama zijn.



Afb.10.10. Gebied van Altai. Hemelreis van een sjamaan.

→ De Eleusische mysteriën: Exc.X.
→ Magie en invloed. Het dynamisme: 5.2.2.

(8) Omgekeerd kan een kunstenaar verbonden zijn met mythe en rite. Zo verwijst de houtsnijder bij de Asmat (Nieuw Guinea) terug naar de oerkunstenaar, die in de mythische tijd de mens uit hout sneed en hem met trommelspel tot leven riep. Of is de houtsnijder bij de Kilenge (West Nieuw-Brittannië)de totale kunstenaar, die binnen de gemeenschap de (rituele) maskers en trommels vervaardigt, maar ook architect en botenbouwer is, voor versieringen en schilderingen zorgt en bovendien met magische krachten is uitgerust.

10.1.2. Bouwkunst in Azië. Mythe en speculatie

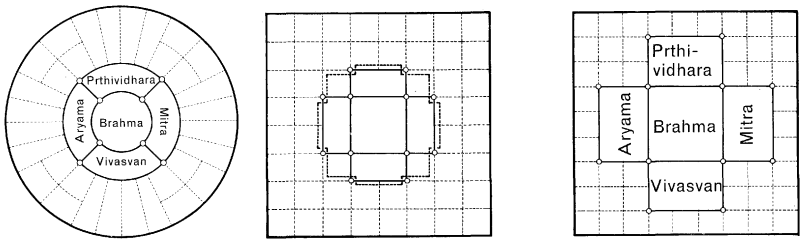
Van belang is hier op te merken dat het mandala het Al weergeeft en een Al waarvan niets, absoluut niets is buitengesloten. Het mandala geeft het Al weer, en in zijn beide aspecten: als het AL-Ene en het Al-Vele. De Tathagata, of Al-Ene, bestaat alleen maar ter wille van de Verlichting van de bestaande dingen; het mandala is een grafische weergave van Verlichting wanneer alle deugden (het Een-Vele) zijn verenigd.

Robert Heinemann

(1) Ook binnen meer ontwikkelde culturen blijven kunstzinnige activiteiten dienstbaar aan religie en magie, en worden gevoed door mythische beleving en speculatieve denktrant.

(2) In India, Tibet en Angkor (Cambodja) wordt het werk van architecten, beeldhouwers, schilders en andere handwerkslieden beheerst door een allesomvattende theologische visie. De wereld van beweging en verandering, *de microkosmos*, is ontstaan uit en wordt gedragen door de wereld van Brahman, *de macrokosmos*. Binnen deze gedachtenwereld is de cirkel het symbool van de dagelijkse orde, het vierkant van de goddelijke. Cirkels en vierkanten zijn *mandala's* ('vormen'), het zijn heilige, magisch-geladen tekens, de basis en de vormende kracht van al het bestaande (afb.10.11.)

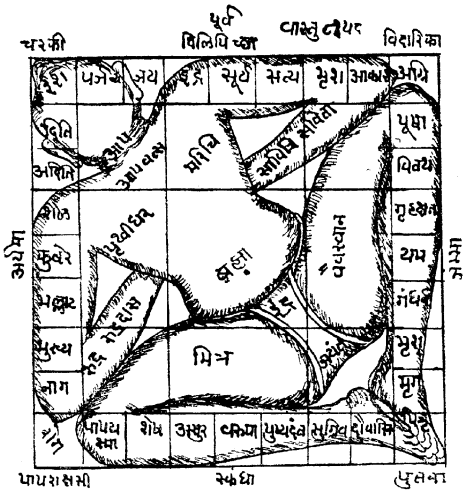
→ Mythe: 5.6.
→ Theologie: 6.2.3.



Afb.10.11. Mandala's.

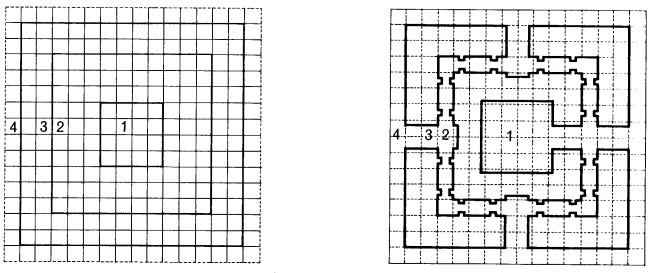
(3) Een mandala symboliseert de kosmos en de godenwereld. Ook is het de afspiegeling van de sterrenhemel en daarmee van de horoscoop met haar voorspellende kracht. Het is het basispatroon, de fundamentele vorm van de gehele levende wereld van goden, mensen en geesten, en het omvat de menselijke oergeschiedenis: Purusha, de oermens -aan het begin der tijden geofferd- belichaamt de kosmische oervorm (afb.10.12).

(4) Het mandala is een raster, meestal verdeeld in 8x8 = 64 of 9x9 = 81 vierkanten ('patha's'), zoals in afbeelding 10.11 is te zien.
Het kosmische en magische centrum is de god Brahma. Om hem heen in de aangrenzende ruimten wonen belangrijke goden als Mitra en Aryama (afb.10.11). Aan de rand bevinden zich de windstreken en de sterrenbeelden.
Het mandala -de scheppende en voorspellende vorm- is het fundament van elk bouwsel. Hiernaar richt zich elke architect, of hij nu een klein heiligdom ('cella'), een tempel, een paleis of een stad moet bouwen (afb.10.13 en 10.14).



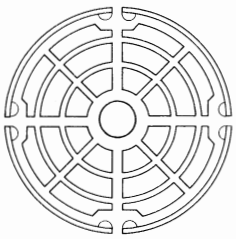
Afb.10.12. Mandala uit Oud-Indisch leerboek voor de bouwkunst.

(5) Bij zijn bouwtekeningen mag de architect geen gebruik maken van de snijpunten ('marma's'), waar de hoofdlijnen elkaar raken (afb. 10.11 en 10.13). Dit betekent heiligschennis en levert gevaar ('taboe') op. Omdat hij moet afwijken, krijgt hij de mogelijkheid oneindig veel variaties toe te passen op één basisschema. Dit verklaart waarom Indische tempels (en paleizen een chaotische warreling aan vormen latenzien, die niet zo erg lijkt op een afspiegeling van de eeuwige vaste orde.[a]



Afb.10.13. Links: Zuid-Indische mandala. Rechts: de plattegrond van de cella van Tanjore. Beide hebben dezelfde geometrische opbouw.

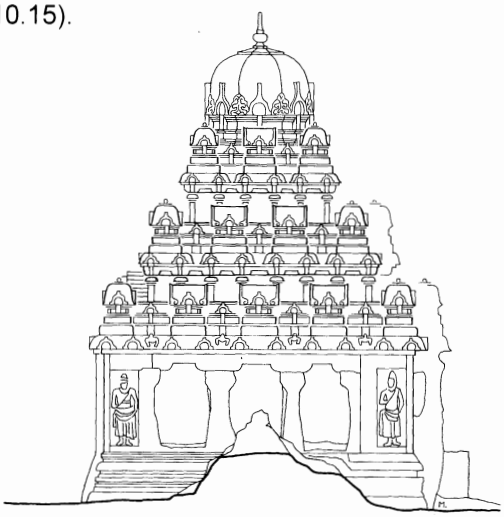
[a]Wiskundig is het opvallend dat een deling bij de bouwkundige berekeningen altijd een rest moet bevatten. Zij eindigen nooit op een heel getal. Dit komt overeen met de onvolmaaktheid van aardse werken.



Afb.10.14. Model voor een ronde stad boven ronde mandala.

(6) Het grondplan van stad, tempel of huis vindt zijn oorsprong in een mengeling van mythische beelden en speculatieve gedachten.
Het centrum van het mandala komt overeen met de oeroude, mythische plaats van de schepping: het eiland dat zich uit de wereldoceaan verhief, het Centrum der Wereld, waar de hemelberg ('de As der Wereld'/'Axis Mundi') zich bevindt als woonplaats van de goden. Binnen de aardse werkelijkheid wordt het midden van het mandala gevormd door het sanctuarium, het Heilige der Heilige van de tempel: gebouwd op een heuvel is het de schoot der aarde (afb.10.15). Hier heerst Shiva in al zijn scheppende kracht. Met als symbool de fallus, die vaak als beeld in deze binnenste ruimte staat opgesteld.
Zelf is een tempelcomplex de afbeelding van de wereldberg, omgeven door bergketens -de omliggende torens- en de oeroceaan: de grachten (afb.10.13 en 10.16). In het centrale gedeelte, ieder naar zijn rang, wonen de goden in verdiepingen boven elkaar (afb.10.15).

(7) In (Voor)Indië is kunst de uiting en de weergave van de goddelijke harmonie. Alle versieringen, alle lijnen, vormen en kleuren, alle gebaren en houdingen van de beelden, alle afbeeldingen van dieren en planten hebben een symbolische betekenis en worden volgens vaste regels -binnen één speculatief-kunstzinnige code- met elkaar in samenhang gebracht.



Afb.10.15. Opstand van de Dharmaraja Ratha (India).



Afb.10.16. Luchtfoto van tempel te Angkor Vat (Cambodja).

10.1.3. Kunstzinnigheid

> Zonder twijfel is de macht van de traditie in de gewoonlijk als 'primitief' omschreven gemeenschappen erg groot. Maar zelfs in de meest conservatieve maatschappijen is de marge van vrijheid, die het individu is toegestaan, veel groter dan de etnologische theorie vroeger was geneigd te aanvaarden.
>
> A.A.Gerbrands

> Niet alleen in grootse gebeurtenissen of uitzonderlijke omstandigheden wordt in Zwart Afrika kunstzinnigheid tot uitdrukking gebracht of getoond. Kunstzinnige expressie ligt opgesloten in het dagelijkse ritme, in het verlangen een voortdurende relatie te onderhouden tussen het kosmische en het werkelijke, tussen het uitzonderlijke en het banale, en de kunst, uitgedrukt in alledaagse voorwerpen is de meest toepasselijke en opvallende illustratie ervan. We zien in voorwerpen voor daags gebruik -uiteenlopend van stoelen tot schalen voor het wegen van goud- een reeks van tekens en geometrische figuren die, los van hun waarde als heilig schrift, een geometrische en architectonisch uitdrukking tonen die alleen is nagestreefd met het oog op hun kunstzinnigheid.
>
> F.Agblemagnontsen

(1) Esthetische activiteiten zijn aanvankelijk overwegend *functioneel*. Zij vinden plaats binnen de groep en dienen haar belangen door magische krachten op te roepen, mythen te verduidelijken, riten te ondersteunen en de gezamenlijke waarden te verdedigen. De kunstenaar behoeft niet 'origineel' te zijn en hij zal, ook al heeft hij een persoonlijke stijl (Gerbrands)[a], geen grote veranderingen nastreven. Hij werkt -naar vorm en inhoud- binnen de traditie met zijn vaste regels en voorschriften. Nadruk ligt vooral op technische vaardigheid en perfectie.

(2) Toch heeft ook de primitieve kunstenaar oog gehad voor de kunstzinnige aspecten van zijn beroep. Van Baaren geeft het voorbeeld van de Pakot, een stam in Kenia. De leden maken een streng onderscheid tussen het nuttige en het mooie. Het functionele staat los van het kunstzinnige aspect. De kunstenaar is zich goed bewust van de esthetisch effecten in zijn werk: van ritme, kleurwerking en symmetrie.[b]

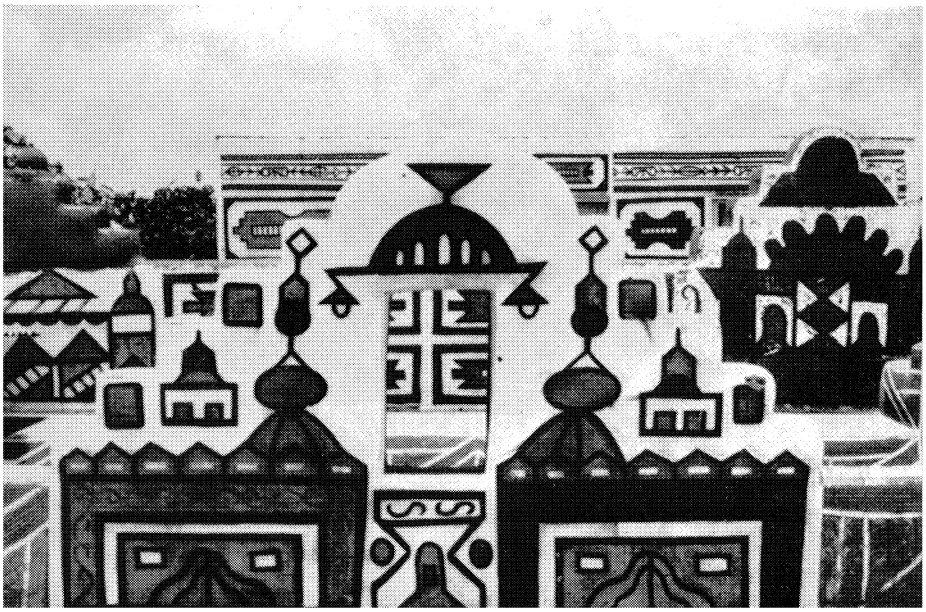
(3) Bij de Mapogga, een Bantoe-stam in Zuid-Afrika, is kunst zelfs geheel geïntegreerd in het dagelijkse bestaan. J.J.Beljon schrijft hierover:

> De binnenplaatsen worden in tweeën gedeeld door een centrale hut. Aan de voorzijde daarvan speelt zich het sociale leven af. De achterzijde is bestemd voor huiselijke activiteiten. Kinderhutten, keukens en opslagplaatsen vormen samen de pleinwand. Elk plein heeft nog een voorplein, waar rondom stoelen en tronen staan. Dit is de plaats waar de feesten plaatsvinden en waar ook gedanst wordt. De poorten, de hoekpartijen en de lage muren van de voorpleinen zijn prachtige trapsgewijs opgebouwde stukken sculptuur. Het zijn de mannen, die de hutten bouwen. De vrouwen verzorgen de fraaie decoratie. Iedere vrouw die een man zich tot echtgenote kiest -polygamie is regel- krijgt een eigen hut. Als een soort huwelijksgeschenk wordt die hut door haar beschilderd. Zij doet dit ook om te laten zien wat zij waard is. Zij zal dit werkje ieder jaar dienen te herhalen. Het is haar plicht, dit veranderen, elke winter, van de dessins en de kleuren. Soms is de versiering flamboyant, soms sober, soms puur geometrisch, een andere keer weer dynamisch en bewogen. Je vergaapt je aan de inventiviteit der Mapogga-vrouwen. Zij lijken stuk voor stuk geboren wandschilderessen.
> Mapogga kent ook de 'mur percé'. Van gaten in de muren weten de artiesten behoorlijk partij te trekken (afb.10.17). Er is een volmaakte integratie bereikt tussen architectuur, plastic en schilderkunst. Bovendien liggen de dorpen harmonisch in het landschap, terwijl tenslotte de sieraden die de vrouwen dragen de artistieke synthese onderstrepen. De ornamentiek schijnt uit geheimzinnige overleveringen en onbewuste herinneringen op te wellen. Soms worden echter ook vormen opgenomen, die geheel vreemd zijn aan de Mapogga-cultuur, zoals letters en cijfers.

---

[a]Harry Beran deed op Nieuw Guinea een succesvol onderzoek naar het werk van de negentiende-eeuwse Massim-kunstenaar Mutuaga. Diens werk kan worden geanalyseerd en beoordeeld op authenticiteit en onderscheiden naar periode.

[b]Primitieve kunst is een volwassen kunst en kan niet worden vergeleken met de expressieve werken van krankzinnigen en kinderen of worden beschouwd als een vorm van volkskunst (Van Baaren, Frazer).



Afb 10.17. Mapogga-stam. 'Mur percé'

(4) Toch is de kunstenaar -en dat geldt ook voor de schilders, beeldhouwers en architecten in India- nooit een kunstenaar in moderne zin. Deze gaat het vaak om de uitdrukking van persoonlijke beleving en emotie. Hij voelt zich vrij en neemt zelf het initiatief, hij wenst het nieuwe, het verrassende: hij is creatief, hij weet zich de schepper van andere werelden en waarden.[a]
De primitieve kunstenaar is meegaand, hij past zich aan en werkt volgens een aloud, goddelijk plan. Zijn kunst is conventioneel.

→ De kunstenaar in de ME: 10.2.0.2
→ Conventionele kunst: 10.3.4.

[a]Het is de vraag of westerse normen voor kunstzinnigheid als afwijkend taalgebruik en verhulling van de werkelijkheid ook worden toegepast binnen primitieve culturen. Fokkema neemt aan van wel, Pfaeffke bestrijdt dit.

10.2. DE NIEUWE TIJD

10.2.0. Inleiding. De Middeleeuwen

> Gij hebt alle dingen geordineerd bij maat en getal, en gewicht.
>
> Boek der wijsheid

(1) Ook in de ME neemt de kunst *geen autonome positie* in. Zij wordt door de geestelijkheid gebruikt om de christelijke boodschap over te brengen of te ondersteunen, door hof en adel om hun macht en status te onderstrepen. Kunst doet dienst als instrument om het gedrag op effectieve wijze bij te sturen (Bc): zij imponeert, zij ontroert, zij waarschuwt.
Misschien juist omdat de middeleeuwse mens zo gevoelig is voor esthetische prikkels (Eco), wijst de kerk voortdurend en met nadruk op de gevaren ervan: zij slepen je mee en zij leiden je af van de eeuwige, goddelijke waarden.

(2) De middeleeuwse kunstenaar is *een ambachtsman ('artifex')*, in dienst van zijn kerkelijke en wereldlijke broodheren. Hij werkt -aanvankelijk vaak anoniem- binnen de traditie en houdt zich aan de overgeleverde kunstzinnige code, zoals die in de handboeken is vastgelegd.

(3) Kunsttheoretisch staan de ME direct onder invloed van de antieke filosofie, vooral van Pythagoras, Plato en Aristoteles. Nagedacht wordt over het *wezen van de schoonheid*. Dit wordt omschreven in termen van *vorm, proportie, symmetrie, perfectie en harmonie.* Met de muziek als het grote voorbeeld. Schoonheid bestaat als idee in of op zichzelf, los van de ervaring. Zij wordt weerspiegeld in het schone van natuur en kunst. Schoonheid is naast een esthetisch vooral een speculatief begrip: het maakt *het ware en goede* zichtbaar, het toont de mens de volmaakte, goddelijke orde ('kosmos')[a].

> Achter dit kunstzinnige denken staat het volgende kentheoretische idee: de waarheid wordt niet gekend uit bijzondere verschijnselen, buiten de analyse om, maar de afzonderlijke verschijnselen worden teruggevoerd tot enige ware en reeds apriori gegeven algemene categorieën. Kennis verwerkelijkt zich via de identificatie van afzonderlijke verschijnselen met algemene categorieën, die als oorspronkelijk worden beschouwd. Kennis wordt niet verkregen door het bijzondere, het specifieke bloot te leggen, maar via een proces van abstractie van het bijzondere, van zijn reductie op het gemeenschappelijke en uiteindelijk op het algemene (Lotman).

Deze ideële schoonheid is voor de middeleeuwse kunstenaar het enige uitgangspunt. Ook de poëtica, de leerboeken vol ideeën, voorschriften en voorbeelden, leiden hun instructies af uit deze speculatieve hypothese.

> Het onderscheid tussen de poëtica van moderne kunstenaars en de middeleeuwse theorieën over het schone verschillen evenwel radicaal, hoewel beide het normatieve karakter en de eis de beslissende kenmerken van schoonheid begripsmatig vast te leggen, gemeen hebben. De moderne poëtica zijn verabsoluteringen van een subjectieve, militante smaak en hebben alle een meer of minder uitgesproken empirische oorsprong. In tegenstelling daarmee waren de middeleeuwse definities van het schone altijd speculatieve, niet aan de ervaring ontleende uiteenzettingen (Assunto).

(4) De middeleeuwse kunstenaar heeft geen persoonlijke inbreng, originaliteit wordt niet verwacht, sterker nog, zij wordt als hoogmoedig en zondig beschouwd. Eco:

> Op zijn best kon kunst mooie beelden voortbrengen, schikkingen van het materiaal die alleen maar oppervlakkig waren. Maar zij moest een soort van ontologische nederigheid in acht nemen tegenover de voorrang van de natuur. Voorwerpen door de kunst voortgebracht voerden geen nieuwe orde in, maar bleven binnen de grenzen van hun substantie. Zij waren eenvoudigweg, zoals Thomas van Aquino stelt, 'herleidingen tot beelden door middel van meting'.

(5) HET MIDDELEEUWSE BEGRIP SCHOONHEID. Schoonheid wordt in de ME in de eerste plaats gevonden in de uiterlijke vormen, met licht en kleur als fundament.

> Dit behagen van de ziel, dat men schoonheid ('pulchritudo') noemt, komt vaak voort uit de eenvoudige waarneming van zichtbare vormen, wanneer de blik over alle afzonderlijke verschijnselen glijdt (Witelo).

---

[a] Het Griekse *kosmos* betekent onder meer: orde, regelmaat, wat betaamt, fatsoen, tucht, staatsorde, wereld, heelal, kunstige vervaardiging en sierlijkheid (Bartelink).

Schoonheid herkent men in de luister van de vorm, de wiskundige verhouding ('proportio') en de prachtige kleuren (Albertus Magnus), in de harmonie en aangename kleuren (Thomas van Aquino). Nadruk ligt op de wiskundige orde, op de onderlinge verhouding van de delen en de harmonie ervan (Dante).

> Want de harmonie van beeld of vorm genereert uit zichzelf en verwekt in de dingen, waarvan zij de vorm is, de schoonheid. Een ding wordt mooi genoemd, wanneer er een harmonie van de delen en gelijkheid aanwezig is, want schoonheid is een getalsmatige gelijkheid (Bonaventura).

Als voorbeeld het geluid van een beekje dat met melodisch geruis voortkabbelt.

> Het beekje verheugt de zinnen en laat, lieflijk murmelend, harmonische tonen weerklinken. Deze zijn wel ongelijk, maar in samenhang en vleien het oor, eerst met halve tonen, dan met diepere tonen en dan weer met kwint-, kwart- en octaafharmonieën die tot een symfonie samenklinken. Omdat deze alle met de verhouding 9:8, 4:3, 3:2 of 2:1 overeenkomen is de muzikale modulatie niet gelijk. Deze modulatie is geenszins uniform, omdat ze nu eens menselijk en aards, dan weer in de planeten, in de elementen, in de jaargetijden, nu eens in stemmen, dan weer in kunstige instrumenten weerklinkt en altijd met zo'n gevarieerde zoetheid, dat zij ook de meest wrede inborst tot bedaren weet te brengen (Gottfried van St.Viktor).

Toch is de zintuiglijk-esthetische orde in haar vergankelijkheid van beperkte waarde.

> Wat valt gemakkelijker dan te houden van mooie vormen, zoete smaak, lieflijke tonen, welriekende geur en vrolijk gedrag? ./. Maar wat de ziel in ze zoekt -geluk en eeuwigheid- bevat ze in het geheel niet. De laagste trede van de schoonheid vergaat en verdwijnt (Alcuinus).

Wel is de zichtbare schoonheid een afbeelding van de eeuwige schoonheid (en waarheid).

> Omdat nu de schoonheid van de zichtbare wereld in haar vormen is gegeven, kan uit de zichtbare vormen de onzichtbare schoonheid worden bewezen, omdat de zichtbare schoonheid een beeld ('imago') is van de onzichtbare wereld (Hugo van St.Viktor).

Dit eeuwig schone is het innerlijk doel ('de doeloorzaak') van alle dingen.

> Aan dit schone hebben alle wezens te danken dat zij op de hun eigen wijze mooi zijn. En door het schone bestaan de harmonieën van alle dingen, van vriendschappen en gemeenschappen. Door het schone is alles verenigd.
> Het oerbegin ('arche') van alles is het schone, omdat het de oorzaak is, die alles doet ontstaan en beweegt en omdat het alles door de liefde in eigen schoonheid samenbindt.
>
> Het schone is ook de afsluiting van alles en als doel dat alles aantrekt, als doeloorzaak ('telikon aition') onze liefde waard (want alles ontstaat en gebeurt door het schone). Het dient tevens als 'oorzakelijk' voorbeeld, want alles wordt ernaar bepaald. Daarom is ook het schone gelijk aan het goede, omdat alles in dit oorzakelijk opzicht het goede en schone nastreeft. Er is geen wezen dat niet aan het goede en schone deel heeft (Pseudo-Dionysius).

De onzichtbare schoonheid, los van iedere uiterlijke vorm, vindt men in God.

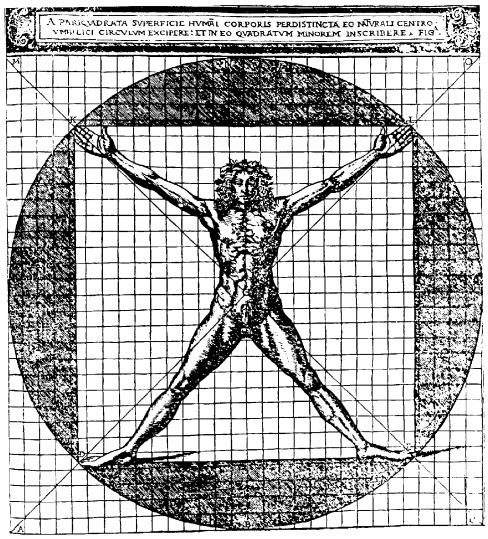
> Men zegt: een mens is mooi ('formosus'), een ziel is mooi, een huis is mooi, de wereld is mooi: dit is mooi, dat is mooi. Laat 'dit' en 'dat' weg en bekijk het mooie zelf, als je dit kunt. Dan zal je inzien dat God niet door een andere vorm mooi is, maar dat hij zelf de schoonheid ('formositas') van al het schone is (Grosseteste).

10.2.1. De Renaissance: schilderkunst als speculatieve wetenschap

Schoonheid is een zekere overeenstemming en een harmonie van de delen binnen een geheel overeenkomstig een bepaald getal, een bepaalde proportie en een bepaalde ordening, zoals het de concinnitas[a], dat wil zeggen de absolute en hoogste natuurwet eist.

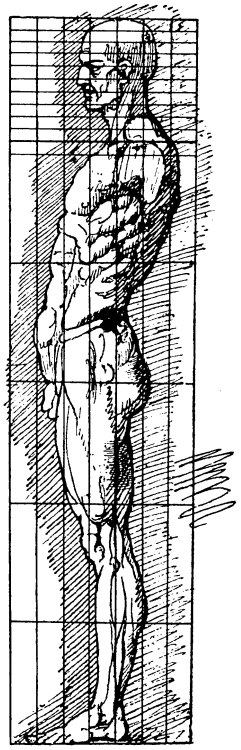
L.B.Alberti

(1) De Renaissance brengt een radicale ommekeer. De kunstenaar maakt zich los van de middeleeuwse traditie, met haar kerkelijke boodschap, haar vastgeroeste symboliek en haar beperkende technische voorschriften. Kunstwerken krijgen een *autonome status*. Zij worden uit de sfeer van de religieus-magische beïnvloeding gehaald en in de eerste plaats beoordeeld naar hun kunstzinnige waarde



Afb.10.18. Cresciano (XVIe eeuw). De mens in al zijn mannelijkheid als centrum van de kosmos, als maat van alle dingen. Vergelijk afb.10.12!

(2) De beeldende kunstenaars zoeken -geheel in trant van de nieuwe ideeën over de mens (afb.10.18)-eigen wegen. Zij zien zich als mannen van wetenschap, die op grond van technische vaardigheid en zonder vooroordeel *al experimenterend* een kunstzinnig onderzoek doen naar de wereld om zich heen en zich daarover in woord en geschrift tegenover hun publiek verantwoorden. Bekend zijn de *uiteenzettingen ('tractaten')* van Alberti, Leonardo en Dürer.



Afb.10.19.
Codex Valardi.
Het menselijk lichaam in zijn wiskundige verhoudingen ('proportio').

(3) De schilder richt zich direct op de natuur, hij ontleedt haar naar vorm en kleur en probeert haar in al haar *zintuiglijke schoonheid en in haar innerlijke orde* te doorgronden. Hij speurt naar de regels van het perspectief, bestudeert de bouw van het menselijk lichaam en zoekt naar de wiskundige verhouding ('proportio') van de lichaamsdelen onderling (afb.10 19). Een nieuwe visie: de mens en zijn gestalte zijn voor de klassieke filosofie een afbeelding van de macrokosmos. Voor de christelijke theologie was hij 'het beeld van God'.

(4)*Schoonheid is orde*: de wereld heeft ondanks haar uiterlijke tegenstrijdigheden en toevalligheden een harmonieuze, getalsmatige structuur. De schilder uit de Renaissance heeft een speculatieve visie en zijn schilderijen zijn in opbouw en kleurpatronen *een doordachte weergave ('mimesis')* van de werkelijkheid in haar innerlijke evenwicht en samenhang. Hij maakt gebruik van natuurlijke, heldere kleuren, vaste lijnen, duidelijke geometrische vlakken (gelijkbenige driehoek, vierkant, cirkel) en past wiskundige verhoudingen toe als de gulden snede. De betekenis van een schilderij moet men dus niet in de eerste plaats zoeken in de inhoud, maar *in de opbouw, in de ordening (de vorm') van het medium.*

(5) Toch kent de Renaissance-kunstenaar in navolging ('imitatio') van de klassieken aan het kunstwerk een ethische functie toe. 'Het nut is een deel van de schoonheid' (Dürer) en nut verwijst dan naar het Griekse begrip deugd ('arete'). Geen art pur, maar KGV.

---

[a]Concinnitas als symmetrie in de oorspronkelijke betekenis van juiste verhouding.

Bovendien was ook de Renaissance-schilder in de eerste plaats een ambachtsman die het zijn werkgever naar de zin moest maken. Deze gaf dan ook voortdurend zijn mening en was met de kunstenaar in discussie over de prijzen van het materiaal, inclusief de soorten van verf die mochten/moesten worden gebruikt. Zo was ultramarijn erg duur. '*Een schilderij mooi vinden betekent in het geval van de koopman van het quatrocento er wijzer van worden, er goed garen bij spinnen, wáár voor je geld krijgen, in de vorm van zo 'rijk' mogelijke, zichtbaar dure kleuren, en van een zo demonstratief mogelijk tentoongespreide picturale techniek. Maar het betekent ook een bijkomende voldoening smaken.*' (Bourdieu). En zo ontstaat er in brede lagen langzamerhand een kunstzinnige kijk.

→ Art pur/KGV: 10.0.4.

(6) In hun speculatieve kijk op de werkelijkheid volgen kunstenaars uit de Renaissance eerder de inzichten van Aristoteles dan van Plato.
Voor Aristoteles is de kunstenaar een handwerksman die zijn werk ordent naar algemene beginselen van schoonheid. Deze uit zich in ritme, maat, symmetrie, harmonie en samenhang. Een kunstwerk biedt naast esthetisch en kunstzinnig genot ook kennis en inzicht, omdat het bij de weergave van de werkelijkheid ('mimesis') uitstijgt boven het tijdelijke en toevallige bestaan van alledag, en het universele zoekt.
Dit laatste ontkent Plato. Het aardse schone is een afspiegeling van de ware schoonheid *als idee* en wordt alleen aangetroffen in de natuur. Daar ervaart men het zintuiglijk of ontdekt men het in wiskundige orde en regelmaat. In hun nabootsing ('mimesis') voegen beelden en schilderijen niets toe aan de natuur. De kunstenaar *verdubbelt* alleen maar de werkelijkheid en probeert door middel van illusies ('trompe-l'oeil') de kijker in te palmen en mee te slepen.
Om de schoonheid te leren kennen zijn andere -filosofische- methoden nodig. Kunst als mimesis geeft geen enkel inzicht. Zou de kunstenaar werkelijk iets willen laten doorschemeren van het *ware schone*, dan zal -lijkt Plato te suggereren (G.J.de Vries)- een abstracte kunst nodig zijn. Een kunst als die van Mondriaan.
Kunst heeft in de ogen van Plato soms een manisch, extatisch karakter: de kunstenaar, buiten zinnen, door de godheid geïnspireerd. Hiervan moet Aristoteles niets weten: in de kunst doe je -vakbekwaam- onderzoek naar en verkrijg je inzicht in de redelijke en wiskundige ordening der dingen.

→ Plato over schoonheid:	Exc.XIX.1.2.4 ('De erotische ladder').
	Exc.XIX.2.2.4 ('Schoonheid als bron van wellust en verliefdheid').
→ Plato over mania:	10.2.3.6
→ Aristoteles:	10.10.1.

EXCURSUS XXVIII: DE GULDEN SNEDE

10.2.2. Kunst als verbeelding

> Daarom is aan de werken die op deze wijze, uitgaande van de vorm, tot stand zijn gekomen, bij alle vormelijke fraaiheid, als kenteken van hun oorsprong een niet te verbergen leegte eigen, juist op die plaats waar wij het volmaakte, wezenlijke, diepste verwachten. Het wonder, waardoor het tijdelijke tot het eeuwige, het menselijke tot het goddelijke had moeten overgaan, gebeurt niet; de magische kring is getrokken, maar de geest die zich daarin moet openbaren, verschijnt niet; hij luistert niet naar de roep van hem, die gelooft dat hij door het aanbrengen van vorm alleen waarlijk iets kan *scheppen*.
>
> F.W.Schelling

(0) Als reactie op de Renaissance en Classicisme, met hun analytische en redelijke instelling, komt er in de loop van de volgende eeuwen een nieuwe stroming tot ontwikkeling. Deze heeft haar voorlopers in Barok en Rococo, en bereikt haar hoogtepunt in de Romantiek.
Op vier punten betekent deze ontwikkeling uiteindelijk een radicale verandering in houding en inzicht.

(1) Wanneer je onbevangen naar de natuur kijkt, merk je op dat zij eerder een *chaotische* dan een geordende indruk maakt. Ga je een oerwoud binnen dan zie je een grote verscheidenheid aan vormen, die je op geen enkele manier kunt inpassen binnen de rust en de overzichtelijkheid van een geometrische opbouw. De natuur is geen tuin. Het leven stroomt alle kanten uit in eindeloze variaties en is niet in kunstzinnige wetten en regels samen te persen.

De kunstenaar kan maar één ding proberen te doen: deze onontwarbare wereld van lijnen, vormen en kleuren -althans uiterlijk- te ordenen en haar *in haar ritme* vast te leggen. In zijn schilderijen en beeldhouwwerken zullen de delen in elkaar overgaan en elkaar overlappen. Het oog krijgt geen rust, maar wordt voortdurend meegevoerd via onrustige lijnen en langs onduidelijke kleurvlakken. Deze krijgen alleen binnen het geheel hun samenhang. In filosofische termen: PC/PCO tegenover het PnC, *worden* tegenover *zijn.*

(2) De natuur kan niet objectief worden weergegeven. De kunstenaar beleeft haar en vormt zich van haar een innerlijke voorstelling, die hij in het kunstwerk probeert uit te beelden. Kunst is een persoonlijke verbeelding, geen doordachte weergave ('mimesis') van de wereld. Zij is subjectief en berust op gevoelens en emoties. Het onderstaande schilderij van Van Gogh is hiervan een goed voorbeeld.

(3) De mens, met zijn innerlijke belevingswereld, wordt zelf onderwerp van kunstzinnige verbeelding. Schilders, beeldhouwers, schrijvers, maar ook componisten brengen gevoelens, emoties en psychische spanningen in hun kunstwerken tot uitdrukking. *Kunst is expressief.* En dat niet alleen naar inhoud, maar ook naar de vorm. Deze is een expressief middel: zonder uiting van gevoel blijft zij koud en leeg.



Afb.10.20. Vincent van Gogh. Sterrennacht, pentekening. .

(4) De natuur is geen redelijk geordende kosmos, die schoonheid uitstraalt. Het leven voltrekt zich via spanningen en conflicten, het is zonder lijden en dood niet denkbaar. Bovendien is de mens niet het hoog ontwikkelde, geestelijke wezen, zoals de Verlichting hem omschrijft, maar hij is en blijft een dier

dat voor het grootste deel instinctmatig leeft. Het leven is geboren uit de nacht, het bestaan is tragisch en wordt ervaren als diepe smart. [a]
Nietzsche spreekt van het Dionysische principe. In dit principe ligt de oergrond van de kunst. Zij voert ons terug naar een onbewust en extatisch leven.

→ Expressiviteit: Exc.XXXIII.
→ Existentiële vragen: 2.2.
→ Nietzsche, Dionysus en Apollo: KCF.3.4.1.
→ Nietzsche, De grote stijl: 10.2.3.8

EXCURSUS XXIX: DE ROMANTIEK

10.2.3. Analyse contra synthese

> Kunst van den vorm als zuivere vorm en kunst van den vorm als hulsel van de ziel; kunst van de logisch mathematiserende rede - en kunst van den irrationeel-mystischen levensdrang; kunst meer gebonden aan de wetten van de gedachte hoeveelheid - en kunst, vrij bewegend in de oneindigheid van de hoedanigheden; kunst, die meer aangepast is aan contemplatie - en kunst, die inniger verwant is met het gevoel! Kunst van de specifieke gewaarwordingen, van het duren, van de rede, gericht naar het onontleedbare en ondoorpeilbare mysterie - en kunst van de tactiele waarnemingen, van tijd en ruimte, van het helder verstand, dat de aanschouwelijke ervaring één maakt. Kunst van het duidelijke - en kunst van de geheimzinnige duisternis: kunst, die opgaat naar het normale, het gemiddelde, het algemene, het eenvoudige - en kunst, die nederdaalt in het individuele, het karakteristieke, het ingewikkelde, het uitzonderlijke. Kunst, die verwant is met het klassiek ideaal - en kunst, die de romantische aesthetiek inspireert.
>
> Edgar de Bruyne

> Waar ik van droom is een kunst van evenwicht, zuiverheid en sereniteit, verstoken van ieder verontrustende of neerslachtige inhoud, een kunst die voor iedereen die met zijn hersens werkt, bv voor de zakenman of intellectueel, een kalmerende, rust brengende invloed heeft op de geest, zoiets als een goede leunstoel die ontspanning brengt voor lichamelijke vermoeienis.
>
> Henri Matisse

> Ik meen dat in de muziek de gevoelens in harmonie moeten zijn met de rede en zich moeten richten naar de natuur.
>
> Monteverdi

(1) De westerse traditie wordt gekenmerkt door twee kunstzinnige richtingen, ieder met eigen ideeënwereld en methoden. Kunstenaars uit de analytische school stellen zich wetenschappelijk (en filosofisch) op, houden gevoelens en emoties op een afstand en proberen de wereld zo objectief mogelijk weer te geven. Constable, Courbet, Monet, Seurat en Cézanne zijn negentiende-eeuwse schilders, Matisse een twintigste-eeuwse schilder, die deze visie delen en kunstzinnig uitwerken.
Aanhangers van de synthetische richting achten iedere abstract-logische ontleding zinloos. Zij stellen zich ten doel een persoonlijke samenhang aan te brengen in de chaos om zich heen, hun innerlijke belevingen vorm te geven en ze -vaak symbolisch- tot uitdrukking te brengen. Bekend zijn de schilders Van Gogh (afb.10.20) en Munch, beiden vertegenwoordigers van het expressionisme.

(2) Ook in de muziek komt men deze richtingen tegen. In de school van Pythagoras is muziek als *musica mundana* in haar wiskundige ordening een afspiegeling van de kosmische harmonie ('harmonia mundi'). Voor Beethoven is muziek in de eerste plaats een theoretische constructie. Pas veel later wint, vooral onder invloed van Rousseau en Herder, de opvatting veld dat zij een individuele expressie is van persoonlijke gevoelens. Dit overgebracht in een nieuwe taal, met een eigen code. Componisten gaan zich dan grotere vrijheden veroorloven en maken zich los van de compositorische regels en voor

[a] Een kerngedachte uit de romantiek. In de woorden van Van der Veen: 'Voor de romantikus werd de waarheid niet aan het analyserende, onderscheidende, verstand geopenbaard, doch aan de 'Wesensschau' van het gevoel. In de nacht sluimert het verstand, doch de ziel keert, in dromen en visioenen, terug, tot de oergrond der dingen en ervaart in smart en wanhoop, doch tevens in ekstase, de door het intellekt verscheurde eenheid van de kosmos.'. → Novalis: Exc.XXIX.1.4.2.

schriften (Schubert!). Vooral de sonate-vorm wordt veel vrijer toegepast[a]. Ook komt er meer aandacht voor de melodie als middel tot expressie (→ 10.8.3).[b]

(3) *Schematisch:*

ANALYSE	**SYNTHESE**
zijn	*worden*
structuur	organisme, groei, ritme
geheel	fragment, detail
algemeen	bijzonder
abstract	concreet
wetmatigheid/orde	spanning/conflict
logica (PnC)	dialectiek (PC/PCO)
speculatief-wetenschappelijke vragen	existentieel-religieuze vragen
definitie	analogie, metafoor
afbeelding ('icoon')	innerlijk beeld ('imago')
begrip, idee	symbool
R-denken:	A-denken:
uiterlijke wereld	innerlijke wereld
verstand, rede	beleving: gevoel/emotie
bewuste	onbewuste, roes
objectieve afbeelding: mimesis en beschrijving	subjectieve verbeelding: inleving en expressie creatio
vorm boven inhoud	vorm heeft expressieve kracht vorm ondersteunt inhoud
apollinisch: harmonie/kosmos	dionysisch: chaos/'nacht'
toegedichte gevaren van de synthetische benadering:	*toegedichte gevaren van de analytische benadering*:
a. egotrip	a. koud en nuchter
b. sentimentaliteit	b. onpersoonlijk, gevoelloos
c. anarchie	c. los van het leven
d. begripsmatige vaagheid	d. theoretische inperking
e. vormeloosheid	e. lege vorm[c]

[a]Toch blijven componisten ook gedurende deze periode vasthouden aan de 'klassieke' vormen. Zelfs in een vrije vorm als het symfonische gedicht wordt nadruk gelegd op de ontwikkeling van het thema binnen een vorm. Pas Debussy veroorlooft zich grote vrijheden ('Préludes') en geeft -met Wagner en Schönberg- de muziek geheel nieuwe impulsen.

[b]In de literatuur staat de klassieke code -met haar eisen van eenheid en samenhang, van rijm en maat- tegenover de romantische, met haar voorliefde voor het fragment en het ritmische, vrije vers.

[c]Deze tegenstelling maakt de feministische onderscheiding tussen fallus en vagina binnen het gender overbodig, zoals ook het speculatieve onderscheid tussen Yang en Yin, waar veel anti-moderne theoreën naar verwijzen.
De onderscheiding zelf lijkt in een aantal opzichten op die tussen mondelinge en geschreven manieren van communicatie. Fiske en Hartley komen bv tot de volgende reeksen. Voor *de mondelinge overlevering*: dramatisch, episodisch, als een mozaiek, dynamisch, actief, concreet, kortstondig, sociaal, metaforisch, retorisch, dialectisch, voor *geschreven teksten*: verhalend, samenhangend, lineair, statisch, kunstzinnig, menselijk handwerk ('artefact'), abstract, blijvend, individueel, metonymisch, logisch, ondubbelzinnig/'consistent'. Deze opzet heeft op haar beurt veel te danken aan het onderscheid dat Lévi-Strauss maakt tussen wild en getemd denken (→ Exc.XVI.5.2.3-6).



Afb. 10.21 De Renaissance: Leonardo Da Vinci, De Heilige Maagd van de rotsen. Het Louvre in Parijs.

(4) Een illustratie van de tegenstelling tussen de analytische en synthetische benaderingswijze wordt gegeven in Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Schilderijen uit de Renaissance en uit de Barok onderscheiden zich volgens Wölfflin van elkaar in hoofdlijnen op vijf punten:

Renaissance	*Barok*
lineair	schilderachtig ['picturieel']
twee-dimensionaal	drie-dimensionaal
gesloten	open
veelheid, opsomming	eenheid
helderheid	vaagheid

Een schilderij uit de Renaissance geeft het onderwerp weer in een geometrische opbouw (afb.10.21). De afbeelding staat rustig en overzichtelijk binnen één vlak: zonder diepte, zonder overlappingen. Kleur is in zones verdeeld, lichte en donkere plekken



Afb.10.22. De Barok. Rembrandt, David en Jonathan. De Hermitage in St Petersburg

worden evenwichtig over het doek verspreid, linkerhelft en rechterhelft, horizontalen en verticalen verhouden zich evenwichtig tot elkaar. Het geheel krijgt iets statisch, er heerst wetmatigheid en stabiliteit. De afbeelding is in alle details helder en toetsbaar. De aandacht verdeelt zich over het gehele doek, ieder onderdeel heeft een eigen recht op bestaan, zodat een verbrokkeld beeld ontstaat.

Het schilderij wordt begrensd door zijn omlijsting, het is in zichzelf gesloten, het is op zichzelf aangewezen.

In een schilderij uit de Barok (afb. 10.22.) overheerst de schijn, de illusie. Het visuele beeld als verschijningsvorm van de werkelijkheid krijgt de voorkeur boven het realisme ('mimesis'). Het beeld is geen afbeelding van de werkelijkheid. Juist het onsterfelijke krijgt de aandacht.

De orde binnen het schilderij is labiel, er heerst een zwevend evenwicht. Symmetrie ontbreekt, er zijn veel overlopingen en verkortingen, bewegingen zijn vaak eenzijdig. Diagonaal en diepte zijn belangrijke kenmerken: delen voorin en achterin staan in een dynamische verhouding tot elkaar, de krachten werken vooral naar achteren. Alles is steeds in overgang.

Hoewel het toevallige en vluchtige hun eigen plaats krijgen, hebben de delen alleen betekenis vanuit het geheel. Het schilderij wordt gedragen door een dramatische puinte, het concentreert zich op de spanning van één ogenblik.

(5) Ondanks de grote verschillen in benadering, blijven de tegenstellingen tussen beide richtingen relatief. Want, ook al gaat men uit van een natuurlijke chaos en van een leven vol strijd en tegenstrijdigheden, dan nog geeft een kunstwerk, dat hiervan een verbeelding is, vorm aan het gebruikte medium en aan de inhoud van de innerlijke beleving. Totale chaos zal nooit als kunst worden ervaren. De term synthese zegt al genoeg: uiteindelijk is en blijft kunst een *ordening*. Juist gedurende de Romantiek legt men vaak sterke nadruk op de vorm.
Aan de andere kant zal een kunstenaar, hoe redelijk en ontledend hij ook te werk gaat, steeds zijn gevoelens en voorkeuren laten meespelen. Pure analyse is zelfs -zoals Panofsky aantoont- voor een Renaissance-kunstenaar als Leonardo niet haalbaar (en aanvaardbaar).

(6) Uit onderzoek is bekend dat reeds vanaf het begin van de menselijke geschiedenis kunstuitingen aan een van beide principes waren gebonden (zie bv Kühn, Hauser, Sachs). Scholen volgen elkaar op of staan naast elkaar en verdedigen -althans in moderne tijden- in woord en geschrift hun inzichten of werkwijzen.
In de klassieke periode komt deze tweedeling reeds voor bij Plato. In de Philebus definieert hij schoonheid op een analytische wijze:

> Wat ik met de schoonheid van de vorm bedoel is niet wat de massa daaronder meestal verstaat, maar iets rechtlijnigs en in de vorm van een cirkel; en de vlakken en omtrekken met rechte en golvende lijn via kompas, meetlijn en winkelhaak getrokken.

In dezelfde dialoog omschrijft hij schoonheid bovendien in termen van maat en proportie. Maar ook ziet hij, zonder dit theoretisch uit te werken, kunst als een gebied waar verbeeldingskracht en scheppingskracht de boventoon voeren. De kunstenaar is de extatische, de geïnspireerde.

> Dat is ook het geval met de goede lyrische dichter-componisten: net zoals de volgelingen van de Corybanten niet gaan dansen zolang ze bij zinnen zijn, zo componeren ook de lyrici die heerlijke melodieën niet zolang ze bij zinnen zijn. Nee, pas nadat ze onder invloed zijn gekomen van toonaard en ritme, geraken ze in bacchantische geestesvervoering, en worden ze bezeten (Io).
>
> Wie zich echter zonder de waanzin ('mania') voor de poorten van de dichtkunst aanbiedt, in de overtuiging dat technische vaardigheid hem vast tot een bekwaam dichter zal maken, die blijft persoonlijk een knoeier, en zijn nuchter verstandspoëzie verbleekt voor die van de waanzinnig bezetenen (Phaidros).

Neoplatonici trekken deze lijn door. Plotinus stelt dat kunst via inspiratie en verbeelding *op symbolische wijze* meer geeft dan de realiteit biedt. Maar Longinus, zijn tijdgenoot, plaatst, hoewel ook hij de emotionele en extatische kanten van de kunst naar voren haalt, de mimesis en daarmee de werkelijkheid in het middelpunt: *'Kunst is alleen dan volmaakt, als zij met de natuur de nauwste gelijkenis vertoont'.*

(7) Schiller heeft als eerste beide richtingen nauwkeurig omschreven. Tegenover dichters die de natuur objectief weergeven en haar in haar kosmische samenhang en ethische kracht proberen te begrijpen, staan zij die zich subjectief uiten over en emotioneel reageren op een werkelijkheid die naar hun gevoel in zichzelf is verdeeld en vol conflicten zit. Het gevaar van de eersten ('de Naieven') is dat zij wegvluchten in het naturalisme, van de anderen ('de Sentimentelen') dat zij zich overgeven aan fantasie, emotionaliteit, uitzinnigheid en vormeloosheid.
Zelf zoekt Schiller in zijn werk een middenweg. Hij streeft naar de vereniging van poëtische kracht met abstractie en reflectie, van de mimesis met de 'naïeve' idealen van de natuur. Zijn doel: niet de terugkeer naar een idyllisch en pastoraal Arcadia, maar het uitzicht op Elysium, het oord van het eeuwige geluk.

(8) Nietzsche maakt later het onderscheid tussen 'De Grote Stijl' en de kunst van de decadentie: discipline en wil tegenover roes, hartstocht en chaos, vorm en strengheid tegenover detail en fragment. Hoewel de dionysische roes de levenskracht is, de diepste motivatie van de mens in zijn strijd tegen het noodlot, heeft zij alleen effect als zij wordt ingetoomd en geordend door het apollinische beginsel.

> De chaos meester worden, die men is, de chaos bedwingen, vorm worden: logisch eenvoudig, ondubbelzinnig, wiskunde, wet worden: dat is de grote ambitie.

Tegenover de romantiek met haar hang naar het natuurlijke en het tomeloze stelt Nietzsche het klassieke ideaal, waarbinnen roes, gevoel en vorm tot een eenheid zijn samengesmolten (de Griekse beeldhouwkunst, Goethe). Deze 'Grote Stijl' is gezond, de romantische is ziek en decadent.[a]

(9) Belangrijk voor de kunstzinnige ontwikkelingen in de moderne tijd is de confrontatie tussen de classicistische en de romantische richting in de negentiende eeuw. Maar ook hier kan men zich met Kenneth Clark afvragen of beide stromingen, en zeker de belangrijkste vertegenwoordigers ervan, zich wel zo rechtlijnig aan de eigen leer hebben gehouden.
Juist de spanning tussen A-denken en R-denken, tussen verbeelding en realiteit, tussen gevoel en verstand is misschien wel kenmerkend voor een kunstwerk en bepaalt zijn wezen, waarde en charme.

10.2.4. Anti-kunst: zes jaren Dada

Dada betekent niets.
Tristan Tzara

Wat wij celebreren is tegelijk een narrenspel en een dodenmis.
Hugo Ball

1. HET BEGIN

1914 -1918: de Eerste Wereldoorlog. Het einde van een periode van bloei, vrede en optimisme. Diepe twijfel komt op aan de waarden van de westerse, burgerlijke samenleving. Velen keren zich af en zoeken nieuwe wegen. Zo breekt in 1916 een culturele revolutie uit. In Zürich ontstaat -na een korte aanloop van het 'Cabaret Voltaire'- *DADA*, een beweging die in een zestal jaren de visie op cultuur en kunst indringend heeft veranderd.
Al eerder is, vanaf 1913, in New York een groep kunstenaars op zoek naar nieuwe wegen. Ook hier is een radicale breuk met de traditie het gevolg. Na de oorlog verenigen beide groepen zich in één beweging onder de naam van de Zwitserse groep ('Dada'). Deze brengt, geleid door Tzara (Zürich), Duchamp en Picabia (New York) en Breton (Frankrijk) gedurende de jaren 1919 en 1920 vooral in Parijs grote beroering onder de gezeten burgerij.

2. ZÜRICH EN PARIJS

De Dadaïsten ervaren de wereldoorlog in al zijn gruwelijkheid als een diepe crisis van de westerse cultuur. Hij toont aan dat de burgerlijke klasse, ondanks al haar hoog geprezen normen en waarden, heeft gefaald. Zo is *de taal*, eens een creatief middel om te communiceren, vastgeroest, in haar betekenissen aangepast en wordt retorisch misbruikt in bv de oorlogsverslaggeving en voor politieke propaganda.
Kunst -met de mond beleden als het hoogste vormingsideaal- dient louter als statussymbool. Schilderijen en beelden worden geschat op hun marktwaarde, concerten bezocht om het opzien dat ze baren en de gespreksstof die ze opleveren. Oppervlakkigheid in gedrag, hoogdravendheid in woord en beschouwing.
Met dit alles drijft Dada boosaardig de spot, en dat op een speelse, chaotische en absurde manier. Van Jan van Spaendonck een tweetal beschrijvingen, de eerste van de bijeenkomsten in Zürich (1916), de andere van voorstellingen in Parijs (1920).

> Op drukbezochte, rumoerige avonden werden argeloos binnengelopen bezoekers onthaald op bizarre grappen, verwoede scheldpartijen, en voor hen onbegrijpelijke vertoningen. De declamaties verwekten tumult, en schandaal in de pers: ze werden doorspekt met gegil, gesnik, gefluit, gebrul, en ondersteund met bellen, trommels, tafels en andere voorwerpen waarop men kan slaan. Men las manifesten. In de voordracht van simultaangedichten spraken, zongen en schreeuwden twee, drie of meer stemmen door elkaar. Kunstminnaars werden tot hun verontwaardiging onthaald op zogenaamde muziek, die bestond uit het tikken op sleutels en dozen, een stem die vanonder een kolossale hoed in de vorm van een suikerbrood 'gedichten' opzegde en een steeds luider brullende Huelsenbeck,

---

[a]Nietzsche's visie op kunst wisselt nogal eens: soms benadrukt hij haar belang voor het menselijk leven, dan weer bestrijdt hij haar met kracht en eist dat zij uit de cultuur wordt gebannen.

door Tzara crescendo op een grote trom begeleid. Huelsenbeck en Tzara dansten met gniffelgeluiden als van jonge ossen, of heupwiegden in een zak, met een stuk buis op hun hoofd.
De vertoningen verliepen ongeveer zoals in Zwitserland en Duitsland, alleen nog juist wat gekker en uitdagender. Bijéén bijeenkomst peuzelde Breton lucifers op, Ribbemont-Dessaignes riep onophoudelijk 'Het regent op een schedel', Aragon miauwde, Soupault en Tzara speelden verstoppertje, terwijl Benjamin Péret en een andere dada elkaar elk ogenblik de hand schudden. Vooral in Parijs werden de bezoekers van de dadakermis tot het uiterste gebracht, en bereikte de escalatie van botsingen een punt, waar de dada's op het toneel met eieren en biefstukken bekogeld werden.[a]

En Hans Arp, zelf aanwezig bij de Züricher sessies:

Totaal pandemonium. De mensen om ons heen schreeuwen, lachen en maken gebaren. Wij antwoorden met liefdestekens, salvo's boeren, gedichten, geloei en het gemiauw van middeleeuwse Bruïtïsten. Tzara draait zijn achterste als de buik van een oosterse danser, Janco bespeelt een onzichtbare viool, en buigt en krast. Mevrouw Henning, met het gezicht van een Madonna, doet de split. Huelsenbeck ramt non stop de grote trommel, terwijl Ball hem, bleek als een krijtachtige geest begeleidt op de piano. Wij ontvingen de eretitel van Nihilisten.

Of Tristan Tzara:

1916 -14 juni. Voor de eerste keer in de hele wereld. Salle zur Waag. Dada-soirée. (Muziek, dans, theorieën, manifesten, gedichten, schilderijen, kostuums, maskers). Voor een dichte menigte manifesteert Tzara, wij willen, wij willen, wij willen pissen in diverse kleuren, Huelsenbeck manifesteert, Ball manifesteert, Arp *Erklärung*, Janco *Meine Bilder*, Heusser *Eigene Kompositionen*, de honden huilen en de ontleding van Panama op piano en dok - geschreeuwd Gedicht - men schreeuwt in de zaal, men vecht, de eerste rij stemt in de tweede rij stemt niet de rest schreeuwt, wie is de sterkste...t Boksen hervat: Cubistische dans, kostuums van Janco, ieder zijn eigen grote trommel op het hoofd, lawaai, negermuziek/trabatgea bonooooooooo ooooooo/ 5 literaire fragmenten: Tzara in rok staat voor het gordijn ..... en verklaart de nieuwe esthetica: gymnastisch gedicht , klinkerconcert, geraasgedicht, statisch gedicht chemisch arrangement van ideeën ... klinkergedicht aaò, ieo, aai.

3. DE DADAÏSTSICHE LEVENSHOUDING. HUGO BALL

Hugo Ball, Dadaïst van het eerste uur en oprichter van het Cabaret Voltaire, geeft in zijn dagboek een rechtvaardiging van dit soort happenings en van de Dadaïstische levenshouding.

De dadaïst houdt van het buitengewone, ja het absurde. Hij weet dat het leven in het teken staat van de tegenspraak, en dat deze tijd als nooit tevoren op de uitschakeling van alle geven-om-niets is gericht. Daarom is alles wat hij als masker kan opzetten, elk verstoppertjesspel, alles wat om de tuin leidt, hem lief. Te midden van al het onnatuurlijke dat hem omringt, schijnt alles wat direct en primitief is hem ongelooflijk toe. Daar het bankroet van de ideeën het beeld van de mens tot in zijn meest verborgen lagen heeft blootgelegd, treden driften en ondergrondse verschijnselen als ziektekiemen aan de oppervlakte. Omdat geen enkele vorm van kunst, van politiek of van godsdienst deze stortvloed blijkt te kunnen indammen, rest hem nog enkel de totale pose of de poets.
De dadaïst rekent meer op de waarachtigheid van dat wat zich zomaar voordoet dan op de berekende redelijkheid van de mens. Personen -ook het eigen persoontje- stellen niet veel voor. Hij gelooft niet dat men de wereld nog vanuit één enkel standpunt kan voorstellen, maar blijft niettemin zo doordrongen van de verbondenheid van alle wezens en van de samenklank van alle dingen, dat hij tot zelfvernietiging toe onder de wanklanken lijdt.
De dadaïst strijdt tegen de doodsroes van deze tijd. Ver van alle weloverwogen afzijdigheid, koestert hij, benieuwd, alle vormen van opstandigheid, zelfs de meest bedenkelijke. Hij beseft dat alle stelsels in duigen liggen, en dat onze tijd die nog enkel op contanten uit is, een aanvang heeft gemaakt met de uitverkoop der ontwijde filosofieën. Waar de verschrikking van het slechte geweten zijn intrede doet voor de kruidenier, klinkt voor de dadaïst een daverend gelach op, een stem vol milde instemming.

4. SARCASME EN NIHILISME

Dada heeft twee intens negatieve vertegenwoordigers. Bekijkt Man Ray, ondanks zijn scepsis en pessimisme de cultuur nog met een sarcastische glimlach (afb.10.23), zijn vriend (en eeuwige schaakgenoot[b]) Duchamp staat louter vernietiging voor. Het leven is één absurde grap, kunst zuiver bedrog.

---

[a]Tzara: 'Voor de eerste keer in de wereldgeschiedenis gooiden de mensen niet alleen met eieren, sla en centen naar ons, maar zelfs met biefstukken...het publiek was uitermate dadaïstisch.'

[b]Er is bestaat zelfs een *Dadaïstisch gambiet*, door Duchamp gespeeld in het toernooi van Hyères (1928). Zijn spel werd beloond met de prijs voor de mooiste partij (→ referenties).

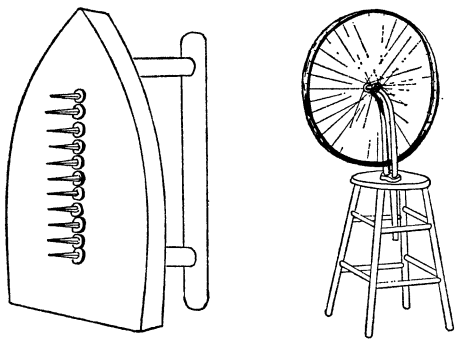
Met het maken van zijn ready-mades (afb.10.23) wil hij de wereld tonen dat je *wat je als kunst maakt of benoemt, ook kunst is.*
Is zijn urinoir-pot, eens zelfs geweigerd op een tentoonstelling die de dadaïsten goedgezind was, nu niet een -met geraniums gevuld!- middelpunt op exposities? Duchamps aanval keert zich niet alleen tegen de burgerlijke verheerlijking van de kunst -zijn Mona Lisa draagt een snor-, maar tegen de kunst zelf als menselijke uiting. In zijn confrontatie gaat hij tot het uiterste: *er is niets, en uit dit niets komt ook geen nieuw leven voort.*
Toch moet men ook bij Duchamp voorzichtig zijn met zijn oordeel. Hans Richter geeft bv aan hoe zorgvuldig schetsend en experimenterend hij te werk ging bij het maken van 'The great glass', waarmee hij van 1918 tot 1923 bezig was (→ afb.10.37). Bovendien signeerde hij de 'Groene Doos', een informatie-pakket dat deze productie begeleidde!
Naast Ray en Duchamp kan ook Picabia uiterst negatief reageren.

> Eer kan worden gekocht en verkocht als stront. Stront, stront verbeeldt het leven als patatten, en jullie allemaal die ernstig van aard zijn
> jullie ruiken erger dan koeienstront.
> Dada alleen ruikt naar niets: het is niets, niets, niets.
>
> het is als jullie hoop: niets.
> als jullie paradijs: niets.
> als jullie idolen: niets
> als jullie politici: niets.
> als jullie helden: niets.
> als jullie kunstenaars: niets.
> als jullie religies: niets
>
> Fluit, schreeuw, schop mijn tanden in, en wat dan nog? Ik vertel jullie dat jullie volkomen stompzinnig zijn. Drie maanden mijn vrienden en ik zal jullie onze schilderijen verkopen voor een paar frank.

5. HET DIONYSISCHE ASPECT

De Dadaïstische kritiek richt zich tegen de westerse cultuur en de hoge verwachtingen die zij oproept, tegen de ernst waarmee er over kunst wordt gesproken en tegen het schoonheidsideaal waarmee het leven wordt opgepoetst. De werkelijkheid is vals, de belevingswereld versteend, de taal verstard. Vooral de steriliteit van de logica moet het ontgelden.

> Logica vormt een complicatie. Logica is altijd vals. Zij spant de draden van begrippen en woorden in hun uiterlijke vorm en naar uiteinden, centra die illusoir zijn. Haar ketenen zijn dodelijk, als een enorme duizendpoot die de onafhankelijkheid verstrikt (Tristan Tzara).



Afb.10.23. Links: 'Cadeau' van Man Ray (1921), rechts: een ready-made van Duchamp (1913).

Nodig is: een onbewust en spontaan leven. Het ongerepte bestaan van een kind of een wilde. Niet voor niets waren maskers, brabbeltaal, de ritmes op de negerdrum en primitieve, magische rituelen de kern waarom de dada-bijeenkomsten draaiden. Terug naar het oerbegin, waar de chaos heerst en het toeval regeert. Of zoals Hans Arp het formuleert:

> De wet van het toeval, die alle andere wetten omvat en die even ondoorgrondelijk voor ons is als de diepten waaruit al het leven ontspringt, kunnen we alleen begrijpen als we ons volledig overgeven aan het Onbewuste. Ik houd vol dat wie zich onderwerpt aan deze wet het volmaakte leven bereikt.

Het dionysische aspect beheerst veel van de Dadaïstische activiteiten. Kunst schep je in een roes, buiten het verstand om. Kunst zelf is hallucinerend en heeft mystieke kanten. De geijkte, klassieke vormen van schoonheid worden terzijde geschoven. De kunstenaar houdt zich bezig met het fantastische, het ontaarde, het ziekelijke. Toeval stuurt de creativiteit. Ieder voorwerp dat je op je pad

tegenkomt ('objet trouvé'), ieder stuk steen, ijzer of hout kan als materiaal worden gebruikt of -na kleine wijzigingen- een kunstwerk worden.

> Het was zelfs een avontuur een steen te zien, of het uurwerk van een klok, een tramkaartje, een mooi been, een insect, de hoek van je eigen kamer. Al deze dingen konden je zuiver en direct inspireren.
> Als kunst in overeenstemming wordt gebracht met het leven van alledag en met onze individuele ervaringen, wordt het blootgesteld aan dezelfde gevaren, dezelfde onvoorzienbare wetten van het toeval, dezelfde wisselwerking van levende krachten. Kunst is niet langer een 'ernstige en gewichtige' emotionele prikkel, noch een sentimentele tragedie, maar de oogst van onze levenservaring en levensvreugde (Hugo Ball).

> Kunst is niet de kostbaarste uiting van het leven. Zij heeft niet de hemelse en universele waarde die de mensen er graag aan toekennen. Het leven is heel wat belangwekkender. Dada kent de juiste maat die men voor de kunst moet aanleggen: met subtiele, verraderlijke methoden introduceert dada de kunst in het dagelijkse leven. En omgekeerd (Tristan Tzara).

Kunst behoort op de directe zintuiglijke werkelijkheid te worden betrokken.

> Het woord dada symboliseert de meest primitieve relatie met de omringende werkelijkheid: met het Dadaïsme eist een nieuwe werkelijkheid haar rechten op. Het leven manifesteert zich als één enkele kluwen van geluiden, kleuren en geestelijke ritmen, die in de dadaïstische kunst vastberaden met alle bruisende en koortsachtige sensaties van zijn vermetele alledaagse psyche en in zijn gehele brute realiteit wordt overgenomen (Dada-manifest, 1918).

6. DE OORSPRONG VAN DE TAAL

Taal keert terug naar haar oorsprong van adem en geluid. Hugo Ball declameert op een van de samenkomsten in Zürich:

> gadji beri bimba glandridri laula lonni cadori
> gadjama gramma berida bimbala glandri galassasa laulitalomini
> gadja beri bin blassa glassala laula lonni cadurso sasala bim
> gadjama tuffm i zimzalla binban gligia wowolimai bin beri ban
> o katalominal rhinocerossola hopsamen laulitalomini hoooo gadjama
> rhinocerossola hopsaman
> bluku terrullala blaulala looooo...

Met als commentaar:

> In dit soort klankgedichten verzaakt men de door de dagjespers verontreinigde en onbruikbaar gemaakte taal. Men valt terug op de binnenste kern, op de alchemie van het woord, en tenslotte geeft men het woord zelf prijs, om het allerlaatste, allerheiligste gebied van de dichtkunst veilig te stellen.

De Dadaïst zoekt naar de oertaal, zoals die zich uit in magische spreuken of rituele zangen[a]. Dit soort klanktaal komt vanzelf op, zij is lichamelijk en heeft een esthetische uitwerking (afb.10.25).

> Automatische poëzie welt direct op uit de ingewanden van de dichter of uit andere organen, waar reserves liggen opgeslagen van bruikbaar materiaal. Noch de Postiljon van Longjumeau of de hexameter, noch de grammatica of de esthetica, noch Boeddha of het zesde gebod zou haar tegenhouden.

De dichter kraait, vloekt, zucht, stamelt, jodelt als hem dat behaagt. Zijn gedichten zijn als de Natuur. Kleinigheden -of wat we kleinigheden noemen- en waar we niet op letten, zijn even kostbaar voor hem als de meest verheven retorica; want in de Natuur is een onbetekenend deeltje even mooi en belangrijk als een ster (Hans Arp).

---

[a] Nietzsche dichtte in 1885 al: Buatscheleli batscheli
bim bim bim
Buatscheleli batscheli
bim

Duchamp, Eluard en Picabia beginnen bovendien ieder op eigen manier -spelenderwijs en associatief- een kunstzinnig onderzoek naar opzet en werking van de taal: naar de syntactische eigenschappen, naar de betekenissen van de woorden en naar het gebruik ervan, bv in de media. Breton gebruikte zinnen en fragmenten uit kranten en boeken om zijn gedichten op te zetten.
Suggestief zijn de pogingen van Raoul Hausmann (afb.10.24)[a] en Man Ray (afb.10.26) om, in navolging van Christian Morgenstern (afb.10.27), beeld en (taal)teken tot een abstract-concrete eenheid samen te smelten.

Het Futurisme was het Dadaïsme voorafgegaan bij de ontrafeling van de taal en bij verrassende manieren van taalgebruik, los van traditionele, syntactische en typografische tradi-ties. Maar het hield wel vast aan de verbinding van taal en realiteit: taal weerspiegelt de harmonisch-dynamische werkelijkheid. Juist deze mimesis wordt door de Dadaïsten afgewezen. Taal krijgt waarde in zichzelf.
Bovendien wordt de werkelijkheid negatief omschreven als *'een gezichtsvernauwing ('cataract') uit onzekerheid en ineenstorting'* (Hausmann), *'een ordeloze, tegenstrijdige totaliteit van meest inconsequente en elkaar frappant tegengestelde handelingen'* (Van Doesburg), 'deze duizende gelijktijdigheden van het meest banale heden' (Grosz). Taal, zeker in zijn traditionele vorm, heeft hier dan ook geen enkele vat op. [b]



Afb.10.24. Raoul Hausmann, Optophonetisch gedicht (1918). [a]

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Afb.10.25. Hugo Ball, Karawane (1917).

[a]Commentaar van Hausmann: 'Het optofonetische gedicht is geboren uit de [duk?] tus van de pre-logica en deelt, evenals de primitieve dans van de natuurvolken, de tijdsruimte in pre-logische getalswaarden, die door zijn manier van schriftelijke notatie het gezichtszintuig richting geven. Iedere waarde van dit gedicht staat zuiver op zich en krijgt een klankwaarde, doordat de letter, het geluid, de concentratie van consonanten al naar gelang de hoogte of laagte van het spreken in bepaalde situaties, naar hun luidheid en zachtheid worden behandeld. Om dit typografisch voor te kunnen stellen koos ik letters van verschillende grootte en sterkte die in plaats van muzieknoten staan.'

[b]Wanneer Sheppard suggereert dat het Dadaïstische taalgebruik associaties oproept met de 'l'écriture féminine' van Kristeva, is dit des te meer het bewijs hoe solipsistisch het taalgebruik is dat deze propageert. → Kristeva: Exc.XXXVIII.2.2n.

7. MUZIEK EN SONIEK

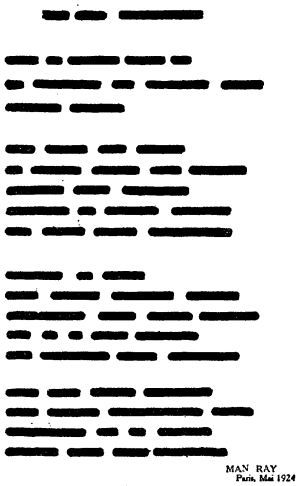
Het lijkt er sterk op dat het Dadaïsme zich in puur romantische stijl op eenzijdige wijze afkeert van analytisch-apollinische kunstvormen, die redelijkheid en helderheid vereisen.
Maar dit is schijn. Zo komt Satie juist in actie tegen de dionysische invloeden binnen de muziek. Deze mag niet gevoelsmatig meeslepen en onderdompelen in extase. Zij mag niet pathetisch, maar moet sober en 'ascetisch' zijn. Zij moet afstand bewaren en daarom objectief, op wiskundige wijze worden geordend.[a] Pas dan kan zij echt, eenvoudig en levend zijn. Muziek als achtergrond van het leven van alledag ('une musique de tous les jours'), die dient als meubilering van de ruimte ('musique d'ameublement').[b]
Muziek wordt in die tijd soniek. De Futuristen gaan als eersten componeren met geluiden in plaats van met klanken ('Brutuïsme'). Maar ook de dadaïsten zagen in dit opzicht vooruit. Zo schrijft Clément Pansaers

> Een andere manier van leven vergt en andere manier van zien: ons gehoor gewend aan moderne geluiden, vraagt andere muziek. De <<brutuïsten>> zijn helemaal geen grappenmakers.

Sievers spreekt van *dadasik*: zij verstaat de kunst mensen het oor te ontnemen voor willekeurige stramklanken. Verbindt het zefierruisen van de elektrische inktkoker met het klagende geschrei van hysterische draadnagels. Omvat het niezen van een automobiel en de prikkelende erotische ondertoon van de naaimachine.
En Huelsenbeck: muziek is meestal een harmonische aangelegenheid, een kunst, een proeve van verstand - maar Brutuïsme is het leven zelf. Het is een levenshouding die mensen tot een definitieve stellingname dwingt. Er bestaan alleen maar Brutuïsten en de anderen. Muziek voert zo terug naar de natuur in alle wreedheid en bruutheid.

8. EEN NIEUW BEGIN

Dada heeft een sterk negatieve inslag. Zij wenst zich te bevrijden van het aloude schoonheidsideaal, van een in zichzelf zwelgende kunstzinnige sentimentaliteit en van de cultus rond de kunstenaar als goddelijk genie. Dada is kritisch en neigt naar anarchisme en nihilisme, maar zij beschouwt zich ook, ondanks haar 'nietszeggendheid', als een nieuw begin.



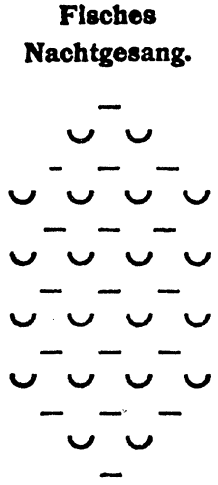
Afb.10.26a. Man Ray, Fonetisch gedicht (1924).

Met Arp:

Dada is de grond waaruit alles ontspringt. Dada betekent kunst zonder zin. Dit betekent geen onzin. Dada is zonder bedoeling, zoals de Natuur.

Of met Hugo Ball:

Dada was niet een school van kunstenaars, maar het was een waarschuwingsteken tegen het verval van waarden, tegen routine en speculatie, het was een wanhopige oproep ten behoeve van alle kunstvormen voor een creatieve basis waarop een nieuw en universeel kunstbewustzijn kan worden gebouwd.



Afb.10.26b. Christian Morgenstern, Fonetisch gedicht.

---

[a] Herman Sabbe: 'De pianostukjes zelf leggen in hun onnavolgbare armoedige monotonie als typisch dadaïstische mechaniekjes het raderwerk van de muziek bloot.'

[b] Het is de vraag of je Satie wel tot de Dadaïsten mag rekenen. Per slot van rekening werd hij door Tzara hard aangepakt. Bovendien voelde hij zichzelf een Einzelgänger.

9. PRIMITIVITEIT EN ORDE

Dada is in de eerste en in de laatste plaats een *kunstzinnige* avant-garde. Met invloeden vanuit de late Romantiek, het Expressionisme en het Futurisme. De leden ervan komen uit alle hoeken en gaten, hun achtergrond is volsterkt verschillend. Onder hen vind je vaak uiterst vage gedachten-stromen, die samenhangen met de filosofische, wetenschappelijke en/of historische situatie van dat ogenblik. Maar deze zijn op zichzelf voor een beoordeling van de stroming van weinig of geen belang. Bovendien worden veel interpretaties door Dadaïsten als Ball, Hausmann, Huelsenbeck en Richter pas achteraf gegeven. Deze vertroebelen dan ook eerder de kijk op Dada dan dat ze haar verhelderen. Dada is geen ideologie, het heeft niets van een oosters-mystieke stroming, noch heeft het enige verwantschap met bv een psychologie à la Jung.
Vast staat alleen dat de Dadaïsten in het algemeen een mogelijkheid zochten terug te keren naar bepaalde vormen van *primitiviteit.* Huelsenbeck:

> De primiviteit van de twee lettergrepen (Dada) oefende een magische invloed uit, wij wilden de in hun verstandelijke beperktheid gezonken beschaving iets nieuws, iets heerlijk primitiefs tegenoverstellen.

Maar dit dan zonder te vervallen in een zuiver chaotische, dionysische roes. Dada zoekt ook naar nieuwe vormen van orde. Huelsenbeck:

> Dada is de chaos waaruit een duizend ordes verrijzen die zich op hun beurt weer tot de chaos Dada ineenstrengelen.

Ook in de kunst gaat het uiteindelijk om een (natuurlijke) vorm van ordening. Tzara:

> Wat ik 'kosmisch' noem is een wezenlijke kwaliteit van een kunstwerk, omdat het orde inhoudt die de een noodzakelijke voorwaarde is voor het leven van ieder organisme.

10.3. De huidige situatie

10.3.0. Inleiding. Officiële kunst en volkskunst

> In hetzelfde verband kan de tegenstelling tusschen *stadskunst en kunst van te lande* behandeld worden. Deze houdt verband met de folklore, gene met de moderne personalistische kunst. De volkskunst vindt haar bronnen in de primitieve, vóórhistorische wereld en in het vroeg-middeleeuwsche christendom; zij houdt van technische vaardigheid en eerbiedigt het materiaal; zij verbindt het nut met het spelend scheppen van vormen. Gebonden aan de sociale traditie is zij van huize uit conservatief, collectief, abstract ornamentaal, ernstig in haar eerbied voor de opgedrongen thema's, gewichtig en strak in haar onderwerping aan de religieuze, nationale, sociale waarheden.
>
> Edgar de Bruyne

> Het belangrijkste kunstfilosofische geschilpunt is of populaire kunst werkelijk een artistieke status toekomt of dat zij intrinsiek en noodzakelijk een kunstzinnige mislukking is en een corrumperend gevaar inhoudt voor de hogere kunst.
>
> Richard Shusterman

> Ik praat niet over rock als een muzikale vorm, of als een gereedschap voor politiek bewustzijn, maar als een culturele vorming. En als culturele vorming houdt rock veel meer in dan alleen maar muziek.
>
> Lawrence Grossberg

(1) Oorspronkelijk zijn esthetisch (-kunstzinnige) uitingen overwegend expressief en decoratief: mensen zingen en dansen, zij versieren hun lichaam, kleding en aardewerk. Belangrijker nog is de religieus-magische functie: woord, beeld, zang en dans worden gebruikt om de natuur te beheersen en de wereld van goden en geesten te beïnvloeden.
Later, bij het ontstaan van hoger ontwikkelde en goed georganiseerde samenlevingen, wordt de kunst op alle terreinen dienstbaar gemaakt aan de macht van koning, adel en geestelijkheid. Er komt *een officiële stijl*, die propaganda paart aan pracht en praal.

(2) Naast de rijksstijl handhaaft zich vooral op het platteland en aan de randen van het rijk *een volkskunst*. Deze gaat haar eigen weg, is traditioneel van aard, maar neemt bij gelegenheid kenmerken, vooral van de rijksstijl, over en verwerkt ze.
Volkskunst richt zich inhoudelijk op het gewone, dagelijkse leven, zij is emotioneel geladen, in stijl eenvoudig, decoratief en bovendien weinig verrassend en eclectisch.

> De grote beeldhouwwerken en schilderingen krijgen de bewondering, die hun wordt toegekend, omdat zij op soevereine wijze de schoonheid en macht van leven en wereld uitdrukken.
> De meest bescheiden kunst, waarover ik wil spreken, doet ook een beroep op u; zij wil, heel eenvoudig, nuttige dingen, die mensen nodig hebben, zichtbaar maken. Zij is doordrongen van piëteit tegenover arbeid en leven en kent de eisen en vreugden, die beide beheersen; zij stelt zich geen hoge doelen, maar verwerkelijkt haar bescheiden bijdrage op zuivere en indringende manier, en dat is geen geringe verdienste. Zij wil alleen maar bemiddelen tussen de mens en de dingen, die deze dagelijks nodig heeft, maar haar taal, hoe arm en bescheiden ook, mist niet een zeldzame bevalligheid en een stille innigheid; zij is natuurlijk en waar (J.Capek).

Toch is volkskunst meer. Zij is niet gebonden aan het platteland, zij behoeft niet bescheiden of conservatief te zijn. Door hun optreden brachten bv de Vaganten met hun liederen en verhalen het volle leven binnen de gemeenschap. Volkskunst is dan ook het tegendeel van folklore: levend, uitdagend, dromerig, ingekeerd, existentieel, komisch, emotioneel, moralistisch. Met lied, dans en mime als de voornaamste media.
Maar zij is ook functioneel en ambachtelijk. Huizen, boerderijen, kerken, meubelen, kleren, sieraden zijn producten die -als de economische situatie het maar even toelaat- de weerspiegeling zijn van de esthetisch-kunstzinnige scheppingsdrang van de gemeenschap.
Volkskunst is een uitingswijze, misschien zelfs wel een leefwijze van de groep. Zij is opgenomen in een (sub)cultuur, zoals Rock en Hiphop, en getuigt van eenheid en samenhang. Vorm, inhoud,

visie en code van de kunstwerken vallen samen. De kunstzinnige communicatie is strikt persoonlijk. Volkskunst is in alle opzichten *een geïntegreerde kunstvorm (KGV).*

10.3.1 De autonomie van kunst en kunstenaar

Laat in de geschiedenis, eigenlijk pas na de Renaissance, wordt de kunst autonoom. Zij wordt doel in zich en dient alleen nog indirect andere -politieke, economische en kerkelijke- doeleinden en belangen.
Kunstenaars ontwikkelen een eigen visie, zij experimenteren met hun materiaal, wijken inhoudelijk af van de bestaande codes en deinzen in sommige gevallen niet terug voor radicale vernieuwingen. Zij voelen zich autonoom en vrij, werken voor kleine groepen belangstellenden, die gevoelig zijn voor de nieuwe ontwikkelingen en verdedigen vol vuur hun werk in traktaten en manifesten. Maatschappelijke isolatie en sociale vervreemding nemen ze soms zelfs op de koop toe. Zij zijn -vooral tijdens de Romantiek- in de ogen van zichzelf en van hun aanhang uitzonderlijke, begaafde persoonlijkheden, genieën, die hun tijd ver vooruit zijn.

10.3.2. Institutionele kunst en volkskunst

(1) Het ontstaan van de moderne, experimentele kunst heeft tot gevolg dat een groot deel van het publiek zich afwendt van de eigentijdse kunst. Zelfs kunstenaars, die de nieuwe code gebruiken op een moment dat deze reeds voor een deel is aanvaard, ontdekken dat hun werk resoluut wordt afgewezen (Cobra, Vijftigers). Men concentreert zich liever op het verleden, op het kunstzinnig erfgoed. Het werk van Bach, Mozart en Mahler, van Leonardo, Rembrandt en Van Gogh, van Shakespeare, Molière en Goethe trekt een breed publiek. In onderwijs en media wordt de grootheid ervan verheerlijkt en het belang ervan voor de cultuur onderstreept. Pocketboek, elektronica en reproductietechnieken maken een grote en goedkope verspreiding mogelijk. Zo ontstaat een institutionele kunst, die door haar vertrouwde patronen, beelden en taal de bovenlaag van de bevolking een waarschijnlijk meer esthetisch dan kunstzinnig genoegen verschaft.
In haar uitwerking en samenbindende kracht lijkt de institutionele kunst sterk op de volkskunst. Maar ook in het feit dat ze eens geminachte kunststromingen langzamerhand toch aanvaardt en opneemt in het culturele erfgoed. Laat en zonder ooit iets te hebben begrepen van hun oorspronkelijk vernieuwende kracht en waarde.

(2) De volkskunst -en dat is een belangrijk aspect van de huidige situatie- is in vele streken binnen de moderne wereld verdwenen. Volkstoneel, straattoneel, verhalenvertellers, straatmuziek, cafémuziek, al deze vormen van persoonlijke communicatie, worden zo langzamerhand vervangen door eenzijdig TV-, CD-, computer- en videovermaak. Zelfs een gunstige uitzondering als de popmuziek heeft sterk te lijden onder aanpassing en commerciële verwording.
Oude ambachten met hun plaatselijke vormgeving en hun eigen wijze van versiering zijn verdreven door de massaproductie, met haar uniforme, vaak gladde warenhuisstijl. Weinig persoonlijke inbreng, zelfs niet bij het vervaardigen van kleding en sieraden. Of je nu in Stockholm of in Sevilla rondkijkt, overal zie je dezelfde meubelen, dezelfde mode, dezelfde reclame.
Nu is het de vraag of deze bezwaren opwegen tegen één belangrijk voordeel: massaproducten zijn goedkoop en dienen het gemak van heel veel mensen. Bovendien, ook industriële producten kunnen aan -zelfs verrassende- kunstzinnige eisen voldoen en in verscheidenheid op de markt worden gebracht.

10.3.3. De ontspanningscultuur

> Precies zoals (eens) de eenheid van het publiek werd verbroken en vervangen door variatie, zien we vandaag een tegengestelde beweging om de kenmerken van één publiek -het publiek geschapen door de massamedia- te verbreiden over alle groepen die de samenleving vormen in de hoog geïndustrialiseerde landen.
>
> Jacques Leenhardt

(0) Klanken, kleuren, beelden en woorden worden niet alleen op kunstzinnige wijze gebruikt. In het dagelijkse leven past men ze in de eerste plaats praktisch toe: wekkers rinkelen, folders tonen foto's, huizen worden geverfd, het spoorboekje staat vol letters en cijfers.
Maar dit niet zonder dat er aan het esthetische aspect voorbij wordt gegaan. Indien het even mogelijk is, zorgen mensen ervoor dat kleuren, beelden en vorm *mooi* zijn en dat zij er plezier aan beleven.

(1) Het esthetische ontspant en is aangenaam. Het is de spil van veel vermaak, of dit nu spel, muziek, toneel, film of lectuur is. En daarmee is het een zeer belangrijk aspect van iedere cultuur. In onze tijd geconcentreerd rondom de massamedia, waarbinnen amusement bijna alleen wordt beschouwd als een middel om geld mee te verdienen. Met sensatie en sentimentaliteit als belangrijkste ingrediënten, zelfs als ernst aan bod is. Alleen zo slaan producten gemakkelijk aan.

Sentimentaliteit is een van de begrippen waarmee het onderscheid tussen vermaak en kunstzinnigheid het duidelijkst aan het licht komt. Wanneer een werk je reden geeft je in te leven en mee te leven, mee te lachen en mee te huilen is, is er geen sprake van een kunstwerk. Dit neemt juist afstand van zulke gevoeligheden, het kapselt de emoties in zodat je erover kunt nadenken en je een oordeel kunt vormen.

(2) Toch wordt er ook veel werk gemaakt dat meer doordacht is, persoonlijke inzet kent en vindingrijk is van opzet. Musicals, detectives en 'B'-films zijn vaak met zorg gecomponeerd, technisch goed afgewerkt en inhoudelijk niet zonder diepgang en verrassingen. De makers hebben geen kunstzinnige pretenties, maar zij staan wel in voor hun werk. Naast financiële resultaten is succes voor hen een belangrijk criterium. Zij zoeken bekendheid, zelfs roem bij een groot publiek.

(3) De reactie van het publiek op beide vormen van ontspanning is in grote lijnen gelijk. Je droomt weg in de muziek, beleeft de verhalen intens, leeft gevoelsmatig mee met helden en heldinnen en laat je emotioneel meeslepen door de gebeurtenissen. Je ondergaat de prikkels direct en passief. Je neemt geen afstand, reageert ondoordacht en weinig kritisch. Psychisch en esthetisch werkt de ontspanningscultuur onmiddellijk in op onze belevingswereld (A-denken). Ze is te voorspelbaar, te gevoelsmatig, te emotioneel om kunstzinnig te worden genoemd.

(4) De grenzen tussen volkskunst en ontspanningscultuur zijn moeilijk te trekken. Dit blijkt uit de reacties van het publiek: ook volkskunst wordt meestal direct en gevoelsmatig beleefd [a], hoewel er -en daar ligt een belangrijk verschil met de huidige amusementsindustrie- er kunstzinnig veel valt te genieten.

---

[a] McRobbie: 'De hedendaagse (= negentiger jaren) muziekcultuur omarmt het banale en het sublieme maar, omdat populaire muziek nog steeds binnen de culturele hiërarchieën wordt ingeschreven als 'simpel' of 'ongeoefend' -dit geassocieerd met talent, emotie en sensualiteit-, wordt haar cerebrale en sociaal-economische betekenis dikwijls over het hoofd gezien. ./. Critici kunnen allerlei beweringen doen over de emotionele kracht van populaire muziek, maar zelden, indien ooit, durven zij haar een denkende rol toe te bedelen. Zoals de Franse socioloog, Pierre Bourdieu, het zou uitleggen: als iets sensueel en onmiddellijk bevredigt, dan moet het behoren tot de lagere sociale klassen en dus worden beschouwd als iets dat niet in staat is tot de diepte en complexiteit te bereiken die je terugvindt in de hogere kunsten en dat wordt genoten door de ontwikkelde sociale klassen. Het is aan zwarte schrijvers in GB zoals Paul Gilroy om te bewijzen hoeveel er wordt nagedacht in de zwarte muziek. Zulke muziek kan nauwelijks de investering bevatten aan artistieke kundigheid en politiek en historie en literaire stem zodat zij, als een esthetisch gegeven, per definitie -morsend en overlopend- in hoge mate een eerste bestemming is voor sociaal commentaar, dialoog en rap die hen van ons die nog gevangen zitten in 'de gevangenis van de taal' ver achter zich laat.' Toch spreekt niemand van avant-garde.

De popmuziek[a] kan worden gerekend tot de volkskunst. Sterk redundant in haar opbouw, maar met in opzet veel mogelijkheden tot improvisatie. Zij is experimenteel ingesteld, maar maakt gebruik van conventionele -westerse en niet westerse- codes. Ze heeft een melodische en sterk ritmische inslag, zodat het lichamelijk-esthetische de overhand heeft. In haar beste uitingen is ze vernieuwend en verrassend: Velvet Underground, Die Deutsche Welle[b], New Wave, maar ook Punk [c], Heavy Metal [d], Rap en Drum 'n' bass [e].
Inhoudelijk richt zij zich vaak met inlevingsvermogen en inzicht op het leven in de grote stad, op liefde en seks, op geweld en drugsgebruik en, maar dan met een nihilistische of opstandige visie op maatschappelijke en existentiële problemen.

> Maar de rockmuziek moet nog het respect krijgen dat ze als de eigen stem van onze tijd verdient. Waar rock gaat, volgt de democratie. De duistere poëzie en golvende dionysische ritmen hebben het bewustzijn getransformeerd en voor altijd de zintuiglijke waarneming veranderd van de twee generaties Amerikanen die na de Tweede Wereldoorlog zijn geboren (Paglia).

Volkskunst staat in de synthetische traditie, dit geldt ook voor de R&R.

> De romantiek voert nog steeds de boventoon in de rock. Alle romantische archetypen van energie, passie, rebellie en demonisme spreken steeds heel duidelijk uit de schreeuwende, zuipende *bad boys* van de rock, die van stad naar stad trekken met wellustige groupies in hun kielzog (Paglia).

Als onderdeel van een 'popular culture' werden jazz en pop al spoedig binnen de burgerlijke cultuur als volwaardige kunstvormen aanvaard. Met als gevolg een snelle aanpassing, inkapseling en ontaarding. Succes verleidt (Paglia) en corrumpeert (Roger Taylor).

---

[a]Popmuziek vormt de neerslag van het leven in subculturen. Soms verbreiden uitingen ervan zich in een vloedgolf over de gehele westerse samenleving en laten daar diepe sporen na. Greil Marcus: '*De hele manier waarop wij in de wereld staan, onze houding, ons gedrag, onze begeerte en onze angst, is veranderd door de wijze waarop Elvis zijn heupen bewoog en zijn stem liet aarzelen in zijn liedjes. En wij, fans en geleerden, hebben geen idee hoe wij hierover moeten nadenken.*'

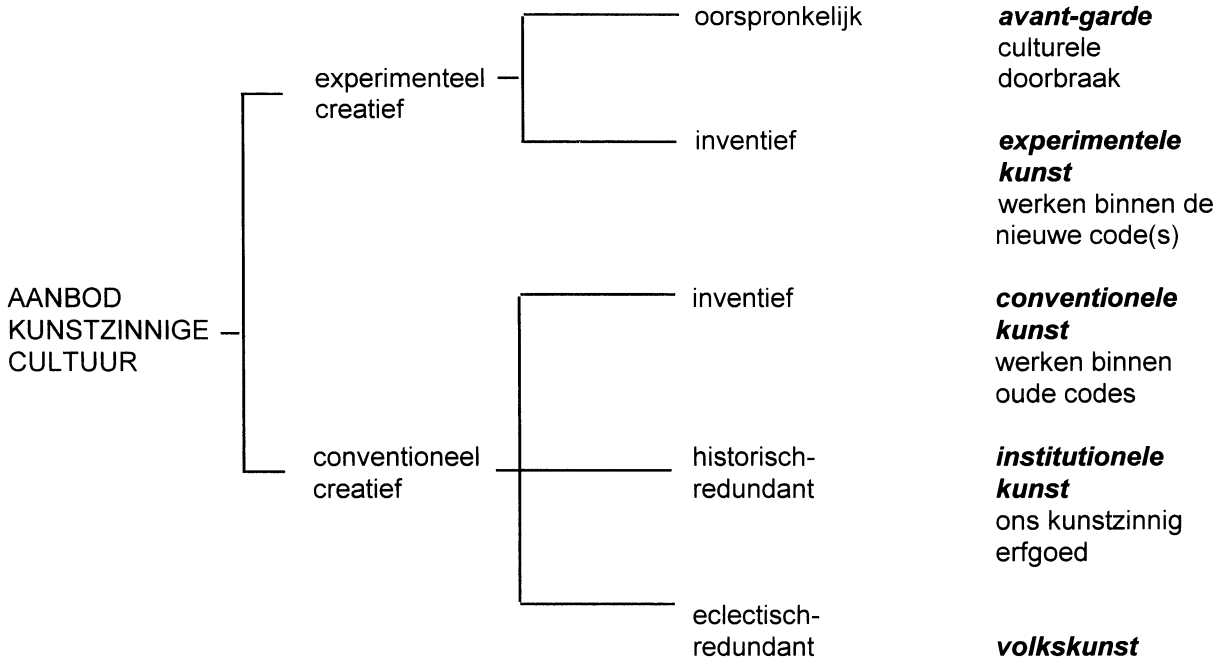
[b]DAF's *Der Mussolini* doet bv in zijn vereniging van monotone dans, agressie, hysterie en cynisme Orffs fasctoïde muziek verbleken.

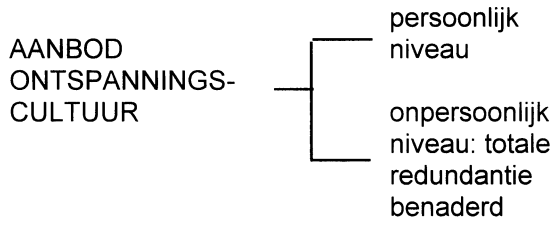
[c]Greil Marcus:'*Een van de dingen die de punk heeft laten zien, op zo'n prachtige levendige manier, met zoveel stijl en humor, is dat de wereld niet is zoals in de folders staat, dat alles erop is gericht om te verhinderen dat je daar achter komt en dat het daarover in het openbaar je stem verheffen de ware rebellie is. Zoals Johnny Rotten deed. En Elvis.*'

[d]Binnen de Heavy metal-scene spelen niet alleen seks en geweld een rol, maar bv ook androgyne thema's.

[e]Angela McRobbie: '*Deze muziek functioneert als een registratie van de levens van haar makers. Zij is buitengewoon zelfreflectief, zij herneemt zich voortdurend door haar eigen verhaal te vertellen en opnieuw te vertellen. Zij combineert elementen van improvisatie, vreugdevol-opvoedend enthousiasme ('uplift') en utopie ingeschreven in haar praktijk en voorstelling (en door Gilroy omschreven als een deel van de zwarte Atlantische muzikale esthetica) en ook iets nieuwers, donkerders en anders. Een schot van vrees, zelfs van diepe angst ('terror') vliegt door het binnenste van drum 'n' bas-muziek.*
Feitelijk zonder stem en tekst, behalve de bevelen en commentaren van de MC, is er ook de onderzijde van de raciale herinnering waar geen samenleving, geen bescherming, geen zekerheid is - alleen paranoia. Snelheid, lichamelijke kracht en vibratie nemen de plaats in van hart en ziel. De energie en het gevaar vertellen ons ook iets eenvoudigs en directs over de loutere krachtsinspanning die nodig is om in je levensonderhoud te voorzien en je iets van een toekomst in te denken omdat je zwart bent in de cultuur-maatschappij ('culture society).'

10.3.4. Samenvattend schema





EXCURSUS XXX: MASSA-COMMUNICATIE

10.3.5. Conclusie. Volkskunst en avant-garde

(1) De moderne kunst wordt vaak verweten dat zij ontoegankelijk en dus elitair is. Kunstzinnige codes vernieuwen zich en wisselen elkaar af, *zonder dat zij zijn ingeburgerd.* Avant-garde-kunst, ongewoon verrassend, lijkt bestemd voor een klein groepje belangstellenden. Dit volgt de ontwikkelingen op de voet en verdiept zich in de theoretische achtergronden. Onder invloed van de art pur houdt het zich vooral bezig met de abstracte en formele zijden van een kunstwerk. Daarmee bevestigt het voor de buitenwereld zijn uitzonderlijke -kunstzinnige en intellectuele- status.

(2) De volkskunst dreigt uit te sterven en te worden opgeslokt door de massamedia. Institutionele en conventionele kunst laten alles bij het oude en geven het publiek louter een gevoel van verhevenheid en verdieping. Postmodernistische stromingen bieden een mengelmoes van stijlen en ideeën, die alleen maar het gevoel vergroten dat kunst weinig terzake doet en er puur voor het vermaak is. Ook zij zijn er niet in geslaagd een nieuwe volkskunst te scheppen, die gevoelsmatig en emotioneel, ietwat platvloers, maar ook scherpzinnig en verrassend het publiek zintuiglijk en begripsmatig open stelt voor zijn omgeving. Een kunst die actueel is, weet te ontroeren, niet bang is voor seks, spanning en zelfs een brok sensatie, maar ook een visie heeft, aan het denken zet en er niet voor terugdeinst te schokken. Een kunst die boeit en waarvan ook 'de intellectuele elite' - misschien met enige valse schaamte- kan genieten. Zo'n volkskunst is onontbeerlijk voor iedere cultuur.

Het gevaar dreigt ergens anders: eclectisme. Het is mode postmodernistisch-westerse en pseudo-primitieve elementen te vermengen in werken die dan van het etiket *Wereldkunst* worden voorzien. Maar dit soort werk, dat op vele hedendaagse exposities wordt getoond, blijkt meestal niets anders te zijn dan een puur conventioneel en commercieel product. Van kunst spreken betekent in dit geval zelfbedrog en is niets anders dan het gevolg van politiek correct denken. Zoals Janneke Wesseling stelt moet de multiculturele illusie het slechte westerse geweten sussen. Met de globalisatie in de kunst houden we de schijn op dat er sprake zou kunnen zijn van een gedecentraliseerde wereld, een wereld zonder grenzen waarin kunstenaars participeren in een multiculturele dialoog. Haar conclusie: '*Het wordt hoog tijd dat de vraag gesteld wordt naar wát we willen* uitwisselen en waarom. *Het is absoluut zinloos om een brij aan Wereldkunst te creëren zonder recht te doen aan het unieke, individuele karakter van het kunstwerk. Zoals het ook zinloos is om een dialoog aan te gaan met andere culturen wanneer we geen belang meer hechten aan onze eigen culturele waarden en wanneer we nauwelijks weten waar onze eigen cultuur voor staat.'*

(3) En de avant-garde? Ook zij is onmisbaar in de moderne tijd.. Zij doorziet het gevaar dat kunst conventioneel wordt en zich aanpast. Ze zoekt naar nieuwe wegen, doorbreekt codes en stelt zich strijdbaar op. Ze keert zich tegen vastgeroeste kunstzinnige waarden, leert de wereld op andere wijze te beleven en te begrijpen. Zij voorkomt zo een eenzijdige wijze van waarnemen, denken en waarderen.
Een kunstzinnige avant-garde, anarchistisch in al haar uitingen, is de enige waarborg dat een cultuur haar openheid en weerbaarheid behoudt. Wetenschap en filosofie bieden deze garantie niet, omdat zij hun informatie volledig abstraheren (en dus verbergen). Niet dat deze abstractie op kunstzinnig gebied geen rol speelt. Ook daar geven zuiver abstracte en formele boodschappen vaak aanstoot: veranderingen in stijl worden vaak ervaren als een aanval op de gevestigde, culturele orde. Toch wordt in een kunstwerk de pijn meestal verzacht, omdat de kunstenaar de ordening van het *esthetisch* medium blijft zien als de kern van zijn werk.

→ Modernisme (Exc.XXXIX.8.1.) contra postmodernisme (Exc.XXXIX.9.1.1).

(4) ELITE EN SNOBISME.

> Men zou kunnen zeggen dat het kunstzinnig snobisme wordt gekenmerkt door het verlangen de schijn te wekken hevig genoegen te beleven, waar men zich in werkelijkheid dood verveelt. Gemaaktheid is er een opvallende trek van, maar ook de ideeën van *luxe* en van *duur doen* zijn er innig mee verbonden.
>
> Denis Huisman

Avant-garde en moderne kunst trekt snobs aan. Het is in hun ogen een teken van intellectuele standing als je behoort tot een culturele elite, die als nieuw en groots begroet wat de massa een gruwel is. Laat ze.
De waarde van het begrip elite is immers betrekkelijk. In feite betekent het een groep deskundigen, en die zijn er op alle culturele gebieden: van sport en politiek tot wetenschap en kunst. Zonder kennis van zaken val je direct door de mand.
Bovendien is iemand die tot een kunstzinnige elite behoort dat vaak maar op een beperkt gebied. Een liefhebber van avant-garde-schilderkunst zal zich op andere artistieke gebieden heel conventioneel kunnen opstellen en zich ontspannen als miljoenen anderen. Hij leest Maarten 't Hart, luistert naar top-tien-muziek en kijkt naar Duitse krimi's. En juist een snob zal dat ontkennen.

C. ESTHETICA

10.4. Zintuiglijke ervaring

10.4.0. Inleiding. Baumgarten

> Weigert de esthetica experimenteel, scherp omlijnd te zijn en zich te richten op de feiten, dan zal ze ophouden te bestaan.
>
> Denis Huisman

(1) De term esthetica wordt het eerst gebruikt door Baumgarten (1750). In de esthetica doet hij onderzoek naar de volmaakte *zintuiglijke* kennis. Deze uit zich in het kennen van *het schone in de natuur en de kunst.*
Baumgarten benadert vanuit dit uitgangspunt de problemen van de esthetica op twee manieren.

1. Esthetica wordt de wetenschap van de zintuiglijke kennis. In deze betekenis gebruiken ook Kant en Husserl de term: esthetica als onderdeel van *de kentheorie.*

2. Esthetica blijft in traditionele betekenis de leer van het schone, vooral in de zin van filosofisch onderzoek naar de wetten die aan de kunst ten grondslag liggen. Esthetica als *filosofie van de kunst*, als analyse van schoonheid en smaak. [a]

In dit boek wordt het begrip *esthetica* in de betekenis van 'filosofie van de kunst' vermeden en gebruik ik het begrip *esthetisch* om aan te geven dat iets iemand *gericht zintuiglijk plezier* geeft[b]. Esthetische ervaring is de basis van kunstzinnige activiteiten, maar staat er niet aan gelijk. Dit houdt in dat een filosofie van de kunst niet mogelijk is zonder *de esthetica als wetenschappelijk onderzoek* naar alledaagse zintuiglijke gewaarwordingen en ervaringen.

(2) Zo'n benadering wordt door velen resoluut afgewezen. Kunst is juist het gebied waar kwalitatieve waarden naar voren treden. Wetenschappelijk en kwantitatief onderzoek heeft daar geen vat op.

> En zo verarmt een slechte filosofie het vermogen van menselijke wezens de waardekwaliteiten van (kunst)werken waar te nemen en berooft ze van bronnen van vreugde. Met als gevolg dat zij niets anders meer kunnen dan prevelen over de publiek waarneembare aspecten van het werk zonder enig idee te hebben hoe deze zich verhouden tot de waarde van dat waarmee zij worden geconfronteerd, en zonder enig idee zelfs waarop deze waarde berust (Colin Lyas).

Kunst wordt verheven tot een afzonderlijke geestelijk gebied, waar andere wetten heersen dan in de wetenschap en waar kunstzinnige intuïtie de heerschappij voert. Het is de vraag of deze speculatieve invulling je verder brengt dan begripsmatige vaagheid en persoonlijke willekeur.

10.4.1. Gewaarwording en waarneming

(1) Veranderingen, die in de buitenwereld plaatsvinden, worden door mensen opgevangen. Ze voelen druk op hun lichaam, ze reageren op chemische prikkels, op licht- en geluidstrillingen. Door zintuiglijke gewaarwordingen doen ze informatie op uit de omgeving. Ze zien kleuren, maar ook de overgang tussen licht en donker, ze horen geluiden en klanken, ze voelen droogte, warmte en zachtheid, ze proeven zoet en bitter, zout en zuur, ze ruiken geurenmengsels, die bestaan uit een aantal basis elementen, omschreven als 'branderig', 'verrot', 'van bloemen', 'van vruchten', 'van kruiden' of 'van hars'.

---

[a] Er is volgens Baumgarten een direct verband tussen schoonheid, de volkomenheid en het menselijk zintuigelijke vermogen ('smaak') om deze volkomenheid in de dingen waar te nemen.

[b] Soms is het in een bepaalde traditionele context onvermijdelijk de term *esthetica* toch te gebruiken in de betekenis van *de leer van het kunstzinnig schone. Esthetisch* verwijst dan naar het terrein van de kunst en betekent dan *kunstzinnig.*

Hersenonderzoek toont aan dat zintuigen elkaar sterk beïnvloeden en met elkaar samenwerken. Geur bv is/lijkt sterker als je er een bijpassende kleur bij toont, iets tegelijkertijd horen en zien activeert de hersenschors sterker dan afzonderlijke gewaarwordingen. Dit betekent dat Baudelaire een juist inzicht had toen hij dichtte over de eenstemmigheid ('synesthesis') van geuren, kleuren en klanken die hij ervoer bij zijn wandeling door het woud (→ Exc.XXIX.1.6.4).
Synesthesis kan er soms zelfs toe leiden dat hersenen meer gaan waarnemen dan er in werkelijkheid aan de hand is. Krijg je twee piepjes te horen tijdens het zien van één lichtflits, dan zie je ook twee lichtflitsen, of je het nu wilt of niet. De hersenen zijn zo dus in staat illusies te creëren.

(2) Zintuiglijke gewaarwordingen worden in de hersenen geordend tot waarnemingen en gebruikt om zich te oriënteren en te registreren wat er in de wereld gebeurt. Zo kunnen mensen zich in hun gedrag aanpassen en zijn zij in staat de dingen te herkennen, zich te verplaatsen, werktuigen te gebruiken, voedsel te bereiden en op jacht te gaan.
Waarneming is *functioneel*, zij is een middel voor het organisme om zich te handhaven en te overleven. Daarom is zij *selectief en eenzijdig*: alleen wat van direct belang is, trekt de aandacht. Veel gewaarwordingen liggen buiten belangstelling en beschouwing.

(3) Het waarnemingsproces -een ordeningsactiviteit van zintuigen en brein- is bijzonder ingewikkeld. Wanneer voorwerpen golfbewegingen veroorzaken in het medium lucht, worden deze door *het oor* opgevangen, gecodeerd en doorgezonden naar de hersenen. Hier worden zij verwerkt. Het gehoor stelt de mens in staat om een zeer groot aantal trillingen nauwkeurig te onderscheiden en te beoordelen. Hij leert in de natuur om geluiden uit te leggen als teken ('index') van gevaar of veiligheid, om afstand en richting te schatten, en binnen de groep elkaars stemmen -in al hun nuances- te herkennen: een belangrijk onderdeel van menselijke communicatie.
Met het netvlies van *het oog* worden lichttrillingen opgevangen, die door voorwerpen worden weerkaatst. Met de staafjes als receptoren worden dag en nacht onderscheiden, met een drietal soorten gespecialiseerde ontvangers, de kegeltjes, wordt men de drie basiskleuren -rood, groen, blauw- gewaar ('Wet van Young-Helmholtz').
Deze gewaarwordingen worden via een zwart-wit codeur en twee kleurencodeurs ontleed[a] en in code doorgezonden naar de hersenen ('Wet van Hering'). Hier wordt geleerd ze te ordenen naar overeenkomsten in vorm en grootte, naar plaats, beweging en onderlinge afstand.
Tenslotte ontstaat er een duidelijk -vast en constant- beeld van de omgeving. De wereld blijft bv stabiel ook als je je hoofd beweegt, de kleur van een auto verandert niet ook al wordt het donker(der).

(4) De inlichtingen, die zintuigen verschaffen, worden op hun beurt binnen de groep ontleed, in taal vastgelegd en uitgelegd: geleerd wordt de dingen naar hun bruikbare kenmerken in te delen, ze in RT te ordenen en ze in logische en causale samenhangen onder te brengen. De waarneming is de grondslag van de inductie en daarmee van de menselijke cultuur.

→ Waarneming: 10.25.1-2.
→ Direct realisme: Exc.XV.1.4.3.

[a]Het helderheidskanaal zorgt ervoor dat je scherp en duidelijk kunt zien. Maak je patronen in verschillende kleur, maar zonder helderheidsverschil, dan zijn de patronen niet zichtbaar. Worden zwart-witte cirkels op een computer in beweging gebracht, dan is die beweging duidelijk te zien, maak je oranje cirkels op een gele achtergrond van de zelfde helderheid, dan is er geen beweging zichtbaar (De Weert).

10.5. Esthetische gewaarwording

> Schoonheid is niets anders dan een vorm die plezier voortbrengt, zoals lelijkheid ('deformity') een structuur is van delen die pijn overdraagt.
> De kracht om pijn en plezier voort te brengen maken op deze manier het wezen uit van schoonheid en lelijkheid.
>
> Hume

(1) Mensen -maar ook dieren- hebben esthetische gewaarwordingen. Zij ondergaan zintuiglijke prikkels vaak als *verrassend plezierig*. Ze vinden iets *lekker* ruiken of iets er *mooi* uitzien.

Een poes in de zon of dicht ineen gedoken voor de kachel lijkt een esthetische gewaarwording te ondergaan: zij ligt daar heerlijk te genieten. Toch is het de vraag of deze dierlijke gewaarwordingen gelijk mogen worden gesteld aan de menselijke. De mens is zich immers bewust van zijn esthetische beleving en kan deze in taal verwoorden ('Dit is lekker!'). Soms wordt dan ook niet ten onrechte gesteld dat het om werkelijk esthetisch van iets te genieten nodig is de gewaarwording in een oordeel om te zetten. Dieren hebben deze mogelijkheid niet.

(2) Esthetische gewaarwordingen zijn (licht) emotioneel van aard en komen tot uiting in een *gericht en herhaald gedrag*, dat ogenschijnlijk weinig functioneel is. Een eenzame reiziger staart, verdiept in zichzelf, naar een zonsopgang, luistert met ingehouden adem naar het gezang van vogels of nipt vol overgave aan zijn glas wijn.
Esthetisch-zintuiglijke gewaarwordingen komen dagelijks voor: de smaak van een appel, de geur van gebraden vlees, de zachtheid van een poezenvacht, de kleuren van een herfstlandschap, het timbre van een stem. Zij maken het leven de moeite waard, ook louter lichamelijk bij het dansen en vrijen of wanneer je, zoals Guyau opmerkt, eens heerlijk-diep ademhaalt.

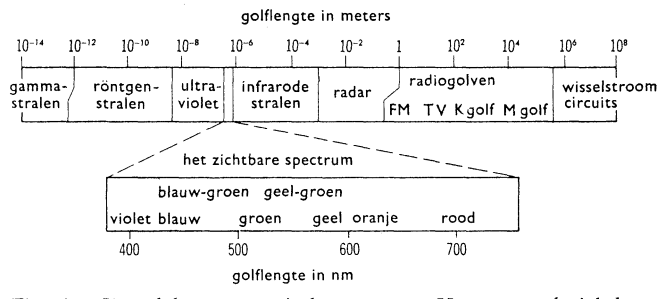
De zintuiglijke gewaarwording 'blauw' of de esthetische reactie 'Dit blauw is mooi' kan volgens velen niet wetenschappelijk worden geanalyseerd. 'Blauw' is een psychisch gegeven ('quale'), dat men onmiddellijk beleeft. Het behoort tot onze belevingswereld (Schlick).
Een blinde kun je dus niet uitleggen wat 'rood' is, maar een ziende ook niet dat dit rood mooi is. De uitspraak 'De kleur van deze bloem is mooi' zegt iets over de innerlijke gesteldheid van de spreker, niets over de bloem, die hij zo positief beschrijft. Zo'n uitspraak is bovendien eerder bedoeld als mand dan als oordeel: kijk eens aandachtig, je vindt hem vast ook mooi!

→ Quale: 8.8.1n.
→ Het qualia-probleem, Exc.XV.2.0.2n, Exc.XV.5.3.1.2.

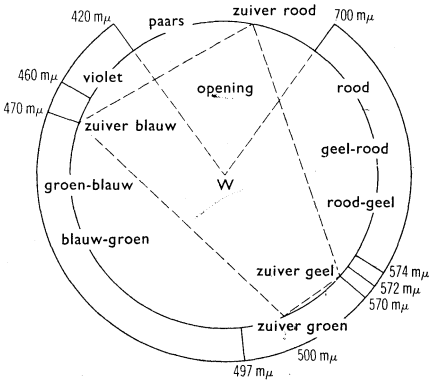
10.6. De esthetische waarneming

10.6.1. Kleur

(1) Mensen kunnen maar een klein gedeelte zien van het totaal aantal eletromagnetische prikkels. Van het spectrum is maar 1/70 deel toegankelijk (afb.10.27).
De spectrale kleuren (afb.10.28), zoals die binnen de natuurkunde zijn gedefinieerd, liggen getalsmatig vast. Hun namen verschillen aanzienlijk van die van de natuurlijke, de 'zuivere' kleuren, zoals deze binnen cultuuren kunst worden gebruikt.



Afb.10.27. Het elektromagnetisch spectrum.



Afb.10.28. De kleurencirkel (Southall). Aan de uiteinden van de diagonaal door W liggen op de cirkel de complementaire kleuren.

(2) Kleuren worden door de ogen in evenwicht gebracht. Ieder kleur roept zijn complement op (afb.10.28). Concentreer je je op een geel vlak met een rand van blauw-groen dan verschijnt bij het sluiten van de ogen automatisch een complementair nabeeld van violet omringd door rood.
Zet men twee kleurvlakken naast elkaar, dan zal ieder van beide in kleur veranderen in de richting van het complement van zijn buurman. Receptoren laten zich blijkbaar niet eenzijdig prikkelen en roepen een toestand op waarin *harmonie* heerst. Het lijkt hierom niet onaannemelijk te veronderstellen dat een combinatie van complementaire kleurvlakken *een esthetisch-rustgevend effect* uitoefent. Je wordt erdoor aangetrokkenen kijkt er graag naar.
Vloekende kleuren doen pijn aan de ogen en schrikken af. Zij zijn lelijk.

10.6.2. Klank

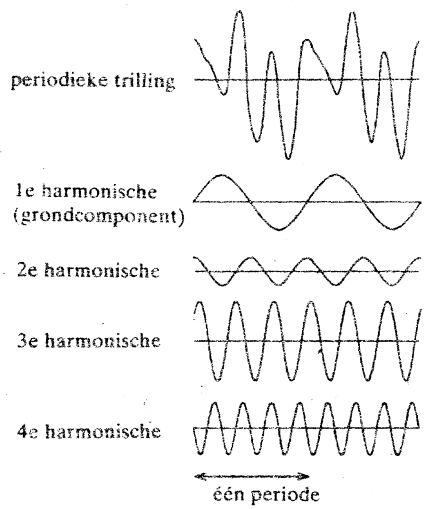
De wetmatigheden van de traditionele 'tonale' muziek zijn niet anders dan een naar tijd en stijl variabel grondplan dat werkzaam is dankzij een natuurverschijnsel: de verwantschap tussen een toon en zijn medetonen, de boventonen.

Sas Bunge

De tonaliteit is een kracht als de aantrekkingskracht van de aarde.

Hindemith

Het oor ordent de prikkels die het van buitenaf krijgt: het geluid wordt ontleed en via de verschillende zenuwcellen van het gehoororgaan ontvangen. De klanken, die het ontvangt, worden gekenmerkt door hun *regelmatig* trillingsverloop en nemen een bijzondere plaats in, omdat zij worden opgesplitst in een aantal *harmonische* tonen (afb.10.29). Deze zijn een veelvoud van de grondtoon en houden, bij elkaar opgeteld, de som in van hun oorspronkelijke trillingsgetal

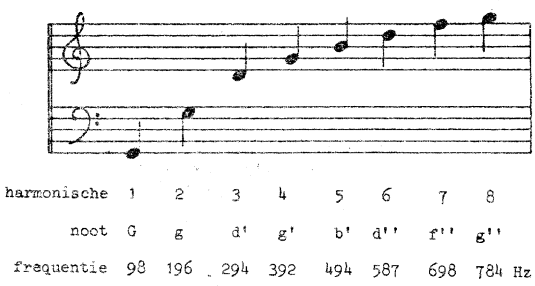


Afb.10.29. Harmonische tonen.

('frequentie', 'Hz'[a]). Sla je op de piano de G aan dan ontleed je deze klank innerlijk en hoor je gelijktijdig een aantal, meestal drie of vier, harmonische boventonen: de g, de d', de g', en de b' (afb.10.30). Op deze natuurlijke wetmatigheden berust het principe van de tonaliteit, een principe van welluidendheid en harmonie. Klanken zijn *esthetisch* van aard. Het fundament hiervan ligt in de wiskundige ordening, *in de harmonie* van trillingen verwerkelijkt door het gehoororgaan.

> Uit de overeenkomst tussen de natuurlijke boventonen en de ons vertrouwde intervallen blijkt dat ons toongevoel niet willekeurig is, maar dat het rekening houdt met de duidelijke mathematische ordening in het rijk der tonen (Renner).

Harmoniëren frequenties getalsmatig niet met elkaar dan doen ze onaangenaam aan. *De klanken zweven* en dat klinkt lelijk.



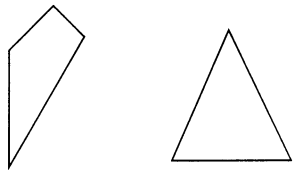
Afb.10.30. Boventonen.

(2) De wiskundige en daarmee kosmische basis van de muziek heeft veel filosofen en componisten vanaf het begin van de westerse traditie geboeid (Pythagoras, Plato). In de nieuwe tijd wordt zij zelfs gekoppeld aan een getalsmystiek (Bach, Berg) of onderworpen aanspeculatieve overwegingen: '*Muziek is een mysterieuze wiskunde waarvan de elementen deelhebben aan het oneindige* (Debussy).'
Toch is deze wiskundige onderbouwing van de muziek bijzonder twijfelachtig. Mensen zouden een muzikaal-wiskundige bevrediging hebben bij het horen van een cyclische toepassing van kwinten alleen ('de kwintencirkel'), of van kwinten en kwarten samen (een kwint omhoog, een kwart omlaag), maar het probleem is dat dit soort bewerkingen nooit tot een zuivere octaaf leidt ('het Pythagoreïsche komma')[b]. De veronderstelde wiskundige harmonie lijkt niets meer te zijn dan een fabel.

10.6.3. Birkhoffs esthetische maat: eenvoud en regelmaat

(0) Esthetische gewaarwordingen zijn puur zintuiglijk van aard, de esthetische waarneming vindt plezier in regelmaat en harmonie: regelmaat van ademhaling en hartslag, van het kabbelen van een beekje of van het neervallen van de regen, de symmetrie van een lichaam of de evenwichtige opbouw van een bloem doen plezier. Eenvoud en ordening trekken aan, ze worden mooi gevonden. Helmholtz:

> Hoe gemakkelijker we een ordening doorzien die zich in de bekeken voorwepren bevindt, des te eenvoudiger en volmaakter zullen ze ons toeschijnen, des te gemakkelijker en met meer genoegen zullen we er kennis van nemen.
> Een ordening evenwel, die ons veel moeite kost haar te ontdekken -ook al bevalt ze ons daarna- verbindt met dat genoegen een hoeveelheid vermoeidheid en droefenis.



Afb.10.31. Links: figuur a. rechts: figuur b.

Een kerncitaat omdat het esthetisch plezier verbindt met eenvoud en gemak.

(1) Birkhoff heeft als eerste intensieve pogingen gedaan een maat op te stellen, die de grondslag vormt van de esthetische waarneming. Zijn veronderstelling luidt dat mensen met meer plezier naar iets kijken of luisteren als er meer regelmatigheden voorkomen binnen geheel van (dezelfde)

---

[a]Geluid omvat het trillingsgetal van 50-18000 Hz en wordt waargenomen van laag naar hoog. Bijzondere trillingsgebieden zijn de octaven die zich uitstrekken van een basistoon van bv 275 Hz tot en met zijn verdubbeling van 550 Hz. Slaat men de eerste en de laatste toon gelijktijdig aan dan vloeit voor het oor het geluid samen.

[b]Het westerse toonsysteem gaat er dus vanuit dat een interval van twaalf kwinten gelijk moet zijn aan zeven octaven. Maar dit is niet het geval, hoewel het verschil miniem is: ongeveer 74 : 73. Dit is de uitkomst van $(3/2)^{12} : (2/1)^{7}$.

elementen, zoals vormen, lijnstukken, klanken en lettergrepen. In afb.10.31 trekt figuur b meer aan dan figuur a. Het is duidelijk waarom: figuur a wordt in tegenstelling tot figuur b gekenmerkt door vier elementen (lijnen), die onderling *geen* evenwicht, gelijkheid of symmetrie vertonen: in figuur b overwegen de overeenkomsten, in figuur a de verschillen.

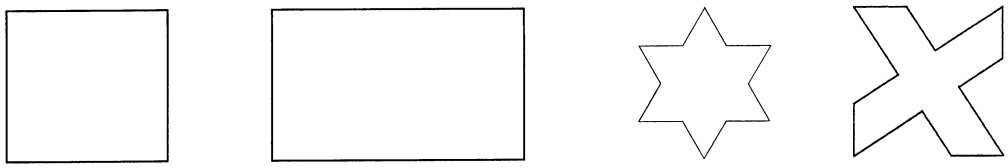
(2) Als algemene formule voor de esthetische maat ('aesthetic measure') geeft Birkhoff:

(birk)M.esth. = O/C.

O staat voor de wiskundige eigenschappen die *orde (O)* en regelmaat scheppen, C voor het aantal elementen, voor de *complexiteit (C)* van het voorwerp.
Waarneming kost moeite en inspanning, gemeten naar C, maar deze wordt intuïtief omgebogen tot (esthetisch) plezier als de orde (O) hoog is. Esthetisch plezier neemt dus toe als de orde stijgt of als de complexiteit vermindert.

(3) Van de vier veelhoeken c-f (afb.10.32) berekent Birkhoff op grond van symmetrie, evenwicht en andere wiskundige eigenschappen de volgende esthetische maten:

(c): (birk)M.esth. = 1.50
(d): (birk)M.esth. = 1.25
(e): (birk)M.esth. = 0.83
(f): (birk)M.esth. = 0.12



Afb.10.32. Van links naar rechts figuren c-f.

(4) Alle soorten van vormen kunnen volgens Birkhoff naar deze esthetische maat worden beoordeeld: decoratieve patronen, muzikale structuren, de opbouw van een vers.
Bij een hardop gelezen vers geldt voor de complexiteit (C) het aantal klanken. De ordening (O) wordt bepaald door de getalsmatige verhouding van klinkers en medeklinkers onderling. Klinkers klinken beter, zij zijn 'muzikaler' en lezen gemakkelijker. De orde neemt toe naarmate het aantal klinkers toeneemt ten koste van de medeklinkers. Een verhouding van één (klinker) op twee (medeklinkers) is esthetisch normaal.
De regelmaat (O) wordt verhoogd door een (beperkte) herhaling van klinkers ('assonantie'), medeklinkers ('alliteratie') en het voorkomen van rijm. Ook een (beperkte) herhaling van de eerste beklemtoonde klank door couplet of gedicht heen en de aanwezigheid van 'muzikale' klinkers (in het engels: a, o, u) versterken de orde (O). Uit een (klein) onderzoek van Gunzenhaüser blijkt een Duits aftelversje als *Ene dene dube* hoog te scoren:

Ene dene dube dene
dube dene dalia
Ebe babe bembio
bio bio buf.

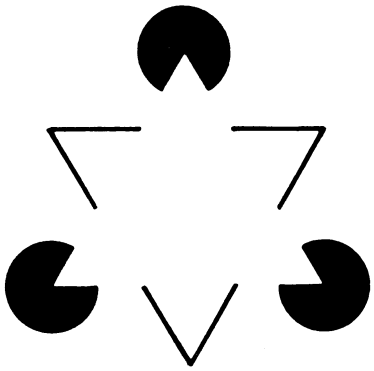
(Birk)M.esth. = 1.02.

Goethe's 'Wandrers Nachtlied' komt uit op (birk)M.esth. = 0.85.

Über allen Gipfeln
ist Ruh;
In allen Wipfeln
spürest du
Kaum einen hauch;
Die Vögelein schweigen
im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.

Uit deze voorbeelden blijkt dat de maat van Birkhoff alleen slaat op de formele aspecten van een (kunst)werk. De inhoudelijke, semantische zijde ('de connotatieve orde') laat hij dan ook buiten beschouwing.
Birkhoff, tenslotte, stelt met nadruk dat zijn esthetische maat een gemiddelde is, die los staat van persoonlijke smaak en esthetische ervaring. Het gaat hem om een geïdealiseerde, 'normale' waarnemer.

(5) In tegenstelling tot wat Birkhoff meent, is naast eenvoud (O), ook complexiteit (C), mits niet te hoog, esthetisch van aard. Vooral rijkdom aan details en onderverdelingen, stellen Schuster en Beisl vast, worden mooi gevonden als zij tenminste zijn opgenomen in een overzichtelijk geheel, in een structurele samenhang. Eenzelfde opvatting bij Eysenck: complexiteit wordt gewaardeerd als ze is opgenomen binnen een sterk geordende totaliteit. Orde en complexiteit moeten met elkaar in evenwicht zijn (M = OxC).



Afb.10.33. De driehoek van Kanisza

(6) Op het gebied van de (esthetische) waarneming is de invloed van de Gestaltpsychologie, met haar *holistische* visie op de waarneming, zeer groot. Waarneming wordt volgens haar van nature in en door de hersenen georganiseerd via aangeboren, abstracte patronen. Vanuit het geheel, de structuur ('Gestalt'), worden bv regelmaat, samenhang en gelijkenis opgelegd aan de delen binnen het geheel. Zo'n geheel ('Gestalt'), bv een melodie of een foto, heeft zijn betekenis niet te danken aan de delen, maar omgekeerd krijgen de delen hun plaats vanuit het geheel. Mensen denken, zien en horen in zulke structuren. Bij de driehoek van Kanisza (afb.10.33) stuurt de Gestalt 'driehoek' onze waarneming. Dit alles op een zo'n eenvoudig, economisch en doelmatig mogelijke wijze.
Binnen de Gestaltpsychologie wordt de structuur ('de vorm') vaak verbonden met inhoudelijke aspecten en met expressiviteit.
De Gestaltpsychologie heeft speculatieve trekken, en dat geldt ook voor de suggesties uit de cognitivistische hoek dat de waarneming apriori wiskundig is georganiseerd of, nog sterker, dat de wiskundige interpretatie van de wereld als code reeds vóór de geboorte vastligt. Beide hypothesen -meer zijn het niet-kunnen niet worden geverifieerd, noch gefalsifieerd. Meer voor de hand ligt het uit te gaan van de veronderstelling dat eenvoud en regelmaat als plezierig worden ondergaan omdat de informatieverwerking gemakkelijker tot stand komt. Een behavioristisch standpunt.

10.6.4. Afwijking en spanning als esthetische factoren

Er is geen uitnemende schoonheid zonder enige vreemdheid in proportie.

Bacon

Het levende wezen eist orde in zijn leven, maar het vraagt ook iets nieuws. Verwarring is onaangenaam, maar dat is verveling ook.

Dewey

(1) Esthetisch gedrag begint met een reactie van plezierige verrassing: 'dat is mooi!'. Daarna volgt een aandachtige beleving: je geniet langere of kortere tijd, achter elkaar of bij tussenpozen van geuren, kleuren, klanken en vormen.
Maar dit is niet het enige. Ook *afwisseling* wordt door mensen als plezierig ervaren. In een zonsondergang zijn het de wisselende vormen en kleurige contrasten die het geheel zo esthetisch kunnen maken. Ritmen worden vaak als mooi ervaren omdat ze zo afwisselend zijn.

Mensen kunnen eveneens genieten bij lichte *afwijkingen van een neutraal patroon* (McLellandl). Water dat iets kouder of warmer is dan de normale lichaamstemperatuur wordt als lekker ervaren. Kunstenaars weten dat asymmetrie als afwijking van de harmonieuze norm esthetisch zeer effectief kan zijn. Hoge informatie (I) is nodig én plezierig (Berlyne).

De stelling dat esthetische gewaarwordingen zich uiten in herhaald en gericht gedrag is maar ten dele waar. Men zal immers een tijdje met genoegen naar een landschap kijken of gedurende een langere periode een verfijnd gerecht eten, maar op een moment zal toch onverschilligheid of zelfs tegenzin optreden.
Mensen en dieren hebben, als organismen, een aanbod van nieuwe prikkels nodig. Louter redundantie ('altijd hetzelfde') leidt op den duur vanzelf tot de roep om informatie (I). Ratten, die de keuze hebben tussen twee gelijke toegangen, zullen na verloop van tijd de andere ingang binnengaan, hoewel ze niet zeker zijn van de beloning, die hun bij de oorspronkelijke ingang wel wacht. Mensen, die worden geïsoleerd, gaan in zichzelf praten, zelfs schreeuwen, fluiten en stampen om zich zo prikkels te verschaffen. Tenslotte gaan ze zelfs hallucineren (experiment van Heron).
Zelfs esthetische prikkels, die aanvankelijk sterk inwerkten, worden op den duur redundant en zullen uitdoven. Zonder *afwisseling* doet verveling zijn intrede. Apen, en andere gewervelden, veranderen na verloop van tijd in hun voorkeur voor bepaalde kleuren.

(2) Plotselinge veranderingen in de omgeving en onverwachte gebeurtenissen hebben vaak een esthetische uitwerking. Zij roepen een emotionele situatie op, die je het beste als *spanning* kunt omschrijven. Mensen worden daarin tot actie aangezet om zo aan de nieuwe toestand het hoofd te bieden, zoals dieren die -gealarmeerd- zich gereed maken voor jacht en strijd (Berlyne). Dit soort spanning wordt als plezierig ervaren omdat ze, indien de problemen worden aangepakt, als beloning *ontspanning* brengt. Komen de nieuwe omstandigheden te onverwacht, zijn ze geheel onvoorspelbaar en zetten ze mensen voor het blok, dan zal de spanning omslaan in paniek. Er is geen uitweg, men vlucht weg.
Veranderingen brengen *een esthetisch gevoel van spanning* te weeg, als ze kunnen worden geplaatst of voorspeld en als de opgeroepen problemen in redelijkheid kunnen worden opgelost, zodat ontspanning mag worden verwacht (het 'happy end' van een verhaal, de oplossing van de spanning tussen consonant en dissonant in de muziek).
In termen van de informatietheorie: onzekerheid ('ínformatie') moet zijn ingebed binnen bekende (redundante') patronen. Het is verstandig onverwachte informatie te laten vergezellen door ingeburgerde vormen: men ontspant bij de herkenning van het oude en neemt terloops de nieuwe informatie in zich op. Volgt b op tweemaal a dan doet dit aan als een niet-onplezierige verrassing, zeker als b direct weer wordt gevolgd door een a: aaba. Het is weinig effectief de ander te overrompelen met nieuwigheden. De reeks aabacd valt negatief uit, zij vermoeit, brengt ergernis en zelfs verontrusting. Juist een herhaling van een bekend element na een informatierijk gedeelte biedt ontspanning en geeft een plezierig gevoel van herkenning.

(3) Muzikale vormgeving kan in de kern worden teruggebracht tot informatie-theoretische begrippen met de herhaling als centrale factor.

> Eén allesoverheersend principe wordt in de muziek gebruikt om een gevoel van formeel evenwicht te scheppen. Het is zo fundamenteel voor de kunst dat het vermoedelijk op de een of andere manier wordt gebruikt zolang er muziek is geschreven. Dit is het heel eenvoudige principe van de herhaling (Copland).

De meest eenvoudige vorm is de zuivere herhaling (aaaa), iets ingewikkelder is de vorm $a_1a_2a_3a_4$, als thema met (kleine) variaties. Grotere afwisseling brengt ab met b als gedeeltelijke herhaling en ontwikkeling van b (bv sarabande, gigne).
Belangwekkend is de vorm aba met b als geheel onafhankelijk deel (menuet). Binnen dit schema kan a ook worden herhaald: aaba. Het rondo heeft de vorm abacada, of iets meer gestileerd: aba/c/aba.
Een uitbreiding van het driedelige aba treft men aan in het eerste deel van de sonate: de sonata allegro-vorm met a als exposítie van de thema's, b als de ontwikkeling en uitwerking hiervan in de vorm van modulaties en a als herhaling van de thema's.

→ De informatietheorie: Exc.V.
→ Emotie: Exc.XIV.4-5.

10.6.5. Samenvatting. Fascinatie

(1) Esthetische reacties kunnen worden ingedeeld in

-esthetische gewaarwordingen als reactie op zintuiglijke kwaliteiten: een lekkere geur, een mooie kleur, een mooi vol geluid, een glanzend metaal, een glinsterende steen, een schitterend oppervlak.
-esthetische ervaringen als reactie op eenvoudige, regelmatige, evenwichtige ordeningen en vormen: een mooie melodie, een mooi gezicht, mooie kleren, een fijn ritme, een aansprekend metrum.
-esthetische ervaringen als reactie op afwijkingen, onverwachte gebeurtenissen en afwisseling. S*pannend* als esthetische norm.

(2) Een bijzondere, meer gecompliceerde vorm van esthetisch genoegen kan worden samengevat met de term sfeervol.
Het begrip*sfeer* geeft een gevoelsmatige en emotionele indruk weer die mensen van hun omgeving hebben: er heerst een beklemmende, hangerige, zwoele sfeer. De wereld wordt geïnterpreteerd vanuit de eigen beleving zonder dat het aan een zekere objectiviteit behoeft te ontbreken. Je kunt uitleggen waarom de sfeer vrolijk, gezellig of angstaanjagend is. Maar soms is zij louter projectie: een melancholieke, poëtische, dromerige sfeer.
Sfeervol als esthetisch begrip heeft een beperkter bereik, zij slaat op de menselijke omgeving, vooral op ruimten (kastelen, kerken, cafés) en plaatsen (parken, steden). Afgeleide termen zijn *idyllisch, pittoresk en exotisch.*

(3) Binnen iedere taal ontwikkelt zich *een esthetische taal* met een geschakeerde woordenschat. Denk aan begrippen als gracieus, uitgebalanceerd, verfijnd, knap, elegant en -in negatieve zin- grillig, chaotisch, wanstaltig, vormeloos, ongeproportioneerd. Deze taal bestrijkt alle gebieden: de natuur, de mens en de door hem gemaakte dingen.

(4) Veel bewuster en nadrukkelijker dan de esthetische reactie uit zich *de fascinatie.* Je bent sterk in de ban van bepaalde verschijnselen. Dit gaat gepaard met heftige emotionele reacties van bv ontzetting, angst, afschuw, vreugde of melancholie. Het waargenomen verschijnsel hecht zich vast in je herinnering, blijft je sterk bezighouden en roept tegenstrijdige gevoelens en gedachten op[a].
Fascinatie richt zich vooral op

-*het verhevene ('het sublieme')* en *het mysterieuze.* De hemelkoepel vol sterren, de zee bij vallende avond, Bruckner in een gotische kathedraal. Gedachten komen op aan kleinheid, nietigheid en oneindigheid.
-*het overweldigende, afschrikwekkende en uitzonderlijke.* Een storm op zee, een bombardement, een onweer in een bergdorp, dwergen op een kermis.
-*het afstotende en afgrijselijke.* Marteling, verminking, verkrachting en perversiteit kunnen mateloos boeien (het verhaal van Medea, de moord van de Kouretes op Dionysus, de boeken van de Sade, de horror-film).

Extase is een puur *lichamelijke* vorm van fascinatie, die zich bv uit in een muzikale roes.

(5) Barthes gebruikt in dit kader de term *jouissance*: het genot dat bv de directe kracht van een stemgeluid je in al de vezels van je lichaam kan bezorgen. Of denk aan de close-up van het gezicht een zanger, die '*ons de adem, de keelklanken laat horen, de vleselijkheid van de lippen in hun lichamelijkheid, hun zinnelijkheid, een volledige aanwezigheid van menselijke spieren (laat de stem, laat dat schrijven even fris, soepel, geölied, gevoelig, korrelig, en resonerend zijn als de spieren van een dier).*'

---

[a]Het sublieme kan ook worden gekoppeld aan *het Heilige* als mysterium fascinosum ac tremendum, als iets raadselachtigs dat je aantrekt maar ook doet huiveren. Het staat dan gelijk aan fascinatie in de brede zin (→ 5.2.1)

De betekenis verdwijnt, in anonimiteit spreekt alleen nog het lichaam van de acteur en overweldigt je: *'Het korrelt, het knettert, het aait, het wrijft, het striemt, het komt: dat is genot ('jouissance').*'
Dit moet het zijn wat Allan Bloom -als hij oprecht zou zijn geweest- zo tegenstond in een optreden van Mick Jagger: niet de inhoud van de songs, maar de seksuele uitstraling en dierlijkheid van de zanger verontrustten hem diep.

→Bloom: Exc.XXXIX.4.4.1.1.

10.6.6. Conclusie: subjectivisme en relativisme

> Het mooie is geen eigenschap van de dingen zelf. Zij bestaat alleen maar in het bewustzijn van de beschouwer, en ieder bewustzijn neemt een eigen, bijzondere schoonheid waar.
> Hume

(1) Esthetische begrippen als mooi, lekker en spannend kunnen niet in een absolute zin worden gehanteerd. Zelfs niet in iemands eigen leven. Zo ga je steeds andere dingen mooi en lekker vinden. Ook je smaak verandert voortdurend, zij kan enkel worden beschreven als een ingewikkeld proces, dat alleen maar voor een deel een voorspelbare ontwikkeling doormaakt.

Voorspelbaarheid blijkt bv uit onderzoeken van M.J.Parsons en van H.Gardner. Op het gebied van de beeldende kunsten krijgen mensen pas aan het einde van hun ontwikkeling oog voor stilistische eigenschappen ('formalisme'). Aanvankelijk worden schilderijen gewaardeerd met aantrekkelijke beelden en veel kleur, daarna gaat men letten op de weergave ('mimesis') van de werkelijkheid ('realisme') en nog later krijgt men aandacht voor de uitdrukking van gevoel en emotie ('expressiviteit'). Velen blijven in een van de eerste stadia steken.

(2) Esthetisch gedrag is subjectief én contextgebonden:

- -Esthetisch-zintuiglijke gewaarwordingen als geuren en kleuren zijn zuiver persoonlijk en behoren tot *de belevingswereld.*
- -Iedereen ondergaat esthetische prikkels op eigen wijze, afhankelijk van zijn *persoonlijke ervaringen.* Als ik de besneeuwde toppen van de Alpen voor de eerste maal zie, bekijk ik ze met heel andere ogen dan een inwoner van Aosta, die er zijn hele leven al tegenaan heeft gekeken en misschien esthetisch nooit echt onder de indruk is geweest.
- -Of iemand iets esthetisch waardeert, hangt sterk af van zijn *persoonlijke omstandigheden.* Op de vlucht zal iemand weinig aandacht hebben voor de schoonheid van het landschap. De boer die zich op het land afmat, zal de pracht van de natuur gemakkelijk ontgaan.
- -Bij leden sommigen zal, omdat er bv veel geld en vrije tijd beschikbaar is, *gedurende hun hele leven* meer dan bij anderen belangstelling worden gewekt voor wat mooi en lekker is.

Subjectivisme en relativisme alom.[a] Voor de filosofie van de kunst heeft dit vérgaande gevolgen.

---

[a]Dit betekent niet dat men behoeft te wanhopen. Er is geen sprake van nihilisme. Zo wordt Hume's sterk subjectivistische standpunt (→ motto) getemperd door het belang dat hij toekent aan de rol van het verstand ('common sense') en van de culturele traditie bij het vastleggen van esthetisch-kunstzinnige waarden.

D. KUNST

10.7. KUNSTZINNIGHEID

10.7.0. Inleiding. De gastronomie

(1) Kunst is een menselijke activiteit. Een kunstenaar maakt zijn werk om het publiek te behagen, te verrassen of zelfs te schokken. Door zijn reacties stuurt het publiek op zijn beurt de kunstenaar: of hij in de gekozen richting verder gaat, hangt sterk af van de waardering of afkeuring die hij ontvangt. Kunst is een vorm van communicatie, van wederzijdse gedragsbeïnvloeding.

(2) Een gastheer vindt het leuk (en spannend) het eten te bereiden. Hij experimenteert met esthetisch materiaal als vis, vlees, groenten, kruiden, sauzen, dranken en zoekt nieuwe, originele combinaties. Toch kookt hij dit vooral om het genoegen dat hij zijn gasten doet en de waardering die hij zal ontvangen. Hij kent zijn bezoek en weet dat zij een genuanceerde smaak hebben. Verfijnde verrassingen zullen goed vallen. Maar dit wel binnen de perken: een totale verandering van menu zou wel eens bitter kunnen tegenvallen.
Tijdens de maaltijd zelf ontwikkelt zich een sociaal proces van proeven en na proeven, van voorzichtig vragen naar culinaire details en van lof voor de getoonde creativiteit Dit door de kunstenaar-kok beantwoord met een gepaste, bescheiden trots.
Eten is op deze wijze een volmaakte vorm van kunstzinnige communicatie en de gastronomie is een voorbeeld om in gedachten te houden als in de volgende paragrafen wordt geprobeerd de begrippen kunstzinnige activiteit en kunstzinnige communicatie te analyseren en te omschrijven.

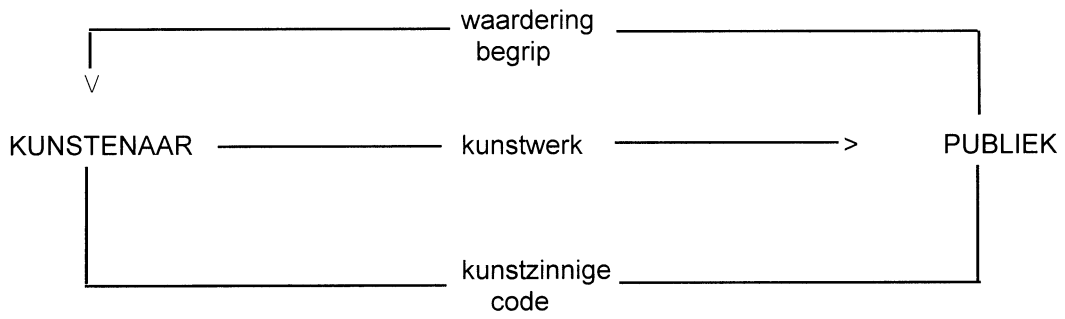
DE INDELING VAN DE KUNSTEN. Er bestaan veel soorten kunstzinnige uitingen, ieder met eigen middelen en methoden. Om te midden van de wirwar enige samenhang en eenheid aan te brengen, zijn er veel pogingen gedaan om een systematische indeling te maken op grond van een aantal hoofdkenmerken (→ 10.0.3).
Klassiek is de indeling op basis van de begrippen *tijd en ruimte*. Er zijn *ritmische kunsten* (dans, muziek en poëzie) naast *plastische* (bouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst). Later volgde de filmkunst als 'de zevende muze'.
Meer doordacht is een schema dat is gebaseerd op *de vijf zintuigen*. Zo kan aandacht worden besteed aan alle esthetisch-kunstzinnige uitingen, ook aan vormen die vaak als minderwaardig worden afgedaan zoals kookkunst en minnekunst.
In deze inleiding beperk ik me tot de visuele en auditieve media, omdat deze nu eenmaal in onze cultuur een dominerende rol spelen. Maar dit zonder aan de waarde van de andere af te willen doen.

10.7.1. Informatie/redundantie

(1) Kunstzinnig actief is iemand die bezig is met een esthetisch medium, zoals klank, kleur of taal, zich in de eigenschappen en werking ervan verdiept en die al ordenend en experimenterend op zoek is naar nieuwe mogelijkheden. Uit onderzoek van J.Cohen blijkt bv dat binnen de Franse dichtkunst de afwijking van het gewone taalgebruik kenmerkend is voor alle periodes. Dichters scheppen hun eigen, 'metaforische' taal.
Een kunstenaar wil niet alleen zijn publiek ontspannen, hij wil ook boeien. Zijn werk heeft een doordachte en doelgerichte opzet, het toont lang niet altijd grote, maar wel *verrassende* verschuivingen in vergelijk met ouder werk of met dat van zijn tijdgenoten. Hij toetst zijn medium, wijkt af van de geijkte patronen en methoden, en roept in zijn werk spanningen op, die hun uitwerking op het publiek niet missen.

> De kunstenaar is avontuurlijk van aard, hij riskeert lelijkheid en dwaling, hij stelt tot voorbeeld zonder ooit zuiver de regels, de traditie of de gebruikelijke procedures te volgen. Hij is een vernieuwer, een schepper die bij iedere onderneming baanbrekend werk verricht. Het is mogelijk dat hij niet veel bereikt; het is mogelijk dat zijn prestatie niet veel meer is dan de introductie van een kleine variatie of nuance binnen de gevestigde vormen maar zijn inspanning is erop gericht iets te maken dat op zichzelf staat en dat de andere wereld vervangt. Indien hij er niet in slaagt het goed te maken of met frisheid en onafhankelijkheid te werken, mislukt hij als kunstenaar (Paul Weiss).

(2) Kunst is een vorm van *menselijke communicatie* (afb.10.34). Alleen vanuit de verhouding tot zijn publiek zijn de activiteiten van de kunstenaar te begrijpen.



Afb.10.34. Schema kunstzinnige communicatie (1)

Natuurlijk, een kunstenaar heeft vaak plezier in en voldoening van zijn werk, maar toch is hij vooral bezig met het oog op zijn publiek, al is dit nog zo klein. Hij wil dat het zijn werk begrijpt, ervan geniet en het waardeert.

(3) Dit betekent dat een kunstenaar alleen zijn werk kan doen als hij zich -althans in grote lijnen- houdt aan *de kunstzinnige code* met haar regels en conventies. Te grote afwijkingen worden ook door een ontwikkeld, geïnformeerd en welwillend publiek niet begrepen en roepen onverschilligheid en zelfs afkeer op. In ieder kunstwerk moet de creativiteit traditioneel worden verpakt, wil ze aanslaan. Informatie en redundantie moeten in evenwicht zijn.
De creatieve ontwikkeling na de Renaissance komt dan ook langzaam tot stand. Iedere generatie voegt haar eigen artistieke vondsten toe, zonder dat het tot een radicale breuk komt met het verleden. Pas in onze eeuw brengt Dada een totale ommekeer, hoewel ook in dit geval voorlopers, vooral uit de Rromantiek, de coup hebben voorbereid. Dada ontstaat niet uit het niets, maar de informatie die ze brengt, is groot, de redundantie klein. Dit geldt ook voor de kunst uit de Renaissance.

10.7.2. Esthetisch en kunstzinnig. De avant-garde

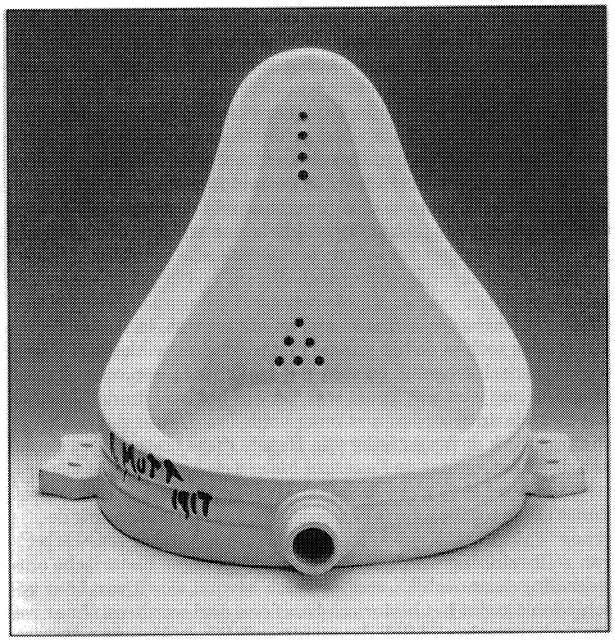
Kunst staat nooit los van de esthetica, zij houdt per definitie een ordening in van esthetisch-zintuiglijke media. Toch betekent dit niet dat een kunstwerk (alleen) kan worden beoordeeld en gewaardeerd op grond van esthetische termen als mooi, elegant, harmonieus, verfijnd of uitgebalanceerd. Deze zijn ook van toepassing op vele niet-kunstzinnige verschijnselen. Binnen het gebied van de kunst is een oordeel pas ter zake als het ingaat op *de creatieve ordening* van de esthetische media, van beeld, gebaar en verhaal, en op *de compositie* als resultaat van *de creatieve ordening* van media en inhoud tot een (verrassende) eenheid en samenhang.
Dit neemt niet weg dat esthetische kenmerken een kunstwerk dragen. Pas op grond van esthetische redundantie kun je het creatieve en verrassende leren onderscheiden en waarderen. Een geschilderde brij chaotisch bruin of een aantal tonen willekeurig aangeslagen leveren niets op, noch esthetisch, noch kunstzinnig. Zij kunnen alleen functioneren binnen een anti-kunst.

AVANT-GARDE: ANTI-KUNST EN META-KUNST.

(1) Anti-kunst is een *kritische reactie en een ironische bezinning* op de traditionele en institutionele kunst door een uitdagend gebruik van triviaal of zelfs afstotelijk materiaal en laag-bij-de-grondse of absurde onderwerpen. Anti-kunst tast de grenzen af van medium en vorm, zij verzet zich tegen zuiver esthetische en redundante uitingen of pseudo-verheven opvattingen van kunst. Zij is én een zoektocht naar de oorsprong van de kunst én een poging de zienswijze van de mens op de werkelijkheid te veranderen.
De avant-garde-kunstenaar zal als de schepper van de anti-kunst zijn visie op een agressieve uiten. Hij provoceert in woord en

daad. Met jeugdig élan en totale inzet bestrijdt hij de cultuur waarin hij leeft[a]. Het kunstenaarschap staat voor spel, avontuur, opstand, agitatie en zelfopoffering (Poggioli). Dit alles zonder gerichte politieke belangstelling. Een avant-gardistische beweging geeft zich een beperkte tijd van actie, heft zich daarna op en gaat over op de -kunstzinnige- orde van de dag (Dada, Cobra).

(2) De avant-garde '*is meer geïnteresseerd in ideeën, en niet uitsluitend in visuele producten*' (Duchamp). Voor haar staat het hoe en waarom van het kunstwerk, en vooral van de kunst in het algemeen voorop. Voor Duchamp is het esthetische zelfs de vijand van alle kunst.
Ook voor Danto hebben esthetische kwaliteiten niets met het wezen van de kunst te maken[b]. Kunst wordt een meta-activiteit, zij denkt na over zichzelf, zij wordt reflectief. Er ontstaat een conceptuele kunst, waarin kunstzinnige concepten en ideeën over kunst worden verwerkelijkt in de esthetische media. Meestal ontstaan er kunstwerkenen voorop. waarin een diepe eenheid wordt bereikt tussen esthetische vormgeving en inhoud/visie (Kandinsky, Mondriaan), maar soms krijgt het denkbeeld de voorrang (afb.10.35: Duchamps 'Urinoir').



Afb.10.35. Duchamp, Urinoir. ready-made.



Afb.10.36. Warhol, Brillo-dozen, zeefdruk op hout, collectie Warhol-foundation.

(3) In de jaren zestig van de vorige eeuw ontstaan er kunstzinnige richtingen die op de aanzet van Duchamp voortborduren. Zo vat de *Conceptual Art*'kunst op als een zuivere meta-activiteit, als zelf-reflectie. Bekende namen: Wiener en Buren. Niet de uiterlijke, zintuiglijke verschijningsvorm -deze is hoogstens van secundair belang-, maar ideeën over de kunst bepalen de waarde van de kunst. Ieder origineel kunstwerk voegt iets toe aan dat wat men reeds weet over de werking en het wezen van de kunst. 'Art as a idea' (Kosuth): het draait het in de kunst juist om Intentie, betekenis en context. Het modernisme heeft de ervaringen met de buitenwereld verbroken. Die moet weer worden hersteld:

---

[a]De toon is vaak zeer agressief, zoals bij een Dadaïst als Tzara, die geen medelijden kan opbrengen bij een slachting onder de mensen indien er hoop is op een gezuiverde mensheid.

[b]Toch is het opvallend dat anti-kunstwerken achteraf vaak niet alleen verrassend maar ook esthetisch worden ervaren. Ze zijn mooi in de zin van kleurig en harmonieus van vorm. Vooral het oeuvre van Schwitters geeft goede voorbeelden.

> Steeds opnieuw moeten wij uit onze sluimer worden gewekt, en kunstenaars zijn specialisten die dat kunnen doen. ./. Zoals een fysicus door het leven gaat en van alles de fysica ziet, zo kun je als kunstenaar door de wereld lopen en beseffen dat letterlijk alles kunst zou kunnen zijn en opgenomen zou kunnen worden in het spel waarin betekenis wordt geproduceerd. Dat zou iets moeten zijn dat zorgen baart. (Kosuth).

Kunstwerken zijn een illustratie van de ideeën en concepten, zoals die zich in het oeuvre van een kunstenaar en in de geschiedenis van de kunst ontwikkelen. De bedoeling van de kunstenaar staat dus centraal in het scheppingsproces.
Ook Danto denkt in deze richting.

> Om iets als kunst te zien vereist iets dat het oog niet kan bespeuren - een atmosfeer van artistieke theorie, een kennis van de kunstgeschiedenis: een *artworld*[a].

Kunst is uiteindelijk niets anders dan een bezinning op de kunst. Kunstfilosofische overwegingen scheppen de voorwaarden waarbinnen nieuwe kunstzinnige richtingen kunnen ontstaan en bepalen wat binnen de historische context als kunst wordt aanvaard. Zij geven aan hoe oorspronkelijk en gedurfd een kunstwerk in zijn tijd is. Als voorbeeld Warhols Cambell-soepblikken en Brillo-dozen (afb.10.36).

> Kunstwerken zijn interpretaties, geen representaties. De omstandigheden dat de Brillo-dozen de vraag oproepen of ze wel als kunstwerk kunnen worden beschouwd, maakt ze al tot kunstwerk. [a]

(4) Anti-kunst en meta-kunst zijn een voortbrengsel van de avant-garde, zij moeten worden onderscheiden van de experimentele kunst. De laatste werkt vanuit een nieuwe code ideeën uit die door de antikunst zijn aangedragen. De nadruk ligt op het kunstwerk zelf (in zijn autonome vorm).

(5) Door de invoering van de begrippen anti-kunst en meta-kunst kan een oeverloze discussie over wezen en grenzen van de kunst worden vermeden.

10.7.3. De vorm

> Het werkelijke sociale in de literatuur is de vorm. Pas de vorm maakt de ervaring van de schrijver met anderen, met het publiek tot een mededeling, en de kunst wordt -in eerste instantie- eigenlijk pas door deze gevormde mededeling sociaal, door de mogelijkheid van werking en de werking die inderdaad ontstaat. Bij de toepassing hiervan zijn er natuurlijk veel moeilijkheden, aangezien juist de vorm nooit tot een bewuste ervaring bij de toeschouwer wordt, en zelfs niet eens bij de schepper van de vorm. De toeschouwer gelooft werkelijk dat de inhouden op hem hebben ingewerkt en merkt niet dat hij pas met behulp van de vorm zover is gekomen dat op te merken wat hij voor inhoud aanziet: het tempo, het ritme, de accenten en weglatingen, de nuanceringen van licht en schaduw enz-, dat die alle de vorm, alle een deel van de vorm zijn, allemaal wegen die naar de vorm leiden als naar een onzichtbaar centrum. De toeschouwer ziet niet dat (in de kunst) het niet-gevormde niet bestaat, en daarom dat wat hij als inhoudelijke werking voelt, dit slechts in geringe mate is; dat zelfs de sterkste inhoudelijke werking alleen daarom zo sterk is, omdat juist met behulp van de vorm en alleen daardoor uit iedere werkingsmogelijkheid van de stof een feitelijke werking ontstaat.
>
> George Lukács

(1) Vorm als creatieve ordening is de kunstzinnige kwaliteit bij uitstek. Steeds weer komt de vraag op: hoe is dit werk als geheel en in al zijn geledingen geordend en opgebouwd? Dit criterium geldt dus niet alleen voor de esthetische media, maar ook voor bv woord, gebaar, beeld en verhaal.
Een kunstwerk is een structuur, een organische eenheid waarin alle delen onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden ('de compositie'). Iedere verandering, maar ook iedere weglating schaadt het werk.

(2) Maar vorm betekent meer. Het kunstwerk is -in de termen van DeWitt H.Parker- een wereld op zich en bezit in die zin *een unieke, intrinsieke vorm*:

---

[a] Of Popart de vernieuwende rol speelt die bv Danto eraan toekent, is twijfelachtig. Warhol was een late Dadaïst en sloot eerder een tijdperk af dan dat hij het opende. Als modernistische kunstenaar wees hij de mimesis af door haar te ironiseren.
Uitdagend is in dit verband de opmerking van Schier dat het modernisme niet kan worden omschreven als theoretisch gepuzzel, zoals Danto stelt. Het is er juist op gericht zich tegenover het verleden te bewijzen als een richting die zijn eigen *kunstzinnige* uitnemendheid bezit. *'Moderne kunst is, inderdaad een puzzel voor zichzelf. De puzzel is er niet een van intellectuele aard die zich richt op de definitie van kunst. Het is een krisis in gevoeligheid ('crisis of sensibility').'*

> In een kunstwerk bestaan er alleen interne relaties; een deel verwijst naar andere delen binnen het geheel in overeenstemming met het idee dat daar wordt uitgedrukt, maar het verwijst niet naar iets buiten zichzelf. Het is een macrokosmos, het is een kleine, zelfgenoegzame wereld van vormgegeven, onderling verbonden betekenissen, die niets nodig hebben om ze leven en betekenis te geven dan de geest van de beschouwer.

Dit is van belang voor het publiek dat nu de kans krijgt zich bewust te richten op een samenhangend en omvattend geheel.

> Als eindige wezens zijn we noodzakelijkerwijs kwetsbaar voor de dreiging van een verminderde persoonlijke integratie, voor versplintering - zoals die ons uiteindelijk en letterlijk wacht in de dood. Zelden komen wij verder los van die toestand van verloren persoonlijke eenheid dan wanneer we in vreugde worden weggevoerd door een goed geïntegreerd kunstwerk. Elementen uit de ervaring die normaal gescheiden zijn en op afstand blijven, worden in een levende relatie tot elkaar gebracht, en onze ervaring wordt een nieuwe eenheid gegeven (Ronald Hepburn).

EXCURSUS XXXI. DE AUTONOMIE VAN DE KUNST. ART PUR

(3) Deze analytische benadering, met zijn nadruk op de allesomvattende, intrinsieke vorm staat haaks op de synthetische visie. Veel romantische kunstwerken blinken niet uit door een hechte opbouw. Alleen de ordening van het medium tot een gevoelvolle melodie of tot een suggestieve metafoor kan reeds voldoende zijn. Details zijn vaak belangrijker dan het geheel. Vormeloosheid kan een pre zijn.

> Verhalen zonder samenhang, doch met associaties, als dromen, gedichten, alleen maar welluidend en vol mooie woorden, maar toch zonder enige zin en zonder enig verband, hoogstens enkele strofen die begrijpelijk zijn; die moeten zijn als louter brokstukken van de meest verschillende dingen (Novalis).

Literatuur als suggestie en expressie van het onbewuste, als tocht naar het onbekende, dat aan rede en orde ontsnapt. Als Hanfling schrijft:

> Een episodische roman zonder enige samenhang kan terecht worden beschreven als vormloos, maar hij kan niettemin worden bewonderd om zijn andere kwaliteiten -zijn schoonheid, zijn originaliteit in taalgebruik, zijn inzicht in de menselijke natuur enz.

dan is vanuit analytisch standpunt alleen de taalkundige originaliteit een kunstzinnig gegeven. Inzicht in de menselijke natuur is een psychologisch onderwerp en valt buiten een kunstzinnige beoordeling.
En schoonheid? Wordt hier de klassieke term bedoeld? Dan is er juist wel sprake van orde en harmonie, en dus van vorm. Staat het begrip schoon gelijk aan mooi dan gebruikt Hanfling een esthetische term, en ook die behoort niet thuis in een kunstzinnige analyse.

