



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

In de schaduw van het kunstwerk: art-based learning in de praktijk

Lutters, J.H.R.

Publication date

2012

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Lutters, J. H. R. (2012). *In de schaduw van het kunstwerk: art-based learning in de praktijk*. [, Universiteit van Amsterdam]. Garant.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



Kunst is een vorm van denken; een ongewone bron van kennis. In deze studie maakt de lezer kennis met *Art-Based Learning*, een methode die de toeschouwer in staat stelt met kunstwerken in dialoog te gaan. Aan de hand van drie triptieken laat de auteur zien hoe kunstwerken werken als een "sprekend object". Deze studie is bedoeld voor studenten en docenten theologie, filosofie en antropologie, theater- en filmwetenschap, literatuurwetenschap en (kunst)geschiedenis. De hier ontwikkelde methodiek is ook uitermate geschikt voor Artistic Research aan kunstacademies, theateracademies, conservatoria, film- en dansacademies.

Jeroen Lutters (1959) is Lector Didactiek en Inhoud van de Kunstvakken aan de Hogeschool Windesheim en Rector van het Bernard Lievegoed Liberal Arts College in Driebergen. Eerder verschenen van zijn hand: *Het verloren paradijs van de adolescent* (Indigo 1999) *Adolescentie in Fictie: Caravaggio's verbeelding van de adolescent* (Agiel 2006) en *De poëtische taal van de adolescent: over de schoonheid van het anders-zijn* (Garant 2009).



Jeroen Lutters

In de schaduw van het kunstwerk: art-based learning in de praktijk

G



In de schaduw van het kunstwerk: art-based learning in de praktijk

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor

aan de Universiteit van Amsterdam

op gezag van de Rector Magnificus

prof. dr. D.C. van den Boom

ten overstaan van een door het college voor promoties ingestelde

commissie, in het openbaar te verdedigen in de Agnietenkapel

op 12 september 2012, te 14:00 uur

door Jeroen Hendrik Rudolf Lutters

geboren te Maastricht

Promotiecommissie

Promotor: Prof. dr. M.G. Bal

Overige leden: Dr. M. Aydemir

Prof. ir. N.D. van Egmond

Prof. dr. F. Haanstra

Prof. dr. A. Klamer

Dr. E. Peeren

Faculteit der Geesteswetenschappen

Jeroen Lutters

In de schaduw van het kunstwerk:

art-based learning
in de praktijk

Garant

Antwerpen-Apeldoorn

Jeroen Lutters
In de schaduw van het kunstwerk:
art-based learning in de praktijk
Antwerpen – Apeldoorn
Garant
2012

249 blz. – 29,7 cm
ISBN 978-90-441-2950-2
D/2012/5779/94
NUR 640

Omslagontwerp: Paul Scheulderman, iTouch.nu

© Jeroen Lutters & Garant-Uitgevers n.v.

Alle rechten voorbehouden. Behoudens de uitdrukkelijk bij wet bepaalde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt, op welke wijze ook, zonder de uitdrukkelijke, voorafgaande en schriftelijke toestemming van de auteur en van de uitgever.

Garant
Somersstraat 13-15, B-2018 Antwerpen
Koninginnelaan 96, NL-7315 EB Apeldoorn
www.garant-uitgevers.be info@garant.be
www.garant-uitgevers.nl info@garant-uitgevers.nl

In de schaduw van het kunstwerk:	
<i>Art-Based Learning in Praktijk</i>	
Voorwoord	7
I. Inleiding	9
II. De jeugd en de dood:	
Over beeldende kunst	25
1. Expositie: Dino Pedriali	27
2. Doorwerking: Caravaggio	39
3. Caravaggio: Eros – het verhaal van de jeugd	42
4. Caravaggio: Chronos – het verloop van de tijd	56
5. Caravaggio: Thanatos – de onbeweeglijke ruimte	72
6. Reprise: Kassovitz – de retoriek van de dood	89
III. De schoonheid van de jeugd:	
Over literatuur	111
1. Expositie: Shakespeare	113
2. Doorwerking: Virginia Woolf	129
3. Woolf: Hypnos – de slapende identiteit van de jeugd	131
4. Woolf: Morpheus – alteriteit als aangrenzende ruimte	147
5. Woolf: Phantasos – de oneindige tijd	156
6. Reprise: Vinterberg – de retoriek van het leven	167
IV. Het spel van de jeugd:	
Over film	179
1. Expositie: Risk Hazekamp	181
2. Doorwerking: Nicholas Ray	189
3. Ray: Narcissus – de eenzaamheid van de jeugd	191
4. Ray: Sisyphus – de absurditeit van de jeugd	199
5. Ray: Prometheus – de jeugd als hoop	203
6. Reprise: Jarmusch – de retoriek van het spel	209
V. Conclusie: In de schaduw van het kunstwerk	221
Literatuurlijst	229
Lijst van afbeeldingen	239
Samenvatting	243
Summary	247

VOORWOORD

Als rector van een liberal arts college, lector didactiek van de kunst, echtgenoot en vader, vraagt het een voortdurende blik op de horizon om een dissertatie als deze het licht te doen zien. Dit kan alleen als onderzoek en dagelijkse werkzaamheden samenvallen in een permanente uitwisseling tussen theorie en praktijk.

Mieke Bal, je was voor mij de ideale promotor; een voorbeeld in alle opzichten. Je hebt me geleerd kunstwerken te “lezen”; te komen tot een levendig spel met mogelijke werelden; wetenschap en maatschappelijke betrokkenheid te integreren; onderzoek en onderwijs te doen samengaan. Ik wil je bedanken vanuit het diepst van mijn hart.

Paul Scheulderman, je was de kunstenaar aan mijn zijde, een sparringpartner op het gebied van vormgeving. Je hebt me in aanraking gebracht met de fascinerende mogelijkheden van de digitale wereld. Je hebt niet alleen qua inhoud, maar ook in de vorm mijn denken onomkeerbaar verandert. Ik hoop dat we nog lang zullen samenwerken.

Stefan van der Lecq, je was voor mij de noodzakelijke kritische lezer—net als mijn uitgevers Joosje Hitink (Indigo), Gerard van Stralen (Agiel) en Huug van Gompel (Garant), en mijn collegae Karianne de Boer en Sebaz Verstegen, dat in een eerder stadium waren. Ik wil jullie bedanken voor alle vakkundige adviezen.

Michiel ter Horst, Adriaan Bekman, Dick de Wolff en Harry Frantzen, jullie gaven mijn werk een institutionele inbedding. Ik kreeg door jullie de steun van de Iona Stichting, het Bernard Lievegoed College for Liberal Arts, de Hogeschool Utrecht, en de Hogeschool Windesheim. Mijn dank is groot voor het geschonken vertrouwen.

Jantine, mijn lieve vrouw, en Boris en Robin, mijn lieve kinderen, zonder jullie was dit alles ondenkbaar geweest. Ik prijs mezelf gelukkig in ons fantastische team te mogen spelen. Ik hoop dat jullie in dit boek iets van jezelf zullen ontdekken. Ik hoop dat we nog vele jaren samen het leven mogen vieren.

Jeroen Lutters



I.1: Drieluik Caravaggio – Woolf – Ray

IN DE SCHADUW VAN HET KUNSTWERK:
ART-BASED LEARNING IN DE PRAKTIJK



I. INLEIDING

Deze studie gaat over een methode om te leren, niet *over* kunst maar *van* kunst. Ik noem deze methode Art-Based Learning, afgekort ABL. Deze methode is ontwikkeld in de praktijk: enerzijds door mij persoonlijk, waarbij ik mijzelf zie als leerling in een proces van “levenslang leren,” en anderzijds in mijn hoedanigheid als docent, op basis van ervaringen met groepen studenten op hogescholen, kunstacademies en universiteiten. In het verlengde van *het leren van kunst* heb ik een methodisch-didactisch instrument ontworpen dat de vrijere intellectuele kunstbenadering zoals die is terug te vinden in het werk van Mieke Bal, Ernst van Alphen en Hubert Damisch vertaalt naar de (ped)agogische praktijk. ABL heeft daarmee een meerwaarde binnen interdisciplinaire werkvelden. In dit proefschrift zal ik me concentreren op de adolescentiestudies.

EEN DIALOGISCHE METHODE

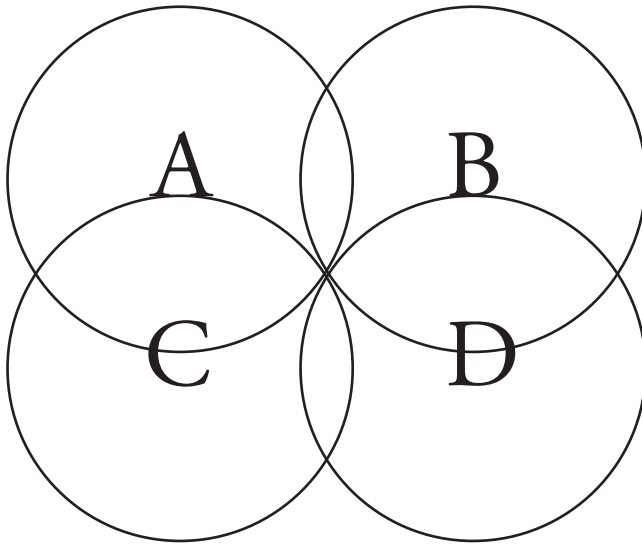
Het begrip Art-Based Learning is afgeleid van het begrip Art-Based Education, een vrij hybride term die zowel kan gaan over leren van kunst als bron als over het leren door middel van kunst. Binnen Art-Based Education blijft kunst

daarmee vooral een bron van kennis, zonder dat aandacht wordt besteed aan de manier waarop kunst tot inzicht kan leiden, of aan de betekenis van leren zelf. Art-Based Learning (ABL) doet dat juist wel.

De in deze studie ontwikkelde dialogische methode is concreet toepasbaar voor studenten en docenten in met name het hoger onderwijs, maar is in feite geschikt voor iedere vorm van interdisciplinaire kunsteducatie. De beschreven methodiek is geïnspireerd door het werk van de psychoanalyticus Christopher Bollas, die zich op zijn beurt baseert op het werk van Donald Winnicott. Bollas' belangrijkste werken zijn *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known* (1987) en *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience* (2003). Kenmerkend voor de methode is het poëtische en dialogische karakter.¹

ABL is in de praktijk in vier stappen onder te verdelen. Het is een open, niet-dwingend proces met veel variaties, dat niet noodzakelijkerwijs in onderstaande volgorde hoeft te worden doorlopen. Het is een methode die de mogelijkheid biedt om in dialoog met het kunstwerk te zoeken naar nieuwe verbanden. Het is een spel van taal dat het karakter heeft van een onophoude-

¹ Christopher Bollas beweert dat de psyche poëtisch is gestructureerd. Hij ziet de menselijke ontwikkeling als een proces van eenvoud naar complexiteit. Het proces gebeurt deels bewust, deel onbewust, net als “dream-work.” Bollas noemt het proces van identiteitsontwikkeling een “dialectics of self experiencing” (2003, 31). In de novelle *Dark at the End of the Tunnel* (2004) beschrijft hij het proces van identiteitsontwikkeling als iets dat zich afspeelt bij de cliënt maar ook bij de psychoanalyticus. Ieder mens “forms his own culture” (Bollas 1987, 48). Het proces van identiteitsformatie heeft volgens Bollas veel weg van een “dream script” (1987, 47).



Vier stappen

lijke co-creatie: met verschillende gesprekspartners, in een open ruimte.

De vier stappen zijn:

- a. Het stellen van een persoonlijk relevante vraag
- b. Het luisteren naar een sprekend object
- c. Het betreden van een mogelijke wereld
- d. Het vertellen van een eigen verhaal

Het A-denken, het associatieve vrije denken, staat binnen deze benadering centraal. Een nieuwe realiteit wordt geboren. Het is geen klassieke representatie van een tastbare werkelijkheid, maar een verhaal—een verhaal dat in de buurt komt van hetgeen Barend van Heusden aanduidt als een “artistieke mimesis” (1998). Met deze term doelt Van Heusden op een onnavolgbare, nieuwe, persoonlijke creatie als gevolg van persoonlijk onderzoek. Het is het betreden van wat Bertrand Russell “the space of perspectives” noemt (Banfield 2000, 74). Bal spreekt in dit verband over “a perpetual adjustment of images passing before the subject who makes them into a whole” (1997, 5).²

² Mieke Bal wijst in *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (1997) op het belang van literatuur als vorm van kennis die aan het begin staat van deze nieuwe mogelijke wereld. Bal stelt: “Proust’s work offers, represents, and constitutes a theory of knowledge” (1997, 239). Bal beschrijft daarbij het proces van:

1. *Close reading*: Het vergaren van kennis door een proces van “close reading.” Ze wijst vooral op het belang van dissonanten. Het gaat om het “detail that seems out of place,” oftewel “the contradiction that tears open the work” (Bal 1997, 5).

2. *Concepten*: In het verlengde van de details liggen de concepten. “Literary art,” zo stelt Bal, “[...] articulates not only what the materially flat image shows, but

STAP ÉÉN: EEN RELEVANTE VRAAG

Art-Based Learning begint met het stellen van een persoonlijk relevante vraag.

Die vraag ontstaat door een dialectisch proces van zelfervaring. Het is belangrijk een goede en voor jezelf zinvolle vraag te stellen. Dat kan van alles zijn. Waarom ben ik bang om dood te gaan? Hoe kan ik meer genieten van het moment? De vraag bepaalt in sterke mate het antwoord dat je krijgt. De keuze voor een onderwerp is vaak veel subjectiever dan we willen toegeven.

De daarop aansluitende stap behelst de keuze van het kunstwerk. Bollas stelt: “When I pick up a book, go to a concert, telephone a friend, I select the object of my choice” (2003, 31). De keuze vindt plaats gedurende een proces van dagdromen: de uiteindelijke keuze wordt in belangrijke mate bepaald door een ongemerkte dialoog met (onbewuste) wensen, behoeften en angsten. De vraag en de daaruit voorkomende keuze voor een object zijn deels doordacht, deels intuïtief. Ze dienen zich aan. Zoals Bollas schrijft: “[W]e are not free to only use objects in this manner; sometimes they use us” (2003, 30). Kiezen vraagt dus niet alleen het vermogen om je iets toe te eigenen, maar vooral het vermogen je te laten toe-eigenen.³

also that which it hides; that which it allows and that which it forbids; what it is and what it is not” (1997, 248).

3. Etnografie: De meer filosofische kennis kan vervolgens ook leiden tot vragen in het etnografisch bereik. Deze kennis definieert Bal in het geval van *À la recherche du temps perdu* als “knowledge of the other” (1997, 243).

³ Sigmund Freud's *De droomduiding* (1987, orig. pub. 1900) is daarbij een belangrijke inspiratiebron. Freud gaat uit van de droomarbeid. Dat is het geheel aan bewerkingen waardoor droommateriaal wordt omgezet in een droom. Daaronder vallen verdichting, verschuiving, plastische uitbeelding en secundaire bewerking. Het droomduiden zou je kunnen zien als het ongedaan maken van deze droomarbeid: het is een bewustwordingsproces waarin de latente betekenis van de droom (de onderliggende

In 2010 bezocht ik met een groep studenten van het Bernard Lievegoed College de Edvard Munchtentoonstelling in de Kunsthal in Rotterdam. Een student ging staan voor *De jonge visser uit Nice* (1891), een klein schilderijtje van een vissersjongen. Hij had zich vooraf de vraag gesteld: “Wat moet ik met mijn toekomst?” De keuze van deze eenvoudige compositie met het dominante licht en de confronterende blik van de onschuldige knaap gaven hem inzichten die niet voor de hand lagen. Aan de hand van het schilderij kwam hij tot de conclusie dat we in een complexe, jachtige wereld leven. We stellen ons vragen die er mogelijk helemaal niet toe doen. Uit het schilderij sprak rust en eenvoud. Munch's vissersjongen bood deze student een andere weg.⁴

STAP TWEE: HET SPREKENDE OBJECT

De tweede stap laat het kunstwerk aan het woord. Het object, het schilderij, het boek of de film spreekt. De toeschouwer wordt luisteraar. Het kunstwerk wordt het sprekende subject, de “Ik” in het centrum. De toeschouwer wordt een “Jij,” het luisterende subject in de periferie. Het kunstwerk spreekt zich uit met behulp van een eigen grammatica. Als toeschouwer houd je je bezig met een vorm van *close reading*: het aan-

wens) wordt blootgelegd. Keuzeprocessen worden in dit betoog ook beschouwd als een vorm van droomarbeid. Het vraagt een proces van duiding om erachter te komen hoe en waarom de keuze tot stand is gekomen.

⁴ Het Bernard Lievegoed College for Liberal Arts is opgericht in 1971 door Bernard Lievegoed (1905–1992). In 1965 schrijft hij *Naar de 21e eeuw*, een antwoord op de verschraving van het hoger onderwijs en een aanzet tot vernieuwing. Het BLCLA wil een hogeronderwijsinstelling zijn waarbinnen de mens centraal staat. De inrichting van het instituut werd gedragen door een geïnspireerde en open student–docentverhouding. De bureaucratisering die het onderwijs ten deel is gevallen (door massificatie) wordt zo veel mogelijk vermeden. Sinds 1991 ben ik hier (met tussenpozen) werkzaam als docent, directeur, voorzitter van het bestuur en sinds kort als rector. Het BLCLA

dachtig waarnemen van het anders-zijn, vooral gericht op het opmerken van esthetische details zoals die zich openbaren. Het is een vorm van poëtisch waarnemen waarbij je het object laat spreken, ingaat op het muziekstuk of de film en oog en oor hebt voor speciale momenten. Bollas spreekt in *Dark at the End of the Tunnel* zelfs over “A form of meditation and a sort of openness to the possibility of inspiration” (Bollas 2004, 4).

Het kunstwerk is de protagonist. Het mag zich buiten zijn lijst begeven. Het schilderij, het toneelstuk of de film wordt als een personage dat zich uitsprekt. Het vertelt een verhaal door middel van tekst, beeld of geluiden. Het is in deze fase niet de bedoeling dat de toeschouwer al gaat duiden wat hij ziet of hoort. Hij neemt het kunstwerk serieus, waarbij het irrelevant is wat hij zelf vindt van dat wat het kunstwerk te vertellen heeft.

De toeschouwer wordt “bespeeld” door het object, om met Bollas te spreken. Hij die het meest durft, het meest met zich laat spelen, krijgt de rijkste ervaringen. Bollas stelt: “At the moment of my use, the particularity specific to the object—its integrity—transforms me, whether it is Bruckners Eighth Symphony moving me, a novel evoking associations, or a friend persuading me” (2003, 31).

Het blijft echter niet bij een rijke innerlijke

ervaring. De ervaring heeft een effect—er verandert iets bij de waarnemer. De sensatie mondt uit in transformatie waarbij een fictieve werkelijkheid ontstaat. Daarbij is het verschil tussen fictie en psychose dat er sprake is van een *willing suspension of disbelief*. In het eerste geval hebben we te maken met een vrije beweging; in het tweede geval is de ervaring onderdeel van de onvrijheid van de waanzin.⁵

Bij deze tweede stap is het belangrijk om het object zo lang mogelijk aan het woord te laten. De grootste valkuil is om te snel over te gaan naar de analyse. Eerst moet er voldoende informatie zijn om te kunnen overdenken. *Close reading* is niet zozeer een proces van zoeken, maar vooral een proces van toelaten, registreren en laten transformeren. Je volgt het object van onderzoek en grijpt zo weinig mogelijk in. De psychoanalyticus Donald Winnicott benadrukt in dit verband het belang van de open derde ruimte, de ruimte tussen het subject en het object van onderzoek waar spel kan plaatsvinden. Dit concept is cruciaal voor het proces van Art-Based Learning.⁶

kent kunst en cultuur een centrale plek toe in het curriculum. De door mij ontwikkelde methodiek van Art-Based Learning maakt dan ook deel uit van het onderwijsprogramma. Lievegoeds werk staat al met al in eenzelfde cultuurhistorische omgeving als veel van de door mij aangehaalde auteurs. De Midden-Europese realistisch-essentialistische, epistemologische benadering van Lievegoed wijkt echter op cruciale punten af van de nominalistische, op de continentale filosofie gebaseerde benadering van de Amsterdam School for Cultural Analysis. Ik neem bij dit alles de positie in dat de drie voor mij belangrijke vraagstukken—de urbane samenleving, gendervraagstukken, en de culturele (kunstzinnige) ontwikkeling—baat kunnen hebben bij beide stromingen.

⁵ Het begrip *suspension of disbelief* is afkomstig van Samuel Taylor Coleridge. Coleridge (1772–1834) be-

hoort met Wordsworth, Byron, Keats en Shelley tot de groten van de Engelse romantiek. Art-Based Learning is een romantische manier van onderwijs. Het vraagt een empathische en intellectuele grondhouding waarbij de recipiënt wil opgaan in het verhaal, de ervaringen en de gedachten alvorens die betekenis te willen geven. Coleridge duidt deze attitude in *Biographia Literaria* (1817) aan met de formule “a willing suspension of disbelief.” Het betreft hier een voorlopig opschorten van het ongeloof. Alleen op die wijze, door het uitstellen van het oordeel, is het mogelijk te genieten, op te gaan en zo uiteindelijk ook te leren van kunst.

⁶ De psychoanalyticus Donald Winnicott benadrukt het belang van de *open derde ruimte*, de ruimte tussen het subject en het object van onderzoek waar spel kan plaatsvinden. Dit concept is cruciaal voor het proces van

STAP DRIE: DE MOGELIJKE WERELDEN

De derde stap is een dialectisch moment bij uitstek—een moment dat ertoe kan leiden dat de toeschouwer zich verliest in een zelfervaring. Het vraagt om wilskracht en durf van de toeschouwer om los te komen en te bewegen door een intertekstuele ruimte. In het verlengde van het pleidooi van Coleridge voor het “tijdelijk opschorten van ongelooft” ontstaat door deze dialoog met de bron een proces van verbeelding. Het subject (toeschouwer) raakt in gesprek met het object. Het is zaak dat het subject met het object mee durft te bewegen, maar ook zelf ruimte blijft innemen.

Het subject en object bewegen samen in een ruimte waarin talloze elementen op associatieve wijze met elkaar in verbinding staan. Onderzoeker en object van onderzoek wisselen voortdurend van plaats. Er moet niet worden aangestuurd op betekenis; het is belangrijker allerlei paden en zijpaden te doorlopen.

De toeschouwer/luisteraar, die steeds weer nieuwe dimensies of episodes toevoegt aan het verhaal, bevindt zich in de woorden van Doležel in een “mogelijke wereld.” Winnicott spreekt over een “derde ruimte.” Deze tussenruimte, waarin het vooral van belang is te spelen, ont-

trekt zich aan beheersmatige vormen. Actie en reactie volgen elkaar op. Actualiteit, herinnering en ideaal lopen op sensitieve wijze door elkaar. Je moet het spel durven spelen. Metonymen en metaforen zijn daarbij hulpmiddelen. Ze helpen bij het ontdekken van nieuwe lijnen, het stellen van nieuwe vragen. Bollas merkt op dat het subject in zijn “prior self state” en het object in zijn “simple integrity” aan hun eind komen. Ze worden “destroyed in the experiential synthesis of mutual effect” (Bollas 2003, 31).⁷

We bevinden ons nu in het gebied waarin de toeschouwer kan zeggen: “I am lost in self experiencing” (Bollas 2003, 31). Het betreden van deze terra incognita vraagt om de moed de teugels—die bij het luisteren in stap twee al losser waren—nu helemaal te laten vieren. Je betreedt een gebied van associatieve, aangrenzende ervaringen waarbij je alle beelden, ideeën en herinneringen toelaat die zich aandienen. Er ontsluiten zich steeds meer zaken die niet meer direct te maken hebben met de wereld van het sprekend object. Er ontstaat dus een “mogelijke wereld” die veel groter is en talloze aangrenzende kunstwerken en andere bronnen omvat. De toeschouwer of onderzoeker verandert meer en meer. Het kunstwerk verliest zijn voorheen “eenvoudige” staat. In de analyse hiervan, bij stap vier, probeert de onderzoeker gaandeweg

Art-Based Learning. In Winnicott's benadering staat de kunst van het luisteren centraal en speelt het “transitional object” een grote rol. Hij is van mening dat “transitional phenomena” een spelervaring vormen in een “third area,” die de basis legt (en dus ook zijn inspiratie vindt) in kunst, wetenschap en religie. Winnicott's bewering in *Playing and Reality* (2005, orig. pub. 1971) zou als motto kunnen gelden voor de methode van Art-Based Learning die ik voorsta: “[I]t is only in being creative that the individual discovers the self” (73).

zich kan bewegen. Zie bijvoorbeeld *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998).

⁷ Het begrip *possible world* vinden we terug bij Lubomír Doležel. Doležel stelt dat het onderscheid tussen feit en fictie eerder gradueel dan principieel is en dat de werkelijkheid is opgebouwd uit een serie verhalen die, in navolging van de monades van Leibniz, functioneren als “possible worlds” waarin de lezer die daartoe bereid is

iets van de samenhang van deze mogelijke wereld te begrijpen.

STAP VIER: HET VERTELLEN VAN EEN VERHAAL

De vierde en laatste stap is het retorische moment waarop reflectie, begrip en betekenisgeving transformeren tot een eigen verhaal. Betekenis verlenen blijkt daarbij een performatieve taaldaad. ABL is een narratieve benadering en mondt uit in een nieuw verhaal, nieuwe kennis, en een voorlopig antwoord op de aanvankelijke vraag.

Bollas typeert deze laatste fase als volgt: “I observe the self as an object” (2003, 31). De onderzoeker stapt uit het proces van “self experiencing proper” en staat stil bij zijn ervaringen. “This is the place of the complex self,” volgens Bollas. In *The Shadow of the Object* wijdt hij een apart hoofdstuk aan “the self as object.” Hij beschrijft hoe er sprake is van wat Freud aanduidt als een intrasubjectief proces, waarbij zowel ego als superego betrokken zijn.

Dit intrasubjectief proces gaat, volgens Bollas, over een vorm van zelfmanagement waarbij de onderzoeker bepaalde aspecten van zichzelf aanstuurt, zoals een moeder of vader dat bij een kind doet (1987, 42). Niet altijd is duidelijk

wie er spreekt. De complexe mens, waarbij nu de eerste en de derde persoon samenvallen, is een “ironische positie.” Het “eenvoudige zelf” is permanent op zoek naar ervaringen. Het “complexe zelf” denkt na over die ervaringen.

De ironische positie kenmerkt zich door gelijkijdigheid. De mens is zowel “the arranged” (eenvoudig) als “the arranger of his life” (complex). Met andere woorden: we zijn zowel “the initiated” als “the initiators of our existence” (Bollas 2003, 28).⁸

ABL, wat begint met het stellen van een vraag en zich vervolgens ontwikkelt tot een dialoog met een kunstwerk, verandert nu in een vrijheidspraktijk. ABL schept de mogelijkheid tot zelfstandig denken in vrijheid. Het gaat over “Liberal Thought,” een open grondhouding waarbinnen ieder verhaal uiteindelijk berust op fictie (Barrett 2003, 15). Liberal Thought is een creatieve, innovatieve, bevrijdende vorm van denken die inspiratie vindt in het werk van denkers als Roland Barthes, Michel Foucault en Richard Rorty.

Roland Barthes zou zeggen: de lezer is schrijver geworden. De ontvanger is de weg gegaan van het kiezen, het laten spreken, het verliezen en het betekenis geven. Een nieuwe tekst kondigt zich aan. Of concreter: de toeschouwer heeft niet alleen iets nieuws over zichzelf geleerd. Hij

⁸ Historicus Frank Ankersmit maakt een vergelijkbaar onderscheid tussen onderzoeken en vertellen. Hij beschrijft het moment waarop het onderzoeksmatige proces omslaat in een creatief proces. Een belangrijke publicatie in dit verband is *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language* (1983). Recent publiceerde Ankersmit *De sublieme historische ervaring* (2006). Hij benadrukt in dit laatste werk dat het van belang is om tot een esthetische ervaring te komen: het wolkendek moet als het ware even openbreken om tot een unieke, intense en complexe ervaring te kunnen komen. Ik zie hier een verbinding met de geschetste methodiek van Art-Based Learning. De moderne psychologie is regelmatig het wolkendek dat ons ervan weerhoudt om nieuwe inzichten te krijgen in de mens. Het instrument van Art-Based Learning staat voor een esthetische politiek die niet gehinderd

wordt door normatieve belemmeringen en zodoende kan leiden tot nieuwe inzichten in “mogelijke werelden.”

heeft antwoorden gekregen op zijn initiële vraag en heeft nieuwe kennis gecreëerd over een cultureel verschijnsel. De auteur is dood. Een nieuw verhaal heeft zich ontsponnen.⁹

PERMANENTE EDUCATIE

ABL is een methode van permanente educatie die overeenkomsten vertoont met begrippen als “liberal education” en “continuing education.” Het is een proces van levenslang leren—een principieel onbegrensd proces van kennis vergaren en delen. Het is een manier van leren “through which individuals recreate themselves” (Eisner 2002, 240). Ook neemt men binnen deze methode uitdrukkelijk stelling tegen het exclusief marktgerichte denken, hetgeen zich bijvoorbeeld uit in zinsnedes als “opleiding tot X.” Het draait in dat laatste geval uitsluitend om het (economische) doel van de opleiding; de persoonlijke ontwikkeling van de leerling is uit beeld verdwenen. ABL is een manier van denken die tijd vereist (net als de psychoanalyse) en meer aansluit bij de traditie van Liberal Arts, waarbinnen leren en leven meer verbonden zijn en niet alleen de latere beroepsuitoefening telt.

Liberal Arts kent zowel een traditionele als een progressieve stroming, waarbij ik uitdrukkelijk de voorkeur geef aan de laatste. De tra-

ditionele Europese stroming wortelt in de bildungsgedachte en gaat terug op achttiende- en negentiende-eeuwse denkers als Wilhelm von Humboldt. De Angelsaksische variant, Liberal Arts, wortelt in een katholieke traditie en is geïnspireerd op het gedachtegoed van kardinaal John Henry Newman. Deze beweging sluit in belangrijke mate aan bij de Core Curriculum-beweging, met veel aandacht voor de zogenaamde *Great Works*. Martha Nussbaum is een belangrijke Amerikaanse vertegenwoordiger.

Een meer progressieve variant van leren voor het leven, die beter aansluit bij het door mij bepleite model van ABL, komen we tegen in de “Live Theory” van Gayatri Chakravorty Spivak. In *Death of a Discipline* (2003) pleit Spivak voor het gebruik van de verbeelding als vorm van kennis. Deze vorm van kennis komt onder meer terug in de literatuur. Spivak bepleit een vorm van onderwijs met een “role of teaching literature as training the imagination” (2003, 13). Literatuur kan ons leren de verbeelding te stimuleren, streeft naar heterogeniteit en wil ontsnappen aan het systeem. Het is een vorm van leren die meer aandacht heeft voor een “politics of friendship” (28).¹⁰

Ook Nederland heeft een lange traditie op het gebied van *Bildung* en Liberal Arts. De werken van Erasmus en Comenius zijn hiervoor

⁹ De bekende frase “de dood van de auteur” is afkomstig van Roland Barthes. Barthes’ poststructuralistisch werk is van enorm belang voor de methodiek van Art-Based Learning. In werken als *S/Z* laat hij zien dat, zoals hij het zelf formuleert, “rereading is no longer consumption but play” (Barthes 1974, 16). Hij bouwt verder op wat hij al schreef in het essay “The Death of the Author” (1977, orig. pub. 1967) en stelt dat niet de auteur maar de lezer betekenis geeft aan de tekst binnen deze vorm van semiotiek.

¹⁰ Judith Butler stelt op de achterflap van *Death of a Discipline* dat Spivak “maps a new way of reading not only the future of literary studies but its past as well.” Spivaks werk is daarmee een voorbeeld hoe ABL kan uitwerken. In dit geval gaat het daarbij over hoe “literature teach[es] us that there are no certainties” (Spivak 2003, 26). Door

het gebied van de verbeelding te betreden—hetgeen kunst doet—betreden we, in navolging ook van Walter Benjamin, het gebied “outside the law” (Spivak 2003, 33). Dit is een gebied met een ongekende educatieve kracht. Kunst (literatuur in het bijzonder) vertegenwoordigt het denken buiten de wet. Het geeft ons kennis over zaken die anders in het verborgene blijven. Dit geeft aan waarom ABL zo belangrijk is voor de totale verzameling van kennis binnen de humaniora. Deze methode geeft namelijk alle ruimte aan alternatieve beelden van de werkelijkheid.

belangrijke voorbeelden geweest. Zij lenen hun naam niet voor niets aan twee programma's van de Europese Commissie over levenslang leren. Desiderius Erasmus was een vurig pleitbezorger van de permanente beoefening van de vrije wetenschappen. Jan Amos Comenius is met zijn aandacht voor de mathetiek in plaats van de didactiek—de kunst van het het leren versus de kunst van het onderwijzen—een andere inspiratiebron voor ABL.

In de hedendaagse Nederlandse literatuur vinden we Liberal Arts terug in het werk van de econoom Arjo Klamer, oprichter van de Academia Vitae, de socioloog Hans Adriaanse, oprichter van het University College Utrecht en het Roosevelt College Middelburg, en de theoloog Rob Riemen, oprichter van het Nexus Instituut in Tilburg. Allen zijn pleitbezorgers van een leven lang leren. Deze actieve lobby geeft aan dat er veel belangstelling bestaat voor Liberal Arts, maar ook dat deze alternatieve manier van leren moet worden bevocht omdat zij buiten de gebaande paden treedt.¹¹

KUNST ALS VORM VAN DENKEN

Het bouwwerk van ABL zoals hier beschreven is een methode waarbij het subject van ABL is verwickeld in een proces van een leven

lang leren, en het object van onderzoek, kunst, “denkt” in zijn eigen medium. De verbeelding geeft op een subtiële en complexe wijze weer waar jongeren/studenten doorgaans mee te maken krijgen. Het is daarom van belang in gesprek te raken met beelden. Deze intellectuele opvatting over kunst is, als gezegd, direct terug is te voeren op het werk van Mieke Bal, Hubert Damisch en Ernst van Alphen.

Mieke Bal is een cultuurtheoretica met een indrukwekkend oeuvre, dat onder andere bestaat uit *Verf en verderf: lezen in Rembrandt* (1990), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), en *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing* (2001b). Bal duidt haar methodiek aan als “cultuuranalyse,” een concept waarbij kunst en het betekenis geven van kunst binnen de humaniora voortdurend met elkaar in verbinding staan. Kunst geldt binnen deze benadering als een complexe manier van denken. Centraal staat de geëngageerde onderzoeker die kunst bevraagt, om meer inzicht te krijgen in relevante culturele thema's.¹²

Van Alphen laat in zijn beschrijvingen van het werk van Francis Bacon en Armando zien hoe kunst denkt. De betekenis van Van Alphen voor deze studie is verder zijn oriëntatie op de vorm; zijn poëtische leeshouding. Hij omschrijft

¹¹ Klamer beschrijft in *In hemelsnaam!* (2011) de herstructurering van de universiteiten als een voorbeeld van het doorgeschoten economische denken. Hij stelt: “Ik droom van een universiteit in de Liberal Arts. Voor mensen met ervaring die zich willen bezinnen op allerlei vragen en problemen en dat doen in gesprek met de klassieken (lees: bewezen teksten, geleerden en kunstenaars)” (2011, 144). Dit is geen opleiding met beroepsuitoefening als het enige doel, maar een levenslang proces van studie.

¹² Een korte en bondige beschrijving van Bals werkwijze is te vinden in het essay “Art and Intersubjectivity,” de inleiding op Mieke Bal's *Looking In: The Art of Viewing* (2001a). Norman Bryson beschrijft hoe Bals werkwijze semantisch mobiel is, zich kenmerkt door wat hij een “speurtocht naar detail” noemt, kijkt vanuit een reto-

risch perspectief, en een beeld als een visuele vertelling beschouwt waarbij de verteller van het beeld zich onderscheidt van de (menselijke) auteur. Bal is voor mij een voorbeeld in “doing theory,” niet alleen als auteur maar ook in haar werk met haar talloze studenten. Recent verscheen Deborah Cherry's *About Mieke Bal* (2008). In een hierin verschenen interview zegt Bal: “What's my secret? I am not sure I have one. I just follow my excitement about the image, which I approach with an almost myopic attention, and then I want to show people how important it is. As a result, I end up with an integration of detailed analysis and larger framing” (112). Bals cultuuranalyse vormt de theoretische omlijsting van deze studie.

¹³ Damisch heeft een aantal werken gepubliceerd die voor ABL van belang zijn. Een daarvan is *A Childhood Memory by Piero della Francesca* (2007), waarin hij ingaat

de poëtische leeshouding in *Op poëtische wijze: handleiding voor het lezen van poëzie* (1996) als lezen met aandacht voor het afwijkende. Het signaleren, analyseren, en bevragen van details als kenmerken van een cultuurgeïnspireerde manier van denken is daarbij van groot belang. In *Art in Mind* (2005) gaat hij met name in op het proces van waarnemen: het leren van kunst zelf.

Ook Hubert Damisch ziet kunst als een vorm van denken. Hij gaat daarvoor terug naar het werk van Leonardo da Vinci, die volgens Damisch in de eerste plaats een onderzoeker was en daarna pas een kunstenaar (2007, 4). Damisch verwijst ook naar de Italiaanse filosoof en historicus Benedetto Croce, die kunst ziet als intuïtieve kennis die te vergelijken is met de droom (9).¹³

De idee dat kunst “denkt” legitimeert het gebruik van kunst als bron van kennis. Kunst is daarbij voortdurend om ons heen. Het aangaan van een meer dialogische relatie met de wereld, en met name met de beelden daarin, als manier om scherper te denken maakt dat mensen (inter) actiever leren staan tegenover wat de cultuur en de kunst hun kunnen bieden. De dialoog met de kunst daagt uit tot een intelligente dialoog met jezelf en de cultuur waarin je leeft. Kunst beperkt zich daarmee niet tot *Great Works*. Ik

zal laten zien dat bij Art-Based Learning grote en kleine verhalen naast elkaar kunnen bestaan.

EEN INTERDISCIPLINAIR RESULTAAT

Christopher Winch en John Gingell definiëren “leren” in *Philosophy of Education* (2004) als een proces en een resultaat. Het resultaat betreft in dit proefschrift de adolescentiestudies. De adolescentiestudies vormen een interdisciplinair werkveld. Het is van belang voor pedagogen, ontwikkelingspsychologen, culturele antropologen, filosofen en historici.

ABL in de onderhavige vorm richt zich daarmee tot de filosofie, met name tot diegenen die geïntrigeerd zijn door Julia Kristeva’s leeftijdsonafhankelijke benadering van adolescentie. Adolescentie is in deze opvatting een geestesgesteldheid, een ervaring, een herinnering of een verlangen. Kenmerkend is een grondhouding waar weinig vast ligt. Deze leeftijdsonafhankelijke benadering, zoals verwoord in het essay “The Adolescent Novel,” uit *New Maladies of the Soul* (1995), doorbreekt iedere biologische afbakening.

Kristeva’s benadering sluit aan bij de denkbeelden van Judith Butler. Butler ziet de menselijke identiteit los van iedere vorm van biologische en psychologische bepaaldheid. Identiteit

op het werk van de vijftiende-eeuwse schilder Piero della Francesca en het belang van het lineair perspectief in het renaissancedenken aanbod komt. Een ander bekend werk is *A Theory of/Cloud/: Toward a History of Painting* (2002). Hierin gaat hij in op een nieuwe vormgeving/beleving van de ruimte in de kunst vanaf de barok, waarbij wolken een belangrijke rol vervullen. Hij spreekt over “the concept of a ‘Baroque’ or ‘pictorial’ or ‘painterly’ (malerisch) style, whose most striking feature is possibly its ‘antipathy to any form with a clear contour’” (4). In *Skyline: The Narcissistic City* (2001) gaat hij in op de vormgeving van de ruimte zoals die naar voren komt in de hedendaagse architectuur. Damisch’ werk is een methodische inspiratiebron voor deze studie. Vanuit zijn esthetische benadering gaat hij vooral in op de dynamiek van de vormgeving van een kunstwerk, geanalyseerd als een vorm van denken—een taal met zijn eigen logica.