(4) **FUNCTIONELE KUNST**. Bij het bouwen van huizen of het bakken van een servies staan deugdelijkheid van constructie en gemak voorop, vervolgens gaan esthetische aspecten meespelen -het moet er toch ook mooi uitzien- en pas daarna zullen in enkele uitzonderlijke gevallen experimenteel-kunstzinnige principes worden toegepast. Er ontstaan functionele kunstwerken.

Het is dus nodig onderscheid te maken tussen

- *-een functioneel niveau*, gericht op een doelgericht gebruik van het materiaal.
- *-een functioneel-decoratief niveau*. Men versiert binnen een bepaalde traditie de producten en geeft ze een vorm die plezierig aandoet. In de moderne tijd: de industriële vormgeving.
- *-een functioneel-kunstzinnig niveau*: een gebruiksvoorwerp of gebouw boeit door zijn experimentele vorm of zijn bijzondere versiering. Een stoel van Rietveld, Le Corbusier of Sottsass.

Hoewel zij veel aantrekkingskracht uitoefenen, halen veel toeristisch-bezienswaardige gebouwen, grote aantallen meubelen, heel veel tinnen, porseleinen, ivoren, zilveren, gouden en kristallen voorwerpen[a] die liggen opgestapeld in de vitrines van villa's en musea, niet meer dan een functioneel-decoratief niveau.
Dit geldt ook voor *de moderne industriële vormgeving*, hoewel Denis Huisman onder invloed van Jacques Viénot en van Etienne Souriau stelt dat in de moderne tijd een nieuwe aanpak zichtbaar wordt.

---

[a]Dit geldt ook voor de voorwerpen uit het oude China en uit de Gouden Eeuw.

> In tegenstelling tot wat Plato, Descartes en Kant dachten, kan er geen conflict zijn tussen het schone en het nuttige. Redelijke schoonheid bestaat in de klaarblijkelijke volkomenheid. Elk ding is in zijn soort volkomen wanneer het in overeenstemming is met zijn doel. In de industriële producten, in machines, gebruiksvoorwerpen, gereedschap zal men dus het voorbeeld vinden van de meest volmaakte en meest eigenlijke aanpassing van het voorwerp aan het doel.
> De mooie, maar reeds lang in onbruik geraakte uitdrukking 'arts et métiers' krijgt op de dag van vandaag (1960) dankzij de industriële esthetica weer volledig zijn betekenis terug. Want als André Malraux ons verzekert dat 'kunst dat is waardoor vormen tot stijl worden' dan kan men gerust beweren dat er evenveel kunst steekt in een volmaakt geslaagd industrieel product als in het doek van de meester, in ets of beeld.

Een misvatting, die berust op het feit dat Huisman de gebieden van esthetica en kunst door elkaar haalt. *De mooie, volmaakte vorm* is niet een kunstzinnig begrip, en zonder een verrassend-experimenteel facet blijft het industriële product, hoe mooi van vorm ook, in het esthetische steken. Het werk van de meester wordt gekenmerkt door een artistieke spanning die in verreweg de meeste industriële producten niet wordt teruggevonden.

10.7.4. Kunstzinnige inventiviteit en originaliteit. Creativiteit en expressie

(1) Kunstenaars bezitten beroepshalve een grote technische vaardigheid. Zij leren het materiaal te gebruiken en de esthetische kenmerken ervan deskundig te onderscheiden. Al doende zullen zij nieuwe mogelijkheden ontdekken en technische problemen leren op te lossen.
Maar slagen zullen zij pas als zij *vindingrijk* hun eigen weg weten te gaan binnen de bestaande kunstzinnige cultuur met haar conventies en regels. Historisch gezien zullen hun afwijkingen van het culturele patroon niet groot blijken te zijn, hoewel tijdgenoten hun werk als verrassend en vernieuwend zullen ondergaan.
De grootsten onder deze kunstenaars - een Vergilius, een Bach- vatten de prestaties van hun cultuur samen, geven er diepte aan en overtreffen hun tijdgenoten in rijkdom aan ideeën, zonder evenwel met de kunstzinnige code te breken.

(2) Een kleine groep kunstenaars neemt in de geschiedenis een eigen plaats in, omdat zij een doorbraak forceert en een ommekeer bewerkstelligt. Met nieuwe technische en inhoudelijke principes ondermijnen zij de bestaande code en breken met het verleden.
Giotto maakte heiligen weer mensen van vlees en bloed en kleurde de hemel weer blauw, Monteverdi durfde de melodie een emotionele lading te geven, Kandinsky liet de voorstelling binnen het schilderij vallen, Schönberg verving de oeroude muzikale code door een twaalftoons systeem. Zij waren allen -lijkt het- in hun artistieke doen en laten hoogst *oorspronkelijk*.
Toch is dit niet alles. Enkel originaliteit leidt tot niets. Zij heeft alleen effect in een samenleving die zelf bezig is te veranderen en zich ontvankelijk toont voor nieuwe ideeën. Originaliteit is het product van een cultuur die in beweging is.
Bovendien, ook de meest revolutionaire kunstenaar staat binnen de traditie, waarin hij is opgevoed. Ook hij houdt zich veel meer aan de kunstzinnige code dan op het eerste gezicht lijkt. Creativiteit is nooit een schepping uit het niets, zij is nooit volslagen nieuw. Zo is Schönbergs aanpak zonder Wagner ondenkbaar.

(3) **KUNSTZINNIGE CREATIVITEIT**. Kunst is creatieve ordening. Nu kan het begrip creatief met De Groot ondermeer worden gedefinieerd in termen van *nieuw* en *waardevol*. Vervangt men met Mednick het woord waardevol door *bruikbaar*, dan krijgt men een definitie die past bij de inventieve kunstenaar. Zijn werk valt binnen de bestaande code en functioneert door zijn herkenbaarheid goed binnen de samenleving.
Definieert men 'nieuw' als 'oorspronkelijk' en legt men dit uit als *'een afwijking van de traditionele denkpatronen'* (Kaulfush), dan krijgt men het beeld van de originele kunstenaar, wiens werk door een kleine groep als waardevol wordt beschouwd. Van de maatschappelijke bruikbaarheid valt aanvankelijk weinig te zeggen.
Kunstzinnige creativiteit is nooit een stuurloze zucht naar vernieuwing of een oeverloze overloop aan fantasie. De verbeelding wordt in haar scheppingsdrang steeds gestuurd en begeleid door een nooit aflatende redelijke instelling.

> Een kritisch oordeel is een intrinsiek, wezenlijk onderdeel van de productieve activiteit, die kunst wordt genoemd (C.J.Ducasse).

Oorspronkelijkheid alleen is niet voldoende om een werk het kenmerk kunstzinnig toe te kennen. Kunstzinnige creativiteit heeft een meerwaarde.

> Hoewel we een werk pas een kunstwerk noemen als we geloven dat het origineel is, is het niet voldoende dat we het enkel als verschillend of nieuw beoordelen. In gesprekken over kunst gebruiken we 'creatief' in een respectvolle betekenis, in een betekenis waarin creatieve activiteit altijd uitloopt op iets dat verschillend is op een belangwekkende, belangrijke, vruchtbare of op een andere *waardevolle* manier (Vincent Tomas).

De romanticus zegt dit alles weinig. Juist primitieven, kinderen, chaoten en krankzinnigen zijn, zonder deze ordende, kritische en 'ethische' houding, in staat echte, diepe kunst te scheppen. Zoals ook de kunstenaar die zijn verbeelding de vrije loop laat en zich -volstrekt passief- laat meeslepen door onbewuste beelden en dromerijen. Waarom een definitie van kunst in termen van vorm, en daarmee van de rede? Een beroep op de intuïtie is voldoende. Ook hier de confrontatie tussen de analytische en synthetische richtingen.

EXCURSUS XXXII: DE WERKWIJZE VAN DE KUNSTENAAR

(4) **EXPRESSIE**. Veel mensen, ook al zijn ze geen kunstenaar, beleven veel plezier aan het werken met esthetische media als lijn, klank, gebaar en kleur. Zij leren thuis, op school en op creativiteitscentra te tekenen, te knippen, te boetseren, te schilderen, te fotograferen, te koken of gitaar te spelen. Vaak blijven zij hun leven lang op deze, en andere, terreinen actief. Zij uiten zich in hun vrije tijd op zinvolle en ontspannende manier. Dit esthetische gedrag kan worden omschreven als expressie.
Het werk dat zo wordt gemaakt is weinig verrassend: men houdt zich aan de geijkte patronen (clichés), die men leert gebruiken en die men voortdurend om zich heen ziet. *Redundantie overtreft in hoge mate de informatie.*
Zelfs dat wat persoonlijk of binnen een groep van vrienden en bekenden als 'origineel' wordt beoordeeld, is al honderden keren eerder gemaakt. Dit betekent niet dat het werk niet mooi (of lekker) zou zijn. Integendeel er valt veel te genieten en te waarderen, hoewel verveling op de loer ligt.
Esthetisch gedrag is niet weg te denken uit een samenleving: mensen zingen samen in koren of op een camping, zij geven balletvoorstellingen en toneeluitvoeringen, zij dansen en maken videofilms, zij schrijven in school- of bedrijfsblad en illustreren dit, of zij dichten, zoals in Japan, miljoenen haiku's tegelijk.
Expressie heeft een zeer belangrijke, ontspannende en sociale, functie.

10.7.5. Samenvatting

Men kan dus een onderscheid maken tussen:

a. een expressief niveau: je als amateur met plezier en op een beproefde wijze uiten in esthetische media.

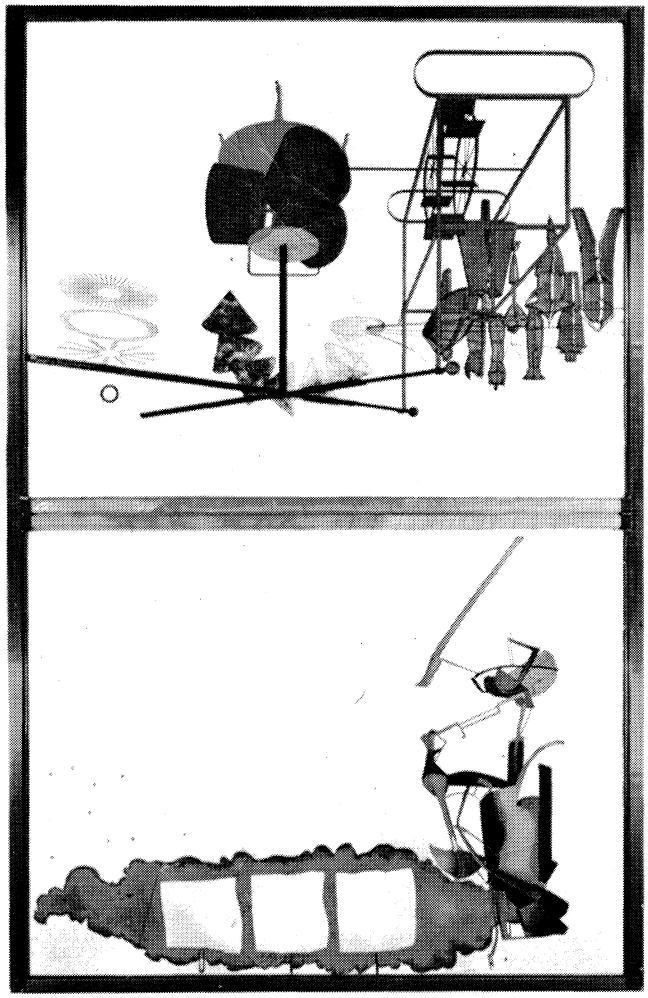
b, een kunstzinnig niveau: de kunstenaar is beroepsmatig bezig op vindingrijke manier oplossingen te zoeken voor artistieke vraagstukken binnen de traditionele (of nieuwe) code. Bij inventieve kunst is informatie (I) in evenwicht met de redundantie, bij de volkskunst overheerst de redundantie. Soms treden avant-gardes naar voren: kunstenaars brengen radicale vernieuwingen aan. De code verandert. Originaliteit ('informatie') overheerst in hoge mate de redundantie (→ 10.3.4, schema).

Het is de taak van de (kunst)historicus -los van zijn persoonlijke smaak- te bepalen waar kunst zich vernieuwt en waar een andere code binnen het culturele erfgoed als bruikbaar en waardevol wordt aanvaard. Zijn historisch standpunt zal in botsing kunnen komen met de opvattingen van het publiek, dat is geneigd kunstwerken te beoordelen vanuit eigen tijd, opvoeding en ervaring. Neem de verbijstering van de gemiddelde kijker die na het zien van Duchamps 'The large Glass'/'Bride Stripped Bare by her Bachelors Even' (afb.10.37) de loftuiting leest van de historicus (Robert Lynton):

> Een van de grootste mijlpalen van de moderne kunst, en in veel opzichten het meest radicale en revolutionaire werk van zijn generatie.

Of van de criticus (Calvin Tomkins):

> Het is zeker dat het zijns gelijke niet heeft in de geschiedenis van de kunst en er zijn geen bestaande maatstaven waarnaar men het kan beoordelen. Hoewel het niet voltooid en buitengewoon complex is, hoewel het kapot is gegaan en weer werd gerepareerd, brengt het *Glasraam* nog steeds iedereen, die zich erin wil verdiepen, onder zijn bekoring, en werpt het zijn mysterieuze schaduw ver vooruit in de toekomst.



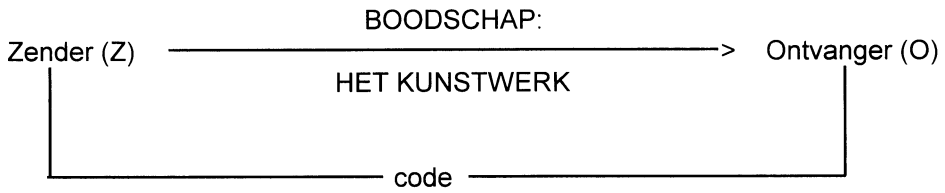
Afb. 10.37. Duchamp, The bride stripped bare by her bachelors even (zwart/wit reproductie), Philadelphia Museum.

10.8. HET KUNSTWERK

> Alle benaderingen van de schepping (van een kunstwerk) komen samen in de studie van het geschapen object, dus van de schepping als een voortbrengsel en niet als de daad van een scheppend subject.
>
> Mikel Dufrenne

10.8.0. Inleiding. De verbeelding

(1) Er bestaat een verwarrende hoeveelheid kunstzinnige activiteiten en er zijn veel esthetische media die op talrijke manieren kunnen worden toegepast. Een overkoepelende eenheid wordt gevonden in de opbouw/structuur ('de vorm') van het kunstwerk. Dit bevindt zich binnen het communicatieschema (afb.10.38) op de plaats van 'de boodschap'.



Afb.10.38. Schema kunstzinnige communicatie (2)

Het is nodig een onderscheid te maken tussen *de schepping* door de kunstenaar (Z) van het kunstwerk, de reacties van *het publiek (O)* op het kunstwerk en *het kunstwerk* zelf. Dit neemt zijn eigen, autonome plaats in (afb.10.39).

De nachtwacht kon tot stand komen omdat Rembrandt zich indacht in zijn onderwerp -een portret van het vaandel van Banning Cock-, zich er een beeld van vormde door schetsen te maken en er zo langzamerhand een visie op kreeg. Tijdens of na dit proces ordende hij met zijn materiaal -ezel, linnen, penselen verf- het medium kleur zo, dat een schilderij met eigen inhoud en visie ontstond. Dit schilderij kan als autonoom voor-werp worden onderworpen aan analyse, uitleg en interpretatie.

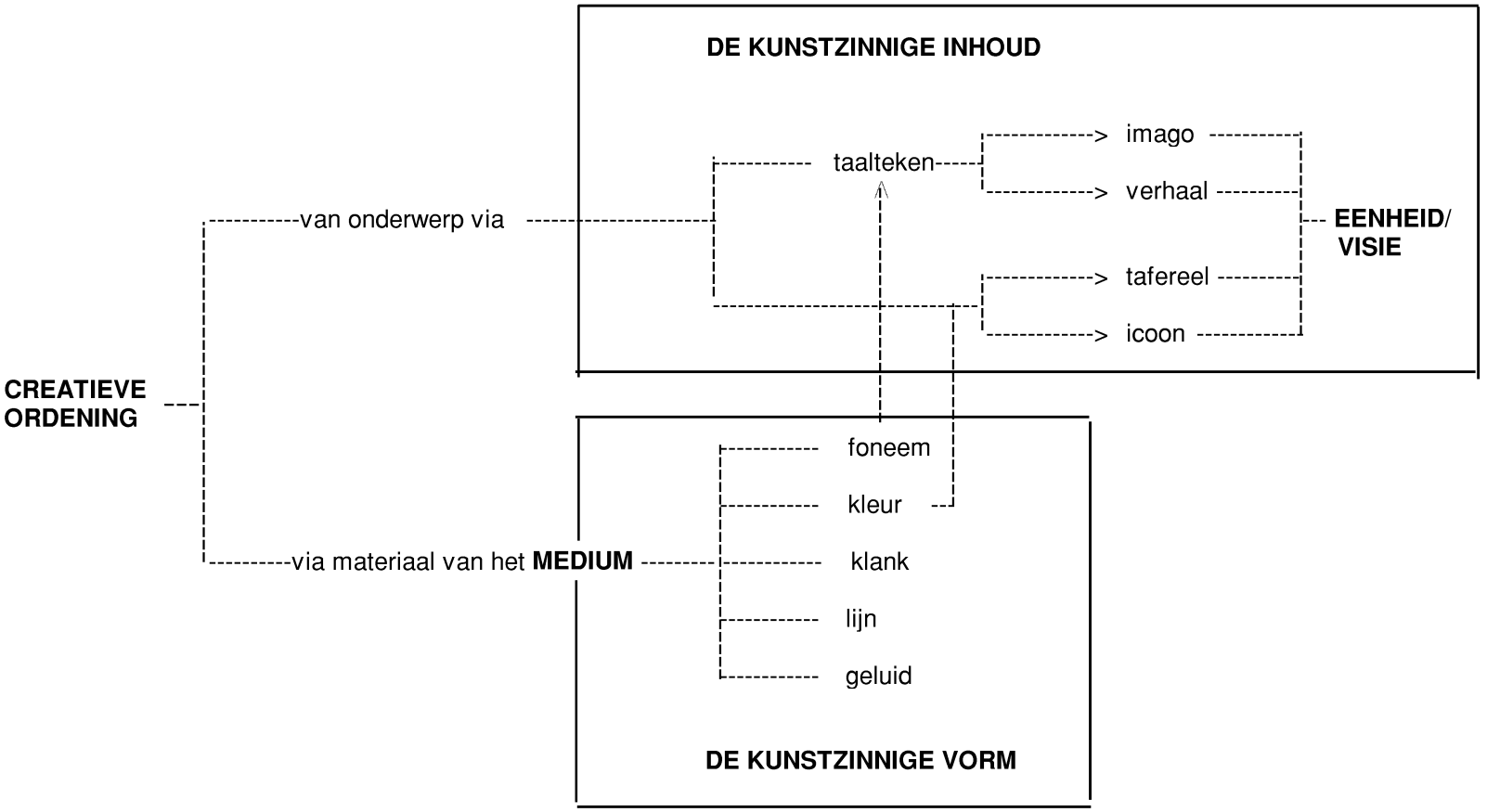
(2) Aan het kunstwerk worden binnen het maatschappelijk-culturele kader verschillende functies toegekend. Zo brengt het denkbeelden en emoties over van de auteur op zijn publiek, het is therapeutisch van aard en heeft vormende waarde. Kunst als sociaal-psychologisch verschijnsel: als expressiviteit, als catharsis en als ideologie (KGV).
In dit boek wordt in eerste instantie verdedigd dat aan een kunstwerk juist *een aparte, autonome status* moet worden toegekend. Door het andere functies toe te dichten, ontloopt men de kern van het vraagstuk: wat maakt een muziekstuk, een verhaal, een schilderij nu juist kunstzinnig?

DE VERBEELDING. Het begrip verbeelding is een kernbegrip uit de filosofie van de kunst. Het heeft drie betekenissen:

-een kunstenaar zet zijn voorstellingen en ideeën om in beeld en woord,
-een kunstenaar is in staat zich *een innerlijke voorstelling* (imago')[a] te maken van de mogelijkheden die het esthetisch medium biedt en hij kan door zich in te leven een innerlijk, samenhangend beeld vormen van (delen van) de inhoud.
-een kunstenaar bezit de gave onverwachte, ver uit elkaar liggende associaties te maken. Hij is creatief, zijn werk blijkt naar vorm en inhoud verrassend.

Kenmerkend voor kunstenaar is dat hij zijn verbeelding aan banden legt en kritisch ordent. Hij laat zich niet overweldigen of meesleuren door onbewuste, chaotische machten.
Dit analytische uitgangspunt staat tegenover de romantische traditie die vaak de kracht van de verbeelding zoekt in haar demonische en instinctmatige karakter, en die de opbouw van het kunstwerk

[a]Er zijn goede argumenten aan te voeren om met Skinner het begrip voorstelling als innerlijke representatie te vermijden: mensen vertonen perceptueel verdrag, zij halen niet uit het geheugen beelden ('imagines') op. Toch houd ik mij om de lieve vrede wil aan het ouderwetse jargon. Zonder daarmee al te veel schade aan te richten: kunst en kunstkritiek zijn zelf immers geënt op een metaforisch gebruik van taal. En om daarover zelf in metaforische taal te schrijven leidt wel tot vaagheid, maar niet tot onzin. Aan de andere kant moet worden toegegeven dat van een werkelijk meta-onderzoek zo geen sprake kan zijn.



Afb.10.39. De opbouw van het kunstwerk

graag vergelijkt met de 'vrije orde' van de droom..[a]

10.8.1. Het kunstwerk: het materiaal

> Pas in Weimar aan het Bauhaus leerde ik de kunst van haar materiaalkant kennen. Elk denkbaar tekenmateriaal, vooral potlood, Siberisch krijt en Oost-Indische inkt werden op hun mogelijkheden onderzocht, ieder apart en ook in verbinding met elkaar uitgeprobeerd. Het papier waarop men tekende werd ook als materiaal beschouwd; glad, geruwd, verfrommeld en daarna weer glad gestreken, bekrast, droog, licht bevochtigd enz. enz., en elke keer was de werking van het tekenmateriaal weer anders. Onze tastzin, het fijne vingergevoel werd ontwikkeld, we leerden elke materie scheppend te hanteren. Van de leerling maakte zich een speelse overmoed meester om in elk materiaal nog onbekende effecten te ontdekken. Het materiaal zelf had ons zó sterk in de greep dat we nauwelijks meer een inhoud, iets figuurlijks nodig hadden om erop los te werken.
>
> Paul Citroen

Het materiaal waarmee de kunstenaar werkt is natuurlijk van aard -krijt, klei, steen, hout, stem, het lichaam- of wordt doelbewust vervaardigd: muziekinstrumenten, papier, beitels.
In deze tijd worden ook materialen toegepast die vroeger als minderwaardig werden afgedaan. In de beeldende kunsten bv aarde, oud roest, vodden en scherven glas, in de muziek huis-, tuin-, keuken- en straatgeluiden, en alle vormen van lawaai, gedruis en gekrijs.
Modern zijn foto- en filmtoestellen, geluids- en verlichtingsapparatuur, video, plastics, plexiglas, computers en laserstralen. Met dit nieuwe materiaal is de reikwijdte van de kunst enorm uitgedijd.

10.8.2. Het kunstwerk: het medium. Abstracte kunst

> Alle kunst is primair abstract.
>
> Herbert Read

> Het gaat hier om de wisselwerking van de kleuren, dat wil zeggen om te zien wat er tussen de kleuren gebeurt.
>
> Josef Albers

> Het moet duidelijk zijn dat een schilderij voordat het een strijdros, een naakt of een anekdote is, een oppervlak is, bedekt met kleuren die op een bepaalde manier zijn geordend .
>
> Maurice Denis

> Abstract werken lijkt de persoonlijkheid te bevrijden en de waarneming te scherpen zodat het in de observatie van het leven de volledigheid of de innerlijke intentie is die zo diep ontroert: de samenstellende delen schuiven in elkaar, het detail staat voor de eenheid van het geheel.
>
> Barbara Hepworth

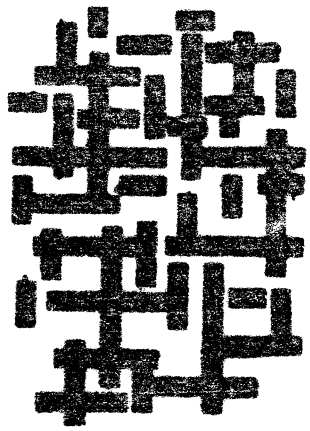
(1) Kunstwerken worden in de eerste plaats -ook door de kunstenaar- beoordeeld naar de creatieve toepassing van de esthetische kwaliteiten. Hoe zijn bv op een schilderij kleuren onderling geordend?
Binnen de kunst wordt gebruik gemaakt van een zestal primaire media: kleur, lijn, lichamelijke inhoud, lichamelijke beweging, geluid en licht. Deze worden toegepast binnen abstracte kunsten als muziek, architectuur, dans en tekenkunst. De term abstract geeft aan dat het esthetisch medium *het enige bestanddeel* van een kunstwerk is. Het is opgebouwd uit alleen klank, geluid of lijn, zonder dat er een weergave wordt gegeven van de werkelijkheid en zonder dat er naar die werkelijkheid wordt verwezen.

---

[a] Goethe zag het gevaar in van de invloed die de verbeelding kan uitoefenen, maar hij zag ook hoe weinig mogelijkheden er waren om aan haar te ontsnappen: *'Wat heeft het voor zin de zinnelijkheid te beteugelen, het intellect te vormen en de rede het opperste gezag toe te kennen? Steeds ligt de verbeelding op de loer als onze machtigste vijand. Deze is wild van nature en verliefd op het absurde en ziet kans alle beschavende beperkingen te doorbreken als een wilde die in vervoering raakt bij de grimassen van afgodsbeelden.'* Verbeelding wordt dus verbonden met mania (→10.2.3.7-8).

Een kunstenaar streeft naar de ordening van zijn medium. Deze ordening ('vorm') bezit een eigen waarde. Wat zij 'uitdrukt' en 'betekent' staat geheel los van de uitdrukking van dagelijkse emoties als verdriet en angst en van de alledaagse feiten en hun betekenis. De kunstzinnige vorm bezit een intrinsieke (kunstzinnige) kracht en roept een kunstzinnige reactie op van het publiek. Deze valt samen met een beschouwing van de creatieve vorm(geving).

Velen achten deze formele, deze 'zuivere' benadering van kunst te mager. Zij stellen dat de 'abstracte' kunsten in het esthetisch-decoratieve blijven steken nu men ze iedere uitbeelding, expressie en visie ontzegt. Niet voor niets kennen Kandinsky en Mondriaan een betekenis toe aan hun 'abstracte' kunstwerken, de eerste als expressie en de laatste als weergave van een spirituele werkelijkheid.
Toch valt het moeilijk te ontkennen dat de kunstenaar begint met de vormgeving van zijn esthetische medium. Dit geldt ook voor de inhoudelijke kunsten. Een dichter plaatst in zijn werk de klanken zo, dat zij in hun samenhang een ritmische eenheid vormen. Alliteratie, assonantie, rijm en maat zijn de middelen om zijn doel te bereiken. Een schilder kiest zijn palet, werkt met kleur en ordent deze ritmisch en in samenhang. Ordening van de media is de grondslag van iedere kunst, juist deze kunstzinnige vormgeving roept kunstzinnige reacties op.



Afb.10.40. Van Doesburg, Compositie in zwart en wit (1919).



afb.10.41. Kandinsky, houtsnede uit 'Das Geistige', 1912.

(2) Het is met Souriau raadzaam bij de indeling van de zes genoemde media[a] gebruik te maken van een concentrische opzet (afb.10.42). Zo wordt vermeden dat je een voorkeur laat blijken voor een of meer van de media en je voorkomt veel gekrakeel over de vraag aan welke kunst -de tragedie, de dichtkunst, de muziek- voorrang behoort te worden verleent.

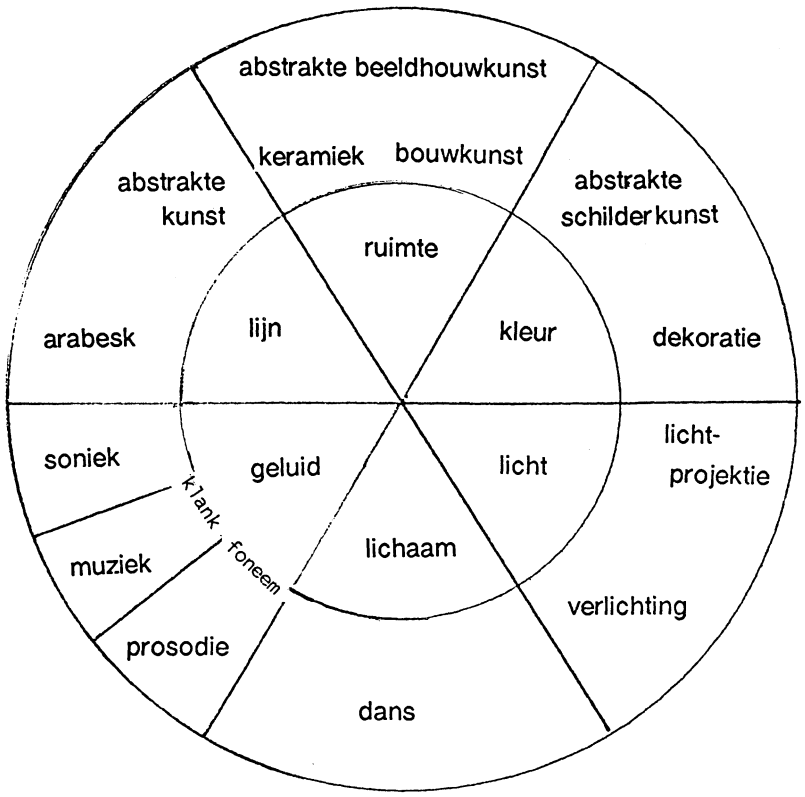
[a]Souriau zelf maakt binnen het geluid een onderscheid tussen muziek en zuivere prosodie. Daarmee komt hij tot zeven media.

Uitleg:
foneem = spraakklank.
prosodie = de samenhang in tijdsverloop binnen het geheel van spraakklanken: duur, ritme, maat, accent (intonatie, klem-toon).

Voorbeelden van zuivere prosodie: Hugo Balls 'Gadji beri....' en Hanlo's 'Ooteboe'.

Voorbeelden van abstracte tekenkunst: Van Doesburg (afb. 10.40) en Kandinsky (afb.10.41).

Voorbeeld van soniek: het werk van Die Einstürzenden Neubauten. Muziek als pure klank wordt gemaakt door Webern en Stockhausen.
Fonemen worden verwerkt door Milhaud, Ligeti en Berio.



Afb.10.42. De kunstzinnige media/de abstracte kunsten. Naar Souriau/Huisman.

EXCURSUS XXXIII: EXPRESSIVITEIT

10.8.3. kader. Zuivere muziek als abstracte kunst

De ideeën die de componist tot uitdrukking brengt zijn hoofdzakelijk en in de eerste plaats *zuiver muzikaal* van natuur.
Eduard Hanslick

De weg naar kennis en begrip van het muzikale kunstwerk gaat alleen over de muziek zelf. De behandeling van het onderwerp muziek is voor beschrijver en voor lezer heel moeilijk. Zij vereist namelijk concentratie op een materie waarvan de bijzondere eigenschap juist daaruit bestaat dat zij zich ver houdt van het woord.

K.H.Wörner

De woorden zijn en blijven voor de muziek een vreemde toevoeging van ondergeschikt belang omdat de werking van de tonen onvergelijkelijk machtiger, onfeilbaarder en sneller is dan die van woorden.
Schopenhauer

Muziek verenigt als enige onder alle talen het tegenstrijdige kenmerk dat zij inzicht biedt en tegelijkertijd onvertaalbaar is.

Lévi-Strauss

1. TONEN

Muziek bestaat uit een regelmatige, ritmische en samenhangende opeenvolging van tonen ('de melodie') of van gelijktijdige combinaties hiervan in akkoorden ('de harmonie'). Om muziek te maken wordt in alle hogere culturen gebruik gemaakt van selecties van tonen ('de toonladders'). Zo kiest men binnen de latere westerse traditie 7 van de 35 tonen die liggen gegroepeerd binnen de 12 nauwkeurig afgewogen toongebieden van een octaaf met de diatonische en chromatische toonladders als werkterrein[a]. Toonladders worden op hun beurt onderscheiden naar hun toongeslacht: majeur/grote terts en mineur/kleine terts. Een compositie is bovendien geschreven in een toonsoort ('C-majeur', 'cis-mineur').

De zin van de toonsoorten ligt hierin dat ze aan de ordening die onze meesters in het rijk der tonen hebben geschapen, een bijna mathematisch bepaalde uitdrukking hebben gegeven. Ze omspannen als een groot net van hoorbare hulplijnen de wereld van alle in ons 'toonsysteem' beschikbare tonen. Met behulp daarvan kan het toongebied tot in zijn fijnste nuancering worden nagegaan en duidelijk worden ontleed. Ze vullen elkaar in hun veelvormigheid zo zinvol en sluitend aan dat daar waar hun samenhang in klanken, akkoorden en melodieën niet meer kan worden nagegaan, de grenzen liggen van de historisch gegroeide westerse muziek (Hans Renner).

Een toonsoort wordt gevormd naar de grondtoon. Deze grondtoon is het fundament van de tonica, een consonerende drieklank.

Sinds de vroege Middeleeuwen waren de toonladders het werkmateriaal van de componist waaruit hij de bouwelementen van een compositie samenstelde, -verticaal als akkoorden en horizontaal als motieven en melodieën. De enkele toon is natuurkundig de drager van een oneindig aantal meeklinkende boventonen. Door de voornaamste in deze boventonen heersende relatie -kwint en terts- op de toonladder te projecteren, ontstonden binnen die toonladder bepaalde krachtsverhoudingen, tonen die middelpuntvliedend en andere die middelpuntzoekend waren. Het middelpunt vanwaar deze krachten uitstroomden en waarheen ze weer terugstroomden was de grondtoon of 'tonica'. Slaagde de componist erin deze bewegingen, dit spel van aantrekken en afstoten, spanning en ontspanning, concentratie en ontplooiing in zijn muziek uit te spelen volgens processen van ontstaan, groei en (betrekkelijke) voleinding, dan was de wereld verrijkt met een meesterwerk, een harmonie, die beantwoordde aan innerlijk verlangen van de toehoorder (Sas Bunge).

De grondtoon is dus zelf meestal onderdeel van een harmonieuze en consonerende drieklank ('tonica'), die op zijn beurt het centrum en uitgangspunt vormt van een compositie. Aaron Copland:

---

[a]In deze paragraaf wordt niet ingegaan op de modernistische vernieuwingen op tonaal en ritmisch terrein. De polyritmiek van een Strawinsky en de atonaliteit van een Schönberg en Berg hebben een beslissende invloed gehad op de westerse muziek van de twintigste eeuw en zorgen in zekere zin voor een afsluiting van het klassiek-romantische tijdperk (→10.10.7).

> In vergelijking met ritme en melodie is harmonie de meest intellectualistische van de drie muzikale elementen. Wij vinden het zo aannemelijk over muziek te denken in termen van harmonieuze muziek dat we gewoonlijk vergeten hoe recent deze vernieuwing is in vergelijking met de andere elementen. Ritme en melodie zijn een natuurlijk gegeven voor mensen, maar harmonie ontwikkelde zich geleidelijk uit dat wat gedeeltelijk een intellectueel denkbeeld was - zonder twijfel een van de meest originele denkbeelden van de menselijke geest.

2. ZUIVERE MUZIEK

Zuiver heet muziek als zij los staat van beweging, dans en woord en alleen wordt gecomponeerd om de klank. Zo'n soort muziek komt binnen de geschiedenis pas langzaam tot ontwikkeling en heeft aanvankelijk nog een sterk emotionele inslag (David speelt harp voor Saul)[a]. In het dagelijkse leven tref je haar waarschijnlijk maar heel sporadisch aan.

Instrumentale muziek duikt pas op in de laat antieke en in de Byzantijnse periode, maar wordt in de ME gemeden: zij wordt als gevaarlijk beschouwd omdat zij mensen meesleept en een verkeerde uitwerking op hen heeft. Dit in de lijn van Plato.

3. OORSPRONG EN FUNCTIE

Muziek heeft oorspronkelijk een sterk magische inslag. Dit tot in deze tijd.

> De ritmische en melodische patronen, de toongeslachten, de toonladders en losse tonen, evenals de instrumenten, hebben in het Oosten een betekenis, die verder gaat dan alleen maar esthetische eigenschappen:zij bezitten toverkracht. Zij vormen een beslissende macht in de subtiele verhouding van de mens en de natuurkrachten, onverschillig of deze hem gunstig of ongunstig gezind zijn, maar in elk geval zijn lot bepalen (Sachs).

Aanvankelijk steunt muziek meer op het ritme dan op de melodie. Bovendien blijft zij verbonden met dans, woord en mime.

Muziek ontstaat volgens sommigen uit het zingen van twee tonen met steeds dezelfde intervallen in een voortdurende herhaling en zonder een melodische afronding. Hiernaast wordt de stem ook gebruikt om via een sterke afwisseling van hoog en laag huilende, kermende en brullende geluiden voort te brengen. Uit deze beide soorten komt later een muzikale eenheid tot stand waarin woord en emotionele uiting samengaan. Anderen leggen de oorsprong van de muziek in het ritme: 'De meeste historici zijn het erover eens dat als de muziek ergens begon, het begon met het slaan van een ritme. Een zuiver ritme is zo onmiddellijk en direct in zijn uitwerking op ons dat we instinctief zijn voornaamste oorsprongen aanvoelen'. De muziek van primitieve stammen vormt op zich al voldoende bewijs (Copland).

Al spoedig krijgt muziek een aantal belangrijke functies. Zo neemt zij binnen de rite een voorname plaats in, dient als begeleiding van de dans en van het werk, ontwikkelt zich tot levenslied, wiegelied of marsmuziek en in de moderne tijd tot filmmuziek en achtergrondmuziek. Muziek wordt in de loop van de tijd bovendien meer en meer esthetische beleefd, en als mooi en lelijk of ontspannend en opwindend ervaren.

→Muziekinstrumenten: 10.1.1.6.

4. MUZIEK OM DE MUZIEK (1)

In hogere vormen van beschaving ontstaat een vaak scherpe scheiding tussen ingewijden en leken, tussen deskundigen en volk. Muziek wordt meer verstandelijk benaderd en onderworpen aan muzikale codes zoals de raga's in India en de maqamat in Arabië of onderwerp van filosofische en wetenschappelijke beschouwing.
De scheiding tussen deskundigen en leken heeft in het westen tot gevolg dat veel componisten -de deskundigen bij uitstek- zich in de eerste plaats gaan bezighouden met de klanken als kunstzinnig medium en met hun puur muzikale ordening: muziek om de muziek. En daarmee wordt de muzikale tekst ('de partituur') minstens even belangrijk als de levende muziek. Dalhaus:

---

[a]Buiten de westerse traditie treft men een instrumentale cultuur onder meer aan op Java (de gamalanmuziek).

> Het accent valt op de muzikale tekst, niet op de uitvoering. Het genoteerde is niet meer een louter voorschrift muziek 'in werking te brengen', maar zelf een werk. Het denkbeeld van Listenius dat muziek een opus absolutum, een van zijn klinkende voorstelling losgemaakt werk is, drong weliswaar pas rond 1800 door tot het bewustzijn van de 'kenners en liefhebbers'; luisteraars, van wie de muzikale ervaring zich tot de ontspanningsmuziek ('Trivialmusik') beperkt, is dit denkbeeld zelfs tot op heden vreemd.

De luisteraar zal dus enig inzicht moeten verwerven in de wijze van componeren[a]. Het is nodig muziek op een pure, actieve en doordachte wijze te beluisteren, los van iedere beeldende of emotionele associatie. Als er al sprake is van 'betekenissen' of 'denkbeelden' dan zijn deze alleen van muzikale aard en liggen in de vorm van het werk zelf opgesloten en als er al sprake is van emoties dan zijn deze van esthetisch-kunstzinnige aard en richten zich op het kunstwerk zelf.

> In de muziek is onze aandacht geconcentreerd op vormen die voor ons de unieke bewoners zijn van een volmaakt unieke wereld, losgemaakt van het belang van zichtbare dingen (Gurley).

In pure muziek gaat het om een uitwerking en uitwisseling van muzikale ideeën. Haar betekenis is formeel.[b]

5. EMOTIE EN BETEKENIS

> In alle werken uit het verleden trof ik voorbeelden aan van een gematigde en vrome expressie, maar nergens vond ik de hartstocht verklankt. Daar het mij bekend is dat contrasten de gave bezitten ons innerlijk te bewegen, en daar zulks volgens Boëthius het doel der goede muziek is, heb ik mij met al mijn inspanning erop toegelegd deze uitdrukkingswijze, die in muziek verloren is gegaan, weer op te sporen.
>
> Monteverdi

> Luister, als je dat kunt, naar de 48 thema's van Bachs *Das wohltemperierte Klavier*. Luister naar ieder thema, het een na het ander. Je zult je spoedig realiseren dat ieder thema een verschillende gevoelswereld weerspiegelt.
>
> Copland

Van pure muziek wordt vaak beweerd dat zij ondanks haar abstracte karakter toch betekenis heeft. Marpurg stelt dat de componist niet alleen in staat is om hartstochten op te roepen maar ook om de natuur na te bootsen en de bewegingen van de ziel of de neigingen van het hart weer te geven. Muziek is blijkbaar een taal waardoor men inzicht in en kennis van de innerlijke, de uiterlijke en zelfs de goddelijke wereld kan verkrijgen. Zo is volgens een oude, westerse traditie muziek in haar redelijke, wiskundige ordening de afspiegeling ('mimesis') van de kosmische werkelijkheid. Ook voor Schopenhauer openbaren componisten in hun werk het innerlijke wezen van de wereld, maar dan juist in zijn meest irrationele, instinctmatige aspecten. Zij is daarin een bron van hoogste wijsheid.
Zuivere mimesis treft men aan in programmatische muziek: via klanknabootsing en sfeertekening is de componist in staat de werkelijkheid, zoals de natuur, het land- en stadsleven weer te geven en tot uitdrukking te brengen. De volgende ontboezeming is van Wouter Paap:

> Wanneer het melodieuze landschap rond de Donau van de aarde weggevaagd zou worden, zou men het in de verbeelding kunnen reconstrueren aan de hand van de liederen van Schubert, de *Pastorale* van Beethoven, de *Natuursymfonie* van Mahler, de *Romantische Symfonie* van Bruckner. Men zou zich dan niet behoeven te ver-

---

[a]Als voorbeeld Vestdijk, die zich als leek met veel inspanning en geduld verdiept in de westerse muzikale traditie. De resultaten zijn verrassend, verhelderend maar ook verontrustend. Het is blijkbaar alleen mogelijk van muziek te genieten als men zich aan de hand van de grammofoonplaat ten volle en gedetailleerd in de partituur verdiept. Zo waardeert hij uit Mahlers *Negende Symfonie* alleen het eerste deel, het gedeelte in bes moll, vooral de 17e en 22e maat na "Leidenschaftlich", de 15e en 16e maat na "Wie von Anfang", de 39e tot 60e maat na "Tempo I subito". Zo'n analytische benadering via tekst en grammofoon doet veel af aan de charme van de uitvoering, aan de esthetische kracht die muziek nu eenmaal eigen is, maar vooral ook aan het werk als geheel met al zijn 'ups en downs'. Toch zijn Vestdijks essays over muziek staaltjes van voortreffelijke muzikale kritiek, juist voor 'leken'.

[b]Daarnaast spelen vanuit de esthetica natuurlijk de informatie-theoretische aspecten mee: we weten wat we vanuit een bepaalde code kunnen verwachten en zijn daar op gespitst. De afwisseling van vertrouwdheid en verrassing zijn een belangrijke bron van muzikaal genieten.

> genoegen met een vaag beeld, een ondefinieerbaar landschap in een kleurloos gemiddelde. Nee, het landschap zou herleven in al zijn pracht van contouren, zelfs in het onaanzienlijkste van zijn locale bijzonderheden. Van de zacht-glooiende velden en de zon doorsprankelende bossen tot het hoornsignaal van de postiljon, de dansmuziek voor de herberg en het murmelen van het beekje toe. De stoffage van het landschap zou men terugvinden in de liederen van Schubert, de stemming in de *Pastorale* van Beethoven, de droom van het landschap in Mahlers *Derde Symfonie*, het wezen ervan in Bruckners *Romantische Symfonie*.[a]

Tijdens de Barok wordt, ook al vanuit een oude traditie, *de affectenleer* ontwikkeld. Muziek geeft een objectieve weergave ('mimesis') van de hartstochten ('affecten') van de menselijke ziel. Via ritme, tempo, toonhoogte, toonsoort, de lengte van intervallen, de klankkleur en de muzikale ordening ('syntaxis') kunnen alle aspecten van het innerlijke leven worden beschreven[b].
In de moderne tijd dezelfde ideeën. Deryck Cooke beschouwt muziek als een taal met de noten en intervallen van het westerse diatonische en chromatische systeem als de woorden. Deze drukken in een bepaalde samenhang gevoelens en emoties uit. Drijvende krachten achter deze taal zijn timbre/klankkleur en textuur: de instrumentale omvang en variatie gekoppeld aan de graad van instrumentale verfijning. Timbre en textuur zorgen voor nuances die in de gewone taal nooit kunnen worden bereikt.
Ook volgens Susanne Langer bezit muziek symbolische kracht, zij heeft betekenis. Zij is niet de subjectieve uiting van persoonlijke emoties, zoals vooral de Romantiek benadrukt, maar zij geeft in algemene zin een uiteenzetting van gevoelens, zij brengt de *expressieve vorm* tot stand[c].

6. MUZIEK OM DE MUZIEK (2)

Toch wordt muziek binnen de westerse kunstzinnige traditie meer en meer gezien als een intellectuele activiteit, als een doordachte ordening van klanken als esthetisch materiaal.[d] Het begint allemaal met een muzikale inval, vaak in de vorm van een muzikale 'kiemcel' of een muzikaal idee (Sessions), een nog *amorf* klankcomplex van melodische of ritmische aard. Kiemcellen worden bewerkt en uitgewerkt tot motieven, de kleinste *zinvolle* muzikale elementen, die op hun beurt dienen als bouwstof van de thema's, de eenvoudig opgebouwde grondgedachten van het werk. Thema's worden ontwikkeld, gevarieerd, herhaald en tegenover elkaar geplaatst, vaak in een schema a-a-b-a. Zo ontstaan melodieën met een melodische lijn die in het algemeen

---

[a]Een bewering die gemakkelijk valt te weerleggen: laat de muziek -maar dan wel zonderde teksten bij de muziek van Schubert - maar horen en daarna uitbeelden. Het resultaat zal volstrekt teleurstellend zijn.

[b]In dezelfde zin de structuralist Mukarovsky: 'De muziek, waar de mededelende functie in ieder geval ontbreekt, onthult nog duidelijker dan de thematische kunsten het specifieke karakter van het kunstzinnige teken. Wat is hier dan de drager van betekenis? Niet de inhoud, want die is er niet, maar de formele elementen: de toonhoogte, de melodische en ritmische vorm, het timbre enz'. Dit met een beroep op de psycholoog Delacroix, die stelt dat de structuur van muziek de gevoelswereld weergeeft.

[c]Langer: -'Er is tegenwoordig een sterke neiging de kunst meer te beschouwen als een *zinrijk* verschijnsel dan als een aangename ervaring, een bevrediging van de zinnen. ./. Kunst is geen direct zinnelijk genoegen. Als ze dat wel was, zou ze zowel de onbeschaafde als de culturele smaak bevredigen - net als taartjes en cocktails. Dit feit, samen met de intrinsieke 'onaangenaamheid' van veel eigentijdse muziek, verzwakt vanzelf elke theorie die de kunst als louter genot beschouwt. Voeg hierbij de gangbare logische en psychologische belangstelling voor symboliek, voor expressieve middelen en uitdrukkingswijzen van ideeën en we hoeven niet ver te zoeken naar een nieuwe filosofie van de kunst, die is gebaseerd op het begrip "zinrijke vorm"'. Een vreemd soort van redenering, en dit niet alleen omdat een derde mogelijkheid zonder pardon wordt uitgesloten: kunst als creatieve ordening van zintuiglijke media. De kunstzinnige in plaats van de expressieve of zinrijke vorm. Daarnaast spelen esthetisch natuurlijk de informatietheoretische aspecten mee: we weten wat we vanuit een bepaalde code kunnen verwachten en zijn daar op gespitst. De afwisseling van vertrouwdheid en verrassing zijn een belangrijke bron van muzikaal genieten.

[d]Vanuit feministische hoek wordt gesteld dat de westerse kunstzinnige muziek vol zit met (manlijke) machtswellust, vrees voor de vrouw, vrees voor het lichaam. Susan McClary: '*Voor alle duidelijkheid, de schoonheid van de muziek is dikwijls overweldigend, haar formele orde meesterlijk. Maar de structuren, zo levendig beschreven door de theoretici en de schoonheid verheerlijkt door de esthetici, worden dikwijls bevlekt met zaken als als geweld, vrouwenhaat en racisme.*'
De betekenis die in de muziek huist, wordt duidelijk door het chromatische (en melodische) dat als het vrouwelijke Andere, als het ontregelende, revolutionaire aspect opereert tegenover het diatonische dat als ordenend, manlijk principe werkt. Het feministische onderzoek richt zich daarom op verborgen sexuele mechanismen. Zo wordt de vrouwelijke waanzin, vol overmatige sexualiteit, gebruikt om via aantasting van de tonale orde -door chromatische overdrijving- verdrongen vormen van sexualiteit aan de orde te stellen.
Daarbuiten, de zuiverheid, abstractie en mathematische structuur van de westerse muziek moet vele feministen überhaupt een gruwel zijn: als er ergens binnen de kunst een doorbraak is geweest van de 'manlijke logocentrische aanpak' dan wel hier.

wordt gekenmerkt door haar lengte, haar golvende beweging, haar afwisseling van hoog en laag en haar climax tegen het einde (Copland).

> De componist dringt bij zijn onderzoek steeds dieper door in de geheimzinnige samenhang van de melodische verschijningsvormen en vindt vrije, vervloeiende structuren, vermetele breedgespannen curven, die hemelhoog verheven zijn boven schematische, beuzelachtige verklaringen. Hij ontdekt diepe wisselwerkingen van melodiek, harmoniek, ritmiek, metriek en dynamiek. En hij tracht het wonder 'melodie' uit te leggen zoals het zich in het verlopen van de tijd én in de enorme afmetingen van de ruimte openbaart. En hij moet dan toch bekennen dat dit wonder niet kan worden benaderd met meetstok en passer. *De melodie is het raadselachtige beeld van het leven, het zinnebeeld van zijn oorsprong, zijn bestaan en zijn vergaan* (Hans Renner).

Motieven, thema's en melodieën worden ten slotte samengebracht en geordend in een compositie met meestal de sonate als klassieke vorm.[a]

→ Pythagoreën: Exc.XIII.1.2.3-4.
→ Plato: Exc.XX.1.4.2.3.
→ Kant: 6.7.16.5.
→ Romantiek: Exc.XXIX.1.5.
→ Schopenhauer: Exc.XXXV.2..1.
→ Langer: 6.1.5c.
→ Satie: 2.10.4 7.
→ Cage: Exc.XXXIX.7.1.1.
→ Adorno: 10.10.7.
→ Filmmuziek: 10 23.3.
→ Popmuziek: 10.10.3.
→ Expressiviteit: Exc.XXXIII.

[a]Men kan zich met Hindemith afvragen of een componist niet altijd tevoren (tegelijkertijd) de structuur ('de architectuur') van het werk in gedachten heeft én zijn muzikale ideeën plaatst.

10.8.4. Het kunstwerk: het onderwerp

(0) Met beeld, voorstelling en verhaal krijgt kunst een veel breder bereiktdan alleen de esthetische media: zij richt zich op de werkelijkheid en wordt inhoudelijk van aard (→ afb.10.43).

(1) Bij inhoudelijke kunsten behandelt de kunstenaar een onderwerp. Een foto geeft iets weer, een verhaal gaat ergens over, en in beide gevallen kan het onderwerp ervan meestal in een paar woorden worden samengevat: een maanlandschap, een driehoeksverhouding, een vrijheidsstrijd.
Er zijn onnoemelijk veel onderwerpen, vaak vertrouwd -een generatieconflict, ontrouw-, soms ook ongewoon, zoals in de verhalen van Belcampo.

(2) Psychologie en sociologie, mythologie en geschiedenis bieden stof in overvloed. Maar ook religieuze, filosofische en politieke ideeën kunnen onderwerp worden. Het kunstwerk wordt dan meer beschouwend en krijgt *essayistische* trekken. Het handelt bv over de relatie werkelijkheid en fictie, over menselijke vrijheid of over de goddelijkheid van de natuur. Het verhaal gaat dan schuil achter het idee. Dit geldt ook wanneer meer in het algemeen wetenschap, religie en filosofie tot onderwerp van een kunstwerk worden gekozen.
Tenslotte kunnen kunst, literatuur, roman ook zelf onderwerp van zichzelf. Kunst wordt een *meta-activiteit*, krijgt een reflectieve functie en doet een onderzoek naar eigen plaats, mogelijkheden, structuren, betekenis en waarheidsgehalte.

10.8.5. Het kunstwerk: de inhoud (1). Het gedicht

> Als de meest eenvoudige en meest juiste definitie van poëzie zou ik deze willen geven: zij is de kunst door woorden de verbeel dingskracht in spel om te zetten.
>
> Schopenhauer

(0) De inhoud van een kunstwerk wordt verwerkelijkt door het gebruik van taal, verhaal, beeld en uitbeeldend gedrag/mime (afb.10.43).

(1) Taal roept *innerlijke beelden ('imagines')* op en werkt in op het voorstellingsvermogen van mensen. Hiervan maakt de dichter gebruik. Taal is een concreet en levend medium, dat hem de gelegenheid biedt via beeldspraak en metafoor op verrassende en subtiele wijze inhoud te geven aan stemmingen, gevoelens en gedachten.

(2) Gedichten vormen een gesloten, verstilde wereld, waarin de beeldende kracht van de taal volledig tot uitdrukking komt. De autonomie van deze wereld komt tot uiting in de grammaticale afwijkingen, het eigenzinnig woordgebruik en de associatieve samenhang van betekenissen. Haar creatieve kracht ligt in de eenheid van klank, ritme, versopbouw én de inhoud, die is geconcentreerd in het beeld.
Binnen de synthetische richting, bij bv romantici en expressionisten verdwijnt de inhoud vaak achter klank en ritme. In de poëzie gaat het om de magisch-esthetische werking, de betekenis van een gedicht ligt in sfeer en suggestie ('poésie pure').

Avondgeluiden

Er moeten witte hoeven achter de zoom staan
van de blauwe velden langs de maan
'savonds hoort gij aan de verre steenwegen
paardehoeven
dan hoort gij alles stille waan
van verre maanfonteinen zijpelt plots water
-gij hoort het plots zijpelen
van avondlijk water-
de paarden drinken haastig
en hinniken
dan hoort men weer hun draven stalwaarts

Paul van Ostayen

Hoewel de dichter je in dit gedicht juist laat meeluisteren naar verre geluiden, overheerst toch de stilte: alleen in diepe stilte kan men in de verte het water horen sijpelen en de paarden horen draven en hinniken. Kern en centrum is dan ook het sterk poëtische en suggestieve maar tevens paradoxale *stille waan.* [a]

10.8.6. Het kunstwerk: de inhoud (2). De roman

(1) *De taal* en *het verhaal, als formele structuur*, zijn het medium van de vertelling. Deze kan als kunstzinnig ('literair') worden omschreven indien de taal creatief wordt gebruikt, de verhaalopbouw verrast en de inhoud complex is geordend.
Binnen de literatuur vervangt de roman in de loop van de eeuwen de zuivere vertelling. De inhoud wordt verdiept door zich steeds meer te richten op het innerlijke leven van de personages en op de omstandigheden, waarin deze leven. Er komt meer aandacht voor filosofische problemen. Vooral het tijdsprobleem wordt onderzocht. Nieuwe technieken doen hun intrede: de monologue interieur, andere vertelinstanties, de blik als camera-instelling. Kortom de literaire roman wordt ingewikkelder van opbouw, krijgt meer betekenislagen en wordt beschouwender.

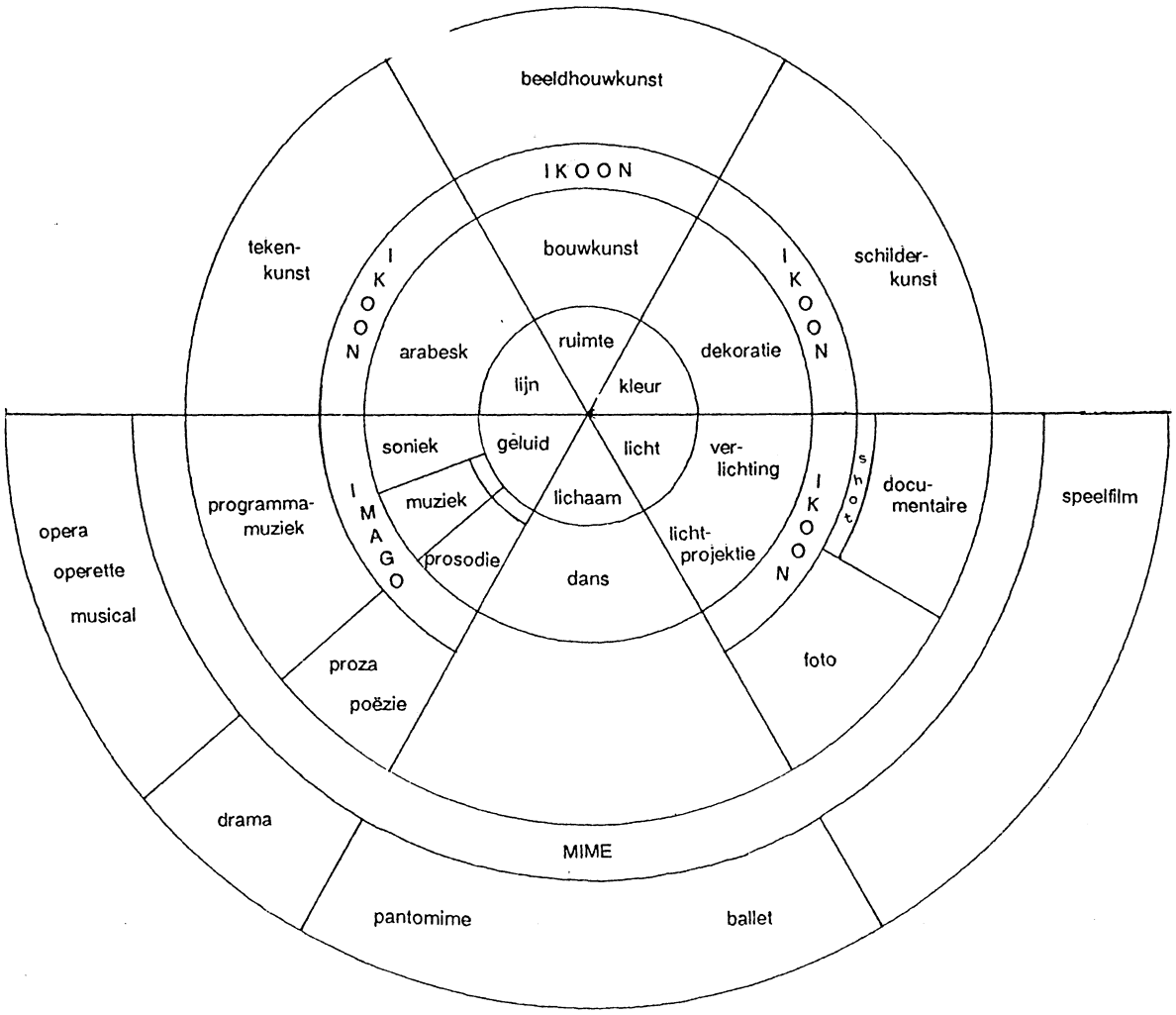
(2) Een kunstzinnige beoordeling wordt daarmee niet gemakkelijker. De beeldende kracht van de taal is een fundament van literaire arbeid en de creatieve ordening van die taal een noodzakelijke voorwaarde. Maar velen zullen er aan twijfelen of het mogelijk is voor de roman doorslaggevende criteria te selecteren.
Vaak wordt de literaire kracht afgelezen uit waarden als consistentie, coherentie, intensiteit (Beardsley), complexiteit of 'multivalence' (George Boas). Dit laatste begrip houdt in dat een werk zijn kunstzinnigheid bewijst als het verschillende (soorten) analyses doorstaat of als het door vele generaties, ieder naar eigen criteria, hoog werd gewaardeerd (vergelijk Wellek en Warren).
Dit alles spreekt aan, maar maakt nog niet duidelijk hoe de inhoud van een individueel werk op zijn kunstzinnige merites kan worden beoordeeld. Bovendien, hoe moeten stijl en inhoud tegen elkaar worden afgewogen (Vestdijk contra Couperus)? En hoe is het mogelijk de eenheid van inhoud en stijl (de compositie) aan criteria te toetsen?
Vragen te over. Het is daarom niet verwonderlijk dat critici zich beperken tot interpretaties (op allerlei niveau), zonder een duidelijk oordeel over de kunstzinnige waarde uit te spreken.

(3) Interpretaties, maar vooral de discussie erover, ook het einde van de twintigste eeuw is er vol van (Eco, Rorty, Ricoeur). Met als gevolg dat men de vraag of er sprake is van literatuur of lectuur ter zijde laat en zich overgeeft aan post-modernistische onmacht. Toch zou je wel eens willen weten of Mulisch' *De ontdekking van de hemel* -ondanks 'zijn vage en vale filosofie'- nu werkelijk zo'n goede roman is. En vooral ook waarom. Je vraagt toch in de eerste plaats aan een ander of het boek dat hij heeft gelezen een goed boek is, niet of de visie hem wel beviel!

→ Kritiek: 10.9.6.

EXCURSUS XXXIV: HET VERHAAL

[a]Het gedicht van Van Ostayen vormt een verfijnde variant van het verschijnsel van het *simultane contrast.* Dit wordt door Qian Zhongshu als volgt omschreven: 'Gezicht, gehoor, en de andere zintuigen zijn alle onderworpen aan dit beginsel. Dichters hebben dit bij de beschrijving van de dingen van begin af aan begrepen. Een vluchtig geluid dat in een verre en verlaten stilte wordt ingevoerd, doet de stilte juist uitkomen en maakt dat zij des te dieper schijnt. Zoals ook een klein schouwspel of voorwerp, geplaatst in een lege, uitgestrekte ruimte, altijd maakt dat de ruimte nog onmetelijker schijnt te zijn.' Met -naast klassieke Chinese gedichten- als voorbeeld Shelley's regels 'That ever the busy woodpecker / made stiller with her sound / the inviolable quietness.' Van Ostayen heeft zo'n toevoeging niet nodig.



Afb.10.43. Kunstzinnige activiteiten.. De abstracte en inhoudelijke kunsten

Cirkel 1. DE MEDIA. Gemakshalve een conventionele keuze. Smaak en geur bv ontbreken.

Cirkel 2. ABSTRACTE KUNST als zuivere muziek, dans en architectuur.

Cirkel 3. Basis van de inhoudelijke kunsten: beeld/icoon en taal (+innerlijke voorstelling/imago).[a]

Cirkel 4. INHOUDELIJKE KUNST. Met als meest bekende: beeldhouwkunst, schilderkunst, proza, poëzie.

Cirkel 5. MIME, nabootsend, uitbeeldend gedrag.

Cirkel 6. DE DRAMATISCHE KUNSTEN als specialisatie van de inhoudelijke kunst In zuivere vorm: pantomime, in mengvorm: ballet, toneel, opera, film.

---

[a]Het gebaar als basis van een tekentaal ontbreekt in het schema, omdat een gebarenkunst, althans in onze cultuur, niet tot stand is gekomen.

10.8.7. Het kunstwerk: de inhoud (3). Het schilderij

(0) *Het beeld ('icoon')* is een belangrijk communicatiemiddel. Schilderingen, tekeningen, beelden, foto's en filmbeelden worden gebruikt om op allerlei wijzen het leven te vergemakkelijken. Ze verstillen de tijd, leggen de werkelijkheid vast, zij geven het eigen leven en dat van een gehele cultuur samenhang. Ook zijn zij een bron van magische kracht en ondersteunen mythe en religie.

(1) Lijn, kleur, licht en ruimte zijn de media, waarvan de kunstenaar gebruik maakt om zijn beeldend werk vorm en inhoud te geven. Daarbij geeft hij niet alleen de werkelijkheid op realistische of expressionistische wijze weer, maar probeert hij ook ideeën in beeld te brengen. Hij *visualiseert* lijden, liefde, eenzaamheid, nietigheid, de oneindigheid of het kwaad.

(2) Nergens beter dan in de schilderkunst kan men zien hoe kunstenaars het onderwerp - landschap, portret, stilleven- op eigen wijze overeenkomstig de kunstzinnige code van hun tijd inhoudelijk vormgeven. Renaissance, barok, impressionisme, expressionisme, symbolisme, kubisme en popart zijn alle sprekende voorbeelden van een verschillende aanpak.

→ De schilderkunst: Exc.10.18-1024.

10.8.8. Het kunstwerk: de inhoud (4). Het drama

(0) Het lichaam zelf is een zeer belangrijk medium voor esthetische en kunstzinnige activiteit. Het spel van gebaren en gezichtsuitdrukkingen -denk aan het masker-, het dansen en het nabootsend, uitbeeldend gedrag (mime) hebben altijd sterke aantrekkingskracht uitgeoefend en zijn al vanaf oude tijden onderdeel van de rite.

(1) Het westerse drama ontstaat in Griekenland uit de (Dionysus)cultus en omvat aanvankelijk ook zang en dans. De Griekse tragedie is het eerste hoogtepunt.

Voor de klassieke tragedieschrijver ligt de verhaalopbouw vast. In *de expositie* wordt de toestand van de tragische held uiteengezet, daarna volgt de omslag ('peripeteia'), die tot de ondergang ('catastrofe') voert. Binnen dit schema moet de kunstenaar zijn onderwerp (Oedipus, Antigone) inhoudelijk vorm geven en zijn eigen, creatieve weg vinden. Dit kan door bv de macht van het noodlot te beperken, de personages persoonlijker trekken te geven, de conflicten te verplaatsen, het koor een andere rol te laten spelen.

Het drama heeft zich, vooral na de Renaissance, in vele richten ontwikkeld. De nadruk kan inhoudelijk komen te liggen op de psychologische ontwikkeling, op de strijd tussen verschillende soorten karakters, op de handelwijzen van de personages of op een stuk geschiedenis, met in de moderne tijd de terugkeer naar een ritueel, cultisch theater (Artaud).

→ De Griekse tragedie: KCF.2.3.

(2) Bij de kunstzinnige ordening van de inhoud hebben auteur en regisseur ieder een eigen inbreng. Vergelijk het script van 'The Tempest', een klassieke uitvoering ervan en de filmische productie van Greenaway ('Prosperous' Books') om je te vergewissen van de problemen, die er worden opgeroepen. Wat is nu de eigenlijke inhoud van het stuk? Moet je je beperken tot de geschreven tekst? Of is een drama alleen in zijn volle rijkdom op het toneel te zien? Het antwoord op de laatste vraag luidt vaak 'ja': niet voor niets neemt de regisseur, met zijn groep, het applaus in ontvangst. Het gaat allereerst om drama, niet om literatuur. De tekst dient louter als een instructie voor de spelers zoals partituur dat is voor orkest en dirigent.
Toch is er ook veel voor om te stellen dat uiteindelijk de geschreven tekst het criterium is waarop het stuk moet worden beoordeeld.[a] Een toneelstuk behoort in tegenstelling tot een filmscenario tot

[a]Maar wat als blijkt dat er over de tekst zelf geen zekerheid bestaat? *King Lear* is overgeleverd in twee oerteksten: de *Quarto* uit 1608 en de *Folio* uit 1623. In de eerste tekst ontbreken 300 regels , in de laatste 100 regels, waaronder een aantal zeer belangrijke ('The Mock Trial'). Toch wordt juist deze versie als superieur beschouwd.

de literatuur. Het is als spel altijd een interpretatie, die altijd moet worden getoetst aan en beoordeeld naar de tekst waar de inhoud volledig in ligt opgesloten[a].

(3) *De mime* als uitbeeldend, nabootsend gedrag is voor de kunstenaar een instrument om het menselijk leven te *dramatiseren*, hij zet het als directe handeling in een verhaal om. Mime oefent, levensecht als zij is, grote psychologische invloed uit op de kijker.
In samenhang met taal (de tekst), icoon (het decor) en muziek is mime de basis voor kunstuitingen als toneel, film en opera.

10.8.9. Het kunstwerk: de visie

(1) Ieder inhoudelijk kunstwerk geeft een visie. Een roman of film kan een nihilistische inslag hebben: personages en hun lotgevallen, de gebeurtenissen die zich afspelen, geven ons inzicht in een leven zonder orde en eenheid, zonder uitzicht en hoop.

Indirect komen er in kunstwerken zaken aan de orde die ook in de filosofie, de religie of de wetenschap worden behandeld. Vooral ethische en existentiële vraagstukken worden op eigen manier verwerkt. Zin en doel van het leven, mystiek en noodlot, kwaad en dood, de nietigheid van het bestaan, de vrijheid van de mens, onderdrukking en uitbuiting, de (anti)utopie zijn kernthema's van veel kunstwerken.
Inhoudelijk ontwikkelt zich *binnen het verhaal* een visie op mens, natuur en kosmos, op maatschappij, geschiedenis en politiek. Het kunstwerk roept vaak op tot meedenken -eerder dan meelevenmet de personages binnen hun situatie en probeert inzicht te geven in menselijke -alledaagse én diepzinnige- problemen.

> Als je over sex wilt praten, moet je literatuur en kunst kennen. Deze vormen de beste weg naar de psychologie van de mens wegens de ambiguïteit en het mysterie. Omdat je daar de stroom voelt, de stroom van ons seksueel verlangen, de manier waarop onze geest zich niet in de rigide categorieën van onderdrukker of slachtoffer bevindt. Alles stroomt. Fantasie, verbeelding en dergelijke, ze stromen altijd (Camille Paglia).

Het is kunstzinnig ('literair') van groot belang dat een visie *op natuurlijke en onopvallende wijze* vanuit het verhaal zelf opkomt en het niet als een preek vergezelt. Is een verhaal goed verteld dan zal zijn wereld als werkelijk worden beleefd en zal de visie die eruit spreekt vanzelfsprekend als overtuigend worden aanvaard.

(2) Zijn diepte en breedte in visie van *kunstzinnige* ('literaire') betekenis? Kan een echt kunstwerk ooit oppervlakkig en triviaal zijn? J.M.Greene stelt dat het pas grootheid bezit als het getuigt van indringend *inzicht* en verbeeldingsvolle *intensiteit*.

> Wil een kunstwerk werkelijk groot zijn, dan geeft zijn onderwerp de kunstenaar de gelegenheid zijn meer omvattende levensfilosofie uit te drukken; en zijn interpretatie ervan moet evenredig zijn aan de diens draagwijdte en het algemeen menselijk belang. De grootste kunstenaars in ieder medium zijn zij geweest die een veelbetekenend onderwerp hebben geïnterpreteerd op een veelbetekenende wijze. Zij hebben een onderwerp uitgekozen dat zich leent voor de rijkste ontginning, en zij hebben in de interpretatie ervan een ongewone omvattendheid van opvatting en graad van normatieve gevoeligheid ten toon gespreid. Denk aan de grote symfonieën, en opera's, de grote basilieken en kathedralen, de meesterwerken uit beeldhouwkunst en schilderkunst en de grote epische werken, tragedies, en de romans van onze westerse cultuur.
> We moeten oppassen de bijdrage van het onderwerp aan de kunstzinnige grootheid niet verkeerd te interpreteren. Het is duidelijk dat het onderwerp *zelf* niet een kunstwerk triviaal of diepzinnig maakt; de factor van de kunstzinnige interpretatie is van cruciaal belang.

Een standpunt dat door velen zal worden gedeeld. Kunst zet zich af tegen verveling en oppervlakkigheid. Daar ligt nu juist het verschil met de ontspanningscultuur. Maar toch, het onderscheid kan ook ergens anders worden gezocht. Bekend is de zienswijze van Clive Bell. Voor

---

[a]Hetzelfde probleem doet zich voor bij de muziekkritiek: moet men de partituur alleen beschouwen als een suggestie, die de vrijheid geeft tot een (vrije) interpretatie, of is zij een instructie waaraan men zich zo nauwkeurig mogelijk behoort te houden?

hem is kunst een autonoom gebied, dat juist geheel losstaat van de wereld met zijn alledaagse problemen. Inhoud, en daarmee visie doen *kunstzinnig* niet ter zake.

> Als een afbeeldende vorm waarde heeft, dan als vorm en niet als afbeelding. Het afbeeldende element kan wel of niet van nadeel zijn; het is altijd van geen belang. Want, om een kunstwerk te waarderen is het niet nodig dat we iets uit het leven inbrengen, geen kennis van zijn ideeën en kwesties, geen vertrouwdheid met zijn emoties. Kunst voert ons weg uit de wereld van menselijke activiteiten naar een wereld van kunstzinnige verrukking. Voor een ogenblik zijn wij afgesloten van menselijke belangen; onze anticipaties en herinneringen worden tegengehouden; we worden boven de stroom van het leven opgeheven...
> ... de wijsgeer in vervoering en hij die een kunstwerk beschouwt bewonen een wereld met een intense en bijzondere betekenis hem alleen eigen; die betekenis staat niet in verbinding met de betekenis van het leven. In deze wereld vinden de emoties van het leven niet plaats. Het is een wereld met zijn eigen emoties.

Modernisme tegenover humanisme, kunst als vervoering tegenover kunst als visie.

(3) Het is een van de kenmerken van kunstzinnige activiteit de inhoud zo te ordenen dat oude, versleten beelden, uitgekauwde onderwerpen en thema's op een nieuwe, verrassende wijze worden gepresenteerd. Niet alleen de media zijn geschikt om kunstzinnig te worden geordend. Dit tegen Bell.
Waar inhoud is, is visie. Maar dit betekent nog niet dat de kwaliteit van die visie -haar diepte en breedte- van belang is. Kunstzinnig telt alleen *hoe* de visie vorm wordt gegeven, of deze nu alledaags en banaal is of niet. Dit tegen Greene.

10.9. Kunstzinnige communicatie

10.9.0. Inleiding

Kunstwerken zijn een onderdeel van menselijke communicatie en daarmee van een maatschappelijk proces dat is gebonden aan kunstzinnige codes. Binnen dit proces is de auteur van minder belang dan het kunstwerk waarop het publiek reageert. Deze reactie zelf kan veel vormen aannemen, van esthetisch, extatisch en gefascineerd tot kunstzinnig.
In dit gedeelte dus een analyse van

-de positie van de auteur bij uitleg en interpretatie,
-de verschillende soorten van reacties van het publiek (en van de kunstcritici),
-de kunstzinnige code als fundament van de communicatie.

10.9.1. De plaats van de auteur

> Het pure werk veronderstelt de verdwijning van de dichter als spreker. Het initiatief zal worden overgenomen door de woorden.
>
> Stéphane Mallarmé

> Het gedicht speelt zich af in zijn taal. Daarom is taal het voorwerp van onze aandacht wanneer zijn betekenis moeilijk kan worden begrepen.
>
> Monroe Beardsley

> Het subject is niet iets wat bestaat, maar het ontstaat, doordat het (toekomstig) subject zich in de taal invoegt en zich door deze laat bestempelen. Het subject brengt de taal niet voort, maar deze veroorzaakt het subject.
>
> A.W.M.Mooij

> Wie mens zegt, zegt taal, wie taal zegt, zegt gemeenschap.
>
> Claude Lévi-Strauss

> De mens gaat de mens te boven. Dat wil zeggen dat de mens slechts authentiek kan zijn voorzover hij weet en voelt dat hij deel uitmaakt van een dynamisch geheel, en hij zichzelf ziet in een boven-individueel, transcendent perspectief.
>
> Lucien Goldmann

(1) Met inhoudelijke werken als een roman of film schept een auteur een mogelijke wereld, die kunstmatig en autonoom is. Over deze wereld wordt -soms in de eerste persoon- verteld door een 'dramatic speaker'/'implicit voice' (Beardsley). Deze narrator staat los van de auteur/schrijver.[a] De visie op mens en wereld, die uit het kunstwerk spreekt, kan en mag dan ook niet aan de auteur, maar moet aan de narrator worden toegeschreven.
Dit betekent ook dat biografische gegevens van de auteur niet van veel belang zijn voor het begrip van een kunstwerk als kunstwerk. Kennis van het leven van Gerrit Achterberg verduistert eerder het inzicht in zijn gedichten dan dat zij het verheldert. Het is uiterst dubieus, zoals Thomas Mann doet, om terug te grijpen op ziekten van Nietzsche en Dostojewski, en ze als argument te gebruiken om de visie binnen hun kunstzinnig werk te veroordelen. Waarom, tenslotte, zou je moeten weten dat Goethe zich na de dood van Werther 'vrij en opgelucht' voelde? Bovendien wat zijn de redenen daarvan? Hij kan ook blij zijn geweest dat het werk eindelijk af was.

---

[a]Het zou misschien nauwkeuriger zijn geweest om in dit boek een onderscheid te maken tussen schrijver en auteur. De schrijver is dan de man of vrouw met een eigen leven en biografie, de auteur is de kunstenaar die wordt gekenmerkt door een eigen creatieve stijl, die in zijn/haar hele werk is terug te vinden.
De auteur staat op zijn beurt los van de narrator die in een verhaal al vertellend een visie ontwikkelt. In dit opzicht is het onjuist om met Ricoeur te beweren dat de categorie *auteur* ook een interpretatiecategorie is voorzover ze samenvalt met de betekenis van het werk in zijn geheel. De auteur staat nu eenmaal geheel buiten de interpretatie van een werk.

Ook de interpretatie van eigen werk door de kunstenaar, neemt geen bijzondere positie in te-midden van die van andere deskundigen. Schrijft een componist als Poulenc in zijn 'Journal de mes mélodies' voor hoe zijn liederen moeten worden gelezen, dan heeft zo'n voorschrift niet automatisch meer kracht dan dat van andere competente critici. Als Nijhoff de titel van een van zijn gedichten, *Awater*, achteraf uitlegt als 'tweemaal water' ('a' betekent in het Nederlands 'water'), dan is dit een van de mogelijke interpretaties, naast die van anderen, die bv de 'a' lezen als een ontkenning ('niet-water').
Tenslotte, zelfs al is een gedicht in de ik-vorm geschreven en wordt er in een dagboek van de dichter naar verwezen als een zeer persoonlijke emotionele uiting, dan nog staat het -binnen het geheel van een bundel- op zich als een autonoom werk. Zo moet het ook worden gelezen.

(2) Niet de auteur, maar zijn kunstzinnig medium is van belang. Bij het lezen van roman gaat het om de taal, niet om de schrijver. Een structuralistische zienswijze, die door Lyas zo wordt samengevat:

> Een woord krijgt zijn betekenis door een openbare structuur, die niet het bezit is van welke individuele spreker dan ook. Maar als dit dan zo is, waarom zouden we dan moeten verwijzen naar individuele kunstenaars en hun intenties om de betekenis te ontdekken van een literair werk of welk kunstwerk dan ook?
>
> De redenering luidt dus: omdat openbare regels van een openbare taal en niet individuele en persoonlijke intentionele handelingen de betekenis van woorden bepalen, volgt daaruit dat we, indien we willen weten wat een tekst betekent, we moeten zien wat de regels van de taal toestaan dat ze betekent. We moeten niet onderzoeken wat de schrijver graag had willen zeggen.

Soms wordt gesteld, bv door Hirsch, dat de auteur de enige is die kan aangeven wat de bedoeling ('de intentie') en daarmee de juiste betekenis is van een werk.[a] Deze stelling is alleen al op praktische gronden gemakkelijk te weerleggen:

> 1. Een kunstenaar kan vergeetachtig zijn of hij kan, omdat hijzelf is veranderd, zijn oorspronkelijke intenties niet meer begrijpen en ze daarom nu anders uitleggen.
> 2. Een kunstenaar is ook maar een mens, hij zal gemakkelijk achteraf 'bedoelingen' aanvoeren -waar ze er niet waren- om zo zijn creativiteit en oorspronkelijkheid te bevestigen.
> 3. Bedoelingen zijn meestal vaag, chaotisch en complex. Het is bijzonder moeilijk ze te kennen en hun inhoud weer te geven.
> 4. Bedoelingen ontstaan vaak bij het maken van het werk en vanuit het werk, en niet zozeer vanuit de kunstenaar.
> 5. Betekenissen ontstaan vaak zonder bewuste bedoeling: geen enkele kunstenaar heeft alle associaties van het werk, dat hij aan het maken is, in handen.

Ook de 'echte' betekenis, die de kunstenaar aan zijn werk toekent, behoeft niet reeds vast te liggen in zijn intenties. De naam '(Bernard) Awater' hoort Nijhoff toevallig bij een vriend thuis noemen, ze treft hem en hij gebruikt haar voor zijn gedicht. Pas achteraf ontdekt hij dat 'Awater' 'tweemaal water' kan betekenen. Nog later komt hij de associatie met het hindoeïstische begrip 'Avatara'[b] en -via zijn zuster- die met de voornamen van zijn ouders (Alida en Wouter) op het spoor. Met intenties hebben deze associaties niets meer te maken of men moet aannemen dat ze met de betekenissen reeds van te voren in het onbewuste van de dichter aanwezig waren.
Het is aannemelijk dat juist een kunstwerk door zijn rijkdom aan bv taal en ideeën interpretaties mogelijk maakt die de kunstenaar geheel ontgaan.[c] Eco geeft uit zijn roman 'De naam van de roos' het voorbeeld van de naam 'Nicolaas van Morimondo'. Deze roept bij critici binnen de kader van het verhaal associaties op met 'dood' en 'wereld'. Voor hemzelf was dit woord zo gewoon, dat hij er geen 'diepere' betekenis aan toekende. Hij concludeert:

> Het kan gebeuren dat een niet-Italiaanse lezer met enige kennis van Latijn of Italiaans een semantisch verband bespeurt met de dood van de wereld. Ik ben niet verantwoordelijk voor die toespeling. Maar wat betekent 'ik'?. Mijn bewuste persoonlijkheid? Mijn id? Het taalspel ('la langue') dat in mijn geest onder het schrijven plaatsvond? De tekst ligt er. We kunnen ons beter afvragen of die associatie zinvol is.

---

[a] Dit betekent niet dat volgens Hirsch de auteur de *gehele* betekenis van zijn werk doorziet, daar is deze te breed en te veelzijdig voor. De lezer heeft dus ook een taak.

[b] In het Sanskriet: '(Re)incarnatie van de godheid in de mens'.

[c] Scheiermacher stelde al dat juist de lezer bij de interpretatie centraal staat: hij kan de tekst beter begrijpen dan de auteur zelf. Binnen de literatuurgeschiedenis speelt deze kwestie steeds weer op, met als bekende Hollandse variant de strijd in de jaren zeventig van de vorige eeuw met Gomperts als spil. Deze stelt dat je soms het emotionele ik van de dichter zelf in de interpretatie moet betrekken. Zelfs Oversteegen, een van zijn belangrijkste tegenstanders, geeft uiteindelijk toe dat naar zijn mening de auteur nooit uit het zicht verdwijnt. Blijft de vraag of we de liefdessonnetten van Shakespeare werkelijk beter zouden begrijpen en hoger zouden waarderen als we zijn (innerlijk) leven zouden kennen.

(3) Vanuit deze visie geven namen als Vermeer, Kafka, Strawinsky in feite niets meer aan dan *de stijl* waarin een aantal werken is geordend en die de eenheid ervan markeert.
Een kunstwerk verwijst naar de kunstzinnige inzichten en de deskundigheid van zijn maker(s). Uit de opbouw en uitwerking van een film of tempel kan worden afgeleid dat erachter een persoon (of een groep) schuil gaat, die op intelligente en doelgerichte wijze heeft gewerkt. In de woorden van Flaubert:

> De kunstenaar moet in zijn werk aanwezig zijn als God in de schepping, onzichtbaar en almachtig, zodat men hem overal voelt, maar men hem niet ziet.

Maar meer ook niet. De uitspraak van Alberti

> In schilderijen en gebouwen schemert de wijsheid en de bekwaamheid van de kunstenaar door. We kunnen er bovendien de houding en een afbeelding, als het ware, van zijn geest inzien; want in deze werken betuigt en weerspiegelt zich de geest zoals een spiegel het gelaat van een man reflecteert.

is dus maar voor een klein deel waar. Bekwaamheid van de maker vindt men wel, zijn wijsheid zeker niet weerspiegeld in het werk. Uit de verhalen, romans en gedichten van Vestdijk kom je nooit te weten hoe hij persoonlijk dacht en voelde, ook niet of hij redelijk of geduldig was.

CONCEPTUELE KUNST. Vooral de modernistische kunstenaar voelt de behoefte uit te leggen wat de kunstzinnige ideeën ('concepten') zijn die achter zijn werk schuil gaan. Schilders al Kandinsky, Mondriaan, Lohse en Jorn hebben allen verhandelingen ('traktaten') geschreven, waarin zij uiteenzetten welke opvatting zij hebben over vormgeving, kleurgebruik en betekenisleer. De meta-code. Arnold Gehlen stelt dat dit samengaan van conceptualisering en kunstzinnige productie kenmerkend is voor avant-garde-kunst in het algemeen. Hij spreekt dan ook van conceptuele kunst, een kunst waarin het idee minstens even belangrijk is als het maken van de kunst zelf.
Een conceptueel kunstwerk kan dus worden benaderd via en worden uitgelegd naar de ideeën, die door de kunstenaar zijn vastgelegd. Hierdoor zullen begrip en inzicht worden verdiept, maar of de waardering toeneemt, is twijfelachtig. Ook bij dit soort kunstwerken kan men maar het beste goed en aandachtig kijken. Lukt het de kunstenaar niet op kunstzinnige wijze, dan helpen ook manifesten, noch catalogussen je (veel) verder.

→ Conceptuele kunst 10.7.2.

(4) Het communicatieschema gaat uit van een zelfstandige zender (Z) en het humanisme interpreteert deze als een autonoom wezen met eigen inzicht, visie en uitdrukkingskracht. Tussen de kunstenaar en zijn publiek bestaat -via het kunstwerk- een diepe persoonlijke en gevoelsmatige band.
Deze stellingname wordt van verschillende kanten bestreden. Behavioristen en structuralisten ontkennen het bestaan van een 'ik', wijzen op de macht van de code(s) en zien de persoon -met zijn originaliteit- als product van zijn omgeving (Skinner) of van de onderliggende taalstructuur (Lévi-Strauss).
Barthes (II) op zijn beurt ontkent dat mensen zich kunnen *uitdrukken*, en dit juist omdat zij geen 'ik' bezitten. Dit betekent dat er voor de auteur geen plaats meer is. Barthes verklaart hem dood opdat het publiek tot leven kan komen.

(5) Voor de marxist Goldmann is de groep het eigenlijke subject van al het menselijke, uiterlijke en innerlijke gedrag.

> De groep geeft vorm aan een proces van structurele ordening ('structuration') dat in het bewustzijn van haar leden gevoelsmatige, intellectuele en praktische strevingen uitwerkt als een samenhangend antwoord op de problemen die hun verhouding met de natuur en hun intermenselijke verhoudingen aan de orde stellen.

De groep is ook de eigenlijke auteur van het kunstwerk ('le véritable sujet de la création'). Tussen de vorm van het kunstwerk en de maatschappelijke structuur in al zijn facetten bestaan begripsmatige verbindingen, die kunnen worden omschreven als structurele gelijkheid ('homologie').

> Het literaire werk is niet de simpele afspiegeling van een empirisch collectief bewustzijn, maar de uiterst coherente uitdrukking van het streven, dat het bewustzijn van een bepaalde sociale groep typeert.

Zo bestaat er een strikte overeenkomst ('homologie rigoureuse') tussen de literaire structuur van de roman en de plaats van mensen binnen een markteconomie.

> De roman kan worden gedefinieerd als het verhaal van de zoektocht naar de authentieke waarde op een ontaarde wijze in een ontaarde maatschappij, waarvan de ontaarding, zover het de held betreft, in beginsel openbaar wordt door de verdringing, de reductie van echte waarden tot een stilzwijgend inbegrepen ('implicite') niveau en door hun verdwijning als zichtbare werkelijkheid ('réalités manifestes').

(6) Dit alles leidt, zoals Dufrenne opmerkt, tot vérgaande filosofische gevolgtrekkingen:

> In feite is het positivisme hier in overeenstemming met een hele beweging van denken, die niet lang geleden op het terrein van de westerse filosofie zijn opwachting heeft gemaakt: een anti-humanistische manier van denken die ertoe neigt, op grond van een brede verscheidenheid van redenen, die soms niet met elkaar zijn te rijmen, het individuele privilege om te denken, het eigen initiatief en de controle over zijn eigen daden te ontkennen. De dood van de mens, de dood van het kunstwerk: deze inflatie van het doodsthema is het middel waarmee het hedendaagse denken het oude kantiaanse idee van de eindigheid van het subject -binnen de kentheoretische context geïnterpreteerd als het opslokken van het individu door het systeem- dramatiseert. Op deze manier krijgt het onderzoek naar wat creatie is, een filosofische dimensie.

(7) Men behoeft deze anti-humanistische opvattingen niet in al hun consequenties te aanvaarden om toch in te zien dat de plaats van de auteur binnen het kunstzinnige proces terecht van minder belang wordt geacht dan lange tijd binnen de westerse traditie werd aangenomen.

10.9.2. Kunstzinnige reacties

> Ieder die gevoelig is voor de visuele taal weet heel goed dat het lezen van willekeurig welk kunstwerk -schilderij, standbeeld, monument of film- tijd en inspanning vergt en dat er nooit sprake van is dat men ineens de totaliteit ontdekt van de aspecten van een enigszins verfijnd kunstwerk, waarin de maker de verzamelde schatten van een ervaring heeft neergelegd.
>
> P.Francastel

> De gewone toeschouwer geniet niet ten volle van het weefsel ('texture') van het werk. De connaisseur, de ongewoon gevoelige toe- schouwer, doet dat wel. Hij alleen haalt het kunstwerk in als tegelijk zinnelijk en geordend, duister en doorzichtig. Hij is een man van onderscheid, van smaak, die in het bijzonder open staat voor de fijnzinnigheden en nuances van het genoten werk.
>
> Paul Weiss

(1) Een schilderij van Kaspar Friedrich (→ Exc.XXIX.1.6) kun je *esthetisch-ontspannen* ondergaan, je ziet een mooi en sfeervol plaatje en bekijkt het met welgevallen. Of je kunt er gefascineerd door raken, je er door laten meeslepen en er, *al mijmerend*, in opgaan. Maar je kunt ook kunstzinnig reageren. Je richt je dan *vol aandacht* op de ordening van lijn, kleur en beeld, neemt de samenhang van media, inhoud en visie -de compositie- in je op en laat die tot je laten doordringen.

> Een kunstwerk is belangeloos ('gratuitous'). Het is niet *wezenlijk* het antwoord op een vraag of de oplossing van een gegeven probleem. Iedereen kan dansen om welke reden en welk doel dan ook; maar een kijker kan ook aandacht schenken aan de bewegingen van de dans zelf omwille van haar eigen intrinsieke kwaliteiten en afzien van de doelen die haar van buitenaf aanzetten; en, zo bezien, wordt de dans belangeloos; zij houdt op een handeling te zijn, en wordt een reeks bewegingen; het onderwerp van de aandacht van de kijker is veranderd (Stuart Hampshire).[a]

Wil je een kunstwerk recht doen, dan moet je het beschouwen als een zelfstandige eenheid, die doordacht en op creatieve wijze is opgebouwd. Zo'n werk eist een actieve, kunstzinnige instelling

---

[a] *Belangeloos* betekent binnen het modernisme dat het kunstwerk, zijn maker, zijn verkoper en zijn beschouwer geheel los staan van alledaagse overwegingen en vooral van welke gedachte aan financieel gewin dan ook. Een stellingname die door Bourdieu wordt bestreden: *'In deze economische kosmos die tot in de kern van haar functioneren wordt bepaald door een 'afwijzing' van het çommerciële' - wat in feite neerkomt op een collectieve ontkenning van commerciële belangen en het streven naar winst- bezitten de meest 'anti-economische' handelingen, de gedragingen die op het eerste gezicht op de grootste onverschilligheid voor materiële beloningen lijken te duiden, en die in een normaal 'economisch' universum onverbiddelijk zou worden veroordeeld, een vorm van economische rationaliteit (zelfs in de beperkte zin van het woord) waarbij degenen die aan de wetten van het universum gehoorzamen geenszins afstand hoeven te doen van profijt, ook niet in 'economische.'* Het is maar wat er onder *het economische* wordt verstaan: zorgen voor je alledaagse bestaan of uit zijn op puur gewin zoals bv Corneille in zijn laatste levensfase.

en reactie: laat je niet esthetisch meeslepen, neem juist afstand en richt je aandacht op de kunstzinnige kenmerken.[a]

Kunstwerken kunnen dus passief als ontspanningproducten worden ondergaan. Men vlucht weg en reageert zuiver gevoelsmatig. Dit gebeurt eerder bij conventionele en traditionele dan bij experimentele werken. Deze staan een directe beleving in de weg en worden daarom gemakkelijk op emotionele wijze afgewezen.
Je kunt bij het zien van Howard Hawks' *Rio Bravo* er eens lekker voor gaan zitten: je leeft je in in de personages, deelt hun gevoelens en emoties, en dit binnen een sfeerrijk en exotisch verhaal, opgebouwd uit vele mooie beelden, vol spanning en romantiek, maar niet al te ingewikkeld en niet al te verrassend van verhaaltrant. Je leeft mee -passief en op routine- en na afloop voel je je -als het goed is- voldaan. Een oordeel als 'Ja, dat was mooi' zegt meer over je eigen toestand dan over de film. Het A-denken overheerst.
Deze houding wordt opgeroepen en versterkt door de ontspanningscultuur. Deze eist van een product

a. dat het esthetisch is: mooie beelden, een afwisselend, niet saai maar spannend verhaal,
b. dat het identificatie gemakkelijk maakt: met de verteller (de camera), met de hoofdpersoon en met loop van het verhaal (spanning, conflicten). Het publiek moet meeleven en meebeleven, het verhaal zelf emotioneel meemaken,
c. dat het verhaal voldoet aan de verwachtingen van het publiek, geen onverwachte wendingen (+ happy end).
d. dat het de VGO geen geweld aandoet.

Kunstzinnig is een film als ze juist op deze punten afwijkt. En kunstzinnig is een reactie, als iets -in negatieve of positieve zin- wordt opgemerkt over bv de aanpak van de regisseur, over het spel en de dialoog, over de opbouw van het verhaal, over de visie.
Of men zo reageert hangt er sterk vanaf of men verwacht met een kunstzinnige film te maken te krijgen of niet. Velen zullen de klassieke Hollywoodfilms bekijken als louter ontspanning. Dat er kunstzinnig soms veel te genieten valt, ontgaat hun bij voorbaat.[b] De aandacht is anders gericht, bovendien je wilt je ontspannen, niet je inspannen. Identificatie tegenover distantie.

→ Het melodrama: Exc.XLIV.

(2) Sommige kunstliefhebbers, en vooral dan critici, benaderen het kunstwerk op een rationele, *analytische* wijze. Een muziekstuk ontleden zij aan de hand van de partituur en zij volgen de componist tijdens de uitvoering op de voet. Een film zal worden geanalyseerd naar verhaalopbouw en naar gebruik van media, beeld, dialoog, geluid en muziek. Zij genieten op strenge, volstrekt belangeloze en afstandelijke wijze, als kenner met een dieper inzicht en verfijnde sensibiliteit. Niet voor iedereen is dit weggelegd, zeker niet op ieder artistiek terrein. Clive Bell, een groot kenner van de schilderkunst, verzucht dan ook:

> Ik ben niet echt muzikaal, ik begrijp muziek niet goed. Ik vind de muzikale vorm buitengewoon moeilijk te vatten, en ik ben er zeker van dat de diepste subtiliteiten van harmonie en ritme me meer dan eens ontgaan.

Bell hoeft zich weinig te verwijten. Een analytische benadering gaat uit van een modelpubliek. Het onderzoekt hoe een ideaal publiek zou reageren op een kunstwerk. Zo'n publiek tref je nergens aan, ook niet onder analytische critici (of onder kunstenaars).

(3) De meeste kunstliefhebbers beleven een kunstwerk op een *synthetische* wijze: zij genieten ervan als een samenhangend geheel met zijn kunstzinnige *en* esthetische kanten. Zij hebben oog voor de vorm van het verhaal maar genieten ook van zijn spanning. Details ontgaan hun niet, maar de totale indruk overheerst. Zij beleven bewust en actief genoegen aan een diner met zijn verschillende gangen, zij waarderen het gebruik van de kruiden en dranken, ze begrijpen dat de kok creatief te werk gaat, toch denken ze tijdens het eten niet met hem mee en bestuderen ze in gedachten niet zijn recept. Ze genieten.

---

[a]Het doet er eigenlijk niet toe of een kunstwerk meer oplevert dan kunstzinnig plezier. Beardsley meent dat kunstzinnige ervaring onder andere innerlijke harmonie brengt, de zintuigen verfijnt en de verbeelding in werking stelt. Dit alles is goed en wel, te bewijzen valt het niet en van kunstzinnig belang is het evenmin (→ 10.10.0, Susan Sontag: motto).

[b]George Wilson verzet zich dan ook terecht tegen de gedachte dat de klassieke Hollywoodfilm zo is geconstueerd dat hij het publiek alleen maar onderdompelt en passief meesleept. Aan de andere kant is het de vraag of Cavell niet veel te ver gaat als hij een aantal klassieke, romantische Hollywoodfilms in positieve zin vergelijkt met stukken van Shakespeare en ze een brechtiaanse opzet toeschrijft.

Van kunstwerken wordt genoten omdat men ze esthetisch en emotioneel beleeft én omdat men wordt geraakt door artistieke vondsten en verrast door nieuwe aspecten in structuur en opzet. Synthetische reacties zijn een combinatie van direct-esthetische beleving en analyse.

Een werk wordt, ook wanneer men het synthetisch benadert, *als kunstwerk* misbruikt als men er een weg in gaat zien naar het onzegbare, het heilige, het absolute of als men het gaat gebruiken als bron van zelfbespiegeling of zingeving. De Visscher negeert de kunstzinnige grenzen met zijn opmerking

> Elk kunstwerk overschrijdt een esthetische appreciatie om tot zelfherkenning uit te nodigen. Dit is dan ook de vrijgevigheid van het kunstwerk dat per definitie symbolisch is.

Het kunstwerk is geen hiërofanie, geen religieus symbool, noch een voorwerp van fascinatie of meditatie. Natuurlijk staat het iedereen vrij een schilderij, een muziekstuk of gedicht op persoonlijke, existentiële wijze uit te leggen, maar met een kunstzinnige benadering van het werk heeft dit soort interpretaties niets te maken.

In het algemeen zal synthetische kritiek gemakkelijker (en eerder) negatief dan positief worden geformuleerd. Bovendien is zo'n beoordeling nooit samenhangend, richt zich op details en is 'intuïtief', zonder daarom oppervlakkig of onjuist te zijn.

→ Analyse contra synthese:10.2.3.

(4) **De receptietheorie**. In de receptietheorie wordt bij de beoordeling van kunstzinnige activiteiten alle nadruk gelegd op de communicatieve aspecten. Het onderzoek verlegt zich van het autonome kunstwerk naar het gebruik ervan: wat doet de kijker, de lezer nu eigenlijk, waarom doet hij dit, wat zijn zijn verwachtingen, hoe verwerkt hij een film, een boek? De vraag is niet wat een kunstwerk nu precies is, maar wat het bewerkstelligt, welke effecten het heeft. Duidelijk wordt dan dat de reacties van het publiek worden gestuurd door de verwachtingen die het van te voren heeft, door de codes die het heeft geleerd en door de omstandigheden waaronder het verkeert. Zij zijn subjectief en relatief.
Natuurlijk beïnvloedt het werk het publiek. Het werkt in, het geeft op vele wijzen aanwijzingen, hoe het moet reageren, het roept intern allerlei verwachtingen op. Theoretici spreken van de 'Appellstruktur' van het werk of van de 'impliciete lezer'. Toch wordt het werk pas gerealiseerd door de (re)constructie van de kijker of lezer.[a]
Is de verwerking dus persoonlijk, de waardering is afhankelijk van de culturele code(s): of iets als kunst wordt beschouwd, wordt aangereikt door kunstzinnige theorieën, die in een bepaalde periode in de mode zijn. Kunst is dat wat door een publiek -vaak op goede gronden- als kunst wordt geaccepteerd. Zo wordt binnen het modernisme kunst gedefinieerd in termen van verrassing en onzekerheid. Van de kunstliefhebber wordt geëist dat hij verbanden die in het werk ontbreken, en open plaatsen ('Leerstelle') op- vult en zo dus zelf creatief optreedt. Vooral de experimentele kunst voldoet dan -in tegenstelling tot de institutionele kunst en de volkskunst- aan de normen van kunstzinnigheid.

(5) Verschillen tussen avant-garde en volkskunst worden in dit boek neutraal beschreven. Ieder zijn eigen definitie, ieder zijn eigen verdienste, met de norm van kunstzinnigheid als spil.
Dat er aan de andere kant in dit boek een voorkeur wordt gegeven aan de opvatting van kunst als art pur speelt de culturele elite in de kaart. Het is een feit dat juist zij de art pur, als hogere vorm van kunstbeschouwing binnenhaalt om zo de eigen culturele status te bevestigen en te versterken. Alléén zij is in haar ogen in staat op grond van opvoeding, milieu en kennis van zaken goede van slechte kunst, smaak van wansmaak te onderscheiden (Bourdieu). Dat het haar daarbij in de eerste plaats gaat om de conventionele en institutionele, niet om de experimentele kunst, maakt het duidelijk dat avant-gardes noodzakelijk zijn om de kunst tegen dichtslibben te beschermen.

→ Elite en art pur: 10.10.1.2., 10.10.8.2.

EXCURSUS XXXV: KUNSTZINNIGE ERVARING. DEWEY
EXCURSUS XXXVI: KITSCH

[a]Culler heeft erop gewezen dat sommige experimentele werken een eigen, vaak kritische inzet en inbreng van de lezer eisen, en zelfs hierop zijn geschreven.

10.9.3. Kunstzinnige communicatie: een sociaal proces

Kunstzinnige communicatie speelt zich vooral af binnen de groep. Het is een sociaal proces. Men leest in en leert uit handboeken, essays, recensies en manifesten, wat de kunstenaar of anderen, vaak geestdriftig en met kennis van zaken over een kunstwerk of een kunstzinnige richting hebben te vertellen.
Maar vooral ook: men praat met elkaar in kleine kring over een tentoonstelling, roman, concert of film. Men discussieert, analyseert, argumenteert, geeft oordeel en zienswijze.
Dit sociale gebeuren verhoogt het plezier en vergroot het inzicht. Het is zelfs de spil van de kunstzinnige communicatie en het rechtvaardigt de plaats van de kunst als autonoom verschijnsel binnen een samenleving. Zonder een kunstzinnige groep waarvan de leden direct -thuis, in een vriendenkring, in een café- of indirect -via essayist, recensent of criticus- onderling contact zoeken, zouden kunstwerk en kunstenaar iedere zinvolle klankbodem missen.

10.9.4. De kunstzinnige code (1): het fundament

(1) De kunstzinnige werkzaamheden en de officiële beoordeling ervan worden binnen een cultuur bepaald (en dus beperkt) door een gangbare (conventionele) code, met zijn eigen, specifieke normen. Dichters houden zich bv aan rijmschema's en maatsoorten, componisten aan zeven vastgelegde stamtonen. Vooral ten tijde van het Classicisme was men streng in de leer. Denk aan de regels van het sonnet, de eenheid binnen het drama van handeling, ruimte en tijd.
Toch ontstaan er in de westerse wereld langzamerhand verschillende kunstzinnige codes. De eenheid, die ervoor bestond, valt weg. Smaken gaan uiteen lopen, er komen verschillende soorten publiek.

(2) Het is mogelijk een kunstwerk vanuit een bepaalde code op zijn technische kenmerken te beoordelen. Ook in de moderne tijd geven handboeken over kleurenleer, poëzie, muziekleer of film tal van regels, voorschriften en voorbeelden. Ze vertellen de belangstellende leek hoe de kunstenaar te werk gaat en hoe een kunstwerk deskundig kan worden benaderd. Men krijgt inzicht in de vorm van een muziekstuk, in de opbouw van een metafoor, in de plot en de tijdsstructuur van een roman. Men leert met erkende en vertrouwde criteria in de hand aan te tonen dat een werk *knap* van opzet is en dat een kunstenaar een *kundig* en *verrassend* gebruik heeft gemaakt van zijn medium.
In moderne, westerse samenlevingen worden codes onderricht op de opleidingsinstituten, theoretisch onderbouwd op de universiteiten en doorgegeven aan de gemeenschap via onderwijs en media.

10.9.5. De kunstzinnige code (2): normgeving

(1) De vraag komt op hoe kunstzinnige codes worden vastgelegd, hoe en door wie wordt bepaald wat in een periode als kunstzinnig wordt beschouwd. Door de kunstenaar, door het kunstzinnig publiek of, onbewust, door de samenleving als geheel?
Pierre Bourdieu geeft de volgende analyse. Kunstzinnige activiteiten zijn vaak vernieuwend en stuiten op de culturele code. Deze heeft zijn eigen thema's, vraagstukken, waarnemingsvormen, patronen, en wordt onbewust binnen een samenleving aanvaard. Om de spanning tussen kunstzinnige creativiteit ('le projet créateur') en publiek op te heffen ontstaat er *een intellectueel netwerk ('champs intellektuel')*, dat in onze tijd kan bestaan uit kunstenaars, het onderwijsveld, de kritiek, de handel (met zijn pr), maar ook uit cliques en coterieën (de Amsterdamse gordel!). Dit netwerk beïnvloedt naar eigen inzicht en regels de kunstzinnige communicatie, selecteert kunstenaars en hun werk, bekrachtigt en rechtvaardigt zijn keuzes. Het geeft aan beide hun publieke plaats en betekenis.
Dit alles gebeurt ongemerkt via allerhande kanalen, die op verfijnde wijze met elkaar zijn verbon-

den.[a]

(2) Voor Bourdieu staat het vast dat kunst een waarde in zichzelf bezit. Het intellectuele netwerk waarborgt de kunst haar autonome status door te bemiddelen en te selecteren, maar het doet de keuzes op grond van kunstzinnige normen en eisen. [b]
Ook Dickie stelt dat een groep van professionals en leken -hij spreekt met Danto van *the artworld*- bepaalt wat binnen een cultuur kunst wordt genoemd. Maar volgens hem gebeurt dit niet omdat bepaalde werken kunstzinnige kwaliteiten zouden bezitten. Kunst wordt alleen maar kunst omdat de artworld deze kunstzinnige status aan de maker en zijn oeuvre toekent[c]. Een institutionele theorie[d], waarmee wordt geprobeerd te verklaren hoe allerlei werk dat binnen een samenleving niet voldoet aan de traditionele criteria van bv schoonheid, eenheid en consistentie, toch als kunstzinnig wordt aanvaard.
In dit boek wordt gesuggereerd dat een onderscheid tussen kunst, antikunst en meta-kunst een betere oplossing biedt voor dit probleem. Bovendien vergeet Dickie dat juist de verrassende, creatieve toepassing van bv het esthetisch materiaal -Manzoni gebruikt blikjes, Beuys vilt en vet- hèt kenmerk is van kunstzinnige activiteit.

(3) Kunstzinnige criteria zijn cultuurgebonden. Toch zijn zij niet geheel willekeurig: kunst als creatieve vormgeving van esthetische media, taal en beeld heeft per definitie door de geschiedenis heen dezelfde trekken. Het is mogelijk te omschrijven wat een kunstwerk is, maar op welke manier de kunstenaar zijn media ordent en welke accenten hij legt, is historisch bepaald.

Waardering van kunst door experts -dat toont onderzoek van Gordon aan- loopt snel uiteen als de getoonde werken anoniem blijven of van onbekende kunstenaars zijn. Meer overeenstemming is er bij de beoordeling van bekende meesters. Andere dan zuiver kunstzinnige normen hebben blijkbaar de overhand.
Bij kunstenaars ligt dit anders. Komen zij uit verschillende culturen dan is de overeenkomst in beoordeling van werken (uit beide culturen) onverwacht groot. De reden is duidelijk: zij beoordelen werken meer naar hun kunstzinnige kwaliteiten, naar bv vorm, proportie, kleur en lijn (Child cs, vgl Eysenck en Götz).

---

[a]Bourdieu vervangt de begrippen institutie en (sociale) structuur door het bredere begrip *veld,* en de term dispositie door *habitus*. Met dit laatste begrip, dat hij omschrijft als een soort *praktijkgevoel,* probeert hij de problemen van vrijheid en zingeving, die binnen iedere sociologie opspelen, te neutraliseren. Met het eerste wil hij met name het historische karakter van systemen laten zien en aantonen dat hun bestaan is gefundeerd in een complex, fijnkorrelig en conflictueus netwerk van hiërarchische vertakkingen. Dit werkt via automatismen van vraag en aanbod. Denk aan het literaire of het wetenschappelijke veld.
Toch vraag je je af waarom hij niet heel gewoon via de systeemtheorie, de speltheorie en de informatietheorie terugkoppelt naar roltheorie en gedragsanalyse (→ Exc.XXI.1.2.2.). Zijn data zouden dan meer zijn geweest dan constateringen en beschrijvingen: ze hadden (enige) voorspellende kracht kunnen bezitten. Nu -in het begin van de 21e eeuw- loopt zijn theorie over het kunstzinnige veld dood. Bourdieu zou zich het bovendien veel gemakkelijker hebben gemaakt als hij een verschil had gemaakt tussen kunst, anti-kunst en meta-kunst.

[b]Daar zou je aan gaan twijfelen bij het lezen van delen uit Bourdieu's *De regels van de kunst*, waarin kunst niets meer lijkt te zijn dan een (magisch) spel en een illusie. Nu is het juist dat hij stelt dat bv originaliteit een maatschappelijk gegeven is en niet een innerlijke gave van de kunstenaar. Maar hij gaat in het algemeen als socioloog voorbij aan het individu met zijn eigen, persoonlijke, esthetische voorkeuren. Deze, en niet maatschappelijke structuren, instituties of velden vormen het fundament van een kijk op kunstzinnige activiteiten en belevingen. Mensen worden aangetrokken door esthetische vormen, daar en nergens anders ligt uiteindelijk de oorsprong van de *l'art pour l'art.* Noch het maken van kunst, noch het beleven ervan is als gedrag louter spel of illusie, of je moet stellen dat het leven zelf in het zicht van de oneindigheid zuiver schim en schaduw is.

[c]Het schilderij van een chimpansee, tentoongesteld in een natuurhistorisch museum is geen, in een museum voor moderne kunst wel een kunstwerk.

[d]Een institutionele theorie stelt dat instituties als media, wetenschap en de artworld bepalen wat de 'werkelijkheid' is, hoe zij eruit ziet. De werkelijkheid als institutionele constructie. Zo bepaalt de artworld wat kunst is. Een kunstzinnig publiek leert wat het als kunstzinnig moet opvatten.

10.9.6. Kritiek (1): analyse, exegese, interpretatie

De criticus als recensent, essayist en geleerde speelt een cruciale rol binnen dat wat Dickie *the artworld* en Bourdieu *het intellectuele veld* noemt. Hij sanctioneert de normen, geeft ze een intellectuele status. Vanuit zijn academische opleiding is zijn methode analytisch. Bij zijn kritische arbeid komt de nadruk te liggen op:

-Een *analyse*: hoe zijn de esthetische media, hoe is het beeld en hoe is verhaal opgebouwd? Is het verhaal logisch opgezet ('consistentie')?
-Een *exegese*: wat is de inhoud van het verhaal. Hoe is het verteld en in beeld gebracht? Welke betekenis kan eraan worden toegekend? Vertoont het innerlijke samenhang ('coherentie')?
-Een interpretatie: wat is de visie en hoe is deze binnen het kunstwerk verwerkelijkt? Hoe zijn taal, beelden, denkgewoonten en ideeën geordend? Interpretatie heeft de vorm van een discours, zij wordt geleid door uiteenzetting, veronderstellingen ('hypothesen') en argumentatie.

INTERPRETATIE (II). Voor abstract-kunstzinnige uitingen als muziek en architectuur telt alleen de formele analyse, voor inhoudelijke werken als een novelle of een opera gelden ook exegese en interpretatie (I).
In een andere soort interpretatie (II) wordt een kunstwerk, vaak samen met zijn auteur, uitgelegd in de begrippen van een bepaalde ideologie (marxisme, psychoanalyse, feminisme, deconstructivisme) Deze soort uitleg valt buiten de eigenlijke kunstzinnige beoordeling. Kunst wordt gezien als een verschijnsel dat blijkbaar alleen kan dienen voor psychologisch en sociologisch onderzoek, zij weerspiegelt *op verborgen wijze* menselijke motieven en maatschappelijke drijfveren. Een kunstwerk zou kunnen laten zien wat er zich op onbewust niveau binnen mens en samenleving afspeelt.

EXTERNE KRITIEK. Het kunstwerk is naar inhoud een mogelijke wereld, met eigen wetten en normen. Extern is de kritiek als zij bepaalde ideeën binnen een kunstwerk evident onjuist acht. Het kan dan gaan over bv historische of wetenschappelijke feiten. Zo is het mensbeeld in Goldings *Lord of the flies* in strijd met wat biologie en gedragswetenschap leren, en wijkt Couperus' visie in *De berg van licht* wel heel sterk af van de historische waarheid. Ook de externe kritiek raakt het werk niet in zijn kunstzinnige kwaliteiten maar zij is vaak waardevol omdat het kunstwerk vaak met verrassende, alternatieve zienswijzen komt, die een openbare discussie uitlokken.

EXCURSUS XXXVII: DE PLAATS VAN DE CRITICUS
EXCURSUS XXXVIII: INTERPRETATIE ALS CONSTRUCTIE

10.9.7. Kritiek (2): het kunstzinnige oordeel

> Een criticus her-schept een kunstwerk binnen zijn eigen ervaring door voortdurend uit de verschillende manieren waarop het kan worden gezien, gehoord, gevoeld of begrepen dat te selecteren wat moet worden geactualiseerd en vereeuwigd.
>
> Charles Stevenson

> Kritisch spreken over een werk is als het ware een constructie ervan door iemand op een bepaalde tijd, in een bepaalde sociale context. Kritiek heeft, en kan niet het onpersoonlijke karakter bezitten, noch de strikte regels die eigen zijn aan wetenschap en wiskunde en die onafhankelijk van tijd en ruimte worden toegepast. ./.
> Kritiek is daarom, suggereer ik, een onbepaalde verzameling van ontwerpen om de verdiensten van kunstwerken te 'presenteren' en niet om ze te 'bewijzen'.
>
> Margaret Mcdonald

(1) Binnen een kritiek kan kunstzinnigheid worden beoordeeld naar

-*de informatie (I)*: de oorspronkelijkheid waarmee medium, inhoud en visie zijn vormgegeven. Op welke creatieve wijze zijn bv lijn en beeld geordend, welke verrassende, nieuwe kijk komt in de tekening naar voren?
-*de compositie:* de doelgerichte samenhang, waarin de delen binnen het geheel zijn gerangschikten waarin media, inhoud (beeld, verhaal) en visie onderling zijn geordend.

De samenhang van de kunstzinnige waardering met analyse, exegese en interpretatie springt in het oog. Vaak zal de kunstzinnige waardering reeds blijken bij dit deel van de kritiek.

(2) Kunstzinnige oordelen worden uiteindelijk gegeven in informatie-theoretische termen van 'knap', 'boeiend', 'belangwekkend', 'verrassend' en 'creatief', gevolgd door een rechtvaardiging van deze waardering op grond van analyse, exegese en interpretatie.
Zo'n aanpak leidt nooit tot een 'objectieve' waarheid: persoonlijke voorkeur, kunstzinnige codes en modes sturen de inhoud van de kritiek. Bovendien kunnen nooit alle aspecten van bv een film uitputtend worden onderzocht. Ook hier bepalen keuzes het oordeel. De één schenkt veel aandacht aan beeld en montage, de ander aan de verhaalopbouw, een derde aan de compositie, een vierde aan de plaats van het werk binnen het genre.

→ Kader*schoonheid*

De kunstkritiek gebruikt, vooral op het gebied van muziek, schilderkunst en poëzie, vaak een eigen vakjargon, een taal met een vage -vaak metaforische en beeldende- terminologie, die de buitenstaanders pretentieus en gekunsteld overkomt, maar die de liefhebbers blijkbaar helpt zich beter te oriënteren.

> Veel woorden, zoals 'subtiliteit', 'verscheidenheid', 'complexiteit', 'intensiteit', die in de gewone communicatie behoren tot de vaagste in de taal, worden gebruikt om scherpe kritische waarnemingen uit te drukken. En veel uitdrukkingen, die een duidelijk onafhankelijke betekenis hebben, worden vaag en donzig als zij worden gebruikt in verband met de inhoud van een kunstwerk (Arnold Isenberg).

Bij de beoordeling van kunstwerken komen zintuiglijke kwaliteiten en aspecten aan de orde. Daar werkt de kunstenaar mee, ook om de inhoud vorm te geven. Het heeft geen zin alleen te beschrijven wat er op een schilderij staat afgebeeld, je moet aangeven hoe de afbeelding zintuiglijk-esthetisch tot stand is gekomen. Dit betekent dat de communicatie tussen de criticus en zijn publiek zich voor een belangrijk deel afspeelt op A-niveau. Isenberg spreekt dan ook van een 'community of feeling', een groep mensen die zich uitdrukt in dezelfde (gevoelsmatige) waardeoordelen en gebruik maakt van een eigen, kwalitatieve taal.
Toch is het de vraag of deze specifieke, kunstkritische taal wel zo effectief is als wordt gesuggereerd of dat zij alleen maar een kunstzinnige elite in haar vooroordelen bevestigt en haar zelfbevrediging versterkt. Het tegendeel lijkt mij dan ook eerder waar: pas als de criticus leert zich te beperken tot begrijpelijke taal -iets onzegbaars blijft toch onzegbaar, ook in een oververfijnde taal- is het mogelijk een kunstwerk uit de sfeer van spiritualiteit en mysterie te halen. Dit tegen Hampshire, die meent dat de gewone, praktische taal een kunstzinnige benadering juist tegenwerkt.

EXCURSUS XXXIX: (POST)MODERNITEIT/(POST)MODERNISME

10.9.8. kader. Schoonheid als waardeoordeel.

(1) Afwisseling en spanning, mooi en lekker, orde en harmonie zijn esthetische begrippen. Maar het zijn ook begrippen die per definitie de kunstzinnige beoordeling beheersen. Dit maakt de grenzen vaag en de discussie moeilijk.
Neem de term *schoonheid*. Binnen de Griekse en de middeleeuwse filosofie wordt zij gedefinieerd in esthetische begrippen van orde en harmonie. Bovendien wordt zij verbonden met het ethische begrip *goedheid* en krijgt zij zelfs een metafysisch fundament (Plato). Voor velen een twijfelachtige grondslag. Zo schrijft Passmore:

> Er is iets verdachts, iets bedrieglijks aan 'schoonheid'. Kunstenaars schijnen er goed zonder te kunnen: het zijn de cafébezoekers, de predikers, de metafysici en de kalen-dermakers die van schoonheid spreken. We zouden ons niet erg op ons gemak voelen indien we de etsen van Goya of de gravures van Hogarth schoon/mooi noemden; noch zouden wij op een natuurlijke wijze dit woord gebruiken als een beschrijving van Joyce's *Ulysses* of van Moussorgsky's *Boris Goudanov´*. 'Schoonheid' is altijd prettig, altijd sussend; zij is dat waarvoor de burger de kunstenaar betaalt; zij is waarheid vergeleken met de feiten, goedheid vergeleken met spontaan creatieve daden. In meer beroepsmatige kring is zij het toevluchtsoord voor de metafysicus, die een thuis zoekt voor de kunst in zijn harmonieuze universum en die poogt haar wildheid, haar openbaringen van diep gewortelde conflicten, haar niets ontziende belangeloosheid te onderdrukken door haar een schoonheid toe te schrijven die op de een of andere wijze verwant is met goedheid.

De analytische richting bindt zich gemakkelijk op speculatieve wijze aan een harmonieus model, met het gevaar dat schoonheid uitmondt in schone schijn, lege decoratie, moralisme en kitsch. Het is daarom raadzaam de term schoonheid, indien men haar in de kunstkritiek wil handhaven, in beperkte zin te gebruiken om in positieve zin een oordeel te vellen over de compositie, en dan niet alleen in klassieke termen van proportio en harmonie, maar ook via de begrippen informatie(l) en spanning. Ook 'Ulysses' of een ets van Goya valt er dan onder.

(2) Esthetische kwaliteiten zoals het mooie/schone behagen en geven plezier. Zij zijn functioneel, zij kunnen verleiden en betoveren. Een kunstenaar werkt met esthetische middelen, hij gebruikt als componist klanken, als schilder kleuren. Maar hij doet dit met een eigen, kunstzinnig doel. Hij concentreert zich op de kracht en de werking van het medium zelf, los van het dagelijkse, verlokkende gebruik, op een 'abstracte wijze'. Het gaat hem eerder om de specifieke kenmerken van het medium dan om zijn esthetische uitwerking. De kunstenaar doet in de eerste plaats *een meta-esthetisch onderzoek.*[a]
Dit houdt ook in dat hij veel aandacht zal besteden aan de zintuiglijke eigenschappen van het medium en aan zijn concrete, zintuiglijke werking. De kunstenaar zal proberen je anders te laten kijken en luisteren. De criticus heeft de belangrijke taak juist deze zintuiglijke kracht van het werk te beoordelen.
En de esthetische uitwerking? Deze zal hij alleen ter sprake brengen als zij een zinvol onderdeel vormt binnen het kunstwerk als geheel: een *mooi* landschap tegenover een somber stadsbeeld, een *prachtig* interieur in contrast met zijn karakterloze bewoner. een *pittoresk* stadje in oorlogstijd.

---

[a]Mukarovsky benadrukt dat juist in de kunst het esthetische volop tot uiting komt, terwijl zij in de wereld van alle dag een tweederangse positie inneemt.

10.10. DE FUNCTIE VAN DE KUNST

10.10.0. Inleiding

> Indien het de diepste wens van een mens is een rustig en ongestoord bestaan te leiden, doet hij er verstandig aan de kunst buiten de deur te houden.
>
> Edgar Wind

> Literatuur is een van de middelen die veranderingen in een maatschappij begeleidt: door de genuanceerdheid, subtiliteit, gevoeligheid, door een verhoogde aandacht voor juist die elementen die de verandering bepalen. Veranderingen worden door de zorgvuldige aandacht voor de subtiele details mogelijk en overtuigend, omdat ze daardoor gegroeid lijken uit wat mensen werkelijk en met hun volle verstand willen.
>
> Carel Peeters

> Kunst vervult een 'morele' taak omdat de kwaliteiten die eigen zijn aan de esthetische-kunstzinnige ervaring (belangeloosheid, beschouwelijkheid, aandacht, het ontwaken van gevoelens) en aan het esthetisch-kunstzinnig voorwerp (bevalligheid, intelligentie, uitdrukkingskracht, energie, zinnelijkheid) ook de fundamentele betanddelen zijn van een moreel antwoord op het leven.
>
> Suzan Sontag

> Het theater moet met alle middelen streven naar het opnieuw aan de orde stellen van niet alleen alle aspecten van de uiterlijke, objectieve en beschrijfbare wereld, maar ook van de innerlijke wereld, dat wil zeggen van de mens, metafysisch beschouwd.
>
> Antonin Artaud

(1) Vanuit het communicatieschema komt de vraag op welke functie kunstwerken innemen binnen groep of samenleving. Voor de art pur is het antwoord onomwonden en duidelijk: kunst dient nergens toe, ze dient alleen zichzelf ('l'art pour l'art'). Voor de meeste theoretici is dit standpunt te rigoureus. Hoewel kunst een eigen plaats inneemt binnen de menselijke cultuur, dient ze op uiteenlopende manieren mens en gemeenschap, bv als vorming, als therapie of als revolutionair breekijzer. Kunst als geïntegreerde vorm van communicatie (KGV).

(2) David Novitz stelt dat ook een art pur-instelling wordt aangeleerd en cultuurgebonden is. Zo'n instelling waarborgt je een plaats binnen een bepaalde sociale groep.

> De veronderstelling dat kunst in haar geheel niet functioneel is, en dat onze waardering voor haar niets te doen heeft met onze praktische belangen en aangelegenheden, is eenvoudigweg misleidend. Dit betekent natuurlijk niet dat men kan ontkennen dat kunstwerken soms worden gewaardeerd om hun textuur, kleur, timbre en andere formele eigenschappen. Maar zo'n waardering wordt niet bepaald door de natuur van de kunst zelf. Integendeel, mensen leren kunst op deze manier te waarderen, en zij doen dit omdat zij zijn begunstigd door een bijzondere soort van opvoeding. De dreiging om op kunstzinnig terrein als incompetent, ongevoelig of onwetend te worden beschouwd zorgt ervoor dat zij met meer belangstelling gaan letten op texturen en korreligheid dan op boodschappen en thema's. In zo'n geval zijn de kunstzinnige (of esthetische) waarden van de kijker duidelijk bemiddeld door sociale overwegingen. En tenminste een deel van hun redenen om de formele kunstzinnige waarden te onderschrijven, is dat zij willen worden aanvaard en erkend binnen een bepaald sociaal netwerk. In dit geval kan van kunst en haar waardering worden gezegd dat zij een bepaalde sociale functie dienen: de functie zich een plaats te verzekeren binnen een specifieke sociale groep.

10.10.1. Aristoteles. Dulce et utile

(0) Beelden, woorden, muziek en dans worden vanaf het begin van de menselijke geschiedenis gebruikt om het oerverhaal door te geven, magische krachten op te roepen, emoties te uiten en te ontladen of juist om in extase of roes te geraken. Het gebruik van esthetische middelen is in de eerste plaats functioneel en niet kunstzinnig, hoewel veel primitieve uitingen hoge kunstzinnige kwaliteiten bezitten.

(1) Een wending in houding en denken kan goed worden geïllustreerd aan de zienswijze van Aristoteles. Hij maakt een scherpe scheiding tussen esthetisch en kunstzinnig gedrag. Het eerste is uit op directe bevrediging (een lekkere appel), het tweede eist een bijzondere, verstilde aandacht ('stasis') en kent een eigen, *specifiek plezier ('oikeia hedone')*.
Een kunstwerk definieert hij als een organische samenhang van zijn delen binnen een harmonieus geheel, kunst beschrijft hij in termen van nabootsing ('mimesis') en mathematische schoonheid.

> Een wezen of ding, samengesteld uit verschillende delen, kan alleen dan schoonheid bezitten indien zijn delen volgens een zekere orde zijn gerangschikt en bovendien een afmeting hebben die niet willekeurig kan zijn, want het schone bestaat in orde en grootte.

Maar dit is niet alles. Met de tragedie als voorbeeld laat hij zien dat het specifieke plezier niet alleen ligt in de kunstzinnige opbouw[a] en schoonheid -hoewel die belangrijk zijn- maar ook in de verwerking, in zuivering ('catharsis')[b] van gevoelens en emoties[c] als medelijden en vrees[d], en in het inzicht dat men krijgt in de menselijke natuur en ethische waarden. Zonder dat dit leidt tot een normatieve kijk:

> De juistheid van de dichtkunst (noch van andere kunsten) staat gelijk aan de politiek-ethische juistheid.

Voor Aristoteles is kunst een geïntegreerde vorm van cultuur.

→ Aristoteles: 10.2.1.6.
→ De Griekse tragedie, KCF.2.2.2.

(2) De invloed van Aristoteles is groot (Middeleeuwen, Renaissance) en werkte door tot in het Classicisme, met zijn normen van natuurgetrouwheid ('mimesis'), van orde en universaliteit, van schoonheid en goedheid. Kunst is van groot maatschappelijk belang: door het aangename ('dulce') moet het nuttige ('utile') worden verwerkelijkt.
In de moderne tijd worden aan de kunst vaak functies toegeschreven, die vroeger religie (en filosofie) toekwamen. Kunst verrukt door zijn volmaaktheid en doet ons verlangen naar een heelgemaakte wereld (Gadamer). Zij geeft vertroosting, bezit waarheid en ernst (Arnold), ze biedt levensinzicht, ze maakt zelfbewust en rijp (Leavis), ze voert tot zelfkennis (Dilthey, *Ricoeur*[e]). Een behoudende en bekrompen visie, die weinig van het elan van de kunst overlaat.

→ Nussbaum: 8.0.3.

---

[a] Bekend zijn Aristoteles' opvattingen over het drama: (a) de eenheid van plaats, tijd en handeling, (b) het plezier in de handeling ligt in haar gelijkenis ('mimesis') met het dagelijkse leven, (c) de plot als samenhang van de delen binnen het geheel.

[b] *Catharsis* heeft in de eerste plaats een rituele betekenis: je ziel wordt gereinigd. Maar de term heeft ook een medisch(-psychologische) achtergrond: de lichaamssappen ('humores') worden gezuiverd of in evenwicht gebracht. Aristoteles meent dat het drama je leert met je emoties om te gaan, ze aan te passen en ze te verfijnen (vgl Halliwell).

[c] In tegenstelling tot Plato heeft Aristoteles geen negatieve kijk op emoties: ze zijn noodzakelijke en passende reacties van mensen op hun omgeving (Halliwell).

[d] Vrees en medelijden zijn de kern van de pijnlijke ervaring die past bij de tragedie. Er is sprake van een soort *tragisch plezier*. Het oproepen hiervan is de catharsis.

[e] Ricoeur stelt zelfs dat we *alleen* via (literaire) teksten tot zelfkennis kunnen komen: 'In tegenstelling tot de traditie van het *cogito* en van de pretentie van het subject dat het zichzelf door onmiddellijke intuïtie kent, moet worden gezegd dat we onszelf allleen begrijpen via de grote omweg van tekens die van de menselijkheid in cultuurwerken zijn neergelegd. Wat zouden we weten over liefde, over haat, over ethische gevoelens en in het algemeen over alles wat we hetzelf noemen, als dat niet in taal was verwoord en in literatuur was bewerkt?' Literatuur als vormster der mensheid.

10.10.2. Kunst als meditatieve functie

Een existentieel-fenomenologische achtergrond heeft de opvatting van De Visscher. Deze stelt dat het kunstwerk naast een esthetisch-kunstzinnige vooral een existentiële functie heeft.

> Onze omgang met het kunstwerk kent twee dimensies: een esthetisch-contemplatieve en een begrijpende-belevende; de eerste fundeert de uitspraken over schoonheid van de vorm van het kunstwerk als esthetisch object, de tweede fundeert de uitspraken over het zelfverstaan dat door het esthetisch object als kunstwerk wordt bewerkstelligd. In deze tweede dimensie wordt de eerste doorbroken en overwonnen of opgeheven.

Kunst geeft meer dan een visie, zij zet aan tot denken en brengt nieuw inzicht. Het grote kunstwerk drukt een eigen, innerlijke werkelijkheid, een diepere zin uit en komt tegemoet aan onze existentiële nood. Het eist dan ook een bijzondere aanpak: je moet je gevoelsmatig en met begrip inleven (Einfühlung, empathie). Je moet het kunstwerk opnemen in je eigen wereld. Door ermee in dialoog te treden en het te ondervragen, leer je een wezenlijke dimensie van jezelf kennen, kom je tot zelfherkenning en word je gedwongen positie te kiezen.
Het kunstwerk is een epifanie, een spirituele uitdaging, het heeft een meditatieve functie, die uitstijgt boven het zuiver kunstzinnige niveau. Een puur esthetisch-formele visie op het kunstwerk berooft het van zijn wezen.[a]

10.10.3. Kunst als expressiviteit

De Romantiek brengt een nieuwe wending. Kunst is de uitdrukking van de hartstocht van de kunstenaar en brengt haar over op het publiek (het melodrama!). Kunst sleept mee en ontroert. Haar functie ligt niet meer in de verwerking en loutering van gevoelens, maar juist in de ongebonden uiting ervan, in extase en roes (de muziek). Kunst als emotionele uitdrukkingskracht, niet als vorming of catharsis. De art pur vindt hier zijn oorsprong: de emoties worden opgeroepen door het kunstwerk zelf. Kunst staat los van alle dagelijkse gevoelens en hartstochten. Zij is haar eigen functie.

→ Expressiviteit: Exc.XXXIII.
→ Het formalisme van Croce/Collingwood: 6.1.5.1-2.
→ Melodrama: XILV.

10.10.4. Tolstoi

Voor Tolstoi gaan emotionele uitdrukkingskracht en vorming samen. Kunst is een onderdeel van de menselijke communicatie met het doel geestelijke eenheid en broederschap te bevorderen. Dit kan alleen worden bereikt door de overdracht van gevoelens die de kunstenaar zelf als eerste heeft ondergaan.
Tolstoi pleit voor een volkskunst -een kunst voor allen toegankelijk- waar verhalen helder en in alle eenvoud worden verteld, en waar de gevoelens zuiver en edel zijn. Hij denkt daarbij aan de verhalen over de oudtestamentische Jozef en over 'Uncle Tom'.
De moderne kunst wordt afgewezen wegens haar elitaire houding, haar arrogantie, haar seksuele bezetenheid, haar nadruk op lusteloosheid en verveling ('spleen'). Maar ook de meeste klassieke werken moeten het ontgelden. De waarde van de kunst kan alleen worden beoordeeld naar de gevoelens die zij overdraagt en naar de mate waarin zij het leven zin geeft.

---

[a]Dit wordt ook gesteld door Gadamer. Deze ziet het kunstwerk, in navolging van Heidegger (→ 4.4.1.3), als een *Aussage*, een bewering die de volheid der dingen uitspreekt. Kunst openbaart de waarheid in al zijn openheid. Zij is bovendien symbolisch en feestelijk van karakter. Iets wat je ook terugvindt in de rite, waar de symboliek een ultieme werkelijheid toont, die niet in intellectuele termen kan worden gevat, en waar je in het feestelijke ritueel bovendien kunt ontsnappen aan de alledaagse tijd.

10.10.5. Marxisme: kunst als kritiek (1). Realisme

> Niet onze ideeën, dromen en verbeelding bepalen de wereld, maar omgekeerd, de werkelijkheid bepaalt onze verbeelding.
>
> Karl Marx

> Literatuur is gestolde ideologie.
>
> Pierre Macherey

(0) De moderne kunst, die zich vaak op haar autonomie beroept, is eerder slaaf dan vrij, zij blijkt te zijn onderworpen aan de kapitalistische marktverhoudingen. Schaarste bepaalt haar exclusiviteit als waarde. Zij is bestemd voor een kleine, burgerlijke elite, die als een groep ingewijden van haar geniet. De kunst heeft zich los gemaakt van de alledaagse praktijk, zij staat buiten het leven en vooral buiten de politieke werkelijkheid.
Deze situatie ontneemt de kunst de kracht, die juist kenmerkend voor haar is. Reeds een liberaal denker als Kant heeft erop gewezen dat de kunst behoort tot het terrein waar de menselijke vrijheid heerst en wordt gediend, ook inhoudelijk.
Voor deze tijd betekent het dat de kunst moet kiezen vóór de revolutie: zij is een politiek wapen en dient als utopisch ontwerp. Polemiek en profetie zijn de functies van de kunst. Als middel in deze strijd bevelen vele marxisten een realistische aanpak aan en beroepen zich daarvoor op de weerspiegelingstheorie: kunst is een afbeelding van de maatschappelijke orde, van de sociaal-economische werkelijkheid. Maar anderen zetten zich daar juist tegen af.

(1) De keuze voor het realisme wordt meestal gedaan als reactie op het modernisme. Dit neigt in de ogen van marxistische theoretici naar decadentie en verbergt door zijn belangstelling voor het formele en abstracte zijn politiek-negatieve instelling (Plekhanov). Bovendien is het door zijn experimentele grondslag ontoegankelijk voor een groot deel van het publiek en stelt het zich daarmee elitair op (Zhdanov). Alleen het realisme voldoet aan literaire én kritische eisen.

> Wat moet je nu onder realisme verstaan? In de verschillende periodes gaf het realisme uitdrukking aan gevoelens en behoeften van verschillende maatschappelijke groeperingen en wel door middel van nogal uiteenlopende methoden. Aan ieder van deze typen realisme ligt een eigen maatschappelijk-literaire definitie en een eigen formeel-literaire maatstaf ten grondslag.
> Wat hebben ze gemeen? Een bepaalde en niet-onbeduidende kijk op het leven: een hang naar het leven zoals het is, geen ontwijken van de werkelijkheid, maar de aanwending ervan in de kunst, actieve belangstelling voor die werkelijkheid en het streven dit leven voor te stellen zoals het is, of te verheffen tot parel van de schepping, of te rechtvaardigen, of aan te klagen, of te fotograferen, te generaliseren, te symboliseren -maar altijd dit leven, in onze drie dimensies, als toereikende, volwaardige en autonome materie voor de kunst.
> In een dergelijke brede filosofische zin -dus niet in de zin van een bepaalde literaire school- kan men met zekerheid zeggen dat de nieuwe kunst realistisch zal zijn (Lev Trotski).

(2) Reeds Lukács had gesteld dat literatuur geloofwaardig moet zijn en in heldere stijl moet zijn geschreven. Dit met het doel de lezer kritisch te betrekken bij de stof, zijn onwetendheid en zijn vals bewustzijn te doorbreken en hem tot zelfkennis te brengen. Kunst als kritiek.

> Het proces dat volgens ons de innerlijke vorm van de roman constitueert, is de tocht van het problematische individu naar zichzelf, is de weg die hem van de droeve onderworpenheid aan de gewoon bestaande, heterogene en voor het individu zinloze werkelijkheid naar een duidelijke zelfkennis leidt. Als het deze zelfkennis eenmaal heeft verworven, schijnt weliswaar het ideaal dat zo gevonden is als zin van het leven in de immanentie van dit leven opgenomen te zijn, maar de scheiding van zijn en behoren is niet opgeheven en kan ook in de sfeer waarin dit proces zich voltrekt, in het leven van de roman, niet opgeheven worden; men kan alleen bereiken dat er een optimale toenadering plaatsvindt en dat de mens heel diep en intens wordt doorstraald door de zin van het leven.

Deze intenties ontbreken in de modernistische literatuur met zijn subjectivisme, met zijn nadruk op het formeel-abstracte experiment, met zijn voorkeur van vorm boven inhoud en met een visie die de vervreemding van het individu als zijn uiteindelijk onontkoombaar lot als centraal thema heeft. Bij Lukács heeft de roman de functie om de aandacht van de mens te richten op zijn onderworpenheid aan de ideologie van zijn tijd en hem te wijzen op de mogelijkheid -en de plicht (het behoren)!- daar aan te ontkomen.

→ Goldmann, homologie rigoreuse: 10.9.1.5. → Modernisme: Exc.XXXIX.3.

10.10.6. Marxisme: kunst als kritiek (2). Bertold Brecht

Drama is er vaak op gericht het publiek de kans te geven zich te identificeren met plot en spelers om het zo emotionele loutering te schenken. Ook tovert het de toeschouwers een schijnwereld voor, waarin het weg kan vluchten en zich kan vermaken.
Deze tradities, die terug gaan op Aristoteles en op de Romantiek, worden doorbroken door Bertolt Brecht. Voor hem geldt alleen de boodschap, esthetisch-kunstzinnige aspecten zijn van minder belang. *Toneel is geen nabootsing van de werkelijkheid*, het is er niet om het publiek mee te slepen. Het moet juist afstand scheppen zodat de toeschouwers kritisch kunnen meedenken. Binnen Brechts episch drama komt het meest alledaagse en vanzelfsprekende naar voren als verrassend en onbegrijpelijk, niets ligt blijkbaar vast, alles kan blijkbaar anders. Dat zet aan tot denken. Het toneel is meer dan vermaak, het moet leren dat veranderingen in maatschappelijk-politieke zin mogelijk zijn.

> Het moderne theater moet niet worden beoordeeld naar de mate waarin het de gewoontes van het publiek bevredigt, maar in hoeverre het deze verandert. Er moet niet worden gevraagd of het zich aan de 'eeuwige wetten van het toneel' houdt, maar of het de wetten, die de grote sociale processen van onze tijd bepalen, kunstzinnig kan verwerken. Niet of het de toeschouwer in het kopen van kaartjes kan interesseren, in het theater dus, maar of het hem in de wereld kan interesseren.

Het plezier voor de kijker ligt in het doorzien van de problemen en het verkrijgen van inzicht en kennis.

> Wat er ook aan kennis in een stuk literatuur kan zitten, het moet volledig in literatuur worden omgezet. Dit schenkt ons nu juist het genoegen dat de literatuur ons verschaft. Ook al is het dan niet hetzelfde genoegen als de wetenschap ons verschaft, toch is een bepaalde neiging om dieper in de dingen door te dringen nodig, een wens om de wereld beheersbaar te maken, om in een tijd, die bij uitstek een tijd van grote ontdekkingen en uitvindingen is, ervoor te zorgen dat men genoegen in haar literatuur beleef

Brecht verwerkelijkt zijn doeleinden door het toneel om te zetten in één groot experimenteel gebeuren. Drama is bij hem niet meer een verhaal met een begin, midden en einde, maar een geheel van kleine, losstaande gebeurtenissen, die op allerlei niveaus met elkaar (moeten) worden verbonden. Het realisme wordt doorbroken door vertellers en commentatoren op te voeren, projecties en film te vertonen. Ook mag de kijker zien hoe het toneelstuk wordt gemaakt (decorwisselingen, belichting). Dit soort vervreemdingseffecten -een modernistisch principe!- creëert afstand, het ontneemt het theater zijn meeslepende en illusionaire karakter. Dit zonder dat het saai en vervelend behoeft te worden.

> Het theater blijft theater, ook wanneer het leertheater is; en voor zover het goed theater is, is het amusant.

Hoe men ook denkt over Brechts visie op kunst als kritiek en over de -marxistische- invulling van de kunstzinnige boodschap, men kan niet ontkennen dat zijn vernieuwing van de vormgeving een van de meest belangwekkende en creatieve ontwikkelingen van het drama in de moderne tijd is geweest.[a]

---

[a]Brechts modernistische vormgeving van het drama is inhoudelijk vanzelfsprekend neutraal van aard: je kunt haar marxistisch maar ook pragmatisch invullen. Een mooi voorbeeld van het laatste biedt de film *Do the right thing* van Spike Lee uit 1989 (Kellner).

10.10.7. Marxisme: kunst als kritiek (3). Adorno

> Geen kunstenaar is in staat vanuit zichzelf de tegenspraak tussen de ontketende kunst en de geketende maatschappij op te heffen: alles wat hij kan, is middels ontketende kunst de geketende maatschappij tegenspreken, en ook daaraan moet hij bijna wan-hopen.
>
> Alle vormen van muziek zijn gesedimenteerde inhouden. In hen overleeft wat anders zou worden vergeten en wat niet direct meer van zich kan laten horen. Wat ooit de toevlucht zocht bij de vorm, blijft anoniem voortbestaan in haar duurzaamheid. Kunstvormen registreren de geschiedenis van de mensheid nauwkeuriger dan documenten. Er bestaat geen verharding van de vorm, die niet te interpreteren zou zijn als negatie van het harde leven.
>
> De nieuwe muziek neemt de tegenspraak, die er tussen haar en de realiteit bestaat, op in haar eigen bewustzijn en haar eigen vorm. Door een dergelijke houding spitst ze zich toe tot kennis
>
> Alle kunstwerken, ook de positief-bevestigende, zijn apriori polemisch.
>
> Muziek spiegelt een wereld vol geluk voor en verhindert mensen zo tot een juist bewustzijn te komen.

Zoals Brecht het dramatische realisme bestrijdt, bestrijdt Adorno de tonaliteit, een muzikaal systeem dat in zijn ogen volstrekt clichématig is geworden. Er tegenover staat het twaalftoonsysteem, ontwikkeld door Schönberg. Dit ziet af van een muzikale ontwikkeling, van een harmonieus verloop, van een ononderbroken melodische lijn. De leidtoon verdwijnt bv, zodat de samenhang uitblijft en er in het kunstwerk een muzikale vervreemding en een kilte binnendringt.

> Het weg zuiveren van het principe van de leidtoon, dat als tonaal overblijfsel in de vrije atonaliteit doorwerkte, leidt tot een gebrek aan samenhang en tot een starheid van de opeenvolgende momenten, die niet alleen als corrigerende kilte binnendringt in de expressieve Wagneriaanse broeikas, maar daarenboven de dreiging van de specifiek muzikale zinloosheid, van de liquidatie van de samenhang met zich meebrengt.

Fundamenteel voor de nieuwe muziek is het gebruik van de dissonant, niet als kunstzinnige verrassing of expressie (in de zin van Wagner), maar als kunstzinnig materiaal met een symbolische (= utopische) kracht.

> De dissonanten zijn ontstaan als uitdrukking van spanning, tegenspraak en pijn. Zij zijn bezonken en 'materiaal' geworden. Ze vormen niet langer een medium van de subjectieve uitdrukking. Maar daarom verloochenen ze hun oorsprong nog niet. Ze worden karakters van het objectieve protest. Het is het raadselachtige geluk van deze klanken, dat ze juist vanwege hun verandering in materiaal het lijden, dat ze eens bekend maakten, beheersen, doordat ze het vasthouden. Hun negativiteit blijft trouw aan de utopie; in de negativiteit ligt de verzwegen consonantie opgesloten.

In sommige werken balt de tijd -de muzikale eigenschap bij uitstek- samen tot een ogenblik waardoor deze werken (een teken van) sociale kritiek en lijden worden.

> Er zijn geen werken die een grotere dichtheid en consistentie in de formele gestalte zouden kunnen tonen dan de kortste stukken van Schönberg en Webern. Hun kortheid vloeit juist voort uit de eis van de grootst mogelijke consistentie. Deze verbiedt het overbodige. Daarmee keert zij zich tegen de uitbreiding in de tijd, die sinds de achttien de eeuw, en zeker sinds Beethoven, aan de notie van een muzikaal werk ten grondslag ligt. Een slag wordt toegebracht aan werk, tijd en schijn. De kritiek op het extensieve schema verstrengelt zich met de inhoudelijke kritiek op de frase en de ideologie. Muziek, ineengekrompen tot het ogenblik, is waar als uitslag van negatieve ervaring. Ze geldt het reële lijden.

Maar de meeste stukken missen samenhang en eenheid, zij zijn verbrokkeld en werken vervreemdend. Zo wordt afstand geschapen, die leidt tot de zelfbepaling van het individu.
Kunst geeft een exclusief inzicht in de maatschappelijke structuur. Een verbrokkelde kunst geeft op formeel niveau de boodschap door van tegenspraak en onverzoenbaarheid.

> Dit is het begin van de nieuwe kunst. Zo serieus vat deze de eigen tegenspraken op, dat ze zich niet meer laat verzoenen. De idee van de vorm wordt voor deze kunst zo belangrijk, dat het esthetisch gerealiseerde zich voor haar insolvent moet verklaren. De nieuwe kunst houdt de tegenspraak overeind en legt het kale oergesteente van haar oordeelscategorieën -van de vorm- bloot. Ze werpt de waardigheid van de rechter van zich af en keert terug naar het niveau van de aanklacht, die alleen door de werkelijkheid kan worden verzoend. Pas in het fragmentarische kunstwerk, het kunstwerk dat afziet van zichzelf, komt het kritische gehalte vrij.

Het maken van tonale muziek in de moderne tijd is een teken van vals bewustzijn. Kunstzinnige vormen moeten worden onderworpen aan revolutionaire veranderingen, zoals dit ook in de politiek gebeurt. De componist heeft een revolutionaire taak. Kunst overschrijdt het sociaal-functionele omdat zij een complexere ervaring geeft dan de alledaagse en omdat zij het individuele en toevallige elimineert.

→ Zuivere muziek als abstracte vorm: 10.8.3.

10.10.8. Kritiek

> For poetry makes nothing happen.
>
> W.H.Auden

(1) Veel theoretici -Aristoteles, Tolstoi, de marxisten- menen dat de kunst niet autonoom is, maar zien haar als een verlengstuk van vorming en opvoeding. Dit is een misvatting.
Neem Sartre. Deze stelt dat kunst betrokken ('geëngageerd') behoort te zijn: zo moeten poëzie en muziek als schone schijn worden afgewezen, omdat daarin de harde werkelijkheid wordt ontvlucht (en niet wordt bestreden). Hij kiest voor kunst als kritiek en wijst het l'art pour l'art af.
Maar deze visie berust op onjuiste vooronderstellingen. Kunst is er in de eerste plaats om er *op actieve wijze* van te genieten en zeker niet om er in weg te vluchten. Ook in tijden van nood en opstand behoudt zij *haar eigen functie*. Sartre wordt -lijkt het- gedreven door verborgen ascetische motieven: (kunstzinnig) genot is uit den boze zolang er nog wordt gestreden tegen onderdrukking en uitbuiting.
Bovendien, en daar ligt filosofisch gezien de kern van de kritiek, betrokkenheid is een neutrale term. Je kunt je betrokken voelen bij de joodse of islamitische verwerkelijking van het godsrijk, bij Hitlers herstel van de oud-Germaanse glorie of bij de strijd voor menselijke waardigheid en democratie. Je zult dus moeten omschrijven waarop de betrokkenheid is gericht en waarom.
Nu is het de vraag of Sartre's analyse van de existentiële vrijheid en zijn beroep op de marxistische dialectiek niet een erg wankele basis zijn om kunst inhoudelijk in een voorgeschreven richting te dwingen. Als dat al ooit zou mogen...!

→ Sartre, De literatuur: Exc.XII.2.10.

(2) Het probleem is hoe men op redelijke gronden ooit zou kunnen verdedigen dat kunst didactisch behoort te zijn en dat kunstenaars hun politieke verantwoordelijkheid op zich moeten nemen. Een standpunt dat nog steeds, bv door Stuart Sim, wordt verdedigd. Bourdieu stelt in dit verband terecht dat de afwijzing van de art pur wijst op een bevooroordeelde, moraliserende houding.

> Alles schijnt inderdaad te suggereren dat in het geval van kijkers, die gedeeltelijk of geheel zijn verstoken van echte pictorale vaardigheid, esthetische oordelen in werkelijkheid *ethische* oordelen zijn, dat dus het 'esthetische' van de middenklasse ./. alleen maar een dimensie is van een ascetisch ethos, dat leidt tot een verwerping van het "l'art pour l' art" en tot de eis dat iedere weergave een opvoedende of een informatieve functie moet vervullen.

Het aangename ('dulce') mag alleen als het ook nuttig ('utile') is. Het schone en het goede gaan altijd samen. Maar niets is minder waar. Een onzedelijke inhoud, schrijft Schleiermacher al, maakt een kunstwerk niet beter of slechter. Alleen de kunstzinnige kwaliteit telt.

10.10.9. Conclusie

Over de functie van de kunst kan volgens het ene kamp alleen worden gesproken in kunstzinnige termen. Kunst dient niets anders dan het kunstzinnig genot. Men geniet van de creatieve ordening van de esthetische media, van de creatieve vormgeving van taal, verhaal en beeld, van de verrassende schepping van mogelijke werelden en van de onverwachte visie die daaruit spreekt. Maar ook van de compositie, van de samenhang die binnen het kunstwerk tussen de verschillende niveaus op creatieve wijze is aangebracht.
Niet een doel maar wel een neveneffect van kunst is dat je leert je zintuigen beter te gebruiken, je je kijk verbreedt, je je beter bewust wordt van de wereld om je heen en je zelfs anders gaat zien en denken.

→ Beardsley:10.9.2.1n.

Het andere kamp laat zich goed vertegenwordigen door John Armstrong. Volgens hem behoort het kunstwerk te worden opgenomen in het eigen leven als een intiem gebeuren. Je leert het in de eerste plaats kennen door je open te stellen voor zijn esthetische kwaliteiten en je in de achtergronden ervan te verdiepen. Je leeft je in hoe de kunstenaar het heeft gemaakt en heeft gezocht naar de middelen en vormen.
Aan de andere kant is de omgang met een kunstwerk een persoonlijke aangelegenheid die in overeenstemming zal zijn met je eigen situatie en met je innerlijke behoeften: het gaat om een intense, gevoelige, soms dromerige en altijd verbeeldingsvolle, bijna zelfs cultische benadering, waarbij het kunstwerk wordt onderworpen aan een open en daardoor eindeloze bespiegeling.
Winst is het dat je je emoties, en daarmee jezelf kwijt kunt in het kunstwerk, dat je inzicht kunt krijgen in je eigen verlangens en dat je de idealen die in veel kunstwerken tot uitdrukking worden gebracht, op je kunt laten inwerken. Zelfs je morele gevoeligheid kan erdoor worden vergroot. Bovendien scherpt het de waarneming. Kunst geeft je je plaats in de wereld terug.
Een puur synthetische visie. Met een sterk beroep op Schiller, die de eenheid van ratio en beleving binnen de kunstbeschouwing benadrukt. Kunst als geïntegreerde vorm van persoonlijke leven. Zonder dat het kunstwerk als kunstwerk op de achtergrond raakt.

> De keuze van zo'n intiem en persoonlijk gezichtspunt betekent geen afscheid van het werk, niet een vlucht in een subjectief gebied waar de werkelijke betekenis van het werk wordt ontkend; integendeel, het aanvaarden van zo'n instelling betekent dat een van de meest belangrijke aspecten die een werk kan bezitten, wordt erkend. Het privé-gebruik is niet een lege vervanger, maar een wezenlijke trek van de waardering van kunst.[a]

[a]Het is raadzaam met Novitz een onderscheid te maken tussen een normatief en een descriptief functionalisme. Het eerste ziet kunst pas als kunst indien het aan haar opvoedende of vormende taak voldoet (Plato, Sartre, De Visscher), het tweede stelt dat kunst vaak kan en zal worden begeleid door morele of psychologische (neven)effecten, zonder dat zij daarvan afhankelijk is en zonder dat zij daarop behoeft te worden beoordeeld (Marx, Freud).

10.11. Kunst als sociaal verschijnsel

10.11.0. Inleiding

Kunstzinnige communicatie is onderdeel van een allesomvattend maatschappelijk proces. De kunstenaar en zijn publiek worden als groepsleden in hun gedrag beheerst door de sociale controle met zijn beloning- en waarderingssystemen, en worden in hun opvattingen gestuurd door de VGO, met haar culturele en kunstzinnige code. Kunst is een sociaal verschijnsel. De maatschappij schept de voorwaarden waarbinnen de kunstenaar kan werken en waarbinnen een kunstwerk kan ontstaan. Zij bepaalt wanneer en welke kunst belonend is. Zij gebruikt kunst en kunstenaar voor eigen doeleinden.

10.11.1. Sociale aanpassing

Vaak staat niet de kunstzinnige communicatie binnen de groep voorop, maar wordt een kunstenaar gebruikt, en zelfs misbruikt, als instrument voor eenzijdige gedragsbeïnvloeding binnen de gemeenschap. Hij werkt voor wereldlijke, geestelijke of zakelijke leiders en groepen met de taak op indirecte wijze hun invloed, macht en prestige te vergroten. Hij bouwt en versiert hun paleizen, kerken, kantoren en buitenhuizen, hij componeert hun missen en hofmuziek, hij organiseert hun feesten en verheft hun leven tot epos. Hij zorgt voor afleiding, hij stelt gerust, hij zweept op, hij imponeert, hij betovert, hij bekoort.
Toch blijft hij kunstenaar: hij ordent zijn media kundig en met vaste hand. Wel heeft dit gevolgen voor de artistieke activiteiten: meestal moet hij zich strak houden aan de regels, zich richten op traditionele, gevestigde waarden en kan niet toekomen aan een persoonlijke, afwijkende uitwerking en visie.
Kunstzinnige vernieuwingen worden om politieke redenen afgeremd, bestreden (Plato) of zelfs hardhandig teruggedraaid (het Derde Rijk, USSR). Er ontstaat binnen een cultuur een conventionele, overwegend redundante kunst, die zich op eenzijdige wijze aanpast door typisch kunstzinnige aspecten als vernieuwing en spanning te negeren.
De conventionele kunstenaar is meestal niet meer dan een handwerksman. Zeker, hij is kunstzinnig bezig, maar hij voldoet maar ten dele aan de eisen die per definitie aan hem mogen worden gesteld: zijn persoonlijke, vernieuwende inbreng is uiterst mager. Het kunstzinnig evenwicht tussen informatie en redundantie is verbroken ten koste van de eerste.

10.11.2. Maatschappelijke en economische druk

(1) Een hedendaagse kunstenaar is -op weg naar werk, waardering, succes en roem- afhankelijk van een groep van insiders, die in hun waardigheid van deskundigen, het kunstzinnig beleid bepaalt. Als leraar aan beroepsopleidingen selecteert deze gedragsdrager het lesmateriaal, interpreteert hij cultuur en traditie, en beoordeelt hij de eigentijdse, artistieke uitingen. Als recensent, essayist, criticus of theoreticus begeleidt hij de kunstenaar in een keur van bladen tijdens zijn maatschappelijke carrière. Als organisator leidt hij festivals, bestuurt musea, verdeelt prijzen, verleent subsidies en (rijks)opdrachten. De deskundige moedigt aan en wijst af, hij maakt of breekt je.

(2) Economisch gezien is de kunstenaar in moderne tijden onderworpen aan het marktmechanisme: zijn werk moet worden verkocht. Platenmaatschappijen en uitgeverijen, maar ook kunst-, boek- en muziekhandels maken, meestal eerder uit financiële dan uit artistieke motieven, een eigen keuze uit kunstenaars en hun werk, voeren gerichte campagnes en maken reclame voor hun kunstzinnige producten. Mode en middelmaat zijn troef, de handigste intrigant behaalt soms de grootste successen (Schnabel, Koons, Scholte). Snobisme alom. Zo bepaalt de prijs -soms tot uitzinnige hoogten opgevoerd (Picasso, Warhol)- de blijkbare waarde van het moderne schilderstuk.
Een droevig beeld, dat gelukkig niet in alle opzichten klopt met de werkelijkheid. De geschiedenis van de afgelopen eeuw toont aan dat kunstenaars -gesteund en gewaardeerd door een klein, maar actief publiek- tegen de maatschappelijke en economische druk in een hoge mate van

creativiteit hebben kunnen ontplooien en de kunst een radicaal nieuw gezicht hebben gegeven. Schilders als Monet, Van Gogh en Mondriaan leefden -aanvankelijk in armoedige omstandigheden- met alle inzet voor en werkten aan hun ideeën zonder enig zicht op maatschappelijk succes. In hun eigenzinnigheid werden zijn in woord en daad bijgestaan door een kleine groep ingewijden. Zonder steun van critici als Zola en Apollinaire, van onbaatzuchtige kunsthandelaren als Durand-Ruel en Kahnweiler, van gedreven verzamelaars als Chocquet en Uhde of museumdirecteuren als Barr en Sandberg zou de creatieve explosie op niets zijn uitgelopen.

10.11.3. Morele druk

> Kunst is een uitdrukking en een prikkel van het verbeeldingsvolle leven, dat is gescheiden van het leven van alledag door de afwezigheid van een handelende actie. Nu houdt deze actie in het leven van alle dag verantwoordelijkheid in. In de kunst hebben we niet zo'n morele verantwoordelijkheid - zij biedt een leven bevrijd van de bindende noodzakelijkheden van ons alledaagse bestaan.
>
> Roger Fry

(1) Geestelijke en wereldlijke overheden passen vaak censuur toe op allerlei culturele -ook kunstzinnige- uitingen, omdat zij beledigend zouden zijn of omdat zij het gedrag negatief zouden beïnvloeden. Mensen worden in hun ogen geprikkeld tot zinnelijke, zelfs perverse handelwijzen, opgezet tot ongehoorzaamheid, aangezet tot geweld en misdaad of gebracht tot verkeerde -ketterse, immorele en revolutionaire- gedachten.
Nu is censuur binnen een moderne, democratische samenleving een onding. Beledigingen van god of mens moeten voor de rechter worden uitgevochten (Rushdie, Reve).[a]
Bovendien is mondigheid een vooronderstelling van iedere vorm van democratie en vrije meningsuiting de waarborg ervan. Vanuit dit gezichtspunt is censuur beledigend en bedreigend.
De invloed, tenslotte, van verbale en beeldende uitingen via kunst en massamedia op de handel en wandel van mensen wordt vaak ernstig overschat. Ingrijpende veranderingen in denken en doen ontstaan pas binnen kleine groepen van familie en vrienden. Wat men leest of ziet kan zo'n proces bevestigen of versterken, maar de oorzaken liggen ergens anders. Pak ze daar maar aan!