¹⁴ Butlers identiteitsconcept komt naar voren in *Gender Trouble* (2007, orig. pub. 1990). De in *Gender Trouble* aangereikte deconstructivistische en non-essentialistische benadering van het begrip identiteit ligt ten grondslag aan mijn studie over adolescentie. Butlers poststructuralistische benadering gaat ervan uit dat identiteit een fictieve constructie, een lichamelijke stijl, een performatieve productie, een bewust gekozen maskerade en een fantasmatisch bouwwerk is. Butlers identiteitsbegrip heeft ook een politieke dimensie. Ze propageert een fictie die zich voegt bij de daad. Genderpolitiek ziet ze als een narratieve strategie die ieder uitsluitend discours kan doorbreken. Ze ontwikkelt daarmee een visie op een “third gender.” In *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993) nuanceert ze de thematiek aangesneden in *Gender Trouble*. Haar centrale begrip “performativity” laat zich gemakkelijk vertalen naar een theorie over biografische

is een permormatieve taaldaad, een “regulation of attributes along culturally established lines of coherence (2007, 33). Adolescentie is een vorm van fictie: een denkbeeld dat uitmondt in een stijl en door voortdurende herhaling tot een realiteit wordt gemaakt.¹⁴

Ik bouw ook voort op het werk van historici en antropologen—historici als John Neubauer, bijvoorbeeld, die in zijn *The Fin-de-Siecle Culture of Adolescence* (1992) uitgebreid ingaat op het verschijnsel adolescentie. Ik heb echter vooral gebruik gemaakt van het werk van Dick Hebdige, een auteur afkomstig uit de semiotisch georiënteerde Birmingham School van Stuart Hall. Zijn belangrijkste werken zijn wat mij betreft *Subculture: The Meaning of Style* (2007, orig. pub. 1979) en *Hiding in the Light* (1998, orig. pub. 1988). Zijn benadering is tegelijk esthetisch en politiek, waarbij hij een pleidooi houdt voor de adolescent in zijn anders-zijn. Zijn studies kunnen gelezen worden als een voorbeeld van historische antropologie.¹⁵

Ik richt me ook tot ontwikkelingspsychologen en pedagogen die nieuwsgierig zijn geworden naar het verschijnsel adolescentie na het lezen van het werk van psychoanalyticus Peter Blos. Blos analyseert in zijn werk over adolescentie, onder meer in *On Adolescence: A Psychoanalytic Interpretation* (1966, orig. pub. 1962)

fasen als de adolescentie. Adolescentie wordt een fictieve constructie. Kind wordt je door herhaling, adolescent wordt je door herhaling en volwassene wordt je door herhaling. Adolescent is dus niet wat je bent, maar wat je wordt door het te doen.

¹⁵ Dick Hebdige is een van de meest geciteerde auteurs op het gebied van jeugdstijlen. Hebdige leunt qua methodiek sterk op het werk van Roland Barthes. In zijn theorie van het anders-zijn laat Hebdige zich onder meer inspireren door het werk van Jean Genet, auteur van *Dagboek van een dief* (1949). Genet komt daarbij naar voren als de auteur van het onconventionele, het onaangepaste, het eigenzinnige en het non-conformisme, hetgeen Hebdige tracht te traceren, te verwoorden en te valideren. In zijn verschillende essays heeft hij daarbij veel oog voor afwijkende vormen van jeugdcultuur: van de Engelse punkers

en *Son and Father* (1985), het solipsistische proces van separatie en individuatie.

HULPMIDDELEN BIJ ABL

ABL kent tenslotte zijn eigen taalgebruik, dat ik—in het verlengde van het werk van Jos de Mul—zou willen omschrijven als leren 2.0. De homo digitalis vindt zijn weerslag in dit proefschrift in de opzet van het notenapparaat (als een systeem van hyperlinks), de structuur van virtuele drieluiken, en de analogie met het schetsmatige karakter van een blog. Het is de overgang die Gilles Deleuze uitwerkt in *Cinema 1* (1986, orig. pub. 1983) en *Cinema 2* (1989, orig. pub. 1985): de overgang van “alles is film” naar “alles is digitaal.”¹⁶

ABL is een manier van denken in tijd en ruimte. De “cloud” ontsnapt aan de statische ruimte van de beeldende kunst. Het geeft een antwoord op het lineaire denken van de muzische kunstenaar. Het raakt aan de meervoudige wereld van de dans. Het liefst had ik deze dissertatie gepubliceerd als kijk- en luisterboek, maar helaas bestond daarvoor nog niet de mogelijkheid.¹⁷

Een goed voorbeeld van het blog-achtige karakter van deze studie is de totstandkoming van het voorliggende drieluik uit drie verschillende

in de jaren tachtig tot de Japanse Lolita's van de afgelopen jaren. In zijn bekendste werk *Subculture* benadrukt hij dat jeugdstijlen “signifying practices” zijn. In zijn werk verschijnen varianten op de thema's *De jeugd en de dood*, *De jeugd en de schoonheid* en *Het spel van de jeugd*. Dit zijn de drie taalspelen die verderop in de casestudy's aan bod komen.

¹⁶ Gilles Deleuze is een van de eersten die spreekt over *cinematografisch denken*. Tussen 1983 en 1985 schreef hij *Cinéma 1* en *2*, een tweedelige studie die een belangrijke rol speelt als het gaat om Art-Based Learning als een manier van cinematografisch denken en onderzoeken. De kern daarvan is een filosofie in beweging die—in de woorden van Deleuze—gericht is op “posing the question of the ‘new’ instead of eternity” (1986, 3). Het geheel is in een dergelijke ruimte natuurlijk nooit te vinden. Deleuze

voorstudies die al eerder door mij zijn gepubliceerd. Het is een proces van “framen” en “re-framen,” waarbij gegevens zich continu groeperen en hergroeperen. De drie voorstudies in kwestie zijn, in chronologische volgorde:

1. *Het verloren paradijs van de adolescent* (1999). In deze studie behandel ik een van de grootste naoorlogse iconen van de adolescentie: James Dean als Jim Stark. In hoofdstuk 4 van deze studie zal ik dit verder uitwerken als het perspectief van de ironische adolescent.

2. *Adolescentie in fictie: Caravaggio's verbeelding van de adolescent* (2006). In deze voorstudie behandel ik het anders-zijn van de adolescent vanuit het perspectief van de tragische adolescent. Dit thema wordt met name uitgediept in hoofdstuk 2.

3. *De poëtische taal van de adolescent: over de schoonheid van het anders-zijn* (2009). Het aspect van de *adolescent aesthetics* dat hier wordt belicht, is het verhaal van de poëtische adolescent zoals dat naar voren komt in hoofdstuk 3.

refereert aan Bergson, die stelt dat “nature is to change constantly, or to give rise to something new” (9). Het is vanuit deze optiek dat zich een indrukwekkende filosofie ontploopt, waarin denken wordt beschouwd als een creatief proces waarbinnen men steeds op zoek is naar iets nieuws. Dit proces begint in de wereld van shots, cuts en frames en mondt uit, via een proces van montage, in “crystals of time” en “peaks of present and sheets of past.” Dit gaat zover dat film—bijvoorbeeld in het werk van Godard—“ceases to be images in a chain” (Deleuze 1989, 180). In plaats van het dwingende mechanische denken ontstaat een meer poëtische methode van “free indirect vision” die voortbordurt op het aristotelische syllogisme, wat het mogelijk maakt om te werken in een wereld van mogelijkheden en paradoxen (185).

¹⁷ De filosoof Jos de Mul bestudeert de nieuwe digita-

CONCLUSIE

Literatuurwetenschapper Jonathan Culler merkt in zijn voorwoord bij Gérard Genettes *Narrative Discourse* (1980) op dat sommige onderzoeken complex zijn vanwege hun meerdimensionale doelstellingen. Dat is ook in deze dissertatie het geval. Het onderzoek heeft een driedig karakter:

1. *Het niveau van de inhoud*: Op het inhoudelijke vlak staat het verhaal van de adolescent centraal, en dan in het bijzonder het denken over de adolescent in een postmoderne tijd. Adolescentie heeft verschillende specifieke eigenschappen, die ik samenvat onder de noemer *adolescent aesthetics*.

2. *Het niveau van de methode*: Ik beoog een methodiek te ontwikkelen voor de door mij voorstelde vorm van leren, Art-Based Learning (ABL). Ten grondslag aan deze methodiek ligt de “dialectics of self experiencing” van Christopher Bollas.

3. *Het niveau van de didactiek*: Ten slotte ontwikkel ik een educatieve benadering genaamd Art-Based Learning. Deze benadering is gericht op het scheppen van de juiste voorwaarden om de methodiek van Art-Based Learning te ondersteunen.¹⁸

Een klein verhaal dient zich nu aan. Kort sa-

le werkelijkheid. Hij publiceerde onder meer *Het romantisch verlangen in (post)moderne kunst en filosofie* (1990). Recenter verscheen *De domesticatie van het noodlot: de wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie* (2006). De Mul is bekend vanwege zijn interesse in de cyberspace: de postgeografische ruimte en posthistorische tijd. In *Cyberspace Odyssee* (2002) behandelt hij hoe de ontdekking van de cyberspace van invloed is geweest op onze culturele identiteit. Identiteit benadert hij als het “vrije spel der identiteiten,” als een homepage-identiteit, als een hypertextuele werkelijkheid die voortdurend onder constructie is (De Mul 2002, 199). Dit concept komt in grote lijnen overeen met de opvatting over identiteit en adolescentie in deze studie. Adolescentie is een narratief, virtueel, creatief en fictief product van onze verbeelding—het schept eerder een werkelijkheid dan dat het er een representeert. Het werk van de Mul is niet alleen

mengevat is het een verhaal in drie delen: een verhaal over de jeugd in een eerste confrontatie met de dood en de pogingen deze tragiek van het bestaan te overwinnen. Het eerste deel, het verhaal van *De jeugd en de dood*, gaat over de jeugd en de eerste confrontatie met de dood (David en Goliath). Het tweede deel gaat over *De jeugd en de schoonheid*, waarin de adolescent probeert te ontsnappen aan het tragische door een vorm van poëtische sublimatie (Orlando). Het derde deel, *Het spel van de jeugd*, gaat over de adolescent die erachter komt dat de poëzie geen definitief antwoord kan geven op de tragiek van het bestaan, waarna hij grijpt naar een laatste redmiddel: de ironie als een vorm van hoop (Jim Stark).

Dit verhaal is het resultaat van een ontmoeting met kunstwerken als sprekende objecten—beelden die inzicht geven in de hedendaagse cultuur en zodoende kunnen worden “opgediept” als archeologische vondsten. In *About Looking* (2009, orig. pub. 1992) beschrijft John Berger de werkwijze van fotograaf Paul Strand, die zijn camera lukraak opstelt op een plaats waar “iets te gebeuren staat.” De kans is groot dat zijn “onderwerpen” dan bijna als vanzelf in vertellers veranderen (47).

inhoudelijk, maar ook methodisch heel bruikbaar voor het proces van ABL. In zijn beschrijving van de digitale ruimte, waarbinnen ABL plaatsvindt, verwijst hij naar het werk van Leibniz, die ruimte niet opvat als iets absoluuts maar als een relationeel begrip tussen de dingen. “Ruimte is niets anders dan de totaliteit van deze onderlinge relaties. Zonder dingen bestaat er geen ruimte” (De Mul 2002, 25). De cyberspace als onderzoeksruimte kan worden gezien als een ruimte waarin objecten hun plaats innemen en zich als subjecten in verschillende relaties tot elkaar verhouden. Dit leidt tot een permanente dynamiek en een oneindig aantal virtuele configuraties. Cyberspace is daarmee het equivalent van Winnicotts “derde ruimte.”

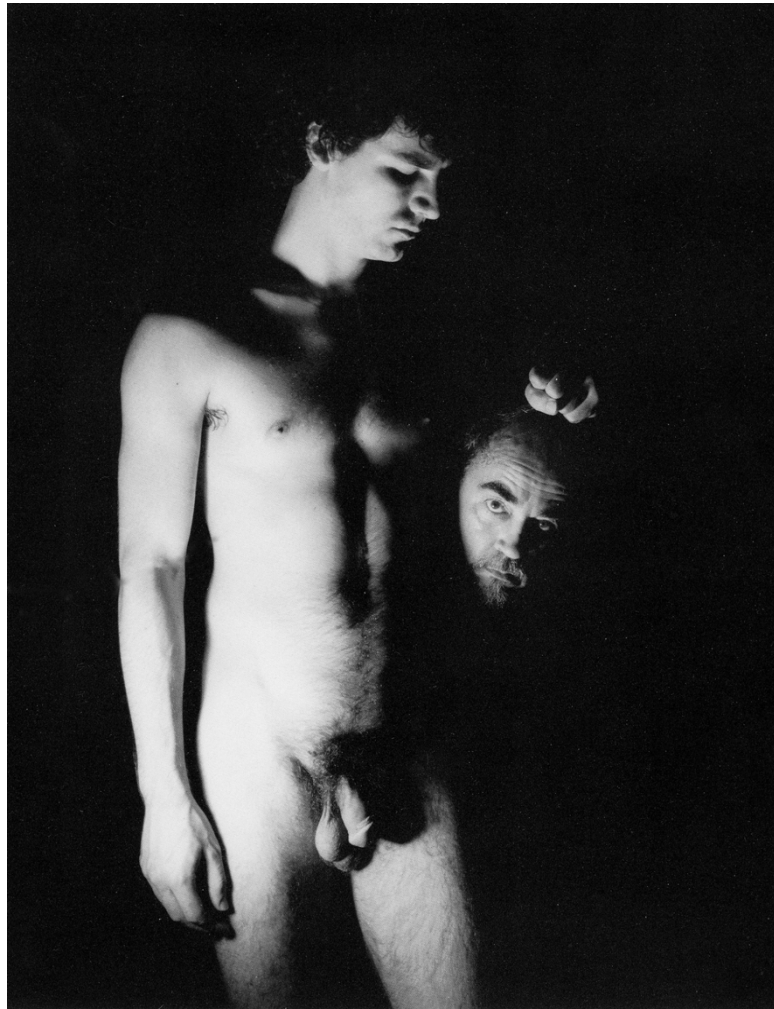
¹⁸ Cullers werk is, net als het werk van de door hem bewonderde Roland Barthes, een belangrijke bron voor Art-Based Learning, waarbij (1) het “lezen” van tekens/

Die verandering van zwijgend object naar sprekende verteller voer ik in het volgende ten tonele.¹⁹

kunstwerken, (2) het stappen in een individuele psychologische/filosofische werkelijkheid, en (3) het politiek/antropologisch bevragen van de inhoud een belangrijke rol spelen. Jane Tompkins beschrijft in *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (1980) hoe deze benadering de lezer, het leesproces en de leeservaring als een “area for investigation” ziet (ix). Ik wil, in navolging van Bal, benadrukken dat de lezer in ABL net zo goed een toeschouwer (schilderkunst) of een bezoeker (museum) kan zijn.

¹⁹ In *Het moment van het kubisme* (1976, 32) spreekt Berger onder meer over het metaforisch model van het diagram als grondslag van ons denken—een idee dat nog vaker terug zal komen. Hij besteedt speciale aandacht aan de kracht van beelden als bronnen van kennis. In *Anders zien* stelt hij: “Als de nieuwe beeldentaal op een andere

manier gebruikt zou worden, dan zou zij daardoor mensen een nieuw soort macht kunnen geven. Op gebieden waar woorden ontoereikend zijn, zouden wij nauwkeuriger uitdrukking kunnen gaan geven aan onze ervaringen. (Zien gaat aan woorden vooraf.) Niet alleen aan onze persoonlijke ervaringen, maar ook aan wezenlijke historische ervaring van onze verhouding tot het verleden: dat wil zeggen de ervaring van het trachten zin te geven aan ons leven, het proberen de geschiedenis te begrijpen, die wij zelf bewust in eigen handen kunnen nemen. De kunst van het verleden bestaat niet meer zoals vroeger. Haar gezag is verdwenen. Daarvoor in plaats is er nu de taal van de beelden” (Berger 1974, 32–33).

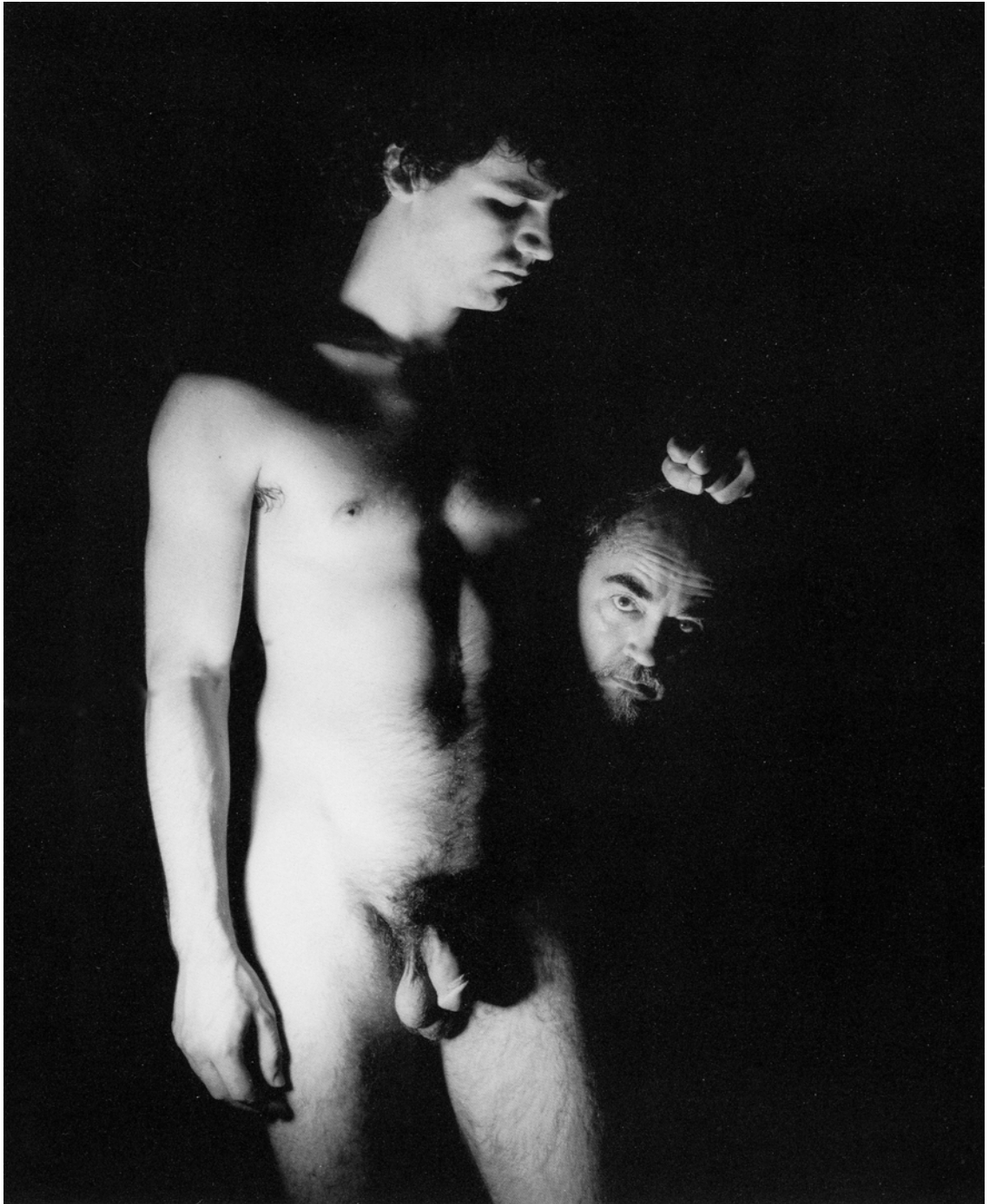


II.1.1: Drieluik Pedriali – Caravaggio – Kassovitz

II DE JEUGD EN DE DOOD:
OVER BEELDENDE KUNST



Denken in *chiaroscuro*



II.1.2: Dino Pedriali, *Autoritratto Imaginario*, 1989

1. EXPOSITIE: DINO PEDRIALI

INLEIDING

Verhalen over adolescentie in kunst en in fictie zijn taalspelen die ons nieuwe inzichten verschaffen over de mogelijke werelden van de adolescent en daarmee over onze cultuur. Leibniz heeft voor het eerst gewezen op het bestaan van deze mogelijke werelden. Kripke (1980), Doležel (1998) en Pavel (1986) hebben het belang ervan samengevat in een *possible world theory*.

De eerste denkbare wereld die nu tot leven zal komen, is de caravageske wereld van de jeugd. Het is de tragische wereld van de adolescent die ik in een voorstudie kort heb beschreven. In de woorden van de kunsthistoricus Barth David Schwartz gaat het om: “een gigantische arena, opgebouwd uit barokke façades en bevolkt met mensen uit schilderijen van Caravaggio en Guido Reni, waar de cherubijnen op straat liepen en zin hadden in een praatje, of meer, puur uit genoeg” (1995, 271).

In dit hoofdstuk, *De jeugd en de dood*, doe ik opnieuw, systematischer en uitgebreider dan tijdens de genoemde voorstudie, verslag van dit proces van “free association that evokes a theatre

of multiple selves and others” (Bollas 2009, 17). Het verhaal van Caravaggio is nu het midden-paneel geworden uit een drieluik van kunstwerken: een foto van Pedriali, een schilderij van Caravaggio en een film van Kassovitz (afb. II.1.1). Ik wil daarmee laten zien dat we leven in een wereld gedomineerd door een barokke esthetica: een caravageske wereld, die ons denken en handelen nog altijd bepaalt.

Ik begin met het zelfportret van de fotograaf Dino Pedriali: *Autoritratto Imaginario* (1989), de eerste afbeelding van dit drieluik. Het zelfportret is als een monade. Het is de reflectie van een eerste tragische allegorie van de jeugd: een beeld van de jeugd in zijn tragische gestalte zoals we die iedere dag tegenkomen, in de literatuur, de film en de beeldende kunst.²⁰

²⁰ De theorie van de *monaden* is afkomstig van Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), wiskundige en natuurkundige. De monade is vergelijkbaar met een atoom, enkelvoudig en ondeelbaar. Leibniz ziet deze monaden als niet-materiële entiteiten en voorwaarden voor het ontstaan van de materiële substanties. Materiële substanties zijn samengestelde substanties en ontstaan door aggregatie (opeenhoping van monaden). De werkelijkheid van de materie is voor Leibniz principieel meervoudig. De ondeelbare toestand is de monaden voorbehouden. De materiële werkelijkheid kent bij deling altijd weer een oneindige hoeveelheid nieuwe samenstellingen. Hij vergelijkt dit met de deling van een object in plooien in plaats van in korrels: “[De deling van een object] moet dan ook niet worden gezien als de deling van zand dat oplost in korrels, maar als [...] een draperie die oplost in plooien;

er zal een oneindig aantal plooien zijn, waarvan sommige kleiner dan andere zijn, waardoor het lichaam nooit zal oplossen in punten of minima” (geciteerd in Mugnai 2005, 82). Leibniz’ ideeën liggen ten grondslag aan het denken in *possible worlds*. De tragische *possible world* kun je zien als de enkelvoudige monade, waarvan kunstwerken een afgeleide zijn. Deleuze vergelijkt in *The Fold: Leibniz and the Baroque* (2006, orig. pub. 1988) Leibniz’ manier van analyseren met het Japanse origami. Het is de kunst van het papiervouwen (Deleuze 2006, 7). De hier voorgestelde theorie van Art-Based Learning ziet kunst als een vorm van denken en denken als een vorm van kunst. Dat betekent dat denken een eindeloos proces is van het maken van vouwen. Er zijn altijd nieuwe variaties mogelijk. Deleuze merkt op dat de barok het oneindige werk of proces ontdekt, waarbij het er niet om gaat een plooï te

Pedriali en Pasolini Op een dag liep ik in mijn woonplaats Arnhem een modern antiquariaat binnen en stuitte op een fotoboek waarin het thema jeugd in fotografie werd behandeld. Het betrof het werk van Dino Pedriali (1950–). Het lichtgebruik deed me onmiddellijk denken aan Caravaggio. Deze associatie vormde een eerste opstap naar een aangrenzende mogelijke wereld. Ik bladerde door het fotoboek en zag foto's van jongens op scooters in Rome. Het was of ze zo uit een film van Pier Paolo Pasolini waren weggereden. Die associatie bleek achteraf niet verbazingwekkend: Pedriali is degene die de geruchtmakende serie naaktfoto's van Pasolini maakte in de laatste weken voor diens gewelddadige dood in 1975.²¹

Het werk van Pedriali is qua thematiek en stijl sterk verwant aan dat van Pasolini. Het werk van Pier Paolo Pasolini kenmerkt zich in de eerste plaats door een hard realisme. Zijn in beginsel tragische denken weerspiegelt de pijnlijke strijd tussen leven en dood, vormgegeven in een spel van licht en duisternis. Het uit zich een combinatie van tragiek, poëzie en ironie. Zijn realisme heeft iets rauws, iets onconventioneels; de werkelijkheid wordt vaak ongepolijst vormgegeven in een filmische en literaire taal vol extreme tegenstellingen.

Pasolini schetst de realiteit als iets dat hij liefheeft, maar tegelijk ook verwenst.

eindigen maar voort te zetten (2006, 40). Vouwen (kunst) en ontvouwen (kennis) lijken niet wezenlijk van elkaar te verschillen. Er kan steeds weer een nieuwe figuur zichtbaar worden binnen het diagram.

²¹ Voor het fotowerk, zie Pedriali 1989.

²² De subjectieve werkelijkheid kan volgens Pasolini worden vormgegeven door een “vrije indirecte subjectieve camera instelling” (1981, 33), hetgeen hij illustreert aan de hand van het werk van Godard. Belangrijke elementen bij deze werkwijze zijn aandacht voor persoonlijke details, ritme, een voelbare camera en de auteur die zich uit in de directe rede. Laura Rascaroli stelt in *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (2009) dat deze subjectieve manier van werken is terug te vinden in Pasolini's

In een interview voor het tijdschrift *Rinascata* (1967), later opgenomen in de bundel *De ketterse ervaring* (1981, orig. pub. 1972), zegt hij: “Ach, ik heb nergens spijt van: wie de realiteit te sterk bemint, zoals ik, gaat haar tenslotte haten, komt tegen haar in opstand, verwenst haar naar een andere wereld” (122). De vlucht uit de realiteit die Pasolini beschrijft brengt hem uiteindelijk bij de poëzie en bij een aangrenzende ironische werkelijkheid, drie thema's die anticiperen op mijn grote drieluik van de jeugd.²²

Peter Weiermair gaat in zijn monografie *Dino Pedriali* (1994) dieper in op Pedriali's wereld. De monografie over Pedriali bevat een paar interessante essays, waaronder dat van Maurizio Marini, getiteld “Dino Pedriali: Representazione di anima e di corpo.” Al snel komen drie thema's naar voren die het werk van Pedriali kenmerken: licht en duister, sprekende details en de onderwereld. Deze drie thema's lijken in directe relatie met de dood te staan en komen in de nu volgende oefening van Art-Based Learning steeds terug.

1. *Licht en donker*. Pedriali maakt veel gebruik van lichteffecten. De personages lijken haast in gevecht te zijn met de scherpe contrasten tussen licht en duister. Deze benadering lijkt op het *chiaroscuro* van Caravaggio.

notebook films, die het karakter hebben van een *travelogue* en waarin de auteur zelf nadrukkelijk optreedt, niet alleen op het geluidsspoor (als voice-over) maar ook in beeld (als verkondiger). Het werk van Pasolini is inhoudelijk én methodisch interessant voor deze oefening in Art-Based Learning. Methodisch hebben de *notebooks* het essayistische karakter dat past bij Art-Based Learning. Inhoudelijk beschrijft hij het spanningsveld tussen de tragiek en de romantiek van de jeugd.

2. *Oog voor details*: Marini roemt Pedriali's "camera eye," zijn "anthropomorphic empiricism" (1994, 109). Pedriali past daarmee in een lange traditie die vanaf de zestiende eeuw in de West-Europese kunst op gang is gekomen. Het zijn de kunstwerken die getuigen van een cultus van het lichaam: de schoonheid van het leven en de gruwelen van de dood.

3. *Onderwereld*: Het werk van Pedriali gaat over de straat, over erotiek, over het jonge mannelijke naakt zoals dat te vinden is in de hoerenbuurten van Rome. Pedriali toont jongens van de straat. Het is de wereld uit Pasolini's neorealistische werk: een wereld die gekenmerkt wordt door een "sense of evil (the negotiation of love)" (Weiermair 1994, 108).

Een paar maanden later liep ik dezelfde boekhandel binnen en kwam opnieuw een boek van Pedriali tegen: de beroemde serie foto's die hij van Pasolini maakte, getiteld *Testamento del Corpo*. Dit bleek een catalogus, behorend bij de tentoonstelling in het gemeentemuseum (nu MMKA) in Arnhem in 1989. De schoonheid, liefde, seksualiteit, het engagement en de perversiteit waren al kenmerkend voor Pedriali's *Claudio* (1987), waarin hij de jeugd tot onderwerp heeft, en zijn *Umberto* (1983), waarin de vergankelijkheid centraal staat.

Deze thema's komen nu samen in de portretten van Pasolini, die vergezeld gaan van poëtische onderschriften als "Ik sluit de ogen om verder te dromen."



II.1.3: Dino Pedriali, *Al Buco* (fotoserie), 1976

De tragische adolescent Een eerste afbeelding, een eerste personificatie, van de hedendaagse adolescent wordt zichtbaar. Het is een eerste aanzet van het tragische verhaal van de adolescent—een verhaal over licht en donker, over de cultus van het lichaam en de onderwereld, zoals zich dat onder meer vertaalt in de hedendaagse hiphopscene. De tijdelijkheid van het bestaan en de jeugd die telkens met haar sterfelijkheid wordt geconfronteerd staan daarbij centraal.

EEN SCHERP LICHT

Het licht Wat me als eerste opvalt in het eerder getoonde *Autoritratto Imaginario* is het scherpe contrast. De adolescent (arm, borst, het afgewende gezicht) verschijnt in het licht. Details zijn prominent aanwezig: het geslacht, de beharing, de aders die de arm als een beeldhouwde vorm naar voren doen komen. Het licht geeft het lichaam het karakter van een beeldhouwde gestalte die herinnert aan het werk van Michelangelo. Het licht lijkt de adolescent onbeschaamd te laten zeggen: hier ben ik.

Dino Pedriali *Hiding in the light*: de wereld van de jeugd en het licht ken ik uit Pedriali's beginjaren, de jaren zeventig. Het belang van het licht komt heel sterk naar voren in *Al Buco* (1976). Pedriali's *Al Buco* is een reportage van drie foto's, waarvan de eerste een naakte jongen op een scooter op het strand laat zien (afb. II.1.3). De foto vertelt méér dan een verhaal; het vertelt ook over de eigen vertelwijze die jeugd en licht nauw met elkaar verbindt. Pedriali is zesentwintig jaar als hij deze foto maakt, een late adolescent. Dit is een *double exposure*: een expositie van een kunstwerk, maar ook een "exposure of the self" (Bal 1996, 2). Is dit beeld van de jonge adolescent een afsluiting van zijn eigen levensfase?

De titel van het drieluik brengt ons in de richting van een mogelijke wereld: *buco* be-

tekent holte, put, kuil, gat of opening. Het is het gat waar de jongen met zijn scooter in blijft steken. Hij staat in het felle zonlicht waar alles zichtbaar wordt. De jongen is niet alleen. Op de achtergrond zit een oudere man. Hij kijkt naar de jongen die met zijn motor vastzit in een kuil.

De tweede foto uit de serie *Al Buco* laat een vervolgmoment zien. Het toont vijf naakte jongens die op het strand liggen. Ze kijken allemaal naar de zee. De jongen in het witte overhemd, die de toeschouwer frontaal aankijkt, lijkt te willen zeggen: “Kan je het zien?” De toeschouwer op de eerste foto, de oudere man op de achtergrond, is nu de recipiënt.

De derde foto, ten slotte, gaat een stap verder. Waar de eerste foto het beginpunt van de tocht markeert en de tweede foto een tussenmoment toont, markeert de derde foto het hoogtepunt van de reeks. Een jongen met zijn penis in zijn hand verheft zich boven de luierende jongen op de voorgrond en houdt zijn geslachtsdelen demonstratief vast. Dit gebaar is mogelijk een tartende reactie op de voyeuristische blik van toeschouwer.

In het licht van *Al Buco* wordt alles zichtbaar. Het dominante licht, het ontbreken van ieder contrast, zorgt ervoor dat er een dromerige, onwerkelijke sfeer wordt opgeroepen—de dromerige wereld van de jeugd, die Pasolini aanduidt

als amoreel in plaats van immoreel.²³

De vrijgevochten adolescent De adolescent komt in deze fotoserie naar voren als een heroïsche vrijbuiters. Pasolini merkt op dat “de cinema, door het ontbreken van een begrip-matig of abstract lexicon, sterk door metaforen [wordt] beheerst” (1981, 25). De adolescent is een schaamteloze verschijning. Hij poseert zonder zwembroek of blouse. Hij is bandeloos en onderscheidt zich van zijn omgeving. Hij heeft, net als het hoofdpersonage Ragebol uit Pasolini’s roman *Ragazzi di vita* (1955, Ned. vert. 1998), geen boodschap aan conventies. Hij is brutaal, soms hard, soms ongegeneerd. Hij springt van het fotopapier.

²³ Het werk van Pedriali zoekt zijn plek in dezelfde “derde ruimte” als het werk van Caravaggio. Marini beschrijft hoe het werk van Pedriali herinnert aan het werk van Caravaggio: “On a figurative level Dino Pedriali’s message thus articulates itself in the perennial contest between light and shadows, which generate and extinguish each other in alternation in order to emphasize the coexistence of good and evil, of the spoken and the unspoken word, which finds its implicit parallel (and indeed its confirmation) in the tragic painting of Caravaggio. Pedriali does not, however, intend to revive Caravaggio in photography, nor does he mean to step beyond the limits of the image by means of a clever use of chiaroscuro. His originality pushes him to make use of light as an inexhaustible means of discovering the emotions associated with the most hidden elements of the universal being. One may also say that this is an artistic language that fol-

lows the path of a kind of anthropomorphic empiricism in which both the positive and the negative gain new values” (1994, 109).

II.1.4: Dino Pedriali, *Umberto*, 1983

HET DUISTER ALS EEN AFWEZIG LICHT

Het duister De duisternis is in *Autoritratto Imaginario* nadrukkelijker aanwezig dan het licht. De oudere man is een personage in het duister. Hij lijkt te zeggen: “Ik ben er ook nog.” Als we kijken langs de diagonale lijn van rechts-onder naar linksboven, staat de jongen een stap verder terug. Hij lijkt eerder te verdwijnen dan op de voorgrond te treden. Verliest hij terrein? Wie is hier de adolescent? Is de adolescent iemand die het onderspit delft—een licht dat gaandeweg het leven wordt opgeslokt door de duisternis? De vitaliteit die in de greep komt van de sterfelijkheid?

Jeugd en ouderdom Schwartz schetst in *Pasolini Requiem* een vergelijkbare duistere wereld: een “gigantische arena opgebouwd uit barokke facades” (1995, 271). Het is de wereld van de straatschoffies, donkere steegjes en voortdurende dreiging. We bevinden ons in de ruwe wereld van het Romeinse straatleven.

Deze Pasolini-achtige duistere wereld herhaalt zich in Pedriali’s *Davide e Goliath* (1985). De staande David kijkt met één oog recht in de lens. Het effect van deze zijdelingse blik is dat het personage iets provocerends, onbeschaamds en brutaals krijgt. De jongeman lijkt te spelen met de toeschouwer, met mij, waardoor ik—zijn blik ontwijkend—mijn ogen bijna automatisch van boven naar onder en van links naar rechts over de foto laat gaan.

In *Davide e Goliath* is Goliath een jongeman met krullend haar. Hij wordt omkneld door de rechterarm van David. Ook hij zinkt weg in de duisternis. De jongen heeft zijn ogen naar beneden geslagen. Zijn gezicht heeft een beduidend zachtere uitstraling dan dat van de staande jongen. De omknelling lijkt allesbehalve prettig. De jongen ondergaat het lijdzaam. De staande jongeman keurt de jongen die hij omknelt geen blik waardig. Zijn oog zegt tegen de toeschouwer: “Jij hebt hier misschien een probleem mee,

ik niet.” Hij is achteloos, neerbuigend, zowel naar zijn slachtoffer als naar het publiek.

Het hoofd van de jonge Goliath, achteloos omkneld, kan ook het hoofd van de toeschouwer symboliseren. Deze voorstelling wordt nog gruwelijker op het moment dat we ons voorstellen dat het gaat om een hoofd zonder lichaam. Het lichaam dat bij het gedragen hoofd hoort is immers niet zichtbaar.

De Pasolini-achtige duisternis waar de jeugd in verdwijnt, wordt nog scherper bij het zien van Pedriali's beeld van de zwerver Umberto (afb. II.1.4). De schrijnende illusie van de jeugd wordt zichtbaar. De lege blik van de in zichzelf gekeerde, introverte jongeman wordt weggedrongen door de doodse blik, de grimas van Umberto. De jeugd is getransformeerd tot ouderdom: een toestand zonder progressie en zonder hoop.

De kwetsbare adolescent De oplichtende, vrijgevochten adolescent in *Autoritratto Imaginario* verandert, aangezet door de kracht van de duisternis, in een kwetsbare jongvolwassene. *Umberto*, het verval, maakt de jeugd tot een illusie. De jongeman mag machtig lijken, maar zijn pose is uiteindelijk een vorm van overcompensatie voor een feitelijke machteloosheid. Het herlezen van deze foto bevestigt hoe het personage een product is van de omgeving. Het is de omgeving die de werkelijke hoofdrol speelt en het personage tot een onbelangrijk, onmachtig en kwetsbaar subject maakt.



II.1.5: Dino Pedriali, *Autoritratto Imaginario* (detail), 1989

HET BELANG VAN DE BLIK

Blik Ik wil ten slotte nog stilstaan bij een enkel detail: de blikrichting van de oudere man. Opvallend is dat hij direct, frontaal, levendig en licht geïrriteerd in de camera kijkt. De compositie straalt een volstrekte autonomie uit, onafhankelijk van zijn omgeving. Hij toont minachting. De oudere man confronteert mij als toeschouwer met mijn eigen kwetsbare, affectieve en zoekende onbeduidendheid die ik weerspiegeld zie in de gesteldheid van de jongeman. De rimpels in het hoofd van de oudere man verwijzen naar gedachten. Ik ken ze niet, maar zijn gedachten lijken negatief. Er is echter meer dan de negatieve minachting. De blikrichting nodigt ook uit tot een romantisch verlangen. De oudere man stoot niet alleen af. Hij lijkt ook toenadering te zoeken.

Leopold von Sacher-Masoch Het werk van Pedriali en Pasolini gaat over jeugd tussen pijn en genot en raakt—vanuit de positie van slachtoffer—aan het werk van Leopold von Sacher-Masoch. In *Coldness and Cruelty* (1991, orig. pub. 1989)—een essay over Sacher-Masochs roman *Venus im Pelz* (1870)—gaat Deleuze in op thema's zoals vitaliteit en sterfelijkheid, leven en dood, en genot en pijn. Hij komt, na een verkenning van het werk van Freud, Sacher-Masoch en De Sade, tot de conclusie dat het onjuist is om masochisme louter te zien als genot dat ontstaat door pijn. Het is eerder een proces van deseksualisering om zo een proces van resexualisering, een seksueel continuüm, mogelijk te maken. Deleuze schrijft:

In sadism and masochism there is no mysterious link between pain and pleasure; the mystery lies in the desexualization process which consolidates repetition at the opposite pole to pleasure, and in subsequent resexualization which makes the pleasure of repetition

seemingly proceed from pain. In sadism no less than in masochism, there is no direct relation to pain: pain should be regarded as an effect only. (1991, 121).

Het spel tussen pijn en genot is een vorm van mysticisme. Hoe groter de onthouding, hoe groter het genot.

De genoemde vorm van mystiek is duidelijk terug te vinden in de foto's van Pedriali en de films van Pasolini. Het duister krijgt meer en meer de overhand. Een tragisch-romantische wereld manifesteert zich. Is dit de paradox van schoonheid en verval, van *coldness and cruelty*? Is dit de "pornologie" van Deleuze? Deleuze spreekt van "mysticism in perversion," waarmee hij verwijst naar de interactie tussen Eros en Thanatos, de uitwisseling tussen kilte en comfort, te verstaan als "the coldness of desexualisation and the comfort of resexualisation" (1991, 120)—een grensgebied waar pijn en plezier elkaar raken.