(2) Geen verbod, wel de openbare discussie. Porno moet niet worden verboden, maar het is goed voortdurend over plaats en inhoud te discussiëren. Waar liggen de grenzen tussen privé-leven en openbaar leven, tussen seks en eros, tussen zachte en harde porno? Is porno niet vaak een belediging voor de vrouw en tast ze het idee van gelijkwaardigheid niet aan, omdat zij mensen vaak in een afhankelijke en onderdanige positie plaatst?
Voor anti-democratische beelden en uitingen geldt hetzelfde. Omdat zij de uitdrukking zijn van maatschappelijke onvrede is de openbare discussie de enige uitweg. Een verbod werkt averechts.

(3) Na dit alles zal het duidelijk zijn dat de volgende uitspraak van Sorell meer voortkomt uit morele bezorgdheid en patriarchale inmenging dan uit inzicht in de werking van kunst binnen een samenleving.

> Ernstige kunst kan ons schaden, bv wanneer zij maakt dat wij ons minder verontrust voelen over het kwade en minder gedrongen voelen om het goede te doen. Wanneer wij bv een verhaal lezen over een misdadiger wiens verschrikkelijke misdaden worden overschaduwd door een onweerstaanbare charme, of wanneer wij cynisch worden over de motieven van iemand wiens goede werken echt zijn gedaan uit goede wil, dan kan ons vermogen goed van kwaad te onderscheiden worden geschaad. Misschien is het verschil tussen grote ernstige kunst, die zich bezig houdt met het kwaad en minder geslaagde kunst, die zich bezig houdt met het kwaad dat de eerste ons confronteert met het kwaad, zijn aantrekkingskracht doet voelen en ons dan tot bezinning brengt, terwijl niet geslaagde ernstige kunst daar ergens in de buurt stopt.

---

[a]Niet dat censuur soms de creativiteit niet kan scherpen. Zo meldt Bunuel dat hij het oorspronkelijke slot van *Viridiana* -dat werd verboden- uiteindelijk plomper vindt dan het gewijzigde einde.

Kunst verrast en confronteert, maar zij leest geen morele lessen. De kracht van 'grote ernstige kunst' kan juist daarin liggen dat zij misdaad en charme verbindt en zo de mensen schokt, zonder dat zij de spanning, die zij oproept, oplost. De stelling dat goede kunst inhoudelijk niet moreel slecht kan zijn, moet als puur moraliserend worden afgewezen

→ Schleiermacher: 10.10.8.2.
→ Plato, Pedagogische censuur: Exc.XX. 1.4.2.
→ Kant, De esthetische idee: 6.7.16.
→ De invloed van de massamedia: Geweld als voorbeeld, Exc.XXX.5.2.

E. POËZIE/HET LIED DER DWAZE BIJEN

10.12. De complexe wereld van het gedicht

Evenals de kiemcel, dat kleine, met vitaliteit geladen eilandje, dat zich in de zee van de biologische chaos weet te handhaven, bevat een gedicht als het ware alles in zich, op het kleinste bestek verenigd en tegen elkaar uitgespeeld. Er bestaan van die gedichten, zo feilloos afgerond en in zichzelf besloten, dat zij de illusie wekken -want meer dan een illusie is dit natuurlijk niet- dat zij het heelal als in magische spiegel weerkaatsen, zo al niet de werkelijkheid van het heelal, dan toch de mogelijkheden en potenties, die tot dit heelal zouden kunnen uitgroeien.

Simon Vestdijk

De poëzie waarin de dichter als een ingewijde in een geheim genootschap slaaf is, ook al is hij dat vrijwillig, van een rang en een ritueel.

Fernando Pessao

10.12.0. Inleiding. Rilke

(1) Iedereen schrijft wel eens een gedicht. Gedichten zijn bovendien een cultureel gegeven van belang: zij worden gemaakt voor feesten en festiviteiten, zij zijn een vast onderdeel van liturgie, opera en popcultuur, er zijn volksliedjes en levensliederen.
Kenmerkend voor een gedicht is dat haar taal wordt gebonden, bv aan metrum, refrein en rijm.

(2) Dichten kan naast een expressieve ook een kunstzinnige activiteit zijn. Een dichter geeft dan op een doordachte, creatieve en verbeeldingsvolle manier vorm aan zijn ervaringen, belevingen en gedachten. In de woorden van Rilke:

> Want gedichten zijn geen gevoelens, zoals mensen denken -die heeft men vroeg genoeg-, het zijn ervaringen. Ter wille van één vers moet men vele steden, mensen, dingen hebben gezien; moet men de dieren des velds kennen, moet men voelen hoe de vogels vliegen en het gebaar kennen van kleine bloemen die 's ochtends opengaan. Men moet terug kunnen denken aan wegen in onbekende streken, aan een onverwachte ontmoeting en een afscheid dat men lang van te voren zag aankomen, aan dagen uit de jeugd, waarvan het mysterie nog onopgehelderd is en aan zijn ouders die men maar niet begreep -het was plezier voor een ander-, aan kinderziekten die zo vreemd begonnen en dan zo'n ernstige wending namen, aan dagen in stille gedempte vertrekken, en aan ochtenden aan zee, aan de zee, aan oceanen, aan nachten op reis, die ruisend vervluchtigden en met alle sterren vloden, - en het is nog niet voldoende als men aan dit alles denkt. Men moet herinneringen hebben aan vele liefdesnachten, geen aan de volgende gelijk, aan krijtende vrouwen in barensnood en aan lichte, witte slapende kraamvrouwen wier schoot zich gaat sluiten. Maar ook bij de stervenden moet men zijn geweest, bij doden hebben gewaakt in de kamer met het open venster en de geluiden die bij rukken en vlagen binnenkwamen. En het is ook nog niet genoeg dat men herinneringen heeft. Men moet deze kunnen vergeten, als het er veel zijn, en men moet het grote geduld bezitten om te wachten op hun wederkomst, want de herinneringen zíjn het nog niet. Eerst als zij in ons worden bloed, blik en gestalte, nameloos en niet meer te onderscheiden van onszelf, dan pas kan het gebeuren dat in een heel bijzonder ogenblik het eerste woord van een vers zich uit hun medium verheft.

(3) Het eigenlijke medium van de dichter is de taal met daarbinnen als kern het woord.

> Ondanks alle belang van ieder niveau, dat in iedere kunstzinnige tekst wordt geïsoleerd, blijft voor de construc tie van een gedicht het woord de fundamentele eenheid van de verbaal-kunstzinnige constructie. Alle structurele lagen beneden het woord (de organisatie op het niveau van de woorddelen) en erboven (de organisatie op het niveau van de woordketens) krijgen hun betekenis alleen maar in relatie tot het niveau dat door de woorden uit de natuurlijke taal wordt gevormd (Jurij Lotman).

De dichter gebruikt het woord naar klank(opbouw) en betekenis, hij geeft het zijn plaats in de versregel en in het gedicht als geheel. Dichten is een speelse activiteit, speels in de zin van een fonologisch en ritmisch experiment van de dichter met het esthetisch medium ('to play') én van een

strategie ('a game') om dit medium inhoudelijk vorm te geven. Literatuur is, in de woorden van Tynjanow, een taalconstructie, die ook als constructie wordt ervaren[a].

Tussen spel en strategie bestaat een diep verband. De functie van metrum, refrein en rijm is in de eerste plaats esthetisch, maar de dichter kan ze ook gebruiken om de betekenis te accentueren of te nuanceren. Zo krijgen rijmwoorden binnen de context nadruk, zij verwijzen naar elkaar en worden vergelijkenderwijs aan elkaar gekoppeld. Zij bevatten een hoge concentratie aan informatie (Vestdijk, Lotman, Wellek en Warren).

→ Spel en spelen: Exc.XXVII.1.

10.12.1. Klank als medium

> Het zou zelfs best wel eens zo kunnen zijn dat het door poëzie opgewekte plezier meer in het algemeen berust op de intonatie, op de eigenaardige harmonieuze beweging van de spraakorganen.
>
> Viktor Sjklowskij

> Het mag worden aangenomen dat in alle gevallen waarin poëtische schoonheid op zintuiglijke elementen berust -dus op de klank, het rijm, het accent, het rhythme, de beweging van het vers, de zinsbouw, etc.etc.- het wetenschappelijk onderzoek op den duur in staat moet blijken deze schoonheid te analyseren en de elementair aesthetische feiten waarop zij berust aan het licht te brengen.
>
> Simon Vestdijk

(1) Het is mogelijk gedichten te schrijven die alleen zijn opgebouwd uit klankgroepen. De dichter ordent zijn medium zo dat er een verrassend en suggestief werk ontstaat. Dit kan, zoals bij Hugo Ball, een sterk bezwerende of in Jan Hanlo's 'Oote' [kader][b] een sterk esthetische uitwerking hebben. Deze sonische poëzie ontleent zijn kracht aan de plaatsing van klinkers en medeklinkers, hun onderlinge esthetische werking, hun herhalingen en hun ritmische opbouw. In verband met zijn klankexperimenten schrijft Hanlo dan ook:

> 'n Klank als OE heeft 'n andere kwaliteit als b.v. EU, en maakt 'n andere *indruk* op de mens. Iedere klank, en iedere lettercombinatie, heeft een eigen *sfeer*, men kan zeggen een soort *betekenis*, ook al is het geen woord dat een bepaald *begrip* aanduidt. Als iedere klank, of klankcombinatie, dus reeds *als* klank een soort van betekenis, een eigen inhoud, heeft, dan kan men ze dus als elementen gebruiken om er wat mee te *doen*. Men kan ze op een bepaalde manier achter elkaar zetten en ze in een groter verband een rol laten spelen, zooals b.v. in dit gedicht, met de bedoeling om dat groter geheel zo te laten 'spreken', (of als men liever wil: 'articuleren') dat het op de een of andere manier toch even *boeit*, intrigeert, ja, een spanning oproept van 'hoe gaat dit verder' en: 'hoe zal dit eindigen', op dezelfde manier als men zich dit ook afvraagt bij het lezen van een gewoon gedicht of verhaaltje.
> En wanneer men deze spanning misschien enigszins ondergaan heeft -op een niet onaangename manier- dan dient men daarmee tevreden te zijn. Men moet geen vastomlijnde begrippen verwachten van klankcombinaties die die begrippen helemaal niet aanduiden, en ook helemaal niet bedóélen aan te duiden[c].

Alle gedichten, ook die waarin de nadruk wordt gelegd op beeld, woord, gedachte of verhaal zijn in de eerste plaats een creatieve ordening van klank en klankgroepen.

---

[a] Hier duikt een klassiek probleem op: kunst als product van inspiratie ('mania') of als handwerk. In dit boek wordt de nadruk gelegd op het laatste. Inspiratie van bovennatuurlijke of onbewuste, diepte-psychologische aard blijft in de speculatieve sfeer hangen en geeft de literatuur te gemakkelijk een pseudo-diepzinnige trek (→ Exc.XXXII).

[b] De interpretatie van Hanlo's gedicht gaat soms in de richting van de geluidenstroom die je in een rijdend rijtuig opvangt (Hanlo zelf?) of tijdens een vrijpartij.

[c] Hanlo zal zeker zijn beïnvloed door het Lettrisme, een 'laat-dadaïstische' stroming, die voortkomt uit het werk van Isodore Isou (1947). Isou pleit voor een denken in letters, niet in woorden en stelt dat alleen letters in hun zuivere gestalte het ritme en de gevoeligheid van een gedicht waarborgen.

(2) Klanken krijgen hun werking binnen het gedicht in samenhang met andere: hun relatieve aantallen en hun samenklank geven de 'klankkleur' aan het gedicht. De esthetische ('muzikale') kracht wordt verder bepaald door het voorkomen van veel, het liefst open (i, uu, oe) of ronde (eu, uu, oo, oe) klinkers en zachte lipklanken (p, b, m) of de glijdende klank l als medeklinkers.

→ Hugo Ball: 10.12.4.3, 10.12.4.8.

Oote

Oote oote oote
Boe
Oote oote
Oote oote oote boe
Oe oe
Oe oe oote oote oote
A
A a a
Oote a a a
Oote oe oe
Oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe
Oe oe oe oe oe oe oe
Oe oe oe etc.
Oote oote oote
Eh eh euh
euh euh etc.
Oote oote oote boe
etc.

etc. etc
Hoe boe hoe boe
Hoe boe hoe boe
B boe
Boe oe oe
Oe oe (etc)
Oe oe oe oe
etc
Eh eh euh euh euh
Oo-eh oo-eh o-eh eh eh eh
Ah ach ah ach ach ah a a
Oh ohh ohh hh hhh (etc.)
Hhd d d
Hdd
D d d d da
D dda d dda da
D da d da d da d da d da da
da
da da Demband
Demband demband dembrand dembrandt
Dembrandt dembrand dembrand
Doe d doe d doe dda doe
Da do do do da do do do
Do do da do deu d
Do do do deu deu doe deu deu
Deu deu deu da dd deu
Deu deu deu deu

Kneu kneu kneu kneu ote kneu eur
Kne kneu ote kneu eur
Kneu ote ote ote ote ote
Ote ote oote
Ote ote
Boe
Oote oote oote boe
Oote oote boe oote oote oote boe

Jan Hanlo

10.12.2. Ritme

> Het ritme heeft ./. tot taak de energie van de ademhalings-organen te verdelen binnen de grenzen van één enkele golfbeweging - namelijk het vers.
>
> Boris Tomasjewskij

> Taal kan men ook zonder acht te slaan op het metrum poëtisch laten klinken.
>
> Boris Tomasjewskij

> Ieder metrum is ritme, niet ieder ritme is ook een metrum..
>
> Augustinus

(1) Vooral het ritme[a] blijkt voor de poëzie van belang te zijn. Klanken zijn in de gesproken taal als beweging in de tijd naar lengte, klemtoon en toonhoogte geordend. Er treden regelmatigheden, herhalingen en afwisselingen op, die men kan omschrijven als het taalritme. Bij het lezen van een willekeurig stuk proza zal men merken dat het naar gelang van constructie en lengte op een bepaalde manier moet worden gelezen. Er ontstaat een soort melodie, er is sprake van intonatie: de stem gaat sneller of langzamer, hoger of lager, er treden pauzes op (vooral ook om adem te halen).

(2) Poëtisch is er sprake van ritme als de dichter het klankmateriaal doelbewust ordent, groepeert, indeelt en afwisselt. Hij organiseert zijn tekst op esthetisch-kunstzinnige manier en stuurt het ritme door de versregels in te delen, accenten te leggen en bv rijm, assonantie en alliteratie toe te passen.

> Poëzie gaf antwoord op de vraag: hoe staat het met ons inwendig? Welke reeds dieper gewortelde roerselen en gewaarwordingen zijn binnen ons tot bewustzijn geraakt? Waaraan dankte poëzie dit vermogen en deze zo speciale kracht? Zij moest dit danken aan een apart uitdrukkingsmiddel. - Aan het ritme dacht ik.
> Maar ik zag spoedig dat dit kortzichtig was. Ook het proza, ook het in een gesprek gesproken woord, ook de improvisatie, ook de brief heeft ritme. Elk goed proza geeft toe aan dit het wezen der taal uitmakend ritme, dat wil zeggen, elke taaluiting bestaat tenslotte uit een opeenvolging van bundeltjes van 6 of 7, zoveel als de adem er bevatten kan, hoogstens tien syllaben. Die lettergrepen zijn in proza niet minder regelmatig dan in poëzie. Maar poëzie, en hier had ik een inval die mij nooit zo maar ingevallen zou zijn, maar niet anders dan een resultaat kon zijn van mijn vorige gedachten, een toewaaisel, een aanslibbing, - maar poëzie, viel mij in, houdt rekening met de inademing. Door de regelmaat, door het metrum, de woordrepetitie, de alliteratie, het rijm, door, in rijmloze en vrije verzen, de zogenaamde periode, het geheim van Shakespeares blank verse, reguleert zij deze inademing. Zij doet inademen op de levende plekken. Hierdoor ontstaat telkens een ondeelbaar moment een stilte, juist op die levende plekken, en in dit trillend oponthoud confronteren ziel en oneindigheid (Martinus Nijhoff).

(3) Vaak wordt ritme beschouwd als een variatie op het metrum dat in de klassieke talen is gebaseerd op de lengte van de klanken en in de Germaanse op de klemtoon. Maar dit metrum is niets meer dan een handige schematisering[b]. Het gedicht zelf kan niet metrisch worden ontleed: ieder (maat)deeltje verschilt immers van andere in lengte, sterkte van accent of toonhoogte. Bovendien heeft iedere regel (of zin) zijn eigen hoofdaccent. Zelfs letterlijke herhalingen van gehele zinsdelen, versregels en refreinen verschillen altijd van elkaar in intonatie en betekenis. Het ritme is altijd meer dan metrisch kan worden vastgelegd en het is juist het ritme dat het vers stuurt.

---

[a] Het Griekse *ritme* ('ρυθμος') is een esthetisch begrip. Het betekent maat, vorm, harmonie, proportie en symmetrie. Kern ervan zijn de informatie-theoretische categorieën *herhaling* en *regelmaat*.

[b] Het toepassen van het metrum past binnen de opvatting van de Russische formalisten dat de poëtische taal een bewuste ingreep is en moet worden beschouwd als een herziening of aantasting van de taal van alledag.

10.12.3. Poëtisch taalgebruik

(1) Verreweg de meeste poëzie is meer dan klankdicht: zij heeft inhoud en geeft een visie. Zij maakt gebruik van de woorden uit de gewone taal en van de grammaticale regels die daarbinnen gelden. Dit zonder er zich aan te houden. Een van haar kenmerken is juist dat zij de codes ervan doorbreekt of herziet. De dichter leeft in een eigen talige wereld, met eigen grammaticale regels, een eigen vocabulaire en eigen statistische wetmatigheden, juist omdat de gewone taal zo is afgestompt. Taal moet tot nieuw leven worden gebracht, zij moet worden 'geactualiseerd' (Mukarovsky) omdat zij in haar dagelijkse vormen is geautomatiseerd: er is weinig verrassends aan. Zo ontstaat er een spanning tussen de poëtische taal en de gewone taal als haar ruwe materiaal.

> De poëtische constructie brengt een aparte wereld voort van semantische benaderingen, analogieën, confrontaties en opposities, die niet met het semantische netwerk van de natuurlijke taal congrueert, ermee in conflict geraakt en ermee strijdt (Jurij Lotman).

Toch zijn de afwijkingen en verstoringen, die de dichter aanbrengt, niet willekeurig, zij ondersteunen de inhoud en hebben een creatief-ordenende kracht.

(2) Gedichten worden gemaakt van woorden met hun ingewikkelde vormen van betekenis. Vaak zijn zij de weergave van werelden vol tegenstellingen en tegenstrijdigheden: vrouw, volk, natuur, woud, maan, dorp, stad, straat, fluisteren, azuur, zwerver, zee. Zulke beelden zijn suggestief, roepen veel associaties op en zullen, zeker als zij worden geplaatst in een verrassende context, het publiek raken en aan het denken zetten.
Juist het spreken in beelden kenmerkt poëzie (Muschg). De dichter zal vooral proberen de taal haar beeldende kracht terug te geven en verborgen of vergeten betekenissen te activeren. Met de metafoor als een specifiek kunstzinnig middel om (denk)beelden aan elkaar te koppelen tot nieuwe beeldende begrippen, die uitgaan boven het alledaagse taalgebruik en die op een eigen manier proberen de werkelijkheid in al haar facetten vast te leggen. In een dichterlijk-metaforisch werk wordt verenigd wat in de natuurlijke taal niet kan worden verenigd (Lotman).

→ Semantiek: 4.4.
→ Metafoor: 4.3.4, Exc.VII.
→ Structuralisme: Exc.XVI.

10.12.4. De structuur van het gedicht

(1) Het gedicht heeft een complexe structuur[a]: het fonologische, het ritmisch-metrische, het morfologische en het syntactische[b] niveau werken vaak op verrassende en verwarrende wijze op elkaar in. Bovendien roepen de woorden met hun beeldende kracht, hun dubbelzinnigheden en associatieve mogelijkheden spanningen op. De kunstzinnige vorm van het gedicht openbaart zich in het feit dat de tegenstellingen en tegenstrijdigheden (PC) worden opgeheven en met elkaar worden verzoend binnen een betekenisvolle samenhang (PCO). Hoe geslaagder de eenheid van vorm, inhoud en visie is, hoe kunstzinniger het gedicht kan worden genoemd.

Poëzie als eenheid der tegenstellingen. Vestdijk wijst erop dat er onder de technische kenmerken van de dichtkunst veel tegenstrijdigheden voorkomen: tegenover beknoptheid bloemrijkheid, tegenover de klank het beeld, tegenover een logische een 'meta-logische' juistheid. Poëzie is vager, vervloeiender, verdroomder, fluisterender dan proza, maar ook het tegenovergestelde is waar: zij is strakker, stelliger, bondiger, geslotener en zelfs zakelijker. Steeds is er een 'plus' en een 'minus' ten opzichte van het proza. Dit geldt voor begripstegenstellingen als vrijheid en gebondenheid, concrete uitbeelding en abstractie, generalisering en specificatie, emotionele geladenheid en verstandelijke constructie, inspiratie en berekening, musische bezieling en beeldende pregnantie.

---

[a]De structuralisten leggen de nadruk op de grammatica als dieptestructuur. Hierop is het gedicht ('de tekst') gebouwd. Het syntagma stuurt het paradigma, het stuurt de wereld van de metafoor, de wereld van de vrije associaties: de vorm stuurt de inhoud.

[b]De syntaxis bestudeert en beschrijft de onderlinge samenhang tussen de woorden in de zin en is met de morfologie onderdeel van de grammatica. Met grammatica wordt de structurele opbouw ('de systematiek') van de taal èn de beschrijving van deze opbouw bedoeld (Dik&Kooi).

> 'En steeds, en altijd opnieuw, is het de poëzie zelve, die dit 'plus' en dit 'minus', deze tegendelen, deze onderling uit elkaar gerukte kenmerken, weer bij elkaar brengt, samenvat, *concentreert* tot een grandioze eenheid'.

(2) Orde en regelmaat, maar ook de afwijkingen en verstoringen hiervan, worden door de maker van de tekst aan het materiaal opgelegd. Zo verkrijgt hij esthetische effecten en kan hij de inhoud vorm geven.

In de poëzie spelen in eerste instantie twee esthetische factoren een rol: de klankkleur (m en l worden in het algemeen als mooi, k, r en t als lelijk beleefd) en de herhalingsstructuur (alliteraties en assonanties, metrum en ritme, rijm en refrein). Men spreekt wel van de muzikaliteit van een gedicht. Maar omdat de herhalingsdrang al gauw tot verveling ('redundantie') leidt, zal de dichter voortdurend proberen zijn tekst afwisselend ('informatief') te maken. Zo zal hij de letterfrequenties doorbreken door zeldzame letters zeldzamer te maken of juist meer toe te passen dan gewoonlijk en ze op opvallende plaatsen te zetten, ook zal hij zijn metrum variëren en de lengte van woorden en regels op markante manier afwisselen. Nu kan deze distributie van klanken, lettergrepen, accenten op wiskundige wijze worden berekend en afgewogen. De esthetica blijkt voor een belangrijk deel onderworpen te zijn aan informatie-theoretische wetten.

> Een mathematische berekening is absoluut mogelijk, en men kan verwachten dat wij juist op dit gebied in de gelegenheid zullen zijn de literaire structuur door exacte methoden te beschrijven en met behulp van psychologische experimenten hun esthetische werking te verklaren (Jiri Levy).

(3) Formele eigenschappen krijgen pas betekenis binnen de context.[a] Vanuit de fonologische en grammaticale opbouw van een gedicht kan men geen voorspellingen doen over de inhoud en visie ervan, zij stuurt de betekenis niet. Wel kan men 'achteraf' ontdekken dat bepaalde structuren de inhoud en betekenis ondersteunen, onderstrepen, versterken of afzwakken. De inhoud stuurt de vorm, de vorm kan de inhoud bijsturen.
De fonologische, grammaticale en ritmische structuur van een gedicht bezit dus geen eigen, zelfstandige betekenis, onafhankelijk van de referentiële betekenis van de woorden. Structuren geven niet, zoals bv Lotman beweert, de werkelijkheid weer en zij laten ook niet zien hoe de werkelijkheid in elkaar steekt. De werkelijkheid is nu eenmaal niet structureel van aard. Men mag dan ook niet, zoals bv Jakobson doet, spreken van een *grammaticale betekenis*. Betekenis kan alleen worden toegekend aan woorden.

Klinkers en medeklinkers hebben, evenals kleuren en klanken, geen betekenis. Men kan niet op plausibele gronden verdedigen dat in de gesproken taal een zwak gerolde r het vrouwelijke en een sterk gerolde r het manlijke inhoudt, dat hoge vocalen naar geluk, lage naar vertwijfeling verwijzen, dat de r, k en t agressief, de l en m zacht en week van aard zijn, dat lange vocalen een levendig en korte een berustend karakter hebben en dat lipvocalen als oo, oe en uu naar een wereld van primaire, libidineuze angsten verwijzen. Dit naar Fonagy, die stelt dat het gebruik van klinkers in de spreektaal niet willekeurig is en dat de dichter bij de inhoud de juiste taalklanken kiest. Een onaannemelijk standpunt. Wel kunnen de (esthetische) eigenschappen van taalklanken binnen de context van gedicht of gedichtenbundel op vaak verrassende wijze worden gebruikt om de inhoud te onderstrepen.

(4) Ook de semantiek kan worden ondergebracht binnen een structurele opzet. Dat blijkt uit het werk van Greimas. Achter de woorden liggen *semata ('betekeniseenheden'),* binaire constructies waarvan de verhoudingen worden bepaald door disjunctie en conjunctie. Donker en tijd vormen samen het begrip nacht, de ene keer betekent dit begrip afhankelijk van de context het één ('Ik reed de hele nacht door'), dan weer het ander ('Ik kon tijdens de nachtelijke rit niets zien'). Ingewikkelder is het bij het begrip dag, dat door licht en tijd wordt bepaald, maar in zijn tijdsdimensie ook de nacht, en dus het donker omvat. Staan de semata in een betekenisvolle samenhang dan spreekt Greimas van *isotopie.* Omdat semata overal in de tekst als het fundament van woorden opduiken, is het mogelijk de tekst op grond van het beginsel van de herhaling ('iterativité') als isotopie in haar samenhang te onderzoeken.

---

[a]Vanuit de structuralistische hoek stelt men dat de vorm een uitdrukking is van het onbewuste. Formele kenmerken van het gedicht -lange of korte regels, enjambementen, de hardheid of zachtheid van klinkers- geven de infantiele wensen en dromen weer, die onder de openlijke inhoud verborgen liggen. Ook de structuur van metaforen, waar twee begrippen met elkaar door een derde worden verbonden, deelt meer mee dan de dichter zelf weet. Dat ene verbindingswoord zet diep verborgen associaties in werking en geeft betekenissen die voor het denken zelf niet toegankelijk zijn: *'De metafoor is een uitdrukking van het voorbewuste, verbeeldingsvolle denken* (Fonagy)', de structuur van de metafoor is een structuur van openheid en kinderlijke onbevangenheid (→ Exc.VII).

Voor Derrida is het bij herhaling optreden van betekeniseenheden binnen een tekst juist een teken van verval: nergens blijken betekenissen in zichzelf te bestaan. Kern is het beginsel van de afwijking ('iterabilité'): iedere volgende betekeniseenheid binnen de tekst is een afwijking en daarmee een verzwakking van de betekenis die er reeds stond. Een typisch anti-moderne kijk.

10.12.5. Waardering

> Dat wat de dichter heeft uitgedrukt is niet een samenvoegsel van grammaticale betekenissen, geschikt voor analyse, maar een stemming ('mood'), een sfeer, een persoonlijkheid, een levenshouding, een ondefinieerbare wijze van bestaan.
>
> Empson

(1) De reden waarom mensen een gedicht waarderen ligt in de eerste plaats in zijn esthetische kwaliteiten: in het ritme, de intonatie, de muzikaliteit. Het loopt goed, klinkt goed en bezit innerlijke spanning en harmonie. Bovendien gaat het hun niet zozeer om inhoud en betekenis, andere aspecten spelen een belangrijker rol: sfeer, toon en stemming. Sfeer drukt meer uit dan gevoel en emotie. Het bestaat niet alleen in de beleving, maar is ook in werkelijkheid aanwezig en kan in algemene, hoewel vage termen worden beschreven, zoals de sfeer tijdens een kerstfeest. Sfeer verschilt van toon en stemming. Sfeer klinkt door de woorden heen, toon klinkt in de woorden door. Sfeer wordt door het beeld opgeroepen, stemming in woorden uitgedrukt. Maar alle drie bepalen inhoudelijk de esthetische, vaak ondefinieerbare kracht van een gedicht.[a]

De poëtische kracht van Hanlo's *Hond met bijnaam Knak* berust in hoge mate op een mengeling van stemming, toon en sfeer.

God, zegen Knak
Hij is nu dood
Zijn tong, verhemelte was rood
Toen was het wit
Toen was hij dood
God, zegen Knak

Hij was een hond
Zijn naam was Knak
Maar in zijn hondenlichaam stak
Een beste ziel
Een verre tak
Een oud verbond
God, zegen Knak.

(2) Een gedicht lezen, ervan genieten en het tot je laten doordringen moet je leren (en leer je op school). Door veel met gedichten bezig te zijn, zal je op grond van je ervaring ('intuïtief') steeds meer de esthetische en kunstzinnige kwaliteiten ervan herkennen. Je gaat een gedicht lezen zoals een dichter eist dat je het zult lezen: als een eenheid van vorm, inhoud en visie.
Maar je kunt verder gaan dan deze synthetische benadering: je wilt weten hoe het gedicht in elkaar zit, waarom het zulke kwaliteiten bezit en welke visie er werkelijk achter schuil gaat. Je ontdekt dan hoe ingenieus dichters te werk kunnen gaan en je gaat begrijpen waarom bepaalde gedichten je zo kunnen aanspreken. Zo'n analytische aanpak van het gedicht in de vorm van een explicatie en interpretatie zal de waardering ervoor niet doen toenemen, maar aan de andere kant ligt er wel een nieuw -intellectueel- genoegen in opgesloten om inzicht te krijgen in de esthetische en kunstzinnige structuur van een gedicht.

(3) Muzikaliteit en sfeer zijn in de eerste plaats de redenen waarom mensen gedichten lezen. Een dichter zal ervoor moeten zorgen dat de 'diepgang' van zijn gedicht aan de oppervlakte doorschijnt. Zijn creativiteit en verbeeldingskracht schuilen juist in de esthetische ordening van zijn taal

---

[a]Hoe poëzie op een expressieve -zintuiglijke en suggestieve- manier kan werken, blijkt uit bv het werk van Edgar Allan Poe. In een gedicht als *Ulalume* worden sfeer, stemming en toon gebruikt om 'de visie' op leven en dood om te zetten in klank en beeld.

en in het associatieve vermogen van zijn beelden en begrippen. Hij stuurt dit scheppingsproces zo dat zijn publiek op een soms bijna onbewuste manier betekenis kan geven aan het gedicht en er emotioneel door wordt geraakt. Zelfs gedichten van Lucebert en Favery laten zich bij enige aandacht en concentratie zonder veel moeite lezen.
Blijft een gedicht, ook na een aandachtig lezen, esthetisch weerbarstig en inhoudelijk cryptisch, dan is er sprake van een andere code ('poésie pure', anti-kunst, meta-kunst), die een eigen benadering vereist.

(4) Maar ook al blijf je binnen de gangbare poëtische codes, dan hangt nog veel af van het soort gedicht dat je leest. Werk van Dèr Mouw of Vestdijk eist veel meer analyse van en inzicht in de grammaticale en semantische structuur dan een suggestief en evocatief gedicht als 'Reiger' van Hans Warren. Dit lyrische en beeldende gedicht treft je emotioneel en zet je aan het mijmeren, zonder dat je de esthetische en kunstzinnige aspecten ervan ontgaan, maar ook zonder dat je de neiging voelt opkomen het gedicht nader te ontleden.

REIGER

Smalle stille vogel
gebogen aan de waterkant
de winter straalt grijs uit je ogen
eb en vloed schuiven fluisterend
door eindeloze kreken
een broze riethalm breekt
vogel die half luisterend
naar 't woelen van een verre vis
en halfbevroren van gemis
de snavel in de veren steekt.

Stel hier tegenover een gedicht van Dèr Mouw uit de bundel 'Brahman':

'K ZEND, imker, dikwijls mijn gedachtenschaar
uit zwermen, als de nacht te schitt'ren staat
van wereldbloemen, die ontluiken laat
de Grote Ziel, ontzaglijk vizionair.

'k Ben vreemd in elke aanwezig en vergaar,
wat mij van eeuw'ge essentie tegenslaat:
Zo geurt dan in mijn ziel, een honingraat,
de witte roos van Bernike's Haar.

Mijn liefde leidt hun halfbewuste zwerm
naar sterreperken langs de Melkwegberm,
mijn pauwoog, mijn mystische nachtkapel:

Zij dragen naar hun huis de heil'ge vracht,
en kneden uit mijn woorden, wit en zacht,
mijn verzen samen, cel naast sterlichtcel.

Een nader onderzoek lijkt hard nodig om ook maar iets aan het gedicht te hebben. Het leest moeilijk en bovendien verduisteren de esoterische sfeer en de belerende toon het esthetisch-kunstzinnige aspect. Zelfs na aandachtige lezing blijft er veel te veel te raden over. Je legt het gedicht met een schouderophalen weg, of je gaat op onderzoek uit.
Je blijft in dit verband wel met de vraag zitten of in gedichten, waarin de overdracht van een idee of boodschap voorop staat, de esthetisch-zintuiglijke ('lyrische') kracht niet heel gauw wordt aangetast en het suggestieve en evocatieve niet moeten wijken.

(5) Analyse en exegese kunnen dus dienen om 'moeilijke' gedichten uit te leggen, maar ook -en dat is veel interessanter- om te laten zien hoe de dichter kunstzinnig te werk is gegaan.

→ Nijhoff, *Le poète pour les 'poètes:* 10.17.2.2

10.13. Het lied der dwaze bijen. De tekst

10.13.0. Inleiding

Als illustratie nu Nijhoffs gedicht 'Het lied der dwaze bijen'. Na een eerste lezing volgt een korte inleidende bespreking, waarin ook wordt ingegaan op de vraag of een nadere ontleding van het gedicht wel zin heeft. Daarna volgen analyse, exegese, waardering en interpretatie.

10.13.1. Eerste lezing

HET LIED DER DWAZE BIJEN

Een geur van hoger honing
verbitterde de bloemen,
een geur van hoger honing
verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
in het azuur bevrozen,
die geur en een zacht zoemen
een steeds herhaald niet-noemen,

ried ons, ach roekelozen,
de tuinen op te geven
riep ons, ach roekelozen,
naar raadselige rozen.

Ver van ons volk en leven
zijn wij naar avonturen
ver van ons volk en leven
jubelend voortgedreven.

Niemand kan van nature
zijn hartstocht onderbreken,
niemand kan van nature
in lijve de dood verduren.

Steeds heviger bezweken,
steeds helderder doorschenen,
steeds heviger bezweken
naar het ontwijkend teken,

stegen wij en verdwenen,
ontvoerd, ontlijfd, ontzworven,
stegen wij en verdwenen
als glinsteringen henen. -

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
huiswaarts omlaag gedwereld,
het sneeuwt, wij zijn gestorven,
het sneeuwt tussen de korven.

10.13.2. Eerste indruk

Als je dit gedicht met aandacht leest, zal een aantal dingen je snel duidelijk worden. Het gaat over een zwerm bijen, die onder druk van een hogere macht wordt weggelokt van huis en haard om daarna te worden meegesleept in een roekeloos avontuur dat eindigt met een koude dood.
Verrassend is de opbouw van de strofen: iedere eerste regel wordt herhaald (**a**b**a**c). Bovendien worden de strofen onderling met elkaar verbonden door het rijm: de rijmklank van de tweede regel in de ene strofe herhaalt zich in drie regels van de volgende (a**b**aa/**bcbb**). Deze vorm, gekoppeld aan een overvloed aan alliteraties en assonanties, maakt het gedicht hoogst 'muzikaal'.
Hinderlijk en moralistisch is de vijfde strofe. Zij functioneert als een wijsheidsspreuk en onderstreept waarschijnlijk de visie die binnen het gedicht wordt gegeven.
Inhoudelijk valt het ook op dat het 'wij verdwenen' (25, 27) wordt gevolgd door het 'wij zijn gestorven' (29, 31), een uitlating die niet letterlijk kan worden genomen en blijkbaar aangeeft dat er iets in de bijen is geknapt, dat zij geestelijk zijn gebroken.
Al met al een mooi, maar mistroostig gedicht, dat je weemoedig maakt en je laat zien hoe gemakkelijk mensen zich door mysterieuze ('hogere') krachten laten voortdrijven en zich laten vervreemden van het gewone leven. Je denkt nog even na over strofe V en zoekt misschien een samenhang met het slot. Maar dan ga je over naar het volgende gedicht of tot de orde van de dag.

10.14. Analyse

10.14.1. Beeld- en verhaalanalyse

(1) Het poëtische beeld wordt gegeven in de laatste strofe: het sneeuwt tussen de korven, sneeuwvlokjes komen neergedwarreld. Dit beeld wordt in verband gebracht met een gebeurtenis die kort geleden heeft plaatsgevonden en die in het voorafgaande wordt verteld. De narrator beschrijft hoe hij als lid van een groep bijen op avontuur ging, aangetrokken door mysterieuze verschijnselen als geur en zoemgeluid. Deze lokten de zwerm mee omhoog weg van haar volk op een barre, roekeloze tocht de blauwe hemel in. Hoger en hoger werden zij voortgedreven -het teken week voortdurend- en zwierven rond totdat zij verdwenen en aan de kou bezweken.

(2) Het gedicht heeft een overzichtelijke verhaalopbouw:

I	Inbreuk
II/III	Oproep
IV	Vertrek, tocht
V	Overdenking, moraal
VI/VII	Vervolg van de tocht: omslag
VIII	Thuiskomst

De structuur van dit verhaal is klassiek van opzet: een inbreuk in het gewone bestaan brengt onrust en problemen. De geur als macht ('M') is een allesoverheersende kracht die het leven van een groep bijen ('subject') beslissend beïnvloedt. Meestal is in een verhaal het subject het eerst aan zet, maar in dit verhaal is de macht actief en gedraagt de zwerm zich volstrekt passief, zij heeft geen enkele inbreng maar wordt als een kudde voortgedreven (IV, VI, VII).

→ Verhaalstructuur: 10.26.

(3) Het gedicht is geschreven in de vorm van een fabel, een verhaaltje waarin dieren, planten of dingen de hoofdrol spelen. Een fabel bevat altijd, of aan het begin of aan het einde, een zedenles ('moraal') en dient als gelijkenis of allegorie. Haar verhaalcode is die van een sprookje.

10.14.2. Grammatica

In deze paragraaf een kort onderzoek naar de afwijkingen binnen de grammaticale structuur van het gedicht[a].

-In 1/3: *hoger* in plaats van hogere of hoge.
-In 6: *bevrozen* als neologisme.
-In 11: *iemand naar rozen roepen*. Je roept iemand naar huis te komen, je roept iemand op iets na te streven, rozen te gaan zoeken of om op weg te gaan naar zijn bestemming.
-In 12: *raadselig* als neologisme
-In 14/16: *voortdrijven naar avonturen*. Je wordt voortgedreven naar de stad, je wordt voortgedreven op weg naar avonturen.
-In 21/23: *heviger bezweken*. Bezwijken is een resultaat-werkwoord (je bent bezweken), niet een episodisch werkwoord: je kunt niet meer en meer bezwijken.
-In 22: *doorschijnen* als neologisme.
-In 23/24: *bezwijken naar*[b]. Je bezwijkt aan iets (maar niet aan een teken) of je bezwijkt op weg naar het teken.

---

[a]De grammatica ligt niet van tevoren vast, maar zij is een levend systeem dat zich aanpast aan tijd en gewoonten. Syntactische en morfologische afwijkingen zijn geen inbreuk op de natuur maar op de cultuur.

[b]Het *naar* komt driemaal (vijfmaal) voor binnen deze reeks van afwijkingen. Het versterkt, zoals later aan de orde zal komen, het drammerige dat dit gedicht kenmerkt.

Een goede oplossing lijkt het om 24 direct achter 16 te plaatsen. Je krijgt dan *'jubelend voortgedreven naar het ontwijkend teken'*. Door dit te doen worden bovendien 23 en 25 logisch met elkaar verbonden.
Een andere oplossing: verplaats de komma van 24 naar 23, dan lopen de strofen VI en VII veel beter in elkaar over.[a]

-In 26: *ontlijven* en *ontzwerven* als neologismen.
-In 28: *henen verdwijnen*. Je gaat heen en verdwijnt.
-In 30: *dwerelen* als neologisme.

10.14.3. Een formeel-esthetische klankanalyse

(0) Herhalingen en regelmatigheden, afwisseling, afwijkingen en spanning vormen de esthetische grondslag van een gedicht. De dichter bouwt zijn klankmateriaal zo op dat het plezierig is om te horen, als mooi wordt ervaren en als knap wordt beoordeeld. Dit geldt ook voor dichters als Vestdijk en Dér Mouw, hoewel zij meer de nadruk leggen op de inhoudelijke zijde van het dichten en minder aandacht hebben voor 'muzische' aspecten als klankrijkdom en alliteratie[b].

(1) Nijhoffs gedicht is sterk 'muzisch'. Alleen al de eerste drie strofen maken dat duidelijk. Je vindt er een overvloed aan alliteraties, assonanties en verrassende klank-associaties. Mooi is bv de reeks *'aa-oo'*, *'r-z'* en *'r-l'* in 'in het azuur bevrozen' (6) -> 'roekelozen' (9, 11) -> 'raadselige rozen' (12).
Knap wordt het herhalingspatroon naar vorm en inhoud gecombineerd in regel 8 door het gebruik van de woorden '**st**ee**ds**' en '**h**er**h**aald', dit voorafgegaan door eenmaal n ('ee**n**') en gevolgd door driemaal n ('**n**iet-**n**oeme**n**')!.
Esthetisch is volgens Marmontel ook de wending 'naa**r** **r**aadselige rozen': de medeklinker aan het einde van een woord wordt herhaald aan het begin van het volgende[c].

(2) Wat geldt voor de eerste strofen geldt ook, maar dan misschien in iets mindere mate, voor de rest van het gedicht. Verrassend is bv 'bezweken naar het ontwijkend teken' in strofe VI. Een toonbeeld van geslaagde alliteratie kom je tegen in strofe IV.

10.14.4. De klankopbouw

De eerste drie strofen vallen op door hun muzikaliteit: veel variatie van lange, open en ronde klinkers, aangevuld met welluidende medeklinkers als h, b, w, l, m en ng.
De klankrijkdom handhaaft zich in IV en V, maar wordt plotseling afgebroken in VI: er verschijnt een overmaat aan ee's. Het brede klankpalet verdwijnt zelfs helemaal en wordt vervangen door een esthetisch spel met ee's, ij's en o's, hier en daar aangevuld met een aa en een oe.
Ook medeklinkers spelen een specifieke en dominerende rol. Zo wordt IV beheerst door de zachte v, maar in de laatste regel vindt de overgang plaats naar de harde wereld van (d)r en daarmee wordt een brug geslagen van I via III naar V (en VI).
Een woord als *jubelend* krijgt veel nadruk omdat de j en de b in dit gedicht relatief te weinig voorkomen, (evenals trouwens de p en de k).[d]

---

[a]Het lijkt er dus sterk op dat Nijhoff een goedlopende zin op poëtische gronden uit elkaar heeft gerafeld.

[b]Ook in de alledaagse taal komt men veel esthetische wendingen tegen: her en der, rolle-bollen, in rep en roer, geroezemoes, flikflooien, zigzaggen, poespas enz. Bij Dèr Mouw vallen de eerste twee regels van de eerste terzine op: 'Mijn liefde leidt...' (→ 10.12.4).

[c]Dezelfde wending in 17 en 19 ('van nature'), in 30 ('omlaag gedwereld') en in 32 ('het sneeuwt tussen de korven').

[d]Volgens een structuralist als Knauer bestaat er binnen gedichten een 'Feinstruktur', die onbewust van groot belang is bij de schepping van een gedicht en het begrip ervan. Deze structuur bestaat uit plaatsing van klinkers en medeklinkers binnen de opbouw van een gedicht en uit de frequentie ervan. Dat de plaatsing en frequentie een rol kunnen spelen is mogelijk, maar dat deze een onbewuste betekenis apriori zouden bezitten, is een onbewezen hypothese.

Naast het regelmatig voorkomen van rijmlettergrepen en woordjes van één lettergreep als en, een, de, het en wij, komen er in het gedicht een zestal andere, opvallende herhalingen voor -er, ver, steeds, ont, naar, geur- als esthetische dragers van de tekst.

10.14.5. Het metrum

(1) In metrisch opzicht[a] is het gedicht eerder esthetisch in de zin van spannend en verstorend dan mooi in de vorm van regelmaat en afwisseling[b]. Richtinggevend is het regelmatige metrum (R) van titel en eerste regel:

∪ - ∪ - ∪ - ∪ (R)

Vergezeld van zijn lichte afwijkingen:

∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪ (R^1)

∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪ (R^2)

Een alternatief metrum (A) komt voor in twee vormen:

- ∪ ∪ - ∪ - ∪ (A^1)

- ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪ (A^2)

Tegendraads (T) zijn: - - ∪ ∪ ∪ - ∪ (T^1)

- - ∪ ∪ - - ∪ (T^2)

∪ - ∪ - - - ∪ (T^3)

(2) Op het eerste gezicht lijkt het gedicht metrisch op een janboel zonder enige lijn en informatietheoretische orde [bijlage][c]. Zo hebben de strofen II en VI een geheel eigen, tegendraadse structuur:

T^2, R^2, T^2, T^3/T^1, T^1, T^1, R^2.

Maar zonder deze beide wordt het informatietheoretische schema prachtig van regelmaat en afwisseling:

a/abab/./cacb/cbcc/dbda/./dada/bcbb[d].

Het basismetrum (a/b) strijdt met het alternatieve (c/d).

---

[a]Het is de vraag of je het metrum als een objectief literair verschijnsel kunt beschouwen, waar je op naar zoek kunt gaan. Loots betwijfelt dit. En wie de hier volgende analyse volgt, zal dit zeker beamen. Toch tref je binnen het gedicht zonder twijfel ritmische regelmatigheden aan die het vorm geven en iets meer zeggen over de structuur ervan in zijn geheel. Of je nu praat over metrum of niet.

[b]In deze analyse is geen onderzoek gadaan naar de spanning tussen grammatica als orde en rechtlijnigheid en het ritme als orde-verstorend element in de zin die Kristeva hier aan toekent in haar aanpak van het werk van Mallarmé.

[c]Informatietheoretisch krijgt men het volgende beeld: a/abab/cdce/fafb/fbff/gbga/hhhd/gaga/bfbb. Hierbij staat a voor R, b voor R^1, c voor T^2, d voor R^2 enz.

[d]a = R, b = R^1, c = A^1, d = A^2.

Bijlage. De metrische opbouw van Nijhoffs gedicht:

Titel		∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
I	1	∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
	2	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
	3	∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
	4	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
II	5	- - ∪ ∪ - - ∪			(T^2)
	6	∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪	(R^2)		
	7	- - ∪ ∪ - - ∪			(T^2)
	8	∪ - ∪ - - - ∪			(T^3)
III	9	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
	10	∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
	11	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
	12	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
IV	13	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
	14	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
	15	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
	16	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
V	17	- ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪		(A^2)	
	18	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
	19	- ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪		(A^2)	
	20	∪-∪ ∪ - ∪ - ∪	(R)		
VI	21	- - ∪ ∪ ∪ - ∪			(T^1)
	22	- - ∪ ∪ ∪ - ∪			(T^1)
	23	- - ∪ ∪ ∪ - ∪			(T^1)
	24	∪ ∪ ∪ - ∪ - ∪	(R^2)		
VII	25	- ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪		(A^2)	
	26	∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
	27	- ∪ ∪ ∪ ∪ - ∪		(A^2)	
	28	∪ - ∪ - ∪ - ∪	(R)		
VIII	29	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
	30	- ∪ ∪ - ∪ - ∪		(A^1)	
	31	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		
	32	∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪	(R^1)		

Over de metrische opbouw van een aantal versregels valt zeker te discussiëren. Moet je regel 30 lezen als A^1 of als - - ∪/- - ∪ - ∪? Bovendien verschillen de gelijkluidende regels voortdurend licht in intonatie en klemtoon: regel 11 wordt gelezen als A^1 maar 9 als - ∪ - - ∪ - ∪. Het ritme wint het altijd van het metrum (→ 10.14.5.1n).

(3) Orde bestaat er ook in het gegeven dat alle derde accenten kort zijn en dat -met uitzondering van T^2 en T^3 in strofe II- alle regels eindigen op ∪ - ∪.

Er bestaat een spanning tussen dit einde (∪ - ∪) en dat van A^1. A^1 is opgebouwd uit een dactylus (- ∪ ∪) en twee trocheeën (- ∪ - ∪). Alleen regel 30 moet als '- ∪ / ∪ - / ∪ - ∪' worden gelezen, voor de andere geldt: '- ∪ ∪ / - ∪ / - ∪'.

10.14.6. Traagheid

(1) Korte woorden -woorden met weinig letters of lettergrepen- worden met meer gemak en meer plezier gelezen dan lange (Zipf)[a]. Vergelijk bv de eerste twee regels van III met de laatste twee: vooral het 'voortgedreven' (16) remt het tempo af en maakt het lezen moeizamer en het tempo trager.
In Nijhoffs gedicht komen er in V - VII steeds meer woorden voor met meer lettergrepen (tabel 1): het gedicht leest steeds moeilijker.

tabel 1	strofe	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
één-lettergrepige woorden		10	14	10	13	8	5	5	11
twee-lettergrepige woorden		7	4	3	2	4	1	5	4
drie-lettergrepige woorden		0	2	0	1	3	7	3	3
vier-lettergrepige woorden		1	0	3	2	1	0	1	0

(2) Binnen iedere strofe kan ook dit traagheidsprincipe naar zijn esthetische waarde worden bekeken: een strofe is goed opgebouwd als er een juiste afwisseling bestaat van regelmaat ('redundantie') en nieuwe informatie (I). Van de fictieve voorbeelden

(a) 11212/323/1123/34
(b) 313/2221/31111/1132

heeft a een rustige, informatieve opbouw die eindigt met de verrassing '4', maar is b chaotisch.

(3) Nijhoffs gedicht heeft het volgende patroon:

Titel	11122	
I	11122/412/11122/21112.	informatief
II	111112/1123/111112/1123	mooi
III	1114/12112/1114/142.	mooi, vooral in samenhang met I en II
IV	111112/1114/111112/34.	informatief
V	2113/124/2113/12113.	chaotisch, maar informatief
VI	133/133/133/1132	mooi en informatief
VII	2113/223/2113/142.	in samenhang met VI mooi en informatief
VIII	11113/223/11113/11212.	mooi, maar saai

[a]Trubetskoy wijst erop dat de verdeling van de lettergrepen per woord afhankelijk is van de tekst. Zo zijn in verhalende teksten als sprookjes de woorden gemiddeld korter dan in bv wetenschappelijke en filosofische teksten.

10.14.7. Afsluiting

De structuur is in deze analyse beoordeeld naar haar esthetische werking en kracht. Zo hoort het. De vraag of er binnen de context van het gedicht een samenhang bestaat tussen de verschillende facetten -klankopbouw, woordlengte, metrum- en of er verband bestaat tussen deze vormgeving en de inhoud, wordt onderzocht bij de exegese. Van te voren valt er in ieder geval uit de structuur geen enkele betekenis af te leiden: niemand kan uit de gegeven informatie ook maar iets zinvols voorspellen over het gemaakte gedicht.

10.15. EXEGESE

10.15.1. De titel

(1) De titel van Nijhoffs gedicht bezit veel gewicht: dit blijkt niet alleen uit het gebruik van zwaarwegende begrippen, maar ook uit het metrum, dat zoals de analyse aantoont, het gedicht stuurt.

(2) Het gedicht wordt een lied genoemd. Een lied vormt oorspronkelijk een eenheid van tekst en melodie, het kan worden gezongen. Naar zijn vorm bezit het een strenge opbouw naar strofen, metrum en rijm, naar zijn inhoud geeft het persoonlijke en gemeenschappelijke gevoelens op een directe, ongecompliceerde manier weer. Denk aan volksliedjes en popsongs [a].
Ook als literair ('lyrisch') genre geeft het lied uitdrukking aan fundamentele gevoelens, aan stemmingen en emoties, dit gekoppeld aan mijmering en (zelf)bezinning, samengebald in een autonoom, kunstzinnig beeld van de wereld.

(3) Het leven van bijen intrigeert mensen al lang, ook binnen de literatuur. Het wordt daar als vergelijkingsmateriaal gebruikt: de menselijke manier van bestaan wordt ontleed en beoordeeld aan de hand van het gedrag van bijen in hun korf (Vergilius, Shakespeare).

Het leven in een bijenkorf heeft een vast patroon. Een oermoeder ('de koningin') legt voortdurend en over een lange periode eitjes, een kleine groep bevruchters ('de darren') houdt zich gereed voor de paring met de 'kroonprinses', het vrouwtje dat eens de oermoeder zal opvolgen. De grote massa treedt op als werkvolk. Deze werkbijen veranderen in de loop van de vijf/zes weken van hun bestaan voortdurend van rol: zij maken eerst de raten schoon, verzorgen en voeden de maden, dan bouwen ze raten, dienen als wachters, regelen de ventilatie en tenslotte vliegen zij uit om stuifmeel en nectar te verzamelen. En dit alles met volle inzet.
Wordt de ruimte voor de zwerm in de korf te klein, dan vliegt de koningin met haar volk uit op zoek naar een nieuw onderdak (bv in een holle boom). De achtergeblevenen vormen rondom een van de kroonprinsessen opnieuw een gemeenschap. De nieuwe koningin vliegt uit, lokt de darren met de geur die zij verspreidt en laat zich tijdens de 'bruiloftstocht' hoog in het zonnelicht door hen bevruchten. Na de paringsdans worden de darren aan hun lot overgelaten, verstoten en soms zelfs gedood.

→ Bijen: 4.1.1.1(n).

Positief is het beeld van de bijenkolonie als nijvere, perfect georganiseerde gemeenschap, waarbinnen iedereen zijn plaats kent en in dienst van de vorst(in) meewerkt aan het heil van het geheel. Ook kan het gedrag van bijen verwijzen naar een natuurlijk, onbewust leven, waarin alle leden opgaan in een organisch bestaan [b].
De overeenkomsten tussen mens en bij kunnen ook als weerzinwekkend worden afgeschilderd: persoonlijke vrijheid wordt ontkend. Individuen worden gezien als deeltjes binnen een hiërarchisch geheel, hun leven ligt geheel vast en wordt gestuurd door onafwendbare, sociaal-biologische wetten.

(4) Dwaasheid is, evenals wijsheid, een zwaarbeladen begrip. In de Oud Testamentische boeken *Spreuken* en *Prediker* wordt zij omschreven in termen die nog steeds door het gros van de mensen als vanzelfsprekend worden geacht. Iemand is dwaas indien hij ondoordacht handelt, zich impulsief en ongedisciplineerd gedraagt, zich passief opstelt en van de rechte weg afwijkt. Dwaasheid staat voor wanorde en afbraak, dwaas gedrag verwijst naar duisternis en ondergang [c]. Een prima

---

[a] Gedurende de Romantiek krijgt het lied eerherstel (Schubert, Loewe, Wolf) en wordt de band van de poëzie met de muziek hersteld. Deze was in het verleden verwaarloosd.

[b] Shakespeare stelt in *King Henry V* dat de indeling binnen de staat naar rol en functie door de hemel is gegeven en daarmee ook de plicht tot gehoorzaamheid: 'For so work the honey bees'. Van nature zijn mensen evenals de bijen gebonden aan regels, de vorst en zijn hofhouding zijn het centrum, waar omheen het hele bezige en vlijtige bestaan zich afspeelt. Ook in de 'Georgica' van Vergilius fungeert het bijenvolk als (voor)beeld van de eensgezinde groep met koning als de held die regeert en toezicht houdt. Zonder hem zullen rampen komen. Bij Vergilius bovendien de verwondering over het intuïtieve en onbewuste gedrag van de bijen, dat hij toeschrijft aan een goddelijk fluïdum.

[c] In de Helleense traditie wordt dwaasheid gekoppeld aan het woord 'hubris', dat wanorde en overmoed betekent. 'Ken jezelf' betekent dat je je grenzen moet kennen ('medèn agan'!).

afbakening: het begrip wordt uit de sfeer gehaald van zonde en gekheid. Dwaas ben je als je ingaat tegen VGO/GV, wijs als je je aan haar inzichten houdt. Voor een bijengemeenschap een vanzelfsprekende definitie.

10.15.2. De eerste strofe

(1) *Geur* domineert de eerste strofe en krijgt in het begin van de tweede nogmaals de volle nadruk. Dat het gedicht zo begint is van groot gewicht, omdat geur, naast vorm en kleur, het leven van bijen beheerst: zij leidt de werksters bij hun zoeken naar nectar en stuifmeel en lokt de darren tot de paringsdans.
Honing wordt door de bijen uit nectar gemaakt en dient als wintervoorraad. Hier verwijst het woord naar een andere soort van hemels voedsel[a]. *Hoger* moet letterlijk en figuurlijk worden opgevat: de bijen zullen moeten stijgen om de honing te vinden en de honing die zij zoeken is verheven van aard.

Er staat *hoger* in plaats van 'hoge' of 'hogere'. De bedoeling zal wel 'hoger dan normaal' zijn. Met 'hoger' krijgt het woord, omdat het syntactisch afwijkt, meer nadruk, bovendien versterkt het de esthetische werking van de regel ('geur'//'ger'). Ook komt er een associatie tot stand met 'bitter' en daarmee ontstaat er spanning tussen het negatieve bitter en het positieve hoger in zijn betekenis van verheven. Een spanning die het gehele gedicht draagt.
Deze uitleg (hoger = verheven, hemels) is eigenlijk voorbarig (en misschien wel onjuist), omdat men zich zou kunnen voorstellen dat het hogere juist een kwade macht is die binnendringt. Bovendien zou deze honing zoals 'Het Heilige' een verheven macht kunnen zijn die naast aantrekkende ook afstotende krachten bezit.

(2) *Verbitteren* zet de toon om zijn plaats binnen de regel -het vertraagt de lezing van de strofe- en om de inhoud. Letterlijk maakt de binnendringende geur de bloemen bitter[b]: ze zijn voor de bijen niet meer om te genieten[c]. Maar ook maakt zij de *bloemen* boos en bedroefd. Bloemen en bijen zijn goede vrienden: bloemen vormen voor de bijen de bron van voedsel en leven, bijen bestuiven de bloemen. Er is dus veel voor te zeggen dat juist de bloemen zich verbitterd voelen: zij worden door de indringende geur in hun waarde aangetast en -als soort- bedreigd. De geur verstoort het natuurlijke leven.
Na het verbitteren het *verdrijven*, ook al een zeer agressieve actie van de geur die in scherpe tegenstelling staat tot het aangename en verheven karakter van de honing. Er speelt zich een drama af. Een hogere macht dreigt alles kapot te maken[d].

(3) Wie de *wij* zijn is niet duidelijk. In ieder geval gaat het niet om een zwerm die onder leiding van de koningin uitvliegt op zoek naar nieuwe ruimte, maar om een groep uit het volk (IV)[e].
Dit *wij* maakt het verslag van de bijen onpersoonlijk, de verantwoordelijkheid voor hun acties ligt bij het collectief.

'Verdreef' wordt door plaats en parallelle klinkers (ver) en medeklinkers (rdr) sterk verbonden met 'verbitterde'. Beide woorden versterken elkaar en benadrukken zo de negatieve actie van de geur[f].

---

[a] In de ogen van Lévi-Strauss is het zoeken naar honing in het inheemse denken een soort terugkeer naar de natuur in de vorm van seksuele aantrekking. Vergelijk *honeymoon.*

[b] De oorspronkelijke betekenis van *verbitteren* wordt in dit gedicht geactiveerd (Vestdijk). Het is een speciale eigenschap van poëtische taal dat woorden in hun oorspronkelijke kracht worden hersteld.

[c] Geldt dit voor het gehele volk of alleen voor de kleine groep die later op avontuur gaat? Het 'ons' (4) wijst op de groep avonturiers, de overigen zouden zich dan niet door de geur hebben laten beïnvloeden.

[d] Bloemen zijn het symbool van het jonge leven dat na afloop van de winter ontluikt.

[e] Er valt iets voor te zeggen om aan de darren te denken als de groep die vertrekt. Zij worden verleid door een geur hoger dan de honing in hun korven, hoger ook dan de geur van de bijenkoningin in de lucht. Darren dragen de dood in zich, sex is hun hartstocht: na het bevruchtingsritueel zijn zij nutteloos en ten dode opgeschreven. Juist zij zullen zich gemakkelijk laten meelokken door het verleidelijk zoemen en op zoek gaan naar een geestelijk avontuur.

[f] Fonagy stelt dat de r een agressieve, bruuske kracht bezit. Als dat juist is, bevestigt deze medeklinker in *geur*, *verbitteren* en *verdrijven* de harde toon van de strofe. Zij staat dan tegenover de zachte klank van de m, n, ng, en l in bv *bloemen* en *honing.*

10.15.3. De tweede en derde strofe

(1) De tweede strofe neemt in het gedicht een opvallende plaats in: haar metrum is uitzonderlijk en volkomen tegendraads, maar ook spannend (T^2, R^2, T^2, T^3), zij heeft de minste korte en de meeste lange klinkers, een van haar regels (6) heeft de minste, een andere (8) de meeste letters, zij heeft bovendien de meeste één-lettergrepige woorden. Naar opbouw is de strofe dus zeer informatief en dringt zich sterk op.

De metrische verandering weerspiegelt de inhoud: het verhaal wordt in II/III afgebroken, en er volgen een uitleg van en een aanvulling op dat wat er in I is verteld[a].

(2) De geur gaat gepaard met een *zacht zoemend* geluid[b], dat meesleept en verleidt. Het *noemt* de dingen *niet* bij naam[c], maar werkt op een vage, suggestieve manier, zoals geliefden elkaar zacht en zwijgend kunnen roepen en lokken [d].

Het niet-noemen kan niet worden omschreven in termen van irrationele, archaïsche of prelogische communicatie. Het ligt meer in de lijn van 'niet-benoemen' en daarmee van 'ondefinieerbaar', 'suggestief': het geeft geen betekenis, maar roept haar op. 'Je moet niet proberen het ongrijpbare te benoemen. Het is een kleur, een temperatuur, de wind die je voelt. Als je het benoemt, krijgt het betekenis (*"wordt het symbolisch") en alledaags (Krysztof Kieslowski)'.

(3) *Azuur* is een beladen term. Zij staat symbool voor zuiverheid en reinheid, bezit als kleur de neiging te wijken en wordt als koud ervaren. Het zoemen ligt in dit blauw bevroren (*'bevrozen'*): in de vorm van bevroren rozen. Met het oog op 2 en 12 ligt de associatie met ijsbloemen voor de hand.
Bitterheid, koude en hardheid strijden met de zachte verleidelijkheid van het zoemen en de zoete bijsmaak van hemels blauw [e] en van rozen ('a-zuur' = zoet).

De regels 5 en 6 hebben een grote evocatieve kracht. Geluid, geur, kleur, voelen, vorm en smaak worden samengevoegd tot één diepere beleving, die niet in woorden is te vatten.

(4) In de derde strofe wordt het duidelijk aan welke verleiding de bijen blootstaan: een mysterieuze wereld wacht ze, als zij de moed kunnen opbrengen het goede, aardse leven op te geven. Maar moed is overmoed, dat laat het gedicht nu al blijken: de juistheid van de titel wordt hier voor het eerst bevestigd. Uit het *ach* klinken ontgoocheling, spijt en verwijt door.

Tuin en *woning* (4) zijn culturele verworvenheden, zij verwijzen naar meer dan een hard, 'natuurlijk' bestaan, zij bieden comfort en ontspanning. En juist deze wereld moeten de bijen opgeven.

(5) In de derde strofe zijn de eerste en derde regel niet gelijk aan elkaar: *raden* wordt vervangen door *roepen*. 'Roepen' heeft een dwingender karakter dan 'raden'. Dit blijkt ook uit de syntaxis ('raden' wordt gekoppeld aan een medewerkend voorwerp, 'roepen' aan een lijdend voorwerp) en

---

[a] Dit wel met de restrictie dat de afwisseling van A en R niet betekent dat de inhoud per regel metrisch wordt versterkt of ondersteund. Integendeel, men zou een jambisch metrum verwachten bij het stijgen van de bijen en het dalend ritme van dactyli en trocheeën bij hun thuiskomst, maar dat gebeurt niet. De structuur, dat blijkt ook in dit gedicht, geeft geen algemene, objectieve informatie over de (dichterlijke) werkelijkheid.

[b] In de tweede strofe staat een prachtig voorbeeld van klanknabootsing ('onomatopee'): het zoemgeluid van bijen, in strips vaak gevisualiseerd met 'zzzz', wordt letterlijk nagebootst door een zesvoudig gebruik van de z (met een drievoudige naklank in strofe III).

[c] De gelijkstelling van 'zacht zoemen' en 'niet-noemen' wordt benadrukt door rijm, isometrie en alliteratie.

[d] Bijen communiceren met elkaar via een kwispeldans over de richting die moet worden gevolgd bij het zoeken van het voedsel en via een gonzend geluid -dat niet wordt gehoord, maar gevoeld- over de afstand die moet worden afgelegd. Op deze wijze geven zij elkaar dus informatie door ('noemen'). Het gonzend geluid dat bijen maken heeft voor hen geen bijzondere betekenis. Dit geldt blijkbaar niet voor het zachte zoemgeluid dat de hogere geur begeleidt en dat een sterke suggestieve uitwerking heeft (het 'niet noemen').

[e] Een wolkenloze hemel is voor bijen een levensvoorwaarde. Wolken houden de ultra-violette stralen tegen, en juist die nemen zij bij uitstek waar.

uit de fonologie: de d is stemhebbend en wordt slapper gearticuleerd dan de p, die stemhebbend is en meer accent krijgt. De aandrang wordt groter.
Raden is als verbale activiteit in tegenspraak met de boven gegeven uitleg van 'niet-noemen': raden is wel verbaal en informatief. Dit kan inhouden dat aan 'niet-noemen' een tweede betekenis moet worden toegekend: iets in het vage houden, iets niet onomwonden willen mededelen, in raadselen spreken. Dit past bij het *'raadselige'* van de rozen[a]. 'Raadselig'[b] zelf verwijst bovendien terug naar 'ried'.

(6) De werkwoorden *aanraden* en *roepen* geven aan dat de bijen zelf kunnen beslissen of zij zich wensen over te geven aan de bedwelmende invloed van de binnendringende geur. Lang niet iedereen laat zich dan ook verleiden: een groot deel van het volk blijft achter (IV). Toch ligt er geen vrijheid ten grondslag aan de beslissing van de groep om te vertrekken. Hun gedrag is louter passief: zij laten zich meelokken en als kudde voortdrijven, zij worden ontvoerd (26), zelfs het zwerven wordt hun ontnomen (26), tenslotte vallen zij als sneeuwvlokken neer: onpersoonlijker kan het niet.[c]

---

[a]De roos is binnen de westerse traditie vaak het symbool van sex, erotiek en liefde . Zo reeds in de middeleeuwse 'Roman de la Rose'. Dit in tegenstelling tot de zuiver christelijke traditie waar zij staat voor maagdelijkheid en zij verwijst naar Maria (→afb.10.55).

[b]Om 'raadselig' op te splitsen in 'raad' en 'selig' (Du: 'gelukkig') ligt binnen de context voor de hand, maar is ook gekunsteld. Nijhoff zelf zou deze uitleg waarschijnlijk hebben toegelaten.

[c]Het gebruik van veel passieve persoonsvormen, zoals in dit gedicht, wijst volgens Lotman op een onpersoonlijke, passieve gedragswijze.

10.15.4. De vierde strofe

(1) En dan de tocht!

De opbouw van de strofen via de herhaling van de eerste regel en de verbinding van de strofen onderling via het rijm geven het gedicht vaart[a]: er wordt een voortgang gesuggereerd. Het gedicht wordt voortgestuwd, voortgedreven en krijgt iets bezwerends (iets dat door de vele anaforen, alliteraties en assonanties wordt versterkt). Volgens Vestdijk resulteert het voortschrijdende en cyclische principe in een schroefbeweging *'die voor het moeizaam stijgen der dwaze bijen zeer typerend schijnt. Bovendien brengt de herhaling van de beginregels der strofen iets koppigs[b] en troosteloos in het gedicht, iets van een sombere extase, als van wezens die zich ten dode hebben gewijd*". Een uitleg die Fens te mooi en te vernuftig vindt om waar te zijn[c].

De strofe wordt via het *ver* verbonden met de regels 2 en 4 en wijst vooruit naar 20, 25, 27. 'Naar' verbindt 12 via 14 met 24. 'Voortgedreven' wijst terug naar het 'verdreven' uit 4 en laat weinig over van een persoonlijke inbreng.[d]

(2) Het verre avontuur lokt. De groep ondergaat het *jubelend.* Dit extatische gedrag staat in scherp contrast met het emotionele, maar ook afstandelijke 'ach' uit III.

Het bezwerende en extatische karakter van de strofe wordt versterkt door het ontbreken van de komma, door de plaats (en de klank) van het 'jubelend' en door het gebruik van het werkwoord *(voort)drijven.*

(3) Het is duidelijk dat de groep in vervoering wordt meegesleept en zich geen rekenschap geeft van dat wat zij doet, hoewel ze wel beseft dat ze alles achterlaat: volk en leven.

Meer nog dan woningen en tuinen zijn het leven en werken binnen de groep *('volk en leven')* de essentie van het bestaan: hier vindt men geborgenheid en saamhorigheid. Zonder deze binding zijn de bijen levend dood. En omdat de groep ('wij') zich overmoedig van de gemeenschap isoleert, is de dreiging van een naderend onheil groot.

---

[a]Dante past in zijn 'La Divina Commedia' eenzelfde soort rijmschema toe: aba/bcb/cdc. Bij hem ontbreekt Nijhoffs herhaling van de eerste regel binnen de strofe, wat voor zo'n lang gedicht ook wel erg steriel zou zijn geworden. Dante's gedicht gaat over een mystieke tocht, een reis van bewustwording, van zuivering en loutering met als doel de visio Dei, het zien van God als het allesomvattende licht der wereld.

[b]Het gedicht heeft ook in andere opzichten iets drammerigs: het herhalen van 'steeds' (!), 'ont-', 'ver'(-) , 'naar' en 'sneeuwt', gesteund door 'het herhaald(!) niet-noemen' en inhoudelijk door 'het zachte zoemen'.

[c]Fens oppert zelf het idee dat de verdubbeling van de regels wijst op de aanwezigheid van twee koren, die om de beurt twee regels declameren. Een uitleg die op zijn beurt nogal gekunsteld overkomt.

[d]In klankkleur vormt deze strofe een wending: van de 'aardse', 'warme' klanken aa en oe, naar ee en ij (in bv sneeuw en ijs) met hun hemels, koude connotatie (→ 10.14.4).

10.15.5. De vijfde strofe

(1) In deze strofe een terzijde met een verantwoording en rechtvaardiging van het gedrag van de groep in de vorm van een spreuk: hartstocht kan je nu eenmaal niet onderbreken, je kunt nu eenmaal niet verdragen dat je dood gaat.

(2) *Hartstocht*[a] slaat op heftige, vaak zinnelijke liefde, je wordt erdoor meegevoerd, je ondergaat haar en kan er sterk onder lijden. Met dit woord wordt dus de emotionele toestand van de groep avonturiers goed weergegeven. Hartstocht staat vaak tegenover het VGO/GV: de beperktheid van het nuchtere, eentonige leven van alledag wordt op gepassioneerde en avontuurlijke wijze doorbroken. Vrijheid en opwinding wachten.

Deze regels kunnen ook op heel andere manier worden gelezen. Niemand kan van nature zijn lichamelijke hartstocht onderbreken, dus moet het maar op een onnatuurlijke: door er zich van los te maken.[b]

(3) *Van nature* is binnen filosofie en wetenschap een zwaar beladen term. De plaats in het gedicht maakt bovendien dat het beroep op de natuur voor de narrator zwaar weegt. Toch zegt het weinig als iemand beweert dat hartstocht van nature niet kan worden afgebroken: het ligt immers in de aard van passie dat ze je meesleept. Maar je bent nu wel op goede gronden verontschuldigd voor je gedrag.
Belangwekkender is het gebruik van het begrip in 19. In de natuur hoort de dood vanzelfsprekend bij het bestaan, zoals voor bv de darren in een bijengemeenschap. Nu beweert het gedicht het tegendeel: niemand kan de dood van nature verdragen *('verduren')*. Met *niemand* moet dan wel de mens zijn bedoeld, die zich van nature van de dingen bewust is, erover kan nadenken en de dood tot een probleem maakt. Voor dieren bestaat dit probleem niet[c].

(4) Met de laatste regel van deze strofe krijgt het vers plotseling een zwaar wijsgerige lading: de dieper liggende beweegreden van de tocht is een antwoord te krijgen op de vraag naar de zin van de *dood.* Men kan de dood in het lichaam *('in lijve')* niet verdragen. Maar in de geest of ziel dan wel? Blijkbaar wordt verondersteld dat de ziel onsterfelijk is. De tocht is dan bedoeld om haar te koesteren of te bevrijden.
Regel 20 kan aanvullend nog anders worden uitgelegd: aan den lijve ervaart men de dood bij ziekte, zwakte en vooral ouderdom. Men kan dit proces maar niet laten voortwoekeren in de tijd *('*verduren'*).* [d]

Het 'in lijve' heeft bijzonder veel nadruk door de uitzonderlijke ij-klank en door zijn afwijking van het metrische patroon. De klankassociatie met 'in leven' is trouwens opvallend!

(5) De toon van deze strofe is belerend en apodictisch: het tweemaal 'niemand', het tweemaal 'van nature'!. En juist door deze toon overtuigt ze niet: met een paar dooddoeners en halfvage wijsheden wordt geprobeerd het gedrag van de groep goed te praten, terwijl de lezer al lang in de gaten heeft dat er iets behoorlijk mis is.

---

[a] 'Hartstocht' heeft hier natuurlijk ook de letterlijke betekenis: harts-*tocht*.

[b] Dit zou voor de darren kunnen gelden. Deze hebben sex als hartstocht. De uitleg wordt dan platonisch: ook hier de eis je los te maken van je begeerte.

[c] In een fabel is het niet ongewoon de dierenwereld even te verlaten om een moraal in te voegen die alleen op de mens van toepassing is.

[d] In de godsdienstwetenschap wordt een onderscheid gemaakt tussen *durée*, de grijze tijd van het alledaagse bestaan en de *temps sacrée*, de heilige tijd die zich manifesteert in rite en cultus, maar die ook plotseling kan binnendringen als 'kratofanie'.

10.15.6. De zesde en zevende strofe

(1) In de zesde strofe voltrekt zich inhoudelijk een omslag: de tocht verloopt niet zoals verwacht, en wordt moeizamer en moeizamer terwijl het doel niet dichterbij komt. Weg de jubel.

De voortdurende verharding van het avontuur wordt onderstreept door een anafoor (het driemaal 'steeds') en door de drievoudige vergelijkende trap.
De teleurstelling en verwarring bij de groep worden versterkt door de afwijkende structuur van de strofe: het metrum is eigenzinnig, de syntaxis geeft grote problemen, de lezing wordt vertraagd.

(2) Het *steeds* verwijst op ironische manier terug naar het 'herhaalde niet-noemen' (8): het versluierende hiervan wreekt zich nu, vooral als men bedenkt dat het teken blijft (ont)wijken. Ironisch is ook dat de groep op weg is naar een teken en niet naar dat wat het teken representeert: de tocht is zonder uitzicht.

Het *ontwijkende* karakter van het teken wordt benadrukt door de ij-klank in deze geünificeerde strofe vol ee-klanken.
In ieder van de twee strofen, die metrisch het meest afwijken (II en VI), komt een regel voor met het uitzonderlijke metrum R^2: 'in het azuur bevrozen' (6) en 'naar het ontwijkend teken' (24). De samenhang tussen beide regels is duidelijk, maar de inhoudelijke *vaagheid* van de boodschap wordt er alleen maar door bevestigd.

(3) Wat is het teken? De zon? De maan? Een planeet? Een ster? Een sterrenbeeld? Bezit het vage vormen als die van ijsbloemen? Is het een hallucinerend visioen van licht, kleur, geluid of van de roos als symbool van spiritueel leven, geluk en liefde? Niemand zal het ooit zeker weten, het blijft het geheim van de bijen.

(4) De verre, koude tocht voert omhoog[a] naar het licht en maakt de bijen steeds transparanter totdat zij zelfs hun lichaam verliezen: zij zijn geheel vergeestelijkt, worden meegevoerd en verdwijnen als lichtpuntjes *('glinsteringen')*. Zijn zij sneeuwvlokjes geworden? IJsbloemen, ijskristallen? Sterren? In ieder geval zijn zij tot rust gekomen: aan het zwerven is een einde gekomen, de vervoering is voorbij.[b]

Ontlijfd verwijst naar zijn tegenpool 'ontzield' en kan worden vergeleken met een woord als 'onthoofd': ontdaan van het lichaam blijft alleen de ziel nog over. Een platonische visie ('sooma sèma')[c], die wordt bevestigd door regel 20 (het 'in lijve') en indirect door regel 4: de bijen worden verdreven uit hun woning.
Ontvoerd heeft dus twee betekenissen: de bijen worden tegen hun wil meegenomen en zij zijn ontnuchterd.
Het negatieve 'ont-' geeft de strofe een pessimistische ondertoon, zelfs het *ontzworven* suggereert dat de rust als een anticlimax wordt ervaren.

(5) De bijen verdwenen, maar waar naar toe? Bereikten zij toch hun doel of gingen zij op in het niets? De toon van deze strofe doet het ergste vrezen.

---

[a]De tocht omhoog is een belangrijk mythisch gegeven: de dood wordt beschouwd als het bestijgen (van een berg), men komt in de andere wereld door -vaak in extase- langs ladder of regenboog omhoog te gaan. Binnen de filosofie van Plato: de erotische lad-der (→ Exc.XI.1.21.4).

[b]Vergelijk de visie van Sartre in *La Nausée* (→ KCF.3.4.3.3n).

[c]Het lichaam een kerker, waarin de ziel gevangen zit.

10.15.7. De achtste strofe

(1) In de laatste strofe volgt de ontknoping. De bijen dwarrelen als sneeuwvlokken ('zielen') naar de aarde terug. Een triest beeld: zij keren weer naar de wereld[a], de plaats waar ze eigenlijk thuishoren, maar ze komen daar terecht tussen de korven waarin op dat moment bijenvolken overwinteren en zich voorbereiden op een nieuw leven[b].
Wat overblijft is de verstilling van een besneeuwd landschap, waar koude en dood heersen.

(2) 'Sterven' betekent twee dingen: niet alleen zijn de bijen naar aardse maatstaven gestorven (zij zijn bevrijd van hun lichaam en zij behoeven niet meer rond te zwerven), maar zij zijn ook geestelijk dood, er is iets in hen geknapt. Het *wij zijn gestorven* zou een triomfkreet moeten zijn: we hebben de dood overwonnen, onze ziel leeft[c], maar zo is het niet: de aarde blijft in hun gedachten hun huis, zij dwarrelen -willoos- terug naar hun eigen wereld. Nee, er klinken teleurstelling, verbittering en berusting door in de laatste strofe van het gedicht.

Sneeuw wordt vaak geassocieerd met dood en met stagnatie, *korven* met het volle, aardse leven. Het neologisme *gedwereld* neemt een centrale positie in: de keuze van dit werkwoord is vrij, het behoeft niet te voldoen aan het rijmschema. Mooi zou zijn geweest als het had gerijmd op 'honing/woning' (I): de cirkel zou dan zijn gesloten. Maar deze keuze wordt niet gemaakt, met het rijmwoord 'beloning' zou het gedicht een positieve wending hebben kunnen krijgen. Nu wordt onderstreept dat het verhaal van de bijen slecht is afgelopen. Zij keren terug naar de wereld, maar deze wereld is de hunne niet meer. Aan de andere kant: door het gedicht niet af te sluiten lijkt het verhaal nog niet afgelopen: sneeuw betekent stagnatie, in de dood ligt nieuw leven opgesloten. Sneeuw wordt water en water is de oerkracht van de schepping.

---

[a] 'De wereld' heeft binnen de christelijke theologie een negatieve bijklank als het gebied van het aardse, zondige leven.

[b] Vestdijk suggereert dat de bijen terugkeren in de gedaante van sneeuwklokjes, maar misschien is dit een drukfout ('sneeuw-klokken' in plaats van 'sneeuwvlokken', dat hij iets eerder gebruikt). Binnen de modernistische traditie is deze associatie toegestaan (Mallarmé).

[c] Het sneeuwvlokje is een symbool voor de ziel.

10.16. Waardering

(1) De waardering van een gedicht komt tot stand na een aandachtige en herhaalde lezing en wordt opgeroepen door esthetische kenmerken als klankkleur, muzikaliteit, ritme, toon en sfeer.

In 'Het lied der dwaze bijen' wordt de sfeer mede bepaald door de toon van de wijsheidsspreuk (V). Deze doet volgens sommigen afbreuk aan de voortgang van het noodlottige verhaal en breekt de spanning. Toch moet men stellen dat juist de ernstige, gedragen toon van deze strofe het gedicht diepgang geeft en de sfeer geladen maakt. Lees het gedicht maar eens zonder de regels! Juist zij bevestigen en versterken de noodlotsfeer die er over het gedicht hangt.

(2) Dat er sprake is van een knap gedicht blijkt gedurende de analyse en exegese. Zo gebruikt Nijhoff esthetische middelen

-om het verhaal te ondersteunen (het gebruik van verschillende soorten klinkers in de eerste en de laatste strofen),
-om de inhoudelijke spanning te onderstrepen (het T-metrum)[a],
-om extra informatie te verschaffen (de verrassende metrische analogie tussen 6 en 24),
-om de drammerigheid van de groep bijen te illustreren (het rijmschema, de opbouw van strofen, de vele herhalingen),
-om via het traagheidsprincipe een aantal begrippen naar voren te halen *(verbitterde, jubelend voortgedreven, glinsteringen).*

In het gedicht zijn vorm, inhoud en visie innig met elkaar verbonden: een kunstzinnig criterium bij uitstek.

Vestdijk benadrukt het kunstzinnig belang van 'de cyclische gang': de voortgang van een gedicht berust op voortdurende herhalingen en het gedicht zelf keert uiteindelijk terug bij zijn uitgangspunt: de cirkel wordt gesloten. In Nijhoffs gedicht blijkt dit laatste uit de terugkomst van de bijen naar de aarde: zij keren huiswaarts[b].

(3) Veel van wat er in deze waardering wordt opgesomd, zal door een ervaren lezer zonder uitdrukkelijke analyse en exegese worden opgemerkt en verwerkt. Hij zal van het gedicht genieten en een idee krijgen van zijn complexe schoonheid die vooral is gelegen in muzikaliteit, ritme, sfeer en toon.Toch zal het lezen van gedichten altijd iets onvoltooids inhouden, ook als men ze diepgravend onderzoekt: '*Literatuur is (nu eenmaal) werk in uitvoering'* (Kees Fens).

---

[a]Zonder de afwijkende ritmen (A en T) zou het gedicht, gezien het herhalingsschema binnen de strofen en het verbindende rijmschema tussen de strofen, snel te gemakkelijk, te mooi zijn geworden, wat in tegenspraak is met de lijdensgeschiedenis die in het gedicht wordt verteld.

[b]Ook bij Van Ostayen (→ 10.8.5.20) en bij Dèr Mouw (→ 10.12.5.4) treft men dezelfde cyclische gang aan ('stalwaarts', 'naar hun huis').

10.17. Interpretatie

10.17.1. De intrinsieke betekenis

(0) Na analyse en exegese de interpretatie. Je probeert te achterhalen wat de intrinsieke betekenis is van het gedicht, welke visie er naar voren komt. Deze interpretatie staat los van waardering.

(1) In een oeroud, klassiek beeld[a] worden hemel en aarde, het verhevene en het laag bij de grondse, het vreemde en alledaagse tegenover elkaar gezet. Het idyllische, aardse leven van een bijenvolk wordt beschreven in termen van bloemen en honing, tuinen en woningen. Een blij en warmbloedig bestaan dat wordt bedreigd door een hogere macht: een zoete geur, vergezeld van een suggestief, woordenloos zoemen dringt vanuit een kille, mysterieuze wereld de natuur binnen, doordringt haar geheel en bedreigt het gewone bestaan.

(2) Deze macht doet meer: zij roept op tot een ander leven. Een groep geeft gevolg aan deze oproep en vertrekt. Zij verlaat haar volk en onderneemt een gevaarlijk tocht omhoog. Maar waarom? Fascinatie voor de dood? Lijden aan tijd en vergankelijkheid? Ascese? Verlangen naar verstilling en zuiverheid? Al deze aspecten liggen in het gedicht opgesloten. Dit zou betekenen dat de bijen plotseling worden gedreven door een mystieke intuïtie. De zachte lokroep van omhoog wordt geassocieerd met het azuur als symbool van het spirituele en als kleur van de levensangst én met de witte roos als teken van de dood en van het ideale leven[b]. Azuur en witte roos zijn beide het symbool van zuiverheid.

'Ik heb het azuur nodig om mystiek te ontdekken', schrijft de schilder Broothaers in de lijn van bv Van Gogh (→ 10.24.3F) en Yves Klein (→ 10.20.2). Door de roep van het hoge, woordeloze zoemen krijgen de bijen oog voor de diepere dimensie van deze kleur en koppelen haar aan witte, raadselige rozen, witte rozen die bijen in het gewone leven niet kunnen zien, zoals mensen het ultraviolet niet kunnen waarnemen: zij liggen onzichtbaar in de trillende hemel verscholen. Zij zijn het ontwijkend teken dat in een wijkende hemel niet zichtbaar wordt en onbereikbaar blijft.

(3) De tocht van de bijen wordt beschreven in termen die bedrieglijk dicht bij die van het occultisme liggen[c,d]. Dit roept op tot een Hogere Verlichting, die kan worden bereikt via de intuïtie (het 'niet-noemen'). De dood wordt beschouwd als een overgang van de dagelijkse, lichamelijke werkelijkheid naar het astrale gebied, waarin het astrale lichaam -een lichaam van 'fijnstoffelijke' aard- voortbestaat. Het etherische 'doorschenen' en de verijling van het lichaam als glinstering passen goed in dit beeld van het astrale 'als ijlere, snellere trillingsvorm van het stoffelijke (Nel Noordzij)'. De bijen zijn zuivere energie geworden. Het 'wij zijn gestorven' betekent dat zij hun aardse lichaam hebben afgelegd en dat zij nu voortbestaan in een nieuw lichaam.

---

[a]De hemel is het gebied van het Heilige en Goddelijke, zij representeert de kosmische wet (Kristensen, Éliade). Plato plaatst het zielenspan met zijn menner in de Hemel, waar het zijn tochten maakt langs de hemelse gewelven.
Een belangwekkende kritiek, waarin de tegenstelling 'hoog/laag' centraal staat, kan men vinden bij Van Dijk naar aanleiding van Luceberts *Orfeus*.

[b]Ook in Dante's 'Paradiso' wordt gesproken van een lichtkleurige, geurende roos: *'(In) het geel van de eeuwige roos, die zich uitbreidt, trap voor trap, en geur uitademt, Geur van de lof tot de Zon, die lente maakt voor eeuwig*'. Hebben de bijen zo'n belofte in het zoemen gehoord, een belofte van geluk, van vrede en een actief, gloedvol paradijselijk bestaan? Dan komen zij bedrogen uit: niet de gele, maar de witte, bevroren roos wordt het teken waaronder zij reizen. Over een witte roos wordt in Canto XXXI gesproken: *'In de vorm dus van een sneeuwwitte roos toonde zich mij de hemelse heirschare'* , de door Christus verloste gelovigen. Maar ook op deze plaats ontbreekt, ondanks de verwijzing naar sneeuw, juist de ijzige vrieskou, die het gedicht van Nijhoff aan het einde zo beheerst.

[c]Bijen zijn binnen de westerse traditie symbool voor de ziel.

[d]Het occultisme verenigt Indische wijsheid en westerse gnosis, parapsychologie, alchemie en magie in één verborgen heilsleer. Bekende stromingen erbinnen zijn de Rozenkruisers, de Vrijmetselaars, de theosofie (Blavatsky) en de antroposofie (R.Steiner). Voor 'New Age' is het occultisme het fundament van doen en beleven. Wetenschappelijk wordt vaak een beroep gedaan op Goethe, filosofisch op Plotinus, psychologisch op Jung. Het occultisme heeft grote invloed uitgeoefend op het modernisme (Mallarmé, Schönberg, Kandinsky, Mondriaan).

Tegen deze occultistische interpretatie pleit de koude dood, het idee dat de zielen als sneeuwvlokken willoos naar de aarde vallen en daar ten dode gedoemd lijken te zijn. Op dit punt neemt het gedicht een eigen wending[a].

(4) Het is beter de dwaasheid en overmoed van de bijen niet specifiek te zoeken in een religieus-mystieke vlucht, maar meer in het algemeen in de neiging zich los te maken van de aarde en zich in dodelijke vervoering te laten meeslepen naar een verkilde, puur vergeestelijkte en abstracte wereld[b].
Leef je leven hier op aarde te midden van je volk en aanvaard hartstocht en dood die daar een deel van zijn. Juist de weg omhoog loopt dood, ontneemt je je persoonlijkheid en vertroebelt je kijk op de werkelijkheid. De kleur azuur geeft gebrek aan werkelijkheidszin aan, wit een gebrek aan warmte, sneeuw verwijst naar stagnatie en dood. De tocht van de bijen is een vorm van desintegratie, zij vervreemdt hen van het goede, gezonde, lijfelijke leven. Het verhaal erover laat een bittere nasmaak achter.[c]

Bevreemdend is dat de bijen niet uit existentiële motieven vertrekken -hun leven is geen lijden-, ook heeft hun tocht niets tragisch -wel iets treurigs-, zelfs kan men niet zeggen dat zij zich pathologisch gedragen. Nee, zij zijn domweg dwaas! En dat is misschien wel het ergste.

---

[a]Dit gedicht kan indirect worden beschouwd als een verwijt aan de dichter Nijhoff, die in eerder werk een sterke levensangst en doodsdrang etaleert: 'Er is een zuiverheid van de dood, die reeds in het leven begint ("Liedje")'. Een visie die men ook terugvindt in gedichten als "Het derde land", "Kinderkruistocht" en "Tweeërlei dood" uit de gedichtenbundel *Vormen* (→ 10.17.2.3n).

[b]'Puur' komt niet voor in het gedicht, het is een begrip dat je bij het lezen voortdurend mist, maar dat wel indirect wordt meegegeven door het woord azuur. Dit rijmt op puur en draagt traditioneel de betekenis puur in zich, zoals ook sneeuw wordt geassocieerd met zuiverheid. Het is een kenmerk van dichterlijke taal op zo'n manier nieuwe, suggestieve betekenissen op te roepen (Principe van afwezigheid).

[c]Dit alles zonder de intrinsieke betekenis geheel vast te leggen. Juist de onbepaaldheid kenmerkt dichterlijke taal en inhoud. Een volledige vertaling of omzetting in de codes van alledag is niet mogelijk (→ 10.38.7).

10.17.2. De impliciete betekenis

> De dichter duikt wanhopig onder in dromen waarvan hij weet dat zij niet bestaan. Hij zingt ondertussen van onze ziel en van alle overeenkomstige en hemelse indrukken, die in ons sinds de vroegste tijden liggen opgeslagen, en, in het aangezicht van het Niets dat de waarheid is, verkondigt hij deze roemvolle leugen.
>
> Een zuiverder betekenis geven aan de woorden van de stam.
>
> Stéphane Mallarmé

(1) Het gedicht van Nijhoff is een fabel en daarvan mag worden aangenomen dat zij als allegorie[a] een impliciete betekenis heeft. Het is een zinnebeeldig verhaal en staat ergens voor. Met in dit gedicht de kernvraag: wie zijn de 'wij'?

(2) Het ligt voor de hand het gedicht te lezen als een beschrijving van een aanval op de modernistische poëzie, en vooral op die van Mallarmé[b]. Het is alleen al voldoende diens inzichten in grote lijnen weer te geven om te constateren hoe sterk deze parallel lopen met de inhoud van 'Het lied der dwaze bijen'.
Naar de opvatting van Mallarmé streeft de dichter met een welhaast ziekelijke drang naar volmaaktheid en zuiverheid ('maladie d'idéalité'). In een pure poëzie zoekt hij naar de meest volkomen taal, een taal van zuivere tekens ('signes pures') die in staat is de ware namen uit te spreken (Igitur). 'In denken en dichten van Mallarmé heersen pure essenties, onaantastbare grootheden in maagdelijke volkomenheid. Zij zijn volkomen intact, onaangeroerd en onbesmet. Zo moet ook de taal zijn waarin zij bestaan (S.Dresden)'.
Mallarmé omschrijft deze zoektocht als een esoterische, hallucinerende reis vol verlangen naar '*sterreverre glans en een diamanten werkelijkheid*' (Hérodiade), een verlangen dat is gekoppeld aan diepe begeerte naar de dood. Dit in het vooruitzicht van een alleen maar maagdelijke, ijzige

---

[a] Als het waar is dat de analytische richting de allegorie gebruikt en de synthetische het symbool (Charles Molesworth), rekent Nijhoff hier af met de diepe, ondoorgrondelijke en symbolische poëzie die kenmerkend is voor modernisten als Mallarmé. Dit zou ook kunnen blijken uit het gegeven dat Nijhoff in dit gedicht weinig of geen gebruik maakt van metaforen. Ook deze hebben de neiging poëzie in het gebied van het 'onnoembare' en 'onuitsprekelijke' te trekken.

[b] In de jaren '24 en '25 houdt Nijhoff zich in zijn kritisch werk bezig met Mallarmé. Zo wordt hij uitdrukkelijk genoemd in verband met de poëzie van Leopold, een poëzie die door Nijhoff wordt geïnterpreteerd in modernistische termen. Een kenmerkende trek van het modernisme is dat het kunst ziet als een eigen, afgesloten wereld met zijn eigen uitdrukkingsmogelijkheden en -vormen: l'art pour l'art.

> Bij sommige dichters is hun natuur omgezet in een poëtisch leven, hun beelden hebben zo weinig terugslag op het leven waaruit zij ontleend zijn, maar tevens zoveel dwingende kracht van werkelijkheid in de dichterlijke wereld waarin zij betekenissen zijn van allerhoogste aanduidingen, dat men wel moet aannemen met grote dichters te doen te hebben, maar hun het eigengerechtigd gebruik van voor algemeen nut veronderstelde woorden en zinswendingen als duistere onverstaanbaarheid aanrekent; in plaats van in te zien, dat zulk een dichter iets te zeggen heeft, waarvoor woorden te kort zouden schieten, indien zij niet versterkt en verhevigd werden door de vorm van zijn poëzie, die dus verre van de woorden voor de lezer onbegrijpelijk te maken hen voor de dichter uitsprekelijk doet zijn. Zulk een dichter noemt men een "poète pour les poètes".

Zo'n dichter is ook Mallarmé.

Nijhoffs eerste twee bundels zijn vanuit deze kunstzinnige instelling geschreven. Dit betekent dat hij naast een synthetische ook een analytische benadering van zijn gedichten noodzakelijk vindt.

> De lezer, het publiek, waardeert het liefst de poëzie als bloei, als een uit het leven opbloesemend uiterst gewas, het gedicht vrij als een vrucht in de lucht, als een ding gerijpt en rond, samenvattend in zijn voltooide vorm de gecondenseerde en vruchtbaar gebleven groeikracht; en men wil eerst nà de vruchten de boom kennen, de dichter, geplant op een aarde waar wij allen wonen en hem dan niet zien als iets nog weer aparts, als een oerzaak der oorzaken, maar slechts als de natuurlijke aanleiding van zijn gevolgen; voor hen schrijft hij als hij geschreven heeft. De dichters lezen de dichter anders. Zij houden ervan de dichter achter de gedichten te lezen. Zij zoeken bij de wortels der poëzie en lezen de vruchten als daaruit voortgekomen en min of meer overeenkomstig gebleven laatste stadia; voor hem schreef hij reeds vóór hij schrijft. En deze elementaire dichterlijkheid is voor hen van de grootste waarde, en hetgeen zij uitspreekt, is daarvan de bevestiging.

Dat Nijhoff niet denkt aan de persoon van de dichter en zijn psychologie, maar aan de dichter als dichter blijkt uit zijn reactie op Van Eycks analyse van 'Vormen' wanneer hij zich afvraagt of Van Eyck na zijn vivisectie van Nijhoffs psyche wel aan de poëzie zelf is toegekomen.

werkelijkheid hoog in het azuur: wit, stil en absoluut, los van het lichaam, dat van onnut en droevig is. Een onbereikbare wereld, vooral ook omdat op de dichterlijke tocht het puur witte, onbeschreven blad moet worden ontwijd, ontmaagd.

> Het is geen toeval dat Mallarmé zich zo regelmatig uitlaat over de blanke bladzijde ('page blanche') of de maagdelijke bladzijde ('page vierge'). Hij wordt, ook in sommige gedichten, gefascineerd door de witte bladzijde die (nog) niet door inkt besmeurd is. Men zal begrijpen waarom: wit symboliseert ongetwijfeld afwezigheid en het Niets[a], het gedicht dat er niet is; wordt het geschreven, dan houdt dat een aantasting en in zekere zin een aanranding in van de bladzijde die maagdelijk was. Op die wijze kunnen niet alleen *absoluut* en *zuiver* gelijk worden gesteld, ook *wit* en *maagdelijk* behoren daarbij. Gelijk dat toegaat in de ijswereld of het azuur van Mallarmé spiegelen zij elkaar ononderbroken (S.Dresden).

In het gedicht van Nijhoff wordt de tocht van de bijen beschreven in begrippen die vaak uit de het basis-vocabulair ('de oertekst')[b] van Mallarmé[c] komen: azuur, wit, koud, (puur), (hemel), reis, vlucht, dood. De bijen zijn in extase op weg gegaan naar een azuren, bevroren wereld, waaruit zij later als maagdelijke sneeuwvlokken terugvallen, bevrijd van de last van hun lichaam.[d]

(3) Wie zijn nu de bijen? Er zijn twee voor de hand liggende oplossingen die bovendien in elkaars verlengde liggen: Nijhoff heeft de activiteiten van de modernistische dichters op het oog en/of hun poëtisch woordgebruik.
Het is mogelijk de bijen te zien als de sekte van modernistische dichters op weg naar een absolute, puur poëtische wereld.[e] Deze maakt zich op de woordeloze roep vanuit een onnoembare en suggestieve wereld los van het leven van alledag en zoekt in extase en op een vergeestelijkte manier haar weg. Op een tocht naar een voortdurend wijkend, onbereikbaar ideaal.[f] Haar lot: verkilling en verstarring.
Denkbaar is ook dat de bijen de personificatie zijn van de woorden van de dichter, zoals de gedachten het zijn in het gedicht van Dèr Mouw[g]. Woorden worden ontdaan van hun alledaagse betekenis, geladen met suggestie en evocatie, gezuiverd en geslepen tot, zoals Benjamin het

---

[a]Claes benadrukt dat Mallarmé een grote voorkeur heeft voor woorden die een ontkenning inhouden, afwezigheid suggereren en vernietiging uitdrukken. In het gedicht van Nijhoff vind je dezelfde tendens.

[b]Misschien wel de eerste die op het belang van de 'oertekst' heeft gewezen is Baudelaire: 'Om de ziel van een schrijver te doorzien moet je in zijn werk die woorden opzoeken die het meeste voorkomen. Het woord verraadt waardoor hij wordt geobsedeerd.'

[c]Nijhoff spreekt van Mallarmé als 'de Pool-reiziger naar het poëtisch-absolute' (1924).

[d]Nijhoff schrijft zelf over Mallarmé: 'Wie bij het verklaren Mallarmé blijft staan bij het beginsel dat hier het woord, als reëel ding, de scheppende kern der gedachte was en dat de syntaxis als een magische alchemie deze elementen in werking stelde, heeft nog niet het geheim van zijn duistere poëzie begrepen en gezien wat Mallarmé zeggen wilde, toen hij een geïntensiveerde symboliek weder tot een werkelijkheids-visie omzette en zich daarmee schiep een eigen mythologie: de zwaan, het azuur, het ijs, waarmee zijn bewustzijn zich als het ware uitzette en uitdrukkingsmiddelen vond voor een heelal, dat anders een vacuüm zou zijn geweest.'

[e]Naar vorm en woordgebruik maakt de modernistische dichter zich los van het gebruik van alledaagse, 'journalistieke' taal en gebruikt hij neologismen en anachronismen, met hun vaagheid en traagheid om zo zijn eigen, 'meerzinnige' betekenissen te ontwikkelen.

[f]Het ontwijkend teken (strofe 6): dit doet sterk denken aan *de gedaante van afwezigheid*, die zo'n belangrijke rol speelt in het werk van Mallarmé. Dresden: 'Dan is er wel sprake van woorden ./. , maar tegelijkertijd zijn die er ook niet, want er heeft immers een 'vernietiging' plaats gevonden. ./. De werkelijkheid wordt door toedoen van de taal afwezig gemaakt en treden woorden, die leegte zijn, ervoor in de plaats.'

[g]Uit een opmerking uit 1924 blijkt dat Nijhoff het werk van Dèr Mouw (goed) kent. Het gedicht van Nijhoff is dan een variatie én commentaar op het gedicht van Dèr Mouw.

formuleert, kristallen constructies[a]. Woorden als glinsteringen, als sneeuwvlokken: helder doorschenen, maagdelijk wit, maar ook 'losgezongen van hun betekenissen (Nijhoff)'.[b]
Welke oplossing men ook kiest[c], duidelijk is het dat het modernisme wordt afgewezen als een dwaas, roekeloos en betreurenswaardig avontuur dat de dichtkunst verstart en uit het leven wegrukt.[d e f]

---

[a]'De woorden zijn in de poëzie van Mallarmé edelstenen, zij schitteren van essenties. Men spreekt daarom terecht van kristallen verzen' (Celen). → 10.6.3 3: de bevroren rozen.

[b]Wellek: 'Het dichtwerk, in Mallarmé's termen het Boek, zweeft over de Leegte, het stille goddeloze Niets. Poëzie wordt vastberaden afgesneden van de concrete werkelijkheid, van zijn oude betrokkenheid met de nabootsing van de natuur, van de uitdrukking van de persoonlijkheid van de dichter, van iedere retoriek van emotie, en wordt alleen maar een Teken, dat Niets betekent.'

[c]De vraag of het gedicht zich ook richt tegen de poëzie van Eliot, waarmee Nijhoff zich (aanvankelijk) sterk verwant voelde, komt in deze interpretatie niet aan de orde, maar is zeker de moeite van het onderzoeken waard.

[d]'Het lied der dwaze bijen' staat in de dichtbundel 'Nieuwe Gedichten', waarin Nijhoff zich afwendt van zijn modernistische wijze van dichten uit 'Vormen' en een nieuwe, meer alledaagse stijl ontwikkelt. Met dit gedicht, dat naar zijn opzet in 'Vormen' thuishoort, rekent hij af met zijn dichterlijk verleden.

[e] Wenseleer wijst op de invloed die Andersens 'De sneeuwkoningin' op Nijhoff kan hebben gehad. Omdat sneeuw in dit sprookje wordt gelijkgesteld aan het intellect, is het mogelijk 'Het lied der dwaze bijen' te interpreteren als een aanval op het intellectualisme dat het modernisme, en dan vooral de poëzie van Mallarmé, kenmerkt.

[f]Dat de dwaasheid van de bijen vanuit een feministisch-deconstructivistische kritiek ook heel anders kan worden uitgelegd, ligt voor de hand. Maar deze onderneming valt met haar onderzoek naar de symptomatische betekenis onder het hoofdje *interpretatie als constructie* (→ Exc.XXXVIII.2) en daarmee buiten de opzet van dit boek. Bij zo'n aanpak kan men denken aan de uitleg die Lévi-Strauss geeft van het begrip *honing* als analogie van menstruatiebloed. (→ 10.15..2.1n). Dit dan in verband mret de zucht naar reinheid, zuiverheid en maagdelijkheid die de darren losrukt van het vertrouwde vrouwelijke leven. Met de bijenkoningin als bron van alle vruchtbaarheid.

F. DE SCHILDERKUNST

10.18. De kleurenleer

10.18.0. Inleiding

In dit hoofdstuk wordt de schilderkunst meer gedetailleerd onderzocht. Aan de orde komen met name het medium kleur in zijn wetenschappelijke, kunstzinnige en filosofische aspecten, de vormgeving ('de compositie'), het beeld en de visie ('de eidos'). Het onderzoek wordt afgesloten met een korte, puntsgewijze analyse, exegese en interpretatie van een viertal schilderijen.

10.18.1. Een wetenschappelijke analyse

(1) Indien men zonne-energie in een prisma laat vallen, wordt de elektromagnetische straal ontbonden in zeven spectrale kleuren, ieder met een eigen golfbeweging.

rood:	760 - 650 nanometer (één-miljoenste millimeter)
oranje:	640 - 590 nm
geel:	580 - 550 nm
groen:	550 - 490 nm
cyaan:	480 - 460 nm
blauw:	450 - 440 nm
indigo:	430 - 400 nm

De straling tussen 800-380 nm wordt licht genoemd, zij omvat het zichtbare spectrum, het gebied waarvoor het menselijke oog gevoelig is. Die gevoeligheid is zeer groot, zo kun je kaarslicht zien op een afstand van 32 km, maar ben je ook in staat in het zonlicht te kijken.

(2) Kleuren ontstaan omdat voorwerpen de lichtgolven, die erop vallen, voor een deel absorberen en voor een deel reflecteren. Een roos is zelf kleurloos, men ziet haar als rood, omdat alle lichtgolven, behalve de rode, worden opgenomen. Doorzichtige, bv vloeibare stoffen krijgen kleur door *absorptie*: sommige golven worden gefilterd, andere doorgelaten.
Buiten de aardse atmosfeer neemt men lichtbronnen, zoals sterren, waar in een lege, donkere ruimte, maar vanaf de aarde ziet men de zon in een blauwe hemel schijnen, omdat het licht wordt verstrooid door stof- en gasmoleculen. Korte golven worden sneller verstrooid, daarom een blauwe lucht. Is de hoeveelheid stof groot of is het vochtigheidsgehalte hoog, dan veranderen de kleuren: wolken zijn wit.

(3) Nadat kleuren zijn opgevangen op het netvlies van het oog, worden ze verwerkt en geordend in de hersenen. Het menselijke oog bezit in de eerste plaats een receptor voor helderheid, waarmee de nuances van licht naar donker kunnen worden onderscheiden. Daarnaast zijn er drie soorten kleurreceptoren: één voor de korte, één voor de midden en één voor de lange golven. Deze leveren de drie primaire kleuren op: ultramarijn/blauw, groen en rood/oranje.
Bij prikkeling van twee verschillende receptoren komt een nieuwe kleur tot stand. Zo ontstaan de secundaire kleuren: uit ultramarijn en groen *blauw/cyaan*, uit ultramarijn en oranje-rood *geel* en uit oranje/rood en groen *magenta* (afb.10.44). Door onderlinge combinatie kunnen negen miljoen kleuren worden waargenomen (Gerritsen).

→ Gewaarwording en waarneming: 10.4.1.

Bij het werken met kleuren kan men ze over elkaar heen leggen, zoals bij maken van een schilderij ('substractie'), ze samenvoegen zoals met spots op het toneel ('additie') of ze naast elkaar zetten zoals in een bloemstuk of op een pointillistisch schilderij ('partitie'). De resultaten verschillen: de menging van blauw met geel roept subtractief groen, additief wit en partitief grijs op.
Kleur, dat is duidelijk, is een gecompliceerd begrip. Binnen de natuurkunde spreekt men van zeven spectrale hoofdkleuren, fysiologisch zijn er drie oogprimairen en psychologisch onderscheiden mensen vier zuivere kleuren (rood, geel, groen en blauw).

Verwarrend is ook dat men binnen kunst en techniek bij menging op uiteenlopende terreinen gebruik maakt van verschillende basiskleuren. Voor de kunstenaar zijn dit de pigmentkleuren rood, geel en blauw, bij de televisie de oogprimairen blauw, groen en rood, bij de fotografie de oogsecundairen magenta, cyaan en geel, en voor het maken van verf de primaire kleuren rood, geel en blauw (van het systeem Hickethier)[1].



Afb 10.44. De kleurencirkel van Gerritsen. Bij de drie primaire oogkleuren wordt één receptor (in hoge mate) geprikkeld, bij de secundaire twee. Bij zwart wordt geen, bij wit worden alle receptoren geactiveerd.

(4) Kleuren kun je alleen vanuit hun context bekijken: 'Als je de kleur van dingen wilt zien, moet je altijd een vergelijking tussen hen maken' (Vernet), als je haar wilt beradrukken of wilt laten oplichten moet je haar tegenover andere zetten (Delacroix). De totaliteit van kleuren geeft ze hun geladenheid, vaak ook in samenhang met de vorm waarin ze zijn gegoten (Beisl).

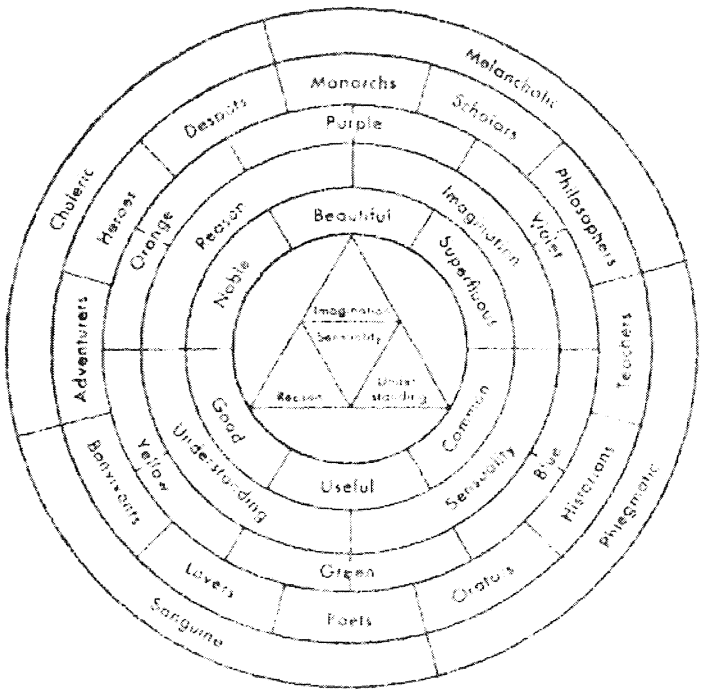
Kleuren beïnvloeden elkaar onderling in hun werking: als contrasten verhogen zij de esthetische kracht van het schilderij. Een te kleine hoeveelheid van een kleur heeft een steriel effect, twee primaire kleuren naast elkaar gezet geven een feestelijker aanblik. Rose op matgroen maakt een minder heldere indruk dan op blauw, grijs op geel roept violet op (Itten).
Deze en andere contrasten zijn belangrijke bronnen voor de schilder. Vooral in de romantiek, bij de expressionisten en in de abstracte schilderkunst worden de kleuren zo gebruikt om een bepaalde stemming op te roepen of om gevoelens en emoties uit te drukken.

(5)Maar de gevoelsmatige kenmerken die mensen aan kleuren toekennen zijn cultureel bepaald: *'Alle eigenschappen, die men aan kleuren toeschrijft, ontstaan uit ervaringen (Heller)', 'Gemeenschappelijke gevoelswaarden met betrekking tot verschillende kleuren zijn gebonden aan tijd, plaats, volksaard, cultuur- en ontwikkelingsgraad, leeftijd, geslacht en mode (Gerritsen)'.* De kleur rood kan

[1] In het systeem van Hickethier wordt Gerritsens magenta als rood omschreven, en diens rood als oranje. De benamingen van beiden voldoen niet aan het dagelijks taalgebruik.

slaan op aangename warmte én brandende hitte, op liefde en haat, op de duivel én op het ego.[a] Zelfs de tegenstelling zwart:laag-slecht en wit:hoog-goed wordt bij de Lolo in West-China omgedraaid: de slaven zijn wit, de aristocraten zwart.

10.18.2. Het culturele gebruik van kleur



(1) In een cultuur spelen kleuren een belangrijke rol. Zij zijn esthetisch en worden veel gebruikt als versiering of zij dienen als mand: rood is een waarschuwingsteken en verwijst naar gevaar. Vaak zijn zij dragers van magische kracht ('mana'): rood als de kleur van bloed verschaft levensenergie.[b]
Bovendien hebben kleuren een sociale functie hebben. Zij geven aan welke positie iemand in de groep inneemt. Purper was in het Midden-Oosten de kleur voor de maatschappelijke top. Kardinalen in de RK dragen purperen gewaden. In India heeft iedere kaste zijn eigen kleur ("kaste" betekent kleur).

(2) Aan kleuren wordt in veel culturen een diepere betekenis toegekend.
Groen is het teken van vruchtbaarheid, het drukt vrede, rust en hoop uit.
Rood staat voor leven (bloed) en geeft uitdrukking aan vreugde. In Mexico is het zo ook het symbool van de zon als aardgod, en daarmee van geboorte en jeugd, maar in de ME treft men een negatieve uitleg aan: rood betekent zonde en wreedheid. Kleuren symboliseren een andere, hogere werkelijkheid en vertegenwoordigen universele waarden.
Geel in China en goud in de Europese ME zijn kleuren van de eeuwigheid, wit is in beide culturen symbool van het volmaakte en absolute. Op Sri Lanka wordt de kleur geel dialectisch toegepast, zij is als lijkkleur het symbool van de dood, maar als kleur van het graan ook van het leven. Etymologisch wordt het woord geel geassocieerd met de begrippen voor zaad en graankorrel: het verwijst naar de levenswet, naar de mythische gedachte dat dood en leven, leven en dood altijd in elkaar overgaan.
In de westerse traditie heeft vooral Goethe de symbolische kracht van de kleur benadrukt. Hij zag een diep mystiek verband tussen karaktereigenschappen, geestelijke kwaliteiten, levensuitingen, waarden én de kleur (afb.10.45). Toch lijkt het bij een nuchtere analyse van kleuren en hun gebruik onnodig diepzinnige hypothesen te ontwikkelen, waarin aan de kleur universele betekenissen worden toegekend of waarin wordt gesteld, dat zij een innerlijke, symbolische uitdrukkingskracht bezitten. De betekenissen van kleurbegrippen zijn cultuurgebonden.

---

[a]Vaak wordt beweerd dat pure kleuren een fysiologische uitwerking op mensen zouden hebben: rood als opdringerig, onrustig en warm, blauw als rustig, maar koud. Toch is dit experimenteel niet aangetoond. Mensen boven de achttien koppelen rood aan warm, blauw aan koud, maar daaronder niet (Evers). Aan de andere kant is er onderzoek bekend van Valdez en Mehrabian waaruit blijkt dat bij een nauwkeurig onderscheid van helderheid, verzadiging en tonaliteit er wel fysiologische en emotionele koppelingen aan kleuren bestaan. Helderheid speelt -naast kleurverzadiging- een esthetische rol: hoe meer helderheid, hoe plezieriger kleuren aandoen, zijn ze verzadigd en ontbreekt helderheid dan zetten zij aan tot activiteit.

[b]Ook binnen de kringen van antroposofie en New Age heersen deze gedachten. Kleuren stralen elektrische energie uit en zijn direct verbonden met karakter en emotionaliteit.

(3) Ook is het weinig aannemelijk dat kleur behoort tot de structuur van de menselijke geest. Dit wordt geopperd door Berlin en Kay. Dezen stellen, dat kleuren begripsmatige ideeën ('concepten') zijn, die door mensen systematisch aan de werkelijkheid worden opgelegd. Zij beschikken bij hun geboorte over een verzameling van elf kleurbegrippen, waarmee zij intuïtief de wereld taalkundig ordenen. Deze concepten worden in een vaste volgorde toegepast: als eerste de woorden wit/zwart, vervolgens rood, groen en/of geel, dan de zes andere kleuren volgens de reeks: wit & zwart - rood- geel/groen - blauw - bruin - roze/paars/oranje/grijs. Indien een stam als de Tamils het begrip blauw kent, zal men in haar taal ook de woorden zwart, wit, rood, groen en geel tegenkomen (afb.10.46). Kleuren zijn conceptueel aangeboren en worden volgens een universeel plan toegepast.
Een speculatieve theorie als deze roept meer problemen op dan zij oplost. Er bestaan veel meer kleurbegrippen dan de standaard-elf: karmozijn, purper, ultramarijn, rozemarijn, vermiljoen, oker, mauve, indigo, cyaan en turquoise. Deze behoren volgens Berlin en Kay tot één van de basisgroepen, zij nemen geen zelfstandige plaats in.
Maar waarom wel de mengkleuren roze (uit wit en rood), grijs (uit wit en zwart) of oranje (uit rood en geel), maar niet turquoise (uit groen en blauw) als op zich staande kleur? Bovendien tot welke deelverzameling moet turquoise worden gerekend: tot blauw of groen? Welke mechanismen zouden hier conceptueel werken? Wat moet men aan met het Hongaars, dat twee concepten rood en het Russisch, dat twee begrippen blauw kent? Bovendien, als een stam drie kleurbegrippen (zwart, wit en rood) bezit, betekent 'rood' iets anders dan het 'rood' van moderne mensen, omdat haar term een wijder gebied bestrijkt. Een vergelijking is onmogelijk. Purper is psychologisch gezien een bijzondere prestatie van het menselijke waarnemingsvermogen, omdat zij als kleur niet in het spectrum aanwezig is. Waarom ontbreekt nu juist deze term bij de standaard-elf?
Een empirisch-wetenschappelijke benadering van de kleur laat zich beter verdedigen dan een rationalistische. Het is geen toeval, dat de gang van rood via geel/groen naar blauw parallel loopt met de toename van de golflengten en dat juist deze vier kleuren de psychisch-zuivere zijn.

Type	*Aantal termen*	*Lijst van termen*	*Voorbeeldtaal*
1	twee	'wit', 'zwart'	Jalé (taal in de hooglanden van Nieuw Guinea)
2	drie	'wit', 'zwart', 'rood'	Tiv (Nigeria)
3	vier	'wit', 'zwart', 'rood', 'groen'	Hanunóo (Filippijnen)
4	vier	'wit', 'zwart', 'rood', 'geel'	Ibo (Nigeria)
5	vijf	'wit', 'zwart', 'rood', 'groen', 'geel'	Tzeltal (Mexico)
6	zes	'wit', 'zwart', 'rood', 'groen', 'geel', 'blauw'	Tamil (India)
7	zeven	'wit', 'zwart', 'rood', 'groen', 'geel', 'blauw', 'bruin'	Nez Perce (Noordamerikaanse Indianentaal)
8	acht, negen, tien of elf	'wit', 'zwart', 'rood', 'groen' 'geel', 'blauw', 'bruin', 'paars', en/of 'roze' en/of 'oranje' en/of 'grijs'	Engels

Afb.10.46. Kleurengebruik bij verschillende stammen.

Toch zijn met deze constatering de vraagstukken niet opgelost. Kunnen mensen, al bezit hun taal weinig kleurbegrippen, wel alle kleuren en hun nuances (leren) zien? Of hangt het zien van kleuren af van de woorden die in omloop zijn?
Het meest voor de hand ligt de veronderstelling, dat mensen binnen hun cultuur in overeenstemming met hun fysiologische mogelijkheden[a] en naar gelang de praktische eisen kleuren afzonderlijk leren te onderscheiden en te benoemen.

→ Wittgebstein:10.18.4.6.

10.18.3. Goethe's dialectische visie op kleur

(0) Kleur is bij uitstek het gebied waar A- en R-denken op elkaar botsen. De wetenschapsman zal van oordeel zijn dat hij op natuurkundig en fysiologisch gebied zeker enige zinvolle opmerkingen over het verschijnsel kleur kan maken, maar menig psycholoog of wijsgeer zal stellen dat kleur eerder een innerlijke kwaliteit is, die tot de belevingswereld behoort en symbolische kracht bezit.
In deze paragraaf wordt ingegaan op de speculatief-dialectische visie van Goethe, in de volgende op de nuchter-ordende benadering van Wittgenstein.

(1) De natuurwetenschap benadert volgens Goethe mens en natuur uiterst eenzijdig. Zij legt de wereld getalsmatig vast en zoekt haar wetmatigheden niet in, maar achter de dingen.
Een wetenschapsman gaat er prat op, dat hij als empiricus de wereld zintuiglijk tegemoet treedt. Maar hij vergeet, dat de feiten die hij 'ontdekt' uit de theorie voortkomen en dat de waarheid die hij vindt abstract is en onzichtbaar vastligt in wiskundige formules. Hij acht zichzelf redelijk en nuchter, maar in feite is hij blind voor de ware aard van de natuur. De wereld is niet een machine, die kwantitatief kan worden beschreven in termen van de mechanica. Zij is een *levende*, organische eenheid, geestelijk van aard en dialectisch in haar bewegingen. Heel concreet: de aarde, met

[a] In het algemeen bv is kleurstof rood gemakkelijker te maken dan de kleurstof blauw.

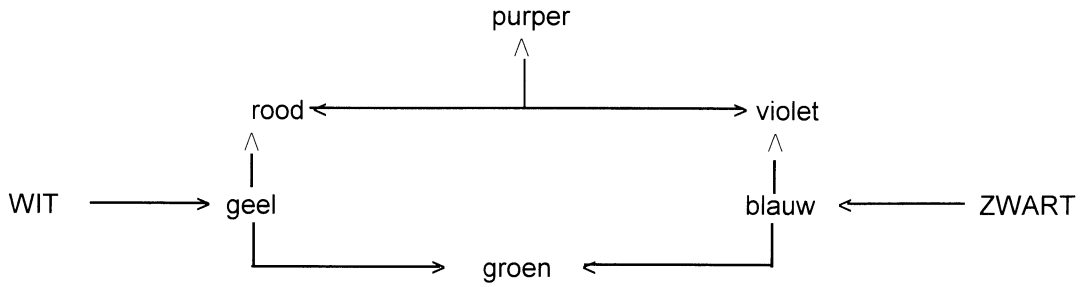
haar atmosfeer, is een levend wezen, dat in- en uitademt. Goethe grijpt terug op het oeroude *biologische* model.
De natuur kan niet door experimenten kan worden gekend -zij zijn uiterlijk en agressief-, alleen door haar intens en in geduldige overgave te doorvorsen, kan men haar wezenlijke *kwaliteiten* en verborgen dialectische samenhangen op sporen. Men stuit op oerverschijnselen ('Urphänomenen') als de oerplant, waarin manlijke en vrouwelijke wezens samen een ('androgyne') eenheid vormen. Deze mysterieuze orde kan niet door de wetenschap worden ontdekt. Pas als men zich vol inbeelding en beleving op haar richt, kan zij worden doorzien. Religie, maar vooral de kunst zijn daarom de wegen waarlangs mensen de waarheid zullen vinden.

> Hij, aan wie de natuur haar kenbaar geheimenis begint te onthullen, ondervindt een onweerstaanbaar verlangen naar haar waardigste vertolkster: de kunst.

Kleur kan in deze visie alleen worden benaderd vanuit een levende, voluit esthetische beleving.

Het valt vanuit dit gezichtspunt niet moeilijk te begrijpen waarom Goethe zo fel en onbeheerst uitvalt naar Newton en zijn experimentele onderzoek van de kleur. Het is godslasterlijk te beweren dat kleur bedrog is, dat zij in feite niet bestaat. De bestudering van het spectrum door middel van proeven is "een bedrieglijke troep", de wetenschappelijke visie, die daar uit voortkomt, kan als "krankzinnig" worden afgedaan.[a] Een kleur als rood is niet kwantitatief *meer*, maar kwalitatief *anders* dan blauw. Kleur beleeft men in haar wezenlijke, innerlijke waarde als oerverschijnsel indien men de natuur in al haar dynamische ontwikkelingen vol overgave en met open ogen bestudeert. Alleen het oog is een betrouwbaar instrument kleuren te bestuderen. *'Om de verschijnselen van de kleurenleer te begrijpen hebben we niet meer nodig dan een zuivere beschouwing van een gezond inzicht.'*

(2) Het leven wordt beheerst door een belangrijk oerverschijnsel: de voortdurende wisseling van daglicht en nachtelijke duisternis. In de dialectische spanning tussen *wit* en *zwart*, als vertegenwoordigers van deze twee oerkrachten, ontstaan de kleuren. Als je een volle dag vanaf zonsopgang tot zonsondergang de kleuren van de schaduwen bestudeert, bemerk je dat ze tot stand komen door innerlijke vertroebeling binnen het gebied van licht en donker: *'Kleuren zijn de daden - en het lijden- van het licht in zijn strijd met de nacht'.*
Tussen wit en zwart verschijnen het actieve *geel*, met zijn verdieping ('Steigerung') *rood* en -naar het zwart toe- het passieve *blauw*, met zijn verdieping *violet*. Uit de botsing van geel en blauw ontstaat *groen* en daarmee een negatieve spanning, een afdaling in het duister, maar uit rood en violet komt *purper* voort: de diepste verzoening (PCO) van de tegenstellingen (PC) en de hoogste verschijningsvorm (afb.10.47).[b]



Afb.10.47. De dialectiek van kleuren volgens Goethe.

---

[a]Aan het einde van zijn leven neemt Goethe veel van zijn kritiek op Newton terug en geeft hij te kennen dat hij te emotioneel heeft gereageerd op diens experimenten. Maar dit zonder dat zijn vertrouwen in de wetenschappelijke methode veel is toegenomen. Hij blijft overtuigd van zijn gelijk: ' *./. maar dat ik in mijn eeuw de enige persoon ben die in het bezit is van de wetenschappelijke waarheid inzake een moeilijk onderwerp als kleuren - daar ben ik trots op en daarvan weet ik dat ik als enige superioriteit bezit ten opzichte van vele anderen.*'

[b]Goethe grijpt, zoals vaak, met voorliefde terug op de alchemie, de geheimleer ('gnosis') , waarin een onderzoek wordt gedaan naar de onderlinge omzetting van stoffen en hun kwaliteiten. Voor de alchemist is *purper* het symbool van de *geest*, die is geboren uit de strijd van licht en donker.

(3) Kleur is voor Goethe een gecompliceerd verschijnsel, zij heeft dialectische, kunstzinnige, psychologische, symbolische en morele waarden (→ 10.18.2.2).

10.18.4. Wittgenstein. Een filosofische analyse van kleur

(0) Onbevangen, los van alle vooroordelen, doet Wittgenstein een onderzoek naar de kleur. Vanuit zijn filosofisch-analytische uitgangspunt richt hij zich op de taal en het gebruik van de kleurbegrippen. Hij verduidelijkt ze zonder zich bij voorbaat in te laten met natuurwetenschappelijke en psychologische standpunten of met speculatief-symbolische systemen. Zo stimuleert hij de nieuwsgierigheid en zijn verrassingen niet uitgesloten: *'In elk meer serieus filosofisch probleem reikt de onzekerheid tot beneden aan de wortels. Men moet er altijd op bedacht zijn iets geheel nieuws te leren'.*

(1) In de praktijk zijn kleurbegrippen referentiële tekens. Zij verwijzen naar de uiterlijke kwaliteiten van de dingen.

> Op de vraag "wat betekenen de woorden 'rood', 'blauw', 'zwart' en 'wit'?" kunnen we weliswaar gelijk op dingen wijzen, die zo zijn gekleurd, maar verder gaat onze bekwaamheid de betekenissen van deze woorden te verklaren niet! Voor het overige maken wij ons van hun gebruik geen voorstelling, of een heel ruwe, deels onjuiste.

Bij enig nadenken roepen veel kleurbegrippen vragen bij ons op, waarop het antwoord blijkbaar moeilijk kan worden gevonden.

> Wat maakt grijs tot een neutrale kleur? Is het iets fysiologisch, of iets logisch?
> Wat maakt bonte kleuren tot bonte? Ligt het in het begrip, of in oorzaak en gevolg?
> Waarom neemt men in de 'kleurencirkel' niet wit en zwart op? Alleen, omdat dat met een gevoel in ons in strijd is?

De verwarring op dit gebied is bij nader inzien zelfs erg groot:

-waar ligt het verschil tussen wit, licht en helder?
-wat is de kleur van een doorzichtig glas?
-hoe omschrijf ik in kleurbegrippen een gloeiend vuur of de weerspiegeling van groen op een wit vlak?
-ik neem een vel wit papier, ik leg het daarna naast een tweede vel of ik laat het licht er anders op vallen: nu zie ik grijs. Hoe definieer je nu wit/grijs?

Wittgenstein voert een uitvoerige en nauwkeurige analyse uit aan de hand van veel voorbeelden. Zijn onderzoek omvat praktische problemen als vermenging en vertroebeling, maar ook begeeft hij zich op psychologisch (-speculatief) terrein. Toch blijft zijn methode in de kern logisch ontledend en ordenend.

> Wij willen niet tot een theorie van de kleuren komen (noch een fysiologische, noch een psychologische), maar tot de logica van de kleurbegrippen. En deze brengt tot stand wat men vaak ten onrechte van een theorie heeft verwacht.

(2) Men ordent de kleuren en gebruikt hun namen na onderlinge vergelijking. Dit klinkt heel praktisch en aannemelijk, maar het levert al gauw problemen op: waarom bv behandelt men geel, blauw, en rood als primaire (= zuiver verzadigde) kleuren en groen niet?

> Wat kan men zeggen ten gunste van de uitspraak dat groen een primaire kleur is, geen mengkleur van blauw en geel? Zou het juist zijn te zeggen: 'Men kan dat alleen direct inzien, doordat men de kleuren aanschouwt?' Maar hoe weet ik dat ik hetzelfde met de woorden "primaire kleur" bedoel als een ander, die ook geneigd is groen een primaire kleur te noemen? Nee, hier zijn taalspellen beslissend.

(Praktisch-)taalkundig valt er iets te zeggen voor groen als tussenkleur. Maar toch.

> Ik schijn *één* feit van logisch belang te zien: als men groen een tussenkleur van blauw en geel noemt, dan moet men bijvoorbeeld ook kunnen zeggen wat een slechts licht blauwachtig geel is, of een slechts iets geelachtig blauw. En deze uitdrukkingen zeggen mij helemaal niets. Maar zouden zij niet een ander iets kunnen zeggen?

> Wie mij dus de kleur van een muur zo beschrijft, 'deze was een iets roodachtig geel', die zou ik zo kunnen begrijpen, dat ik uit een aantal stalen een bij benadering juiste zou kunnen kiezen. Wie de kleur echter zo beschrijft, dat zij een iets blauwachtig geel is, hem zou ik zo'n staal niet kunnen tonen. - Men pleegt hier te zeggen, dat men zich in het ene geval de kleur kan voorstellen, in het andere niet, - maar deze uitdrukking is misleidend, want men behoeft hier helemaal niet aan het opduiken van een beeld voor het geestesoog te denken.

(3) Indien men logische omschrijvingen wenst te geven en betekenis aan de dingen wil toekennen, kan dit alleen op grond van verwantschap of gelijkheid. Maar hoe bepaalt men deze? Waar ligt de verwantschap tussen rood en groen? Wanneer zijn twee kleuren gelijk?

> Ik schilder het uitzicht van mijn raam: een bepaald punt, bepaald door zijn positie in de architectuur van een huis, schilder ik met oker. Ik zeg, dat ik dit punt in deze kleur zie. Dat betekent niet dat ik hier de kleur oker zie, want deze kleurstof kan er, *zo* omgeven, lichter, donkerder, roodachtiger (etc.) uitzien dan oker. 'Ik zie dit punt zoals ik het hier met oker heb geschilderd, namelijk als een sterk roodachtig geel'.
> Maar wat, als men van mij verlangde de exacte kleurtoon aan te geven, die ik daar zie? - Hoe moet deze worden aangegeven en hoe worden bepaald? Men zou kunnen verlangen, dat ik een kleurstaal (een rechthoekig papier van deze kleur) vervaardig. Ik zeg niet dat zo'n vergelijking van geen enkel belang zou zijn, maar zij toont ons dat niet van begin af aan duidelijk is hoe kleurtonen vergeleken moeten worden en wat 'gelijkheid van kleur' betekent.

Wittgenstein zoekt een pragmatische oplossing. Kleuren zijn verfijnde 'ideale constructies' ('hypothesen') die ons dagelijks van pas komen. Ook de benoeming van zuivere kleuren kan zo worden benaderd. Zuivere kleuren zijn een opvallend -en nogal verrassend- verschijnsel. Kwantitatief zijn ze van weinig gewicht: men ziet in zijn omgeving veel meer onzuivere dan zuivere kleuren. Bovendien heeft men er geen afzonderlijke begrippen voor, wat onderstreept hoe onbetekenend zij in de praktijk zijn. Tenslotte, is 'zuiver' een verre van duidelijke term: welke bedoeling heeft als men haar gebruikt?
Ook hier benadert Wittgenstein -dat blijkt uit zijn gedachtegang- het vraagstuk op een nuchtere, praktische wijze. Zuivere kleuren zijn 'stellingen/hypothesen', die men in wisselwerking tussen theorie en praktijk *leert* gebruiken.

> Stellingen worden vaak op de grens van logica en empirie gebruikt, zodat hun betekenis over de grens heen en weer gaat en zij nu eens als uitdrukking van een norm gelden, dan weer als uitdrukking van een ervaring.
> (Want het is immers niet een bijkomend psychisch verschijnsel -zo stelt men zich de 'gedachten' voor -, maar het gebruik dat de logische stelling van de empirische onderscheidt).

(4) Tot zover heeft Wittgenstein met zijn logische benadering veel bereikt. Maar dan komt de aarzeling: er is een aantal terreinen (begrippen) waar de analyse niet gemakkelijk een oplossing biedt:

-Waarom *verdrinkt* groen in het zwart en wit niet?
-Waarom kan het onderscheid in *helderheid* tussen twee kleuren niet objectief worden weergegeven? Waarom kan je hier alleen maar spreken van een interne relatie, een relatie die er zelfs toe uitnodigt te gewagen van het wezen van de kleur?
-Wat betekent het dat, indien wit wordt *gemengd* bij rood, rood zijn kleurigheid verliest?

Naar aanleiding van de laatste vraag schrijft hij:

> Maar wat is dat voor een stelling: dat het bijmengen van wit aan de kleur het kleurige ontneemt?
> Zoals ik het bedoel kan het geen natuurkundige stelling zijn.
> Hier is de verleiding zeer groot om aan een fenomenologie, een tussending tussen wetenschap en logica te geloven.
>
> Er is weliswaar geen fenomenologie, wel zijn er fenomenologische problemen.

De fenomenologen (en Goethe) menen dat mensen alleen door innerlijke ervaringen de eigenlijke aard van de kleur kunnen begrijpen. Wittgenstein erkent, dat sommige begrippen ons logisch en wetenschappelijk voor problemen stellen, maar de sprong van R- naar A-denken wil (en kan) hij niet maken.

(5) Wie over kleuren spreekt en over het gebruik van hun termen, kan niet buiten een analyse van de waarnemings- en belevingsbegrippen. Welke verhouding bestaat er bv tussen waarneming en begripsvorming? Stel: er zijn mensen die de gave bezitten kleuren te zien, die wij niet zien en die daarvoor eigen termen gebruiken. Sommigen spreken van roodachtig-groen en wijzen op een kleur, die wij bruin-zwart noemen. Anderen zeggen dat zij iets wits waarnemen dat in onze ogen helder is.

> 'Kan men zich niet voorstellen dat bepaalde mensen een andere kleurengeometrie zouden hebben dan de onze?' Dat wil toch zeggen: kan men zich niet mensen voorstellen met andere kleurbegrippen dan de onze? En dat wil weer zeggen: kan men zich niet voorstellen dat mensen onze kleurbegrippen *niet* hebben en dat zij begrippen hebben, die met onze kleurbegrippen op zodanige wijze verwant zijn, dat wij ze ook 'kleurbegrippen' zouden noemen?

Hoewel Wittgenstein voortdurend met dit soort gedachten-experimenten speelt, komt hij toch tot de conclusie, dat wij op logische gronden niet kunnen worden gedwongen te erkennen dat wij kleuren zien, die wij niet zien: 'Er is immers geen algemeen erkend criterium voor wat een kleur is, tenzij het een van onze kleuren is'. Bovendien is het sterk de vraag of wij ons kunnen voorstellen dat begrippen als rood en groen anders zouden zijn dan ze zijn!

(6) Ondanks alle pogingen de psychologie buiten schot te laten, ontkomt ook Wittgenstein er niet aan de verhouding van de belevingswereld ('A-denken') en de ervaringswereld ('het R-denken') ter sprake te brengen. Met negatieve bevindingen: het is niet mogelijk onze belevingen met de fysische werkelijkheid te verbinden. Belevingen zijn schijn, zij zijn alleen te verbinden met belevingen.

> De psychologie verbindt wanneer zij van schijn spreekt, schijn met zijn. Wij kunnen echter van schijn alleen spreken, of wij verbinden schijn met schijn.

Indien men iets over het bewustzijn probeert te zeggen, valt men terug op een oud empiristisch standpunt: bewustzijn is niet meer dan dat wat ik met mijn zintuigen waarneem.

> Wat is eigenlijk de '*wereld*' van het bewustzijn? Hier zou ik graag zeggen: 'Wat in mijn geest plaatsvindt, wat ik zie, hoor...' Zouden wij dat niet kunnen vereenvoudigen en zeggen: 'Wat ik nu zie'.

Een kleur zien is een gewaarwording die binnen mijn belevingswereld valt. Meer kan ik er in eerste instantie niet over zeggen. Beweringen over kleuren zijn dan ook niet aan te vechten: als ik zou aanvaarden dat zij 'onwaar' (kunnen) zijn, dan moet ik ook al mijn andere oordelen wantrouwen.
Voor de waarnemer (en voor de psycholoog) blijft enkel het 'zijn' en dus het uiterlijke gedrag over.

> Als de psycholoog ons leert: 'Er zijn mensen, die zien', dan kunnen wij hem vragen: "En wat noem je 'mensen, die zien?' Daarop zou het antwoord moeten zijn: mensen, die zich onder die en die omstandigheden zo en zo gedragen.

Taalkundig kleurgedrag is dan (uiteindelijk) referentieel gedrag. Men zal bij navraag maar één ding kunnen doen: wijzen naar de omgeving en naar de kleuren die daar als kwaliteiten aanwezig zijn.

10.19. Kleur als kunstzinnig medium (1). De picturale traditie

(1) In oude culturen als Egypte, Griekenland, Byzantium en de Europese ME genieten mensen vooral van kleuren om hun esthetische kenmerken: zuivere kleuren worden in al hun pracht, praal en intensiteit toegepast en gewaardeerd.
Ook wordt er vanaf het midden van de negentiende eeuw weer meer gelet op de esthetische kwaliteiten van de kleur. Dit in reactie op de voorafgaande periode, waarin, vanaf de Renaissance, kleur in de eerste plaats dient om de werkelijkheid realistisch weer te geven: kunstenaars geven de voorkeur aan haar picturale, niet aan haar intrinsieke mogelijkheden. Het onderscheid tussen picturaal en intrinsiek komt van Hans Jantzen, die de volgende omschrijving geeft:

> Onder 'intrinsieke betekenis' versta ik al díe factoren die tot het effect van de kleur bijdragen en die werkzaam zijn onafhankelijk van het object waarop de kleur is aangebracht, waarin dus *de elementaire krachten van de kleur* zich manifesteren: haar esthetische waarde, haar aandeel in de contrastering, haar aanvullende, versterkende of afstotende invloed op andere kleuren.
> Onder 'representatieve betekenis' moeten al díe factoren worden verstaan, die tot het effect van de kleur bijdragen en die zijn bedoeld om *de aard van het object*, waarop zij zijn aangebracht, duidelijk te maken. Zij geven niet alleen aan 'welke kleur het heeft' maar ook de materie ervan, de hardheid, de dichtheid, het ruwe of gladde oppervlak, het plastische evenzeer als de plaats, die het inneemt in de ruimte en in het licht.

In haar picturale functie geeft kleur het karakter van de dingen aan: zij beeldt de materie uit, zij schept op het twee-dimensionale vlak ruimte, zij geeft vorm aan voorwerpen en lichamen.

(2) Maar kleur doet nog meer: zij brengt eenheid en samenhang aan. Albert Barnes spreekt van de organische of structurele functie van de kleur.

> (Binnen de Italiaanse school) -en de critici hebben dat niet willen inzien- is niet de zinstrelende kwaliteit het voornaamste aspect van de kleur, maar de rol die haar verhoudingen spelen in de organisatie van het schilderij. Dat kleurverhoudingen van overwegend belang zijn voor de plastische vormgeving, dat de compositie het best door middel van kleur tot stand komt, is één van de meest gewichtige feiten in de esthetica. Een feit dat door het overgrote deel van de schrijvers over beeldende kunst schijnt te worden vergeten.

(3) Kleur wordt ook een kunstzinnig middel om de atmosfeer (Leonardo, Titiaan) en de werking van licht en donker (Rembrandt) uit te beelden of om te onderzoeken hoe het pure zonlicht op de dingen in kleuren wordt gereflecteerd, zoals door de impressionisten werd gedaan. Dit alles niet zonder dat schilders vergeten dat kleur een esthetisch medium is. Juist bij de grootsten, zoals bij Titiaan, gaan picturale, structurele en intrinsieke waarden samen.

Het grote probleem is dat je de kleuren nooit meer ziet zoals de kunstenaar ze heeft gezien, omdat ze op vele manieren worden aangetast, bv door het licht, vuil of het bindmiddel. In dit opzicht is het een belangwekkende vraag of een reproductie, waarop men via verfijnde, moleculaire technieken de kleuren weer in hun oorspronkelijke staat kan bewonderen niet naast een schilderij van bv Van Gogh moet worden geplaatst. In ieder geval is het duidelijk dat iedere interpretatie en waardering van een (oud) schilderij in feite tweedehands is. Dit ook omdat de onderlinge verhoudingen binnen het palet verloren gaan.

10.20. Kleur als kunstzinnig medium (2). De expressieve traditie

10.20.0. Inleiding. De uitdrukkingskracht van de kleur.

Met het expressionisme keert, in reactie op de picturale traditie, een opvatting terug over kleur die men ook vindt in ME en Barok (El Greco). Gesteld wordt, zoals bv door Van Gogh, dat kleuren een zelfstandige waarde bezitten: zij staan los van het afgebeelde voorwerp en zeggen iets in en door zichzelf. Zij hebben een eigen betekenis en vitaliteit. Met kleur is het mogelijk gevoelens en emoties vast te leggen en tot uitdrukking te brengen. Naast haar uiterlijke, esthetisch-decoratieve eigenschappen heeft zij bovendien een symbolische inhoud en verwijst naar eeuwige, geestelijke waarden.

→ Expressiviteit: Exc.XXXIII.

10.20.1. Kandinsky

(0) Wassily Kandinsky, een van de eerste abstract-expressionistische schilders, heeft in een invloedrijk essay *Über das Geistige in der Kunst* (1910/1912) zijn kunstzinnige visie theoretisch onderbouwd.

(1) Zeker, het is mogelijk dat een schilderij een weergave, een geordende weerslag is van zijn eigen tijd, maar daarin ligt niet zijn wezen. Het kunstwerk is ten diepste de weerspiegeling van de geestelijke wereld, van de innerlijke natuur. Het openbaart mensen de werkelijkheid van de ziel in al zijn mogelijkheden. De inhoud van het kunstwerk, zijn innerlijk element, is de emotie van de ziel van de kunstenaar.

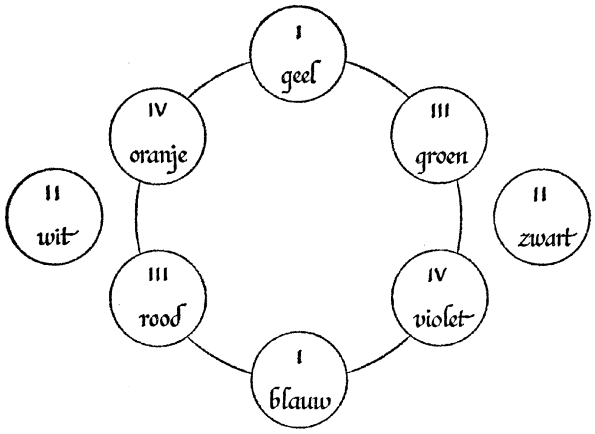
> De andere kunst, die wel in staat is verder te groeien, heeft de wortels in de geest van haar tijd. Maar zij is behalve een weerspiegeling van die tijd nog iets meer: zij bezit een opwekkende, profetische kracht waarvan de werking ver en diep kan reiken.
> Het geestelijk leven, waartoe de kunst behoort en waarvan zij één van de machtigste oorzaken is, is een ingewikkelde, maar besliste en in het eenvoudige over te zetten voor- en opwaartse beweging. Het kan in verschillende gedaanten optreden, maar in wezen blijft zijn innerlijke zin en doel hetzelfde.

(2) De echte kunstenaar biedt weerstand aan de verzoeking de wereld materialistisch te benaderen. Hij zoekt oplossingen, die wetenschap en positivisme -in al hun uiterlijkheid- niet kunnen geven. De kunstenaar weet dat '*de wereld geluid heeft, zij een kosmos is van geestelijk actieve wezens. Zelfs dode stof is levende geest*'. De kunstenaar is een ziener, hij opent nieuwe perspectieven.

> De ziener ziet en geeft dat weer wat hij ziet. Deze verheven gave, die hem dikwijls tot zware last wordt, zou hij soms wel van zich af willen werpen. maar hij kan het niet. Ondanks spot en haat trekt hij de weerspannige zware wagen van de mensheid uit de steenlawine omhoog en voorwaarts.

(3) In de nieuwe kunst wordt de vorm losgemaakt ('geabstraheerd') van de voorwerpen en wordt de kleur gebruikt om haar innerlijke, psychologische werking en om de symbolische kracht die zij uitstraalt. Iedere kleur heeft haar eigen waarde, maar staat ook onder spanning binnen een veld van polaire krachten: het witte licht tegenover het donkere zwart, het warme geel tegenover het koude blauw.
Als geestelijke, polaire kwaliteiten verwijzen zwart en wit naar dood en leven. Wit is het oneindige, de grote, absolute stilte. Zwanger van mogelijkheden is het het teken van zuiverheid en reinheid, maar ook van geboorte en een nieuw begin. Wit is een bron van diepe vreugde, zwart van intense droefheid: de hoop is vervlogen, de mogelijkheden zijn verdwenen: *'Als het niets zonder mogelijkheid, als het dode niets na het uitdoven van de zon, als een eeuwig zwijgen zonder toekomst of hoop klinkt innerlijk het zwart'.*
Geel is aards: stoffelijk en lichamelijk. Het is opdringerig, lichtzinnig en brutaal. Blauw is de hemel. Het is de kleur van ernst, verdieping en bezinning. Als geel naar blauw trekt, wordt het groen: de tegenstelling blauw-geel wordt opgegeven, de kracht verdwijnt. Groen getuigt van onbeweeglijkheid en passiviteit, maar met de mogelijkheid dat nieuwe activiteiten ontstaan.

Rood is een beweeglijke kleur, het heeft de dialectische kracht om van kwaliteit te veranderen en zich te mengen met andere kleuren. Rood is doelbewuste energie, met wit vermengd wordt het als licht-rood een teken van lichamelijkheid en jeugdige, zuivere vreugde. In zijn overgang naar het aardse geel wordt het als oranje manlijke kracht en gezondheid, maar in zijn beweging naar blauw is het als violet de troosteloze verwijzing naar ouderdom (afb.10.48).



Afb.10.48. Kandinsky's schematische voorstelling van de tegenstellingen als een kring tussen twee polen: het leven van de primaire kleuren tussen geboorte (wit) en dood (zwart), aangevuld met de kenmerken en fasen van dit proces. De romeinse cijfers duiden paarsgewijs de tegenstellingen aan. Een schilder zal de kleuren zo moeten gebruiken dat hij binnen de harmonie (PCO) van het kunstwerk de tegenstellingen en tegenstrijdigheden (PC) van de (innerlijke) werkelijkheid in vorm en kleurcontrasten (van bv rood en blauw) weergeeft.

10.20.2. Yves Klein

> Ik ben tegen de lijn en al haar consequenties: omtrekken, vormen, composities. Alle schilderijen welke ze ook mo-gen zijn, figuratief of abstract, maken op mij de indruk van *gevangenisramen*, waarvan juist de lijnen de tralies zijn. In de verte, in de kleur, is de vrijheid! De beschouwer van een schilderij met lijnen, vormen en composities, blijft de gevangene van zijn vijf zintuigen.

Yves Klein maakt naam in het Parijs van na de Tweede Wereldoorlog. Voor hem is kleur een middel om het ondefinieerbare, het mystieke en oneindig-kosmische weer te geven en te ondergaan. Kleur schenkt mensen vrijheid, zeker als zij in haar enkele, volle kracht wordt getoond. Zij maakt hen los van ruimte en materie en brengt hen in een toestand van innerlijke gevoeligheid ('sensibilité'). Het onzichtbare wordt door kleuren en vooral door goud, rood en blauw ('ultramarijn') actief en zichtbaar.

> Wil men de symboliek als oorzaak nemen van de alom verbreide trias rood, blauw en geel, dan uit zich in het rood het vuur en daarmee de warmte (de zon), het blauw zou hemel en water, het geel de aarde betekenen. Blauw is de kleur van de verte, van de ether en de oneindigheid. Symbolisch worden hoop en trouw in deze kleur uitgedrukt. Geel was in de oudheid de kleur van de priesters en de hoogwaardigheidsbeklederen en is nu nog de bevoorrechte kleur van de Chinese elite. Later heeft geel zijn rang verloren en is goud in zijn plaats getreden.

Blauw is de geest, rood het leven, goud het absolute, het volstrekt volmaakte. In een speculatief-theologisch systeem wordt goud het symbool van God als het verhevene en ongenaakbare, rood het symbool van Christus als de incarnatie en de gekruisigde, blauw het symbool van de Heilige Geest als de alles doordringende werkzaamheid van het onstoffelijke.
Blauw is binnen kunst en religie de kleur bij uitstek: buiten het verstand en de intelligentie om schouwen mensen, louter voelend en belevend, in en door deze kleur de wereld op geheel innerlijke wijze.

> Blauw, deze kleur heeft op het oog een opvallend en bijna onuitsprekelijk effect. Zij is als kleur een energie, alleen staat zij aan de negatieve zijde en is in haar hoogste zuiverheid als het ware een prikkelend niets. Bij het kijken is er iets van tegenspraak tussen prikkel en rust.

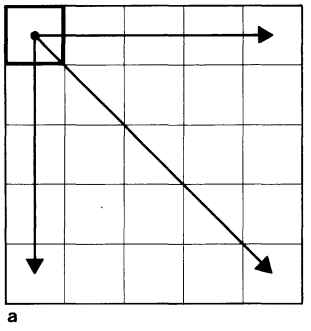
Kleur is voor Klein de taal die de wereld van ziel en geest openlegt.

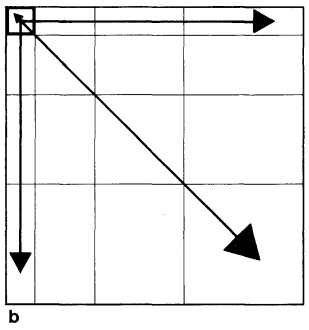
10.21. Kleur als kunstzinnig medium (3). De formeel-esthetische traditie

10.21.0. Inleiding

Vanuit kunstzinnig standpunt is schilderkunst in de eerste plaats de vormgeving van het medium kleur. Zo beschouwd kan de kunstenaar volstaan zijn kleuren te kiezen en ze volgens plan op volstrekt formele wijze te ordenen buiten iedere verwijzing naar de werkelijkheid om. Als voorbeeld van zo'n aanpak een bespreking van het werk van Lohse.

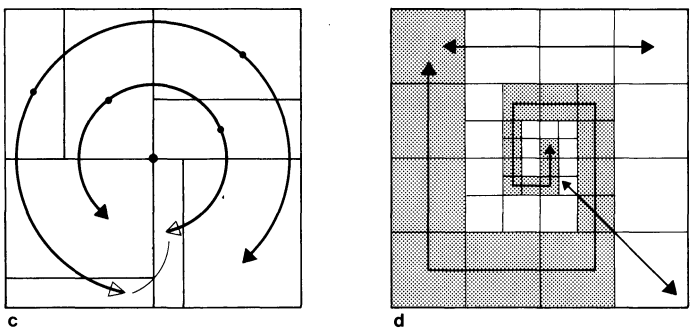
10.21.1. Richard Lohse





Afb.10.49. Voorbeelden a en b.

(1) De schilderkunst wordt door Richard Lohse teruggebracht tot een creatieve ordening van kleur, als zintuiglijk-esthetisch gegeven, binnen de structuur van een wiskundig netwerk.
Lohse neemt definitief afscheid van het traditionele schilderij. Dit toont binnen de lijst een beeldvlak, dat als geheel bij voorbaat ('apriori') de delen (elementen) draagt en, ook in de meer abstracte kunstwerken van een Kandinsky of Mondriaan, de kijker door een venster een blik op de werkelijkheid verschaft. Voor Lohse is kunst zuiver een creatieve ordening: de methode is het beeld zelf.
Hij begint zijn artistieke werk met eenvoudige, twee-dimensionale elementen. Zo voorkomt hij een visuele afbakening binnen een vlak en vermijdt hij iedere conventionele diepte- en ruimtewerking.
Standaardelement is het vierkant. Dit waarborgt neutraliteit en objectiviteit. Lohse spreekt van *anonimiteit* en hij bedoelt hiermee, dat men door gebruik van deze wiskundige grondvorm geen persoonlijke of culturele voorkeuren uitspreekt en geen bijzondere uitleg van het werk toelaat.
Door additie (afb.10.49a) kan men een vierkant op gelijkwaardige en onbeperkte wijze in verschillende richtingen uitbreiden.
Ook is het mogelijk (afb.10.49b) door wiskundige ordening de organisatie van het schilderij oneindig te variëren: twee of meer vierkanten worden volgens mathematische reeksen samengevoegd tot rechthoeken. Zo past Lohse in één van zijn werken twee reeksen toe, horizontaal: 1-2-3-4-5-6-7-8-9, verticaal: 1-2-4-8-16-8-4-2-1.
Bovendien is de schilder in staat via rotatie en wiskundige projectie (afb.10.50c) vaak ingenieuze vlakverdelingen aan te brengen.
Verrassend is ook de dubbele spiraal in voorbeeld d. Deze berust op een wiskundige progressie vanuit het centrum, die ook, zoals in vele andere gevallen (afb.10.49a/b), diagonaal en horizontaal doorwerkt.



Afb.10.50. Voorbeelden c en d.

(2) Kleur is, zoals blijkt uit afb.10.50d, volstrekt onmisbaar, alleen door haar doorziet men de (wiskundige) orde: de spiralen zijn anders alleen te raden. Kleur is zelfs het vormend beginsel bij uitstek. Haar opbouw en verloop leveren de wetmatigheden voor de formele uitdrukking van het kunstwerk: 'Kleur en vorm heffen zich als tegenstelling op'.
Ook op dit punt nadruk op de neutraliteit. Kleuren moeten worden beoordeeld naar hun objectieve, natuurwetenschappelijke, dus naar hun spectrale waarden, en niet naar hun psychische of symbolische uitdrukkingskracht. Alleen zuivere, primaire en secundaire kleuren mogen worden gebruikt. Zij zijn bovenindividueel en dus anoniem: 'De anonieme standaard is de kleur zelf!'
Om de objectiviteit te bewaren is het nodig kleuren in gelijke hoeveelheden en in evenredige verhoudingen binnen het formele systeem aan te brengen.

(3) Kleur ordent: gelijke en verwante kleuren bieden het oog vaak ingewikkelde symmetrieën en ritmes. Zij geeft dynamiek: kleuren contrasteren en staan in verhoudingen van licht en donker tegenover elkaar. Kleur is onbegrensd. Zij heeft evenals de vorm onbeperkte mogelijkheden. Dit ziet men in de kleurencirkel, die (psychisch) wordt gesloten door de creatie van het purper. Bovendien zal iedere kleur als grens(vlak) herinneringen oproepen aan verbindingen van deze kleur met andere kleuren binnen het schilderij en daarom voorkomen dat de kijker stil houdt bij de rand. Kleuren trekken het oog voortdurend buiten het vlak en bevestigen daarmee de oneindigheid van de formele structuur. Toch suggereren zij ook de grenzen door de logische samenhang en de getalsmatige gelijkheid, die zij binnen het schilderij bezitten.

(4) Kleur roept spanningen op. Zij is oneindig, maar geeft toch de grenzen aan. Zij bevestigt - zuiver en evenredig toegepast- de tweedimensionaliteit van het vlak, maar zij werkt ook averechts als ze -en dat ligt in haar natuur- in de onderlinge werking onvermijdelijk ruimte en diepte suggereert.
Van deze kenmerken maakt de kunstenaar gretig gebruik. Juist door deze tegenstellingen gaat het schilderij leven en komt de stralende kracht van de kleur tot uiting.
Iedere kritiek waarin wordt geopperd dat deze kunstvorm beperkt en "mager" is, kan gemakkelijk worden weerlegd: door de onbeperkte mogelijkheden van vorm en kleurgebruik kan juist een kunst ontstaan, die het product is van grote creativiteit (Lohse: 'flexibiliteit'). Albrecht formuleert het zo:

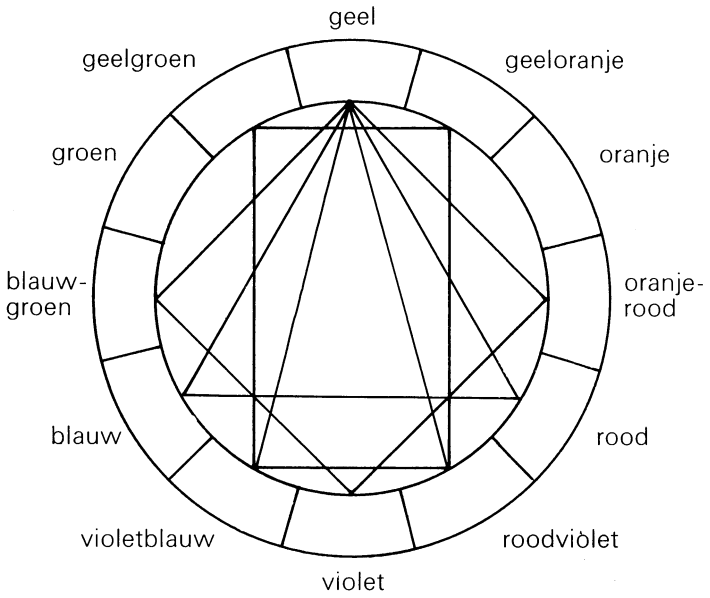
> Met de flexibiliteit is de eindfase van het vormende proces bereikt. Zij kan in twee richtingen worden uitgelegd: flexibel zijn de beeldvlakken in hun kinetische beweeglijkheid, die visueel wordt beleefd. Flexibel blijkt ook de methode zelf te zijn, omdat zij de mogelijkheden biedt steeds nieuwe formuleringen te vinden en ook proportie en uitdrukking naar verkiezing te veranderen. De kijker ervaart een buitengewone activering van zijn voorstellingsvermogen en van zijn beschouwing, die hem, uitgaand van een objectieve basis, wijde speelruimte biedt om zelf te interpreteren en tot inzicht te komen.

(5) Voor Kandinsky en Klein is kleur een diepzinnig symbolisch gegeven, voor Lohse louter een kunstzinnig medium waarmee hij de abstractie (en zuiverheid) tot hun uiterste grenzen voert. Beide pogingen kleur los van het beeld tot het fundament van de schilderkunst te verheffen worden vaak als ontoereikend afgedaan: je blijft in de decoratie steken.

10.22. De compositie

(0) Schilderijen vormen een samenhangende en ritmisch opgebouwde eenheid. Kleuren worden op het doek geordend en in onderling evenwicht aangebracht.