De werelden van Pedriali en Sacher-Masoch kennen belangrijke verschillen. Het werk van Dino Pedriali staat in een neorealistische traditie. De jongens in het werk van Pedriali zijn jongens van de straat, terwijl de personages van de romanticus Sacher-Masoch behoren tot de aristocratie en bourgeoisie. Pedriali's adolescenten leven in een keiharde realiteit. Hun gezichtsuitdrukkingen zijn gelaten, verveeld, soms gepijnigd. Hun huid vertoont sporen van ziekte, geweld en verslaving. De personages van Sacher-Masoch leven in een overdadige decadente wereld van genot.

Ondanks deze verschillen is er echter een verwante onderstroom: de onderstroom van het verval, van een wereld waar geen hoop meer is. Licht wordt in de christelijke—en daarmee westerse—symboliek geïdentificeerd met het goede, duister met het kwade. Pedriali én Sacher-Masoch tonen de aan verval onderhevige materiële wereld, waar het duister overheerst.

De dienstbare adolescent Wat vertelt dit mij over de wereld van de adolescent? De heldhaftige adolescent lijkt te zijn verdwenen en vervangen door zijn tegenbeeld. Hij is van een vrijgevochten jongeling veranderd in een dienstbare slaaf, een paladijn die handelt in opdracht van de oudere meester. Hij is geen heerser maar een knecht—een attribuut, zelfs, dat de oudere man naar believen naast zich neer kan leggen als het geen dienst meer mocht doen.

De blikrichting impliceert dat de ogenschijnlijk overheersende positie—de jongen boven, de oudere man onder—teniet wordt gedaan. De neergeslagen blik, samen met de gebogen houding, bevestigt de feitelijke machtsverhouding. De adolescent is zijn zelfbewustzijn verloren. De man is machtig, streng en superieur: een tiran. De jongeman is ondergeschikt.

In veel van Pedriali's werk, zoals ook in *Auto-ritratto Imaginario*, zit een ironische vingerwijzing. De ironie schuilt in dit geval in het feit dat Pedriali een zelfportret maakt (net als Caravaggio). Het beeld wordt ambigu. Er is een tragische, maar ook een komisch-ironische verhaallijn. Is de auteur een onthoofd personage? Of is hij levend? Is het beeld treurig of lachwekkend? Is het realistisch? Of is het volstrekt illusoir?

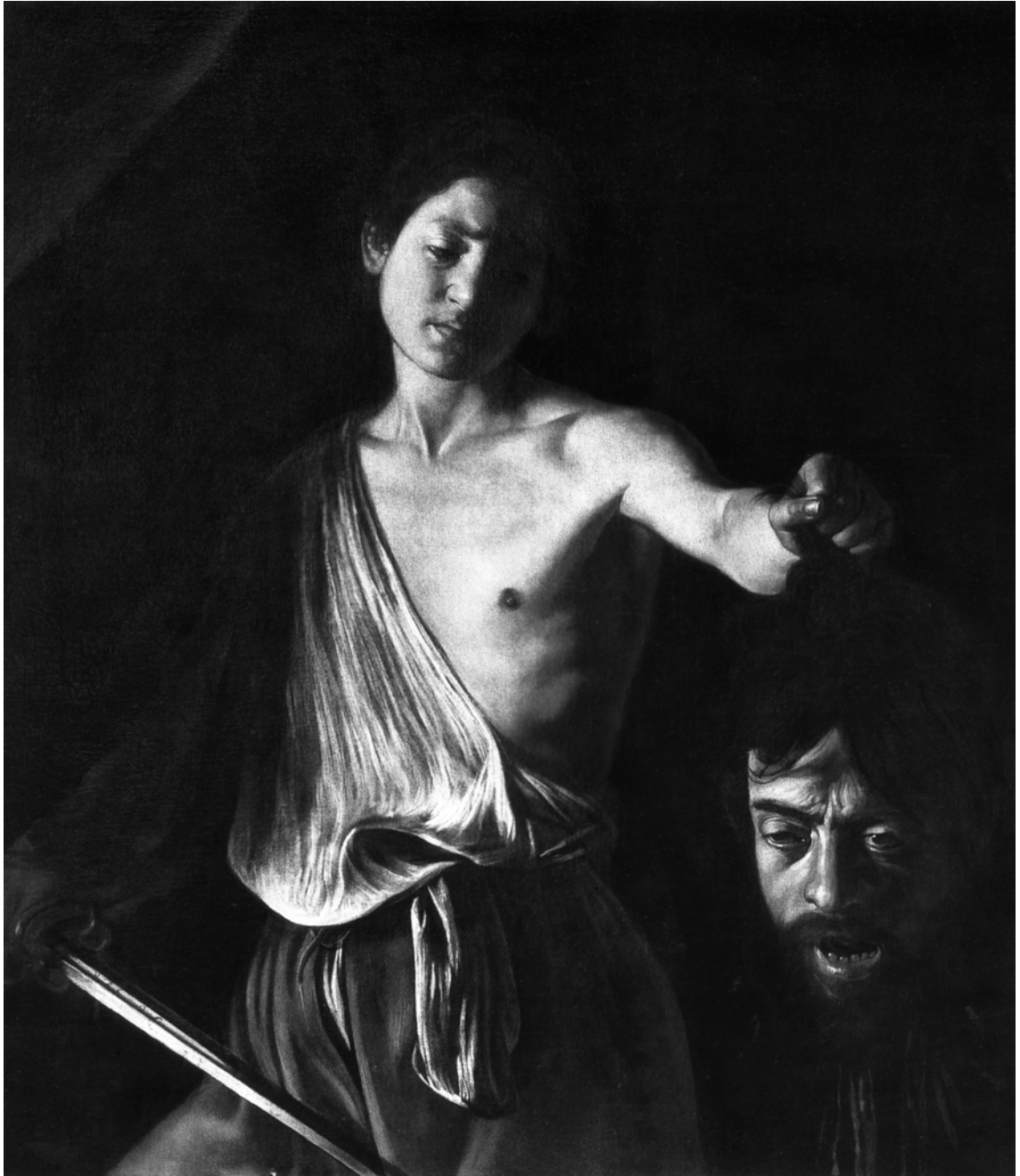
CONCLUSIE

Wat betekent adolescentie nu? Dino Pedriali's foto maakt duidelijk dat kunst een vorm van denken is. Het werken met Art-Based Learning toont hoe veel informatie foto's als deze kunnen bevatten en wat het oplevert als je ze laat spreken. In deze eerste casestudy wilde ik een kijkje geven in de onderwereld: een wereld waar het niet prettig toeven is, waar het duister de plaats inneemt van het licht en waar de adolescent van zijn voetstuk valt.

Pedriali's mogelijke wereld sluit aan bij de neorealistische onderwereld in het naoorlogse Italië, gevuld met personages die zo van de straat zijn geplukt en voor de camera zijn gezet. In de woorden van Weiermair: "Pedriali takes them from the streets, undresses them and creates them" (1994, 8). Daarnaast toont Pedriali's werk ook een wereld met romantische en ironische trekken. De vergankelijkheid is een tragisch gegeven. Romantisch lijken de onmiskenbare hedonistische trekken. De knipoog naar de toeschouwer, ten slotte, is de ironische component. De werkelijkheid van de vrijgevochten, kwetsbare slaaf zoals Pedriali die aan mij uitlegt, is zowel pijnlijk als aantrekkelijk.

De mogelijke wereld wordt bewoond door personages: adolescenten die op eigen initiatief verschijnen uit de donkere steegjes van Rome om zichzelf voor het oog van mijn denkbeeldige camera bloot te geven.

De toeschouwer hoeft in feite maar één ding te doen om mee te kunnen bewegen in dit proces van Art-Based Learning: hij moet zich een vraag stellen en zich vervolgens overgeven aan "unconscious mental activity," in een toestand van "evenly suspended attention" (Bollas 2009, 10). Hij kijkt en associeert. Werelden komen samen. De toeschouwer onthoudt zich van een eindoordeel en gaat zo vanzelf de diepte in. Door kunst-als-vorm-van-denken krijgt hij inzicht in zowel de adolescent zelf als in het complexe netwerk van culturele contexten waarbinnen de idee van adolescentie vorm krijgt.



II.2.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath*, 1609

When it appeared this was the most dramatic and moving representation of the story of David ever painted.

—Silvia Cassani 2005, 137

2. DOORWERKING: CARAVAGGIO

INLEIDING

De barok is de kiem van het onbarmhartige realisme zoals we dat tegenkwamen in het vorige deelhoofdstuk. Ik kies als middenpaneel van dit drieluik Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath* (1609; afb. II.2.1). Waarom dit werk? Wat zegt mijn *unthought known*? Caravaggio markeert het begin van de moderne tijd: de rudimentaire diepte, een nog steeds doorwerkende mogelijke wereld. De foto en het schilderij staan verder in een direct intertekstueel verband. Pedriali's laat-moderne foto is feitelijk een remake, een voetnoot bij dit vroegmoderne dramatische shot van de tragische adolescent. Om deze redenen breng ik Pedriali en Caravaggio met elkaar in verbinding.

Ik spreek over "shot" omdat Caravaggio in mijn optiek een cinematografisch denker is. Hij was lang voor de gebroeders Lumière in Parijs hun eerste filmvoorstelling gaven al een ingenieus denker in opeenvolgende beelden. Zijn cinematografische denkwijze blijkt voor mij uit de manier waarop hij meerdere series van opnames genereert en monteert. Iedere reeks beeldfragmenten is in feite een aparte scène. Caravaggio componeert zo een complexe gelijktijdige werkelijkheid.

Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath* is geschilderd in Napels, 380 jaar voor de foto van Pedriali werd gemaakt. Ik zag het schilderij voor het eerst bij een bezoek aan de Villa Borghese in Rome. Het behoorde tot de collectie van kardinaal Borghese, die het rond 1613 in zijn bezit kreeg. David is het personage dat door de vlakverdeling, lichtwerking en compositie het meest naar voren komt in het beeld. De bijbelse figuur David is in de barok regelmatig afgebeeld, onder meer door Guido Reni (1605), Orazio Gentileschi (1610), Enrico Haffner (1620), Bernardo Strozzi (1635) en Carlo Dolci (1670). Het is het bijbelverhaal van de schaapherder David die op het slagveld de drie meter lange reus Goliath doodt. Die bijbelse achtergrond, de iconologische verklaring, is niet waar ik primair op in wil gaan. Ik lees Caravaggio als een filosoof en raadpleeg zijn werk als een theoretische studie. Ik benader hem als een denker in *chiaroscuro*. Caravaggio's werk is de getuigenis van een denken in licht (Eros), schaduw (Chronos) en duisternis (Thanatos). In het caravageske plot zijn David, Goliath en een onzichtbare gestalte met elkaar in een dramatisch gevecht verwikkeld. Deze drie personages vertellen me samen het tragisch verhaal van de jeugd. Het is als een filmplot in licht en duister. David als Eros speelt aanvankelijk de hoofdrol. Chronos

neemt daarna het stokje over. In het derde deel wordt Thanatos het centrale personage.²⁴

Mieke Bal Een van de beste werken over Caravaggio, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), geeft duidelijk aan hoe we nog steeds leven in een caravageske cultuur. Mieke Bal beschrijft Caravaggio's schilderijen als een vorm van cultuurbewustzijn, waarbinnen intellectuele, esthetische, politieke aannames en gedachten zich uitdrukken in materiële objecten. De ruimte waarin het schilderij zich bevindt typeert ze als "baroque aesthetics" (69). Barok is voor Bal meer dan een historische stijlperiode. Het is "a perspective, a way of thinking which first flourished during a specific period and which now functions as a meeting point whose traffic lights make us halt and stop to think about (the culture of) the present and (some elements) of the past" (16).

Bals benadering van kunst als manier van denken komt overeen met de methodiek van Art-Based Learning. Ze schetst een conceptuele tijd en ruimte waarbinnen de werken van Pedriali en Caravaggio elkaar kunnen treffen en tot een intertekstuele relatie kunnen komen. Het werk van beide kunstenaars is historisch van elkaar gescheiden door een periode van bijna 500 jaar. Caravaggio is "the past," Pedriali is een "re-

casting of past images" (Bal 1999, 7). De derde ruimte overbrugt geografische en historische grenzen. De relaties kunstenaar–kunstwerk, kunstwerk–kunstwerk en kunstwerk–toeschouwer krijgen een nieuwe dimensie. We bevinden ons in een mogelijke wereld waar alles kan. De toeschouwer wordt nu deelnemer en kan er rijker uitkomen dan hij erin is gegaan (Bal 1999, 22–25).

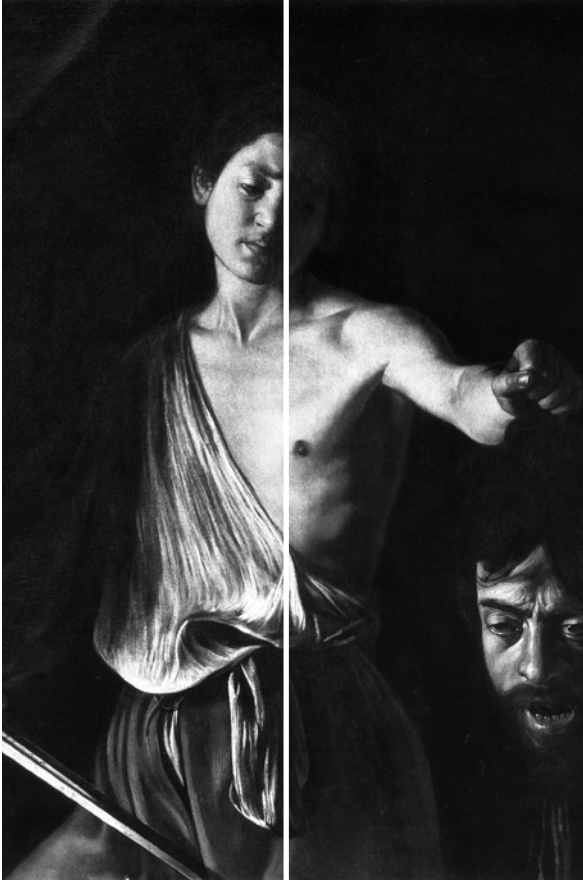
Travelogue In 2002 bracht Joni Mitchell een jazzalbum uit genaamd *Travelogue*. Dat begrip is een mooie metafoor voor deze studie. De cinematografische verteller is een reiziger. Hij komt terecht in een ruimte, het *unthought known*, waar donker en licht, krom en recht, voorgrond en achtergrond elkaar voortdurend afwisselen. Het is een derde ruimte: object van onderzoek en het onderzoekende subject komen er samen. Freud gebruikt de treinreis niet voor niets als metafoor bij het aangaan van dit type subject—objectrelaties. Hij zegt: "Act as though, for instance, you were a traveller sitting next to the window of a railway carriage and describing to someone inside the carriage the changing views which you see outside" (geciteerd in Bollas 2009, 6). Dewey beschrijft denken zelfs als treinreizen: "Thinking goes on in trains of ideas" (geciteerd in Bollas 2009, 82). In *Metaphors We Live By* (1980) en

²⁴ De jeugd is een terugkerend thema in het werk van Caravaggio (1571–1610): vaak mannen, soms vrouwen. Zijn werk is vanuit dit gezichtspunt in te delen in drie perioden. Deze perioden weerspiegelen de indeling die is terug te vinden in *David met het hoofd van Goliath*, waar de drie thema's jeugd, ouderdom en dood samenkomen. De eerste periode kenmerkt zich door een sterke nadruk op de klassieke Grieks-Romeinse voorstelling van de jeugd en loopt van 1593 tot 1598. Het belangrijkste werk uit deze periode is *Jongen met fruitmand* (1593–94). Daarna volgen *De kleine Bacchus* (1593–94), *De luitspeler* (1595–96), *De muzikanten* (1595–96), *Jongen gebeten door een hagedis* (1596–97) en *Bacchus* (1597). De tweede periode kenmerkt zich door de dramatische bijbelse vertellingen en loopt van 1598 tot 1605. Deze periode begint met *Judith onthoofdt Holofernes* (1598) en omvat verder werken

als *De roeping van St. Matteüs* (1599–1600) en *De graflegging* (1602–4). Het hoogtepunt uit deze periode is voor mij *Johannes de Doper* (1605). Deze periode kenmerkt zich door een duidelijk contrast tussen jeugd en ouderdom. De derde periode begint omstreeks 1605 en eindigt in 1610 en heeft een duidelijke aandacht voor de jeugd en de dood. De belangrijkste werken uit deze tragische periode zijn in het licht van deze studie *David met het hoofd van Goliath* (1609), *De begrafenis van St. Lucia* (1608–9) en *De opstanding van Lazarus* (1609).

Philosophy in the Flesh (1999) betogen George Lakoff en Mark Johnson dat abstracte denkbeelden veelal in metaforen worden weergegeven. Metaforen zijn visuele motieven, beeldspraken die ongelijke begrippen met elkaar verenigen en tot nieuwe betekenis leiden. Jeugd, ouderdom en dood zijn metaforische concepten. Ze dienen als tijdelijke werkelijkheid in de fictieve wereld waar we in zijn beland.²⁵

²⁵ Uitgangspunt van Lakoff en Johnson is dat ons denken en handelen in basis metaforisch is. Ze stellen: “The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another” (1980, 5). Het werken met metaforen geeft enerzijds inzicht in (onder meer) culturele vraagstukken. Anderzijds zijn metaforen ook bronnen van creativiteit: “metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience” (139). In deze twee functies ligt de overlap met de methodiek van Art-Based Learning. Kunstwerken over adolescenten verwijzen naar onderliggende metaforen. Ze zijn sprekende objecten. De mogelijke werelden betreffen drie metaforen met betrekking tot de adolescent: dood, schoonheid en spel. De verhalen en beelden die ons nieuw inzicht geven maken ook gebruik van metaforen.



II.3.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (verticale as), 1609

3. CARAVAGGIO: EROS - HET VERHAAL VAN DE JEUGD

EEN MONUMENTALE VERTICALE AS

Verticaliteit Ik concentreer me om te beginnen op de Davidfiguur. David overheerst het beeld. De schoonheid van de jeugd laat zich zien in al haar kracht, vitaliteit en sensualiteit. Hij is een Eros. De jongen roept herinneringen op aan de Grieks-Romeinse oudheid. Juist om die reden is David een populaire verschijning in de Italiaanse renaissance: hij verbeeldt de wedergeboorte van de oudheid. De ferme, gespierde David is in dit schilderij een trots overeindstaande figuur. Caravaggio geeft hem de waardigheid van een aankomend koning.

De geometrische vertelwijze is gebaseerd op een zorgvuldige verticale compositie (afb. II.3.1). De picturale ruimte is in de eerste plaats een verticaal vlak. Overal zijn verticale lijnen te ontwaren wanneer je de voorstelling zelf tijdelijk buiten beschouwing laat. De lijnen van boven naar beneden en andersom vormen de belangrijkste compositorische elementen: de lijn die uitkomt bij de linkerhand, de lijn die van de schouder uitkomt bij de heup, de lijn van de andere hand die uitkomt bij het sijpelende bloed. De verticale lijn wordt versterkt door de positie van de hand in het centrum van de afbeelding. Je kunt onmogelijk om David heen.

Achilles Verticaliteit is een index die verwijst naar kracht en macht. Ik ben terechtgekomen in de wereld van de opgerichte Achilles die van geen wijken weet. Hij is de centrale zuil die niet kan omvallen. Sterker nog dan in de foto van Pedriali, waar je het lichaam meer van de zijkant ziet, treedt deze David mij als toeschouwer frontaal tegemoet. De verticale as is de lijn waarlangs een indeling in hoog en laag is georganiseerd: het verhaal van een overwinning. De positie van de jongeling ten opzichte van zijn tegenstander bevestigt zijn macht.

Verticaliteit en macht hangen samen, waarbij verticaliteit het denken op verschillende niveaus bepaalt. Als we de verticale as volgen, bevindt de oudere man zich bijvoorbeeld op een lager plan dan David. De hoger geplaatste jongeling is, zo bezien, de heerser. De lager geplaatste oudere man, hoewel als voorstelling sterker en gevaarlijker, is door zijn positionering de ondergeschikte. Hij is geen bedreiging, maar een onderdrukt gevaar. Hij is de mindere en bevindt zich zodoende niet voor niets in de duisternis. Goliath is—in bijbelse termen—de draak aan de voeten van de aartsengel Michaël.

De bewegingsrichting kan de verticale logica onderstrepen. De opwaartse beweging van de hand van de jongeman werkt als een metonymisch gebaar. De hand toont trots het afgehouden hoofd van de tegenstander. De jongen heeft het haar vast van de man, wiens hoofd krachteloos onderschikt is aan de greep van de jongen. Het handgebaar bevestigt de heerschappij van de jonge atleet met zijn ontblote borstpartij.

De wereld van de verticaliteit heeft met dit alles iets onaantastbaars en oogt onbeschaamd en onkwetsbaar. Die kracht wordt nog eens onderstreept doordat het gespierde bovenlijf zich naar voren richt. Hij laat het zien, onbedekt voor het oog van de toeschouwer. Het is geen gebaar van verleiding maar van sportieve kracht. Eenzelfde kracht tekent zich af op zijn gelaat; daarmee toont hij de laatrenaissancistische wereld van de vitale jonge held die zich teweerstelt tegen de dood.

De adolescent als held Hans van Driel beschrijft in *De Semiosis: de semiotiek van C.S. Peirce in verband gebracht met het verschijnsel film* (1993) de semiotiek van Charles Sanders Peirce als een proces van betekenisvorming tussen object—het gerepresenteerde—en subject. Ik laat Caravaggio spreken in een proces van betekenisvorming. Het verhaal van de jeugd dat als eerste zichtbaar wordt, is dat van de fier overeindstaande held. Het concept “held” staat voor overwinning, kracht en moed. Een voorstelling, hoewel nog rudimentair, begint zich te ontvouwen. De opgerichte vitale jongeling komt in beeld binnen wat Deleuze aanduidt als “a semiotic machine” (1996, 83). David presenteert zich als een jonge Eros, een standvastige protagonist. De oudere man is de antagonist. De dood, die uiteindelijk elke overwinning tot een pyrrusoverwinning maakt, is vooralsnog onzichtbaar.



II.3.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (horizontale as), 1609

DE DOELGERICHTE HORIZONTALE AS

Horizontaliteit Caravaggio's verticale as kruist in de buurt van Davids tepel de horizontale as (afb. II.3.2). De horizontale as lijkt opgebouwd uit drie fragmenten. Ze vertellen op elk moment iets anders. Samen laten ze een dramatische handeling zien. Elke scène van die handeling is opgebouwd uit een aantal gelijktijdig verschijnende shots: beeldelementen die verschijnen en verdwijnen. De voorstelling heeft iets weg van een storyboard van een film, of van de strip zoals die is beschreven door Scott McCloud (1993). Het verschil met het (statische) beeld is dat in het geval van film vierentwintig beelden in het tijdsbestek van één seconde worden afgespeeld en daardoor de ervaring van een waarheidsgetrouwe tijdstroom ontstaat. De strip doet dat niet en werkt in plaats daarvan door middel van ruimte. De drie fragmenten langs de horizontale lijn, van links naar rechts:

1: Een groot duister vlak met een bijna onzichtbare linkerhand en een heft van een zwart-wit zwaard. Aan de onderkant is nog een stukje van de bruine broek van David zichtbaar.

2: De jongen in zijn volle gestalte. Ik zie het hoofd, de gekerfde nek, de borst met het doek dat daar half overheen valt. Meer naar onder: de broek met de gulp open en een stuk van het zwaard dat onder het kruis valt.

3: De rechterarm van de jongeman. Een groot zwart vlak (met daarin het hoofd van de oudere man waar het rode bloed uit wegsijpelt) bevindt zich op de voorgrond.

De drie beeldvlakken vormen samen de scène: een eenheid van tijd, plaats en handeling. De vraag die zich nu aandient luidt: wat wil deze seriële voorstelling mij vertellen?²⁶

Dennis Potter Een horizontale compositie is een taalvorm die de doelgerichtheid van de handeling (en daarmee ook indirect de weg van de krachtige, rechtopstaande verschijning) versterkt. Er ontstaat spanning tussen goed (jong) en kwaad (oud). In het schilderij van Caravaggio heeft de held, David, een duidelijke doeloriëntatie: bevrijding van de oudere, kwaadaardige man.

Deze horizontale compositie is een terugkerend fenomeen in filmscenario's. Volgens scenarioschrijver Dennis Potter hebben obstakels vaak het karakter van "the return of the repressed" (1994, 66): hetzelfde obstakel keert telkens terug, steeds in een andere vorm. Het feit dat de doelrealisatie voortdurend wordt opgeschort doet spanning ontstaan. De protagonist kan het doel alleen realiseren door het obstakel te overwinnen.

Caravaggio begint volgens deze formule in het linkerfragment met de doelformulering. De jongeman verschijnt met een zwaard in de duisternis. Waartoe wordt het wapen ingezet? De spanning groeit. Het heft van het zwaard is moeilijk te zien. Het roept de onheilspellende gedachte op dat er zaken tevoorschijn zouden kunnen komen die het blote oog niet verdraagt. Het zwaard wordt getrokken. Waarom? Door wie? Wat is hier gebeurd? Wat is de aanleiding?

²⁶ Het seriële karakter van bepaalde voorstellingen komt naar voren in Scott McClouds *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993). In navolging van Eisner ziet hij strips als een sequentiële kunst. In hoofdstuk 4 gaat hij in op wat hij "time frames" noemt. McCloud merkt op dat we sinds het bestaan van strips meer en meer hebben geleerd om tijd ruimtelijk te zien. Letterlijk zegt hij: "in learning to read comics we all learned to perceive time spatially, for in the world of comics, time and space are one and the same" (1993, 100). De striptekenaar kan de tijd als ruimte weergeven op verschillende manieren. Één manier is door het weergeven van dramatische lijnen. Een andere is door het manipuleren van de achtergrond. Een hele andere manier om beweging vorm te geven is de zogenaamde "subjective motion." Dat is niet het beeld zoals dat "objectief" (aan een derde persoon) voorbijtrekt, maar zoals het zich "subjectief" (aan een eerste persoon)

Het tweede fragment is een moment van uitstel van de doelrealisatie. De jeugdige held verschijnt in de *spotlight*. Het licht valt van bovenaf als een kolom op hem neer. Het werkt als vertraging. Wat gaat hij doen? Gaat hij de oudere man te lijf? Het wapen is getrokken. Dan is er het uitgestelde doel. Ik wil uitgebreider kennismaken met de jongeman. Hij lijkt geen misdadiger die de straat onveilig maakt, maar een strijder voor een rechtvaardige zaak. Ik zie een innemende, aantrekkelijke, sensuele jongeman. Zijn hellende hoofd en zijn blik getuigen niet van agressie, maar van liefdevol mededogen.

Het derde fragment: de realisatie van het doel. We zijn terug bij het zwaard. De oudere man, de belichaming van het kwaad, verschijnt ten tonele. Zijn hoofd bloedt. De jonge man heeft zijn opdracht vervuld, aan het blad van het zwaard te zien. Het monster is gedood. De spanningsboog is voltooid; de jongeman verdwijnt uit beeld.

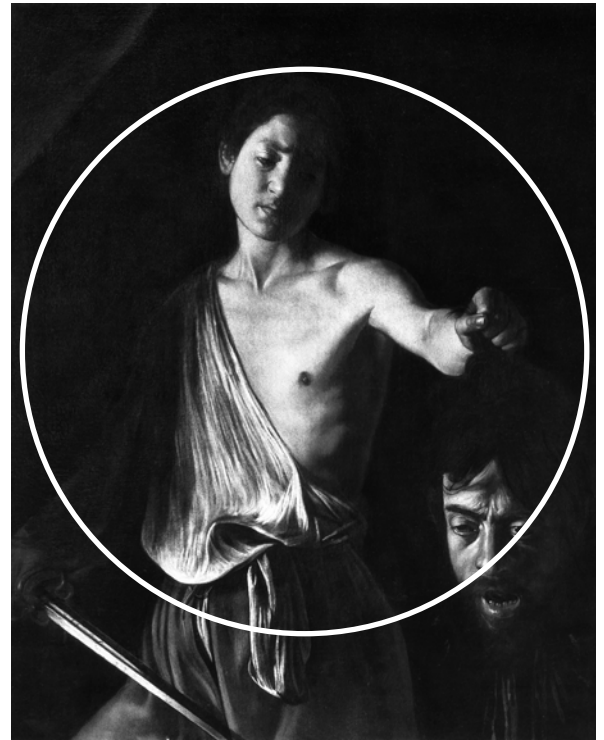
De adolescent als strijder De adolescent openbaart zich als een strijder. Caravaggio's David vertelt over een combinatie van kracht en zachtheid, een deugd die Aristoteles in de *Ethica Nicomachea* beschrijft als moed: een eigenschap die het midden houdt tussen angst en roekeloosheid. De protagonist treedt onbevreesd en

voordoet, bijvoorbeeld vanachter het stuur van een automobilist. Deze toeschouwerspositie wordt ook veelvuldig gebruikt bij games. De beweging in het schilderij van Caravaggio kent een verborgen ruimte-indeling op basis van de logische dramatische handeling als reeks van gebeurtenissen in de tijd. *David met het hoofd van Goliath* (1609) kan daarom ook worden geanalyseerd als een fragment uit een strip.

onverschrokken de gevaren tegemoet, waarbij “the man who exceeds in confidence is rash, and he who exceeds in fear and falls short in confidence is a coward” (Aristoteles 1984, 1784).

De strijder laat vooral in het middendeel zien dat hij bang is, maar tegelijk ook dapper genoeg om bij zijn angst stil te staan. De jonge strijder is innerlijk gedisciplineerd. Hij staat rechtop in deze perspectivische ruimte, gefocust, wetend wat hem te doen staat.

Het gaat hem niet om de bijzaken—wat er in zijn omgeving gebeurt laat hem koud. Hij doet wat hij zich voorgenomen heeft en vindt rust in zichzelf. Door deze eerste ontmoeting met de heldhaftige David, deze eerste poging tot ontcijferen van het beeld, krijg ik als toeschouwer eigenlijk nauwelijks het gevoel dat ik te maken heb met een tragische jongeman.



II.3.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (cirkel), 1609

DE CIRKELCOMPOSITIE

Cirkel Wat gebeurt er met de strijder? Iets begint afbreuk te doen aan de tot nu toe smetteloze status van de jonge held. Ik blijf me concentreren op het beeld. De cirkel, het derde belangrijke compositorische element, kan op dit punt behulpzaam zijn (afb. II.3.3). Vanaf de kruin van David loopt, via zijn linker- en rechterarm, een cirkel naar het blad van het zwaard aan de onderkant van het beeld. Dit element geeft, net als de horizontale lijn, een serie gebeurtenissen weer. Die gebeurtenissen op zichzelf geven een andere indruk dan de cirkel als geheel. De cirkel toont vier dramatische momenten die, als in een schouwspel, in één keer spreken:

1. De bovenkant: Het gezicht van David dat naar rechts buigt. Hij kijkt langs zijn arm naar het hoofd van Goliath.

2. De zijkant links: De onzichtbare arm en de hand van David die zijn zwaard omklemt.

3. De onderkant: De plek waar het zwaard rust en de plooiende stof ter hoogte van Davids kruis, die ook Goliath vanuit zijn ooghoek kan zien.

4. De rechterkant: Het afgehouden hoofd van Goliath, met achter zich de uitgelichte gestalte van David.

Deze cirkel toont niet alleen een serie gebeurtenissen. Door de compositietechniek ontstaat er ook een hiërarchie in de voorstelling. De afbeeldingen binnen de cirkel hebben het meeste gewicht. Dat wat buiten de cirkel valt, behoort tot de periferie. Soms wordt de periferie bewust tot het centrum van de voorstelling omgedoopt; deze plaatswisseling vormt een uitzondering op de hiërarchie.

Freud De strijd binnen de verlichte cirkel verwijst naar een oedipaal drama. Afhankelijk van de richting waarin ik hem volg, ontstaat een andere opbouw. De cirkel rechtsom is meer extravert van aard. De omtrekkende beweging begint bij David en komt daarna al bij het gelaat van het andere personage, de oudere man. De weg linksom is meer introvert en begint bij de jongeman zelf. Het is een weg naar binnen. Deze laatste route is de meest interessante, omdat hij ons iets kan leren over de geestesgesteldheid van de held.

De weg linksom begint bij het gezicht van David. In dit gebied zijn de ogen van de held dominant. Davids ogen zijn zelfs één van de meest bepalende beeldelementen, samen met het ronde, bijna vrouwelijke gezicht met de smal getekende lippen en de blik van mededogen, zachtheid en compassie. Caravaggio schildert een kwetsbare, tragische held die een opdracht heeft uitgevoerd—niet uit genoegen, maar omdat hij de schuld op zich neemt. Hier spreekt geen krachtpatser, geen fysieke overwinnaar. Ik stel me voor dat een student geconfronteerd met deze blik denkt aan een verheven gestalte: het offerlam uit Freuds *Totem en taboe*, dat de bescherming geniet van de hele stam en alleen gedood kan worden als de hele stam de verantwoordelijkheid wil dragen (1971, 124), het koor in de Griekse tragedie of de messias binnen de christelijke traditie die de zonden van het volk op zich wil nemen.

Het tweede fragment laat het zwaard zien. De jongeman herinnert zich ternauwernood zijn wapen aan de linkerzijde. Omdat de oudere man ook aandacht vraagt, ontsnapt dit wapen gemakkelijk aan de aandacht. Maar als ik terugdenk aan Pedriali's *Davide e Goliath* besef ik meteen hoe belangrijk dit zwaard is. Pedriali's afbeelding heeft zónder wapen en bloed een heel andere betekenis dan Caravaggio's voorstelling mét wapen en bloed. De ontbrekende tekens (zwaard, bloed) maken dat bij Pedriali

de seksuele betekenis domineert over de dood als betekenis. Het zwaard blijft in de cirkel een belangrijke, steeds terugkerende rol spelen. Het is een attribuut waar de hoofdpersoon zijn blik van afwendt, alsof hij het bestaan ervan wil verdringen maar niet kan vergeten.

Het derde fragment vestigt de aandacht op de onderpartij. Het zwaard, het hemd en de broek leggen de nadruk op de genitale zone en vormen een in het oog springend, woest en chaotisch onderdeel van de voorstelling. Het is ook een gebied dat bol staat van de homo-erotische verwijzingen. De opengesperde mond van Goliath en het geaccentueerde kruis van David, bijvoorbeeld, lijken in hun juxtapositie aan orale seks te refereren. De cirkel kruist hier een belangrijke verticale lijn. De ene kant van deze lijn staat voor mededogen en compassie, de andere kant voor hartstocht en agressie.

Het vierde en laatste fragment betreft het hoofd van de oude man. De jongen houdt het van zich af, alsof het vies is. De mond van de oude man hangt open. Staat hij op het punt iets te zeggen en is hem dat niet meer toegestaan? Zijn voorhoofd vertoont rimpels. Het bloed aan de onderkant benadrukt de moord. De oudere man lijkt een object, geen levend wezen of subject.²⁷

²⁷ Het verband tussen het oedipale drama en de tragedie wordt toegelicht door Kees Nuijten in *Freud en fictie: literaire genres vanuit psychoanalytisch perspectief* (1999). Hij beschrijft daarin dat de belangstelling van de op de psychoanalyse georiënteerde literatuurbeschouwers zich, als het gaat om de dramatische kunst, in de eerste plaats richt op de tragedie. De tragedie gaat over een tragische held die verward is in een strijd met een oppermachtig(e) persoon of instantie. Nuijten legt hier een verband tussen de jonge tragische held en de agressieve impulsen en fantasieën tegen een vaderfiguur. Hij citeert daarbij het werk van Peter von Matt, die de oedipale situatie typeert als het “psychodramatisch Substrat” van de tragedie. Onze liefde voor de tragedie wordt daarom binnen de psychoanalyse vooral beschouwd als de onbewuste herkenning van de oedipale thematiek. Caravaggio’s schilderij kan zodoende ook worden beschouwd als

een tragisch oedipaal conflict. Nuijten komt uiteindelijk uit bij Freuds “speculatieve antropologische theorie” van de moord van de oerhorde op de oervader (*Totem en taboe*) als kernelement in een proces van identiteitsontwikkeling (1999, 60).

²⁸ Het proces van mimese—het lyrisch vertellen—ziet Aristoteles als een vorm van begrijpen. In de *Poëtica* noemt hij drie poëtische genres: het epos, de tragedie en de komedie. Mensen hebben plezier in het (zien van) imitaties omdat “seeing a picture” is “at the same time learning” (1984, 2318). Aristoteles schenkt speciale aandacht aan de tragedie. Hij definieert die als “mimesis of an action.” Tragedie “is essentially an imitation not of persons but of action and life” (2320). Het wezen van de tragedie is volgens Aristoteles de plot, ofwel de verhouding tussen doel en gebeurtenissen. De opbouw kent een begin, een

De standvastige adolescent De strijder lijkt tot nu toe een standvastige, onaantastbare verschijning te zijn. Het denken in *chiaroscuro* manifesteert zich als een spel tussen rust en chaos, waarbij de rust overwint. De adolescent valt misschien ten prooi aan innerlijke twijfel. Twijfel verwijst etymologisch naar “twee,” maar die dualiteit bedreigt David niet. Ondanks de twijfel blijft hij gericht op zijn doel. David is vooralsnog geen Hamlet. Hij weet wat hij wil. Hij laat zich niet afleiden door de perifere bewegingen. Hij laat zich niet meeslepen in het domein van de erotiek. Eros overheerst als kracht, maar maakt van hem geen slachtoffer. Het psychologisch drama—de rituele moord op de vader—maakt de adolescent niet besluiteloos. De verticale en de horizontale lijnen houden de jongeman in het centrum van het verhaal, dat wordt gekenmerkt door uiterlijke kracht en actie die is gericht op bevrijding. Art-Based Learning kan, in lijn met Aristoteles’ visie op poëzie, gezien worden als een lyrische vorm van contemplatie, en resulteert in dit geval in een epische vertelling.²⁸

midden en een einde, waarbij het begin datgene is wat niet noodzakelijk volgt uit iets anders, maar waarna wel noodzakelijkerwijs een volgende gebeurtenis plaatsheeft. Aristoteles definieert hierbij de tragedie als een mogelijke wereld, en stelt deze poëtische werkelijkheid, als een vorm van filosofie, boven de geschiedenis. De historicus vertelt het verhaal “that has been.” De dichter en filosoof vertellen het verhaal “that might be.” Hij vervolgt hoe poëzie filosofischer en van grotere betekenis is dan geschiedenis omdat het uitspraken doet over “universals where those of history are singulars” (2323). De tragedie is voorts een spektakel dat pijn en angst en vervolgens catharsis teweeg kan brengen bij de toeschouwer. Een moord die wordt gepleegd in onwetendheid werkt daarbij uitermate sterk (2326).



II.3.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (lichte delen), 1609

DE BELICHTING IN HET CENTRUM

Belichting Het licht in het midden van de voorstelling versterkt het centripetale krachtenspel (afb. II.3.4). Caravaggio's David, icoon van de vroegmoderne adolescent, wordt tot een oplichtende gestalte in het centrum van de voorstelling. Het is op deze plek dat David transformeert tot de barokke pendant van Pedriali's twintigste-eeuwse straatschoffie. We zien een van Caravaggio's jongens van de straat, "like nonprofessional actors recruited from the streets for modern Italian film" (Moir 1989, 43). Het samenspel van de beeldelementen is een theorie in beeld, met de bijbehorende interne logica. Het punt waar de verticale en horizontale lijnen samenkomen, is het punt waar de duisternis wijkt en de jongeman zegt: "Kijk, hier ben ik." Het lijkt alsof de geometrische compositie er alleen maar toe heeft gediend om het licht in het midden nog duidelijker te laten spreken.

Umberto Eco Umberto Eco bespreekt in *De geschiedenis van de schoonheid* (2005) hoe ieder schilderij een wonderlijk samenspel van picturale elementen kent. Het licht, de voorstelling en de compositie van lijnen spelen daarbij een belangrijke rol. Hij wijst op een opmerking van Thomas van Aquino, die stelde dat schoonheid gebaseerd is op drie principes: proportie, integriteit en helderheid (Eco 2005, 100).

Caravaggio's jongeman beantwoordt als geïsoleerde gestalte aan deze drie criteria. Een evenwichtig samenspel van lijnen doet vlakken ontstaan. Deze compositie van vlakken bepaalt vervolgens weer de toonzetting van het licht. De adolescent bevindt zich in een lichte wereld. Het heldere licht (en het uiteenvallen van dat licht in verschillende kleuren) vormt de basisstructuur die de voorstelling draagt. De vlakverdeling in dit schilderij van Caravaggio wordt in feite bepaald door de vraag: "Licht of donker?"

Licht heeft een belangrijke indexale functie, die diep geworteld is in de westerse cultuur.

In *Metaphors We Live By* geven Lakoff en Johnson aan hoe licht en donker, net als hoog en laag, betekenisvolle ordeningsprincipes zijn. Eco verwijst naar de platonische traditie, die licht altijd associeert met het goede (2005, 102). David is vooral een lichte gestalte. De lichte vlakken variëren van scherp wit tot warme, zachte geeltinten.

De schaduwpartijen lopen van lichtbruin tot diep zwart. Het lichtgamma is bij dit alles niet egaal, maar bestaat uit een spel van steunkleuren. De gele tinten hebben hier en daar rode accenten, met name op de grens tussen de hals en de borst, en in het gezicht van David. De donkere tinten zijn evenmin egaal. De bruine tinten hebben hier en daar iets mosgroens. De witte tinten worden ondersteund door lichte blauwaccenten. Een reiziger ziet wat hij wil zien. Het is een vorm van lezen, maar ook een vorm van dichten. Ik zie tot nu toe vooral het licht in het werk van Caravaggio.²⁹

De serene adolescent De strijder wordt meer en meer een sacrale gestalte. De held is een klassiek serene verschijning geworden. Caravaggio's David is, net als de jongens in Pasolini's roman *Ragazzi di vita*, een tomeloze strijder met de trekken van een engel. De kinderlijke gestalte en duidelijke ordening verlenen het beeld een

zekere rust en onschuld, hetgeen ook Pasolini's personage Ragebol in zich heeft.

Een kolom van licht valt over de jongeman, bijna als een goddelijke zegen. Het is een vorm van presentatie die de schaduw (en alle demonen die zich daarin bevinden) geen kans geeft. Bal spreekt over de barok als een periode waarin het subject zijn autonomie moet opgeven (1999, 39). Hier is echter nog niets verloren. De adolescent heeft iets stoïcijns. Het is alsof de door God verlaten wereld van de schaduwen hem nog niet echt raakt. Hij is nog de onschuldige harpspeler. Shakespeares Hamlet, verwikkeld in een gevecht met de schaduwen, kondigt zich bijna onmerkbaar aan. De spanning neemt toe.³⁰

²⁹ Umberto Eco keert zich tegen een geforceerd structuralisme en introduceert semiotiek als een "open tekst"-benadering. Hij gaat niet uit van dwingende formaties. Hij ziet semiotiek als iets dat tot stand komt in open velden. Deze open velden beperken zich niet tot de kunst. ABL is een proces van betekenisvorming in een derde ruimte die ook kan worden gezien als een open veld. Eco gaat in *De geschiedenis van de schoonheid* kort in op de barok, de periode waarin het werk van Caravaggio tot stand is gekomen. Hij noemt de barok een school die zich niet alleen beperkt tot de kunst, maar ook uitdrukking geeft aan "een dramatisering van het leven" (2005, 228).

³⁰ Ik beschouw Shakespeares *Hamlet* als het literaire equivalent van Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath*. Harold Bloom spreekt in *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999) over Falstaff, Rosalind en Hamlet als drie grote voorbeelden van menselijkheid. In *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplar Creative Minds* (2002) schrijft Bloom: "Hamlet's study of himself is an absolute, and diminishes what is outside the self as a sea of troubles. Incessantly pondering his own words, as if they both were and were not his own, Hamlet becomes the theologian of his own consciousness, which is so wide that its circumference never can be discovered" (29). Blooms omschrijving van Hamlets karakter past goed bij het gezicht van Caravaggio's David. De blik is naar binnen gekeerd. Hij is net als Hamlet bevangen door zijn eigen gedachten—gedachten met een omtrek die zo ver reikt dat ze nooit helemaal te doorgronden zijn.



II.3.5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609

MIDDEN IN DE SPOTLIGHT

Nevel David staat midden in de *spotlight*, die hoofdzakelijk van voren komt. Het licht benadrukt de voorgrond (afb. II.3.5). De duisternis is de achtergrond. De lichtintensiteit is bij dit alles van belang. Ferdinando Bologna en Vincenzo Abbate beschrijven hoe Caravaggio gebruikt maakt van een schildertechniek met de naam *risparmio* (2005, 137). Het is een fresco-techniek waarbij lichte (transparante) streken over donkere vlakken heen worden gelegd.

Met het gebruik van deze techniek bewerkstelligt Caravaggio een tragisch-poëtische ervaring. De behandeling van het canvas lijkt soms op de schilderijen uit Caravaggio's Siciliaanse periode, zoals het *Martelaarschap van St. Ursula* (1609–10). De fresco-achtige plekken hebben vaak het karakter van dunne lijnen. Soms zijn het witte lijnen, aangebracht over het zwart, soms dunne, geelwitte vlakken. Het licht versterkt de beleving van afstand. Het wit komt op de toeschouwer af. Het geel of bruin wijkt iets meer terug. Door de werking van het licht ontstaan nuances in afstand, maar ook in hoekige, ronde vormen. De overgang naar het geelwit maakt de vormen harmonieus. De tegenstelling wit–zwart is extremer, hoekiger.

Het *risparmio* heeft nog een speciale kwaliteit. De belangrijkste kracht van de lichte penseelstreken is niet het creëren van vormen, maar het creëren van nevel. Deze geeft de dramatische voorstelling een licht lyrische dictie. Is het een antwoord op extreem naturalisme? Een subtiele verwijzing naar een post-naturalistische staat? Caravaggio staat vooral bekend als een dramatisch schilder. Met zijn specifieke gebruik van het *risparmio* toont hij in een en hetzelfde werk niet alleen zijn uitzonderlijke dramatische kracht, maar ook de meer poëtische kant van zijn schilderen.³¹

Derek Jarman De interpretatie van de Britse regisseur Derek Jarman van Caravaggio's werk, in zijn film *Caravaggio* (1986), maakt duidelijk dat de tragisch-poëtische ervaring ontstaat door het samenspel van nevelig licht en scherp *chiaroscuro*. Poëzie is de werkelijkheid van het detail en kan door de contrasterende belichting van voren goed zichtbaar worden.

Jarman maakt nauwelijks gebruik van een scherpe belichtingstechniek. Hij sublimeert juist door felle contrasten. Hij brengt door het heldere licht poëzie in het beeld. Het heldere licht wordt ondersteund door vertraging van de handeling. Vervolgens maakt hij gebruik van een decor, verdeeld in geometrische vlakken, benadrukt door een stilstaande camera. Jarman laat zo de esthetische vormkracht op dichterlijke wijze op de voorgrond treden.

Het poëtische effect wordt versterkt door het telkens oplichten van details. De stoffige, droge, verweerde Zuid-Italiaanse omgeving en de relatief lichte tonen van de behuizing worden niet meer dan een geometrisch decor. Ze bieden een rustgevende stilte. De eigenlijke focus ligt niet bij de plot maar wordt verlegd naar de gebeurtenis zelf. De contrasterende tonen staan niet meer centraal. De toeschouwer komt terecht in een wereld waarin het oplichtende detail de bovenaan voert.

Jarman laat Caravaggio's werk zien aan de hand van krachtige, glansrijke details. Caravaggio's denken in contrasten krijgt in Jarmans verbeelding vorm door het *chiaroscuro* dienstbaar te maken aan het oplichtende poëtische detail. Daarmee betoont de regisseur zich een theoreticus die—door middel van film—denkt over schilderkunst.

³¹ Het belang van *risparmio* wordt onder andere bepleit door Bert Treffers (1991). Treffers' Caravaggio is geen *angry young man*, maar een kunstenaar die werkte in opdracht van kerkelijke autoriteiten die erop toezagen dat de thematiek en de weergave daarvan overeenkwamen met hun wensen. Treffers wijst op de mogelijke theologische betekenis van het gebruik van licht als vormgevend principe. Irving Lavin spreekt zijn boek *Bernini and the Unity of the Visual Arts* (1980) over "de theologie van het licht" die ontstaat in de tweede helft van de zestiende eeuw. Lavin stelt: "natural light was incorporated into narrative illustration where it functioned as a supernatural agent" (1980, 155). De "theologie van het licht" geeft ook het beeld van de adolescent een specifieke betekenis. Ik heb het dan over de "theologie van het licht" als mogelijk onderdeel van Caravaggio's denken in *chiaroscuro*.

TOT SLOT

Denken omvat niet alleen de rationele logica, maar ook de verfijnde associatieve logica zoals die zich bijvoorbeeld manifesteert in dromen. Peter Gay constateert in *Sigmund Freud: zijn leven en zijn werk* dat het denken van Freud liep via vier hoofdlijnen: scherpe observatie, juiste duiding, vrije associatie en doorwerken (1991, 76). Art-Based Learning is een vorm van kijken, denken, dromen en betekenisgeven met het kunstwerk als bron. In de voorgaande pagina's heb ik me als toeschouwer en deelnemer laten meevoeren in het *unthought known* en ben ik terechtgekomen bij Caravaggio's verhaal van *De jeugd en de dood*.

Het droom-denken heeft een verband zichtbaar gemaakt tussen *Autoritratto Imaginario* van Pedriali en Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath*. Door hun cinematografische vorm van denken nodigen beide kunstwerken uit tot het betreden van een caravageske wereld. Beiden spelen ook een postmodern taalspel, waarbinnen de adolescent op specifieke wijze vorm krijgt. De verschillende denklijnen van dat taalspel kunnen van belang zijn bij het analyseren van de cultuur om ons heen, ook wanneer het niet direct over adolescentie gaat.³²

Mijn vertelling over de adolescent is het ver-

haal geworden van een renaissancistische Eros: een krachtige, heroïsche, goddelijke verschijning binnen een evenwichtige compositie. Wat vertelt Caravaggio? Is de jeugd wel een realiteit? Slechts een kleine verandering van perspectief is voldoende om het hele beeld te doen kantelen. Eros, de klassieke heroïsche strijder die tot nu toe de boventoon voert, verdwijnt in dat geval naar de achtergrond. De wereld van het licht verdwijnt. De wereld van de schaduwen neemt het over. De rechte lijnen verdwijnen, de diagonalen treden naar voren. De orde verdwijnt, de turbulentie begint. De schoonheid van de jeugd is geen lang leven beschoren.

Wat heeft Caravaggio's *David met het hoofd van Goliath* ons nog meer te vertellen? Kan de jeugd in de caravageske opvatting overeind blijven als lichtgestalte? We bevinden ons op de grens tussen renaissance en barok, het gebied dat Foucault telkens weer benadrukt. Laurens ten Kate en Henk Manschot beschrijven in het nawoord van *Breekbare vrijheid* (2004) hoe hij het grensgebied telkens weer heeft trachten te verkennen en bestuderen.

De eerste haarscheurtjes tekenen zich af. Een voor een komen er obstakels in beeld die mijn visie op het verschijnsel "adolescent" kunnen veranderen. Het is daarom van belang niet al-

³² Het begrip *droom-denken* wordt gebruikt door Jean-François Lyotard. Het postmodernisme kenmerkt zich volgens hem door "het ongeloof aan de meta-vertellingen" (Lyotard 2000, 26). Lyotard heeft een belangrijke invloed gehad op mijn idee van Art-Based Learning als een denken in "mogelijke werelden." Die mogelijke werelden zie ik nadrukkelijk niet als "meta-vertellingen." Ze hebben immers geen totalitaire claim, maar zijn binnen mijn benadering een vorm van fictie. Lyotard bekritiseert in het essay "The Dream-Work Does Not Think" (1989) een uniformistische opvatting van het denken. Hij onderscheidt het wakkere denken van het droom-denken. Het droom-denken behelst een proces van associatie en heeft een transformatief in plaats van een logisch karakter.

Lyotard haalt Freud aan: "It [the dream-work] does not think, calculate or judge in anyway at all; it restricts itself to giving things a new form" (geciteerd in 1989, 20). Het droom-denken is een proces van vervormen, vaak door middel van transpositionering. Soms gebeurt dat door *Spielerei*, wat vervolgens een proces van transgressie inzet. De fantasie en de bijbehorende metaforen spelen hierin een belangrijke rol. Lyotard gaat zover dat hij schrijft: "phantasms, rather than a discourse, should perhaps be classified as dream-thoughts" (1989, 41). Fantasma's hebben meer de structuur van een verhaal dan van een beoog. Lyotard ondersteunt met dit alles mijn theorie van kunst als vorm van (droom-)denken.

leen de centrale figuur van de adolescent te laten spreken, maar ook de omgeving waarbinnen de adolescent zich bevindt een stem te geven.

De eerste tekenen van een wereld van licht die verandert in een wereld van duisternis worden zichtbaar. De wereld van stilstand wordt er een van beweging. De voorgrond wordt achtergrond, achtergrond wordt voorgrond. De oppervlakte maakt plaats voor een proces van verdieping. Het leven wordt omarmd door de dood. Jong wordt vervangen door oud, hoop maakt plaats voor wanhoop. Vooruitgang wordt achteruitgang.

De beweging richting de zwarte ruimte—een beweging die kenmerkend is voor het caravageske denken—is begonnen. De tragische weg die eindigt bij de graftombe komt in beeld. Verbanden met andere schilderijen van Caravaggio, zoals *Judith onthoofdt Holofernes* (1598) en *Medusa* (1600), dringen zich op. Peter Blos beschrijft in *On Adolescence* de “adolescence proper” als een periode van liefde en rouw, die het resultaat is van een “gradual achievement of liberation” (1966, 100). Caravaggio’s schildering tot nu toe over liefde. De fase die nu aan bod komt, gaat over het verlies van de jeugd: over de rouw.



II.4.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (diagonaal), 1609

4. CARAVAGGIO: CHRONOS - HET VERLOOP VAN DE TIJD

INLEIDING

Een schilderij mag een statisch object lijken, maar is, eenmaal getransformeerd tot een mogelijke wereld, een dynamisch object—zelfs een subject. Het inerte, materiële beeld komt door elke nieuwe focus in beweging. Het schilderij lijkt te bestaan uit een reeks over elkaar liggende, bedoelde of onbedoelde beelden (sequenties) die op verschillende manieren zijn te combineren tot een levendig verhaal in het gesprek tussen kunstwerk en deelnemer. Bollas spreekt over een “dialectics of self experiencing,” waarbij door een nieuwe rangschikking van feiten een nieuw patroon en nieuwe plot ontstaat. Thomas Pavel spreekt in *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama* over “moves” die telkens weer nieuwe werkelijkheden creëren (1985, 17). De door mij gehanteerde drieluikbenadering resulteert bij ieder nieuw paneel in een nieuw verhaal.

Tot nu toe is een heroïsch beeld van adolescentie ontstaan. Ik heb daarbij gefocust op de oplichtende David (Eros). In de volgende episode richt ik me op de Goliath. De details die nu aanbod komen zijn te duiden als Chronos. Een dramatisch beeld van de adolescent verschijnt. De aandacht wordt nu gevestigd op de wanorde. Een typisch barokke wereld verschijnt in details en resulteert in beweging, zoals bijvoorbeeld in het geval van de wolken in de door Correggio beschilderde *cupole*; elke vorm van fixatie wordt tenietgedaan. Het is een “correlative; the subject is not given. No stability can be derived from it” (Bal 1999, 39).

Goliath verschijnt op het toneel en maakt dat het licht in conflict komt met de onderliggende schaduw. De caravageske verbeelding van

de adolescent—denken in *chiaroscuro*—wordt gaandeweg de tragische overwinning van de schaduw op het licht. Ik herinner me Dennis Potters *Cold Lazarus* (BBC, 1996)—een eigentijdse variatie op Caravaggio's hoofd zonder lichaam. *Cold Lazarus* is een tv-film over het kunstmatig in leven gehouden hoofd van een succesvolle twintigste-eeuwse scenarioschrijver, dat in de vierentwintigste eeuw door mediaticoons commercieel wordt geëxploiteerd. Het dode en toch ook (kunstmatig) levende hoofd van Daniel Feeld vertoont overeenkomsten met het levende/dode hoofd van Caravaggio's Goliath, dat gepakt lijkt te worden in het moment van sterven.

EEN DIAGONAAL GEZICHTSPUNT

Diagonaal Ik bekijk de voorstelling nu aan de hand van diagonalen (afb. II.4.1). De hoofd-diagonaal, die van rechtsonder naar linksboven over het doek loopt, bewerkstelligt de dramatiek in de voorstelling. Deze diagonale as biedt een heel nieuw perspectief op de jeugd. De oudere man (Goliath), het hoofdpersonage in de schaduwwereld, treedt op de voorgrond. Het afgehouwen hoofd van de man met zijn getekende gezicht en openhangende mond, als trofee van een gevallen strijder, wordt ineens de spil waar

alles om draait. De oudere man wordt van antagonist nu protagonist. Hij was een object (niet meer dan een attribuut in de hand van David), maar wordt nu subject; de drager van de voorstelling.

David wordt een figurant in een droomwereld. Hij wordt naar de achtergrond geduwd en zo van centrum naar periferie verbannen. Hij beweegt niet meer naar voren maar naar achteren. Misschien is de jongen zelfs geen reëel personage en is hij “slechts” een mentale constructie in het hoofd van de oudere man: David als herinnering in de binnenwereld van een getergde Chronos.

John Berger spreekt over “het toneelspel” als een kenmerk van de barokke syntaxis. Alberto Manguel heeft het in *Kunstlezen: over het kijken naar beeldende kunst* (2002) over “het beeld als theater,” hetgeen zich kenmerkt door kunstmatige, steeds veranderende arrangementen. Deze manier van werken begint bij Michelangelo en werkt door tot in hedendaagse kunst (Berger 1974, 29). Kenmerkend voor deze arrangementen is dat betekenissen voortdurend kantelen. Caravaggio's diagonale lijn stimuleert het “dwarskijken”: het kijken vanuit een onverwachte hoek, waardoor bijvoorbeeld de chronologie in de voorstelling wordt doorbroken.³³

³³ Het principe van het dwarskijken komt ter sprake in *Hardop kijken: een inleiding in kunstbeschouwing* (1990), waarin Ad de Visser op toegankelijke wijze een inleiding geeft in de manier van kunstbeschouwing die zo belangrijk is voor het proces van Art-Based Learning. Een schilderij van Caravaggio kan niet zomaar worden gevangen in een vaste betekenis. De betekenis is sterk afhankelijk van een dynamisch spel met perspectieven, iets dat Damisch als kenmerkend ziet voor de barok. Als de focus van de toeschouwer ligt bij de jongeman ontstaat een ander beeld dan op het moment dat de focus wordt gelegd op de oudere man.

Federico Fellini De barokke syntaxis is een surrealistische, niet-chronologische wereld die in een aantal opzichten verwant is aan het werk van de Italiaanse filmer Federico Fellini (1920–1993). Fellini neemt vaker het heden als vertrekpunt (voorgond) voor het verleden (achtergrond). Zijn manier van filmen is narratief-autobiografisch. Fellini laat zien in *8½* (1963) hoe dit kan leiden tot denkbeeldige werelden.

In *8½* speelt Marcello Mastroianni Guido Anselmi, de verteller en het hoofdpersonage van de film en bovendien het alter ego van de regisseur. Een reeks persoonlijke herinneringen valt over elkaar heen. Deze zijn soms zodanig gemonteerd dat het onduidelijk is in welke tijd ze zich afspelen. Kindertijd, jeugd, geliefden, de beelden lopen door elkaar. *8½* kent twee slot-scènes, waarvan er één is gesneuveld tijdens de montage.

De scène waarmee de film uiteindelijk eindigt, is een schitterende *grande finale* waarbij verleden en heden tegenover elkaar staan in een majestueuze droom. De droompersonages komen in groten getale een trap aflopen. Een uitbundig feest ontstaat, waarin actualiteit en herinneringen zich met elkaar verzoenen, de regisseur dansend in het midden. Het zou zomaar

kunnen dat Fellini met het monteren van deze tweede versie capituleerde voor zijn publiek, dat een *happy end* eiste.

De verdwenen slotscène, waarvan slechts fragmenten in het filmarchief bewaard zijn gebleven, lijkt meer op een impressionistische droom: de herinneringen verdwijnen als witte schimmen in een trein. De trein bevindt zich in een tussenruimte, ergens tussen leven en dood.

Caravaggio's wereld lijkt in zekere zin op die verdwenen slotscène: surrealistisch, schimmig, ongrijpbaar. De oudere man kijkt dwars (diagonaal) op de handeling. Hij is zowel afwezig als aanwezig, zowel personage als verteller. Caravaggio's oude man verzoent zich niet met zijn verleden, zijn jeugd. Hij leeft in innerlijke strijd. We bevinden ons in een *monologue intérieur*. De jongeman op de achtergrond correspondeert met de mogelijke wereld van een—in toeneemende mate—ongrijpbare herinnering.³⁴

³⁴ Het surrealisme in het werk van Fellini wordt, naast een ongeremde fantasie, gekenmerkt door intens barokke beelden. Wat opvalt is zijn karakteristieke gebruik van tijd. John Russell Taylor merkt in dit verband op dat "time is appreciated as something within the characters or the maker's head, which may speed by in a swirl and swagger or baroque effect or slow almost to a stop, entirely depending on mood and the emotional structure of the film" (1980, 343). Het associatieve en vaak archetypische karakter van de beelden van surrealistische filmers als Fellini is verklaarbaar vanuit de psychoanalyse. Walter Benjamin associeert surrealisme met vrijheid. In "Het surrealisme: de laatste momentopname van de Europese intelligentia" (1929) beschrijft Benjamin wat het belang is van het surrealisme, niet alleen als artistiek stijlkenmerk maar ook als filosofie. Kenmerkend is het radicale vrijheidsbegrip van mensen als Breton, Aragon en Eluard. Hun levens-

en werkwijze ziet er volgens Benjamin als volgt uit: "Uit het wereldbestel maakt de droom de individualiteit los als een holle kies. Dit losraken van het ik door de roes vormt tegelijkertijd ook juist de vruchtbare, vitale ervaring die het deze mensen toestond uit de betovering van de roes te stappen" (1995, 10). Art-Based Learning heeft ook een verwantschap met het surrealisme, met name door de betekenis van de intuïtie, het onbewuste, de droom, de vrije associatie, het leggen van onconventionele verbanden, het werken met analogieën, de (stads)cartografie, het belang van artistieke vervormingen en manipulaties—allemaal gebaseerd op een door de psychoanalyse geïnspireerd radicaal vrijheidsstreven. Over dat laatste schrijft Benjamin: "Sinds Bakounin heeft er in Europa geen radicaal begrip van vrijheid meer bestaan. De surrealisten hebben er een. Ze zijn de eerste om met het liberale moreel-humanistische verkalkte vrijheidsideaal af te rekenen, omdat voor

De adolescent als herinnering De oudere man op de voorgrond maakt de adolescent tot een vervagende herinnering. De oudere man is de realiteit. De jongeman is een illusie, een mentale constructie van de oudere man. Steve Blandford beschrijft in *The Film Studies Dictionary* (2001) dat herinneren (flashback) een actie in het heden is. Het personage op de voorgrond is in dit geval het personage in het nu. Het personage dat daarachter verschijnt, is het personage uit het verleden. De adolescent is niet meer dan een psychische constructie.

Blandford merkt op dat een flashback in de film meestal wordt ondersteund door specifieke stijlfiguren, zoals dromerige achtergrondmuziek. Een schilderij kent geen soundtrack, maar optische trucs kunnen ook geluid oproepen. Een dromerig effect wordt bewerkstelligd door te sleutelen aan de beeldscherpte. Het feit dat Caravaggio zijn schilderij links wazig en schemerend heeft gemaakt resulteert in de “klank” van het *in between*.

Andreas Huyssen heeft zich beziggehouden met de herinnering als een *in between*. Hij introduceert in *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995) het begrip “schemering” als een tussenstadium. Hij schrijft: “Twilight is that moment of the day that foreshadows the night of forgetting, but that seems to slow

time itself, an in-between state in which the last light of the day may still play out its ultimate marvels” (3). Films als *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) benadrukken de zangerige poëzie van het moment dat Huyssen beschrijft. De adolescentie, zichtbaar langs de diagonale as, toont een moment van *in between*: de laatste glans van het daglicht, een laatste poging tot vertraging, voordat het doek valt voor de jeugd.³⁵

hen vaststaat dat de vrijheid die op deze aarde slechts met duizend van de zwaarste offers gekocht kan worden, onbepaald, in haar volle omvang en zonder welke pragmatische berekening dan ook genoten moet kunnen worden zolang zij duurt”.

³⁵ Huyssen benadert herinnering als een vorm van representatie. Representatie is voor hem per definitie een tijd- en plaatsgebonden en altijd actuele gebeurtenis: “The temporal status of any act of memory is always the present and not, as some naive epistemology might have it, the past itself, even though all memory in some ineradicable sense is dependent on some past event of experience” (1995, 3). Het is interessant om verschijnselen als geheugenverlies en representatie te vertalen naar Caravaggio’s verbeelding van de adolescent. De gedachtewereld van de oudere man is als een museum. De adolescent is af-

komstig uit het verleden, maar verschijnt als representatie in het heden. Het beeld verschijnt mogelijk zelfs als een “potentially healthy sign” om de druk van de actualiteit (het ouder worden) tegen te gaan en “to live in extended structures of temporality” vanuit een “basic human need” (Huyssen 1995, 9).



II.4.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (kruisende diagonalen), 1609

DE KRUISENDE DIAGONAAL

Kruis Het schilderij kent ook een diagonaal die de eerste diagonaal kruist en die van links-onder naar rechtsboven loopt. Zo ontstaat een andreaskruis (afb. II.4.2). Het centrum bevindt zich op Davids borstpartij. De eerste diagonaal begint in het heden en is georiënteerd op het verleden. De tweede diagonaal loopt ook van het heden naar het verleden, maar begint iets later. De diagonalen zijn overigens niet de enige lijnen in deze complexe geometrische compositie. Wel valt het me op dat de meeste schaduwlijnen uiteindelijk te herleiden zijn tot het kruis.

De lijnen lopen overigens voorbij het doek. De ooglijnen van Goliath verwijzen in dit verband naar parallelle teksten. Ze zijn de ramen naar andere mogelijke werelden. Het feit dat we buiten het kader treden, maakt een scala aan nieuwe verbindingen mogelijk. De intertekstuele werkelijkheid is een kaleidoscoop, een dynamisch “theater” dat Deleuze aanduidt als een rizomatisch geheel van vertakkingen en uitbreidingen (1998, 37). De ruimte wordt in één klap tot in de oneindigheid uitgebreid. Het enige dat nodig is, is de (denkbeeldige) constructie van een brug waarover ik mijn reis kan vervolgen. Zo verschijnen beelden met wisselende functies. Achter elkaar bezien ontstaat zo een hermeneutisch proces waarbij de ene voorstelling kopieert, de andere becommentarieert en weer een andere illustreert of verifieert.

George Steiner De diagonale lijn doet een negatieve werkelijkheid ontstaan. De dramatiek van de mogelijke wereld, waarvan het negatieve denken de basisstructuur vormt, vindt zijn weerslag in de diagonalen. Volgens Steiner is deze schaduwkant inherent aan leven. De tragische benadering van het leven zegt: “[I]t is best not to be born or, failing that, to die young” (Steiner 1990, 147).

Het rijk van de schaduw breidt zich uit in de wereld van de jeugd. Steiners tekst had het onderschrift kunnen zijn bij het schilderij van

Caravaggio en past bij de allegorie van *De jeugd en de dood*: het woeste hoofd in de handen van David—Goliath uit het oudtestamentische boek Samuel—de wond op het voorhoofd waar de steen het hoofd heeft doorboord, het hoofd dat is afgehouden, het sijpelende bloed, de onvermijdelijke dood.

Het beeld zou maar half zo sterk zijn als Caravaggio de oudere man niet had gehumaniseerd. Het diagonale perspectief maakt het tot nu toe gedehumaniseerde object (Goliath) tot een gehumaniseerd subject. Het subject (David) wordt hier het gedehumaniseerde object, al bestaat er nog ruimte voor onderhandeling.

De blik van onder, met David nog slechts in de verte, doet ineens een personage verschijnen dat tot nu toe nauwelijks heeft bestaan. Goliath is plotseling een mens. Hij is het spiegelbeeld van David. Hij spiegelt het proces van vernietiging dat inherent is aan het menselijk bestaan. Het andreaskruis zoals hierboven afgedrukt over de hele afbeelding krijgt een extra betekenis. Het kruis door de voorstelling zegt dat de jeugd er wel én niet is.

De vergeten adolescent De in zwarttonen opgezette negatieve ruimte wordt de hoofdrolspeler. De adolescent lijkt in het proces van vervorming op iemand die het onderspit delft: een verliezer van de strijd die het leven eigen is. Caravaggio laat zien hoe de oude man de jonge held, de krachtige overwinnaar en positieve, doelgerichte jeugd, gaat overheersen. Jong zijn wordt, onder invloed van Chronos, een negatieve mentale constructie. De verwijzing naar Bijbelse teksten geeft te denken of de mens zelf medeplichtig is aan zijn verval.

Goliath is de erfgenaam van Kaïn. David, de erfgenaam van Abel, is verdwenen. Is de oudere man schuldig aan een proces van verval? Caravaggio lijkt dit niet uit te sluiten. De oudere man is mogelijk een dubbelpersonage dat door zijn eigen zwaard te gronde is gericht. Destructie wordt zelfdestructie. Caravaggio's negatieve filosofie wordt een sluitend systeem. In het laat-

ste deel van dit hoofdstuk zal ik dat verder in verband brengen met de naturalistische mime-sis van de adolescent. Het goddelijke licht, dat voorheen nog als een lichtzuil van boven naar beneden over Eros viel, verdwijnt.



II.4.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vlakverdeling in cirkels), 1609

DE VERSCHILLENDE VLAKKEN

Vlakverdeling De geometrie van het beeld—de diagonalen, schaduwrijke tonen en vormen—treedt naar voren als een contextuele ruimte, waarbinnen drie verschillende “personages” verschijnen (afb. II.4.3). Ze bewegen zich niet alleen op verschillende plaatsen in de ruimte, maar ook op verschillende afstanden van mij, als reiziger door een mogelijke wereld:

1. Het hoofd van Goliath als de schaduwrijke voorgrond
2. Het lichaam van David als het oplichtende midden
3. De onzichtbare dood als de zwarte achtergrond

Deze drie voorstellingen zijn voortdurend met elkaar in gesprek. Zouden ze elkaar een moment kunnen aankijken? In dat geval wordt de een meer dan een afgeleide van de ander: ze worden gesprekspartners. Om met Freud te spreken: “Beyond Eros we encounter Thanatos” (geciteerd in Deleuze 1991, 114). De oude en de jonge man spelen zo bekeken een spel. Het lijkt alsof de focus wordt verlegd van de ene protagonist naar de andere, zonder dat er een verdwijnt—er bestaan dus tegelijkertijd meerdere protagonisten naast elkaar. Dit narratieve verschijnsel wordt in films aangeduid als het *multiple protagonist effect*. De verschillende personages of instanties die zichtbaar worden hebben allemaal hun eigen verhaallijn en vormen samen een lappendeken van asymmetrische vormen.

Bekende voorbeelden van het *multiple protagonist effect* zijn te vinden in *Teorema* (1968) van Pasolini, een film met vijf protagonisten. Elk van hen heeft een eigen verhaallijn, waardoor op hetzelfde moment meer dan één betekenislaag kan ontstaan. Iets dergelijks is ook hier aan de orde. Afhankelijk van waaruit ik het schilderij betreed—op het niveau van de jonge man, dat van de oudere man of dat van de dood (de zwarte ruimte)—ontstaat er steeds een andere bete-

kenislaag. De beeldelementen herschikken zich bij elke wisseling van perspectief. Eros, Chronos en Thanatos verschijnen niet na elkaar maar naast elkaar: Thanatos als de allesomvattende ruimte, Chronos superieur op de voorgrond en Eros nu achterin de hiërarchie van het beeld. Caravaggio's picturale details laten zien dat het proces van verval al vóór de onthoofding met volle kracht is ingetreden.

Deleuze Chronos staat voor ouderdom, opgevat als ziekte en verval. In zijn analyse van het werk van regisseur Michelangelo Antonioni in *Cinema 2: The Time-Image* stelt Deleuze: "Chronos is sickness itself" (1989, 24). Chronos bewandelt de weg richting het lichamelijk en psychisch verval. Caravaggio werkt de projectie van de ouderdom finzinnig uit. Het gelaat van de oudere man helt iets naar voren. Hij heeft een neerwaartse, in zichzelf gekeerde blik. De introspectieve houding weerspiegelt een innerlijk zoeken, een geconcentreerdheid die kenmerkend is voor de mens die graaft in zijn geheugen.

De oude man leeft in flashbacks. Soms vindt hij iets, maar vaker blijft het bij een opeenstapeling van ongrijpbare sensaties, analoog aan de verwarde speurtocht in het geheugen van iemand die aan dementie lijdt. Centraal in deze associatie bij het beeld staat de wreedheid van de lichamelijke veroudering. Het benige, asymmetrische gezicht van de oudere man contrasteert met het symmetrische, ovale gezicht van de jongen.

De gladde huid van de jongen wordt plots getekend door de rimpelige sporen van de ouderdom. Caravaggio heeft de beheerste, atletische gestalte van de jongeman langs de diagonaal doen overgaan in de krachteloze woestheid van het oudere lichaam. Als semantische instantie toont het gezicht de meedogenloze sporen van de tijd. De getergde trekken verwijzen naar de pijn van dit proces.

De woeste haargroei en de slaphangende mond en wangen accentueren het vormeloze,

verwilde karakter van de veroudering. De nadruk ligt meer en meer op het gelaat dat, gesterkt door het *chiaroscuro*, de psychische symptomen van veroudering toont. David is niet meer dan een foto uit een ver verleden. Hij is een spiegeling, een jeugdherinnering. Hij is een kort oplichtend moment. Ouder worden kent een lange schaduw: de zwarte ruimte om de oudere man heen.

De adolescent als slachtoffer De wetten van de natuur hebben de adolescent van een overwinnaar tot een verliezer gemaakt. De jeugd is een vluchtig moment dat voorbij is voor je het goed en wel beseft. George Steiners concept van "negative ontology" drukt zich uit in het werk van Caravaggio (1990, 129). "Genetisch fixeren" is onmogelijk; het ongeneeslijke proces van ouder worden heeft onherroepelijk ingezet. Op deze manier loopt Caravaggio vooruit op de film *La Haine* (1995) van Mathieu Kassovitz—het derde paneel in dit drieluik van *De jeugd en de dood*. Kassovitz laat zien hoe iemand van een flatgebouw valt. Het proces van vallen, waarbij je ook als toeschouwer telkens weer een verdieping passeert, brengt je—verdieping na verdieping—dichter bij het eindpunt. Het neerkomen op de grond, de dood, is iets dat ieder mens te wachten staat: onontkoombaar en onomkeerbaar.³⁶

³⁶ Het begrip "genetisch fixeren" is afkomstig uit de sciencefictionroman *The Stone Gods* (2008) van Jeanette Winterson. Daarin wordt een toekomstige samenleving beschreven waarin verouderen niet langer natuurlijk is. Iedereen laat zich middels een medische ingreep "genetisch fixeren" op een favoriete leeftijd.



II.4.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609

DE RUWE TEXTUUR

Textuur De dramatische voorstelling openbaart zich in een toenemend aantal details: kleine, chaotische verfsporen. Het zijn sporen van ontbinding: microwerelden die doen denken aan de structuur van een kadaver. Caravaggio heeft met name in het schaduwrijke deel aan de onderkant van doek steeds meer gewerkt in donkere details. Het is moeilijk een punt te vinden waar jeugd en ouderdom van elkaar loskomen. Waar begint de ouderdom? Waar eindigt de jeugd? Is de jeugd slechts een voorbijgaand fenomeen? Is de ouderdom een obsessieve fixatie? Wat is werkelijkheid? Wat is verzinzel? Schaduw en licht zijn als een chromatisch spectrum dat overal kan beginnen. De grote vlakken behoren tot de harmonische lichtzijde die we eerder bekeken; de schaduwzijde openbaart zich in details. Die details laten zich soms het beste zien door wat afstand te nemen. Een landschap van breukvlakken verschijnt. Daarna zoom ik in op het krioelende geheel van sporen. De gedetailleerdheid van het gelaat van de oudere man (Goliath) is een verhaal op zich, versterkt door de aangrenzende ruimte. De kleding van de jongeman (David) heeft een grauwwitte kleur met de structuur van een lijkwade (afb. II.4.4).

J.J. Beljon Beeldhouwer J.J. Beljon spreekt in *Ogen open* (1987) over het “ruïne-effect” bij processen van verval. Het ruïne-effect vormt een esthetiek van de veroudering. Het verval is voor sommigen weezinwekkend en iets dat voorkomen moet worden. De ruïne kan echter ook een doorleefde aantrekkelijkheid hebben. Caravaggio idealiseert de jeugd niet ten koste van de ouderdom. Hij leert ons eerder het scleroserende proces van veroudering te bevragen, wat hij ook doet bij het vitaliserende proces van de jeugd.

Caravaggio's schilderij verbeeldt, bedoeld of onbedoeld, het wetenschappelijke, biologische denken over levensprocessen en geeft hier op kunstzinnige wijze vorm aan. Veroudering kent daarbij een anorganische en een organische di-

mensie. De organische veroudering heeft een zinnelijke, soms zelfs erotiserende werking. Het kan worden uitgelegd als een voortwoekerd proces. Organische processen kenmerken zich door warrige lijnen en ontsporingen. Het geleidelijke proces gaat over in een niet te remmen proces van verbleken, verrotten en verschrompelen, en is vooral in de natuur te vinden.

De vergankelijke werkelijkheid dringt zelfs door in de oppervlakte van het schilderij. De oppervlaktestructuur van een schilderij, de verf zelf, bevestigt het organisch proces van ontbinding. De verf als substantie is bij Caravaggio daarmee net zo belangrijk als de voorstelling. De penseelstreken grijpen ineen, als de letters in een zin. De ene strek nuanceert de volgende. Niets staat vast. De volgende actie geeft een nieuwe betekenis aan de voorgaande actie. Schilderen als activiteit wordt een vorm van schrijven. Penseelstreken worden narratieve instanties die soms aansluiten, soms botsen. De confrontaties in het gebied rond het hoofd—de haardos, het bloed—krijgen zo steeds meer betekenis.

De anorganische veroudering heeft andere kenmerken. Het is een doodsproces. Het betreft de minerale wereld. Het gaat over been en haar. Het gaat over afblakeren, scheuren, barsten en slijten. De anorganische processen worden gespiegeld in de kleding, de organische veroudering in de huid.

De kwetsbare materialiteit van de werken van Caravaggio komt heel goed tot uitdrukking in Louis Marins *To Destroy Painting* (1995): “Caravaggio’s gesture reveals a preference not for the depth of art but for its appearance of surface” (108). De materialiteit van de verf wordt zelf tot voorstelling gemaakt. Bal koppelt dit aan de sensuele materialiteit van de verfsporen in schilderijen als die van Caravaggio. De zwarte verf wordt een zelfstandige, zinnelijke ervaring. Een specifieke textuur als deze wordt door Van Alphen, verwijzend naar het werk van Marin en Bal, beschreven als een element dat aantrekt en uitnodigt tot aanraking (2000, 41).

De schijn van adolescentie De donkere ondergrond is hoe langer hoe prominenter aanwezig; de adolescent lijkt niet meer dan een geschilderde, cosmetische schijnfiguur. Als we iets gedetailleerder kijken, hebben we te maken met een proces van voortdurende ontbinding. Het is het warrige, chaotische, ontsprende spel van verouderen. Freuds naturalistische motto dat het levenloze er eerder was dan het levende wordt werkelijkheid. De mooie, krachtige jongen heeft in werkelijkheid nooit bestaan. In feite vormen kracht en vitaliteit een onwerkelijk fictief spel dat moet verhullen dat de mens zich vanaf de geboorte in een proces van sterven bevindt. Caravaggio’s werk staat daarmee symbool voor een nieuw biologisch paradigma. Chemie vervangt theologie. Caravaggio’s observatie prikt iedere illusie door. De voorstelling zegt: “Jeugd is een illusie. De realiteit is de fascinerende horror van het ouder worden.”