(1) Johannes Itten, één van de voormannen van het Bauhaus, heeft, in de traditie van Goethe, een onderzoek gedaan naar de harmonische kleurverhoudingen ('akkoorden'). De resultaten kunnen worden afgelezen uit de volgende cirkel (afb.10.51):



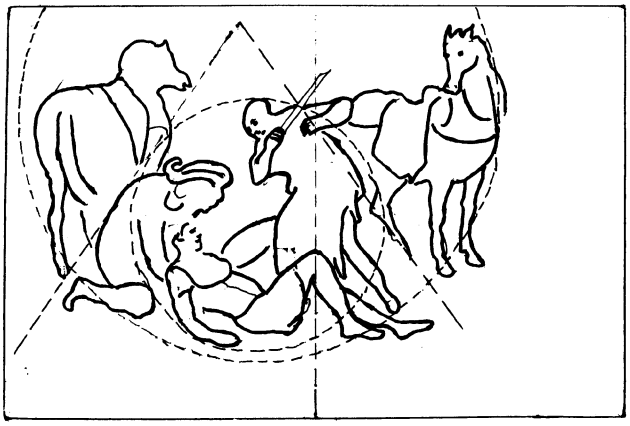
Afb.10.51. De twaalfkleurige cirkel met hierbinnen ingetekend de harmonieën van geel. De constructie van driehoeks- en vierhoeksverhoudingen geldt voor ieder van de kleuren.

Een harmonieus geheel vormen bv de kleuren:

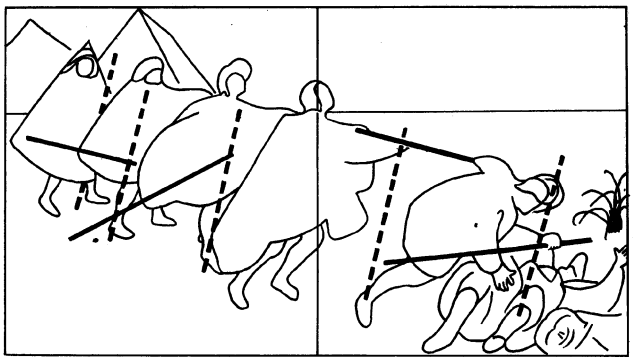
geel	geelgroen	violet	violet
violetblauw	geeloranje	groen	groen
roodviolet	violetblauw	geel	oranje
	roodviolet	rood	

Bij het opstellen van een akkoord moet een schilder rekening houden met factoren als de helderheid en de warmte van een kleur, maar vooral ook met haar hoeveelheid binnen het geheel. Komen in een schilderij de vier zuivere kleuren voor, dan vormen zij een akkoord in de verhouding:

rood : geel : groen : blauw = 6 : 3 : 6 : 8.



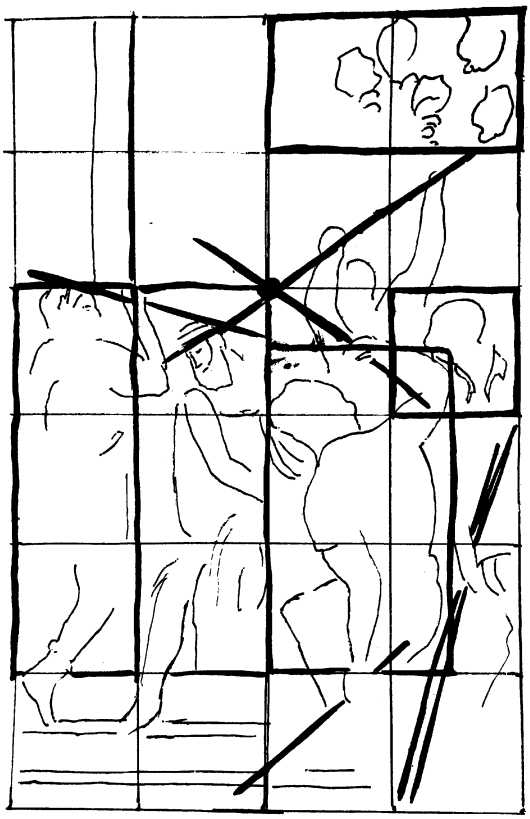
Afb.10.52. Vormgeving van 'Tancredus en Erminia', een schilderij van Nicolas Poussin.



Afb.10.53. Vormgeving van Breugels 'De Blinden'.

(3) Een schilder kan ook door middel van horizontale, verticale en ronde (kleur)vlakken orde aanbrengen binnen zijn werk.
Rust en evenwicht komen tot stand door de vorm van bv piramide en cirkel (afb.10.52), door het aanbrengen van evenwijdige lijnen (afb.10.53-54) en door kleurvlakken van ongeveer dezelfde grootte (Itten: 'simultaanvlakken'), die -over het doek verspreid- door het oog met elkaar worden verbonden.
Ritme en beweging verkrijgt de kunstenaar door lijnen (afb.10.53-54), stippen en kleurvlakken te herhalen.

(3) Analytische schilders zullen vaak een geometrische orde en samenhang trachten te bereiken. Lijn en vlak zijn belangrijk. Voor de synthetische kunstenaar telt alleen het (innerlijke) levensritme, dat vooral wordt opgeroepen door een verfijnd gebruik van harmonieuze en contrasterende kleuren.



Afb.10.54. Titiaans 'Doornenkroning'.

10.23. Beeld en visie

10.23.0. Inleiding. Beeldende communicatie

De icoon heeft, vooral als foto en filmbeeld, binnen de moderne samenleving een belangrijke communicatieve functie. Zij is een veel gebruikt en effectief -vaak esthetisch- hulpmiddel (M) om beoogde doeleinden (D) te bereiken. Zo heeft zij een informatieve functie. Zij brengt kennis bij, door haar herkennen of herinneren mensen zich feiten en gebeurtenissen. Zij doet dienst in onderwijs en journalistiek.
Ook is zij vaak mooi en aantrekkelijk van inhoud en vorm: een poster van een zonsondergang. Zij dient op esthetische wijze ontspanning en verstrooiing. Bovendien kan zij een suggestieve uitwerking hebben door haar afbeeldingen van gevoelvolle of schokkende taferelen: een nauw stijgend straatje in het midden-oosten, de lijken van vermoorde burgers in Somalië. Mensen reageren emotioneel: vertederd of ontroerd, vol verontwaardiging en afschuw of angstig en vol medelijden. Van deze functie wordt vaak gebruik gemaakt in propaganda en reclame. Tenslotte, dient zij als signum bij bv de weergave van seksueel prikkelende taferelen.

→ Afbeeldend gedrag: 4.1.4.

10.23.1. Eidos: de kunstzinnige icoon

(1) Een kunstenaar kan via het beeld proberen de uiterlijke werkelijkheid weer te geven. Zeker toen de fotografie nog niet bestond, was het vaak de bedoeling landschappen, stillevens en portretten zo realistisch mogelijk na te bootsen ('mimesis'). Om dit te bereiken bestudeert de schilder de werking van het licht en van de kleuren onderling. Hij doet onderzoek naar vorm, inhoud en perspectief. In zijn schilderijen treedt men een ruimtelijke wereld binnen, vol sfeer, waar de dingen tastbaar en ordelijk in al hun zintuiglijke eigenschappen aanwezig zijn ('de picturale traditie').

(2) Ook kan de kunstenaar 'innerlijke', 'geestelijke' onderwerpen in beeld brengen. Hij visualiseert zijn wereld van gevoelens en emoties of verbeeldt mythen, symbolen en ideeën. Er is sprake van een eidos. In een eidos ('denkbeeld') geeft een schilder een *herkenbare* uitbeelding van innerlijk verwerkte en doordachte voorstellingen ('imagines') van de zichtbare en onzichtbare werkelijkheid. Van Gogh tekent een landschap zodat het een weerspiegeling lijkt te zijn van zijn eigen belevingswereld. In hun portretten beelden Rembrandt en Titiaan meer af dan de uiterlijke trekken van hun opdrachtgevers. Zij leven zich in in hun dagelijkse bestaan en proberen hun karakter tot uitdrukking te brengen.
Ook bewerkstelligt de beeldende kunstenaar een samenhang tussen zijn innerlijke beleving van een verhaal of een gebeuren én van de omgeving -de natuur of architectuur- waarin zij verhaal of gebeuren binnen het schilderij een plaats te geven. Roger Fry toont aan dat Rembrandt in zijn 'Christus voor Pilatus' het drama -de joodse leiders belagen Pilatus- geheel opneemt in de beklemmende architectuur van het tempelcomplex. Psychologische en plastische (=ruimtelijke) elementen worden tot een diepe, geladen synthese samengevoegd. In de films van Antonioni zijn karakters en omgeving (landschap of stadsbeeld) innerlijk met elkaar verbonden. Inhoud en vorm gaan samen, vormen een onlosmakelijke eenheid en bieden zo de kunstenaar de gelegenheid zijn visie op zuiver kunstzinnige wijze te ontwikkelen.

Vanuit de geïntegreerde opvatting over kunst (KGV) is de ontwikkeling van een visie de belangrijkste artistieke doelstelling. In de westerse picturale traditie, volop tentoongesteld in musea overal ter wereld, ontbreekt, zoals John Berger naar voren brengt, deze visie maar al te vaak[a]. Kleur en glans -olieverf is zelf al een buitengewoon suggestief materiaal-, decoratieve en tastbare pracht en praal, inhoudelijke pathetiek en sentiment, seksuele geladenheid oefenen een directe, esthetisch-emotionele of prikkelende werking uit. Het resultaat: niet een (afstandelijke) visie, maar een oppervlakkig, clichématig ('redundant') product. Een mooi plaatje in een prachtige lijst, dat de trotse bezitter tevreden stelt en dat, vooral om zijn economische waarde, de bewondering van de omgeving afdwingt.
Of aanhangers van de art pur zulke schilderijen anders zouden waarderen dan Berger is een belangwekkende vraag.

---

[a] 'Realisme' betekent lang niet altijd dat men naar de oppervlakkige buitenkant als een mooi plaatje aankijkt. Zo ging het schilders gedurende Renaissance juist om de diepere, wiskundige orde die achter de verschijnselen verborgen ligt.

10.24. Vier schilderijen ontleed

10.24.0. Iconologie: motief en thema

(1) Schilderijen beelden vaak de werkelijkheid af en geven allerlei voorwerpen, feiten en gebeurtenissen weer, die zonder veel moeite kunnen worden herkend: menselijke en dierlijke gestalten, huizen, boten en bergen, bomen in de wind, legers in de strijd. Ook de sfeer binnen het schilderij - de rust die er heerst, de dreiging die er van uitgaat- kan men vaak gemakkelijk aanvoelen. Uit gebaren en houding leest men onderlinge relaties af als liefde en vijandschap of emotionele situaties als angst of droefheid. Dit geldt voor de kunst uit eigen tijd en cultuur, maar dikwijls ook voor primitieve en oosterse schilderingen.
Met Panofsky kan men deze direct herkenbare en begrepen voorstellingen ook de motieven noemen van een schilderij.

(2) Vaak ligt achter de voorstellingen een verhaal ('thema') verborgen, dat binnen de groep en de cultuur een traditionele plaats inneemt en op zijn beurt de uitdrukking is van een mythologische, theologische, morele of filosofische gedachtenwereld. Als voorstelling zijn moeder en kind naar hun weergave en in hun liefdevolle verhouding vaak gemakkelijk te herkennen, maar dat er sprake is van Maria en Jezus vraagt kennis van de christelijke overlevering ('de code'), met haar eigen beeldtaal en ideeënwereld.
Bij het bekijken van een schilderij moet men dus rekening houden met twee niveaus van kennis: dat van de voorstellingen ('motieven') en dat van de achtergronden ("thema's"). Deze laatste vereisen een indringende bestudering van cultuur en geschiedenis.

(3) Een aantal geleerden, waaronder Panofsky, is van mening dat men pas ten volle van een kunstwerk kan genieten als men zich de religieuze en filosofische denkbeelden eigen heeft gemaakt, die de maker hebben beïnvloed: men moet de achtergrondsverhalen daarom in hun historische ontwikkeling leren begrijpen. Een schilderij waarop een blinde Cupido of Vadertje Tijd een rol speelt, gaat pas echt leven als men deze figuren in hun veelzijdigheid en complexiteit doorgrondt. Renaissance-kunstenaars hebben veel te danken aan het Neo-Platonisme: kennis van deze richting is daarom onontbeerlijk voor de beoordeling en waardering van werken uit deze periode.
Het cultureel-historisch onderzoek naar achtergrondverhaal, beeldtaal en idee wordt binnen de kunstwetenschap samengevat onder de naam iconologie en valt onder de interpretatie van het schilderij.

Indien men er van uitgaat dat een kunstwerk als onderdeel van leven en cultuur een boodschap behoort uit te dragen, is de iconologie van het grootste belang. Maar legt men de nadruk op de artistieke ordening van het esthetische medium, en daarmee op de autonomie van het kunstwerk, dan is zij louter van historische waarde en voegt weinig of niets toe aan de intrinsieke betekenis van het schilderij. De eidos ligt voor de art pur in de kunstzinnige vormgeving zelf: de rust van kleur en vorm als de weerspiegeling van de sereniteit die de ontmoeting tussen Maria en de Engel blijkbaar kenmerkt (afb.10.55)[a].
Voor de schilderijen, die tijdens en na de Renaissance zijn ontstaan, wordt de iconologie steeds minder belangrijk, omdat een groot aantal werken -portretten, landschappen, stillevens- geen impliciete betekenis heeft, maar alleen voorstellingen biedt, waarvan de visie onomwonden in het kunstwerk zelf ligt opgesloten.

[a]Voor de art pur telt alleen het kunstwerk zelf, of dit nu van Rembrandt is of van een van zijn leerlingen (zoals 'De man met de gouden helm' in Berlijn), van Vermeer of van Van Meegeren. Alleen de kwaliteit is van belang. Panofsky en de zijnen zullen stellen dat enkel een historisch-cultureel onderzoek de grootsheid van een kunstwerk kan openbaren.

10.24.1. Stefan Lochner, De Moeder Gods in het rozenprieel, ±1450.

A. Voorstelling ('motief')[a]

Portret van moeder en kind , gezeten in tuin vol rozen, omringd door gevleugelde figuren, die musiceren en toekijken. Moeder van aanzienlijke afkomst: troon, kleding.
Het geheel speelt naar alle waarschijnlijkheid in op een oud verhaal ('thema').

B. Achtergrondsverhaal ('thema')

Madonna en Kind uit de christelijke traditie. Om zich heen engelen, boven zich God, de Vader, en de Heilige Geest (met de duif als Zijn embleem).
De titel geeft duidelijke aanwijzingen voor de voorstelling en voor het achtergrondsverhaal.

C. Kleur

(1) Primaire en secundaire kleuren staan direct naast elkaar. Zo ontstaat een feestelijke aanblik. Volgens Itten gaan kleuren, op deze wijze naast elkaar gezet, voor zich spreken en tonen zij hun universele, symbolische kracht, zij bezitten 'het karakter van de kosmische lichtkrachten uit het oerbegin'. Roze is de kleur van het prille begin. Blauw -de kleur van Maria's kleed- verwijst naar geloof en onsterfelijkheid, deemoed en inkeer, het geeft zicht op het bovennatuurlijke. Kwantitatief overheerst het goud als teken van de eeuwigheid.
In meer nuchtere bewoordingen: kleur wordt in dit schilderij puur als kleur gebruikt, zij wordt intrinsiek (-symbolisch) toegepast.

(2) De kleuren zijn in de trant van Itten harmonisch geordend en worden in twee accoorden toegepast: oranje-rood-blauw-groen en geel-rood blauw.

D. Compositie

1. Symmetrische opbouw, met lichte afwijkingen om starheid tegen te gaan: staande engel in het geel, Maria niet precies in het midden, de positie van het kind, vijf engelen links, zes rechts.
2. Sterk gebruik van geometrische figuren: de driehoek (Maria), het vierkant (de rozenstellage), de ronde vormen, zoals de stralenkrans van Maria en Jezus.
3. Toepassing van simultaanvormen, bv via de gele kleding en de gezichten van de engelen.

E. Algemene kenmerken

Ondanks veel naturalistische trekjes -de rozen, de appels, de planten op de voorgrond, de gezichten van de engelen- is het duidelijk dat de voorstelling een religieuze strekking heeft.
Iconologisch en biografisch onderzoek lijkt weinig te kunnen toevoegen aan de inhoud, visie en werking van het schilderij.

F. Eidos

Eenheid en samenhang van kleur en beeld: de goddelijke ernst, die zich weerspiegelt in de plechtige houding van de Mariafiguur en de strengheid van de architectonische structuur, het feest van het moederschap, uitgedrukt in de vrolijkheid van de kleuren en de lieflijkheid van de engelengestalten.
Het schilderij geeft in al zijn facetten uitzicht op een andere, hemelse werkelijkheid.

---

[a] In grote lijnen vallen A, B en E samen met de exegese, C en D met de analyse. F is dan de interpretatie, gekoppeld aan een kunstzinnige waardering (→ 10.9.6).



Afb 10.55 Lochner, De Moeder Gods in het rozenprieel.



Afb 10.56 Monet, Gezicht op het parlementsgebouw in Londen.

10.24.2. Claude Monet, Gezicht op het parlementsgebouw in Londen, 1904

A. Voorstelling ('motief')

Zie de titel.

B. Achtergronden ('thema')

Niets van belang

C. Kleur

Een contrast van oranje (warm) en blauw (koud) roept sfeer op en brengt een 'onwerkelijk' effect teweeg. Daarnaast is blauw een wijkende kleur en komt oranje naar voren: dit vergroot de diepte-werking binnen het schilderij.

D. Compositie

De structuur is vaag, ondanks de lijn van de horizon en de vormen van de verticaal oprijzende gebouwen. De compositie wordt alleen bepaald door kleur, door de eenheid door simultaan-vlakken (organische functie van de kleur).

E. Algemene kenmerken

Mimesis: de weergave van het avondlijk zonlicht door mist en nevel heen.

F. Eidos

Beeld van en visie op de werkelijkheid: werking van het licht ('impressionisme'), grootsheid van het stadsbeeld als onderdeel van de natuur. Eenheid van kleur, vorm en visie.

10.24.3. Vincent van Gogh, Café-terras aan het Palace du Forum bij nacht, 1888

A. Voorstelling: zie de titel.

B. Achtergronden ('thema'): niets van belang.

C. Kleur

Twee door elkaar lopende contrasten: geel (licht) - blauw (donker) én oranje (warm) - blauw (koud). Met als gevolg een sterke werking van de kleuren onderling, die wordt versterkt door de te grote hoeveelheid geel binnen het geheel. Resultaat: grote spanning en onevenwichtigheid. Van Gogh schrijft zelf van gemengde kleuren dat zij als dodelijke vijanden tegenover elkaar staan. Dit in tegenstelling tot complementaire kleuren die, in pure staat naast elkaar geplaatst, een zegevierende uitstraling hebben. In dit schilderij staan mengkleuren als violet-blauw tegenover geel naast oranje en geel-groen tegenover rood.

D. De compositie

Het centrale perspectief wordt weersproken door het 'tegenperspectief' van dorpel, markies en gevel. Asymmetrie en een onregelmatige opbouw staan tegenover de ordening van horizontale en verticale lijnen en vlakken. Ook hier spanning en contrast.
Toch heeft het schilderij een sterk samenbindend ritme. Dit komt tot stand door de simultaanvormen van de tafelbladen en de sterren én door het lijnenspel van de straat. Ook de kleur heeft, naast zijn stralende uitwerking, een ordende kracht.

> Als men goed kijkt zal men bemerken dat hij de hevigheid en rijkdom van zijn kleur bereikt door deze kleur te schakeren. Het geel bijvoorbeeld is geen enkelvoudig en egaal geel, het werd samengesteld uit een veelvoud van citroengeel, chroomgeel, oranjegeel en groenig geel. Daardoor trilt en straalt dit licht zo sterk. Ook heeft Van Gogh er zorg voor gedragen dat het schilderij niet in twee helften uiteenvalt. Hij herhaalt namelijk het geel van het verlichte terras in het felle gele raam aan de overzij van de straat, terwijl omgekeerd het blauw van de sterrenlucht zijn herhaling vindt in de eveneens verticale streep van de blauw geverfde omlijsting geheel links op het schilderij (De Gruyter).

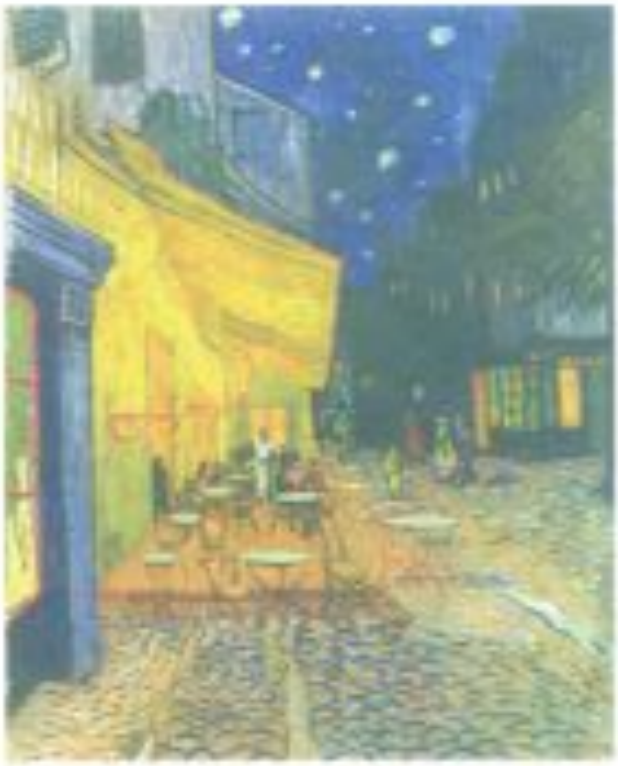
E. Algemene kenmerken

De voorstelling is duidelijk, toch is zij meer dan mimesis, nabootsing van de werkelijkheid: zij is de uitdrukking van de belevingswereld van de schilder ('expressionisme'). Kleuren en vormen zijn een weerspiegeling van stemming, emotie, gevoel en de hartstocht. In een brief schrijft Van Gogh dat hij met rood en groen de verschrikkelijke hartstochten van mensen probeert uit te beelden en geeft hij een beschrijving van het interieur van een café ('Het nachtcafé', 1888) in termen van een strijd tussen deze kleuren.

F. Eidos

In dit werk niet alleen de menselijke nietigheid, onevenwichtigheid en verlatenheid in beeld gebracht ('gevisualiseerd'), maar wordt ook een interpretatie gegeven van de buitenwereld: het gifgele terras, in zijn kunstmatige en schelle licht, staat tegenover de blauwe lucht vol sterren. Sterren in het diepe azuur hebben, staat in een brief, een sterk mystieke werking en zijn een uitdrukking van hoop.

> Van Gogh merkt op dat het goed doet 'hard' te zijn in zijn werk. maar dat neemt niet weg 'dat ik een verschrikkelijke behoefte heb aan -laat ik het woord maar zeggen- religie'. En dan vervolgt hij, ga ik de nacht in om de sterren te schilderen.
> Deze passage werpt ook licht op ons schilderij. Op het eerste gezicht is het een realistisch stadsbeeld, met grote trefzekerheid en beslistheid gedaan. Als we langer kijken beseffen we hoe zeer de oplossing van een schilderkunstig vraagstuk hem geboeid moet hebben: de harmonie bereiken in het dramatisch contrast tussen geel en blauw. Maar achter dit schilderkunstig vraagstuk ligt een diepere werkelijkheid, een menselijke zin. Van Gogh heeft eens gezegd: alle realiteit is symbool. Welnu het symbolische ligt hier in de aanvaarding van het brutale gaslicht en het zoveel stillere, geheimzinnige sterrenlicht. De wereld van de mens en die andere, onbereikbare wereld, waarvan hij slechts dromen kan (De Gruyter).



Afb. 10.57. Van Gogh, Café-terras aan het Palace du Forum bij nacht.



Afb. III.58. Bonnes, Verschoven driehoeken

10.24.4. Bonies, Verschoven driehoeken, ±1965

A. Voorstelling ('motief')

Geen.

B. Achtergrond ('thema')

Niets van belang.

C. Kleur

Een contrast van blauw (koud)-oranje (warm). Volgeel en voloranje naast middelblauw. Krachtige uitwerking van het oranje, sterke (in)werking van de kleuren onderling.

D. Compositie

Geometrische opzet.

E. Algemene kenmerken

Abstract en zuiver (= formeel) kunstwerk.

F. Inhoud/visie

E. Develing:

We zien in dit schilderij dat kleur als een zelfstandig element wordt gebruikt. Dat wil zeggen dat de kleur niet dient om iets uit te beelden, niet een middel is om een bepaalde voorstelling of een bepaald gevoel uit te drukken, maar slechts als puur kleur, als materie aanwezig is. Vandaar ook dat Bonies vrijwel uitsluitend primaire kleuren gebruikt, rood, geel en blauw. Verder gaat hij altijd uit van zuiver geometrische vormen, zoals cirkel, vierkant en rechthoek omdat hij deze vormen als tijdloos ondergaat, als niet gebonden aan een bepaalde periode, aan een bepaald gevoel of aan een bepaalde bedoeling. Ze sluiten iedere bijgedachte aan iets anders dan ze zijn uit en geven daardoor slechts duidelijke en simpele informatie over zichzelf. Het schilderij wordt hierdoor tot een ding, een organisatie van vormen en kleuren in een vlak, dat een relatie tot stand brengt met de ruimte waarin het zich bevindt, maar dat verder niets mee te delen heeft. De kunstenaar beoogt een directe confrontatie van de toeschouwer met dit ding en zonder het ding met iets anders te associëren dan met zichzelf.

Zijn werk verraadt ook de klassieke Europese neiging tot precisie, het schilderij behoort tot in de details gaaf te zijn. Dit komt mede overeen met Bonies' opvatting dat het kunstwerk door een eventuele serieproductie zijn unieke karakter moet verliezen, daardoor goedkoper wordt en een groter publiek bereikt kan worden dan het kleine exclusieve groepje van nu. Volgens hem is het unieke karakter van oude kunst ontaard in geldwaarde, die eerder bepaald wordt door de zeldzaamheid dan door de kwaliteit als kunstwerk. Zijn gebruikmaken van eenvoudige geometrische figuren, de simpele helderheid van zijn werk en de dikwijls forse afmetingen -dit laatste om los te komen van de kleine precieuze en kostbare kunstwerkjes- hangen met deze opvattingen ten nauwste samen. Het is van belang dat men zich dat bij het kijken naar zijn werk realiseert.

G. FILM ALS KUNSTZINNIG MEDIUM



Poster van Alexander Rodchenko voor de film *Kino-Glaz (Film-oog)* uit 1924 van Dziga Vertov Deze film luidt het tijdperk in van de montage als vernieuwend element binnen de filmkunst. Met het mechanische oog van de camera als beginpunt en de montage als organiserend instrument worden ruimte en tijd onderworpen aan menselijke manipulatie. Vertov: *'Ik ben een oog. Ik ben een mechanisch oog. Ik, de machine, laat je een wereld zien zoals ik alleen die kan zien. Ik bevrijd mezelf vandaag en voor altijd van de menselijke immobiliteit. ./. Mijn weg voert tot de schepping van een frisse kijk op de wereld. Zo verklaar ik de wereld op een nieuwe manier die onbekend is voor jullie.'*

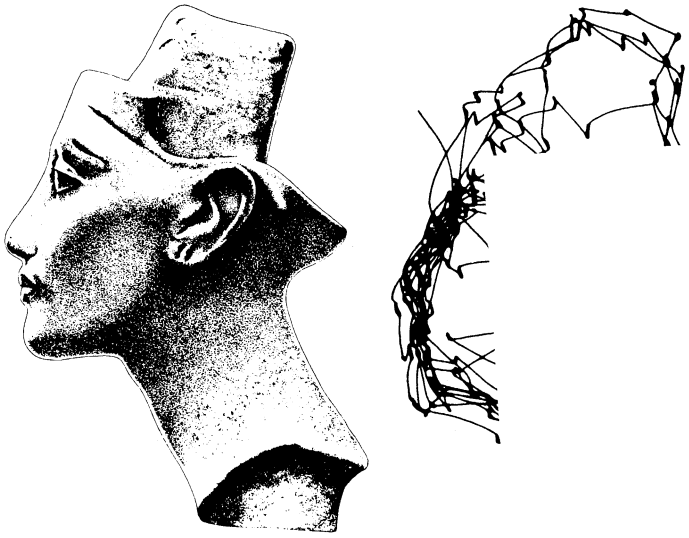
In dit hoofdstuk een onderzoek naar de film als kunstzinnig medium, met als onderwerpen het maken van een film (10.25-10.35) en de filmkritiek (10.36-10.39). Het theoretische gedeelte wordt daarna in H. getoetst aan Kubricks film 'A Clockwork Orange' (10.40-10.45). Vooraf aan dit alles enige inleidende opmerkingen (10.25).

10.25. Inleiding

10.25.1. De waarneming (1). Zien als conventie en interpretatie

> De mythen van het onschuldige oog en van het absoluut gegevene zijn onzalige medeplichtigen.
>
> Nelson Goodman

(1) Visuele waarneming ordent de binnenkomende prikkels op een functionele wijze, afhankelijk van de kennis van de wereld en van de vraag naar informatie.
Ogen bewegen zich niet gelijkmatig en richten zich niet geconcentreerd op één punt, maar zij tasten rusteloos en met zeer korte tussenpozen (20x per sec.) de omgeving af op zoek naar knooppunten, die de aandacht verdienen (afb.10.59)[a]. Dit op grond van bepaalde verwachtingen. Culturele conventies, opvoeding en een persoonlijke ontwikkeling sturen de waarneming.



Afb.10.59. De 'saccadische bewegingen' richten zich op de voornaamste kenmerken van het gezicht. Het vreemde uitsteeksel (boven) krijgt weinig aandacht.

(2) Zien is een interpretatie van de werkelijkheid. Niemand ziet de verschijnselen op eenzelfde manier. Het oog van de mens is niet een neutraal instrument waarmee de wereld objectief wordt geregistreerd.

> Het oog is nooit een onbeschreven blad, bezeten als het is door zijn eigen verleden, en door oude en nieuwe, ongemerkte invloeden van oor, neus, vingers, hand en brein. Het functioneert als instrument niet alleen op eigen kracht, maar als een plichtsgetrouw lid van een complex en grillig organisme. Niet alleen hoe maar ook wat het ziet, wordt voorgeschreven door behoefte en vooroordeel. Het selecteert, verwerpt, organiseert, onderscheidt, associeert, deelt in, ontleedt, construeert (Nelson Goodman).

→ Gewaarwording en waarneming: 10.4.1.

[a]Die aandacht op dat ene punt is zo sterk dat het heel veel moeite kost om veranderingen, die zich in de omgeving voltrekken, waar te nemen. Bekijk je een band waarop bv de kleuren van de voorwerpen veranderen dan heb je meer dan twintig seconden tijd nodig om dit te constateren.

10.25.2. De waarneming (2). Oog en beeld

> Iedereen zal tot op zekere hoogte moeten leren hoe een beeld in deze of gene stijl te lezen.
>
> Nelson Goodman

(1) Een film is opgebouwd uit een groot aantal geprojecteerde lichtbeeldjes ('fotogrammen'), die met een snelheid van 24/sec. (televisie: 25/sec.) aan het oog voorbijtrekken. Dat men de afzonderlijke beeldjes in samenhang (en beweging) ziet, hangt samen met de nawerking op het netvlies, waardoor de schijn van continuïteit ontstaat.

(2) In de wereld van de film is *de camera* de leidsman, hij functioneert als oog dat de wereld aftast om zo de aandacht te richten en de verbeeldingskracht te activeren.

> De conventie, die het publiek vraagt de constante verandering van gezichtspunt (door de camera) voor waar aan te nemen, was gemakkelijk vast te leggen, omdat zij in de eerste plaats in bredere zin fundamentele bewegingskenmerken uitbuit en in de tweede plaats omdat zij niet al te onnauwkeurig de werking van de verbeelding van de kijker weergeeft. De structurele beweging in de film belichaamt op tamelijk nauwkeurige wijze de manier waarop het oog uit een gebeurtenis of schouwspel de meest belangwekkende persoon of handeling zoekt, met uitsluiting van andere elementen, die tegelijkertijd worden getoond (Inving Pichel).

Dat ook de montage de werking van het oog kan vervangen, wordt geïllustreerd aan de Trappen-scene uit 'Pantserschip Potemkin', waarin Eisenstein in feite de saccadische beweging van de ogennabootst.

(3) Een beeld wordt nooit neutraal bekeken. Zo heeft men binnen de westerse cultuur geleerd beelden in perspectief te zien en van links naar rechts te lezen. Bovendien, maar dat is een biologisch gegeven, tasten mensen gemakkelijker de horizon af dan de hoogte. Een film wordt dan ook op een langwerpig, horizontaal doek geprojecteerd (→ 10.34.1.2).

→ Het beeld als constructie: Exc.VI.1.
→ Het centrale perspectief: Exc.V!.1.1n.

(4) Indien men een speelfilm wil begrijpen, moet men niet alleen een bewegende reeks beelden kunnen interpreteren[a], maar ook een verhaal kunnen volgen. Dit laatste leer je al vroeg: er wordt kinderen veel verteld (en voorgelezen). Nu is het niet onmogelijk dat de structuur van een verhaal bv in de vorm van expositie, conflict, confrontatie, climax en ontspanning langzamerhand in de hersenen wordt vastgelegd zodat een verwachtingspatroon[b] ontstaat waarbinnen een verhaal gemakkelijk geplaatst en ge(re)construeerd kan worden.

→ Verwachtingspatroon: 10.27.5.

10.25.3. Film: een synthetische benadering wenselijk

Film oefent een directe en sterke invloed uit op de kijker. Stephenson & Phelps:

> Het medium film is verschrikkelijk krachtig in zijn uitwerking. Een film is zo'n omvangrijk werkstuk vergeleken met, laten we zeggen, een schilderij en het is even gemakkelijk voor het publiek een film te aanvaarden als men een gebouw kan aanvaarden, zonder te denken aan de mensen die het hebben gemaakt. Voorts bereikt zij haar publiek op een schaal die groter is dan het leven, en louter de maat van haar beelden en het volume van haar geluid kunnen een overweldigend effect hebben. Zij bezit nog meer kracht omdat zij beeldend is, en dit des te meer omdat zij fotografisch is en ons oog in oog doet staan met de werkelijkheid, of met iets dat er uitziet als de werkelijkheid, op een dwingende, feitelijke manier. Zij leeft veel meer, en kan zo veel meer schokken, dan een abstracte kunst die afhangt van het geschreven of gesproken woord. Tenslotte, de cinema is een collectieve vorm van artistieke communicatie, en alleen de televisie bereikt een breder publiek.

---

[a] Film kijken leren mensen vanaf hun achtste tot tiende jaar (afbeeldingen kan men van jongs af aan leren zien).

[b] Dat de verhaalstructuur als een apriori in de hersenen ligt opgeslagen, lijkt niet waarschijnlijk.

Film sleept gemakkelijk mee en is bovendien zeer complex in haar opbouw. Twee redenen om een analyse aan te bevelen. Je stelt je zo actiever op en je bent in staat het kunstzinnige (of juist clichématige) proces te doorzien. Je geniet ook meer van details en nuances. Toch lijkt juist een analyse veel van je plezier te vergallen.

> Er zijn veel effecten in de kunst die worden gewaardeerd zonder dat het publiek zich er bewust van wordt - het ritme van een gedicht, de balans van een schilderij enz. Er zit inderdaad iets in de opvatting dat analyse een kunstwerk bederft, iets in de klachten dat het genot van Shakespeare wordt bedorven door het bestuderen van zijn stukken op school. Analyse die leidt tot een beter begrip zal op den duur de waardering verhogen en daarmee het plezier, maar op het moment dat je iets in het bijzonder aan het analyseren bent, zal zij er toe leiden de emotionele deelname te beperken, omdat je je moet concentreren op het redeneren (Stephenson & Phelps).

De conclusie is duidelijk: de synthetische benadering is voor een kunstzinnig ingesteld filmpubliek veel aantrekkelijker dan een analytische. Maar dit dan wel met de restrictie dat synthetische reacties zijn gebaseerd op een analytisch leerproces (→ 10.25.8).

10.25.4. Het filmische materiaal

Om een film te maken heeft men een grote verscheidenheid aan materiaal nodig:

-camera's,
-filmstrips,
-belichtingsapparatuur,
-geluidsapparatuur,
-een studio (decors, kostuums), voor buiten: wagenpark,
-set, crew,
-montageapparatuur,
-productieapparatuur, doek.

Dit alles maakt de productie van een film kostbaar, vooral als men bedenkt dat een dag filmen gemiddeld niet meer dan anderhalve minuut bruikbaar materiaal oplevert.

10.25.5. Het shot

Het medium van de film is het licht. Dit wordt op een strip film verwerkt tot een shot, het kleinste ondeelbare filmelement.
In een abstracte film kan een shot onderdeel zijn van een kunstzinnig spel met licht en beweging, gegoten in een kunstzinnige vorm. In een documentaire of speelfilm bevat het een kleiner of groter aantal beelden, met een eigen samenhang en inhoud.

Technisch: *een shot* kan worden herkend aan het feit dat een filmdeel in één ononderbroken camerabeweging is gemaakt, *een scene* is een eenheid van tijd en handeling, die is opgebouwd uit één of meerdere shots, *een sequentie* een samenhang van scènes.

10.25.6. Filmische beweging

Kenmerk van film is het bewegende beeld. Deze filmische beweging wordt op verschillende manieren verwerkelijkt:

-voorwerpen bewegen zich zoals op het toneel. Een vaste camera registreert dit.
-een camera beweegt zich langs en tussen de voorwerpen en tast ze af, zoals het oog dit doet. De toeschouwer beweegt zich binnen het toneel.
-via de zoom komt men het toneel binnen.
-beweging wordt geconstrueerd door montage.

10.25.7. De speelfilm

Een speelfilm vertelt een verhaal op filmische wijze. Dit betekent dat de technische en dramatische vormgeving tot een eenheid moeten worden samengesmeed. Fotografie, camerabeweging, montage, mise-en-scene, geluid, muziek en taal dragen en versterken het verhaal zo dat het erop lijkt dat dit alleen op deze wijze kan worden verteld en getoond.

10.25.8. Het belang van een uitleg

(1) Het lijkt in eerste instantie vreemd van een verhaal meer te verwachten dan dat men het ondergaat, dat men meeleeft en zich identificeert, kortom dat men er direct van geniet. Waarom dan al die analyses, waarom dit 'intellectualisme'?
Een overstap naar de sport kan veel duidelijk maken. Van het verloop van de voetbalwedstrijd Nederland-Duitsland kan men op verschillende wijzen op de hoogte komen en genieten:

-door de wedstrijd bij te wonen of haar op de TV live te volgen,
-door een (kort) verslag te lezen, met een samenvatting van de belangrijkste *feiten en gebeurtenissen*,
-door een uiteenzetting te lezen over *de strategie* (de toegepaste tactiek) die de wedstrijd beheerste,
-door *de schema's* te bestuderen, waarin de gebeurtenissen (bv het verloop van een aanval of het maken van een doelpunt) worden gereconstrueerd.

In een goed krantenverslag vallen 2-4 samen. Aan de waarde van zo'n verslag wordt door geen voetballiefhebber getwijfeld.

(2) Hetzelfde patroon vindt men terug bij de benadering van een film (verhaal):

-een speelfilm wordt bekeken,
-de gebeurtenissen en feiten worden bondig, in samenhang en in chronologische volgorde samengevat (de story),
-de handelingen -de motieven en doelstellingen- worden uitgelegd en verklaard (de plot),
-de opbouw van het verhaal wordt schematisch weergegeven (de verhaalstructuur).

Story en plot vallen samen in *de fabula*: wat is er kort gezegd nu precies gebeurd, hoe en waarom? De verhaalstructuur is een schematisering van de story, niet van de fabula. Om deze reden is het onderscheid tussen plot en story noodzakelijk.

10.26. De verhaalstructuur

> Formules maken het mogelijk de noodzakelijke generalisatie en abstractie te bereiken. Meest extreem uitgedrukt: zij geven de literaire criticus, in beginsel, de kans een eindig aantal modellen te construeren, welke, samen met het toepassen van een verzameling transformationele regels, alle verhalen zal voortbrengen die mogelijk zijn in de narratieve literatuur.
>
> John Rutherford

(0) In het schaakspel doet een speler op gezette tijden (T) met zijn stukken zetten op een bord (R). De zet Pa4:† betekent dat het (witte) paard van veld c5 naar a4 wordt verplaatst, daar een (zwart) paard pakt en schaak geeft. Zetten zijn een duidelijk geformuleerde *speleenheid*. In volgorde genoteerd geven zij het gehele spelverloop weer.
Verhalen lijken in opzet en constructie sterk op spellen. Inzicht in het ene biedt dan ook inzicht in het andere.

(1) Verhalen zijn constructies, die stuk voor stuk zijn opgebouwd uit *narratieve eenheden* (NARR). Zo'n eenheid beschrijft een gang van zaken: uit de ene situatie (sit_1) komt een andere (sit_2) voort. Sit_1 geeft een stand van zaken aan. Deze roept een reactie (R) op, die leidt tot een nieuwe situatie (Sit_2).

$$NARR_{(1)} = (sit_1 - R - sit_2)$$

(2) In een verhaal vinden voortdurend veranderingen plaats omdat er binnen iedere narratieve eenheid narratieve acties (-->) tot stand komen door zelfstandige eenheden (narratieve identiteiten: id), die op dat moment van het verhaal een bepaalde functie (f) hebben, zoals stukken in een schaakspel of stenen in een damspel.

$$NARR_{(2)} = {}_{id}(sit_1 \text{ --> } sit_2)_f$$

(3) Acties (->) kunnen succes hebben (+) of niet (-). Bovendien kan het resultaat worden bereikt door coöperatief of door vijandig en agressief op te treden. In termen van de speltheorie: men kan wit (⇒) of zwart (→) spelen.

$$NARR_{(3)} = {}_{id}(sit_1 \Rightarrow/\rightarrow^{+/-} sit_2)_f.$$

(4) Binnen een narratieve structuur vervullen de narratieve identiteiten ('de stukken') verschillende functies, zij spelen verschillende rollen, bv van held, vriend of verrader, ieder met zijn specifieke (narratieve) eigenschappen. Dit soort functies (f) kan worden teruggebracht tot zeven basisrollen: subject (S, s), bondgenoot (B), helper (H), tegenstander (T), pion (p) en macht (M).

-Subject (S): Centrum van de gebeurtenissen. Vaak onderneemt het iets en doet de eerste zet.

Er kunnen verschillende actiecentra zijn: het verhaal wordt dan opgebouwd vanuit meerdere subjecten (S_1, S_2 enz.). Ook is het mogelijk dat binnen één verhaal het ene subject (S) wordt vervangen door een ander (S_2). Een narratief subject (S^{narr}), tenslotte, is een verteller, met zijn eigen inleidend verhaal, die het eigenlijke verhaal, waarin hijzelf niet meespeelt, doorgeeft (raamvertelling).

-subject (s): Een subject dat zelfstandig en onafhankelijk optreedt. Het beïnvloedt het verloop van het verhaal indirect zonder onmiddellijk in de verwikkelingen (van S) te worden betrokken.

-Tegenstander (T): Tegenstrever van S. Werkt S tegen en probeert het (en zijn medestanders) van acties en ondernemingen af te houden.

-Bondgenoot (B)/ Helper (H): Staat S en anderen bij. Bondgenoten zijn in wederkerigheid en vertrouwen aan elkaar gebonden(⇔). Helpers staan in een hiërarchische relatie tot degene die hun om hulp vraagt (en hen beloont).

-pionnen (p): Willoze en machteloze, louter passieve werktuigen. Een speelbal in handen van anderen.

-Macht (M): Een zeer belangrijke functie. Zo benoemd door Greimas. M toont de onderworpenheid (vooral van S) aan een allesomvattende macht, die zijn eigen (willekeurige) spel speelt en aan wiens invloed men zich niet kan onttrekken.

De verhaalstructuur wordt genoteerd vanuit de positie van S: B betekent zonder nadere aanduiding B van S. H_B betekent: helper van bondgenoot (van S), B_T betekent: bondgenoot van tegenstander (van S).

(5) Functies worden gedragen door een narratieve identiteit (id). Deze krijgt binnen de narratieve structuur een vast nummer (id_1, id_{21}). S_1 betekent: hoofdpersoon krijgt nummer 1, $H_{T(5)}$ betekent: helper van T met nummer 5. Pionnen (p) hebben een ondergeschikte positie en krijgen geen nummer.
Een drager kan verschillende functies hebben en gemakkelijk van functie veranderen. $H_{S\&T(12)}$ betekent: identiteit 12 is tegelijkertijd helper van S en T, $H_{T(11)}$: B_S betekent: helper van tegenstander wordt bondgenoot van S.
Indien de rol van een drager uitdrukkelijk is uitgespeeld, wordt dit achter zijn nummer aangegeven met het teken ↓, als hij bv is gevangen gezet of is verbannen, en met het teken †, als hij is gestorven. De 'wederopstanding' van een drager/identiteit wordt aangegeven met een ⇑.

(6) In een verhaal kunnen schijn en werkelijkheid in elkaar overlopen. Zo kan iemand een verrader blijken te zijn, terwijl hij zich als een vriend (B) voordoet. Dit wordt genoteerd met aanhalingstekens: "B"$_{T(7)}$. Hetzelfde geldt voor acties, die in schijn wit, maar in werkelijkheid zwart zijn (of omgekeerd). Ook hier dezelfde vorm van notatie: "⇒" als weergave van bv verraad. In verhaalanalyse van CL'O (09) is "⇔", de notatie van 'een gewapende vrede'. Aanhalingstekens geven *een alsof* aan.

(7) Een narratief schema geeft het verloop van het verhaal in chronologische volgorde weer. Dit gebeurt door de narratieve eenheden te isoleren en te nummeren (bv 1-30). Narratieve eenheden worden op hun beurt geplaatst in blokken (bv I-VI). Deze geven met elkaar een samenvatting van het verhaal. Voor CI'O luidt deze:

I. (S + B) → p
II. S ←→ B
III. S ← M
IV. S ⇐ M
V. S ← T
VI. S ⇐⇒ M

(8) De verhaalstructuur is een schematisering van de story: strategieën zijn er niet uit af te leiden, alleen de uiterlijke gedragingen (en de resultaten daarvan) worden zichtbaar. Daarin ligt ook een belangrijk verschil met het spel. Hier is met de regels het doel meegegeven (goal maken, mat zetten). In de narratieve structuur blijf dit open, omdat het verhaalverloop volstrekt afhankelijk is van de motieven en doelstellingen van de spelers *binnen* het verhaal. Lopers en damstenen zijn onderdeel van een totale strategie en hebben geen enkele persoonlijke inbreng, die het spel zou kunnen beïnvloeden. En dit geldt ook in belangrijke mate voor voetballers en hockeyers.
Een verhaalschema zal in het algemeen als weinig belangwekkend worden beschouwd, omdat het geen direct inzicht geeft in de gevolgde strategieën (in tegenstelling tot de notatie van een schaakpartij). Toch moet men het belang ervan niet onderschatten: men leert nauwkeurig formuleren en de inhoudelijke problemen te doorzien (is er sprake van H of B?, van een H of een p?, wordt hier "→" of ⇒ bedoeld?), men doorziet samenhangen en grote lijnen en men gaat inzien dat verhalen in de kern eenvoudig van opzet zijn (en al gauw op elkaar lijken).

Een verhaal opent in het algemeen met het eerste optreden van de hoofdpersoon. Hier begint de narratieve structuur. Problemen doen zich voor als het verhaal *in media res begint*. Het eerste deel van het verhaal ('the antecedent action') wordt bv via flashes back, via gesprekken, via herinneringen opgeroepen. In dit geval wordt de schematisering ingewikkeld. De meest elegante oplossing is dan de story als hoofdstructuur te kiezen en de 'voorgeschiedenis' -indien voor het begrip nodig- in een afzonderlijke kolom ernaast te plaatsen.
In speelfilms zal *de verhaallijn* vaak niet al te ingewikkeld zijn, toch zijn er die bijna geheel in flashback zijn gefilmd (Enrico's 'Incident at Owl Creek'), die vanuit het einde het verhaal terug vertellen (Campions 'Two Friends'),die twee verhalen parallel laten lopen (Reisz' 'The French Lieutenant's Woman') of die flashbacks binnen flashbacks plaatsen ('The Locket' van Brahm).

→ Het verhaal, Exc.XXXIV.
→ Expositie, crisis, einde: 10.37.2, vergelijk: 10.14.1.2.

10.27.0. Fabua , story en plot

In de praktijk wordt de fabula beschouwd als **een bondige samenvatting** van het filmverhaal, naar zijn chronologische samenhang (story) en naar de beweegredenen en strategieën (plot) van de personages, die er hun rol spelen.
Toch is het *formeel* juister de fabula te zien als **een invulling** van narratieve eenheden (NARR). De ('ideale') auteur construeert op grond hiervan een wereld van RT, waarbinnen personages (pers) handelend (h) optreden door de situatie te overwegen, daarna plannen te maken en deze ten uitvoer te brengen. Schematisch:

$$\frac{{}_{pers}RT_{h}}{NARR_{(3)}}$$

De schaker doet een zet in een *abstract* spel, de verteller geeft de stukken *inhoud* en laat het voorkomen alsof deze vervolgens de zetten doen.

10.27.1. Personages

Narratieve identiteiten worden door een auteur omgevormd tot personages met herkenbare, biologische, psychologische en sociale kenmerken. Personages handelen als bewuste wezens en dragen (meestal) een naam.
Hoewel men hun bestaan -zeker in een film- gemakkelijk als vanzelfsprekend accepteert, is er toch sprake van *een constructie*. Dit blijkt pas echt als een verhaal wordt bevolkt met engelen, kabouters en allerlei SF-figuren of als er bv sprake is van metamorfosen (mensen veranderen in dieren, planten of steen).

Het invullen van de narratieve identiteit kan op drie verschillende manieren gebeuren. De meeste personages blijven vlak, tweedimensionaal (Forster), zij hebben weinig inhoud en nemen als naamloze typen hun positie in. In de bijrollen spelen personages die meer 'body' hebben, autonoom optreden en herkenbaar zijn aan karakter en wijze van handelen. Centraal staat de hoofdpersoon (S) als een persoonlijkheid met zijn specifieke gedrag en zijn uitgewerkte karaktertrekken.

Een personage is drager van verschillende rollen, bv van man, vader, herenboer en verzetsman. Deze roepen bij de kijker allerlei verwachtingen op. Ook karakter (wantrouwend) en beweegredenen (een calvinistisch ideaal) geven al snel de richting aan die het verhaal kan inslaan. Redundantie is ingebakken.
Maar op vele wijzen kan binnen zo'n gegeven de redundantie worden doorbroken. Blijkt de vader in het gezin geen gezag te bezitten, en als verzetsman een lafaard en verrader te zijn, dan neemt het verhaal een verrassende loop.
Creativiteit blijkt uit de karakterisering van de personages en uit de psychologische ontwikkelingen die zij doormaken. Het eist diepgaand psychologisch inzicht narratieve identiteiten om te toveren tot complexe persoonlijkheden met eigen trekken. Veel personages, hoofdpersonen niet uitgesloten, blijven steken in hun rol, het zijn louter prototypen.[a] Dit tekort kan soms positief werken en een extra dimensie geven aan een film, bv door te tonen dat mensen geheel passief opgaan in hun rolpatronen, zonder van persoonlijk initiatief of oordeelskracht blijk te geven. Zo laat Godard In 'Les Carabiniers' zien hoe mensen enkel radertjes zijn in een waanzinnig oorlogsgebeuren.
Personages kunnen zo een karikatuur worden van de rol die zij spelen. Hun kenmerkende eigenschappen worden op eenzijdige, overtrokken en vaak vrolijke manier naar voren gehaald, dikwijls om hiermee indirect kritiek te leveren op de wijze waarop mensen binnen de samenleving automatisch hun rollen spelen.

EXCURSUS XL. HET KOMISCHE ALS INFORMATIEVE EN ESTHETISCHE CODE

[a]Foster spreekt van vlakke karakters. Ronde karakters zijn een teken van kunstzinnige creativiteit. Zij zijn levensecht en vertrouwd, ze blijven je vaak je hele leven bij (Chatman).

10.27.2. Ruimte en tijd (1). De verhaalcode

Verhalen spelen zich af in een wereld van RT met haar eigen wetmatigheden. Hoe RT worden geconstrueerd, in wat voor soort wereld de personages leven, verschilt en hangt af van de code die het verhaal draagt. De meeste films zijn reïstisch van inslag, in oude vertellingen gebruikt men vaak een mythische code.

Grofweg kan men een vijftal verhaalcodes onderscheiden:

1. de mythisch-magische verhaalcode

-een eigen opvatting van RT (illud tempore, aarde als oereiland, hemel- en hellevaart enz.). Plaats voor het wonder.
-dynamisme (mana als bijzondere kracht) met magie als techniek.
-animisme (de ziel als levensbeginsel), met als uitvloeisel het bestaan van geesten, demonen.

Tot deze code behoren de mythen, de meeste sprookjes, vele legenden maar ook de klassieke tragedie, met zijn diep religieuze inslag. In de moderne tijd wordt dit terrein voor een belangrijk deel bestreken door de parapsychologie (*de paranormale subcode*).

2. de reïstische verhaalcode

De wereld van RT wordt reïstisch geïnterpreteerd: ${}_{x}RT_{w}$. Men is vertrouwd met de fysische ruimte van aarde, planetenstelsel en heelal (geregistreerd in de atlas), de fysische tijd van het horloge en de causale samenhangen zoals die zich iedere dag voordoen. Personages kunnen gelovig en bijgelovig zijn, zij kunnen in ziel en onsterfelijkheid geloven, maar binnen de fabula zal de mythisch-magische wereld zelf niet doorbreken.

3. de surrealistische verhaalcode

Leven en droom lopen in elkaar over. De wetten van het onbewuste nemen de leiding. Historische en culturele samenhangen vallen weg, chaos en toeval heersen, ruimte en tijd schuiven, er bestaat geen enkele duurzaamheid. Het 'subject' is richtingloos, het is louter een instrument om berichten om te zetten die opkomen uit het onbewuste. Maar voor explicatie, interpretatie (en kunstzinnige waardering) maakt dit uitgangspunt niets uit.

Verwant hiermee, maar meer psychologisch dan dieptepsychologisch getint, is *de autistische subcode (A-code)*: de narratieve wereld van R wordt door de hoofdpersoon opgebouwd uit chaotische belevingen en fragmentarische herinneringsbeelden, uit dromen en hallucinaties.

4. De SF-code

Op grond van wetenschappelijke theorieën over relativiteit en quantumfysica, onder invloed van moderne technologieën (laser, informatica, biochemie), en gelardeerd met vleugjes ESP, ontstaan verhalen die zich afspelen in toekomstige -vaak hoogontwikkelde- werelden, met eigen RT-wetmatigheden (bv een vijfde dimensie)

5 De postmodernistische verhaalcode

Een anti-reïstische code. Zij verzoent op speelse wijze verschillende codes met elkaar, bouwt een eigen RT-wereld op vol projecties, spiegelingen, hogere dimensies, labyrinten en eindeloze ruimten. Droom en werkelijkheid lopen vaak door elkaar. Het verhaal wordt een hedendaags (anti)sprookje of een moderne (anti)mythe.

Een verhaalcode is niets anders dan de wereldbeschouwing binnen het verhaal, los van de historisch-culturele inkleding. Zij is meestal gemakkelijk te vinden.
Niet genoemd in deze samenvatting is *de romantische code*. Deze wordt gekenmerkt door een symbolische visie op de werkelijkheid en vertoont nauwe verwantschap met de mythisch-magische verhaalcode. De surrealistische en postmodernistische codes kunnen worden beschouwd als subcodes van de romantische code.

→ De romantiek: Exc.XXXIX.

10.27.3. Ruimte en tijd (2). De chronotoop

Een verhaal speelt zich per definitie af in een wereld van RT. De kijk daarop wordt bepaald door de verhaalcode. Ook krijgt het verhaal een plaats binnen de geschiedenis (Alexandrië in de zesde eeuw na Chr.) en wordt geplaatst binnen een historisch-culturele context (het dagelijks leven in de hellenistische tijd). Soms zijn de omstandigheden, afhankelijk van de verhaalcode, min of meer onbepaald (het sprookje), 'heilig' (mythen) of hypothetisch (SF). De RT-wereld in zijn historisch-culturele inkleding wordt *chronotoop* genoemd.
Een belangrijk middel het verhaal diepgang te geven, de inhoud te verrijken en de personages tot leven te brengen is de tekening van het sociale milieu met zijn religieuze, politieke en economische achtergronden.

MOGELIJKE WERELD EN WERKELIJKHEID. (1) De werkelijkheid binnen het verhaal (als mogelijke wereld) is geen kopie, geen nabootsing van de menselijke ervaringswereld, maar zij vertoont er wel enige gelijkenis mee, anders zou een verhaal niet zijn te volgen. De overeenkomst geldt de zintuiglijke wereld van RT, met zijn vormen, kleuren en geluiden, de eigenschappen en karaktertrekken van mensen, het gebruik van taal en de historische achtergronden (tijdperken, bekende namen, gebeurtenissen). Zender en ontvanger putten uit een gemeenschappelijke code ('de encyclopedie'). Dit maakt het vertellen van verhalen gemakkelijker, omdat veel als bekend mag worden verondersteld. Of iets als levensecht, natuurgetrouw of betrouwbaar wordt beschouwd, hangt af van de encyclopedie. Deze is gebaseerd op culturele intersubjectiviteit, dus op de ervaringen van (grote) groepen mensen in een bepaalde tijd en op een bepaalde plaats.[a]

(2) Reportages in kranten, (televisie-) documentaires of (historische) documenten en verslagen zijn alle niets anders dan verhalen. Ook zij vallen dus niet met 'de eigenlijke gebeurtenissen' samen, maar vertonen er enkel een zekere gelijkenis mee. In welke mate zij overeenkomsten laten zien, hangt af van de normen die worden gesteld, aan bv betrouwbaarheid, sfeer, levensechtheid.

(3) Ook al stelt men zich op een sterk anti-realistisch standpunt en meent men dat verhalen niets anders dan illusies zijn, die voor een belangrijk deel het tegendeel vertellen van dat wat er als schijnwaarheid aan de oppervlakte treedt, dan nog kan een mimetische basis niet worden geloochend. David Bordwell:

> De hedendaagse filmtheorie heeft een groot deel van de tijd besteed aan het afmaken van de mimesis als een illusie (karakters zijn geen 'echte mensen', kunst kopieert het leven niet), maar de criticus, die voortdurend bezig is te mystificeren of op zoek is naar de innerlijke tegenstrijdigheden binnen de tekst, moet toch veronderstellen dat er tenminste naar enige schijn van waarheid wordt gezocht; anders zou de hij de anti-mimetische samenspanningen van de tekst niet kunnen blootleggen.

De ruimte wordt in een film meestal conventioneel weergegeven. Zij vormt voor de kijker een redundante, vaak esthetische basis. Toch ligt hier juist een belangrijke creatieve uitdaging. Ruimte kan, gezien door het oog van een van de personages, subjectief worden vervormd. Deze ruimtelijke vertekeningen en associaties ondersteunen inhoud en visie, en bepalen de sfeer.

EXCURSUS XLI. RUIMTE EN TIJD BINNEN DE FILM

10.27.4. Handelende personages: de strategie

(1) Het verloop van de gebeurtenissen binnen een verhaal wordt bepaald door personen die een situatie aanpakken omdat deze bv labiel is en tot conflicten kan leiden of omdat ze niet voldoet aan hun wensen en belangen.
Ingrijpen eist inzicht in de situatie, de intentie haar te veranderen en de afweging van de mogelijkheden dit te doen. Kortom: in verhalen treden personages (pers) handelend (h) op, zij ontwikkelen een strategie met de middelen die hun ter beschikking staan om hun doel te bereiken door de moeilijkheden te overwinnen (D/M:E).

Naast problemen van technische aard -hoe kom ik aan wapens, voedsel, vervoer, hoe leg ik een brug aan?- draait het in ieder verhaal om *belangenconflicten* (en strijd: S↔T/M). Ook bij een queeste (Q): een tocht door Afrika, een zoektocht naar een nieuw medicijn, een terugtrekken in de eenzaamheid.
Het is mogelijk een belangenconflict op verschillende wijzen aan te pakken. Zo kan men besluiten zich coöperatief op te stellen, men benadert de ander vriendschappelijk, vol vertrouwen, hulpvaardig en vergevingsgezind. *Men speelt wit (⇒).* Dit met het ge-

---

[a] Je kunt een onderscheid maken tussen mogelijkheden binnen de wereld waarin je leeft, binnen de logica (mogelijk is wat coinsistent is binnen het systreem) en binnen het verhaal met zijn verschillende codes.

vaar dat men te toegevend is en zo zijn eigen belangen schaadt of men zich opoffert, zonder dat men zijn doelstellingen bereikt. Een witspeler zal altijd pleiten voor *onderhandelingen*. Hij is bereid redelijk met de ander te overleggen en compromissen te sluiten. Maar ook op dit punt kan men worden overrompeld en overtroefd: de tegenstander gooit welsprekendheid in de strijd en past retorische kunstgrepen toe. Bovendien is hij in staat heimelijk zwart te spelen door zijn gesprekspartner voor te liegen, te misleiden en beloften te doen, die hij niet zal nakomen.
De zwartspeler (→) is wantrouwig en gewelddadig van aard. Bij het oplossen van problemen denkt hij in termen van agressie en dreiging, wraak en straf, bedrog en leugen, uitbuiting en onderdrukking. Vele methoden staan hem ter beschikking. Puur lichamelijk geweld: mishandeling, marteling, verkrachting en moord. Verbaal geweld: beledigingen, kwaadspreken en laster, kleinering en vernedering. En daarnaast: bedreiging, chantage en het uitoefenen van terreur. Hij deinst er niet voor terug zijn doel te bereiken door de ander zwart te maken, tegen hem samen te spannen, hem te verraden of in de val te laten lopen. Hij vleit ("⇒"), verleidt, verlokt, koopt om.

(2) Voor belangenconflicten kan men strategische oplossingen zoeken (D/M:E), maar de uitkomsten ervan zijn lang niet altijd positief. Men kan zich vergissen, de situatie verkeerd beoordelen (door bv de tegenstander te onderschatten), op een dwaalspoor worden gebracht of kortzichtig zijn. In termen van de argumentatieleer: vaak voorziet men niet wat de gevolgen zijn van het gedrag op lange termijn (G), onderschat men de risico's (R) en ziet men neveneffecten (nE) over het hoofd.
Andere misstappen komen voort uit emotionaliteit. Aan strategische overwegingen komt men dan niet eens toe: men is onvoorzichtig, wordt overmoedig, of nog erger, men wordt verblind door bv gevoelens van haat, jaloezie of verliefdheid. Iedere strategie kan dan falen, irrationaliteit wint het van redelijke en verstandelijke overwegingen.

(3) Een verhaal wordt in het algemeen voortgestuwd door *de beweegredenen* van de hoofdpersoon (S), door zijn wensen en verlangens. Hij kan zuchten naar avontuur, genot en spanning, streven naar macht, bezit, roem en status, maar ook naar onthechting en innerlijke vrede. Hij kan zoeken naar God, naar kennis en wijsheid, naar het goede, het ware en het schone. Zijn leven kan worden beheerst door de drang naar vrijheid of overgave, maar ook door diepe, blijvende emoties als haat, liefde, angst, wanhoop, jaloezie of heimwee. Hij kan handelen uit verveling of juist uit nieuwsgierigheid.
De beweegredenen en karaktertrekken van de hoofdpersoon lopen als een rode draad door het gehele verhaal, zij beheersen zijn strategie en zijn daarom vaak een belangrijk thema.

→ Kader, karakterologie

(4) Strategieën worden ingeperkt en tegengewerkt door M. Deze kan zich in velerlei vormen voordoen: religieus bv als het Noodlot ('moira') of de Duivel, politiek als totalitair systeem, psychologisch als karaktertrek of als het libido. M heeft zijn eigen, vaak ondoorgrondelijke strategieën. Het kan lijken of de plot wordt gestuurd door toeval en (on)geluk, door onwaarschijnlijkheden en onvoorzienbare gebeurtenissen. Dit maakt het menselijk handelen absurd en nietig. Verhalen krijgen een tragische of existentiële ondertoon.

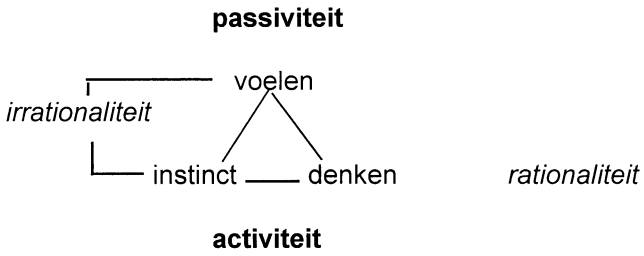
→ Dilemma van de gevangene: Exc.XXVII.3.4.
→ Praktische argumentatie: 9.9.

Kader 10.27.4. Karakterologie

(1) Personages bezitten naast beweegredenen attitudes. Beweegredenen wekken gedrag op, attitudes voorspellen het. Attitudes zijn dispositioneel, zij geven aan dat men in bepaalde omstandigheden een bepaalde reactie kan verwachten ('hij is eerlijk en behoedzaam'), dat iemand de neiging bezit zich aan een bepaald gedrag over te geven ('hij is melancholisch en kwaadaardig', 'hij is alcoholist') of dat hij de capaciteiten bezit om als de situatie zich voordoet iets te presteren ('hij is kunstzinnig', 'hij is sportief'). In het gewone taalgebruik spreekt men in een aantal van de genoemde gevallen van karaktertrekken.

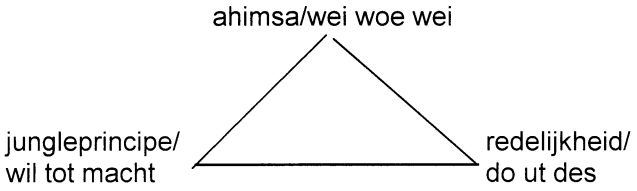
(2) Binnen de psychologie krijgt men geen vat op het innerlijk handelen, noch in beschrijving noch in de indeling en karakterisering ervan. Dit in tegenstelling tot het verhaal, dat als schepping van een mogelijke wereld op eigen, verrassende, maar ook systematische wijze het menselijk handelen tot leven kan brengen. Juist omdat verhalen constructies én selecties zijn, is een ordening in karaktertrekken noodzakelijk. Verhalen zijn vaak psychologische hypothesen, die meer bieden dan de wetenschap omdat zij het gehele leven samenballen en gericht uitwerken. Karaktertrekken zijn daarbij onmisbaar.

(3) Karaktertrekken kunnen botsen. De conflicten zijn vaak in eerste instantie op eenvoudige wijze te schematiseren in de polen actief/passief en denken/voelen. De man als weldenkend en energiek, de vrouw als intuïtief en meegaand wezen, de volksheld, actief en afgaand op zijn intuïtie naast de passieve intellectueel als antiheld.
Meer uitgewerkt kunnen karaktertrekken en eigenschappen worden beschreven in termen van instinct, gevoel en verstand (afb.10.60).



Afb.10.60. Instinct, voelen, denken.

Dit schema kan worden toegepast op de drie ethische basisbeginselen, die uit de verhaalstructuur naar voren komen.



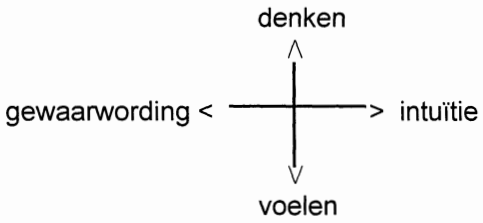
Afb.10.61. De drie ethische beginselen.

In de Tau Te Tsing wordt het vrouwelijke Yin-principe tot ethische norm verheven: handel door niet te handelen en pas je intuïtief aan aan de loop van de natuur.
Dit schema (10.61) gaat niet op voor het christelijke agape-beginsel, omdat dit van de mens juist activiteit verlangt.

(4) Uit schema's als deze kunnen verschillende soorten karakterologie worden afgeleid, ieder met hun eigen indeling en waarderingsnormen, bv.

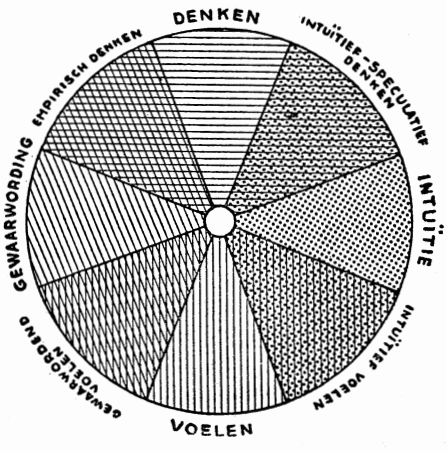
manlijk	*vrouwelijk*
doortastend	meegaand
stoer	zachtzinnig
standvastig	wispelturig
scherpzinnig	intuïtief
assertief	weerloos
ijverig	lui
betrouwbaar	leugenachtig

(5) Jung onderscheidt bij mensen twee levensinstellingen. Men is extravert en stelt zich actief op in de wereld (Napoleon) of men is introvert en verwerkt geestelijk wat zich in de wereld afspeelt. Bovendien neemt Jung vier typen aan, die twee aan twee tegenover elkaar staan:

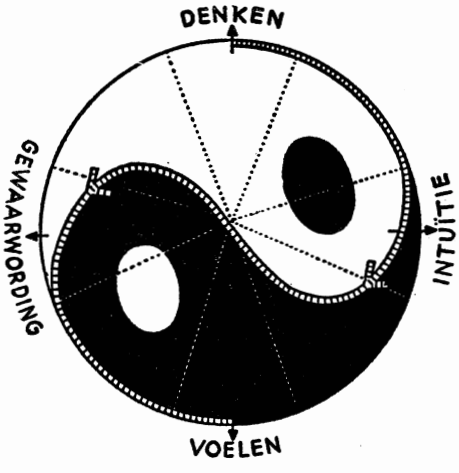


Afb.10.62. Jungs vier karaktertypen.

Uit de vier hoofdtypen ontstaan een viertal tussenvormen (afb.10.63), dus acht typen in totaal, die ieder handelend of beschouwelijk te werk kunnen gaan.



Afb.10.63. Jung onderscheidt naast zijn vier hoofdkarakters vier tussenvormen, waaronder het wetenschappelijke en het speculatieve type.



Afb.10.64. Jung past in zijn systeem van typen het Chinese onderscheid tussen Yin en Yang toe en brengt dit in verband met zijn theorie van het (collectieve) onbewuste.

De typologie van Jung kan niet los worden gezien van de inzichten die hij heeft ontwikkeld binnen zijn analytische psychologie (afb.10.64).

(6) Bekende psychologische typologieën zijn ontwikkeld door Galenus (sanguinisch, flegmatisch, melancholisch en cholerisch) en door Kretschmer (schizoceus, cycloceus, visceus). Deze laatste ziet, zoals eens Lambroso, een samenhang tussen karaktertrekken en lichaamsbouw (leptosoom, dysplastisch, pyknisch en atletisch).

(7) Bovenstaande schema's zijn bedoeld als voorbeeld hoe men, indien dat nodig wordt geacht, bij de exegese te werk zou kunnen gaan. Omdat films binnen het verhaal als mogelijke wereld ieder hun eigen psychologie ontwikkelen, zullen ook de narratieve schema's hun eigen opzet krijgen.
Een auteur gebruikt bepaalde typen om zijn publiek een gevoel van vertrouwdheid te geven en het op zijn gemak te stellen. Bovendien maakt hij het zichzelf gemakkelijk. Wijkt hij af van de gewone gang van zaken en spot hij met de verwachtingen van zijn publiek, dan ontstaan onzekerheid en spanning.

10.27.5. Verwachtingspatronen

(1) Verhalen worden meestal zo geconstrueerd dat zowel de setting (→ 10.33.1) als de rol- en verhaalpatronen gemakkelijk herkenbaar zijn. Zij zijn redundant en voldoen *aan de verwachtingen van kijker (of lezer)*. Deze kan voorspellen wat er gaat komen, hij kan vooruitlopen op wat er staat te gebeuren ('anticipatie'). Ziet men een jonge, donkere man met heldere, intelligente ogen in zijn rol van arts in een groot stadsziekenhuis, dan 'weet' de kijker met wat voor personage hij waarschijnlijk van doen heeft en hoe deze zich in bepaalde situaties, bv met vrouwen, zal gedragen. *Het rolpatroon* is bekend.

(2) Bij de constructie van de setting gebeurt hetzelfde: een bar, de eerste lentedag in de grote stad, het interieur van een kasteel, een ruïne, een idyllisch plekje aan een meer, een rode sportwagen met open dak, een storm op zee, een bergdorpje in zomerse hitte, een reis per trein, een boerderij, zij alle hebben iets bekends en roepen ongemerkt een reeks associaties op. Zij maken dat de kijkers zich gemakkelijk inleven.
Eco spreekt van *gecondenseerde verhalen*.

(3) De onderlinge verhoudingen tussen de personages zijn vaak vastgelegd *in geijkte gedragspatronen ('scenario's')*. Hoe een driehoeksverhouding, een zoektocht ('Queeste') naar een verdwenen geliefde of naar de moordenaar van een vriend, een vete tussen twee families verloopt, kan men in grote lijnen voorspellen, omdat aan ieder ervan een vaste verhaalstructuur ten grondslag ligt. Dit vindt men ook terug in *genres* als de western, de rechtbankfilm, de gevangenisfilm, de Heimatfilm.

(4) Afwijkingen van de verwachtingspatronen maken een film interessant. Het kunstzinnige karakter wordt inhoudelijk voor een belangrijk deel gemeten aan de creatieve aanpak van dit soort clichés.

EXCURSUS XLII. GENRE

10.28. De verhaaltrant

10.28.1. Verhalen: vertellen en vertonen

Naast een structuur, en de invulling daarvan in story en plot, bezit een verhaal een verhaaltrant: het kan worden verteld en getoond. Met technische termen: *'telling' (t)* en *'showing' (s)*.

Schematisch: $\frac{{}_{pers}RT_{h}}{NARR_{(3)}}$(t,s)

Op het toneel wordt een verhaal getoond, rond een kampvuur wordt het verteld. In het theater ziet en hoort men iets -objectief/op afstand- gebeuren, in een vertelling richt iemand zich tot de hoorders en betrekt ze direct bij het verhaal. Men kan dus laten zien (s) en men kan vertellen (t) hoe gebeurtenissen ('story') en strategieën ('plot') zich ontwikkelen.
Telling is gebaseerd op het woord en roept een innerlijk beeld ('imago') op. Showing is meestal een combinatie van woord, beeld (decor) en mime. Haar inwerking is veel gecompliceerder: beeld én voorstelling.
Ieder verhaal, verteld of getoond, wordt doorgegeven door een verhaalinstantie, een narrator (→ 10.28.2). In de film is de camera zijn belangrijkste medium. Deze bepaalt zijn positie (→ 10.28.3).

10.28.2. De narrator

Een film of roman is het product van een auteur, het is de constructie van een mogelijke wereld, waarbinnen *de verhaler, de narrator* een verhaal vertelt of toont.
Alleen in een 'zuivere' autobiografie is de auteur ook de narrator. In de overige gevallen vertelt of toont een ander het verhaal. Dit wordt duidelijk geïllustreerd aan een roman, waarin een ik-persoon optreedt. Maar ook als een verhaal in de derde persoon is geschreven, wordt er verteld door een instantie, die van de gebeurtenissen op de hoogte is of ze zelf -misschien op afstand- heeft meegemaakt, daarvan vertelt en zijn visie erop geeft. Deze verhaalinstantie, de narrator is (indirect) bij het verhaal betrokken, de auteur niet. *De auteur noteert het verhaal dat de narrator hem doorgeeft.*

DE AUTEURSPARADOX

In zijn laatste verhaal vertelt Davy Crocket "I'm losing blood... I'm dying. These are my last words".
Vertellersparadox

Tussen de schrijver en zijn werk bestaat een onoverbrugbare kloof, ook al lijkt het er soms op of een schrijver (Multatuli, Hermans) zijn eigen schepping kan binnendringen om zich daar met allerlei zaken bezig te houden (Max Havelaar, Au Pair). Maar dit is schijn. Genoemde romans spelen zich af op meta-niveau en behandelen een paradox. Deze ontstaat omdat de schrijver van de roman (Hermans) en de schrijver in de roman op elkaar lijken of zelfs dezelfde naam dragen (Multatuli). Dit suggereert dat auteur en narrator dezelfde (kunnen) zijn. Dezelfde paradox treft men aan in films als 'Hellzapoppin' en 'Plaff!'.

In de roman 'Terug naar Oegstgeest' van de schrijver Jan Wolkers beklagen de ouders van het personage Jan Wolkers zich erover dat hun zoon hen beroddelt en zwart maakt. Deze Jan Wolkers verontschuldigt zich daarop (in deze roman) met de opmerking dat dit toch alleen maar in een roman gebeurt!
Een zeer ingewikkelde, paradoxale vertelsituatie.

Schrijver/auteur:	Schrijver Jan Wolkers, 'de nobele wilde van Texel' (Groene Amsterdammer), auteur van romans en verhalen.
Boek:	'Terug naar Oegstgeest'
Narrator:	Een ik-persoon met naam 'Jan Wolkers'. Deze is schrijver van een roman, waarin een narrator (ook al met de naam "Jan Wolkers") roddelt over zijn ouders. 'Jan Wolkers' neemt dit niet zo ernstig, omdat het toch maar in een roman staat.

Het paradoxale spel dat Wolkers speelt met de auteur-narrator kan niet worden afgedaan met een beroep op de autobiografische kanten van de roman. Zo'n beroep is ongegrond, omdat het het onderscheid auteur/narrator niet onderkent.
De verontschuldiging ('het staat in een roman') is een vorm *van romantische ironie*. De schrijver Wolkers laat blijken dat 'het alleen maar om een verhaal gaat' en dat het bestaan (en daarmee het gezag) van de hoofdpersoon in twijfel moet worden getrokken.

10.28.3. De positie van de narrator

(0) Een verhaal wordt gestuurd door een verhalende instantie (de narrator). Dit kan gebeuren vanuit *drie gezichtspunten ('points of view').*
De narrator is alwetend en gedraagt zich ook zo. Hij verplaatst zich vrij door ruimte (nu zijn we in New York dan weer in Daersum) en tijd (heden, verleden en zelfs toekomst). Hij is onze gids, die soms objectief, maar vaker op persoonlijke wijze leiding geeft, ook door zich tot het publiek te wenden en commentaar te leveren.
De narrator kan zich ook intomen en zijn alwetendheid verbergen door zich te concentreren op één persoon ('hij' of 'zij') en vanuit dit gezichtspunt het verhaal te vertellen.
Tenslotte zal hij dit ook vaak doen vanuit eigen gezichtspunt, dus in de eerste persoon.

Omdat een verhaal pas achteraf wordt verteld, is de narrator *altijd* alwetend. Dit betekent dat hij vooruit kan grijpen op dat wat er gaat komen: 'Ik/hij wist toen nog niet dat het dorp zou worden gebombardeerd...', 'Het zou ons niet meevallen', 'Had ik geweten dat ...'. Vaak zal de narrator evenwel voorwenden dat hij de gebeurtenissen vanaf het begin meemaakt en dat hij samen met het publiek langzamerhand wordt ingewijd.

(1) In een film kan de narrator niets anders dan alwetend optreden. Om een gehele film te tonen vanuit één hoofdpersoon is praktisch onmogelijk.
Wel kan de camera tijdelijk selectief worden toegepast als oog van een van de personages, zodat de wereld wordt getoond van uit zijn gezichtspunt. In 'Fietsendieven' van De Sica worden 'neutrale' camerastanden afgewisseld met de gezichtspunten van én de vader, én het zoontje. Naast dit *subjectieve* gebruik van de camera -ook toegepast bij herinneringen en (dag)dromen- kan de wereld ook *objectief* worden getoond, buiten de personages om. De kijker staat (plotseling) alleen in de ruimte en krijgt daardoor van de narrator bijzondere informatie als aanvulling op of, zoals in Antonioni's 'L'eclisse', als afsluiting van het verhaal.
In technische termen spreekt men van de subjectieve en van de objectieve camera.

(2) De sturing door de narrator komt ook naar voren bij een ander gebruik van de camera. De wereld, waarin het verhaal zich afspeelt, kan door de camera op afstand worden gehouden (zoals in het theater), maar ook worden binnengegaan, zodat de betrokkenheid (veel) groter wordt.
Tevens kan er worden gefilmd op een onafhankelijke, documentaire wijze of vanuit een meer subjectief gezichtspunt, bv door het gebruik van filters, lenzen en hoeken.

(3) De narrator kan als *voice over* sprekend optreden, hij volgt het beeld, vult het getoonde aan en geeft aanwijzingen of commentaar. Soms blijkt aan het einde dat de verteller niet de narrator is maar een van de personages uit de film (Millers 'Mad Max II').
Is de hoofdpersoon de verteller en begeleidt hij de film in de ik-vorm dan lopen camera en stem niet meer synchroon en ontstaat er een (paradoxale) spanning tussen het beeld (dat de narrator toont) en de vertelling (en het commentaar) van de hoofdpersoon. Deze kan op ironische wijze het verhaal becommentariëren of zelfs liegen[a].

Een moeilijkheid ligt in het herkennen van de toon, vooral van de ironie. Deze doorbreekt de ernstige verhaaltoon, verandert de strekking ervan ingrijpend. Zij is voorgewende naïveteit en zegt het tegendeel van dat wat woord en beeld inhouden. Zij is verraderlijk, juist omdat ook de letterlijke tekst niet zonder betekenis is.[b]
Met een beroep op haar -en daar ligt een groot gevaar- kan men moeiteloos onwelgevallige lezingen uitschakelen. Men stelt dat er een ironische ondertoon aanwezig is die een ontkenning inhoudt van dat wat er letterlijk staat. Zo kan heel gemakkelijk een betekenis worden geconstrueerd, die buiten het eigenlijke verhaal ligt. Het is daarom vereist dat men *op technische wijze*, op grond van bv context, syntaxis en taalgebruik aangeeft dat het verhaal een ironische (onder)toon heeft voordat zij als interpretatief wapen mag worden aangewend.

---

[a]Het kan blijken dat een personage als verteller onbetrouwbaar is. Hij kan liegen. Zo kan hij bv melden dat iemand in een bepaalde situatie nederig en hulpvaardig is, terwijl uit de analyse en exegese blijkt dat het tegendeel juist is (vgl Booth' uitleg van James' roman 'Liar').

[b]Housman dichtte bij het vijftig-jarig regeringsjubileum van koningin Victoria een werk, dat volgens de schrijver in volle ernst was geschreven.Zijn critici vonden de ondertoon ironisch (of zelfs sarcastisch) . De dichter reageerde hieropverontwaardigd. Vaderlandsliefde of spot? Sheppard meent dat de opvatting van de dichter de doorslag geeft. Een opvatting die veel te veel laat afhangen van de intenties van de auteur. Alleen een nauwkeurige analyse van het gedicht zelf kan misschien uitkomst brengen.

10.29. De esthetica van het verhaal

(0) De esthetische kracht van het verhaal ligt, naast afwisseling en verrassing, vooral in de gecreëerde spanning, in onzekerheden die om een oplossing of een ontlading vragen.

Ieder verhaal wordt gekenmerkt door *een structurele onzekerheid*. Van de personages en de omstandigheden waarin zij leven kan men veel *nooit* te weten komen. Bekend is alleen dat wat blijkbaar voor het verloop en het begrip van het verhaal nodig is. Veel van deze leemten in kennis -een leeftijd, een geboortestreek- wordt door lezer en kijker indien nodig als vanzelfsprekend aangevuld op grond van ervaring, verwachtingspatronen en waarschijnlijkheid.
Structurele onzekerheid wordt niet als een tekort opgevat, overladenheid aan gegevens wel.

(1) Een auteur zal om de esthetische kracht van het verhaal te verhogen onzekerheden construeren. Om de spanning op te voeren en de nieuwsgierigheid te wekken kan in het verhaal met opzet onwetendheid worden ingebouwd door

-bepaalde informatie voorlopig achter te houden,
-opgeroepen vragen nog niet te beantwoorden,
-onduidelijke situaties in eerste instantie niet uit te leggen.

Spanning kan in het bijzonder worden opgeroepen door te werken met

-raadsels: publiek en hoofdpersoon weten samen niet wat er aan de hand is,
-dreigingen: het publiek weet wat de personages niet weten,
-geheimen: personages weten iets wat het publiek nog niet weet.

Detectives zijn geschreven rond de thema's raadsel en geheim, avonturenverhalen met hun roep om spanning ('suspense') rond het thema dreiging. Vaak worden deze drie thema's in één verhaal samengevoegd (Hitchcock).
De anti-climax is een vorm van tegendraadse verrassing: er is helemaal geen raadsel, geen dreiging, geen geheim. In Stone's 'Platoon' wordt tijdens de Vietnamoorlog een militaire operatie in het oerwoud uitgevoerd, die sterk de verwachting oproept dat er elk ogenblik 'iets' kan gebeuren. Er gebeurt niets (en plotseling voel je wat de soldaten zelf moet hebben meegemaakt: de volstrekte en doelloze onzekerheid van zo'n tocht).

(2) De eigenlijke narratieve spanning ligt opgesloten in het tonen en beschrijven van de acties, waarin moet blijken of de plannen slagen en de doelen worden bereikt. De door de kijker vaak verwachte tegenslagen verhogen de spanning, maar de uiteindelijke triomf geeft hem een grote voldoening ('happy end'). Ook scènes bezitten vaak een informatieve opbouw: de spanning wordt na de inleiding (bedoelingen, plannen) opgevoerd (de uitwerking). Het resultaat zorgt voor de ontspanning. Zelfs in films waarin tegenslag het gehele verhaal beheerst ('Alien') is dit informatieve schema terug te vinden. De boog kan niet de gehele tijd gespannen zijn.
De narratieve spanning -op zich paradoxaal genoeg een redundant verschijnsel- kan op vele wijzen worden opgevoerd en verhoogd. Kortzichtigheid en verblinding komen vaak volstrekt onverwacht, Hitchcock-effecten blijven de meeste ervaren kijker verrassen.
Soms wordt de spanning bij het begin al weggenomen door bij de afloop te beginnen. In Varda's 'Sans toi ni loi' wordt een jonge zwerfster aan het begin van de film dood aangetroffen. De narratieve spanning wordt dan omgebogen naar de vraag hoe het zover is kunnen komen.
Verhalen worden meestal chronologisch verteld. Zo hoort het: begin, verloop en eind van de handelingen, vergezeld van herinneringen en anticipaties ('hij zou het nog bezuren'). Geraffineerder en informatiever is de flashback, die het verleden in de loop van het verhaal tot leven brengt en zo de eenheid binnen het verhaal associatief tot stand brengt.

(3) Veel verhalen worden zo geconstrueerd dat voor het publiek (pas) achteraf verloop en samenhang van de fabula doorzichtig worden. De onzekerheid is dus *voorlopig*, zij is technisch van aard.
Maar onwetendheid kan ook ontstaan doordat feiten en gegevens, die van belang zijn voor het begrip

van het verhaal, met opzet worden weggelaten. De lezer/kijker wordt gedwongen zelf achteraf 'de lege plaatsen' op te vullen om zo een samenhangende kijk op gebeurtenissen en handelingen te krijgen. Anti-climax en de constructie van blijvende onzekerheid zijn eerder kunstzinnig dan esthetisch van aard.

10.30. De creatieve aanvulling van de fabula

De inhoud van verhalen kan op verschillende wijzen worden aangevuld en verdiept:

(1) Om de aandacht op een deel of facet van het verhaal te vestigen kan de filmer deze uitgebreid en op verschillende wijzen *illustreren*. Voor de voortgang van het verhaal zijn deze illustraties meestal van weinig belang, maar voor een beter begrip van de inhoud en visie zijn zij vaak onontbeerlijk.

(2) Hetzelfde geldt voor het gebruik van *symbolen*. Zij geven de filmer de gelegenheid op beeldende manier extra betekenissen in het verhaal te leggen. Ieder beeld kan dienen als symbool. Vaak is het conventioneel (boom, maan, slang, kleur rood), soms kenmerkt het één film, soms een geheel oeuvre. Symbolen zijn zintuiglijk van aard -je ziet ze- en zij bezitten hun kracht uit zichzelf. Zij geven emotionele diepte aan een verhaal. Het zijn diepzinnige illustraties en aanwijzingen.

(3) De inhoud van de film wordt voor een belangrijk deel bepaald door *verbale uitweidingen en commentaren*, bv in gesprekken en toespraken. Taal heeft haar eigen communicatieve kracht. Zij is referentieel en connotatief van aard, zij wordt gebruikt op een retorische en argumentatieve wijze, zij heeft associatief-beeldende mogelijkheden ('de metafoor'). Naast het beeld geeft taal de film betekenis, inhoud en visie.

→ De metafoor: Exc.VII
→ Het symbool: Exc.VIII.

10.31. Het materiaal

10.31.0. Inleiding

De toepassing van *het filmisch materiaal* en van *de esthetische media* kan in technische termen worden beschreven en worden beoordeeld naar het esthetisch, inhoudelijk en kunstzinnig effect. Het gebruik van een melodie of kleur, de stand en de beweging van de camera, de korreligheid van een film kunnen om verschillende redenen de voorkeur verdienen. In een kunstzinnig ontwerp zal worden bevorderd dat dit gebruik zoveel mogelijk op alle drie de niveaus wordt verwerkelijkt. Filmmuziek kan mooi, expressief en verrassend tegelijk zijn. Vakbekwaamheid en creativiteit gaan dan hand in hand.

10.31.1. De camera

> De gezichtspunten en de hoeken van de camera zijn de gedachten van een regisseur, de belichting is zijn filosofie.
>
> Douglas Sirk

> De camera is veel meer dan een weergave-apparaat, zij is een medium waardoor ons berichten bereiken van een andere wereld die niet de onze is en dat ons binnen voert in het hart van een groot geheim. Hier begint de magie.
>
> Orson Welles

> De camera gedraagt zich als een levend orgaan meer dan als een gereedschap. ./. In functie ontleent zij veel meer aan de biologische en fysiologische kanten van het gezicht dan aan puur mechanische, fysische aspecten.
>
> Irving Pichel

(1) De camera fungeert als het oog waarmee de narrator naar de dingen kijkt. Zij is zijn voornaamste instrument om dat wat hij wil vertellen door te geven en dat te selecteren wat hij van belang acht. Volgt de camera bv de beweging van de spelers, dan wordt de aandacht gericht op hun handelingen (en karakter), maar zwenkt of springt hij voor langere tijd opzij dan krijgt de kijker de ruimte op associatieve wijze zijn verbeelding te laten spreken en zich te bezinnen op het gebeurde.

(2) De camera bezit veel uitdrukkingsmogelijkheden. Zo voert *de beweeglijke camera* -via een tracking shot- de kijker langzaam en opmerkzaam binnen in de filmische ruimte en betrekt hem bij de personages, hun activiteiten, hun gevoelens en emoties (het begin van Godards 'Weekend', het slot van Antonioni's 'L'Avventura' en 'Profession Reporter').
Met *een vaste camera* wordt juist afstand geschapen. Men observeert het gebeuren, zoals in het theater, op meer afstandelijke en meer intellectuele wijze, zonder zichzelf te verliezen in emoties en sentiment.
In uiterste gevallen kan men zeggen dat de vaste camera orde en stabiliteit weergeeft (bv in 'Tokyo Story' van Ozu) en de beweeglijke camera de chaos (de Nouvelle Vague).

André Bazin wijst erop dat de beweeglijke camera *een reflectieve betekenis* kan krijgen. Zij heeft de mogelijkheid voorwerpen te veranderen, in een ander licht te plaatsen. Dit doorbreekt de objectiviteit en verwijst naar de maker. Het gebruik van de beweeglijke camera kan de verhouding van filmer, voorwerp en publiek ter discussie stellen. De modernistische en postmodernistische codes.

(3) De afstand van camera tot mens en voorwerpen bepaalt hoe groot deze op het doek verschijnen.

-van heel dichtbij, beeld van rimpels op de hand ('extremely close shot'),
-dichtbij, close-up , beeld van gezicht en hand ('close shot'),
-relatief op afstand , beeld van persoon van hoofd tot aan middel of knieën ('medium shot'),
-op afstand: filmdoek als toneel gezien vanuit theater ('long shot') of mens op volle grootte, gezien vanaf eerste rij ('full shot').
-op zeer grote afstand, panorama ('extreme long shot').

Aan ieder van deze wijzen van filmen kan een eigen dramatisch effect of een psychologische betekenis worden toegekend. Een psychologisch drama zal overwegend worden gefilmd in medium shot en close-up, een western binnen een ratio van medium tot extreme long shot. Dit met alle creatieve

uitzonderingen van dien. In 'Once upon a time in the west" gebruikt Leone veel close-ups, Chabrol verfilmt in 'Beau Père' het liefdesdrama tussen stiefvader en stiefdochter juist afstandelijk en gereserveerd.

(4) Ook de hoek van waaruit wordt gefilmd kan sterk bijdragen tot de dramatische uitdrukkingskracht en is van belang voor een psychologische uitwerking. Objectiviteit wordt bereikt door op ooghoogte te filmen. De films van Ozu stralen orde en rust uit. Het vogelperspectief ('neerkijken op') en het kikkerperspectief ('opzien naar') zijn subjectief en kleuren scènes op een emotionele manier. Zij verhogen de dramatiek.

De cameraman is de eigenlijke schepper van de film als beeldend werk. Door zijn blik ziet het publiek de wereld. Vaak in vaste verbintenis met de regisseur -Nykvist met Bergman, Toland met Wyler, Tissé met Eisenstein, Müller met Wenders-, maar ook onafhankelijk van hen, bepaalt hij voor een belangrijk deel het kunstzinnig karakter van de film.
Aan de andere kant: veel regisseurs, zoals bv Hitchcock, houden alles in één hand en schrijven precies voor hoe en wat er moet worden opgenomen. Sommigen filmen zelf (Kubrick, Casavettes), anderen hechten geen enkel belang aan de wijze waarop het verhaal wordt verbeeld (Chaplin, Bunuel), bij hen draait alles om de narratieve inhoud en de visie.

10.31.2. Lens en filter

De filmer beschikt over verschillende soorten lenzen. Daarmee kan hij het gezichtsveld verbreden ('short focus'), vergroten ('long focus'), naar zich toehalen ('zoom'), verdiepen ('wide angle') of juist de voorgrond accentueren ('shallow focus'). Beelden kunnen met bv een fisheye-lens -maar ook met een prisma of stuk glas- zo worden vervormd dat ze droom, visioen of innerlijk-emotionele toestanden weergeven.
Filters beïnvloeden de kleur en roepen een bv poëtische of raadselachtige sfeer op ('soft focus').

10.31.3. Het doek als kader

(1) Zoals het boek voor de lezer, het toneel voor de theaterbezoeker is het doek voor de filmliefhebber de plaats waar hij zich -weg van de wereld- opsluit om de verhalen te volgen. Het doek legt als geïsoleerd wit vlak de eenheid en samenhang vast. Binnen dit kader wordt, zoals in de schilderkunst, het beeld geordend. Er ontstaan *evenwicht* (bv door een opbouw langs de diagonaal) en diepte, de aandacht kan worden gericht op de kern van de handelingen (door deze in het centrum te plaatsen). Vooral Hollywood kent, en niet alleen op dit punt, vaste conventies, die tot in deze tijd Amerikaanse films en televisie-producten beheersen.
Spanning wordt opgeroepen als gebeurtenissen zich aan de zijkanten of zelfs buiten het beeld te laten afspelen. Voor Hollywood waren dit soort eigenzinnigheden taboe. Pas de Europese film na WO II verbreekt evenwicht en orde, zij deinst er bv niet voor terug in het centrum lege ruimte te vertonen, omdat de spelers zich aan de randen van het doek bevinden. Kubricks 'Spartacus' is op televisie niet om aan te zien, omdat de hoofdrolspelers vele malen zomaar uit het beeld verdwijnen.
Dit verschil in aanpak is ook inhoudelijk van belang. Dat in films van Antonioni de dingen uit elkaar vallen en het centrum niet wordt vastgehouden, hangt direct samen met een negatieve visie op de moderne, westerse samenleving, op haar verbrokkeling en desintegratie, zoals het streven van Hollywood naar filmische eenheid, orde en stabiliteit de uiting is van een verlangen naar maatschappelijke vastheid en harmonie.

(2) Binnen het kader van het doek kan iedere plaats *betekenis* worden toegekend. Het centrum trekt de aandacht en maakt het gebeurde van belang, de bovenkant roept verhevenheid op, de onderkant nietigheid en kwetsbaarheid, de zijkanten kunnen duiden op verlatenheid en dood (Monaco, Van Driel & Westermann).

(3) Vooral Gianetti kent veel waarde toe aan de verschillen tussen *open en gesloten kader.* Een filmbeeld kan opgesloten liggen als binnen een lijst, maar het kan een open structuur vertonen: het beeld suggereert dat het alleen maar een onderdeel is binnen een groter geheel, dat toevallig niet wordt getoond. Open composities zijn 'informeel' en komen spontaan over, gesloten beelden bezitten een dwingend en doordacht karakter, alle informatie ligt binnen het kader besloten. Een gesloten kader suggereert geen vrijheid en actie, zoals de open kaders, maar noodlot en onderworpenheid (dus drama). Zijn ontwerp is gestileerd: alles op zijn plaats en in evenwicht. Nadruk ligt op schoonheid als orde.
Een foto van een scene met gesloten kader zal ook buiten de film een eigen kracht bezitten, terwijl een beeld van een open vorm lijkt op een snapshot: ongeordend en toevallig.

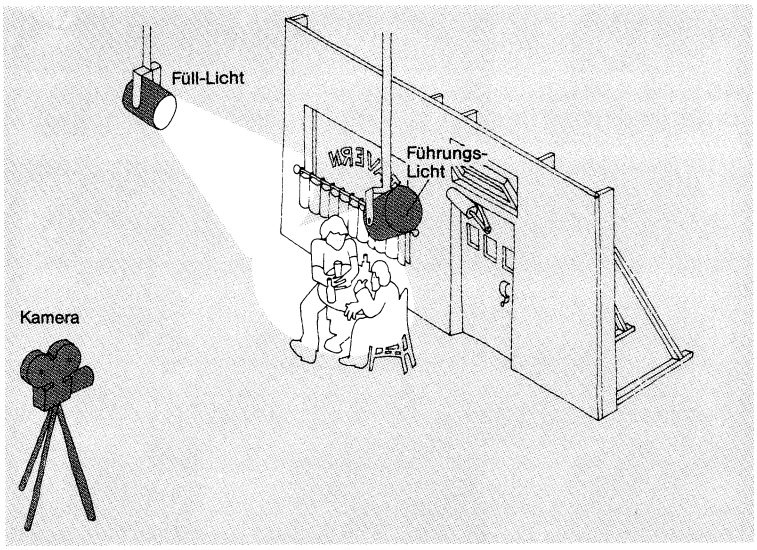
> De schoonheid van een beeld met open vorm is meer ontwijkend. Men kan de vergelijking maken met een snapshot die op wonderbaarlijke wijze een ongedwongen, zeldzame uitdrukking bewaart, een soort van toevallig ogenblik van waarheid. Open vormen neigen ook ertoe waarde te hechten aan een zekere visuele dubbelzinnigheid. Dikwijls ligt de charme van zulke beelden juist in hun ondoorgrondelijkheid -een raadselachtige halve glimlach op het gezicht van een personage, een suggestieve schaduw die een vreemd patroon werpt dwars over de set (Gianetti).

Een schilderij met een open vorm, bv uit de Barok, zal nog altijd een afgerond geheel vormen, maar een enkel fotogram uit een open filmische scene bezit meestal weinig aantrekkingskracht. Dit is niet verbazingwekkend: *het shot* is immers het filmische medium bij uitstek. En daar is een beeldje enkel een onderdeel van. Ook de details binnen een schilderij behoeven geen zelfstandige ('afgeronde') waarde te bezitten.

10.32. De media

10.32.1. Het licht

(1) Licht is het filmisch medium bij uitstek. Belichting is daarom heel belangrijk. Zij bepaalt voor een belangrijk deel sfeer, stemming, spanning.
Een personage van bovenaf belicht krijgt iets bovenaards, van achteren belicht iets verfijnds en etherisch. Sterk en hard licht met weinig schaduw ('high key') doet natuurlijk aan, zacht-diffuus licht ('low key') roept een romantische, nostalgische of dramatische sfeer op. Sterke contrasten ('high contrast') tussen licht en donker, licht en schaduw geven de beelden iets geheimzinnigs, sinisters of opwindends (de film noir).
Vaak wordt zwart/donker geassocieerd met het kwade, de dood, het gevaar, licht met leven, vreugde en zekerheid.



Afb.10.65. De Hollywood-code eist een natuurlijk licht met een realistische schaduwwerking. Dit wordt bereikt door de vaste spot, die de schaduwen afzwakt.

(2) Een filmer heeft de keuze tussen natuurlijk licht en natuurlijke belichting (bv door het raam) of een kunstmatige belichting. Hollywood heeft een voorkeur voor het laatste (afb.10.65), het Neorealisme voor het eerste (met Aldo als de grote vernieuwer).

10.32.2. Kleur

> Zwart/wit is mooi op eigen wijze en maakt een stilering en formele compositie mogelijk die door kleur kan verdwijnen.
>
> Stephenson & Phelps

> Op juiste wijze geordend en gerangschikt om te stromen van shot naar shot als een essentieel onderdeel van stemming en van narratieve waarden beïnvloedt kleur in aanvulling op haar decoratieve waarde de diepere emotionele kleuring van structurele verhoudingen. In deze vorm neemt kleur, in plaats van een toevallige verzameling beelden te dienen, de kwaliteit aan van wisselende harmonieën, dissonanties en ritmen ter ondersteuning van de stuwende en versterkende dramatische actie en zo wordt zij een expressief deel van de filmstructuur zelf.
>
> Lewis Jacobs

> Kleur neigt ertoe een onbewust element in de film te zijn. Zij is sterk emotioneel in haar aantrekkingskracht, expressief en sfeervol eerder dan opvallend en intellectueel. Psychologen hebben ontdekt dat de meeste mensen actief proberen lijnen van een compositie te interpreteren, maar dat zij ertoe neigen kleur passief te ondergaan en dat zij toelaten dat zij eerder stemmingen suggereert dan voorwerpen. Lijnen worden geassocieerd met zelfstandige naamwoorden, kleur met adjectieven. Lijn wordt soms als manlijk gedacht, kleur als vrouwelijk. Lijnen en kleuren suggereren beide dus betekenissen, maar op iets verschillende wijze.[a]
>
> Louis Gianetti

> De kleurenfilm kan een werkelijk groot kunstzinnig experiment zijn -als het gaat om kleuren- wanneer zij wordt bevrijd van de omhelzing van het naturalisme. Alleen wanneer kleuren de kans krijgen uit te drukken wat niet valt uit te drukken -d.w.z. uit te drukken wat alleen maar kan worden waargenomen. Alleen dan kan de film de wereld van het abstracte omvatten, een wereld die tot dan toe hiervoor is afgesloten.
>
> Carl Dreyer

> De kleuren van de echte wereld zijn pas werkelijk werkelijk op het filmdoek.
>
> Alex in Clockwork Orange

(1) Kleur wordt vaak toegepast om de werkelijkheid zo natuurlijk mogelijk weer te geven (Hollywood) of esthetisch-decoratieve effecten te bewerkstelligen (Fellini's 'Giulietta degli spiriti'). Hoewel in naturalistische films kleur niet mag opvallen -dat gebeurt in de werkelijkheid van alledag ook niet- is een 'natuurlijk' kleurgebruik geen garantie voor echtheid: iedere kleurgeving is kunstmatig. Kleuren in (oudere) Hollywoodfilms doen vaak gekunsteld aan.

(2) Kunstzinnig wordt kleur gebruikt om bv nadruk te leggen op details, om personen of situaties te typeren, om de dramatische lijnen van het verhaal kracht bij te zetten (Hitchcocks 'Vertigo), om sfeer op te roepen of emoties tot uitdrukking te brengen (Hitchcocks 'Marnie').

(3) Kleur heeft een contextuele (of pragmatische) betekenis, zij krijgt pas een speciale betekenis binnen het geheel van een bepaalde film. *Rood* kan in de ene film worden geassocieerd met bloed, in een andere met sex en dood of met vriendschap en blijdschap (Stephenson & Phelps), *Groen* met rust, met onderdrukking, met verveling, met heimwee, met actie of spanning (William Johnson).
Er bestaat geen universele -referentiële, emotionele of symbolische- betekenis van kleur, wel zijn er culturele tendensen (Eva Heller).

(4)Een kleurenfilm eist een samenhangend systeem van kleuren, een 'color script'.

---

[a]Dit onderscheid tussen lijn en kleur past binnen het schema analyse tegenover synthese (→ 10.2.3.3).

10.32.3. Vormen van geluid (1). Inleiding

> De afwezigheid van het gesproken woord concentreert de aandacht van de kijker meer op het zichtbare gedrag, en dus trekt de gehele gebeurtenis op zich bijzondere aandacht. Daarom zijn op zich heel gewone shots dikwijls zo indrukwekkend in zwijgende films - zoals een documentair shot van een rondreizende venter die met grandioze gebaren zijn waren rondbazuint. Als zijn woorden zouden kunnen worden gehoord zou het effect van zijn gebaren niet half zo groot zijn, en de gehele episode zou heel weinig aandacht krijgen.
>
> Rudolf Arnheim

(1) De overgang van zwijgende film naar geluidsfilm wordt door lang niet iedereen met gejuich ontvangen (Chaplin!), omdat men meent dat het wezen van de film wordt aangetast. Film ontleent haar universaliteit aan haar beeldend vermogen en haar kracht aan de mime als suggestief en universeel communicatiemiddel. De geluidsfilm is een stap terug naar het starre toneel met zijn eindeloze monologen en dialogen. De zwijgende film brengt stilte en geeft de mogelijkheid zich te concentreren, niets verstoort de betovering.

> Het getuigt slechts van tergend wanbegrip de uitvinding van de "sprekende film" in te leiden als ware zij voor de *filmkunst* van eenig belang. Mocht zij worden toegepast, - het zal blijken welke tweeslachtigheid er zal ontstaan zijn tusschen de *beeldende* expressie van het gebaar op het doek en het *toneel* - geluid door den luidspreker. Men late een kunst hare eigen uitdrukkingsmiddelen. Zij, die het gesproken woord bij den film als een tekort ervaren, zullen nog moeten leeren film te zien. Dat men "geluid", in casu: muziek, noodzakelijk acht bij film, dunkt mij te schuilen in de onwezenlijkheid van de geruchtlooze *beweging*; niet in de onaanvaardbaarheid van de spraaklooze *persoonsverschijningen* (D.A.M.Binnendijk).

Bovendien, beweert men met reden, hebben dertig jaar stomme film een overvloed aan waardevolle werken opgeleverd, met een eigen sfeer en vertelkunst. Deze unieke, kunstzinnige productie dreigt nu te verzanden.

> Stomme films hebben een ander ritme. Je bekijkt ze anders. Zijn ze traag? Nee. Ze zijn eerder rustig. Ze nemen de nodige tijd: de tijd die er nodig is om een sfeer te scheppen, om personages neer te zetten, om een verhaal te ontwikkelen. Er was eens..., zo werden verhalen verteld, ontwikkeld (nu worden ze zo vaak *af*gewikkeld). Ik hou wel van dit ritme, al merk ik ook steeds dat ik er aan moet wennen, wanneer ik al een hele tijd geen stomme films meer gezien heb. Er gaat een rust van uit die tot dromen aanzet, maar die tevens tot meer aandacht dwingt. Niet wegzakken in de zetel, maar rechtop zitten, en gekluisterd zijn aan het scherm - en toch veel ruimte voor de verbeelding. De grote lust van het vertellen, eenvoudig en wezenlijk, zoals in sprookjes en fabels, dat vind ik nog in de stomme films (Eric de Kuyper).

(2) PROBLEMEN ROND DE ZWIJGENDE FILM: BEELD EN MUZIEK. De zwijgende film geeft reeds tijdens haar bloeiperiode en ondanks de hoge kunstzinnige status van haar makers de nodige theoretische problemen. Een verhaal in beelden kan volgens velen niet zonder tussenschriften -en dat stoort- en niet zonder muzikale achtergrond. Vooral muziek is nodig: ze doorbreekt de leegte, de stilte, ze dient als muzikaal behang of als middel zich beter in te leven. Of deze muziek een eigen (kunstzinnige) waarde bezit, maakt weinig uit.

> Het is niet omdat wij aan muziek bij den film gewend zijn, omdat de bioscopen ons gewend hebben aan de 'muzikale begeleiding' van den film, dat de film zonder muziek ons te kaal, te vreemd aandoet, de muziek neemt den toeschouwers gemakkelijker op in de 'stroom' der beelden, de sfeer wordt door den klank der muziek als het ware gevoeliger, ons opnemingsvermogen vindt als het ware een gevoeliger contact met de emoties van het witte doek-leven. Toch schijnt mij muziek maar op een zeer bepaalde wijze bij den film betrokken. Namelijk niet door haar *muzikale* sensatie, maar door haar *zintuigelijke* sensatie: klank en rythme. ./.
> Dit is wellicht de reden ook, waarom alle mogelijke muziek zonder te groote hinder bij een film kan gespeeld worden indien zij maar in tempo en karakter zich bij tempo en karakter van het vertoonde op het witte doek aansluit (Constant van Wessem).

Anderen achten iedere muzikale begeleiding uit den boze. Film is een kunstzinnig medium op zich en heeft geen muzikale aanvulling of verdieping nodig. Zij heeft een eigen ritmiek (Ruttmann: 'Opus 1-3').
Maar als dan muziek moet worden toegevoegd, kan zij alleen dienstbaar zijn aan de beelden door hun ritme te ondersteunen of te versterken. Dit eist samenwerking van regisseur en componist (Ruttmann en Meisel: 'Berlin, die Symphonie der Grosstadt').

Toch lijkt dit niet voldoende. Meer overtuigend is de zienswijze van Lichtveld:

> De filmkunst heeft de hulp van een andere 'kunst' noodig, niet omdat zij zelf in gebreke blijft, maar omdat elke waarneming van het oog alléén, voor een komplete projectie in gebreke blijft. ./.
> Het gebrek aan statisch rythme (in de ruimte) en dynamische rythme (in de tijdsorde) wordt nu het beste door muziek aangevuld. Muziek is een architektuur, bezit in haar klankcomplexen een statisch rythme, bezit in haar muzikalen vorm, in haar verloop een voorbijgaand, dynamisch rythme. Een klank is een kosmos waarin wij wonen, en een melodie is een sneltrein, die ons voorbij flitst. Muziek is een gehoorfilm.
> Waarom dus filmmuziek? Omdat onze ziel, soms dwars tegen onze redeneringen in, in haar duizenden facetten alle afstralingen van de werkelijkheid, alle fluïditeiten welke Zijn en Leven uitmaken, vangt, weerspiegelt en synthetiseert tot het wonder dat wij met zoo'n doodgewone naam "een levendige indruk" benoemen.

Tenslotte, Eisenstein, Pudovkin en Alexandrov zien muziek juist als een contrasterend element, met een eigen inbreng:

> Alleen een methode het geluid te gebruiken in contrapunt tot de zichtbare (montage)delen kan nieuwe mogelijkheden voor de ontwikkeling en vervolmaking van de montage openen. *De eerste experimentele proeven met het geluid moeten zijn georiënteerd op de asynchroniteit van geluid en beeld.* Deze benadering zal het vereiste gevoel doen ontstaan, dat eens zal leiden tot de schepping van een nieuw orkestraal contrapunt van licht- en geluidsbeelden (→ 10.32.6.1).

(3) Al spoedig blijkt dat ook geluiden, spraak en muziek verrassend en experimenteel kunnen worden gebruikt. Niet alleen wordt door geluid een nieuwe RT-dimensie toegevoegd aan de beelden, maar ook kan een geluidsfilm leren allerlei soorten geluiden beter op hun waarde te schatten (Tati: 'Playtime', de beginscene van Mamoulians 'Love me tonight') en meer van muziek te genieten.

> Het gezicht van een man die luistert naar muziek, kan twee dingen laten zien. Het getoonde effect van de muziek kan licht werpen in de menselijke ziel; het kan eveneens licht werpen op de muziek zelf en door middel van de gezichtsuitdrukking van de luisteraar iets van de ervaring suggereren die wordt opgeroepen door dit muzikale effect (Bela Belazs).

(4) Een inbreuk op de realiteit van het filmverhaal komt tot stand als geluiden, muziek en woorden hun bron niet binnen de film zelf hebben. Zij zijn dan *asynchroon.* Dit geldt voor veel muziek of voor een externe verteller/commentator ('voice over'). Meestal wel synchroon is de monologue interieur: men ziet het personage (denken) en hoort tegelijkertijd zijn (innerlijke) stem. Reeds Eisenstein ziet het grote belang in van deze methode voor de film. Het toneel mist deze mogelijkheid: daar moet men altijd op onnatuurlijke wijze de lippen bewegen om gedachten en innerlijke overwegingen te uiten.

10.32.4. Vormen van geluid (2). Geluid en stilte. Chion

(1) Alledaagse geluiden kunnen een belangrijke aanvulling zijn van de beelden, maar dan moeten zij wel zorgvuldig worden geselecteerd: geluid gewoonweg op de band overnemen brengt een kakofonie teweeg. Belazs eist van filmmakers een 'sound screen' om de geluiden te ordenen en de kijker zo ook gericht een luisteraar te maken.

(2) Een geluidsfilm bezit een extra dimensie, 'an aural dimension' (Stephenson & Phelps): geluiden kunnen aanwijzingen geven, emoties uitdrukken, als teken of symbool dienen, de spanning verhogen, psychologisch en emotioneel op de kijker inwerken. Het langzaam aanzwellende geluid van de Shermantanks, die vanuit de verte de brug naderen, is het zwaar-emotionele hoogtepunt van Wicki's *Die Brücke.*
Bovendien, juist -en alleen- in een film met geluid kan stilte tot een indrukwekkend uitdrukkingsmiddel worden: stilte kan spreken.

(3) Kort iets over de stem. De stem met haar klank, timbre en toon is een uiterst fijnzinnig instrument. Zij toont karakter en persoonlijkheid, zij geeft aanwijzingen over gedrag, houding en stemming. Zij is evenals de gezichtsuitdrukking (het oog!) een zeer belangrijk narratief medium om betekenis te geven en emoties uit te drukken. Nasynchronisatie ('dubbing') behoort alleen al om deze reden te worden vermeden.

Belangwekkend in dit verband is de strikte manier waarop Michel Chion de stem benadert. Hij analyseert haar als zelfstandig uitdrukkingsmiddel buiten het lichaam om.

> Men heeft mij vaak verweten dat ik niet over accenten of het timbre van de stem heb gesproken (zoals Roland Barthes in *Le Grain de la Voix)*. Ik behandel de stem vooral daar waar ze buiten haar oevers, het lichaam, treedt. Het is waar dat er via de karakteristieken van een stem dingen overkomen. Maar mij interesseert vooral wanneer stem en lichaam niet meer één zijn. ./.
> Ik zie mijn werk *La Voix au Cinéma* als een soort roman, als een poëtisch werk waarin ik het verhaal vertel van de stem als een ziel op zoek naar een lichaam. Er is iets ritueels in die stemmen, die een lichaam zoeken, alsof er een symbolisch verbond wordt gesloten wanneer die stem een lichaam vindt waarin ze zich nestelt, wordt begraven. Er zijn veel films die rond die rite draaien.
>
> → Barthes, Jouissance: 10.6.5.5.

Chion brengt een belangrijk, typisch filmisch gegeven ter sprake: een stem die op eigen kracht de situatie beheerst.
Je kunt in dit verband denken aan de schreeuw van de vrouw aan het einde van Antonioni's 'Il Grido', die de film plotseling boven zichzelf uittilt, of aan de stem van de bedelares in Duras' 'India Song', die buiten het beeld om en *losgezongen van een lichaam* een vreemd en mysterieus verhaal vertelt, dat -juist gedragen door die stem- een eigen, magisch bestaan lijkt te krijgen. Zoals zo vaak in Duras' werk speelt de stem een uiterst suggestieve rol en geeft deze zicht op het onzichtbare, op wat in het filmbeeld verborgen blijft.
Maar ook de kreet krijgt bij haar een speciale invulling, zoals je -ook al- kunt horen in *India Song*, waar de roep van de vice consul -los van het beeld- een angstaanjagende en raadselachtige sfeer oproept van doem, scheiding en verlangen.
Belangwekkend is ook het onderzoek in De Palma's 'Blow Out' naar *"de stem in blik",* de stem die vol angst en afgrijzen, en losgemaakt van het lichaam, een eigen corrupt en pervers bestaan moet gaan leiden.

10.32.5. Vormen van geluid (3). Taal

(1) Bij het toneel draait alles om het woord, vooral om de dialoog, bij de film staat het beeld centraal en heeft het woord in de eerste plaats een aanvullende en verbindende functie. Daarom wordt de dialoog economisch opgebouwd (Hollywood!) en aangepast aan het beeldverloop van het verhaal.
Eigen aan de film is ook dat stem en beeld niet synchroon behoeven te lopen, wat bv een vervreemdende of geheimzinnige uitwerking kan hebben. Bij Fellini gonzen woorden soms om de personen heen.
Externe vertellers en commentatoren kunnen het verhaal niet alleen verduidelijken, verdiepen of nuanceren, maar het ook op ironiserende toon begeleiden om zo buiten het beeld om een eigen sfeer te creëren. Ook door iemand in zichzelf te laten spreken of te laten denken ('monologue interieur') kunnen nieuwe dimensies aan de film worden toegevoegd en kan de inhoud ervan worden verbreed en verdiept.

(2) Gesproken taal heeft veel meer communicatieve mogelijkheden dan de geschreven. Zij kent nuances, verschillen in toon en timbre. De betekenis van de woorden ligt voor een belangrijk deel niet in de tekst, maar bij de spreker (en in de film bij de acteur) met zijn gezichtsuitdrukking, zijn gebaren, zijn intonatie, zijn persoonlijke klankkleur en idioom, zijn spraakeigenaardigheden (de subtekst/nvc). Gesproken taal is op het toneel vaak kunstmatig of zelfs gekunsteld. Deze onnatuurlijke en onwerkelijke toepassing van taal, die men ook wel in de film aantreft, versterkt het kunstzinnige en typisch literaire karakter ervan. Maar ook al probeert men de taal natuurlijk te laten klinken dan nog blijft deze gestileerd en gepolijst. In het dagelijks leven spreken mensen op een onafgewerkte en verbrokkelde manier.

(3) Een aantal problemen rond taal doen zich niet alleen voor bij de film. Ook in de literatuur is bv het gebruik van verschillende talen in één werk een moeilijkheid. In vele romans spreken Duitsers en Fransen Engels of Nederlands. Vreemd blijft het dat een Deense prins (in 'Hamlet') of een Chinese keizer (in 'the last Emperor') zich in het Engels uiten. En in een film lijkt de vervreemding nog groter, hoewel juist de subtekst van zo'n groot belang is en de dialoog meestal wordt beperkt tot de meest

noodzakelijke informatie.

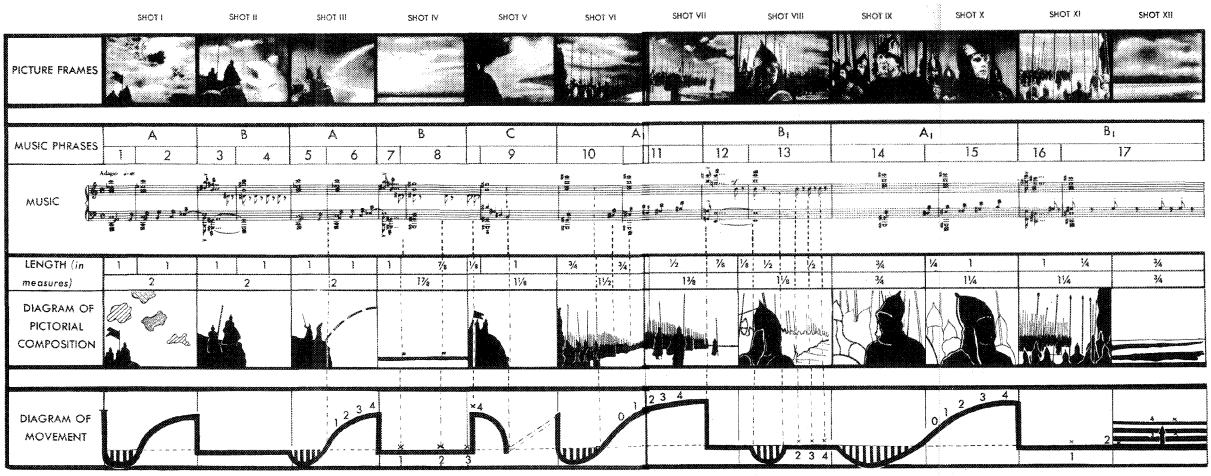
(4) Taal is het voornaamste menselijke communicatiemiddel en weerspiegelt sterk de sociaal-economische en culturele verhoudingen. Het gebruik van streektalen en dialecten in een film werkt niet alleen de levensechtheid in hand, maar heeft ook een emancipatorische betekenis. Films in het Fries met Nederlandse ondertiteling versterken het gevoel van eigenwaarde.

(5) Nasynchronisatie is niet altijd uit den boze. Waar de taal sterk 'literair' (en dus onpersoonlijk) is en/of de subtekst sterk de nadruk krijgt, valt het gebruik van een andere taal weinig op. Maar in het algemeen geldt toch wel dat nasynchronisatie een inbreuk betekent op persoonlijkheid en groepseigen. Men scheidt mens en stem, groep en eigen idioom. Toch lost ook de ondertiteling niet alles op. De aandacht voor het beeld verslapt, verschillen in dialect zijn niet te herkennen.

10.32.6. Vormen van geluid (4). Muziek

> Ontelbaar veel films illustreren hoe achtergrondmuziek meer kan worden dan alleen maar een auditieve verbinding tussen twee scènes als middel de beelden te versterken en van commentaar te voorzien. Om een paar voorbeelden te noemen, zonder de samenwerking tussen S.M.Eisenstein en Sergei Prokofiev, Jean Vigo en Maurice Jaubert, Jean Cocteau en Georges Auriac, Orson Welles en Bernard Herrmann, en Ingmar Bergman en Erik Nordgren zouden *Alexander Nevsky, Zéro de Conduit, La Belle et la Bête, Citizen Kane* en *Wilde Aardbeien* minder de meesterwerken van filmkunst zijn geweest dan zij nu zijn.
>
> Dennis DeNitto

(1) Muziek begeleidt de zwijgende film, uitgevoerd op een piano of door een heel orkest. Ook in de geluidsfilm speelt zij een rol, bv als verbinding of overgang tussen shots of scènes (afb.10.66). Meestal zonder dat haar bijdrage iets nieuws oplevert: zij verdubbelt alleen maar op opdringerige wijze de beelden. Niet minder vaak wordt zij gebruikt als lapmiddel: zij verdoezelt gebreken en zwakten in het verhaal of overbrugt saaie momenten. Kurt Weil wijst erop dat vooral in Hollywood op zeer vakkundige manier films met muzikale middelen werden geactiveerd en opgepept.



Afb 10.66. Eisenstein streefde naar een samenhang van muziek, shot en ritme. Met de muziek als factor die eenheid schept.

(2) Intelligent en met mate toegepast kan muziek anticiperen op gebeurtenissen of er verbanden tussen leggen, zij kan de eenheid van plot en story benadrukken, de dramatische elementen versterken (door bv dialogen en karaktertrekken te ondersteunen) of gevoelsmatige en emotionele situaties helpen te verbeelden. Hedendaagse filmers als Spielberg proberen met muziek vooral de vaart te verhogen en de inhoud samen te ballen (zoals in de videoclip).
Muziek kan ook dienen als ironisch commentaar, als hoofdmotief of zelfs als drijvende kracht, als symbool, als tegenspeler en als contrast met het beeld. Een interpretatie van de muziek wordt op deze wijze onmisbaar voor het begrip van het verhaal.

(3) Muziek kan als soort de sfeer binnen een film geheel bepalen. Dit geldt voor de blues, voor operamuziek, voor R&R en voor oosterse muziek.
Zij kan gevoelens oproepen van bv vreugde, angst en heimwee. Zij kan op subtiele wijze de inhoud ondersteunen: de atonale muziek van Fusco aan het begin van Antinoni's L'Eclisse verwijst naar paranoia en neurose.
Soms zet muziek de toon door haar hardheid, nuchterheid of lyriek (Rota's muziek in films van Fellini).

(4) Ondanks dit alles, ondanks de waardering van DeNitto zoals in het motto verwoord, wens je meer dan eens dat muziek in de hedendaagse film alleen diëgetisch -vanuit een natuurlijke bron binnen de film- zou worden gebruikt: alleen zo, lijkt het, kan de film een eigen kunstzinnige identiteit behouden, zonder te worden meegesleept in de postmodernistische roes van het 'totale theater'.

10.33. Enscenering

10.33.0. Inleiding

Mise en scene wordt vaak gesteld tegenover de montage (Bazin) en omschreven in termen van licht, setting, kostuum en lichamelijke uitdrukkingsvormen (Bordwell & Thompson). Zij brengt dat tot stand wat er op het filmdoek binnen het shot zich afspeelt. Zelf beperk ik de enscenering tot de setting, de kleding en de opmaak. Hiermee wordt *de uiterlijke, zichtbare wereld* gecreëerd.
De mise en scene verschaft informatie over en inzicht in de RT-wereld van de film. Bouwstijl, landschap, huisinrichting, gebruiks- en kunstvoorwerpen, voertuigen, werktuigen, wapens, kleding en sieraden tonen -vaak in één oogopslag- meer dan een heel handboek zou kunnen melden, ook op maatschappelijk-cultureel gebied. Zo geven woonomgeving en interieur, kleding en make up als vormen van non-verbale communicatie (nvc) en sociaal gedrag directe aanwijzingen over de onderlinge verhoudingen binnen groep en maatschappij.

10.33.1. De setting

> Op het toneel is de mens van alomvattend belang. Het drama op het doek kan bestaan zonder acteurs. Een deur die slaat, een blad in de wind, golven die beuken op de kust kunnen het dramatisch effect verhogen. Sommige filmische meesterwerken gebruiken de mens enkel als een accessoire, als een extra, of in contrast met de natuur, die de echte hoofdpersoon is.
>
> André Bazin

> Een filmset moet om goed te voldoen zelf acteren. Realistisch of expressionistisch, modern of oud, zij moet haar rol spelen. De set moet het personage tonen voor hij is opgekomen. Zij moet wijzen op zijn sociale positie, zijn smaak, zijn gewoonten, zijn leefstijl, zijn persoonlijkheid. Sets moeten innerlijk worden verbonden met de handeling.
>
> Robert Mallet-Stevens

Toneel is afhankelijk van een (kunstmatig) decor, waar de werkelijkheid wordt nagebootst of opgeroepen, film kan zich ook afspelen op locatie: zij voert de kijker mee naar buiten en laat zien hoe mensen in hun dagelijkse, natuurlijke omgeving leven en handelen. Toch is deze tegenstelling voor een deel schijn. Filmers werken om allerlei redenen vaak liever in de studio, zij gebruiken maquettes op zeer kleine schaal ('mattes'), zij laten soms hele dorpen bouwen of stadsdelen namaken, zij ontwerpen steden uit een verre toekomst en werelden die ver buiten het planetenstelsel liggen.
In een film kunnen met eigen filmische middelen ruimten worden gesuggereerd (bv door het gebruik van spiegeling) of worden vervormd (bv door het gebruik van speciale lenzen). Juist in de mogelijke combinatie van werkelijkheid en verbeelding, van het natuurlijke en kunstmatige, van nabootsing, suggestie en illusie ligt de kracht van de film op dit gebied.
Settings -interieurs, landschappen, stadsgezichten- kunnen helpen de juiste sfeer op te roepen. Ook geven zij soms op creatieve wijze vorm aan de inhoud of versterken deze door bv een karakter, een handeling of de innerlijke roerselen van een personage weer te geven (Antonioni's 'L'Eclisse').
Belangrijk zijn spiegelingen van water, natte, gladde of gepolijste oppervlakken en vooral van spiegels. Het zijn heel belangrijke instrumenten om de ruimte binnen een film te manipuleren, uit te breiden - men kan buiten het kader kijken- en diepte te geven.
Bovendien hebben zij vaak een esthetische werking: de glinstering en weerkaatsing, de herhalingen van beelden, het ritme dat ermee wordt gegeven. Ook bieden zij de mogelijkheid andere perspectieven te tonen, contrasten aan te geven, nieuwe samenhangen te laten zien.

In een vlakke spiegel zie je jezelf zoals anderen je zien: 'omgekeerd', links is rechts, rechts is links. Plaats je een spiegel haaks op de spiegel waarin je kijkt, dan zie je in de nieuwe spiegel jezelf 'zoals je bent', een zelf dat zich tegenovergesteld (en ongewoon) gedraagt: jij kijkt naar links, het zelf vanuit jouw positie naar rechts. Alice had zich dan ook door het deurtje van de tweede spiegel naar de andere wereld moeten begeven, want daar bestaat een 'omgekeerde orde der dingen'. Door het deurtje in de oorspronkelijke spiegel kom je bij de buren terecht. En die wereld heeft niets raadselachtigs en onzinnigs.
[Op een foto zie je jezelf als in een spiegel, tenminste als je in de lens kijkt. Sta je op de foto met de rug naar de camera, dan kijk je naar jezelf als 'in de werkelijkheid': rechts is rechts, links is links. In een bekend schilderij heeft Magritte de foto vervangen door de spiegel.]

Wat men in een spiegel ziet is noch een teken, noch een beeld, maar het is 'een absoluut duplicaat van het gezichtsveld' (Eco), het heeft werkelijkheidswaarde. Afgebeeld op foto of in film verliest het, zoals alles uit de werkelijkheid, zijn kracht. Een spiegel op een foto spiegelt niet meer, zoals je ook een radio in een film niet van buitenaf kan aanzetten.
Spiegels zijn een communicatiekanaal en werken als een prothese (het spionnetje, de autospiegel): de spiegel kan worden gebruikt om de reikwijdte van mijn oog te vergroten alsof ik gezichtsorganen op mijn vingertoppen heb (Eco).
Aan de spiegel wordt vaak magische en symbolische kracht toegekend. In een spiegel kijken kan betekenen dat men wordt geconfronteerd met zijn ziel en zelfs dat de ziel in de spiegel verloren gaat. Cocteau: *'Spiegels zijn de deur waardoor de dood komt en gaat'*.[a] Narcissus wordt verliefd op zijn eigen spiegelbeeld en verdrinkt.
In het oude Egypte wordt de spiegel geassocieerd met de zon en is zij een symbool van de opstanding. Binnen de westerse cultuur is zij een teken van schijn en bedrog. Bovendien krijgt ze vanaf de ME een sterke moralistische bijbetekenis: zij spiegelt menselijke zwakten als ijdelheid, arrogantie en seksuele verdorvenheid. Ze brengt zo tot inkeer en zelfkennis: de aardse schoonheid is niet blijvend, het leven is vergankelijk.
In het Duitse expressionisme, tenslotte, worden glas en spiegels symbool van een zuiver, spirituele werkelijkheid. Een glazen wereld, vol schittering en weerkaatsing: het beeld van de toekomstige stad Gods, vol serene rust.

10.33.2. Kleding

> Ik heb besloten niet te gaan proberen een genie te zijn. Ik bedoel, er zijn ontwerpers geweest die door hun briljante ideeën beroemd zijn geworden. Ik denk dat het belangrijkste wat ik heb bereikt is: de mogelijkheid bijna alles in kleding te kunnen uitbeelden.
>
> Edith Head

> In de tegenwoordige tijd, waarin mode zoiets betekent als doe-maar-wat-je-leuk-vindt, wordt er steeds minder speciaal ontworpen voor film. Men volstaat met een lange tocht langs de duurste winkels, waarna het gekochte aan de regisseur wordt getoond. Wanneer hem het getoonde niet aanstaat, wordt het weer teruggebracht! Niet goed, geld terug! Dergelijke praktijken liggen niet in mijn stijl en daarom werk ik ook nauwelijks nog mee aan moderne films.
>
> Julie Harris

Kostuums kunnen, zoals bij het toneel, om zuiver esthetische redenen worden gebruikt, maar zij dienen er ook toe karakter van een film te onderstrepen en een genre (SF, western) aan te geven, of juist de tijdloosheid van het verhaal te benadrukken door kleding te ontwerpen die boven/buiten de tijd staat. Als vorm van nvc geeft kleding inzicht in de onderlinge verhoudingen (oud-jong, man-vrouw, hoog-laag, burgerlijk-alternatief), in karakter en achtergrond. Dit alles geldt ook voor accessoires en kapsel.

10.33.3. Make up

Make up heeft in de eerste plaats een esthetische functie: feilen worden weggewerkt, schoonheid verhoogd, de jeugd behouden of zelfs herwonnen. De Hollywood-ster is vaak de personificatie van de volmaakte schoonheid, met haar opmaak als masker.
Het Neo-realisme breekt radicaal met deze georganiseerde schoonheidscultus, en dus ook met het gebruik van make up: spelers worden getoond zoals ze zijn.
Dit betekent niet dat opmaak zinloos is -een lichte opmaak is bijna altijd noodzakelijk-, maar wel dat zij doelmatig moet worden toegepast. Zo maakt ze het mogelijk dat acteurs verschillende fasen in hun leven spelen, zij kan helpen hun rol te verdiepen of hun plaats binnen de sociale context te accentueren. Vooral in de oude Russische films versterkt make up de dramatiek en tragiek (Eisensteins 'Iwan de Verschrikkelijke').

---

[a] Dit thema wordt uitgewerkt in Cocteau's film *Orphée*.

10.33.4. Casting

> Sommige oude filmsterren waren verschrikkelijk goed, maar zij romaniseerden. Mensen jagen illusies na en deze illusies worden geschapen door de film. Ik wil de dingen concreet en werkelijk maken en de illusies afbreken. Niets is meer ironisch of vreemd of tegenstrijdig dan het leven zelf. Ik wil niet dat men later ooit zal zeggen: 'Herinner je De Niro, die had stijl!'.
>
> Robert De Niro

(1) In een speelfilm is de mens als speler een belangrijk medium in de handen van de regisseur om diens esthetische, narratieve en kunstzinnige doelen te verwerkelijken. Het toewijzen van rollen ('casting') is een kunst op zich.

(2) Nu is het succes van een film -als massamedium- afhankelijk van de toeloop van een groot publiek. En dat heeft zijn eigen voorkeuren en eisen. Niet de regisseur, de cameraman of de scriptschrijver, maar de spelers -en dan de spelers *als ster*- trekken zijn aandacht en geven aanleiding de film te gaan zien.

DE FILMSTER. De aandacht voor filmsterren wordt vaak in verband gebracht met de verering van mythische figuren als heroën en heiligen. Ze zijn een oervoorbeeld.

> Hoewel de moderne religie is geïntellectualiseerd en verfijnd en de wetenschap het ongeloof heeft omarmd, overleven zulke elementen vandaag in volkse vorm en, ondanks verschillen in houdingen en beweegredenen, kunnen filmsterren, samen met sporthelden en figuren uit de popcultuur[a] worden beschouwd als afstammelingen van de heiligen uit de volkslegenden (Stephenson & Phelps).

Filmsterren vertegenwoordigen het archetype van bv de held, de vamp, de hoer, de femme fatale, de rebel, de wijze en dit niet alleen als personage in de film, maar ook daarbuiten als persoon in het gewone leven.

> Misschien de hoogste roem voor een ster is een heiligenbeeld ('icon') te worden in de Amerikaanse volksmythologie. Zoals de goden en godinnen uit oude tijden zijn sommige sterren zo alom bekend dat alleen al een naam genoeg is om een geheel complex van symbolische associaties op te roepen -'Marilyn' bv. In tegenstelling tot de conventionele acteur (niet onbegaafd), roept de ster automatisch ideeën en emoties op die diep liggen ingebed in zijn of haar persoon (Louis Gianetti).

Wayne, als de held, als de conservatieve, anti-intellectuele oerhandhaver van Law & Order, Dean en Fonda als rebel, Garbo als erotisch mysterie (zelfs haar vertrek is van een 'goddelijke' orde), Monroe en Bardot als sekssymbool (parallel aan de oude vruchtbaarheidsgodinnen). Filmsterren beheersen het leven van miljoenen, als idool waarop zij hun wensen en teleurstellingen projecteren. Gianetti:

> Alexander Walker heeft er, naast anderen, op gewezen dat sterren de directe of indirecte weerspiegeling zijn van de noden, strevingen en angsten van de Amerikaanse maatschappij: zij zijn het voedsel van de dromen, die ons toestaan onze diepste fantasieën en obsessies uit te leven. Zoals de oude goden en godinnen werden bewonderd, benijd en vereerd als mythische en psychische heiligenbeelden ('icons').

Edgar Morin spreekt van Hollywood als droomfabriek.

(Roddel)bladen en fanclubs betrekken het publiek tot in de kleinste details bij het wel en wee van de sterren. Het heeft veel van de mystieke vereniging die mensen zoeken met het Heilige. Ook hier een verlangen deel te nemen aan een andere, hogere en onbereikbare wereld, een verlangen dat gepaard gaat met grote nieuwsgierigheid naar allerlei details in de privé-sfeer. Morin:

> Zoals men weet bestaan er binnen archaïsche godsdiensten trekken van extreme vertrouwelijkheid: men bezwoer de goden, men smeekte ze, aanbad ze, maar men kon het ook riskeren ze beledigingen toe te voegen. Vandaag kan men zich over de sterren vrolijk maken, men interesseert zich voor hun kleine fouten, hun speciale gewoonten. De buitengewone versmelting van dit alles wijst op de illusievolle tegenwoordigheid van de ster in het gehele publieke leven.

Projectie op sterren staat naast de identificatie met hun rollen en met de gebeurtenissen die zij in de film meemaken. En zo kan de kijker wegvluchten in een wereld waarin de halfgoddelijke werkelijkheid van de filmster en de illusies van het filmverhaal samensmelten en tot een eenheid worden samen gesmeed.

---

[a] En niet te vergeten de topmodellen uit de mode-wereld.

Naast deze bijna mythische dimensie bepalen ook psychologische en esthetische factoren het beeld dat zij oproepen: persoonlijkheid, charisma en vooral een verleidelijke lichamelijke schoonheid, maar dan wel een gekunstelde schoonheid.

> De systematische fabricage van schoonheid komt vooral voort uit de film, een schoonheidsindustrie, die door schmink en masker, en vooral door de schoonheidschirurgie een reeks van profielen naar een vermeend Grieks ideaal naderbij kan brengen (Edgar Morin).

(3) Een kritische kijker zal een speler beoordelen naar het spel dat hij in díe rol en in díe film speelt, los van zijn status als ster. Veel spelers vertonen weinig of geen afwisseling in spel of karakterisering. Zij vertegenwoordigen een bepaald *type* (Allen, Wayne, Schwarzenecker). Acteurs als Streep, Moreau, Skygulla of Bogarde, Mastroianni, Picolli zijn veelzijdiger, zij voelen zich in verschillende rollen thuis, passen hun spel aan en geven het diepte. Zij zijn zich bewust van de kunstzinnige mogelijkheden van hun beroep, hebben er een visie op en kunnen die verwoorden. Acteurs kunnen sterren worden (De Niro) en er zelfs door verloederen (Brando, Nicholson). Veel sterren zijn louter typen en geen acteurs, hoewel ze dat wel graag zouden willen zijn (Bardot, Monroe).

(4) Spelers komen beter tot hun recht in lange ('realistische') shots. Zo kunnen zij spel en persoonlijkheid tonen. Monteert een regisseur veel dan wordt het spel onderdeel van een 'verknipt' geheel, dat op eigen wijze inhoud en visie vormgeeft, maar dat niet het kunnen van de acteur laat zien. Een voorbeeld hiervan is Hitchcocks 'Sabotage'.

(5) Spel zelf is heel moeilijk op zijn verdiensten te beoordelen. Niet alleen omdat het is gebonden aan de eisen en inzichten van de regisseur, aan de eigentijdse modes en codes en aan de periode waarin de film werd gemaakt, maar vooral omdat het in de kern niet is te analyseren.[a]

> Beroepsacteurs moeten techniek en intelligentie bezitten, toch is hun voornaamste beroepskenmerk ('stock in trade') hun vermogen emoties te kneden en ze te projecteren op het publiek. Hoe zij dit doen -ondanks alle opleidingen aan verschillende toneelscholen en alle gedrukte boekdelen over het onderwerp- is, zoals bij de meeste creatieve handelingen in wezen een raadsel. Alleen de meest vage adjectieven kunnen worden toegepast (zoals *overtuigend, intens, subtiel,* en *vol verbeelding*) als we proberen uit te leggen waarom een grootse vertolking ons beroert en wat de acteur doet om onze bewondering op te wekken (Dennis DeNitto).

Natuurlijk, historisch gezien zijn er verschillen in stijl te onderscheiden. De stomme film vereist veel mimiek en pathos, de Hollywood-code een onpersoonlijk en glad-gepolijst gedrag.

Een belangrijke ontwikkeling is de oprichting van de *Actors studio* door Kazan cs. Geïnspireerd door Stanilawsky en (later) geleid door Strasberg heeft deze school grote en blijvende invloed uitgeoefend op spelers als Brando, Cliff, Dean, Winters. Gedurende een strenge en langdurige training leren de toekomstige acteurs zich sterk in te leven in hun rol, ook door hun eigen emoties uit het verleden te associëren met de situatie die zij zullen gaan spelen. Zij moeten een onderzoek doen naar hun eigen onbewuste drijfveren en naar de onbewuste lagen van het script. Door deze methode ('The Method') ontwikkelen zij een verinnerlijkte, introverte stijl. Het gesproken woord is bij het spelen van weinig belang (Brando 'mompelt' vaak maar wat).
Ook in Europa verandert er veel. Het Neorealisme geeft de voorkeur aan amateurs. Zelfs de hoofdrol in De Sica's 'Fietsendieven' is niet professioneel. De Nouvelle Vague legt veel nadruk op improvisatie. Bresson en Straub weren de acteur -met zijn spel en persoonlijkheid- en voeren een onpersoonlijke, afstandelijke speelstijl in. Straub spreekt van 'Aktor'. Dit in de lijn van Brecht die van acteurs afstandelijkheid had geëist. Zij lezen meer dan dat zij voordragen. Hun gedrag is zo natuurlijk en overtuigend mogelijk. Hoewel zij zich zeker mogen inleven, blijven zij zich bewust van het gegeven dat zij op het toneel staan.[b]

---

[a] Het is nodig een duidelijke scheiding te maken tussen The Method van Stanislavsky en de elementen die Strasberg daar later aan toevoegde. Stanislavsky had bij het regisseren van toneel een authentieke uitstraling: hij leerde zijn acterurs geloofwaardig te spelen door zich in te leven in en zich één te voelen met hun rol. Strasberg vermengde The Method met psychoanalytische en over-expressieve elementen. Het is zijn opvatting dat je je volledig moest identificeren met je rol. Dit brengt Ton Lutz tot de wel heel diepe verzuchting: *'The Method is de hysterie ten top. Strasberg is een oplichter, een aansteller. Als je het verschil tussen je rol en jezelf niet meer kent, moet je naar het gekkenhuis.'*

[b] Een visie die in politieke termen kan worden uitgelegd. Fiske: *'Acteren volgens The Method is kenmerkend voor een bourgeois-ideologie die het individuele benadrukt: Brechtiaanse acteerstijlen minimaliseren evenwel het individualisme en leggen de nadruk op de sociale en politieke dimensie van het karakter, en getuigen dus typisch van een linkse of meer radicaal ideologische instelling. Het is dus niet verrassend dat Method-acteren een typisch Amerikaanse school is: Zij verkleint het verschil tussen karakter en speler, mobiliseert de psychologie van de speler om een zo echt mogelijk lijkend psychologisch bestaan voor het karakter te construeren.'* Daarmee wordt volgens Fiske ontkend dat rollen ('spelers') enkel een onderdeel zijn van de tekst, dat karakters in feite textueel van aard zijn.

10.34. Compositie

10.34.0. Inleiding

De interne organisatie, de compositie van een film is buitengewoon complex. Media als licht, kleur, lijn, geluid, klank, taal en mime hebben ieder hun eigen wijze van ordening en stellen hun eigen eisen aan het scenario. Ze doeltreffend samen te voegen tot een zinvol geheel is de belangrijkste zorg van de regisseur.
In grote lijnen kan men een zestal activiteiten onderscheiden:

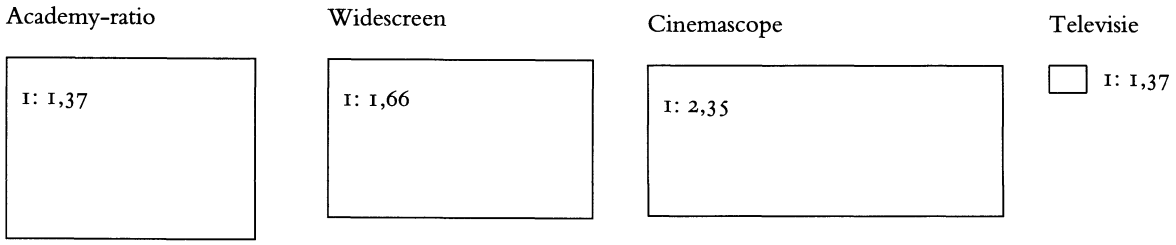
1. Het schrijven van *een scenario*, waarin de story, het plot (met zijn dialogen) en het sujet (de creatieve uitwerking) zijn opgenomen. Dit vergezeld van enige aanwijzingen voor de mise en scene.
2. Het ontwerpen van *een script*, waarin de technische keuzes worden omschreven en uitgewerkt, zoals de soundtrack, het color script, de camerastanden, de indeling naar shot ('shooting script').
3. *Casting en enscenering*.
4. Het maken van de film zelf: het schieten van *de shots*.
5. *De montage*: het samenvoegen van shots tot scènes en sequenties.
6. *De afwerking*: plaatsen muziek, nasynchronisatie, aftiteling enz.

Het maken van de shots en de montage zijn de belangrijkste onderdelen van het film maken. Zij vormen de kern van de compositie. In deze paragraaf komen beide onderwerpen aan de orde.

DE REGISSEUR. Bij de aankondiging en bespreking van *publieksfilms* zijn de namen van de sterren toonaangevend. De regisseur is meestal van ondergeschikt belang. In Hollywood wordt de film zelfs beschouwd als het werk van de producent: hij heeft de uiteindelijke zeggenschap, ook over de inhoud. De regisseur is louter een uitvoerend handwerksman. Dit leidt vaak tot conflicten, zo worden op last van de producent films van Siegel, Tourneur, Capra en Hitchcock aangepast aan de Hollywood-normen. Vooral aan het 'Happy End' mag niet worden getornd, zelfmoord bv is uit den boze.
Bij *kunstzinnige films* is de regisseur juist de spil waarom alles draait. Hij kiest. Hij verbindt zijn naam aan de film. Deze is gemaakt in zijn stijl: men herkent een film als zijn werk binnen zijn gehele oeuvre of binnen de stroming, waarvan hij deel uitmaakt. Toch zou het juister zijn te spreken van bv *de groep Fellini*, omdat een regisseur in opzet en uitwerking sterk afhankelijk is van een grote groep mensen om zich heen, die hem op creatieve wijze adviseert en bijstaat: de producer, de scenarioschrijver, de assistent-regisseurs, de castingdirector, de (hoofdrol)spelers, de cameraman ('the director of photography'), de art director (setting, mise en scene), de componist, de editor (montage).

10.34.1. Filmbeeld en shot

(1) Shots zijn opgebouwd uit beeldjes ('fotogrammen'). Zoals een foto of schilderij bevat ieder beeldje een afbakening en ordening. Dit kader is afhankelijk van de grootte van het doek, *de 'aspect ratio'* (afb.10.67).



Afb.10.67. De aspect ratio. Academy-ratio: vóór 1953 (// TV), Widescreen: standaard Europees.

De aspect ratio bepaalt voor een belangrijk deel de mogelijkheden een bepaalde inhoud vorm te geven en een visie te ontwikkelen. Een 'intieme', psychologische film op een cinemascoopdoek houdt bij voorbaat een mislukking in.

(2) Bij de opbouw van het beeld zal de regisseur niet alleen gebruik maken van de technische mogelijkheden, maar ook van algemene, onbewust aanvaarde veronderstellingen.

> Het beeld heeft reeds betekenis gekregen voordat het gefilmde beeld verschijnt. Onder is 'belangrijker' dan boven, links komt vóór rechts, onder is vast, boven is beweeglijk; diagonalen van links beneden naar rechts boven voeren 'omhoog' van vastheid naar onbestendigheid. Horizontalen krijgen meer gewicht dan vertikalen: zien we horizontale en verticale lijnen van gelijke lengte naast elkaar, dan lezen we waarschijnlijk de horizontale als langer, een verschijnsel dat door de dimensie van het beeld wordt benadrukt (James Monaco).

De belangrijkste middelen om het beeld vorm te geven zijn de mise en scene, de belichting en de toepassing van kleur, met daarnaast ook andere -soms verrassende- methoden: men kan beelden naast elkaar zetten ('split screen'), over elkaar heen leggen of spiegeleffecten gebruiken.
Hoe groot een beeld op doek verschijnt is afhankelijk van de afstand tussen camera en object (bv 'close up', 'panorama').

EXCURSUS XLIII: DE CREATIEVE KRACHT VAN HET BEELD

(3) De belangrijkste vormen van het shot zijn

-de long take:	langdurend shot, waarin de camera bv via tracking, panning en zooming ruimte aftast. Zij heeft een duidelijke opbouw (begin - midden - slot) en roept narratieve spanningen op. Een vorm van long take is *het sequentie shot*, een langdurig shot met ingewikkelde camerabewegingen, dat wordt toegepast binnen een complexe opbouw van decors.
-establishing shot:	(lang) shot dat aan het begin van een sequentie de kijker binnen voert in of een overzicht geeft van de situatie.
-reverse angle shot::	de opname van een gesprek vanuit twee tegenoverliggende hoeken. Eenheid wordt door montage verkregen.
-master shot:	long of full shot dat gesprek weergeeft en wordt aangevuld met bv close-ups. Eenheid via ingewikkelder vorm van montage.

10.34.2. Montage als redactie. Het naturalisme

> De inhoud van de film is de werking ('function') van zijn georganiseerde visuele vorm.
>
> Alexander Bakshy

> Maar waarom, waarom toch is men zo bang voor het naturalisme? Wat gaat achter deze angst schuil? Zou het misschien de angst voor de realiteit zijn? En zijn het niet de burgerlijke intellectuelen die bang zijn voor de realiteit?
>
> Pier Paolo Pasolini

> De zuiverste taal ter wereld, ja zelfs de enige taal die men met recht *taal* zou kunnen noemen, is de taal van de natuurlijke realiteit.
>
> Pier Paolo Pasolini

Via montage worden shots aan elkaar gekoppeld. Hierdoor wordt het bv mogelijk gesprekken op een wisselende manier weer te geven ('master shot'), verleden, heden en toekomst door elkaar heen te laten spelen ('flashback', 'flashforward') en gebeurtenissen, door ze afwisselend te vertonen, de suggestie van gelijktijdigheid te geven ('parallel-montage', 'crosscutting').
Men monteert op de meest natuurlijke wijze door een keuze te maken uit de shots, ze wat bij te snijden ('cutting') en ze vervolgens in overeenstemming met het verloop van de story aan elkaar te koppelen ('editing'). Montage staat in deze vorm gelijk aan *redactie*.

HET NATURALISME/HOLLYWOOD. Binnen de traditie van Hollywood is *het shot als eenheid* het materiaal voor de montage. Shot en scene (als een geheel van shots) moeten voldoen aan streng informatietheoretische regels: begin rustig, roep dan spanning op en geef vervolgens de kans te ontspannen. Aan het shot worden dramatische, emotionele, psychologische en logische eisen gesteld. Dit naast de eis alles te verpakken in effectieve beelden, zonder enige, bv symbolische of verbale rompslomp. Het publiek mag zich geen moment vervelen.
Ook de montage van deze shots is gebonden aan vaste regels. De overgangen moeten soepel verlopen, geen onverwachte wendingen, geen ellipsen. De koppeling behoort onzichtbaar zijn: zo wordt de continuïteit verzekerd en kan het publiek het

beeldverhaal als een vanzelfsprekende eenheid ondergaan. Film moet meeslepen en laten meebeleven. Montage dient de emotionele communicatie.

De klassieke school van Hollywood (tot 1960) maakt deel uit van de naturalistische stroming. Binnen deze stroming probeert men de werkelijkheid 'levensecht' of 'zo getrouw mogelijk' in beeld en kleur weer te geven. Geleid door de camera ontdekt men in de film een wereld, zoals men die ook om zich heen meent te zien. De naturalistische film bevestigt de visuele verwachting van de kijker. Kenmerkend voor het naturalisme is bovendien dat de montage 'op natuurlijke wijze' wordt gestuurd door de inhoud van het verhaal. De gebeurtenissen, door de camera vastgelegd in het beeldmateriaal, bepalen hoe dit materiaal (de shots) ritmisch zal worden opgebouwd en gemonteerd.
Dit ordeningsproces was in de USA op alle gebieden en in alle details gebonden aan regels. De Hollywood-code omvat niet alleen technische geboden voor de opbouw van beeld en shot/scene, kleur en belichting, camerastanden en montage, maar bevat ook inhoudelijke voorschriften (happy end, censuur op immoreel en asociaal gedrag en op taboes).
Dit alles geldt niet voor de naturalistische stroming in het algemeen. Deze kan zich elders vrij, veelzijdig en creatief ontplooien, met als voorbeelden: het Franse poëtisch realisme, het Italiaanse neorealisme en de Engelse 'free camera'.

10.34.3. Montage als constructie. Het formalisme

> De vorm van de cinematografische compositie is de functie van de totale som van zijn beeldende inhoud.
>
> Alexander Bakshy

> Film is vorm. Het scherm behoort zijn eigen taal spreken, opnieuw gemunt, en dat kan alleen tenzij zij een geacteerde scene als een stuk ruw materiaal behandelt, dat moet worden opengebroken, in stukjes worden opgedeeld voordat het kan worden geweven tot een expressief visueel patroon.
>
> Alfred Hitchcock

(1) Voor de formalist is montage -en niet het verhaal of het realistische beeld- het filmische kernprincipe. Hij beschouwt een shot zuiver als materiaal dat in een bepaalde vorm moet worden gegoten en dat in een bepaalde volgorde moet worden gegroepeerd. Dit houdt in dat men shots mag bewerken door ze te versnijden om ze daarna -ook met beeldjes van andere shots- te vermengen. Het monteren van een film is *een constructie*: de beelden worden eerst uiteen gerafeld en daarna opnieuw geordend, zodat de kijker de gelegenheid krijgt ze -ook op emotionele wijze- met elkaar te verbinden. Met deze associatieve methode wordt een nieuwe werkelijkheid zichtbaar gemaakt.
Deze soort montage schept afstand. De toeschouwer kan zich niet laten meeslepen, omdat de RT-wereld waarin hij terecht komt ongewoon en verrassend is.

(2) Het formalisme -ontwikkeld in de USSR in de jaren twintig- wordt gekenmerkt door het gebruik van *de dialectische methode*. Via de koppeling van twee uiteenlopende of tegenstrijdige (delen van) shots (A<--->B) ontstaat via associatie een nieuwe inhoud (AB = C). Deze aanpak kan worden vergeleken met de literaire metafoor, waar ook uit een tegenstrijdigheid -de disjunctie- een nieuwe, vaak verrassende betekenis ontstaat.
Eisenstein ziet een parallel met de dynamiek van de celdeling: de montage met zijn opdelende activiteiten is als een organisch proces dat ontwikkeling en vooruitgang inhoudt. De overeenkomst met de marxistische visie op maatschappelijke ontwikkelingen ('Histomat') ligt voor de hand.
Pudovkin, een van de voorlopers binnen het Russisch formalisme, legt de nadruk op de expressieve kanten: via de associatie van tegengestelde beelden worden emoties opgeroepen (en niet zozeer nieuwe ideeën en begrippen, zoals Eisenstein oppert).

Pudovkin beroept zich op de experimenten van Kuleshov. Plaats men de foto van iemand met een neutrale gezichtsuitdrukking achtereenvolgens naast een foto van een bord soep, een lijkkist of een klein spelend meisje dan ziet men dat de interpretatie door de beschouwer van het gezicht wisselt met de foto waarmee het wordt geassocieerd: de blik wordt hongerig, droef of trots.

(3) Volgens de psychologie is er zeker iets te zeggen voor de formalistische wijze van montage. De waarneming gaat immers sprongsgewijze. Maar uit de naturalistische hoek komen bezwaren naar voren. Zo stelt Bazin dat de werkelijkheid in al zijn complexiteit en ambiguïteit juist wordt weergegeven binnen het beeld en shot als geheel. De formalistische montage doet de werkelijkheid geweld aan. Ze dwingt de beschouwer tot een bepaalde kijk op de werkelijkheid. Bovendien is het natuurlijker de tegenstrijdigheden binnen het shot als geheel (na en naast elkaar) te laten zien dan in versnipperde

beeldjes. Zo werkt het in de werkelijkheid ook niet.
Of dit laatste waar is of niet laat ik in het midden. De kracht van Eisensteins methode ligt immers ergens anders. Door uiteenlopende beelden direct en in afzondering naast elkaar te plaatsen, is men in staat *op beeldende wijze* de gedachten die erin liggen opgesloten via montage tot een nieuwe inhoud, *een denkbeeld, een idee* samen te smelten. En dit is in een naturalistische film alleen mogelijk *via woorden*! Eisensteins pogingen zijn authentiek filmisch, hij probeert de kracht van het medium beeld experimenteel uit te buiten.
Het is wel de vraag of de formalistische wijze van filmische communicatie effectief is. Is het wel mogelijk dat het publiek -gezien het snelle en continu verloop van de film- dit soort associaties op tijd kan maken?

HET DUITSE EXPRESSIONISME

> Welke naam men er ook aan geeft, het expressionisme drukt iets uit en geeft het betekenis door de vormen van de wereld en de dingen. Het doet dit door deze vormen in een synthese tezamen te brengen, wat leidt tot een pure abstractie; of door ze in begrippen om te zetten (in de dichtkunst); of door de dramatische gebeurtenissen op te nemen in een 'abstracte' structuur (het theater); of, daarentegen, door deze objectieve en concrete vormen een symbolische betekenis te geven die minder leidt tot ideeën en begrippen dan tot een klimaat van zielesmart en angstig verlangen, tot vage strevingen van het collectieve onbewuste, of tot het veronderstelde 'in zichzelf' van een meer of minder metafysisch karakter (in de film).
>
> Jean Mitry

(0) Anti-naturalistisch is ook het Duitse expressionisme, met regisseurs als Murnau en Lang. Theoretisch wordt het verdedigd door Arnheim, bestreden door Kracauer.

(1) Droom, mythe, noodlot, de vage grenzen van dood en leven, goed en kwaad, de scheiding van een innerlijke, vaak onbewuste en de uiterlijke wereld, van alledaagse en hogere ('andere') werkelijkheid: al deze romantische thema's vindt men terug in de expressionistische film. Met 'Der müde Tod' van Fritz Lang als het meest kenmerkende en met Wiene's 'Das Kabinett des Dr Caligari' als het bekendste voor-beeld.
De uitwerking gebeurt in een geheel eigen stijl: lijn, licht en vorm worden gebruikt om de en op symbolische en abstracte wijze geleid naar de innerlijke wereld, vol verlangens, angsten, obsessies, en naar een hogere werkelijkheid, die onontkoombaar het leven draagt.
Dit komt ook tot uiting in de technische aanpak. De camera voert de kijker -vaak in lange shots- de nieuwe theatrale wereld binnen. In spel, gebaar en gezichtsuitdrukking wordt met veel expressie het innerlijke leven genoemde thema's te suggereren. Decors worden gebouwd om in de architectuur van gebouwen en steden of in de natuur met zijn bergen en wouden de inhoud emotioneel tot uitdrukking te brengen.
Het Duitse expressionisme legt alle nadruk op de vorm als wijze van uitdrukking, maar het wijst de formalistische manier van montage af, omdat deze de wereld afbreekt in plaats van haar in haar kosmische samenhang te tonen. Juist een organische samenhang wordt nagestreefd, montage wordt gezien als een mechanisme, dat aan de werkelijkheid tekort doet.

10.35. De kunstzinnige ordening

Het is belangrijk in gedachten te houden dat het filmische ritme een vorm is van visuele compositie die op zichzelf is geladen met een krachtig emotionele aantrekkingskracht en tegelijkertijd, hoewel het onafhankelijk is van de beeldinhoud, de aantrekkingskracht van deze laatste evengoed uitdrukt en vormt.

Alexander Bakshy

Alle drie de delen waaruit deze film bestaat -een fictie gebaseerd op een andere fictie, namelijk de autobiografie van Janet Frame- zijn opgebouwd uit korte, soms elliptische scènes waarin alleen de essentie van een gebeurtenis of van een atmosfeer wordt neergezet voordat snel, en vaak abrupt, wordt overgesneden naar een volgende scène. Juist het snelle, afgemeten ritme van de film -waarin meer wordt aangeduid dan uitgelegd, meer wordt getoond dan gesproken- maakt *An angel on my table* zo bijzonder, zo poëtisch.