II.4.5: Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

HET ONTBREKENDE GELUID

Geluid Het duister wordt vrijwel nergens zo goed zichtbaar als in de opengesperde mond van Goliath. Een ijzingwekkende realiteit wordt daar zelfs “auditief” gemaakt. Caravaggio’s obsessie met sterfelijkheid, het moment van het tragische, wordt hoorbaar onhoorbaar: de fysiek materiële werkelijkheid én de menselijke kwetsbaarheid. Ik zie, voor het oog van mijn denkbeeldig stilstaande camera, een “uitwisseling zonder uitwisseling” (Derrida 2006, 23). Het schilderij beeldt een schreeuw zonder woorden uit: een kreet die je doet verstenen.

Francis Bacon In compositie en materialiteit dringt zich de vergelijking op met Francis Bacon's *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953). Bacon schildert een open mond, waaruit tegelijkertijd wel en geen kreet ontsnapt (afb. II.4.5).

De stilte van Caravaggio's oude man (Goliath) laat oorverdovend de afwezigheid van geluid zien: de klank van verstomming. Deze stilte is zo dominant en beknellend dat ze de kracht heeft van een gil. Het is een kreet die zo ijzingwekkend en zo onmenselijk schril is dat hij niet meer hoorbaar is. Het is niet de kreet van de wanhoop, die mededogen oproept met het menselijk lijden. Het is een duivelse kreet, de veroorzaker van het lijden in plaats van het resultaat ervan. De mond opent de weg naar de doodse krochten van het onbegrijpelijke, het bestiale, het onzijdige (*Es*). Het is het gedempte geluid van de hel.

Stilte heeft ook een kwaliteit die hem specifiek maakt. Caravaggio's stilte is veel hardvochtiger dan de poëtische wereld van het zwijgen van Maurice Blanchot in *Literatuur en het recht op de dood* (2000, orig. pub. 1949). In deze paradoxale wereld geldt: “Wanneer wij spreken steunen wij op een graftombe, en deze leegte van het graf maakt de waarheid van de taal” (164). Blanchot ziet stilte als het zwijgen van de nacht

en taal als het koninkrijk van de dag. Hierbij geeft Blanchot aan dat taal datgene is wat de onwetendheid als een schaduw achter zich laat. Taal is de afwezigheid van de slaap en de ophef-fing van de leegte, het graf. De taal van Blanchot is een poëtische stem—heel anders dan de grim-mige kreet waar Caravaggio ons mee confron-teert: de kreet waar je niet bij kan komen, de kreet achter een glaswand. Het is een kreet die getuigt van een onontkoombare maar tegelijkertijd onbereikbare pijn. Als toeschouwer krijg je het gevoel machteloos toe te moeten kijken.³⁷

De willoze adolescent De caravageske duis-ternis maakt van de heroïsche adolescent van weleer een klein, inferieur, mechanisch onder-deel in het machinale proces van de sterfelijk-heid. De omgeving van schaduwen zwelt aan. De duisternis grijpt de macht. De adolescent stopt zijn dramatisch gevecht en wordt onder-deel van een machine die groter is dan hijzelf. Hij is een jongvolwassene die beseft dat het le-ven zijn eigen dynamiek heeft, met de dood als onvermijdelijk eindpunt.

Jeugd is in deze mogelijke wereld een wil-loos object en ouderdom is eveneens een rader-tje in de machine. Caravaggio's schreeuw heeft nadrukkelijk een ander gezicht dan *De schreeuw* (1893) van Edvard Munch. De Noorse schilder

geeft de wanhoop een menselijk gezicht. Cara-vaggio echter laat de overwinning van een niet-humane werkelijkheid zien. De adolescent is, zoals Deleuze constateert in *The Logic of Sense* (1990, orig. pub. 1969), geen karakter maar een figuur. Een karakter heeft een autonome status, een figuur is onderdeel van een complex spel, van een machine die veel groter is dan hijzelf.

³⁷ Volgens Ernst van Alphen worden we bij het “le-zen” van het werk van Francis Bacon geconfronteerd met het vraagstuk van onze eigen identiteit. Hij beschrijft de verlamme pijn die het schilderij achterlaat bij de toeschouwer. Bacons werk confronteert ons vooral met onszelf. Hij raakt de toeschouwer in het isolement, in de pijn, in het zenuwstelsel. Een schilderij als *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, een in de serie van “schreeuwende pausen,” is daarbij interessant voor deze studie. Dit schilderij “challenges death not as a state but as a moment” (Van Alphen 1998a, 95). Onze eigen dood treedt ons als een ervaring tegemoet (113).



II.4.6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (perspectieflijnen), 1609

DE EINDELOZE VERWIJZINGEN

Perspectief Goliath blijkt de bewoner van een onpeilbare diepte. David treedt steeds meer terug naar de achtergrond langs de lijnen van het perspectief en wordt een figurant (afb. II.4.6). Hij kijkt mij aan, maar wijkt dan terug als een herinnering die zich oplost in het verleden, zoals de Engel der Geschiedenis in Walter Benjamins analyse van Paul Klee's schilderij.

Het terugtreden van de jongeman gaat verder en verder tot er een nieuw punt bereikt is. De herinnering heeft geen realiteitsgrondslag meer. David is een illusie geworden. Het fenomeen jeugd is niet meer dan een geloof. Hij wordt fictie. Caravaggio creëert de adolescent als fantoom.

Het *chiaroscuro*—de visuele basis van Caravaggio's denken—speelt hierbij een belangrijke rol. De tekenachtige aspecten waren dominant als ik inzoomde op het hoofd van de oudere man. Bij de jonge man waren ze minder zichtbaar. Nu verdwijnen deze aspecten helemaal naar de achtergrond: vorm en detail zijn irrelevant geworden.

De jeugd is een schijnsel geworden: een dromerig licht waar ik als toeschouwer naartoe wordt gezogen. Het zwart op de achtergrond veroorzaakt een contrast, waardoor het licht

³⁸ Klee schilderde in 1920 de aquarel *Angelus Novus*. Benjamin kocht die in 1921 van Klee en beschreef hem in het essay "Theses on the Philosophy of History" (orig. pub. 1938). Bolz en Van Reijen stellen dat de Engel der Geschiedenis in het verleden blikst, maar door de vooruitgang richting de toekomst wordt gedreven (1995, 17). Benjamin zegt hierover:

A Klee painting named *Angelus Novus* shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them.

waar ik heen beweeg nog meer wordt versterkt. Thomas Pavel spreekt, in de titel van zijn boek, over “the poetics of plot” (1985). In deze afbeelding is echter meer sprake van hetgeen Gaston Bachelard aanduidt als een “poetics of space.” De ruimte verandert in een licht vlak met een nauwelijks te definiëren vorm.³⁸

Gaston Bachelard In *The Poetics of Space* (1994, orig. pub. 1958) schrijft Gaston Bachelard over “the dialectics of outside and inside” (211). Bij mijn analyse van *David met het hoofd van Goliath* maak ik in navolging van Bachelard een onderscheid tussen uiterlijke ruimte en innerlijke ruimte.

De uiterlijke ruimte correspondeert met de ruimte van de oude man. De innerlijke ruimte is die van de jongeman. De ouderdom beheerst de “reële ruimte,” de jeugd bevindt zich in de fictieve innerlijke ruimte. Ook bevindt de ouderdom zich in de schaduw, waar de jeugd in het licht staat. Het innerlijk beeld toont daarbij veel gelijkenis met een droombeeld, een spel met het subject. De uiterlijke ruimte van de oude man raakt aan de wereld van het object.

The Poetics of Space heeft betrekking op architectuur. Het verschil tussen binnen en buiten is echter ook cinematografisch uit te beelden. Het is een spel van lichteffecten, wat de illusie

oproept van ruimte. Verschillende vormen van licht of geen licht (*low key*), diffuus licht (*fill light*) en veel licht (*high light*) scheppen elk een ander ruimtelijk effect.

De jeugd is in cinematografische termen een voorstelling in *high light*. De vergelijking met de sciencefictionfilm dringt zich op. David is een denkbeeld. Hij bestaat niet in de objectwereld. De adolescent is een oplichtend hologram. Hij is een virtuele verschijningsvorm, een fantoom. Hij is vorm zonder substantie, een mentale illusie: hij is fictie.³⁹

This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. (1968, 257–58)

De paradoxale dynamiek tussen object en subject sluit ook aan bij het proces van ABL. De beweging van de Engel der Geschiedenis past bij de “dialectics of self experiencing” van Bollas, waarbij de onderzoeker een verschijnsel onderzoekt waar hij enerzijds bij wil blijven stilstaan maar dat hij anderzijds ook van een steeds grotere afstand beziet. Het thema van de adolescentie is daarom ook uitermate geschikt voor ABL: ik focus me erop, maar raak er door mijn ontwikkeling ook steeds verder van verwijderd.

³⁹ Bachelards *The Poetics of Space* gaat onder meer in op het thema van de herinnering. De menselijke psyche creëert—aldus Bachelard—ruimtes waarin de herinnerin-

gen zich bevinden. Door de ruimtes te herbeleven ofwel te dromen, en door ze vervolgens aan elkaar te koppelen, kunnen in een syllogistisch proces nieuwe ruimtes ontstaan. De ruimtes kunnen door de dichter-wetenschapper worden beschreven in een ironische taal, een soort surrealistische droomtaal die soms moeilijk te vatten is in zijn logica. Bachelards opvatting over de psyche als ruimte komt sterk overeen met de derde stap in het proces van Art-Based Learning, waarin het van belang is een mogelijke wereld te betreden. Het is een wereld waar door de interactie van subject (onderzoeker) en object (kunst) nieuwe ruimte ontstaan. Bachelard kiest voor een romantische benadering die uiteindelijk uitmondt in een poëtische, literaire, mythische en wijsgerige vorm van kennisproductie die ook kenmerkend is voor ABL. Piet Meeuse schrijft in het essay “Inzoomen, uitzoomen: notities over kijken en kennen” (2003), in het verlengde van het werk

De adolescent als fantoom De adolescent is in dit drieluik van *De jeugd en de dood* verworpen tot een fantoom. Hij is van een realiteit tot een vervormde wensvervulling geworden—een spookgestalte die, zoals alle fantomen, om een verklaring vraagt, aldus Bachelard in “De vlam van een kaars” (2006, orig. pub. 1961). Uitgangspunt is een figuur, voornamelijk in de reële werkelijkheid. Het hoofd van de oudere man verschijnt als een index van een mentale ruimte. Het is binnen die mentale ruimte dat een beeld van de jeugd als fictief personage verschijnt.

In *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture* (2010), samengesteld door María del Pilar Blanco en Esther Peeren, wordt uitgebreid ingegaan op de wereld van de fantomen. Het is een wereld tussen leven en dood, tussen zijn en niet-zijn, tussen het bewuste en het onbewuste. Pamela Thurschwell gaat in haar bijdrage heel specifiek in op “The Ghost Worlds of Modern Adolescence,” waarin (naast talloze andere verschijningsvormen) de adolescentie ook naar voren komt als een spookachtig “anachronistic” verschijnsel (2010, 245).

Adolescentie in fictie kan artistiek, psychologisch of religieus worden ingevuld. Fantasie (kunst), denken (wetenschap) en geloven (metafysica) bevinden zich immers in hetzelfde veld van de verbeelding. Het gaat in alle drie de gevallen over het leven in een mogelijke wereld

waarin alles kan. Een van de mogelijkheden binnen deze ruimte is het “oproepen” van de jeugd. Deze mogelijkheid is bevrijdend. De fictie kan echter ook een tragische, beklemmende kant hebben. Het onvermijdelijke proces van veroudering is immers het einde van iedere vorm van transcendentie. Fictie is gekoppeld aan de mens als materieel bestanddeel van de natuur. Spinoza signaleerde al hoe het individuele zelf met zijn sterven weer opgaat in de natuur.⁴⁰

van Bachelard, over de wereld die hij waarneemt door het oog van de camera. Hij geeft daarbij aan dat kijken ons een enorm genoeg kan verschaffen, zolang we ons maar laten leiden door het toeval. Het gaat erom je te laten “bedienen door wat op je afkomt” (17). Het is het domein van de “openbaring” waarbij “alles ineens van de andere kant lijkt te komen, en zich aanbiedt als nieuw” (17). Meeuse beschrijft in dit essay precies het keuzeproces bij ABL: je stelt jezelf een vraag en wacht—op poëtische wijze—op hetgene dat op je afkomt. Het is een beschrijving van de ontmoeting met een sprekend object zoals die ook naar voren komt in het werk van Bachelard.

⁴⁰ Het pantheïsme van Baruch Spinoza haakt aan bij een tragische opvatting van de werkelijkheid die overgaat

naar een poëtische opvatting van de werkelijkheid (zoals in mijn tweede drieluik). Spinoza was een rationalist en net als Leibniz een exponent van het vroege modernisme. Zijn bekendste werk is het postuum verschenen *Ethica* (1677). De *Ethica* kenmerkt zich door zijn geometrische opzet, wat past bij Spinoza’s logisch-monistische mens- en wereldbeeld. De filosofie van Spinoza gaat er—in navolging van Parmenides—vanuit dat er slechts één substantie is: de Natuur, ofwel God. Deze substantie verschijnt vervolgens in een oneindig aantal vormen die echter geen autonoom eeuwig bestaan kennen. Bertrand Russell beschrijft Spinoza’s denken als volgt:

Individuele zielen en afzonderlijke brokken materie zijn voor Spinoza slechts adjectieven; zij zijn geen dingen

TOT SLOT

Opnieuw volg ik bij *David met het hoofd van Goliath* het diagonale spoor, van rechtsonder naar linksboven, tot in de *offscreen reality*: de wereld van de werkelijke schaduwen (afb. II.5.1). Op het doek vindt de schaduwwerking voor een belangrijk deel plaats in de hoek rechtsonder. De schaduw begint bij de oudere man. Zijn in zichzelf gekeerde blik wijst de weg.

De schaduwen wijzen de weg en roepen “hier naartoe,” terug naar het verleden. Ze vallen nu ook op de borst van David, die ik eerst alleen nog als oplichtende figuur zag. Ze gaan vervolgens verder terug en vallen in zijn nek en gezicht. De schaduw laat het verleden niet onberoerd. Chronos’ schaduw herschrijft het verhaal van de jeugd.

De schaduw dringt uiteindelijk door tot buiten de ruimte van het schilderij, in de *offscreen reality*. Het schilderij voert me naar een zwarte ruimte vol raadsels. Ik kom terecht in de onmetelijke wereld van de tekst achter de tekst. Ik stuit op een schokkend spoor van de dode schilder van dit tafereel.

Caravaggio’s Goliath is het gelaat van Caravaggio zelf. Net als in het geval van Pedriali’s *Autoritratto Imaginario* is dit een zelfportret. Het is een gelaat dat met een nagalm roept “Ik ben stervende!” De fictie overschrijdt hier zijn grens en creëert een werkelijkheid.

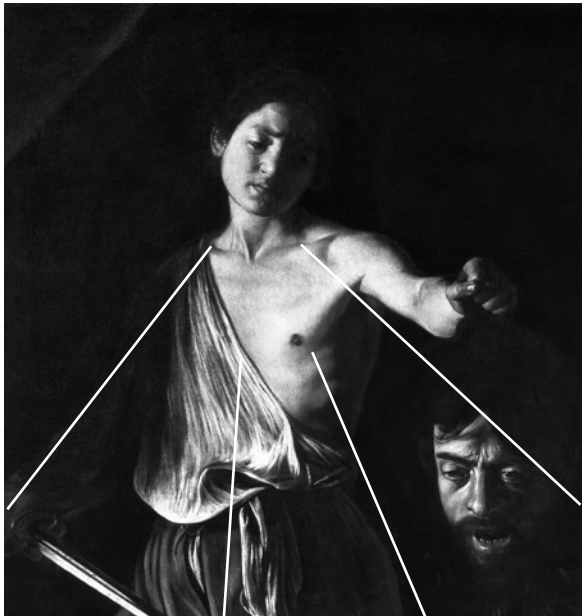
maar slechts aspecten van het goddelijk wezen. Een persoonlijke onsterfelijkheid, zoals die waarin de christenen geloven, is volgens hem een onmogelijkheid; hij aanvaardt onsterfelijkheid in een onpersoonlijke vorm van de steeds grotere eenwording met God. Eindige dingen worden bepaald door hun begrenzing, fysisch of logisch, dat wil zeggen door wat ze niet zijn: elke determinatie is negatie. Er is slechts een wezen mogelijk dat volkomen positief is, en Hij moet absoluut oneindig zijn. Zo komt Spinoza tot een volkomen en zuiver pantheïsme. (Russell 2008, 601)

Spinoza ziet inzicht in het eigen handelen als de voorwaarde voor het oprekken van de eigen beperkingen, het verstandig handelen en het realiseren van geluk. Hij onderscheidde daarbij drie stappen: (1) verbeelding (nog

De zeventiende-eeuwse kunstbeschouwer Giovanni Bellori was de eerste die stelde dat Caravaggio met Goliath zijn zelfportret schilderde. Zijn gelijk blijkt uit de sterke gelijkenis die dit portret vertoont met de zich omdraaiende figuur op de achtergrond in Caravaggio’s *Roeping van Matteüs* (1600) en met een portret van Caravaggio door Ottavio Leoni (ca. 1621).

Caravaggio heeft me opnieuw, na alles wat ik al heb meegemaakt, op een ander been gezet. Dit is een effect van de methode van ABL: je beweegt mee met het denken van de maker. Ik zie dat er nu nog een complex spel van de jeugd begint, een egodocument en existentieel drama dat zijn weerga niet kent. De kunstenaar komt achter zijn schildersezels vandaan. Hij wordt deel van het kunstwerk. Ik, de kijker-luisteraar, word betrokken in een meedogenloos proces van zelfanalyse. De schilder deconstrueert zichzelf. Hij ontmantelt zichzelf: hij is niet meer de schilder, de ingenieuze schepper van het schilderij. Hij plaatst zich binnen de door hemzelf gecreëerde wereld. Hier toont zich de eerste aanzet van het verhaal van de ironie van de jeugd dat in het laatste drieluik verder zal worden uitgewerkt.

ongeordend), (2) rede (argumentaties/redenaties) en (3) intuïtie/inzicht (alles inpassen in de onveranderlijke wetten van de natuur die puur positief is). Spinoza doet ook interessante uitspraken over de jeugd. De wijze mens ziet de wereld in het licht van de positieve eeuwigheid. Hij staat onbevreesd tegenover ouder worden en de dood omdat hij weet dat ieder gevoel in die richting onzinnig is. De niet-wijze, onvrije mens denkt voortdurend aan de dood en is dus aldoor angstig (Russell 2008, 604).



II.5.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (perspectieflijnen), 1609

5. CARAVAGGIO: THANATOS - DE ONBEWEEGLIJKE RUIMTE

INLEIDING

De reis door de mogelijke werelden van *David met het hoofd van Goliath* brengt mij nu in het rijk van Thanatos. In de Griekse mythologie is Thanatos een zoon van Nyx en de tweelingbroer van Hypnos (de slaap). We doorkruisen het gebied van de dood. De jongeman (David) heeft als sprekend object het verhaal verteld van een Eros, een jonge Grieks-Romeinse held. Het verhaal van de getergde Chronos (Goliath) heeft de adolescent in Caravaggio's schilderij tot een fantoom gemaakt. Chronos beleeft de jeugd slechts als een weerschijn, een verre werkelijkheid die met het voortgaan der jaren steeds verder weg ligt. Het verhaal van Thanatos, van de zichtbare duisternis waarachter een hyperrealiteit schuilgaat, komt nu aan bod. Het is een raadselachtig gebied waar wanorde en chaos de overhand hebben.

Voorstellingen en vormen zijn tot nu toe hand in hand gegaan. In de wereld van de jonge man was orde dominant. Dit zagen we onder meer weerspiegeld in zijn bovenlichaam, dat redelijk overzichtelijk in opbouw is. In de asymmetrische wereld van de jonge en oudere man samen is de wanorde dominant. De weerspiegeling hiervan is terug te vinden in het onderlichaam van de jongeman: de knoop, de tros, de woekerplant, het tunnelstelsel, de draaikolk, de wrong, de spiraal.

Het verhaal is echter nog niet af. In de wereld van Thanatos, van de dood die voor ons ligt, is het raadsel en het ondoorgrondelijke dominant. Het opmerkelijke gat in het hemd, het naar beneden hangende deel dat iets weg heeft van een natte handdoek, de openstaande gulp, allemaal stellen ze vragen bij de zwarte kosmos die achter de jonge man en de oudere man opdoemt.

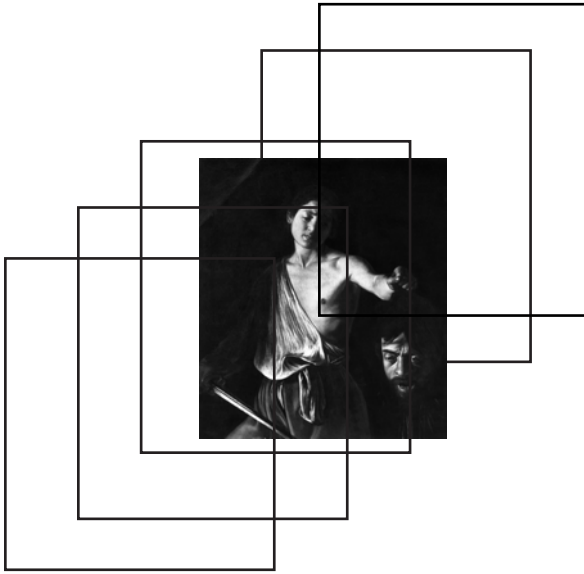
Christopher Bollas De zwarte ruimte verandert het *dream-work* van de jeugd in een duister niemandsland, waar Thanatos—de jeugd noch de ouderdom—regeert. Het is het gebied binnen de droom. Bollas schrijft:

I am lost in self experiencing. The distinction between the subject who uses the object to fulfill his desire and the subject who is played upon by the action of the object is no longer possible. The subject is inside the third area of self-experiencing. His prior self state and the object's simple integrity are both 'destroyed' in the experiential synthesis of mutual effect. (2003, 31)

Het schilderij voert me dieper en dieper mee in de onbewuste regionen die Freud in verband brengt met de sterfelijkheid. Het betreden van deze wereld is niet makkelijk. Het vraagt van mij een extra vermogen om me als subject over te geven aan het object van onderzoek en zo op te gaan in een serie wisselende ervaringen, wat het risico met zich meebrengt om mijzelf te verliezen in tegenstrijdigheden. Het vraagt telkens weer van de beschouwer om zich mee te laten voeren door de logica van het onlogische. De vanzelfsprekende reactie is te willen vluchten uit dit gebied van niet weten, van verwarrende verbanden en structuren. Het verlangen naar duiding en naar de veiligheid van het bekende is groot. Ik moet mijzelf echter toestaan de wereld van het imaginaire denken voluit te betreden, "as if [I was] inside a dream" (Bollas 2003, 21). Het is zaak mijn ongeloof op te schorten en toe te blijven geven aan de paradoxale aantrekkingskracht van deze wereld.

De dubbelzinnige adolescent De onderliggende duisternis maakt ieder beeld dubbelzinnig. Het schilderij als sprekend object vertelt over een mogelijke wereld waarin iedere zekerheid verdwijnt. Het is een ambiguïteit die kenmerkend is voor veel barokke afbeeldingen. Er wordt een wereld geschapen waarin geest en ma-

terie door elkaar lopen. Leo Steinberg wijst op de intrigerende verbinding tussen seksualiteit en religie. In *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983) besteedt Steinberg, door een proces van *close reading*, speciaal aandacht aan een aantal vroegmoderne Christusvoorstellingen. Hij laat zien hoe Jezus door middel van de afgebeelde erecties niet alleen als zoon van God wordt voorgesteld, maar vooral als mens.



II.5.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (zwarte ruimte), 1609

DE EXTERNE RUIMTE ALS EEN BLACK BOX

Zwarte ruimte De ambiguïteit van de zwarte ruimte wordt versterkt als ik *David met het hoofd van Goliath* voorstel als een oneindige driedimensionale ruimte (afb. II.5.2). De dieptelijnen dagen, veel meer dan de diagonalen, uit om de virtuele reis voort te zetten in het schilderij. Een perspectief komt tot stand door middel van de lijnen die vanuit de hoeken naar een denkbeeldige horizon lopen achter de jongen, op het midden van de afbeelding.

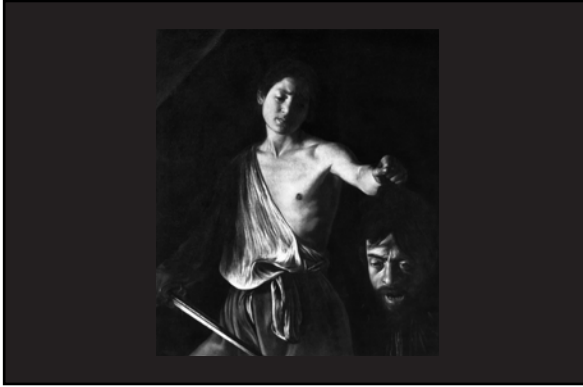
David bevindt zich vanuit dit standpunt in het midden van een *black box*. Hij kijkt er niet tegenaan. Hij glijdt er, met name via de linkerzijde van de afbeelding, dieper en dieper in. Het enige dat hij nog ervaart zijn de verschillende tonen van de zwarte ruimte om zich heen—de dominante duistere omgeving die veel barokke kunstenaars altijd eerst schilderden.

Het is alsof David gaandeweg verdwijnt in een universum waar geen eind aan komt. De perspectivische opbouw van de voorstelling wordt versterkt door het kleurgebruik. De schemerachtige grijstonen komen op de toeschouwer af. Het zwart breidt zich al terugwijkend steeds verder uit. Na het zwart komt het Niets. Het zwart is eindeloos.

Caravaggio's werkelijkheid is die van een kosmisch zwart gat dat alles naar zich toe trekt. Kandinsky stelt in *Spiritualiteit en abstractie in de kunst* (1988, orig. pub. 1912) het zwart tegenover het wit: "Als het niets zonder mogelijkheden, als het dode niets na het uitdoven van de zon, als een eeuwig zwijgen zonder toekomst of hoop klinkt innerlijk het zwart. [...] Het zwart lijkt op iets dat uitgeblust is, op een verkoolde brandstapel" (91).

Thomas Ruff Het zwart krijgt vanuit dit nieuwe perspectief verschillende betekenissen. Ik kan het zien als een kosmische ruimte. David en Goliath zijn sterren aan een nachtelijke hemel. Thomas Ruffs *Stars* (1990) en Caravaggio's *David* liggen daarin op één lijn. De zwarte hemel van de Duitse fotograaf is geen leegte maar een avontuurlijke ruimte om te ontdekken. Het is een wereld waar achter iedere afbeelding een nieuwe wereld kan ontstaan. Dit is een benadering die pas sinds de vroegmoderne tijd (in de schilderkunst de barok) denkbaar was. De mens begint de fysieke omgeving, het heelal, in zijn gedetailleerdheid in kaart te brengen. Met Copernicus verschuift (vanaf 1530) het geocentrisch wereldbeeld langzaam naar een heliocentrisch wereldbeeld. De mens wordt een klein lichtpuntje, een stofje in een oneindig heelal. Caravaggio's David is zo'n stofje. Hij is niet meer het centrum van de wereld. Hij is een ruimtereiziger in een onmetelijk heelal.⁴¹

⁴¹ Het onmetelijk heelal is een belangrijk thema van de Duitse kunstenaar Thomas Ruff. Hij maakt serieel werk, vanaf 1989 in het bijzonder van de nachtelijke hemel. De serie *Stars* (1990) laat de nachtelijke ruimte zien zoals we die ook aantreffen bij Caravaggio (alleen dan zonder sterren).



II.5.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (zwarte ruimte), 1609

DE COMPLEXE INTERNE RUIMTE

Het zwart heeft de stem van de macrokosmos, maar ook van de microkosmos. Een herlezing van het zwart als een driedimensionale interne ruimte geeft het een psychologische dimensie. De ruimte om David heen is een index van zijn psychische toestand (afb. II.5.3). De ruimte in David dringt door tot de innerlijke ruimte van mijzelf als medereiziger. De interne ruimte is een oneindig heelal dat allerlei mogelijke psychische werelden omvat.

Howard Hibbard Het zal geen verbazing wekken dat de psychoanalytisch georiënteerde kunsthistoricus Howard Hibbard in *Caravaggio* (1983) een verband ziet tussen de zwarte ruimte en het onbewuste. Het schilderij is voor hem een illustratie van de chaos van het onbewuste. Hij schetst hoe in late werken van Caravaggio—vanaf 1600—de grote donkere vlakken de overhand gaan nemen.

Hibbard wijst op een psychologische reden. De zwarte ruimte is de verbeelding van een onbewuste ruimte, de oneindige zwarte binnenwereld. De invulling van deze ruimte schrijft hij toe aan de persoon van de schilder, iets waar ABL zich verre van houdt.⁴²

Doležel wijst op drie normatieve codes waar-

⁴² De vervloeking van de mens is volgens Hibbard het belangrijkste thema in het werk van *Caravaggio* (1983, 267). In *Caravaggio* gaat hij in op de tragische aspecten in dat werk. Over de late doeken zegt hij: “His paintings have a prevailingly somber mood that often edges into tragedy: his customary schemes are martyrdoms, burials, or religious experiences that are like death in life” (261). Meerdere keren komen de kwetsbaarheid van de natuur, de dood, het sterven, innerlijke en uiterlijke verwondingen aan bod, die het werk van Caravaggio kenmerken. De vroege afbeeldingen mogen aanvankelijk nog het beeld opleveren van een mens die “may have had dreams of being saved” (267); in werken als *David met het hoofd van Goliath*, waarin “an explicit self-identification with Evil” (262) plaatsheeft, is dat niet meer aan de orde. De gedroomde held heeft plaats gemaakt voor een boeteling

vanuit wij kunnen waarnemen: de rationele, de irrationele en de waanzinnige wereld (1998, 120). Deze drie werelden komen als drie virtuele projecties terug in het schilderij van Caravaggio. De rationele wereld krijgt een gezicht in David. De irrationele wereld van de emoties krijgt een gezicht in Goliath. De wereld van de waanzin, van het onbeheerste, krijgt een gezicht in het zwart. Het is zowel ruimte als leegte. Het zwarte vlak is een beklemmende en beangstigende ruimte.

Het is een wereld die de deur opent naar de psychiatrie. In die zwarte wereld gaan wanen hun eigen gang, als natuurlijke processen. Het schilderij spiegelt wat zich bevindt in mijn hoofd: de jongen en de man zijn projecties. Goliath is de verschijning van de dood, al is de rigor mortis, de lijkstijfheid, nog niet opgetreden. Hij functioneert daarmee als een laatste verbinding met het land der levenden.

Het duister trekt de jonge held steeds meer de hallucinatoire diepte in. Hij dreigt als een stuurloos personage in een onbekende oceaan aan ervaringen te vallen. Het gevecht van de jongen is een gevecht tegen de afgrond van de dood. De peilloze diepte waarin hij zich bevindt, is een inerte, trage, mechanische ruimte vol wanen—wanen die hem betreffen, maar die hij onmogelijk lijkt te kunnen veranderen.

met een “wish for punishment” (262). Hibbards verhaal correspondeert met het verhaal van *De jeugd en de dood*. Eros (Liefde) heeft gaandeweg plaats moeten maken voor Chronos (Verval) en Thanatos (Dood).

De waanzinnige adolescent De zwarte ruimte maakt de adolescent tot een verwarde geest. Hij wordt tot een nietig object in een kafkaïaanse ruimte. De waanzin ligt op de loer. Michel Foucault beschrijft in “Of Other Spaces” (1986, orig. pub. 1967) hoe de adolescent weg is gegaan uit zijn relatief sacrale “crisis heterotopia,” die op een paar restanten na is verdwenen uit onze samenleving (24). Hij is verworpen tot een komeet, een machteloos object in een onbeschermde, zich almaar uitdijende ruimte.

Waanzin heb ik al eerder uitgelegd als een variant op de fantasie: een *unwilling suspension of disbelief*. De natuur—het verval—wordt protagonist. De heterotoop, een afwijkende plaats die bescherming biedt voor het anders-zijn, is te vinden in de vorm van een museum of bioscoop. Deze “heterotopias of deviation” uit Foucaults *Madness and Civilization* (1988, orig. pub. 1961) bieden echter weinig soelaas meer. Caravaggio's transparante realisme toont steeds nadrukkelijker de duisternis. Het confronteert je met een omgeving die je als een machine in zijn greep krijgt.

Foucaults werk is een voorbeeld voor ABL. In *The Order of Things* (2002, orig. pub. 1966) wandelt hij door Velázquez' schilderij *Las Meninas* als door een ruimte, waarbij hij het doek zélf het werk laat doen als “sprekend object.” “The painter is standing a little back from the canvas,” zo begint hij (2002, 3). Foucault gaat vervolgens een stap verder en schuwt daarmee niet het gebied van de fantasie: “He is glancing at his model; perhaps he is considering whether to add some finishing touch, though it is possible that the first stroke has not yet been made” (3). De auteur daalt verder en verder af in de “mogelijke werelden”: “The arm holding the brush is bent to the left, towards the palette; it is motionless, for an instant [...]” (3). Het is met deze vaststelling dat Foucault, op basis van de interne logica van een schilderij, een uitspraak doet over het schilderij, als een foto die een werkelijkheid representeert. Hij eindigt tenslotte deze eerste



II.5.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd detail), 1609

alinea met de vaststelling dat de kwast wacht op de uitkomst van de blik van de schilder en de blik van de schilder wacht op het gebaar van de schilder. De analyse laat zich verder lezen als een proces waarbij vragen, vertellende objecten, mogelijke werelden, beelden en verhalen op elkaar ingrijpen.

EEN DWINGENDE MECHANISCHE STRUCTUUR

De zwarte ruimte slurpt alles in zich op (afb. II.5.4). Ik ervaar de allesoverheersende macht van de ruimte om mij heen. Vanuit deze ruimtelijke ervaring herken ik opnieuw Aristoteles' omschrijving van de tragedie. De tragedie is, volgens Aristoteles, in feite een systeem waarbij het primaat ligt bij de plot, die alles—elk voorval en ieder personage—als een machtig apparaat in zijn greep houdt.

De plot is een structuur van gebeurtenissen die in de tragedie steeds op de eerste plaats komt. Deze gebeurtenissen grijpen in elkaar volgens een causale logica. In de tragedie heeft het toeval nauwelijks een plaats. Personages nemen een ondergeschikte positie in. Het tragische roept angst en medelijden op. Het lijkt op een onstuitbare trein die steeds verder de duisternis in giert.

E.T.A. Hoffman De reis in het oneindige resulteert in een ervaring van wat Freud, in zijn lezing van een verhaal van E.T.A. Hoffmann, *das Unheimliche* noemt (1983b, 189). Dit begrip kent drie kenmerken:

1. *De duistere ruimte.* In *David met het hoofd van Goliath* zien we een ruimte die (in Freuds termen) *unheimlich* werkt. Het begint met het zwart van de duistere achtergrond als allesbepalende ruimte. Deze zwarte werkelijkheid heeft een mechanische oorzaak-en-gevolgstructuur.

2. *De onzekere status*. Dit heeft betrekking op de personages. De afgebeelde personages zijn fundamenteel onzeker over hun eigen status. Dit is begrijpelijk aangezien geen van de personages de werkelijkheid uiteindelijk stuurt. Integendeel: de opeenvolging van de gebeurtenissen stuurt juist de personages.

3. *De dubbelganger*. Freud trekt de vergelijking met de angstaanjagende belevenis van een epileptische aanval, waarbij plots een onbekend deel van de persoonlijkheid verschijnt.

David en Goliath worden zo dubbelgangers: David is het gezicht van de beschaving, terwijl Goliath de animistische natuur representeert, de angstaanjagende “terugkeer der doden” (Freud 1983b, 183). Het is Conrads verhaal in *Heart of Darkness* (1903). Het is het verhaal van Marlow en Kurtz in *Apocalypse Now* (1979). Het zijn twee gezichten van dezelfde beschaving.

De stervende adolescent De caravageske wijze van denken nadert meer en meer de dood. Het verschil tussen David, Goliath en de duisternis wordt steeds marginaler. *Das Unheimliche* is een gevoel van griezelligheid. De strijdbaarheid van jongeman, het icoon van beschaving, blijkt een flinterdunne vernislaag. Het is een kwestie van tijd voordat de natuurkrachten naar boven komen en de adolescent onherroepelijk het onderspit delft.

Elke poging het brute geweld van de natuur te onderdrukken is tot mislukken gedoemd. Het leven is een zandloper, om een metafoor van Bachelard te gebruiken. De jeugd is een illusie. De adolescent die goed in de spiegel kijkt, ziet geen *Ich* maar het *Es*. Het bouwen van een fort zal slechts uitstel van executie zijn. De adolescent tracht aan de gevangenschap te ontkomen maar creëert onderwijl, voor de korte tijd die hem rest, zelf een gevangenis.



II.5.5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd detail), 1609

DE ZWAARTE VAN SUBSTANTIE

De zwarte omgeving, de dode substantie, is wat uiteindelijk overblijft (afb. II.5.5). De traagheid, het gewicht, de zwaarte: het zijn belangrijke kenmerken van de materie. De fysieke wereld is oppermachtig en slaat uiteindelijk alles dood. De substantie “doodt” uiteindelijk iedere voorstelling. Zelfs de oude reus (Goliath) wordt gevelde.

Het object dat subject was geworden wordt uiteindelijk weer object. De gevangenis, hier in de vorm van de natuur, maakt jong en oud uiteindelijk tot levenloze dingen. Het hoofd van de oude man en het lijf van de David zijn verworden tot stukken materie. Het kleine beetje licht in het gelaat van de oude man dooft in de alomtegenwoordige duisternis. De zware textuur van het schilderij geeft vorm aan dat waar het schilderij uiteindelijk over gaat: materie, de levenloze substantie die uiteindelijk het wezen uitmaakt van alles om ons heen.

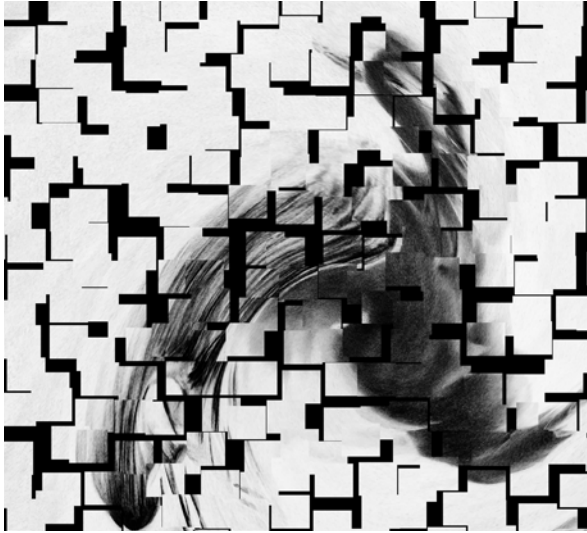
Ernst van Alphen Van Alphen signaleert in *Armando. Vormen van Herinnering* (1983) een verwantschap tussen het werk van Armando en het werk van Caravaggio. Het plastiek van Armando uit 1998, getiteld *Melancholie*, dient als voorbeeld (van Alphen 2000, 96). Het is een plastiek van ongeveer één kubieke meter: een geboetseerde vorm met als kenmerkende aspecten duisternis en zwaarte. De zwartheid is in zichzelf opgesloten. De vorm en de textuur geven het beeld een samengeperst, schijnbaar ondoordringbaar voorkomen. Het is een beeld van het absolute niets. In dit beeld kan geen licht vallen. Het is een radicalisering van het zwart van Caravaggio. Het lijkt een afdruk van het zwarte gat: een hemellichaam waaruit geen licht of materie kan ontsnappen door het sterke zwaartekrachtsveld.

Van Alphen analyseert ook hoe de confrontatie met de zwaarte de toeschouwer niet noodzakelijkerwijs in die zwaarte hoeft te brengen. Het kan hem aangrijpen. Het kan hem doen

denken aan alles waar het voor staat. Maar het omgekeerde kan ook gebeuren. Esthetisch genot kan zorgen dat je naar het plastiek toebeweegt (Van Alphen 2000, 41). Juist omdat de samengebalde, in zichzelf besloten zwaartekracht weigert in contact te treden, beweegt de toeschouwer er nieuwsgierig naar toe.⁴³

⁴³ Van Alphen beschrijft hoe het werk van Armando, een Nederlands kunstenaar en schrijver, verwijst naar verval en dood. De toeschouwer wordt geconfronteerd met oorlogservaringen die hem “doordringen van het volstrekt unieke” van dergelijke ervaringen. Het indrukwekkende van de taal van Armando is volgens Van Alphen dat die consequent indexicaal is (2000, 9). Het effect van het indexale, het verwijzende, maakt dat de toeschouwer van het werk van Armando geconfronteerd wordt met het “onuitsprekelijke.” Armando heeft alleen tot doel “dat wat eraan grenst, eraan raakt, uit te spreken of uit te beelden” (10). Wat betreft zijn schilderijen wijst Van Alphen op het gebruik van impasto: “behalve naar de uitbeelding gaat de aandacht ook naar de verf die de uitbeelding vormt” (36). Hij vergelijkt Armando ook met het werk van Caravaggio en signaleert in beide gevallen het tactiele ele-

ment. Echter: “terwijl Caravaggio aantrekt en uitnodigt tot aanraking, stoten Armando’s schilderijen af” (41). De beweging die in Caravaggio’s dramatische werk aanwezig is, wordt een ondoordringbare duisternis in het werk van Armando.



II.5.6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd, negatief en gefragmenteerd), 1609

DE MATERIALITEIT VAN HET DOEK

Caravaggio's adolescent, gedomineerd door een naturalistische filosofie en kunstzinnig vormgegeven in *chiaroscuro*, is zo een exponent van het opkomende wetenschappelijk-materialistisch denken dat aan het einde van de zestiende eeuw zijn intrede doet. De adolescent openbaart zich als een sterfelijk gestalte. De theologische afbeeldingen lijken slechts een alibi om het thema van de natuur aan te snijden. Religie bestaat hooguit als de God van Spinoza: alom tegenwoordig en individueel onzichtbaar. De natuur bevindt zich *achter*, of misschien eerder *in* de donkere wand (afb. II.5.6).

Caravaggio spreekt als een atheïst en erkent het belang van de natuur. Zijn houding is niet normatief maar esthetisch; eerder materieel dan geestelijk. Hij vertegenwoordigt het geweld. Hij is de opgerichte gestalte en het ronde, onschuldige gelaat van David. Caravaggio is ook de laaghangende gestalte, het donker, het benige gelaat van de Goliath. Hij is echter voor alles de vernietigende, onoverwinnelijke natuur. De *condition humaine* is de natuur, en de natuur is eindig. Over de meest wezenlijke zaken (leven en dood) heeft de mens niets te zeggen. Uiteindelijk verliest hij.⁴⁴

⁴⁴ Catherine Puglesi zegt het volgende over het tragische verhaal van dit schilderij:

In our own post-Freudian era, of all Caravaggio's works the *David with the Head of Goliath* has been regarded as a window into his psyche. Without excluding the homo-erotic implications, recent interpretations have explored the personal meaning of the image more widely by focusing on the visual antithesis offered by the two biblical characters: David projecting youth, virtue, faith and compassion, versus Goliath embodying age, sin, doubt and punishment. (2000, 365)

Puglesi schetst hiermee de tegenstelling tussen jong en oud die in mijn onderzoek een centrale plaats inneemt. De jeugd wordt in deze benaderingswijze gezien als iets dat overeenkomt met het goede. De ouderdom en het

Catherine Puglesi Catherine Puglesi kiest voor een biografische benadering van het leven en werk van Caravaggio, die doet voorkomen alsof er sprake is van een ontwikkeling van een fysieke naar een spirituele oriëntatie. Mijn reis door de mogelijke wereld van Caravaggio's adolescent eindigt niet in een metafysische wereld, maar in een natuurlijke wereld. Caravaggio profileert zich als een (vroeg)modern denker. Hij zegt: "Kijk, dit is de wereld waarin wij leven." Hij maakt zich geen illusies meer.

Puglesi betreedt in haar omvangrijke studie *Caravaggio* (2000) de religieuze wereld van de barok. Ze beschrijft hoe er, op basis van de tekst op het zwaard van David, een verband wordt gelegd tussen het gevecht van David en Goliath en dat van Christus en Satan. Het is de kracht van de deemoed tegenover de hoogmoed (Puglesi 2000, 180). David toont het volledige bereik van menselijke verschijningsvormen dat terug te vinden is in de Bijbel. Puglesi noemt de herder, de strijder, de heerser, de minnaar, de dichter en de zondaar (180).

Ik bevind me met mijn analyse eerder in het gezelschap van filmers als Derek Jarman. Hij belicht Caravaggio niet als een late middeleeuwer, bevangen door religie. Hij laat Caravaggio de alledaagse, natuurlijke werkelijkheid (die anderen verbergen) bekijken en analyseren. Caravaggio

bewondert de natuur om de krachtige erotiek en het meedogenloze verval. Rembrandt en Caravaggio hebben daarin veel met elkaar gemeen. Beiden durven te denken in *chiaroscuro*.

De Hollandse meester Rembrandt en de onbarmhartige Italiaanse meester Caravaggio onderkennen beide de diversiteit van conflicten en contrasten. Ze schilderen het spel van licht en duister om te laten zien hoe de duisternis—de natuur—altijd aanwezig is.⁴⁵

De adolescent als natuurkracht De genadeloze vergankelijkheid is een natuurkracht waar zelfs de jeugd aan onderworpen is. De jonge strijder, de overwinnaar, is een schijngehalte. Fysiek maar ook psychisch wordt hij door een duistere twijfel overmand. Om het goede te doen, ontkomt hij er namelijk soms niet aan om kwaad aan te richten. Zo wordt hij ook het oudere slachtoffer. Hij maakt vuile handen. Hij wordt moordenaar. De adolescent is een speelbal in een wreed universum. De duisternis van Nietzsches "oer-ene" is over de wereld gevallen: het ultieme tragische moment.⁴⁶

verval worden beschreven in termen van het slechte.

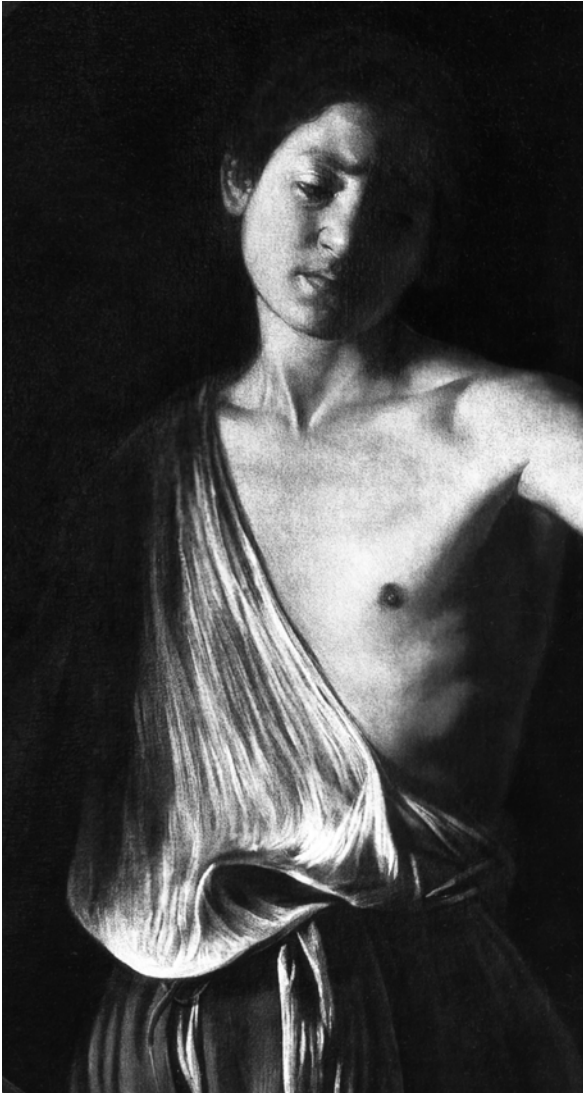
⁴⁵ Walter Friedländer besteedt in zijn werk *Caravaggio Studies* (1974, orig. pub. 1955) veel aandacht aan het spel van licht en duister bij zowel Caravaggio als Rembrandt. Friedländer beschrijft Caravaggio's realisme als vooral sociaal geëngageerd en pas in de tweede plaats als religieus van aard. De Hollandse caravaggisten waren vooral geïnteresseerd in Caravaggio's schildertechniek.

Het Rijksmuseum Amsterdam wijdde ter gelegenheid van de vierhonderdste geboortedag van Rembrandt in 2006 een grote tentoonstelling aan de relatie tussen het werk van de twee schilders. Duncan Bull gaat in de inleiding van de catalogus *Rembrandt/Caravaggio* (2006) dieper in op de overeenkomsten en verschillen en noemt daarbij vooral het feit dat beide schilders, door een gebruik van picturale middelen—anders gezegd: door het denken in *chiaroscuro*—de nadruk weten te leggen op de

complexe menselijke emoties en relaties: "Dit buitengewoon diepe psychologische inzicht, deze vaardigheid om door middel van verf zielenroerselen in beelden te vangen, is misschien wel het punt waarop, voor de moderne beschouwer, Rembrandt en Caravaggio de nauwste verwantschap vertonen" (20). Bull geeft daarmee ook meteen aan waarom het werk van Caravaggio zich zo goed leent voor dit proces van ABL, waarbij een vraagstuk over de menselijke natuur (adolescentie) centraal staat.

⁴⁶ Het donkere oer-ene is een centraal begrip in het werk van Friedrich Nietzsche, die met zijn *De geboorte van de tragedie* (1872) van grote betekenis is geweest voor het hedendaagse begrip van het tragische. De wereld van Nietzsche zoals die zich openbaart in de tragedie is ontleend aan de klassieken en kenmerkt zich door een spel

What we have is a simulacrum,
a trompe l'oeuil, an excess of mimesis.
—Louis Marin 1995, 100



II.5.7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609

HET SIMULACRUM VAN DE JEUGD

Caravaggio's werk is het tragische hoogtepunt en tegelijk ook het omslagpunt van het klassieke naturalisme. Wat zou Aristoteles zeggen, kijkend naar *David met het hoofd van Goliath*? De *Poëtica* typeert het vormgevingsprincipe, het esthetisch genot van de tragedie, als het antwoord op de beangstigende inhoud. De oude Grieken laten daarmee op de valreep de materie als destructieve natuurkracht toch niet overwinnen.

De kunst, het poëtische antwoord op de tragedie van de natuur, opent onverwacht nieuwe wegen. Caravaggio's kunst en verbeelding van de jeugd overwinnen daarmee de natuur. Het kunstwerk is voor de maker de sublimatie van de dood en daarmee een overwinning op de dood. Het wordt meer en meer een vervloeiende voorstelling, een projectie uit het niets. Optische verschijnselen worden aangevuld met auditieve ervaringen.

Michel Chion stelt in *Audio-Vision: Sound on Screen* dat stilte meer dan een neutrale leegte is en altijd het product is van een contrast (1994, 57). Het denken in *chiaroscuro* dat Caravaggio's werk kenmerkt wordt nu een denken in afwezigheid van geluid. Het contrast tussen licht en donker, tussen rechte lijnen en diagonalen, tus-

tussen het dionysische en het apollonische. Nietzsches werkelijkheid is een omkering van Plato's denken. Essentieel is dat de realiteit, het "oer-ene" (waarvan de dagelijkse realiteit maar een afspiegeling is), zich kenmerkt door chaos: een voortdurend proces van beweging waarop de rede, als vormgevende apollonische kracht, uiteindelijk geen vat kan krijgen. De enige hoop die Nietzsche ziet ligt in de kunst. Het is een vorm van apollonisch handelen die een tegenhanger kan zijn voor de overrompelende dionysische realiteit. Het gevoel van controle dat de kunst oplevert is echter altijd illusoir. Nietzsches esthetica beschrijft schoonheid als de hoogste vorm van schijn. Nietzsches beschrijving werpt licht op *David met het hoofd van Goliath*. De voorstelling als geheel is, net als iedere theorie over de adolescentie, een schijnwereld, een *possible world*. De oude man (Goliath) is het meest dionysische onder-

sen vlak en detail, wordt nu als een notenschrift, een partituur van stilte, een compositie van een steeds duidelijkere duisternis. Het grensvlak dat ontstaat raakt aan een nieuwe realiteit.

Jean Baudrillard De adolescent als schijnge-stalte sluit aan bij een concept van Jean Baudrillard: de hyperrealiteit als een simulacrum. In *Simulacra and Simulation* (1994, orig. pub. 1981) stelt hij dat in het postmoderne simulacrum, de derde ruimte waarin we ons bevinden, afbeeldingen als die van Caravaggio's adolescent fictieve verschijningen zijn geworden die alleen naar zichzelf verwijzen. De menselijke realiteit heeft daarmee in feite geen bestaansrecht. Het kunstwerk is de enige realiteit.

Caravaggio's adolescent in *David met het hoofd van Goliath* maakt duidelijk dat adolescentie meer een spookbegrip is dan een realiteit. Deze hyperrealiteit is een artistieke werkelijkheid. Het schilderij is een taaldaad die de weg opent naar nieuwe fictieve realiteiten. De hyperrealiteit is niet de opheffing van het tragische, maar een manier om tijdelijk aan het tragische te ontsnappen.

De tegenstelling realiteit–hyperrealiteit staat aan de wieg van nieuwe creaties. Lange tijd was de enige akoestische ervaring de hoorbare soundtrack van de stilte. Maar het geluid van

de stilte komt tot een einde: de spookgestalte Goliath begint opnieuw te spreken. De lippen beginnen met het formuleren van onbegrijpelijke zinnen.

David is eveneens een hyperrealiteit. Uit het licht ontwikkelt zich een nieuwe fantastische realiteit. De mond van de jonge man was verkrampt. De rode lippen zaten vast op elkaar. Dit zwijgen stond in scherp contrast met de gedempte schreeuw van Goliath. De adolescent komt weer in beweging. De geladen stilte verdwijnt. De werkelijkheid van de (nog) onuitgesproken gedachte wordt de werkelijkheid van een voorzichtig gesproken gedachte.

De fictieve adolescent De adolescent is fictie geworden. Een proces van “rereading of the previous reading” (Marin 1995, 39) komt nu opgang. De tragische adolescent verandert in een poëtische adolescent. Met het bereiken van deze fase ben ik aanbeland bij mijn tweede vertelling over de jeugd, waarin ik stil zal staan bij een volgend drieluik bestaande uit het werk van William Shakespeare, Virginia Woolf en Thomas Vinterberg. In de verte start een zacht, poëtisch gefluister dat dezelfde implicietheid bezit als de melancholicus (Pensky 1993). De gedachte aan de jeugd als een trauma, als een aanuïding van het onuitgesprokene, vindt een vluchtweg. Het is het tedere geluid van de dichter.⁴⁷

deel van de voorstelling. De wereld van de jongeman (David) lijkt—binnen het kader van de voorstelling—een verwijzing naar een schijnwereld waarin niet de chaos maar de schoonheid regeert. De schoonheid kan—in het verlengde van Nietzsches denkbeelden—worden opgevat als een werkelijkheid met een andere status dan die op de voorgrond. De oude man is een verbeelding van de realiteit. De jongeman is een verbeelding van een imaginaire wereld die in chaos zijn inspiratie vindt, maar wordt vormgegeven in schoonheid. Inhoudelijk vindt deze studie over de adolescent zo zijn inspiratie in het werk van Nietzsche.

theoretisch concept uiteen. Hij beschrijft hoe tragiek in feite erotisch van aard is: “Eros is de tragische God bij uitstek” (1986, 66). Eros benadert hij als een natuurlijke kracht, die net als de dood de wetten van de geordende wereld overtreedt. De tragisch-erotische godheid is, onder invloed van het christendom, uit de samenleving verwijderd. De kunst is de enige vrijhaven waar deze dionysische kracht nog kan zegevieren. Het werk van Caravaggio zou kunnen dienen als een illustratie van deze gedachte. De kracht van de allesoverwinnende dood wordt, net als die van Eros, steeds weer zichtbaar.

⁴⁷ Het grensgebied tussen poëzie en tragiek komen we tegen in het werk van Georges Bataille. Bataille zet in *De tranen van Eros* (1986, orig. pub. 1961) zijn kunst-

TOT SLOT

Art-Based Learning, de dialectiek van de zelfervaring, heeft me van beleven, begrijpen en betekenis geven, terecht doen komen in een associatief gebied. Ervaren en denken, subject en object, fictie en realiteit, natuur en cultuur, mijn object van studie en mijn persoonlijke herinneringen grijpen ineen.

Er is een dialoog ontstaan met het werk van de artistieke denker Caravaggio. Focus, belichting, de innerlijke stem en de uiterlijke stem hebben een beeld geschapen waarin de jongeman meer en meer naar de achtergrond verdwijnt, terwijl de ouderdom en de dood van antagonist tot protagonist zijn geworden. De vervallen natuur, met zijn chemische processen, heeft de plaats ingenomen van de jonge god.

De caravageske wereld is een denken—een taalspel—in *chiaroscuro* over *De jeugd en de dood*: een retorisch spel waarbij de jeugd (licht) verliest en de dood (donker) wint. De jeugd wordt een virtuele gestalte. David is een moeilijk grijpbaar herinneringsbeeld. De jeugd krijgt iets van een lege, geprojecteerde verschijning; een beeld zonder origineel.

De adolescent is een “schijnvorm” geworden. De jeugd vervliegt, vervaagt en wordt door de dood overvleugeld. De ouderdom, de dood als

onderdeel van de fysieke natuur van de mens, is het enige dat overblijft.

Stuart Hall Stuart Hall stelt in *Representation* (1997) dat beelden ons maatschappelijk handelen beïnvloeden. Hij sluit daarmee aan bij J.L. Austins concept van de “performatieve taal-daad”. Art-Based Learning concentreert zich in die lijn niet zozeer op de intentie van de maker, maar op de betekenis van een werk voor de totstandkoming van een culturele werkelijkheid. Vragen als: “Wat is de betekenis van beelden als die van Caravaggio voor de actuele cultuur?” moeten daarmee niet meer begrepen worden in termen van representatie. Fictie is geen afspiegeling van de realiteit maar een relatief begrip. We geven onze verzinsels de status van realiteit.

De uiteindelijke bedoeling van Art-Based Learning is te achterhalen hoe kunst actuele werkelijkheden produceert. Uitgangspunt is dat beelden als die van de tragische adolescent in fictie bewust of onbewust een specifieke culturele realiteit scheppen. We komen daarmee in het gebied van de antropologie. Bestaat er binnen de cultuur een narratieve modaliteit van *De jeugd en de dood*? Bestaat er een *chiaroscuro* in het denken? Is het denkbaar dat bepaalde maatschappelijke verschijnselen het gevolg zijn van een mogelijke wereld die tijd en ruimte overstijgt? Is het denkbaar dat gaandeweg, door herhaling van deze figuur, een maatschappelijke identiteit wordt gecreëerd als “etnografische realiteit”?⁴⁸

⁴⁸ Hall denkt vanuit een receptie-theoretisch kader. De relatie tussen product en lezer staat in deze semiotische benadering centraal. Hall beschrijft dit aan de hand van twee aan het werk van Barthes en Foucault verwante begrippen: “encoding” en “decoding.” Uitgangspunt is dat betekenis wordt geproduceerd door taal. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* spreekt hij over een “representational system” dat gebaseerd is op “the production and circulation of meaning through language” (1997, 1). Productie en circulatie van betekenis door taal is ook precies wat gebeurt in de vier stappen van het proces van Art-Based Learning. Het proces van een “telling object” via een “possible world” naar een “story/essay” is een bij uitstek talig proces.

In het volgende hoofdstuk zal ik de caravageske wereld verder in dialoog laten treden met deze hedendaagse etnografische realiteit via het rechterpaneel van dit eerste drieluik. Wat zien we van de wereld die ook geschetst wordt in Freuds sterk biologische geïnspireerde wijze van denken? Wat horen we terug van wat Peter Brooks “Freud’s masterplot” noemt (1977)?

Fictie wordt gebruikt als verklaringsgrondslag voor eigentijdse urbane vertellingen over de jeugd, zoals bijvoorbeeld verfilmd door de regisseur Mathieu Kassovitz. Waar in dit hoofdstuk het verleden centraal stond, richt ik me nu op het verleden in het heden. De kennis die ik over de jeugd en de dood heb opgedaan bij het bestuderen van Caravaggio dient daarbij als hulpmiddel. Bij het analyseren *La Haine*, een sociaal en politiek actuele film over de jeugd, zullen we zien of dit van pas komt om de antropologische werkelijkheid die ons dagelijks omgeeft te begrijpen.



II.6.1: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995

We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed.
—Peter Brooks 1992, 3

6. *REPRISE:*

KASSOVITZ - DE RETORIEK VAN DE DOOD

INLEIDING

De vroegmoderne caravageske spelregels, die ook in het derde paneel onze gedachtewereld bepalen, zijn zichtbaar geworden in de twee vorige panelen: het linkerpaneel met de foto van Pedriali en het hoofdpaneel met het schilderij van Caravaggio. Ik concentreer me nu op het derde, nog lege paneel, dat als uitgangspunt zal dienen voor het laatste onderdeel van deze casestudy (afb. II.6.1). Nadat ik een culturele herinnering heb verkend, keer ik terug naar de hedendaagse cultuur. Door deze dialectische beweging wordt kunst een relevante vorm van kennis.

Aan de orde is het verleden-in-het-heden. De lezer is nu aan het woord. Wat is de betekenis van de opgedane kunstzinnige kennis voor een hedendaagse culturele context? Wat betekent adolescentie in een hedendaags etnografisch perspectief? Wat betekent de retoriek van *De jeugd en de dood*—het verhaal van de held, zijn val en zijn dood—in een stedelijke, eenentwintigste-eeuwse omgeving? Daar zien we vandaag de dag nog het denken in *chiaroscuro* terugkomen.

Butler Judith Butler zegt het in telkens andere bewoordingen: “reality is fabricated”; het is “an effect and function of a decidedly public and social discourse” (2007, 85). Taal is niet alleen de representatie van een werkelijkheid, maar creëert ook een werkelijkheid en wordt daardoor performatief. Deze performatieve dimensie van taal schept een historisch-antropologische werkelijkheid. In dit laatste deel analyseer ik niet zozeer een kunstwerk maar onderzoek ik vooral de productie van een caravageske werkelijkheid (het verhaal van *De jeugd en de dood*). De focus zal liggen op de werkelijkheid als kunstwerk,

met alle normatieve, esthetische, filosofische en politieke implicaties van dien. Ik beschouw een film als *La Haine* (1995) daarbij als de logische consequentie van de retoriek van *De jeugd en de dood*: een retoriek die deel uitmaakt van ons culturele erfgoed en steeds weer wordt be- en herschreven.

In plaats van de lezer van een kunstwerk te zijn stel ik me nu op als schrijver van een culturele realiteit. Deze culturele inscriptie moet overigens, net als het bestudeerde kunstwerk, worden gezien als een nieuw kunstwerk, een performatieve taaldaad die het verhaal niet alleen representeert maar ook tot leven wekt. Stanley Fish beschrijft dat iedere compositie een “authorial intent,” een persoonlijke compilatie van feiten is, tot stand gekomen in een “interpreting community.” George Mead beschrijft in *Vaihinger's Philosophy of the As If* (2005) hoe Hans Vaihinger, grondlegger van de *fiction theory*, nog een stap verder gaat en stelt dat alle kennis uiteindelijk fictie is.⁴⁹

De schrijver als adolescent De beste manier om dit verhaal te vertellen is door het shot voor shot te construeren tot wat ik metaforisch heb aangeduid als een cinematografische vertelling. Zo'n vertelling is te vergelijken met een essay gebaseerd op een persoonlijke ervaring.

⁴⁹ In *Is There a Text in This Class?* (1980) schetst Fish hoe de betekenis van een tekst uiteindelijk tot stand komt door de culturele context van de lezer. Zijn “authorial intent” markeert een beweging van de schrijver naar de lezer, waarbij de oorspronkelijke bronnen wel als data hun geldigheid blijven behouden, maar het begrip van de tekst, en in het verlengde daarvan de strikt persoonlijke betekenis die eraan toe wordt gekend, wordt uitgemaakt door de lezer en zijn deels onbewuste “interpretative community.” Vaihinger gaat er zelfs van uit dat de werkelijkheid buiten de zintuiglijke waarneming niet kenbaar is en dat we daarom fictieve systemen construeren om naar te leven. Deze manier van leven duidt hij aan als het “as if.”

In zijn proefschrift *Een drempelwereld: moderne ervaring en stedelijke openbaarheid* noemt René Boomkens essays “oefeningen in ‘het vrije denken’” (1998, 42). Het essay is als een betoog dat bestaat bij de gratie van het “aaneenrijgen van gebeurtenissen in een betekenisvol ‘plot’” (Abma en Widdershoven 2006, 54). Het essay beweegt van een oriëntatie op het verleden naar een oriëntatie op de toekomst. Het maakt, in de woorden van Barthes, van de lezer een schrijver. De beste essayistische notities maken de auteur zelfs tot personage—Bollas’ “self as object.”⁵⁰

⁵⁰ Boomkens’ proefschrift is een inhoudelijke inspiratiebron voor deze studie omdat hij daarin een beeld geeft van de hedendaagse stedelijke cultuur, de achtergrond waartegen zich het verhaal van de eenentwintigste-eeuwse adolescent betekenis krijgt. Hij bespreekt Parijs, Amsterdam, New York en Los Angeles. Amsterdam noemt hij zelfs “de adolescentie van de moderniteit.” Het hoofdstuk over Los Angeles is echter het belangrijkste omdat het in belangrijke mate inzicht geeft in de wereld van Kasovitz, Vinterberg en Jarmusch. Methodisch is het werk van Boomkens ook interessant omdat hij zich teweerstelt tegen een rigide positivistische wetenschappelijke benadering en een pleitbezorger is voor een essayistische benadering van de cultuurwetenschap. Art-Based Learning houdt het midden tussen een poëtische en essayistische wetenschapsopvatting. Boomkens stelt: “het essay wordt



II.6.2: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995

geschreven zonder uitzicht op een vast doel, maar vanuit de overtuiging dat de auteur zal aankomen op een betekenisvolle plek, een duidelijke conclusie, een aantrekkelijk perspectief, hoe tijdelijk wellicht ook" (1998, 42). Hij sluit aan bij de lijn van Nietzsche, Foucault en Benjamin waarbinnen het denken een fictief proces is.

DE TOESCHOUWER ALS CLOSE READER

La Haine speelt in het Parijs van 1995 en is een allegorie, een breed uitgewerkte metafoor. Kassovitz' metafoor herbergt een specifieke manier van denken. In dit stilstaande beeld van de film treden drie elementen meteen op de voorgrond:

1. *De personages*: de drie jonge helden Vinz, Saïd en Hubert.
2. *De tijd*: het pistool, de aanzet voor de dramatiek van de voorstelling (afb. II.6.2).
3. *De ruimte*: de duisternis van de Parijse metro, de tragiek van het verhaal.

Fracture sociale De mogelijke wereld die we betreden is een wereld zoals die werkelijk zou kunnen zijn. *La Haine* behoort tot de *cinéma du look*, of *cinéma vérité*: cinema met een documentaire-achtige filmstijl die suggereert dat de film meer is dan fictie. Het is een film die zich in eenzelfde gebied en sfeer beweegt als de nieuwsuitzendingen over explosieve Franse woongebieden, de emblemen van een "fracture sociale" (Higbee 2006, 67). *La Haine* is daarmee een Franse variant op Danny Boyles *Train-spotting* (Engeland, 1996) en John Singleton's *Boyz n the Hood* (V.S., 1991). Het is een film die opvalt door subculturele accenten als muziek, dans en straatkunst. Hiphop en bijvoorbeeld breakdance, graffiti en rap beschouw ik daarbij als de equivalenten van de penseelstreken van Caravaggio. Het zijn de lijnen in de duisternis. *La Haine* opent—toepasselijk—met Bob Marleys *Burnin' & Lootin'*, een nummer dat hij schreef als reactie op het brutale politieoptreden in Kingston, Jamaica in de zeventiger jaren.



II.6.3: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met horizontale lijn), 1995

De urbane adolescent Kassovitz' camera laat ons zien dat de adolescentie in de kunst het best is op te vatten als een ervaring. Het is het taalspel van *De jeugd en de dood*, geplaatst in een hedendaagse westerse metropool. Het denken in *chiaroscuro* komt terug in de ruimtelijke vormgeving: een getransformeerde caravageske wereld in het nu.

HET BELANG VAN DE PLOT

Drie jonge helden—Vinz, Saïd en Hubert—maken een mythologisch aandoende reis met een TGV naar “het einde van de nacht”; ze verschijnen naast elkaar in beeld (afb. II.6.3). De drie helden maken deel uit van een Franse hip-hopscene. Ze staan in deze *still* in een horizontale lijn, gelijkwaardig aan elkaar. De jongens wonen alle drie in de buitenwijken van Parijs, die vanaf het begin alle kenmerken hebben van wat Higbee aanduidt als een “site of struggle,” een “space of marginality” (2006, 62-67).

De drie hoofdpersonen—Vinz (Joods), Saïd (Arabisch) en Hubert (Afrikaan)—hebben geen toekomstperspectief. Geweld, armoede en etnische tegenstellingen zijn aan de orde van de dag. De enige remedie tegen de verveling is blowen, of het pesten van de autoriteiten. Kassovitz creëert een sfeer waarin de jeugd nauwelijks jong

⁵¹ De tragische *condition humaine* wordt scherp verwoord in Louis-Ferdinand Célines roman *Reis naar het einde van de nacht* (1932). Dit is het zwartgallige verhaal van een reis die begint in de loopgraven van WOI en eindigt in de trieste buitenwijken van Parijs, die zestig jaar later ook het decor zijn van *La Haine*. Het belang van het werk van Céline ligt in het zwartgallige realisme van de zelfkant van de samenleving. Hij is bekend door zijn antisemitisme, het gebruik van de volkstaal en het doorspekken van zinnen met scheldwoorden. Het werk van Céline is een visioen van een uiteenvallende westerse beschaving, waarin haat, tegenstellingen, geweld en banaliteit meer en meer de boventoon voeren. De polarisatie wordt zichtbaar op alle niveaus. Aan de ene kant zien we een zich steeds meer van de complexe samenleving isolerende intelligentsia, en aan de andere kant een brute,

kan zijn. In de getto's draait alles om overleven. Zowel de bendes als de corrupte en gewelddadige politie zijn een bedreiging. Dit is de naargeestige realiteit van metropolen als Parijs. Jongeren worden oud geboren.⁵¹

John Cassavetes De aandacht voor de personages, de close-up in deze *film still*, verraaft de invloed van regisseur John Cassavetes. De verteller focust, door een veelvuldige gebruik van close-ups, op de details en op de spreken-de gezichten van zijn personages. Will Higbee definieert de drie personages in zijn monografie *Mathieu Kassovitz* als specifieke gevallen van "youth aesthetics" (2006, 35). Tragiek en esthetiek komen samen. De focus op de details ligt in het verlengde van de *cinéma du look* van Luc Besson, regisseur van films als *Subway* (1985), *Nikita* (1990) en *Léon* (1994). In deze films zijn jongeren helden én getormenteerde slachtoffers. Het element van herkenning dat zo kan ontstaan, heeft ongetwijfeld bijgedragen tot het enorme succes van de film.

Het politiek-maatschappelijk debat dat de film aanzwengelt, vindt plaats op een microniveau. Kassovitz spiegelt met zijn drie helden een Franse samenleving die voor- en tegenstanders niet onberoerd laat. De film draait in extreme mate om overleven. De dood zit de helden op

de hielen in een chaotische wereld, waar als enige wet geldt: doden of gedood worden. De dood is een dagelijkse realiteit voor de jeugd in de Parijse voorsteden en doordrenkt dan ook hun cultuur. Orde en recht zijn niet meer dan illusies. De staat is Goliath, een gecorrumpeerde macht in dienst van de onderwereld die uiteindelijk alles beheerst. De stad is een dodelijke *no-go area* waar Goliath rondwaart: een omgeving waarbinnen de jeugd schittert als held maar uiteindelijk ten onder gaat. David, de jeugd, is voortdurend verwickeld in dit dramatische gevecht en zal uiteindelijk verliezen.⁵²

De adolescent als gladiator De adolescent verschijnt te midden van deze chaotische wereld vol geweld als een eigentijdse gladiator. Vinz is daarbij een variant op Caravaggio's David (Lorenz 2002, 106). Vinz, Saïd en Hubert—de strijders—weten vanaf het eerste moment dat ze de arena betreden dat hun doodvonnis is getekend. Het *unthought known* dat we zagen bij de foto's van Pedriali verandert langzaam, na de confrontatie met het werk van Caravaggio, tot een "weten" bij het zien van deze film.

schaamteloze, inhumane, reactionaire, vaak racistische en gevaarlijke extreemrechtse groep volgelingen van Céline.

⁵² De cinema van Cassavetes is in beginsel subjectgericht. De New Yorkse school waartoe Cassavetes behoort heeft volgens Deleuze (1989) een oriëntatie op "ground level." De acteurs krijgen een belangrijke mate van vrijheid. Richard Combs stelt dat Cassavetes "the actor as author" ziet (1980, 192). Omdat improvisaties zo'n belangrijke plaats innemen, komt het werk heel natuurlijk over. Cassavetes zei hierover: "The emotion was improvised. The lines were written." Cassavetes wilde dat de camera de acteur volgde in plaats van hem te hinderen. De camera neemt vaak veel tijd om de gevoelens en het innerlijk leven van het personage te vangen. Ben Gazzara heeft eens opgemerkt dat Cassavetes de cameraman niet

als documentaire registrateur zag, maar er juist op uit was dat deze—net als de acteurs—deelnam aan de handeling. Cassavetes' benadering van ruimte wordt door Deleuze horizontaal genoemd. Zijn omgang met de ruimte verschilt daarmee van die van de Franse Nouvelle Vague en de Duitse "School van de Angst." Binnen de Nouvelle Vague, met filmers als Godard, heeft de ruimte een niet-totaliseerbaar, onaf, open en zelfs bijna muzikaal karakter. De School van de Angst, waartoe hij regisseurs rekent als Rainer Werner Fassbinder en Daniel Schmid, richt zich vooral op een verlaten exterieur en kent een minimum aan connecties. De benadering van Kassovitz roept een grootstedelijk milieu op. De wijze van filmen maakt echter dat de acteur centraal blijft staan. Het exterieur is imposant, overdonderend, verlaten. Het wordt echter nooit zo geschilderd dat de toeschouwer zijn band met de acteur verliest.



II.6.4: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met diagonale lijn), 1995

DE PROTAGONIST IN HET CENTRUM

Hoofdrolspeler Vinz (Vincent Cassel), de jongen die links op de afbeelding staat, is de David van *La Haine*. Hij richt zijn pistool frontaal op de toeschouwer (afb. II.6.4). Hij heeft, zoals de meeste personages, een onzekere status en delft uiteindelijk het onderspit in een misdadig universum. In de film is het van meet af aan de vraag of hij als branieschopper van de groep zal overleven. Hij wordt gestuurd door het noodlot, als onderdeel van een machine die niet te stoppen is. Zijn verzet als tragische held is tevergeefs.

Saïd, in het midden, kijkt mee met de schutter. Hij raakt echter het pistool niet aan. Hij vertelt “Ik schiet,” maar schiet niet. Hij leidt niet maar volgt de schutter, die bijtend op z’n tong gereed staat om het schot te lossen.

Hubert, rechts op de afbeelding, kijkt niet naar het pistool maar naar mij. Hij is de getuige. Hij laat in het midden of hij instemt met de gebeurtenis of niet. Hij is machteloos. Je voelt door dit beeld het motto: “Hoe hard je ook vecht, niets mag baten, de ruimte is al bepaald, de afloop staat vast.”

Julia Kristeva Julia Kristeva beschrijft in *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) het thema “abject heroes.” Het negatieve karakter van de “abject hero” illustreert de fatale werkelijkheid. Hij is onsympathiek en is een dissonant, abject en daarmee verachtelijk. Alle drie de karakters hebben iets abjects. Ze schuwen inbraak noch geweld.

Net als in Caravaggio’s *David met het hoofd van Goliath* volgen we de lijn van linksboven naar rechtsonder. Vinz en Saïd prijken linksboven als de daders. Hubert verschijnt rechtsonder als het slachtoffer. De indruk die hij maakt is echter omgekeerd aan die van Goliath. Hij krijgt in eerste instantie de meeste sympathie van de verteller.

Hubert bekleedt een uitzonderingspositie. Hij vertegenwoordigt een meer Hamlet-achtige gestalte. Hij is kwetsbaar en heeft een “Hamlet-complex” waarbij (in psychoanalytische termen) zijn oedipale wensfantasieën—nodig voor een gezonde volwassenwording—niet worden gerealiseerd. Hij is een jongen wiens denken zijn handelen belemmert. Dat wat verdrongen is, neemt de overhand. Hubert heeft geen vader.⁵³

De adolescent als antiheld Kassovitz portretteert met zijn drie gladiatoren een drietal antihelden, machteloos rondwarend in een dodelijk caravagesk universum. Vinz valt ten prooi aan de chaos. Saïd is de actieve toeschouwer. Bij de melancholische Hubert ontbreekt het aan weerstand tegen het abjecte, zelfs zozeer dat hij aan hij aan het eind van de film terechtkomt in een explosieve *Mexican standoff* met een corrupte agent. Deze aangrijpende scène valt samen met wat gedurende de hele film aanwezig is: de permanente dreiging van zelfvernietiging. De voice-over laat op de achtergrond de stem van Hubert horen: “Ken je het verhaal van de man die van de flat viel? Bij elke etage zegt hij *jusqu’ici tout va bien*. Het gaat er echter niet om hoe je valt, maar hoe je neerkomt.” Het lijkt of de TGV nu is aangekomen op zijn laatste bestemming; Hubert, de onschuldige, komt ten

val. Het abjecte zuigt iedereen mee in zijn maastroom. Het is het dramatische “einde van de nacht.”

⁵³ De oedipale confrontatie is een begrip uit de freudiaanse psychoanalyse en vinden we al terug in *De droomduiding*. Het wortelt in “de eerste seksuele impuls op de moeder” en “de eerste haat en geweldadige wens tegen de vader” (1987, 324). Hamlet kan de wraak niet voltrekken aan de man die zijn vader uit de weg heeft geruimd en hem “de verwezenlijking van zijn verdrongen kindwensen laat zien” (1987, 327).



II.6.5: Mathieu Kassovitz, *La Haine*
(bewerkte film still), 1995

DE WERKING VAN HET LICHT

Caravaggio's *chiaroscuro*—de donkere achtergrond met oplichtende personages—komt opnieuw tot leven. De lichtvlekken vormen nu echter samen een chaotisch ritme, meer dan bij Caravaggio (afb. II.6.5). Het is een chaotisch ritme dat we terugvinden bij onder andere breakdance en rap. De negatieve omgeving komt nog meer aan de oppervlakte te liggen. De personages hebben bij voorbaat verloren. De barokke werkelijkheid van Foucaults "other spaces" (1986) tekent zich af; het individu voelt zich verloren. De warrige schemerachtige wereld van de materie krijgt de overhand. De laatste metafysische houvast is verdwenen. Tijd en ruimte vervloeien. De duisternis, de dood: het onherroepelijke einde is overal aanwezig.

Hiphop Hiphop is een muziekvorm die gebruikmaakt van de taal van de straat: ontstaan in het New York van de tachtiger jaren en van daaruit verspreid naar Europa. Hiphop is een kunstvorm die zich kenmerkt door verzet tegen een wereld die is doortrokken van "verloren zijn"; het is een taal van chaos en duisternis. Hiphop raakt daarmee het denken in *chiaroscuro*. Het leven in de metropool is een permanente confrontatie tussen leven en dood. Kassovitz' antihelden vluchten en plegen verzet. Dit verzet uit zich in subculturele stijlkenmerken als antwoord op de onderdrukkende bourgeoiscultuur. De strijd om te overleven komt in rap tot uitdrukking in de vorm van gecultiveerde scheldpartijen. Ook zie je deze strijd om te overleven terug in *battles* (vechten in dans), freestyle, (sport)kleding en in graffiti als talige uitingsvorm.

De dansende adolescent De adolescent danst. Hiphop tracht het tragische te overwinnen en een antwoord te zijn op het *memento mori*. De schoonheid (poëzie) maar ook de lach (ironie) zullen in het vervolg van deze studie nog verder worden uigediept als antwoord op de vergetelheid.