Mieke Bernink

(1) Bij de vraag of een film kunstzinnige kenmerken bezit, ligt de nadruk niet op het verhaal en zijn verloop, maar op de wijze waarop zij is gemaakt. Een film kan vol zitten van dramatiek en spanning, toch zal een filmer met kunstzinnige aspiraties altijd in de eerste plaats letten op de vormgeving van de media (Hitchcock). In de ogen van Eisenstein is film eerder poëzie dan drama: je legt als filmer vorm en ritme op aan de beelden.

(2) Bij het maken van een film dienen twee criteria de regisseur als leidraad: een creatieve aanpak en de compositie. Normen die voor iedere kunstenaar gelden: zijn werk moet samenhang en eenheid vertonen, en -hoe dan ook- verrassend zijn (→ 10.39.0).

(3) Het verrassende aspect behoeft niet altijd een zuiver vernieuwend karakter te hebben. Kunstzinnige creativiteit kan zich ook uiten in een tegendraadse (en boze) reactie op traditionele codes (het neorealisme, de nouvelle vague) of op eigentijdse, vastgeroeste conventies. Godards past, bv in 'À bout de souffle' chaotische, amateuristische technieken toe en doorbreekt daarmee codes, die technische volmaaktheid eisen.
Regisseurs als Antonioni, Visconti, Bergman en Jarmusj bestrijden in hun films én de Hollywoodcode (met zijn oppervlakkige gladheid) én de hedendaagse tv-clip (met zijn snelle overgangen en zijn simpele boodschap). Zij gebruiken weinig montage en filmen in lange shots, die echt laten zien, die diepere emoties tonen en oproepen, en die tot nadenken stemmen. Een klassiek voorbeeld is Visconti's 'De dood in Venetië'.
Ironisch en zelfs sarcastisch in hun reactie op het klassieke Hollywood zijn 'Reservoir Dogs' en 'Pulp Fiction' van Tarantino: een naar vorm volstrekt klassieke cameravoering gaat inhoudelijk gepaard aan een oppervlakkige en nihilistische theatraliteit die kenmerkend is voor het (antithetische) postmodernisme.

→ Antithetisch postmodernisme: Exc.XXXIX.9.1.3.

10.36. Filmanalyse

10.36.0. Inleiding

In de drie volgende hoofdstukken van dit hoofdstuk gaat over de kritiek, over de beoordeling van films door een deskundige, geschreven of uitgesproken voor een belangstellend publiek. Een filmkritiek is altijd (indirect) gefundeerd op analyse, exegese, interpretatie en een kunstzinnige waardering
De grenzen tussen de kritische activiteiten zijn vaag en lopen in elkaar over. Zo zal een analyse van de verhaalstructuur op zich redelijke zekerheid verschaffen, hoewel de exegese aanleiding kan geven tot aanpassingen, verschuivingen of zelfs radicale omzettingen. Een technische analyse van bv het gebruik van camera, geluid of montage kan niet los worden gezien van de exegese, die dit technisch gebruik in samenhang brengt met de inhoud en de betekenis van het verhaal.

10.36.1. Verhaalanalyse (1): de constructie

In de verhaalanalyse worden in de eerste plaats de volgende vragen gesteld:

(1) Waar gaat het verhaal over? Wat is het onderwerp? Voorbeelden: de held gaat ten gronde door verraad van zijn beste vriend, de liefde tussen twee vrouwen, een zoektocht naar een verborgen schat, Roodkapje en de zeven dwergen.

(2) Welke periode omvat het verhaal? Wat is de verhaaltijd? Wanneer beginnen de handelingen en wanneer eindigen ze?

(3) Hoe is het tijdsverloop binnen het verhaal geconstrueerd? Wat is de verhaallijn?. Voorbeelden: timegap, flashback, omgekeerde chronologie, parallel of springend tijdsverloop.

(4) Hoe wordt het verhaal verteld en getoond? Wat is de verhaaltrant? Het onderscheid tussen "telling" en "showing", met als belangrijkste vraagstukken: de plaats van de narrator, het point of view, de subjectieve en objectieve camera, de afstand en betrokkenheid.

(5) Welk mens- en wereldbeeld beheerst het verhaal? Wat is de verhaalcode?. Speelt het verhaal zich af in een bv mythisch-magische, moderne of surrealistische wereld?

(6) Wat is de chronotoop? Waar en wanneer speelt het verhaal zich af? In het Athene van de vijfde eeuw voor Chr., in de VS van de jaren vijftig, terug in de tijd, in heilige tijden?

(7) Welk verloop heeft het verhaal ? Wat is de story? Om deze vraag nauwkeurig te beantwoorden is een analyse van de verhaalstructuur nodig. Hieruit kun je aflezen uit welke delen het verhaal is opgebouwd, welke verhaallijnen en nevenverhalen er zijn (en in welke samenhang ze staan).

(8) Hoe zit de plot in elkaar? Je beschrijft in hoofdlijnen de handelingen van de personages: hun karaktertrekken, beweegredenen en bedoelingen, hun rollen, hun strategieën in hun onderling sociaal-maatschappelijke (maar ook religieus-kosmische) samenhangen.
De strategieën kunnen worden omgezet in een argumentatieschema (D, M, E, nE, R, G) en hun uitkomsten kunnen worden omschreven in begrippen als dom, handig, verblind.

(9) Hoe wordt gebruik gemaakt van typen, gecondenseerde verhalen en scenario's ? Wat zijn de verwachtingspatronen? Voorbeeld: jonge vrouw, studente ('type') komt lounge van een strandhotel ('gecondenseerd verhaal') binnen, waar zij haar surfvriend ('type') ziet flirten ('scenario') met een barmeisje ('type'). Zij reageert jaloers, hij verongelijkt ('scenario').

(10) Tot welke van de volgende genres behoort de speelfilm: zuiver verhalend, psychologisch, dramatisch, essayistisch, komisch?

10.36.2. Verhaalanalyse (2): inconsistentie en lacune

(1) Verhalen moeten kloppen, zij mogen geen tegenstrijdigheden bevatten, *noch in verhaalverloop ('story'), noch in de plot.* Het lijkt onmogelijk dat een alleenstaande, jonge vrouw in een volkrijke stadsbuurt na een wekenlang ziekbed sterft zonder dat iemand dit opmerkt of zelfs maar iets vermoedt. Toch zal het publiek dit verhaal ernstig nemen, juist omdat het de vereenzaming van de moderne mens aan de orde stelt. Maar als een klein meisje jarenlang -ook 's nachts- een oudere man, die even buiten het dorp woont, het hof komt maken zonder dat het ook maar door iemand word opgemerkt, zullen velen dit -terecht- als een inconsistentie beschouwen en als ongeloofwaardig afwijzen.
Exegese is vaak nodig om onwaarschijnlijkheden kritisch te analyseren en uitwegen te zoeken. Dit in de vooronderstelling dat de verteller niet gek of dom is. Vaak wordt in de filmkritiek veel te nonchalant gedaan over narratieve inconsistenties. Dit hangt samen met het feit dat in het melodrama weinig zorg bestaat over de waarschijnlijkheid van de fabula. En omdat film nu eenmaal snel de richting opgaat van het melodrama (Hitchcock!) kan de criticus aan de gang blijven.

Soms geven zelfs beroemde films onoplosbare problemen. De plot van Hitchcocks 'North by Northwest' rammelt aan alle kanten. De beginscene van Powells 'Peeping Tom' is zo ongeloofwaardig dat zij de film ondanks alle allure schaadt. Men kan het niet als "dichterlijke vrijheid" afdoen, wanneer in een van Campions films een piano na dagenlang aan regen en wind te hebben blootgestaan nog prima gestemd en bespeelbaar blijkt te zijn.
Aan de andere kant, als er in sommige films van Kieslowsky raadselachtige wezens ronddolen is dit aannemelijk te maken op grond van een mythische code (denk aan de Oud-testamentische malak, de engel als bode van JHWH), die zich mengt met de reïstische. Er is aan de andere kant geen aanleiding het behoud van de piano toe te dichten aan Maori-geesten of aan de welwillendheid van (een) God.
In Pasolini's Theorema is de plot, ondanks alle ongerijmdheden, toch aanvaardbaar, omdat zij is onderworpen aan een allesoverheersende visie op het leven. Het verhaal is eerder een illustratie, de film eerder een essay dan een drama.

(2) Verhalen vertonen veel leemten ('open plaatsen'), die door de kijker -bijna als vanzelfsprekend- worden ingevuld. Maar soms is er sprake van lacunes en deze leveren problemen op die pas na onderzoek kunnen worden opgelost. Of niet, en dan ontstaan er onbegrijpelijkheden en tegenstrijdigheden. Zo laat in 'A Clockwork Orange' de time gap tussen het eerste en tweede deel te veel vragen onbeantwoord om geloofwaardig te zijn.
Lacunes roepen nieuwsgierigheid op, inconsistenties (soms grote) ergernis.

10.36.3. Technische analyse (1): het materiaal

1. de camera: -plaats: dichtbij/veraf (close, medium, long shot, full shot),
vanuit centrum/van opzij,
hoog/laag/ooghoogte,
-hoek: bv kikker- en vogelperspectief,
-beweging: vaste camera (tilt, panning) <--> bewegende camera (tracking, in de hand).

2. de lens: short focus/long focus, wide angle, zoom.
de filter: soft focus, fisheye.

3. het kader: aspect ratio,
opbouw beeld als kader.

10.36.4. Technische analyse (2): de esthetische media

-licht:	natuurlijk/kunstmatig, hard/zacht, licht/schaduwcontrast.
-kleur:	kleurscript (kleurenleer), natuurlijk/kunstmatig kleurgebruik, esthetisch gebruik, experimenteel gebruik.

-vormen van geluid:

geluid:	natuurlijk/kunstmatig, synchroon/niet-synchroon, geluid/stilte, hard/zacht.
taal:	synchroon/asynchroon, soort taal (ABN, slang).
muziek	synchroon/diëgetisch - asynchroon (bv overkoepelend), soort, klankkleur, karakterisering/hoofdmotief.

10.36.5. Technische analyse (3): enscenering en casting

-enscenering:

setting:	natuurlijke omgeving/studio, trucages.
kleding:	historisch/a-historisch (buiten de tijd, kunstmatig), attributen, maskers.
make-up	'natuurlijk'/kunstmatig ('opgelegd')/historisch.

-casting:	-juiste speler op de juiste plaats, -type (acteur/'aktor'), -formalistische visie (speler als materiaal), -soorten spel/improvisatie.

10.36.6. Technische analyse (4): shots en hun montage

-soorten shots, bv longtake (trackingshot, sequenceshot), establishingshot, reverse-angleshot, mastershot,
-opbouw van beelden, shots en scènes,
-montage: redactie/constructie,
-ordening filmtijd in ritme en tempo,
-manipulatie van de fysische tijd (slow motion, freezing).

10.36.7. Technische analyse (5): conclusie

Een technische analyse kan alleen selectief worden toegepast: haal dat naar voren wat opvalt en wat afwijkt van de geijkte patronen. Gebruik dit bij exegese en waardering.

10.37. Exegese

10.37.0. Inleiding

> We moeten ons realiseren dat de betekenis, waaraan de stomme film door middel van symbolische associatie vorm probeerde te geven, lag in het beeld zelf, in de narratieve ontwikkeling, in ieder gebaar van de karakters, in elke lijn van de dialoog, in die camerabewegingen die voorwerpen met voorwerpen en karakters met voorwerpen in verband brengen. Iedere gedachte, zoals ieder gevoel is een verband tussen het ene menselijke wezen met het andere of met bepaalde voorwerpen die deel uitmaken van zijn universum. Door deze verbinding te verduidelijken, door een tastbare toespeling te maken kan de film zich werkelijk een voertuig van het denken maken.
>
> Alexandre Astruc

(1) De exegese richt zich op de inhoud van een film. Zij is in de eerste plaats op zoek naar de plaats en betekenis van de delen binnen de samenhang van het verhaal en naar de wijze waarop motieven, materiaal, media, enscenering en montage worden gebruikt om de inhoud te ondersteunen. Hiernaast doet zij onderzoek naar het gebruik van symboliek, humor en ironie en probeert vanuit een drietal narratieve dimensies beter vat te krijgen op verhaalverloop en plot.

Bij exegese en interpretatie draait veel om het uiterst vage begrip *betekenis*. Alleen al in de taal kan het op vele wijze worden benaderd. Bovendien komen binnen de film vragen op naar de betekenis van bv kleuren, lijnen en klanken. Dat hun binnen de context een betekenis kan worden toegekend, ligt voor de hand, maar zo'n betekenis is meestal in de eerste plaats *communicatief*: binnen de context is het effect hun belangrijkste functie. Het is bv niet noodzakelijk dat de betekenis beslist via muziek moet worden overgedragen, ook kleuren kunnen dit doen.

(2) Iedere film is een doelgerichte constructie, gemaakt vanuit bewuste en doordachte keuzes. Elk onderdeel neemt zijn eigen plaats in binnen het geheel. *Niets wordt voor niets getoond en verteld.* Men mag er vanuit gaan dat een film samenhang vertoont en een zinvolle eenheid vormt ('criterium van coherentie').
Met deze coherentie als uitgangspunt probeert de criticus uit te leggen hoe de delen zinvol binnen het geheel passen en hoe dialogen, symbolen en motieven, muziek en kleuren de inhoud bepalen, nuanceren, aanvullen, versterken of juist tegenstrijdigheden of conflicten in betekenis oproepen. Via een exegese wil men te weten komen waarom een film juist op deze manier is gemaakt.

Belangrijk bij de exegese van verhalen is het criterium van afwezigheid. *Waarom wordt juist dit en niet dat getoond en verteld?* Door iets niet te laten zien of te vertellen kan de filmer het belang ervan versterken.

> Film is een kunstzinnig medium dat met uitbreidingen en aanwijzingen ('indices') werkt. Een groot deel van haar betekenis ontspringt niet aan dat wat we zien (of horen), maar aan dat, wat we niet zien, of, nauwkeuriger geformuleerd, aan een voortdurend proces van vergelijking tussen dat, wat we zien, en dat, wat we niet zien. Dit klinkt niet zonder ironie, als men bedenkt dat de film op het eerste gezicht een kunst is die veel te klaarblijkelijk is, een kunst, die er vaak van wordt beschuldigd 'dat zij te weinig aan de fantasie overlaat' (James Monaco).

Bij de exegese is het criterium van afwezigheid soms bijzonder effectief, maar vaak ook aanleiding tot eindeloze vrijblijvendheid en pseudo-diepzinnigheid, vooral binnen de postmodernistische kritiek en filosofie.

10.37.1. De inhoud van het verhaal: de ontwikkeling

(0) De inhoud van een verhaal kan worden gedefinieerd in termen van ontwikkelingen en getypeerd door de titel. Voor de exegese zijn beide van groot gewicht.

(1) Verhalen hebben hun verloop ('story'), zij spelen zich af binnen de tijd en laten *ontwikkelingen* zien. Deze ontwikkelingen kunnen -meestal vanuit de positie van de hoofdpersoon- worden uitgelegd in termen van vooruitgang en achteruitgang of van groei, bloei, verval en ondergang. In de exegese komt altijd de vraag aan de orde welke verschillen kunnen worden geconstateerd tussen begin- en eindsituatie en hoe deze tot stand zijn gekomen.

Ontwikkelingen kunnen zich bv voordoen in een psychologisch verhaal over het volwassen worden of over een godsdienstige bekering, in een sociaal verhaal over de conflicten binnen een gezin of over de opstand van een volk en de afloop ervan. Zelfs de ontwikkelingsgang van ideeën kan het onderwerp zijn van een film.

(2) *De titel*, gekoppeld aan het onderwerp en toegepast op het verhaalverloop, kan een sterke aanwijzing zijn in welke richting het verhaal moet worden uitgelegd, waar de aandacht op moet worden gericht en hoe bepaalde problemen moeten worden opgelost. Een titel richt het denken.

EEN VOORBEELD	Film:	'Terug naar Oegstgeest' van Theo van Gogh,
	onderwerp:	zoon aan sterfbed vader,
	verhaalverloop:	sterven, dood en begrafenis van de vader, naast het (via flashback) doormaken van aantal jeugdervaringen, die eindigen met de dood van een oom en zijn broer.
	Titel:	terugkeer naar het ouderlijk huis en naar de jeugd.
	Ontwikkeling:	afrekening met jeugd en met de dood, in positieve zin een groei.

Uit de verdere exegese moet blijken of deze omschrijving niet eenzijdig of zelfs onjuist is.

10.37.2. Kerngedeelten: de functie van de delen binnen het geheel

(0) Een verhaal is opgebouwd uit een groot aantal delen (scenes, episodes), eenheden met ieder een eigen opbouw en inhoud, ieder met een eigen begin en einde, ieder met een eigen spanning en met een eigen betekenis binnen het geheel.
Van deze delen zijn sommige van meer belang voor verloop en inhoud dan andere. Beginscene, crisis en slotscene nemen in bijna ieder verhaal een kernpositie in.

(1) In *de openingsscene ('expositie')* wordt vaak kort aangegeven waar het verhaal over zal gaan en welke conflicten en problemen zich zullen gaan voordoen. Klassieke voorbeelden zijn de exposities uit 'Once upon a time in the West' van Leone en Hitchcocks 'Marnie'.

(2) In een verhaal draait het om de vraag naar de afloop. Daarom is de slotscene zo belangrijk: al het voorafgaande ligt er in besloten.
Veel films hebben een afgesloten einde. Het conflict is opgelost, de spanning geweken, een oplossing gegeven. Het *happy end* van de Hollywoodcode. Maar een verhaal kan ook eindigen met dood, lijden, rampspoed en nederlaag. In de tragedie gaat de heros strijdend ten onder. Een open einde laat de uitkomst onbeslist, de kijker blijft -vaak tot zijn ongenoegen- in het ongewisse van de afloop. Men kan ook, zoals bv Sirk vaak doet, het einde zo construeren dat het dubbelzinnig wordt. Het verhaal als verhaal loopt goed af, maar na enig nadenken beseft de toeschouwer dat er eigenlijk weinig is opgelost. De problemen zijn niet verdwenen, de conflicten blijven onder de oppervlakte smeulen.

Gedurende de klassieke periode heeft Hollywood er zich alles aan gelegen laten liggen het publiek niet teleur te stellen. Een 'happy end' was vereist, ook al liet het filmverloop dit niet toe. Vele regisseurs zagen tot hun ontzetting dat hun werk moedwillig werd verknoeid. Beruchte voorbeelden: Sjöströms 'The Wind', Hitchcocks 'Suspicion', Capra's 'Mr Doe', Siegels 'The invasion of the bodysnatchers'.

(3) Het is onmogelijk binnen één kritiek alle delen in detail te onderzoeken om zo hun plaats binnen het geheel vast te stellen. Keuzes zijn noodzakelijk. Belangrijk is *de crisis*, het deel waarin het conflict duidelijk wordt. Maar ook de delen waarin het verhaal *een wending* neemt of waarin *een samenvattende kijk* op de loop van de gebeurtenissen wordt gegeven, zijn onmisbaar.
In een film kunnen activiteiten voorkomen, die weinig met de centrale plot te maken hebben en die het volgen van de film bemoeilijken. Toch kan de filmer juist *deze nevenplots* gebruiken om het verhaal diepgang te geven. Het is een belangrijk onderdeel van de exegese om de scenes en episoden, die buiten de samenhang van het geheel lijken te vallen te plaatsen en hun functie te verduidelijken.

(4) Wat het belang is van bepaalde delen, welke keuzes worden gemaakt, hangt voor een deel af van het persoonlijk inzicht. Exegese is -ook op andere onderdelen- *subjectief gekleurd* en kan pas door onderlinge discussie zo worden bijgesteld dat een passend oordeel kan worden geveld ('principe van de intersubjectiviteit').

10.37.3. Herhalingen: het aangeven van samenhang en betekenis

Door het gebruik van herhalingen kan de verteller accenten aanbrengen en de aandacht vestigen op zaken die binnen het geheel van meer dan gewoon belang zijn. Hij verdiept de betekenis en geeft samenhangen aan.
Zo kan (a) de ernst van een situatie worden aangetoond door haar op verschillende wijzen *te illustreren*. Om de nadruk te leggen op de rampspoed, die de hoofdpersoon overkomt, worden steeds aangrijpender voorbeelden gegeven van deze rampspoed.
Ook kan de verteller (b) door een hernieuwd optreden van personages herinneringen oproepen aan hun eerdere optreden. Hij maakt dan gebruik van *een cyclische ordening*, waarmee hij de samenhang binnen het verhaal versterkt en bovendien de mogelijkheid bezit -en dat is voor de interpretatie van belang- de nadruk te leggen op inhoudelijke factoren zoals de onveranderlijkheid van het menselijk gedrag.
In het algemeen (c) worden eenheid en samenhang aangebracht door herhalingen van scènes, strategieën, dialoogvormen, locaties en voorwerpen, maar ook van geluid, muziek, kleur, licht. Zij maken het volgen van het verhaal gemakkelijk ('redundantie'). Voor de exegese zijn herhalingen pas van belang als ze iets nieuws en verrassends toevoegen aan de inhoud ('informatie') of deze uitdrukkelijk versterken. Er is dan sprake van *motieven*. Lang niet alle herhalingen zijn (dus) een motief. Motieven zijn vaak een thema.

10.37.4. Materiaal en media als ondersteuning van de inhoud

Het materiaal

(1) Binnen de exegese moet worden onderzocht of het gebruik van het materiaal de inhoud aanvult of versterkt. Zo kan de stand of beweging van de camera een extra betekenis geven aan het verhaal, de samenhang onderstrepen (of juist verstoren).

(2) *De camera* kan afstandelijkheid of juist emotionele betrokkenheid oproepen, rust of actie, stabiliteit of chaos tot stand brengen en karaktertrekken aanscherpen.
Door *lens of filter* te gebruiken kan een sfeer van raadselachtigheid of romantiek worden gesuggereerd en een illusionaire, droomachtige werkelijkheid worden opgeroepen.
Het kader, waarbinnen de beelden worden geordend, kan rust uitstralen, maar ook spanning of zelfs vervreemding oproepen. Het kent voorwerpen ook hun plaats, en daarmee hun belang toe.
Open vormen suggereren spontaniteit, dynamiek en vrijheid, gesloten vormen orde, gebondenheid en noodlot.

De esthetische media

(1) Esthetische media zijn bij uitstek geschikt sfeer, emoties en spanning op te roepen, de inhoud van het verhaal te ondersteunen of er zelfs nieuwe betekenissen aan toe te voegen. Ook kunnen zij inzicht geven in het karakter van de personages.

(2) *Licht* is een teken van hoop en zekerheid, donker van gevaar en dood. Licht/donker-contrasten roepen spanning en dreiging op, zacht licht heeft een dromerige of dramatische uitwerking, hard licht plaatst je in de harde werkelijkheid. *Kleur* kan de aandacht richten op details of expressief worden gebruikt. *Geluiden* kunnen sterk emotioneel werken, zij roepen spanning op, ondersteunen het drama, zij dienen als teken en zij geven als contrast de stilte een kans.

(3) Hoewel de speelfilm in de eerste plaats beeldend is, kan zij *de taal*, als fundament van menselijke communicatie, niet missen. Taal zet de toon. Bij de exegese van films zijn de volgende onderwerpen van belang:

-de toepassing van retorische middelen, het gebruik van de mand,
-de verschillende vormen van betekenis (referentie/connotatie),
-het gebruik van de metafoor,
-het onderscheid in taalgroepen (ABN, slang, dialect),
-de toon.

(4) *Muziek* kan binnen de context als emotioneel teken of symbool functioneren, zij kan als hoofdmotief de inhoud ondersteunen of versterken, zij kan zelfs als commentator dienst doen. Bovendien kan zij de sfeer binnen een film geheel bepalen.

Enscenering en casting

Decor: oproepen sfeer, gevoel, emotie,
bijdrage karakterisering en psychologie (expressionisme).

Kleding: benadrukt persoonlijkheid, karakter, sociale klasse,
onderstreept communicatie.
Dit alles geldt ook voor make-up, sieraden, accessoires.

Spelers: kunnen extra dimensie geven aan de inhoud door hun uitstraling, door hun spel, lichaamshouding, bewegingen, gebaren, gezichtsuitsdrukking, oogopslag en stem.

Beeld/shot/montage

Beeld: als kader, bv open/gesloten,
opbouw

Shot: opbouw en duur hebben psychologische en dramatische betekenis, zij roepen sfeer en spanning op, een longtake bv suggereert betrokkenheid, rust en orde, een kort shot actie en chaos.

Montage: -redactie (naturalisme): nadruk op het verhaal, maakt betrokkenheid en identificatie mogelijk,
constructie (formalisme): associatief, afstandelijk.
-ordening van ritme en tempo,
-manipulatie van de fysische tijd via

slow motion: het tragische, afschuwwekkende, buitenissige wordt tot uitdrukking gebracht,
versnelling: het komische, lachwekkende wordt weergegeven,
freezing: biedt verstilling, geeft gelegenheid tot nadenken.

10.37.5. Drie narratieve dimensies

Existentiële, tragische en/of pathologische dimensies beheersen veel verhalen en zijn van groot belang voor exegese (en interpretatie).

-de existentiële dimensie *Het bestaan is lijden, het is volmaakt absurd en zinloos. In meer neutrale begrippen: de mens staat voor grenssituaties als dood, schuld en toeval (Jaspers).*

Boeddha stelt dat het lijden eigen is aan het bestaan, het is onontkoombaar en universeel. De oorzaak hiervan ligt in *de begeerte*. Deze kan alleen worden overwonnen door het achtvoudig pad af te gaan, het pad dat begint met het juiste inzicht en eindigt in meditatie. Ook het christendom heeft een existentieel fundament: begeerte, zonde en schuld plaatsen de mens in een uitzichtloze positie. Alleen het lijden van Christus brengt verlossing van het kwaad dat met de zondeval de wereld is binnengekomen.. Bij Sartre

bestrijdt de mens de existentiële absurditeit door zijn vrijheid uit te buiten, maar ook dit is eigenlijk zinloos.

→ Boeddha, Vier grondwaarheden en vijf geboden: AD.VI.7A.2.
→ Sartre: Exc.XII.2.
→ Existentiële vragen: 2.1.2.

-de tragische dimensie

De held (S) gaat -overmoedig en verblind- de strijd aan met het noodlot als macht (M), roept een groot lijden over zich af en vernietigt zichzelf. In dit verzet toont de moderne tragische held zijn drang naar vrijheid: hij laat zich niet in alle meegaandheid en passiviteit meevoeren.

De tragische dimensie is afgeleid van de klassieke tragedie. Hierin gaat de heros in tegen de goddelijke orde ('het noodlot'), hij is verblind ('ates') of overmoedig ('hubris'). Door het goede na te streven roept hij juist het kwade op. In die zin is hij schuldig en zondig ('hamartia'). Hij gaat dan ook lijdend ten onder in zelfmoord, zelfverminking of waanzin. Op deze wijze verzoent hij zich met de heilige wereld en wordt hij er weer in opgenomen. (waanzin en dood zijn volgens de mythe een overgangsfase).
Antigone en Oedipus! Met als moraal voor ons stervelingen: pas op, ken jezelf ('gnothi seauton'), doorzie je eigen beperktheid, 'meden agan' (niet te zeer)!
Tragiek moet worden onderscheiden van de tragedie, en deze beide op hun beurt van het treurspel. Een tragedie is per definitie *een drama*, een spel dat gaat over een diep ingrijpend conflict. Een *treurspel* is eveneens een drama, ook vol leed en droefenis, maar met de strekking dat een ondoorgrondelijk en onverbiddelijk noodlot het leven beheerst: de mens kan dit niet anders dan ondergaan.

→ De Griekse tragedie, KCF.2.3.

-de pathologische dimensie

Verhalen gaan vaak over bijzondere personages, met een geheel eigen, vaak uitzonderlijk handelingspatroon. Zij vertonen een afwijkend gedrag dat, *afhankelijk van de culturele code,* als heilig, demonisch, krankzinnig of geniaal wordt bestempeld. Primitieve volken zien in 'psychoten' vaak visionairen, die in verbinding staan met de andere wereld, zich daarom 'vreemd' gedragen en in vreemde talen spreken.
De moderne mens definieert, vooral onder invloed van de psycho-analyse, veel vreemd en ander gedrag in ziektebeelden als narcisme en perversiteit. Deze pathologische mens is binnen de (film)kunst dan ook een goede bekende.
Films over pathologisch gedrag zijn in eerste instantie beschrijvend, een morele dimensie ontbreekt: je kunt een pathologische moordenaar zijn wandaden niet toerekenen.

(1) In Formans 'One flew over the cuckoo's nest' wordt het pathologische probleem misschien wat eenzijdig en al te sensationeel, maar zeker niet zonder inzicht behandeld: het beroep op je gekte om te doen wat je wilt, de betrekkelijke grenzen tussen gek en normaal, neurose als vluchtgedrag, maar ook de ernstige aard van sommige gedragsstoornissen en psychosen, door dit alles aan de orde te stellen maakt de film duidelijk welke vragen op dit gebied moeten worden gesteld.
Films met een onvervalst pathologische dimensie zijn 'Psycho' van Hitchcock en 'Play misty for me' van Eastwood.

(2) De uitleg van gedrag als pathologisch kan gefundeerd zijn op een onderzoek naar wat story en plot te kennen geven, maar ook op een zoektocht naar diepliggende motieven die onder de oppervlakte van het verhaal verborgen liggen. In Chabrols films over de 'bourgeois' zijn de personages vaak niet vrij en gaan op in burgerlijke mythen en riten. Hun vrijheid is schijn, hun gedrag is vaak 'gestoord'/'neurotisch'. Ook in Sirks films over de Amerikaanse middengroepen tref je dit thema aan. Maar vele andere (Hollywood)films karakteriseren de burger -ondanks zijn persoonlijke problemen- juist als maatschappelijk en psychisch gezond. Om in dit geval via een structurele diepte-analyse te zoeken naar verborgen mechanismen en te constateren dat er *eigenlijk* sprake is van ziekelijk, neurotisch gedrag, past niet binnen exegese (en interpretatie). Zo'n benadering valt buiten de filmkritiek.

→ Interpretatie als constructie: Exc.XXXVIII.

10.37.6. Symboliek

Symbolen zijn meer dan suggestieve en emotionele tekens. Zij roepen het beeld op van een (mythische) wereld, met zijn eigen intuïtieve eenheid van werkelijkheid, waarheid en waarden. *Symbolen bieden inzicht en uitzicht.*

Er is in dit verband een indringend vraagstuk: wanneer mag je in een film een beeld een symbool noemen? Niet iedere boom, niet iedere roos, niet ieder kruis heeft symbolische kracht, niet ieder verrassend, emotioneel geladen en veel voorkomend beeld is een symbool.
Het belangrijkste criterium is dat personages in de film zelf het beeld als symbool (lijken te) beschouwen door er emotioneel op te reageren, erover te spreken en door het (intuïtief) te betrekken op de diepere aspecten van het leven.
Minder overtuigend wordt het wanneer de kijker op persoonlijke gronden een beeld in de film een symbool acht, bv omdat het bij hem existentiële, filosofische of religieuze gedachten en gevoelens oproept. Deze uitleg is dan alleen toegestaan indien kan worden aangetoond dat het beeld als symbool deel uitmaakt van inhoud en visie, deze versterkt of er iets aan toevoegt. Maar ook dan blijft de kans op willekeur groot. Mist is een prachtig symbool, maar of de aangrijpende mistscene in "Identificazione di una Donna' van Antonioni symbolische betekenis heeft, kan alleen na diepgaande analyse worden uitgemaakt. Dit onafhankelijk van de emotionele reactie van de kijker. Een symbool moet de inhoud aanvullen of versterken, het mag er niets aan toevoegen. Zij moet, evenals de allegorie, impliciet in het verhaal opgesloten liggen.
Een scherp ironische aanpak en kritiek op het gebruik van het symbool vind je in Verhoevens 'De Vierde Man', waarin het wordt gekoppeld aan pathologie en godsdienstwaan.

→ Het symbool, Exc.VIII.

10.37.7. Ironie

De toon van narrator, commentator en van de personages binnen het verhaal kan ironisch zijn. Zeker in (post)modernistisch werk zal het vaak moeilijk zijn uit te maken waar de grenzen liggen tussen ernst en ironie. Veel verschillen in uitleg berusten op een verschil in visie tussen critici juist op dit gebied.

→ Ironie, Exc.XL.8.

10.38. Interpretatie

10.38.0. Inleiding. De intrinsieke betekenis

(1) Na de explicatie (analyse en exegese) volgt als afsluiting van het onderzoek de interpretatie: welke denkbeelden over mens en wereld dragen het verhaal en welke ethische code vloeit daaruit voort? Ieder verhaal is een mogelijke wereld (Mw), met zijn eigen ordeningen en codes, zijn eigen opvattingen over waarheid, werkelijkheid, orde en goedheid. De inhoud ervan wordt bepaald door *een eigen visie op het leven*.

Wayne Booth introduceerde in de literatuurwetenschap de term *'implied author', de in het werk aanwezige auteur.* Deze moet strikt worden gescheiden van de auteur-schrijver én van de verteller/narrator. De implied author beheerst het verhaal en stuurt de interpretatie met zijn visie die overal doorheen klinkt.

> Hoewel de ouderwetse inspanning het thema of de moraal te vinden algemeen wordt verworpen, kan het nieuwerwetse zoeken naar 'de betekenis', die het werk 'communiceert' of 'symboliseert', op dezelfde wijze verkeerd worden gelezen. Het is waar dat beide typen onderzoek, hoewel onhandig uitgevoerd, een fundamentele behoefte uitdrukken: de behoefte van de lezer te weten waar hij, in de wereld van waarden, staat - dat wil zeggen te weten waar de auteur *wil* dat hij staat. Maar de meest lezenswaardige werken hebben zoveel mogelijke 'thema's', zoveel mogelijke mythische of metaforische of symbolische analogieën dat het vinden van een ervan en het aanwijzen ervan als dat waar het werk voor staat, op zijn best maar een heel klein deel van de kritische opdracht is. Onze betekenis van de implied author sluit niet alleen de tekstuele betekenis in, maar ook de morele en emotionele inhoud van ieder deeltje van de handeling en van het lijden van al de karakters. Het sluit, kort gezegd, het intuïtieve begrip in van een voltooid kunstzinnig geheel; de voornaamste waarde, waaraan *deze* implied author is gebonden, los van de partij waartoe zijn schepper in het dagelijks leven behoort, is die welke wordt uitgedrukt door de gehele vorm.

Rutherford nuanceert Booths strakke definitie en beschouwt de implied author eerder als een kritische norm dan als een beginsel dat de interpretatie dwingend stuurt.

> Een belangrijke functie van de implied author is die van de morele definitie: deze stelt, of door directe uitspraken of, indirect door ironie, humor, of door eenvoudig onuitgesproken veronderstellingen, de normen vast volgens welke de lezer verplicht is de tekst te interpreteren. Met andere woorden, de implied author verschaft een moreel kader voor de tekst, die zijn veelvuldigheid beperkt. Een literair werk heeft een menigvuldigheid van betekenissen, maar niet een oneindigheid aan betekenissen: inderdaad, een oneindig aantal betekenissen -totale vrijheid voor de lezer het werk te interpreteren, zoals hij verkiest- zou hetzelfde zijn als geen betekenis. De implied author stelt deze noodzakelijke grenzen vast zonder het werk noodzakelijkerwijs vast te pinnen op juist één fundamentele betekenis, zoals Booth het zou wensen. Het kader dat de implied author vastlegt kan ruimte laten voor meerdere interpretaties van de tekst, maar hij sluit sommige interpretaties stellig en vastberaden uit.

Blijft de cirkel: het sturend principe, de implied author kan alleen via analyse en exegese worden ontdekt -intuïtie lijkt een wel erg vaag en onnauwkeurig instrument!-, maar 'die ontdekking' stuurt blijkbaar juist de analyse en exegese.

(2) In dit boek is interpretatie een reconstructie van *de intrinsieke betekenis*, de visie die in het verhaal ligt opgesloten. Over zo'n reconstructie valt zeker te twisten, omdat de visie vaak meer een afbakening is van denkbeelden en normen dan een duidelijk omschreven ideologie.

Velen gaat deze benadering niet ver genoeg. Een verhaal is (vaak) *meer* dan er wordt getoond en verteld. Reeds vóór Chr. zochten uitleggers naar de *diepere* betekenis, die in bv 'Het Hooglied' of in 'De Odyssee' *verborgen* lag.
Vooral binnen het postmodernisme is het een rage geworden vanuit diepte-psychologisch en (post)structuralistisch oogpunt verhalen te beschouwen als weergave van *geheime* en vaak *verdrongen* lagen van het menselijk bewustzijn of van de menselijke cultuur. Dit soort interpretaties is eerder sociaal-psychologisch dan filmkritisch van aard. Bovendien zijn de uitgangspunten oncontroleerbaar en de resultaten vrijblijvend en willekeurig.
Dat een film een coherent en consistent geheel vormt, is het uitgangspunt van iedere interpretatie, maar dit houdt nog niet in dat men, zoals binnen de hermeneutiek gebeurt, op zoek moet gaan naar een diepere betekenis ('Sinn'), een totale visie. Een onbereikbaar ideaal. Terecht wordt door de deconstructivisten bestreden dat *de* ene betekenis bestaat.
Aan de andere kant: ook de deconstructie biedt voor de interpretatie geen uitweg. Zij schiet een kasteel in puin, zet er de vlam in, geniet van de kruitdampen en richt daarna in gedachten op de ruïnes het 'eigenlijke' bouwwerk weer op (en noemt de foto's van het oorspronkelijke kasteel 'illusies').
Niet alleen het zoeken naar verborgen betekenissen maar ook een beroep op de intenties van de maker ontslaat de criticus van de verplichting (en de verantwoordelijkheid) zich echt met het werk bezig te houden. Het is een alibi voor gemakzucht, want niets is moeilijker dan een (kunst)werk op zijn pure aanwezigheid te beoordelen (en te waarderen). Het noemen van een beroemde naam,

gekoppeld aan bedoelingen en levenswandel of het speculatieve diepgraven zijn dan prachtige afleidingsmanoeuvres.

→ Interpretatie als constructie: Exc.XXXVIII.
→ Postmodernisme, de kritiek: Exc.XXXIX.9.2.
→ De intenties van de auteur, 10.9.1.2.

(3) Het zoeken naar de intrinsieke betekenis, naar de visie die het verhaal draagt, vereist veel voorbereiding. Uit de vaak onzekere gegevens, die analyse en exegese bieden, moeten kerngedachten en principes worden geselecteerd en in samenhang worden gebracht om vervolgens te worden ontleed naar de religieuze, filosofische, wetenschappelijke en ethische beginselen en achtergronden. Om dit te bereiken zijn volgende stappen mogelijk:

-via een selectie van *thema's* vast stellen wat inhoudelijk in het verhaal centraal staat,
-door een uitwerking van de verhaalcode via *interpretatieve categorieën* te achterhalen welke opvattingen over werkelijkheid en waarheid er binnen het verhaal heersen, welke structuur die werkelijkheid heeft en welke ethische normen centraal staan zijn.

Zo ontstaat op inductieve wijze, beetje bij beetje een reconstructie van de gedachtewereld binnen het verhaal en wordt het mogelijk daarna de intrinsieke betekenis kort, helder en in samenhang weer te geven.

(4) Maar het is ook mogelijk om een deductieve manier te werk te gaan. Men stelt vanuit analyse en exegese eerst de visie als hypothese vast om deze daarna aan de hand van thema's en interpretatieve categorieën te toetsen en bij te stellen.

10.38.1. Het thema

Om vat te krijgen op en samenhang aan te brengen in de ideeën die het verhaal beheersen is het handig een aantal opvallende thema's te selecteren en die in onderlinge samenhang te plaatsen. Gekoppeld aan analyse en exegese komen dan de eerste hypothesen op over de visie die het werk beheerst. Van thema spreekt men als een gebeurtenis, onderwerp of denkbeeld *herhaalde malen of met de nodige nadruk* aan de orde komt.
Men kan drie soorten thema onderscheiden: (A) het narratieve, (B) het verbale en (C) het essayistische.

A. Het narratieve thema

In de eerste plaats ontdekt men thema's in het verhaal, zoals het wordt verteld en getoond. Bepaalde gebeurtenissen, gedragingen en handelingen vragen bij herhaling om bijzondere aandacht.

Je constateert bv een harde strijd om het bestaan, sterke emoties als angst of jalouzie, eenzaamheid, de macht van kerk of maffia, hulpvaardigheid, jeugdige overmoed, uitbuiting van boeren, bureaucratie, prestatiedrang, kunstzinnige uitzinnigheid, melancholische overgevoeligheid, machtswellust, perversiteit, een diepe vriendschap, de kracht van natuur, de dood als alles vernietigen de macht.

Er is sprake van *narratieve thema's*, thema's die uit de loop van het verhaal kunnen worden afgeleid.

B. Het verbale thema

Als onderwerp van gesprek, discussie, monoloog, commentaar of mijmering belicht een thema belangrijke, maar ook minder opvallende gebeurtenissen, handelingen en personages binnen het verhaal. Er is sprake van *verbale thema's*.

Er wordt naar aanleiding van gebeurtenissen binnen het verhaal uitdrukkelijk of voortdurend gesproken over de harde strijd om het bestaan, de ontreddering die jaloezie teweegbrengt, de eenzaamheid die men overal om zich heen ziet enz.

C. Het essayistische thema

In gesprekken, commentaren, bespiegelingen kunnen er ook denkbeelden worden ontwikkeld, die los(ser) staan van de gebeurtenissen. Op meer algemene en beschouwende wijze wordt ingegaan op bv morele, godsdienstige of filosofische vraagstukken. Deze thema's zijn *essayistisch* van aard.

Er wordt nagedacht of gediscussieerd over de zin van het leven naar aanleiding van de hardheid van het bestaan, over de negatieve karaktertrekken van de vrouw, over de waarde en kracht van vriendschap, over eenzaamheid als een kenmerk van elk menselijk leven enz.

Deze manier thema's abstract en zelfs buiten het verhaal om ter sprake te brengen, vindt men niet veel in pure speelfilms, maar voor essayistische films is zij kenmerkend.

In *de pure, verhalende speelfilm* bestaat er een evenwicht tussen handeling en woord, de thema's vallen binnen het verhaal. Dit geldt ook voor *de psychologische speelfilm*, waarin de nadruk ligt op de innerlijke belevingsprocessen (en de onderlinge psychologische strategieën) ten koste van de actie. In *literaire (speel)films* ('praatfilms') overheerst de verbale thematiek: monologen, dialogen en commentaren nemen een centrale plaats in. *Essayistische (speel)films* zijn geheel beschouwend van aard. Handeling en psychologie verdwijnen naar de achtergrond of zijn onderworpen aan en worden geheel gestuurd door een visie, die vaak van buitenaf aan het werk lijkt te zijn opgelegd.

10.38.2. Interpretatieve categorieën (1): werkelijkheid en waarheid

Ieder verhaal wordt gedragen door een code, waarin vastligt hoe er wordt gedacht over *werkelijkheid, waarheid* en *orde*. Deze drie begrippen vormen de kern van de interpretatie. Het zijn interpretatieve categorieën.

Werkelijkheid wordt omschreven in termen van echt/onecht, zij staat tegenover schijn/illusie. Iets bestaat niet of bestaat wel.
Waarheid is van toepassing op uitspraken (over de werkelijkheid): beweringen zijn waar of onwaar, redeneringen zijn geldig of ongeldig.
Orde staat tegenover wanorde/chaos en heeft betrekking op verschillende aspecten van de werkelijkheid. Zij wordt omschreven in termen van samenhang, harmonie en doelmatigheid.

Met de categorieën werkelijkheid, waarheid en orde als basis -en met de geselecteerde thema's op de achtergrond- is het mogelijk belangwekkende aanknopingspunten te vinden voor een interpretatie als zoektocht naar de intrinsieke betekenis ('de visie').
In deze paragraaf de behandeling van de categorieën werkelijkheid en waarheid, in § 10.38.3. van de categorie orde.

Werkelijkheid

Soms kunnen illusie en werkelijkheid in een verhaal moeilijk van elkaar worden onderscheiden: personages dromen, hallucineren, projecteren, zij verbeelden zich dingen of schouwen andere werelden.

In Solina's 'Sur' spelen werkelijkheid, droom, verbeelding en projecties op zo'n wijze door elkaar heen dat het niet duidelijk wordt wat 'werkelijkheid' is en wat niet. De film is dan ook in de eerste plaats een studie naar de werking van de psyche en de (on)betrouwbaarheid daarvan. De postmodernistische code.

In de meeste speelfilms wordt de reïstische code aanvaard. De werkelijkheid is zoals die zich voor de ogen van de personages afspeelt. Maar soms wordt er getwijfeld en wordt het bestaan van *de echte werkelijkheid* ter sprake gebracht in bespiegelende discussies en beschouwingen over de werkelijkheid als projectie ('maya'), als louter schijn óf over de werkelijkheid als louter verandering en vergankelijkheid (als het *Worden* tegenover de wereld van het ware Zijn).

Zo is In Joris Ivens' essayistische film' Une histoire du vent' -een mengeling van documentaire en autobiografie- de wind het teken van de eeuwige verandering, het symbool van het voortdurende Worden.
Belangwekkend zijn ook films die ingaan op de uitdagingen van cyberspace met haar spel van werkelijkheden. Een goed voorbeeld is David Cronenbergs *eXistenZ*. Met als voorloper zijn *Videodrome*. Beide films doen in een verhalende context een onderzoek naar de verhoudingen van schijn en werkelijkheid.

Waarheid

Zie je een engel op het doek verschijnen, dan weet je dat je je moet verplaatsen naar de mythische code. Deze code bezit zijn eigen feiten, zijn eigen ware uitspraken over de werkelijkheid. Waarheid is codegebonden: of iets voor waar wordt gehouden, bv het bestaan van genen of geesten hangt af van de code. De evolutie is waar binnen de wetenschappelijke, het bestaan van Voodoo binnen de mythische code.
In een film kunnen de feiten worden ontkend, de waarheid betwijfeld. Dit soort ketterse uitingen zijn voor de interpretatie van groot belang omdat zij nuances aanbrengen en halfverborgen zienswijzen aan de oppervlakte brengen. Hetzelfde geldt voor het gebruik van ironie: door het tegendeel te beweren van wat wordt bedoeld, wordt de waarheid ondermijnd.
Feiten kunnen niet alleen worden betwijfeld, ontkend of ondermijnd, zij kunnen ook worden vervalst. Sprekers kunnen onbetrouwbaar en leugenachtig zijn.

Hoe code- en contextgevoelig de feiten zijn en hoe moeilijk het is leugen van waarheid te onderscheiden, laat Kurosawa zien in 'Rashomon'. Via een raamvertelling vertellen vier getuigen, allen (in)direct betrokken bij een moord en verkrachting, hun verhaal, één zelfs via een geestenbezweerder, zonder dat de kijkers erachter komen wat zich in werkelijkheid heeft afgespeeld.

Binnen het verhaal treedt, tenslotte, een verschil op tussen de argumentatie, met zijn logisch-formele waarheidsaanspraken en de retoriek die, pragmatisch als zij is, dat voor waar houdt wat succes heeft. Het effect van woorden wordt van groter gewicht geacht dan de inhoud ervan.

Twijfel, leugen, ironie en retoriek zijn belangrijke wegwijzers voor de interpretatie.

10.38.3. Interpretatieve categorieën (2): orde

(0) Orde betekent evenwicht en harmonie. Zij berust op wetmatigheid en doelmatigheid. Ontwrichting, inbreuk en conflict bedreigen voortdurend iedere vorm van orde. Dit met als consequentie de kernvraag: bestaat er, ondanks de schijn van het tegendeel binnen de werkelijkheid van het verhaal, toch (een) orde of heerst in feite het toeval, en daarmee de chaos?

(1) In de speelfilm handelt het meestal om problemen van *orde en de verstoring daarvan*, vooral op psychologisch en sociaal terrein. Als oriëntering op dit zeer complexe gebied wordt in deze paragraaf de uitwerking gegeven van de narratieve orde in **drie interpretatieve modellen**. Deze bestrijken ieder een van de volgende domeinen.

A. De kosmos als religieuze, allesomvattende totaliteit.
B. De natuur, het universum inclusief de aarde binnen het zonnestelsel.
C/D. De menselijke cultuur met als belangrijkste aspecten de kijk op de mens en zijn plaats binnen de sociale orde. [a]

Deze modellen dienen, zoals de interpretatieve categorieën, als middel je te oriënteren en de aandacht te richten op bepaalde facetten, die in het verhaal aan de orde komen of daar juist op opvallende wijze ontbreken ('principe van afwezigheid').

---

[a] Een belangrijk subdomein omvat het gebied van de hogere menselijke cultuur met haar religie, wetenschap, kunst en ethiek. In dit schema wordt het niet afzonderlijk behandeld (→ KCF.3.1-2).

A. RELIGIEUS-KOSMISCH MODEL

- religieuze orde: innerlijke samenhang kosmos, natuur en cultuur
- het Heilige, dat aantrekt en afstoot,
- idee van het Noodlot,
- natuur is 'goddelijk' -> dynamisme (mana, magie),
  animisme (ziel),
  levenswet (leven <--> dood),
  wonder, metamorfose,
- inbreuk van het kwade, leven = strijd en lijden, kern: verzoening.

mythische verhaalcode.

B. HET NATUURWETENSCHAPPELIJK MODEL

- anorganische natuur:	causaliteit, waarschijnlijkheid (toeval), relativiteit, vierde dimensie,
- organische natuur:	evolutietheorie ('strijd om het bestaan'), biologie.

reïstische verhaalcode (+ SF).

C. MENSBEELD

- ziel: kosmisch principe, levensbeginsel.

  intuïtie, visio, mania, (ESP).

  samenhang met het kosmische model, voorbeeld: de Vedanta.

- geest: metafysisch beginsel, rede als hoger menselijk principe.

  voorbeeld: humanisme.

- psyche: verstand, gevoel (intuïtie), wil, verbeelding, attitudes (karaktertrekken), beweegredenen ('motieven'), emoties, belevingswereld (A-wereld, A-denken). Basis: psychologisch model.

  inbreuk: krankzinnigheid, waanzin, neurose, psychose ('pathologische dimensie').

- lichaam: biologische principes: genen, hormonen, neuronen. geslachtsverschillen,

  biologische activiteiten: ademen, eten, drinken, slapen, sex. Basis: hedonistisch principe.

  biologische cyclus: geboorte, groei, bloei, aftakeling, dood.

  inbreuk: ziekten,
  afasie, dementie

  samenhang: wetenschappelijk model. Materialisme: neurofysiologie, gedragswetenschap..

- onbewuste: instinctmatige, driftmatige leven ('libido')

  psycho-analytisch model: wereld van de droom met de droom als symbool. projectie, sublimering, verdringing, Oedipus-complex, penisnijd, castratie-angst, hysterie.

  Veel conflicten, vooral tussen verstand en libido. Pathologie.

  het psycho-analytische model is hèt conflictueuze model in de moderne kunst.

D. DE SOCIALE ORDE.

Opbouw: primaire groep (vriendschap, relatie, gezin),
gemeenschap (stam, dorp, commune),
maatschappij.

Uitgangspunt: het systeemtheoretische model.

Functie van het systeem:	zelfbehoud, overleving (van de leden),
kern:	functie, rol, positie socialisering, bestrijding van deviant gedrag ('disfuncties') via terugkoppeling (straf, censuur, heropvoeding),
opbouw:	hiërarchisch, onderverdeling in subsystemen ('instituties).

Basis: het model van Tönnies.

ORGANISME (gemeenschap)	ORGANISATIE (maatschappij)
-holisme sociale binding/zorg	-atomisme (persoonlijke vrijheid)
-persoonlijke communicatie: emotionele binding, inleven, beleven, vertrouwen.	-zakelijke relaties
-economisch, politiek, sociaal: eenvoudige verhoudingen	complexe verhoudingen
[familie, stam, dorp]	[stad]

Daarnaast nog: de horde	bloedband, leiderschap, recht van de sterkste, strijd om het bestaan. [clan, jeugdbende] *het conflictmodel: wet van de jungle /het Jungleprincipe*

10.38.4. De morele implicaties (1). Amoraliteit

(1) In iedere visie liggen morele en ethische inzichten opgesloten. Zelfs de categorieën werkelijkheid en waarheid hebben sterk morele connotaties. Vertel je de waarheid, bestrijd je illusies, dan wordt je gedrag vaak positief (als 'goed') gewaardeerd. Ben je huichelachtig of leugenachtig, dan word je dat niet in dank afgenomen: je gedrag wordt als immoreel bestempeld.
Hoewel amoraliteit binnen een verhaal ondenkbaar is -ieder mensbeeld stelt zijn eisen- kan een amoreel model de interpretatie goede diensten verlenen.

Amoraliteit. Een rechercheur geeft de maffia inlichtingen door over plannen van de politie, een groep jongens neemt een meisje met geweld. Twee gevallen, waarin het -zoals altijd- in de eerste plaats gaat om strategisch gedrag, dat moet worden beoordeeld op E, nE, R en G. D en M worden afgewogen. Gedrag wordt beschreven in termen van efficiënt, effectief, handig, slim of dom, nadelig en gevaarlijk.
Het gedrag van de jongens is doeltreffend, het voldoet aan hun wensen. Bovendien is het avontuurlijk en spannend. Het geeft een kick en een gevoel van macht. Wat wil je nog meer?
De politieman kan handelen uit angst of uit financiële overwegingen. In het eerste geval is de aanpak inefficiënt. Toegeven uit angst lost niets op, bovendien komt er een nieuwe angst bij. Het aannemen van (veel) geld in ruil voor informatie is ook riskant, maar het voldoet in ieder geval in positieve zin aan je wensen. De strategie is ondanks de risico's effectief. Of ze handig is, is een andere vraag.
Pragmatisch kun je beweegredenen alleen waarderen naar het effect dat zij (kunnen) hebben. Emoties als angst, haat en woede maken blind, vertroebelen de kijk en schakelen het strategisch inzicht in vele gevallen uit. De uitkomsten zijn dan ook negatief, het gedrag dat eruit voortvloeit is irrationeel.

→ Strategie: Exc.XXVII.3.1.1.

Het pragmatische uitgangspunt maakt, gekoppeld aan een reïstische code, verhalen ethisch neutraal. Zij zijn amoreel. Geen gebruik van moreel geladen begrippen als laf of verkrachting. Geweldloosheid en naastenliefde worden niet geprezen als het hoogste goed, maar alleen beoordeeld op hun effectiviteit, dus als dom of handig.
De mens wordt beschreven als een levend systeem, als een automaat, die alleen wordt gewaardeerd naar de wijze waarop hij zich in de wereld handhaaft. Dit zonder dat de vraag wordt gesteld naar *het goede* en naar *het rechtvaardige*.
De narratieve structuur is een poging een verhaal in eerste instantie ethisch-neutraal/waardevrij weer te geven. Dit model kan vaak als basis dienen bij de analyse van ethische standpunten binnen een verhaal.

(2) Om te weten te komen welke gedragscode in een verhaal wordt aanvaard kan men letten op de beoordeling en waardering van karaktertrekken, op de gewoonten en gebruiken of op de inhoud van gesprekken en commentaren. Op grond hiervan is het mogelijk een voorlopig model op te stellen: deze gedragscode ligt binnen dit verhaal voor de hand.

Verhalen draaien bijna altijd om de strijd tussen personages met verschillende *karaktertrekken*. Het tonen en benoemen van karaktertrekken houdt een waardering in ('hij is een held!'/'hij is moedig!'). Zij geven dan ook, evenals beweegredenen (bezitsdrang) en doelstelling (de val van de koning) inzicht in de morele aspecten van de film, en daarmee op de visie. Vooral in de psychologische film kan een indeling naar karaktertrekken zinvol zijn.
Morele opvattingen blijken ook uit *gewoonten* (veel scheidingen), *gebruiken* (de jacht) en het functioneren van *instituties* (het gezin). Verzet hiertegen of juist het klakkeloos aanvaarden ervan kan de narratieve visie verduidelijken.
Dit geldt nog meer voor opmerkingen, discussies en commentaren. In een speelfilm worden *verbale uitingen* tot een minimum beperkt, maar dan zijn zij vaak meteen een belangrijke bron voor inzichten op moreel gebied. Hoe wordt er gepraat over man en vrouw, over jeugd en ouderdom, over sex, macht en dood?
Ook de wijze waarop men op dit gebied met elkaar omgaat (retorisch en emotioneel of redelijk en via argumenten) kan veel zeggen over de morele achtergronden van het verhaal.

(3) Om te achterhalen welke moreel-ethische ideeën aan het verhaal ten grondslag liggen, is het vervolgens mogelijk het voorlopige model te toetsen aan de hand van drie basisbeginselen én van de ethische eisen ('arete') die kunnen worden afgeleid uit de interpretatieve categorieën.

10.38.5. Morele implicaties (2). Drie basisbeginselen

Uit de verhaalstructuur wordt vaak met één blik op de zwart(→)/wit(⇒)-communicatie duidelijk hoe de onderlinge verhoudingen liggen. Wit en zwart staan in de meeste verhalen voor gedragingen, waaraan morele oordelen worden toegekend. Alleen wordt lang niet altijd zwart als moreel-negatief en wit als moreel-positief gewaardeerd. Dit kan worden afgelezen uit de drie (ethische) basisprincipes, die op grond van de zwart/wit-strategie kunnen worden onderscheiden.

JUNGLE-PRINCIPE	**DE GULDEN REGEL**	**AHIMSA-PRINCIPE**
(⇐) →	⇔ ↔	(→) ⇐
recht van de sterkste	*wederkerigheid*	*zachtmoedigheid*
strijd op leven en dood, geweld, wraak, verraad en leugen als wapen, onderdrukking en uitbuiting als gewoonte.	do ut des, hebt uw naaste lief als uzelf!, wat gij niet wilt dat u geschiedt, doet dat ook ander niet! maar ook: leer om leer/ oog om oog.	rechter wang/linker wang, nooit geweld, nooit wraak, agape: zelfopoffering, vergevingsgezindheid, Hebt uw vijanden lief! wei woe wei!

→ Drie modellen: Exc.XXVII.3.1.2.

Het uiteindelijk succes van een van deze beginselen kan een belangrijke aanwijzing zijn welke (morele) visie het verhaal draagt.
Bij de interpretatie is het misschien het gemakkelijkst uit te gaan van een reïstische verhaalcode gekoppeld aan het principe van wederkerigheid als gedragscode. Afwijking van deze codes en strijd erover maakt een visie in het algemeen pas verrassend en dus belangwekkend.

10.38.6. Morele implicaties (3). Arete/deugd

(0) Het mensbeeld bepaalt de moraal, uit het mensbeeld wordt de deugd ('arete') afgeleid. Maar omdat het mensbeeld zelf niet los kan worden gemaakt van de plaats die de mens inneemt binnen de drie domeinen (kosmos, natuur en groep), kan een interpretatie alleen maar vanuit die samenhang worden uitgevoerd.

(1) De religie verbindt de mens met de kosmos. Zijn wezen is alleen te kennen vanuit zijn *verhouding tot het Heilige*. Dit leert vaak via geopenbaarde wijsheid (mythe, heilig boek) welke plaats de mens binnen de kosmos inneemt en welke gedrag van hem wordt verwacht. Strijd tegen het kwade als inbreuk op de goddelijke orde, leef sober, dien je naaste en werk aan je verlossing, het zijn voorschriften die je overal in de religieuze wereld aantreft.

Binnen een religieus-moreel systeem kunnen scherpe tegenstellingen voorkomen. In het Christendom geldt voor leken de alledaagse moraal van de Oud-Testamentische Decaloog, met zijn *do ut des*, voor de priesters het Nieuw-Testamentische ideaal van de Bergrede, met zijn eisen van naastenliefde ('agape').
Ook veel filosofisch-speculatieve systemen (de Tao Te Tsjing, Stoa) hebben een ethiek, die is gefundeerd op een religieus-kosmische visie op het goede en rechtvaardige. Plato eist van de mens vanuit zijn visie op de ziel een redelijke ingetogenheid ('sofrosunè').
Een van de meest pure vormen van religieuze ethiek vindt men in de astrologie, die het handelen van de mens (en zijn karakter) afleidt uit de stand der sterren als schrift van de goden.

(2) De edele wilde of de mens als wolf? De mens is *een onderdeel van de natuur* en dat veronderstelt volgens sommigen dat hij voldoening vindt in een eenvoudig (Montaigne, Rousseau) of heilig (Tao Te Tsjing, Chief Seattle) leven dicht bij de natuur. Dit tegenover bv Hobbes, die juist stelt dat de beschaving de mens bevrijdt van het natuurlijke, agressieve bestaan met zijn jungle-principe.
De natuur wordt reeds vroeg in de geschiedenis ontdaan van haar kosmische trekken met belangrijke gevolgen voor de morele opvattingen. Een hedonist ziet alleen de stoffelijke wereld en zal een leven vol begeerte en genot voorstaan, een humanist stelt de menselijke vrijheid en waardigheid voorop. Voor Nietzsche gaat het dionysische, het driftmatige en orgiastische leven uit boven het apollinische, met zijn verstandelijke en gevoelsmatige benadering. Freud meent juist dat de rede het libido moet sturen.

(3) Vanuit groep en samenleving worden aan individuen -*afhankelijk van plaats en functie ('arete')*- eisen gesteld: men moet respect tonen, hulpvaardig en gehoorzaam zijn, plicht betrachten en je aanpassen. Eisen kunnen ook aan de samenleving worden gesteld. Dit vanuit een bepaalde visie op de mens en gesteld in termen van rechtvaardigheid en utopie.

(4) Belangrijke morele vragen komen voort uit de conflicten tussen de domeinen -kosmos, natuur, cultuur- onderling. Als voorbeelden de strijd tussen:

-mens en kosmos,
-kerk (Gods gebod) en staat (de wet),
-natuur en cultuur (techniek/technologie, economie),
-individu (liefde) en groep (loyaliteit),
-groep (maffia, RAF) en maatschappij,
-individu (vrijheid) en groep/maatschappij (aanpassing).

10.38.7. Conclusie. De externe kritiek

Interpretatie is een voortdurende, complexe activiteit, die nooit geheel zal kunnen worden afgerond. Toch betekent dit niet dat je je doel niet zult bereiken. Tijdens het aftasten van de vele mogelijkheden via bv thema's, categorieën, sociaal-ethische modellen en de morele implicaties ervan, zal al gauw de kern van de intrinsieke betekenis naar voren komen. Deze zal daarna voortdurend worden aangevuld, bijgeschaafd, verfijnd en genuanceerd. Het resultaat, al is dat maar voorlopig, zal in een kritiek kort, bondig en zonder veel omhaal van (dure) woorden kunnen worden genoteerd.

Externe kritiek. Verhalen zijn een constructie van een mogelijke wereld (mW), met een eigen verhaalcode. Zij zijn geen weergave van de werkelijkheid ondanks de gelijkenis daarmee. Er kan in een verhaal dus nooit sprake zijn van een vervalsing van de werkelijkheid (zoals in een documentaire). Wel kan er bv kritiek ontstaan op de visie, die uit een film naar voren komt, op bv het mensbeeld, de ethische argumentatie of op de kijk op kunst en wetenschap. Deze kritiek is extern, zij behoort niet tot de filmkritiek zelf, maar is onderdeel van de maatschappelijke discussie.

Deze kritiek staat los van de vraag of de aanwezige en algemeen aanvaarde kennis ('de encyclopedie'), die in een film als verwachtingspatroon wordt gehanteerd, wel juist is toegepast. Gebruikt een film bepaalde gegevens uit deze encyclopedie, dan mag men verwachten dat de film zich daar strikt aan houdt. Amsterdam = Amsterdam, WO II begon in 1939, niet in 1943. Dit geldt ook voor gewoonten, gebruiken, de weergave van maatschappelijke en wetenschappelijke inzichten. Het maken van een film over Caesar en Cleopatra eist daarom grote kennis van zaken en veel historisch inzicht. Anthony Mann kan worden verweten dat zijn historische drama 'The Fall of the Roman Empire' iedere overeenkomst met de werkelijkheid mist en deze zelfs geweld aandoet. Toch is ook deze kritiek extern, een mogelijke wereld is nu eenmaal een *mogelijke* wereld. Denk aan Shakespeare's *Hamlet*, Couperus' *De berg van licht* of Jarmans *Edward II*.

10.39. De kunstzinnige filmkritiek

Wanneer ik een film schiet, probeer ik altijd een verbinding te leggen tussen karakters en landschap.

Michelangelo Antonioni

Ik ben erin geïnteresseerd de dingen achter de dingen te tonen en niet alleen maar om opmerkingen te maken over wat men kan zien. Ik ben hier dikwijls om veroordeeld -mensen zeggen dat ik de werkelijkheid grillig vervormd zie. Maar dit is een oppervlakkig commentaar. Ik denk dat iedereen het leven om zich heen op een meer dan oppervlakkige wijze ziet. Wat is de betekenis van het feit dat je 'objectief' bent in een film? Ik denk zelfs niet dat het fysiek mogelijk is.

Federico Fellini

Het cinematografische beeld is een teken, niet een symbool. Het is de afdruk van subjectiviteit, niet de uitdrukking ervan.

Nicola Chiaromonte

De realistische strekking maakt de wezenlijke kern uit van de film.

Siegfried Kracauer

10.39.0. Inleiding

Kunstzinnig wordt, zoals overal in dit boek, op twee manieren gedefinieerd: in termen van informatie (creativiteit en originaliteit) en van compositie (de eenheid van vorm, inhoud en visie). Vanuit deze definitie wordt in deze paragraaf een aantal onderwerpen behandeld, dat te maken heeft met de vraag of film zich als medium wel voluit op kunstzinnig wijze kan ontplooien. Film heeft volgens velen haar beperkingen: zij heeft een narcotiserende uitwerking, onderwerpen kunnen alleen maar oppervlakkig aan de orde worden gesteld en zij heeft evenals het toneel een fundamenteel dramatische zwakte. In de kern gaat het om drie vragen:

-is film in haar beeldende kracht niet te levensecht om de nodige afstand te kunnen scheppen, sleept zij de kijker niet te gemakkelijk mee?
-is een overwegend beeldend werk als een film wel in staat in te gaan op diepere, abstracte problemen? Blijft zij niet juist aan de oppervlakte?
-zal een film, ook om bovenstaande redenen, niet juist emotioneel willen raken?

In dit hoofdstuk een behandeling van deze vraagstukken, waaruit ook zal blijken naar welke kunstzinnige normen een film kan worden gemeten.

10.39.1. De film als droom en drug. Chiaromonte

In een scherp en kritisch artikel (1963) haalt Chiaromonte fel uit naar die regisseurs die proberen de film tot een intellectuele kunstvorm te verheffen. Zijn gram richt zich tegen filmmakers als Antonioni, Resnais en Bergman, waarvan hij het werk saai, vervelend en onecht noemt.
Naar Chiaromonte's opvatting registreert een film alleen een schimachtige, uiterlijke werkelijkheid.

> In de grond van de zaak komt de betovering, die de film op ons uitoefent, voort uit het feit dat zij ons kopieën voorzet van werkelijke voorwerpen en werkelijke mensen, die zich bewegen en van plaats veranderen net zoals zij dat in het werkelijke leven doen, zonder dat zij de last hebben te dragen van angst en lijden die handelingen in het dagelijks leven begeleidt. En, bovenal, zonder de onvermijdelijke pijn die wordt gevoeld bij deelname, oordeel en verantwoordelijkheid zoals het werkelijke leven voortdurend vereist.

Filmbeelden zitten niet zoals woorden vol van diepzinnigheden en psychologische betekenissen, maar zij geven domweg weer wat er feitelijk aan de hand is. Het beeld heeft geen andere wereld ('otherworld'). Een eenzaam eiland heeft niet de betekenis 'menselijke eenzaamheid', het *is* die eenzaamheid.

> Het beeld van een lege straat kan als fotografie meesterlijk zijn, maar het is alleen het beeld van een verlaten straat. Technische trucjes en ideologisch commentaar kunnen het niet meer laten zeggen dan dit. ./. Het effect bij het zien ervan is rampzalig, want onze geest begint voor zichzelf te werken; of we worden volledig afgeleid, of we beginnen automatisch te associëren op het thema 'lege straat'. Maar vaker vervelen we ons gewoon. En ik kan me geen ergere verveling indenken.

Wordt het tegendeel beweerd -bv in de uitspraak 'uit deze beelden spreekt een diepe vervreemding'- dan is er sprake van *de filmische drogreden ('cinematic fallacy').*

> Filmische drogreden: de bewering dat complexe emoties en verfijnde ideeën, die alleen passend in taal kunnen worden uitgedrukt, kunnen worden weergegeven in bewegende beelden.

Het beeld is geen drager van diepere betekenis, het is niet in staat innerlijke leven, subjectiviteit of persoonlijkheid uit te beelden.

> Het beeld van de vrouw die in de ruimte staart en staart en staart maakt ons gewoon aan het lachen, en dat doet iedere handeling die onnatuurlijk langzaam is. Dit niet omdat de beelden zelf komisch zijn, maar omdat de bedoeling van de regisseur absurd is doordat hij de natuur van zijn medium weerspreekt. Je kunt de wezenlijke eenvoud ('simple-mindedness') van de film niet ontlopen.

Film betekent actie. Alleen de loop van de gebeurtenissen wordt in een film getoond. Beelden zijn verstoken van iedere redeneerkracht of logische samenhang. Gevolg: de film dompelt je onder en sleept je mee, ieder nadenken wordt onmogelijk gemaakt. Zij werkt als een drug, je beleeft haar als een droom (Moravia).

10.39.2. Samenvatting van de kritiek.

Samengevat en in meer algemene bewoordingen luidt de kritiek op het medium film:

-Film registreert alleen de werkelijkheid en biedt ons een getrouw en vertrouwd beeld. Meer niet: geen symboliek, geen diepere betekenis, geen abstracte denkbeelden en redeneervormen. Pogingen om iets hiervan toch te verwerkelijken brengen de kijker in verlegenheid en vervelen hem.
-Film dompelt onder en maakt nadenken onmogelijk. De kijker wordt automatisch meegesleept, hij kan geen afstand nemen. Bovendien het mag/kan de kijker niet moeilijk worden gemaakt: drama -en daarmee ook film- is nu eenmaal noodzakelijkerwijs redundant.

Dit alles roept de vraag op of de film als een volwaardig kunstzinnig medium kan functioneren.

10.39.3. De filmische werkelijkheid

Vaak wordt de kracht van de film als uitdrukkingsmiddel toegeschreven aan het feit dat zij het werkelijke leven ('real life') weerspiegelt. Een aanvechtbaar standpunt. Realisme is nu eenmaal een dubieus begrip. De filmische werkelijkheid is niet de nabootsing, kopie ('mimesis') van *de* werkelijkheid. En dit alleen al omdat een afbeelding afhankelijk is van de apparatuur, de hoek, de afstand.
Maar ook op grond van meer algemeen kentheoretische argumenten moet een filmisch realisme worden afgewezen: de iconische wereld van de film is kunstmatig van aard. Zij is een constructie, die wij vanuit onze culturele code *als echt en werkelijk interpreteren.* Tegelijkertijd is het ook mogelijk dat wij (delen van) 'de werkelijkheid' gaan zien, zoals een film met een verrassende code ons die toont.
Een (kunstzinnige) filmer doet niet een onderzoek naar de *ware* aard van de werkelijkheid, maar eerder naar de conventionele reacties van mensen op de wereld van de verschijnselen (en stelt die ter discussie).
Niet houdbaar is in ieder geval Chiaromonte's stelling dat film louter registreert en je steeds een getrouw en levensecht beeld van de werkelijkheid voorhoudt.

10.39.4. De essayistische speelfilm

(1) Waarnemen is een activiteit van aftasten en interpreteren, geleid door culturele conventies en afhankelijk van de omstandigheden. Indien een filmer wenst dat het publiek zijn werk moeiteloos kan volgen, zal hij zich houden aan culturele codes en filmische tradities. De kijker ziet de beelden dan als vanzelfsprekend, zijn verbeelding en denkkracht hoeft hij weinig te gebruiken: hij voelt zich ontspannen en -veilig in het donker- doezelt hij weg. In dit opzicht heeft de kritiek gelijk: het kijken naar een film heeft vaak veel van een trance.

(2) Past de filmer een nieuwe code toe, construeert hij een nieuw beeldsysteem, dan wordt het publiek geactiveerd mee te kijken en mee te denken. Door het beeld te demonteren, het verhaal te verknippen of te vertragen, de beelden in een verrassend perspectief te plaatsen of woorden van het beeld te scheiden wordt de verbeeldingskracht versterkt en de nieuwsgierigheid opgewekt. De kijker ziet de werkelijkheid in een nieuw licht. [a]
Zo is Resnais' "L'Année dernière à Marienbad" -in de ogen van Chiaromonte een dodelijk vervelende film- juist een uiterst verrassende poging de belevingswereld met zijn eigen RT-structuur en de complexiteit van de gedachten met hun mechanismen filmisch in beeld te brengen. Toch behoort dit werk nog tot het genre speelfilm met zijn story en plot.
Godard ziet film als een manier van kritische, sociaal-politieke, beschouwing, niet als een esthetisch-kunstzinnig uitdrukkingsmiddel dat vorm geeft aan een verhaal. Plot en documentair materiaal zijn alleen een instrument om zijn visie te geven. Ook doet hij onderzoek naar de wijze van filmisch waarnemen en naar de technologische mogelijkheden van het medium film. Zo probeert hij het publiek -zuiver en buiten de emoties om- op een nieuwe, echte manier te laten kijken. Deze intellectualistische benadering -die een intellectuele werkelijkheid tot doel heeft- is in feite een meta-onderzoek. De film wordt als meta-film een studie naar de menselijke communicatie. Met voor de cinematografie de kernvraag: is de film wel 'eerlijk'/'oprecht' of manipuleert zij de kijker?
Godard maakt vaak speelfilms, met een story en een plot, maar ook deze zijn meer *essayistisch* van inslag.

(3) Chiaromonte stelt dat dit soort films geen effect sorteert, zij zijn saai en onecht. Maar is dit wel een argument? Lijkt het er niet eerder op of er bij hem sprake is van gemakzucht, onwil of vooroordeel? Eenzijdig is hij in ieder geval. Zo doet hij het voorkomen alsof films van Antonioni, Resnais en Bergman grotendeels bestaan uit trage en nietszeggende reeksen beelden, terwijl het tegendeel waar is: het woord neemt juist een voorname plaats in en bepaalt -vaak vooraf en achteraf- plaats en betekenis van de beelden. Resnais' "L'Année dernière à Marienbad" opent met een imposante reeks interieurbeelden -op zich 'willekeurig' en 'saai'- die de film als expositie inleidt en betekenis geeft, terwijl de reeks zelf betekenis krijgt vanuit een begeleidende tekst ('voice over'), die op zich even willekeurig en zinloos lijkt. Het is aan de kijker de samenhang van en de betekenis tussen de reeksen en woorden binnen de context van het geheel te reconstrueren.
Chiaromonte weigert zelfs aan dit project te beginnen. De uitspraak

> De film ontleent zijn kracht aan zijn mogelijkheid een emotionele reactie op te roepen die zowel onmiddellijk als zeker is. Een gedicht en een roman kunnen daarentegen niet tot leven komen zonder de medewerking van de lezer; hun suggestieve kracht is een constructie van zijn geest door zijn gevoeligheid, zijn intellectuele vermogen en verbeeldingskracht in spel te brengen.

heeft een stelligheid, die niet door de feiten wordt gedekt. Juist een film als "L'Année dernière à Marienbad" suggereert dat wat voor een gedicht geldt, ook kan gelden voor een film. Niet voor niets worden films als deze poëtisch genoemd vanwege hun wijze van associëren.

---

[a] Deleuze maakt in navolging van Bergson een onderscheid tussen het vanzelfsprekende *bewegingsbeeld, dat* de kern vormt van de narratieve film én het *tijdsbeeld (of denkbeeld)* dat volgens hem voor het eerst opduikt in het Italiaanse Neo-realisme van na de Tweede Wereldoorlog. Film kan bv met bepaalde, via montage geconstrueerde, 'vloeibare' beelden het afzonderlijke en unieke ('differente') moment oproepen en ogenblikken van openheid en vrijheid geven, die de toeschouwer een moment van intensiteit en persoonlijk levensinzicht ('subjectivering') gunnen. Film biedt ook de kans het differente als schijn in te zetten tegen klassieke vormen van mimesis, waarvan werkelijkheid en waarheid de kernbegrippen zijn. Politiek betekent dit de strijd tegen vastgelopen structuren met als doel het *'recht op differentie, recht op variatie, op metamorfose.'* Deleuze spreekt van een nomadisch denken. Al met al een visie op de film waar Chiaromonte zeker niets van zou moeten hebben..

10.39.5. Beeld en symbool

> Vuur is een natuurlijk symbool voor een hartstochtelijk leven, ofschoon het het enige element is waarin in feite niets kan leven. Zijn beweeglijkheid en flikkering, zijn hitte en kleur, maken het tot onweerstaanbaar symbool voor alles wat leeft, voelt en werkt. Beelden zijn daarom onze meest geschikte middelen om begrippen uit de stortvloed van feitelijke indrukken te abstraheren. Ze vormen onze primaire abstracties, ze belichamen spontaan onze algemene ideeën.
>
> Susanne Langer

(1) Beelden zijn zeer informatief en roepen een oneindig aantal associaties op. Daarom behoeven zij leiding. In de film gebeurt dit in de eerste plaats door de camera, haar beweging, de afstand en de hoeken. Bovendien kan de regisseur via montage, compositie en kleurgebruik de aandacht richten om de beelden zo hun plaats en betekenis te geven binnen het geheel.
Dit laatste is van belang: *binnen de context van het verhaal* kan het beeld van een nauwe straat angst, een kleine figuur in een wijds landschap eenzaamheid en een vrouw in een chaotische ruimte innerlijke verscheurdheid suggereren en oproepen. In de slotscene van Antonioni's "Identificazione di una Donna" heeft het trage beeld een enorme psychologische kracht en roept op tot sterke inleving, maar alleen binnen de samenhang en als afsluiting van het gehele verhaal.
Juist dit alles wordt door Chiaromonte bestreden. Beelden zijn niet in staat gevoelens en emoties kwalitatief weer te geven. Dit kan alleen de taal. Toch wijst veel erop dat hij ongelijk heeft. Zo stelt Langer:

> Iedereen weet dat taal een zeer gebrekkig medium is om onze emoties uit te drukken. Zij drukt alleen bepaalde stemmingen op vage en ruwe wijze uit, maar faalt ongelukkig genoeg bij elke poging om de steeds veranderende patronen weer te geven, de ambivalenties en complexiteit van de innerlijke ervaring, de wisselwerking tussen de gevoelens aan de ene kant en gedachten en indrukken, herinneringen en naklanken van herinneringen, vluchtige fantasieën, of de louter runensporen daarvan aan de andere kant; dit alles omgezet in naamloos, emotioneel materiaal.

Voor haar is muziek het meest volmaakte middel onze belevingswereld te onthullen ('aan te duiden'). Naar de opvatting van Bergson is het niet de taal, maar juist het beeld dat -en dan vanuit een veelheid van tegenstellingen- op directe en intuïtieve manier de innerlijke wereld tot uitdrukking kan brengen.

(2) Maar stel dat Chiaromonte gelijk heeft en dat de taal de kracht heeft, die hij eraan toe schrijft, dan nog stuit hij op een groot probleem. Immers de taal, die hij op psychologisch terrein superieur acht aan het beeld ('icoon'), is de *beeldende* taal van de dichter. Juist door het gebruik van de metafoor is de schrijver/dichter in staat beelden ('imagines') op te roepen, die door hun associatieve kracht de reikwijdte van de taal vergroten. Als de taal in staat moet worden geacht onze belevingswereld weer te geven, dan komt dat alleen omdat zij *beeldend* te werk gaat.
Tenslotte, hoe Chiaromonte kan ontkennen dat een film symbolisch kan zijn -wat hij doet-, is raadselachtig. Symbolen zijn immers beelden. En juist zij geven regisseurs als bv Bergman de mogelijkheid hun film diepgang te geven.

10.39.6. Dramatische redundantie

Het bekijken van een speelfilm in de bioscoop vereist concentratie. Stilzetten en terugdraaien is immers niet mogelijk. Een filmer zal het zijn publiek dan ook niet al te moeilijk mogen maken, hij moet verveling voorkomen en de aandacht vasthouden. Zorg voor spanning en afwisseling, voer een verteller in die zijn kijker aan de hand neemt, bereid hem voor op wat gaat komen, maak hem medeplichtig (laat hem bv weten wat de personages niet weten), breek af wanneer het spannend wordt.
Om een film niet te moeilijk en te ingewikkeld te maken worden vaak informatieve zekerheden ingebouwd, bv in de verhaalopbouw (de western) of in de personages (een kletsgrage buurvrouw). Afwijkingen naar vorm en inhoud worden vermeden, echte raadsels blijven achterwege.

Gelukkig behoeft juist veel van dat wat in een film wordt getoond en verteld geen nadere uitleg, omdat er uitgebreid gebruik wordt gemaakt van alledaagse ervaringen en van vanzelfsprekende manieren van redeneren (inductie, deductie, abductie). Zo heeft iedereen geleerd om zich heen te kijken en snel conclusies te trekken, zonder zich daar direct bewust van te zijn. Ook is men in staat mensen te karakteriseren, hun gebaren en houdingen te interpreteren en hun gedragingen te begrijpen.

Eenvoud en doorzichtigheid zijn de eisen die een film stelt. Het publiek is een zorgenkindje, dat bij de hand moet worden genomen en uiterst omzichtig moet worden behandeld. Deze noodzakelijke redundantie geldt niet alleen de film maar ook het literaire drama.

→ Verwachtingspatronen: 10.27.5.

10.39.7. Film als volkskunst

> Ik werk niet voor een elitaire minderheid. Ik wijd mijn films aan de massa. Zij moeten zich haasten de problemen van deze wereld te begrijpen - of de wereld vindt zijn einde.
>
> Lina Wertmüller

(1) Vaak langer dan anderhalf uur in het donker meegevoerd leeft de bioscoopbezoeker zich in, wordt hij meegenomen in een gebeuren dat vooral emotioneel is geladen, zonder dat hem veel tijd wordt gegund kritisch na te denken over en afstand te nemen van het getoonde.
Drama in de vorm van toneel en film betekent volgens veel kunstfilosofen een terugval (regressie) in een primitief soort denken, dat uitsluitend is gebaseerd op een vrije, beeldende associatie (zoals bij de mythe). Dit gekoppeld aan het gegeven dat film je louter de directe wereld voortovert en het drama je ongewild meesleept, maakt in hun ogen *film ongeschikt als kunstzinnig medium.*

(2) Deze kritiek berust op het elitaire vooroordeel dat kunst gelijk staat aan avant-garde. Men vergeet dan dat kunstzinnigheid een scala van mogelijkheden doorloopt, van een formeel- abstract niveau van (meta-) onderzoek tot aan een concrete weergave van het alledaagse leven, van experimenteel-informatieve activiteiten tot aan een redundante volkskunst.
En juist de volkskunst -*als geïntegreerde kunstvorm (KGV)*- staat direct bij het leven, zij is een gevoelvolle en emotionele reactie op de concrete problemen van alledag of op meer algemeen-existentiële vraagstukken rond liefde, dood, eenzaamheid, armoede en onderdrukking. Vaak zoekt zij een uitweg via romantiek en avontuur, maar dit zonder de band met de werkelijkheid te verliezen. Zij dient niet als vlucht en wil meer zijn dan ontspanning.
Voor de uitwerking van een verhaal gebruikt zij vele soorten clichés, ook ontleend aan de avant-garde. Zij experimenteert op kleine schaal, haar creativiteit ligt in verfijning en nuancering binnen de bekende schema's. Zo levert zij een eigentijds -vaak actueel, maar ook modieus- product, dat op een groot, ook kunstzinnig, publiek indruk kan maken.

EXCURSUS XLIV. HET MELODRAMA

(3) Film is als massamedium een volkskunst bij uitstek, zij is naar verhaalstructuur en werking geschikt voor een groot publiek. En als goede volkskunst richt zij zich in haar beeldende activiteit concreet op de werkelijkheid en neemt zij het publiek bij de hand zonder. Zij toont *het volle leven* -ook met zijn existentiële en morele zijden- van de gevoelsmatige kant en laat je het concreet beleven. Voor het slagen van zo'n film zijn identificatie en sfeer van doorslaggevende betekenis. Uit haar inwerking en nawerking blijkt haar visie, niet uit ontleding en interpretatie.
Niet ongeschikt is de volgende omschrijving van Stephenson & Phelps:

> Voor de mooiste kunst ('the finest art') moet volmaaktheid van vorm worden gecombineerd met grootheid van conceptie, en de combinatie moet het publiek emoties, ideeën en ervaringen bieden, waarbij het betrokken is. De filmmaker moet weten wat hij te zeggen heeft en hoe hij het moet zeggen. Een mislukte uitvoering kan het werk verknoeien, maar erger nog is het briljant uitgevoerde werk zonder inhoud. Een flitsende techniek en flonkerende stijl zijn nooit voldoende.

Alleen moet het begrip 'the finest art' in het kader van dit boek worden vervangen door 'volkskunst' als geïntegreerde kunstvorm (KGV). Vele experimenteel ingestelde kunstenaars -ook filmmakers- hebben vaak een andere kijk op de noodzaak van emotionele betrokkenheid en op het belang van de inhoud.

(4) Dit betekent dat bij de beoordeling van veel speelfilms ook andere criteria een rol spelen dan puur kunstzinnige. Waarom geeft een film scènes weer vol sex, geweld of horror. Om op goedkope of oppervlakkige wijze in te haken op de zucht naar sensatie of om een eigen, sterk emotionele visie te

geven? Is de film overtuigend en oprecht of is zij glad en hangt er een huichelachtige sfeer? Laat zij zich gemakkelijk leiden door de heersende moraal of is zij juist te eenzijdig en provocerend? Wat bv met Peckingpah's 'Strawdogs'?
Volkskunst ontkomt, juist omdat de inhoud -ook emotioneel- zo belangrijk is niet aan een beoordeling in psychologische en morele termen. Een benaderingswijze die door vertegenwoordigers van de art pur geheel wordt afgewezen, ook al omdat de formele kanten van het werk in hun ogen veel belangrijker zijn dan de inhoudelijke. De term volkskunst is hun ogen louter een doekje voor het bloeden. 'Jaws' en 'ET' komen niet uit boven het niveau van ontspanning, Spielberg heeft zijn talenten vergooid. Over dit laatste valt te twisten, maar zeker is het dat zijn films door de toevoeging van bv maatschappelijke, historische en mythische thema's soms meer zijn dan louter Hollywood-entertainment. Bovendien zijn zij vakbekwaam gemaakt.

10.39.8. De kunstzinnige filmkritiek

(1) De filmkritiek heeft geen gemakkelijke taak. Juist omdat zij te maken heeft met werken die, in tegenstelling tot geschreven producten, vaak binnen één rubriek moet worden besproken. Steeds wordt haar gevraagd *de grenzen* tussen vermaak en artisticiteit vast te stellen, de puur kunstzinnige film te plaatsen tegenover film als geïntegreerde kunstvorm.
Misschien dat *'de grootheid van conceptie'* (Stephenson & Phelps) -de uitwerking van ideeën en het prikkelen van het voorstellingsvermogen- als criterium een rol kan spelen om het gebied van de volkskunst af te bakenen en af te scheiden van de amusementswereld.

(2) Bij het maken van een film dienen twee criteria de regisseur als leidraad: een creatieve aanpak en de compositie (→ 10.39.0).
Hoe geldig beide criteria ook mogen zijn, zij zijn zo algemeen en een film is zo'n complex geheel dat alleen een diepgaande, tijdrovende explicatie en interpretatie tot het doel voeren: aantonen waarom een film het etiket 'kunstzinnig' verdient. Stephenson & Phelps stellen dan ook voor *het visuele ritme* als leidraad te nemen bij de kunstzinnige beoordeling:

> Er schuilt altijd enig gevaar in het vastleggen van regels voor de kunstzinnige compositie en in dit geval is wel bijzonder moeilijk, gezien de complexiteit van factoren: aspect ratio, verticale en horizontale niveaus, diepte, weefsel ('texture'), proportie, kleur en dat alles in beweging. Bij gebrek aan een lange en ingewikkelde discussie kan men alleen wijzen op de voorbeelden uit het werk van grote formalistische formele regisseurs -Eisenstein, Renoir, Ford, Welles, Satyajit Ray, Antonioni, Bergman- van wie de films niet zuiver individuele composities van formele schoonheid tonen, maar een stroom van beelden onderling verbonden in termen van compositie. Bij het zien van hun films zijn we ons bewust van een visueel ritme, iets dat los staat van de betekenis, het drama, de emotionele inhoud, de muziek en de dialoog -hoewel, omdat de filmkunst zo overladen is, dit ritme er dikwijls door wordt ondergedompeld- is het juist dit ritme dat ons, indien we ons trainen het te zien te midden van alle verwarring, evenveel kunstzinnige bevrediging geeft als een goed schilderij of een mooi stuk beeldhouwwerk.

Een zuiver art pur-standpunt, dat zeker valt te verdedigen. Toch gaat een beoordeling -en dat geldt ook voor de kunstzinnige speelfilm- verder: de compositie kan niet alleen in formeel esthetische termen worden geformuleerd, een filmkritiek kan een oordeel over de wijze waarop inhoud en visie zijn geordend, niet ontlopen.

→ Ritme: 10.35 motto's.

Een kunstcriticus zal altijd rekening moeten houden met de verschillende kunstzinnige opvattingen over film. Zo wordt er op grond van modernistische uitgangspunten naar gestreefd de speelfilm te van zuiveren realistische invloeden en de relatie tot de werkelijkheid zo klein mogelijk te maken. Dit door bv het spel te neutraliseren en de personages te ontdoen van karaktertrekken en innerlijke beweegredenen (Straub, Bresson) of door het verhaal te bevrijden van plot en logica om zo identificatie onmogelijk te maken. Gebruikelijk is ook een film zo te maken dat de sporen van het maken in de film achterblijven. Inhoudelijk wordt bovendien in de film vaak ingegaan op het filmische proces en op de (kunstzinnige) vragen die daarmee samenhangen ('reflectviteit').
Het modernisme richt zich tegen alle vormen van realisme en naturalisme. Voor deze geldt dat de speelfilm het publiek een spiegel voorhoudt. Wat wordt verteld en getoond staat in directe verbinding met de werkelijkheid. Film moet herkenbaar en levensecht zijn ('mimesis'). Juist omdat men zich kan identificeren met de personages en met het verloop van het verhaal, krijgt de film zijn werking.

H. A CLOCKWORK ORANGE

Kubricks film buit het actuele debat uit over de deugdelijkheid van de aversietherapie in de context van de vrijheid van een werkende jongen om voor geweld te kiezen als vorm van zelfexpressie. Een seksloze, onmenselijke film, waarvan de kracht voortkomt uit een meedogenloze onderschikking van de inhoud aan de eisen een goed verhaal te vertellen. Een glossy, in actie verpakt ritueel dat leuk is om te zien maar te oppervlakkig om over na te denken

Time Out

Kubricks oeuvre is persoonlijk, filosofisch, zoekend naar antwoorden op grotere vragen. Zoals dromen nooit 'alleen maar dromen zijn', zo hebben Kubricks films diepere, ongrijpbare betekenissen. We dwalen in zijn werk door een labyrint - op zoek naar een uitgang, naar antwoorden. Zijn films behouden net als alle grote kunstwerken altijd een donkere zijde, een zweem van mystiek waardoor we blijven kijken, iedere keer weer als kinderen met grote ogen.

Gawie Keyser

Credits

De titel: A Clockwork Orange (Cl'O).
Land van herkomst: GB.
Filmtijd 137 minuten.
Jaar van verschijnen: 1971.
Maatschappij: Warner Bros.

Regie: Stanley Kubrick (°1928 New York, † 1999).[a]
Producer: Stanley Kubrick.
Executive producers: Max Raab, Si Litvinoff.
Associate producer: Bernard Williams.
Scenario & screenplay: Stanley Kubrick, naar de gelijknamige roman van Anthony Burgess.

Camera: Stanley Kubrick.
Camera-assistentie: Ernie Day, Mike Molloy.
Licht :John Alcott.
Muziek:Elektronische muziek gecomponeerd en uitgevoerd door Walter Carlos, Ludwig van Beethoven, Negende symfonie in D mineur, opus 125, Rossini, ouvertures 'De diefachtige ekster' en 'Willem Tell', Edward Elgar, Pomp en Circumstance, no's 1 & 4, 'Singing in the rain' (Freed en Brown), gezongen door Gene Kelly in de gelijknamige film, Terry Tuckers Ouverture to the sun, 'I want to marry a lighthousekeeper', gecomponeerd en gezongen door Erika Eigen.
Geluid: Brien Blamey, John Jordan.
Dubbing: Bill Row, Eddie Haben.
Casting: Jimmy Liggat.
Montage: Bill Butler (leiding).
Production designer: John Barry.
Art direction (decors): Russell Hagg, Peter Shields.
Costuums: Milena Canonero.
Haar: Leonard of London.
Make up: Fred Williamson (ea).
Stuntwerk: Roy Scammell,
Schilderijen en beeldhouwwerk: Herman en Cornelus Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick.
Assistent regisseurs: Derek Cracknell, Dusty Simonds.



Afb.10.68. Affiche van Cl'O.

Acteurs: o.a. Malcolm McDowell (Alex Delarge), Patrick Magee (de schrijver), Warren Clarke (Dim), Anthony Sharp (de minister), James Marcus (Georgie).

---

[a]Elders in dit boek (→ 10.34.0) wordt gesuggereerd dat men vaak beter kan spreken over de filmgroep dan over de regisseur als maker van een film. Een van de uitzonderingen hierop zou zeker Kubrick moeten zijn: deze trekt bijna al het werk naar zich toe. Er wordt, deelt Fred van Doorn mee, het beeld opgeroepen van een geobsedeerde Amerikaanse regisseur en producent, die zelfs zelf zijn eigen shots maakt en alle details regelt. Hij concludeert: 'Als er in Engeland al twijfel bestond over de auteurtheorie, die de regisseur als de maker van de film beschouwt, dan was die twijfel bij Kubrick weggevallen, want hier was een man aan het werk die inderdaad zelf zijn film maakte.'

10.40. Verhaalanalyse (1). De constructie

Bij de behandeling van Cl'O laat ik de postmodernistische benadering links liggen, omdat deze analyse, exegese en interpretatie als achterhaald en nutteloos beschouwt. Het verhaal is in haar ogen immers niet meer dan een vorm van subjectieve constructie, de camera is niet een vast punt buiten de film die leiding geeft aan de kijker, nee zij is louter een hypothese op grond waarvan de kijker de ruimte binnen de film construeert (Branigan).[a]
Alleen deconstructie baat: juist de schijn van betekenis en inhoud moet worden ontrafeld, verborgen, subversieve veronderstellingen aan het licht gebracht. Verhalen zijn immers niet anders dan Het Andere, het gebied van de Moeder (Lacan), maar ook het gebied van fictie en onderdrukking. En daar moet je als kijker doorheen prikken. Anders kun je een film eigenlijk niet bekijken, laat staan begrijpen. Films zijn dus niet gewoonweg verhalen waar je naar kijkt maar het zijn gecodeerde berichten van ideologische aard.

→ Camera en narrator: 10.28.1-2.
→ Postmodernistische kritiek. Deconstructie: Exc.XXXIX.9.2.

10.40.1. Het onderwerp

Leider van een gewelddadige jeugdbende krijgt na veroordeling de kans zich te laten deconditioneren. Dit met onverwachte gevolgen.

10.40.2. De verhaaltijd

Niet nauwkeurig vast te stellen: een kleine twee en half jaar (één volle dag 'avontuur', proces van drie maanden, twee jaar gevangenis, twee à drie weken kliniek, één volle dag vrij, drie à vier weken ziekenhuis).

10.40.3. De verhaallijn

-een lineaire verhaallijn,
-geen nevenplots
-een time gap

Lawson schrijft over de time gap:

> Filmmakers vermijden in het algemeen een tijdsbreuk binnen het spanningsverloop van een film. Zij zijn bang dat een breuk de spanning zal doen verdwijnen. Hoewel dit dikwijls waar is, kan een sprong ook de actie intensiever en krachtiger maken, op voorwaarde dat de emotionele verbinding sterk genoeg is om de kloof te overbruggen. De werkelijke duur van de tussenliggende periode bepaalt zijn effect want ons bewustzijn van de tijd is te gevoelig om er mee lichtvaardig om te springen.

Het is de vraag of de spanning in Cl'O door de time gap niet te veel is verbroken. De emotionele boog tussen deel EEN en deel TWEE is te weinig gespannen om de kijker mee te slepen. Een andere verhaalopbouw zou (via een 'in media res' of flashbacks) misschien effectiever zijn geweest. Een belangrijk argument tegen een ingewikkelder verhaallijn is dat de film al complex genoeg is.

---

[a]Een beroep op het toneel als de plaats waar ook alleen maar van *showing* en niet van *telling* sprake zou zijn (→ 10.28.1), is onjuist: ook daar wordt een verhaal verteld. Als Shakespeare of Beckett hun toneelverhalen vertellen, doen ze dat zoals ook een auteur van een roman dit doet. Een narrator vertelt ook hier via hun pen zijn verhaal.

10.40.4. De verhaaltrant

CI'O is, zoals iedere film, een combinatie van vertellen ('telling') en vertonen ('showing'). Maar in deze film is de zaak wel ingewikkelder dan gewoonlijk, omdat er sprake is van een narrator en een commentator. De laatste, Alex, begeleidt voice over het verhaal dat de narrator verbeeldt en vertelt. Narrator en commentator vallen niet samen, wat alleen al blijkt uit het feit dat de alles wetende narrator dingen laat zien, die Alex niet kan weten (zoals de scene van dokter en verpleegster).
Als commentator probeert Alex de kijkers -'mijn vrienden!'- voor zich te winnen en ze op vaak suggestieve en ironische toon af te leiden van de beelden van de narrator, die niet al te vleiend voor hem zijn. Denk je maar eens in hoe dezelfde beelden zouden overkomen als zij zouden worden begeleid door het commentaar van een buitenstaander of van de reclasseringsambtenaar.

De camera, hèt instrument van de narrator, houdt geen afstand, maar dringt voortdurend de ruimte binnen. Bovendien kleurt zij het gebeuren door het gebruik van lenzen en hoeken. De narrator is sterk betrokken bij het verhaal.
Subjectief is de camera in Alex' dagdromen.

10.40.5. De verhaalcode

De verhaalcode is reïstisch: ${}_{x}RT_{w}$.

10.40.6. De chronotoop.

Plaats:	Moderne stad (Londen), licht in verval.
Tijd:	Noch in heden, noch in verleden (de mise-en-scene), maar blijkbaar in een niet verre toekomst. De gelijkenis met onze tijd is opvallend.

De film was in 1970 'revolutionair' (een soort SF), maar is nu duidelijk gedateerd, zij doet juist sterk denken aan de jaren zeventig (interieurs, kapsels, apparatuur). Ook de Pavlov-methode is voor het grote publiek niet meer (zo) verrassend. Kubrick is er niet in geslaagd een sfeer van tijdloosheid op te roepen, wat wel in de bedoeling lag.

10.40.7. Story en setting

I. Een jeugdbende onder leiding van Alex gaat met succes over tot een avondje supergeweld.

0. Vanuit de Korova Milkbar
01. trekt een bende van vier (Alex, Pete, Georgie en Dim) onder leiding van de eerste erop uit. Zij tuigt onder een brug een oude dronkaard af
02. en bestrijdt in een vervallen casino een rivaliserende groep, die bezig is een meisje te verkrachten. Vlucht voor de politie.
03. De vier spelen vervolgens 'chicken' op een tweebaansweg
04. en vallen een villa ('Home') binnen waar zij het interieur vernielen, de man, een politiek schrijver, in elkaar trappen en de vrouw verkrachten (de 'Singing in the rain-scene'). [a]

II/III. Na een machtsstrijd binnen de groep wordt Alex verraden en door de politie gearresteerd.

05. Terug in de bar komt het tot een incident. Een zangeres zingt Alex' lievelingsmuziek. Hij zwijmelt weg, maar Dim ergert zich en laat dit merken. Alex pakt hem hardhandig aan en dwingt hem onder het uiten van zware bedreigingen zich te schikken.
06. Thuis slaapt Alex uit -zijn moeder krijgt hem niet naar school-
07. en ontmoet zijn reclasseringsambtenaar, die hem, ook hardhandig, op zijn plichten wijst.
08. Alex gaat naar een winkelcentrum, versiert er twee meisjes, neemt ze mee naar huis en naar bed.
09. Bij het verlaten van zijn flat treft Alex zijn maten aan in de hal. Zij eisen meer gelijkwaardigheid en meer buit. Alex lijkt toe te geven,
10. maar tijdens de wandeling daarna treedt hij plotseling hard op en verwondt Dim.

---

[a]Er is een opvallende overeenkomst in beeld en sfeer tussen de gewelddadige verkrachtingsscene's in De Sica's film uit 1960 *La ciociara* (naar een roman van Moravia) en gedeelten uit Kubricks film, maar juist de toon is anders en dat maakt de Sica's film op dit punt angstaanjagend en indrukwekkend ,die van Kubrick huiveringwekkend en cynisch.

11. Het gezag is hersteld, de wonden worden gelikt en Alex spreekt sussende woorden. In de 'Duke of New York' wordt een nieuw plan -door Georgie aangegeven- besproken en uitgewerkt.
12. Die avond gaat de bende weer op pad. Alex dringt een 'health farm' binnen, waar de eigenaresse duchtig weerstand biedt. Zij wordt gedood, Alex vlucht.
13. Buiten wordt hij opgewacht door de drie anderen. Deze slaan hem neer en gaan er vandoor.
14. Alex blijft gewond achter en wordt gearresteerd.
15/16 Op het politiebureau wordt hij gemolesteerd aan de wraak en het leedvermaak van de reclasseringsambtenaar overgegeven. Hij houdt zich staande en bijt van zich af.

IV. Alex wordt, na een korte gevangenschap, op experimentele wijze genezen van zijn agressief-seksuele impulsen en komt vrij.

17. Alex krijgt veertien jaar
18 en wordt ingelijfd in de gevangenis.
19 Hier papt hij aan met de gevangenispredikant.
20. Alex weet aandacht te trekken van de minister van binnenlandse zaken tijdens diens bezoek aan de gevangenis. Deze kiest hem uit als proefpersoon voor een experimenteel deconditioneringsprogramma.
21. Hij wordt overgebracht naar een psychotherapeutische inrichting, het Ludovici-instituut, waar hij onder meer wordt onderworpen aan een gedragstherapeutische ontwenningskuur. Agressie en seks gaan hem tegenstaan.
22. Per toeval wordt ook zijn lievelingsmuziek hem tegengemaakt. Alex probeert deze ramp af te wenden door te simuleren dat hij weer geheel op het rechte pad is, maar de artsen laten zich niet van de wijs brengen.
23. Alex geneest. Dit wordt gedemonstreerd tijdens een plechtige bijeenkomst. Hij weerstaat agressie en seksuele verleiding.
24a/b. In de discussie achteraf protesteert de dominee uit naam van de menselijke waardigheid, de minister is tevreden ('het werkt'). En Alex is een vrij man.

V. Alex wordt, weerloos als hij is, door zijn vroegere vrienden en slachtoffers aangepakt en tot zelfmoord gedreven.

25. Alex gaat naar huis, maar blijkt niet welkom te zijn. Een kamerhuurder heeft zijn plaats ingenomen. Na een zeer emotionele discussie verlaat hij het huis, lichamelijk niet in staat voor zijn rechten op te komen.
26. Alex is ten einde raad en denkt aan zelfmoord.
27. Hiervan wordt hij weerhouden door het eerste slachtoffer, de oude man, die hem herkent en hem geholpen door zijn makkers een pak slaag geeft en hem berooft.
28. De politie, in de persoon van Dim en Pete, ontzet hem. Hij wordt meegevoerd naar buiten en vakkundig afgetuigd.
29. In een noodweer komt Alex in 'Home' terecht. De schrijver herkent hem alleen als het slachtoffer van een politiek spel en biedt hem hulp aan.
30/31. Maar Alex verraadt zich als de vandaal en verkrachter uit het verleden. Hij wordt daarna door de oppositionele groepering, waarmee de schrijver is verbonden, tot zelfmoord aangezet.
32. Hij springt uit het raam.

VI. Alex overleeft zijn zelfmoordactie en wordt opnieuw gedeconditioneerd. Hem wacht als vriend van de minister een stralende toekomst.

33. Alex overleeft zijn val en wordt opgenomen in het ziekenhuis, waar hij ook wordt behandeld voor zijn geconditioneerde geweldloosheid.
34. Gedurende het eerste bezoek, dat van zijn ouders, komt zijn sarcastische aard weer boven.
35/36. Al spoedig blijkt hij genezen en kan hij,
36/37. binnengehaald door een door de media geteisterde minister en bevrijd van zijn persoonlijke vijand, de schrijver,
00. wegdromen in een voornaam en sexy toekomstbeeld.

Bijlage: de structuur van het verhaal.

BIJLAGE: DE STRUCTUUR VAN HET VERHAAL

DEEL EEN

I: [S+B] → p

(01) $[S+B]_{1-4} \rightarrow^{+} p_5$

(02) $[T]_a \rightarrow p$
$\uparrow \downarrow \uparrow^{+}$
$[S+B]_{1-4}$

(03) $[S+B]_{1-4} \rightarrow^{+} p$

"⇒"
(04) $[S+B]_{1-4} \Leftarrow p_{6,7}$
$\rightarrow^{+}$

II: S ←→ B

(05) $S_1 \Leftarrow s_b$
$\uparrow$
$S_1 \rightarrow^{+} B_4$

(06) $S_1 \overset{\Leftarrow}{\underset{\rightarrow^{+}}{}} B_{8,9}$

(07) $S_1 \overset{+}{\leftarrow} {}_{S1}H_{M(10)}$

(08) $S_1 \Leftarrow^{+} \Rightarrow s_{c,d}$

(09) $S_1 \overset{\leftarrow}{\underset{\Leftarrow}{"\Rightarrow"}} B_{2-4}$

(10) $S_1 \rightarrow^{+} B_{2-4}$

III: S ← M

(11) $S_1 \Rightarrow B_{2-4}$

(12) $S_1 \overset{\rightarrow}{\underset{\rightarrow\dagger}{\leftarrow}} p_eT$

(13) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} B_{2-4}T$

(14) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [H_M]_f$

(15) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [H_M]_f$
(→)

(16) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} {}_{s1}H_{M(10)}T$
(→)

DEEL TWEE **IV: S ⇐ M**

(17) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [B_M]_g$

(18) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [H_M]_h$

(19) $S_1p \overset{\text{"}\Rightarrow\text{"}}{\underset{\Leftarrow}{}} H_{M(11)}$

(20) $S_1p \Longleftrightarrow B_{M(12)}$

(21) $S_1p \Longleftrightarrow H_{M(13,14)}$

(22) $S_1p \overset{\text{"}\leftarrow\text{"}}{\underset{\leftarrow}{\text{"}\Rightarrow\text{"}}} H_{M(13,14)}$

(23) $S_1\text{-}p \overset{+}{\Leftarrow} H_{M(13,14)}$

(24) $H_{M(11)} \leftrightarrow B_{M(12)}$

DEEL DRIE **V: $S_p \leftarrow T$**

(25) $S_1p \overset{\Rightarrow}{\underset{+\leftarrow}{}} [B_{8,9}T + T_{15}]$

(26) $S_1p\text{'}\leftarrow\text{'}$

(27) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [p_5T + B]$

(28) $S_1p \overset{\Leftarrow}{\underset{+\leftarrow}{}} B_{3,4}H_M$

(29) $S_1\text{-}p \Leftarrow T_{M(6)}H$

(30) $S_1{}^{+}\leftarrow$

(31) $S_1p \overset{+}{\leftarrow} [H_6T + T_{M(i)}]$

(32) $S_1p\leftarrow$

VI: S ⟺ M

(33) S_1-p $\overset{+}{\Leftarrow}$ H_M

(34) S_1 $\overset{\Leftarrow}{\underset{\rightarrow}{\quad}}$ $B_{8,9}$

(35) $B_{M(12)}$ $\rightarrow^{+}$ T_6p

(36) $S_1 \Leftarrow [T_M]_j \rightarrow B_{M(12)}$

$\Downarrow$

$S_1 \Longleftrightarrow B_{M(12)}$

S	Subject
s	subject
T	tegenstander
B/H	bondgenoot/helper
p	pion
M	Macht

→ !0.26.4.

1	Alex
2-4	Pete, Dim, Georgie
5	Oude dronkaard
6&7	Schrijver en vrouw
8&9	Ouders
10	Reclasseringsambtenaar (Deltoid)
11	Predikant
12	Minister
13&14	Dr Brodsky en assistente
15	Joe

a	Gang van Billyboy
b	Zangeres
c&d	Speelmaatjes van Alex
e	Eigenaresse van de 'Healthfarm'
f	Politie
g	De rechtbank
h	Gevangenisofficier
i	De media

De verhaalstructuur is een hypothese. Vaak moet men gissen, sommige notaties houden een voorlopige keuze in. Zo kan men zich in 23 afvragen of men de gedragswetenschappelijke behandeling (⇐) niet als "⇐" moet omschrijven: de methode biedt immers een schijnoplossing.
Andere vragen: zijn de oude dronkaard en de eigenaresse van de 'healthfarm' werkelijk een willoos slachtoffer, hij heeft immers behoorlijk veel praatjes, zij bijt geweldig van zich af. Moeten de media niet als personage worden opgenomen: hun rol binnen het verhaal is immers van groot belang.

10.40.8. De plot

(1) Het eerste deel (I/II) wordt beheerst door het conflict tussen Alex en de andere bendeleden. Hieraan vooraf wordt uitvoerig weergegeven wat de beweegredenen en strategieën zijn van de groep in haar geheel. Zucht naar avontuur (de kick) uit zich in geweld en sex ('ultra violence'), en zet de groep aan tot brute mishandeling, strijd, verkrachting, vandalisme. Met drugs als pepmiddel. Zo wordt de verveling doorbroken.

Hoe de bende te werk gaat wordt geïllustreerd aan een uitgewerkte strategie (04): op handige wijze een huis ('Home') binnendringen door in te spelen op de goedgelovigheid en domheid van een hulpvaardige tegenpartij (valstrik).

De kern van de gehele plot draait om Alex' emotionele gebondenheid aan de muziek van Beethoven, vooral aan het vierde deel van diens negende symfonie.

Alex is volledig in de ban van Beethovens muziek. Als hij er in zijn kamer naar luistert, beschrijft hij haar als een grote vogel, die binnen vliegt. Alle haartjes gaan overeind staan, rillingen lopen hem als hagedisjes over de rug. Tijdens de voordracht in de Korova Milkbar spreekt hij in begrippen van zaligheid, pracht en schittering. Een vogel gespannen uit hemels metaal, zilveren wijn uit een ruimteschip. De zwaartekracht is opgeheven.

Alex' brute actie tegen Dim (05) vloeit direct voort uit zijn muzikale manie. Met deze misstap begint de ontbinding. Alex wordt gedwongen als leider in discussie te treden met de andere leden van de groep (09), niet alleen over zijn aanval op Dim maar ook over de groepsstrategie in het algemeen. De drie willen inspraak en zoeken zekerheid: waarom halen we de grote buit niet binnen? Alex zelf zoekt louter het avontuur ('Je neemt toch wat je nodig hebt!').
In zijn strijd om gezag en macht volgt Alex een strategie van slimheid en misleiding: toegeven en beloften doen (09), hard toeslaan (10), sussen (11).
Maar hij faalt. Na zijn verraderlijke en gewelddadige optreden ('nu weten zij wie hun leider is!') lijken de drie in te binden -de korte, maar vernederende onderwerpingsscene (11)-, in werkelijkheid spannen zij al spoedig samen en nemen wraak door hem in de val te laten lopen (13).

Pogingen Alex verbaal in het gareel te houden mislukken alle. Zijn ouders zijn te goedgelovig, kortzichtig en gemakzuchtig, de reclasseringsambtenaar is te cynisch en te veel op eigen belang gericht. Zijn dreigementen (en hardhandigheid) hebben geen enkel effect.

(2) In het tweede deel van de film blijkt Alex' positie weinig hoopvol. De gevangenis is een nachtmerrie, waaruit hij alleen weet te ontkomen door zich aan seksueel-agressieve machtsdromen over te geven. Zijn strategie is erop gericht de dominee in te palmen door een meegaand en vroom gedrag voor te wenden (19). Aan ontsnappen denkt hij blijkbaar niet
Een ommekeer in het verhaal vindt plaats met het verschijnen van Alex belangrijkste tegenspeler, de minister van binnenlandse zaken (20). Deze heeft als steunpilaar van de politieke macht (M) zijn eigen politieke overwegingen en strategieën. Een van zijn plannen is het gebruik van gevangenissen te beperken. Zij zijn te duur en dienen alleen maar als leerschool. Geef criminelen een heropvoeding door ze via de aversie-methode van Brodsky te genezen van hun afwijkend gedrag. Met als positief neveneffect dat gevangenissen kunnen worden gebruikt om er politieke tegenstanders in op te sluiten.
Alex ruikt zijn kans: wanneer hij als proefpersoon slaagt, krijgt hij zijn vrijheid terug. Zij plan lukt: hij weet op brutale wijze zo de aandacht van de minister te trekken dat deze hem uitkiest om in het Ludovici-instituut aan het nieuwe gedragswetenschappelijke experiment deel te nemen.

De Brodsky-methode (21):

D:	het afleren van seksueel-agressief gedrag,
M:	afkeer oproepen via associatie van agressie en seks met misselijkheid. Met als gevolg een diep negatief doodsgevoel, dat samengaat met verstikkings- en verlammingsverschijnselen bij het zien en uitvoeren van agressief- seksuele handelingen,
E:	goed, wat experimenteel op de demonstratie wordt aangetoond,
nE:	koppeling van Beethovens muziek aan negatieve gevoelens van misselijkheid,
R:	bij terugkeer in de samenleving niet in staat zich te handhaven,
G:	zelfmoordneigingen.

Brodsky faalt: hij doorziet de risico's niet, noch de gevolgen op iets langere termijn. En dat terwijl erop wordt gezinspeeld (19) dat Alex niet de eerste proefpersoon is.

Voor Alex is het experiment een misrekening. Naar buiten toe is hij een vrij man (23), maar lichamelijk staat hij onder controle van de misselijkheid en doodsverlangen. Bovendien kan hij niet meer naar zijn lievelingsmuziek luisteren (22). Zijn strategie om Beethoven nog te redden mislukt omdat Brodsky zich niet door zijn zeer emotionele schuldbekentenis (('ik heb mijn lesje geleerd', 'ik heb gezondigd', 'ik ben genezen', 'ik ben bekeerd') laat intimideren: aan woorden heb ik niets, je gedrag moet veranderen. Pas als je lichamelijk voelt dat geweld slecht is, ben je genezen.
Dat de afkeer van Beethoven op een eenvoudige wijze zou kunnen worden gedeconditioneerd komt noch bij Brodsky, noch bij Alex op. Iedere redelijkheid -in overweging of in overleg- ontbreekt.

(3) Alex zoekt toevlucht bij zijn ouders (25). Maar zijn thuiskomst loopt uit op een emotionele 'happening' met stuurloze, overgevoelige ouders en een kwaadaardige huurder, die hem alleen maar verwijten doet en beschuldigingen uit. Iedere poging de problemen op te lossen ontbreekt. Alex vertrekt, volstrekt ontredderd en machteloos. Hij wordt meegesleept, zonder ook maar enig initiatief te (kunnen) ontwikkelen.
Een wending komt er pas met het heroptreden van de schrijver (29). Deze beweegt zich op politiek terrein als tegenstander van een regering, die naar zijn mening de vrijheden onderdrukt en -zoals in het geval van Alex- onmenselijke methoden toepast. In deze strijd is Alex voor hem en zijn politieke vrienden een prachtig instrument. Zijn aanbod hem te helpen lijkt oprecht. Maar als Alex -direct nadat zijn kansen lijken gekeerd- weer eens een misstap doet en zich verraadt als de vandaal en de verkrachter van eertijds, raakt de schrijver in een uitzinnige en uiterst wraakzuchtige stemming (30). De strategie wordt (waarschijnlijk) gewijzigd (31). Om de regering in discrediet te brengen en de schrijver zijn persoonlijke genoegdoening te geven wordt Alex opgeofferd. Hij wordt blootgesteld aan de muziek van Van (!) Beethoven. Deze lichamelijke en geestelijke foltering brengt hem -naar verwachting- tot zelfmoord ('om zo te ontsnappen aan deze slechte en wrede wereld', 32). Dat dit geraffineerde en moordzuchtige plan zou kunnen mislukken was niet te voorzien. Er is geen sprake van kortzichtigheid, maar het is botweg pech dat Alex de sprong overleeft.
Kortzichtig is het wel dat de samenzweerders menen dat zij na Alex' dood vrijuit zullen gaan: moord ligt immers meer voor de hand dan zelfmoord. Hoe is zelfmoord te bewijzen?

De ontknoping van dit gedeelte speelt zich af in een zwaar emotionele en verraderlijke sfeer. De haatdragende stemming, waarin de schrijver raakt na de herkenning van Alex (de badkamerscene), bepaalt het gehele verdere verloop: de eetkamerscene, met de spaghetti-maaltijd, de wijn en het verhoor, de biljartkamer-scene, met de vervormde muziek van Beethoven als teken van zijn diepe haat, en de scene in de slaapkamer daarboven met Alex als deerniswekkend slachtoffer.

Na een felle aanval van de media op diens beleid jegens Alex, treedt de minister slagvaardig op en neutraliseert het gevaar. De schrijver wordt uitgeschakeld, Alex ingepalmd. Hij houdt hem een gouden toekomst voor, met als garantie 'een nieuwe verstandhouding' als van goede vrienden ('Call me Fred!'). Alex laat zich dit alles met innige voldoening en oude bravoure welgevallen. Zijn toekomst is verzekerd. En de minister krijgt zijn plaatje in de krant (33-36).

De positie van M. Strategieën worden beheerst door M, in Cl'O is dit de maatschappelijk-politieke orde, met de minister als voornaamste vertegenwoordiger (zijn entree in de film als een heros!).
De personages moeten manoeuvreren binnen een moderne, formele democratie, waarvan de strategieën zelf in verval zijn geraakt, zoals bv blijkt uit de opvoedingsmethoden, het optreden van de politie, de aanpak, motieven en denkbeelden bij minister en oppositie. Dit systeem met zijn bureaucratie, zijn technologische inslag, zijn vele instituten, zijn opiniepeilers en massamedia beperkt de vrijheid van handelen tot een minimum. De personages zijn niet veel meer dan 'narratieve' functies, die oppervlakkig gekarakteriseerd en getypeerd, zich alleen uiten in een vanzelfsprekend, uiterlijk gedrag. Hun strategieën zijn niet de weerslag van een dieper persoonlijk leven en komen niet voort uit eigen initiatief en ideeën. Ook Alex vormt geen uitzondering. Zelfs zijn gedurfde oproep aan de minister hem als proefpersoon te kiezen is eerder een teken van wanhoop en leidt er alleen maar toe dat hij een willig instrument wordt van het systeem.

10.40.9. Verwachtingspatronen

Op grond van de story van Cl'O is het mogelijk een film te maken in de traditionele Hollywoodstijl, met zijn conventionele en moralistische kijk op mens en samenleving, die begrijpelijk en aanvaardbaar is voor een groot publiek. Maar voor wie Kubricks film ziet, zullen veel personages, settings, scènes en scenario's (te) verrassend (of zelfs aanstootgevend) zijn.

De expositie maakt dat direct al duidelijk met *het gecondenseerde verhaal* van 'de bar': de bizarre aankleding ervan, de aanwezigheid van de bende in vol ornaat (kleding en opmaak!), het uiterlijk van de leden en hun taaltje tonen aan dat de film zij eigen weg zal gaan. De rest van de film bevestigt dit. *Rolpatronen* worden op eigenzinnige wijze ingevuld: ouders, reclasseringsambtenaren, politieagenten, gevangenisbewaarders en therapeuten voldoen niet aan de verwachtingen van de gemiddelde kijker. Settings en scènes wijken vaak af van de geijkte patronen: de vechtscene, de seksscene, de 'Singing in the rain'-scene, het huis, met zijn benauwende interieur, waarin Alex woont tegenover 'Home' met zijn moderne inrichting en aankleding, het interieur van de 'health farm' of van het winkelcentrum,
Ook de scenario's worden nog al eens anders uitgewerkt dan men zou verwachten: het gezinsleven van Alex, het bezoek van de reclasseringsambtenaar, de gedragstherapie, de thuiskomst. Conventioneel is het scenario met het verloop van de strijd tussen de bendeleden.
Veel van de kracht van Kubricks film ligt in het gegeven dat de verwachtingspatronen voortdurend worden doorbroken, zelfs van kijkers uit het begin van de een en twintigste eeuw.

10.40.10. Genre.

Cl'O kan, zoals trouwens iedere film, bij verschillende genres worden ondergebracht. Zij is bv een jeugdfilm, een 'Bildungs'-film, een drama als eenheid van verhaal en (anti)psychologie, een essayistische film, omdat de visie ook buiten het verhaal om in discussies en gesprekken wordt ondersteund, een tragikomedie, omdat diepgang en ernst voortdurend worden ondermijnd door een sarcastische en ironische ondertoon.

10.41. Verhaalanalyse (2): lacune en inconsistentie

(1) Er zijn binnen het verhaal naast de open plaatsen ook een aantal lacunes, die nieuwsgierigheid wekken en vragen oproepen. Hoe verliep bv het complot van de drie tegen Alex, hoe gedroeg Alex zich tijdens die eerste, helse periode in de gevangenis, op welke wijze rekende de minister af met de schrijver en zijn politieke bondgenoten?

(2) Meer dan een leemte is de afwezigheid van het proces dat tegen Alex (en zijn bendegenoten?) wordt gevoerd. Gezien het verdere verloop verbergt deze lacune waarschijnlijk een grove inconsistentie, die de opzet van de film ernstig verstoort.
De kern: de schrijver herkent Alex bij zijn tweede bezoek aan 'Home' uit de krant als de gedeconditioneerde jonge misdadiger, maar niet als de verkrachter en vandaal die eens zijn huis binnendrong. Omdat ik vermomd was, meent Alex. Maar deze uitleg is volstrekt onvoldoende. Er is indertijd immers ongetwijfeld een verband gelegd tussen de misdadige gebeurtenissen in 'Home' en in de 'health farm'. Reeds de eigenaresse van het massage-instituut deed vlak voor haar dood telefonisch deze suggestie aan de politie! Ook de schrijver en zijn vrouw moeten het verband direct hebben gezien. Dit betekent dat zij op het proces als getuigen zijn opgeroepen en zij dus Alex vaak hebben gezien.
Maar zelfs als de schrijver en zijn vrouw bv wegens een shock niet bij het proces aanwezig konden zijn en de gebeurtenissen van die dagen niet konden volgen, dan nog zou de schrijver nu uit de media weten om wie het ging. Bovendien zijn zeker zijn politieke vrienden op de hoogte geweest.

10.42. Technische analyse

Materiaal en media worden vaak op opvallende wijze toegepast en vormgegeven: de bewegende camera (04), het gebruik van lenzen (30) en filters (01), de creatieve verwerking van kleur (het contrast tussen deel EEN en de delen TWEE en DRIE), het samenballen van het geluid:

> Deze film is bijna consequent luid van aard. Geluiden worden verhevigd en weerkaatst, de dialoog wordt eerder geschreeuwd dan gesproken. Onze oren worden bestormd door een spervuur van meedogenloze geluiden. Kubrick past deze techniek toe om het publiek via het gehoor aan te vallen. De geluidssterkte gunt ons nooit enige ontspanning. Het geluid is even gewelddadig in zijn intensiviteit als de dramatische gebeurtenissen van de film (Gianetti).

Als er een fles op een glazen tafel wordt gezet is dit een onontkoombaar 'geluidsfeit' (30).

Hiernaast: het afwisselende gebruik van muziek (synchroon, niet synchroon, instrumenteel, elektronisch), de taal, de enscenering [a], de casting, het spel en de mimiek. Alles getuigt van een groot technisch inzicht en van vakmanschap. Slow motion (10 & 13), freezing (12) en versnelling (08) worden volgens traditie, maar ook met een sterk gevoel voor timing toegepast.
Shots en montage zijn in hun opzet minder opvallend, zonder dat dit tot een clichématige uitwerking leidt. Zo begint (00) de film met een verrassende zoom -een omgekeerd perspectief- gevolgd (in 01) door een diepteshot via de vaste camera, een longshot, een mediumshot en een close-up, afgesloten met een longshot. Een samenvattend staaltje techniek. Sterk gefilmd is ook de terugkeer in de Korova Milkbar (05) via een longtake. Van een ritmische opbouw via vaste patronen, zoals de Hollywoodcode die vereiste, is geen sprake: juist een ingewikkeld spel van lange en korte shots en scènes geeft de film haar eigen ritme en spanning.
Vanuit de exegese gezien is er veel meer aan de hand dan deze vooral zakelijke uiteenzetting. Neem bv de grandioze montage van de Christus-dans, die binnen het geheel van de film een enorme impact heeft en vooruitloopt op de *Singin'in the rain-scene.* Alles in het teken van lijden, geweld, dans en muziek.
En dan het taaltje dat Alex en zijn maten onderling spreken, een soort Bargoens dat soms volstrekt onverstaanbaar is[b]: je hoort alleen de klanken[c] en een vaak ironische en sarcastische ondertoon, zeker in het commentaar dat Alex zo vriendelijk is de hele film lang te geven en dat de hele film draagt.
Bij de exegese zelf zullen indirect voortdurend de technische kanten van Kubricks werk naar voren komen en dan als een aanvulling, verdieping of ironisering van de inhoud.

→ Materiaal en medium als ondersteuning van de inhoud: 10.43.4.

---

[a]Garcia Mainar: 'Al de settings zijn van dezelfde aard en drukken allemaal dezelfde betekenissen uit: vervreemding; bedreiging; ontmenselijking van een wereld die het individu vernedeert, en dan alleen om hem/haar zo'n vernedering te verwijten.'

[b]In de Nederlandse versie helpt de ondertiteling je een eind op weg. Wat natuurlijk niet de bedoeling is. Kubrick speelt juist een spel met talen dat zo wordt doorbroken.

[c]Garcia Mainar: 'Tempo en toon van de uitingen zijn ook zorgvuldig gestyleerd om zo de aandacht te vestigen op de natuurlijke dimensie van het geluid.'

10.43. Exegese

10.43.1. De inhoud. Ontwikkeling en titel

(1) De ontwikkeling van deze fase van Alex' leven verloopt volgens het schema

-I: bloei,
-II: crisis,
-III: val,
-IV: herstel,
-V: crisis en val,
-VI: herstel en nieuwe bloei,

Een klassiek, cyclisch schema dat reeds in de mythe is terug te vinden. Men kan bv een opvallende structurele parallel ontdekken tussen het verhaal van Alex en van Jezus: bloei, verraad door vrienden, gevangenname, rechtspraak, diep lijden, dood, hel, wederopstanding, hemelvaart.

(2) Het resultaat laat zien dat Alex niet veel bedaagder en wijzer is geworden. Wel heeft hij meer inzicht in de wereld van de volwassenen gekregen, maar hij is niet innerlijk gegroeid. Dit blijkt bv uit het feit dat hij als commentator geen afstand neemt van de Alex uit het verhaal, maar eerder diens denkbeelden blijft delen en zijn daden verdedigt.

(3) De titel van de film 'A Clockwork orange' betekent in het Nederlands *een uurwerksinaasappel*. Iets levends tot machine gemaakt: de mens als robot. Alex na zijn therapie als een willoos, gemechaniseerd wezen.[a] De uitdrukking 'queer as a clockwork orange' (gezegd van homo's en misdadigers) lijkt je weinig dichter bij een uitleg van de titel te brengen.
'A Clockwork Orange' is (ook) de titel van het boek waaraan de schrijver in de film werkt.

10.43.2. Kerngedeelten

I.(00). DE EXPOSITIE: DE KOROVA MILKBAR (1)

Het begin: een fel en zinderend kleurvlak rood, gevolgd door een blauw en oranje. Daarna de witte wereld van de Korova Milkbar.

Rood is de kleur van energie en activiteit, van begeerte, sex en geweld, van gevaar en taboe[b], blauw wordt gekoppeld aan eeuwigheid en rust, aan volwassenheid, aan vriendschap, sportiviteit en trouw (Heller). Deze beide -zeer geliefde- kleuren zou men kunnen verbinden met de tegenstelling dionysisch/apollinisch: begeerte en gevaar (rood) tegenover ernst, verlangen en evenwicht (blauw). Voor een verhaal een boeiend uitgangspunt (Alex van bendeleider tot student filosofie, Alex tussen zucht naar avontuur en plichtbetrachting).
Maar dan volgt een verrassing: na rood en blauw verwacht je geel, groen of misschien paars, maar zeker geen oranje. Oranje -de minst populaire kleur- wordt binnen de westerse cultuur doorgaans geassocieerd met opschepperij, overmaat en opdringerigheid, met het goedkope en extraverte (Heller), het rusteloze, impulsieve en fanate, met sex en machtswellust (Küppers). De verbinding met titel en inhoud van de film is duidelijk. De toon is gezet.

Goedkoop, opdringerig en extravert: Alex' valse wimper, de grillige tekens op de wanden met hun bizarre inhoud, de kleding van het viertal (de bolhoed!), de tafels en melkautomaten, beide met hun brutale en platvloerse nabootsing van het vrouwelijk lichaam, de schreeuwerige vormen en kleuren van de hoofden van deze meubelstukken en de overhelle lichtbakken (met hun fallische vormen?). Zelfs

---

[a] In het boek van Burgess *A Clockwork Orange* heeft de schrijver in zijn manuscript *A Clockwork Orange* genoteerd: 'De mens is een gegroeid schepsel dat in staat is tot *sweetness*. Tegen pogingen om hem wetten en omstandigheden op te leggen die passen bij een mechaniek hef ik mijn pen'. Nadat hij dit heeft gelezen verscheurt Alex het manuscript.

[b] 'Bloeddorstig dynamisch
overstelpt het diepste rood mijn aderen
omdat het satanische dier rood drinkt ./.
omdat de rode koorts de liefde verslindt als een bijlslag' (Karel Appel).

de witheid is niet, zoals de traditie wil, een teken van rust, reinheid, waarheid en redelijkheid, maar van moderniteit, leegheid en eenzaamheid (Heller), van schijn en illusie, irrationaliteit en hallucinatie (Küppers).
De sfeer is onheilspellend: Alex' blik, de compacte aanwezigheid van het viertal in het centrum van de bar, de potige bedienden, die blijkbaar orde en rust moeten handhaven. Dat Alex een avond vol 'hyper violence' aankondigt komt vanuit deze entourage niet als een verrassing.
Toch is de bar niets anders dan een modieuze gelegenheid, waar bv de televisie-wereld zomaar binnenvalt en waar een gewoon publiek in alle rust zijn glaasje melk-plus drinkt.

I(05). DE KOROVA MILKBAR (2): DE OMMEKEER

De Korova Milkbar -een souterrain, een onderwereld- markeert de succesperiode van de bende, maar kondigt ook haar einde aan.
Dims reactie op de Beethovenvertolking mag dan boertig en vanuit de burgerlijke moraal 'onbehoorlijk' zijn, voor de buitenstaander is het toch onbegrijpelijk dat Alex er zo impulsief en geraakt op reageert. Zijn hardhandige tegenactie en zijn dreigende houding zijn dan ook terecht voor Dim een reden, al is het aarzelend, het broederverbond met Alex op te zeggen. En, hoewel Alex zijn macht nog kan laten gelden, is de ontbinding ingezet. Alex zal de grote verliezer blijken te zijn.

III.(23). DE DEMONSTRATIE

> Wanneer Alex moet demonstreren dat hij genezen is van zijn misdadige neigingen, maakt Kubrick daar een pantomime van (wat een scène!) met renaissance-toneelmuziek, een Shakespeare-achtige inleiding en tegenspelers van zeer oude stempel.
>
> Anton Haakman

(a) Cl'O is een *essayistische* film: in het kader van het verhaal worden er uitdrukkelijk beschouwingen gewijd aan filosofische, psychologische en sociale vraagstukken, die op hun beurt inzicht geven in de ontwikkelingen binnen het verhaal. In dit opzicht is 'de demonstratie' een kernscene uit Cl'O.

(b) Plaats: de aula van de gevangenis, waar men getuige is van de therapeutische uitkomsten van het gedragswetenschappelijk experiment met Alex.
De minister verdedigt tijdens de bijeenkomst op zelfverzekerde toon het experiment. Criminaliteit moet worden bestreden, 'Law and Order' hersteld. Maar de kans daarop is klein omdat opsluiten niet helpt. Bovendien raken de gevangenissen overvol. Maar de problemen gaan tot het verleden behoren: Alex is hiervan het levend bewijs. Eens was hij een gevaarlijk crimineel, nu is hij een gezonde en fatsoenlijke jongen, die vol vertrouwen kan terugkeren in de samenleving. Eens was hij een verkrachter en moordenaar, nu likt hij de schoenen van hem die hem bedreigt en houdt hij zijn handen af van de vrouw die hem halfnaakt en verleidelijk tegemoet komt.

(c) Na een vage, pseudo-wetenschappelijke uitleg door de minister van het door Alex vertoonde gedrag -'de paradox van het goede, dat voortkomt uit het drijven van het kwade'- volgt een fel protest van de dominee: je zo diep in het openbaar laten vernederen is belachelijk en onwaardig, goed zijn is een echte, innerlijke keuze. Als de mens niet kan kiezen houdt hij op mens te zijn. De gehele vertoning was onoprecht.
Met als triomfantelijke reactie van de minister: Alex is de ware christen, die de ander de rechterwang toekeert, die zich liever laat kruisigen dan dat hij zelf iemand kruisigt. Geen vlieg zal hij ooit nog kwaad doen. Hij is bekeerd tot in het diepst van zijn innerlijk: de engelen juichen voor Gods troon. Daarom, nu geen haarkloverijen, geen diep-ethische vragen: het werkt immers, de misdaad kan worden bestreden!

(d) De aanpak van de minister is zuiver retorisch, hij combineert argumenten met politieke en publieke wensen. De dominee probeert de discussie meer diepgang te geven, maar zijn reactie is te hoogdravend om effect te hebben. Toch had hij kunnen scoren als hij de tegenstrijdigheid in het betoog van de minister had doorzien. Deze had gesteld dat gevangenissen mensen onderdanig en schijnheilig maken, zonder dat ze verbetering in gedrag laten zien. Nu, dit geldt ook voor de heropgevoede en verbeterde crimineel à la Brodsky. Alex vergelijkt de opkomende misselijkheid met een politieagent

verbeterde crimineel à la Brodsky. Alex vergelijkt de opkomende misselijkheid met een politieagent die op het punt staat hem te arresteren. Bovendien is hij niet verbeterd: alleen zijn wensen zijn onderdrukt.

In deze discussie draait alles om het begrip 'verbetering': moet je iemand sociaal of innerlijk 'beter' maken? Is 'goed' een functioneel of een ethisch begrip? Voor Alex geldt geen van beide. Uit zijn gesprek met de dominee (19) blijkt dat 'goedheid' voor hem samenvalt met 'vrijheid'. Voor de minister is het pas goed als Alex voortaan geweldloos door het leven gaat. En dit kan pas indien, zoals de gedragstherapeute opmerkt (21), Alex erkent dat geweld erg is, dat het iets kwaads is. Maar dat wordt alleen mogelijk als Alex geweld lichamelijk voelt.

(e) Wat is 'beter'? Dat is ook de vraag die Alex na afloop aan de minister stelt: 'Heb ik het goed gedaan?' Ironisch genoeg: want wat is er na dit spektakel nog 'goed'? Dat je iemands zolen likt? Dezelfde ironie zou hebben gegolden als Alex had gevraagd of hij nu vrij was. En juist dat is zijn conclusie aan het einde van de sessie ('ik was vrij!').

(f) Deze hele scene heeft een ironische ondertoon. Dit blijkt ook uit de entourage: een wetenschappelijke demonstratie als theater-show, met licht, muziek, opkomende artiesten, danspasjes, een sensationele, zelfs seksueel getinte inhoud, buigingen en applaus.
Applaus, maar waarvoor? Ironie gaat, zoals vaak in deze film, over in cynisme (Denk aan de 'Singing in the rain'-scene, waar ook muziek en dans eenzelfde soort inhoud vergezellen).

(g) De ironie wil ook dat noch de minister noch de dominee, ondanks hun zelfverzekerdheid, voorzien wat er staat te gebeuren. De christelijke geweldloosheid voert tot een catastrofe, die ook de minister zelf zal meeslepen. De 'vrije wil', die Alex later door de wetenschap wordt terug geschonken, wordt vervolgens wel heel gemakkelijk ingekapseld door de minister: van een vrijheid (en waardigheid), in de betekenis die de dominee eraan geeft, is geen sprake.

(h) De zaal, waarin de demonstratie wordt gegeven is functioneel ingericht en de beelden van publiek en sprekers zijn heel natuurlijk. Zo kan alle aandacht zich richten op het verbale duel tussen minister en dominee.
De demonstratie staat hiermee in schril contrast. Deze wordt in een blauw nevelig licht gedompeld, wat een sterk vervreemdend effect heeft. Blauw is de kleur van de verbeelding en daarmee van de utopie, maar ook -traditioneel- van de leugen. Als binnenkleur maakt hij bleek en geeft iemand een ziekelijk uiterlijk. Het is de kleur van het kwade, van de gevoelloosheid, de arrogantie en de hardheid. De positie waarin Alex verkeert -hij heeft een blauw pak aan!-, wordt zo goed uitgedrukt.

V.(24). DE THUISKOMST

En toen, na jaren,
Melaatsch, een zwerver
Ter poorte klaagde:
Uw zóon keert weer...
Zag zij hem aan en
Vond geene tranen,
Voor zoveel vréugde geen tranen meer.

Geerten Gossaert

(a) *'Thuis'*: een gecondenseerd verhaal, dat cultureel is bepaald, *'Thuiskomst'*: een verwachtingspatroon dat kan worden omschreven met de zinsnede van Geerten Gossaert: 'Wordt ooit de poort gesloten van een verbeidend huis?'. Ouders ontfermen zich, ondanks alle verdriet, wanhoop en woede, altijd weer vergevingsgezind en vol liefde over hun kinderen. Een thuiskomst kan pathetisch, dramatisch of vanzelfsprekend zijn, maar de eenheid wordt in ieder geval hersteld. In Cl'O niets van dit alles.

Alex komt vol vertrouwen en met een zeker bravoure -zijn lachje, zijn toontje, zijn humor en sarcasme- het ouderlijk huis binnen: 'I'm back'. Later gevolgd door de mededeling dat hij is genezen ('I'm reformed'). De reacties van de ouders zijn onzeker en gemaakt. Zijn terugkeer verbijstert hun. Dit ondanks de krantenkoppen die zijn vrijlating uitschreeuwen.
Hatelijk en vijandig wordt de toon wanneer Joe, een kamerhuurder, zich met de zaken gaat bemoeien. Als Alex er op wil losslaan, wordt hij door misselijkheid overmeesterd. Joe spot ermee. Dan slaat de wanhoop toe: zijn kamer is weggegeven, Basil, zijn slang, is gedood, zijn ouders wijzen hem af. Als dan ook Joe hem met verwijten en beschuldigingen overlaadt, besluit hij te vertrekken. Hij laat zijn moeder in hysterie achter, getroost door de vader en Joe.

(b) Als er voor Alex nog een kansje had bestaan op een redelijke terugkeer in de samenleving, zou die hebben gelegen in het gezin, in een liefdevolle ontvangst door sterke ouders en een omzichtige begeleiding op de weg terug. In de film gebeurt niets van dit alles. Nergens komt de ontwrichting van de menselijke verhoudingen zo schrijnend naar voren als in deze scene.
De ouders -slap, beperkt, wereldvreemd- hebben Alex al lange tijd uit het oog verloren en zien zich als slachtoffer, zonder dat de vraag aan eigen schuld ook maar een moment bij hen opkomt. Het weerzien van Alex roept dan ook alleen maar verslagenheid en verwijten op. Zorg bestaat er alleen over het huurcontract met Joe.
De situatie vereist vertrouwen en redelijk overleg, zij levert niets anders op dan negatieve emoties en vals pragmatisme (de huur).

(c) Joe neemt, uitgedaagd door Alex, op tergende wijze de leiding en stelt zich op als advocaat en aanklager. Zijn woorden bevatten al de elementen van een afgerond retorisch betoog. Naar opbouw en inhoud is het geraffineerd van opzet, de trant van betogen is complex en effectief: vleiend, agressief en met een schijn van rechtvaardigheid.

Joe's betoog valt uiteen in drie delen: zijn reactie op Alex direct vóór (I) en na (II) diens aanval van misselijkheid, en na (III) diens uiting van wanhoop. Inhoudelijk gaat hij in op

-(a) zijn verhouding tot Alex' ouders,
-(b) zijn verantwoordelijkheid tegenover hen,
-(c) Alex' gedrag tegenover zijn ouders,
-(d) het karakter van Alex,
-(e) eindoordeel.

	I	II	III
(a)	Ik ben meer een zoon dan een huurder (3)[a].	Jullie zijn als vader en moeder voor me (2).	
(b)	'Over mijn lijk!' (2).	Ik moet aan jullie denken (1). Ik mag jullie niet aan Alex' genade overlaten (3).	
(c)	Alex heeft zijn ouders eens kapot gemaakt hij zal dat ook nu weer doen (1)	Alex is geen echte zoon (5)	Alex verdient zulke ouders niet (3).
(d)		Alex is een monster (4)	Alex is een huichelaar. Zijn gehuil is een trucje om medelijden op te roepen (1). Alex is een slecht mens (2)
(e)			Alex verdient geen medelijden. Leer om leer! (4)[b]

Joe vertegenwoordigt met zijn simplistische uitspraken over Alex' onmenselijkheid en slechtheid, en met zijn roep om wraak het GV. De filosofische, wetenschappelijke en politieke discussie over het voor en tegen van een technologische aanpak van de misdaad, die door de media met vette koppen wordt verbreid ("'Crime cure' vestigt 'law and order'"), ontgaat hem helemaal.

Joe's aanklacht is een aanvulling op het debat tussen predikant en minister (25). Op hun beurt zijn beide binnen de essayistische opzet van de film onderdeel van een samenhangende maatschappelijke discussie:

1. De oude, dronken man: we leven in een rot wereld, misdaad wordt niet aangepakt, Law & Order ontbreken maar de mensen

---

[a]De getallen geven de volgorde van de uitspraken aan.

[b]Informatietheoretische opbouw: cbababdcddce.

1. De oude, dronken man: we leven in een rot wereld, misdaad wordt niet aangepakt, Law & Order ontbreken maar de mensen vliegen wel naar de maan.
2. De reclasseringsambtenaar: de maatschappij is (reeds heel lang) ziek, misdaad wordt niet aangepakt.
3. De gevangenisdirecteur: leer om leer, misdadiger moet verantwoordelijk worden gesteld voor zijn daden.
4. Discussie tussen minister en dominee over het begrip goedheid.
5. Uitval van Joe, die vanuit het 'leer om leer' de discussie in de persoonlijke sfeer trekt.

Opvallend afwezig, maar van elementair belang is de bespreking van Skinners begrip 'automatische goedheid'. Goedheid is geen innerlijke eigenschap van het Zelf, maar zij uit zich alleen in het getoonde gedrag. Je gedraagt je goed (= overeenkomstig de gegeven regels) omdat je dat tijdens je opvoeding zo hebt geleerd (innerlijke controle: 'het geweten') of omdat je ertoe wordt gedwongen (uiterlijke controle: Alex' misselijkheid, de camera bij V&D). *Het ene gedrag is niet verdienstelijker dan het andere.* Skinner zal de visie van de minister steunen, maar de gebruikte gedragstherapeutische methode afwijzen en vooral het ontbreken van iedere vorm van nazorg laken.

(d) En dan Alex zelf. Aanvankelijk is hij zelfverzekerd, even lijkt hij de oude vrijheid te proeven: hij is thuis. Met de huissleutels als teken. Maar dat is dan ook alles. Bij zijn binnenkomst toont hij niets van bescheidenheid of schuldgevoel tegenover zijn ouders. Hij voelt zich eerder bedreigd door die ander, die zijn plaats inneemt. Zelfs in zijn diepste wanhoop -'ik heb geleden en geleden, iedereen wil dat ik blijf lijden'- spreekt hij alleen over zijn plekje ('dit is ook *my home*'). Basil ligt hem meer na aan het hart dan zijn ouders, zijn kamer meer na dan het gezin. Niets is er veranderd. De ouders noch Alex hebben iets geleerd. Niet voor niets verlaat Alex boos en teleurgesteld het huis en blijven de anderen in een troosteloze situatie achter. Irrationaliteit en negatieve emoties beheersen het toneel.

(e) Van 'De thuiskomst' als een verwachtingspatroon zijn er, globaal gesproken, twee modellen:

I		II
(Gelijkenis van de verloren zoon)		
Liefdevolle vader, wiens huis steeds openstaat.	1	Strenge vader, die ondanks liefde voor zijn kind, afstand kan nemen.
Schuldbewuste zoon, die bereid is fouten te erkennen (en er voor te boeten).	2	Opstandige zoon, die koppig eigen gelijk blijft volhouden.
Ahimsa-principe. Geen vergelding, maar vergevingsgezindheid. Dit om bestwil van de zoon.	3	Straffende gerechtigheid: do ut des (principe van de wederkerigheid/ rechten én plichten). Dit om bestwil van de zoon.
(Oudste zoon als tegenpool van vaderlijke toegevendheid).	4	(Moeder als tegenpool van te strenge vader).

De thuiskomst van Alex voldoet aan geen van beide modellen. Nog sterker: geen enkele van de criteria is van toepassing: de vader is noch streng, noch liefdevol en vergevingsgezind, de zoon noch koppig of eigengereid, noch vol van eigen falen. De moeder hysterisch in plaats van een toevluchtsoord. Joe eist voor zich de plaats van de oudste zoon, hoewel hij maar een buitenstaander is, die bescheidenheid past. De ouders laten dit gebeuren. Dit alles maakt de scene tot een slap, karakterloos en bijna onwerkelijk gebeuren.

(f) De scene is ook ruimtelijk benauwend. We zitten opgesloten in een kleine ruimte, zonder enig perspectief naar buiten, terwijl de diepte zeer beperkt wordt gehouden.
De inrichting met de 'goedkope' meubelen, met de pseudo-moderne wandbekleding en de 'Zigeunerinnetjes' versterkt het verstikkende gevoel, dat de scene als geheel oproept.
Aan de andere kant schreeuwen de kleuren ons in schrille tinten en vloekende samenstelling toe (het oranje (!!) in de kleding van vader, moeder en Joe, van de keuken). Zij onderstrepen de sfeer en de handelingen. Zo krijgt tijdens een van de uitvallen van Joe het ingemene rood-roze van de achtergrond een onverwacht intensieve en uitdagende betekenis.
Zoals bijna overal in de film bestaat er ook hier een diepe samenhang tussen vorm, het gebruik van esthetische media en inhoud.

V.(00). HET VISIOEN

(0) De film kent drie einden:

1. (31). Alex gaat aan haat, wraak en verraad ten onder als willoos werktuig van een politieke machtsstrijd (zijn zelfmoord),
2. (32). Alex overleeft zijn val (deus ex machina), hij geneest, sluit vriendschap met de minister en stelt zo zijn toekomst veilig (happy end),
3. (00). Alex' dagdroom: hij ziet zich in het openbaar opgaan in een seksueel spel, omgeven en aangemoedigd door een beschaafd en chique publiek. Hij is weer de oude: I'm cured...allright!'.

(a) Het laatste deel van de film (V/VI) speelt zich, evenals belangrijke delen van IV, voornamelijk af in de politieke sfeer: de strijd van de minister om zijn positie en die van zijn partij te handhaven.
In V spant de 'progressieve' oppositie samen tegen een 'rechts-autoritaire' regering. Zij schrikt er niet voor terug Alex op te offeren om zo de minister in diskrediet te brengen. Geweld en tegengeweld -de oppositie wordt door de minister uitgeschakeld- kenmerken het politieke klimaat. Dat de minister daartoe in staat is, verwondert niemand die zich herinnert hoe hij in de gevangenis spreekt (20) over het lot dat zijn politieke tegenstanders wacht. Maar dat de schrijver zover komt, kan alleen worden verklaard door de klap die hij heeft gekregen na de inval bij hem thuis en na de dood van zijn vrouw, die hij -ten onrechte- toeschrijft aan deze gebeurtenis. De ontreddering van 'dit slachtoffer van de moderne misdaad' en zijn aftakeling behoren tot de meest dramatische gedeelten van de film.
Dit neemt niet weg dat hij en zijn politieke vrienden in hardheid niet onderdoen voor hun tegenstanders.

(b) Als Alex' poging tot zelfmoord zou zijn gelukt, was Cl'O, ondanks alle ironie, een treurspel geweest. Die laatste, synchrone scene (logeerkamer//biljartkamer) zou je zijn ingegrift.
Maar na Alex' wonderbaarlijke redding loopt de film regelrecht uit op een klucht, waarbij al het leed en alle ernst uit het verleden worden uitgebannen. En mocht men nog twijfelen aan de goede afloop -waarom zal de minister Alex na korte tijd niet terzijde schuiven?-, dan nog moet Alex' genezing je het gevoel geven dat alles op zijn pootjes is terecht gekomen.

Alex beëindigt het verhaal met een triomfantelijke kreet dat hij is genezen. Het toekomstbeeld dat hij daarbij van zich oproept als onbekommerde seksheld en levensgenieter, doet denken aan zijn vroegere gedrag (de versierings- en seksscene in 08) en aan zijn visioen in de gevangenis als romeins veldheer (19). In dit opzicht klopt zijn waarneming dat hij weer de oude is.
Toch vraag je je soms af of hij niet is veranderd. In de laatste scènes is mij minder angstaanjagend en meer ontspannen dan aan het begin van het verhaal. Ook tijdens de psychologische test gedraagt hij zich eerder strijdlustig dan gewelddadig en boosaardig. Over een film spreekt hij zelfs als een 'bad film'.
Waren dan toch de pepmiddelen de oorzaak van zijn hypergeweld? Een redelijk veronderstelling als die niet werd weerlegd door het gevangenisvisioen, waarin hij zich ziet als een agressief soldaat en zelfs als geselaar van Jezus. En hier ontbreken de drugs.
Indien hij niet tijdens zijn behandeling in het ziekenhuis alsnog een bijzondere behandeling heeft genoten -en daar zijn geen aanwijzingen voor- mogen we aannemen dat het herstel totaal is en dat hij bv in de rol van politieofficier zijn oude seksueel-sadistische geaardheid naar hartelust kan botvieren. Of hebben de gebeurtenissen -de therapie, zijn zelfmoordpoging en de shock daarna- hem misschien echt iets veranderd?

10.43.3. Herhalingen

(1) Cl'O wordt gekenmerkt door opvallende herhalingstructuren, vaak gekoppeld aan een cyclische uitwerking zoals in 0 -> 01//02//03//04 -> 05 (= 0). In de Korova Milkbar wordt het hypergeweld aangekondigd (0). In dezelfde bar eindigt een tocht (05), die dit geweld in allerlei variaties en in toenemende hardheid toont (01-04) en begint bovendien een nieuwe fase in het verhaal met noodlottige gevolgen. De bar ziet men daarna niet meer terug.
In deel DRIE verschijnt een aantal personages uit Deel EEN in nieuwe, tegengestelde rollen. Dit soms met een sterk ironiserend effect: de dronkaard (01) voorkomt, ondanks zijn agressie, een vroegtijdig einde aan Alex' leven (26) en daarmee een abrupt einde van de film, de schrijver brengt uiteindelijk minister en Alex tot elkaar (35) en zorgt voor een happy end.

(2) Opvallende motieven zijn het geweld, de muziek van Beethoven, de interieurs, de retorische woordenwisselingen. Zij onderstrepen vooral het irrationele en chaotische van de film.

10.43.4. Materiaal en medium als ondersteuning van de inhoud

(1) In CI'O wordt de inhoud, zoals uit het onderzoek naar de kerngedeelten blijkt, op veel plaatsen en op afwisselende manier door materiaal en media ondersteund en versterkt. Meestal gebeurt dit, zoals in de analyse wordt aangetoond, op vanzelfsprekende, technische wijze en dat is maar goed ook omdat de film anders te 'informatief', te complex en te gekunsteld zou worden.
Toch domineren soms andere dan narratieve elementen het verhaal en sturen de inhoud. Het bezoek van de reclasseringsambtenaar aan het huis van Alex is een van de meest onbehagelijke scènes uit de film. Er heerst een naargeestige, agressieve sfeer: de hulpverlener in zijn uiterst opgefokte stemming, Alex als een jonge halfgod in zijn witte slipje uitdagend in de deuropening, de 'bedscène' - afstandelijk gefilmd in een lange fullshot-, de sarcastische toon van Deltoids beschuldigingen, en de hardhandige en rake afstraffing van Alex. De (ver)vreemde sfeer wordt vooral opgeroepen door de benauwende ruimte, de vage spiegelingen, de 'vieze' kleuren, het perspectief waarin het bed wordt gefilmd, het gejaagde en hijgende geluid van Deltoids stem.
Stel je maar eens voor hoe in een Hollywoodproduct deze scene zou zijn gefilmd om in te zien hoe onverwacht en smoezelig zij is.

(2) Muziek is in CI'O een drijvende kracht en speelt een zelfstandige en dramatische rol. De Negende van Beethoven neemt zelfs de plaats in van een personage en oefent soms een bijna fysieke invloed uit. Door Alex worden de meest afschrikwekkende beelden er direct mee geassocieerd. Zelfs een naakte, lijdende Christus danst erop (06). Ook worden belangrijke gebeurtenissen zoals de ommekeer (de ruzie met Dim in 05), Alex' diepste lijden tijdens de therapie (21) en zijn zelfmoordpoging (32) door deze muziek in gang gezet. Zijn comeback wordt er triomfantelijk door begeleid (35).
Deze symfonie op deze plaats: ironischer en sarcastischer kan het bijna niet. De tekst van Schiller ('Die Ode an die Freude'), door Beethoven op muziek gezet, getuigt van het utopisch besef van een betere wereld, van een wereld vol van solidariteit ('Alle Menschen werden Brüder'). Zij is een gloedvolle toast op een vreugdevolle toekomst (Elysium). Maar in de film wordt de compositie, waarin Schillers gedicht is verwerkt, gekoppeld aan dood, lijden, agressie, wreedheid, ruzie, verraad, moord, zelfmoord en een bijna stuitende 'broederschap' tussen Alex en de minister.

Dat Kubrick de 'Klassieken' (Schubert) en 'Modernen' (Ligeti) in zijn films op een volsterkt postmodernistische wijze eigenzinnig toepast, kun je niet ontkennen: hij deconstrueert de muziek vaak op zo'n manier dat iedere rechtgeaarde liefhebber niet anders dan van misbruik en wansmaak zal spreken. Maar om hem te verwijten, zoals Kees Hogenbirk doet, dat zijn aanpak vanuit *kunstzinnig* opzicht niet effectief is, slaat nergens op. Juist uit CI'O blijkt dat inhoud en visie door de muziek worden gedragen en versterkt. Iets anders is dat je de Negende van Beethoven altijd zal blijven associëren met de film, maar of dat als een nadeel moet worden beschouwd is maar de vraag. Je kunt vanuit postmodernistisch standpunt ook van een verrijking spreken

(3) Wat voor Beethovens Negende geldt, geldt in iets mindere mate ook voor het liedje 'Singin'in the rain'. Dit wordt in de filmmusical van die naam door Gene Kelly gezongen en gedanst op het keerpunt van het verhaal en is een bijna extatische uiting van blijdschap en geluk omdat de kansen ten goede lijken te zijn gekeerd. In CI'O is het de cynische begeleiding van de brute acties in 'Home' (04), die als parodie op de klassieke musical komisch werkt en die van verkrachting en mishandeling een sketchje maakt. Het liedje verplaatst je uit de anti-wereld van deze klassieke Hollywoodmusical -een onwerkelijke wereld van dromen en illusies- naar Kubricks eigen anti-wereld, even onwerkelijk, maar dan als een beangstigende nachtmerrie[a]. Parallel aan Beethovens muziek speelt ook 'Singin'in the rain' een belangrijke rol binnen het verhaal: Alex verraadt zich en maakt de schrijver van een vriend een vijand (30).

---

[a]Malcolm MacDowell, de hoofdrolspeler in CI'O vertelt in een interview dat *Singin'in the Rain* bij toeval in de film is terecht gekomen. Hij kwam het liedje fluitend de studio binnenlopen, Kubrick hoorde het en vond het geschikt voor de 'ballet'-scene in Home. Volgens een andere versie kwam het liedje gedurende een improvisatie van deze scene bij MacDowell op.
Er bestond dus in ieder geval geen vooraf beraamd plan, geen diepzinnige intentie bij Kubrick om een parallel te trekken tussen de Hollywoodfilm en zijn werk. Toch is de gegeven exegese juist: de hele film wijst in deze richting. En alleen het werk biedt uitkomst. Bovendien weet men helemaal niet wat er door Kubricks hoofd heenging bij het horen van deze klassieke song. Ook Kubrick zelf niet. W.F.Perkins heeft dan ook gelijk als hij schrijft: *'Als de verhoudingen, die in een film zijn vastgelegd, veel betekenissen bezitten, maakt het voor de kijker geen verschil hoe deze tot stand komen of tot stand werden gebracht of in welke mate hun betekenis was bedoeld. Een film heeft een betekenis voor de kijker wanneer hij in staat is haar structuur van handelingen en beelden te verklaren. Op voorwaarde dat haar verhoudingen in samenhang zijn aangebracht, belichaamt de film op aantoonbare wijze een consistente betekenis die wel of niet is gezocht, of oprecht is gevoeld door de regisseur.*' Een uitspraak die overeenkomt met Kubricks stelling dat het altijd de beste werkwijze is de film toe te staan voor zichzelf te spreken.

En daarmee begint de ellende pas goed.[a]

10.43.5. Symboliek

(1) Cl'O is niet bepaald een symbolische film, een film waarin vanuit hoofdpersoon of verhaal waarde wordt toegekend aan symbolen die intuïtief een diep inzicht verschaffen in het leven of waarin de inhoud op diepe symbolische wijze wordt ondersteund of versterkt. Zo heeft de muziek van Beethoven voor Alex eerder een esthetisch-fascinerende dan een symbolische kracht en binnen het verhaal speelt zij eerder de rol van handelend personage ('dramatis persona') dan van een symbool dat een diepere samenhang en orde onthult.

(2) Met de slang ligt het anders. Alex heeft een emotionele binding met Basil. De dood van zijn slang ontroert hem zichtbaar (33). Hij deed, zoals bij de oude Grieken en Germanen, dienst als schatbewaarder en als huisdier. Maar nergens blijkt dat Alex in de slang zelf een openbaring ziet van de zin van het leven, hij is geen voorwerp van diepere gedachten en gevoelens. Voor Alex *persoonlijk* is hij geen symbool.

(3) Of aan de slang -een wereldwijd verbreid symbool- *binnen het verhaal* symbolische kracht moet worden toegekend is niet duidelijk. Vast staat dat de slang, bij zijn introductie (05), op geraffineerde manier wordt ingebed in een web van oeroude, symbolische connotaties. Basil in de tak verwijst naar het OT-verhaal, waarin Satan in de gedaante van een slang[b] vanuit de Boom van Kennis van Goed en Kwaad Eva aanspreekt en haar ertoe overhaalt de appel te eten. Daarna wordt Basil vereenzelvigd met de fallus, die zich openlijk een weg zoekt tussen de benen van de afgebeelde vrouw (de slang verleidt Eva). Vóór deze scene werd de dodelijke (hypnotiserende) blik van de slang al geassocieerd met de ogen van Beethoven, wiens muziek al het kwade tot verbeelding brengt. Aan het einde verschijnt een naakte, lijdende Christus dansend op de muziek van Beethoven, Christus waarvan de gelovigen weten dat hij eens de kop van de slang (= Satan) met zijn voeten zal verpletteren.

(4) Blijft het bij deze mythische collage of heeft de dood van Basil een diepere betekenis? Houdt zij in dat de magie is gebroken? De dood van de slang -als chtonisch, dionysisch wezen- zou kunnen betekenen dat Alex vanuit een driftmatig oerbestaan moet terugkeren naar het gewone, apollinische leven[c] (slangen hebben als goden van de onderwereld zicht op de toekomst).
Voor een film als Cl'O lijkt deze uitleg in eerste instantie te ver gezocht, maar ook gezien Alex' reactie op Basils dood -deze heeft niets ironisch maar is volstrekt oprecht- is zij misschien toch gerechtvaardigd. Het zou dan betekenen dat Alex nooit meer de oude zal worden.

Deze uitleg van Basils dood wordt ondersteund door het feit dat de slang als vertegenwoordiger van het kwade en van het seksuele alleen verwijst naar de inhoud van het eerste deel, met als ironisch hoogtepunt de fallische moord op de eigenaresse van de health farm (12). In dit deel is de fallus het teken van puur manlijke kracht (het modernistische kunstwerk!) en staat de vrouw als lustobject de man altijd -ook tegen wil en dank- ter beschikking. Dit verandert in de volgende delen. De vrouw is zelfstandiger en doet haar werk. Zelfs in de erotische slotscene is zij niet meer een onderworpene, maar speelt zij het seksuele spel actief mee.

Als de dood van Basil werkelijk op symbolische wijze kan worden uitgelegd, betekent dit dat er in Alex iets is geknapt. Zij ondersteunt dan de opvatting (2.2.V.00) dat Alex door de schok echt is veranderd.

(5) Er zijn geen aanwijzingen dat er achter Cl'O een ander, allegorisch verhaal schuilgaat. Wel zijn er opvallend veel toespelingen op bijbelse verhalen en christelijke dogma's: de zondeval, de oudtestamentische gewelddadigheid, het lijden van Christus, zijn kruisiging, zijn leer van de geweldloosheid, de dreiging met helse straffen, de zondigheid van de mens en zijn schuld. Ook ligt aan het verhaal de

---

[a]De seksscene (08) wordt begeleid door de ouverture *Wilhelm Tell* van Rossini. Volgens Freud is in het verhaal van Wilhelm Tell de appel het symbool van Eva, van het vrouwelijke en de pijl het symbool van de man.

[b]In de oude Perzische godsdienst en in de joodse Talmoed staat de slang in het Paradijs gelijk aan de Engel van de dood.

[c]Binnen de analytische psychologie van Jung is de slang het symbool van het ongedeeld instinctieve leven. De dood van de slang betekent dat er geen weg meer terug is.

structuur van de 'lijdende heros' (Baäl, Heracles, Jezus) ten grondslag. Toch is er geen reden Alex te zien als een Antichrist en zijn verhaal als een anti-mythe.

10.43.6. Ironie

Uit de voorafgaande paragrafen wordt duidelijk hoe belangrijk de rol in CI'O is van de ironie. Alleen Alex als commentator -de klank van zijn stem, de verteltrant, zijn benadering van de inhoud en zijn taalgebruik- geeft de film al een speciale, ironische ondertoon.
Maar ook: de invoeging van scènes uit (pseudo)Hollywoodfilms -naast documentaire beelden uit de Hitlerperiode- om te laten zien wat nu echt geweld is, de dronkaard die van Law en Order spreekt, de dominee die de menselijke waardigheid verdedigt, maar in de gevangenis hel en verdoemenis predikt, de schrijver die een rechtse, gewelddadige politiek bestrijdt, maar zelf uit wraakzucht zijn tegenstander de dood in laat drijven.
Een ironie die vaak vergezeld gaat van bijtende spot en bitterheid.

Een subtiel gevoel voor humor treft men in CI'O maar weinig aan. Twee voorbeelden: de buste van Beethoven in handen van Alex' tegenstandster in de health farm, de manier waarop Alex de fallus terugzet na zijn moord. Wel is de film op een eigen wijze anti-grappig. Het gebit in het glas water, de onbeholpen seksscene tussen dokter en verpleegster (met de parallelle hijgscene), Alex' val in het bord spaghetti zijn alle (cliché)voorbeelden, die binnen de context van het verhaal eerder schrijnend dan leuk zijn, maar die wel de sfeer en de toon van de film onderschrijven.
Satirisch is de film op bijna alle gebieden. Zij bespot instellingen als de politiek, de wetenschap, de kerk, het gezin, de reclassering, het gevangeniswezen, de modernistische kunstwereld.
Satire houdt in dat de narrator zijn aandacht eenzijdig richt op onderwerpen, die hij met (licht) negatieve gevoelens beziet. Dit betekent dat het principe van afwezigheid zwaar gaat tellen. In CI'O gaat men ernaar verlangen buiten de gegeven beelden te treden. Vooral wenst men te zien wat er zich in het gewone leven afspeelt. Je verlangt naar rust en stilte, naar een gewone wandeling over de markt. Satire creëert vaak tevreden mensen.

10.43.7. De narratieve dimensies

(1) Alex heeft niets van een existentiële of van een Nietztschiaanse held. Hij zoekt niet een vrijheid om de vrijheid, noch wordt hij beheerst door de wil tot macht. Hij gaat niet gebukt onder de absurditeit van het bestaan, noch gaat hij strijdend en lijdend ten onder zonder zich te bekommeren om het alledaagse geluk. Iedere tragiek ontgaat hem. Integendeel, aan het einde van de film heerst er alleen nog een grauwe, burgerlijke middelmaat. Ondanks alle pathos waar hij zich mee omgeeft, is Alex noch een heros, noch een rebel. Wat hij nastreeft is niets anders dan een platvloers hedonisme.

(2) Ook hier kan men zich afvragen of er geen cesuur ligt tussen de delen EEN en TWEE & DRIE. Heeft Alex als leider van zijn horde niet de instelling van de opstandeling, van de strijder tegen de gevestigde orde? Bekent hij niet dat hij er alleen maar op uittrekt omdat hij daar plezier in heeft, vallen zijn ideeën niet samen met die van Nietzsche: een kleine, strijdbare groep van 'Herren', die onderdrukkend en uitbuitend zijn slag slaat. Is het niet juist de wil tot macht die zijn ondergang inleidt? Omschrijft Alex zijn lijden daarom niet als onmenselijk omdat gedragstherapie hem van zijn diepste, dionysische vormen van menselijkheid heeft beroofd? Zou hij niet als heros van de moderne tijd zijn vereerd als zijn zelfmoord niet was mislukt?
Indien deze uitleg juist is, betekent het dat uiteindelijk de 'Sklaven' het winnen en dat horde en individu worden ingekapseld. De dionysische roes wordt onderworpen aan de apollinische orde. Dat Alex niet inziet dat het systeem toch nog heeft gezegevierd komt voort uit verblinding voor dat wat hem eigenlijk wordt aangedaan. Bovendien ziet hij een beschaafd hedonisme aan voor het dionysische wat hem vroeger dreef.

(3) Anderen zullen CI'O pathologisch noemen. Het geheel van gedragingen wordt dan bestempeld als een collectieve neurose. Veel personages in de film vertonen (lichte) vormen van gestoord gedrag. Alleen aan de randen van de film kom je enige 'normale' mensen tegen.
Zo'n oordeel is onjuist omdat men een karikaturale omschrijving en uitbeelding verwart met een sociaal-psychiatrische diagnose. CI'O is een satire, niet een psychologische film.
Met Alex misschien als uitzondering. Hij valt als commentator buiten de satirische context en wenst dat men hem ernstig neemt. Maar als men dat doet, ontkomt men bijna niet aan het etiket 'pathologisch'. Zijn gedrag kan -zelfs vanuit de vervallen samenleving waartoe hij behoort- niet anders dan als

ziekelijk worden beschouwd. De reclasseringsambtenaar -die meer weet dan het publiek- schrijft Alex' negatieve gedrag zelfs toe aan de Duivel.
Is dit juist dan is deze pathologie een van de centrale thema's uit de film. Met als belangrijkste vraag of Alex' gedrag ook na alle gebeurtenissen nog ziekelijke trekken vertoont. Uit de slotbeelden kan dit niet worden afgeleid. Ook Alex' "I'm cured!" geeft geen uitsluitsel, zijn uitroep kan op twee manieren worden uitgelegd.

(4) Toch is er uiteindelijk veel voor te zeggen om de nadruk te leggen op de samenleving als doelwit van kritiek en ironie. Uit heel veel blijkt dat haar degeneratie de oorzaak is van de ellende waarin individuen leven en van de uitwassen waartoe zij kunnen komen.

10.44. Interpretatie. De visie

De laat-moderne samenleving is hard. Zij is gereduceerd tot een politiek systeem, waarbinnen alle verhoudingen zijn verzakelijkt. Democratie is louter een formaliteit, opiniepeilingen en de media beheersen het politieke toneel. Iedere vorm van gemeenschap ontbreekt. Instituties falen. Individuen worden ingekapseld. De strijd van horde of individu tegen de macht van de staat loopt op niets uit.
Binnen dit systeem spelen de mensen hun rollen op een wijze die afhankelijk is van de omstandigheden: slap, sterk, actief, passief, strijdbaar en gewelddadig of slaafs en meegaand. Wanneer er initiatieven worden ontwikkeld, gebeurt dit om eigenbelangen te verdedigen en conflicten uit te vechten. In feite heerst het jungleprincipe. Men reageert in laatste instantie irrationeel en emotioneel: verblinding, wraak, geweld en cynisme sturen het gedrag. Retorica wint het van redelijkheid.
Alles draait om de strijd om het bestaan, maar dan om het alledaagse bestaan in al zijn oppervlakkigheid. Vriendschap en genegenheid tellen niet mee. Hogere geestelijke waarden of verlichte ideeën gaan aan de mensen voorbij. Zelfs de Gulden Regel heeft zijn kracht verloren, het Ahimsa-principe wordt bespot. Gevoel voor schoonheid is verdwenen en vervangen door smakeloosheid: modernistische en ouderwetse kitsch voeren de boventoon.

10.45. Kritiek

Cl'O geeft een scherpe analyse van het menselijk gedrag in al zijn facetten zonder er een al te eenzijdig mensbeeld aan te koppelen. Dat er sprake zou zijn van een fascistische visie is uit de lucht gegrepen. Nergens laat de film bv doorschemeren dat mensen van nature 'slecht' zijn, uit zijn op macht of dat zij een gewelddadige aard hebben. 'Ultra violence' is een uitzondering en wordt als ziekelijk beschouwd.

Deze interpretatie is niet minder juist omdat blijkt dat Kubrick zelf van mening is dat de mens, evenals de aap, een gewapende moordenaar ('a armed killer') is met een agressieve natuur.

> Ik stel belang in de wrede en gewelddadige natuur van de mens omdat zij een getrouwe afspiegeling van hem is. ./.
> De mens is geen nobele wilde; hij is een wilde van lage komaf. Hij is irrationeel, wreed, slap, dom, niet in staat zich objectief op te stellen als zijn eigen belangen op het spel staan - dat is het wel zo ongeveer. Iedere poging sociale instituties te scheppen op grond van een verkeerde kijk op de natuur van de mens is waarschijnlijk gedoemd te mislukken.

In feite doet de film, in tegenstelling tot zijn maker, geen keuze tussen Hobbes, met zijn 'homo homine lupus' en Rousseau, die de slechtheid van de mens ziet als het resultaat van maatschappelijke ontwikkelingen.

De film is zo satirisch van inslag dat het geen zin heeft externe kritiek te leveren op het beeld dat wordt gegeven van bv gezin, gedragstherapie of het politieke bedrijf. Moeilijker ligt het met de humor. Deze is vaak 'kluchtig' en platvloers, maar dat past goed binnen de context. Meer vragen roept de "Singin' in the rain"-scene op, waar volgens sommigen de grenzen van betamelijkheid worden overschreden, omdat een zeer ernstig voorval van seksueel geweld wordt ingebed in een ballètje (zoals in een musical). Cynisme of een kunstzinnige ingreep? Het doet er weinig toe. De toon van de film is nu eenmaal bitter en nihilistisch, zij spreekt vanuit de leegte en is amoreel van inslag. Ondanks de nuances, die uit de exegese naar voren komen, blijft het nabeeld hard: in een warreling van lawaai en in een wereld van geweld, gekrakeel, gekonkel en kluchtigheid neemt de geschiedenis zijn loop. Postmodernistischer kan het niet.

10.46. Waardering

> A Clockwork Orange vond ik een revelatie. Een revelatie van wat men met film kan doen, als men *alles* creatief gebruikt: muziek en elektronische muziek van Walter Carlos (Purcell, Rossini, Elgar en natuurlijk "the glorious Ninth of Ludwig van"), kleuren, decors en lokaties; ontwerpen en pseudo-kunst; acteurs, stemmen, dans, mime en spel; licht, lenzen, camerabeweging, mise-en scène en montage. En als men daaruit een suite bouwt van harde komische, absurde, sinistere, surrealistische, sub-realistische, sarcastische, vulgaire, wrede en ontstellende momenten. Enzovoorts, enzovoorts, want de variatie lijkt eindeloos.
>
> Ellen Waller

Filmische kunstzinnigheid kan worden omschreven in termen van ambachtelijkheid, inkleding ('sujet'), en compositie. Zij wordt benoemd met begrippen als boeiend, knap en creatief.
Het verrassende, vernieuwende en eigene van Cl'O komt al sterk naar voren in analyse en exegese: het gebruik van het materiaal, de technische uitwerking, de verhaalopbouw, de afwijkingen van verwachtingspatronen, het verwerken van details en de toepassing van de esthetische middelen. Dit in een gejaagd-ritmische samenhang waarin de elementen zijn samengesmeed en geordend. Alles krijgt zijn plaats binnen het geheel en dient inhoud en visie.
Cl'O is een informatieve film, een film waarin het verrassende en onverwachte het winnen van het bekende en vertrouwde. Bovendien is de film complex van opbouw en heeft een sterk essayistische inslag. Als men haar vergelijkt met klassieke films als 'The invasion of the bodysnatchers' (Siegel, 1956) of 'De ballade van een soldaat" (Tsjoegrai, 1960) -beide filmisch van hoge kwaliteit en met een uitgesproken visie- kan men zich afvragen of Cl'O zichzelf niet overbiedt, zich met opzet ontoegankelijk maakt en zich daarmee ook kunstzinnig tekort doet.
Voor films en voor drama in het algemeen -kan men stellen- geldt *het principe van de spaarzaamheid*. In de woorden van Stephenson en Phelps:

> De complexiteit van elementen in een film is zowel een voordeel als een handicap. De rijkdom van de film, de verscheidenheid van haar vorm, het bereik van haar stijlen, de veelheid aan onderwerpen kan het doen schijnen dat andere vormen van kunst tot armoede zijn gedoemd, maar haar complexiteit maakt haar (op paradoxale wijze, met het oog op haar oorsprong en haar groei als volkskunst) tot een van de meest moeilijke kunsten zowel om uit te oefenen als om te waarderen. We hebben al gewezen op de moeilijkheid waarin de kijker verkeert om het zuivere ritme van de beweging te onderscheiden te midden van de chaos van de andere elementen. Voor de filmmaker is het even moeilijk om ieder element te beheersen en het op volmaakte wijze toe te passen. Daarom kunnen eenvoud, zuinigheid en strengheid zulke deugden zijn in de film - de muziek moet niet zo rijk zijn als in een symfonie, de dialoog niet zo overvloedig als in een toneelstuk, de visuele composities niet zo subtiel als in een schilderij, de plot niet zo betrokken als in een roman, het spel minder praalziek dan op het toneel. Men hoeft alleen maar te denken aan de films van Robert Bresson om voorbeelden te vinden die hier de logische en volmaakte conclusie uit trekken: de heldere waarneming van het leven ontdaan van alle overdrevenheid en gekunsteldheid.

Een kritische uiteenzetting die lijkt te zijn ingegeven door films als Cl'O. Maar deze film is niet voor niets een postmodernistisch product, dat zich aan dit soort kritiek weinig gelegen laat liggen. Integendeel. Zij wil je meeslepen. Onderga haar, neem haar verwarringen, overdrijvingen, emoties, spanningen, conflicten zoals ze zijn. Laat de alles overwoekerende esthetische kracht op je inwerken, laat je door Alex' sarcasme en ironie meevoeren. Deze film is als een roes, iedere vorm van afstandelijkheid breekt de ban. Synthese contra analyse! In de ogen van velen zijn daarom de laatste ruim twintig bladzijden van dit hoofdstuk overbodig. We zijn terug bij de kritiek van Time Out.

10.47. Vorm en verstilling
een kritiek

Kunst is een vorm van indirecte en meestal eenzijdige communicatie tussen een kunstenaar via zijn kunstwerk met een kijker, luisteraar of lezer die zich in dit kunstwerk verdiept. Esthetische beleving en analyse gaan samen en brengen een onvergetelijke ervaring voort waairn het kunstwerk in zijn verbeeldende kracht als samenhangende herinnering deel gaat uitmaken van het leven.

Een introductie als deze klinkt nogal zwaar en verheven. Zij versterkt het denkbeeld dat er nergens zoveel ballast aan diepzinnigheden wordt aangedragen als binnen de filosofie van de kunst. Toch, als je naar het communicatieschema kijkt waarbinnen ook kunstzinnig gedrag past, komen er heel gewone, alledaagse zaken aan te pas: mensen hebben zo hun voorkeuren, wensen en verlangens, zij zijn uit op waardering en erkenning., bovendien handelen zij vaak alleen uit eigenbelang, hoe zij soms ook de belangeloosheid van hun doen en laten benadrukken.
Uit alles blijkt ook dat kunstenaar en publiek in hoge mate worden gestuurd door maatschappelijke instituties en met haar door kunstzinnige codes, die op een bepaald moment in de mode zijn. Dit betekent dat esthetische en vooral kunstzinnige werken en ervaringen in iedere cultuur en iedere tijd onderling zullen verschillen. Maar dit zonder dat het iets afdoet aan die esthetisch-kunstzinnige ervaringen zelf. Deze komen voor bij mensen van alle tijden.

Bij zuiver esthetische belevingen ondergaat men op passieve manier beelden, verhalen en muziek als mooi, leuk en/of spannend. Na afloop vervagen zij meestal en lossen op in de tijd, met soms een gezicht, een melodietje, een scene als herinneringsvlaag. Deze kunnen plotseling opduiken, maar maken geen deel uit van je bestaan. Heel anders staat het met sommige ervaringen waarin jezelf actief bent betrokken en die als afgeronde gebeurtenis je leven kleur geven: een feest, een sportwedstrijd, een vakantie. Zij zijn in termen van Dewey 'a consummation'.
Hetzelfde geldt voor een kunstzinnige ervaring. Hoewel je een kunstwerk als verhaal, als compositie of als schilderij op je laat inwerken -het kenmerk van iedere esthetische beleving- blijf je daar niet passief onder. Je reageert op een kunstwerk dat zijn eigen eisen stelt en dat je veel meer belooft dan louter verstrooiing. Je weet dat je je moet concentreren en mee moet denken met de maker. En als je ervaring hebt op kunstzinnig gebied weet je ook waar je naar moet zoeken, hoewel de kunstenaar op zijn beurt soms juist al zijn best zal doen je op het verkeerde been te zetten.

Een groot kunstwerk wordt gekenmerkt door zijn eenheid van vorm, inhoud en visie. Denk aan Dante's Goddelijke Komedie *en Lowry's* Under the Vulcano, *maar ook aan Pounds* Cantos *of Pynchons* Zwaartekracht van de Regenboog. *Bijna als vanzelfsprekend zal de lezer aan het einde van zijn zware taak concluderen dat het goed was, hoe zijn persoonlijke, alledaagse overtuigingen ook in strijd mogen zijn met inhoud en visie van het werk. De vorm van zo'n werk draagt nu eenmaal inhoud en visie op een beslissende manier.*
Gelukkig gaat het niet alleen om grootse meesterwerken, een kunstenaar kan op verschillende gebieden en niveaus scheppend bezig zijn. Een enkel detail kan zich in het geheugen prenten om zijn creatieve vormgeving, om zijn toonzetting, om zijn verrassende sfeer. Niets voor niets hebben Romantici een voorkeur voor het fragment, voor een flard waarin de verbeeldingskracht zich als in een flits toont.

Er is meer: kunst is in haar ordening van media en inhoud een zoektocht naar abstractie en daarmee naar zuiverheid. Zij creëert een eigen werkelijkheid: de ruimte krijgt een eigen beeldende vorm opgelegd, alles binnen de tijd wordt in een nieuw ritme ondergebracht. Dit primair aan de hand van een specifieke, doordachte ordening van de esthetische media. Met de muziek en haar partituur als ideaal en de roman als een wel heel vage afschaduwing daarvan, maar met het gedicht als hoogste vorm, omdat de dichter bv via de ritmische rijkdom van de klanken, via de strengheid van de fonologische en syntactische structuur, via de suggestie en raadselachtigheid van metafoor en symbool, via de sfeer van het beeld en de toon van een enkel woord een verstilde vorm kan scheppen die tijd en ruimte omvat en te boven gaat. Het gedicht confronteert je in zijn meest verfijnde en samengebalde vorm met het leven in al haar verschijnselen, met de natuur, met de dood en vaak indirect met jezelf. Paarden langs de zoom, de dood van je hond, een reiger aan de waterrand. En dit zonder dat alledaagse emoties de ervaring vertroebelen, zij worden in toom gehouden door pure vorm. Deze voert de aandacht voortdurend terug naar een zuiverder ordening van de dingen. Kunst kent geen tranen.

Het is niet verwonderlijk dat aan kunst vaak religieuze trekken worden toegekend: in de stille aandacht voor het werk als abstracte vorm lijkt iets van extase en mystiek opgesloten te liggen. Toch is dit een diepe misvatting, want juist een bewuste concentratie maakt kunst tot kunst, nooit is zij een vlucht, een verloren gaan in fascinatie. Het kunstwerk is geen mantra.
Het kunstwerk biedt dus geen verlossing of troost, maar ook geen levensinzicht, geen psychologie, geen ethiek, geen catharsis. Zij biedt niets dan zichzelf. De synthetische visie op kunst met haar nadruk op beleving en inhoud moet worden afgewezen.

Maar hiermee zijn we er nog steeds niet. Je kunt namelijk op grond van een nauwkeurige analyse aantonen dat A clockwork Orange een meesterwerk is. Toch is er nergens in de film ook maar één pure, verstilde vorm te vinden. Nog erger staat het met The Shining. Pure, ruimtelijke vormen gaan gebukt onder een extravagante, laat-romantische plot. Leegheid in plaats van verstilling. Maar hoewel de ironie het wint, blijft er sprake van een kunstwerk, alleen al omdat je achteraf ondanks de grootsheid van vorm het gemis aan de lijve ondervindt: na een soap, een mega-thriller of doorsnee horrorfilm leef je rustig verder, maar na beide films wordt het doodstil. En dit vooral omdat je ontdekt dat ook kunst een illusie is: je hebt je actief bezig gehouden met een werk dat zonder twijfel een kunstwerk is, maar tegelijk er ook de ontkenning van is. Je blijft met lege handen achter.
En zo eisen de klassieke kunstopvatting, de romantiek, het modernisme en het postmodernisme ieder hun plaats op. Hier valt zeker mee te leven. Maar voor de buitenstaander lijkt de chaos compleet met als politiek resultaat dat economen de kunst mogen beheren, haar verzieken en de dood ervan bespoedigen.

11. FILOSOFIE IN VIERVOUD/KORTE CURSUS FILOSOFIE
Tao Te Tsjing - Advaita-Vedanta - Pensées - Essais

In dit laatste hoofdstuk wordt een korte cursus filosofie (KCF) gepresenteerd waarin een aantal filosofische kernproblemen aan de orde komt. Dit aan de hand van het werk van vier filosofen: de Tao Te Tsjing van Lao Tze, de Advaita-Vedanta van Samkara, de Essais van Montaigne en de Pensées van Pascal.
De KCF zelf staat in dialoog met en is een hedendaagse reactie op de 'Essais'. Voor een uitwerking van de besproken onderwerpen kan men vaak terugvallen op de hoofdstukken 1-10, en speciaal op een aantal excursussen.

Eerst nu een inleiding tot de vier genoemde werken (11.0.4). Daarna komt het werk van Lao Tze, Samkara en Pascal (11.1.-3), vervolgens zes paragrafen met kerngedachten uit de Essais (11.4.1-6). Deze zijn gekoppeld aan de KCF.1-6, waarin aandacht wordt geschonken aan een zestal onderwerpen met een vaak meer praktische, 'journalistieke' achtergrond: twijfel, de existentiële positie van mensen, natuur en cultuur, deugd en wijsheid, samenleving en politiek, de opvoeding.

11.0. Inleiding. Filosofische teksten

11.0.1. Kenmerken

Bij het lezen en bestuderen van een geschrift dat filosofisch wordt genoemd, ontdekt men een aantal kenmerken die voortdurend en vaak in onderlinge samenhang terugkeren. Schrijvers van zulke teksten stellen doordachte vragen en staan kritisch tegenover het taalgebruik van zichzelf en anderen. Zij poneren stellingen, ondersteunen deze met argumenten en brengen ze onder in een breder verband. Bovendien geven zij raad of doen voorstellen op praktisch terrein.

11.0.2. De vorm

Naar hun vorm vertonen filosofische werken onderling grote verschillen. Sommige auteurs bouwen hun denkwereld streng systematisch op, volgen een logische wijze van redeneren en hanteren nauwkeurig omschreven begrippen. De onderwerpen zijn abstract en staan ver af van de concrete werkelijkheid van alledag. Andere schrijvers, zoals Montaigne, brengen meer hun persoonlijke levensproblemen naar voren, zij benaderen deze gevoelsmatig en proberen door een wisselend, vaak alledaags taalgebruik de discussie open te houden.
Afhankelijk van persoonlijke voorkeur, van doelstelling en omstandigheden vinden filosofen in de dialoog[a], het discours of het debat[b], de autobiografie, in brieven[c], gedichten of aforismen het meest geschikte instrument om hun ideeën over te brengen. Samkara en Lao Tze uiten zich in poëzie, Pascal in korte gedachtenflitsen, Montaigne in een mengeling van uiteenzetting en verhandeling, verhaal en ontboezeming.

---

aDialogen zijn vaak een handig middel om penibele onderwerpen aan de orde te stellen zonder dat je een blad voor je mond hoeft te nemen, omdat je je als schrijver kunt verstoppen achter je sprekers. Vooral de vraag naar de waarheid van de godsdienst en de oproep tot tolerantie (die altijd een relativistische trek heeft) kunnen op deze manier aan de orde worden gesteld. Bekend zijn Hume's dialoog over de natuurlijke religie (1750/1779) en Cusanus' dialoog over de geloofsvrede (1453).

bZo was in de ME het vaak langdurige debat ('disputatio') onder filosofen zeer geliefd, maar of het veel meer heeft opgeleverd dan formele scherpslijperij is zeer de vraag. Je kunt zelfs vermoeden dat door de wirwar van argumenten vóór en tegen een kritische inhoudelijke aanpak op de achtergrond kon blijven. Bovendien bleven filosofen altijd theologen: *'Ik wens geen filosoof te zijn als dat betekent dat ik met Sint Paulus in botsing kom, noch met een Aristoteles als mij dat afsnijdt van Christus'* (Abelard). Of het in onze tijd er met debatten veel beter voor staat is de vraag. En dan niet met Christus, maar met De Democratie of De Rechten van de Mens als heilige hangijzers.

cVooral in de 18e eeuw hebben veel filosofen (bv Montesquieu, Voltaire, Diderot) in Frankrijk hun kritische opvattingen in brieven verwoord. Zo ontliepen zij het academische jargon en konden zij zich richten op een groot publiek.

11.0.3. De inhoud

(1) De inhoud van filosofische teksten is afhankelijk van de vragen die de auteur zich en anderen stelt. Zij kan gaan over onderwerpen op het terrein van de religie, de wetenschap, de kunst, de taal, de logica en de ethiek. Klassiek is de indeling van Kant. Deze brengt het aantal vragen binnen de filosofie terug tot drie:

-*Wat kan ik kennen?*
Hoever gaat de menselijke kennis? Waar liggen haar grenzen en mogelijkheden?
-*Wat behoor ik te doen?*
Hoe moeten mensen zich gedragen? Kunnen er op dit gebied absolute regels worden geformeerd?
-*Wat mag ik hopen?*
Welke verwachtingen kunnen mensen koesteren van dit leven en van het bestaan na de dood Bestaat God? Bezitten we een ziel, zijn we onsterfelijk?

(2) In laatste instantie is filosofie een bezinning van mensen op zichzelf en op de situatie ('de conditio humana') waarin zij verkeren. Kant stelt dat de drie vragen, die naar zijn mening het gebied van de filosofie afbakenen, kunnen worden teruggevoerd tot één fundamentele vraag: *Wat is de mens?*

11.0.4. Vier vormen van filosofische aanpak

0. INLEIDING

Antwoorden op filosofische vragen komen op verschillende wijze tot stand. Bewogen, opstandig, berustend of vol vertrouwen, maar ook koel en berekenend kan de boodschap onder woorden worden gebracht.
Bij Montaigne tref je een nuchtere en praktische bezinning aan, die tastenderwijs opzoek is naar een natuurlijke wijsheid.
De Tao Te Tsjing zoekt naar verstilling, naar een leven dat zich spontaan richt naar de natuurlijke orde van Tao.
Samkara biedt zijn lezers een religieus visioen, waarin hun op hun diepe verbondenheid wordt gewezen met de goddelijke werkelijkheid ('Brahman'), zoals deze in de openbaring van de Veda's doorklinkt.
Pascals visie is profetisch. Hij roept op tot bekering. De menselijke situatie is verderfelijk, zonder troost en zonder uitzicht. Mensen leiden een oppervlakkig, gehaast bestaan en proberen hun ellende te vergeten. Zonder succes. Verlossing vinden ze alleen bij de God van de Christenen.
In deze paragraaf volgt nu een korte inleiding op het werk van deze vier auteurs.

1. LAO TZE

(1) Lao Tze, de auteur van de Tao Te Tsjing [a], staat binnen het Taoïsme, een religieus-filosofische richting, die zich bezint op de (in)werking van Tao, als kosmisch principe.[b]

(2) De Tao Te Tsjing is een boek van negaties en schijnbare tegenstrijdigheden:

-Ware woorden schijnen hun tegendeel.
-De goeden noem ik goed, de slechten noem ik goed, dat is de goedheid van Te ('deugd').

---

[a]Het boek ('Tsjing'/'Ching') van de Weg ('Tao') en van de Kracht ('Te') werd in de derde (traditie: zesde) eeuw v. Chr. geschreven door Lao Tze (Lao-Tzu/Laozi) in een tijd van grote wanorde, bloedige twisten en politieke verwikkelingen. Het richt zich op vele plaatsen tegen de zeer invloedrijke leer van Kung Fu Tze (Confucius) binnen de Chineze cultuur. Deze vat Tao op als een vaste, bestendige wereldorde en leert dat iedere mens zijn eigen taak actief moet vervullen binnen de zedelijke orde ('Tao') van de staat. Daartoe moet het volk worden opgevoed tot kennis en deugd ('Te').

bDe visie op de werkelijkheid kan binnen de traditionele Chinese religie en filosofie worden herleid tot twee oerbegrippen, twee oerkrachten: Yang, het manlijke, heldere, actieve, positieve en individuele principe én Yin, het vrouwelijke, donkere, passieve, negatieve en dierlijke principe. Deze krachten staan tegenover elkaar, grijpen in elkaar en gaan in elkaar over. De harmonie van beide ligt in Tao (→ KCF.1.1).

-Wie goed is behandel ik als goed, wie niet goed is behandel ik als goed, zo verkrijg ik dat allen goed zijn.
-Tao is bestendig daadloos en toch is er niets wat niet wordt gedaan.

Tao ('De Weg') zelf kan niet op rationele manier worden geanalyseerd: hij kent geen vastheid en regelmaat, geen innerlijke doelstellingen, maar hij is nevelig, chaotisch, volstrekt vaag en ongrijpbaar. Hij staat én gaat, hij is naamloos, onbestendig, zijn beweging is omkeer, hij gaat links en rechts, hij is zwak, daadloos ('woe wei') en leeg[a]. Tao is een mysterie.[b] Met als kenmerk de verandering, het feit dat Zijn en Niet-Zijn omslaan in hun tegendeel en zo in elkaar overgaan[c]. Wat vast staat is het spontane proces van groei en bloei, de overgang binnen de natuur van leven naar dood en van dood naar leven.[d]
Nadruk ligt op het Niet-Zijn: dit heeft de krachten van groei in zich en is die zin positief. De Tao Te Tsjing verdedigt het principe van Yin tegenover Yang, van het natuurlijke en spontane tegenover de wereld van cultuur en intellect. Voor de mensen houdt dit in doelbewust te handelen ('wei') door niet te handelen ('woe wei'), door niet actief (Yang!) te zijn, door niet te streven en te forceren, door niet op de voorgrond te treden. Levenskracht ('Te')[e] verkrijg je door overeenkomstig de Weg ('Tao') te leven: meegaand, eenvoudig, ongekunsteld.
Woe wei ('niet optreden') geldt ook voor ouders en regering. Het volk moet zich op spontane manier ontwikkelen en op natuurlijke wijze leven, zonder dat men van hogerhand optreedt en men zich er van buitenaf mee bemoeit. Dit houdt ook in: geen culturele vorming, geen toepassing van straf.

2. SAMKARA

Samkara[f] analyseert op scherpzinnig-deductieve manier het menselijke denken en doet een diepgaand onderzoek naar de aard van het alledaagse menselijke bestaan. Dit valt negatief uit. Mensen blijken als redelijke wezens beperkt te zijn in hun mogelijkheden en leven in onwetendheid. Twijfel en vertwijfeling zijn hun lot. Alleen intuïtief staat een weg voor hen open, alleen zo bereiken zij Atman, het allesomvattende Zelf. De Vedanta geeft een beeld van de opperste mystieke eenheid. Zij openbaart de waarheid, brengt wijsheid en belooft verlossing.

> Samkara stelt ons het ware ideaal van de filosofie voor ogen: dit ligt minder in weten, maar veeleer in de wijsheid, beslist niet alleen in het logische onderzoek, maar eerder in de geestelijke vrijheid. Voor Samkara betekent filosofie -zoals voor enige van de belangrijkste denkers uit de wereldgeschiedenis: Plato en Plotinus, Spinoza en Hegel- de eenvoudige, heldere aanschouwing van de eeuwige waarheid, die zich in majesteitelijke vrijheid boven de kleinzielige gedragingen van het alledaagse menselijke bestaan verheft.
> Door de even strenge als fijn geslepen dialectiek van Samkara heen licht een levendig en sterk gevoel op, waar zonder de filosofie gemakkelijk een speelbal wordt van de logica. Naast een meester in de helderheid van de logica is Samkara ook een meester in een edele en fijnzinnige dichtkunst, die tot een andere orde behoort. De lichtstralen van zijn geest hebben de duistere plaatsen van het denken verlicht en de zorgen van de gebroken harten gelenigd. Terwijl zijn filosofie velen sterkt en troost, schijn zij anderen een afgrond van tegenstrijdigheden en duisternis toe. Maar of wij met haar instemmen of niet, het doordringende licht van zijn geest laat ons nooit in volharding daar verblijven waar we ons bevonden (Radhakrishnan).

---

aIn de Tibetaanse traditie wordt Tao vertaald met *leegte* (→ 11.1.11 noot).

bHoewel de Tao Te Tsjing trekken heeft die een opvallende gelijkenis vertonen met de Indische gedachtewereld -nadruk op de leegte, de onthechting, passiviteit en geweldloosheid- is zij toch door haar praktische instelling en sociaal-politieke gerichtheid een typisch Chinees product. Opvallend is juist dat iedere specifiek mystieke houding haar vreemd is. Dit tegen o.m. Qian ('Tiën') Zhongshu die de Tao Te Tsjing ('Daodejin') inpast binnen aloude oosterse mystieke tradities (→ 11.1.11 noot).

cDe dialectische vorm van denken. Deze treft men ook aan bij bv Herakleitos, Hegel en Marx.

dDe mythische levenswet.

e*Te*, de term voor levenskracht en leven, maar ook voor magische kracht. Zij brengt groei en bloei tot stand.

fSamkara -ook als Sankara, Shankara of Sjankara geschreven- is met Gaudapa een van de grondleggers van de Advaita-Vedanta, een theologische richting, die tot op heden in India grote invloed uitoefent op leven en denken. In zijn methode steunt hij vooral op het resultaat van het logisch-kritische onderzoek dat werd gedaan binnen de boeddhistisch-filosofische traditie. Samkara leefde waarschijnlijk van 788-820 n.Chr. In sommige esoterische literatuur wordt zijn geboortedatum op 509 v.Chr.. gesteld.

3. MONTAIGNE

(1) In zijn *Essais* ontwikkelt Montaigne een eigen, vrije en ongebonden manier van schrijven[a]. Deze stelt hem in staat zich, van de hak op de tak springend, met veel onderwerpen bezig te houden. Vaak begint hij met een verhaal uit de klassieke oudheid, een anekdote of een persoonlijke belevenis en gaat van daaruit in op alle mogelijke alledaagse, praktische en filosofische vraagstukken, zonder zich vast te leggen op één, afgebakend standpunt. Voortdurend spreekt hij zichzelf tegen, maakt hij aanvullingen en brengt verbeteringen aan. Hij probeert zich op de tast te oriënteren en zich te bezinnen op de plaats die hij inneemt binnen natuur en samenleving. Alleen zo, meent hij, krijg je levensinzicht en zelfkennis.

> -Al vele jaren heb ik alleen mijzelf om mijn gedachten op te richten, ben ik alleen bezig met het toezicht op en met de studie van mijzelf. Als ik iets anders bestudeer, gebeurt dit om het plotseling op mijzelf te laten slaan, of beter gezegd, om het in mij op te slaan.
> -Geen enkele beschrijving vind ik zo moeilijk als de beschrijving van jezelf, en zeker niets zo nuttig.

(2) Het woord *essais* geeft de bedoelingen van Montaigne nauwkeurig aan. Zijn geschriften zijn probeersels, pogingen tot eerlijke zelfanalyse. Deze analyse kan op zijn beurt aanleiding zijn een onderzoek te doen naar de menselijke situatie in het algemeen ('l'humaine condition'), omdat de levensvoorwaarden voor alle mensen nu eenmaal gelijk zijn: 'Iedere mens draagt de gehele vorm van de *conditio humana*'. Wij zijn allen gebonden aan dezelfde, beperkte menselijke omstandigheden.
De *Essais* is de som van een aantal zeer persoonlijke geschriften, waarvan de auteur in de eerste plaats bezig is met zichzelf en zich pas daarna, en dan op een zeer vertrouwelijke toon, tot de lezer richt. In hun openheid en eerlijkheid, eigenschappen waarop Montaigne zich erg laat voorstaan, en in hun vrije, weinig systematische vormgeving staan zij in de traditie van de dialoog (Plato), de brief (Cicero) en de autobiografie (Augustinus). Verrassend is dat opbouw, inhoud en stijl alle getuigen van onrust en veranderlijkheid: uit alles blijkt dat de schrijver één is met zijn boek. Ook hijzelf is, zoals alles om zich heen, beweeglijk, ook hij doet zich steeds voor in andere gedaanten: hij houdt van een dichterlijke gang, met haar grote bokkensprongen ('J'ayme l'allure poetique, à sauts et à gambades').

Met zijn nadruk op de zelfbezinning is Montaigne een man van de -late- Renaissance. In deze periode ontwaakt het individualisme. Mensen krijgen interesse in hun karakter en aanleg, zij bestuderen de mogelijkheden van zelfontplooiing. Niet de groep of de kerk zijn van belang, alleen *wijzelf* tellen. Niet de hemel, maar de aarde is de plaats waar we thuishoren: wij worden niet beheerst door goddelijke machten, maar we moeten onszelf waarmaken. *Individuum ineffabile*: het individuele -niet in woorden te vangen- is het fundament van het bestaan.

4. PASCAL

(1) Twijfel is voor Descartes een aanzet tot metafysische zekerheid ('dubito ergo sum'), anderen, zoals Montaigne, brengt zij tot een, vaak blijmoedige, aanvaarding van het leven, maar bij Pascal voert zij tot een diep pessimisme. De mens is een nietig wezen, in zonde gevallen, door zijn hartstochten overheerst, weliswaar met rede begiftigd, maar ook in zijn wetenschappelijke en metafysische kennis beperkt. Vastgelegd in zijn gewoonten leeft hij automatisch, is hij altijd bezig, zoekt hij afleiding en probeert hij zich te vermaken. Hij vindt geen tijd en rust voor zelfbezinning, daardoor ontbreekt een juiste kijk op de situatie waarin hij verkeert. En komt hij al tot zelfkennis en zo tot inzicht in zijn ellende en kleinheid, dan resten hem louter chaos, angst en wanhoop[b].
In de *Pensées* wordt de mens ontluisterd: zijn oorspronkelijke grootheid als een aan God gelijk en redelijk schepsel wordt overschaduwd door zijn huidige, ellendige toestand. Hoop en zekerheid liggen alleen in God: alleen het geloof in Jezus Christus en diens genade kan de mens redden van het nihilisme.

---

aDe opzet zelf -de indeling in rubrieken, de manier van vrij schrijven- waren in Montaigne's tijd bepaald niet origineel. Velen, waaronder vooral Bodin, hebben Montaigne beïnvloed. Zijn oorspronkelijkheid ligt in het sterk persoonlijke karakter van zijn geschriften (Van Peursen).

bPascal loopt in vele opzichten vooruit op de existentiële filosofie door de nadruk die hij legt op de beperktheid van de mens en diens eenzaamheid, wanhoop, angst en rusteloosheid.

(2) Pascal deelt de verschijnselen op in drie domeinen (‘orden’):

-De natuurlijke orde, het terrein van het stoffelijke, van het lichaam met zijn hartstochten begeerten.
-De orde van de geest ('l'esprit'), van de rede, van wetenschap en onderzoek.
-De orde van het hart ('l'ordre du coeur'), het gebied van het gevoel, dat verwijst naar de wereld van het heilige en bovennatuurlijke. Hier heersen liefde en wijsheid.

Kentheoretisch leidt dit tot het onderscheid tussen de wiskundige instelling van de mens ('l'esprit de géométrie') en een instinctmatig-intuïtieve activiteit ('l'esprit de finesse'). Het wiskundige inzicht werkt traag en blijft aan de oppervlakte, de intuïtie brengt concrete kennis en een omvattende kijk op de dingen[a].

aHet onderscheid tussen hart en rede wordt overgenomen door Leibniz. Hij onderscheidt logische kennis ('vérité de raison') van gevoelsmatige waarheid ('vérité de coeur'), waarin liefde en gerechtigheid heersen. Nietzsche plaatst rede en gevoel samen tegenover het driftmatige: het ordelijke tegenover het chaotische, Apollo tegenover Dionysus.

11.1. Lao Tze, Tao Te Tsjing. Fragmenten

25. Er was iets in staat van vermenging[a]
vóór het ontstaan van hemel en aarde.
Stil en onstoffelijk staat het alleen en verandert niet,
gaat het alom en wordt niet mat.
Men kan het beschouwen als de moeder van al-onder-de-hemel.
De eigenlijke naam weet ik niet.
Daarom duidt ik het aan als Tao ('de Weg').
...

1. De Weg, die als ware weg kan gelden,
is geenszins een bestendige weg.
De begrippen, die als ware begrippen kunnen gelden,
zijn geenszins bestendige begrippen.
Het begrip Niet-Zijn duidt aan het begin van hemel en aarde,
het begrip Zijn duidt aan de moeder van de tienduizend dingen.
Immers: door de bestendige wisseling van Zijn en Niet-Zijn
zal men van het één het wonder,
van de ander de grenzen zien.
Deze beide, gemeenschappelijk in oorsprong,
duidt men aan met verschillende begrippen.
Het gemeenschappelijke noem ik het Geheim,
nogmaals: het Geheim van het Geheim,
de poort der wonderen[b,c]

2 Allen in de wereld erkennen het schone als schoon,
daarmee is het lelijke gegeven.
Allen erkennen het goede als goed,
daarmee is het niet-goede gegeven.
Immers: Zijn en Niet-Zijn baren elkaar,
moeilijk en makkelijk vormen elkaar,
lang en kort bepalen elkaar,
hoog en laag vernietigen elkaar,
toon en stem harmoniëren met elkaar,
vroeger en later volgen elkaar.

---

a'Staat van vermenging' wordt vaak vertaald met 'nevelig' of 'chaotisch'.

bHet begin van de Tao Te Tsjing wordt meestal weergegeven in de trant van:

> Tao indien het kan worden uitgesproken
> is niet het eeuwige Tao.
> De naam indien deze kan worden genoemd
> is niet de eeuwige naam.
> Onnoembaar is het de oorsprong van de hemel,
> noembaar de moeder van alle dingen.
> ...
> Het gemeenschappelijke noem ik diep,
> het diepste der diepten,
> de poort van al het onzienlijke.

cTao heeft in het Chinees de betekenissen *weg* en *spreken*. Qian geeft met vele anderen binnen deze context de voorkeur aan de laatste betekenis. Met als conclusie dat woorden uiteindelijk niet in staat zijn de werkelijkheid te vatten, of dit nu om de dagelijkse of om de absolute werkelijkheid gaat. Lao Tze wenst in hun ogen met de openingszinnen van zijn boek te benadrukken dat het domein van het denken moet worden uitgewist en de weg van het spreken moet worden afgesneden (→ 11.1 noten).

40. Omkeer is de beweging van de Weg,
zwakheid de werkwijze.
Alles ontstaat uit het Zijn,
het Zijn uit het Niet-Zijn.

11. Al verenigt men dertig spaken in één naaf,
in wat er niet is, ligt de bruikbaarheid van de wagen.
Al wordt leem gevormd tot vaatwerk,
in wat er niet is, ligt de bruikbaarheid van het leem.
Al worden deuren en vensters uitgehakt om een huis te maken,
in wat er niet is, ligt de bruikbaarheid van het huis.
Daarom: om voordeel te doen met wat er is, maakt men gebruik van wat niet is.[a,b]

4. Tao is als een leeg vat,
en ondanks gebruik wordt hij nooit vol.
Hoe grondeloos is hij, als de stamvader der tienduizend dingen,
hoe diep is hij, alsof hij altijd blijft.
...

63. Daadloos doen ('wei woe wei'),
handelloos handelen,
het smakeloze smaken,
weinig als veel beschouwen.
...

64. Pak iets aan vóór het er is,
schep orde vóór er wanorde is,
een boom van een vaam dikte ontstaat uit een nietig stekje,
een toren van negen verdiepingen begint als een hoopje aarde,
een reis van duizend mijl begint uit wat is onder de voet.
...

48. Wie studie beoefent, wordt dagelijks meer,
wie Tao beoefent, wordt dagelijks minder,
van minder wordt minder,
tot het komt tot daadloosheid ('woe wei').
Door daadloosheid is er niets dat niet wordt gedaan.

---

aIn de vertaling van Van Praag:

Dertig spaken komen samen in de naaf:
het wiel is wiel door de *leegte*.
Vaten vormt men uit de klei:
het vat is vat door de *leegte*.
Vensters en deuren vormen het huis:
het huis is huis door de *leegte*.
Alle vormen zijn wat ze zijn
door de ongevormde leegte.

bQian legt dit gedeelte uit in mystieke termen. De tegenstellingen kunnen alleen worden opgelost binnen een omvattende werkelijkheid (die niet in woorden kan worden gevat). Voor het vatten van deze werkelijkheid is een 'ongedifferentieerde geest' nodig. Dit alles lijkt mij bij een nuchtere lezing van de Tao Te Tsjing te ver gezocht. Zo betekent het *drinken bij de moeder* (fr. 20) nog niet een mystieke eenwording. Duyvendak vertaalt deze zinsnede dan ook met *het bepeinzen van de weg.*

73. ...
De Weg des hemels is:
niet-streven
toch goed kunnen overwinnen,
niet-spreken
toch goed aan de omstandigheden kunnen beantwoorden,
niet-roepen
maar de dingen uit zichzelf laten komen,
traag-zijn
toch goed plannen maken.

Het net van de hemel is groot, de mazen zijn wijd,
maar niets ontsnapt er.

29. ...
Daarom doet de heilige ('sheng') niets en bederft zo niets,
hij houdt niets vast en verliest zo niets.
Immers de dingen: soms zijn zij voorop, soms achterop,
soms blazen zij zachtjes, soms hijgen zij heftig,
soms zijn zij sterk, soms zijn zij zwak,
soms beginnen zij, soms vervallen zij.
Daarom vermijdt de heilige te sterke nadruk,
hij vermijdt te grote inzet,
hij vermijdt een te zeer.

20. Schaf af de studie en gij zijt zonder zorgen.
-Wat is het verschil tussen 'ja' en 'jawel'?
-Wat is het onderscheid tussen goed en kwaad?
-Men moet vrezen wat de anderen vrezen!
Hoe onbegrensd is de studie hiervan.
Er komt geen einde aan!

Maar als alle mensen in optocht gaan,
zoals bij het genieten van een groot offerfeest
of bij het beklimmen van een hoogte bij het voorjaarsfeest
dan alleen ik, ik verroer me niet
-zo lijdelijk!-
als een zuigeling die niet heeft leren lachen
-zo lusteloos!-
als wie niet weet waarheen zich te wenden.
Als alle mensen overvloed hebben
ben ik alleen als iemand, die alles heeft verloren.
Dit komt omdat ik het hart heb van een dwaas,
- zo dom!

Laten de gewone mensen verlicht zijn,
ik alleen ben in het donker.
Laten de gewone mensen vol begrip zijn,
ik alleen ben bekrompen.

Hoe flauw is mijn schijnsel
als van de maan in haar laatste kwartier!
Hoe vlottend ben ik
als wie zich nergens ophoudt.
Laat alle mensen tot iets in staat zijn,
- ik alleen ben onwetend als een dorper.

Ik alleen ben verschillend van anderen daarin
dat ik waarde hecht aan het drinken bij de Moeder[a].

67. ...
Ik heb drie kostbaarheden,
die ik vasthoud en bewaar.
De eerste heet: zachtmoedigheid,
de tweede heet: gematigdheid,
de derde heet: niet de eerste durven te zijn.
...

65. In de oudheid verlichtten zij,
die bedreven waren in het beoefenen van de Weg
daarmee niet het volk, maar hielden het dom.
Wanneer het volk moeilijk is te regeren,
komt dat omdat het te veel kennis bezit.
Daarom: wie door kennis een land regeert,
is een plaag voor het land,
wie niet door middel van kennis een land regeert,
is tot heil van het land.
Wie dit weet, raadpleegt ook de maatstaf[b].
Bestendig de maatstaf te kunnen raadplegen, heet geheime kracht ('Te').
Deze geheime kracht is diep, vérreikend, tegengesteld aan de dingen.
Zo bereikt zij tenslotte de grote meegaandheid.

72. Indien het volk geen ontzag heeft voor het gezag,
bereikt het grootste gezag zijn hoogtepunt.
...

75. Als het volk moeilijk valt te regeren,
komt dat door de bemoeizucht van zijn meerderen.
...

3. ...
Daarom maakt de heilige, bij de beoefening van zijn regering het hart van de mensen leeg en hun buik vol,
maakt hun wil zwak en hun beenderen sterk
en bewerkt zo bestendig dat het volk geen kennis bezit en geen begeerten,
en dat zelfs zij die kennis bezitten niet durven handelen.
Hij beoefent de daadloosheid ('woe wei')
en bij gevolg is er niets dat niet ordelijk is geregeld.

19. Toon het volk natuurlijke eenvoud,
klem u vast aan ongekunsteldheid,
beperk zelfzucht en verminder begeerten.

---

a'Drinken bij de Moeder': Het bepeinzen van de Weg ('Tao'), waarin alle verschijnselen besloten liggen (Duyvendak).

bWaarschijnlijk een geomantisch bord (Duyvendak), gebruikt bij het vast stellen van de meest gunstige ligging van de graven. Ook toegepast bij het bepalen van voortekens en als maatstaf voor de toekomst.

80. Een klein land met weinig inwoners, waar men het volk ertoe kan brengen geen gebruik te maken van werktuigen, die het werk doen van tien of honderd man!
Waar men het volk ertoe kan brengen de dood zwaar te tillen en niet naar verre streken te verhuizen!
Waar, ofschoon er schepen en wagens zijn, er niets zou zijn om ze mee te bevrachten, waar, ofschoon er kolders en wapens zijn, er geen gelegenheid zou zijn ermee te drillen!
Waar men het volk ertoe zou kunnen brengen
weer terug te keren tot het gebruik van geknoopte touwen[a],
zijn eigen voedsel lekker te vinden,
tevreden te zijn met zijn eigen woningen,
behagen te scheppen in zijn eigen gewoonten.
Waar, terwijl een naburig land binnen het gezicht ligt, zodat men elkaars hanen kan horen kraaien en honden blaffen, toch het volk van die twee landen tot zijn dood op hoge leeftijd toe met elkaar geen omgang heeft.

71. Weten niet weten achten
is het hoogste,
niet weten weten achten
is een ziekte.
...

81. Wie weet spreekt niet,
wie spreekt weet niet.
Wie oprecht spreekt, is geen mooiprater,
een mooiprater is niet oprecht.
Wie goed is, redetwist niet,
wie redetwist, is niet goed.
wie weet, gokt niet
wie gokt, weet niet.[b]

45. ...
Zuiverheid en stilte zijn een richtsnoer voor de wereld.
...

---

aGeknoopte touwen worden in de oudheid waarschijnlijk gebruikt in plaats van schrift.

bDe eerste regels zijn door Duyvendak, in navolging van Ma Sju-loen, uit 56 naar 81 overgebracht omdat ze hier om allerlei technische redenen beter passen. Zij komen zo te staan binnen een moraliserende context. Voor Qian zijn zij -op hun oorspronkelijke plaats- juist reden de Tao Te Tsjing in de mystieke traditie te plaatsen.

11.2. Samkara, Advaita-Vedanta

11.2.1. De dagelijkse werkelijkheid

> Zwerver, je doolt eindeloos rond van bloem naar bloem en je denkt dat het parfum van een vrouw en alle andere zinnelijke geneugten even zoveel bronnen zijn van geluk. Maar wanneer je eenmaal hebt genoten, blijft de pijn van het afscheid over. Ook een bij laat zich vangen door de geur van de gele *campaka*-bloem.

(1) Mensen staan als actieve wezens in het leven, met hun werk, hun vreugde en verdriet. Zij maken hun plannen, komen op voor hun belangen, streven naar beloning en waardering en proberen straf en dreiging te ontlopen. Zij zijn zich bewust van hun bestaan en nemen hun omgeving zintuiglijk waar in al haar veranderingen. Zij merken dat zij als individuen in een wereld staan vol tegenstellingen en tegenstrijdigheden, een wereld van chaos, onzekerheid en lijden. In deze toestand verlangen zij naar orde en krijgen daarin steun van hun verstand. Dit brengt systeem in de opeenvolgende gebeurtenissen en plaats deze in causale samenhangen.

(2) Wel blijft er een gevoel van ontevredenheid bestaan: de kijk op de dingen blijft oppervlakkig en beperkt. Als mensen de situatie, waarin zij verkeren, vervolgens dieper gaan onderzoeken, worden zij des te pessimistischer. Juist door na te denken stuiten zij op het oneindige, op de steeds terugwijkende werkelijkheid, waar de grenzen vervagen. Zij staan voor de eindeloze leegte, voor het *Niets*.
Twijfel komt op. Dat wat men weet van de verschijnselen berust louter op geloof en vertrouwen: ruimte en tijd (RT) zijn begrensde, menselijke begrippen, zij bezitten geen bestaansrecht in zich. Het begrip causaliteit kan men zich, als men er goed over nadenkt, niet voorstellen en helpt bovendien niet om het ontstaan en bestaan van de eindige wereld te begrijpen: neemt men een *eerste oorzaak* aan als verklaring van haar ontstaan, dan staat men voor een paradox omdat deze oorzaak blijkbaar ook zichzelf moet veroorzaken. De dagelijkse zekerheden worden zo op radicale manier ondermijnd.

(3) Toch blijft er, ondanks alle relativisme en nihilisme, één ding overeind: ik ben me van mezelf bewust. Zelfs indien ik de wereld zou moeten omschrijven als één grote illusie, als één groot niets, dan nog veronderstelt dit niets iemand die zichzelf kent. Niemand kan zich van zichzelf indenken dat hij niet bestaat. Het *ik* is een onveranderlijk, vast punt dat aan zichzelf gelijk blijft.

> Iedereen gelooft dat hij bestaat en denkt nooit Ík ben er niet.
>
> Wanneer we zeggen: *ik* ben het, die nu kent dat wat aanwezig is, *ik* ben het die dat wat voorbij ging en wat vroeger was, heb gekend, *ik* ben het, die het toekomstige en dat wat later komt, zal kennen - dan is in dit woord inbegrepen dat wel het voorwerp van het kennen, maar niet het kennende zelf verandert, want dit is in verleden, heden en toekomst op gelijke wijze voortdurend aanwezig.

In alle redelijkheid mag worden geconcludeerd dat er een *zelf* bestaat.

(4) Maar ook deze weg biedt geen uitweg. Het gewone mensenverstand en de wetenschap zullen staande houden dat de menselijke persoonlijkheid, met zijn bewustzijn en intellect, een product is van natuurlijke, in eerste instantie, onbewuste processen. Buiten het lichaam en los van de stoffelijke wereld van RT blijft er niets over. Deze weg loopt dan ook dood. Het *zelf* is louter een logische mogelijkheid, meer niet.

11.2.2. Avydia: het menselijke tekort

(1) Nadere studie maakt alles duidelijk: de menselijke situatie wordt gekenmerkt door een *tekort*. De menselijke kennis is van nature aan grenzen gebonden ('avydia').
Iets wat de zintuigen aanbieden, delen mensen verstandelijk in naar de kenmerken dat het vertoont. Zij onderscheiden de dingen (S) naar hun eigenschappen (P) en brengen de wereld zo in kaart. Met het syllogisme als redeneringsvorm kunnen zij hieruit nieuwe kennis afleiden.
Ik ben gebonden aan waarneming en intellect. Deze stellen mij *tegenover* de dingen. Als subject ben ik gescheiden van de verschijnselen om mij heen. Ik heb geen vat op de werkelijkheid, maar leg haar

objectief vast als ding, als voorwerp, ik versplinter haar en deel haar op. Het werkelijke wordt gelijkgesteld aan het niet-werkelijke, omdat ik er iets aan toevoeg dat het niet echt is: ik omschrijf het met eigenschappen, die het zelf niet is.

(2) Zekerheid en troost vinden mensen, naar het lijkt, in de goddelijke openbaring, de Veda's. Zij leren Isvara kennen als de schepper, onderhouder en vernietiger van de kosmos.
Maar ook op dit punt is de menselijke kennis aangepast. De goddelijke werkelijkheid ('Brahman') wordt binnen de theologie tot een voorwerp gemaakt, zij wordt geobjectiveerd in een godheid, die als hoogste en volmaakte persoonlijkheid wordt aanbeden. Toch is deze lagere kennis in het dagelijkse leven van groot belang en bijzonder zinvol.

(3) Ook de filosofie laat ons in de steek. Ontologisch stuiten we op Brahman als *het zuivere Zijn*: dat wat we als hoogste werkelijkheid (kunnen) denken kan niet niet-zijn.
Het denken voert ons tot aan de uiterste grenzen van de kennis, het wijst ons op de oergrond ('Brahman') in ons, maar dit zonder dat we de grens kunnen overschrijden. Wij zijn immers alleen in staat Brahman op logische weg via het PnC ('abadha') te benaderen. Ons denken is beperkt.

Een zuiver, redelijk bewijs van het bestaan van god kan door het verstand niet worden geleverd. Het blijft logisch gezien niet meer dan een mogelijkheid. Wel kan men vanuit praktische ervaring concluderen dat de wereld alleen kan worden verklaard vanuit een zelfbewuste persoonlijkheid, vanuit een godheid, die als de Ene orde en rede is te midden van de chaos en het licht is in de duisternis. Isvara, dat bevestigen de Veda's, is de oergrond van de verandering en doordringt alles.
Speculatief: mensen kunnen het oneindige, de tegenstellingen, de nietigheid en onvolmaaktheid niet met een gerust hart aanvaarden. Zij zouden zich overgeven aan nihilisme. Maar dit beperkte leven wijst mensen juist op een vast punt binnen het bestaan, op iets dat hen draagt. In ontologische termen: iets dat niet-is toont iets dat *is*.

11.2.3. Vydia

Gezegend zijn zij die inzien hoezeer dit leven is weggezonken in een brij van onwetendheid ('avydia'). Zij zien hoe weinig van waarde in dit leven is te vinden, want de mensen lijden en hebben pijn. Dit is het weerkerend lot van de mens in onwetendheid. Hij kan niet verder zien dan ouderdom en dood. Wie deze vergankelijkheid doorziet, snijdt de banden van gevangenschap en slavernij door met het zwaard van Zelfkennis. Zo wordt de Waarheid verwerkelijkt.

(1) Waar het alledaagse verstand ('vyavaharika') je in de steek laat, komt de intuïtie ('anubhava') je als goddelijke genadegave te hulp. Je weet je ten diepste opgenomen in een allesomvattende werkelijkheid. Zuiver intuïtief weet je dat *het zelf ('atman')* het fundament is van je doen en denken.[a,b,c] Zoals de Hindoe-traditie zegt: (Atman) dat ben jij ('Tat swam asi').

-Ik ben Atman, Eeuwig Bewustzijn is mijn natuur. Het Bewustzijn doordringt alles, maar wordt zelf door niet doordrongen. Het blijft altijd zuiver, helder en smetteloos.

---

a'Atman is puur bewustzijn, zij komt duidelijk aan het licht als grondslag van de toestanden van waken, dromen en droomloze slaap. Het wordt van binnen ervaren als ononderbroken bewustzijn, het bewustzijn dat ik ik ben. Het is deze onveranderlijke getuige die het ik, het intellect en het overige in zijn vele vormen en veranderingen ervaart. Het wordt verwerkelijkt in iemands eigen hart als bestaan, kennis en absolute gelukzaligheid'.

bSamkara vergelijkt deze kennis met de 'kennis' die we opdoen tijdens de slaap: *'In diepe slaap ervaart de mens het Zelf als zuiver bestaan, geheel stil. Dan houdt de verhullende waan van Maya eindelijk -even- op. Diepe slaap is als een totale zonsverduistering. Alles is even onzichtbaar geworden en stil. Wie uit die diepe slaap ontwaakt, zegt dat hij goed en diep geslapen heeft. Met die erkenning is hij wakker geworden. Zo is dat Zelf.*'
Elders: *'In de droomloze slaap, als er geen object van ervaring is, wordt het genot van Atman gevoeld. Dit wordt bevestigd door onze persoonlijke ervaring, als ook door de geschriften, de traditie en de logica'.*

cRadhakrishnan: 'Samkara erkent de werkelijkheid van een intuïtief bewustzijn ('anubhava'), waarin de onderscheiding tussen subject en object is opgeheven en de waarheid van het hoogste *zelf* wordt gegrepen. Het is de onuitsprekelijke ervaring, die denken en woorden overtreft, die ons gehele leven verandert en de zekerheid van een goddelijke aanwezigheid laat kennen. Het is de toestand van het bewustzijn, die wordt veroorzaakt, wanneer het individu zich losmaakt van alle eindige beperkingen, zijn verstand ingesloten. Zij wordt begeleid door wat Russell beschrijft als "de ware geest van gelukzaligheid, van verrukking, van het gevoel meer dan een mens te zijn". Een voorproefje van deze gelukzaligheid krijgen wij in ogenblikken van onbaatzuchtige contemplatie en esthetisch genot.'

-Ik ben Atman, Eeuwig Bewustzijn is mijn natuur. Atman en bewustzijn zijn identiek en dus onafscheidelijk, zoals hitte en vuur. Dat Eeuwig onbeweeglijke is de oorsprong van alle beweging. Geest en zintuigen functioneren dankzij Dat.

-Ik ben Atman, Eeuwig Bewustzijn is mijn natuur. Eén, zuiver, vanzelf lichtgevend. Toch lijkt het alsof dit Bewustzijn in ieder afzonderlijke geest verschillend en apart is. Dan is het net zoals met de zon die zich als een eindeloos aantal zonnen voordoet wanneer zij wordt weerspiegeld in even zoveel schaaltjes gevuld met water.

-Het Zelf, Atman, is niets anders dan bewustzijn ('sat'), kennis ('cit') en gelukzaligheid ('ananda'). Door dit te vergeten toont deze schepping zich als iets onwerkelijks, als een boze droom, veroorzaakt door slaap. Dit is de waan van de dag. Ik ben zuiver. Ik ben het Al, het Enige, het Eeuwige, Shiva zelf.

Een universeel bewustzijn ('caitanya'), zelf buiten ruimte en tijd, begeleidt al je dagelijkse ervaringen, geeft samenhang en brengt orde.

(2) Met de intuïtieve kennis van Atman stuit men direct op de grondslag van het bestaan, op Brahman. Het zelf is wezenlijk en werkelijk, het is eeuwig, onveranderlijk en volkomen. 'Atma ca Brahma': Atman is Brahman. Dit geheel in de trant van het traditionele 'Aham brahma asmi' ('Ik ben Brahman'). Brahman is een twee-eenheid met Atman. Subject en object zijn één of 'niet-twee' ('advaitam'), het verlicht het organisme, zoals het ontelbare organismen innerlijk verlicht met bewustzijn.

In het menselijk denken is de werkelijkheid gesplitst in subject en object. De absolute eenheid van Atman en Brahman kan niet in woorden worden gevat. In theologie en metafysica moet men deze eenheid opdelen in een subjectieve, persoonlijke pool ('Atman') en in een objectieve, zakelijke tegenpool ('Brahman').

(3) Als bewustzijn is Atman niet op iets gericht en krijgt geen indrukken van buitenaf. Hij verlicht zichzelf en vindt in zichzelf rust en stilte. Hij ontplooit geen activiteiten, heeft geen kennis van een wereld van feiten en gebeurtenissen, vol tegenstellingen en conflicten of van personen en voorwerpen met hun specifieke eigenschappen. Kennis ligt in zijn wezen opgesloten. Zoals de zon schijnt, zonder dat er iets door haar wordt beschenen, zo bezit Atman bewustzijn, ook wanneer geen ding aanwezig is.
Als Atman hebben mensen een onmiddellijke kennis van de werkelijkheid. Zij bezitten een diepere vorm van weten ('vydia'). Deze is niet in taal te vangen, alleen beelden kunnen misschien iets verduidelijken. Verder past het zwijgen.

(4) Brahman omvat de universele werkelijkheid van het leven. Ook dit begrip kan niet worden gedefinieerd.

> Brahman is niet-wezenlijk, maar ook niet on-wezenlijk en evenmin beide tegelijkertijd. Brahman is noch groot, noch klein, niet manlijk, niet vrouwelijk, maar ook niet zonder geslacht.

Juist dat wat de dagelijkse werkelijkheid kenmerkt, is niet op Brahman van toepassing. Het is geen substantie, geen zuiver denkbare werkelijkheid, het is niet aan RT gebonden, kent geen activiteit of eigenschappen. Brahman is het *geheel andere*, dat op zichzelf is betrokken en aan zichzelf gelijk is: het ene als niet-twee ('advaitam').

Tekst kader: Brahman Nirguna

11.2.4. De dubbelzinnigheid van openbaring en intellect

(1) De intuïtie is voor mensen het enige richtsnoer. Noch de Heilige Geschriften, noch het verstand kunnen hun leiding geven. De Veda's verduisteren de kijk door Isvara los te weken uit de ene, goddelijke werkelijkheid en hem als persoonlijkheid voor te stellen. Daardoor draagt hij het kenmerk van het niet-zijn in zich. Het intellect is gevangen binnen de scheiding van subject en object, het is niet in staat het oneindige en absolute in zijn begrippen te vatten.
Toch hebben openbaring en intellect een belangrijke functie. Zij overwinnen de twijfel en brengen mensen op de weg van de wijsheid ('vydia'). De Veda's ontrafelen de domheid ('avydia'), geven inzicht in de tijdloze wetten van de schepping en wijzen -binnen de bestaande werkelijkheid- op het wezen van de godheid. Het intellect kan vooroordelen wegnemen en ondersteunt de inzichten van de intuïtie. Het stelt dat kennis die niet kan worden weersproken, waar is. Zo vindt het Zelf ('Atman') logisch in het intellect zijn bevestiging: het kan worden gedacht, maar niet weersproken!

(2) Openbaring en verstand zijn beide ambivalent: zwak vanuit de werkelijkheid van Atman-Brahman, sterk binnen het menselijk bestaan.
De Veda's zijn voor het volk een onfeilbare bron van kennis, tonen het een hogere, goddelijke orde en laten soms zelfs de eenheid van de mens met Brahman zien. Maar ook versluieren zij de waarheid door ons de kosmos af te schilderen als een veelheid aan verschijnselen, met haar feiten en processen, met haar goden en mensen.
Het intellect staat vaak in dienst van de hartstocht en van persoonlijke belangen, het brengt vertwijfeling en beperkt inzicht en begrip. Toch blijkt het bij een juist gebruik een machtig instrument te zijn: met het PnC is het de toetssteen van alle waarheid, ook van de Veda's.

11.2.5. Maya

De stoffelijke wereld ('prakrti'), de wereld van zintuigen en verstand is *maya*, zij is vlietend en schimmig van aard, maar bestaat objectief, los van het menselijk bewustzijn. Zij is geen illusie, geen projectie. Haar bestaan kan niet worden ontkend, maar ook kan niet worden aangetoond dat zij werkelijkheid ('Brahman') is: zij is noch zijn, noch niet-zijn, maar een *worden*, dat niet kan worden gedefinieerd of tot uitdrukking worden gebracht.
In de filosofie mag daarom worden gesteld dat zij echt bestaat -voor het alledaagse leven is dat van groot belang-, hoewel de brahmanubhava, de schouwer van Brahman, weet dat dit stoffelijke bestaan louter schijn en illusie is. De massa wordt misleid en doorziet de situatie niet. Met een beeld: de magiër zit op de grond, maar de bezoekers zien hem langs een touw naar boven klimmen. Zij worden betoverd[a].
Toch kan niemand ontkennen dat de verschijnselen zijn gegrond in Brahman. Zelfs een illusie of een diepe slaap zijn niet zonder werkelijkheid: deze wereld ('prakrti') draagt de sporen in zich van het oneindige (en daarmee van de waarheid)[b].

11.2.6. Metafysica en kentheorie

> De ziel ('jiva') beweegt zich voortdurend van hier naar het hiernamaals en weer terug. Dit komt door het zaad van de handelingen uit het verleden die in de ziel liggen opgeslagen. De werkelijke menselijke uitdaging is gelegen in het vermogen om het zuivere bewustzijn te onderscheiden van zijn weerspiegeling of evenbeeld, de ziel.

(1) Er zijn twee werelden: intuïtief weten mensen van het bestaan van een absolute wereld, zintuiglijk en verstandelijk staan zij als subject ('jiva') in een stoffelijke wereld van voorwerpen en gebeurtenissen. En daarmee is het mysterie gegeven. Het is immers een diep geheim hoe het ene ('Atman-Brahman') zich kan manifesteren in een wereld van voortdurende veranderingen en tegenstellingen ('maya'), hoe het Zelf ('Atman') als oergrond van het bestaan en als bron van wijsheid ('vydia') valt te rijmen met de aangeboren menselijke onwetendheid ('avydia'). Filosofisch is het is een onoplosbaar raadsel hoe het beginsel van de identiteit ('Atman = Brahman') kan samenvallen met het PnC, het beginsel van de niet-tegenspraak, dat de ontkenning, het niet-zijn in zich draagt.
Met een beeld probeert Samkara de verhouding tussen beide werelden te verduidelijken. In een touw kan men een slang zien, omdat men in onwetendheid ('avydia') iets onwerkelijks ('maya') aan het oorspronkelijke voorwerp toevoegt. Deze uitleg van de werkelijkheid is ondeugdelijk, maar toch zou de slangen-interpretatie zonder het bestaan van het touw onmogelijk zijn geweest. Zo is ook Brahman,

---

a*Maya* staat oorspronkelijk voor magie en krijgt binnen de filosofie de betekenis van scheppende kracht. Volgens Ninian Smart e.a. grijpt Samkara terug op deze oude betekenis. Het begrip maya duidt dan op de speelse, scheppende kracht van Brahman (Isvara). Samkara spreekt zelf van 'de grote illusie van Maya's toverkunst'.

bMet het *Maya-principe* wordt in dit boek aangegeven dat er doorslaggevende twijfel is over het bestaan van de werkelijkheid, zoals mensen die ervaren: zij lijkt eerder een droom, een illusie, een projectie. Het wordt in allerlei nuances toegepast (bv door Parmenides, Plato en Hegel).

Brahman Nirguna

In het beste geval kunnen we, meent Samkara, zeggen wat Brahman niet is, maar niet wat het is. Het overstijgt de polariteit van duur en verandering, geheel en deel, van het relatieve en absolute, eindige en oneindige, want deze zijn alle gebaseerd op de tegenstellingen van de ervaring. Het eindige streeft voortdurend boven zichzelf uit, maar het oneindige kan nergens heen streven. Zou het dat kunnen, dan zou het niet langer oneindig zijn. Wanneer wij het oneindig noemen, betekent dit geen gelijkstelling met een ontkenning van het eindige. Wij kunnen het wezen van Brahman niet begrijpen, zolang wij het gevormde en het eindige niet prijsgeven. Omdat de persoonlijkheid, behalve onder de begrenzende voorwaarde van het niet-ik, niet kan worden gekend, is het absolute geen persoon. Als wordt aangegeven dat het absolute geen eigenschappen ('nirguna') bezit, dan betekent dit alleen dat het boven het empirische uitstijgt, want de eigenschappen ('guna') zijn de producten van de stoffelijke wereld ('prakrti') en het absolute gaat dit alles te boven. De eigenschappen ('guna') duiden op de voorwerpen als zodanig, maar God is geen voorwerp. Voorwerpen komen en gaan, maar de werkelijkheid verblijft als het bestendige temidden van alle verandering. Zo gaat zij ook de eigenschappen ('puna') en het wezen van de verschijnselen te boven. Toch mag het absolute daarom niet louter als een leegte, als een niets worden beschouwd. De Upanisjaden zeggen in dit verband 'nirguni guni'. Het Brahman is naar zijn wezen absoluut bewustzijn en kent toch niets omdat al het empirische kennen enkel berust op een vormverandering van het innerlijk orgaan. Bovendien is kennis zijn wezen en niet zijn eigenschap. Het is niet in die zin eeuwig dat het door alle tijden heen onveranderd voort bestaat, zoals het onbewogen Zijn van Parmenides, maar het is in die betekenis eeuwig dat het niet aan tijd gebonden en onverwoestbaar is. Het is eeuwig omdat zijn volkomenheid en volmaaktheid niet op de tijd zijn betrokken. De opeenvolging, die dingen en gebeurtenissen in een tijdelijke orde verbindt, heeft voor het Brahman geen betekenis. Het is een eeuwig voortduren waaraan geen tijdsbetrekking beantwoordt. Het kan enkel negatief als het *andere* worden beschreven. Het is werkelijk ('sat'), wat betekent: niet onwerkelijk ('asat'). Het is bewustzijn ('cit'), wat betekent: niet onbewustzijn ('acit'). Het is gelukzaligheid, wat betekent: geen leed ('dukha'). Het is werkelijk omdat het geldig zijn bezit. Het houdt nooit op te zijn omdat het van niets afhankelijk is dat het als zijn in stand houdt. Het neemt niets van buiten zichzelf in zich op want dan zou immers het zijn het niet-zijn omsluiten. Het bevat geen eerste en laatste. Het ontvouwt, openbaart, ontwikkelt, uit, ontplooit en verandert zich niet, want het is volkomen in zichzelf identiek. We kunnen het niet beschouwen als een geheel dat uit delen bestaat omdat het naar zijn wezen één ('ekarasa') is. Het is werkelijk en toch zonder het wezen van de wereld. Een zijn als dit kan natuurlijk niet fysisch, kwantitatief en fragmentarisch van aard zijn. Het eeuwige zijn, dat geen gebrek kent, is naar zijn wezen bewustzijn ('cit'). Zo'n volheid aan geldig zijn en wezen is niets anders dan vrije gelukzaligheid ('ananda'). Alle menselijke geluk is een vonkje uit de gelukzaligheid van het Brahman. Deze is op haar beurt hoogste waarheid, volkomen zijn en volle vrijheid. De Atman en het Brahman hebben de gelijke kentekenen van het zijn, van het bewustzijn en van de gelukzaligheid, beide doordringen alles. De Atman is het Brahman. Het zuivere subjectieve is tegelijk het zuiver objectieve. Het Brahman schijnt vanuit het standpunt van het intellect meer het abstracte, de Atman eerder de abstracte subjectiviteit te zijn. Wanneer we het absolute ontsluieren, zien we dat het bijna weg, nagenoeg in het niets is verdampt. Hoe kunnen we nu deze rest, deze onwezenlijkheid als de hoogste werkelijkheid opvatten? 'Is het Brahman niet-zijn? Nee! Want zelfs enkel ingebeelde dingen moeten toch een grondslag hebben'. Wanneer er in het algemeen iets, wat dan ook, is, moet het Brahman werkelijk zijn. Alleen onze menselijke voorstelling laat ons aanvaarden dat het Brahman leeg schijnt, in plaats dat wij het als Brahman op zichzelf, dat in zijn meest volkomen werkelijkheid is, kunnen doorzien.

Radhakrishnan

zonder enige activiteit en bemoeienis van zijn kant, de 'oorzaak' van de wereld van maya.

Een tweede analogie komt uit de wereld van de sport ('lila'). Zoals een vorst, wiens wensen alle zijn vervuld, zich zonder enig doel aan sportieve activiteiten en aan andere vormen van tijdverdrijf wijdt, als een soort van vermaak, en spontaan zonder enige externe prikkel zijn gang gaat (alsof hij in- en uitademt), zo God. [a]

(2) Ook psychologisch zijn er problemen. Als individu ('jiva') behoren wij tot de stoffelijke wereld, maar intuïtief is het duidelijk dat ons *zelf* gelijk is aan Atman. De koppeling van een empirisch en een metafysisch zelf kan niet worden verklaard.
Een andere vraag: hoe is het mogelijk dat ons bewustzijn en dat van vele anderen één is in de ene Atman? Woorden schieten tekort, alleen een beeld kan helpen: kruiken hebben afzonderlijk eigen ruimte, maar deze ruimten zijn ieder een onderdeel van de ongedeelde ruimte in haar geheel.

(3) Twee vragen blijven er nog over. De kentheoretische: hoe verhoudt het subject ('jiva') met zijn bewustzijn, zintuiglijke en verstandelijke vermogens zich tegenover de materiële wereld van de objecten ('prakrti')? En de metafysische: wat is het wezen van de dagelijkse werkelijkheid en van de menselijke kennis?
Kentheoretisch ligt de oplossing van Samkara in de lijn van Kant. Het bewustzijn legt ruimte, tijd en causaliteit op aan de materie en ordent zo de chaos. Mensen hebben kennis van een wereld die zij zelf vormgeven. Maar hun dagelijkse kennis is verduisterd omdat zij verstandelijk zijn gebonden aan de scheiding van subject en object. In hun onwetendheid ('avydia') doorzien zij niet dat de werkelijkheid als maya haar vastheid vindt in de twee-eenheid Atman-Brahman.
Aan het bestaan van het bewustzijn en de verschijnselen zelf kan niet worden getwijfeld. Het bewustzijn, met zijn ordende kracht, en de stoffelijke wereld hebben beide (relatieve) werkelijkheid.
Vanuit metafysisch gezichtspunt staat vast dat bewustzijn en materie de objectieve inhoud zijn van het goddelijke bewustzijn: Atman vervult de wereld, het verlicht het innerlijk en geeft het bewustzijn kracht. Hoe zouden mensen iets kunnen ervaren als niet Atman alles doordrong? Vanuit de stoffelijke wereld bezien zijn bewustzijn en kennis volstrekt ondenkbaar.
Het *kennen zelf* is niet te kennen, het is niet in schema te brengen. Kennis kan niet boven zichzelf uitstijgen, maar is een onmiddellijk bewustzijn. Ware kennis *openbaart* zich als waar, zij heeft geen bevestiging nodig.

11.2.7. Moksa

> Soms ziet hij het Zelf als smetteloos, vormloos, helder en zuiver, maar een andere keer ziet hij het zelf in alle verschillende aspecten en vormen. Hij kent de verschillen die door de materiële eigenschappen (guna's) worden veroorzaakt. Hij verbaast zich altijd over het wonder dat schepping heet, maar tegelijkertijd ziet hij de opperste eenvoud van eenheid die door alles heen straalt en daar geniet hij van. De wijze laat zich niet meer misleiden omdat zijn leermeester hem de weg heeft gewezen.
>
> Wie zich leert te baden in de vijver van zijn eigen en oorspronkelijke gelukzaligheid, als gevolg van zijn onvermoeibare inspanningen en zijn onophoudelijk zoeken, bereikt de staat van vrijheid en ongebondenheid.

Het doel van de Vedanta ligt in het vinden van wijsheid ('vydia'). Mensen verlangen van hun onwetendheid en lijden te worden verlost. Zij zoeken kennis, vrede en vrijheid.
Gelukzaligheid ('ananda') vinden zij als zij zich afkeren van de wereld met haar wensen en behoeften, als zij afstand nemen van het alledaagse leven en als ze hun begeerte en zelfzucht bestrijden. Kwaad is wat mensen afhoudt van de oneindigheid. Zij worden zichzelf door zich in vergetelheid te dompelen, af te sterven, weg te zinken in het niet-zijn. Zo vinden zij verlossing ('moksa').

---

aDit spelelement ('lila') neemt in de Indische religie een belangrijke plaats in: de kosmos is een theater voor God. Een gedachte die ook bij Plato voorkomt: mensen zijn gemaakt als speeltuig voor God.. Dat is in ieder geval heel wat beter dan de visie binnen de mythen uit Mesopotamië, waar de mensen voor de goden niets anders zijn dan lastige vliegen die moeten worden verdelgd.

> Gezegend zijn zij die voorbijgaan aan de objectieve wereld, de wereld van de zichtbare dingen. Zij hebben geleerd trots, begoocheling, gehechtheid, haat en afgunst met rust te laten en zo weten zij zich verbonden met wat zij werkelijk zijn. Zij hebben hun eigen onsterfelijkheid verwerkelijkt en weten zich verenigd met hun geliefde. Die geliefde wordt de kennis van het Hoogste Zelf genoemd. Zij hebben zich teruggetrokken in het woud.

Niet dat zij zich nu terugtrekken op zichzelf. In heiligheid en vole gemoedsrust zullen ze deemoedig, geduldig en zachtmoedig aan de wereld werken om vol liefde en medeleven het goede voorbeeld te geven. Stil gaan ze hun eigen weg zonder zich te laten meeslepen door waardering en beloning of zich te laten leiden door de gedragsregels van de groep.

Tekst kader: Afsluiting.

Afsluiting

Radhakrishnan, Samkara's systeem

In zijn metafysische diepte en logische kracht is Samkara's systeem ongeëvenaard. Geheel natuurlijk stapelt zich de ene gedachte op de andere, tot het Advaitisme volkomen voor ons staat en de gedachteconstructie kroont. Het is een heerlijk voorbeeld van monistisch idealisme, dat op metafysische gronden moeilijk is te weerleggen. Samkara geeft ons een visie op het leven, zoals ze voor de verhevenste ogenblikken in de dichtkunst en in de religie aanvaardbaar is; we hoeven het er alleen over eens te zijn dat hij aan de intuïtie de voorkeur geeft boven het licht van het verstand. Zolang hij zich op dit hoge niveau bevindt, kan men hem niet tegenspreken.
Maar de grote massa van de mensen wordt door twijfel neergedrukt, omdat zij toch al maar zelden zulke verheven hoogten bereikt. Zij acht het onbillijk dat de wereld, waarin zij leeft, zich beweegt en haar bestaan vindt, met zoveel geringschatting wordt bekeken en dat haar duisternis ('ajnana') wordt toegeschreven, waarbij er dan als troost aan wordt toegevoegd dat al die nare verschijnselen in het goddelijk licht spoedig verdwijnen. Haar komt het alles veranderende licht uit de hoge als onecht voor, en zij geeft als verklaring dat Samkara's systeem van mystieke onverschilligheid is tegenover de feiten. Veel mensen achten het een louter vrome wens aan te nemen dat al het menselijk leed wordt gestild en dat de gehele wereld als een onaangenaam droombeeld zal verdwijnen, dat we alle moeilijkheden aan onszelf hebben te danken en dat aan het einde van de wereld alle mensen de absolute eenheid zullen vinden, die alle harten bevredigt, alle tegenstellingen opheft en alle onrecht doet verdwijnen. De verrukte zelfverdieping -met de mantel van de heiligheid bekleed- bewijst een wrede onverschilligheid tegenover het praktische leven, zoals dit voor een redelijke volwassene nauwelijks is in te denken.
Samkara weet dit alles heel goed en biedt ons daarom een logisch theïsme dat noch tegen het verstand ingaat, noch de wijsheid der Tijden veracht, maar tegelijk de hoogste verstandelijke uitbeelding van de waarheid is. Over de verhouding van het absolutisme van de intuïtie en van het empirisch theïsme van de logica zegt Samkara niets. Hij erkent dat er een gebied bestaat, waarin wij niet kunnen binnendringen en waartegenover een wijs agnosticisme een enig redelijke houding is. De betekenis van dat wat Samkara heeft bereikt, berust op de bijzondere kracht en pracht van het denken, waarmee het zoeken naar de werkelijkheid wordt bedreven, op het hoge idealisme van de geest, dat zonder rekening te houden met de theologische gevolgen, de moeilijke vraagstukken van het leven aanpakt en op de aanschouwing van een voltooiing, die een goddelijk licht werpt op het menselijke leven.
Als een van de grootste filosofen en dialectici, als man van een helder oordeel en ruime verdraagzaamheid leert Samkara ons de waarheid lief te hebben, het verstand te eren en de zin van het leven te verwerkelijken.

11.3. Pascal, Pensées

A. De drie orden

fr.933. Er zijn drie orden van dingen: het vlees, de geest, de wil. De vleselijken zijn de rijken, de koningen: zij hebben het lichaam ten doel. De weetgierigen en geleerden: zij hebben de geest ten doel. De wijzen: zij hebben ten doel de gerechtigheid.

B. Rede en intuïtie

fr.54. Er zijn dus twee soorten verstand: het ene doorziet snel en grondig de gevolgtrekkingen uit de beginselen, en dat is het gezonde verstand[a]; het andere begrijpt een groot aantal beginselen zonder ze met elkaar te verwarren, en dat is het meetkundige verstand. In het eerste geval hebben we te doen met een krachtig en scherpzinnig verstand, in het tweede met een veelomvattend verstand. Het ene kan voorkomen zonder het andere: men kan een scherp en beperkt verstand, maar ook een veelomvattend en zwak verstand bezitten.

fr.512. De meetkundigen, die enkel meetkundigen zijn, hebben dus een juist oordeel, maar alleen wanneer hun alles met behulp van definities en beginselen wordt uitgelegd: anders oordelen zij verkeerd en zijn zij onuitstaanbaar, want zij kunnen alleen juiste conclusies trekken uit scherp omlijnde beginselen.
En de mensen met alleen maar hun intuïtieve ('fijne') inzicht, kunnen het geduld niet opbrengen om af te dalen tot de eerste beginselen van de dingen op het gebied van denken en verbeelden, waarvan zij in de wereld nooit iets hebben bespeurd en die helemaal buiten hun gezichtspunt liggen.

fr.751. Zij die gewoon zijn met het gevoel te oordelen, begrijpen niets van zaken die moeten worden beredeneerd, want zij willen er aanstonds met één blik in doordringen en zijn niet gewend die beginselen te zoeken. De anderen daarentegen, die gewoon zijn volgens beginselen te redeneren, begrijpen niets van gevoelszaken, want zij zoeken beginselen en kunnen niet met één blik iets overzien.

fr.110. Wij kennen de waarheid, niet alleen door de rede, maar ook door het hart. Op deze laatste wijze kennen wij de eerste beginselen, en tevergeefs tracht de redenering, die er geen deel aan heeft ze te bestrijden.
Want de kennis van de eerste beginselen, zoals het bestaan van ruimte en tijd, beweging, getal, is even vast als welke kennis dan ook, die onze redeneringen ons verschaffen. En op deze kennis van het hart en het instinct moet het verstand steunen en het met heel zijn betoog gronden. Het hart voelt dat er drie dimensies bestaan en dat de getallen oneindig zijn: en het verstand toont vervolgens aan dat er geen kwadraten zijn waarvan het ene het dubbele is van het andere.
Beginselen worden gevoeld, stellingen worden bewezen: en dat alles met zekerheid, hoewel langs verschillende wegen.

fr.298. Het hart heeft zijn eigen orde; de geest heeft de zijne, die van het beginsel en de bewijsvoering; het hart heeft een andere. Men bewijst niet dat men moet worden bemind door de oorzaken van de liefde ordelijk uiteen te zetten: dat zou belachelijk zijn.

C. Onwetendheid

fr.83. Het gewone volk oordeelt juist over de dingen, want het verkeert in een toestand van natuurlijke onwetendheid, die voor de mens de ware is. De wetenschap beweegt zich tussen twee uitersten die elkaar raken. Het eerste is de zuivere, natuurlijke onwetendheid, waarin alle mensen bij hun geboorte verkeren. Het andere uiterste is dat, waartoe grote geesten geraken die, na alles te hebben nagegaan wat mensen kunnen weten, oordelen dat zij niets weten en terugkeren tot dezelfde onwetendheid waarvan zij zijn uitgegaan. Maar dat is een bewuste onwetendheid die zichzelf kent.
Zij die hier tussen in staan, die de natuurlijke onwetendheid achter zich hebben gelaten en de andere niet hebben kunnen bereiken, hebben een tikje van die zelfvoldane kennis en doen alsof zij alles weten. Zij zijn het die verwarring brengen in de wereld en over alles verkeerd oordelen. Het volk en de ontwikkelden bepalen de gang van zaken, de anderen hebben er slechts minachting voor en worden geminacht. Zij oordelen verkeerd over alle dingen, en de gewone mens oordeelt juist.

D. Rede contra hartstocht

fr.621. Burgeroorlog in de mens tussen rede en hartstocht. Indien hij alleen de rede had zonder hartstochten... Indien hij alleen de hartstochten had zonder rede... Maar nu hij beide heeft, kan hij de oorlog niet ontlopen, want hij kan slechts vrede hebben met het één door met het andere in oorlog te zijn: zo is hij altijd verdeeld en met zichzelf in tweestrijd.

---

aDe term is vaag: Pascal bedoelt niet het verstandelijk vermogen dat aan alle mensen eigen is ('common sense'), ook niet het gezonde verstand, dat een mengeling is van praktische, alledaagse argumentatie en emotionele reactie. Het gaat bij hem om een intuïtieve gewaarwording die mensen een directe kijk op de werkelijkheid waarborgt.

E. Grootheid en ellende

fr.759. Het denken maakt de grootheid van de mens uit. De mens is maar een riet, het zwakste in de natuur, maar hij is een denkend riet.

fr.200. Geheel onze waardigheid bestaat dus in het denken. Daaruit moeten we ons verheffen en niet uit de ruimte en de duur, die we niet kunnen vullen. Laten wij er dus naar streven om goed te denken: dat is het beginsel van de zedenleer.

fr.756. Heel de waardigheid van de mens bestaat in het denken. Het denken is dus krachtens zijn wezen bewonderenswaardig en onvergelijkelijk. Het zou wel buitengewone gebreken moeten hebben om verachtelijk te zijn, nu heeft het zulke ernstige, dat niets belachelijker is. Wat is het groot krachtens zijn wezen! Wat is het laag door zijn gebreken! Maar wat is dat denken? Wat is het dwaas!

fr.117. De grootheid van de mens valt zo in het oog dat zij zelfs uit zijn ellende kan worden afgeleid. Want wat voor de dieren natuur is, noemen wij bij de mens ellende. Daarmee erkennen wij dat, Is zijn natuur thans gelijk is aan die van de dieren, zij vervallen is van een betere natuur, die hem vroeger eigen was.

fr.114. De grootheid van de mens bestaat hierin dat hij weet dat hij ellendig is. Een boom weet niet dat hij ellendig is. Men is dus ellendig wanneer men zich ellendig weet, maar het is groot te weten dat men ellendig is.

fr.633. Ondanks het zien van al onze ellende, die ons treft, die ons bij de keel grijpt, hebben we een instinct dat we niet kunnen onderdrukken en dat ons er boven verheft.

F. Het menselijke oordeelsvermogen

fr.188. De laatste stap van de rede is de erkenning dat oneindig veel dingen haar te boven gaan. Zij is maar zwak als zij niet zover komt dat zij dit begrijpt.
En als de natuurlijke dingen haar te boven gaan, wat zal men dan van de bovennatuurlijke zeggen!

fr.558. De verscheidenheid is zo groot dat alle wijzen van lopen, hoesten, snuiten, niezen anders zijn. Onder de vruchten onderscheidt men de druiven, en daaronder weer de muskaatdruiven, en dan de Condrieu, en dan de Desargues, en dan dit bepaalde entsel. Is dat alles? Zijn ooit twee dezelfde druiventrossen geteeld? En heeft ooit een tros twee dezelfde druiven?

fr.65. Een stad, een veld is van verre een stad, een veld, maar naarmate men dichterbij komt, zijn het huizen, bomen, dakpannen, bladeren, grassen, mieren, poten van mieren en zo tot in het oneindige toe. Dat alles gaat schuil onder de naam veld.

fr.529. Wat is het moeilijk iets ter beoordeling aan een ander voor te leggen zonder dat men zijn oordeel beïnvloedt door de wijze waarop men het aan hem voorlegt!
Als men zegt 'ik vind het mooi', 'ik vind het duister', of zoiets, dan drijft men de verbeelding tot dit oordeel of prikkelt men iemand juist tot tegenspraak. Het is beter niets te zeggen: dan beoordeelt hij naar bevind van zaken, dat wil zeggen zoals die op dat ogenblik zijn en naar dat wat andere omstandigheden, waarover men geen zeggenschap heeft, er mogelijk hebben ingelegd. In ieder geval heeft men er dan zelf niets ingelegd, tenzij dat zwijgen ook invloed uitoefent, door de verklaring die hij er naar zijn stemming van geeft, of aan de hand van dat wat hij meent te kunnen opmaken uit de klank van de stem, voor zover hij daar tenminste kennis van heeft. Zo moeilijk is het een oordeel niet van zijn natuurlijke grondslag los te maken, of liever, zo weinig standvastige grondslag heeft het!

fr.882. Welke reden hebben we om te beweren dat wij niet uit de dood kunnen opstaan? Wat is moeilijker, geboren worden of verrijzen, dat iets dat nooit is geweest tot het bestaan komt of dat iets dat is geweest opnieuw bestaat? Is het moeilijker tot het bestaan te komen dan erin terug te keren? Gewoonte maakt het ene gemakkelijk, gebrek aan gewoonte maakt het andere onmogelijk: een wel erg gemakkelijke wijze van oordelen!

G. Twijfel

fr.691. Twijfelzucht is de ware filosofie.

fr.886. Twijfelaar, een ander woord voor koppig mens.

fr.432. Ik kan enkel medelijden hebben met hen die oprecht onder deze twijfel zuchten, die haar beschouwen als de grootste der rampen en die niets verzuimen om eruit te geraken en daarom dit onderzoek tot hun voornaamste en ernstigste bezigheid maken. Maar wat hen betreft die hun leven doorbrengen zonder aan dit laatste levensdoel te denken en, enkel en alleen omdat zij in zichzelf niet de kennis vinden welke hen overtuigt, verzuimen die elders te zoeken en grondig na te gaan of deze mening er een is die het volk in lichtgelovige onnozelheid aanneemt, dan wel een die een zeer vaste en onwrikbare grond heeft, die beschouw ik heel anders. Deze achteloosheid is een zaak, waarbij het gaat om henzelf, om hun eeuwigheid, om hun al, zij ergert mij meer dan dat zij mij ontroert, zij verbaast en ontstelt mij: zij is iets monsterachtigs voor mij. Ik zeg dit niet uit vrome ijver voor een geestelijke devotie. Ik bedoel integendeel, dat men dit gevoelen dient te hebben uit een beginsel van menselijk belang en om het belang van de eigenliefde: daartoe behoeft men slechts in te zien wat de minst verlichten inzien.

fr.406. Wij hebben een onvermogen tot bewijzen, dat door heel het dogmatisme niet valt te overwinnen. Wij hebben een denkbeeld van de waarheid dat door heel de twijfelzucht niet valt te overwinnen.

H. De onzekere, ellendige toestand van de mens

fr.198. Als ik de verblinding en de ellende van de mens zie, als ik heel het zwijgende heelal aanschouw, en de mens zonder licht, aan zichzelf overgelaten en als verdwaald in deze uithoek van de wereld, zonder dat hij weet wie hem daar heeft neergezet, wat hij er is komen doen, wat er na zijn dood van hem zal worden, onbekwaam tot enige kennis dan slaat de angst mij om het hart, als iemand die men in zijn slaap naar een verlaten en schrikwekkend eiland heeft gebracht en die wakker wordt zonder te weten waar hij is en zonder mogelijkheid eraf te komen. En dan verbaast het mij dat men niet wanhopig wordt over zo'n ellendige situatie. Ik zie andere mensen bij mij, van hetzelfde slag. Ik vraag hen of zij beter zijn ingelicht dan ik. Zij zeggen mij, nee. En dan zien die ongelukkige verdwaalden om zich heen en zij ontdekken een paar aardige dingen, en zij geven er zich aan over en hechten er zich aan. Ik voor mij heb er geen houvast aan kunnen vinden, en overwegende hoeveel meer waarschijnlijk het is dat er nog iets anders is dan wat ik zie, heb ik gezocht of God niet enig teken van zichzelf had achtergelaten.

fr.427. "Ik weet niet wie mij op de wereld heeft gezet, of wat de wereld is, of wat ik zelf ben. Ik verkeer in een verschrikkelijke onwetendheid met betrekking tot alles. Ik weet niet wat mijn lichaam is, wat mijn zintuigen zijn, wat mijn ziel is, en zelfs niet wat dat deel van mij is dat denkt wat ik zeg, dat peinst over alles en over zichzelf, en dat zich evenmin kent als al het andere.
Ik zie de ontzaglijke ruimten van het heelal die mij omsluiten, en ik weet mij gebonden aan een hoek van die onmetelijke uitgestrektheid, zonder dat ik weet waarom ik juist hier en niet ergens anders ben geplaatst, of waarom de korte tijd dat ik mag leven, mij is toegewezen op dit punt en niet op een ander van de ganse eeuwigheid, die mij is voorafgegaan en die mij volgt.
Aan de andere kant zie ik alleen maar oneindigheden, die mij omsluiten als een atoom en als een schaduw, die maar een oogwenk duurt en dan herroepelijk verdwijnt. Al wat ik weet is dat ik weldra zal sterven; maar wat ik het minst ken is deze dood zelf, die ik niet kan ontwijken. Zoals ik niet weet vanwaar ik kom, zo weet ik ook niet waar ik heen ga; ik weet alleen dat, als ik deze wereld verlaat, ik of in het niet verzink, of in de handen van een vertoornde God val, zonder te weten welke van beide toestanden mijn eeuwig deel zal zijn. Zo ben ik eraan toe, vol zwakheid en onzekerheid. En uit dat alles besluit ik dat ik dus al mijn levensdagen moet doorbrengen zonder te denken aan een onderzoek naar wat mij zal overkomen. Misschien zou ik enig licht kunnen vinden in mijn twijfel, maar ik wil er de moeite niet voor nemen, geen stap zetten om het te proberen. En dan, met verachting voor hen die zich met deze zorg aftobben, wil ik zonder vooruitzien en zonder vrees het grote waagstuk ondernemen en me zacht naar de dood laten leiden, in de onzekerheid omtrent mijn toekomstig eeuwig lot".
Hoe komt men toch aan zulke opvattingen? Welke oorzaak van vreugde kan men vinden in de verwachting van enkel ellende zonder uitzicht? Welke reden tot ijdelheid is er gelegen in een rondtasten in ondoordringbare duisternis, en hoe is het mogelijk dat zulk een redenering opkomt in het hoofd van een zinnig mens?

fr.199. Wat toch betekent de mens tenslotte in de natuur? Een niets vergeleken bij het oneindige, een al vergeleken bij het niets, houdt hij het midden tussen niets en alles. Oneindig ver verwijderd van het inzicht in deze uitersten, blijven het einde der dingen en hun begin voor hem onherroepelijk verborgen in een ondoordringbaar geheim: hij is evenmin in staat het niets te zien, waaruit hij is voortgekomen, als het oneindige, waarin hij wordt verzwolgen.
Wat kan hij anders doen dan enige schijngestalten waarnemen van de daartussen gelegen dingen, eeuwig wanhopend om ooit hun begin of hun einde te leren kennen? Al deze dingen zijn ontsproten uit het niets en bewegen zich naar het oneindige. Wie kan deze verbijsterende gangen volgen? De Maker van die wonderen begrijpt ze. Niemand anders is daartoe in staat.
Doordat de mensen hebben verzuimd deze oneindigheden te beschouwen, hebben zij zich vermetel gezet tot het onderzoek van de natuur, alsof zij in enige evenredigheid tot haar stonden. Het is vreemd dat zij de beginselen van de dingen wilden begrijpen en van daaruit tot kennis van het al wilden komen, met een aanmatiging even oneindig als het voorwerp van hun onderzoek. Want er is geen twijfel aan dat men zulk een voornemen niet kan maken, tenzij óf de aanmatiging, óf het begripsvermogen even oneindig is als de natuur.
Ziedaar onze ware toestand. En dat maakt ons onbekwaam zowel om iets met zekerheid te weten als om volkomen onwetend te zijn. Wij dobberen rond op een uitgestrekt middengebied, altijd weifelend en onzeker, en worden her- en derwaarts gedreven. Aan welk einde wij ons ook denken vast te klampen om een houvast te hebben, het wijkt en laat ons in de steek, en als wij het volgen, ontsnapt het aan onze greep, glijdt ons uit de hand en vlucht weg in eeuwige vlucht. Niets blijft voor ons stilstaan. Deze toestand is voor ons natuurlijk en tegelijk druist zij lijnrecht tegen onze neigingen in. Wij branden van verlangen vaste grond onder de voeten te krijgen, een laatste stevige grondslag om er een toren op te bouwen, die zich oneindig verheft, maar heel ons fundament kraakt in zijn voegen en de aarde opent zich tot afgronden.
Laten wij daarom geen zekerheid en vastheid zoeken. Ons verstand wordt telkens weer bedrogen door de veranderlijke schijn. Niets kan het eindige vastleggen tussen de twee oneindigheden die het omsluiten en ontvluchten.

I. Verstrooiing

fr.478. Zonder alle bezigheden afzonderlijk na te gaan is het voldoende ze samen te vatten in één woord: verstrooiing[a].

fr.414. Het enige dat ons troost biedt in onze ellende is de verstrooiing, en toch is dat de grootste van onze ellenden. Want zij is het die ons voornamelijk belet aan onszelf te denken en die ongemerkt in het verderf stort. Anders zouden wij onszelf vervelen en die verveling zou er ons toe brengen een doeltreffender middel te zoeken om er uit te geraken. Maar de verstrooiing vermaakt ons en voert ons onmerkbaar naar de dood.

fr.136. Wanneer ik mij er af en toe eens toe zette om over het drukke gedoe van de mensen na te denken, over de gevaren en moeilijkheden waaraan zij zich blootstellen, aan het hof, in de oorlog, waar zoveel twisten, hartstochten, gewaagde en dikwijls hachelijke ondernemingen ontstaan, ontdekte ik dat alle ellende van de mensen alleen daaruit voortkomt, dat zij niet rustig in een kamer kunnen blijven.
De mensen die van nature hun toestand aanvoelen, trachten dan ook niets zozeer te ontlopen als de rust: zij doen al wat zij kunnen

---

aVerstrooiing = ontspanning. Verstrooiing zoeken = afleiding zoeken.

om onrust te zoeken. Daarom doet men er verkeerd aan hun gedrag te laken. Hun fout is niet dat zij drukte zoeken, tenminste als zij haar alleen maar zochten bij wijze van verstrooiing, maar hun fout is dat zij haar zoeken alsof het bezit van de dingen die zij nastreven hen werkelijk gelukkig zou kunnen maken. En om die reden heeft men gelijk wanneer men hun streven als ijdelheid brandmerkt. Zo begrijpen in heel deze kwestie én degenen die laken én degenen die gelaakt worden niets van de ware aard van de mens.
Zij hebben een geheim instinct dat hen ertoe drijft de verstrooiing en de bezigheid buitenshuis te zoeken en dat voortkomt uit het diepe besef van hun voortdurende ellende. En zij hebben nog een ander geheim instinct, dat een overblijfsel is van de grootheid van onze eerste natuur en hun doet inzien dat het geluk uiteindelijk toch alleen in de rust is gelegen en niet in de drukte. En uit deze tegenstrijdige instincten vormt zich in hen een verward streven dat zich in het diepst van hun ziel aan hun gezicht onttrekt en dat hen drijft rust te zoeken in de drukte en om zich steeds meer te verbeelden dat de bevrediging, die zij niet vinden, eens hun deel zal zijn wanneer zij, door bepaalde moeilijkheden te overwinnen, de deur tot de rust zullen kunnen openen.

fr.139. Van kindsbeen af worden mensen belast met de zorg voor hun eer, voor hun welzijn, voor hun vrienden, en ook nog voor de eer en het welzijn van hun vrienden. Men overlaadt hen met werkzaamheden, met het aanleren van talen en lichaamsoefeningen, en men brengt hun aan het verstand dat zij niet gelukkig kunnen zijn zonder dat hun gezondheid, hun eer, hun vermogen, en dat van hun vrienden, in goede staat verkeren, en dat zij ongelukkig worden zodra er maar iets aan hapert. Zo geeft men hun functies en bezigheden, waaronder zij zwoegen vanaf het krieken van de dag.
-'Dat is wel een vreemde manier om hen gelukkig te maken!' zult u zeggen. 'Wat zou men beter kunnen doen om hen ongelukkig te doen zijn?'
-Wat men beter zou kunnen doen? Men behoefde hun alleen maar al die zorgen te ontnemen, want dan zouden zij zichzelf zien, zij zouden gaan nadenken over wat zij zijn, waar zij vandaan komen, waar zij heen gaan. En daarom kan men hun niet genoeg te doen geven om hen af te leiden. Dat is ook de reden waarom men hun, als zij na zoveel drukke bezigheden een ogenblikje verpozing hebben, aanraadt die tijd te gebruiken om zich te verstrooien, om te spelen en om zich altijd maar onledig te houden.
Wat is het hart van de mens toch voos en vol drek!

fr.134. Omdat de mensen de dood, de ellende, de onwetendheid niet konden genezen, zijn zij op de gedachte gekomen om gelukkig te worden, door er niet aan te denken.

J. Zelfkennis

fr.72. Het is nodig zichzelf te kennen: al zou dit ook niet helpen om de waarheid te vinden, het helpt tenminste om regel in zijn leven te brengen, en niets is meer te billijken.

fr.978.Het is natuurlijk een kwaad als men vol gebreken zit. Maar het is een nog groter kwaad als men er vol van is en ze niet wil erkennen, want dan voegt men er nog het kwaad van bewust zelfbedrog aan toe. Wij willen niet dat anderen ons bedriegen, wij vinden het niet juist dat zij meer door ons geacht willen worden dan zij verdienen: het is dus evenmin juist dat wij hen bedriegen en dat wij door hen meer geacht willen worden dan wij verdienen.
De mens bestaat dus enkel uit geveinsdheid, leugen en huichelarij, zowel voor zichzelf als tegenover anderen. Hij wil niet dat men hem de waarheid zegt. Hij vermijdt ze anderen te zeggen. En al die neigingen, zo ver van recht en rede verwijderd, vinden hun natuurlijke wortel in zijn hart.

K. De weddenschap

fr.418. Onderzoeken wij dan dit punt en zeggen wij 'God bestaat óf God bestaat niet'. Maar naar welke kant zullen wij overhellen? Het verstand kan hier niets beslissen. Er is een oneindige chaos die ons scheidt. Aan het einde van deze oneindige chaos wordt een spel gespeeld: kruis of munt. Wat zullen we wedden? Redelijkerwijs kunt u het ene noch het andere doen, redelijkerwijs kunt u geen van beide verdedigen. Beschuldig dus niet degenen van onredelijkheid die een keus hebben gedaan, want u weet er niets van.
Laten wij winst en verlies tegen elkaar afwegen en als kruis nemen dat God bestaat. Overwegen wij nu deze gevallen: als u wint, wint u alles; als u verliest, verliest u niets. Wed dus zonder aarzelen dat Hij bestaat.
Er is hier een oneindigheid van oneindig gelukkig leven te winnen, een kans op winst tegen een eindig aantal kansen op verlies en wat u op spel zet, is eindig. Daarmee vervalt alle risico; overal waar het oneindige is en waar geen oneindigheid van verlieskansen tegenover de winstkans staat, mag niet worden geaarzeld, maar moet alles worden gegeven. En zo moet men, wanneer men gedwongen is te spelen, de rede laten varen om het leven te behouden, liever dan dit te wagen ter wille van de oneindige winst, die even klaar staat u toe te vallen als het verlies van het niet.

L. God in Christus

fr.449. De God van de christenen is niet eenvoudig een God die de schepper is van de meetkundige waarheden en van de orde der elementen: die is het deel van de heidenen en de epucuristen. Hij is niet alleen een God die zijn voorzienigheid uitoefent over het leven en over het geld en goed van de mensen om een reeks van gelukkige jaren te schenken aan hen die Hem aanbidden: die is een deel van de joden. Maar de God van Abraham, de God van Isaac, de God van Jakob, de God der christenen, is een God van liefde en troost; het is een God die de ziel en het hart vervult van hen die Hij bezit; het is een God die hun innerlijk hun ellende en zijn oneindige barmhartigheid doet gevoelen, die zich met hen verenigt in het diepst van hun ziel; die haar vervult met ootmoed, vreugde, vertrouwen, liefde; die hen onbekwaam maakt tot een ander doel dan Hemzelf.
Allen die God buiten Jezus Christus zoeken en die bij de natuur blijven staan, vinden geen enkel licht dat hun bevrediging geeft, of zij komen ertoe een middel te bedenken om God te kennen en Hem zonder middelaar te dienen en daardoor vervallen zij tot atheïsme of tot deïsme, beide zaken die de christelijke godsdienst haast evenzeer verafschuwt.

fr.189. Wij kennen God alleen door Jezus Christus. Zonder deze Middelaar wordt ons alle gemeenschap met God ontnomen; door Jezus Christus kunnen wij God kennen. Allen die beweerden God te kennen en hem te kunnen bewijzen zonder Jezus Christus, beschikken slechts over krachteloze bewijzen. Maar om Jezus Christus te bewijzen hebben wij de profetieën en dat zijn deugdelijke, tastbare bewijzen. En daar de profetieën zijn vervuld en door de uitkomst waarachtig zijn bevonden, bevestigen zij de zekerheid van deze waarheden en bijgevolg het bewijs van de godheid van Jezus Christus. In Hem en door Hem kennen wij dus God. Daarbuiten, zonder de Schrift, zonder de erfzonde, zonder de noodzakelijke Middelaar, die was beloofd en is gekomen, kan men God niet met volstrekte zekerheid vinden en geen goede leer of goede zeden onderwijzen. Maar door Jezus Christus bewijst men dat God bestaat en onderricht men de ware zeden en de ware leer.
Jezus Christus is dus de ware God der mensen. Maar wij kennen tegelijk onze ellende, want die God is niet anders dan de Verlosser uit onze ellende. Zo kunnen wij God slechts goed kennen wanneer wij onze ongerechtigheden kennen. Zij die God hebben gekend zonder hun ellende te kennen, hebben Hem dan ook niet verheerlijkt, maar zichzelf de eer gegeven.

fr.423. Het hart heeft zijn redenen die de rede niet kent. Dat bemerkt men aan duizend dingen.

fr.308. Alle lichamen tezamen en alle geesten tezamen en al hun voortbrengselen wegen niet op tegen de geringste beweging van christelijke liefde. Die is van een oneindig hogere orde. Uit alle lichamen tezamen kan men nog geen kleine gedachte laten ontstaan: dat is onmogelijk, het behoort tot een andere orde. Uit alle lichamen en geesten kan men geen beweging van ware christelijke liefde doen voortkomen, dat is onmogelijk, het behoort tot een andere orde, een bovennatuurlijke.

fr.842. Onze godsdienst is wijs en dwaas. Wijs omdat hij het rijkst is aan kennis en het meest gegrond op wonderen, profetieën enz. Dwaas, omdat dit alles niet maakt dat men ertoe behoort.

N. Ethiek

fr.948. Men wijkt alleen af als men afwijkt van de liefde.

11.4. Montaigne, Essais

11.4.1. Scepsis

(1) De wereld is enkel één golvende beweging, de vastheid die ik om me heen meen te ontdekken is louter schijn.

> De wereld is één voortdurende verandering. Alle dingen zijn voortdurend in beweging: de aarde, de rotsen van de Kaukasus, de piramiden van Egypte, én in het algemeen, én stuk voor stuk. De bestendigheid zelf is niets anders dan een saaie beweging. Ik ben niet zeker van mijn object, het beweegt zich schommelend heen en weer, in een natuurlijke dronkenschap. Ik neem het zoals het is en op het ogenblik dat ik daar vermaak in schep.

(2) Als mensen zijn wij onderdeel van de natuur en zo een beeld van wisseling en verandering, ook in onze waarneming en oordeelsvorming.

> Mijn opvattingen en oordelen gaan tastenderwijs, waggelend, steigerend en struikelend vooruit, en als ik zo goed als ik kan ben gevorderd, voel ik mij ten zeerste onvoldaan; ik zie vandaar nog meer land, maar het zicht is onduidelijk door de wolken, die ik niet kan verdrijven.

Wij kunnen geen eenheid, overeenkomst en samenhang ontdekken, omdat dingen en mensen een veelheid en verscheidenheid ('diversité') aan kenmerken bezitten. De werkelijkheid is ongrijpbaar, nergens hebben we houvast.

> Kortom, er is geen bestaan dat voortduurt; noch ons eigen bestaan, noch dat van de dingen. En wij, en ons oordeel, en alle sterfelijke dingen stromen en drijven zonder ophouden voorbij. Daarom kan het ene niet met het andere door een zekere band worden verbonden: of je nu beoordeelt of wordt beoordeeld, altijd ben je voortdurend in verandering en beweging.

Kennis bezit ik zoals die zich op dit moment, actueel en concreet aan mij voordoet. De waarheid wisselt met de omstandigheden waarin ik verkeer: 'Als ik dans, dans ik, als ik slaap, slaap ik'.

(3) Montaigne bestrijdt de opvatting van Griekse en middeleeuwse filosofen dat de logica een geschikt instrument is om de twijfel te overwinnen omdat met haar een abstracte orde en samenhang wordt ontdekt. De werkelijkheid is niet abstract, zij kan niet worden vastgelegd in beginselen als 'identiteit' en 'niet tegenspraak'. In de natuur is nooit iets zichzelf gelijk. Zonder tegenspraak en tegenstrijdigheden stokt ieder gesprek, loopt ieder onderzoek direct vast. Zinvol is een logica die onderscheidingen maakt en die veelheid, verscheidenheid en nuances laat uit komen. *Distinguo: ik onderscheid.*

(4) De rede verschaft geen algemeen inzicht in, laat staan een allesomvattende kijk op de werkelijkheid: het wezen van de dingen ('het Zijn') is voor mensen onbereikbaar.

> Wij hebben geen enkele toegang tot het *Zijn*, want de gehele menselijke natuur bevindt zich steeds tussen geboorte en sterven. Zij geeft enkel een duistere schijn en schaduw en brengt een onzekere en zwakke mening met zich mee.
> En als je dan eens een poging doet *het wezen der dingen* te grijpen dan blijkt alleen dat je naar water wilt grijpen. Want indien je dat wat van nature stroomt, wenst samen te drukken en persen, zal dat je ontglippen in die mate waarin je het wenste te grijpen en vast te houden. Omdat alle dingen van de ene in de andere verandering moeten overgaan, komt het verstand, dat daarachter een werkelijke substantie zoekt, bedrogen uit. Het kan immers niets ontdekken wat substantieel en duurzaam is. Alles is in wording en er is nauwelijks iets geheel en al, of reeds begint het te sterven, voordat het geboren is.

Tegenover de leer van het Zijn ('ontologie') plaatst Montaigne de leer van beweging en verandering ('dialectiek').

(5) Montaigne is scepticus. Steeds weer benadrukt hij dat zekerheid voor mensen niet is weggelegd.

> Que scay je?
> Que je scay, ce que je fuis, mais non ce que je cherche.

Wat weet ik? Ik weet dat wat ik ontvlucht, niet wat ik zoek! Hij koestert een diep wantrouwen tegen hen die, op welke grond dan ook, menen aanspraak te kunnen maken op vaste en zekere kennis of die van oordeel zijn dat je een beroep kunt doen op wetenschap of filosofie. Wetenschap en filosofie maskeren, ja vervalsen de gewone dagelijkse werkelijkheid. De eerste omdat zij alleen maar op zoek is naar oorzaken en nog eens oorzaken, de tweede omdat zij boven de werkelijkheid uit wil gaan en haar wil vatten en vastleggen in rationele begrippen.
Montaigne wenst zich te onthouden van ieder oordeel: epoche!.

KORTE CURSUS FILOSOFIE

1. SCEPSIS

1.0. Inleiding. De rede

Filosofie is in de eerste plaats een uiting van doordachte twijfel. Voor Montaigne vormt een sceptische levenshouding zelfs de kern van de filosofie, Samkara en Pascal proberen haar te overwinnen, de één door een beroep te doen op de intuïtie, de ander op het geloof. Alle drie stellen zij dat het gewone mensenverstand beperkt is en betwijfelen zij bovendien of de rede[a] in staat is mensen dichterbij de waarheid te brengen. Vooral Montaigne is op dit punt uiterst kritisch.
Toch wordt de rede binnen de westerse traditie vaak beschouwd als de enige bron van ware kennis en inzicht. Voorbeelden daar- van treft men aan in de dialectiek en de fenomenologie. Kritiek op dit absolute gebruik van de rede komt onder meer van William James.

→ Scepsis en speculatie: 6.

1.1. De dialectiek

(0) Voor veel sceptici bestaat de wereld uit een chaotische veelheid aan verschijnselen, vol tegenstellingen, tegenstrijdigheden en conflicten, steeds in beweging, voortdurend in verandering. Enige blijvende orde valt niet te bespeuren. De beschrijving van Montaigne laat op dit punt aan duidelijkheid niets te wensen over. Stel je maar eens voor, zoals Vasalis in een van haar gedichten doet, dat je in een droom zo langzaam leeft dat alle bewegingen van en op de aarde zich voor je ogen versneld afspelen.

TIJD

Ik droomde, dat ik langzaam leefde..
langzamer dan de oudste steen.
Het was verschriklijk: om mij heen
schoot alles op, schokte of beefde,
wat stil lijkt. 'k Zag de drang waarmee
de bomen zich uit de aarde wrongen
terwijl ze hees en hortend zongen;
terwijl de jaargetijden vlogen
verkleurende als regenbogen...
Ik zag de tremor van de zee,
zijn zwellen en weer haastig slinken,
zoals een grote keel kan drinken.
En dag en nacht van korte duur
vlammen en doven: flakkrend vuur.
-De wanhoop en welsprekendheid
in de gebaren van de dingen,
die anders star zijn, en hun dringen,
hun ademloze, wrede strijd...
Hoe kón ik dat niet eerder weten,
niet beter zien in vroeger tijd?
Hoe moet ik het weer ooit vergeten?

(1) Toch, menen velen, zal men, als men met verstand en inzicht te werk gaat, orde, wetmatigheden en samenhang ontdekken in de chaos van de verschijnselen. Zomer en winter, geluk en ongeluk, leven en dood staan niet toevallig naast en tegenover elkaar, maar zij volgen elkaar regelmatig op, gaan in elkaar over en vullen elkaar aan. Wat is koude zonder warmte, het vrouwelijke zonder het manlijke, vrede zonder

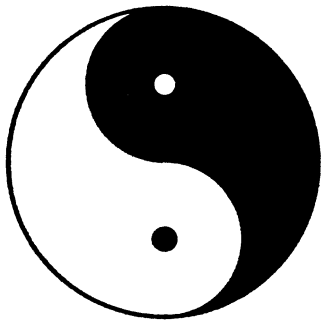
---

aRede ('ratio') wordt meestal in verband gebracht met de mens als een geestelijk wezen, dat zelfbewustzijn bezit en (kritisch) nadenkt over de verschijnselen. Het verstand ('common sense') is het alledaagse vermogen dat mensen in staat stelt zich in de natuur staande te houden door haar te ordenen en in samenhang te brengen. Het omvat onder meer logische processen als inductie, abductie en deductie (→ 3.3). Het heeft in het algemeen een pragmatische inslag.

spanning en oorlog.
Het hele bestaan, met zijn strijd, overgangen en ommekeer, blijkt bij nadere beschouwing een redelijke opbouw te bezitten. Alle veranderingen en tegenstellingen zijn opgenomen in een diepe, allesomvattende orde, die wordt omschreven in termen als *Logos* (Herakleitos) en *Idee* (Hegel). Er is sprake van een dialectische *orde* omdat spanningen en conflicten op een hoger niveau met elkaar worden verzoend.

→ Herakleitos: Exc.XIII.1.4.
→ Hegel: Exc.XXIII.12.0.1.

(2) In de Tao Te Tsjing staan het manlijke en vrouwelijke, Yang en Yin, als oerbeginselen en oerkrachten tegenover elkaar en doordringen elkaar. Zij geven binnen de harmonie van *Tao* richting aan het leven. Maar de ontdekking van Tao berust niet op een redelijk onderzoek, men ondergaat hem intuïtief, op een natuurlijke en spontane wijze. De dialectische orde binnen de Tao Te Tsjing is eerder religieus dan filosofisch ('speculatief') van aard.



Afb.11.1. Het Tai Tji-teken.

1.2. De fenomenologie

1.2.0. Inleiding

De aanhangers van de fenomenologie benaderen de verschijnselen heel anders dan dialectici. Zij stellen dat er binnen het proces van verandering en strijd sprake is van dingen -een berg, een roos, een kind, een droom- die werkelijk bestaan. Ze *zijn* er, men kan ze waarnemen, aanraken, erover nadenken en ze een betekenis geven. Zelfs gedurende het oergebeuren, dat Vasalis beschrijft, kan men foto's nemen en de verschijnselen vastleggen, ze herkennen en benoemen. Het is het doel van de filosofie om de betekenis van deze verschijnselen afzonderlijk te onderzoeken.

1.2.1. Betekenis

Wanneer ik rode rozen van iemand cadeau krijg, heeft dit voor mij een bijzondere, persoonlijke betekenis. Ik bekijk ze, voel me blij en verrast en zie misschien wel een diepe wens vervult.
Rode rozen hebben ook een wetenschappelijke betekenis. Zij zijn ingedeeld binnen het plantenrijk op grond van verschillen met andere struiken en worden beschreven naar hun biologische eigenschappen en processen. In de westerse cultuurkring zijn de meesten met deze wetenschappelijke benadering tevreden, vooral ook omdat ze in de praktijk goede resultaten oplevert. Hoeveel soorten rode rozen kan men niet kweken?
Toch zal dit standpunt de echte wetenschapsman niet bevredigen. Hij zal zoeken naar de onveranderlijke, wezenlijke betekenis ('eidos') van een verschijnsel als de rode roos. Hij maakt daarbij gebruik van de rede, die hem basisbegrippen verschaft als eenheid, relatie en kwaliteit. Hiermee kunnen de dingen in hun logische opbouw worden beoordeeld en begrepen.
Zo is rood meer dan een aantrekkelijke kleur voor verliefde mensen of een handig middel om bloemen in te delen. Het is in zijn kern een eenheid: rood *is* rood, niet roze, het geeft een relatie aan tot andere verschijnselen: rood is *een kleur* en het bezit een eigen kwaliteit: rood is *'rood'*. Rood komt een eigen, onafhankelijk bestaan toe en bezit, zoals blijkt, een complexe structuur ('eidos').

1.2.2. De fenomenologische methode.

(1) Husserl, de grondlegger van de fenomenologie, heeft een methode ontworpen om de algemene betekenis, die noodzakelijk ('apriori') in de dingen ligt opgesloten, op het spoor te komen.
Voorop staat dat men deze betekenis niet kan ontdekken door op de manier waarop de natuurwetenschap dat doet: de gegevens verzamelen en ordenen om ze vervolgens in hypothesen, wetten en theorieën onder te brengen, waarbinnen ze experimenteel worden getoetst. Echte wetenschap begint bij het verschijnsel ('fenomenon') zelf. Ik moet de rode roos onbevangen op me te laten inwerken, me op haar concentreren, haar beschouwen (en beschrijven). Haar wezen ('eidos') licht dan vanzelf op. *Intuïtief* beleef ik haar waarheid en innerlijk weet ik ook absoluut zeker dat dit de waarheid is, die ik heb gezocht.

(2) Om tot inzicht ('theoria') te komen is het nodig een tweevoudige reductie ('epoche') toe te passen. Alles wat niet direct van belang is voor mijn onderzoek, wordt voorlopig tussen haakjes gezet, zodat het geen invloed kan laten gelden.
De eerste reductie betekent dat ik moet afzien van alle emoties en gevoelens, van al mijn theoretische kennis en van alle traditionele opvattingen op godsdienstig en wetenschappelijk gebied. De tweede houdt in dat ik alles wat feitelijk en toevallig is buiten beschouwing moet laten en moet uitschakelen. Het wezen ('eidos') licht op uit de verschijnselen, los van de feiten, nooit uit de feiten!

En daar ligt het grote verschil met de natuurwetenschap. Deze ordent de verschijnselen op grond van inductie, geeft ze via abductie een plaats binnen een wiskundige hypothese en leidt daaruit voorspellingen af die experimenteel kunnen worden getoetst. Lukt dit proces, dan brengt het wetenschappelijke feiten aan het licht.

1.3. Tweespalt en onvolkomenheid van de rede. William James

(1) Sceptici bestrijden dat mensen in de rede een specifiek geestelijk vermogen bezitten dat hen in staat stelt om zicht te krijgen op een omvattende werkelijkheid.
Zij krijgen in hun opvatting steun van William James, die aantoont dat de rede niet ondubbelzinnig tot diepere kennis voert maar op twee tegengestelde manieren te werk gaat. Zij onderzoekt de verschijnselen en ontleedt ze in al hun bijzonderheden of ze brengt ze samen in groter verband: analyse ('analysis') óf samenhang ('coherence'). Men stuit daarmee op een dilemma. Het is mogelijk eenheid en samenhang te zoeken door de verschijnselen op grond van gelijkenis te ordenen en ze binnen een systeem onder te brengen. Maar men kan ook, zoals Montaigne doet, juist het individuele en concrete naar voren halen. Men let dan op de verschillen, niet op de overeenkomsten, men ontrafelt de werkelijkheid, let op de details en bestudeert de unieke eigenschappen. Men geeft de voorkeur aan het uitzonderlijke en aan de nuances boven de eenheid.
In de ogen van James bereikt de rede in de analyse haar eigen grenzen: men gaat de wereld zien als een hoop zand, die men ontleedt tot enkel afzonderlijke, unieke zandkorreltjes. Het rationele maakt plaats voor 'de onredelijkheid van de onsamenhangendheid'.

De rede als *coherence* treft men vooral aan in metafysische systemen met hun streven naar diepe samenhangen en als *analysis'* binnen de kunst, waarin veel aandacht wordt besteed aan het individuele en uitzonderlijke. Dit wel binnen de samenhang van het verhaal. De 'onredelijkheid van de onsamenhangendheid' zal door velen worden toegedicht aan de quantumfysica, die zich volgens hen verliest in een volstrekt onsymmetrische chaos van deeltjes en subdeeltjes, maar ook aan sommige postmodernistische literatuur, zoals aan Pynchons 'Gravity's Rainbow'.

→ De inductie: 7.3.1.4.

(2) De rede, en dat is volgens James haar tweede tekort, sluit nooit een discussie af. Altijd weer kan men vragen *waarom het niet anders zou kunnen zijn*. Zelfs het meest doorwrochte en doordachte systeem blijft niet zonder redelijke tegenspraak en ontkenning.
De rede heeft bovendien niet alleen de eigenschap haar eigen producten te weerleggen, maar ook -in positieve zin- eindeloos vragen te blijven stellen. Als god de oorzaak is van alle dingen, wat is dan zijn oorzaak? Wat is er vóór het begin? Wat is er achter de laatste grens? De rede vindt geen afsluiting.

→ Kant, De antinomieën: 6.7.2.
→ Kant, De rede als heuristisch beginsel: 6.7.13.

11.4.2. Montaigne, Het menselijk tekort

(1) Montaigne heeft geen hoge dunk van mensen. Zij scepsis komt juist voort uit zijn negatieve visie op de menselijke natuur, die enkel donkere schijn en schaduw geeft. Mensen laten zich in alles meeslepen door hun lustgevoelens, dit maakt hun gedrag volkomen onberekenbaar: niemand krijgt er enige vat op.

> Ik geloof in het minst in de standvastigheid van de mens en het meest in zijn onstandvastigheid. In onze wijze van doen volgen wij de neigingen van onze begeerte, naar links, naar rechts, omhoog, omlaag, al naar de wind van het toeval ons brengt. Hij die zichzelf oplettend gadeslaat, ziet in zichzelf, ja zelfs in zijn oordeel deze wispelturigheid en ongelijkheid.
>
> Zeker, dit is een wispelturig, ijdel, verscheiden ('divers') onderwerp: de mens. Het is niet gemakkelijk over hem een onveranderlijk en eenvormig oordeel te vellen.

De mens komt voort uit de natuur en is als lichamelijk wezen één brok bewegelijkheid en verandering. Zijn leven kent geen orde en zit vol beperkingen: 'Het wezen en het welzijn van de mens ligt in zijn gebrek'. Het bestaan blijft in al zijn breekbaarheid en kleinheid onvoltooid. De menselijke situatie ('la condition humaine') vertoont een tekort.

> Het meest rampzalige en breekbare van alle schepselen is de mens en tegelijkertijd het meest trotse.
>
> Wij zijn allen hol en leeg: niets dan wind en stem hebben wij om ons mee te vullen.

(2) Ons gevoel van nietigheid en onzekerheid wordt versterkt door de rol van het toeval en door de gedachte aan de dood.
Het toeval bepaalt ons leven en beheerst ons dagelijks in ons doen en laten. Het is een waanidee dat wij met al onze berekeningen en plannen, met onze behoedzaamheid en zorgvuldigheid haar invloed kunnen inperken.

> Geen zaak zo ijdel en oppervlakkig als de menselijke voorzichtigheid; en ondanks al onze plannen, raadgevingen en voorzorgen blijft het toeval heer en meester over de gebeurtenissen.
>
> Deze onvoorzichtigheid te menen dat de menselijke voorzichtigheid de rol van het toeval zou kunnen aanvullen.

(3) De dood staat in centrum van het bestaan. Hij oefent zo'n grote macht uit over mensen dat zij niet van het leven kunnen genieten. Velen proberen hem daarom te verdringen.

> Het doel van onze levensloop is de dood, naar dit doel streven wij. Als zij ons van angst zou vervullen, hoe zouden wij dan een stap kunnen verzetten zonder te trillen? De meeste mensen lossen deze vraag op door niet eraan te denken (...): zij komen en gaan, zij lopen, zij dansen, over de dood geen woord. Daar steekt niets in.
> Maar als de dood, óf hen, óf hun vrouwen, kinderen of vrienden onverhoeds en openlijk overvalt, door welke kwellingen, wat voor woede en wat voor wanhoop worden zij dan aangegrepen en welke kreten worden dan geslaakt? Zag je ooit zoiets dermate vernederends, veranderlijks, verstrooids?
> Men moet de dood tijdig onder ogen zien.

Memento mori. Bedenk steeds dat je moet sterven. Alleen door de dood naar je toe te halen, door hem voortdurend te overdenken en te beleven kun je je uit zijn ban bevrijden: 'Van te voren je dood overdenken betekent dat je van te voren je vrijheid overdenkt.'

Later stelt Montaigne zich veel passiever op en laat hij zijn verstandelijke aanpak varen. De dood is dan voor hem, evenals de ouderdom, een natuurlijke gebeurtenis, waar je je op een eenvoudige wijze en gelaten naar moet voegen.

> Maar om te sterven, wat de grootste taak is die we hebben, kan oefening ons niet helpen. Je kan je door gewoonte en ervaring tegen pijn, schaamte en gebrek harden, maar tegen de dood kunnen wij het maar eenmaal opnemen. Wij zijn allen leerlingen wanneer wij tegenover hem staan.

Verrassend is dat Montaigne, als eerste in de nieuwe tijd, ondanks zijn huiver voor de dood, zelfmoord toelaatbaar acht. Als je onverdraaglijk verdriet hebt of een nog ergere dood je wacht, mag je je van het leven beroven.

(4) De nietige situatie waarin mensen verkeren brengt Montaigne er niet toe zekerheid en troost te zoeken in de godsdienst. Mensen staan in hun bestaan alleen. God kan niet worden gekend, ook niet via de rede. Hij is ver weg, eeuwig en onbeweeglijk boven de aardse werkelijkheid verheven.

> Daarom moeten we de gevolgtrekking maken dat God enig en één is, niet overeenkomstig enige maat van tijd, maar overeenkomstig een onveranderlijke en onbeweeglijke eeuwigheid, niet (af)gemeten naar tijd, noch onderworpen aan enige verandering, vóór wie niets is en na wie niets zal zijn, niet iets nieuws, niet dat juist is gebeurd, maar een werkelijk zijnde dat door één enkel *nu* alle tijden vult.

De godsdienst zelf is mensenwerk, bovendien is ze onpersoonlijk en autoritair.

> Wat ze ons ook prediken en wat wij ook leren, wij mogen nooit vergeten dat het de mens is die geeft en de mens die ontvangt, het is een sterfelijke hand die het ons aanreikt en een sterfelijke hand die het aanneemt.
> Wij zijn christenen op dezelfde wijze als wij Friezen of Hollanders zijn.
> Niet door gesprekken of inzicht hebben wij onze godsdienst ontvangen, maar door vreemd gezag en bevel.

Wel is de officiële godsdienst als geestelijke macht met haar leerstellingen, voorschriften en plechtigheden voor de samenleving van groot praktisch-politiek nut. Zij geeft mensen richting aan hun leven, helpt hen kiezen, leert hun gewoonten, die hun tot steun zijn in hun onzekere bestaan en weerhoudt hen van nutteloze vernieuwingen.[a]

(5) Tegenover de menselijke situatie, met haar beperktheid, nietigheid, toeval en dood kan je maar één ding stellen: zelfbezinning. *Ken jezelf*, maar dan op de oude Griekse wijze: wees niet overmoedig. Houd je binnen de perken. Hier ligt het begin van orde en wijsheid.

---

[a] Er bestaat een uitgebreide literatuur met deelname van beroemdheden als Pascal, Sainte-Beuve en Gide over de vraag hoe Montaigne zelf tegenover de (christelijke) godsdienst staat. Speelt hij komedie als hij haar verdedigt? Belijdt hij haar met de mond, maar mist hij het (echte) geloof? Vindt hij religie op verstandelijke gronden onontkoombaar, maar blijft hij zelf onverschillig tegenover haar in zijn persoonlijke leven. Of gelooft hij juist wel en acht hij de godsdienst voor de rede ontoegankelijk?

KORTE CURSUS FILOSOFIE

2. HET MENSELIJKE TEKORT

2.1. De broosheid van het bestaan

Het menselijk bestaan wordt volgens veel filosofen gekenmerkt door lijden en onwetendheid: gebrek aan kennis en een uitzichtloze situatie bepalen het leven van alledag. Samkara, Montaigne en Pascal prenten dit ieder op eigen wijze hun publiek voortdurend in, later, in de moderne tijd, gevolgd door de existentiële filosofie. Irrationaliteit, toeval en dood maken van het leven een janboel.

Twee excursussen, de één over de existentiële analyse (→ Exc.XII), de ander over de dood (→ Exc.XVII) geven een dieper inzicht in de motieven van een filosofie die zich baseert op menselijke broosheid (Montaigne) en ellende (Pascal). Zij laten ook zien hoe verschillend er door mensen op existentiële vraagstukken wordt gereageerd.

2.2. De mythe en haar critici

(1) In oude tijden was er voor een existentiële analyse geen plaats, toen gaf de mythe antwoord op existentiële vragen en bood de mensen troost en uitzicht. Twijfel, nood en de angst voor de dood werden overwonnen, zoals blijkt uit het opvoeren van de mysteriën te Eleusis.

→ De mythe: 5.5-6.
→ De Eleusische mysteriën: Exc.X.

(2) Toch wordt er al in oude culturen als Egypte, Mesopotamië en Israël scherpe kritiek geleverd op de inhoud van de mythe en dringt men door tot de kern van het godsdienstige probleem:

> -Waarom gaat de mens dood, waarom is hij niet onsterfelijk?
> -Hoe is het te rijmen met de volmaaktheid van de godheid dat hij zoveel ellende en leed binnen zijn schepping toelaat?
> -Hoe is het mogelijk dat de rechtvaardige -hij die het goede oprecht nastreeft- zoveel tegenslag ondervindt, terwijl het goddelozen en zondaren voor de wind gaat?

Zulke vragen spelen tot in de moderne tijd een rol binnen de filosofie, bv bij Leibniz[a] en Kant[b], maar zij worden aanvankelijk aangrijpend verwoord in heldendichten, treurspelen, poëzie en andere literaire genres.[c] Vaak geven zij uiting aan een diep pessimistisch levensbesef, zoals blijkt uit het oud-testamentische boek *Prediker*.

(3) In latere tijden wordt de kritiek op mythe en godsdienst verscherpt. Samkara ziet er alleen een middel om de massa iets van de goddelijke werkelijkheid te tonen, Montaigne herkent er enkel maar mensenwerk in. Alleen Pascal eist een volstrekte terugkeer naar de oude tradities en verdedigt op felle wijze de onfeilbare autoriteit van Bijbel en Kerk. Toch valt zijn betoog in het niet bij de aanvallen die het bijbelse

---

aLeibniz stelt dat God een wereld heeft geschapen, die als schepping de meest volmaakte is. Maar omdat een schepsel van God nooit iets goddelijks kan zijn (God kan geen andere goden scheppen), zal zijn maaksel altijd ruis met zich meebrengen. Deze ruis noemt men het (metafysisch) kwaad: 'In die zin kan men het schone woord van Bernard van Clairvaux toepassen: *het behoort bij de grote orde dat er enige kleine wanorde is*. Men kan zelfs zeggen dat die kleine wanorde, in het geheel gezien, slechts schijnbaar is, en ze is zelfs niet schijnbaar met betrekking tot het geluk van hen die zich bewegen in de weg van de orde.'

bKant beaamt dat het laatste probleem een absurde situatie aangeeft. Juist het feit dat er mensen zijn die oprecht ethisch handelen, bewijst dat er wel een God moet zijn die er garant voor staat dat de rechtvaardige vanuit dit leven in een volgend bestaan zijn gedrag kan waarmaken en daar ook beloning vindt ('Het morele godsbewijs').
Leibniz is er van overtuigd dat je het kwade aan jezelf hebt te danken. Maar ondergaat men leed van anderen -en heeft men geen schuld aan het kwade- 'dan moet men het voor zeker houden dat dit lijden ons een groter geluk zal aanbrengen.'

cDe overgang van mythe naar (speculatieve) filosofie vind je terug in de Oud-Indische hymnen, zoals de Rig Veda's en de Chinese wijsheidsliteratuur. Beide koketteren met de raadselachtigheid rond bv zijn en niet-zijn of het Al en het Niets. Zo bereiden zij de dialectiek voor (→ KCF.1.1).

mens- en wereldbeeld, maar ook de bijbel zelf moeten ondergaan. De natuurwetenschap komt op. En daarmee ontstaat er, zoals ook gedurende de Renaissance gebeurde, een nieuw beeld van de mens, waarin niet zijn tekorten, maar juist een aantal positieve kwaliteiten naar voren wordt gehaald.

2.3. De Griekse tragedie

2.3.0. Inleiding

In het Griekse treurspel geeft de auteur zijn visie op de mens met al zijn existentiële en morele vragen. Hij beeldt in woord en gebaar, met dans en muziek zijn personages uit: in hun vroomheid en berusting, in hun opstandigheid, vertwijfeling en broosheid, met hun verlangens en met hun gevoelens van angst, schuld en verantwoordelijkheid.

2.3.1. De strijd van de Heros

In de tragedie, een onderdeel van het treurspel, ontwikkelen schrijvers als Aischulos, Sofocles en Euripides in de eerste plaats een religieuze zienswijze op het leven. Zij grijpen terug op de mythe, overdenken haar en maken haar voor de toeschouwers doorzichtig.
De hoofdrol speelt *de Heros*, d e mythische godmens, maar hij treedt niet, zoals bij Homerus, op in de ridderlijk-avontuurlijke sfeer. Hij is de tragische held, begiftigd met heilig elan, en staat op de grens van de menselijke en goddelijke wereld. Steeds zal hij, indien de toestand het van hem eist, met gevaar voor eigen leven de beperktheid van het menselijk bestaan doorbreken. Prometheus geeft de mensheid het vuur en daarmee de cultuur, Antigone trotseert de menselijke overlevering en het ouderlijk gezag: zij begraaft haar broer.
Vanuit de goddelijke orde bezien betekent zo'n gedrag overmoed ('hubris') en verblinding ('atè'), maar vanuit zijn aard kan de heros niet anders. Op zijn leven rust een vloek, omdat de goden in hun naijver ('ftonos') zijn daden breken om hun heiligheid te bewaren. De Heros gaat, vaak in waanzin, ten onder. Toch houden de goddelijke afgunst en wraak geen definitieve afwijzing in. De heros blijf een *god*-mens die met zijn inzet en verzet te ver ging, maar die wel de juiste instelling en intentie bezat. Uiteindelijk zal verzoening volgen.[a]

2.3.2. De uitwerking op het publiek

De toeschouwers worden geschokt en ontroerd en vinden een innerlijke, religieuze vrede. Hoewel het kwaad ogenschijnlijk overheerst, weten zij intuïtief dat er een goddelijk evenwicht bestaat. De Heros strijdt niet voor niets, al gaat hij, zoals bv Oedipus, aan overstelpend leed te gronde. Je hoeft niet te wanhopen: de verzoening zal volgen, je wordt niet beheerst door een meedogenloos lot.
Nog een tweede boodschap geeft de tragedie je mee. Omdat je nu eenmaal geen Heros bent, maar een sterfelijk mens, behoor je je niet buitenissig en overmoedig te gedragen. Ken jezelf ('gnoothi se-auton'), weet wie je bent: niets te zeer ('mèdèn agan'). De mens wordt op zijn grenzen gewezen.[b]

2.3.3. Tragische kennis

Vanaf het midden van de negentiende eeuw gaat men meer op zoek naar de diepere oorsprong van de Griekse tragedie en komt men met een heel andere uitleg van haar aard dan die van Aristoteles, waarop de bovenstaande analyse voornamelijk is gebaseerd.

---

aWaanzin ('mania') is een heilige, goddelijke gave en behoort tot een andere wereld. Dood en ondergang zijn het begin van alle leven, zoals de absolute levenswet aangeeft: de goddelijke gerechtigheid ('dikè') draagt het gehele bestaan.

bDe sterfelijkheid wordt benadrukt: op de achtergrond spelen zeker -en dat in de traditie van de dionysische mythologie- existentiële vragen mee naar lijden en dood.

De tragedie is van mythisch-dionysische oorsprong en vindt haar kracht in dans en muziek. In de lichtheid en lichtvoetigheid van de dans ben je vrij en voel je de waarheid direct aan. De muziek, vooral als melodie en als pure, ritmische lichamelijkheid, vervangt het drama, met zijn verhalende trant en met zijn dialogen.

> In verhouding tot muziek is iedere mededeling via woorden schaamteloos; het woord verdunt en maakt dom; het woord gaat aan het persoonlijke voorbij, het woord maakt het buitengewone gewoon.

Het publiek neemt deel aan het dionysische ritueel van lijden ('pathos') en verdriet ('Urschmerz'), dat de grondslag van de tragedie vormt. Het gaat op een extatisch-religieuze manier in op wat zich op het toneel afspeelt door zich te vereenzelvigen met de leden van het koor. [a]
Zo wordt het zich bewust van de overeenkomst tussen het lijden van een Heros als Oedipus met dat van Dionysus, zo wordt ook in een roes de ban van de individualiteit verbroken en de volheid van het leven teruggevonden.

> Zingend en dansend uit de mens zich als lidmaat van een hogere vorm van gemeenschappelijkheid. Hij heeft het gaan en spreken verleerd en is op de weg bezig dansend in de lucht omhoog te vliegen. Uit zijn gebaren spreekt de betovering. ./. De mens is niet meer een kunstenaar, hij is kunstwerk geworden: het kunstgeweld van de gehele natuur openbaart zich hier tot een hoogste gelukzalige bevrediging van het oer-ene, onder de huivering van de roes.

Nietzsche benadrukt dat in de tragedie het apollinische -als kunstzinnig-creatieve vorm- en het dionysische een diepe eenheid vormen, toch -dat blijkt- wint uiteindelijk de dionische roes het van de apollinische orde. Hier vind je de oorspronkelijke tragische kennis, waarin het vermoeden bovenkomt van de verschrikkelijke dionysische diepten die het bestaan beheersen.
Dat dit alles veel te zwaar is aangezet[b], staat vast: het religieus-mystieke aspect van de tragedie wordt door Nietzsche sterk overdreven. [c] Maar dat betekent niet dat er niet een diep en weemoedig verlangen kan ontstaan naar de mythisch-dionysische tijden van weleer. Zo klaagt het koor in *De cyclopen* van Sofokles:

> Geen Bromios is er, geen dansen van het koor, geen bacchanten met hun thyrsos, geen ritme van de drums, geen fris bruisen van de wijn gedurende vervloeiende lentes. Ik ben niet in Nysa met de Nymfen die "Iakchos! Iakchos!" zingen voor Afrodite, terwijl ik als gebruikelijk achter haar met de witgevoete bacchanten aanvlieg.

→ Dionysus: Exc.X.3.3.

2.3.4. Tragedie als centrum van de culturele en politieke discussie

De tragedie was opgenomen in het geheel van culturele activiteiten ('KGV')[d] -de cultuur van het klassieke Griekenland was een *performance culture* (Goldhill)- en vervangt in haar rituele en psychologische aspecten de mythe.

→ Kunst als geïntegreerde vorm (KGV): 10.0.4.

Daarnaast worden binnen de tragedie ook algemeen menselijke -filosofische en ethische- discussies aan de orde gesteld.

---

aOorspronkelijk was volgens Nietzsche de tragedie geen drama, maar bestond alleen uit een koor.

bEen verwijzing naar de mystiek van de Eleusische mysteriën, waar veel verwante verschijnselen optreden, loopt stuk op het feit dat dan ook Demeter en Persefone niet kunnen worden gemist. En juist deze twee spelen geen enkele dominante rol in de tragedie (→ Exc.X. De mythe als ritueel drama. De Eleusische mysterieën).

cNietzsche benadert de tragedie niet op wetenschappelijk-filologische manier, maar op een literair-filosofische. Met Ulrich von Wilamowitz als zijn grote criticus. Hoe kun je ooit iets zinnigs zeggen over de tragedie als je bv niet zeer nauwkeurig onderzoek doet naar grammaticale en semantische aspecten van een tekst en je verdiept in de vraag wat de best overgeleverde versie ervan is? En dat gebeurt juist binnen het studiegebied van de filologie. Iets wat Nietzsche toch had moeten weten, hij was immers van huis uit klassiek filoloog. Aan de andere kant: Nietzsche mag dan wel een losse en zwaar polemische stijl hebben ontwikkeld, bij nader lezen blijkt dat hij inhoudelijk heel dicht bij de uitkomsten van het modern-wetenschappelijke onderzoek van zijn tijd bleef.

dBij alle discussie rond de inhoudelijke en pragmatistische aspecten van de tragedie, zou je al snel vergeten dat het gaat om een *kunstzinnige* productie van vaak hoge orde.

Daarnaast worden binnen de tragedie ook algemeen menselijke -filosofische en ethische- discussies aan de orde gesteld.

> De tragedie stelt fundamentele vragen naar de relaties tussen stervelingen en goden of zij denkt na over onderwerpen als offer, oorlog, huwelijk en wet (Lissarrague).

Je kunt zelfs stellen dat de tragedie uiterst explosief materiaal bevat (Easterling). Dit manifesteert zich ook op politiek gebied, omdat de tragedie cultureel een centrale rol speelt juist in de periode dat de democratie haar positie in Athene bevestigt: in haar strijden de openheid van een democratiemet heroische legenden en traditionele wijsheid. De nieuwe politieke visie en het rechtsdenken staan tegenover de mytische-heroïsche traditie en komen met haar in conflict. Dit betekent dat de democratische waarden aan een analyse worden onderworpen. Juist in de tragedie wordt de strijd tussen vóór- en tegenstanders uitvochten (Vernant, Burian).[a]

> Atheense tragedies weerspiegelden niet altijd louter van te voren vastgelegde ('pre-formed') morele en politieke denkbeelden, maar gingen het eigentijdse denken te boven door de praktische en theoretische mogelijkheden te onderzoeken of te problematiseren. Aan de andere kant blijven zij binnen de gebruikelijke grenzen van wijsheid en conventionele vormen van vroomheid, maar dit doen ze om ze des te dieper te onderzoeken en er vragen over te stellen (Paul Cartledge).[b]

De tragedie is niet het teken van een samenleving in krisis -zoals wel wordt verondersteld-, maar integendeel van een volwassen democratische houding met het publiek als een volwaardige medespeler. Zij is de plaats waar de de democratische instituties worden onderzocht, gedefinieerd en besproken. De tragedieschrijver als wijze, de dichter als leraar en wetgever van het volk. In dit verband kun je er ook op wijzen dat Dionysus traditioneel wordt gezien als een bevrijder: zijn festival werd dan ook beschouwd als het feest van de democratische bevrijding. Hoewel de bevrijding ook, zoals door Nietzsche werd gesteld, in de richting kan gaan van de dionysische extase en roes.

2.4. Secularisatie

(1) Met de opkomst van de natuurwetenschappelijke methode komt de mythe meer en meer in de verdrukking. Vooral de christelijke theologie heeft na de ME zware slagen moeten incasseren. Copernicus en Galileï verbrijzelen het primitieve en antieke wereldbeeld: de aarde niet meer het centrum van het heelal, maar een stofje aan de rand. Na Darwin wordt de evolutietheorie in korte tijd gemeengoed en vervangt voor velen het bijbelse scheppingsverhaal. Voor een afzonderlijke creatie van de mens en voor een zondeval is dan geen plaats meer. En dat tast de christelijke mythe en leer in hun wezen aan.
Freud ontneemt de mens zijn laatste greintje 'waardigheid'. Had Darwin hem al geplaatst te midden van de dieren, Freud benadrukt zijn instinctieve, agressieve, maar vooral ook seksuele eigenschappen. Bovendien werkt hij de gedachte van Feuerbach uit dat God niet anders is dan een projectie, een veruiterlijking van de ideale mens: God vervangt op latere leeftijd de vaderfiguur.
De kern van deze gehele ontwikkeling, die vaak wordt omschreven met het begrip secularisatie, ligt in de visie dat mensen niet meer zijn dan stoffelijke wezens. Het materialisme als levensbeschouwing komt sterk op. Mensen staan in de natuur en zijn als alle andere levende wezens betrokken in een strijd om het bestaan. De wereld wordt, zoals Weber stelt, *onttoverd*: de betovering van een allesomvattende goddelijke natuur, die alles omvat en samenhoudt, valt weg. De moderne mens heeft god gedood en blijft eenzaam achter (Nietzsche).

→ De discussie rond religie: 5.4.
→ Nietzsche, Der tolle Mensch: AD.I.2.3.

---

aDe Grieken zijn een strijdbaar en vechtlustig volkje. Overal wordt de confrontatie gezocht, in het hanengevecht, in de sport, in de vele oorlogen, maar ook in de volksvergadering, voor de rechtbank, en (dus) ook in het theater.

bZo bevestigt de tragedie vaak de VGO met haar negatieve visie op vrouwen, slaven en vreemdelingen, toch komt ook het een tegengeluid naar voren en blijkt er een 'utopistische tendens' aanwezig in de richting van meer vrijheid en gelijkheid (Edith Hall).

(2) Toch overheerst meestal een optimistische kijk: mensen zijn rationeel, op samenwerking ingesteld, zij hebben vele mogelijkheden om hun leven en dat van anderen in goede banen te leiden. Hoewel het opperste geluk hun op deze aarde niet te wachten staat, kunnen zij via een redelijke benadering van de problemen het leven meer dan dragelijk maken. Zelfs Freud, die dicht aanleunt tegen het pessimistische christelijke mensbeeld, ziet mogelijkheden, als mensen tenminste hun verstand maar gebruiken.

(3) Binnen het christendom intern is vooral de wetenschappelijke *bijbelkritiek* een sterk ondermijnende activiteit. De kerk heeft vanaf het begin van haar bestaan de Bijbel aanvaard als het Woord van God. Zij is door de Heilige Geest naar de letter geïnspireerd en daarmee een onfeilbaar en onaantastbaar geschrift. Maar het filologische (en historische) onderzoek dat na de ME langzaam op gang komt -en in het werk van Wellhausen een hoogtepunt bereikt- geeft al snel een heel ander, een veel 'menselijker' beeld te zien. Men ontdekt een veelheid aan bronnen, zelfs een enkele zin of alinea blijkt soms te zijn samengesteld uit materiaal van verschillende herkomst. Men stelt vast dat er veel aanvullingen, verbeteringen en commentaren in de tekst zijn binnengeslopen. Vele godsdienstige en morele opvattingen staan naast en tegenover elkaar.
De Bijbel geeft niet één, harmonieus en weloverwogen inzicht en oordeel, maar zij bevat een keuze uit de oud-joodse en vroeg-christelijke theologie, zoals die zich in de loop van zo'n tweeduizend jaar ontwikkelt. Dat dit alles voor de Kerk -en voor de gelovigen- grote problemen met zich meebrengt, laat zich raden.

11.4.3. Montaigne, Natuur en cultuur

A. HET NATUURLIJKE LEVEN

Mensen staan niet boven de dieren, integendeel!. Het dier heeft veel goede en vaak betere eigenschappen dan de mens. Het is gezond, leeft in vrede en rust, kent geen gevoelens van onzekerheid en schuld. Het is in alle tevredenheid zichzelf omdat het zich één voelt met zijn omgeving en het in het heden leeft. Mensen zijn voortdurend bezig met het verleden en de toekomst, bovendien zijn zij bezeten van nieuwsgierigheid, de bron van alle ongeluk: 'Wij zijn nooit bij onszelf, wij zijn altijd ergens anders'.
De primitieve mens ('l'homme sauvage') wordt in de Essais om dezelfde redenen hoog geprezen: hij is onbedorven, leeft in een natuurlijke staat en heeft een krachtige bestaanswijze die wars is van alle gekunsteldheid.

> Welnu, ik heb afgaand op dat wat men mij heeft verteld, geen enkele barbaarsheid of wildheid bij dit volk kunnen ontdekken -indien men tenminste niet barbaars noemt wat in het eigen land ongebruikelijk is-, want het schijnt werkelijk zo te zijn dat wij geen andere spiegel van de waarheid en de redelijkheid hebben, dan het voorbeeld en de opvattingen en de gebruiken van het land waar wij wonen.
> Daar, in die streek, heerst immers de volmaakte godsdienst, de volmaakte regering en het volkomen, het meest geschikte gebruik van alle dingen. Het is een volk dat in het geheel geen handel drijft, geen letterkunde beoefent, niets van de getallen weet, geen vorm van regering of politieke overheersing, geen gebruik van diensten, geen rijkdom of armoede kent. Men kent er geen overeenkomsten, erfenissen of delingen, geen beroep wordt uitgeoefend dan dat van het nietsdoen. Er is geen eerbied voor de afstamming dan die algemeen is. Kleren worden niet gedragen, landbouw niet beoefend, metaal, wijn en koren niet gebruikt. Onbekend zijn woorden die leugen, verraad, veinzerij, gierigheid, verveling, laster, vergiffenis aangeven.

Montaigne opent binnen de nieuwe filosofie een kritisch offensief, dat door anderen voortgezet, tot op heden voortduurt. Hoe dichter mensen bij de natuur leven, hoe beter zij zich voelen, hoe meer zij zich cultureel ontwikkelen, hoe onnatuurlijker en geforceerder zij zich gedragen. In dit verband hekelt hij het etnocentrische beginsel, dat, vaak vanuit een gevoel van superioriteit, andere culturen bekijkt en beoordeelt ze vanuit de eigen maatstaven van waarheid en redelijkheid.

B. DE MENSELIJKE MASKERADE

In zijn Essais ontmaskert Montaigne veel vormen van gekunsteld gedrag. Zo hechten mensen veel waarde aan officiële plechtigheden en kerkelijke ceremoniën: 'Wij zijn enkel ceremonie, de ceremonie sleurt ons mee', hoewel zij niet meer inhoudt dan een oppervlakkig en uiterlijk vertoon. Ook eerbewijzen, maatschappelijke functies en titels verbergen platvloerse trekken en proberen alleen maar te verdoezelen dat alle mensen hetzelfde zijn.
Taal krijgt in onze cultuur iets kunstmatigs, zij is vaak een kwestie van stand en verwordt binnen filosofie en wetenschap tot een jargon dat voor de buitenstaander abracadabra is. Zij mist dan de natuurlijke eenvoud, die men aantreft in dialecten, bij een gesprek op de markt of in een café. Taal moet zich volgens Montaigne aanpassen aan de omstandigheden van alledag en aan hem of haar die wordt aangesproken. Zij behoort plooibaar, niet eenzijdig te zijn.

> Men treft bij hen niets aan dan een ellendige voorkeur voor vreemde uitdrukkingen en nare, dwaze vermommingen, die de stof verlagen in plaats van haar te verheffen. Zij mogen dan in het nieuwe zwelgen, om doeltreffendheid is het hen niet begonnen. Om naar een nieuw woord te grijpen verlaten zij het gewone, dat dikwijls krachtiger en zinvoller is.

Montaigne doorziet de menselijke maskerade met een glimlach en neemt haar niet al te ernstig zolang wij ons maar niet vereenzelvigen met de rollen die we spelen. Streng oordeelt hij over huichelarij en vleierij.

Een edel hart moet zij gedachten niet verloochenen, maar zich laten kennen tot in het binnenste. Daar is alles goed of tenminste menselijk.
Men moet de waarheid om haar zelf liefhebben. Men moet niet altijd alles zeggen wat men weet, want dat zou dwaasheid zijn, maar wat men zegt moet men zeggen zoals men het denkt, ander maakt men zich schuldig aan een ernstig kwaad.

KORTE CURSUS FILOSOFIE

3. NATUUR EN CULTUUR

3.0. Inleiding

(1) Montaigne heeft als scepticus weinig op met grootse visies op de mens als een wezen dat in spirituele, geestelijke of wetenschappelijke zin uitstijgt boven de natuur. Mensen zijn het er het beste aan toe als zij dicht bij de natuur blijven en zich richten op een ongecompliceerd en eenvoudig bestaan zonder al te veel poespas. Een hogere culturele ontwikkeling komt hun niet ten goede.
Deze zienswijze, die ook wordt gedeeld door Lao Tze, roept een aantal belangrijke vragen op. Het valt toch niet te ontkennen dat mensen zich binnen de natuur van (andere) dieren onderscheiden door het gebruik van taal en dat zij ook in de 'oerstaat' verstandelijk handelen en technieken ontwikkelen? Waar liggen dan de grenzen tussen een natuurlijk en een onnatuurlijk bestaan? Kan men in natuur wel regels vinden voor de menselijke leefwijze of heeft de menselijke cultuur juist normen ontwikkeld die boven de natuur uitgaan? Scherper gesteld: bestaat er niet een diepe kloof tussen mensen en dieren, tussen natuur en cultuur juist omdat mensen bewuste, geestelijke, intentionele en ethische wezens zijn? Montaigne zal deze vraag ontkennend beantwoorden, maar lang niet iedereen is het met hem eens (→ KCF.3.1.-3.3)[a].

(2) Een andere vraag die opkomt, is of mensen van nature wel geneigd zijn verstandelijk en redelijk te werk te gaan of dat zij in de kern van de zaak door hun instincten worden gestuurd. De antwoorden van Nietzsche en Freud neigen naar een negatief antwoord (→ KCF.3.4).
Hierna en hiernaast volgt nog een discussie die in de moderne tijd door Montaigne als eerste wordt aangekaart: geeft de oorspronkelijke leefwijze van mensen ('de natuurlijke toestand') reden voor optimisme of pessimisme, is hun cultuur vredelievend of gewelddadig geweest (→ KCF.3.5)?

---

a'*Cultuur is dat wat mensen van zichzelf en van de wereld maken, en wat zij daarbij denken en spreken. Dus is alles cultuur wat niet natuur is. Cultuur is een prestatie, is een schepping naar menselijk ontwerp; natuur is gegroeid*'. Deze definitie van Maurer geeft een algemene zienswijze weer, maar gaat te gemakkelijk voorbij aan het feit dat mensen uit de natuur voortkomen en in veel van hun gedrag op de dieren lijken (→ KCF.3.3).