II.6.6: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met perspectieflijnen), 1995

DE KEUZE VAN EEN PERSPECTIEF

De opbouw en het perspectief van de afbeelding ondersteunen de dramatische ontwikkeling (afb. II.6.6). Vinz, op de voorgrond links, heeft één oog samengeknepen. Hij bijt op zijn tong van spanning. Het is van meet af aan helder: het schot zal vallen. Iedereen is deelgenoot. De vraag is niet of, maar hoe en wanneer. Vinz is een machteloos personage met onzekere status. Hij is als een tikkende tijdbom die ieder moment af kan gaan. Iedere stap vooruit is in feite een stap dichterbij het graf. De plot van *La Haine* is strak—haast mechanisch—opgebouwd. De volgorde van de scènes, de belichting, de compositie van de ruimte van hoog naar laag en de ontwikkeling van zichtbaarheid naar onzichtbaarheid wijzen allemaal wat zich op deze foto al aankondigt: de genadeloos wegtikkende tijd.

Jean-Luc Godard Jean-Luc Godard heeft wel eens sarcastisch opgemerkt dat een pistool en een vrouw genoeg zijn voor een goede film. *La Haine* ontbeert de vrouw; een belangrijk kritiekpunt, aldus Higbee. Het pistool speelt daarentegen wel een prominente rol. De plotlijn in deze film wordt welbeschouwd zelfs gedragen door het pistool. Het pistool speelt eigenlijk de hoofdrol. Het markeert de tijd. Het moment waarop het pistool verschijnt, is het motorische moment dat de tragische ontwikkelingen al in zich draagt.

Godard gebruikt filmelementen als *long takes* (lange opnames) en *deep focus* (elementen op de voor- en achtergrond worden even scherp weergegeven) om de sfeer van een verlaten landschap op te roepen. De klassieker *Alphaville* (1965) laat een ontmenselijke samenleving zien die zich kenmerkt door leegte, kunstlicht en verveling. Godards strakke vormtaal vertaalt zich in lange gangen met overal dezelfde deuren en mensen die niet meer weten te ontsnappen aan hun voorgeprogrammeerde bestaan. De mensen die in *Alphaville* nog werkelijk leven, zoals de detective Lemmy Caution (Eddie Constantine)

en zijn oude vriend Henri Dickson (Akim Tamiroff), zijn daarin verdwaald.

In het deel van *La Haine* dat zich afspeelt in het centrum van Parijs mag dan nog bruisend leven aanwezig lijken, maar in feite verbeeldt de film een moderne *ars moriendi*. De buitenwijken van Parijs vormen een anorganische, gedehumaniseerde stedelijke omgeving. Het centrum is op dat moment al verwickeld in een onstuitbaar afbraakproces.⁵⁴

De urban adolescent De adolescent wordt een paria in de stad. Susan Buck Morse spreekt in *The Dialectics of Seeing* (1989) over afbraakprocessen, die sterk aanwezig zijn in de barok en die uiteindelijk verwijzen naar de dood. De brokke esthetiek kenmerkt zich door verval, ruïnes, catastrofes en transformatie tot stof. De bidonvilles, de sloppenwijken rond steden als Rio de Janeiro, herinneren aan deze processen van ontbinding. Kassovitz' zojuist geschetste omgeving gaat nog een stap verder. De film biedt een variatie op de anorganische realiteit van Godards *Pierrot le Fou* (1965) als een anorganische realiteit. De wereld is nu veranderd in het klinisch mortuarium van Godard en Kubrick.

LEZEN BUITEN HET FRAME

Wanneer we deze *film still* zien als een schilderij dat onderdeel is van een onzichtbare film, dan wordt de tijd buiten de "lijst" van deze *still* gekenmerkt door een serie voorbijschietende filmbeelden (afb. II.6.7). Deze vervloeiende beelden maken, in de cinematografische werkelijkheid waarin de *still* zichtbaar wordt, ieder beeld onderdeel van het tableau in de tijd dat slechts in de fantasie is vast te leggen. De context van deze *still*, de periferie, toont aan de ene kant de wereld van het koude schelle licht, en aan de andere kant de ochtendschemer na een reis door de nacht. De tocht kent drie dramatische episodes. De tijdspanse van de handeling is een etmaal. De reis met de TGV dient als intermezzo tussen de verschillende episodes.

1. *Het begin*: De *cité*—de jongens voelen zich duidelijk (nog) thuis en geloven het initiatief in handen te hebben. Ze hebben zich de ruimte eigen gemaakt. Het geeft de indruk dat de jongens niet beseffen dat ze leven in een kille, klinische, kunstmatige, stenen ruimte. Het is licht in de arbeiderswijk, het terrein van de jeugd. De leegte is hun ruimte. Ze barbecueën op het dak van een flatgebouw. De muziek van DJ Cut Killer klinkt door een open raam tussen de flatgebouwen. Het geheel maakt een surrealistische

⁵⁴ Godard zette de toon voor de Nouvelle Vague, een onafhankelijke stroming die zich verzette tegen de dominante Hollywoodfilm die de toeschouwer in slaap trachtte te sussen. Godard wilde door middel van technieken als de *hand-held camera*, in de camera sprekende acteurs, onlogische sprongen in de montage en asynchrone geluiden de autonomie van film als medium benadrukken. Hij zocht geen representatie van de werkelijkheid, maar een constructie ervan. Richard Roud stelt dat Godard een essayist is die film als medium gebruikt: "Godard has never been interested in conventional narrative. From the beginning he has considered himself as an essayist: 'I write essays in the form of novels, or novels in the form of essays. Instead of writing criticism I now film it'" (1980, 436).



indruk. Hiphop wordt afgewisseld met de chansons van Édith Piaf. Een helikopterview doet de flatgebouwen duizelen en swingen. Een verdwaalde koe loopt over het asfalt. Hubert rookt een joint op een kamer behangen met foto's van bokser Muhammad Ali. Vinz imiteert Robert de Niro (*Taxi Driver*) voor zijn spiegel. Het geheel heeft iets weg van de *ars moriendi*; de personages zijn karikaturen die zich rond het thema van de dood bewegen, maar ze zakken nog niet weg. Saïd is de hedonistische graffitikunstenaar die "Pluk de dag!" roept (*carpe diem*). Hubert is de melancholicus, die reageert met "Alles is ijdel" (*vanitas*). Vinz is een hypersensitieve wreker die agressief reageert (*Nemesis*). Saïd en Vinz spelen de hoofdrol in dit eerste deel van de film. De retoriek van de dood krijgt voorzichtig gestalte in Saïds ongeremde, overcompenserende levendigheid. Zijn naïeve optimisme verwoordt hij in teksten als "Le monde, c'est (v)nous."

2. *Het midden*: De TGV. Dit deel begint omstreeks 18:22 uur, bij het vallen van de avond. De confrontatie met de omgeving start. Aangekomen in het centrum van Parijs beginnen de drie vrienden hun tocht door de nacht. Vinz speelt hier een hoofdrol. In Cassels vertolking is Vinz een vechtjas. Zijn vechtlust blijkt uiteindelijk echter grootspraak. Met zijn bravoure verbergt hij zijn angst voor de dood. De scène met

de skinheads maakt dat duidelijk. Hubert daagt Vinz uit om, na een kort gevecht, een skinhead te doden. Op dat moment komt er iets aan de oppervlakte wat tot dan toe slechts onderhuids is gebleven: Vinz blijkt geen de wreker, maar een kleine, kwetsbare jongen. Wreken veronderstelt het vermogen om te doden, hetgeen Vinz ontbeert. Volgens de middeleeuwse *ars moriendi* stonden ongeloof, wanhoop, ongeduld, trots en hebzucht het sterven in de weg. Vinz pocht, vloekt en voert voortdurend de boventoon, maar hij hecht uiteindelijk toch meer aan het leven dat zijn branie doet vermoeden.

3. *Het einde*: Het station, na 24:00 uur. De omgeving krijgt de overhand. De vrienden zijn de "Styx" weer overgestoken en op weg terug naar de *banlieues*, de vervallen buitenwijken. De Afrikaan Hubert wordt steeds meer het centrale personage. Saïd staat voor het dansen op de vulkaan. Vinz staat voor de interne worsteling. Hubert is de tragische held. Hij heeft ongemerkt al afstand genomen van de wereld. Hij is de relatieve buitenstaander die het vanitasthema in zich draagt. De vanitasschilderijen uit de zeventiende eeuw waarschuwen dat alles vergankelijk is. De jeugd is een masker, een laagje vernis, een schijntoestand waaronder de enige ware gestalte zich bevindt: de dood. Hubert, die stoned is, leeft al in een andere wereld. In hem komen alle



II.6.7: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film stills), 1995

lijnen samen. Hij staat symbool voor de uitzichtloosheid van de jeugd.⁵⁵

De adolescent als reiziger De film stevent als een hogesnelheidstrein op het noodlottige einde af. De adolescent is een reiziger geworden, die kijkend uit het raam van een voortrazende TGV het leven aan zich voorbij ziet schieten. De drie personages in de TGV behoren tot een groepering binnen de samenleving waar de politiek zijn handen niet aan vuil wil maken. De jeugd is onderdeel van de *no-go areas* waar, volgens Kassovitz, corrupte dienders de macht hebben gegrepen. Deze afstand tussen de klassen wordt schrijnend zichtbaar in een scène in een galerie. Het driemanschap bezoekt per toeval een receptie waar ze duidelijk uit de toon vallen. De onwennige confrontatie van de onderwereld met de bovenwereld wekt een gevoel van vervreemding op. Dit wordt zichtbaar in de houding van een aantal pseudoprogressieve, kunstminnende intellectuelen ten opzichte van de ongemanierde jongeren. De kloof tussen de elite en de kansloze jongeren lijkt onoverbrugbaar te zijn geworden.

⁵⁵ *La Haine* is een moderne variant op de middeleeuwse *ars moriendi*. De *ars moriendi* confronteert de toeschouwer met het sterven. Het sterven wordt daarbij beschouwd als een kunst. De Duitse prentenmaker Meester E.S. (ca. 1420–1468) heeft een serie van elf gravures over dit thema gemaakt. In een van de afbeeldingen zien we een stervende op zijn sterfbed. Hij wordt omringd door duivels, heiligen, artsen, narren en gelovigen. De omgeving representeert niet alleen de externe werkelijkheid maar ook de innerlijke werkelijkheid van de stervende. De figuren aan weerszijden van het bed vertegenwoordigen de gefragmenteerde binnenwereld van iemand die zich in het voorportaal van de dood bevindt. *La Haine* confronteert de kijker met de dood in een grote Europese metropool. In de film verschijnen voortdurend hedendaagse incarnaties van de middeleeuwse duivels, priesters en narren.



II.6.8: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995

DE BREDERE CONTEXT

De ruimte buiten de lijst van deze *still*, die met wat fantasie voor te stellen is, spreekt als een zwart-grijze tragische ruimte (afb. II.6.8). De personages en de tijd zijn definitief ondergeschikt gemaakt aan de werking van de negatieve ruimte. De ruimtelijke omgeving—een uit het tijdsverloop gehaald fragment, als een schilderij—wordt de hoofdrolspeler van de film.

Het wordt gaandeweg steeds duidelijker dat iedere ontwikkeling in tijd, net als het vrijheidsbesef van de personages, uiteindelijk slechts een illusie is. Tijd als (hoopvolle) ontwikkeling is in deze tragedie niet meer dan een droom. De enige reële tijd is de beleefde tijd, de duur in een absolute duisternis zonder ontwikkeling. De onderwereld, de belevingswereld die alles kleurt, is een statische gevangenis zonder ontsnapingsmogelijkheden. Ieder idee van iets anders is in feite een sprookje. Muziek, drugs, dans: het is de opium die even doet vergeten dat je opgesloten zit. De mogelijke wereld is van meet af aan een wereld zonder hoop op bevrijding. Het is een wereld met een ruïne-effect: een permanente, onveranderlijke dode ruimte waar je je gedurende het leven meer en meer van bewust wordt.⁵⁶

⁵⁶ De filosoof Henri Bergson onderscheidt twee soorten tijd. De tijd die hij ziet in samenhang met leven noemt hij duur. Deze duur is te begrijpen door een speciale vorm van denken, waarbij de onmiddellijke innerlijke ervaring een rol speelt; een levende kracht die Bergson zelf onderscheidt van het intellect, dat doorgaans is gericht op een beperktere vorm van begrijpen die samenhangt met de mathematische tijd. Ik beschouw (tijds)duur als beleefde tijd. Het is geen objectief *élan vital*, maar een tragische tijdsbeleving. De duur raakt niet een metafysische kern van het leven. Het betreft juist de ervaring van de aanstormende dood.

Dantes Inferno Kassovitz heeft zijn versie van de *Inferno* uitgewerkt in de vorm van een dode stad. De overrompelende weergave van de buitenwijken, de periferie van de stad, speelt vooral in het eerste en derde deel van de film een belangrijke rol. Hier openbaart zich de onderwereld in zijn meest meedogenloze gestalte. De jongens lijken zich er thuis te voelen. De toeschouwer, even in onzekerheid gebracht, weet echter beter. De vrijheid die ze voelen is een illusie. De personages vallen in het niet, maar zijn zich nauwelijks bewust van enig gemis. De flatgebouwen in de Parijse *banlieues* zijn overal aanwezig en de mens, het subject, staat niet meer centraal. De doodse omgeving overwoekert ieder normaal gevoel. De omgeving is verworden tot steen en is daarmee de dode hoofdrolspeler. Veel van wat te zien is, heeft te maken met leegstand.

De verteller zegt met zijn beeldmateriaal steeds weer: “Hier is geen leven meer aanwezig. De ruimte van deze jongeren is dood.” Dood is niet de aantasting van het leven, maar het ontbreken van het leven. Armoede, leegstand en verlatenheid zorgen voor een sterk verpauperde leefomgeving. De personages zoeken in deze omgeving een onderkomen, maar in feite tellen ze niet meer. Ze zijn obscure randfiguren. De gebouwen zijn gedrochten waaruit de levenden worden verdreven. Het is alsof het verval steeds meer op de voorgrond treedt, terwijl de jeugd naar de achtergrond verdwijnt—het duister in.

De reddeloze adolescent De geschetste omgeving van *De jeugd en de dood* heb ik, samen met Renée van der Linde, al eens eerder beschreven in “Streetwise in Junkcity” (2008). De caravageske wereld is de wereld van de verdoemde. De drie jongens in *La Haine* slenteren stelend, opstandig en baldadig door de omgeving. Ze zijn antihelden: verloren zielen in een situatie van overmacht. Ze zijn niet knap, slim, sterk en edelmoedig zoals de David van Caravaggio. Er tekent zich een menselijke tragedie af; ze zijn in hun zwartgallige kansarmheid absoluut ver-

loren. De adolescentie is het moment om dat te beseffen. De jeugd, het geloof in de toekomst, is hooguit een kwetsbare droom, een illusie. Higbee wijst erop dat *La Haine* in het jaar van verschijning bij de top drie hoorde van de meest bezocht films in Frankrijk en erg populair was bij de jeugd. Was het een *wake-up call*, omdat velen zich herkenden in een vervreemdende, uitzichtloze laatmoderne wereld?



II.6.9: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995

STILSTAND DOOR HERHALING

De ruimte is het meest bepalende contextuele gegeven van de afbeelding (afb. II.6.9). De wereld buiten de lijst van de *still* is de stilstaande, donkere wereld van de absolute tragedie. De beweging van de verschillende beelden mag dan aan ons voorbijtrekken en ons meenemen in een val, maar het totaalbeeld is al meteen geschetst in de zich herhalende zwart-grijze achtergronden. De absolute tragedie kenmerkt zich uiteindelijk niet door de neerwaartse beweging, maar door de absolute afwezigheid van beweging. Het is juist de radicale stilstand die deze omgeving zijn betekenis geeft.

Locus *terribilis* Caravaggio's kosmonaut David verdwaalt in het onvoorspelbare labyrint van de stad. De *shallow focus* van de regisseur doet de achtergrond vervagen. Het daardoor optredende contrast maakt de expressie op de gezichten van de personages goed zichtbaar.

Lakoff en Johnson (1980) schrijven dat metaforen vaak een bepaalde betekenisvolle structuur kennen, zoals hoog/laag of voor/achter. De wereld die nu van de achtergrond naar de voorgrond treedt, is een nachtelijke wereld. Het heeft de schijn van rijkdom en geluk, maar is eigenlijk een *locus terribilis*, een arena waarin voortdurend geleden wordt. Karakteristiek voor de *locus terribilis* is dat iedereen die er binnentreedt weet dat hij verliest.

Filmtheoretica Kaja Silverman (1996) ziet de ruimte als het scherm waarop gewerkt moet worden. Er is geen ontkomen aan. In dit geval toont het scherm een afbeelding van Hades, de aanstormende dood. De angst die daardoor ontstaat, maakt het tot een verderfelijke ruimte, een *locus terribilis*. De omgeving—een biotoop van bedreigingen en criminaliteit—staat daarbij direct in verbinding met de psyche. Er is geen hoop. Het is een ruimte van verval die beeld na beeld afbrokkelt, een ruimte die van licht en lucht verstoken is.

De omgeving van *La Haine* is er een van de meedogenloze dood. In tegenstelling tot in het schilderij van Caravaggio wordt de dood in deze film niet alleen vormgegeven door middel van bloedsporen, fantomen, demonen, verval en immoraliteit. De dood zit in het menselijk verval maar ook in de lege stenen gebouwen, omringd door koude, gedepersonaliseerde wetsdienaren. *La Haine* als *locus terribilis* heeft iets weg van Pasolini's neorealistische ruimte, een postapocalyptisch landschap.

Hades is de hoofdrolspeler geworden: de metafoor van de stilstaande, troosteloze ruimte waarin de jeugd moet opgroeien. Thanatos, die in de analyse van Caravaggio nog de scepter zwaait, wordt vervangen door Hades. De onpersoonlijke omgeving—het decor, de belichting, het geluid, de camerastandpunten, de figuranten—bepaalt het verhaal. Hades wordt zichtbaar in de dode materie, het anorganische. Het is het gezicht van de koude, onmenselijke, absurde ruimte, zoals Camus die vaak schetst in zijn romans.⁵⁷

De hedendaagse adolescent De prominente aanwezigheid van de duisternis maakt de hier getoonde adolescent tot een icoon van de hedendaagse mens. De dode stad is een labyrinthische omgeving waaruit de mens niet meer kan

ontsnappen. De draad van Ariadne is doorgesneden. De mens wordt een doler, reddeloos verdwaald in het universum. De jeugd is, net als bij Caravaggio, een simulacrum; wie niet behoort tot de elite, heeft geen jeugd. Zelfs vriendschap stelt niets voor. Het is hooguit een pijnlijke contrast voor de tragiek. De muziek, de dans, de mode en de taal lijken een interessante tegencultuur, maar bieden, vanuit het perspectief van de verteller, ook weinig soelaas.

Senta Siewert spreekt in "Soundtracks of Double Occupancy" (2008) over *La Haine* als een film die de tragische werkelijkheid soms weet op te heffen door iets wat ik verderop zal aanduiden als ironie—een mogelijk antwoord op de tragedie. Siewert verwijst naar een eerder genoemd voorbeeld waarin een dj het raam opent en nummers mixt van "Sound of da Police" door KRSI, "Fuck the Police" door Nique Ta Mère (NTM) en een loopje uit Édith Piaf's "Non, je ne regrette rien" (2008, 199–200). Siewert heeft voor een deel gelijk: de manier waarop Kassovitz filmt heft de tragiek soms tijdelijk op. De context van de negatieve werkelijkheid is echter uiteindelijk allesbepalend. De ironie van de hiphopper krijgt iets cynisch: het Hadesmotief wordt hooguit even vergeten.⁵⁸

⁵⁷ Het absurde is een centraal begrip in het werk van Albert Camus. De hoofdpersonen in *La Haine* lijken op het stervende kind in *De pest* waar de arts (Rieux) en de priester (Panaloux) niets meer voor kunnen doen; ze zijn gedwongen om machteloos toe te kijken. Camus, die vaak tot de existentialisten wordt gerekend, onderscheidt zich van Sartre doordat hij kiest voor de concrete fysieke werkelijkheid van de man in de straat in plaats van een rigide ideologie. Het werk van Camus laat zich bij dit alles indelen in twee periodes. De eerste periode omvat WOII. Camus schrijft *De mythe van Sisyfus* (1942), *De vreemdeling* (1942) en *Caligula* (1944). Hierin schetst hij de koude, uitzichtloze, levenloze realiteit waarin de moderne mens is terechtgekomen en waaruit—behalve door zelfmoord—geen ontsnappen mogelijk is. Dit is de tijd van het nihilisme. De naoorlogse werken van Camus

voeren een nieuwe gestalte, de figuur van Prometheus, ten tonele: de mens die zich verzet tegen het noodlot. *De mens in opstand* (1951) is het antwoord van Prometheus op Sisyphus. De opstandige mens is geen dromer. Hij ziet de realiteit onder ogen. Hij weet ook dat hij, als tragische held, de uiteindelijke ondergang niet kan stoppen. Het weerhoudt hem er echter niet van humaan te handelen. Rieux, de held van *De pest* (1977, orig. pub. 1947), tracht het gevaar niet te ontlopen maar treedt het tegemoet. Hij weet dat de dag komt "dat de pest haar ratten weer zou wekken en uitzenden om te sterven in een gelukkige stad" (Camus 1977, 223).

⁵⁸ Senta Siewert noemt *La Haine* in één adem met *Trainspotting* (1996): beide films zijn exponenten van een New European Cinema. Deze stroming omarmt een

TOT SLOT

Ik heb in deze eerste oefening in Art-Based Learning, de weg van observatie, associatie en creatie, getracht te laten zien hoeveel je kunt leren door in gesprek te gaan met kunstwerken. Deze kennismaking met ABL heeft laten zien dat kunstwerken sprekende objecten zijn, die ons in mogelijke werelden brengen en leiden tot een persoonlijke betekenis.

Sprekende objecten hebben als bron van kennis grote waarde voor studenten en docenten doordat ze de gelegenheid bieden om je te verdiepen in belangrijke hedendaagse culturele vraagstukken. Het geheim schuilt erin het kunstwerk tot in detail te laten spreken. De hermeneutische en associatieve methode van Bollas is daarbij van belang om ruimte te geven aan deze sprekende objecten. Ik heb tot nu toe drie visuele bronnen geraadpleegd: Pedriali's foto *Autoritratto Imaginario* (1989), Caravaggio's schilderij *David met het hoofd van Goliath* (1610) en Kassovitz' film *La Haine* (1995). De allegorie van *De jeugd en de dood*, een begrip uit de beeldende kunst en de letterkunde, vormde het bindmiddel.

Bals benadering van kunst als "telling object" is een belangrijke inspiratiebron geweest. Het heeft me de weg gewezen naar de eerder

genoemde mogelijke werelden. Mijn centrale uitgangspunt is steeds geweest om kunst te beschouwen als een product van het denken, als een logische fantasie. Ik ben gekomen in werelden die niet waar hoeven zijn, maar wel waar kunnen zijn.

"Persoonlijk betekenis geven" is daardoor voor nu het antwoord op de vraag "Wat is adolescentie in de hedendaagse cultuur?" Dit is een uitgangspunt voor een verdere analyse van het werk van (vroeg)moderne kunstenaars—van Caravaggio tot Kassovitz—maar ook van verschillende postmoderne filosofen als Deleuze en Baudrillard. Nieuwe sprekende objecten doorkruisen—soms slechts in de periferie—het beeld van het kunstwerk. Er ontstond een nieuwe werkelijkheid, die ik vervolgens heb omschreven als "het denken in *chiaroscuro*."

Bal beschrijft betekenisvorming als een proces van *story-telling*. Dat is misschien wel de belangrijkste opbrengst van deze studie. De opgedane kennis kon betekenisvol worden. "What is this?" vraagt Bollas zich telkens weer af. In *The Evocative Object World* (2009) merkt hij op hoe belangrijk het is om de zoektocht naar kennis steeds opnieuw te laten beginnen met nieuwsgierigheid en verwondering, om van daaruit "psychic genera" te ontwikkelen—een

manier van filmmaken waarbij culturele en etnische grenzen in tijd en ruimte worden overschreden. Siewert koppelt de derde ruimte die zo ontstaat, de ruimte waar verleden en heden voortdurend in gesprek zijn en de grenzen tussen de nationaliteiten worden opgeheven, aan Thomas Elsaessers concept "double occupancy."

verzameling impressies in een psychische omgeving die uiteindelijk kan leiden tot een nieuw perspectief op het verleden, het heden en de toekomst van het Zelf (29).

Is dit het finale beeld van de westerse cultuurgeschiedenis? Is het leven een tragedie geworden? Heeft het zwart van dit eerste drieluik het laatste woord? Het antwoord daarop is nee. In de aangrenzende culturele ruimte verschijnt een tweede ontwerp voor een drieluik met als titel *De schoonheid van de jeugd*. Werken van William Shakespeare, Virginia Woolf en Thomas Vinterberg zijn de nieuwe sprekende objecten. We zullen zien hoe de beweging van de tijd daar de statische ruimte tracht te overwinnen.⁵⁹

⁵⁹ Cultuurgeschiedenis is een creatief proces van betekenis geven. Peter Burke haalt in *Wat is cultuurgeschiedenis?* (2009), naast Foucault, Elias en Bourdieu, Mikhail Bakhtin aan als “een van de meest originele cultuurtheoretici van de twintigste eeuw,” ook al werd die laatste pas na *Rabelais and His World* (orig. pub. 1965) door cultuurhistorici ontdekt. Bakhtins basisconcepten zijn begrippen als “carnivalisering,” “de taal van de marktplaats,” “ontkroning,” “polyglossie” en “heteroglossie,” allemaal aanduidingen voor een wereld die niet eenvormig is, maar zich onttrekt aan centralistische sturing. De benadering van Bakhtin biedt daarom voor deze studie een zeer bruikbaar begrippenkader als het gaat om de receptie van de jeugd en de jeugdcultuur als een complex netwerk van onderling verbonden taalspelen (mogelijke werelden). Heel bruikbaar voor ABL is ook Bakhtins methodische

begrip “quoted speech.” In haar inleiding op de vertaling van *Rabelais and His World* omschrijft Krystyna Pomorska dit begrip als volgt: “[W]e are actually dealing with someone else’s words more often than our own. [...] In each case someone else’s speech makes it possible to generate our own and thus becomes an indispensable factor in the creative power of language” (1984, ix). “Quotation” is een belangrijk element bij het analyseren van de wereld van nu. Het concept “preposterous history” van Bal (1999) verdient in dit verband speciale aandacht. “Quotation” is eveneens van belang bij het—door middel van een dialoog—componeren van een nieuwe werkelijkheid, hetgeen de basisstructuur is van het proces van *story-telling* zoals dat onderdeel is van ABL.



II.7.1: Ignaz Günther, *Chronos*, ca. 1765–75



III.1.1: Drieluik Shakespeare – Woolf – Vinterberg

III DE SCHOONHEID VAN DE JEUGD: *OVER LITERATUUR*



Denken als *stream of consciousness*



III.1.2: Kenneth Branagh, *William Shakespeare's As You Like It* (film still), 2006

Weet U wat duister in licht doet veranderen? De poëzie!
—Lemmy Caution in *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965)

1: EXPOSITIE: SHAKESPEARE

INLEIDING

Wat betekent het begrip adolescentie nu? Ik begin in dit nieuwe drieluik met het eerste zij-paneel opnieuw in het heden om vervolgens terug te gaan in de tijd. Het nu volgende drieluik draagt de titel *De schoonheid van de jeugd*.

Dit tweede drieluik raakt een nieuwe denkbare wereld. Het is een shakespaeriaanse wereld die tot een hoogtepunt komt in de woolfaanse *modern aesthetics*. Het is een wereld zoals die tot uitdrukking komt in Shakespeares toneelstuk *As You Like It* (1599), Virginia Woolfs novelle *Orlando* (1928) en Thomas Vinterbergs film *Dear Wendy* (2005).

De inhoud van ons onderzoeksobject verandert, maar ook het medium. De afbeeldingen die nu aan bod komen zijn fragmenten uit twee literaire teksten en een film. Er begint een nieuwe reis door een wereld van tekst, die uiteindelijk uitkomt in een gebied dat ik zal benoemen als “de retoriek van het leven.” Woorden vervangen de verf en de kleuren.

Letters bieden volgens de modernistische esthetiek een mogelijkheid om meer over het innerlijk dan over het uiterlijk, meer over de fantasie dan over de werkelijkheid, meer over de

geest dan over de materie en meer over het leven dan over de dood te vertellen. Virginia Woolf vertelt in een opname voor de BBC in 1937:

Words, English words, are full of echoes, memories, associations, they are out and about on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries, and that is one of the chief difficulties of writing today. They are stored with other meanings, with other memories and they have contracted so many famous marriages in the past. (1993, 137–43)

Literaire teksten kunnen sprekende objecten zijn. De ontmoeting met tekst is naast een visuele ook een auditieve ervaring. Woorden klinken en vormen zinnen, die op hun beurt pagina's vormen. De tekst beweegt in een intertekstuele ruimte. Er komt een vrij spel tussen focalisator en gefocaliseerd object op gang.

David Humes essay *Of the Standard of Taste* (1757)—toegelicht door Patricia De Martelaere in “Hume over smaak” (2001)—beschrijft kennisvergaring als een proces waarbij kennis en ervaring transformeren aan de hand van de verbeelding. Dit leidt uiteindelijk tot een eigen oordeel. De methode ABL komt hiermee overeen.⁶⁰

⁶⁰ Humes benadering van kennis als secundaire kwaliteit helpt het proces van ABL te begrijpen. De Martelaere stelt dat Humes kijkt op het esthetische niet fundamenteel verschilt van zijn kijk op wetenschap. In feite gaat het, aldus Hume, om vergelijkbare wijzen van denken. Hij maakt onderscheid tussen een objectwereld en een subjectwereld. De objectwereld heeft een primaire kwaliteit. Kennis maakt, of die nu wetenschappelijk of esthetisch is, deel uit van de subjectwereld. Deze kennis is een secundaire kwaliteit. De schoonheid heeft aan de kant van de objectwereld een aantal kenmerken in de sfeer van “een constructie van onderdelen die het gemoed plezier of voldoening bezorgt” (De Martelaere 2001, 175). De subjectkant, waaronder ook het leren van kunst valt, is bij afwezigheid van een controlerende instantie geen objectief proces, maar een proces van waarschijnlijkheden en

mogelijkheden die op basis van reflectie en correctie wel een graduele waarde kunnen krijgen. De kwaliteit van de kennis die een proces zoals ABL genereert hangt af van de mate waarin de student in staat is op basis van een vraagstuk overwogen te kiezen (intelligent), open te laten spreken (onbevangen), verfijnd te verbeelden (nuance) en gezond te oordelen (De Martelaere 2001, 171). Het spreekt vanzelf dat het hoger onderwijs daarbij de nodige vaardigheden kan aanreiken.

De drie panelen van dit drieluik zijn gevuld met woorden. De woorden die aan bod komen zijn zorgvuldig geselecteerde bronnen. Dat neemt niet weg dat kiezen een deels onbewust proces is. De keuze wordt geleid door het eerder genoemde principe van Bollas, het *unthought known*. De toeschouwer kiest een object waarvan hij het vermoeden heeft dat daar meer informatie te halen is. De opstelling als drieluik biedt de mogelijkheid de drie bronnen ook met elkaar in dialoog te laten gaan.

1. *Het linkerpaneel*: Woorden uit *As You Like It* en op de achtergrond een portret van Bryce Dallas Howard in Kenneth Branaghs mainstreamverfilming van het stuk. Ze speelt de jonge actrice Rosalinde in Shakespeares laatrenaissancistische toneelstuk. De jeugd en de merkwaardige spelings van het lot worden zichtbaar door fragmenten uit de tekst met elkaar in verband te brengen. De adolescent verschijnt als een “poet of the detail” (Bal 1997, 121).⁶¹

2. *Het middenpaneel*: Woorden uit *Orlando* met op de achtergrond een afbeelding van Tilda Swinton. Zij was de hoofdrolspeelster in de verfilming van Virginia Woolfs fictieve biografie *Orlando*. De novelle *Orlando* is het toonbeeld

van het denken als een *stream of consciousness*. Woolf schrijft ook in een stroom van woorden. De eerste alinea van Orlando, bijvoorbeeld, luidt: “He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters.”⁶²

3. *Het rechterpaneel*: Woorden uit de songtekst van The Zombies met een *still* uit Thomas Vinterbergs *Dear Wendy* (2005) op de achtergrond. Het concept van de schoonheid van de jeugd treedt hier in verbinding met een hedendaagse, stedelijke omgeving. Het beeld wordt decor.⁶³

Roland Barthes Deze reis heeft iets van sciencefiction: ik stel me voor dat we zo’n duizend jaar verder zijn. In dat geval vertellen deze beelden over de hedendaagse cultuurgeschiedenis. Ik zie een cultuur met de jeugd als icoon en met de kunst als voornaamste bron. Literaire kunst biedt nu het vervolg van onze reis.

Roland Barthes demonstreert in *S/Z* een vorm van ABL. Hij gaat daarbij in gesprek met een literaire tekst van Balzac. Een lees- en leeshouding wordt zichtbaar als een vorm van *close reading*. Peter Brooks zegt over *S/Z*: “What may

⁶¹ *As You Like It* markeert het begin van Shakespeares volwassen werk, dat culmineert in stukken als *Hamlet* (ca. 1600–1). De Engelse geannoteerde tekstuitleg die ik heb gebruikt is afkomstig uit *The Norton Shakespeare* (2008). Verder heb ik ook de Nederlandse vertaling van Gerrit Komrij, *Wat u wilt* (1985), geraadpleegd. Ik bespreek de meest recente verfilming: die van Kenneth Branagh uit 2006.

⁶² De *stream of consciousness* komt nog duidelijker tot uitdrukking in boeken uit dezelfde periode, zoals *To the Lighthouse* (1927) en *The Waves* (1931).

⁶³ De hoofdrol van Dick Dandelion wordt gespeeld door Jamie Bell, die beroemd is geworden met zijn rol in de film *Billy Elliot* (2000). Net als *Dear Wendy* toont de film van Stephen Daldry hoe opgroeien een proces is van zowel pijn als schoonheid.

be most significant about *S/Z* is its break away from the somewhat rigid notion of structure to the more fluid and dynamic notion of structuration” (1992, 19). Barthes heeft oor voor woorden. Teksten zijn voor Barthes complexe, nooit helemaal door de lezer te overheersen auditieve ervaringen (1974, 30). Deze semiotische *S/Z*-benadering vinden we ook terug in een van zijn laatste werken, *A Lover's Discourse: Fragments* (1990).⁶⁴

⁶⁴ Barthes' *S/Z* is een analyse van het korte verhaal *Sarrasine* van Honoré de Balzac. Hij deelt het werk daarvoor op in 561 lexias. Barthes' methode is erop gericht de lezer tot schrijver te maken. In *S/Z* komen daarbij verschillende betekenisverlenende perspectieven aan bod: (1) hermeneutisch (op thema's), afgekort als HER; (2) proairetisch (op acties), afgekort als ACT; (3) symbolisch (op tegenstellingen), afgekort als SYM; (4) seme (op eigenschappen), afgekort als SEM; (5) cultureel (op referenties), afgekort als REF. Barthes' werk is vooral relevant in de laatste fase van ABL.



AS YOU LIKE IT

Exposé *As You Like It* begint in het paleis, waar we Orlando ontmoeten. Orlando is een overmoedige, rebellerende adolescent. Orlando's vader, een rechtvaardig man, is gestorven. Orlando's hoogmoedige broer Olivier verzorgt hem. Het komt tot een conflict. Olivier houdt zich niet aan de afspraken die bij zijn erfenis horen. Hij probeert zelfs zijn broer te vermoorden, maar Orlando ontsnapt op het laatste moment aan de dood en vlucht weg uit het paleis.

Deel twee speelt zich af in het Woud van Arden. Het lijkt op de hof van Eden, een plaats van liefde. Rosalinde en Orlando kennen elkaar uit het paleis. Zij is de dochter van de oude verjaagde hertog, een goede vriend van Orlando's overleden vader. Rosalinde volgt Orlando in het geheim het bos in. Ze verschijnt verkleed als jongen, om erachter te komen wat Orlando voor haar voelt—een verwarrend spel dat we ook kennen uit *Twelfth Night, or What You Will* (ca. 1600–1).

Jonkvrouwen, schrijvers, narren, boeren en herders betreden het toneel. Rosalinde, aanvankelijk een bijrol, ontwikkelt zich tot de protagonist van het stuk. Rosalinde en Orlando verwisselen van plaats. Orlando verdwijnt naar de achtergrond. Hij transformeert in een schijn-gestalte. Rosalinde wordt de belangrijkste stem in het stuk, waaromheen zich alle anderen zich groeperen.

In deel drie smelten de wereld van het paleis en het woud van Arden samen in een carnavaleske optocht. De tocht eindigt met het afdoen van de maskers, het opheffen van de tegenstellingen. Rosalinde en Orlando trouwen. Rivalen en geliefden worden herenigd en beide werelden gaan op in één wereld.

Schiller Friedrich Schillers *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens* (2009, orig. pub. 1795) is een geschikt beginpunt om de ontwikkeling van meisje naar jonge vrouw zichtbaar te maken. Schiller combineert zijn positieve, romantische opvatting over de menselijke ontwikkeling met het thema van de schoonheid.

Schiller maakt in zijn brieven een onderscheid tussen drie aspecten van de mens: de stof, de vorm en het spel. De stof verwijst naar de stoffelijke natuur in zijn volmaakte verschijning. De vorm verwijst naar de uitgewerkte geest in zijn volmaakte verschijning. De schoonheid bevindt zich hier tussenin. Het is het gebied van het spelen. Het is de (nog) onvolmaakte ruimte tussen stof en vorm.

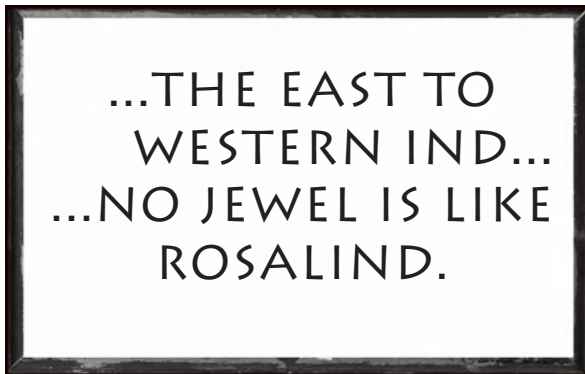
De speeldrift is een tussentoestand. Het is het gebied van de levende gestalte en van de vrijheid—een proces in wording. Het is een onvolmaakte toestand waarbinnen met streeft naar het volmaakte. Schiller zegt in de vijftiende brief dat de schoonheid is te beschouwen als de “vervulling van het mens-zijn” (2009, 55). Plato’s grot, de wereld van de oerbeelden, klinkt door als achtergrondmotief.⁶⁵

Schillers opvatting maakt duidelijk waarom schoonheid altijd is omschreven als een ongrijpbare derde ruimte. C.S. Lewis, auteur van *An Experiment in Criticism* (orig. pub. 1961), be-

schrijft de schoonheidservaring als iets waarvoor een *open mind* nodig is: “The first demand any work of art makes upon us is surrender. Look. Listen. Receive. Get yourself out of the way” (1992, 19).

De schoonheid van het anders-zijn Adolescentie is in *As You Like It* een verhaal over de schoonheid van het anders-zijn. De adolescent ontworstelt zich aan de wetten van de natuur en construeert zijn eigen identiteit. Shakespeares werk geeft vorm aan wat Bollas het verzet tegen iedere “fascist state of mind” noemt (2003, 193). Het is het verhaal van de vrijgevochten adolescent, van de schoonheid en het leven. Shakespeares adolescent verschijnt in de eenentwintigste eeuw op de monitor in de huiskamer. De tekst, de beelden en de golf aan gewaarwordingen geven een antwoord op de tragische adolescent uit het voorgaande deel.

⁶⁵ Het romantische denken over de jeugd geeft mogelijk een antwoord op het tragische denken over de jeugd. Aristoteles tragische concept vormt het logische systeem van *De jeugd en de dood*. Het romantisch-esthetische concept van de schoonheid van de jeugd begint bij Plato en loopt via Schiller naar Kristeva.



HET ZWART VAN DE LETTERS

Tekst Orlando is de dichter van "From the east to western Ind." In de BBC-verfilming van *As You Like It* uit 1979 zien we Helen Mirren in de rol van Rosalinde lachend van de heuvel af dalen terwijl ze leest hoe ze door Orlando wordt neergezet als het mooiste meisje van de wereld, waar niets of niemand tegenop kan en bij wie ieder ander verbleekt.

Het personage Orlando kerft rijmpjes in de bomen en hangt versjes aan de takken. Hij is trots, opvliegend, gemakkelijk te misleiden en sentimenteel. Hij is gefixeerd op het verleden, zijn vader Roland de Bois, zijn verloren erfenis en het onrecht dat zijn broer Olivier hem heeft aangedaan.