3.1. Cultuur

Cultuur is een relatief geïntegreerd geheel van activiteiten van menselijk gedrag die de algemene sociale patronen volgen die in opvoeding en in sociale interactie zijn verkregen, en die de producten zijn van deze daden.
A.Kloskowska

3.1.0. Inleiding

Cultuur is op dit ogenblik in intellectuele kringen een bijzonder populair begrip dat op allerlei terreinen te pas en te onpas te berde wordt gebracht om dan tot vaak onzinnige opvattingen en oeverloze discussies te leiden. Dit vooral omdat iedereen er zo zijn eigen betekenis aangeeft en het bovendien als stoplap gebruikt. Het enige wat je in zo'n geval te doen staat is om het begrip binnen wetenschap en filosofie gewoon niet meer te gebruiken -wat heel goed mogelijk blijkt zijn[a]- of om het strikt te definiëren. Wat hier gebeurt. Een analyse die toch nog uitloopt op een chaos van betekenissen.

De verwarring is een historisch gegeven. Zo worden begrippen als cultuur en civilisatie (Tylor) of volk, cultuur en natie (Herder) door elkaar gebruikt. Ook heeft men veel moeite om cultuur als niveau van ontwikkeling ('Die samenleving heeft een hoge cultuur') en als ding ('de Duitse cultuur') van elkaar te onderscheiden: het begrip cultuur wordt nu eens gebruikt als beschrijving en dan weer als waardeoordeel. In het laatste geval hoeft het niet alleen een positieve klank te hebben. Montaigne en Rousseau verheerlijken juist het natuurlijke leven van de primitieven ('de wilden') en wijzen de cultuur af. Zo ontstaat ook het onderscheid tussen cultuurvolken en natuurvolken.

3.1.1. Cultuur als patroon van verworven en overgedragen standaard-gedragingen

(1) Veel gedrag van dieren is genetisch bepaald. Je hoeft maar te kijken naar het doen en laten van insecten als bijen en termieten. Maar bij hogere vormen van dierlijk leven wordt veel gedrag ook aangeleerd. Soms ontstaat er zo een patroon van standaard-gedragingen (Nadel) dat aan volgende generaties kan worden doorgegeven. Deze overgedragen verworvenheden worden aangeduid met het woord *cultuur*. Dit wordt door Tylor dan ook omschreven als *'Het ingewikkelde geheel, dat kennis omvat, en geloof, kunst, moraal, wet, gebruik, en welke bekwaamheden en gewoonten dan ook door mensen als lid van een samenleving verkregen.'*[b] Dit in de traditie van de Romantiek.

De Waal definieert *cultuur* in termen van (sociaal) leergedrag: bij dieren is er dan sprake van cultuur als zij elkaar in de loop van de tijd doorgeven wat ze hebben geleerd. In dit opzicht komt cultuur als verwerving en overdracht van standaard-gedragingen ook bij apen voor. Zo meldt Boesch dat chimpansees een communicatie-systeem hebben ontwikkeld door op omgevallen boomstammen te drummen. Zo geven zij elkaars positie door. Nog verrassender is de vondst die hij meldt van een plaats in het oerwoud waar jonge chimps leren met stenen hamers noten te kraken. Een leerproces van zo'n zeven jaar.

(2) Cultuur komt voor bij apen en mensen. Jonge leden leren hoe zij zich binnen een groep of gemeenschap behoren te gedragen. Krijgen ze die opvoeding niet dan zullen zij niet passen binnen de groep waarbinnen zij zijn geboren. Bij menselijke vondelingen, die in de natuur zijn opgegroeid, zie je dat zij zich aanpassen aan de (dierlijke) cultuur van hun omgeving. Ieder kenmerk van typisch menselijk gedrag, zoals bv spraak, ontbreekt bij hen.

In zijn *L'Enfant Sauvage*, een film over Victor de l'Aveyron, laat Truffaut zien wat er gebeurt met een *wild kind*'dat op de grens staat van de menselijke cultuur, waar het wordt binnen gevoerd en van de natuur waar het is opgegroeid. De genegenheid, aandacht en gestrengheid van zijn opvoeders maken dat het menselijke trekjes gaat vertonen, maar zijn hart blijft buiten in de verre wereld van het woud. En de toeschouwer voelt met het kind mee en vraagt zich bezorgd af waar zijn bestemming en 'geluk' nu eigenlijk liggen.

---

aJe kunt de 'culturele' gegevens gemakkelijk onderbrengen binnen andere wetenschappen zoals antropologie, godsdienstwetenschap, economie, sociologie en gedragswetenschap en van daaruit je onderzoek doen. Dit gebeurt in de antropologie naar de leefwijze binnen een gemeenschap, en dan met name naar de specifieke gedragspatronen op bv het gebied van verwantschapsrelaties en rituelen. Trouillot stelt dat het begrip cultuur eerder de discussie verduistert dan verheldert. Je kunt je maar beter specifiek bezig houden met onderwerpen als kosmologie, ethos, gevoeligheid, verlangen, ideologie, strevingen en predisposities. Daar kun je als antropoloog beter mee uit de weg bij de beschrijving van de feiten.

bMet de nadruk op cultuur als *nurture* wordt in de VS een dam opgeroepen tegen racistische ideeën die de nadruk leggen op ras als biologisch en daarmee gedetermineerd gegeven.

(3) Cultuur is functioneel gedrag, zij bestaat uit *pasklare oplossingen* (Kloos) voor een situatie, die anders misschien improvisatie vereist, tijd kost of moeilijkheden veroorzaakt. Zij is een instrument in de strijd tegen een harde natuur. Zo staat de menselijke cultuur, zoals je die bv terugvindt in verbaal gedrag, technologie en kunst, in sociale instituties als het gezin en school, in gewoonten en tradities, in dienst van individuen om binnen een groep of gemeenschap samen te leven en samen als groep te overleven. Zij is het fundament van iedere samenleving en wordt daar in tijden van rust én spanning hoog in ere gehouden.
Cultuur is meer flexibel dan zij vaak op het eerste gezicht lijkt te zijn, zij verandert voortdurend en past zich aan als de omstandigheden zich wijzigen. Het gaat te ver met C.M.Hann cultuur technisch louter te omschrijven als *congealed culture ('bevroren cultuur').*
Bovendien betekent het niet dat individuen door de cultuur in hun leven totaal zouden worden gedomineerd, zij is louter leidraad en laat mensen dikwijls vrij hun eigen gang te gaan, te improviseren en zich non-conformistisch op te stellen.

(4) De enige waarde die aan culturele factoren kan worden toegekend ligt in hun functionaliteit: hoe dienen zij het overleven van groepen en samenlevingen? Zijn verworvenheden als het schoolsysteem, het museumwezen en/of de nano-technologie in het voordeel van de maatschappij op langere termijn? Het komt de wetenschapsman binnen het kader van zijn onderzoek alleen toe een oordeel te vellen over bv de machtsverhoudingen binnen een cultuur als hij bv duidelijk kan maken dat een democratisch systeem een samenleving op de lange duur ten goede komt of dat de gelijkwaardigheid van individuen een waarborg is voor een hogere economische bloei en daarmee van hogere overlevingskansen. Zijn privé-opvattingen over bv de (culturele) verhouding tussen mannen en vrouwen of de religieuze rituelen binnen een bepaalde samenleving doen niet ter zake.

3.1.2. Cultuur in een vergeestelijkte vorm

(0) Hoogst verwarrend is dat men in de loop van de vorige eeuw het begrip cultuur heel anders is gaan benaderen dan het in de culturele antropologie gebruikelijk was. Dit met het humanistische mensbeeld op de achtergrond en met een diepe kloof tussen mens en aap als vooronderstelling.

(1) In de eerste plaats ging men cultuur vergeestelijken. Het gaat niet meer om de overdracht van kennis en regels, maar om de visie die mensen meekrijgen op werkelijkheid: cultuur als geheel van overtuigingen en ideeën. Fredrik Barth: '*We spreken dus niet over "materiële cultuur" of over "menselijk gedrag" maar over de ideeën achter zulke gebeurtenissen en uitingen.*' En dan doet observatie niet meer terzake, je moet je bezighouden met mensen als doelgerichte wezens en je concentreren op de culturele beelden, kennis en voorstellingen die zij ontplooiien. Cultuur is een kwalitatief en rijk bezit.
Nu is wetenschappelijk onderzoek -en daar is toch ook Barth mee bezig- naar zo'n vorm van cultuur onbegonnen werk en de uitkomsten ervan zijn volsterkt onbetrouwbaar, ook al zou je je houden aan de openlijke uitingen daarvan in bv beeld en tekst.
Nog vager wordt de situatie als je dan ook nog zou willen weten hoe er door leden van bv een primitieve samenleving op meta-niveau wordt gedacht over bv kennis, ethiek, kunst. En toch ligt juist hier -en in het gegeven dat mensen binnen hun cultuur nadenken over die cultuur (Y.Ota)- het culturele bij uitstek.

(2) Puur speculatief is vervolgens de sprong die wordt gemaakt in de cognitieve psychologie. Op grond van een genetische gebeurtenis in het niet verre verleden zijn mensen ertoe in staat andere mensen als intentioneel persoon te zien (Tomasello). Een dijk van een gedachte die eerder past binnen de Geisteswissenschaft dan binnen de moderne natuurwetenschap. Is deze evolutionaire sprong eenmaal als hypothese aanvaard, dan kan er over cultuur weer lustig verder worden verder getheoretiseerd zonder dat de uitkomsten hiervan ook maar aan de hand van één experiment kunnen worden waargemaakt.

(3) Intentionaliteit houdt vervolgens ook in dat je in staat bent symbolen te gebruiken en betekenissen aan de verschijnselen toe te kennen. Cultuur is niet gefundeerd in uiterlijke gedragsvormen, maar in betekenisvolle verhoudingen. In de opvoeding blijkt dan ook volgens deze richting dat de betekenis als het ware opduikt buiten conditionering en versterking om.

Met natuurlijk de altijd weer prangende vraag wat je met betekenis en het begrip daarvan nu eigenlijk bedoelt. Maar als je inziet dat apen, die via het drummen op boomstammen met elkaar communiceren, voor de buitenstaander hetzelfde begrip vertonen als mensen die met elkaar spreken, wordt het duidelijk dat betekenis iets triviaals is. Het begrip van tekens ligt in dezelfde lijn ligt als het zien van kleuren. Bij beide hoef je je niet af te vragen wat de clou ervan is. Zoals je kleuren al doende leert onderscheiden, leer je al doende woorden te begrijpen. En dat op grond van associatie en versterking.
Het is daarom volsterkt onnodig met Barbara King te veronderstellen dat de betekenis opduikt ('emerges') uit de creatieve interactie tussen bv (apen)moeder en kind. Het gaat bij haar niet om een gewoon communicatieproces tussen A en B, nee 'de sociale eenheid AB creëert betekenis gedurende de interactie die zich op onvoorspelbare manier van minuut tot minuut ontvouwt.' Men spreekt van *coregulated communication*. Betekenissen ontstaan in de interactie als gedeelde betekenissen ('shared meanings'), die, dat kan niet anders, in de intuïtieve en connotatieve sfeer liggen. En daarmee wordt ook het begrip cultuur een geheel andere inhoud gegeven. Van een objectieve, neutrale kennis ervan kan geen sprake zijn.

3.1.3. Cultuur als geïntegreerde manier van leven.

Zou er al ooit één omvattende menselijke cultuur zijn geweest, dan zou deze al heel snel uiteen zijn gevallen in verschillende nieuwe culturen. Deze ontwikkelen dan ieder op den duur hun eigen gedragspatronen waarmee zij in de veranderde omstandigheden de problemen op eigen wijze onder ogen zien en aanpakken.
Cultuur wordt dus ook gebruikt in de zin van een specifieke, geïntegreerde manier van leven. Als je spreekt over de Joodse cultuur, de Indische cultuur, de cultuur van de Neanderthaler denk je eerder aan hun wijze van samenleven dan aan de culturele presataties die ze hebben voortgebracht.
Je hebt het dan over een leefwijze in brede betekenis en bij een beschrijving ervan kom je niet tot meer dan enige generaliseringen. Bovendien zul je bij onderlinge vergelijkingen al gauw eenzijdig de nadruk leggen op een paar opvallende verschillen, die dan vaak ook nog negatief worden beoordeeld.

Ook binnen een moderne maatschappij herken je veel verschillende groepen die zo hun eigen, kenmerkende wijze van (samen)leven hebben. Je kunt ook hier spreken van (sub)culturen[a], zoals die van jongeren, van homo's en van allochtonen. Deze onderscheiden zich in hun doen en laten op enige essentële punten van de gangbare cultuur zoals die vastligt in de VGO (en die je binnen een moderne samenleving misschien het beste kunt typeren als de heersende burgerlijke cultuur). Een anti-cultuur vind je terug bij mafia- en guerilla-groepen. De waardering van zulke (sub)culturen wordt gegeven in termen van disfunctie en foutvriendelijkheid.

→ Disfunctie: 8.3.2.2. → Foutvriendelijkhgeid: 8.5.

3.1.4. De eenheid van de menselijke cultuur

(1) Vaak wordt beweerd dat menselijke gemeenschappen zo van elkaar verschillen dat je niet kunt spreken van *één* menselijke cultuur. Dit is sterk overdreven. Een aantal kenmerkende overeenkomsten bestaat er zeker. Zo treft men bij alle volken het gebruik aan van taal, techniek en magisch-religieuze praktijken. Arbeid wordt verdeeld, handel wordt gedreven, kinderen worden met zorg opgevoed. Overal wordt muziek gemaakt, worden versieringen aangebracht en verhalen verteld. Er wordt gespeeld en gedanst. Er wordt feest gevierd volgens vaste patronen, op gezette tijden en op traditionele plaatsen. Overal komt men gedragscodes tegen met regels vooral op seksueel gebied. Opvallend is een wijdverbreid verbod op incest. Menselijke culturen hebben een aantal belangrijke kenmerken gemeenschappelijk. Het is dan ook heel goed mogelijk de cultuur van mensen en van apen te onderscheiden.

(2) Een beroep op de evolutionaire (en cognitieve) psychologie ter verdediging van de menselijke rationaliteit als een algemeen cultureel gegeven moet worden afgewezen. Zij verdedigt een typisch westers mensbeeld met de geest en haar logische capaciteiten als kern. En dit niet op wetenschappelijke, maar op speculatieve gronden. Zo spreken Tooby en Cosmides van een *meta-cultuur* die is vastgelegd in onze geest als Information Processing System ('IPS') en als Problem Solver. Deze komt onder meer tot uiting in de sociale communicatie en de overdracht van verschillende culturele vormen.
En omdat taal de kern is van de menselijke communcatie kan het model van Pinker (en indirect dat van Chomsky) als voorbeeld dienen om de universaliteit van het menselijke geestelijke vermogen te verduidelijken. Er bestaat een taal-gen dat dat zich neuraal vastzet en dat alle informatie bevat om een grammaticale methode te construeren, waarmee mensen taal kunnen verwerven. Deze methode, die onbewust en spontaan werkt, is dus aan alle mensen eigen. Hetzelfde geldt voor andere menselijke, cognitieve processen. Ook hier werkt het brein, net zoals bij de taal, als een Turing Machine via automatische instructies in de vorm van formele rekenkundige procedures ('algoritmen').

→ Chomsky: 4.1.3B, → Turing Machine: Exc. IV.1.1, → Computer en cognitieve psychologie: Exc.IV.3.

---

aJe kunt een onderscheid maken tussen subsysteem en subcultuur. De laatste is een manier van leven die het hele bestaan omvat, het eerste functioneert als onderdeel van de samenleving, deelname eraan beheerst niet je leven. Je kunt denken aan school en buurtvereniging. Met de vraag of het gezin moet worden gezien als subcultuur of subsysteem (→ 8.3.2).

3.1.5. Het gedeeltelijke gelijk van het culturele relativisme

Het *culturele* relativisme stelt dat menselijke culturen onderling zo kunnen verschillen dat zij elkaars gedrag en overtuigingen niet begrijpen. Ieder heeft bv zijn eigen taal, wereldbeschouwing en moraal. Begrippen als goed en waar krijgen hun geheel eigen invulling. Je kunt in dit opzicht niet spreken van *één* menselijke cultuur. Ieder cultuur behoort naar eigen verdiensten te worden beoordeeld.
Toch neemt zelfs een fervente culturele relativist als Herskovits aan dat moraliteit, esthetische voorkeur en bepaalde waarheidscriteria een universeel karakter hebben. Malinowski op zijn beurt stelt dat het gedrag van primitieve mensen wordt gekenmerkt door een rationele aanpak[a]. Dit betekent dat onderling begrip tussen culturen op een aantal belangrijke gebieden heel goed mogelijk is. De verschillen zijn, zelfs op geestelijk terrein, nooit onoverbrugbaar. Maar dan moet men wel zicht hebben op de omstandigheden waarbinnen de 'anderen' verkeren.
Toch -en daar ligt voor een deel het gelijk van het culturele relativisme- is het onmogelijk culturen van enige omvang met elkaar op zinvolle manier te vergelijken. De westerse cultuur superieur noemen aan de Islamitische is onzinnig. Daar is de situatie veel en veel te complex voor. Het enige wat je kan proberen te doen is een aantal onderdelen te vergelijken om zo tot een discussie over een aantal geschilpunten te komen.[b]

Nu is de ene cultuur superieur aan een andere als blijkt dat haar inzet het voortbestaan van de menselijke cultuur in haar geheel beter garandeert. In dat opzicht zal het Westen moeten bewijzen dat een redelijke opstelling op de lange duur betere resultaten oplevert dan een religieus-dogmatische. Jammer genoeg blijkt het dat de westerse politiek juist op dit punt volledig faalt omdat ze in alle openlijkheid haar eigen belangen stelt boven die van allen. Dat roept de emoties op die de irrationaliteit in leven houden. Bovendien -en dat is het meest verdrietige- zelfs binnen haar eigen cultuur is de westerse samenleving niet in staat de rationele code tot volle ontwikkeling te brengen. Het goochelen met het begrip cultuur is in dit verband niet voor niets een trucje van (neo)conservatieven om voor de werkelijke politieke problemen weg te lopen en ze te verdoezelen. Zo is het volstrekt irrationele gedrag van 11-9 ontegenzeggelijk het gevolg van het onredelijke gedrag van de Westerse cultuur in haar geheel tegenover de rest van de wereld.

→ Neo-conservatisme: Exc.XXIII.5.1.
→ Begrippenlijst Lemma *Multiculturele samenleving.*

3.1.6. Cultuur als strijdbegrip I. De hogere cultuur

> Cultuur is, vanuit menselijk gezichtspunt gezien, een eindig stukje -begiftigd met zin en met een door waarden gedragen betekenis- in een zinloze oneindigheid aan gebeurtenissen binnen de wereld.
>
> Max Weber

(1) Cultuur wordt in sommige kringen een strijdbegrip, waarmee men zich richt tegen een beschaving ('civilisation') die zich louter materialistisch opstelt en is gefundeerd in een wetenschappelijk-technologisch en economisch systeem (WTE). Zo is de (laat)moderne cultuur veruiterlijkt, gemechaniseerd, eenzijdig, oppervlakkig en voert tot 'barbarij'. Van een 'hogere cultuur' van wetenschap, kunst en filosofie -eens een groots, maatschappelijk ideaal- is niets over dan een vluchtig tijdsverschijnsel dat in journalistiek en vrijetijdsbesteding blijft steken (Eliot).
Cultuur wordt in deze hoek beschouwd als een innerlijke kwaliteit, een geestelijke verworvenheid: mensen zijn als bewuste wezens in staat betekenis te geven aan de verschijnselen en er waarden aan toe te kennen, waaruit zij zinvol en doelgericht leven (Weber) of waaraan zij een kritische en vreugdevolle visie ontlenen (Clive Bell).

---

aDit betekent natuurlijk niet dat rationaliteit in dit opzicht een dominerende factor is, integendeel, irrationele en existentiële aspecten zijn ook een belangrijk punt van overeenkomst tussen mensen, en daarmee van culturen.

bToch lijkt een discussie die hout snijdt alleen mogelijk te zijn als men vanuit verschillende codes definities van kernbegrippen als vrijheid, gelijkheid en waardigheid formuleert, die iedereen kan aanvaarden. En dat zal soms heel moeilijk zijn. Juist omdat de eis om te definiëren onderdeel uitmaakt van de rationele code, een code die door bv religieuze dogmatici wordt bestreden. Retoriek is in hun ogen een veel interessanter middel om twistpunten aan te pakken. Anders gezegd: ook al hebben alle mensen een verstandelijke instelling, dan nog zijn er veel culturen die het belang van een overheersend gebruik ervan zullen ontkennen. Dit geldt ook voor veel (sub)culturen binnen de westerse invloedssfeer.
Ook het verwijt dat de westerse maatschappij een macho-cultuur is, moet in het verlengde hiervan worden gezien. Juist omdat logica en argumentatie voor zo'n cultuur kenmerkend zijn, is een aanzet tot communicatie al aan het begin onmogelijk. Wat dan alleen nog mogelijk is, is een machtsstrijd.

Maar ook is een cultuur in deze visie een omvattend, holistisch en hiërarchisch organisme, dat berust op de traditie en dat haar kracht ontleent aan godsdienstige idealen (Arnold, Eliot). Dat deze opvatting gepaard gaat met een elitaire en conservatieve kijk op cultuur spreekt bijna vanzelf: Bell heeft behoefte aan een 'leisured class', Eliot acht het nodig dat elites de cultuur dragen en Arnold gaat ervan uit dat alleen intellectuele en kunstzinnige elites een cultuur kunnen leiden.
Hogere cultuur als geïntegreerde levensstijl binnen groep van gelijksgezinden. Is nu niet veel meer dan folklore.

(2) In een andere richting denkt Powys. Deze beschouwt cultuur als een innerlijke vonk, die je -juist los van ieder overgeleverd en aangeleerd cultuurgoed- in staat stelt je vol verbeeldingskracht intellectueel en zintuiglijk over te geven aan het schone en het fascinerende dat dit leven je heeft te bieden. Ook Powys staat hiermee in een oude traditie die cultuur ziet als een innerlijke toestand van hoge ontwikkeling: je streeft naar persoonlijke volmaaktheid.

3.1.7. Cultuur als strijdbegrip II. Cultuur in de breedte

(1) In de jaren zestig van de vorige eeuw ontstaat er in GB een richting die wordt omschreven als *Cultural Studies*. Het begrip cultuur wordt teruggebracht tot aardse, alledaagse verhoudingen en vertaald in termen van (zelf)begrip: 'Cultuur bestaat uit de betekenissen die wij toekennen aan onze sociale ervaringen en aan onze sociale relaties' (Fiske) .[a]
Zij reageert kritisch op de streng wetenschappelijke benadering van individu, groep en cultuur binnen de universiteiten. Vanuit een sterk marxistische achtergrond beschouwt ook zij *cultuur* als een strijdbegrip, maar dan met het oogmerk de arbeidersklasse te bevrijden. Het onderzoek is vooral politiek en historisch van aard. De scheiding van feiten en waarden wordt losgelaten: 'Wetenschap is politiek en theorie is oproer.'
Later komt in een meer algemene zin ook de vraag aan de orde hoe massacultuur, technologie en consumptiemaatschappij zich onderling verhouden en vooral ook hoe betekenissen hierbinnen tot stand komen (denk bv aan reclamespots of videoclips) Bovendien gaat men zich meer richten op etnische en feministische kwesties. Cultuur betekent voor bv negers en vrouwen 'een domein van beleving, gereflecteerde ervaring en creatief handelen' (Verstraete), zij omvat het hele leven ('a whole way of life') en leidt tot een strijd tegen de ideologie van de moderne, burgerlijke samenleving met haar specifieke opvattingen over ras en patriarchaat. De subcultuur als anti-cultuur.
Bij de bestudering van deze culturele verschijnelen doet men een beroep op interdisciplinariteit, zonder op zoek te zijn naar één methodologie. Theoretisch tref je er weinig nieuws aan, het meeste is afkomstig uit de koker van de Frankfurter Schule. Bekende namen: Gilroy, Hall, Hoggart, Thompson, Williams. In dit boek wordt ingegaan op het werk van onder meer Grossberg, Kaplan en McRobbie.

(2) In de jaren tachtig komt er in de USA een tweede richting op. *Cultural studies* nemen daar aan de literaire faculteiten al gauw het heft in handen, met als inzet een aanval op de literaire canon die bepaalt wat er onder literatuur moet worden verstaan. Men wenst af te rekenen met een elitaire westerse, blanke en manlijke cultuur. De aandacht wordt verlegd naar de culturele onderdrukking van vrouwen en ethnische minderheden. Methodologisch is de invloed van de anti-moderne Franse filosofie (Lacan, Foucault, Derrida) zeer groot. Van een wetenschappelijke benadering van de vraagstukken, zoals men die aan universiteiten mag verwachten, is dan ook geen sprake meer. Zo gaat men ervan uit dat positie, voorkeur, achtergrond en inzet van de onderzoeker een prominente rol binnen het onderzoek mogen/moeten spelen.
De *cultural studies* in deze Amerikaanse, anti-moderne vorm, zien zich in het algemeen dan ook *als een anti-discipline zonder eigen uitgesproken methode* (Baetens). Dat de kritiek hierop vanuit natuurwetenschappen en literatuurwetenschap hard uitvalt, valt niet te verwonderen. Binnen de moderniteit is eerder de kloof tussen alfa-, gamma- en beta-cultuur een reden van intellectuele zorg is.

→ antimoderniteit: Exc.XXXIX.5, → postmodernisme: Exc.XXXIX.IV, → Cultuurkritiek: Exc.XX.3.

---

aVanuit dit standpunt wordt ook de kunst aan de mensen teruggeven. Zij is geen alfzonderlijk gebied van kennis en smaak, maar een terrein waar iedereen zo zijn eigen voorkeuren heeft, zonder aanspraak te kunnen of willen maken op eigen superieuriteit. Kunst als onderdeel van een hogere cultuur wordt met minachting als *snobisme* afgedaan.

3.2. De mens een machine?

3.2.0. Inleiding.

(1) Een belangrijk probleem is dat het begrip cultuur een specifieke betekenis krijgt (→ KCF.3.1.5), het gaat aangeven waarin mensen zich wezenlijk ('kwalitatief') van dieren onderscheiden. Cultuur wordt een begrip van hogere orde: het culturele gebeuren speelt zich af op geestelijk, spiritueel, wetenschappelijk, ethisch en kunstzinnig gebied. Mensen en de maatschappij waarin zij leven streven naar een culturele vervolmaking. Zo ontstaat in het westen het burgerlijk-humanistische ideaal van de vorming ('Bildung') dat moet leiden tot persoonlijke ontplooiing en zelfverwerkelijking. Het begrip cultuur verliest zijn neutrale karakter als (menselijke) leefwijze en wordt gekoppeld aan een vergeestelijkt mensbeeld zoals dat van Descartes en Dilthey.

(2) Op de achtergrond van de discussie over het begrip cultuur speelt een ander belangrijk filosofische kwestie mee: de tegenstelling tussen idealisme en materialisme. Het gaat om de vraag wat er het eerst is en wat er centraal staat: de materie of de geest/het bewustzijn. Een tegenstelling die naar voren komt in de volgende twee uitspraken.

> Het materialisme leert, in volledige overeenstemming met de wetenschap en met de ervaringen van de praktijk, dat de wereld een materiële, stoffelijke natuur heeft; dit betekent dat ze bestaat buiten en onafhankelijk van ons bewustzijn. De wereld is noch een product van menselijk denken noch van welk niet-materieel wezen ook, zij heeft voor haar bestaan geen schepper en instandhouder nodig (A.Kosing).
>
> Zover ik het zie, wijst het naturalisme (= ± materialisme) niet elke andere opvatting van het bestel der dingen als logisch onmogelijk van de hand. Het schakelt ook niet alle tegenoverstaande alternatieven op a-priorische gronden uit. Het is mogelijk, dunkt me, zonder tegenspraak een wereld te denken waarin onlichamelijke krachten zich oorzakelijk doen gelden, of waarin al wat gebeurt de manifestatie is van een zich ontvouwend patroon (E.Nagel).

Vanuit beide standpunten wordt een eigen visie ontwikkeld op de verhouding tussen cultuur en natuur. In het laatste geval zal men cultuur gaan zien als een doelgericht proces dat zich boven de natuur verheft ('transcendeert').

3.2.1. De mens als machine

(0) De westerse filosofie en wetenschap beginnen hun onderzoekingen met een studie van de zichtbare, stoffelijke werkelijkheid. De vroege, Griekse natuurfilosofen zien de kosmos als een levend geheel met zijn eigen opbouw, wetmatigheden en processen. Deze opvatting heeft grote invloed en wordt gedurende de gehele klassieke periode en de scholastiek tot zelfs in deze tijd verdedigd: het heelal -maar ook de aarde[a]- is levend, het is een organisme, begiftigd met intellect (Rudolf Steiner).
Kepler vervangt aan het einde van de ME het biologische door het technische model: de natuur functioneert niet als een lichaam maar als een horloge. Deze visie mondt uit in de klassieke mechanica van Newton, waarin de bewegingen van het zonnestelsel in een aantal wiskundige wetten theoretisch worden vastgelegd.
Het nieuwe, technische model wordt vervolgens ook van toepassing verklaard op levende wezens. Zo stelt Descartes dat mensen als onderdeel van de natuur binnen de beschrijvingen van de mechanica vallen en lichamelijk als automaten moeten worden opgevat. Maar in zijn ogen zijn zij ook méér: zij onderscheiden zich van de dieren omdat zij geest bezitten. Mensen zijn bewuste en redelijk denkende wezens, die in staat zijn vrij en verantwoordelijk te handelen.[b]

(1) La Mettrie trekt in zijn *L'Homme Machine (1747)* de lijn van Kepler, Newton en Descartes radicaal door en past het mechanistische model consequent toe op mensen.
Er is één, zichtbare en stoffelijke wereld. Tot deze wereld behoort ook de geest. Tijdens een hoge koorts reageer ik verstandelijk anders dan in een gezonde en evenwichtige toestand. Indien iemand van jongs af geïsoleerd in een donkere kelder opgroeit, blijft hij geestelijk volkomen leeg.
De mens is een levende machine met denkkracht. Deze werkt als een zelfstandig systeem dat van buiten af zintuiglijk wordt geprikkeld en dat deze prikkels systematisch verwerkt. Zonder zintuigen geen gedachten en denkbeelden. Het denken is een functie van de hersenen.

---

aFechner: 'Zoals de ziel van ons lichaam alles weet wat er in het lichaam wordt geweten en méér dan elk van zijn delen, zo weet ook de aarde alles wat haar mensen en vissen weten, en méér dan elk van de wezens afzonderlijk.'

bCultuur is naar deze opvatting het gebied van de geest. Hier, op het terrein van religie, wetenschap en ethiek, verheft de mens zich boven het dier (en de natuur).

La Mettrie is een materialist: alles is stof. Hij beroept zich op de wetenschappelijke methode en keert zich scherp tegen een speculatieve benadering van de werkelijkheid.[a]

3.2.2. Dilthey: filosofie van het leven

De mens zou perceptueel en cognitief opgevat voor ons een fysisch feit en als zodanig enkel voor natuurwetenschappelijke kennis toegankelijk zijn. Als object van de geesteswetenschappen ontstaat ze echter alleen voorzover menselijke situaties worden beleefd, deze zich in levensuitingen manifesteren en deze uitdrukkingen ook worden begrepen.

(0) Dilthey stelt dat het onmogelijk is via de natuurwetenschappelijke methode echt vat te krijgen op het leven van mensen. Deze nemen binnen de natuur een eigen plaats in. Alleen een nieuwe wijze van onderzoek, een wetenschap van de geest ('Geisteswissenschaft')[b] kan echte kennis over hen opleveren.[c] Dit zonder dat je je, zoals Descartes doet, verliest in een uitzichtloos dualisme. Er is één werkelijkheid, maar die wordt op twee manieren beschreven.[d]

(1) Mensen hebben bewustzijn. Ik ben me bewust van innerlijke toestanden, activiteiten en processen: mijn geest bestaat echt, zij is er werkelijk ('eine reales Realität'). Niemand kan van zichzelf ontkennen dat hij denkt, voelt en wenst. Door me in mezelf te keren, me op mezelf te concentreren leer ik mezelf kennen.
Via introspectie beleef ik mijn geest als een doelgerichte eenheid, die zich intellectueel ontwikkelt, gevoelens bezit en wilskrachtig handelt, en die in deze drie aspecten samenhang vertoont. Naar buiten toe drukt deze drie-eenheid van rede, gevoel en wil zich uit in woorden, gebaren en daden, en legt zich daarin vast. Toch ligt de echte betekenis ('Sinn') niet in deze afzonderlijke gedragingen, maar in de totale persoonlijkheid als structuur. Hierop hoort het wetenschappelijk onderzoek zich te richten
Hoewel openlijke gedragingen onmisbaar zijn om mensen te leren kennen, is het niet mogelijk hen echt te *begrijpen* ('verstehen') door hen te observeren en te beoordelen op hun uiterlijke kenmerken. Mensen kunnen niet louter causaal worden verklaard en getalsmatig worden beschreven. Vanuit de beleving van mijn eigen persoon verplaats ik me intuïtief in de ander, leef ik me in en probeer ik mij zijn leven in te beelden en in te denken: 'Begrijpen is een terugvinden van het *ik* in het *jou*'. Ik zie in de ander de persoonlijkheid, die in zijn uiterlijke gedragingen de uitdrukking is van een levende, geestelijke eenheid, met zijn bedoelingen, denkbeelden en gevoelens. En zo leer ik ook mezelf beter begrijpen.

Het begrijpen van mezelf en de anderen ligt opgesloten in het menselijke wezen: we weten dat het leven betekenis heeft en wij kunnen deze betekenis begrijpen als zij wordt uitgedrukt in woorden, gebaren en daden.

(2) Begrip van mensen krijgt men niet door de wetenschap te raadplegen maar door zich te richten op de kunst. Deze geeft op gloedvolle manier uitdrukking aan het leven en raakt het in de kern. Zij laat de

---

aCultuur kan binnen zijn traditie alleen in de termen van Kloos en Nadel op neutrale wijze worden omschreven als menselijke leefwijze.

bUit het vervolg blijkt dat het misschien beter zou zijn om over menswetenschappen (Rickman) of historische wetenschappen (Mandelbaum) te spreken. De meest passende begrippen -levensfilosofie, historisme- vallen af, omdat zij in breder filosofisch verband worden gebruikt. Om de filosofie van Dilthey in zijn volle omgang te typeren koos ik voor *filosofie van het leven.*

cHet object van de Geisteswissenschaften is geestelijk (= niet-fysisch) van aard. Het kan alleen direct-intuïtief worden benaderd. Dit betekent dat, zoals Dilthey zelf toegeeft, hun methode *irrationeel* is: een logische procedure ontbreekt, er wordt niet geredeneerd.

dDilthey zet binnen de moderniteit de discussie op scherp: zijn wetenschap en filosofie als zij speculatie en metafysica afwijzen niet gedwongen een positivistische zienswijze op de mens te onderschrijven? Hoewel hij het positivisme bewondert -hij deed veel onderzoek op grond van zijn uitgangspunten- ontkent Dilthey dit met het argument dat het positivisme te eenzijdig is: '*Dat men zich niets wilde laten wijsmaken dat was de geweldige kracht die in dit positivisme lag opgesloten. Dat het de geestelijke wereld verminkte om haar in het raam van de uitwendige werkelijkheid te persen, dat was zijn beperking.*' De mens is een levend subject dat het leven beleeft en daarmee doelen, waarden en betekenissen als extra inbrengt. Voor positivisten is dit allerminst overtuigend. Leven kan in evolutionaire begrippen worden beschreven, waarden en doelen in termen van versterkers. Bovendien voegt een bestudering van het innerlijke leven, zoals Skinner suggereert, niets toe aan de kennis van menselijk gedrag.

diepste lagen zien van het menselijke innerlijke leven: ja, zij maakt het leven zelf zichtbaar.
Vooral de poëzie is een grote opslagplaats waaruit men kan putten om begrip van en inzicht in zichzelf en anderen te krijgen. Je kunt haar dus nooit los zien van de wereld van menselijke ervaringen ('Erlebnisse')[a].

Dichtkunst vereist een juiste uitleg. Dit gebeurt in de hermeneutiek[b], een methode van literair en historisch onderzoek.[c] Men geeft een interpretatie via een logische analyse van de taal en door zich intuïtief in te leven in de tekst, met de bedoeling op deze manier de betekenis van het menselijk leven uit te laten komen. Dit laatste is mogelijk omdat de tekst los staat van de auteur en zijn intenties. Zij heeft objectiviteit en bezit waarachtigheid.[d]

De wetenschap van de geest gaat ook andere wegen. Om het oneindig aantal mogelijkheden en de creatieve kracht van de menselijke leven te doorgronden richt zij zich op literaire genres als biografieën en autobiografieën.
Maar vooral de menselijke geschiedenis[e] en cultuur[f] worden bestudeerd. Hierin immers heeft de menselijke geest zijn gedachten, waarderingen en doeleinden vastgelegd in taal, geloof en doelstellingen. Hier komt men de mens op het spoor, die -voortdurend onderweg- op zoek is naar waarheid en waarden. Openheid naar anderen toe is dan ook een voorwaarde om het menselijke leven in zijn totaliteit te leren begrijpen.

(3) Metafysische aanvechtingen zijn Dilthey vreemd, hij moet niets weten van een innerlijke doelmatigheid die -bv in de vorm van de Hegeliaanse Idee- natuur en geschiedenis stuurt. Hij stelt ook geen speculatieve vragen naar het *waarom* van de menselijke geest en de *zin* van het leven. Je constateert enkel dat leven en geest bestaan, je ervaart ze iedere dag als een concreet feit. En daar ligt het uitgangspunt van een beschrijvende psychologie en van de filosofie.
Bovendien probeert Dilthey een eenzijdige, pragmatische benadering van de mens te vermijden. Mensen zijn geestelijke, redelijke wezens, vol verbeeldingskracht en scheppingsdrang. Maar dat is niet alles: zij hebben hun ook de irrationele, driftmatige en existentiële kanten.

> Wij analyseren het gegevene. En de huidige analyse van de menselijke existentie vervult ons allen met gevoelens van gebrekkigheid, van de macht van een duistere, ondergrondse drift, van een lijden onder duisterheden en illusies, van de eindigheid van al wat leven is, ook waar het de hoogste vormen van samenleving doet ontstaan.

Leven is het uiterste punt van denken, daarachter kun je niet komen. En met dat leven als uiterste grens van ons kennen, kun je niet ontkomen aan de vraag naar de dood.

---

a*Erlebnis* betekent hier volgens McCormick iemands onmiddelijke ervaring van een algemene betekenis. *'De natuur van de literatuur bestaat uit een expressieve, verbale articulatie van een betekenisvolle ervaring ('Erlebnis') in een concreet werk waardoor een een wezenlijk aspect van de menselijke werkelijkheid wordt ontsloten.'* De betekenis komt tot stand door de verbeeldingskracht. Met het symbool als het universele middel om op niet-discursieve manier betekenis aan de verschijnselen te geven.

bVolgens Schleiermacher moet je bij je interpretatie proberen de oorspronkelijke denkbeelden van de auteur te reproduceren. Omdat deze vaak onbewust zijn, kan het zijn dat een interpretatie leidt tot een beter begrip van de tekst dan de auteur zelf had.

cMet als probleem (cirkel, aporie) -maar dit geldt voor iedere methode van onderzoek!- dat je om de delen te analyseren en te interpreteren al vaag moet weten binnen welke samenhang je deze delen moet plaatsen, terwijl deze samenhang juist opkomt uit de delen. Men spreekt van de *hermeneutische cirkel.*

dDilthey spreekt in navolging van Hegel zelfs over *objectieve geest.* Zo probeert hij het verwijt van solipsisme te ontlopen. Dit verwijt lijkt gerechtvaardigd te zijn omdat hij de innerlijke ervaring als fundament ziet van alle weten. Maar Dilthey stelt met nadruk dat deze ervaring, dit innerlijke beleven, dat in het leven zelf ligt opgesloten, feitelijk is en kan worden geanalyseerd.

eHistorische gebeurtenissen worden pas echt geschiedenis als de uiterlijke data en begrippen ook echt innerlijk worden doorleefd en begrepen: je kunt economische nood en oorlogsgeweld objectief proberen te beschrijven, maar je hebt het pas begrepen als je je inleeft in de angst, het verdriet, de woede en de plichtsbetrachting van de mensen die zulke perioden hebben meegemaakt.

fCultuur is voor Dilthey een kenmerk van mensen en kan alleen worden beschreven in geestelijke termen.

> En dan ten slotte de omstandigheid die het meest diep en algemeen het gevoel van ons bestaan be-paalt - dat van het leven tot in de dood; want de begrenzing van onze existentie door de dood is altijd beslissend voor ons begrip van en onze waardering voor het leven.

Dit alles bevestigt eens te meer dat je het mens-zijn niet kunt vangen in een natuurwetenschappelijk schema. Mensen zitten vast binnen een eindige geschiedenis, zij kunnen niet worden losgemaakt van hun persoonlijke belevingen en hun concrete ervaringen.

(4)De zwakten van Dilthey's visie springen in het oog: de spanning tussen de subjectiviteit van de belevingswereld en de objectiviteit van culturele producten, de bijna speculatieve kracht die hij aan het begrip leven toekent en het relativisme dat zijn historische visie op de mens meebrengt. Dit laatste punt brengt hem aan het einde van zijn leven bijna tot wanhoop.

> De historische wereldbeschouwing heeft de laatste ketting verbroken, die filosofie en natuurwetenschap nog niet hebben verbroken. Alles stroomt, niets blijft. Maar waar zijn de middelen om de anarchie ven meningen, die dreigt binnen te breken, te overwinnen?

Ontkent men dat er zoiets als een menselijke natuur bestaat en gelooft men dat het leven van de mens zich als geestelijk wezen in de beleving en in een eeuwig worden afspeelt, dan kan men niet anders dan wanhopen. Een redelijke, bv utilaristische benadering van ethische problemen wordt bij voorbaat afgewezen. En dat is als men speculatie wil buitensluiten een buitengewoon beperkte visie.

EXCURSUS LXV. GESCHIEDENIS

3.3. Een kloof tussen mens en dier?

3.3.0. Inleiding

Welke plaats nemen mensen in binnen de natuur? Is er, zoals Descartes en Dilthey stellen, werkelijk een kloof tussen mens en dier, tussen cultuur en natuur? Velen geven een bevestigend antwoord en komen met de bekende argumenten: mensen gebruiken taal, zij bezitten geestelijke eigenschappen, zijn creatief en vol verbeeldingskracht, zij zijn zich bewust van hun plaats in de wereld, kennen hun verantwoordelijkheid, zij zijn niet afhankelijk van louter biologische factoren en zijn daarmee vrij. Anderen trekken de lijn van La Mettrie door, beschouwen hen als een onderdeel van de natuur, achten een vergelijking met de dieren als vanzelfsprekend en bestuderen hen op natuurwetenschappelijke wijze. *Cultuur is in hun ogen niet een kwalitatief, maar een beschrijvend begrip.*

3.3.1. De specifieke positie van de mens

Mensen passen zich gemakkelijk aan aan hun omgeving, zij leren snel en door de lange leertijd krijgen zij gelegenheid zich goed in te stellen op de vaak moeilijke en wisselende omstandigheden waarin zij terecht komen. Hun specifieke plaats in de natuur hebben zij te danken aan de ontwikkeling van hand, brein en strottenhoofd. Mensen lopen rechtop[a] en daardoor krijgen hun handen de gelegenheid zich zo te ontwikkelen -vooral de beweeglijkheid van de duim is van belang- dat zij een uitnemend instrument worden om werktuigen en gereedschap te maken, en ze te hanteren. Via het gebruik van handen verhogen mensen ook de mogelijkheden van communicatie. Bovendien tasten zij met hun handen de omgeving af en leren zo kwaliteiten als hard, ruw en rond te onderscheiden. Het intellect is door het gebruik van de hand enorm gestimuleerd. Reeds Anaxagoras stelt dat de mens denkt omdat hij handen heeft. Aristoteles noemt de hand het menselijke instrument bij uitstek ('organum organorum').
Ook de versnelde ontwikkeling van de hersenen, gecombineerd met het ontstaan van spraak[b], zijn een sterke stimulans geweest voor de menselijke culturele evolutie. Zo kunnen uitgebreide taalsystemen ontstaan, waardoor mensen in staat zijn de wereld vast te leggen in begrippen en metaforen. Mythen, filosofie, wetenschap en literatuur worden zo een vanzelfsprekend onderdeel van hun cultuur.

3.3.2. Koko en Kanzi

> Wat ook de grenzen zullen blijken te zijn van de communicatie tussen mensen en apen, zeker is dat ons menselijke chauvinisme ernstig is geschokt door het onloochenbare feit dat zij en niet wij het eerste organisme waren dat de taal leerde van een andere soort.
>
> P.Watzlawick

(0) De menselijke cultuur, met al haar verworvenheden en mogelijkheden, lijkt de uitkomst te zijn van een biologische ontwikkeling binnen de groep van de primaten. Is daarmee alles gezegd? Ja, zeggen de positivisten. Mensen vormen geen uitzondering: zij zijn een diersoort met haar eigen, specifieke kenmerken. Deze worden binnen de evolutionaire biologie, de neurofysiologie en de gedragswetenschappen bestudeerd.

(1) Positivisten wijzen erop dat de verschillen tussen het mensen- en dierenrijk groter lijken dan in werkelijkheid het geval is. Apen hanteren werktuigen, zij zijn slim bij het oplossen van problemen en zijn in staat zich aan te passen aan hun omgeving, beren ontwikkelen verschillende soorten van jachttechnieken, olifanten bereiken verregaande vormen van abstractie. Ook octopussen kunnen abstraheren: zij

---

aToch is mens niet de enige aap die rechtop loopt. De Bonobo doet dat af en toe, Lucy en de Pardolichopithecus deden dat uit gewoonte. Van de laatste zijn resten aangetroffen op Lesbos, in Roemenië en misschien in China.

bZo stelt Deacon dat taal voortkomt uit de ontwikkeling van de hersenen, maar dat die taal ook de ontwikkeling van de hersenen heeft gestimuleerd. Een onjuist denkbeeld volgens David Byrne: je merkt niets van een gezamenlijke ontwikkeling. Hij veronderstelt dat gebarentaal aan de gesproken taal vooraf ging. Er zijn aanwijzingen dat de ontwikkeling van gebarentaal en hersenen samenviel.

zien de verschillen tussen horizontale en verticale lijnen en maken van deze kennis gebruik. De papagaai Alex kan niet alleen kleuren en vormen onderscheiden, maar ook aangeven hoeveel voorwerpen er worden getoond: hij kan tellen van 1 tot en met 6.[a] Kapucijner aapjes kennen een geheel repertoire voor het maken en gebruiken van werktuigen om voedsel te snijden of op te graven. Apen hebben muzikale eigenschappen en kunnen bv herkennen dat een melodie hetzelfde is, ook al is hij in een andere octaaf geplaatst . Zij kunnen bovendien geobsedeerd worden door esthetische activiteiten als tekenen en schilderen (Morris). Zelfs zijn ze in staat te tellen. Rosencrantz en en McDuff sorteren groepjes naar volgorde in de grootte van de getallen één tot negen. Bovendien kunnen ze getallen van vijf cijfers onthouden [b]

(2) Belangwekkend is ook dat de menselijke taal door chimpansees, gorilla's en bonobo's kan worden begrepen en aangewend. Bekend zijn de experimenten met de chimpansees Washoe (1968) en Sarah (1972). Zij leren op eenvoudige manier berichten uit te wisselen met hun verzorgers via het ASL ('American Sign Language'). Sarah gebruikt 150 woorden en 500 twee-woorden combinaties. Zij onderscheidt woordsoorten, gebruikt logische operatoren (de ontkenning, de implicatie), begrijpt iets van de opbouw van zinnen, kan naar iets verwijzen dat niet aanwezig is en dit in woorden omschrijven. Washoe past woorden in nieuwe situaties toe, maakt nieuwe woordverbindingen, kent zijn eigen naam en stelt vragen als 'Vlug, geef me zoetigheid, a.j.b.?'. Een eend noemt hij een watervogel, als hij in spiegel kijkt reageert hij met 'Ik, Washoe!'. Later, in gevangenschap, leert hij zijn jongere lotgenoten menselijke taal en vergemakkelijkt voor hen zo de communicatie met de verzorgers.

(3) Verrassender nog is de communicatieve vaardigheid van Koko, een gorillavrouwtje. Zij gebruikt American Sign Linguage (ASL) en bedient zich van een taalmachine. Zij kent duizend tekens -het 'basic English' telt 850 woorden- en gebruikt er daarvan 500 per dag. Zij hanteert voornaamwoorden, voorzetsels en allerlei bepalingen. Zij weet wat 'slecht' is -bv pijn doen, iets kapot maken- en toont berouw door 'Het spijt me' te zeggen. Wanneer ze een foto ziet van een gorilla-albino, die zich verzet tegen haar dagelijkse bad, toont ze begrip en medegevoel: 'Me cry there!'. Zij houdt van 'discussie' en heeft gevoel voor humor. Als zij zich op een moment blijkbaar stierlijk verveelt, probeert een begeleider haar bezig te houden met het bekijken van een tijdschrift. Op zijn verzoek iets leuks aan te wijzen, wijst zij tweemaal achter elkaar op iets volstrekt onbelangwekkends. Gevraagd of ze dat nu interessant vindt, antwoordt ze volmondig met 'ja'. Goed laat me nu dan maar iets gruwelijks zien. Koko pakt een spiegeltje en houdt dit haar verzorger voor zijn neus...!
Koko kan ongehoorzaam zijn, jokken, bedreigingen uiten en geeft dit alles weer in taal. Evenals Washoe ('Smerige Jack geef me te drinken!') kan zij verbaal behoorlijk van zich afbijten: 'Dirty rotten toilet!'.
Koko heeft besef van tijd, zij spreekt over dingen die een poos geleden zijn gebeurd en past begrippen als vroeger en later toe. Ze schept spontaan nieuwe woorden zoals 'ooghoed', wanneer ze een masker ziet. Op de nogal geringschattende vraag 'Wat ben je nu, mens of aap?' toont ze een sterk gevoel van eigenwaarde en antwoordt: 'Fine animal gorilla!'.

(4) Kanzi, een bonobo, leert menselijke taal niet via instructie, maar gedurende de taallessen die Matata, zijn pleegmoeder, krijgt. Zijn taalvaardigheid en taalbegrip zijn groot. Bovendien ontwikkelt hij een protogrammatica met, vanuit de menselijke grammatica gezien, zeer oorspronkelijke wendingen. Kanzi begrijpt gesproken menselijke taal, kan telefoneren en is bedreven in het spelen van computerspelletjes die een hoge graad van inzicht en bekwaamheid vereisen. Bij de opdracht 'Maak deze wortel nat!' gooit hij haar naar buiten. Op de vraag wat hij nu weer doet, antwoordt hij dat het buiten toch regent...! Hij helpt bij de taalinstructie van andere bonobo's en vervult een bemiddelende rol bij ruzies tussen aap en mens.
Natuurlijk, het verschil tussen mensen en apen is groot -Kanzi schrijft (nog) geen gedichten- maar de kloof tussen beide soorten is binnen de evolutie niet zo diep dat er van een wezenlijk verschil kan worden

---

aDat men stelt dat Alex een nadenkend en efficiënt symboolgebruiker is, gaat veel te ver, ook al lijkt het dat hij met zijn 'No, wanna go shoulder' zoiets als een wil tentoonspreidt. Er is eerder sprake van een complex associatief gedrag, zoals je dat ook bij de mens in al dit soort gevallen aantreft. Juist dat men verbaal 'wilsgedrag' bij papagaaien aantreft, betekent dat de mens veel minder intentioneel handelt dan veel cognitieve psychologen ons doen willen geloven.

bEr bestaat volgens de neuropsycholoog Dehaene dan ook een *number sense*, een aangeboren gevoel voor getallen. Een, twee en drie (één, één en nog één) zijn de getallen waarmee mensen als vanzelfsprekend werken, zoals duiven hetzelfde kunnen. Aan de andere kant is het brein niet geschikt als opslagplaats voor getallen, noch is het in staat zoals een computer automatisch berekeningen te maken. Bij mensen gaat op dit op een associatieve en moeizame manier.

gesproken:

> Ik weet dan ook zeker dat als je apen met stembanden zou uitrusten, zij na enige tijd een taal zouden ontwikkelen, simpeler dan de onze, maar een taal die wij mensen wel degelijk zouden begrijpen (E.Sue Savage Rumbaugh). [a]

(5) Hoewel men er vanuit de evolutietheorie terecht vanuit gaat dat je eerder de overeenkomsten dan de verschillen tussen mensen en dieren moet beklemtonen, gaat Darwin toch veel te ver als hij ook de psyche daarbij betrekt.

> Het verschil in geest tussen de mens en de hogere dieren, groot als ze is, is er zeker een van graad en niet van soort. We hebben gezien dat de zintuigen en intuïties, de verschillende emoties en vermogens zoals liefde, geheugen, aandacht, nieuwsgierigheid, imitatie, rede enz. waarop de mens zich beroemt, in een beginnende, of zelfs goed ontwikkelde toestand ín lagere dieren kunnen worden aangetroffen.

Zelfs bij mensen onderling is het al de vraag of ze kunnen doordringen in de belevingswereld en in het bewustzijn van anderen, laat staan dat ze erin zouden kunnen slagen de psyche en de denkwereld van dieren binnen te dringen.[b]
Het is dan ook onbegrijpelijk dat het onderzoek naar het gedrag van apen zich de laatste tijd (bv door De Waal) richt op het inleven in hun emoties, omdat deze in vele opzichten op die van mensen zouden lijken. Want daar ligt nu juist het probleem: het is duidelijk dat de psychologie op dit gebied geen enkele vooruitgang heeft geboekt. Je kunt bij mensen soms vermoeden wat voor soort emotie zij hebben, maar dit gebeurt alleen op grond van uiterlijke kenmerken, die bovendien sterk cultuur-gebonden zijn.
Geeft De Waal het zelf niet toe als hij opmerkt: *'Wat dieren voelen, weet ik niet. Ik kan alleen hun voorkeuren meten*?' Indien hij gelijk heeft met deze behavioristische kanttekening, lijkt zijn onderzoek eigenlijk zinloos: je kunt nooit het innerlijk van dieren bereiken, noch te weten komt wat een 'emotie' bij ze inhoudt. Dat apen een cultuur bezitten en dat zij hulpvaardig gedrag vertonen, staat buiten kijf, maar of je dan mag spreken van medeleven en troosten is zeer de vraag.
Nog extremer wordt het als er binnen kringen van de cognitieve psychologie wordt aangenomen dat de geest van het dier uiteen kan worden gelegd in uitgebreide reeksen van hypothetische, geestelijke toestanden ('mental stages') om zo gebieden als leren, herinneren, probleem oplossing, regelvorming en begripsvorming, waarneming en herkenning begripsmatig te analyseren (Roitblat en Weisman).
Natuurlijk zijn er overeenkomsten te vinden tussen dieren en mensen ook als het gaat om hoogontwikkelde en vérgevorderde vormen van gedrag, maar je kunt deze alleen wetenschappelijk formuleren op basis van experimenten die zich concentreren op de zichtbare prestaties van de dieren. Dus niet in termen van subjectiviteit of van introspectie, en zeker niet vanuit de modellen van de cognitieve psychologie. Tolman:

> Om te zeggen dat een dier zich dit en dat herinnert is alleen maar een andere manier van zeggen dat van zijn huidige gedrag kan worden aangetoond dat het causaal afhankelijk is van dit en dat.

Het gebruik van een term als *mental state* of *geheugen* in dit verband is daarom speculatief en ongegrond. Niet alleen voor dieren maar ook juist voor mensen. Byrne slaat de spijker op zijn kop:

> Mensen zijn er altijd erg goed in om achteraf hun eigen gedrag en dat van anderen te verklaren uit bedoelingen en motieven. We praten er voortdurend over. Maar de vraag is of al die diepe mentale verhalen het gedrag wel kunnen verklaren. Ik denk eerlijk gezegd dat al dat *mentalizing* een vrij onbelangrijke toevoeging achteraf is. In de werkelijkke drijfveren voor ons feitelijke gedrag verschillen we bar weinig van de andere primaten.

---

aDit betekent niet dat men de cultuur van de eerste mensen kritiekloos mag vergelijken met het huidige gedrag van primaten als de chimpansee en de bonobo. Je weet helemaal niet op welke wijze deze zich in de loop van de evolutie hebben ontwikkeld. Bovendien is de analogie binnen de wetenschap een gevaarlijk wapen: niet de overeenkomsten zijn het belangrijkste, maar juist de verschillen. Zo David van Reybroek.

bVoorTomasello is inlevingsvermogen niet voor apen weggelegd, maar is het juist een typerend kenmerk van mensen. Deze hebben kennis van en inzicht in de psyche ('het geestesleven') van de ander. Dit mentale vermogen gaat gepaard met het uiten van een intenties, motieven, een wil en ik-besef.

3.3.3. De unieke positie van de mens. Chomsky

Waar we met Darwin het verschil tussen mens en dier willen opheffen, belanden we onherroepelijk in de wereld van Tarzan of van Donald Duck.
J.Koster

(1) Velen ontkennen dat biologisch onderzoek zou aantonen dat apen en mensen op de evolutionaire ladder in elkaars verlengde liggen. Mensen zijn niet het toevallige product van een evolutie. Er bestaat een onoverbrugbare kloof tussen mensen en dieren, omdat mensen boven de natuur uitstijgen ('transcenderen') en aan het gebeuren in de kosmos een nieuwe dimensie toevoegen. Zij bezitten een spirituele gave, een religieuze intuïtie (Samkara), die niet kan worden herleid tot de biologische reacties van het organisme op zijn omgeving.
Dit speculatieve standpunt wordt ook in een meer gematigde vorm aangehangen: mensen nemen in de natuur een unieke positie in, omdat zij geestelijke wezens zijn die rationeel en creatief handelen, en die in staat zijn om over hun existentiële situatie na te denken. Dennett meent dan ook dat mensen kunnen lijden, maar dieren niet.

(2) De experimenten met apen worden in deze en andere kring met de nodige argwaan bekeken en hun wetenschappelijke waar- de wordt hoogst dubieus geacht[a]. En hoewel sommigen van hen zullen toegeven dat ook primaten 'mentale' eigenschappen kunnen bezitten, wijzen zij erop dat zij de taal grammaticaal totaal niet beheersen. En daar ligt nu eenmaal de basis van spraak en begrip.[b] Mensen zijn creatief, omdat zij bij machte zijn een oneindig aantal taaluitingen te vormen. Apen blijven op een minimaal niveau staan. Zij leren niet meer dan truckjes en kunstjes (Terrace, Sebeok). Hun ontbreekt het aan ieder begrip van de 'woorden' die zij gebruiken. En de feiten? Die overtuigen niet, alleen theorieën doen dat. En het onderzoek naar apentaal is nu eenmaal verstoken van iedere theorie (Sebeok).

(3) Op het gebied van taal is voor velen Chomsky dé theoreticus van de twintigste eeuw. Voor hem staat het vast dat mensen bij het leren van een taal dat oproepen wat zij onbewust al weten en wat in de geest aanwezig is. Ook begrippen en denkbeelden liggen naar hun betekenis en inhoud apriori vast. Innerlijk beschikken mensen over een aangeboren programma, dat de situatie in de buitenwereld begripsmatig uitlegt in overeenstemming met dat wat zij geestelijk weten. De menselijke taal weerspiegelt niet de feiten en gebeurtenissen, maar zij spiegelt deze aan de waarheid van de geest. Een speculatieve benadering met irrationele trekjes (Gellner): mensen denken blijkbaar niet zelf, maar het denkt in hen.
Maakt Chomsky zo een sprong naar een 'bovennatuurlijke orde' van geest, rede en waarheid? Zelf ontkent hij dit met klem, maar zijn voortdurende beroep op rationalisten als Descartes en Leibniz maakt zijn ontkenning krachteloos.
Dit alles komt voort uit Chomsky's sterke afkeer van iedere positivistische benadering van de taal[c]. Mensen bezitten, stellen de meeste empiristen, lichamelijk de mogelijkheid taal te verwerven, maar de invulling daarvan komt van buiten, door ervaring en opvoeding. Taal wordt geleerd, begrippen staan niet bij voorbaat vast.

---

aDe uitkomsten van experimenten met apen worden in twijfel getrokken. Volgens Terrace, zelf een onderzoeker op dit gebied, blijkt uit video-opnamen dat de communicatieve situatie waarin apen en hun begeleiding verkeren beslissend bijdraagt tot het succes. Aap en mens zijn zo op elkaar ingespeeld dat de dieren gewoonweg weten welke reactie er van hen wordt verwacht. Met een neutrale onderzoeker worden de prestaties veel minder overtuigend (Premack). Of deze bezwaren ook gelden voor het onderzoek met Kanzi is twijfelachtig. Kanzi leert de menselijke taal buiten iedere directe opvoeding om (de omgeving was optimaal 'decontextualized').

bEen van de kernvragen bij het onderzoek naar apentaal is of de nadruk moet worden gelegd op de formele of op de intentionele aspecten van de taal. Wanneer beheersen apen de menselijke taal, als zij in staat zijn hun uitingen grammaticaal goed op te bouwen of als zij menselijke taal begrijpen? Chomsky legt de nadruk op het eerste, Sue Savage-Rumbaugh, begeleidster van de bonobo's Kanzi, Matata, Panbanisha, op het laatste: *'Het leek me redelijk, zelfs duidelijk dat begrip een belangrijk element van taal was, dat taal het eerst wordt verkregen door begrip, en dat de voortbrenging ervan daaruit voortkomt'.* In dezelfde trant bv Lakoff, Edelman en de Leidse school.
Dit blijkt ook uit experimenten: taalbegrip blijkt belangrijker te zijn dan taalvermogen. Bovendien is het taalbegrip een product van opvoeding en omgeving.

cChomsky heeft weinig vertrouwen in de samenbundelende kracht van de evolutietheorie. Taal lijkt hem dan ook niet een product te zijn van de natuurlijke selectie, maar eerder een toevallig bijproduct ervan. Dit geldt ook voor de andere geestelijke eigenschappen die mensen kenmerken.

Nee, zegt Chomsky, mensen bezitten het geestelijke vermogen taal en ideeën te vormen. Dit wordt door ervaring en opvoeding enkel geactiveerd.

(4) Chomsky heeft gelijk als hij stelt dat het een biologisch wonder zou zijn als apen zo'n vermogen hadden bezeten zonder dit te gebruiken, zoals het ook bevreemdend zou zijn indien mensen het vermogen tot vliegen zouden bezitten zonder er ooit aan te hebben gedacht het te gebruiken.
Deze opmerking dan wel met de kanttekening dat, zoals het vliegen niet een mysterieuze, evolutionaire inval is die een bepaalde diersoort plotseling tot vogels omtovert, ook taal niet plotseling van apen mensen maakt. Vliegen en spreken zijn beide een product van de evolutie. Bovendien juist de ontdekking van het feit dat ook apen kunnen leren spreken, bewijst dat taal niet het ingebakken vermogen is dat Chomsky poneert.
Even dubieus is het te stellen dat de taal in aanleg reeds in de verre voorvaderen van aap en mens ligt opgesloten (Savage-Rumbaugh, Greenfield). Taal is een cultureel gegeven, niet een natuurlijk apriori. Indien taal werkelijk als genetisch programma in beginsel aanwezig zou zijn in bonobo's, dan zou men ook mogen verwachten dat zij een gebarentaal zouden hebben ontwikkeld (Bonobo's lopen vaak rechtop en kunnen hun handen dus vrijmaken).

→ Chomsky, Verbaal gedrag: 4.1.3.

3.4. Instinct contra rede

3.4.0. Inleiding

Als men stelt dat mensen thuishoren in de natuur, en daar niet bovenuit stijgen, komt de vraag op hoe hun driftmatige aspecten zich verhouden tot de redelijke, hoe natuurlijke trekken staan tegenover kenmerken die dikwijls typerend worden geacht voor de menselijke cultuur. Vier antwoorden zijn van belang en liggen in elkaars verlengde, die van Nietzsche en Foucault (→ KCF.3.4.1), van Freud (→ KCF.3.4.2) en van Paglia (→ KCF.3.4.3).

3.4.1. Dionysus en Apollo. Nietzsche en Foucault

(1) Nietzsche beschrijft in navolging van Schelling de menselijke situatie aan de hand van twee begrippen: dionysisch en apollinisch. Apollo, de god van de bezonnenheid, vertegenwoordigt het intellect, dat op zoek is naar duidelijkheid en doorzichtigheid, naar orde, regelmaat en soberheid. Logica en moraal zijn de instrumenten om zijn doel te bereiken. Met het principium individuationis als kern: de mens als subject dat naar eigen inzicht handelt. Het fundament van deze visie ligt in de leer van Socrates.
Model voor de natuurlijke geaardheid van de mens, voor wil en hartstocht, staat Dionysus, god van roes en dronkenschap. De dionysische mens streeft in volle vrijheid zijn lust na en leeft volgens zijn instinct gezond en krachtig. Ziekelijk en zwak is dat wat het verstand hem ingeeft en zijn gevoelens hem voorhouden. De chaos is hem lief. Het dionysische element stamt uit de oerervaring van de mensheid: het leven is verbijsterend en vol smart, veranderlijk en vol tegenstrijdigheden. Het pessimisme heeft de overhand: het is het beste niet te worden geboren en als je leeft is het maar beter zo snel mogelijk te sterven. Alleen in de roes, in het dionysische feest kan je het leven aan, omdat je daarin kunt opgaan en jezelf verliezen. Ook aan het apollinische streven ligt het lijden ten grondslag. Mensen proberen dit te overwinnen door zich als individu op wetenschap en kunst te storten. Zij vinden rust in de artistieke wereld van droom, schijn en schoonheid of in de harmonieuze ordening die de wetenschappelijke theorie hun biedt. Zij bezien het leven van de optimistische kant. Deze levenshouding betekent een verarming en beperking omdat zij tekort doet aan de natuurlijke, instinctieve aard van de mens.
Toch geeft Nietzsche (later) toe dat ook de apollinische ontwikkeling voor mensen waardevol kan zijn[a], ook het apollinische aspect maakt dat je tegen het leven bent opgewassen. Maar zelf blijft hij trouw aan de dionysische visie met haar nadruk op de wil tot macht en haar verzet tegen alle gewoonten, normen en conventies die deze macht proberen te beknotten.

→ Nietzsche: 8.7.2.
→ Tragedie: KCF.2.3.3.

(2) Binnen de anti-moderne setting van de tegencultuur begin jaren zestig van de vorige eeuw wordt de tegenstelling van de begrippen apollinisch/dionysisch uitgewerkt door Michel Foucault. Het dionysische element ('de Ander') uit zich in de menselijke begeerte, in de seksualiteit met haar taboes, in de droom en in Het Oosten *'gedacht als oorsprong, gedroomd als de duizelingwekkende droom, waar alle heimwee, alle beloften van terugkeer vandaan komen, het Oosten dat wel openligt voor de koloniserende rede van het Westen, maar toch altijd onbereikbaar blijft, want het blijft altijd de limiet: de duisternis van het begin waarin het Westen is geformeerd maar waarin het een scheidslijn heeft aangebracht - Het Oosten is voor het Westen al wat dit niet is, ook al moet het er dat, wat zijn oerwaarheid is, vandaan halen.*' Dit Andere wordt door de druk van de westerse rede tot zwijgen gebracht.
Foucault illustreert de onderdrukking van de Ander aan de aanpak binnen de westerse cultuur van de waanzin. De waanzin is een duistere, kosmische vorm van openbaring met haar eigen hallucinerende beelden en haar taal van het delirium. Zij is de wereld van het niet en van de nacht, zij is, ver onder de droom en ver onder de nachtmerrie van de bestialiteit, de allerlaatste toevlucht, het begin en einde van

---

aNietzsche -en dat vergeten zijn aanbidders maar al te vaak- keert zich niet tegen de Verlichting, maar bewondert haar om haar denkkracht en kritische instelling.

alles, met haar dubbelzinnigheid van chaos en apocalyps[a]. Het is de dreigende ruimte van de absolute vrijheid.
Gedurende de Renaissance weet men nog dat de waanzin deel heeft aan de waarheid, zij bezit een eigen kijk op de wereld. Er bestaat een dialoog tussen de rede ('raison') en een zinvol onverstand ('déraison'), dat het tegendeel is van de rede.[b]
Maar met de Verlichting wordt de waanzinnige ziek verklaard en wordt hij -met haar vormen van razernij- naar het dierenrijk verwezen. Men sluit hem op en probeert hem te 'normaliseren'. De rede van de Ander wordt gerationaliseerd. Het denken over een niet vervreemde, oorspronkelijke taal gaat verloren. Het apollinische principe wordt verabsoluteerd, en daarmee wordt het leven ontkend en de rede vernietigd. Pas de kunst breekt de taal weer open (Hölderlin, Artaud). En zo komt er weer zicht op het gebied *'waarbinnen de mens-van-de-waanzin en de mens-van-de-rede bij hun scheiding nog niet gescheiden zijn en waar zij in een zeer oorspronkelijke, zeer onbehouwen taal, heel wat aanvankelijker dan die van de wetenschap, de dialoog over hun breuk beginnen die er op vluchtige wijze aan herinnert dat zij nog met elkaar in gesprek zijn. Daar zijn waanzin en niet-waanzin, rede en niet-rede op verwarde wijze met elkaar verstrengeld; onscheidbaar omdat ze nog niet bestaan; en voor elkaar, de een met betrekking tot de ander, bestaand in de uitwisseling die ze scheidt.'*

Dat achter de gedachtenwereld van een waanzinnige een diepe kritiek kan schuilgaan op de bestaande orde, met haar soms huichelachtige, onverschillige, irrationele, inconsistente of restrictieve gedrag, ligt voor de hand. Ook dat aan zijn afwijkende gedachtenstromen een zekere logica ten grondslag ligt, kan niet worden ontkend. Denk maar aan Walter uit het boek van Foudraine. Toch betekent dit nog niet dat, zoals naast Foucault ook Roy Porter beweert, de denk- en belevingswereld van de waanzinnige als een (onderbewuste) alternatieve methode ('een spiegel') kan gelden voor de alledaagse wereld van de common sense. Wel dat je deze vormen van afwijkend gedrag soms kan zien als een teken dat er in de samenleving iets mis is.
Dit alles nog los van het probleem dat een samenleving zelf krankzinnigheid kan creëren bv in de vorm van hekserij of hysterie (Szasz).

→Schizofrenie: 8.5.2.2n.

3.4.2. Freud. Onbehagen in de cultuur

(0) Het overwegend pessimistische beeld dat Nietzsche oproept, wordt overgenomen door Freud. Deze stelt in zijn *Das Unbehagen in der Kultur (1930)* dat een evenwichtig en gelukkig bestaan voor mensen niet is weggelegd. En dit op grond van de spanning die er bestaat tussen instinct ('libido') en rede, dus -in de termen van Nietzsche- tussen het dionysische en apollinische aspect. [c]

---

aFoucault grijpt hier terug op de aloude wijsheidsliteratuur met haar kenmerk van raadselachtigheid dat zich vaak laat uitdrukken in orakelspreuken (→ KCF.2.2.2n).

b'En toch is waanzin aanwezig en duidelijk zichtbaar in de gedaante van elke krankzinnige. Wanneer men de waanzin, die zinloze wanorde is, onderzoekt, dan komen er alleen ordelijke reacties van ziel en lichaam, en een volgens plan gesproken taal te voorschijn. In hetgeen de waanzin over zichzelf zeggen kan is alles een en al redelijkheid - en dat terwijl die waanzin negatie van de rede is. Kortom: *rationeel vat krijgen op de waanzin is altijd mogelijk en noodzakelijk, en wel in zoverre deze het tegendeel van rede is.*
Hoe te vermijden deze conclusie met het enkele woord redeloosheid (déraison, 'onrede') samen te vatten? Dat is: wat voor de rede het meest nabij èn het meest veraf is; het meest leeg, èn het volst; hetgeen zich aan de rede voordoet in bekende structuren - kennis en al spoedig een vorm van wetenschap die zich 'positief' noemt worden daardoor mogelijk - en dat toch altijd ergens àchter die rede zijn zal, daar in de ontoegankelijke reserve van het *niet*.'
Iets later: 'De waanzin wijst de dag- en nachtevening aan tussen de ijdelheid van de fantastische nachtelijke verbeeldingswereld en het-niet zijn van de duidelijk uitgesproken beslissingen.' → Exc.XXXIX.5.1, Filosofia negativa.

cHoewel Freud het tegendeel wil laten geloven, was hij zeer belezen. Men kan dan ook stellen dat hij meer het gedachtegoed van met name een Nietzsche heeft overgenomen en heeft gesystematiseerd dan dat hij zelf tot nieuwe inzichten is gekomen. Bovendien wordt aan zijn (natuur)wetenschappelijke instelling -waar hij erg prat op gaat- door velen sterk getwijfeld. Crew plaats hem in de traditie van Goethe en de Neo-Platonici, Webster spreekt van een pseudo-wetenschap en definieert zijn werk in godsdienstige termen als *het psycho-analytische evangelie*. Ook aan zijn wetenschappelijke integriteit wordt volop getwijfeld. Eysenck stelt zelfs dat men voorzichtig moet zijn met de door Freud aangevoerde bewijzen over de juistheid van zijn theorieën: zij bewijzen vaak precies het tegenovergestelde. Crombag, tenslotte, spreekt over de Weense bedrieger en vraagt zich hoe het mogelijk is dat psycho-analyse zich aan de universiteiten heeft kunnen handhaven. Astronomen zouden

(1) De menselijke psyche is opgebouwd uit het onbewuste ('id'/'Es'), het bewuste ('ik'/'Ich') en het superego ('geweten'/'Uberich'), een verinnerlijkte, toezichthoudende instantie.
In het onbewuste heersen de levensdriften. Deze zoeken directe bevrediging: rust en vrede zijn het enige doel. Daarom weigeren zij (onnodig) te werken. Ze zijn onproductief en traag. Zelfs streven zij geen zelfbehoud na als dit met gevoelens van onlust gepaard gaat.
Naast de levensdrift ('libido'/'eros') treedt binnen het onbewuste de doodsdrift ('thanatos') op. Deze gedraagt zich agressief en afbrekend, en probeert dat wat de eros aan vitale krachten oproept te onderdrukken en de spanningen die het leven geeft op te heffen.
In het onbewuste heerst chaos en strijd. De ratio oefent geen invloed uit, tijd, orde en moraal ontbreken. Verschijnselen die men terug vindt in de droom, die volgens Freud dan ook een levend bewijs is van het onbewuste.

(2) Levende wezens proberen hun lustgevoelens te bevredigen. Ook mensen. Maar door de schaarste aan goederen en door de strijd om het bestaan kunnen zij hun behoeften niet vervullen. Zij stuiten op de harde werkelijkheid. Niet het lustprincipe ('Lp'), maar het realiteitsprincipe ('Rp') bepaalt hun leven. Om conflicten te voorkomen onderdrukt het Ik de driften, vormt ze om en organiseert ze. Bevrediging wordt uitgesteld. De seksualiteit ('Lp') wordt ingetoomd en gesublimeerd: zij wordt geplaatst (en geregeld) binnen het monogame huwelijk en omgezet tot het hogere niveau van liefde, genegenheid en tederheid. De agressieve doodsdrift wordt ingezet in de strijd tegen de natuur en tegen de eigen lustgevoelens, die voortdurend de kop opsteken. De menselijke cultuur is het product van een bewuste, verstandelijke benadering en van noeste, moeitevolle arbeid. Zij komt tot stand ten koste van veel leed en strijd. Blijvend geluk is voor mensen niet weggelegd, het is er louter bij toeval en dan nog gedurende korte ogenblikken.

De verbeeldingskracht, in de ogen van velen een uitmuntende menselijke (culturele) eigenschap, wordt door Freud sterk gewantrouwd. Deze vorm van denken ligt binnen het bereik van het Lp en beantwoordt volstrekt niet aan het Rp. Kunst en literatuur zijn dan ook een illusie, een vlucht voor de werkelijkheid. Ook de godsdienst leidt de driftenergie in een verkeerde richting. Zij eist veel van krachten, die beter kunnen worden gebruikt om de vooruitgang van de samenleving te bevorderen.

(3) Kinderen leren in hun groep op gezag en onder toezicht van ouderen gewoonten, gebruiken en normen kennen en naleven. Deze uiterlijke, vaak vaderlijke autoriteit wordt in de jeugd verinnerlijkt tot een instantie die er op toeziet dat zij de moraal bewust en onbewust nakomt. Het geweten ('superego') is ontstaan. Omdat mensenkinderen vaak de regels overtreden en hun ouders verdriet doen, ontstaan er gevoelens van schuld, die hen hun leven lang blijven achtervolgen.

(4) Schuldgevoelens spelen niet alleen in het persoonlijke bestaan, maar ook op een dieper, historisch niveau een rol: het Ik is drager van een oeroude erfenis, van een 'erfzonde'.

Eens leefden mensen in een oerhorde. De vader was een tiranniek heerser die zich alle, vooral seksuele privileges toe-eigende. Hij beschikte over de jonge vrouwen en onthield die aan zijn zonen. Deze raakten hun driftenergie kwijt door het noodzakelijke werk te doen. Ten einde raad kwamen zij in opstand, doodden hun vader en aten hem op. Vervolgens richtten zij een familieclan op, waarbinnen regels worden gesteld om het gebeurde te voorkomen.
Maar de liefde voor de vader is gebleven en diepe gevoelens van schuld kunnen niet worden onderdrukt. De vader wordt in ere hersteld en door de groep als god geprojecteerd en vereerd.

Het gevoel van schuld aan de oermisdaad is in ieder individu verinnerlijkt, ook in latere tijden. Het geweten houdt in alle gestrengheid voor dat de ouderlijke autoriteit niet mag worden gedood. Maar dit is nu juist de diepste wens van ieder kind zoals de Oedipus-verhaal vertelt.
Hoe sterker een cultuur haar leden aan regels bindt en gezag uitoefent, hoe heftiger de agressie zich tegen haar zal keren. Alleen uit schuldgevoelens zullen individuen ervan worden weerhouden haar met geweld te bestrijden. Dit betekent dat met de toename van beschaving het schuldgevoel moet vermeerderen, wil de samenleving een kans van overleven hebben. Een gelukkig leven wordt daarmee meer en meer onbereikbaar.[a]

---

nomen zouden zich ook diskwalificeren als zij zich zouden afgeven met astrologie, en de grondslag daarvan is niet sterker dan van Freuds leer.

aMet religieus-mythische begrippen als schaamte, angst en schuld (→8.8). -die bovendien nog onbewust werken- verlaat Freud de wetenschappelijke grondslag, die zijn werk naar zijn mening kenmerkt. Ernstiger is dat velen hem volgen en menen dat zij de sociaal-psychologische wereld kunnen beschrijven via dit soort begrippen. Zo bv Lasch in de definitie van zijn kernbegrip

(5) Freuds conclusies vallen negatief uit:

-Mensen leven nooit geheel in het heden, geschiedenis en traditie hebben grote invloed op hem.
-Individuele vrijheid is geen cultureel gegeven: gezin en groep, waarbinnen het superego ontstaat, bepalen in grote mate het gedrag.
-Persoonlijk zijn mensen niet vrij, omdat zij hun driften moeten onderdrukken. Cultuur dwingt en geeft een sterk gevoel van onbehagen.
-Cultuur roept vanuit de individuele en de historische geschiedenis diepgaande gevoelens van schuld op.
-Agressie is het fundament van alle cultuur én is er bovendien een voortdurende bedreiging van. Welis waar staat de doodsdrift ('thanatos') in dienst van de eros en helpt zij de cultuur opbouwen, maar omdat de levensdrift wordt gesublimeerd, wordt agressie vrijgemaakt en krijgt haar kans. Bovendien is het super-ego een agressieve instantie, die erop uit is het libido te onderdrukken.

3.4.3. Paglia. De oorlog tussen seksen

We zitten vol gebreken, gruweldaden, grillen,
-wij, de mannen, de vaders- een enkele maakt zich van kant,
maar één schande is ons nooit ten deel gevallen,
we zullen nooit vrouw zijn, nooit schaduw van een ander.

Cesare Pavese

(1) Camille Paglia ziet -met de Sofisten en met Nietzsche- het Jungleprincipe als grondslag van al het menselijke gedrag. In de natuur heerst het recht van de sterkste, een wil tot macht. Maar in haar ogen is macht puur seksueel-agressief van aard, zij betekent schepping uit vernietiging en openbaart zich in de chtonische (= dionysische) wereld: de natuur als Moeder Aarde, als de Grote Moeder, die schept en koestert, maar ook gewelddadig is en wreed.
Met de vrouw als prototype van deze natuur, zij is de chtonische machine en vertegenwoordigt het mysterie van het leven: de brede heupen, de buik, de vagina en de baarmoeder onthullen de wereld van uitdijing en lichaamsvochten. Een moerassige, zompige wereld van menstruatie, zwangerschap en geboorte als teken van de eeuwige kringloop van het leven.

De vrouw was een idool van buikmagie. Ze scheen te zwellen en te baren volgens eigen wetten. Vanaf de oertijd heeft de vrouw altijd een geheimzinnig, griezelig wezen geleken. De man vereerde haar, maar vreesde haar ook. Zij was de duistere buik die hem had uitgespuwd en die hem weer zou verslinden. De mannen sloten zich aaneen en vonden de cultuur uit als bolwerk tegen de vrouwelijke natuur.

Apollo tegenover Dionysus!

Het apollinische is hardvochtig en fobisch, het scheidt zich kil af van de natuur door zijn bovenmenselijke zuiverheid. ./. De grote tegenstander van Apollo, Dionysus, is heerser over het chtonische, met de vrouwelijke vruchtbaarheid als eerste wet. Het dionysische is de vloeibare natuur, een moeras waaruit miasmen opstijgen en waarvan de stille vijver van de baarmoeder het prototype is.

De baarmoeder als het Heilige der Heiligen: het lichaam van de vrouw is een geheime, heilige ruimte, het is de *temenos*, een ritueel gebied. Iedere vrouw is een priesteres die dit gebied van de daimonische mysteriën bewaakt.

Het lichaam van de vrouw is een labyrint waarin de man verdwaalt. Het is een ommuurde tuin, de middeleeuwse *hortus conclusus*, waar de natuur haar duivelse tovenarij bedrijft. De vrouw is de oerschepper, de echte Eerste Beweger. Zij maakt van een klodder afval een zich steeds verbreidend web, dat zweeft aan een slangachtige navelstreng waarmee zij iedere man aan het lijntje houdt.
Iedere menstruerende of barende vrouw is een heiden, een primitief wezen dat wordt teruggeworpen in de oceaan waaruit we nooit volledig zijn geëvolueerd. In de straten van ieder stad zijn de prostituées, de beoefenaarsters van het oudste beroep ter wereld, een levend verwijt aan de seksuele moraal. Zij zijn het daimonische gezicht van de natuur, de ingewijden in de heidense mysteriën.

---

narcisme ('Narcisme is de belichaming van grootse objectbeelden ('grandiose object images') als een verdediging tegen angst en schuld') en Giddens via het begrip *zelf-identiteit*, waar schaamte een centrale rol speelt.

De chtonische wereld is de wereld van sexuele lust én van geweld, wreedheid en dood: in de dionysische mysteriën worden lichamen opengereten, verminkt en opgegeten of als zaad over de aarde verspreid.

> Dionysus bevrijdt door vernietiging. Hij is niet het genot, maar het pijn-genot, de martelende gevangenschap van ons leven in ons lichaam. Voor alles wat hij geeft eist hij een prijs. De dionysische orgie eindigde in verminking ('sparagmos'), in bloedbaden. De razernij van de Mainaden was een bloedbad. De ware dionysische dans is een verscheurende, extreme verwringing.

(2) En de man? Hij deinst terug voor de macht van dit heilige mysterie. Hij is een hulpeloze, gekwetste, wanhopige, deerniswekkende en tragische figuur, die verslonden wordt door de vrouw ('femme fatale') en zich alleen kan handhaven door een wrede vorm van genot, gericht op ontmaagding en verkrachting als natuurlijke vormen van manlijke seksualiteit. Paglia:

> 'Zij heeft me ertoe gebracht': die vreemde uitspraak van verkrachters drukt het machteloze gevoel uit dat mannen hebben tegenover de sexuele aantrekkingskracht van de vrouw. De verkrachter voelt zich een slaaf, iets onbeduidends: vrouwen lijken afgesloten, ondoordringbaar. Van buiten af gezien gloeit de vrouwelijke sexualiteit op als de volle maan.
>
> Sexuele criminaliteit is volstrekt niet vreemd aan de mens; zij is een rituele vorm van het tot wet verheffen van de natuurlijke agressie die latent aanwezig is in alle seksualiteit, want sexualiteit is in eerste instantie paargedrag en wordt pas de laatste tijd op nieuwe wijze gedefinieerd als recreatieve bezigheid.
> Sexuele delicten zijn een vorm van wraak op vrouwen als abstracte klasse voor wonden die mannen als klasse hebben opgelopen: de wond van de geboorte en de afhankelijkheid die daarmee gepaard gaat en moeilijk is te verkroppen.
>
> Het feminisme, dat redeneert vanuit het standpunt van de meer zachtaardig gestemde vrouw, begrijp niets van de gewelddadige wellust van de verkrachting, het genoegen dat wordt beleefd aan geweld en vernietiging. Een esthetiek en erotiek van de heiligschennis -het kwaad omwille van het kwaad, het verscherpen van de zintuigen door wreedheid en marteling- zijn al gedocumenteerd door De Sade[a], Baudelaire en Huysmans. Vrouwen staan misschien niet open voor dergelijke fantasieën omdat zij fysiek niet zijn toegerust voor het bedrijven van sexueel geweld. Ze kennen niet de verlokking van de gewelddadige schending van de fysieke integriteit van een ander mens.

(3) Maar toch, juist als verdediging tegen de opslokkende kracht van de natuur schept de man -seksueel voortgedreven als hij wordt- de cultuur, met haar wiskunde, logica, wetenschap en kunst. Tegen het collectieve en vloeibare van het vrouwelijke stelt hij de vorm en de persoonlijkheid, tegen de amoraliteit van de chtonische wereld de ethiek met haar nadruk op de vrijheid ('het principium individuationis'). Zo ontstaat de kille, zuivere, heldere en kuise werkelijkheid van de beschaving als bescherming tegen de walgelijke overvloed aan natuur[b]. Met misschien wel de homosexualiteit als de uiterste en meest

---

aPathologische gevangenis-fantasieën als die van De Sade *documentatie* noemen en ze gebruiken als prototype voor natuurlijk, menselijk gedrag -en dat doet Paglia uitvoerig-, gaat alle, maar vooral wetenschappelijke, perken te buiten. Aan de andere kant wordt het werk van de Sade ook geïnterpreteerd als een boodschap die juist wil bijdragen aan de strijd tegen het kwade door het aan de oppervlakte te brengen. Maar deze visie past niet in het beeld van Paglia.

bDe terminologie doet aan die van Sartre denken -Paglia citeert 'L'Etre et le Néant-, maar de overeenkomsten zijn niet groot. Integendeel, in de stadstuin-scene uit *La Nausée*, wordt met nadruk gesteld dat het dwaasheid is de natuur (het 'être en soi'!) te beschrijven in termen van de wil tot macht en van de strijd om het bestaan: *'Al het bestaande ontstaat zonder reden, blijft in stand uit zwakheid en sterft terloops.'* De natuur slorpt alles op en ontkent iedere individualiteit: *'De verscheidenheid van de dingen, hun individualiteit was slechts een vernis. Dat vernis had zich opgelost, er bleven monsterlijke, weke massa's, wanordelijk - naakt, van een verschrikkelijke ontuchtige naaktheid.'* De natuur als pure zwakheid en weekheid: naakt, dik, warm, zinnelijk en absurd. Een teveel ('de trop'), dat je doet walgen en woedend maakt: *'Heb ik deze enorme aanwezigheid gedroomd? Zij was daar, in de tuin, over de bomen getuimeld, kleverig, dik, een gelei. En was ik er in, ik, met heel die tuin? Ik was bang, maar boven alles was ik woedend, ik vond het zo stom, zo misplaatst, ik haatte die onwaardige marmelade.'* Op een andere plaats associeert Sartre, zoals Paglia, de tuin met de vagina en beschrijft haar in gruwelijke termen die alleen maar walging oproepen.
Ook bij Sartre de zucht naar verkilling en puurheid: *'De walging is in het gele licht gebleven. Ik ben gelukkig: deze kou is zo zuiver, deze nacht is zo zuiver, ben ikzelf niet een golf ijskoude lucht? Geen bloed, geen lymfe, geen vlees hebben. In dit lange kanaal naar gindse bleekheid stromen. Slechts kou zijn.'*

geslaagde vorm van verzet[a] en de kunst als bron van bezinning.[b]

(4) Samen met de cultuur komen ook de gedachten op aan oer- en eindtijd.

> De cycli van de natuur zijn de cycli van de vrouw. De biologische vrouwelijkheid is een opeenvolging van zich telkens herhalende cirkels die op hetzelfde punt beginnen en eindigen. De centraliteit van de vrouw geeft haar een stabiele identiteit. Ze hoeft niets te worden, alleen maar te zijn. Haar centraliteit is voor de man een groot obstakel, want zij blokkeert zijn zoeken naar een eigen identiteit. Hij moet zich veranderen in een onafhankelijk mens, hij moet zich van haar bevrijden. Als hij dat niet doet, zal hij weer in haar opgaan. De hereniging met de moeder is een sirenenzang die rondspookt door ons fantasieleven. Eens was er totale gelukzaligheid, nu slechts strijd. Vage herinneringen aan het leven voor de traumatische scheiding bij de geboorte liggen wellicht ten grondslag aan de arcadische fantasieën over een verloren gegane gelukzalige tijd. De westerse opvatting van de geschiedenis als een voorwaarts drijvende beweging naar de toekomst, een progressief ontwerp of idee van de Voorzienigheid dat zijn climax vindt in de komst van de Messias, is een manlijke formulering. Ik meen dat geen vrouw een dergelijk idee had kunnen ontwikkelen, want het onttrekt zich aan de cyclische aard van de vrouw waarin de man voor geen prijs gevangen wil raken. De evolutionaire of apocalyptische geschiedenis is een manlijk verlanglijstje met een *happy ending*, een fallische piekervaring.

(5) Met de opkomst van de moderne beschaving komt ook de vrouw in de gevarenzone. Door haar zoeken naar individualiteit en carrière verloochent zij haar chtonische afkomst, die ze vaak als vernederend ervaart, hoewel ze onontkoombaar is.

> Vrouwen die in stamverband leven, hebben een collectieve identiteit; de natuurgodsdiensten vereren de natuur en onderwerpen zich eraan. Juist in de geavanceerde westerse maatschappij, waar men tracht de natuur te verbeteren of te evenaren en waar zelfverwerkelijking het ideaal is, komen de blote feiten van de *condition féminine* pijnlijk duidelijk aan het licht. Hoe meer de vrouw naar persoonlijke identiteit en autonomie streeft, hoe meer zij haar verbeeldingskracht ontwikkelt, des te zwaarder zal haar strijd zijn met de natuur - dus met de onverbiddelijke fysieke wetten van haar eigen lichaam. En hoe meer de natuur haar ook zal straffen: waag het niet je te bevrijden! Je lichaam behoort jou niet toe.

EXCURSUS XLVI. FEMINISME. DE VERSCHILLEN TUSSEN MANNEN EN VROUWEN

---

aPaglia had zich op dit punt kunnen beroepen op Plato, in wiens werk, bv in de Phaidros, deze gedachte al is uitgewerkt en op richtingen als het Angelisme binnen de homo-seksuele subcultuur (→ Exc.XI.1.2.4n).

b'Misschien moeten we wel aanvaarden dat er een ethische kloof bestaat tussen fantasie en realiteit en dat we in de kunst de gruwelen, verkrachtingen en verminkingen tolereren die we in de samenleving niet zouden dulden. Want de kunst is onze boodschap van gene zijde, waaruit we vernemen wat de natuur allemaal doet. Niet de seksualiteit, maar de wreedheid is het grote verwaarloosde of weggedrukte onderwerp op de moderne humanistische agenda. We moeten het chtonische in ere houden, maar we hoeven er niet per se aan toe te geven.'

3.5. De natuurlijke toestand

3.5.0. Inleiding

In de mythe is de oertoestand het centrale thema. De religieuze mens leeft vanuit de *Grote Tijd*, de tijd waarin aarde en hemel werden geschapen en de goden nog bij de mensen leefden. Maar ook in de filosofie is zij een veelvoorkomend thema. Men krijgt zo de gelegenheid morele opvattingen en idealen te toetsen, en na te denken over de natuur van de mens en de oorsprong van staat, instellingen en moraal. Klassiek binnen de nieuwe filosofie zijn naast de opvattingen van Montaigne die van Hobbes en Rousseau. Zij worden hier weergegeven, vergezeld van een aantal moderne visies op de oermens en zijn cultuur.

3.5.1. De strijd van allen tegen allen

1. HOBBES. NATUURRECHT EN NATUURWETTEN

Mensen zijn voortdurend bezig om hun behoeften te bevredigen, ze zijn hebzuchtig en laten zich leiden door hun drang tot zelfbehoud. Er is maar één ding dat hun voor ogen staat: *hun vrijheid uitoefenen*. Dat betekent dat ze de hun gestelde doelen onbelemmerd wensen uit te voeren zonder dat iemand hun een strobreed in de weg legt. Iedereen heeft in hun ogen het recht zijn eigen leven in stand te houden en het te beschermen met alle middelen die hem ter beschikking staan. Dit is een natuurrecht ('jus naturale'): *ieder mens heeft recht op alles.*
Zo ontstaat er felle wedijver, die uitloopt op een felle, onderlinge strijd van allen tegen allen. Allen zijn uit op eer, macht en bezit. Nooit zijn zij tevreden met dat wat zij hebben. Zij proberen zich te handhaven door machtiger te worden dan de ander.
Het gevolg is dat mensen elkaar niet anders dan met wantrouwen en vol afgunst kunnen bezien. Zij zijn bedrieglijk en gedragen zich als wolven tegenover elkaar: *homo homini lupus*.

De visie die Hobbes op de mens heeft, is zuiver wetenschappelijk en zelfs voor de moderne tijd buitengewoon radicaal. De mens is een machine vol passies, hij reageert alleen op lust- en onlustgevoelens. Zijn afwegingen en keuzes komen voort uit interne stimuli en zijn gebaseerd op een puur rekenproces ('calculatie'). Van een vrije wil is geen sprake.

Het beeld dat van natuurlijke toestand wordt opgeroepen, is niet bepaald opwekkend: de oermens leeft zonder groepsverband. Zijn bestaan is eenzaam, armzalig, lelijk en gemeen, wreed en kort. Vormen van kunst kent hij niet.
Dan brengt een aangeboren verlangen naar veiligheid en zekerheid, maar vooral ook de diepe angst voor een snelle en gewelddadige dood hem tot bezinning: alleen als mensen in redelijkheid afspraken maken en afzien van hun persoonlijke vrijheid, kan vrede worden gewaarborgd. Zo komt op grond van een contract de staat tot stand (met aan het hoofd de souverein) en daarmee ontstaan beschaving en recht. Vrede en geluk gaan dus boven vrijheid.

In de situatie waarin mensen binnen de natuurlijke toestand verkeren, komt een aantal natuurwetten op als richtsnoeren die met de rede zijn gegeven en door de rede zijn ontwikkeld. Ieder weldenkend mens doorziet in welke tegenspraak hij is terecht gekomen. De eerste natuurwet zegt hem dan ook de vrede na te streven, de tweede zijn recht op alles op tegeven. Dit kan alleen -een derde natuurwet- door de absolute noodzaak verbintenissen aan te gaan. De mens is van nature geen sociaal wezen, maar zijn ratio verplicht hem de weg naar de gemeenschap te zoeken, ook al moet hij zijn vrijheid opgeven.[a]

- KCF 6.5.2: De gelukkige slaaf .

aHobbes was een van de eersten die een rechtsstaat bepleitte. Zo eiste hij een eerlijke rechtsgang: je mag iemand alleen veroordelen voor een misdaad die hij heeft gedaan, niet op grond van verdenking of van bedoelingen. Straf dient niet om wraak uit te oefenen, maar als waarschuwing voor anderen (algemene preventie).

2. DE MENS ALS ROOFDIER

Het beeld van de wrede, vechtlustige oermens wordt in de moderne tijd bv verdedigd door iemand als Dart. Het menselijk geslacht is afkomstig van een roofzuchtige, antropoïde stam. Vleesetend en kannibalistisch als hij is, ontwikkelt de mens zich tot een ruw en agressief wezen, dat wordt gekenmerkt door een uiterste hardvochtigheid. Het deinst er niet voor terug wapens te ontwerpen van been om daarmee zijn soortgenoten aan te vallen en te doden. De mens is pas een mens door zijn wapens. Dart beroept zich voor zijn hypothese op vondsten van beenderen en skeletten van verwonde en vermoorde oermensen.[a]
Deze kijk op de mens als moordenaar is terug te vinden in veel populair-wetenschappelijke en journalistieke publicaties. 'De mens is een roofdier, wiens natuur het is met de wapenen te doden', schreef Ardrey reeds. Jeugdbendes, met ieder hun eigen territorium, geven in hun brute en gewelddadige optreden een goed beeld van wat mensen in werkelijkheid zijn. Ook het strijdtoneel in bv Oeganda, Bosnië, Kosovo, Somalië, Liberia en Sierra Leone toont het menselijke geslacht in al zijn oorspronkelijke agressie en wreedheid. De triomf van het Jungle-principe.

3. THE SURVIVAL OF THE FITTEST

Het denkbeeld van de agressieve mens past goed binnen Darwins idee dat de ontwikkelingen binnen de natuur worden gestuurd een harde en wrede strijd om het bestaan.
Binnen menselijke samenlevingen herkent men dit natuurlijke feit van strijd en oorlog in het economische gedrag. Zo stelt Spencer dat concurrentie en competitie mensen zijn aangeboren. Samenlevingen kennen hun winnaars en verliezers: de grote zakenlieden zegevieren over de armen en zwakken.[b]
De sterkste overleeft. Het beginsel van 'the survival of the fittest' beheerst de gehele evolutie. Ook Anthony Jay vindt dit principe terug in het drijven van handel. Mensen bestrijden elkaar op leven en dood, ze hebben hun ambities, zoeken status. Zij proberen elkaar te overheersen, verdedigen hun bezit met hand en tand en zijn steeds op jacht naar meer.

4. DE OERMOORD. GIRARD

Een christelijke visie op een mensheid vol egoïsme en agressie vind je bij Girard. De geschiedenis begint met een oermoord. De mens wordt meegesleept door geweld dat wordt gevoed door de begeerte. De strijd om schaarse goederen als water of ondeelbare zaken als vrouwen leidt tot rivaliteit en daarmee uiteindelijk tot grote sociale wanorde. Daarom zoekt men een zondebok en offert die op voor het gemeenschappelijk heil. Na de moord beseft men dat het slachtoffer niet alleen de oorzaak was van alle ellende, maar ook de brenger is van verzoening en vrede. Dus wordt hij heilig verklaard en vereerd. Zo ontstaat religie met haar riten en mythen waarin de gebeurtenissen uit de Oertijd in scene worden gezet en gerechtvaardigd.
Het zondebok-mechanisme werd als eerste door Jezus doorzien. Zijn lijden openbaart het fundamentele geweld. Met zijn prediking om alle geweld en wraakoefening uit te bannen laat hij zien waar de oplossing ligt van de menselijke problemen.
Maar de mensheid heeft zijn voorstel afgewezen, zij heeft zich niet bekeerd, ondanks dat zij best weet dat begeerte en geweld de wereld beheersen. Daarom wacht haar nu de Apocalyps in de vorm van een kern- en/of milieuramp. Eigen schuld, dikke bult.
En nooit zal de mensheid op eigen kracht uit het slop geraken: de begeerte gekoppeld aan het zondebokmechanisme is daarvoor te sterk. Het enige wat dan ook overblijft, is een wereldomvattende bekering, die gebaseerd is op een nieuw wetenschappelijk inzicht buiten de filosofie (= Heidegger) om:

> Ik geloof dat het einde van de filosofie een nieuwe mogelijkheid schept tot wetenschappelijk denken met betrekking tot de mens en dat het, hoe vreemd dat ook moge klinken, tegelijk de terugkeer van het religieuze bewerkstelligt; de christelijke tekst komt in een nieuw licht te staan, niet door toedoen van een wetenschap daarbuiten, maar doordat hij, op weg zich in deze wereld te verwerkelijken, zelf deze wetenschap is.

→ Freud, De oermisdaad: KCF.3.4.2.4.

---

aDat mensen agressief zouden zijn, bleek uit de vondst van beenderen met bepaalde krassen, deze werden beschouwd als wapenen waarmee werd gevochten en gedood. Daarna veronderstelde men korte tijd dat de beenderen werden gebruikt om er wortels en knollen mee uit de aarde te halen -op zich een gewone menselijke manier van voedselvergaring, hoewel dit met langere stokken gebeurde. Nu denkt men na nauwkeurig onderzoek eerder dat de (voorouders van de) eerste mensen zo'n twee tot vier miljoen jaar geleden de botten hanteerden om er termietenheuvels mee om te woelen. Net zoals de chimpansees zouden zij dus termieten hebben gegeten.

bMet een harde afwijzing van het hulpvaardigheidsbeginsel. Spencer: '*Ellende zoeken te leningen betekent de fundamentele schikkingen ontkrachten waarmee de natuur de vooruitgang waarborgt.*' Maar is het niet even schrijnend als je een christelijke hulpverleenster voor de televisie hoort verklaren dat zij haar werk onder AIDS-lijders in Zambia (met daaronder veel heel kleine kinderen) alleen kan doen omdat zij elke dag weer de liefde van God voelt?

3.5.2. Rousseau. De edele wilde

(0) De beschouwingen van Rousseau over de oergemeenschap keren zich tegen Hobbes en steunen op Montaigne, maar zij komen, veel sterker dan bij de laatste, voort uit kritiek op de beschaving van zijn tijd. Het intellectualisme viert hoogtij, mensen leiden een grijs bestaan dat in alles op elkaar lijkt. Wetenschap en kunst verbergen leegheid en pronkzucht. Uiterlijke welvaart en luxe vervangen de echte, menselijke betrekkingen.

(1) Aanvankelijk leven mensen ruwweg en instinctief: zij eten en drinken, zij doen aan sex. Zij staan op zichzelf, voorzien in hun eigen onderhoud en verkeren in vrede met hun medemensen. Anderen zullen zij nooit nodeloze pijn doen. Hun taal is eenvoudig, hun leven niet ontaard door denken. Zij kennen geen angst voor ziekte en dood.
Als het aantal mensen groter wordt, ontstaan er gemeenschappen, zoals gezin, familie en stam. De leden hiervan wonen in onderlinge liefde en zorg samen, zonder uitoefening van macht, maar in eenvoud en openheid met elkaar. De taal past zich aan en wordt ingewikkelder. Moraal en kunst ontstaan.
Pas als groepen vaste woonplaatsen betrekken en landbouw gaan bedrijven, komt het kwaad in de wereld. Grondbezit brengt onderscheid tussen rijk en arm, mensen worden hebzuchtig en afgunstig. Er ontstaat onderlinge strijd. De primitieve mens wordt bloeddorstig en wreed.
Het wordt nu nodig harde afspraken te maken: wetten worden afgekondigd, politieke organisaties ingesteld. Maar deze bevestigen de nieuwe situatie en houden ongelijkheid en overheersing, uitbuiting en onderdrukking in stand.

(2) Kenmerkend voor de nieuwe, 'beschaafde' mens is zijn egoïsme ('l'amour propre'): hij vergelijkt steeds zijn eigen situatie met die van anderen, heeft plezier in hun ongeluk en voelt zich snel meerderwaardig. Ook de wilde kent een drang tot zelfbehoud ('l'amour de soi'), maar deze gaat steeds gepaard met een gevoel van saamhorigheid: hij weet zich één met de natuur en met zijn medemensen. Bovendien ziet hij in dat orde redelijk en noodzakelijk is.
Rousseau pleit niet voor een terugkeer naar de natuur -we kunnen de geschiedenis nu eenmaal niet opnieuw beginnen-, wel hoopt hij dat ook binnen de moderne maatschappij de oude menselijke waarden vorm zullen krijgen.

(3) De visie van Rousseau wordt in grote lijnen gedeeld door Marvin Harris.

> In de meeste samenlevingen van vóór de evolutie van de staat -gebaseerd als ze waren op onderlinge verbintenissen of georganiseerd als dorpsgemeenschap- genoot de gemiddelde mens economische en politieke vrijheden die vandaag alleen door een geprivilegeerde minderheid worden genoten. Men besloot voor zichzelf hoelang men op een bepaalde dag wilde werken, waaraan men wilde werken - als men hoe dan ook al wilde werken. Ook vrouwen regelden ondanks hun onderworpenheid aan de mannen, in het algemeen hun eigen dagelijkse activiteiten, en gingen hun gang al naar gelang hun persoonlijke omstandigheden.

Pas de opkomst van de staat maakte aan deze oeroude menselijke cultuur een einde. Ook bij Harris zijn koningen, priesters, ministers, rechters de kwaaie pieren, die mensen achter de tralies deden belanden. Mensen leerden buigen, knielen en in het stof te kruipen. Zij vervielen tot slavernij. De landbouw deed de rest.
Harris stelt dat louter materiële factoren deze ontwikkeling tot stand brachten. Cultuur is niet, zoals Lévi-Strauss oppert, structureel van aard, noch wordt zij in beweging gebracht door mentale en cognitieve strategieën. In termen van Marx: de materiële basis, niet de bovenbouw ligt aan de cultuur en haar ontwikkelingen ten grondslag. Alles in doen en denken draait om het evenwicht tussen het aantal geboorten en de mogelijkheden eten en energie te produceren.

→ Tönnies, Tegenstelling tussen gemeenschap en maatschappij: Exc.XX.3A.
→ Marx, Basis en bovenbouw: ExcXXIII.11.1.

3.5.3. Kader. Agressie: een menselijk kenmerk?

> Wij mogen volstaan met te zeggen dat aspecten van het menselijk gedrag als agressie samengestelde begrippen zijn die veel verschillende typen van sociaal gedrag omvatten. Deze vallen niet onder uniforme hersenprocessen of weerspiegelen deze. Laat staan dat zij zijn ingebed in individuele genen of biochemische mechanismen.
>
> Steven Rose

(1) De uitkomsten van cultuur-antropologisch onderzoek bij primitieve stammen als Pygmeeën, Hunza's, Hutu's, Bosjesmannen, Eskimo's en de oorspronkelijke bevolking van Australië, maar ook bij landbouwgemeenschappen stellen Rousseau -en met hem de Tao TeTsjing en Montaigne- in het gelijk. Bij voedselverzamelaars en jagers treft men een sterk ontwikkelde sociale instelling aan: samenwerking, liefde en zorg overheersen. Voedsel wordt gedeeld met vreemden, agressie ontbreekt vrijwel geheel, oorlogen komen niet voor. De leden van de stam zijn hartelijk, beleefd en vredelievend. Straf wordt weinig of in het geheel niet toegepast.

(2) Er blijkt bovendien geen reden te zijn om aan te nemen dat agressie[a] genetisch is geprogrammeerd en dat zij zomaar spontaan kan optreden (Lorenz en anderen). Als zij voorkomt, is zij een reactie op negatieve prikkels uit de omgeving, zij komt voor uit 'frustratie' of omdat gestelde normen worden geschonden[b]. Sociologisch onderzoek toont aan dat mishandeling en traf, scheiding of verlies van ouders, armoede en gebrek aan liefde vaak geweld tot gevolg hebben. Tijdens economische crises wordt er meer gemoord en ge lyncht, omdat velen niet in staat zij de doeleinden, die de maatschappij stelt -werk, status en bezit- te bereiken. Maar ook kan agressie in de vorm van gewelddadigheid en vechtlust een gewoonte worden omdat mensen merken dat zij loont: je oefent er macht mee uit en ze geeft je status. Dit alles leidt tot maar één conclusie:

> Belangrijk is het feit dat de ketting van oorzaak en gevolg ons hoe dan ook terug voert naar de buitenkant. Er is geen fysiologisch bewijs van enige spontane prikkel binnen het lichaam die vechtlust doet ontstaan. Dit betekent dat er geen behoefte is aan vechten, noch aanvallend, noch verdedigend, los van dat wat in de buitenwereld gebeurt.
> We kunnen concluderen dat iemand die zo gelukkig is te leven in een omgeving, die geen geweld oproept, ook geen schade oploopt aan lichaam en zenuwgestel, omdat hij niet vecht (J.P.Scott).

Genen zijn geen innerlijke heersers, eerder adviseurs. Zij geven berichten en regels door (Edelman), waarop afhankelijk van de situatie verschillende antwoorden mogelijk zijn. Zeker mensen kennen geen genetische programma's ('instincten/driften') voor agressie. Zij *leren* zich te gedragen en hun omgeving te beheersen. In dat opzicht beschikken zij genetisch over vele mogelijkheden zich aan te passen: zij zijn nieuwsgierig en vindingrijk. Onderling agressief gedrag is vanuit evolutionair standpunt gezien in dit geval zinloos en zelfs schadelijk.
Oorspronkelijk leven mensen vreedzaam in groepen, wat zij gemeen hebben met hun naaste verwanten, de chimpansees. Ook deze kennen een goede samenwerking en gedragen zich vredelievend tegenover de dieren in hun omgeving (Montagu, De Waal[c]).

---

aVoordat men agressie ter sprake brengt is het nodig het begrip nauwkeurig te definiëren. Zou men dit doen -maar dat gebeurt eigenlijk nooit-, dan zou men tot de conclusie komen dat men een keuze moet maken uit zo'n dertien verschillende soorten van agressie (Kenneth Moyer). En zelfs zo'n poging mislukt omdat agressie, zeker bij mensen, sterk afhankelijk is van de situatie waarin zij optreedt.

bOok een dichte bevolkingsgraad werkt agressie in de hand, zoals uit experimenten met ratten naar voren komt. Maar bij apen blijkt de toename van agressie zeer beperkt te zijn. Wel neemt het aantal schadelijke gevechten toe, maar dat kan samenhangen met het feit dat de vluchtkansen zijn ingeperkt (→ 3.5.3.3n).

cDat apen ondanks hun agressieve trekken (→KCF 3.4.3.2n.) vriendelijk en behulpzaam zijn, blijkt uit een anekdote die De Waal vertelt. Binti Jua, een gorilla-moeder, hielp een jongetje van drie dat in de gracht rond de apenkuil was gevallen en leverde het over aan mensen die stonden te kijken. Zorg en hulpvaardigheid zijn blijkbaar evolutionair voordelig. Daarom is er volgens De Waal in de loop van de evolutie een aangeboren leerprogramma ontstaan dat er voor zorgt zich op anderen te richten en voor anderen te zorgen. Coöperatieve dieren met een sterke gehechtheid identificeren zich met elkaar en zijn gevoelig voor de emoties van de ander. Niet de strijd om het bestaan, maar een sociaal-democratisch darwinisme is de leidraad van de moraal.
Maar je merkt ook hier hoe gemakkelijk ethologen bepaalde gedragingen laten voortkomen uit (genetische) leerprogramma's

(3) Ethologen maken vaak de sprong van dier naar mens en trekken uit de natuur conclusies over de menselijke cultuur. Seksuele, gewelddadige en opvoedkundige gebruiken en riten worden vanuit het dierenrijk beschreven[a]. Bijna alle, zeker populair-wetenschappelijke boeken op dit terrein staan vol alleraardigste vergelijkingen, die eerder intrigerend dan informatief en waarheidsgetrouw zijn. Zo'n sprong van natuur naar cultuur luidt, geformuleerd in overeenstemming net het evolutionaire principe:

> De mens ontwikkelt zich uit het dier
> Instinct brengt het dier tot agressie
> ---
> Dus: instinct brengt de mens tot agressie.

Een onjuiste afleiding, vergelijk:

> De brommer ontwikkelt zich uit de fiets
> Trappers doen de fiets bewegen
> ---
> Dus: trappers doen de brommer bewegen.

Ethologen zullen daarom hun opvattingen anders onder woorden brengen:

> De mens is een dier
> Dieren bezitten een agressief instinct
> ---
> Dus: de mens bezit een agressief instinct

Een juiste gevolgtrekking. Maar het uitgangspunt van de redenering ('De mens is een dier') ligt in de overeenkomsten tussen mensen en dieren, en verdoezelt daarmee het onderscheid dat binnen de evolutie is ontstaan. En juist de verschillen tussen cultuur en natuur roepen vragen op en maken onderzoek gewenst.
Een belangrijke overeenkomst tussen mens en dier vinden veel biologen in het slangenbrein, met het zoogdierenbrein het oudste gedeelte van de menselijke hersenen. Dit zet mensen aan tot jagen, sex, zoeken naar onderdak, de verdediging van het territoir, de selectie van leiders en de opvoeding van de kinderen. De instructies van dit oeroude, voorouderlijke brein kan in de praktijk niet worden ontlopen. Het veroorzaakt stereotiep menselijk gedrag.[b]
Opvattingen als deze gaan voorbij aan de ontwikkelingen binnen de evolutie en de verschillen die tussen dieren onderling ontstaan. De menselijke hersenen hebben zich in de loop der tijden vergroot en zijn bijzonder complex geworden. Nieuwe gedeelten kunnen daardoor grote invloed uitoefenen op 'de oude blauwdruk' (als die al bestaat). Naarmate hun herseninhoud groter wordt, blijken primaten zich minder agressief en meer zelfbeheerst te gedragen (Orlando, Andy en Stephan).

(4) De strijd tussen gedragsanalytici en sociobiogen is fel, juist omdat de marges tussen hun gebieden van onderzoek maar heel klein zijn. In die strijd worden van weerskanten vele verwijten gedaan. Zo beschuldigt Ardrey, een fervent aanhanger van het nature-model, het nurture-kamp van een vervalsing van de argumenten.
Aan de andere kant, ook Lorenz en Wilson zijn soms weinig overtuigend, zeker als zij de sprong maken van de dieren, die zij onderzochten (vissen, mieren), naar de mens. Bovendien kan je je niet aan de indruk onttrekken dat zij de discussie met hun tegenstanders uit de weg gingen, hun naam en werk niet noemden en geen melding maakten van een aantal zeer belangwekkende experimenten, dat hun visie

---

omschrijven, die blijkbaar van te voren zijn meegegeven.

aHet omgekeerde komt ook voor: menselijke gedragingen worden geprojecteerd op dieren. Men spreekt bv in menselijke ('intentionele') termen van liefde, verkrachting en lijden bij dieren ('antropomorfisme').

bDelgado heeft experimenteel aangetoond dat de prikkeling van het slangenbrein ('de amygdala') alleen binnen een afgesloten ruimte agressief gedrag tot gevolg heeft. In een open ruimte leidt de prikkeling tot vluchtgedrag. De amygdala is dus een activeringscentrum dat dieren en mensen in emotionele situaties aanzet tot snel handelen.

ondermijnt. Vaak steunden zij hun betoog op dit terrein met louter anekdotisch materiaal, hun algemene beschouwingen werden meestal met een enkel los voorbeeld geïllustreerd (en bewezen). Geen feiten, die de conclusies dragen, geen experimenten, die de veronderstellingen staven.
In dit verband komt een aanval van De Waal op sociobiologen als Dawkins en Wilson hard aan, vooral omdat hij als etholoog toch uiteindelijk een nature-standpunt huldigt.

> De mens-dier-vergelijkingen van auteurs als Wilson en Dawkins nemen soms lachwekkende vormen aan. Speculeren is op zich niet erg en kan heel vruchtbaar werken, maar er is het lang niet altijd denkbeeldige risico, dat veel lezers van hun bestsellers het onderscheid tussen speculatie en wetenschappelijk feit ontgaat.

Toch moet je als het gaat om de standpunten van de genoemde geleerden voorzichtig zijn. Wilson bv ontkent dat hij ooit heeft gesteld dat er een direct verband bestaat tussen het gedrag van mens en mier: 'Ik heb de mens nooit als mier beschouwd.' Lorenz ziet het belang van operant gedrag heel goed in, hij is er zelfs enthousiast over. Ook in andere opzichten zijn beide kampen het grotendeels eens. Dit blijkt bv uit de uitspraak van Dawkins over de werking van de genen:

> De genen ./. lijken meer op een recept dan op een blauwdruk, een recept dat bovendien niet wordt gehoorzaamd door het zich ontwikkelende embryo als geheel, maar door iedere plaatselijke cluster van delende cellen.

En Wilson:

> Wat de genen voorschrijven is niet noodzakelijkerwijs één enkel bepaald gedrag, maar het vermogen om bepaalde gedragingen te ontwikkelen, en, wat nog belangrijker is, de tendens om ze in verschillende specifieke omgevingen tentoon te spreiden.

En tenslotte nogmaals Wilson, nu over agressie, het onderwerp waarover het in dit kader gaat:

> Hoewel agressief gedrag in de een of andere vorm karakteristiek is voor vrijwel alle menselijke samenlevingen (./.), zie ik geen bewijs dat er een drang bestaat die een uitweg zoekt. Het lijkt zeker dat het gedrag van dieren niet gebruikt kan worden als argument voor een wijdverbreid bestaan van een dergelijke drang.

Alle kernuitspraken die evengoed uit de koker van de tegenstanders hadden kunnen komen.

3.5.4. Conclusie

(1) Beschouwingen en uiteenzettingen als die van Hobbes en Rousseau over de aard van de mens gaan ver uit boven hun oriënterend belang. Zij begeleiden en beïnvloeden maatschappelijke en politieke denkbeelden en geven richting aan ontwikkelingen binnen de samenleving. Een vervolg krijgen zij in hedendaagse discussies over de verschillen tussen de mensen onderling, bv in intelligentie, in geslacht, en in ras. Deze worden in de kern beslist op grond van het nature-nurture-debat: is menselijk gedrag te danken aan opvoeding, scholing en vorming of is het voor het belangrijkste deel genetisch vóórgeprogrammeerd?

(2) Vanuit zijn basisidee -'de mens is van nature slecht'- verdedigt Hobbes de absolute staat en haar overheersing van de individuele vrijheid. De veronderstellingen van Dart voeren tot pessimisme en een conservatieve houding: mensen zijn van nature moordenaars, laten we er rekening mee houden en afzien van allerlei idealistische plannen om hen te verbeteren en de samenleving te hervormen. Het sociale darwinisme van Spencer en Jay verdedigt een uitbuitend en onderdrukkend kapitalisme als een natuurlijk systeem en prijst strenge maatregelen aan op het gebied van opvoeding en rechtspraak: mensen zijn verdorven, houdt hen eronder door een harde aanpak. Lorenz meent dat agressie is aangeboren, onderlinge strijd is daarom niet te vermijden: oorlog is een natuurlijk gegeven.

(3) Rousseau en de zijnen bepleiten juist ingrijpende veranderingen ten goede. Ze zijn ervan overtuigd dat mensen niet bij voorbaat slecht, kwaad en verdorven zijn. Het is mogelijk dat zij vreedzaam en tevreden samenleven.

→ Skinner, Walden Twee: Exc.XX.2.

EXCURSUS XLVII. HET NATURE-NURTURE DEBAT

11.4.4. Montaigne, Virtus en wijsheid

(1) Niets is zo mooi en wettig, en geen wetenschap zo moeilijk als goed en natuurlijk dit leven weten te leven ('savoir vivre sa vie'); en van onze ziekten is de meest wilde het leven te minachten.

Niet alleen afbraak , ook opbouw is het doel van de Essais. In deze zin zijn zij letterlijk wijsgerig: filosofie als 'vormster van oordelen en zeden'.

Het samenstellen van onze gewoonten is onze plicht, niet het samenstellen van boeken en het winnen van veldslagen en provincies, maar orde en rust in ons gedrag. Ons grote en roemvolle meesterwerk is passend leven ("c'est vivre à propos').

(2) Wijsheid ligt in een juist leven, een leven dicht bij de natuur, zoals eenvoudigen en boeren het leiden. Dit voegt zich, zonder dat het verstandelijk behoeft te worden verantwoord, naar de loop van de natuur.

Ik heb eenvoudig en ruwweg voor mijn doel deze oude stelregel overgenomen: dat de natuur ons niet zal misleiden en dat het voornaamste voorschrift is ons aan haar toe te vertrouwen. Ik heb niet zoals Socrates mijn natuurlijke aanleg door middel van de rede gecorrigeerd en evenmin door welke kunstgreep ook mijn neigingen vertroebeld. Ik laat mij gaan zoals ik gekomen ben; ik bestrijd niets; mijn beide voornaamste delen leven uit eigen beweging in volle vrede en in volledige harmonie met elkaar. Maar mijn moedermelk is gode zij dank gezond en gematigd geweest.

(3) 'Selon qu'on peut': al naar gelang men kan. Leven betekent dat wij zonder veel inspanning handelen binnen de grenzen van onze mogelijkheden en in direct contact met de dingen die we om ons heen ervaren.
Montaigne breekt met het Renaissance-ideaal van de *virtu*. Dit vereist een actief-manlijke en strijdlustige houding: met al hun kracht moeten mensen streven naar de toppen van hun kunnen. Maar in de ogen van Montaigne is virtus ('deugd') een plezierige en vrolijke hoedanigheid: 'La virtu est qualité plaisante en gaye'. Geniet spelenderwijs en met al je zintuigen van het bestaan. Leef als in een lieflijk dal, tevreden, vrolijk, in gezondheid en zonder overdaad.

Gezondheid is een kostelijk goed en het enige wat waard is dat men er niet alleen tijd, maar ook moeite, arbeid en kosten, ja het leven voor over heeft, in die zin dat zonder haar het leven ondraaglijk en moeitevol is. Zonder haar worden de wellust, de wijsheid, de wetenschap en de virtus een schaduw en houden op te bestaan.

...een volle bruisende, krachtige, volle, wellustige gezondheid, zoals ik deze vroeger in de kracht en zorgeloosheid van mijn jaren keer op keer genoot. Deze oplaaiende vrolijkheid doet onze geest fonkelen en wekt de meest uitbundige geestdrift.

Ik houd van een vrolijke en gangbare wijsheid en mijd de hardheid der zeden en de gestrengheid en ik vind ieder weerbarstig gelaat verdacht.

Het meest duidelijke teken van wijsheid is een voortdurende en ongehinderde vrolijkheid.

(4) Kortom: gewoon, eenvoudig mens zijn. In rust, lust en ledigheid, maar ook vol zelfbeheersing, op een ordelijke, ongekunstelde en natuurlijke wijze een passend leven leiden, daar ligt het levensinzicht van de wijze.

De Natuur heeft het op moederlijke wijze zo ingericht dat de handelingen, die voor ons bestaan nodig zijn, met een gevoel van lust gepaard gaan en zij brengt ons er niet alleen door de rede, maar ook door de begeerte toe. Het is onjuist haar wetten te breken.

Ik die mij maar bij de aarde houd, haat die onmenselijke wijsheid, die ons tot vijanden en verachters van lichamelijke genietingen wil maken. Ik acht het even verkeerd tegen de natuurlijke lusten in te gaan als er te veel aan toe te geven.
Wij zijn grote dwazen. Hij heeft, zegt men, zijn leven in ledigheid doorgebracht, ik heb vandaag niets uitgevoerd. Welnu, heb je dan niet geleefd?
Het is niet alleen de meest fundamentele, maar ook de meest doorluchte bezigheid.

Ik probeer mijn gedachten en mijn ziel in rust te houden.
Wat mij aangaat, ik verkies een gemakkelijk, verborgen en weinig ruchtbaar leven.
Ik ben nu eenmaal zo dat ik liever gelukkig dan wijs ben.

(5) Kennis brengt ons geen stap verder, onze nieuwsgierigheid stort ons in het ongeluk. Wij maken ons veel te veel zorgen en kunnen ons niet overgeven aan de natuurlijke loop der dingen.

De eerste verleiding die van de kant van de duivel de menselijke natuur benadert, zijn eerste vergif dringt in ons binnen door de beloften die hij ons doet over wetenschap en kennis.
La peste de l'homme, c'est l'opinion de scavoir: de pest van de mens is het feit dat hij meent te weten.

Zeggen we niet dat het domheid en gebrek aan begrip is dat de gewone man de huidige kwalen met zoveel geduld en de duistere dreigingen van de toekomst met diepe achteloosheid tegemoet treedt? Is het zo dat hun ziel grover en logger is en minder gevoelig en beïnvloedbaar?
Bij God als dat zo is! Laten we dan bij de dieren in de leer gaan.

Waarom wapenen we ons met deze krachten van de wetenschappen?
Laat ons eens naar de aarde zien, waar wij de arme lieden met het hoofd gebogen over het werk aantreffen en die van geen Aristoteles of Cato, van geen voorbeeld of gebod afweten. De natuur verkrijgt bij hen resultaten van bestendigheid en geduld, die veel zuiverder en natuurlijker zijn dan die welke we zo zorgvuldig op school leren.
Hoe velen tref ik gewoonlijk niet aan die zich om hun armoede niet bekommeren? Hoe velen die naar de dood verlangen en hem zonder opzien en droefenis ingaan? Hij die mijn tuin omspit, heeft vanmorgen zijn vader of zoon begraven.

(6) Ondanks alle rusteloosheid, zijn leven vol bezigheden, zijn aansporingen tot onderzoek en zijn opvoedingsidealen is de uitkomst van Montaigne's zelfbezinning een oproep tot natuurlijke traagheid en een verheerlijking van de middelmatigheid. Meer is mensen niet gegeven.

Mijn voornaamste belijdenis in dit leven is zachtjes en liever traag dan bedrijvig leven.

De waarde van de geest bestaat niet in het hoog, maar ordelijk gaan, zijn grootheid oefent zich niet uit in de grootheid, dat gebeurt in de middelmatigheid.

De schoonste levens zijn, naar mijn mening, die welke gewoon en menselijk zijn en ordelijk en zonder wonderlijk gedoe of buitensporigheden verlopen.
Alleen de ouderdom mag wellicht een beetje zachter worden behandeld. Laat ons haar aan de God, de beschermer van de gezondheid en de wijsheid, die evenwel vrolijk en gezellig is, aanbevelen.

(7) Niet de specialisatie, zoals die van een geleerde, niet het gezag van iemand als Aristoteles, niet het jargon van de intellectuelen kunnen ons wijsheid schenken. Alleen een langdurig en nauwgezet onderzoek, dat zich stap voor stap voltrekt, leert ons ons onderscheidingsvermogen ('jugement') te scherpen en een *intiem, persoonlijk denken* (Van Peursen) te ontwikkelen dat zich op de praktische werkelijkheid van alledag richt.

KORTE CURSUS FILOSOFIE

4. VIRTUS EN WIJSHEID

4.1. Virtus/aretè

4.1.0. Inleiding

Oude volken leven vanuit de mythe. Deze schrijft mensen taken en plichten voor, geeft de plaats aan die zij binnen gemeenschap, natuur en kosmos innemen, en vertelt hun van hun oorsprong.

Naar het heilig verhaal uit Mesopotamië worden mensen uit godenbloed geboren als een zwak en sterfelijk geslacht. Hun leven staat geheel in slaafse dienst van de goden. Iedere stad wordt gebouwd rond de tempelberg, de Zikkurath. Hier woont de godheid. Het doen en laten van de inwoners is geheel gericht op de verzorging en de verering van deze godheid. Met de opbrengsten van de arbeid op het land en van de handel moeten zij hem voorzien van onderdak, voedsel en kleding: de godheid behoort volop van het leven te kunnen genieten.
Bij de Hebreeuwen wordt het verhaal heel anders verteld en krijgt het leven een veel positievere invulling. JHWH staat hoog verheven boven de natuur en heeft deze omgevormd uit de dode stof. De mens komt niet voort uit god of draak, maar wordt geschapen uit de klei van de aarde. Zijn taak is de natuur te beheersen en te bewerken.
Mensen zijn geschapen naar Gods beeld en, ondanks de grote afstand tussen JHWH en hen, voelen zij zich opgenomen in een verbond dat JHWH in de oertijd heeft bezegeld. De bewoners van het oude Israël leven in 'de vreze des Heren', hun bestaan is vervuld van een diep ontzag voor de heiligheid van JHWH. Hier ligt het begin van wijsheid. Zij kennen hun opdracht en weten zich verantwoordelijk tegenover mens en natuur. Troost en vertrouwen vinden ze in de gemeenschap met hun god.

4.1.1. De oorsprong van het begrip aretè

Nadat de mythe aan gezag heeft ingeboet en de oude zekerheden zijn weggevallen, moeten er antwoorden worden gezocht op oude vragen: waar ligt de oorsprong van de mens, wat is zijn aard en welke eisen vloeien daaruit voort voor zijn gedrag?
In de klassieke filosofie ontwikkelt zich de term aretè, een kernbegrip, dat tegelijkertijd psychologische als morele kanten belicht.
Het Griekse woord *aretè* verenigt veel aspecten van het menselijke gedrag in zich: motieven, mogelijkheden, bekwaamheden, functie en doeleinden.
Oorspronkelijk is het een alledaags woord, dat misschien het beste kan worden weergeven met een plusteken of uitroepteken. Het betekent dat iets uitmuntend is verlopen of dat iemand zich voortreffelijk heeft gedragen. Geneest de dokter een ernstig zieke, wint de generaal een moeilijke veldslag, redden je paarden je op de vlucht, dan tonen zij alle aretè. Men de term wordt aangegeven dat iets goed functioneert en dat het aan zijn verwachtingen beantwoordt. Het blijkt deugdelijk en bruikbaar te zijn.
Aristoteles legt het begrip als eerste theoretisch vast. Mensen bezitten van nature een functie ('aretè'), die zij moeten proberen te vervullen. Lukt dit dan is het leven goed en vindt men geluk ('eudaimonia').

- Aristoteles: 8.1.3.

4.1.2. De antieke benadering

(0) Naar hun inhoud overheersen aanvankelijk manlijke trekken en activiteiten de aretè. Mensen gedragen zich verdienstelijk ('zij vertonen aretè') als zij dapper en machtig zijn of als zij beschikken over lichamelijke kracht. Virtus, Latijns voor aretè, betekent letterlijk manlijke kracht. [a]
In de antieke filosofie wordt aretè/virtus al spoedig een belangrijk onderwerp. In deze paragraaf een korte analyse.

(1) Bezonnen, maar streng is het standpunt van de kunaikische (= cynische) school, met Antisthenes als belangrijkste woordvoerder. Mensen behoren zich door noeste arbeid te verwerkelijken en te ontwikkelen. Strijd en pijn zijn hun leerschool. Leer op jezelf te staan, los van familie en groep. Zorg ervoor dat je jezelf voldoende bent ('autarkeia'). Laat je niet meeslepen door genot, eer, bezit en luxe. Beheers jezelf

---

aMet belangrijke gevolgen voor het denken over vrouwen. Manlijke eigenschappen als dapperheid komen in het centrum te staan, vrouwelijke komen op de achtergrond. Ook in de ME staat de manlijke cultuur in het centrum.

en laat je geen behoeften van buitenaf opdringen. Ontwikkel een sterke, onafhankelijke persoonlijkheid, spaar je daarbij geen moeite ('ponos') en leef dicht bij de natuur. *Aretè is autarkie.*
Geheel anders de hedonisten. Geniet van alles wat het lichaam je aan plezier kan bieden: seks, eten, drinken. Genot ('hedonè') dient de mensen, het is het motief achter en het doel van alle gedrag. *Aretè is hedonè.*

(2) Een rationele opvatting van de aretè treft men aan bij Plato en de Stoa. Voor Plato ligt de ware aretè in de leiding die de rede ('noes') samen met de wil ('thumos') geeft aan de lichamelijke begeerte ('epithumeia'). Deugdzaam leven betekent zelfbeheersing, evenwicht en een streven naar rechtvaardigheid. Naar de opvattingen van de Stoa is de natuur goddelijk en bezit een redelijke opbouw. De mens is een deeltje van de natuur en functioneert pas goed als hij naar de natuur leeft. Dit houdt in dat hij, omdat de natuur redelijk is, volgens zijn redelijke inzichten moet handelen: virtus betekent dat men zich gedraagt in overeenstemming met *de logos*, met de volmaakte rede. Gevoelsmatige aandoeningen, lichamelijk genot, drang naar bezit, emoties als verdriet en angst moeten worden onderdrukt. Zij zijn irrationeel en houden mensen af van hun plicht, die ligt in het werk en vooral ook in het sociaal-politieke leven.
Ook redelijk, maar pragmatischer is het uitgangspunt van Socrates. Pas inzicht brengt deugd ('aretè'). Dat mensen juist, deugdzaam handelen en goed functioneren, berust op kennis van zaken. Verkeerd gedrag komt voort uit een verkeerde beoordeling: je vergist je. Niemand streeft willens en wetens het ondoelmatige en nutteloze na, omdat dit inhoudt dat je jezelf benadeelt. Ook onrecht is een vorm van ondoelmatigheid, bij nader inzien is het schadelijk voor jezelf en voor je medemensen.

(3) Het antieke onderzoek naar aard en deugd geeft een verscheidenheid aan opvattingen te zien, die elkaar vaak uitsluiten. Het hedonisme staat tegenover de richtingen zelfbeheersing eisen. Plato en de Stoa verheffen de mens, omdat hij een rationeel wezen is, boven het lichamelijke bestaan, hedonisten en cynici plaatsen hem met beide benen op de aarde, maar zij zijn het oneens over invulling van zijn leven. Een aantal tegenstellingen wordt verzoend binnen het epicurisme: geniet van je leven, maar gebruik je verstand, toon inzicht en zelfbeheersing. Een tussenweg vind je bij Aristoteles.

→ Persoonlijke ethiek, de materialistische invalshoek: 8.1.4.

4.1.3. De Middeleeuwen. Thomas van Aquino

(1) De leer van de deugden ('virtutes') wordt in de Middeleeuwen uitgewerkt en door Thomas uiteindelijk afgerond. Als christelijk theoloog en filosoof staat hij voor een dilemma. Bijbel en traditie spreken over christelijke deugden, maar in het gewone leven komen alledaagse deugden voor. En die gelden voor alle mensen: er is sprake van een natuurlijke orde, waaraan ook de heidenen deel hebben.
Nu is er binnen de theologie van die tijd een richting die juist de nadruk legt op de de zondeval en die er van uitgaat dat de gehele ethiek -en daarmee ook de deugdenleer- gericht moet zijn op het verkrijgen van heil en verlossing. De christelijke, bovennatuurlijke deugden -geloof, hoop en liefde-zijn de bron van alle goede handelingen. Andere deugden zijn hieraan onderworpen. Gelovigen leven uit God en met God. Ook voorThomas is de goddelijke liefde ('caritas') de wortel van alle deugden. Maar dat betekent niet dat er geen natuurlijke morele houding bestaat. Hoewel de genade Gods aan haar ten grondslag ligt en haar vervolmaakt, heeft zij haar eigen bestaansrecht.

(2) Thomas gaat er in navolging van antieke filosofen als Plato vanuit dat mensen in hun huidige en toekomstige situatie met redelijk inzicht zullen handelen. Bovendien weten zij zich te verweren tegen de bedreigingen van binnenuit in de vorm van de begeerten en van buitenaf in de vorm van de vijand. Dit alles geleid door de instelling om de rechten van mens en samenleving op rechtvaardige manier te verdedigen.

De menselijke morele natuur wordt gekenmerkt door een viertal kernkaraktertrekken ('virtutes cardinales'):

prudentia/inzicht, redelijkheid als kern van het echte mens worden,
temperantia/matigheid,
fortitudo/moed en kracht, inzet.
iustitia (wettelijke rechtvaardigheid), de allesomvattende virtus.

Van tweede orde en meer psychologisch van aard zijn karaktrekken als vrijgevigheid, welwillendheid, vriendelijkheid, zelfbeheersing,

waarachtigheid en nederigheid.[a]

→ Plato, Karaktertrekken, gedragswijzen: Exc.XX.1.3.2.

4.1.4. Deugd

(0) *Virtus/arete* wordt in het Nederlands weergegeven door *deugd.* Dit in de betekenis van *goede eigenschap, braafheid* (Prisma-woordenboek), gekoppeld aan een bijbetekenis van zoetsappigheid (Delfgaauw). Denk maar aan het begrip *deugdzaam.*

Ga je over de invulling nadenken dan kom je tot een een groot aantal vaak traditionele deugden zoals:

aanpassingsvermogen, agape, ahimsa/geweldloosheid, ambitie, apatheia, ascese (Thomas: honestas, abstinentia, sobrietas)[b], ataraxeia, authenticiteit, bedaardheid, beleefdheid, beminnelijkheid, bescheidenheid, betrouwbaarheid, billijkheid, compassie/mededogen, dankbaarheid, deemoed, dienstvaardigheid, discipline, doorzettingsvermogen, eerbied/respect, eerlijkheid, geduld, geestigheid, gehoorzaamheid, gelatenheid, geloof, générosité (Descartes)[c], godvruchtigheid, grootmoedigheid, grootsheid, heilige verontwaardiging, hoffelijkheid, hoop, hulpvaardigheid, ijver, inzet, jeugdigheid, kuisheid, liefde, lijdzaamheid, maagdelijkheid, manlijkheid (voor de man), matigheid/soberheid, medeleven, meegaandheid, mildheid, moed, nederigheid, netheid/properheid, onafhankelijkheid (autarkeia), oprechtheid, piëteit, rechtschapenheid, rechtvaardigheid, redelijkheid, schaamte, schroom, soepelheid van geest, sportiviteit, studiositas (uit op kennis), toewijding, trouw, vastbeslotenheid, plichtsbetrachting (Kant), vastberadenheid, verdraagzaamheid/tolerantie, vergevingsgezindheid, verstandigheid (fronesis, prudentia), vriendschap, vrijgevigheid, vrouwelijkheid (voor de vrouw), waakzaamheid, waarachtigheid, waarheidslievendheid, welwillendheid/vriendelijkheid, wijsheid, zachtmoedigheid, zedelijkheid, zelfbeheersing, zelfopoffering, zelfverwerkelijking, zorgzaamheid.

Ondeugden zijn dan bv:

afgunst, argeloosheid, arrogantie, begeerte, bekrompenheid, cynisme, domheid, eerzucht, gierigheid, hoogmoed, inauthenticiteit, inhaligheid, koppigheid, lafheid, ledigheid ('Ledigheid is des duivels oorkussen'), leedvermaak, leugenachtigheid, lompheid, luiheid ('Ga naar de mier, gij luiaard'), machtswellust, manlijkheid (voor de vrouw), nieuwsgierigheid, onverschilligheid, oppervlakkigheid, opvliegendheid, overmoed, roekeloosheid, schijnheiligheid, slordigheid, vrouwelijkheid (voor de man), vleierij[d], wellust (hedonisme).

→ Disposties (Ryle): Exc.XIV.7.

(1) Nu wordt het gedrag van mensen binnen een groep in het algemeen gestuurd door gezaghebbende bronnen ('codes') als een heilig boeken of de traditie. Hier liggen de normen ('richtsnoeren') opgeslagen die de leefwijze van individuen bepalen. Uit deze grondbeginselen worden de regels in de vorm van geboden en verboden afgeleid.[e]
Vanuit deze grondbeginslen wordt door inprenting de leden van een groep via instellingen als gezin en school aangeleerd hoe je in bepaalde omstandigheden moet reageren. Zij gaan zich als vanzelfsprekend zorgzaam, gelovig of vol respect voor ouderen gedragen.[f] Je kunt in zulke situaties spreken van deugdzaam gedrag, gedrag dat leidt tot activiteiten die binnen groep of gemeenschap als verdienstelijk, voortreffelijk of humaan worden beschouwd.

Veel deugden zijn gericht op het tegengaan van verstoringen, bedreigingen en irrationele tendensen. Denk aan deugden als eerlijkheid, waakzaamheid, zelfbeheersing, dapperheid en redelijkheid, maar ook aan klassieke deugden als ataraxeia en apatheia, die

---

aVrijgevigheid en nederigheid als deugden van de tweede orde: en dat voor een Christelijke theoloog...!

bHonestas: zedelijkheid, abstinentia: onthouding mn van seks, sobrietas: nuchterheid (geen dronkenschap).

c*Générosité* (edelmoedigheid) is volgens Descartes *de* kardinale deugd. Met en door haar weten mensen dat zij *een wil* hebben en dat zij vastbesloten zijn hem te gebruiken.

dMet de vraag of schijnheiligheid in wat afgevlakte vorm juist niet als deugd moet worden beschouwd. Waarom zou je iemand rechtuit zeggen dat je het eten niet lekker vond? Waarom zou je de ander vertellen dat je ontrouw bent geweest als je weet dat het erge pijn doet? Waarom zou je iemand niet wat vleien als je weet dat je omgang met hem er zo veel plezieriger door wordt?

eDat het bijna altijd andersom zal gaan: -eerst het gedrag, daarna de regels en dan pas de ethische beginselen- doet nu niet terzake.

fDat sexueel gedrag vaak zo weinig deugdzaam is, komt omdat het niet van jongs af aan kan worden ingeprent. In tegenstelling tot bv netjes eten, zindelijkheid, de afwas doen of je aan de verkeersregels houden.

worden ingezet tegen de chaos ('hubris') die mensen anders wacht.
Dit soort deugdzaam gedrag daagt niet uit tot overtreding , zoal Van Tongeren meent, daar is het te vanzelfsprekend voor. Het behoort tot de dagelijkse routine en heeft weinig positieve of negatieve aandacht van anderen nodig. Afwijkingen vind je weinig. De verleidingen of de afkeer moeten dan wel heel groot zijn. Of de omstandigheden moeten radicaal veranderen.

(2) Het probleem is dat binnen *de deugdethiek* in navolging van Plato en Aristoteles de deugd wordt opgekrikt tot zedelijke hoogten. Zo wordt erover gesproken als de voortdurende gerichtheid van de wil op het zedelijk-goede (Schmidt-Schischkoff) en als het goed zijn van de mens als mens (Ekkers).[a] Bovendien worden er omschrijvingen gegeven met naastenliefde als kerndeugd (bij Kirchner/Michaëlis).
Ook in dit geval is deugd een maatschappelijke inprenting op grond van de heersende gedragscode, maar zij ontwikkelt zich op den duur tot een persoonlijke, gevoelvolle activiteit die op grond van innerlijke, geestelijke kwaliteiten wordt gestuurd vanuit de wil en die gericht is op optimale zelfverwerkelijking.[b c] Met een geslaagde of zelfs excellente leefwijze, en een goed en gelukkig leven als doel.[d]
Je ziet het: een speculatief mensbeeld gekoppeld aan een humanistisch programma met zijn aandacht voor vrijheid en verantwoordelijkheid.[e]

→ De wil: Exc.XXI.1.3.2.

Er bestaat een diepe samenhang tussen het mensbeeld en de definitie van een deugdzaam leven. Thomas van Aquino stelt niet ten onrechte dat een echt menselijk leven een leven is in overeenstemming met de menselijke aard.
En juist op dit punt botsen de meningen: is de mens een homo religiosus, homo divinans, homo metafysicus, animal ratione, homo dionysicus, homo faber, homo economicus, animal sociale/zoön politokon, homo politicus, homo ethicus/moralis, homo ludens, homo estheticus, homo ironicus?
Vanuit het sociobiologische mensbeeld is verkrachting een deugd, vanuit het christelijke juist zorgzaamheid of medelijden. Deugdzaamheid is blijkbaar code-gebonden, en de code berust uiteindelijk op de visie die mensen op zichzelf hebben en op de waarden die in een samenleving leven, maar vooral ook op de omstandigheden waarin zij zich bevinden. Een deugdzaam leven is voor iemand in de achterlanden van Turkije of in de bezette gebieden in Palestina heel iets anders dan voor een frivool burgermeisje in Amsterdam of Parijs.

→ Het mensbeeld: AD.5

(3) De moderne deugdethiek verzet zich tegen de links-moderne tendensen die het huidige morele laat-moderne klimaat beheersen. Dit loopt uit op de vraag of het pragmatisch-utilaristische mensbeeld alleen maar een rechtvaardiging is van de alledaagse, morele, sociale, politieke en economische werkelijkheid of dat het juist als doordacht mensbeeld vanuit de rationele code terecht de huidige gedragscodes stuurt.

→ Linkse moderniteit: Exc.XXXIX.4.2.

---

aBij Aristoteles is de deugd een verwerkelijking van het goede dat inherent is aan het wezen van de kosmos en van de mens. Toch is zijn definitie van deugd eigelijk heel nuchter: zij is een houding die in de aanpak van de emoties op grond van innerlijk redelijk overleg het midden weet te houden op een manier die een verstandig mens waardig is (→ Aristoteles: 8.1.3.2-3).

bConcreet wordt de deugdethiek in haar eis om je te richten op een groot voorbeeld waar je je mee kunt identificeren (Van Tongeren: 'Aanvankelijk doen we iets omdat het ons wordt geleerd. Daarna doen we iemand na die voor ons voorbeeldig is'). Een rampzalig idee: denk alleen maar aan de voorbeelden die jongeren (maar ook ouderen) zich vaak voor ogen houden. Zelfs een Oprah Winfrey zal eerder om haar financiële imperium worden vereerd dan om haar sociaal-therapeutische kundigheden. Bij identificaties speelt een morele houding bijna nooit een rol. Bovendien, drang tot identificatie en heldenverering kan alleen maar worden gezien als karakterzwakte, en dat is in strijd met de doelstellingen van de deugdethiek.

cDat deze benadering tot spanningen leidt, ligt voor de hand: voor de één zullen traditie en/of gemeenschap beslissend zijn, voor de ander de menselijke autonomie. Toch heeft een traditioneel-conservatieve tendens bij deugdethici de overhand, bij een te grote nadruk op het persoonlijke leven wordt een deugdzaam leven immers al heel gauw niets anders dan een (post) moderne lifestyle: een modieuze levenskunst binnen de sociaal-politieke kaders van de laat-moderne maatschappij.

dBij deze levensinstelling zou je toch verwachten dat de plicht als hoogste deugd moet worden beschouwd. Maar dat levert één groot probleem: op: als je plichtsbetrachting als deugd ziet, kan dat maar de enige zijn, zoals Kant dan ook beweert. Plicht betekent dat de redelijke intuïtie je zegt wat je te doen staat, vaak juist in de strijd tegen de houdingen en deugden die de samenleving je meegeeft. Plicht wijst je één weg, deugden kunnen op elkaar botsen. De vanzelfsprekendheid die deugdzaamheid inhoudt, wordt doorbroken.

eOm een een tegenwicht te bieden tegen de hedendaagse veruiterlijking van de moraal en tegen de oppervlakkigheid van de deugden, die binnen deze moraal worden verdedigd, wordt soms het begrip *authenticiteit* ingevoerd. Dit is *psychologisch* van aard. Je zoekt jezelf in alle diepten van je ziel en probeert daaruit te distilleren hoe je moet leven, vaak geholpen door een legertje van psycho-therapeuten die over je psychische welzijn en geestelijke gezondheid waken. Maar met deugdzaamheid heeft dit niets te maken, noch met een doordacht mensbeeld. → Het communitarisme: 8.10k.1.0.

4.2. Wijsheid

4.2.0. Inleiding. Socrates en Salomo

(1) Het begrip filosofie stamt uit het Grieks en is samengesteld uit de woorden *sofia* en *filein*. Sofia ('wijsheid') duidt aanvankelijk op kunde en (wetenschappelijke) kennis. Pas later krijgt het een morele strekking, maar dit zonder dat de oorspronkelijke betekenis verdwijnt. Wijsheid gaat binnen de antieke traditie gepaard met inzicht en bekwaamheid.
Filein geeft volgens een oude Griekse traditie de bescheidenheid aan die de filosofie siert. Waarheid en wijsheid zijn mensen niet eigen. Zij zijn steeds op zoek. Een trek die goed uitkomt in de Nederlandse vertaling *wijsbegeerte*.

Deze kijk op de filosofie treft men reeds aan bij Socrates. Inzicht in eigen beperktheid is het begin van alle wijsheid. Ken jezelf ('gnoothi seauton'): als ik mezelf leer kennen, zie ik in dat ik eigenlijk niets weet ('ik weet één ding, dat ik niets weet'). Alleen door van elkaar te leren in een open gesprek kunnen mensen op grond van een redelijke analyse stap voor stap levensinzicht verwerven.

(2) Wijsheid is een vage term, die te pas en te onpas wordt gehanteerd zonder dat de betekenis ervan duidelijk is. Uitspraken als

-Dit is een wijze raad.
-Deze manier van doen getuigt van wijsheid.
-Deze man is een wijze.
-Dit is een wijze man.
-Dit is wijsheid.

zeggen weinig of niets. Veel hangt af van de spreker, de situatie waarin hij verkeert en de cultuur waarin hij is opgegroeid. Bovendien kan het begrip wijs(heid) zelfs in één cultuur tegenstrijdig zijn als men het op één persoon toepast.

(3) Binnen de westerse overlevering gaat de joodse vorst Salomo door als de wijze bij uitstek. Als heerser over een gebied dat zich uitstrekt van Egypte tot Mesopotamië brengt hij zijn volk langdurige vrede en grote welvaart. Hij is de bouwheer van de beroemde tempel te Jeruzalem, maar ook van uitgebreide paleizencomplexen en vestingwerken.
Reeds bij het begin van zijn koningschap kiest hij, in een droom voor de keuze gesteld, voor wijsheid boven macht en rijkdom. In woord en daad wordt dit openbaar. Veel wijze spreuken en gedachten staan op zijn naam. Zijn rechtspraak is wijd en zijd befaamd wegens de bezonnenheid en takt die eruit naar voren komen.
Ook zijn politieke optreden getuigt van inzicht. Door huwelijkstransacties verbindt hij zich met naburige en verre koningshuizen. De tegenstellingen tussen zijn eigen volk en de omliggende, onderworpen kanaänitische stammen -in politiek opzicht een hachelijk vraagstuk- vermindert hij door de joodse godsdienst aan te passen en kanaänitische gewoonten en gebruiken over te nemen. Dit zonder zijn eigen god JHWH af te vallen: voor hem bouwt hij de tempel.
Toch is er ook veel in zijn handelwijze waaruit minder wijsheid spreekt. Hij onderdrukt zijn volk, dwingt het tot harde herendiensten en buit het uit door zware belastingen op te leggen. Een opstand en afsplitsing na zijn dood zijn dan ook het gevolg.
Tevens vervreemdt hij de priesterlijke bovenlaag van zich. Deze eist dat de JHWH-dienst zuiver wordt gehouden en acht het persoonlijke en politieke gedrag van de koning rampzalig (en dwaas!) voor de joodse cultuur.
Salomo lijkt, ondanks zijn traditionele roem, weinig op een wijze. Integendeel, zijn zucht naar macht en luxe, zijn uitbuitende en onderdrukkende activiteiten typeren hem als een gewone oosterse despoot en potentaat, die in zijn daden kortzichtigheid paart aan schrijnende onrechtvaardigheid.

Wijze raad is niet duur, een wijze uitspraak nog minder. Een naam als wijze is snel en gemakkelijk opgebouwd. Toch botsen theorie en praktijk, dwaas gedrag en wijze praat soms heel gemakkelijk.

4.2.1. Conventionele wijsheid

> Opstandigheid is met wijsheid onverenigbaar, resignatie, scepsis en pessimisme niet.
>
> R.F. Beerling

Conventioneel is wijsheid als zij berust op het gezonde verstand (GV). Zij uit zich gevoelsmatig en intuïtief in beelden, metaforen, gelijkenissen, spreuken en aforismen. Haar kracht put zij uit de ervaringen van volk en individu. Vaak beroept zij zich op goddelijke inspiratie.
Conventionele wijsheid spreekt, vooral in moeilijke tijden, gemakkelijk aan, maar is op de keper beschouwd ondoordacht, onsamenhangend, ondoorzichtig en kortzichtig, zij heeft een pessimistische ondertoon en een behoudende inslag. Je wordt maar al te vaak gemaand tot kuisheid, plichtsbetrachting,

gehoorzaamheid en vijandigheid tegenover het leven. Met als gevolg: politieke gelatenheid en passiviteit, religieuze noodlotsgevoelens en maatschappelijke aanpassing.

→ Dwaasheid: 10,15.1.4.

4.2.2. Doordachte wijsheid. Aristoteles en de Stoa

> De wijze wordt nauwelijks in zijn gemoed bewogen, maar -door een eeuwige noodwendigheid bewust van zichzelf, van God en van de dingen- houdt hij nooit op te zijn, en geniet steeds de ware zielsrust.
>
> Spinoza

(1) Vanuit een filosofische invalshoek kan van wijsheid alleen worden gesproken als zij is gefundeerd in een weloverwogen mensbeeld en van een wijs oordeel als zij berust op analyse en inzicht.

Voor de Grieken stond wijsheid gelijk aan het streven naar kennis/wetenschap. Wijs ben je als je een oordeel kunt vellen en deskundigheid bezit. De wijze onderscheidt zich volgens Spinoza van de niet- wijze door onwetendheid, niet door dwaasheid. Een ideaal van wijsheid dat in de moderne tijd wordt verdedigd door bv Descartes en Kant.

(2) Wijsheid die men doordacht nastreeft, is afhankelijk van de aretè die men aan mensen toekent. Is de zienswijze rationalistisch en meent men dat zij wezens zijn van een hogere, geestelijke orde, dan zullen de idealen en de vereiste levenshouding daarbij behoren aan te sluiten.
In de ogen van Aristoteles bezitten mensen rede en hebben zij onvergankelijke, creatieve gaven op intellectueel gebied. Wijsheid vinden zij als ze ver weg van alle aards gedruis in goddelijke rust en in zuivere bespiegeling de hoogste waarheid aanschouwen en het wezen van de dingen leren kennen. Zij doorgronden in deze hoogste vorm van wetenschap -Aristoteles spreekt van 'eerste filosofie'- oorsprong en oorzaak van de dingen. Hun beloning ('eudaimonia') ligt in dit theoretische weten zelf, niet in de praktische waarde die het heeft.
Ook de visie van de Stoïcijnen is rationalistisch. In mens en natuur is de rede werkzaam. De wijze vindt evenwicht ('eudaimonia') door zijn impulsen en emoties ('pathos'), ook medelijden, berouw en vergevingsgezindheid, te onderdrukken, omdat zij in strijd zijn met de rede. Hij streeft naar *apatheia* ('onaandoenlijkheid')[a] en laat zich niet door zijn gevoelens meeslepen of door de omstandigheden in de war brengen. Wordt de situatie ondraaglijk, dan doet hij vrijwillig afstand van het leven.

→ Aristoteles: 8.1.3.
→ Stoa: KCF.4.1.2.

4.2.3. Contemplatie en pragmatisme

(1) Het moderne leven wordt voortdurend begeleid door een oproep tot inkeer. Velen wijzen de westerse levenshouding af en richten zich op het Oosten. Hier verwachten zij een wijsheid te vinden die in staat is het bestaan te verdiepen en het innerlijk te zuiveren.
De tegenstelling tussen een oosterse en een westerse denktrant werd indertijd door Suzuki geïllustreerd aan het aan de hand van twee gedichten, een Japans en een Engels. Beide spreken voor zich.

> Wanneer ik behoedzaam toekijk
> zie ik bij de haag
> de nazoema bloeien!!
>
> Basjo

---

aParadoxaal is het voor velen dat apatheia bv geen barmhartigheid, verzoening of vergeving toelaat, terwijl deze deugden binnen de ethiek juist zo hoog worden aangeslagen. Van Straaten is van mening dat het bij de apatheia vooral gaat om de zelfbeheersing, maar dat *als de rede het eist* vergeving, verzoening en barmhartigheid zeker passen binnen een stoïcijnse leefwijze. En daarmee wordt ook duidelijk dat een christelijke theoloog als Thomas bepaalde christelijke kern-deugden van tweede orde acht (→ KCF.4.1.3.2n).

Bloem in de gespleten muur,
ik pluk je uit de spleten;-
houd je hier, wortel en al, in mijn hand,
kleine bloem- maar kon bevatten mijn verstand
wat je bent, wortel en al, en al in al,
dan zou ik weten wat God en de mens is.

Tennyson

In het westen wordt de natuur benaderd uit nieuwsgierigheid en verstandelijke overwegingen: men ontleedt, beschrijft en verklaart. Bij oosterse mensen overheerst een religieuze houding: zij weten zich één met de natuur en beleven daarin een diepere, heilige orde. In de nazoema, hoe onaanzienlijk hij als plantje ook is, ligt het mysterie van het leven opgesloten. Hij is voorwerp van verwondering (het !!-teken), beschouwing en overdenking. De natuur wordt ondergaan vanuit een mystiek gevoel van eenheid en saamhorigheid. Hier kom, zoals we van Samkara weten, een wijsheid ('vydia') voort die zoekt naar verlossing en die streeft naat een onopvallend leven in dienst van de mensen.

→ Vydia: 11.2.7.

(2) Als pragmatisch kan de wijsheid worden omschreven die geen hogere doeleinden nastreeft en geen meeromvattende, diepere waarheid veronderstelt. Mensen zijn stoffelijke wezens, komen uit de natuur voort en hun gedrag moet op grond van deze gegevens worden beoordeeld. Kritisch staat het pragmatisme, samen met het epicurisme, tegenover het hedonisme. Hoewel niet kan worden ontkend dat gevoelens van lust en onlust het leven beheersen, lijkt het eerder dwaasheid hier alleen de aretè van de mens in te zien. Juist inzicht maakt het mogelijk te overwegen waarin het geluk ligt. Men bezint zich op doel en middelen en weegt gevolgen en effecten af. Men stelt zich actief op en probeert inzicht te krijgen in dat wat het leven mensen kan en zal brengen[a].
Of er zo nog sprake is van wijsheid, zal door sommigen worden betwijfeld: bij wijsheid behoren een verdiept inzicht, zelfbeheersing ('apatheia') en onverstoorbaarheid ('ataraxia'). Juist de wijze staat boven het alledaagse leven met zijn triviale overwegingen, neemt er afstand van en doorlicht het.

(3) Het is het beter de tweedeling oosters/westers te vervangen door de tegenstelling materialistisch (pragmatisch)/spiritueel (contemplatief). Ook het oosten kent immers materialistische systemen, die iedere religieuze of bovennatuurlijke orde ontkennen. Zo naderen boeddhistische scholen via een scherpzinnige en vernietigende logische analyse een nihilistische zienswijze. Binnen het Hindoeïsme wordt door de Lokayata wordt een frontale aanval gedaan op de priesterkaste, worden de makers van de Veda's uitgemaakt voor narren en wordt opgeroepen tot een aards, hedonistisch leven, met een pragmatische inslag.

> Er is geen hemel, geen verlossing noch de een of andere ziel in een andere wereld. De daden van de vier kasten, de orden hebben geen enkel resultaat.
> De agnihotra-rite, de drie Veda's, de ascese en de gewoonte zich met as in te smeren, dit alles ontstond zoals het leven zelf, uit de natuur, gecreëerd door hen die zelf geen kennis en manlijkheid bezitten.
>
> Zolang de mens leeft, leeft hij gelukkig en plezierig, zelfs als hij schulden maakt. Als eens zijn lichaam tot as wordt, hoe kan hij dan ooit terugkeren? Als de gestorvene naar een andere wereld gaat, waarom komt hij dan niet uit bezorgdheid en genegenheid voor de zijnen weer terug?
> Het is dus duidelijk dat de brahmanen als deze stervensceremoniën hebben vastgesteld enkel om zich in hun levensonderhoud te voorzien. Een ander nut hebben zij niet.
> De drie makers van de Veda's waren narren, schurken en grappenmakers.
>
> Slurp vet en maak schulden, leef vrolijk gedurende de korte tijd dat het leven je is beschoren. Eens zul je de dood moeten ondergaan en een terugkeer zal er niet zijn.

In de moderne tijd streeft Periyar ernaar de religie te vervangen door een levensvisie met rationele en wetenschappelijke inslag.

---

aEn juist deze visie wordt door Montaigne afgewezen: het leven is niet te voorspellen of te plannen. Het hoeft niet verstandelijk te worden verantwoord. Zijn pleidooi gaat soms zelfs in de volstrekt tegenovergestelde richting: leef in ledigheid! Een ideaal dat later door Gontsjarow is uitgewerkt in de roman *Oblomov*. Het tweede hoofdstuk verplaatst de lezers zelfs in een dorpsgemeenschap die geheel vanuit het principe van de ledigheid leeft.

> Geloof en religie zijn uitvindingen van de hoogste klasse om hun belangen veilig te stellen, ze hebben geen waarde op zich. Iemand die zijn verstand gebruikt, heeft ze niet nodig om een ethisch leven te leiden en mee te werken aan een welvarende, rechtvaardige samenleving.

Zijn visie wordt vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw verder uitgedragen door de 'Rationalisten', die vaak op zeer praktisch-experimentele wijze het systeem van de goeroes en magiërs bestrijden.

(4) Pragmatisten beoordelen de dingen overwegend naar hun nut. Voor hen ligt de waarheid niet in het wezen of het innerlijk van de verschijnselen, maar in hun effect, in het resultaat dat zij opleveren. Ook het oosten kent vele, vele pragmatici.
Aan de andere kant: ook contemplatief gedrag komt voor in west en oost. De visie van Goethe en van de Romantici op natuur en wetenschap komt heel dichtbij de zienswijze, zoals die wordt geuit in het Japanse gedicht.
Mensen met een spirituele en contemplatieve instelling, richten zich meer dan anderen op het innerlijk van de dingen, op de eenheid van ziel en onbewuste met de natuur. Zij hebben weinig drang tot een intellectuele ontwikkeling, maar leggen de nadruk op spontaniteit, creativiteit en spiritualiteit. Hun leven wordt gekenmerkt door eenvoud en tevredenheid. En juist deze levensinstelling wordt door velen gezien als wijsheid bij uitstek.

(5) En de wijze? In het oosten streeft hij naar zijn persoonlijk heil ('moksa') door zich los te maken van de wereld en zich intuïtief te richten op de allesomvattende goddelijke werkelijkheid ('Brahman'). Dit buiten de rede ('djana') om. Deze mag in sommige systemen een belangrijke weg tot inzicht zijn, uiteindelijk gaat de gelukzaligheid alle verstand te boven. Hier ligt de ware wijsheid/'vydia' (Samkara).

Contemplatief gedrag uit zich vaak in vijandigheid tegenover aardse zaken. Opmerkelijk, en beschamend, is dat buiten de boeddhistisch traditie om, in India omvattende eisen tot sociale rechtvaardigheid ontbreken. Het systeem van de kasten, met het instituut van de paria ('de onaanraakbare', 'de walgelijke') als neveneffect, zegt genoeg. Ook westerse filosofen als Plato en Spinoza hebben een sterk beschouwelijke instelling, maar zij ontlopen de vraag naar sociaal-ethische kwesties niet. Integendeel, Plato eist juist dat een filosoof, nadat hij de ware werkelijkheid heeft aanschouwd, terugkeert naar de samenleving om daar de in de gemeenschap politieke rechtvaardigheid te verwerkelijken. Spinoza komt vanuit zijn pantheïstische wereldbeschouwing tot een redelijke kijk op maatschappij en individu en verdedigt een democratische staatsvorm, die mensen de gelegenheid geeft zich naar hun eigen natuur in en tot vrijheid te ontplooien.

11.4.5. Montaigne, Samenleving en politiek

(1) Voor een scepticus als Montaigne bezitten voorschriften nooit absolute waarde. Hij beperkt zich dan ook in eerste instantie tot een beschrijving van de mens en zijn gedrag, en wenst niet op moralistische wijze regels voor te schrijven voor een deugdzaam leven.

> Ieder gebruik heeft zijn reden.
>
> Al onze neigingen en zeden van welke vorm zij ook zijn, oneindig in materie, oneindig in verscheidenheid.
>
> Les autres forment l'homme, je le recite: de anderen vormen de mens, ik verhaal van hem.

Toch is het scepticisme hier veel milder dan op het gebied van de menselijke kennis. Uit het voorafgaande wordt duidelijk dat de beschrijving van de primitieve mens voert tot een relativerende houding tegenover eigen beschaving en moraal én tot een positieve beoordeling van de primitieve manier van leven. Virtus en wijsheid zijn voor Montaigne geen loze begrippen.

(2) Een sterk conservatieve inslag hebben de Essais op sociaal-politiek terrein. Keuzes zijn erg moeilijk, daarom is het beter zich aan te passen aan de maatschappelijke orde en zich te houden aan de bestaande moraal. Nieuwe ontwikkelingen betekenen immers nog geen vooruitgang.

> We kunnen de goede oude tijden betreuren, maar we kunnen het heden niet ontvluchten. We kunnen een andere overheid verlangen, maar we moeten niettemin aan deze hier gehoorzamen. Tussen Caesar en Pompejus zou ik openlijk partij hebben gekozen, maar tijdens de drie dieven, die daarna kwamen, moet men zich maar verbergen of gaan, waar de wind heen waait. Dit acht ik geoorloofd als de rede niets meer te vertellen heeft.
>
> Ik raad je aan in je opvattingen en in je gesprekken, even(veel) als in je gewoonten en welke andere zaak dan ook, je driften te matigen en te beteugelen en te vluchten voor het nieuwe en het vreemde.
>
> Niets drukt zo zwaar op een staat als de vernieuwing, de verandering alleen al schept onrechtvaardigheid en tirannie.

(3) Het is goed te doorzien dat gewoonten en gebruiken louter op overlevering berusten en het product zijn van de menselijke cultuur. Maar dit betekent niet dat men zich tegen ze moet keren. Zij beschermen de leden van de groep tegen een gebrek aan orde en maat, een gebrek dat mensen nu eenmaal eigen is. Montaigne pleit voor een wijsheid die innerlijke vrijheid paart aan een uiterlijk conformisme.

> Onze geest is een onrustig, gevaarlijk en roekeloos instrument: het is niet gemakkelijk haar te verbinden met orde en maat.
>
> Gewoonte verblindt ons zo, dat wij het ware aangezicht van de dingen niet kunnen onderscheiden... Hij die zich van dit hardnekkige vooroordeel der gewoonte wil ontdoen, merkt dat verschillende dingen met een onwankelbare overtuiging worden aangehangen, en hun reden van bestaan enkel vinden in de baard en de rimpels door het gebruik ontstaan. Maar als dit masker is afgerukt en de dingen zich in hun ware en redelijke aard vertonen, zal hij bemerken dat zijn oordeel, aanvankelijk geheel omver geworpen, toch al gauw een grotere zekerheid zal krijgen.
> Deze beschouwingen brengen een mens er evenwel niet toe de gebruikelijke levensstijl te verlaten. Integendeel, het komt mij voor, dat alle afwijkende en vreemde gedragingen eerder voortkomen uit dwaasheid of uit gewilde neigingen dan uit ware redelijkheid. De wijze mens moet zich innerlijk los maken van de druk en zijn ziel de vrijheid en kracht geven om vrij over de dingen te kunnen oordelen. Naar buiten toe moet hij absoluut de gebruiken en vormen, zoals die in ere worden gehouden, volgen.

(4) Wat geldt voor gewoonten, geldt ook voor wetten. Men kan zich kritisch opstellen en diepgaande vragen stellen over hun ontstaan en werking. Toch is er maar één ding van werkelijk belang: zij bezitten autoriteit, men dient ze botweg te gehoorzamen.

> De wetten worden geëerbiedigd, niet omdat zij rechtvaardig zijn, maar omdat zij wetten zijn. Dat is de mystieke grondslag van hun gezag, een andere grondslag is er niet.
> Er is geen grotere er ergere vergissing dan wetten en geen zo gebruikelijk.
> Wanneer je wetten gehoorzaamt omdat zij rechtvaardig zijn, gehoorzaam je ze niet op de juiste manier.
>
> Want het is de regel van de regels en de algemene wet van de wetten dat iedereen de wetten in acht neemt van de plaats waar hij vertoeft.

(5) De pessimistische instelling van Montaigne blijkt sterk uit het laatste citaat van de paragraaf. Het kwaad is een onderdeel van de schepping, ook de mens is slecht en wreed. In de samenleving zijn verraad en moord onontbeerlijk.

Het bouwwerk van ons maatschappelijke en persoonlijke leven is vol onvolkomenheden. Maar er is niets nutteloos in de natuur, zelfs de nuttelоosheid zelf niet. Niets doet zijn intrede in dit universum zonder dat het er zijn juiste plaats heeft. Ons wezen hangt aaneen van ziekelijke eigenschappen. De eerzucht, jaloezie, nijd, wraakzucht, bijgelovigheid en wanhoop huizen met zo'n natuurlijk bezitsrecht in ons, dat er ook bij dieren iets valt waar te nemen dat daarop lijkt; en zelfs een tegennatuurlijke ondeugd als de wreedheid; want te midden van al ons medelijden voelen we in ons een soort bitterzoete prikkel van kwaadaardig genot bij het zien van het lijden van een ander. Ook kinderen ervaren dat.

> *Suave, mari magno, turbatibus aequora ventis,*
> *E terra magnum alterius spectare laborem.*
>
> *Het is aangenaam om, als op de wijde wateren de winden*
> *de golven opzwepen,*
> *vanaf de kust de bittere nood van anderen te aanschouwen*
> *(Lucretius).*

Wie die eigenschappen bij de mens tot het zaad zou uitroeien, zou de basis-eigenschappen van het leven vernietigen. Zo zijn er ook in iedere staatsinrichting onontbeerlijke ambten en diensten die niet alleen verachtelijk, maar ook misdadig zijn. De misdaden vinden daarin hun plaats en worden gebruikt om ons aaneen te binden en samen te hechten, zoals vergiften worden gebruikt voor het behoud van onze gezondheid. Wanneer ze toelaatbaar worden omdat we ze nodig hebben en de maatschappelijke noodzaak hun ware aard doet vergeten, moeten we het aan de sterkste en meest onverschrokken burgers overlaten die rol te spelen, aan degenen die hun eer en geweten opofferen, zoals de ouden hun leven offerden voor het heil van hun land. Wij die daarvoor te zwak zijn, moeten maar lichtere en minder gevaarlijke rollen op ons nemen. Het algemeen belang vraagt nu eenmaal verraad, bedrog en moordpartijen. Laat ons die taak overlaten aan mensen die meer plooibaar en gehoorzaam zijn.

KORTE CURSUS FILOSOFIE

5. SAMENLEVING EN POLITIEK

5.0. Inleiding

Twee begrippen beheersen het denken en spreken over sociaal-politieke vraagstukken: macht en verandering. Bij Montaigne neemt men een conservatieve houding waar, die zich uit in diepe angst voor vernieuwingen en een mystieke beleving van macht. In deze afdeling worden de begrippen macht en vernieuwing/vooruitgang geanalyseerd met de bedoeling de mismoedige gedachten van de Essais voor een deel te verdrijven.

5.1. Macht (1): Machiavelli

5.1.0. Inleiding

(1) Macht is een uiterst vage term en wordt vaak verward met begrippen als invloed en overwicht. Het zal daarom nodig zijn aan te geven welke betekenis er moet worden toegekend aan de woorden, die verwijzen naar de verschillende soorten krachtsverhoudingen binnen sociale verbanden. Pas dan zal duidelijk worden wat men onder macht kan verstaan.

(2) Als eerste aanzet volgt er een samenvatting en analyse van het werk van Machiavelli. Hij beschrijft hierin hoe een democratische staat goed kan functioneren, vraagt hij zich af welk gedrag van haar burgers mag worden verwacht en beveelt hij maatregelen aan om haar in tijden van nood te redden. Zijn werk is van belang omdat het laat zien hoe burgers binnen een samenleving sociale verhoudingen aangaan die zijn gebaseerd op loyaliteit en plichtsbetrachting. Van machtsuitoefening in onderdrukkende zin hoeft geen sprake te zijn.

5.1.1. De staat als fundament van het bestaan

Mensen zijn politieke wezens. Zij leven binnen de staat als georganiseerde politieke gemeenschap en vinden daar hun geluk. Als individuen zijn zij klein en laf, maar in de groep worden zij actief, leveren zij prestaties en gedragen zich dapper, offervaardig en vol plichtsbetrachting. De staat als allesbeheersend centrum van gezag en macht stelt hen in staat zich in te zetten, roem na te jagen, ambities te verwerkelijken en hun gevoel van eigenwaarde op peil te houden.
Zo wordt het menselijk gedrag -mensen zijn nu eenmaal van nature zwak, egoïstisch, corrupt en uit op macht- in goede banen geleid.

Als men de politieke werkelijkheid nuchter onder ogen ziet, moet men wel toegeven dat er in de staat geen plaats is voor een puur christelijke gedragscode. Nederigheid, deemoed en zachtmoedigheid lokken agressie uit. Door van geweld af te zien, laat men over zich heen lopen. Men geeft anderen macht en schenkt ze juist de mogelijkheid onrechtvaardig en tiranniek op te treden.

De godsdienst zelf heeft als instelling een uiterst belangrijke functie. Zij verleent gezag aan de groepsmoraal. Bovendien bindt het geloof de leden onderling en verhogen de religieuze plechtigheden het gevoel van saamhorigheid. De staat dankt haar (voort)bestaan aan de godsdienst. Haar stichters zijn historisch gezien dan ook van meer belang dan vorsten en veroveraars.

5.1.2. De democratische republiek

Iedere klasse neemt in de staat zijn eigen plaats in. Alle groepen en standen werken doelbewust en in vrijheid met elkaar samen, en bouwen in een gezonde onderlinge wedijver aan een onafhankelijke en sterke gemeenschap. Het volk, als een van de klassen, wordt door Machiavelli hoog gewaardeerd: het oordeelt verstandig en heeft een eigen inbreng, hoewel het gedrag van de individuele, gewone man door hem wordt gewantrouwd omdat het kortzichtig is en zich te gemakkelijk onder druk laat zetten.
Juist door de onderlinge strijd tussen de klassen wordt de democratie gediend. Voortdurend blijft de publieke opinie in beweging. Openbare discussies vinden plaats, waarin kritiek kan worden gespuid waardoor de politieke waakzaamheid wordt verhoogd en nieuwe wetten ontstaan. Zo blijft de republiek flexibel

en past zich gemakkelijk aan.
Burgers zijn onafhankelijk, zij bezitten persoonlijke vrijheid en waardigheid, maar hebben tevens hun plichten jegens de gemeenschap. Streng zijn de eisen die hun worden gesteld: trouw, moed, inzet, onomkoopbaarheid en eerlijkheid. Van haar kant is de regering hun, binnen de grenzen van de wet, verantwoording schuldig voor bestuur en beleid[a].

5.1.3. Handhaving en herstel van de republiek. De vorst

(1) In tijden van wanorde komt het in een democratie van kwaad tot erger. Corruptie heerst, men bedriegt en bedreigt elkaar, de misdaad tiert welig, instellingen worden aangewend voor eigenbelang. In zulke situaties is redding langs wettige en redelijke weg onmogelijk. Het gevaar van compromissen dreigt. Om de democratische staat te redden is een sterke man nodig: de vorst ('il principe'). Deze mag als de omstandigheden dat vragen *alle middelen* aanwenden die hem ter beschikking staan. Ook geweld, wreedheid en verraad, zeker als de tegenstander zelf gewetenloos, misdadig en meedogenloos optreedt. De vorst behoort de vijanden van de staat uit te roeien of zo aan te pakken dat zij zich niet kunnen wreken. Sluwheid en hardheid zijn soms nodig om orde op zaken te stellen en rechtvaardigheid en vrijheid in de toekomst veilig te stellen. Politiek is altijd een strijd om de macht, die met machtsmiddelen wordt uitgevochten.

> Wanneer het gaat om het redden van het vaderland, moet men geen ogenblik bedenken of iets wettig of onwettig is, van zachtmoedigheid of van wreedheid getuigt, of het prijzenswaardig is of schandalig. Men behoort alle overwegingen terzijde te schuiven en tot het einde toe te volharden in elk besluit dat het voortbestaan van de staat zal verzekeren en zijn vrijheid zal behouden.
>
> Gij zult dus moeten begrijpen dat er twee manieren zijn om strijd te voeren: door middel van het wettelijk recht of door het recht van de sterkste. De eerste is de mensen eigen, de tweede de beesten. Maar daar de eerste dikwijls ontoereikend blijkt te zijn, moet men noodzakelijkerwijs zijn toevlucht nemen tot de tweede. Een vorst moet daarom begrijpen hoe hij op de beste wijze profijt kan trekken van het beest en de mens.
>
> Daar een vorst is gedwongen te kunnen handelen als een beest, moet hij bij de vos én de leeuw in de leer gaan, en wel omdat de leeuw zich niet kan verzetten tegen uitgezette vallen en de vos weerloos is tegen de wolven. Men moet dus een vos zijn om de valstrikken te herkennen en een leeuw om de wolven op de vlucht te jagen. Zij die alleen handelen als wolven zijn dom.
>
> Hieruit volgt dat een voorzichtig heerser zijn woord niet kan en behoort te houden, wanneer zijn gegeven woord hem in een nadelige positie plaatst, en wanneer de redenen waarom hij zijn belofte deed, niet meer bestaan. Indien alle mensen goed waren, zou deze raadgeving niet goed zijn, maar omdat de mensen ellendige schepsels zijn, die hun belofte toch niet zouden nakomen, behoeft gij uw belofte aan hen ook niet na te komen.

Hoewel geweld en bedrog uitingen zijn van ongewenst, 'dierlijk' gedrag, blijken ze in de praktijk het meest effectief.

> Iedereen beseft hoe prijzenswaard het is indien een vorst zich aan zijn woord houdt en recht door zee gaat in plaats van sluw te zijn in zijn handelswijze. Toch blijkt uit onze huidige ervaringen dat de vorsten die grote daden hebben verricht juist diegenen zijn geweest die hun woord lichtvaardig hebben gegeven, die erin zijn geslaagd anderen op sluwe wijze om de tuin te leiden, en die tenslotte degenen die zich aan hun eerlijke principes hielden, hebben overwonnen.

Alleen in onmenselijke omstandigheden, en als vele andere pogingen dreigen te mislukken is het gebruik van harde middelen, van list en wreedheid te verontschuldigen. Soms zijn pijnlijke geneesmiddelen nodig om de gezondheid te herstellen. Indien men het doel -een sterke, onafhankelijke en democratische staat- kan bereiken is het toegestaan misdaad met misdaad te bestrijden.
Het militaire en politieke optreden van Caesar keurt Machiavelli af, niet wegens dit optreden zelf, maar omdat hij persoonlijk dictatoriale macht zocht en niet streefde naar een vrije romeinse republiek.

---

aMachiavelli denkt in termen van het klassieke ('republikeinse') democratische model, dat oorspronkelijk uit Griekenland stamt en later is overgewaaid naar het (vroege) Rome. In de stadstaat nemen de burgers direct deel aan de regering via het openbare debat en in de volksvergadering. Groepen staan als minderheden tegenover elkaar en werken met elkaar samen. Democratie is in de eerste plaats een manier van omgang met elkaar, het is wijze van leven (Pericles). Soms is het nodig de stadstaat ter bescherming van zichzelf korte tijd autocratisch te regeren (de romeinse dictatoren!). Naar de buitenwereld stelt dit model zich agressief en imperialistisch op.
Van het moderne democratische model met zijn revolutionaire normen ('vrijheid, gelijkheid en broederschap') en met zijn indirecte vormen van volksvertegenwoordiging via een parlement zou Machiavelli niets moeten hebben.

(2) De vorst is de stralende persoonlijkheid, de redder, de wetgever bij uitstek. Solon, Romulus, Mozes en Caesar Borgia zijn lichtende voorbeelden. In hun grote kracht ('virtu') weerstaan zij het noodlot ('fortuna') -nu eens listig en bedrieglijk, dan weer dapper en vol dynamiek grijpen zij in- en doorbreken op het gunstige moment zijn eeuwige en vaste wetten.
De vorst is geen absoluut en willekeurig despoot, die niets en niemand ontziet. Zijn handelwijze wordt alleen gerechtvaardigd door het doel dat hem voor ogen staat: een vrije democratische staat waar wet en recht heersen. Bovendien, zijn virtu licht vooral op in tijden van politieke crisis en bij gevaar van buitenaf. Functioneert de gemeenschap goed dan zijn de burgers, met hún virtu, beter in staat de staat in stand te houden. De vorst is te weinig plooibaar.

5.1.4. Conclusie

De staatkundige werken van Machiavelli ('Il Principe', 'Discorsi') zijn in een vrije, essayistische vorm geschreven en zijn bedoeld als een zakelijk en doordacht advies aan de bestuurders van zijn vaderstad Florence. Zij houden geen systematisch-filosofische verhandelingen of een wetenschappelijke analyse in, maar beschrijven wat de auteur om zich heen ziet gebeuren: een gemeenschap die zich te gronde richt omdat de staatsinstellingen niet goed meer functioneren. De leiders zijn niet bij machte de chaos te bezweren en de gevaren, die van buiten af dreigen, te keren.

Machiavelli gaat bij zijn analyses direct uit van de feitelijke politieke situatie in Florence, hij onderzoekt hoe deze tot stand is gekomen en ontwerpt een plan op grond van een praktische argumentatie: stel een duidelijk doel ('een sterke republiek') en weeg de middelen af om dit te bereiken. Kern van zijn advies berust op de stelling dat in deze belangrijke zaak het doel alle middelen heiligt.
Om zijn visie kracht bij te zetten neemt hij de geschiedenis als voorbeeld: 'Indien men wil voorzien wat komen gaat, moet men op het verleden letten, want alle gebeurtenissen in de wereld hebben hun overeenkomsten met vroegere gebeurtenissen'. Een twijfelachtig en gevaarlijk uitgangspunt.

Machiavelli stelt zich geen diepzinnige, speculatieve vragen naar de aard van de staat, de betekenis van het begrip rechtvaardigheid of de aard van het menselijk geluk. Mensen zoeken, daar ligt de kern van zijn betoog, zekerheid en veiligheid, zij hebben behoefte aan een sterk gezag. Dit alles vinden zij in een sterke staat met goede wetten en een krachtig, dienstplichtig leger ('omdat er geen goede wetten kunnen bestaan zonder een goede strijdmacht en omdat het bezit van een goed leger onherroepelijk goede wetten met zich brengt...')
Voor burgers heeft maar één ding betekenis: een actief en deugdzaam, een eervol en eerlijk leven binnen de gemeenschap. Ben je eerzuchtig en wens je invloed dan kan je door deel te nemen aan het politieke leven je gaven ontplooien en uitgroeien tot een leidende persoonlijkheid.
Niet individuele belangen, maar de belangen van de staat staan voorop. Binnen de gemeenschap is geen plaats voor een persoonlijk geweten of burgerlijke ongehoorzaamheid. Kritiek kan worden geuit, economische ontevredenheid mag naar voren worden gebracht, maar dan binnen de mogelijkheden van de wet.

5.2. Macht (2): een begripsmatige analyse

5.2.0. Inleiding. Homans en Foucault

> Macht ('power') heeft niet zozeer betrekking op invloed, maar op ongelijkheid in invloed.
>
> Homans

> A heeft macht ('power') over B in de mate dat hij B iets kan laten doen dat hij anders niet had gedaan.
>
> Dahl

(1) Macht wordt vaak beschreven en geanalyseerd vanuit het 'natuurlijke' gegeven dat mensen wil tot macht bezitten (Nietzsche) en dat de groep als omvattend systeem mensen noodzakelijke ('natuurlijke') bescherming biedt.
Dit klinkt uitermate vaag en speculatief. Macht is niet iets dat op zich staat. Men kan haar alleen begrijpen als men de menselijke verhoudingen beschrijft. Macht is relationeel: zij komt voort uit de onderlinge gedragingen van mensen en uit de omstandigheden waarin zij verkeren.
Ook instituties als de staat, multinationals en vakbonden -vaak als machtscentra aangeduid- zij geen op zich staande 'sociale feiten', die men buiten de menselijke activiteiten om kan bestuderen, maar zij zijn *ingesteld* door de mensen zelf. In de woorden van Homans:

> Menselijke instituties als de staat en menselijke gemeenschappen lijken dikwijls zo stevig vast te liggen en zo machtig te zijn dat zij de individuele mens overheersen en in alle opzichten ontsnappen aan de menselijke controle. Toch zijn deze reusachtige instellingen ('leviathans') producten van iets waarvan wij denken dat het zwakker is dan water: individuele, menselijke keuzes. Keuzes gemaakt binnen de grenzen die worden gesteld door de keuzes van andere individuen, maar toch keuzes. Iedere afzonderlijke instelling bestaat uit menselijke activiteiten, inclusief die zo uniek zijn voor mensen: de dingen die zij zeggen.
> Het is niet waar dat deze kolossale instituties ('gedrochten') bestaan uit activiteiten van mensen en nog iets meer. Het *zijn* activiteiten van de mens: zij kunnen worden ontleed in menselijke daden zonder meer. En als zij bestaan uit individuele activiteiten moeten zij uiteindelijk worden verklaard uit de beginselen van individueel gedrag.

Homans stelt zich dan ook tot doel aan te tonen *'hoe het zwakke het sterke schept en hoe menselijke keuzes sociale instellingen voortbrengen'*.[a] Daarbij veronderstelt hij dat men het menselijke gedrag en zijn oorzaken ('stimuli') in grote lijnen aan de hand van de volgende vijf stellingen kan beschrijven.

-Onze activiteiten zullen toenemen naarmate zij meer worden beloond.
-Zijn wij in het verleden bij onze activiteiten door bepaalde prikkels ('stimuli') beloond, dan zullen dezelfde of overeenkomstige prikkels dezelfde of overeenkomstige activiteiten bewerkstelligen.
-Hoe waardevoller wij een beloning voor een activiteit achten, hoe meer wij geneigd zullen zijn tot die activiteiten over te gaan.
-Een beloning zal minder waarde voor ons krijgen naarmate wij deze in het verleden meer hebben ontvangen.
-Als wij voor onze activiteiten een beloning verwachten, maar niet krijgen, of als wij straf krijgen, waar wij niet op rekenen, zullen we boos worden. En in boosheid vormen de resultaten van agressief gedrag voor ons een beloning.

Deze stellingen helpen het inzicht in begrippen als macht, gezag en invloed te vergroten. Zij blijven gedurende de volgende analyse op de achtergrond meespelen.

(2) Voor een visie als die van Foucault is binnen zo'n analyse geen plaats. In diens ogen is macht ('pouvoir') een anonieme, overal tegenwoordige strategie, die het gehele persoonlijke en sociale gedrag stuurt en zelfs de werkelijkheid schept[b]. Zij werkt via verschillende systemen op onontwarbare manier in op alle relaties en draagt ze. In de moderne tijd uit macht zich in discipline en organisatie, zoals blijkt uit instituties als school, fabriek, kazerne, ziekenhuis en gevangenis. Deze brengen de z.g. 'verlichte' (= 'burgerlijke') mens tot automatische gehoorzaamheid: de homo docilis, onderworpen aan een totale, allesomvattende disciplinaire controle en overheersing.

---

aMen spreekt van *methodologisch individualisme*: 'De elementaire eenheid van het sociale leven is de individuele menselijke activiteit. Sociale instituties en sociale verandering te verklaren is het tonen hoe zij ontstaan als het resultaat van actie en interactie van individuen' (Elster).

bFoucault definieert macht als een voortdurende oorlog, gevoerd met alle middelen, zonder doel en zonder einde.

5.2.1. Invloed en overwicht

(1) Mensen worden in hun doen en laten beheerst door hun natuurlijke en culturele omgeving. De zon beïnvloedt hen positief als ze in de zon gaan zitten, de regen negatief als ze een jas aandoen. De zon trekt aan en beloont met haar warmte, de regen schrikt af en straft met nattigheid en koude. Mensen sturen op dezelfde wijze het gedrag van anderen: ze strelen en slaan, ze geven snoep, goederen, geld, maar ook nemen ze het hun af of onthouden het hun, hoewel het verdiend is.
Binnen de menselijke samenleving overweegt niet deze lichamelijke en materiële gedragscontrole, maar een meer indirecte, afstandelijke, een psychologische aanpak. Door blikken van goedkeuring en afkeuring wordt te kennen gegeven dat bepaalde activiteiten wel of niet worden geaccepteerd, tekens van dankbaarheid en blijdschap of van ergernis, boosheid, minachting en onverschilligheid zijn belangrijke middelen het gedrag van anderen te sturen.

(2) In een vreedzame samenleving benaderen mensen elkaar overwegend positief. Er bestaat *een evenwicht* omdat zij onderling beloningen uitwisselen in de vorm van aandacht, waardering en medeleven. Zij weten van geven en nemen.
Dit soort gedrag neemt men waar in een café en op de markt. Mensen reageren op een blik, een gebaar, een glimlach, op een vriendelijke opmerking of een grapje. Zij bieden een rondje aan, dingen af en betalen soms mopperend de rekening. Enigen hebben wat overwicht binnen de groep, anderen blijven misschien iets achter. Toch is de sfeer plezierig en ontspannen. Agressief gedrag wordt, als het al optreedt, op een rustige, vredelievende manier aangepakt en onderdrukt.

Soms kan men negatief oordelen over gedrag dat door de betrokkenen juist als positief wordt ervaren. Zo'n afkeurend oordeel is moreel, niet psychologisch of sociaal van aard. Een meisje kan een jongen op het verkeerde pad brengen, zij heeft een slechte invloed op hem, althans in de ogen van zijn ouders, familie en buren. Maar de jongen voelt zich tot het meisje aangetrokken en vindt de situatie waarin hij verkeert blijkbaar niet onaangenaam. Anders liep hij wel weg. En omdat hij zonder veel moeite zijn eigen weg kan gaan is hier geen sprake van (psychologische) macht, maar van invloed en overwicht.

5.2.2. Persoonlijk overwicht

(0) Om zich heen bemerkt men voortdurend dat sommige mensen grote invloed uitoefenen op hun omgeving en bijna automatisch de leiding nemen. Er wordt naar hen geluisterd, hun adviezen worden opgevolgd, hun waarschuwingen ernstig genomen. Zij bezitten overwicht, genieten gezag, hebben aanzien en boezemen ontzag in. De anderen hebben minder te bieden en minder in te brengen: zij laten zich leiden, meeslepen en zelfs overheersen. Zij zijn vaak niet in staat genoeg tegenwicht te bieden. Het evenwicht is verstoord.

(1) Overwicht berust vaak op gezag en beperkt zich dan tot een bepaald gebied. Een arts kan bij zijn patiënten, een trainer bij zijn spelers, een directeur bij zijn personeel en een krant bij zijn lezers groot gezag bezitten. Zij weten te overtuigen, genieten vertrouwen en instemming. Gezag wordt iemand toegekend omdat hij deskundig en competent is. Hij dwingt eerbied af en bezit prestige. In de persoonlijke sfeer gaat gezag vaak gepaard met persoonlijke aantrekkingskracht.
Ook de grote zakenman heeft overwicht in en op zijn omgeving, maar dit berust meestal op uiterlijk succes. Maar al te vaak bezit hij meer aanzien dan gezag en roept zijn optreden eerder ontzag op dan vertrouwen.

Persoonlijk overwicht steunt soms op charisma, een verschijnsel dat vaak wordt omschreven als een alles overstijgende, intuïtieve begaafdheid invloed op anderen uit te oefenen. Veel politieke en godsdienstige leiders hebben de kracht hele bevolkingsgroepen over te halen hun denkbeelden over te nemen en hen daadwerkelijk te volgen. Vooral met gloedvolle, bezielende woorden weten zij op de emoties in te spelen en hun volgelingen op te zwepen. Hun worden vaak uitzonderlijke, bovennatuurlijke gaven toegedicht. Toch kan ook de charismatische voorman niet zonder kunde en resultaten. Als hij geen prestaties levert en inzicht toont, verliest hij snel invloed en overwicht, al zijn charisma ten spijt. Jezus geneest de zieken en doet veel wonderen, Gandhi boekt met zijn methode van burgerlijke ongehoorzaamheid grote successen tegen de Engelsen, Hitler onderdrukt de werkeloosheid, schenkt Het Rijk zijn autowegen en geeft Duitsland zijn prestige terug in het buitenland.

(2) Persoonlijk overwicht kan voor een deel berusten op lichamelijke kenmerken als grootte, houding en uiterlijk ('de blik', 'de stem'), maar is overwegend een kwestie van opvoeding en omgeving. Het is louter een hypothese te aanvaarden dat alle mensen een biologisch geprogrammeerde behoefte of neiging bezitten tot overwicht, overheersing en het zoeken van status en eer. Ook de veronderstelling

dat sommige mensen van nature, op grond van een genetische blauwdruk, een persoonlijk overwicht bezitten, dus bij de geboorte al leiders en heersers in de dop zouden zijn, kan niet door de feiten worden gestaafd of door experimenten worden bevestigd.
Overwicht over anderen is in de eerste plaats gebonden aan klasse en stand. Binnen groepen die hoog op de maatschappelijke ladder staan, worden kinderen opgevoed tot 'aristocratisch' gedrag. Zij leren vol zelfvertrouwen te handelen, ontwikkelen een sterk gevoel van eigenwaarde en vertonen een hoge mate van zelfbeheersing en onverstoorbaarheid. Een strenge etiquette, aparte (en kostbare) kleding, een eigen dialect vormen een voornaam middel de onderlinge band binnen de leidinggevende elite te versterken en zich tegenover de buitenwereld met neerbuigendheid af te sluiten.

5.2.3. Sociale controle

(0) Mensen leven in groepen en gemeenschappen als gezin, familie, buurt, dorp en staat. Zulke sociale verbanden kunnen alleen functioneren als de leden gemeenschappelijk de taak op zich nemen hun handelingen met die van de anderen te coördineren en onder controle te houden. De regels van deze systemen zijn meestal vastgelegd in gewoonten, gebruiken en wetten. Leiding, toezicht en de zorg voor orde en discipline liggen bij traditionele instellingen en instanties, die worden gekenmerkt door een hiërarchische structuur. Voor de leden afzonderlijk betekent dit aanpassing, onderwerping en de dwang vaak een rol te moeten spelen die niet erg bevalt.

→ De groep en haar regels: 8.2.

(1) Een gemeenschap kan zich alleen handhaven als zij berust op een innerlijk evenwicht. Rust en orde zijn onontbeerlijk. De leden behoren zich aan de regels te houden en zich in te zetten voor de groep en haar doelstellingen. Om dit te bereiken, en om de chaos tegen te gaan, wordt gebruik gemaakt van een aantal, reeds oeroude, beïnvloedingstechnieken, dat samenvattend kan worden omschreven als de sociale controle (Bc). Deze werkt met

-*het uitloven van beloningen* voor volgzaam, aangepast gedrag en voor prestaties, die de groep ten goede komen.

-*het toepassen van sancties* voor afwijkend gedrag en wanprestaties. In kleine leefgroepen gebeurt dit overwegend door negatieve sociale druk: je wordt uitgelachen, bespot, met minachting bejegend, met de nek aangekeken en 'doodverklaard'. In onpersoonlijke omstandigheden, zoals in een moderne maatschappij worden lastige, onaangepaste en abnormale individuen (en groepen) bedreigd en bestraft met geweld, geïsoleerd en opgesloten in gevangenissen, psychiatrische inrichtingen en gekkenhuizen, of zij worden verbannen en -soms zelfs op grote schaal- gedood.

-*het geven van opvoeding en onderwijs*. Jonge leden worden via een training in gezin, op school, in dienst en bedrijf ingepast binnen het sociale systeem. Ze leren zich beheerst en plichtsgetrouw te gedragen, autoriteit te aanvaarden, instructies op te volgen en bevelen te gehoorzamen. Hun rollen worden hun ingeprent en hun plaats hun toegewezen.

-*het organiseren van feestelijke plechtigheden*. Men bevordert de gevoelens van saamhorigheid door het houden van konings- en kroningsfeesten, partijbijeenkomsten of hoogkerkelijke ceremoniën en het afnemen van parades. Nederlanders vieren de bevrijding, herdenken de doden, Amsterdam heeft zijn Koninginnedag, Hagenaars hun Prinsjesdag en hun Nach.

Sociale controle, als gedragsbesturing, is geen boven-individuele strategie en heeft geen onontkoombare werking: de leden van een gemeenschap maken zelf deel uit van de gemeenschap die hun doen en denken controleert, alleen zij bepalen hoe ver haar invloed reikt.

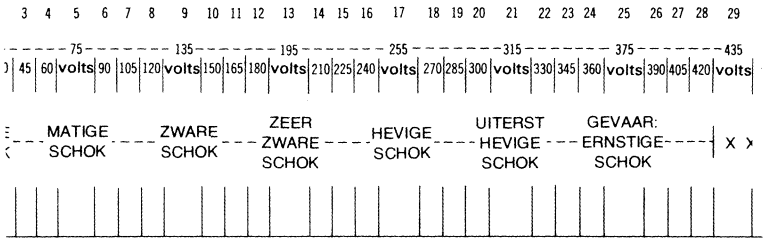
5.2.4. Sociale autoriteit. De machtigingspositie

(1) Een groep of gemeenschap, die zich goed organiseert, waar de taken zijn verdeeld, de verantwoordelijkheden zijn vastgelegd en waarbinnen de leden zich conformeren en autoriteit aanvaarden, zal zich innerlijk sterk weten en zich naar buiten toe goed kunnen handhaven.
Vanaf de oudste tijden leren mensen zich aan de groep en haar regels aan te passen. Zij lopen in de pas. Zij aanvaarden de zienswijze, de doelstellingen en normen van de gemeenschap en stellen deze zelfs boven eigen waarneming, inzichten en waarden. Experimenten van Asch tonen aan dat je op aandrang van anderen gemakkelijk je eigen visie opgeeft. Zo erken je dat de ene lijn korter is dan de andere, hoewel hij in werkelijkheid langer is.
Belangrijker nog is dat mensen zich leren te onderwerpen aan autoriteiten. Men kan voortdurend om zich heen waarnemen dat groepsleden autoriteit zonder verder nadenken aanvaarden. Mensen vinden het vanzelfsprekend gehoor te geven aan de wensen en de aandrang van hen die boven hen staan. Leven in autoritair gestuurde en hiërarchisch opgebouwde samenlevingsverbanden wordt vaak tot een tweede natuur. Automatische gehoorzaamheid aan de sociale autoriteit uit zich in plichtsbetrachting ('Befehl ist Befehl') en in gevoelens van loyaliteit.

Om haar zin en gelijk te krijgen maakt sociale autoriteit gebruik van psychologische druk. Zij werkt gevoelsmatig in op leden die afwijkend gedrag vertonen. Standvastige leden spreken er schande van, zij spelen in op gevoelens van eer, trouw en plicht, zij beroepen zich op het gezonde verstand (GV), op de traditie, op het groepsbelang en op de vaste groepsovertuiging (VGO) in de hoop dat de dissidenten zich schamen, zich schuldig voelen en gehoor geven aan de waarschuwingen en adviezen.

(2) Milgram heeft in een aantal uiterst belangrijke, maar ook omstreden experimenten[a] aangetoond dat heel veel mensen op verzoek van autoriteiten uit vrije beweging opdrachten uitvoeren, waarvan verreweg de meesten van hen zullen toegeven dat deze op zich als gevoelloos en immoreel moeten worden afgewezen.

Milgram brengt zijn proefpersonen bij elkaar in een zaal en licht hen in over de experimenten waaraan zij zullen deelnemen. Het onderwerp ligt op het terrein van de leerpsychologie. De vraag die opkomt is of straf het leerproces gunstig beïnvloedt[b]. In een technische uiteenzetting wordt ingegaan op deze probleemstelling, waarna de deelnemers een leerboek wordt overhandigd waarin de huidige wetenschappelijke stand van zaken staat opgetekend.
Een leerling zal binnen de opzet van dit experiment worden getoetst op basis van eenvoudige associaties. Zo gauw deze een fout maakt, moet de proefpersoon, in zijn functie van leraar, hem straffen met een lichte elektrische schok van 15 volt door een knop op een toetsenbord in te drukken. Bij een herhaalde of nieuwe fout moet het voltage worden verhoogd en dient de leraar zwaardere, zelfs hevige en levensgevaarlijke schokken toe. Het voltage loopt ten slotte op tot 450 volt (afb.11.2).



Afb.11.2. Het toetsenbord van de leraar: 29 schokken die oplopen tot 450 volt.

Na de wetenschappelijke en technische voorlichting wordt aan de deelnemers gevraagd of zij de rollen van leraar of leerling op zich willen nemen. Niemand weigert. Via een vervalste loting worden de functies dan zo verdeeld dat de proefpersonen allen leraar worden. De leerling is geïnstrueerd: hij maakt voortdurend fouten, produceert daarop als reactie op de gegeven schokken een vast repertoire van steeds heviger en aangrijpender reacties, om vanaf de schokken van 330 volt en hoger zelfs geheel te zwijgen en het bewegen te laten.
Het experiment wordt begeleid door een deskundige. Deze beantwoordt de vragen ('nee, de schokken zijn wel pijnlijk, maar lichamelijk niet schadelijk'), geeft aanwijzingen en zet de deelnemers aan het experiment voort te zetten in termen die niet zijn mis

---

aZo noemt Van Brakel in 1998 het experiment nog berucht en op morele gronden dubieus. Bovendien zijn de implicaties die eruit worden getrokken naar zijn mening onbetrouwbaar omdat de personen om de tuin werden geleid en vanuit een stress-situatie werkten. Oude argumenten die door Milgram al in 1964 overtuigend werden weerlegd.

bDit is wetenschappelijk geen loos onderwerp: de effecten van pijn op het leerproces werden onderzocht door Muenzinger (1932) en Drew (1938).

te verstaan, bv: 'U heeft geen andere keuze, u moet doorgaan!'.
De resultaten zijn verbijsterd. Zeer veel proefpersonen, uit alle lagen van de bevolking, gaan door tot het einde: blijft de leerling onzichtbaar 65%, is hij hoorbaar 63%, wordt hij bovendien zichtbaar 40% en heeft men lichamelijk contact 30%.
Niet dat dit betekent dat de overigen al spoedig met het experiment stoppen. Velen van hen hielden pas op nadat zij, ondanks felle protesten van het slachtoffer, zware en hevige schokken hadden toegediend.

(3) Voor Bataille zou dit resultaat geen verrassing zijn:

> Wij zijn evenwel niet alleen maar de mogelijke slachtoffers van de beulen: **de beulen zijn onze gelijken**. Weer moeten we ons de vraag stellen: is er niets in onze natuur dat een dergelijke verschrikking (Auschwitz) onmogelijk maakt? En we moeten wel degelijk antwoorden: niets, werkelijk niets. Duizenden obstakels zijn er in ons opgeworpen... En toch is het niet onmogelijk. Onze mogelijkheid bestaat dus niet alleen in de pijn, ze strekt zich uit tot de mogelijkheid van het martelen.

Ook Milgram maakte zich zorgen over het gedrag van gewone mensen die in Nazi-Duitsland blijkbaar in staat waren tot de meest barbaarse daden. Dit gegeven was zelfs de directe aanleiding voor zijn experimentele onderoek. Maar hij ziet het minder somber in dan Bataille. De mens is niet van nature kwaad, wel is hij onderworpen aan de controle van het sociale systeem waarin hij leeft. Hij spreekt van een *machtigingspositie*. Mensen gaan zich zien als deel van een autoritair en hiërarchisch systeem, en leren open te staan voor opdrachten van hogerhand. Zij voelen zich gemachtigd de wensen van anderen uit voeren[a]. Nodig is wel dat de opdrachten passen binnen de vaste groepsovertuigng (VGO). Deelnemers aan inquisitie-praktijken in de ME, aan de martelingen in concentratiekampen of aan wetenschappelijke proeven -hoe die ook uitvallen- zijn gebonden aan de, vaak vage, ideeën over goed en kwaad, zoals die in de samenleving worden onderwezen. Ketters, Joden en communisten zijn binnen de Nazi-ideologie slecht, het wetenschappelijk bedrijf is betrouwbaar en wordt, althans in de westerse cultuur, hoge achting toegedragen.

> In de laboratoriumsituatie zijn het begrip wetenschap en de algemene opvatting dat onderzoek een legitieme maatschappelijke activiteit is, de elementen die het experiment zijn ideologische rechtvaardiging verlenen. ./.
> Ideologische rechtvaardiging speelt een essentiële rol bij het afdwingen van *bereidwillige* gehoorzaamheid, omdat het gehoorzame individu zo in staat wordt gesteld zijn eigen gedrag te zien in het licht van een positief doel. Alleen op die manier kan volgzaamheid op gemakkelijke wijze worden gekweekt. ./.
> Instellingen als het bedrijfsleven, de kerk, de overheid en het onderwijs zijn eveneens legitieme maatschappelijke instanties, die worden gerechtvaardigd door waarden en behoeften van de samenleving en die door de grote meerderheid van de mensen worden aanvaard omdat zij deel uitmaken van de wereld waarin zij zijn opgegroeid.

(4) Voor de deelnemers aan bv militaire, kerkelijke en wetenschappelijke activiteiten zijn de uitleg en de aanpak van de leidinggevende autoriteit -de officier, de priester, de wetenschapsman- van doorslaggevende betekenis. Hij weet hoe te handelen, hij is op de hoogte van wat nodig is en hij ziet waar de grenzen liggen. De deelnemers leggen de verantwoordelijkheid in zijn handen.

> De meest verstrekkende consequentie van de overgang naar de machtigingspositie is dat het individu zich alleen nog maar verantwoordelijk voelt *tegenover* de autoriteit, die zijn handelen bepaalt, en niet meer voor de aard van de handelingen die hij daarbij verricht. Zijn zedelijke normen verdwijnen niet, maar krijgen wel een volledig andere inhoud: zijn gevoelens van schaamte en trots worden bepaald door de wijze waarop hij de opdrachten van de autoriteit uitvoert. Deze zedelijke opvatting kan met een groot aantal termen worden aangeduid, zoals *loyaliteit, plicht* of *discipline*. Al deze woorden zeggen niets over het al of niet 'goede' in de mens, zij hebben alleen betrekking op de wijze waarop hij zijn sociaal bepaalde rol tegenover de autoriteit vervult.
> De gebruikelijke verdediging van iemand die in opdracht van een of andere autoriteit een afschuwelijke wandaad heeft begaan, is dat hij alleen maar zijn 'plicht' deed. Dit is geen speciaal voor de gelegenheid opgesteld alibi, maar een nauwkeurige aanduiding van de psychologische toestand waarin iemand zich door zijn onderwerping aan autoriteit bevindt.

Het valt een individu buitengewoon zwaar in te gaan tegen een sociale autoriteit en geen gehoor te geven aan zijn opdrachten. De buitenwereld beschouwt hem als arrogant, eigengereid, dwaas en lomp. Zelf

---

aDe vraag komt op of experimenten als deze door vraagstelling, entourage en houding niet de verwachtingen van de onderzoekers helpen bevestigen. Aanvankelijk dacht men van wel (Rosenthal), maar later blijkt uit uitgebreid experimenteel onderzoek dat die beïnvloeding weinig of niet aanwezig is. Het resultaat staat dus vast, maar wat doe je dan met de paradox die er nu ontstaat? In de woorden van M. Martin: als onderzoekers zich laten verleiden door hun verwachtingen, hoe zit het dan met de onderzoekers die dit onderzoeken?

is hij onzeker van zichzelf, heeft hij het gevoel dat hij tekort is geschoten en dat hij zijn plicht heeft verzaakt.

> De prijs voor ongehoorzaamheid is een knagend gevoel van trouweloosheid. Ook al zijn de ongehoorzame proefpersonen ervan overtuigd dat zij moreel geredeneerd de juiste koers hebben gevolgd, toch voelen zij zich onbehagelijk bij het idee dat zij de sociale orde hebben vernietigd, en dat zij verraad hebben gepleegd aan een zaak waar zij zich aanvankelijk volledig achter hebben gesteld.
> Niet de volgzame, maar de ongehoorzame proefpersonen gaan gebukt onder de consequenties van het gedrag dat zij ten toon hebben gespreid.

Mensen, ook in moderne culturen, laten zich maar al te gemakkelijk meeslepen, verrichten trouw hun taken zonder zich kritisch af te vragen of de opdrachten die zij van hogerhand ontvangen wel in overeenstemming zijn met eisen die zij zelf stellen.

In de praktijk is onze cultuur er niet in geslaagd haar leden met innerlijke mechanismen uit te rusten die enige vorm van controle uitoefenen over de door de autoriteit voorgeschreven handelingen. Deze laatste vormen dan ook het grootste gevaar voor het voortbestaan van de mensheid.

Discipline en loyaliteit kunnen niet goed functioneren zonder de begeleiding van een kritische houding, die in de opvoeding wordt meegegeven.

5.2.5. Macht

(1) Sociale controle kan binnen een groep ook plaats vinden door dwangmaatregelen te nemen. Leden worden lichamelijk bedreigd en bestraft. De gemeenschap oefent macht uit en eist gehoorzaamheid. Bevelen moeten worden uitgevoerd. Verzet is nutteloos, ontsnappingswegen zijn afgesloten.
Uiteindelijk is macht gebaseerd op de dreiging met fysiek geweld. Men weet dat machthebbers en heersers[a], nu en in de toekomst, in staat zijn letsel en schade toe te brengen. Ze isoleren mensen en sluiten hen op, ze pijnigen en martelen hen, ze onthouden hun voedsel en drinken, zij bezitten de mogelijkheid hen te doden.

Macht is een relatief verschijnsel. Het effect hangt af van de reacties van de slachtoffers. Sommigen overwinnen hun angst voor pijn en dood, weerstaan hun overheersers, komen in opstand en beantwoorden geweld met geweld. Denk aan de slavenopstanden in het Romeinse Rijk en de ondergrondse verzetsorganisaties tijdens WO II. Anderen stellen de goddelijke orde boven de aardse. Een stoïcijn staat onverschillig tegenover lijden en dood. Overmacht beantwoordt hij met zelfmoord. Ook christelijke martelaren en islamitische zelfmoorcommando's kennen geen angst voor de dood. Zij zien haar als overgang naar een andere, hemelse wereld, waar hun grote beloningen wachten. Zij vertrouwen op Gods kracht die alle aardse macht te boven gaat.
Het is dan ook niet te verwonderen dat machthebbers voortdurend proberen God te annexeren en de priesters aan hun zijde te krijgen: 'Dieu le veut!', 'God wil het!'. Zij hebben naast de tijdelijke ook de eeuwige straffen en beloningen bij de hand. Dreigementen en beloften hebben dubbele kracht.

(2) Geld en bezit zijn geen primaire, maar afgeleide vormen van macht. Natuurlijk kan iemand die over veel financiële middelen beschikt, anderen aan zich binden door rijkelijk met geld te strooien of hen te straffen door hun beloningen te onthouden. Het heeft er zelfs schijn van dat hij de macht heeft mensen op het meest elementaire, lichamelijke niveau te raken.
Maar toch, grond, goederen en geld moeten worden beschermd, anders worden zij, zeker in tijden van nood, afgenomen. Rijken moeten zich verdedigen door middel van wapens en manschappen. Geen macht zonder wapens. Dat wapens en legers met geld kunnen worden verworven maakt de zaak gecompliceerder, maar verandert in de kern niets aan de zaak.
Persoonlijke rijkdom geeft iemand overwicht, vergroot zijn prestige en aanzien en ondersteunt zijn macht. Dit geldt ook binnen de internationale verhoudingen. Saoudië-Arabië heeft economisch grote invloed op het wereldgebeuren en een overwicht in de Arabische landen, maar de macht ligt in andere handen.

Macht heeft aanvankelijk een instrumenteel karakter: ze wordt gebruikt als middel het gedrag van anderen op langere termijn dwingend te beïnvloeden om zo de eigen doeleinden of die van de groep te verwerkelijken. Maar macht kan ook een doel in zich worden. De machthebber ervaart dat anderen van zich afhankelijk zijn, hij ziet hun eerbied, hun onderdanigheid en angst. Dit wordt een beloning voor hem, waarvan hij steeds weer geniet. Macht versterkt zich zelf en verwordt tot machtswellust.

---

aHeerschappij houdt volgens Weber de mogelijkheid in de eigen wil aan het gedrag van anderen op te leggen. Zij kan in de meest verschillende vormen optreden en is niet alleen op geweld gebaseerd. De status van een heerser is gebaseerd op erkenning en vastgelegd in mythe, traditie of wet, die van de machthebber niet.

5.2.6. Legitieme macht

(1) In een moderne maatschappij zijn de machtsverhoudingen in de wet vastgelegd. In West-Europa mag alleen de staat geweld toepassen. Het is niet toegestaan het recht in eigen hand te nemen. De politie grijpt in, de rechters oordelen en leggen de straffen op. Wapenbezit is verboden, het vormen van para-militaire organisaties wordt niet geduld. Dit alles heeft ongetwijfeld grote voordelen: het geweld wordt ingeperkt, de machtsverhoudingen liggen vast. De wet van Hamurabi is niet voor niets een belangrijk keerpunt in de geschiedenis.

(2) Toch heeft deze ontwikkeling haar schaduwzijden en roept een aantal diepgaande vragen op.

-Macht wordt gelegitimeerd; zij wordt in de wet vastgelegd en daarmee gerechtvaardigd. De leden van een gemeenschap nemen blijkbaar aan dat geweld en straf een noodzakelijk instrument zijn om de orde te bewaren en de samenleving in stand te houden. Als de wetten stellen dat geweld een legitieme plaats toekomt, krijgt het gebruik ervan voor de leden van de groep iets vanzelfsprekends. Wetten hebben sociale autoriteit en bevestigen in dit geval een veronderstelling, die juist voortdurend kritisch moet worden getoetst.

-Dwang komt in botsing met een redelijke opvatting van het begrip *rechtvaardigheid.* Iemand pijn doen, isoleren of vermoorden is nooit in het belang van welk individu dan ook. Juist daarom wekken totalitaire systemen, concentratiekampen en kampbeulen zoveel afschuw op. Waarom past een moderne samenleving dan macht toe en accepteert zij lichamelijke dwang, geweld en pijn als legitieme middelen om sociale controle uit te oefenen?

-Aanvaardt men geweld en straf als middelen om bestuurlijke en politieke doeleinden binnen een samenleving te verwerkelijken en acht men macht dus onontbeerlijk voor de opbouw en de organisatie van de maatschappij, dan staat men voor twee nieuwe problemen:

a. Geweld lokt geweld uit. Velen laten zich niet dwingen en komen in verzet. De samenleving reageert daarop met een versterking van haar machtspositie. Zij brengt goed getrainde en zwaar bewapende politietroepen op de been, die in staat zijn burgerlijke ongehoorzaamheid binnen de perken te houden, oproeren in de binnensteden te onderdrukken, de maffia te bestrijden en terroristen uit te roeien. *De situatie escaleert en loopt uit de hand.*

b. Hoe kan macht zo in de wet worden geregeld dat zij de algemene én de individuele belangen dient? Hoe kan men voorkomen dat zij niet (indirect) een instrument wordt in handen van een bovenlaag?
De legalisering van het geweld beperkt de mogelijkheden van individuen en groepen zelf naar de wapenen te grijpen en voor hun belangen op te komen. Dit kan gevolgen hebben. Rijkdom zelf verschaft iemand grote invloed, geen macht. Maar wanneer de wet bezit beschermt, geeft zij daarmee aan rijken macht. Een grootgrondbezitter, bv in een Zuid-Amerikaans land, heeft de legitieme mogelijkheden zijn landerijen te bewonen en te laten bewerken. Politie en leger worden ingezet indien zijn rechten worden aangevochten. De heer(ser) kan in deze situatie ongehinderd de arbeiders en hun gezinnen op welke gronden dan ook voedsel weigeren, loon inhouden, ze wegjagen en hun leven breken. Zich verzetten is onwettig en voor je leven opkomen onmogelijk: wapens zijn niet te koop, bovendien ben je strafbaar als je tot de koop zou overgaan. Gelijke situaties doen zich, in iets andere omstandigheden voor, in vele westerse binnensteden. Maar nu zijn vooral projectontwikkelaars de boosdoeners.
De wet neemt ook economische reuzenbedrijven in bescherming met dezelfde soort gevaren: onder het mom van legitimiteit wordt economische invloed macht.

In veel landen wordt de macht gelegaliseerd van mensen, die haar bij de uitoefening van hun taken niet nodig hebben. Vooral instellingen als gezin, school, ziekenhuis, psychiatrische inrichtingen bezitten vaak een dwingende invloed: zij bevelen en eisen gehoorzaamheid op straffe van geweld. Dit uit zich in het vaak machtsbewuste gedrag van ouders, leraren, artsen en therapeuten. Juist op dit terrein zou een positief, belonende controle voldoende moeten zijn.

5.2.7. Conclusie

(1) De begrippen gezag, autoriteit en macht moeten goed worden onderscheiden. Gezag is een vorm van persoonlijk overwicht, die voor een belangrijk deel berust op deskundigheid en competentie. Men aanvaardt haar met instemming en vertrouwen. Autoriteit is niet direct aan een persoon, maar aan een sociale positie en status verbonden. Men leert haar van jongs af te aanvaarden: opdrachten en instructies van hogerhand worden als vanzelfsprekend uitgevoerd. Macht is een zuiver negatieve manier van blijvend overwicht, zij berust op de dreiging met fysiek geweld en, in de grond van de zaak, op het aankweken van angst. Haar kracht ligt in lichamelijke sterkte, in het aantal en in de wapens. Iedere activiteit kan worden afgedwongen. Tegen de bevelen ingaan betekent straf, opsluiting, onteigening of de dood. Manieren te ontkomen zijn er niet: men moet gehoorzamen. De machthebber of heerser beschikt over het lichaam, de ruimte en de tijd van zijn dienaar.

Macht komt eerder tot uitdrukking in de dreiging met geweld dan in de toepassing ervan. Gewelddadig optreden betekent nog geen uiting van macht. Het optreden van terroristische organisaties jaagt schrik aan, maar bepaalt het gedrag van mensen maar in beperkte mate. De Maffia vormt aan de andere kant een tegenmacht binnen de staat en oefent in bepaalde delen van de wereld via systematische dreiging en chantage echte macht uit.
Of een regering ooit kan steunen op louter macht moet worden betwijfeld. In de praktijk gaat zij, ook in de meest totalitaire systemen, samen met sociale autoriteit en het bieden van beloningen voor grote groepen van de bevolking ('brood en spelen'). Maatschappelijke controle kan niet worden uitgeoefend zonder vormen van positieve beïnvloeding.

(2) Belangrijk is het onderscheid in reacties op sociale autoriteit en legitieme macht. Aan de eerste geeft men gehoor uit gewoonte en respect, de laatste wordt gehoorzaamd uit vrees en ontzag. Dat Milgram spreekt van een onbegrensde gehoorzaamheid aan sociale autoriteit is niet onbegrijpelijk. Het gedrag van zijn proefpersonen doet daar soms sterk aan denken. Toch is deze terminologie te zwaar beladen: de leraar uit het experiment kan 'ongehoorzaam' worden zonder dat hij daar lichamelijk onder lijdt. Hij kan zonder schade op te lopen ontsnappen *door geen gehoor te geven* aan de instructies en adviezen van de deskundige autoriteit. Kampbeulen in Nazi-Duitsland moesten *gehoorzamen*: zij kwamen uit doodsangst de bevelen van hun superieuren na. Weigeren betekende (de dood aan) het Oostfront.

De begrippen gezag en autoriteit hebben in de dagelijkse taal vaak een klank die hun werkelijke betekenis verdoezelt. De politieke eis het gezag te handhaven houdt in werkelijkheid de roep in tot versterking van macht en de toepassing van meer geweld. Met gezagsdragers bedoelt men meestal de dragers van macht. Als autoritaire ouders en leraren het hebben over hun persoonlijke gezag, gaan zij in feite prat op hun machtspositie. De 'autoritaire persoonlijkheid' van Adorno is een aanbidder van macht.

(3) Macht kan zich op politiek terrein verbergen achter een schijn van tolerantie en democratie. Vrijheid, stelt Marcuse, kan een krachtig middel zijn in handen van een bewind dat in zijn geheel onderdrukking nastreeft. Zo zal het zijn onderdanen een aantal mogelijkheden voorhouden, waaruit zij kunnen kiezen, zonder dat dezen de gelegenheid hebben uit te maken *wat* er gekozen kan worden. Echte alternatieven blijven buiten beschouwing. Men moet kiezen wat het bewind je voorhoudt. Vrije verkiezing van de meesters schaft noch de meesters, noch de slaven af. Ogenschijnlijk kan een bewind toegeeflijk en verdraagzaam zijn. Het staat uit propagandistische oogmerken (of om de oppositie de mond te snoeren) veel toe -demonstraties, sex, porno, 'democratisering' van school en bedrijf-, maar de wezenlijke machtsstructuren blijven in de kern voor wat ze zijn. Er is sprake van *repressieve tolerantie*, van onderdrukkende verdraagzaamheid.

5.3. Maatschappelijke verandering

5.3.0. Inleiding

(1) Veranderingen roepen gevoelens van onzekerheid op en veroorzaken spanningen. Vooral in de moderne cultuur gaan de ontwikkelingen zo snel dat voor velen iedere lijn, iedere houvast ontbreekt. Reeds gedurende lange tijd vinden er op vele terreinen -politiek, sociaal, economisch, godsdienstig, wetenschappelijk en kunstzinnig- grote veranderingen plaats. Het verontrustende is dat deze niet leiden tot stabiliteit, maar voortdurend een voorbode blijken te zijn van nieuwe revolutionaire gebeurtenissen. Ook Montaigne leeft in een tijd vol van onrust, beroering en verandering. Hij schildert al die veranderingen af als kwaad en onheilspellend, heeft de neiging zich op zichzelf terug te trekken en verlangt (terug) naar een kalm, natuurlijk bestaan. Ook in de moderne tijd staan velen zeer wantrouwend tegenover alle ontwikkelingen en vernieuwingen en hebben een heimwee naar rustiger en evenwichtiger tijden. Verandering betekent in hun ogen nog geen verbetering.

(2) In deze afdeling een analyse van begrippen als proces en ontwikkeling. Belangrijk is ook de vraag of verandering in bepaalde gevallen kan worden vertaald in termen van vooruitgang en verbetering. Uiteindelijk zal blijken dat de discussie wordt beheerst door de emotionele tegenstelling van optimisme contra pessimisme. Men stuit op de bij uitstek filosofische vraag wat nu eigenlijk het leven betekenis en waarde geeft.

5.3.1. Ontwikkeling

Alles is in beweging, van heelal tot atoom. Alles verandert voortdurend, zelfs als het oog meent dat de dingen in een toestand van rust verkeren. De eerste vraag is nu of deze bewegingen en veranderingen regelmaat en wetmatigheid vertonen. De ervaring, gesteund door verstand en wetenschap, geeft een bevestigend antwoord: het verloop van de dingen kan worden beschreven in de vorm van processen. Er zijn gesloten processen, processen waarvan de afloop kan worden voorspeld. Als je ijzer in water legt, gaat het oxideren en ontstaat er roest. Levensverschijnselen voltrekken zich volgens vier stadia: groei, bloei, afbraak en sterven.
Van open processen kan geen afgeronde beschrijving worden gegeven. Men krijgt te maken met gebeurtenissen, waarvan de afloop in het duister ligt. Zij zijn onvoorspelbaar. Voorbeelden: de evolutie van het leven op aarde, culturele veranderingen en de ontplooiing van individuele mensen.

Ook in open processen zijn over het verloop van de gebeurtenissen een aantal fundamentele regelmatigheden en wetmatigheden bekend, bv op het gebied van de erfelijkheid, de neurofysiologie en leertheorie, maar de uitkomst blijft onzeker, omdat de omstandigheden zich steeds wijzigen. En die hebben mensen niet, zoals bij gesloten processen, onder controle.
Voor de term *open proces* wordt gewoonlijk het begrip *ontwikkeling* gebruikt.

Het leven op aarde, de menselijke beschaving en het persoonlijke leven zijn voortdurend in ontwikkeling: veel staat vast, maar veel blijft ook open. En dat laatste geeft onzekerheid, vooral als het gaat om je persoonlijke leven en om de veranderingen in de wereld om je heen. Men kan zich de zorgen van Montaigne indenken.

5.3.2 Vooruitgang

(1) In de wetenschap kunnen ontwikkelingen alleen worden beschreven in functionele termen. Leven, mensen en groepen passen zich voortdurend aan aan de steeds veranderende omstandigheden. Zij tasten hun mogelijkheden af en buiten ze uit. Zo worden de kansen op overleving vergroot.
Speculatief is de gedachte dat aan sommige ontwikkelingen een 'voortschrijdende' betekenis kan worden toegekend: men ontdekt binnen de evolutie van leven en cultuur een verloop van laag naar hoog, van eenvoudig naar complex. Er is sprake van een doelgerichte vooruitgang. De wetenschapsman spreekt dit denkbeeld niet aan, hij zal spreken van een functionele voortgang.

(2) Bij het gebruik van het begrip vooruitgang spreekt men een waardeoordeel uit. Men vergelijkt een situatie uit het verleden met situatie in het heden en oppert dat de nieuwe situatie beter is. Om te bepalen of er van een verbetering sprake is, heeft men een maatstaf nodig. Deze school heeft zich goed ontwikkeld, zij is er op vooruit gegaan want er zijn nu (a) meer leerlingen, (b) minder leerlingen, (c) hogere cijfers op het eindexamen, (d) meer fuiven dan een paar jaar geleden.
Hoe moeilijk, ja zelfs onmogelijk het is om objectief uit te maken of er sprake is van vooruitgang blijkt als men moet bepalen of het proces van jeugd naar puberteit, van staatscommunisme naar kapitalisme, van ME naar Renaissance een verbetering inhoudt.

(3) Objectief kan men alleen van vooruitgang spreken als de norm van te voren vaststaat of wordt vastgelegd. Een ontwikkeling kan regelmatig en geleidelijk verlopen: een kind groeit voorspoedig op, een leerling loopt de school volgens de verwachtingen af, de economie groeit drie procent. Maar de ontwikkeling kan stagneren: de baby krijgt een ernstige ziekte, de leerling een inzinking, de economie wordt getroffen door een recessie. Herstel op de goede weg is dan een vooruitgang: er treedt een verbetering op die feitelijk kan worden vastgesteld. Stelt men zich van te voren als doel dat de school meer leerlingen moet krijgen om te kunnen overleveren, dan is er bij een toename van leerlingen echt sprake van vooruitgang.

5.3.3. De evolutie van het leven

(1) Het is in het algemeen van belang voor mensen te weten of de biologische evolutie vooruitgang laat zien. Een bevestigend antwoord kan een reden zijn voor een optimistische kijk op de ontwikkeling van het leven en van de plaats die mensen innemen in het heelal.
Voor de wetenschapsman staat het vast dat er een ontwikkeling plaats vindt van het leven op aarde. Veranderingen in het genetisch systeem en de aanpassingen ervan aan de omgeving kunnen in hun wetmatigheden worden beschreven. Het zijn processen waarvan de resultaten dikwijls in een experimentele situatie kunnen worden voorspeld.
Binnen het geheel van de evolutie neemt men ontwikkelingen waar in veel richtingen: de natuur kent een grote verscheidenheid aan soorten planten en dieren. Vanuit het standpunt van het leven, zoals dat eens op aarde ontstond, is er maar één norm: het is 'goed' dat er is, dat het blijft bestaan en dat het alle mogelijkheden aangrijpt zich te handhaven. Vooruitgang houdt dan in dat het leven zich over de gehele aardbol verspreidt en dat de middelen waarmee het zich aanpast gevarieerder en functioneler worden.

Binnen de evolutie kan men dus spreken van verbeteringen. Bij paarden zijn de kaken en benen zo ontwikkeld dat zij zich er beter mee kunnen voeden, harder kunnen lopen en zich daardoor beter in leven kunnen houden. Dit mag voor deze leefwijze een vooruitgang worden genoemd, hoewel de specialisatie ook nadelen heeft (bepaalde soorten voedsel kunnen niet meer worden verwerkt).

Mensen spelen in dit spel een dubbele rol. De evolutie heeft in hen voorlopig de meest complexe en aangepaste soort voortgebracht, maar heeft ook juist van deze soort het meest te duchten: verregaande aantasting van de natuur, vervuiling, vergiftiging en zelfs een totale uitroeiing van al het leven zijn mogelijk geworden.

(2) Staan mensen 'hoger' op de evolutionaire ladder? Betekent het feit dat zij complexer zijn ook dat zij hoger moeten worden gewaardeerd? Waddington schrijft dat 'we de aanspraken van de wormen om gelijk te zijn aan ons pas ernstig kunnen nemen als zij dit ons zelf komen vragen'. Dit is typisch vanuit de mens geredeneerd. Spinnen spinnen, vogels vliegen, wormen graven, mensen vragen. Waarom het ene hoger aanslaan dan het andere? Het enige criterium om vooruitgang binnen de evolutie te toetsen, zouden we voor de worm kunnen antwoorden, is de kans om als soort te overleven. Er zal misschien een tijd komen dat de worm, diep en veilig onder de grond, niet eens meer in de gelegenheid zal zijn de mens deze kwestie voor te leggen.
Vanuit de evolutie gezien is de mens als bestaanswijze niet meer dan een facet van omvattend en open proces dat leven heet. Veel aanspraken kan hij daar niet uit afleiden.

5.3.4. Culturele evolutie

(1) De neiging geestelijke capaciteiten van de mens, zijn zelfbewustzijn, zijn zedelijkheid en individualiteit als hogere vormen van ontwikkeling te beschrijven valt te begrijpen. Het lijkt er veel op dat de evolutie boven zichzelf is uitgestegen, zich heeft getranscendeerd, zoals ze dat ook deed toen materie tot leven kwam.
Toch heeft men geen superlatieven en geen speculatieve sprongen nodig om de menselijke soort in zijn gedragingen, hoe verbazingwekkend dan ook, te beschrijven en te verklaren. De mens volgt zijn eigen evolutie, die wordt gekenmerkt door de ontwikkeling van hand en hersenen. Dit zijn de instrumenten, waardoor hij in staat is in de loop van een lange periode zijn handigheid en inventiviteit tot grote hoogten op te voeren. Hij knutselt en ontwerpt. Hij organiseert zijn gemeenschappen. Hij drijft handel en bedrijft landbouw. Hij vertelt, dicht en denkt na.
Voor alles schept hij zijn taal, zijn tekensystemen en andere communicatiemiddelen, van tamtam tot computer. Spraak, beeld en schrift stellen hem in staat aan volgende generaties over te dragen wat hij ontdekt, bedenkt en bestudeert. In deze opslag en overdracht van kennis, van technische en kunstzinnige vaardigheden, van denkbeelden en moraal ligt de kern van menselijk bestaan. Mensen kunnen voortbouwen op dat wat gedurende tienduizenden jaren is opgebouwd en zo een steeds complexere cultuur voortbrengen. Wat haar voortbestaan waarborgt.

(2) En juist hier ligt de crux. Reeds in de Tao Te Tsjing, bij de antieke filosofen, bij Montaigne en later bij de Romantici wordt deze ontwikkeling afgewezen. Zij loopt uit de hand. Alle veranderingen zijn nog geen vernieuwingen, voortgang betekent nog geen vooruitgang. Integendeel!
Ook in deze tijd is er een sterke roep tot inkeer: ontwikkelingen binnen wetenschap en technologie (WTE) zich tegen de mens en zijn oorspronkelijke, authentieke cultuur. Wat weer nodig is een eenvoudig leven dicht bij de natuur.

→ Cultuurkritiek: Exc.XX.3C.

5.4. Conclusie. Pessimisme en optimisme

5.4.0 . Inleiding

Het beeld dat in deze afdeling wordt opgeroepen is verwarrend, maar leidt zeker niet tot een optimistische kijk op het leven van de mensen op deze aardbol. Ook Montaigne is pessimistisch als hij het over de maatschappelijke ontwikkelingen en de politieke cultuur heeft.
Nu zijn sociale en politieke denkbeelden over vooruitgang en vernieuwing sterk afhankelijk van de kijk die men heeft op natuur, cultuur, het wezen van de mens en zijn mogelijkheden. Maar zelfs indien men meent dat een open samenleving als de moderne een vooruitgang betekent ten opzichte van de gesloten culturen uit het verleden, dan nog ziet het er niet naar uit dat deze samenleving aan haar verwachtingen zal kunnen voldoen: steeds meer mensen komen tot de overtuiging dat een doordachte, redelijke aanpak van de sociale, politieke en economische vraagstukken onhaalbaar is. Het leven is niet maakbaar, de evolutie sleept ons mee.

5.4.1. Nihilisme

(0) Velen binnen de westerse cultuurkring zijn pessimistisch gestemd. Als men het bestaan analyseert en overdenkt blijft er schijnbaar weinig te hopen over:

-Het leven verschaft mensen weinig plezier. Zijn zij al een korte tijd gelukkig, dan beseffen ze dat vaak pas achteraf.
-Terecht stelt de oude wijsheid dat het leven lijden is. Ook in de natuur overheersen strijd en wedijver. De mens is welbeschouwd egoïstisch en agressief van aard.
-De zo luid geroemde maatschappelijke vooruitgang blijkt in haar tegendeel om te slaan. Om zich heen ziet de hedendaagse mens onzekerheid, wanorde en asociaal gedrag voortdurend toenemen.
-Ook het natuurkundig perspectief is negatief: de tweede wet van de termo-dynamica stelt dat alle beweging in het heelal uitloopt op grauwe eenvormigheid en wanorde ('onordelijkheid'), het onzekerheidsprincipe van Heisenberg stelt dat echte kennis van de natuur voor mensen niet is weggelegd.

(1) Pessimisme wordt tot een leer verheven en theoretisch uitgewerkt binnen de richting die als *nihilisme* wordt omschreven. Haar lijfspreuk zou, met een uitspraak uit Shakespeare's McBeth, kunnen luiden: 'Life: a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing'. Vaak geciteerd, en terecht: het is bijna niet mogelijk de pessimistische levenshouding korter en bondiger te verwoorden.
Het nihilisme kan worden teruggebracht tot vier kerngedachten.

-Het heelal is leeg. God bestaat niet, mensen bezitten geen ziel. De dood is het einde (en een bevrijding).
-Het menselijk bestaan heeft geen betekenis en waarde. De mens is een eenzaam wezen, vervreemd van zichzelf, van zijn medemens en van de natuur.
-Regels binnen groep en samenleving zijn geheel willekeurig. Goedheid en rechtvaardigheid zijn lege begrippen.
-Kennis, van welke aard ook, is uiteindelijk niet mogelijk.

(2) Het nihilisme zet aan tot denken. Tolstoi stelt dat je alleen dan kunt doorleven als je dom, simpel, zwak of laf bent. Het ontbreekt je, en dat geldt ook voor Tolstoi zelf, aan redelijk gedrag en moed. Denk je na over het bestaan dan is zelfmoord het enige wat je te doen staat. Een genoeglijk en overwogen leven, zoals Epicurus aanbeveelt, springt stuk op de redelijke eis van rechtvaardigheid: hoe kan je gelukkig en tevreden je tijd doorbrengen in een kleine kring van geliefden als je denkt aan het lijden en het ongeluk van miljarden andere mensen?! Met Schopenhauer kan men het ook nog anders formuleren: zou je ooit in alle redelijkheid kunnen besluiten kinderen ter wereld te brengen? Hoe dan ook een zinnige vraag.
Het lijkt er veel op dat juist het zelfbewustzijn van de mens en zijn rationaliteit -die hem tot vragen aanzetten- hem ongelukkig maken. Bij veel nihilisten is er dan ook een verlangen naar een bestaan op

onbewust niveau, waar het leven zich vanzelfsprekend aan hen voltrekt.

5.4.2. Redelijk optimisme. William James

(0) Pascal onderstreept dat een leven zonder God geen doel en waarde heeft. Het is één brok ellende, zonder enig uitzicht. Angst, vooral voor de dood, beheerst het bestaan. Door zich in een druk bestaan te storten ontloopt men de zinloosheid: men behoeft zo tenminste niet over zijn lot na te denken. James draait de zaken om: het leven is juist één brok doelgerichte activiteit en God is daarbij een steun. Zijn visie is optimistisch en gefundeerd in een praktische vorm van rationaliteit.

(1) Mensen staan actief in een leven dat is gericht op de toekomst. Zij reageren doelbewust en met inzet op de dingen en stellen praktische vragen bij zaken waarop zij zich betrokken voelen. Onzeker worden zij pas als de toekomst aan hun inzicht ontsnapt. Zij ervaren het als onredelijk dat zij geen vat hebben op de zaken die gaan komen en die zij ze niet kunnen voorzien en voorspellen. Het is praktisch en redelijk, en daarom voor de filosofie noodzakelijk, mensen positief in hun inspanningen te ondersteunen en hun hoop en verwachtingen te versterken[a]. Dan wordt het hun duidelijk hoe de toekomst hun de mogelijkheden biedt zich in overeenstemming met hun spontane krachten te ontplooien. Iedere vorm van pessimisme is onredelijk, omdat het bij voorbaat plannen ontkracht en gevoelens van onbehagen geeft.

(2) James bestrijdt het nihilisme bovendien met de stelling dat het bestaan van god een redelijke veronderstelling is, die mensen in de praktijk van alledag steun verleent.
Het is terecht op het terrein van de wetenschap een sceptisch standpunt in te nemen, voorzichtigheid te betrachten bij het aanvaarden van hypotheses en te proberen het maken van fouten te vermijden. Maar het leven is de wetenschap niet, de godsdienstige hypothese[b] is van een andere logische soort. Hier mag men niet twijfelen en angstvallig afwachten, maar moet men een stoutmoedige sprong maken in de hoop dat men er persoonlijk op zal winnen. Ook in de contacten met medemensen gaat men niet wetenschappelijk te werk, men handelt spontaan en in vertrouwen. Vaak met succes! Leven betekent actie en risico. Een scepticus laat zich met zijn voorzichtige houding de kans ontschieten persoonlijk de waarheid te achterhalen.
God aanvaarden is niet een theoretisch weten. Godsdienst is een activiteit, het is een ervaring die zich in de loop van de tijd zelf waar maakt. De godsdienstige mens verkeert in een geestelijk gezonde positie. Hij beleeft dagelijks zijn toestand als redelijk, hoopvol en waar. Godsdienst is voor hem de bevestiging van zijn spontane behoeften en komt overeen met zijn diepste wensen.[c]

5.4.3. Het sociale alternatief

(0) Om de probleemstelling van het nihilisme kan men, zeker in de (post)moderne tijd, niet heen: het is een uiterst belangrijke vraag wat het bestaan zinvol maakt. Nu kan nihilisme alleen gedijen in tijden van chaos en in een leven vol diepe persoonlijke teleurstelling. Het wijst op een verziekte sociale situatie. Wie stelt zich nu in alle gemoede de vraag of het heelal beter af zou zijn zonder mensen en of het

---

aJames' proviso: als je op grond van theoretische overwegingen geen keuze kunt maken, is het vanzelfsprekend dat je je keuze laat vallen op de oplossing die het meest met de menselijke behoeften overeenkomt.

bGods bestaan wordt door James niet onaannemelijk geacht. Mensen streven immers naar volmaaktheid. Dit is een noodzakelijke voorwaarde om in de praktijk goed te functioneren. Nu stelt een oud en beproefd godsbewijs dat het hoogst volmaakte niet alleen een menselijk denkbeeld is, maar dat het ook (als god) in werkelijkheid bestaat. Hoewel deze hypothese op theoretische gronden noch kan worden bevestigd, noch ontkend -de argumenten vóór en tegen wegen volgens James tegen elkaar op- is het in de praktijk redelijk de sprong te maken en het bestaan van god als leidraad te nemen.

cEn zo kan god *altijd* wel worden geclaimd: vanuit James' positieve benadering van een spontaan, doelgericht leven, vanuit de onrechtvaardigheid, die het bestaan vaak kenmerkt (Kant) en vanuit een negatief-existentiële situatie: god als vader, als rechter en als verlosser. Zou je tegen James inbrengen dat de concentratiekampen wel veel afdoen aan zijn optimistische levensvisie, dan zouden juist zijn tegenstanders zich kunnen beroepen op Kant (→ KCF.2.2.2n).

universum beter af zou zijn als het niet bestond. Vragen waarvan de nihilist verwacht dat zij de zinloosheid van het bestaan onderstrepen.

(1) Het antwoord vanuit de sociale filosofie op de nihilistische vraagstelling is kort en bondig. Voor mensen is er pas perspectief als pijn, honger, kou, straf, geweld en macht uit de samenleving worden uitgebannen. Zin heeft het bestaan alleen als hun een actief leven kan worden geboden, een leven waarin zij als individu hun persoonlijke inzichten en wensen kunnen volgen en zich weten opgenomen in een gemeenschap die hen draagt en steunt.
Dit betekent volgens sommigen: kleine, relatief autonome groepen, een opvoeding tot sociale vaardigheden zoals zelfbeheersing en verdraagzaamheid, verwerkelijking van doeleinden op korte termijn, plezier in velerlei bezigheden, zoals sport, kunst, wetenschap en techniek. Daarnaast: een ethische inzet en een visie op de toekomst. Zo bv Skinner. Ook het communitarisme zoekt het in deze richting, maar legt veel meer de nadruk op moraal, traditie en een kosmische samenhang.
De oude, moderne mens ? Die droomt nog steeds van één omvattende wereldcultuur, waar individuen op eigen kracht en op eigen wijze hun leven met anderen op een open en doordachte manier zullen leiden.

→ Skinner, Walden Twee: Exc.XX.2.
→ De postmoderne visie: Exc.XXXIX.7.5.

11.4.6. Montaigne, Opvoeding

(1) Montaigne is een baanbreker op pedagogisch gebied. Hij ziet als een van de eersten in dat dwang en geweld zinloos zijn als men jonge mensen iets wil bijbrengen. Straf is vernederend en afstompend. Men moet kinderen juist met zachtmoedigheid en in overeenstemming met hun eigen belangstelling en bekwaamheden spelenderwijs onderrichten, zodat zij in alle eenvoud en soberheid zich aan hun natuurlijke en sociale omgeving kunnen aanpassen.

> Ik verwerp alle geweld bij de opvoeding van een tere ziel, die we tot eer en vrijheid willen doen rijpen. Er is in strengheid en dwang een, ik weet niet welke, slaafsheid en ik houd vol dat wat niet door middel van rede, voorzichtigheid en beleid tot stand kan worden gebracht, nooit door middel van geweld kan worden bereikt.
>
> Omdat ik in mijn kindertijd heb geleerd mijn vrijheid en mijn gemak te zoeken, en mij nooit onder dwang heb hoeven buigen, ben ik ongeschikt geworden voor ernstige inspanning en discipline. Ik bezit een vrije ziel die haar eigen meesteres is, en die heeft geleerd zichzelf op haar plicht te wijzen.
> Een jonge man moet zijn regelmaat verstoren om wakker te blijven. Zo voorkomt hij dat hij beschimmelt en aftakelt. Want er is geen levensloop die zo dwaas en dom is als die welke door bevel en tucht wordt geleid.
>
> Neem nooit de last op u van hun opvoeding en belast ook uw vrouw er niet mee. Laat hen op goed geluk opgroeien onder de wetten van de natuur en van het volk, laat ze uit gewoonte streng en sober worden; het is beter dat zij van de ontbering afstand doen, dan dat zij haar (later) moeten aanvaarden.

(2) Men moet jongeren geen parate kennis bijbrengen, maar vormen. Montaigne hecht daarom veel waarde aan het reizen. De jongen -het meisje speelt geen rol- leert zo de grote verscheidenheid binnen de natuur kennen en de grote afwisseling van gewoonten en gebruiken binnen de menselijke cultuur. Voer ook veel gesprekken. Daarin hoor je de meningen van anderen en kun je je eigen opvattingen toetsen. En lees veel, vooral historische boeken. Hierin komen lichtende voorbeelden tot leven en kun je je psychologisch inzicht verrijken.
Opvoeden heeft alleen zin als het iemand persoonlijk raakt, zelfkennis vergroot en hem inzicht geeft in zijn (bescheiden) plaats binnen natuur en cultuur.

> Alleen de man die zich een voorstelling maakt van Moeder Natuur in al haar grootsheid en die de eeuwige veranderlijkheid van haar gelaat aanschouwt, die niet alleen zichzelf maar een heel koninkrijk beziet als niet meer dan een stip, beoordeelt de dingen naar hun werkelijke waarde. Om kort te gaan, mijn leerling zou de wereld tot schoolboek moeten hebben. De vele karakters, gezelschappen, oordelen, meningen, wetten en gebruiken, die we erin tegenkomen, leren ons onze eigen verhoudingen verstandig te beoordelen en oefenen ons oordeel zodat we daaraan de onvolmaaktheid en de natuurlijke zwakheden onderkennen. Dit is geen lichte leertijd.
>
> Samen met elkaar spreken is naar mijn mening de meest vruchtbare en natuurlijke oefening van onze geest. Ik vind deze samenspraak ('conversatie') prettiger dan wat ook. Indien men mij tegenspreekt, prikkelt dit mijn aandacht, maar mijn toorn wekt het in het geheel niet op. Ik kom nader tot hem, die mij tegenspreekt, die mij onderwijst. De zaak van de waarheid moet door beiden gemeenschappelijk worden gediend.
> Zoals alle misdaden, die we met woorden kunnen begaan, dienen onze twisten verboden en gestraft te worden. Hoeveel kwaad veroorzaken zij niet en hopen zij niet op, door toorn geleid en gevoed als ze zijn. Wij verkeren al gauw op voet van vijandschap, eerst met de rede, later met de mensen. Wij leren alleen te discussiëren om tegen te spreken, en omdat iedereen tegenspreekt en wordt tegengesproken, is het gevolg van deze discussie dat de waarheid uit het oog wordt verloren.
> Koppigheid en hardnekkigheid zijn het beste bewijs van domheid.
> Kunnen wij het snedig en gevat gekout, dat pleegt voor te komen als vrienden -gezellig en in vrolijke stemming bijeen- grappen maken en met elkaar zich op geestige wijze onderhouden, niet evenzeer met samenspraak en saamhorigheid betitelen? Het is een oefening, waartoe mijn natuurlijke vrolijkheid mij erg geschikt maakt.

(3) Wetenschappelijk onderwijs vormt niet, het brengt alleen maar uiterlijke kennis bij en gaat aan de kern voorbij. Ook de wetenschap zelf is, zeker binnen het onderwijs, een vervalsing van zichzelf: leerlingen krijgen enkel met uittreksels en commentaren te maken, bijna nooit met het werk zelf.

> Men is meer bezig met het uitleggen van uitleggingen dan de dingen uit te leggen en er zijn meer boeken over boeken dan over ieder ander onderwerp: wij doen niets anders dan teksten van elkaar verklaren. Al het gekrioel van commentaren, schrijvers: die zijn zeldzaam.

(4) De school met haar schoolmeesters brengt niets anders voort dan een uiterlijk vertoon van kennis, gebaseerd op andermans gezag: nadruk wordt gelegd op het geheugen, op uit het hoofd leren en op boekenwijsheid, niet op een persoonlijk en praktisch oordeel en op de eigen verwerking van de stof.

> Wij vragen altijd maar van iemand: beheerst hij Grieks of Latijn? Kan hij dichten of opstellen schrijven? Van werkelijk belang is of hij deugdzamer of wijzer is geworden, en daarover wordt niet gerept. Wij richten al onze inspanningen op het geheugen, en betrekken het verstand en het geweten er niet bij. Zoals vogels van tijd tot tijd uitvliegen en graankorrels zoeken om die in de bek naar hun jongen te brengen zonder ervan te proeven, zo putten onze schoolmeesters ('pedanten') kennis uit boeken, die ze niet verder laten gaan dan hun lippen voor ze die weer uitspuwen. En wat erger is, hun studenten en leerlingen worden er niet beter door gevoed dan zijzelf.
> De kennis wordt overgedragen van de ene persoon op de andere met geen ander belang dat men er prat op kan gaan of er een tijdspassering in kan vinden.
> Wij zeggen wel 'Cicero zegt dit' of 'Dit zijn de woorden van Aristoteles zelf', maar wat zeggen wij? Hoe oordelen wijzelf? Wat maken wij er zelf van? Een papagaai zou het even goed kunnen zeggen.
>
> Scavoir par coeur n'est pas scavoir: uit het hoofd weten is geen weten.
>
> Sommigen weten niets anders te doen dan in de oren van de leerlingen te schreeuwen dat zij hun boek moeten volgen en dat zij alleen hebben te herhalen wat hun is voorgezegd.
> Ik zou liever willen dat een opvoeder niet in deze fout vervalt en dat hij om te beginnen in overeenstemming met de bekwaamheden van zijn pupil hem de dingen zou laten *zien*, hem alle dingen zou laten proeven, kiezen en onderscheiden, zonder hulp van anderen, soms hem de weg wijzend, hem een andere keer de weg zelf liet zoeken. Ik zou niet willen dat hij alleen zou spreken en onderzoeken, maar dat hij zou luisteren naar wat zijn leerling op zijn beurt heeft te zeggen.

(5) Opvoeding heeft tot doel jonge mannen te vormen tot *honnête homme*, een man die zonder uiterlijk vertoon van kennis, intellect en belezenheid, zich beschaafd kan bewegen te midden van aangenaam gezelschap, met oordeel en gratie spreekt en zich een man van de wereld toont, die uitersten weet te vermijden, maar toch van het leven geniet.

> De mensen waarmee ik vertrouwelijk omga en waarvan ik het gezelschap zoek, zijn zij die we eerlijk en rechtschapen ('honnête') en talentvol noemen. Het beeld van hen doet me van anderen walgen. Dit is wel te verstaan van onze omgangsvormen de meest zeldzame en een vorm die in de eerste plaats aan de natuur behoort. Het doel van deze omgang is eenvoudigweg vrij, vertrouwelijk en vaak met elkaar te spreken met geen ander resultaat dan de oefening van de geest. In onze gesprekken zijn alle onderwerpen mij om het even, het kan me niet schelen of er weinig gewicht of diepte in is, bevalligheid en gepastheid zijn er altijd wel in te vinden, alles is geverfd met een rijp en vast oordeel en gemengd met goedheid, met openhartigheid, met vrolijkheid en vriendschap.

Opvoeding moet open en vrij zijn. Men mag wegen en mogelijkheden niet afsluiten en men moet risico's durven te nemen: onrust en twijfel zijn vaste elementen op de weg die voert naar zelfstandigheid en volwassenheid.

KORTE CURSUS FILOSOFIE

6. DE OPVOEDING

6.0. Inleiding

(1) Mensen moeten van jongs af leren zich in de wereld staande te houden. Dit doen ze binnen de groep. Hier worden spreken en denken, lichamelijke, technische en sociale vaardigheden ontwikkeld. In de eerste plaats leren zij zich, meestal onopgemerkt en onbewust, op een indirecte manier aan te passen aan de vele, verschillende dagelijkse situaties. Er is dan sprake van socialisatie. Maar ze worden ook doelgericht opgevoed. Opvoeding is een activiteit van technische aard en staat in dienst van de samenleving: individuen krijgen hun plaats en rollen toegewezen, komen te weten welke taken en plichten hun wachten en verwerven de kennis die nodig is om het voortbestaan van de groep te waarborgen.

Bij primitieve volken worden jonge mensen vaak jarenlang groepsgewijs naar geslacht geïsoleerd en ingewijd in de gebruiken, gewoonten en geloofswereld van hun stam. Zij krijgen oefening op vele gebieden en maken een proeftijd door. Bij de jongens gaat dit nog al eens gepaard met pijnlijke en zelfs wrede beproevingen om hen zo te harden. Ze moeten leren teleurstellingen te boven te komen en gevaarvolle situaties te doorstaan.
De inwijdingsperiode zelf heeft een religieus-emotionele betekenis. Binnen landbouwgemeenschappen is de vegetatie -het proces van groei en bloei, leven en dood- het fundament van het bestaan. Mythen, riten en symbolen zijn er vol van. Ook de opvoedingsmethode verwijst ernaar. Dat je wordt afgezonderd en wordt opgesloten in een hut ver van de gemeenschap heeft een symbolische betekenis: je keert terug naar de moederschoot en zal als nieuw mens terugkeren. Volwassen worden houdt in dat je afsterft en wordt wedergeboren. Opvoeding is meer dan een praktische en functionele aangelegenheid, zij is een existentieel gebeuren dat het gehele bestaan raakt.

(2) In een primitieve gemeenschap is de vraag welk gedrag er van jongeren in de toekomst wordt geëist ondubbelzinnig te beantwoorden. De doelstellingen van de opvoeding staan onwrikbaar vast. Maar er is veel veranderd. Traditionele waarden en normen zijn weggevallen, de mythische omlijsting en de religieuze wijding van het leven ontbreken. Groep en gemeenschap hebben plaats moeten maken voor de huidige (post)moderne maatschappij met haar individualisme, haar democratische inslag en haar verzakelijkte instelling.[a,b]
De nieuwe situatie roept een aantal vragen op die in oude tijden niet behoeften te worden gesteld en die zich vooral groeperen rond de verhouding van individu en maatschappij: welke waarde moet men toekennen aan de menselijke persoonlijkheid, moet de opvoeding zijn gericht op de individuele ontplooiing of op het belang van de maatschappij, is ook de huidige samenleving er niet op uit het individu in te kapselen en zijn kijk op wereld te versmallen? In deze afdeling een behandeling van deze drie vragen.

→ Model van Tönnies: Exc.XX.3A.

---

aNatuurlijk is dit maar ten dele waar. Aan de randen van het systeem blijven er instituten ontstaan die zich juist tegen de gangbare tendens ('WTE') verzetten. Zo zijn de Vrije Scholen op grond van antroposofische principes gericht op de spirituele vorming van kinderen en jongeren. Vanuit een driedeling van fysiek, etherisch en astraal lichaam wordt -mede op basis van de klassieke temperamentenleer- een eigen onderwijsmethode ontwikkeld, waarbij in de beginfase grote nadruk wordt gelegd op het concreet-beeldende en muzikale als onderdeel van een organisch-religieuze groei naar de volmaaktheid van het IK. Een vroegtijdige vorm van logisch-abstracte scholing wordt als gevaarlijk en afstompend ter zijde geschoven. En juist op dit punt ontstaat een breuk met het reguliere onderwijs.

bEen opvoedkundige anticode wordt ontwikkeld door de futurist Aldo Palazzeschi: leed en dood moeten voor de mens de grootste bron van vreugde worden. Zo ontstaat er diepte. Daarom is de lach in zijn meest mateloze en brutale vorm het doel van ieder opvoeding.

6.1. Rol of zelf?

In tegenstelling tot alle theorieën van algemeen determinisme, fatalisme of predestinatie gelooft het humanisme dat menselijke wezens, ook al zijn zij bepaald door het verleden, een authentieke vrijheid bezitten tot scheppend kiezen en handelen en dat zij, binnen zekere objectieve grenzen, meester zijn van hun eigen lot.

Lamont

De bevoegdheid van de persoon om in zijn eigen lot te beslissen, blijft dus onverminderd zijn deel, ondanks alle pogingen van abstracte zedeleren om hem die te ontnemen. Sterker, deze noodzaak om partij te kiezen, om een keuze te maken uit omstandigheden die nooit volkomen omlijnd zijn, om heden en toekomst op het spel te zetten, vormt het wezenlijk kenmerk van de hoogste vrijheid waartoe de mens in staat is. Het is niet de 'autonomie' van de triomferende rede, heer over zichzelf en het heelal, maar de vrijheid van een strijdende en lijdende existentie, de speelbal van zichzelf en de wereld, die naar beste kunnen zijn levenswerk probeert te volbrengen.

Gusdorf

6.1.1. Het zelf als innerlijke kern

Bezitten mensen, onafhankelijk van de buitenwereld, een innerlijke kern, een *zelf* of wordt hun persoonlijkheid geheel bepaald door socialisatie en opvoeding, door dat wat samenleving en maatschappij hun opleggen?
Psychologen als Rogers en Maslov, vertegenwoordigers van de 'Humanistic Psychology' zien het innerlijk van de mens als een organisme dat groeit: het streeft naar zelfverwerkelijking, naar een samenhang en totaliteit die wordt beleefd en benoemd als het *zelf*. Dit zelf wordt binnen zijn biologische mogelijkheden naar het eigen ontwerp gevormd, stuurt het gedrag en geeft vrijheid van handelen.

> Ik stel me de mogelijkheden[a] van de menselijke natuur voor als biologisch gefundeerd, of instinctmatig[b], maar dat neemt niet weg dat de mens zichzelf vormt of schept binnen de cultuur waarin hij leeft en in zijn eigen leven, met zijn eigen wil en in eigen verantwoordelijkheid.
> Anders gezegd: als je die mogelijkheden op zijn beloop laat, ben je niet meer dan een plant. Hard werken is dus noodzakelijk om een goede dokter of een goede natuurkundige te worden, of wat dan ook. Hard werken, vastbeslotenheid, betrokkenheid bij wat je doet en het opnemen van het ik-ideaal in het *zelf* (Maslov).

> Ik geloof dat wanneer de mens innerlijk echt vrij is om te kiezen wat hijzelf het meest van waarde acht, hij die dingen, ervaringen en doeleinden zal kiezen die bijdragen aan zijn eigen overleving, groei en ontwikkeling én aan die van anderen (Rogers).

In vrijheid en naar eigen behoeften kiezen mensen aan de hand van eigen ervaringen hun ontwikkeling. Vanuit zichzelf verdiepen zij hun *zelf* en richten zij zich op algemene menselijke waarden.
Aandacht en waardering van anderen zijn een diep menselijke behoefte en van groot belang voor de groei, als de ze dan maar belangeloos zijn en geen tegen prestatie vragen. Vraagt de ander tegenprestaties van mij en stelt hij voorwaarden -'doe dit!', 'doe dat!'- dan dwingt hij mij mezelf te verloochenen. Ik vervreemd van mezelf en krijg een aangeleerd gedrag, aangeleerde gevoelens en aangeleerde waarden. Dit betekent dat ouders, leraren en therapeuten niet meer dan aandachtige toeschouwers kunnen zijn van de weg die ik ga en van de ontwikkeling die ik meemaak. Nooit mogen zijn hun gevoelens, denkwijzen en interesses aan mij opleggen of zelfs maar laten blijken.[c]

---

aBinnen de Humanistic Psychology ligt de nadruk op de ontplooiing van het zelf, van de totale authentieke persoonlijkheid. Maslov spreekt in dit verband van *psychische gezondheid*. Je moet jezelf worden, en dat is iets anders dan het ontwikkelen van begaafd-heden en talenten. Dit buiten de school om, want die is marktgericht: het zelf dat je daar wordt aangeleerd is, voegt Rogers eraan toe, is het liberale zelf van de homo economicus.

bMaslow keert zich tegen het klassieke humanisme dat veel nadruk legt op de unieke positie van mensen. In zijn ogen zijn mensen -met hun ethiek en waarden- voortgekomen uit de natuur. Zij stijgen daar niet boven uit: 'De mens toont *in zijn eigen aard* de drang naar steeds volledige Zijn, een steeds volmaakter actualisering van zijn menselijkheid in precies dezelfde naturalistische, wetenschappelijke zin waarin men van een eikel kan zeggen dat hij de drang heeft een eikel te worden.'

cTruax toont experimenteel aan dat een psychotherapeut als Rogers tot in de kleinste details gedragswetenschappelijk te werk gaat en op verfijnde manier versterkingsmechanismen toepast. Of warmte en inlevingsvermogen hier van mogen worden uitgesloten -wat Truax doet- is maar de vraag.

6.1.2. Het zelf als product van zijn omgeving

Deze gedachte is volgens de gedragswetenschap in strijd met de ervaring dat de individuele persoonlijkheid tot stand komt via een maatschappelijk leerproces. De ontplooiing van de menselijke mogelijkheden is afhankelijk van de kansen die de groep biedt. De ontwikkeling tot een *zelf*, tot een persoon is de verdienste van de gemeenschap.

> Het zelf is iets dat zich ontwikkelt. Het is er bij de geboorte niet in oorsprong, maar komt op in het proces van sociale ervaring en activiteit: het ontwikkelt zich in een bepaald individu als het resultaat van zijn relaties met dat proces als geheel en met andere individuen er binnen (George Mead).

Het individu komt nooit tot een afsluiting, maar zal veranderen naar gelang de omstandigheden zich wijzigen. Is de innerlijke kern van het kantoormeisje gelijk aan die van de guerrillastrijdster en die van de cleane wetenschapsman 'minder wezenlijk' dan die van de leerling van de Bhagwan? De mens is geen eenheid, geen zelf, maar een verscheidenheid aan 'zelven'. Hij heeft, naar sociologen vaak stellen, geleerd zijn sociale rollen te spelen in iedere situatie die de samenleving hem biedt. Mensen weten wat er van hen wordt verwacht en doen dat. Vallen zij uit hun rol dan worden ze gedwongen het spel weer op te nemen, anders wacht hun straf, heropvoeding of genezing.

6.1.3. De mens als wetenschappelijke constructie

De gedragswetenschappelijke en sociologische standpunten worden ondersteund door wetenschappelijk onderzoek op andere terreinen. Menselijk gedrag is onderworpen aan kwantitatieve) wetmatigheden, het kan op kortere en langere termijn worden voorspeld en is (dus) op vele manieren te sturen.
Naast de *sociologische mens*, die past binnen de roltheorie, kan men volgens Dahrendorf nog drie andere 'wetenschappelijke constructies' onderscheiden. Het gedrag van de *biologische mens* wordt beschreven in biochemische termen en kan worden gemanipuleerd met drugs en elektronische apparatuur. De *economische mens* gehoorzaamt aan de vaste wetten van het marktonderzoek, de *psychologische mens* reageert op beloning en straf of wordt, zoals de psycho-analyse leert, geregeerd door onbewuste, driftmatige mechanismen. Een mens die zich gemakkelijk laat meeslepen door reclame en propaganda. Deze vier wetenschappelijke modellen tasten het beeld aan van de authentieke, unieke en vrije mens, zoals dat na de Renaissance in West-Europa is ontstaan. Dahrendorf meent nu dat het de taak is van de filosofie om zich op deze situatie te bezinnen en te bemiddelen tussen het wetenschappelijke mensbeeld en de ervaringen van het gezonde verstand:

> De gehele mens onttrekt zich niet alleen aan de aanpak van één enkel vak, maar moet wellicht in het algemeen een schimmige gestalte blijven op de achtergrond van de wetenschappelijke inspanning.

Zelf kiest hij voor de oplossing van Kant. De wetenschap heeft binnen de perken van haar mogelijkheden het gelijk aan haar zijde. Zij ziet mensen terecht als een natuurlijk product, waarvan de reacties in wetten kunnen worden vastgelegd. Maar uit filosofisch onderzoek blijkt ook dat mensen *meer* zijn: zij zijn autonome, redelijke en verantwoordelijke wezens[a].

---

aOok William James probeert het determinisme te ontlopen. Hij stelt dat hij vanuit ethisch standpunt wel moet aanvaarden dat goed goed en kwaad kwaad is. Als dat zo is, kun je niet accepteren dat je als je kwaad doet daar niet verantwoordelijk voor bent: *'Het indeterminisme dat ik verdedig, de theorie van de vrije wil in de gewone zin -die steunt op het oordeel waarin men dingen betreurt- stelt deze wereld voor als kwetsbaar en ontvankelijk voor letsel dat bepaalde delen hem toebrengen als zij verkeerd handelen. En het stelt hun verkeerde handelwijze voor als een mogelijkheid of toevalligheid die noch onvermijdelijk is noch onfeilbaar kan worden afgewend. In dit alles is het een theorie die ontbloot is van doorzichtigheid én stabiliteit'.* Hij weet dat dit resultaat irrationeel is, maar stelt dat *'ieder alternatief ervoor in diepere zin irrationeel is'.* Het determinisme is voor hem een schending van zijn gevoel van morele werkelijkheid.

6.1.4. Conclusie.

Hoe zwaar deze bezwaren ook voor mij moge wegen, het kan mij er vooralsnog niet toe bewegen om 'zelfontplooiing' zonder meer te laten vallen als normatief grondwoord in het denken over de beïnvloeding van mensen ('andragogie'). Dat zou namelijk toch neerkomen op het wegbenen van het zout uit de pap, op het weggooien van het kind met het badwater. Zonder de hinderlijke prikkel van een tegen de feiten indruisend begrip als zelfontplooiing zou het denken over andragogie als te gemakkelijk verworden tot technologie en andragogie tot ongeremde bemoeizucht

A.J.Nijk

Om de maatschappelijke processen die door de technologische ontwikkelingen oncontroleerbaar zijn geworden weer onder controle te krijgen, is het nodig een gedragstechnologie te ontwikkelen. Om gedragstechnologie te ontwikkelen is ontmythologisering van het object van de psychologie een noodzakelijke voorwaarde.

W.A.T.Meuwese

Twee standpunten staan lijnrecht tegenover elkaar. Als positivisme stelt de filosofie zich in dienst van de natuurwetenschap en bestudeert humanistische begrippen als vrijheid, persoonlijkheid, waardigheid en verantwoordelijkheid binnen de taal van biologie, gedragswetenschap en sociologie. Voor Dahrendorf en vele anderen behoort de filosofie mensen juist in bescherming te nemen tegen de eenzijdige aanspraken van de wetenschap en haar modellen. Deze tweedeling heeft vanzelfsprekend grote gevolgen voor de opvattingen op het gebied van de opvoeding en haar plaats binnen de samenleving.[a]

→ Ryle, De standaardtheorie: Exc.XV.0.2.
→ Skinner, Het zelf: Exc.XXI.1.1.2.
→ Kant, De idee vrijheid: 6.7.14.
→ Scruton: AD.VIC

aToch moet men de tegenstellingen niet overdrijven. Als Maslow stelt dat je tijdens de opvoeding in de eerste plaats moet leren teleurstellingen te verdragen, en dat op een soms harde manier, neemt hij in feite de denkbeelden over die Skinner ontwikkelde in Walden Twee.

6.2. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (1). Inleiding

Het belang van gezin en school ligt niet in de overgedragen waarden, maar in het feit dat zij mensen laten kennis maken met voor democratieën kardinale argumentatiepraktijken zoals kritiek, relativering en het compromis. Precies op dit punt bestaat er een verschil met jeugdbendes. Die dragen wel waarden, ideeën over 'respect' en 'gemeenschapszin' over, maar niet de vaardigheden die mensen nodig hebben in een democratie.

Gerard de Vries

6.2.1. Vier aspecten

Bildung is iets hogers en meer innerlijk, zij is namelijk de geesteshouding die, vanuit de kennis van en het gevoel voor het gehele intellectuele en morele streven, op harmonieuze wijze overvloeit in gevoeligheid en karakter.

Wilhelm von Humboldt

In de moderne tijd leren jongeren zich op vier manieren aan te passen aan de gebruiken en gewoonten van de maatschappij en hun plaats en rollen in te nemen: zij worden gesocialiseerd, opgevoed[a], geschoold en gevormd.

-Socialisatie gebeurt thuis, in de buurt en op school, men neemt onbewust en vanzelfsprekend gedragspatronen over,
-Opvoeding en vorming vinden plaats in gezin en op school, men leert zich gewenst gedrag bewust te worden en te begrijpen,
-Geschoold wordt men op leerinstituten, gedurende stages en op het werk, men bereidt zich voor op zijn plaats als actief en productief lid van de maatschappij.

De spil van heel het pedagogische gebeuren draait dus vooral om twee instanties: gezin en school. Ieder met zijn eigen pretenties en doelstellingen. Van groot belang is nog steeds het vormingsideaal, dat zowel in gezinnen en op scholen op de achtergrond een rol speelt.

6.2.2. Het vormingsideaal

(0) Na de ME worden er door filosofen en geleerden opvoedingsdoelen vastgesteld die meer in overeenstemming zijn met de nieuwe opvattingen over de mens en zijn plaats binnen de samenleving. Van deze oefent het vormingsideaal, dat in de negentiende eeuw wordt ontwikkeld, nog steeds grote invloed uit. Reeds de antieke filosofie en de humanisten maken een onderscheid tussen opvoeding en vorming. Opvoeding ('educatio') richt zich op het uiterlijk gedrag. Mensen leren zich in de praktijk van alledag beheerst en beschaafd gedragen in overeenstemming met de gewoonten en regels van hun groep. Vorming ('eruditio') is een innerlijk proces, waarin men zich de culturele en geestelijke waarden eigen maakt en men zich, meer beschouwend, bezint op leven en cultuur.

(1) Vorming ('Bildung') wordt onder invloed van filosofen als Kant, Hegel, Von Humboldt en Dilthey het ideaal van de liberaal-burgerlijke beschaving in Duitsland. De mens, als geestelijke eenheid, behoort zich te ontwikkelen op intellectueel en kunstzinnig gebied om uit te groeien tot bewustzijn en mondigheid. Vooral de literaire studie, de bestudering van dichtkunst en geschiedenis, brengt hem bij de bronnen van de cultuur en tot kennis van de mens. Veel van de doelstellingen van het oude gymnasium kan men terugvoeren op deze denkbeelden.

Het Bildungsideaal staat aan het begin van een ontwikkeling binnen de moderniteit die zal uitmonden in een opspliting tussen alfa's (de oorpsronkelijke intellectuele elite met haar beroep op het vormingsideaal), gamma's (de economische elite) en beta's (de natuurwetenschappelijke elite). Deze splitsing loopt uit op een onderscheid tussen een linkse moderniteit (het verbond tussen de

---

aDe term *opvoeding* word op twee manieren gebruikt: in een brede en in een beperkte zin, als opvoeding in al haar aspecten en als 'educatio', opvoeding tot uiterlijk, sociaal gedrag.

laatste twee: WTE) en een rechtse moderniteit die vasthoudt aan de aloude Verlichtingswaarden en vooral aan een meer beschouwende manier van denken

→ Scepsis contra beschouwing: Exc.XXXIX.4.2.

(2) De kritiek laat zich gemakkelijk raden. Het vormingsideaal is ontoereikend. Het is te veel bezig met het innerlijk en met de zuiver persoonlijke ontwikkeling. Het concentreert zich te veel op cultuur en kennis, bovendien is het in zijn beschouwende benadering te veel gericht op het schone. Kortom het is te subjectivistisch, te intellectualistisch en te esthetisch-kunstzinnig. Bovendien laat het de grote maatschappelijke vraagstukken en de politieke werkelijkheid links liggen en is te weinig bezig met de toekomst van de cultuur. Adorno spreekt dan ook van half werk ('Halbbildung') en volgt de kritiek van Nietzsche. In felle bewoordingen doet deze het Duitse vormingsideaal als kleinburgerlijk af.

> U zult misschien menen dat deze vorming ('Bildung') enkel een soort kennis om de vorming en daarom een echt valse en oppervlakkige kennis is geweest.
> Vals en oppervlakkig omdat men de tegenspraak tussen leven en kennis verdroeg, omdat met het kenmerkende van de vorming van ware cultuurvolken zelfs niet zag: dat cultuur alleen uit het leven kan ontspruiten en opbloeit, terwijl zij bij de Duitsers als een papieren bloem wordt opgestoken en als een suikerlaagje ergens over wordt gegoten en daarom leugenachtig en onvruchtbaar moet blijven.
> De Duitse opvoeding van de jeugd gaat nu juist uit van deze valse en onvruchtbare begrippen van cultuur: haar doel, echt zuiver en hoog gedacht, is zelfs niet de vrije gevormde mens maar de geleerde, de wetenschapsman, en nog wel de zo vroeg mogelijk bruikbare wetenschapsman, die zich naast het leven plaatst om het echt duidelijk te begrijpen.
> Het resultaat, zuiver proefondervindelijk en in het algemeen beschouwd, is de historisch-esthetisch (-kunstzinnig) gevormde kleinburger, de vroegwijze en pedante prater over staat, kerk en kunst, het zintuiglijk bewustzijn van duizend en één onechte gevoelens, de onverzadelijke maag, die nog niet eens weet wat een flinke honger en dorst is.
> Dat een opvoeding met dit doel en met dit resultaat tegennatuurlijk is, voelt alleen de mens die haar nog niet eigen is, dat voelt alleen het instinct van de jeugd, omdat zij nog het instinct heeft van de natuur, dat pas kunstmatig en gewelddadig door die opvoeding wordt gebroken.
> Wie evenwel deze opvoeding weer wil breken, moet de jeugd aan het woord helpen, die moet haar onbewuste tegenstand met de helderheid van de begrippen voorlichten en het tot een bewust en luid sprekend bewustzijn maken.

Met deze kritiek raakt Nietzsche de kern van de discussie rondom opvoeding en vorming: moeten jongeren worden opgeleid tot nuttige en werkzame leden van een moderne maatschappij, worden gevormd tot verburgerlijkte intellectuelen, die zich zelfgenoegzaam verheugen in hun eigen verinnerlijkte cultuur of moet men hen juist in vrijheid laten uitgroeien tot een meer avontuurlijk en natuurlijk ingestelde mensensoort die zich instinctief uitleeft.

(3) Met de komst van ICT in de laat-moderne periode verandert ook het leergedrag van kinderen en jongeren. Met lange-afstandsbediener en muis in de hand is het hele leven één afwisselend en creatief spel dat zich afspeelt op en via het scherm. Chattend en surfend leren zij temidden van de eindeloze- verbale, beeldende en muzikale- informatiestromen dat wat zij van belang vinden en wat zij naar eigen regels ordenen. Dit denken is niet meer lineair en discursief, de concentratie om met aandacht te lezen is sterk afgenomen. Het Bildungsideaal vervaagt en het lijkt erop of de cultuur is teruggekeerd naar de tijd van de mythe waar mensen ook vrij associërend, zonder logische samenhang hun beeldende verhalen vertelden en er uit leefden. Maar nu zonder een omvattende religieuze orde.
Ook voor de moderne cultuur in haar geheel een uiterst bedreigende situatie waar de kritiek van Postman en de anti-utopieën van een Baudrillard en Bolter sterk op van toepassing blijken te zijn. Zeker als je dit alles koppelt aan de postmoderne levenshouding ('pomo') met zijn hedonistische inslag die dit gedrag nog versterkt.

→ De mythe 5.5.2.
→ Postman: Exc.XXXIX.7.2.
→ Baudrillard: Exc.XXXIX.7.3
→ Bolter:AD.VID.
→ Pomo: Exc.XXXIX.6.

6.3. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (2). Het gezin

> Definiëren we het gezin als dat gebied van het sociale leven, waarin, voor een deel in geritualiseerde vorm, de meeste, vooral emotionele, seksuele en economische behoeften van mensen, maar ook hun ethische en godsdienstige belangen worden georganiseerd, dan is het gezin 'een unieke instelling' (Goode), waarvan de reikwijdte dwars door alle culturen en lagen van formele organisatie van het maatschappelijk-politieke leven heenloopt: oorspronkelijk, onuitroeibaar, tegelijk troostend en met haat geladen, herstelt het altijd weer het bedreigde evenwicht tussen narigheid en veiligheid, tussen leven en dood.
>
> Herkenrath

6.3.0. Inleiding

(0) In primitieve gemeenschappen is de moeder verantwoordelijk voor de opvoeding tijdens de eerste levensjaren van het kind. Zij voedt het en verzorgt het, leert het zich bewegen en te spreken en brengt het de eerste gedragsregels bij. Later worden de jongeren opgenomen in groepen met leeftijdgenoten, waarin zij worden voorbereid op het leven binnen de groep. In de moderne tijd ligt de taak van de opvoeding in de eerste plaats bij het gezin, als sociale instelling. Met ook hierin de moeder als spil.

(1) Het gezin, zoals dit in de moderne tijd functioneert, is geen natuurlijk gegeven, maar een historische instelling. Het gezin als kerngroep van vader, moeder en minderjarige kinderen komt niet voor bij de meest aan de mens verwante diersoort, de primaten, noch in oude menselijke gemeenschappen. De basis-eenheid bij deze groepen bestaat uit moeder en kinderen. Zij vormen het kerngezin. De moeder voedt, verzorgt en voedt op. In primitieve gemeenschappen worden deze kerngroepen vaak opgenomen in grotere verbanden, zoals de clan, en wordt de opvoeding vaak overgenomen door de groep in haar geheel.
De man bindt zich aanvankelijk aan de vrouw om seksuele redenen. Deze band kan inniger worden omdat de seksualiteit bij mensen niet afhankelijk is van de bronstijd. In de meer duurzame verbintenis vindt de vrouw bescherming en de man aanzien. Hier ligt de oorsprong van het huwelijk, dat in de mythe en rite zijn wijding en heiliging krijgt.
Het gezin -vaak in een uitgebreide vorm- ontstaat als een afzonderlijke leefgroep pas latere tijden.[a] Man en vrouw gaan dan in een 'huishouden' samenwerken en komen tot een verdeling van het werk. Maar ook dan blijft de vrouw zorgen voor de opvoeding.

(2) Welk oordeel men ook velt over het gezin en zijn plaats in de huidige samenleving, de invloed ervan kan moeilijk worden ontkend en onderschat. Nog steeds wordt in het gezin bepaald welke houding men later zal aannemen, welk gedrag men zal vertonen. Of een kind altruïstisch zal handelen hangt sterk af van de onderlinge verhoudingen tussen de ouders en het voorbeeld dat zij geven. Van hen leer je optimistisch in de wereld te staan en vertrouwen te hebben in anderen, maar ook hoe je naar de dingen moet kijken en ze begrijpen, over ze na te denken en ze esthetisch te waarderen.

6.3.1. Twee modellen

(1) Het oudste gezinsmodel binnen de westerse cultuurkring gaat terug op Thomas van Aquino. Deze beschouwt het gezin als een -door God gegeven- natuurlijke en redelijke instelling die dient voor de voortplanting en tot opvoeding van kinderen. Het is gefundeerd in het huwelijk, in een heilige, monogame relatie tussen man en vrouw. Jonge mensen worden opgevoed vanuit het geloof en vanuit de heilsordening, zoals de kerk die leert. Dit geeft een innerlijke spanning, omdat kinderen worden voorbereid op het leven hier en nu én worden doordrongen van een werkelijkheid, die boven dit leven uitgaat en het gehele bestaan omvat.
Naar dit Rooms-Katholieke model bezitten ouders het natuurlijke recht hun kinderen in vrijheid en naar eigen inzicht groot te brengen. Zij hebben hun immers het leven geschonken.

---

aHet gezinstype dat in India en grote delen van Europa gangbaar was, kan eerder *huiselijk* dan *echtelijk* worden genoemd: 'Het eigendom van huis en hof, het 'ouderlijk' gezag en de financiële leiding lagen bij de oudst levende afstammeling of bij de gezamenlijke broers die dezelfde vader hadden' (Lévi-Strauss).

(2) Volgens het burgerlijk-humanistische model is het gezin de drager van de zedelijke waarden. Zijn grondslag en noodzaak liggen in het vormingsideaal, niet in de natuur of in een religieus-mythische overlevering. Ouders behoren hun kinderen op grond van redelijke overwegingen op te voeden tot een zedelijke persoonlijkheid, die als individu in staat is *zelf* zijn leven en waarden te bepalen en uiting te geven aan eigen aard en mogelijkheden.

Marxisten stellen dat het burgerlijke gezinsleven niet tot stand komt op grond van de wederzijdse ouderlijke liefde, maar van economische motieven. Het gezin wordt gevormd uit louter berekening. Het is een afgeronde financiële eenheid, die gefundeerd is in het privé-eigendom en die door het recht van overerving zijn economische invloed ook in de toekomst weet te bestendigen. Het ideaal van de redelijke, zedelijke persoonlijkheid is niets anders dan een rationalisering van onderliggende motieven, van verlangens naar bezit en macht.
In het burgerlijk gezin heerst de man, de vrouw wordt economisch onderdrukt en seksueel uitgebuit. De opvoeding wordt ingegeven door het denkbeeld van de onderlinge wedijver. Van kinderen wordt verwacht dat zij prestaties leveren en hoog op de maatschappelijke ladder zullen eindigen. Bezitsdrang en zelfzucht worden aangewakkerd. In een klasseloze maatschappij -het marxistische einddoel- zullen gezinnen met elkaar samenwonen in één gemeenschappelijk gebouw. De man zal geen kostwinner meer zijn en de opvoeding zal liggen bij de groep als geheel (Engels).

6.3.2. De huidige situatie

(1) Het gezin heeft in de laatste decennia van de twintigste eeuw veel van zijn oorspronkelijke functies (en glans) verloren. Opvoedkundig, economisch en sociaal-psychologisch voldoet het niet meer aan de eisen die er eens aan werden gesteld.
De leden, jong en oud, gaan maar al te vaak op in een consumptief gedrag, dat zich vooral uit in vrijetijdsvermaak. Van opvoeding en vorming is weinig sprake. Ook de openheid van de laat-moderne en post-moderne cultuur is een voortdurende bedreiging van het gezin. De massamedia dringen zich onweerstaanbaar op, cyberspace wacht. Een gevoelsmatige terugval op traditionele opvoedkundige waarden haalt niets uit en maakt van het gezin een verouderde instelling: het is niet opgewassen tegen de eisen die laat-moderne maatschappijen aan individuen stellen. Bovendien zijn binnen veel gezinnen conflicten aan de orde van de dag en roepen frustraties op. Jongeren willen juist hun eigen leven leiden. Veel ouders werken beiden. En dan heb je het nog niets eens over alle ellende die veel gezinnen tot op vandaag teistert: geweld, sexueel misbruik, emotionele verwaarlozng, ze zijjn in 50-80.000 Nederlandse gezinnen aan de orde van de dag,met vijftig sterfgevallen per jaar.
Bovendien komt ook het huwelijk, het fundament van het gezin, in de verdrukking, de opvoeding wordt nog meer verwaarloosd, scheidingen maken het drama compleet.
Als leefgemeenschap is het gezin bijzonder kwetsbaar. Oplossingen worden gezocht in twee richtingen, het eerste nuchter en bijdetijds, het andere ideëel en gericht op het verleden.

(2) In de huidige tijd leggen veel ouders, ook door de omstandigheden gedwongen, hun kinderen weinig beperkingen op en beknotten hen niet in hun activiteiten. Het gezin wordt beschouwd als plaats waar ouders en de (wat oudere) kinderen onderling omgaan in een sfeer van vertrouwen en redelijkheid. Problemen en wensen worden besproken en in een discussie onderworpen aan een praktische argumentatie. De dwang van bovenaf ontbreekt ook omdat beide ouders vaak beiden werken. Dezen proberen hun kinderen juist zonder al te veel uiterlijk gezag en met een grote dosis toegevendheid en souplesse op te voeden tot een persoonlijke, verinnerlijkte levensinstelling en tot zelfbeheersing. Ongewenst gedrag wordt ter discussie gesteld, gestraft wordt er niet, wel wordt geleerd je eigen gedrag te beoordelen. Conflicten, ook tussen de partners, worden besproken en uitgepraat, over specifieke wensen wordt onderhandeld. Kinderen gaan zich zo zelfstandig, redelijk en weetgierig gedragen, zijn vol zelfvertrouwen en kunnen afzien van een onmiddellijke beloning door hun plannen te richten op de toekomst. Je ziet: een praktische aanpak die past bij een verzakelijkte maatschappij.

→ De onderhandelingshuishouding: 6.11.2.1n.

(3) Anderen stellen zich het ideale gezin voor als een stabiele leefgemeenschap, zonder al te veel conflicten, waarbinnen de leden intensief met elkaar samenleven. Ouderen en jongeren weten zich op elkaar betrokken, zij zijn hulpvaardig en vertrouwen elkaar. Er heerst een spontane, ongedwongen sfeer, waarbij iedereen individueel aandacht krijgt, ook in tijden van spanning, nood en verdriet. Binnen deze intieme sfeer kunnen kinderen opgroeien tot geestelijk en lichamelijk gezonde personen, en worden voorbereid op hun plaats en rollen in de maatschappij. *Dit sociaal-psychologische model* stelt dat het gezin onmisbaar is omdat de moeder haar kinderen hier binnen van jongs af liefdevol kan grootbrengen, vertroetelen en het zo geven waar het van nature behoefte aan heeft. Kinderen die in hun jonge jaren worden verwaarloosd en emotioneel niet genoeg aandacht krijgen, zijn voor hun leven gedupeerd.[a] Zij

---

a Een liefdevolle opvoeding heeft een goede uitwerking op de hersenen: belonende stoffen als dopamine en serotonine blijken, bij goed verzorgde aapjes en mensenkinderen, meer voor te komen dan bij de verwaarloosde, ook bezaten zij minder

leren minder goed lopen en spreken, zij voelen zich angstig, zijn wantrouwend en gedragen zich agressief. Alleen in het vertrouwde en beschermde milieu van een gezin kan het kind zich emotioneel en sociaal volledig ontwikkelen.
Voor de communitaristen geldt ook dat er naast de sterke betrokkenheid van de ouders een strenge discipline heerst. Geen gemakzucht, tolerantie en uithuizigheid.

→ Communitarisme: 8.10k.1.

6.3.3. Conclusie.

Zelfs als men het gezin ziet als de cel, als het kristallisatiepunt van de maatschappij, zal men moeten toegeven dat de huidige situatie niet erg rooskleurig is. Ook al houdt men vol dat alleen het gezin een evenwichtige samenleving waarborgt, dan nog kan niet worden ontkend dat diepgaande hervormingen nodig zijn. Waarschijnlijk is dit te veel gevraagd. Het gezin: een open gemeenschap, gericht op algemene opvoedingsdoelen en geleid door deskundige ouders. Voor sommigen zal dit ideaal verder weg liggen dan de denkbeelden over communes van een Engels en een Skinner.

---

stress-hormonen.

6.4. Opvoedingsinstanties en hun doelstellingen (3). De school

6.4.1. De school als functie van de samenleving

De school als instelling staat in dienst van de samenleving. Zij leidt de jongeren op voor hun toekomstige taak en beroep, en zorgt ervoor dat zij hun plaats in de gemeenschap kunnen innemen. De jeugd wordt geschoold. In een onderwijsstelsel worden ook de regels, doelstellingen, waarden, normen en beginselen overgedragen, die binnen de gemeenschap gelden. De jeugd wordt opgevoed en gevormd.
Kenmerkende culturele verworvenheden van de moderne maatschappij, die de jongeren worden bijgebracht, zijn vooral

-de democratie als sociaal-politieke norm, met haar eisen van persoonlijke vrijheid, mondigheid en verdraagzaamheid.
-een vaak afgezwakt kapitalisme als economisch systeem met zijn vrije marktmechanisme van vraag en aanbod, zijn loon naar werken en zijn prestatiebeginsel.
-het consumptieve leefpatroon als morele doelstelling.
-een (verwaterd) christelijk en humanistisch waardenstelsel, met zijn oproep tot naastenliefde en respect.

Zelfsals je maar oppervlakkig kennis neemt van deze 'westerse' normen en waarden, is het duidelijk dat zij geen innerlijke eenheid vormen, ja zelfs onderling tegenstrijdig lijken en in ieder geval voor velerlei uitleg vatbaar zijn.

Onder ethici, opvoedkundigen en politici, maar niet alleen onder hen, bestaat een diepgaand verschil van mening over de vraag of de school een opvoedende en vormende taak heeft. Sommigen stellen dat onderwijs louter een technische scholing behoort te zijn. Het is een opleiding tot een beroep en het mag zich niet bezighouden met welke vorm van opvoeding dan ook. De school heeft geen recht, zo onder anderen Bereiter, leerlingen doelgericht persoonlijk en sociaal te vormen. Onderwijzers en leraren mogen de ontwikkeling van de persoon op geen enkele wijze beïnvloeden. Deze taak ligt alleen bij de ouders. Op de achtergrond van deze visie staat de angst voor de inbreng van de wetenschap, de moderne filosofie en moderne ethische normen die een bedreiging vormen voor aloude gedragsregels en waarden.

→ Communitarisme: 8.10k.1.

Anderen pleiten juist voor een onderwijssysteem waarin leerlingen wel worden gevormd tot kritisch denken en tot mondigheid. Het moet zich keren tegen het denkbeeld dat mensen zich automatisch behoren aan te passen aan de bestaande cultuur en behoort zich te verzetten tegen een moraal die vooruitgang ontkent en alles bij het oude wil laten. Het moet 'ijveren voor een betere wereld' (Kant).
Maar deze aandrang op het onderwijs om jongeren moreel en sociaal meer te vormen loopt stuk volgens critici op het maatschappelijke feit dat de moraal zelf juist het individu centraal stelt. Bovendien draait binnen deze moraal alles om de homo economicus, een egocentrisch en berekenend wezen dat alleen maar uit is op eigen gewin. Ook de opvoedingsinstellingen zelf staan bol van deze ideologie. Hoe kan men leerlingen maatschappelijk en kritisch vormen, als de doelstellingen van het onderwijs zelf zijn gericht op de functionele aanpassing van jongeren in de maatschappij? Het is huichelachtig dat politici -en hun kiezers-, die zelf niet aan de invloed van de opdringende marktdenken weten te ontkomen, van jongeren verlangen zich sociaal-verantwoordelijk te gedragen. De huidige roep om meer moraal is een rationalisering van motieven als angst en schuldgevoel, zij gaat aan de kern van het vraagstuk voorbij.

6.4.2. De school: een straffe organisatie

De school in een moderne samenleving is een 'hard' bedrijf. De doelstellingen ervan liggen vast in de wet, evenals de regels waarnaar men zich moet richten. De school is een instituut, dat voldoet aan een ingewikkeld organisatiemodel: leerplannen, begeleidingssystemen, begrotingen, roosters, cijfer- en overgangssystemen, vergaderingen, cursussen, conferenties en een uitgebreide administratie sturen het denken, doen en laten van zijn leden in alle facetten. Dit alles gefundeerd op een onontkoombaar financieek plaatje.
Zoals iedere organisatie bezit de school een hiërarchische opbouw en een nauwkeurige verdeling van werk en functies. Iedereen heeft zijn eigen taken, bevoegdheden, rechten en verantwoordelijkheden. Gedragingen liggen vast in een geheel van opgelegde regels. Orde en regelmaat worden gewaarborgd via een uitgekiend controlesysteem, dat positief werkt met beloningen en negatief met straf.

School bestaat bij de gratie van autoriteit en is een bron van conflicten. Vele belangengroepen staan naast, maar ook tegenover elkaar: schoolbestuur, directies, locaties, afdelingen, leerkrachten, leerlingen, ouders en niet-onderwijzend personeel. Er dreigen snel wrijvingen en rollenconflicten: de leraar tussen collega en leerling, de directie tussen ouders en leraar. School is een straffe

organisatie en dat betekent dat juist leerlingen de dupe zijn, want zij verwachten persoonlijke aandacht, persoonlijke vrijheid en een sociale omgeving, die hun leven ook op andere dan schoolse gebieden beloont en verrijkt. De kilte van de school is de afschaduwing van de kilte van de maatschappij. Logisch dat velen zich teleurgesteld van de school afwenden en hun heil elders zoeken.

6.4.3. Doelstellingen van het onderwijs (1) . Illich

(1) Scholing en vorming zijn gebonden aan tijd en cultuur: het is onmogelijk algemene doelstellingen te formuleren die tegelijkertijd gelden voor het onderwijs in het Frankrijk van de ME én van de twintigste eeuw. Iedere tijd heeft zijn eigen uitdagingen en problemen, iedere periode stelt specifieke eisen aan samenleving en cultuur.
Het onderwijs dient het voortbestaan van de gemeenschap en het behoort daarom zo te zijn ingericht dat het volwassenen aflevert die in staat zijn met elkaar de cultuur in stand te houden, aan te passen en de gevaren die haar bedreigen het hoofd te bieden. Eisen van persoonlijke ontwikkeling, ontplooiing en geluk kunnen alleen maar binnen dit kader worden geformuleerd. Dat een wereldwijde, mondige en rechtvaardige gemeenschap de enige waarborg lijkt voor het overleven van de mensensoort en dat zo'n gemeenschap alleen maar is gediend met ontwikkelde, kritische en tevreden mensen maakt moderne ideeën, waarin het individu in het centrum van het sociale en culturele leven wordt geplaatst, richtinggevend voor het sociale en politieke denken. Maar dit wel met de toevoeging dat individualisme alleen maar een neveneffect is van belangrijke sociale en culturele strategieën, het is er nooit de doelstelling van.

Dit betekent dus dat men uit het motief van zelfbehoud en overleven niet kan afleiden dat een democratische aanpak de voorkeur verdient boven een aristocratische. Niet dat er niet veel voor deze stelling pleit. Milgram ziet in een persoonlijke, kritische opstelling de enige waarborg tegen allesoverheersende totalitaire systemen, die naar zijn mening juist de grootste bedreiging vormen voor het voortbestaan van de menselijke soort.
Bovendien bevorderen individualisme en diversiteit creatieve oplossingen en de persoonlijke inzet van velen, hoewel er met de grotere individuele vrijheid maatschappelijke verbrokkeling en chaos dreigen (een argument dat koren is op de molen van de verdedigers van het aristocratische model).

(2) De school leidt op tot een beroep en voedt leerlingen op tot sociaal en maatschappelijk gedrag. Bovendien vormt zij de leerlingen en geeft ze een visie mee. De kern hiervan ligt niet in het vormingsideaal, met zijn verinnerlijkte kijk op mensen, maar in de nuchtere praktijk van alledag: de informatieverwerking. Informatie komt in grote hoeveelheden, en vaak ongenuanceerd en eenzijdig op de mensen af. Zij moet daarom worden geselecteerd, aangevuld, verdiept en kritisch worden verwerkt. Om dit te kunnen moet men in staat zijn een duidelijke vraagstelling te formuleren en te kunnen onderscheiden welke veron-derstellingen achter de informatie schuil gaan om vervolgens via het opstellen van hypotheses daaruit conclusies te trekken. Kortom leerlingen moeten leren analyseren, redeneren en argumenteren.
Om informatie te kunnen verwerken is het nodig dat zij op de hoogte zijn van gebieden als de gedragswetenschap, de biologie, scheikunde en natuurkunde, de aardrijkskunde en de astronomie. Bovendien moet zij, en daar ligt de kern van de vorming, in staat zijn om religieuze, ethische en esthetisch-kunstzinnige waarden te traceren en aan een kritisch oordeel te onderwerpen.

(3) Een opzet als deze roept sterke weerstanden op. De huidige, technologische samenleving, met haar verstandelijke en wetenschappelijke aanpak wordt zonder kritiek aanvaard als norm voor de vorming. Deze blijft uiterlijk en logisch van aard, zonder dat wordt gelet op de belevingswereld, de bedoelingen en verwachtingen van de leerlingen. Echte, diep-gewortelde menselijke waarden raken op de achtergrond of worden zelfs ontkend. De hele mens met zijn emotionele geaardheid, zijn spontaniteit en creativiteit moet aan bod komen. De school heeft bovendien de taak leerlingen een sociale houding bij te brengen door gevoelens aan te kweken van medeleven, saamhorigheid en verantwoordelijkheid.
Nu zal bijna niemand ontkennen dat een school meer is dan een instituut dat informatie verwerkt en kritisch analyseert. Sport, handvaardigheid, spel en kunst dragen evenzeer bij tot de vorming, maar dan in een bredere zin. Toch blijft de kern dat men in een mondiale maatschappij als de huidige, waarin vele culturen naast en tegenover elkaar staan, niet op grond van medemenselijke gevoelens maar alleen op grond van feiten en redelijke argumenten vooroordelen kan bestrijden, demagogie doorzien, indoctrinatie ontmaskeren en onrechtvaardigheid bestrijden. Kritisch denken -en dat moet het primaire doel zijn van iedere vorming- voorkomt dat emotioneel-intuïtieve 'argumenten' de boventoon voeren en zet aan tot doelbewust, doordacht en pragmatisch handelen.

(4) Als tegenwicht een korte samenvatting van een eertijds beroemde verhandeling over de school ('Deschooling Society', 1970) waarin de auteur, Ivan Illich, een nog steeds niet verouderde aanval doet op het huidige schoolsysteem vanuit een anti-moderne visie op mens, cultuur en natuur.
De school is in zijn ogen een dwangmatig instituut, dat kan worden vergeleken met een gevangenis of een psychiatrische inrichting. Zij maakt uit wat wel of niet moet worden geleerd, wat vorming is en wat niet, en wie het onderwijs moet ondergaan. Zij manipuleert en indoctrineert.

> Institutionele wijsheid zegt ons dat kinderen de school nodig hebben. Zij zegt ons ook dat kinderen op school leren.
> Deze institutionele wijsheid is weer een product van de school, want ons gezond verstand zegt ons dat we uitsluitend kinderen op school iets kunnen leren. Alleen omdat we menselijke wezens in de speciale categorie *jeugd* hebben ingedeeld, konden wij hen ertoe brengen zich aan de autoriteit van een schoolmeester te onderwerpen.
> Kinderen zijn per definitie leerlingen. De vraag naar een speciaal milieu voor de jeugd schept een onbeperkte markt voor officiële leerkrachten.
> De school is een instituut dat is gebaseerd op het principe dat leren het resultaat is van lesgeven. En de institutionele wijsheid blijft vasthouden aan dit principe, hoewel er overweldigende bewijzen zijn voor het tegendeel. Het grootste deel van dat wat wij weten, hebben wij allemaal buiten de school geleerd. Leerlingen leren het meeste zonder en vaak zelfs ondanks hun leraren.
> Het meest tragische is dat de meeste mensen van de school een lesje krijgen, zelfs al gaan zij nooit naar school.
> Iedereen leert buiten de school hoe hij moet leren. Wij leren spreken, denken, liefhebben, voelen, spelen, vloeken, politiseren en werken zonder dat een leraar er zich mee bemoeit. Zelfs kinderen die zich dag en nacht onder de hoede van leraren bevinden, vormen in dit opzicht geen uitzondering.
> Leerlingen hebben nooit hun leraren de verdienste toegeschreven dat zij aan hen het grootste deel van hun kennis te danken hebben gehad.

Binnen het systeem neemt de leraar een volledige machtspositie in[a]. Als *ordebewaarder* beschermt hij de leerling tegen ontoelaatbaar gedrag zoals spijbelen en spieken, als *moralist* bepaalt hij wat goed voor hem is en als therapeut zorgt hij voor zijn zielenheil.
De school is de inwijdingsrite in een nieuwe wereldgodsdienst, met haar geloof in diploma's als het hoogste goed en de mythe van de nooit eindigende consumptie als opperste waarheid.
Onstoffelijke, menselijke waarden worden in het verborgen leerprogramma van de school vervangen door *meetbare* grootheden -cijfers, lesuren, roosters- en omgezet in goederen die zijn uit te drukken in geld.

> Ongemerkt heeft de afhankelijkheid van de persoonlijke goede wil plaats gemaakt voor een zich verlaten op het institutionele proces. De wereld heeft haar humane dimensie verloren en is weer teruggekeerd tot de noodwendigheid van feit en fataliteit, die een kenmerk zijn van de primitieve mens.
> Maar terwijl de chaos, waarin de barbaarse mens leefde, voortdurend werd geordend in naam van mysterieuze, mensvormige goden, kan tegenwoordig alleen de planning als reden worden opgegeven voor de wereld zoals die is. De mens is een speelbal geworden van geleerden, ingenieurs en planners.

De resultaten zijn ernaar. Allen worden door de school misvormd. Onze geest is verschoold en we komen niet verder dan een voorgebakken, geprefabriceerde wijsheid. De verstikkende sfeer van de school maakt velen bovendien voor altijd afkerig van studie en vorming.
Sommigen doorlopen school en hoger onderwijs en halen hun diploma's. Zij krijgen aanzien, maken carrière en kunnen zich een manier van leven veroorloven, die door anderen wordt nagestreefd maar nooit bereikt. De school is de oorzaak van sociale ongelijk-

---

aOver de plaats van de leraar binnen het moderne schoolsysteem is veel geschreven. Belangrijk is bv dat leerlingen de neiging hebben het beeld over te nemen dat de leraar van hen heeft. Heeft de leraar vertrouwen in zijn leerlingen en laat hij dat blijken, dan zullen de prestaties sterk vooruitgaan, zijn zijn verwachtingen laag gespannen, dan wordt geen vooruitgang geconstateerd. Rosenthal spreekt van het Pygmalion-effect, naar het eenvoudige bloemenmeisje dat opbloeit onder de zorgen van de hooggeleerde Higgins.
De invloed van leraren blijkt vooral uit het feit dat zij leerlingen mogen beoordelen in hun gedrag en prestaties. Daarbij vallen drie zaken in het bijzonder op. (1) Een leraar hecht bij zijn beoordeling veel waarde aan de ijver, die de leerling aan de dag legt. Een goede prestatie, gekoppeld aan een sterke inzet wordt hoger gewaardeerd dan eenzelfde prestatie, waar ijver lijkt te ontbreken. (2) Het heeft er alle schijn van dat cijfers onafhankelijk worden gegeven van de prestaties, die leerlingen verrichten. Zij volgen ieder jaar dezelfde curve, met een gemiddelde van zes en uitschieters naar boven en beneden. Dit lijkt op niets anders dan gewoontevorming. (3) Mensen beoordelen elkaar vanuit een overheersende trek en leiden andere eigenschappen hier 'intuïtief' uit af. Thorndike noemt dit het halo-effect: de algemene indruk, die men van een ander heeft, beïnvloedt kijk en verwachtingen. Op school vinden leraren een lastige jongen ongemotiveerd en niet te vertrouwen, een goede leerling intelligent, een opvallend gekleed meisje oppervlakkig en een spijbelaar lui en asociaal. Het gemak waarmee zulke conclusies worden getrokken, is volledig in strijd met het belang dat leerlingen hebben bij een juiste beoordeling van hun situatie, die sociaal en emotioneel vaak erg complex is.

heid, van grote persoonlijke teleurstellingen[a] en van maatschappelijke polarisering[b]. Zij bezorgt een kleine groep macht, geld en status. De kansen van de overigen zijn verkeken. Bovendien is de school veel te duur, kost leerlingen veel te veel tijd en behandelt vaak oude, achterhaalde stof.
Tegenover Prometheus, de technische mens, de mens die vertrouwen stelt in instituties en zich tevreden voelt met goederen en bezit, plaatst Illich Epimetheus. Deze Griekse halfgod huwt, tegen de raad van zijn broer Prometheus in, met Pandora, de aardgodin en almoeder. Dit is een juiste keuze: wij moeten terugkeren naar de aarde en de natuur weer lief leren krijgen. Dit betekent een afbraak van onze geplande samenleving en haar instellingen, die ons gezondheid, rijkdom en macht opdringen.
De mens is van nature creatief en uit op kennis en vorming. Biedt hem de mogelijkheden en hij zal ze uitbuiten door zelf te leren en anderen bij te staan. Illich wil de school vervangen door een netwerk van niet dwingende diensten, die informatie verschaffen, vaardigheden bijbrengen en contacten organiseren voor hen die dezelfde vragen of interesses hebben. Leren doe je het beste in de persoonlijk sfeer -zelf onderzoeken, zelf uitvinden- aan de hand van concrete zaken en in samenwerking met anderen. Vooral het contact tussen de jongere als 'leerling' en de oudere als mentor kan voor beiden erg waardevol zijn.
Alleen een totale omwenteling kan ons redden. We moeten de gehele bevolking mobiliseren en een volkscultuur opbouwen, waar mensen in vrijheid aan hun leven werken en waar zij samen de problemen stellen en oplossen.

> Ik geloof dat het antwoord op de vraag of de toekomst begerenswaard is of niet, afhangt van het feit of we bewust de voorkeur geven aan een werkzaam leven boven een leven van consumeren, of we een levensstijl kunnen scheppen die ons in staat stelt spontaan en onafhankelijk te zijn, maar toch met elkaar verbonden in plaats van aan een levensstijl vast te houden die ons alleen maar toestaat dingen te maken en te vernietigen, te produceren en te consumeren - een levensstijl die alleen maar een tussenstation is op weg naar uitputting en vervuiling van het milieu.

6.4.4. Doelstellingen van het onderwijs (2). Dewey

(1) Zonder twijfel is Dewey een betere leidsman in de richting van goed onderwijs dan Illich, als je er tenminste van overtuigd bent dat de moderniteit, met zijn keuze voor een liberaal-sociale democratie valt te verkiezen boven de voor-wetenschappelijke en op de existentie-filosofie gerichte ideeënwereld van Illich en de zijnen.
Voor Dewey staat de opvoeding ('education') in het centrum van elk denken over mens en samenleving. Zo is filosofie in zijn ogen eigenlijk niets anders dan een theorie van de opvoeding in zijn meest algemene fases en is de filosofie van de opvoeding[c] de meest belangrijke afzonderlijke fase van de filosofie in het algemeen. En binnen deze filosofie gaat het dan om een oplossing van conflicten, die zijn voortgekomen uit sociale en emotionele situaties.

(2) Mensen zijn, zoals alle levende wezens, voortdurend actief op hun omgeving gericht. Zij beïnvloeden haar en worden er voortdurend door beïnvloed. Er is sprake van een interactie. Zij leren zich aan te passen in overeenstemming met de behoeften die ze hebben.[d]
Kenmerkend binnen dit leerproces is het intelligente gedrag en de experimentele instelling. Mensen analyseren de situatie waarin ze verkeren, hebben zo hun vermoedens over de mogelijkheden, proberen die uit en toetsen ze, stellen zich doelen en zoeken naar nieuwe middelen.

→ Praktische argumentatie: 9.10.2-3.

---

aDe school levert niet, zoals men toch mag verwachten, jonge mensen af die vol vertrouwen aan het werk gaan, hun eigen tijd zinvol en actief weten te vullen en die steeds nieuwe dingen willen leren. Integendeel, onderzoek wijst uit dat vaak gevoelens van angst, wantrouwen, frustratie en een passieve houding overheersen.

bVan de school mag binnen een democratisch systeem worden geëist dat zij alle sociale lagen dient. Dit betekent dat kinderen uit de onderste maatschappelijke klassen alle kans moeten krijgen posities te verwerven, die nu door leden van de hogere en middenklasse worden bezet. Nu is niets minder waar. In veel technologisch sterk ontwikkelde landen, bv in die van de EG, vindt praktisch geen sociale doorstroming plaats. Daheim stelt dan ook dat sociale lagen zichzelf rekruteren.

cDe *philosophy of education* staat binnen de Amerikaanse traditie gelijk aan de opvoedingstheorie die in de lijn van Bacon inductief en empiristisch te werk gaat. Zij wordt vaak beschuldigd van een sciëntistische instelling omdat zij de filosofie afhankelijk maakt van de van de uitkomsten van de natuurwetenschap en met name van die van de evolutietheorie.

dIn termen van de gedragsanalyse gaat het om *operant gedrag.*

(3) Verstand is een sociaal verschijnsel.

> De vroegere psychologie beschouwde het verstand alleen als een individuele aangelegenheid in rechtstreeks en naakt contact met de buitenwereld. De tegenwoordige (1907) tendens is om het individuele verstand te beschouwen als een functie van het sociale leven, die voortdurend stimulansen nodig heeft van sociale krachten en zich voedt met dat wat de samenleving heeft aan te bieden.

En later, in 1951, schrijft hij:

> Denken lijkt niet op een worstmachine, die alles gelijkmatig in een voor de handel geschikt product verandert, maar het is de bekwaamheid gedachten te vervolgen en te verbinden die door bepaalde feiten worden opgeroepen.

Intelligentie is met het leven meegegeven, zij is 'intrinsic to life'.

(4) Leven in groep en wereld leer je alleen door je er zelf experimenterend mee bezig te houden. Denk aan het leven van vroeger in dorp of op de boerderij. Die tijd is voorbij. Om kinderen gereed te maken voor het volle leven binnen de moderne samenleving moet je ze in de eerste plaats leren het leven van alledag aan te kunnen, ze moeten leren actief onderdeel te worden van hun sociale omgeving (wat een boerenkind of een dorpskind automatisch leerde).
De school moet dan ook een afschaduwing van de samenleving zijn, en bovendien zelf ook een samenleving zijn. Kinderen doorlopen er drie fasen: een periode van spel wordt gevolgd door een periode waarin het wat oudere kind spontaan en doordacht te werk gaat om te eindigen met een periode waarin je leert na te denken, ja zelfs leert te *willen* nadenken.

(5) En vakken als literatuur, natuurkunde en geschiedenis? Ze moeten aanspreken en worden verwerkt overeenkomstig behoeften, belangstelling en nieuwsgierigheid binnen de belevingswereld van het kind. Uiteindelijk moet je vooral leren te begrijpen waarom iets gebeurt zodat je je ermee kunt vereenzelvigen. Als je doel en middelen doorziet en de oplossingen aanvaardt, zul je je binnen een groep beter op je plaats voelen:

> Het gemeenschappelijke begrip van het doel van en van de middelen tot een handeling is het wezen van de sociale controle.

Zo zullen mensen al lerende hun leven lang rijkere en meer gerijpte en verfijnde ervaringen met elkaar opdoen. Doel van de opvoeding en van het voortdurende leerproces is de persoonlijke groei.[a]

---

aWat men binnen de westerse tradities *geest* noemt is een groeiproces en niet een vat vol vaste vermogens. Het kan niet worden gedefinieerd in termen van een zelfstandig naamwoord, maar wel van een werkwoord ('Mind is a verb').

6.5. Opvoeding tot kritisch inzicht

6.5.1. Het onechte bewustzijn

De school bevestigt de samenleving. Talcott Parsons toont aan dat het onderricht en de werkwijze binnen het onderwijs de denkbeelden en de praktijken bevorderen, die ook in de samenleving gangbaar zijn. Wat voor de school geldt, geldt ook voor de universiteiten, de gezinnen, de massamedia en de reclame: zij bevestigen en ondersteunen in grote lijnen de vaste groepsovertuiging (VGO). Maar wat nu als kan worden aangetoond dat de menselijke vrijheid door het systeem rigoureus wordt ingeperkt en dat mensen in de huidige samenleving zich niet bewust zijn van hun werkelijke belangen?

Vooral Marcuse heeft gewezen op de onderdrukkende kracht die ook door het 'democratische' systeem wordt uitgeoefend. Door de invloed van instellingen als de nieuwsmedia, de televisie en de reclame kunnen mensen niet weten wat vrijheid is en wat hun echte behoeften inhouden. Zij worden gemanipuleerd en geïndoctrineerd, zij krijgen een onecht bewustzijn en doorzien hun situatie niet meer.
Denk je maar eens in wat er zou gebeuren als alle reclame, alle opgelegde informatie en alle ontspanningsmedia plotseling zouden verdwijnen. Je zou zijn ondergedompeld in een traumatische leegte, die je de gelegenheid zou bieden je te verwonderen, na te denken en jezelf -en vooral dan je negatieve kanten- te leren kennen. Beroofd van je onechte vaders, leiders, vrienden en afgevaardigden zou je opnieuw leren spreken. Maar die woorden en zinnen zouden wel eens heel anders kunnen uitvallen dan je gewend bent.
De enige kans op een doorbraak, die hij in 1964 ziet, ligt in de oppositie (en opstand) van outlaws, kunstenaars, minderheden en werkelozen, misschien in samenwerking met de intellectuelen. Indien dit niet gebeurt, blijft er maar één weg open: de *absolute weigering* medeplichtig te zijn aan dat wat de gevestigde orde, op wat voor wijze dan ook, aan onmenselijks doet. Een kritische theorie van de maatschappij kan alleen maar negatief zijn: de ontkenning van het heden, zonder hoop op de toekomst.

Marcuse's analyses zijn scherp, maar zijn oplossing is te defaitistisch. In een democratische samenleving is het juist mogelijk in het openbaar via media, school en universiteit vanuit een hoger standpunt een oordeel te vellen over de eigen samenleving, te doorzien op welke wijze invloed en macht worden uitgeoefend en op welke vernuftige en doortrapte manier menselijke gedragingen worden gestuurd. Dit betekent wel dat juist het kritische vermogen van de mensen moet worden gescherpt, dat zij moeten leren hun situatie bewust te doorzien zodat zij, indien nodig, kunnen optreden.

6.5.2. De gelukkige slaaf

> Om het feminisme samen te vatten, het heeft in mijn ogen meer rechtvaardigheid dan geluk opgeleverd.
>
> Harvey Mansfield

(1) Nu klinkt de bovenstaande conclusie erg opbouwend, positief en vooruitstrevend, maar het is de vraag of het probleem wel in de kern wordt geraakt. Het kan toch niet worden ontkend dat je, zolang je de situatie als prettig ervaart, niet zal beweren dat je wordt onderdrukt en uitgebuit. Waarom zou men mensen zich dan bewust laten worden van hun toestand als zij zich daarin tevreden voelen?
Wat met een huisslaaf in een romeins huisgezin? Deze heeft een verantwoordelijke taak, een grote mate van bewegingsvrijheid en wordt door zijn meesters vaak hoog geacht. Toch wordt hij gevangen gehouden en uitgebuit. Moet hij nu, zich bewust van de onrechtvaardigheid van het systeem, aan zijn veilige wereldje ontsnappen, vrouw en kinderen verlaten en zich aansluiten bij een van de groepen van opstandige slaven in de bergen?
Binnen de westerse cultuurkring is de plaats van de vrouw van oudsher in het gezin. Haar taak geeft haar verantwoordelijkheid, waardering en voldoening. Zij is in huis de centrale figuur, die zorgzaam en bemoedigend optreedt. Waarom dan opstandigheid? De arbeider, eens uitgebuit en onderdrukt, heeft door strijd en doorzettingsvermogen zich een redelijk bestaan verworven en is daar niet ontevreden mee. Waarom dan polariseren?
Marcuse protesteert. Hij stelt tot zijn diepe teleurstelling vast dat de arbeider, eens de levende ontkenning en daarmee de hoop van de samenleving, is ingekapseld in het huidige economische en politieke systeem. Hij is dienstbaar, al ervaart hij deze dienstbaarheid als plezierig. Hij is niet meer dan een gelukkige slaaf. Met dezelfde term zullen veel feministen de traditionele huisvrouw bestempelen.

(2) Tegenstanders uit het behoudende kamp zullen opmerken dat je de nadruk moet leggen op de term 'gelukkig'. Het woord 'slaaf/slavin' is te zwaar beladen. Het blijkt gewoon dat je je aanpast aan een systeem: je neemt je positie in, je speelt je rol en verricht je taken. Word je je bewust dat je in je positie

en rol wordt uitgebuit, dan kun je in opstand komen of weglopen, maar hoe dan ook, je ruilt de ene controle voor een andere. Ben je daar gelukkig, dan is er weinig of niets veranderd, ben je er ongelukkig, dan ben je van de regen in de drup terecht gekomen. Bewustwording verergert in veel gevallen de menselijke situatie en maakt ongelukkig. En dat kan de bedoeling niet zijn! De slogan 'beter een bewuste dan een gelukkige slaaf' gaat aan de werkelijkheid van alledag voorbij.

(3) Toch ontstaat er juist op dit punt een diepgaande controverse. Vanaf de Verlichting wordt gesteld dat juist het zelfbewustzijn de meest kenmerkende menselijke eigenschap is. Pas als de mens zich bewust is van zichzelf en van zijn positie in de wereld, kan hij zich in vrijheid persoonlijk volledig ontwikkelen en ontplooien. Daarom zal hij uitbuiting en onderdrukking, indoctrinatie en manipulatie willen herkennen, juist als zij met beloningen worden omgeven. Geluk betekent voor hem doorzien hoe zijn situatie is en er iets tegen proberen te doen als hij merkt dat hij door zoethoudertjes in het gareel wordt gehouden. Bewustwording en een gevoel van persoonlijke vrijheid gaan voor de moderne mens samen. Deze gedachte geldt niet alleen voor de humanisten, maar ook voor een behaviorist als Skinner.

(4) Daar komt nog iets bij. In de moderne tijd heeft men meer kennis over de aard van de mens en van zijn mogelijkheden. Dit betekent ook dat men een beter inzicht heeft gekregen in de plaats die bv de vrouw inneemt in de samenleving.

> We kunnen ook geloven dat er sommige dingen zijn, die alle mensen wenselijk zouden achten als zij begrepen wat voor soort schepsel de mens is en waartoe hij in staat is. We kunnen met Hegel en anderen stellen dat mensen in een bepaalde gemeenschap waarden en idealen bezitten, die zij alleen bezitten omdat hun begrip beperkt is. Indien zij zichzelf en de wereld volledi ger zouden begrijpen, zouden zij andere waarden bezitten en zouden zij gelukkiger zijn omdat zij ze bezaten (Plamenatz).

Indien men in deze tijd ontkent dat de vrouw meer is dan een verzorgend en vertroetelend sex- en moederdier -en haar zo ook behandelt- betekent dit dat men willens en wetens aan de feiten voorbijgaat. En dat is, naar de mening van Plamenatz, pas echte uitbuiting.
Aan de andere kant houdt dit uitgangspunt ook in dat men culturen die deze inzichten niet bezitten onmogelijk op morele of ethische gronden kan verwijten dat zij vrouwen onderdrukken en uitbuiten.

> We kunnen zeggen dat in sommige samenlevingen vrouwen worden uitgebuit, hoewel ze niet ontevreden zijn met hun lot. We moeten nu niet zeggen dat zij naar onze maatstaven slecht worden behandeld, noch moeten we concluderen dat onze maatstaven beter zijn dan de hunne. We kunnen niet meer zeggen dan dit: naar de maatstaven, die zij zouden aanvaarden als ze de menselijke natuur en de menselijke vermogens beter zouden begrijpen dan zij doen, worden zij slecht behandeld.
> Dit is, naar blijkt, niet een moreel oordeel; het houdt niet in dat de maatstaven, die met een volledi ger begrip verschijnen, hoger zijn dan de maatstaven die zij vervangen. Maar als, dat spreekt van zelf, het oordeel niet een moreel oordeel blijkt te zijn, dan moet het volledi ger begrip ook niet, zoals men het soms noemt, een dieper moreel inzicht zijn; het kan noodzakelijkerwijs niet meer zijn dan een dieper inzicht in de feiten en mogelijkheden, sociaal en psychologisch (Plamenatz).

Weigert men in te zien dat negers en arbeiders volwaardige menselijke wezens zijn met dezelfde mogelijkheden en capaciteiten als blanken en burgers -vele theorieën in de negentiende eeuw duiden op het tegenovergestelde![a]- dan kan men een samenleving verwijten dat zij aan de feiten voorbijgaat en dat zij bepaalde mensen hun volwaardige plaats in de samenleving niet wenst toe te kennen. Niet voor niets zijn conservatieven zo gebrand op (pseudo-)wetenschappelijke publicaties die juist aan vrouwen, rassen en lagere standen hun eigen, inferieure positie toedelen om daarmee uitbuiting en onderdrukking te legitimeren [b] [c].

---

aRose, Lewontin en Kamin stellen dat er ook in de twintigste eeuw een conservatieve ideologie aan het woord is die de biologie op pseudo-wetenschappelijke gronden misbruikt om zo politiek-economische denkbeelden uit te dragen. Dat is zeker voor een deel waar, maar je moet er aan de andere kant ook voor oppassen dat je niet op ideologische gronden bepaalde taboes in de wetenschap in stand houdt. Onderzoek moet op grond van experiment en argumentatie worden beoordeeld, niet op grond van de ideologische consequenties. Je vervalt dan in het *argumentum ex periculo*.

bZo meent Garrett dat Hottentotten en Eskimo's het nooit zo ver zullen schoppen als Zuid-Afrikaanse blanken of Duitsers: er bestaat een aangeboren verschil in intelligentie tussen de verschillende rassen. Met als gevolg dat joden (Pearson) en negers (Eysenck), Rushton) als minderwaardig kunnen worden beschouwd.
Herrnstein meent dat intelligentie binnen een gemeenschap groepsgebonden is en dat de lagere klassen zijn veroordeeld tot een lagere intelligentie. En juist het liberale gelijkheidsbeginsel brengt dan een onwrikbare kastenmaatschappij naderbij. Als

(5) Van moderne mensen mag worden verwacht dat zij zelfbewust en kritisch in de wereld staan.

immers op het gebied van voeding, opvoeding, onderwijs en cultuur de kansen voor iedereen hetzelfde zijn, zal alleen de genetische structuur nog bepalen wie tot de elite behoort. Revoluties, en daarmee veranderingen blijven uit omdat alle talent uit de lagere klassen is weggezogen en leiderschap daar dus ontbreekt.
De visie dat intelligentie groepsgebonden en aangeboren is leidt tot een politiek programma dat bv eist dat onderwijs wordt gespecialiseerd: eigen opleidingen zijn wenselijk voor de IQ-top (Eysenck), negers kunnen terecht op middelbaar technische scholen (Jensen). En verder: geen positieve discriminatie, of zelfs maar een relatieve verdeling over rassen en subculturen van de plaatsen binnen het hogere onderwijs (Eysenck). De nivellering van inkomens moet worden gestopt. Inkomens en status zijn uiteindelijk toch genetisch bepaald (Eysenck). Bovendien: beperk via een sterilisatieproject de geboorten binnen de lagere klassen, waar immers veel te veel kinderen worden geboren (Shockley). Alleen zo kan een IQ-daling van de bevolking in haar geheel worden voorkomen. En in positieve zin zal via een selectieve partnerkeuze het aantal hoogbegaafden kunnen toenemen (Jensen).
Dit alles wordt gesteld op grond van de veronderstelling dat intelligentie in zijn algemene vorm ('g') kan worden gedefinieerd en vervolgens via de IQ-test kan worden gemeten. Een stelling die niet alleen in haar geheel, maar ook in haar afzonderlijke delen onbewezen is. Bovendien, zelfs als men aanvaardt dat de IQ-test een juiste weergave is van menselijke intelligentie in bepaalde situaties, dan nog blijkt het dat er geen bewijzen zijn dat voor het bestaan van een aangeboren capaciteit. Onderzoek naar één-eiige tweelingen en adoptiekinderen wijst eerder in de tegengestelde richting. Juist de invloed van het milieu blijkt groot te zijn.
Het beroep op één-eiigheid (EE) als bewijsgrond voor het nature-standpunt wordt trouwens de laatste jaren aan alle kanten ondermijnd. Zo gedragen genetisch identieke muizen zich in dezelfde testsituatie verschillend. Ook blijkt dat de hersenhelften van EE-tweelingen verschillend zijn gebouwd. Bovendien was van een groep EE-proefpersonen de ene helft linkshandig, de ander rechtshandig (terwijl links/rechtshandigheid toch wordt beschouwd als een genetisch vastgelegde eigenschap).
En als er een verband bestaat tussen intelligentie -hoe dan ook gedefinieerd- en bepaalde hersengedeelten dan nog is het de vraag of dat een kwestie is van epigenesis (→ Exc.XV.4.1.2) of van genetische aanleg.
Nieuw is de hypothese van Garlick dat intelligentie afhankelijk is van de flexibiliteit van de synapsen, van hun mogelijkheid om snel verbindingen aan te maken in reactie op invloeden uit de omgeving. In psychologische termen vertaald gaat het dan om het vermogen abstract-formeel te denken. Dit vermogen is aangeboren en uit zich -als de omgeving meewerkt- in allerlei vormen van intelligent gedrag op bv muzikaal of natuurwetenschappelijk terrein. Garlick spreekt van vloeiende intelligentie.

cEen laatste golf van IQ-racisme ontstond midden jaren negentig van de vorige eeuw met het boek van Herrnstein en Murray *The Bell curve.*. De discussie die hierna ontstaat, lijkt tot in de details op die uit de jaren zeventig.