Shakespeare's Orlando is een onnozele jonge dwaas. Hij spreekt gedichten uit die volgens Touchstone nauwelijks serieus te nemen zijn. Als Touchstone Rosalinde het versje van Orlando hoort oplezen waarschuwt hij: "This is the very false gallop of verses. Why do you infect yourself with them?" (3.2.102–3). Desondanks blijft Orlando spreken als een vorst tot zijn onderdanen ("That would I, were I of all kingdoms king," 5.4.10).

Orlando wordt geleefd door platitudes. Als zijn geliefde Rosalinde voor hem staat, verkleed als Ganymedes in een wambuis, weet hij haar niet te herkennen. Hij spreekt haar aan als een jongeman, een "fair youth" (3.2.348). Zelfs als Rosalinde er een schepje bovenop doet en als Ganymedes Rosalinde speelt, heeft hij geen enkel vermoeden wie in werkelijkheid voor hem staat. Gemeenplaatsen verblinden hem.

Rosalinde is zijn "jewel," een kostbaar bezit. Hij reduceert haar tot een object van zijn fantasie: een object dat hij begeert en waarvan hij afhankelijk is. Zinnen als "I beseech you, punish me not with your hard thoughts" (1.2.152–53) geven aan hoezeer hij het slachtoffer is van zijn verlangen. Rijkdom leidt, net als in *King Lear* (1605) en *Macbeth* (1606), vooral tot de angst om die rijkdom weer te verliezen.

“All the world’s a stage” (2.7.138) , zegt Jaques. Orlando speelt een rol waarin hij nauwelijks serieus wordt genomen door zijn omgeving. Hij zegt niets nieuws. Af en toe neemt hij tijdelijk een andere rol aan en zien we iets meer, zoals op het moment dat hij, om te oefenen, de als man verklede Rosalinde een aanzoek doet: “I take thee, Rosalind, for wife” (4.1.116). Deze momenten zijn echter zeldzaam. Over het algemeen is Orlando erg voorspelbaar

Erich Segal Om Rosalinde te vinden dient de toeschouwer te luisteren naar de ruimte tussen de woorden. Shakespeare lezen is een visuele en een auditieve ervaring. Het literaire werk kent een scala aan onuitgesproken gedachten. Voor wie luistert, biedt elke zin en ieder woord nieuwe rijkdommen: een volgende variëteit, een overrompelende, unieke en verrassende esthetische vertakking, een mogelijke wereld.

Erich Segal merkt in *The Death of Comedy* (2001) op dat een van de lijnen waarlangs de cultuur zich organiseert de wereld van de komedie is. Het is een plek waar onuitgesproken gedachten zichtbaar kunnen worden in de witte ruimte. De komedie is een wereld die vaak verschijnt in de meervoudige ruimte tussen de woorden.

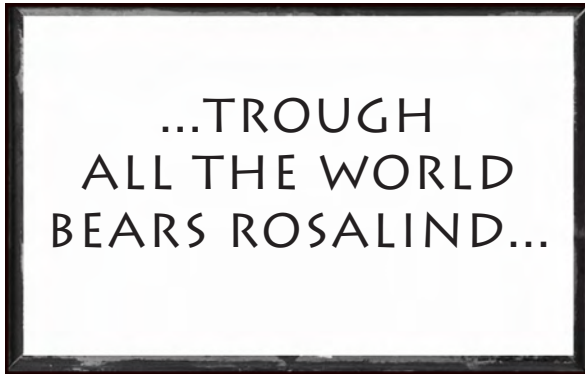
In de witte ruimte klinkt de muziek van de barokke componist Purcell. Dit gebeurt niet op

dramatische of antithetische wijze, zoals bij het denken in *chiaroscuro*. De aangrenzende werelden stoten elkaar hier niet af, maar zoeken elkaar op. De zinnen spelen op elkaar in als de instrumenten van een orkest. Iedere dramatische handeling staat in het verlengde of in contrast met het grondthema van de liefde als creatieve kracht. Het woud als decor biedt een mooie metafoor voor deze scheppende levenskracht.

Segals visie op de liefde komt overeen met het overwinnen van de tragedie. De lichtheid van de liefde heeft, zo merkt hij op, een regeneratief karakter. Liefde leidt tot wedergeboorte; liefde overwint de dood. Liefde kan een gebaar zijn van herstelde harmonie die uitmondt in een epifanie. In de tragische constructie van de werkelijkheid manifesteert zich de retoriek van de dood. Ik zie in deze komisch-romantische constructie de retoriek van het leven.⁶⁶

De adolescent als cliché De adolescent spreekt loze woorden zonder betekenis; ze belichamen geen doorvoelde waarden. Ieder woord krijgt daardoor iets overdrevens. Het worden hyperbolen. Ze overbelichten wat niet aanwezig is en overstemmen zodoende een onderliggende leegte. De betekenis van de tekst verbleekt. Schoonheid vervalt tot kitsch. Liefde verwordt tot sentimentaliteit.

⁶⁶ Het romantische genre en het komische genre komen soms dicht bij elkaar in de buurt. Segal stelt dat *komos* een combinatie is van *chaos* en *eros*. Hij stelt ten aanzien van Shakespeare: “In Shakespeare love is renewal, regeneration, and rebirth” (2001, 296).



HET WIT TUSSEN DE WOORDEN

De protagonist Rosalinde wordt hoorbaar in het wit tussen "Through all the world bears Rosalind." Het wit is de ruimte waar de tekstrelaties tot stand komen. Rosalinde spreekt niet in hyperbolen. Ze leest niet andersmans tekst. Rosalinde schrijft haar eigen toneelstuk en verkleedt zich daarvoor als Ganymedes. Liefde is voor haar geen rijmelarij. Haar taal is eigenzinnig, nuchter, humoristisch en tegelijk poëtisch.

Een goed voorbeeld is hoe de verliefde Rosalinde niet zwelgt in emotie, maar nuchter opmerkt: "There is a man haunts the forest that abuses our young plants with carving Rosalind on their barks" (3.2.326–27). Ze geeft daarmee aan ondanks haar verliefdheid ook te beschikken over een relativerende humor, en de rijmelarij niet helemaal serieus te nemen.

"Love," zo merkt ze op, "is merely a madness, and I tell you, deserves as well a dark house and a whip as madmen do; and the reason why they are not so punished and cured is that the lunacy is so ordinary that the whippers are in love too" (3.2.359–62).

Kortom, in plaats van te zwelgen in emoties, blijft Rosalinde helder en gevat. Ze herhaalt niet, maar neemt een eigen standpunt in. Ze reageert door dwars te kijken, de ene keer als feministe *avant la lettre* met haar "woman's wit" (4.1.138), de andere keer in een homo-erotisch rollenspel met de door conventies verblinde Orlando.

Rosalinde zet Orlando gekscherend op zijn nummer: "if you break one jot of your promise or come one minute behind your hour, I will think you the most pathological break-promise, and the most hollow lover, and the most unworthy of her you call Rosalind that may be chosen out of the gross band of the unfaithful" (4.1.162–66).

Ted Hughes Ted Hughes beschrijft *As You Like It* als het begin van Shakespeares volwassen werk. Hij ziet Arden daarbij als alchemistische, mythische ruimte, waarin niet alleen Rosalinde

en Orlando tot elkaar komen, maar ook de twee broers (één donker en één licht) die met elkaar in een ritueel drama zijn verward.

Rosalinde in het paleis is een metafoor voor de kindertijd, Rosalinde in het bos staat symbool voor de adolescentie en Rosalinde opnieuw in het paleis toont de volwassenheid. Deze volwassen rol vormt een nieuwe spirituele verbinding met het ego en het universum. In dit alles is Rosalinde, aldus Hughes, de verbeelding van een psychische functie; de vrouwelijke ziel van het personage Orlando, die zich tot mystieke hoogte verheft: "She is the feminine aspect of Orlando's mythic self" (1993, 113). Hughes legt de nadruk op de psychische dimensie als contrast met de fysieke dimensie, die in de caravageske wereld aan bod kwam.

Het uitleggen van *As You Like It* in termen van een volwassenwordingsproces kan ik bevatten. Dat volwassenwording ook automatisch een proces van spirituele groei betekent, vind ik echter aanvechtbaar. Hughes gaat ervan uit dat volwassenwording en spiritualiteit aan elkaar gelijk zijn. Shakespeare mijdt juist dit soort moralisme. Hij denkt niet lineair, maar vanuit voortdurend wisselende perspectieven, waarbij de waardetoekenning nauw samenhangt met het perspectief.

De kritische adolescent De adolescent wordt kritisch. Hij leeft in een complexe wereld vol vreemdsoortige gebeurtenissen en dubbelzinnige personages. Hij vertoeft in een open ruimte en durft af te wijken van de normale route. Hij komt in opstand tegen de wetten van de natuur. Het sterven van het oude daagt uit tot het scheppen van iets nieuws. Het is de opstand tegen de natuur door te vervangen wat verdwijnt. Het is in alle opzichten het tegengestelde van Caravaggio's duisternis, waar Thanatos heerst en ook de jeugd uiteindelijk wordt meegezogen.



HET ONTSTAAN VAN HET VRIJE VERS

Rosalinde speelt een spel met fictie en realiteit. Ze is als een vrij vers zonder vaste strofenbouw. Ze “schrijft” en “herschrijft” zichzelf afhankelijk van het doel dat haar voor ogen staat. De ene verschijningsvorm komt daarbij voort uit de andere, als vertakkingen van een wortelstelsel.

In het paleis moet Rosalinde zich voegen naar de rigide “regie” van hertog Frederick en Orlando’s oudere broer Olivier, maar dat verandert in het woud van Arden. Daar kan ze als vrouw de “many parts” spelen waar Jaques aan refereert (2.7.141). Het paradijselijke woud van Arden is het decor voor een ongeremd proces van groei en bloei. De ruimte is als een droomomgeving die alles mogelijk maakt. De meerstemmigheid van de personages kan tot leven komen. Iedere bocht herbergt een nieuw verhaal. Het is een vitale wereld met zijn eigen wetten. Iedere boom, ieder pad, opent de weg naar iets nieuws, een onbekende nieuwe ruimte.

Ganymedes biedt Rosalinde alle vrijheid die ze nodig heeft. Ze krijgt een andere sekse. Ze bevrijdt zichzelf van alle angst door als een man met “a gallant curtal-axe upon my thigh” (1.3.111) rond te dwalen. De transformatie betekent ook een bevrijding van iedere mogelijke seksuele belemmering. Ganymedes flirt bijvoorbeeld openlijk met Orlando; in “zijn” teksten is een duidelijk homo-erotische ondertoon te bespeuren. Liefde en erotiek laten zich niet langer in een monogame, overwegend heteroseksuele structuur vangen. Zo wordt Rosalinde als Ganymedes het hof gemaakt door Phoebe, die ze enerzijds afwijst, maar met dubbelzinnige uitspraken als “I will marry you if ever I marry woman” (5.2.104–5) ook aan zich blijft binden. Ganymedes staat voor de bevrijde adolescent. Het feest gaat door zolang de jeugd duurt, want, in de woorden van Rosalinde, “maids are May when they are maids, but the sky changes when they are wives” (4.1.125–27). Oftewel: na het

huwelijk is het gedaan met de vrijheid.

Uiteindelijk is het Rosalinde die als *leading lady* de epiloog mag uitspreken en daarmee het hele stuk herpositioneert. Ze stelt dat het haar taak is “to conjure” (Epilogue, 9): ze wil het publiek “betoveren.” In het stuk veranderde Rosalinde van een vrouw in een man en van een man weer in een vrouw. Hier, in de epiloog, zinspeelt ze erop dat ze eigenlijk nooit een vrouw is geweest. De zinsnede “If I were a woman [...]” (Epilogue, 14–15) verwijst naar het historische feit dat de vrouwenrollen in Shakespeares tijd werden gespeeld door jongens. Alle genderrollen lopen nu door elkaar, zodat je als lezer het spoor helemaal bijster raakt.

George B. Harrison merkt in *Introducing Shakespeare* (1991) op dat het gebruik van proza of van een rijmloos vers in elizabethaanse stukken veelal een vaste betekenis heeft. Personages die een meer verheven standpunt innemen, gebruiken het rijmloos vers. (Harrison 1991, 177). Rosalinde doet het allebei. Er ontstaat een barok spel tussen alledaags proza en het meer verheven vrije vers. In de epiloog spreekt ze op een zelfbewuste toon (“If I were a woman”) en verwijst ze tegelijkertijd naar de platte werkelijkheid van “beards” en “sweet breaths.” Shakespeares paradoxale spel maakt dat Rosalinde ontsnapt aan eenduidige definities.⁶⁷

Rosalinde staat uiteindelijk voor een ultieme vrijheid. Er zijn geen grenzen meer. Rosalinde, die zelfs gender een kwestie van “editing” maakt, is de tegenpool van de door clichés geplaagde Orlando.⁶⁸

Harold Bloom Bloom beschrijft in *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999) de schrijvende lezer. Hij schetst de gestalte van Rosalinde niet alleen als een liefhebbende heldin of mystieke verschijning, maar vooral als een oprechte jonge vrouw die, meer dan de overige personages, spreekt in een onverbloemde, oprechte taal. Rosalinde is een adolescent die bij de luisteraars “our most humane faculties” oproept (204).

Bloom vervolgt hoe Rosalinde vitaal en mooi is, in ziel, lichaam en geest. Ze verdient, volgens Bloom, een betere minnaar dan Orlando en een betere conversatie dan die met Touchstone en Jaques, die met hun liederlijke verzen uiteindelijk om de kern heen draaien (1999, 205). De glorie van Rosalinde en haar spel is volgens Bloom “her confidence, and ours, that all things will go well” (207).

In dit personage spreekt de tegenpool van Caravaggio's David. Rosalinde is een blijmoedige “representative of life's possible freedoms” (Bloom 1999, 211).

⁶⁷ Art-Based Learning kenmerkt zich door een poëtische gedachtestroom. Het begint bij het sprekend object. De lezer heeft oor voor de tekst en laat die “uitspreken.” Uitspreken is meer horen dan er staat. In het geval van Shakespeare is dat het luisteren naar wat Harrison aanduidt als de “game [...] with words” (1999, 168), de “movements of his mind,” en (in het geval van *Richard II*) een “poetical stream of consciousness” (176).

⁶⁸ In “Feminist Editing and the Body of the Text” (2000) gaat Laurie E. Maguire in op de merkwaardige laatste passage van *As You Like It*, waarin Rosalinde naar zichzelf verwijst als “he.” Dit is in het verleden wel aangemerkt als een fout van de redacteur van Shakespeares tekst, maar het kan er ook op wijzen dat Rosalinde een personage is dat zelf haar gender “stuurt.”

De wereld van Rosalinde is niet alleen een wereld van schoonheid en van natuurlijke liefde, maar kent een vrijzinnigheid die de andere personages ontberen.

Walter Pater, die regelmatig door Bloom wordt aangehaald, beschrijft in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (orig. pub. 1910) deze vrije geestesgesteldheid als waarachtigheid. Waarachtigheid is volgens hem de bron, de esthetische ervaring: “the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects” (2010, 2). Het is de compositie van een mogelijke wereld die de interne logica van een personage als Rosalinde duidelijk maakt: oprecht, mooi en superieur.

In *Where Shall Wisdom Be Found?* (2004) vervolgt Bloom dat Rosalinde bij het oprecht uitspreken van haar gedachten niet spreekt volgens de gedragen conventies van de wijsheid, maar wijs *is*. Hamlet verwijst naar *the heart of darkness*, Rosalinde naar de ongerepte natuur.⁶⁹

De creatieve adolescent De adolescent is creatief geworden. Dit sluit aan bij de bevindingen van Eveline Crone in *Het puberende brein: over de ontwikkeling van de hersenen in de unieke periode van de adolescentie* dat adolescenten “vaak vele malen creatiever, idealistischer en vindingrijker [zijn] dan volwassenen (2008, 149). Ze

geeft daarvoor een biologische verklaring, die te maken heeft met de ontwikkeling van de hersenen.

Shakespeare voegt met Rosalinde het beeld van de creatieve adolescent toe aan de bestaande reeks van beelden. Rosalinde is het verhaal van de schoonheid van de adolescent in zijn voortdurende anders-zijn. Het is de adolescent die rollen speelt: een inventief personage dat door zijn poëtische vermogen versteende culturele structuren achter zich kan laten.

Voor Bloom is Rosalinde zelfs zo'n belangrijk personage dat hij *As You Like It* omdoopt tot *As Rosalind Like It*. Het personage overstijgt, anticipeert en kent in haar onbevangen slimheid de taal van elk van de overige personages (Bloom 1999, 204). Ze is Elizabeth Swann (Keira Knightley) in *Pirates of the Caribbean*. Ze is Alice in Tim Burtons *Alice in Wonderland*. C.S. Lewis zou zeggen: hier spreekt het waarachtige vrije vers, de “regeneratieve stroom” van het hernieuwde leven.

⁶⁹ Kunst is voor Bloom meer dan emotionele expressie of ambachtelijke techniek: het is een vorm van denken. In *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* schrijft hij dat Shakespeare een van de grootste psychologen was die ooit heeft geleefd (2002, 26). Hij doorgrondt in stukken als *Hamlet* de mens als zelfonderzoekend wezen. Sterker nog: het was Shakespeare “[who] discovered [or] invented [...] the self-recognition of self-overhearing.” Het luisteren naar het sprekende zelf noemt hij daarbij “the royal road to change” (27). In *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999) neemt hij de lezer bij de hand en laat hem kennismaken met de stemmen afkomstig uit Shakespeares verschillende toneelstukken. In *Where Shall Wisdom Be Found?* (2004) gaat hij nog een stap verder en treedt hij binnen in Shakespeares “possible world.” Shakespeare blijkt daarbij een belangrijke bron

voor kennis en wijsheid die volgens Bloom—naar de woorden van Joyce—door zijn omvang en diversiteit het werk van Dante, Chaucer en Cervantes overstijgt. Blooms favoriete personage, zijn “personal passion,” is naar eigen zeggen Rosalinde uit *As You Like It*.

TOT SLOT

Er ontstaat nu een palimpsest; de nieuwe poëtische tekst komt over de voorgaande tragische tekst te liggen. De oude tekst blijft bestaan, maar verdwijnt, net als herinneringen die wegzinken, in het onbewuste. Totdat hij—op enig moment—weer tot leven wordt geroepen. De nieuwe tekst verwijst naar een nieuwe onderliggende metafoor.

Leibniz' mogelijke werelden doen ons binnentreden in een parallel universum. Hij beschrijft in zijn *Monadology* het universum als een reeks monaden: "every Monad is a mirror of the universe" (1908, 265). B. Russel legt een verband tussen deze verschillende werkelijkheden. Hij beschrijft de verschillende monades niet uitsluitend als gesloten ruimtes, maar ook als ruimtes met ramen en deuren die een uitweg kunnen bieden. Het is mogelijk om van de ene in de andere ruimte te komen (2005). De lezer wordt een tijdreiziger. Hij doorkruist een onbegrensd universum dat zich kenmerkt door polysemie: een wereld waarin fictie en werkelijkheid door elkaar mogen lopen.⁷⁰

De parallelle ruimte die nu ontstaat, kenmerkt zich door een positieve ontologie. Het is een lichte wereld die direct in verbinding staat met verhalen over de jeugd. Rosalinde, een van

de iconen van de jeugd, is een representant van deze lichte mogelijke wereld.

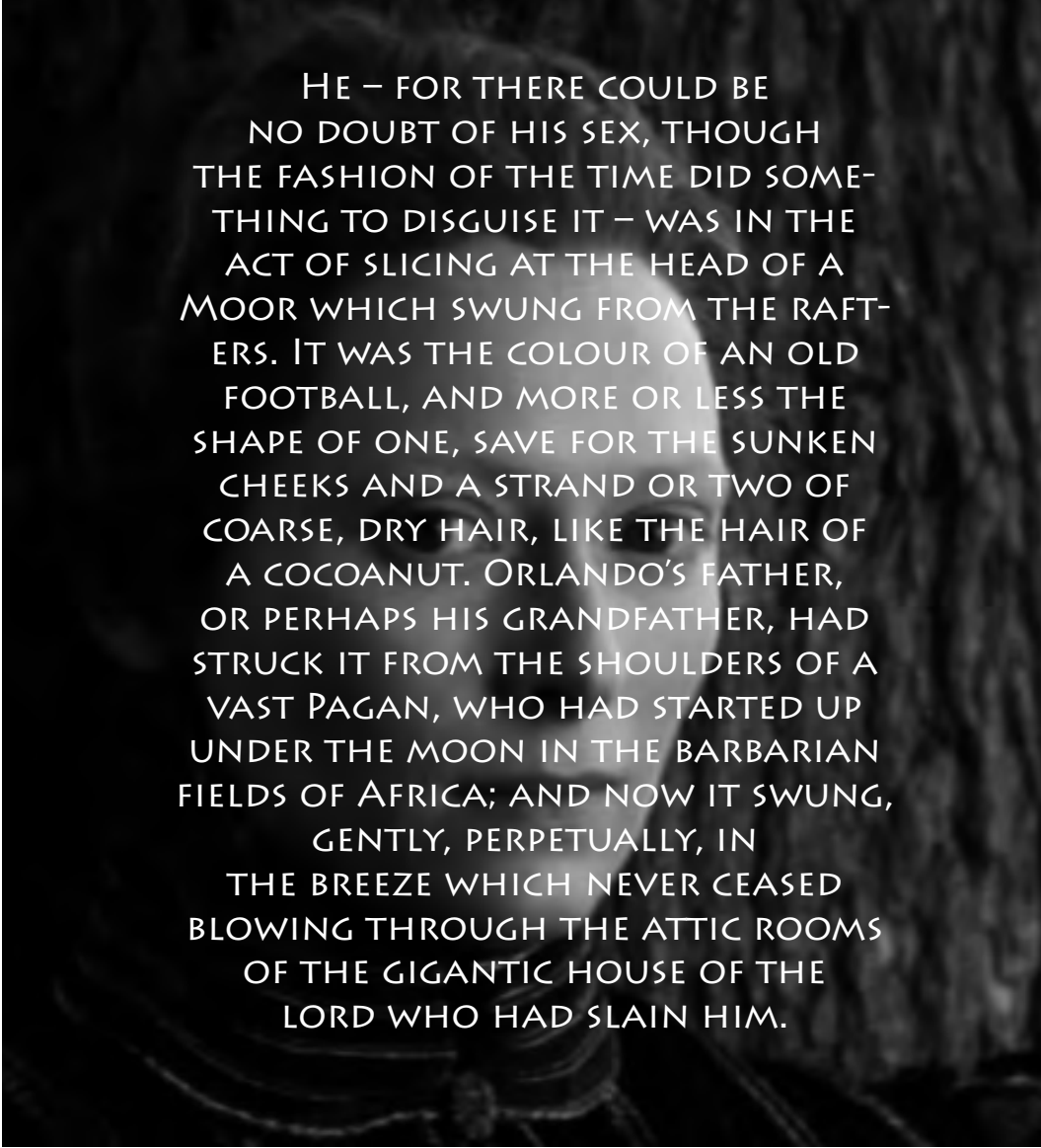
De wereld van Rosalinde komt in opstand tegen het verval in de natuur. Shakespeare laat zien hoe de adolescent zich in haar oprechtheid en haar anders-zijn aan de wetten van de natuur onttrekt. Het is zijn toneelstuk van de liefde, wat hij twee jaar eerder schrijft dan zijn toneelstuk van de dood: *Hamlet*. Rosalinde ontsnapt uit Plato's grot. Ze klimt op naar de wereld van de ideeën. De jonge Rosalinde vertelt het verhaal van iemand die zegt wat ze denkt en denkt wat ze zegt. De schoonheid van Rosalinde berust op de innerlijke vrijheid van het personage om ieder willekeurig terrein te betreden. Het is de positieve wereld van het licht en het leven. Deze manier van in het leven staan geeft Rosalinde aan het einde, terwijl ze zich ontdoet van alle schijn en ook de speler achter Rosalinde zich onthult, zelfs het recht de epiloog uit te spreken. Een dergelijke ontwikkeling naar vrijheid vinden we ook terug bij Woolfs personage Orlando. De schoonheid schuilt in het spel met rollen en identiteiten dat Judith Butler in "Sekse, gender en verlangen" aanduidt als een open coalitie (2000, 50)—een reactie op een verstarde identiteit, die afhankelijk van het doel kan wisselen (35).

⁷⁰ Hoe fictie en werkelijkheid door elkaar kunnen lopen wordt onder meer uitgelegd door John Rajchman. Hij beschrijft in zijn introductie op de vertaling van Gilles Deleuzes *Pure Immanence* (2001) diens ervaringsleer, die ervan uitgaat dat er geen "sensus communis" bestaat. Het kunstwerk is volgens Rajchman een goede bron omdat het wél een samenhang vertoont. Evenzo richt ABL zich op kunstwerken. Het "sprekend object" vertaalt Rajchman in deleuziaanse termen als een "logic of sensations." Deleuze maakt volgens de auteur een stap naar een "logic of multiplicity," hetgeen vergelijkbaar is met het idee van parallele *possible worlds*. Tenslotte komt hij uit in een wereld van een "constructivist logic of unfinished series," wat het gebied is van *storytelling*.

De logische ervaringsleer van Deleuze is, volgens Rajchman, een door Hume, Nietzsche en Bergson geïnspireerd kennisproces van een zich ontvouwende complexiteit. In plaats van eenvoud ontstaat gedurende het proces een "immanent plane" dat, anders dan het bewustzijn, het karakter heeft van een "work in progress": een reëel, ongedifferentieerd en daardoor ook wat vage ervaring van singulariteiten. Net als Bollas ziet Rajchman denken niet als een proces dat steeds meer zekerheid geeft, maar eerder als een proces dat nuanceert en compliceert zonder zekerheid te bieden.

Het is tijd om een brug te slaan naar het middenpaneel van dit drieluik: het werk van Virginia Woolf. Richard Halpern beweert in *Shakespeare Among the Moderns* (1997) dat Shakespeare er is voor de massa en Woolf voor de minderheid. Oordelen als deze zijn naar mijn overtuiging even onzinnig als onjuist. Via de dialoog met het middenpaneel van dit drieluik hoop ik op basis van de methode van Art-Based Learning te laten zien hoe beide relevante bronnen van kennis bieden.⁷¹

⁷¹ Het belang van kunst als bron van kennis wordt onder meer bepleit door Hubert Damisch en Ernst van Alphen. Van Alphen's essay "Het intellectuele museum" (1998b) roept op tot een andere manier van kunstbeschouwen en een andere positionering van het museum: niet als archief van werken of een plaats voor emotionele gewaarwordingen en ervaringen, maar als een plek voor intellectuele arbeid. Van Alphen is van mening dat de museumeducator de kunst niet langer moet willen verklaren in relatie tot andere kunst. Hij moet, net als de conceptuele kunstenaar, de kunst gebruiken om iets te zeggen over de wereld om hem heen. Het museum wordt een intellectuele ontmoetingsplaats waar aan de hand van kunst over de wereld buiten het museum wordt gesproken.

A black and white film still from the 1992 movie *Orlando*. The image shows a close-up of a woman's face, likely the character Orlando, with her eyes looking slightly to the side. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows. Overlaid on the image is a block of text in a serif font, which is the opening paragraph of the film's script.

HE – FOR THERE COULD BE
NO DOUBT OF HIS SEX, THOUGH
THE FASHION OF THE TIME DID SOME-
THING TO DISGUISE IT – WAS IN THE
ACT OF SLICING AT THE HEAD OF A
MOOR WHICH SWUNG FROM THE RAFT-
ERS. IT WAS THE COLOUR OF AN OLD
FOOTBALL, AND MORE OR LESS THE
SHAPE OF ONE, SAVE FOR THE SUNKEN
CHEEKS AND A STRAND OR TWO OF
COARSE, DRY HAIR, LIKE THE HAIR OF
A COCOANUT. ORLANDO'S FATHER,
OR PERHAPS HIS GRANDFATHER, HAD
STRUCK IT FROM THE SHOULDERS OF A
VAST PAGAN, WHO HAD STARTED UP
UNDER THE MOON IN THE BARBARIAN
FIELDS OF AFRICA; AND NOW IT SWUNG,
GENTLY, PERPETUALLY, IN
THE BREEZE WHICH NEVER CEASED
BLOWING THROUGH THE ATTIC ROOMS
OF THE GIGANTIC HOUSE OF THE
LORD WHO HAD SLAIN HIM.

III.2.1: Sally Potter, *Orlando* (film still), 1992

Let me imagine, since facts are so hard to come by, what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith let us say.
—Virginia Woolf 2000, 48

2. DOORWERKING: VIRGINIA WOOLF

INLEIDING

Het sprekend object dat in het middenpaneel aan bod komt, betreft een fragment uit *Orlando*, een fictieve biografie van Virginia Woolf (afb. III.2.1). Op 22 maart 1928 schrijft Virginia Woolf in haar dagboek: “Jazeker, af – Orlando – op 8 oktober begonnen als een grap; en inmiddels wat al te lang naar mijn zin. Misschien valt het wel tussen twee stoelen, is het te lang voor een grapje, en te lichtvoetig voor een degelijk boek” (1999, 155).⁷²

Virginia Woolfs fictieve biografie gaat over een jonge dichter die gedurende vier eeuwen nauwelijks ouder wordt: een jongen die vrouw wordt en een persoonlijke ontwikkelingsweg gaat. In dit verhaal wordt de adolescent als dichter steeds zichtbaarder.

Orlando Het boek begint met het verhaal van de jonge dichter in spé. Orlando leeft aan het hof van koningin Elizabeth, aan het einde van de zestiende eeuw. Hij behoort tot Elizabeths meest geliefde dienaren. De ouder wordende koningin (Quentin Crisp in de gelijknamige film) ervaart in Orlando (Tilda Swinton)

de kracht van de jeugd, die haar in leven houdt gedurende een onophoudelijk proces van vereenzaming en lichamelijk verval. Orlando voelt zich omringd door weelde en geniet de bescherming van het hof.

Op een winterse dag verschijnt een Russische gezant. Een van de leden van diens adellijke gevolg is de beeldschone Sasha. Orlando ziet haar aanvankelijk aan voor een man. Hij raakt spoorslag verliefd. De liefde is echter geen lang leven beschoren. Sasha kiest voor plezier en niet voor een duurzame relatie. Ze sluipt weg in de nacht en haar schip verdwijnt achter de horizon. Orlando ervaart voor het eerst de ineenstorting van het paradijs.

Terwijl hij zijn liefdesverdriet probeert te verwerken, valt Orlando in een zeven dagen durende slaap en zoekt vervolgens troost in het schrijven. Hij wil dichter worden. Het kasteel dat hij heeft gekregen van Elizabeth, als dank voor zijn diensten, wordt omgetoverd tot de bibliotheek van een schrijver. Hij kiest Greene, een naam ontleend aan een tijdgenoot van Shakespeare, als zijn leermeester. Deze blijkt echter een bedrieger te zijn die uit is op geld en roem. In een publicatie, *Visit to a Nobleman*, maakt hij de naïeve Orlando met de grond gelijk.

In het tweede deel van het verhaal komt het thema van het anders-zijn aan bod. Omdat hij het vertrouwen heeft verloren in alles wat hem lief is, besluit Orlando het aanbod aan te nemen om ambassadeur te worden. Hij wordt belangenbehartiger van de Engelse troon in Constantinopel. De situatie in het Ottomaanse rijk is echter instabiel en na een periode van relatieve rust breekt er een burgeroorlog uit.

Orlando ligt op zijn kamer en valt (voor de tweede keer) in een diepe slaap die opnieuw zeven dagen duurt. Hij ontwaakt, maar nu compleet veranderd. Orlando is een (jong)volwassen vrouw geworden. De verhoudingen in het land veranderen. Orlando verandert. Hij, die nu een zij is geworden, besluit de woestijn in te trekken. In de onaangetaste natuur van de woestijn

⁷² Woolfs *A Writer's Diary* (1953), door Joop van Helmond vertaald als *Schrijversdagboek* (1999), is een selectie van de 26 delen met dagboekantekeningen die Woolf maakte tussen 1915 en 1941 (tot vier dagen voor haar dood) en is samengesteld door Leonard Woolf. In het dagboek gaat de schrijfster in op ieder boek dat zij ter hand neemt. De fragmenten in het dagboek over *Orlando* (1928) zijn beperkt. Dit kan onder meer samenhangen met het feit dat Leonard Woolf in het voorwoord schrijft dat hij *The Waves*, *To the Lighthouse* en *Between the Acts* ziet als belangrijke literaire werken. De rest, dus ook *Orlando*, noemt hij lezenswaardig maar literair van een minder hoog gehalte.

hervindt ze zich. De wereld van de woestijnvolken is echter niet de hare. Ze voelt zich een buitenstaander en besluit als vrouw terug te keren naar Engeland.

De achttiende en negentiende eeuw volgen elkaar in een rap tempo op. Orlando blijkt, omdat ze een vrouw is geworden, alles te zijn verloren. Rechtszaken volgen. Ze ontmoet nieuwe rijke en geleerde vrienden, die haar als vrouw echter nauwelijks serieus nemen. Alleen tijdens nachtelijke bezoeken aan obscure cafés kan ze een beetje zichzelf zijn.

In het laatste deel beschrijft Woolf de vol-groeide, vrije dichter. Het decor is de negentiende en twintigste eeuw: het Victoriaanse en Edwardiaanse Engeland. Orlando ontmoet de man van haar dromen: Shelmerdine, een avonturier, globetrotter en, net als zij, man en vrouw tegelijk. Ze trouwen en krijgen een kind. Het is 1928, het moment van het verschijnen van Woolfs boek, als ook Orlando haar eerste grote werk publiceert. Ze is dan in de dertig en oogt nog even jong als in het begin van het verhaal, al leeft ze al vierhonderd jaar.

Peter Bos Bos beschrijft in *On Adolescence* dat *Orlando* een verhaal is over het vrouwworden (1966, 148). Hij preludeert daarmee op wat ik nader zal onderzoeken als we dieper ingaan op de wereld van de slapende, dromende en fantaserende adolescent. “Becoming a poet”: de jeugd transformeert van strijder tot dichter, waarbij losse fragmenten net als bij de montage van een film een nieuw beeld vormen.⁷³

⁷³ Peter Bos besteedt in *On Adolescence: A Psychoanalytic Interpretation* expliciet aandacht aan *Orlando*: “The theme of bisexuality in the girl is most intriguingly told by Virginia Woolf in *Orlando*, in which the main character is transfigured from man to woman” (1966, 83). Bos beschrijft Orlando niet alleen als een voorbeeld van *genderbending* maar ook als een illustratie van een proces van “self-realization” en de “various roles the maturing self learns to live with” (148).

HE... IT...
ORLANDO

3. WOOLF: HYPNOS -
DE SLAPENDE IDENTITEIT
VAN DE JEUGD

DE STROOM VAN DE TIJD

Tijdreeks Ik begin dit deel van het drieluik met de opening van *Orlando*. Het fragment stelt mij in staat om te zien hoe een klein detail als dit kan werken als index voor het hele werk. Het biedt toegang tot een verdere verdieping van het verschijnsel adolescentie, met de focus op de esthetiek als antwoord op de tragiek van het bestaan. De centrale vraag behelst wederom die naar het verhaal van de adolescent.

Als je het boek openslaat kom je in aanraking met een taal die werkt als een dromerige opeenvolging in de tijd. William James' begrip *stream of consciousness* wordt vaak in verband gebracht met het werk van Woolf en manifesteert zich vanaf de eerste zin. Net als Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759) heeft de tekst een sterk serieel karakter en een toevallige, improviserende toets. Het is een compositorische benadering die in de psychoanalyse—in mijn ogen ten onrechte generaliserend—wel eens wordt aangemerkt als vrouwelijk en zo tegenover de statische, mannelijk composities wordt geplaatst.

Henri Bergson De taalstroom verwijst volgens sommige Woolf-deskundigen naar Henri Bergsons *élan vital*, de levenskracht van de woorden. Ann Banfield ontkennt echter nadrukkelijk de relatie tussen het werk van Bergson en dat van Woolf. Zij benadrukt juist dat we, voor het vaststellen van de interne logica van de tekst, meer naar Engeland dan naar Frankrijk moeten kijken. Het denken van Woolf is volgens die visie dan vooral terug te voeren op de epistemologie van Moore, Fry en Russell en vindt zijn grondslag in het moderne Engelse denken, beginnende bij de Schotse filosoof David Hume. Banfield schrijft: "The universe of Virginia Woolf's novels is a monadology whose plura-

lity of possible worlds includes private points of space and time unobserved, unoccupied by any subject" (2000, 1). De schijnbare improvisaties vormen daarmee geen aaneengesloten lijn, maar een atomistisch spectrum dat zich kenmerkt door:

1. *Denken in continuïteit*: Woolfs adolescent kenmerkt zich door eindeloze reeks primaire en secundaire associaties, die zich als een subjectieve bewustzijnsstroom, als golven van licht en geluid, manifesteren. Het is een atomistische wereld, maar ook een wereld van een regelmatige tijd en accentindeling—een wereld van continuïteit binnen een onzichtbaar uitdijend universum.

2. *Denken in contiguitet*: Woolfs adolescent kenmerkt zich door een manier van denken in aangrenzende gebieden. De tekst heeft een metonymisch karakter; de vrijheid van de psyche en niet de beperking van het lichaam staat centraal. De contiguitet creëert een universum van "particularia."

3. *Denken in polysemie*: Woolfs adolescent kenmerkt zich door een gevarieerde, rijke en veelkleurige innerlijke werkelijkheid, waar vrijheid voor het afwijkende en een veelheid aan

betekenissen steeds meer op de voorgrond treden. De polysemie ontwikkelt zich door de verschillende samenstellingen tot een dynamisch complex. Woorden vlechten ineen tot een beeld.

Een continue lijn van Shakespeare naar Sterne en Woolf wordt hoorbaar. In "Shakespeare's Sister" (*A Room of One's Own*, 2000; orig. pub. 1929) schetst Woolf een beeld van de shakespeareiaanse adolescent die de taal van de psyche spreekt. Caravaggio heeft de adolescent in zijn lichamelijkheid beschreven en becommentarieerd. Daarbij stond het biologische proces centraal en bleek de schilderkunst hier een uitstekend medium voor te zijn. Shakespeare en Woolf becommentariëren de adolescentie in respectievelijk *As You Like It* en *Orlando* als een psychologisch verschijnsel. De literatuur is daarvoor een zeer geschikt medium.

Het thema waar alles om draait bij Virginia Woolf is de jeugd als identiteitsproces. Drie subthema's komen aan bod: identiteit, alteriteit en fictionaliteit. Het betreft de wording van het individu als een proces van ontwaken; de slaap (Hypnos), de droom (Morpheus) en de fantasie (Phantasmos) vormen de drie belangrijkste stadia.⁷⁴

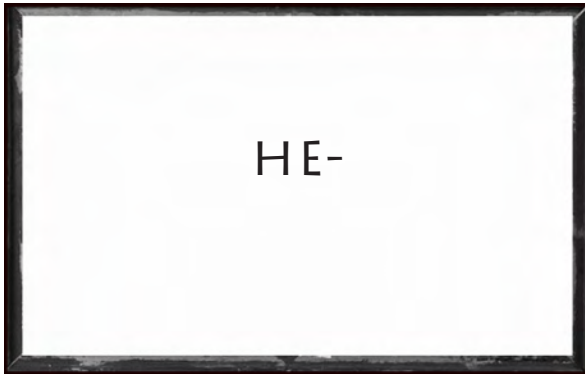
⁷⁴ Virginia Woolf schrijft in hetzelfde jaar als *Orlando* de uitwerking van een lezing op Girton College, Cambridge: *A Room of One's Own*. Woolf introduceert daar Judith, de denkbeeldige zus van Shakespeare, die doorleeft in een personage als Orlando. De "zus" van Shakespeare stierf jong. Ze schreef nooit een woord. Woolf is echter van mening dat "this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and me, and in many other women, who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity, as I think, it is now coming within your power to give her" (2000, 111–12). Het onderliggende thema van deze lezing is daarmee de vrouw in de kunst. Woolf legt een verbinding tussen Shakespeare, Sterne, Coleridge,

Keats en Proust. Alle vijf de auteurs kenmerken zich door een sterke mate van androgynie. "Shakespeare was androgynous; and so were Keats and Sterne and Cowper and Lamp and Coleridge. Shelley perhaps was sexless. Milton and Ben Jonson had a dash too much of the male in them. So had Wordsworth and Tolstoy. In our time Proust was wholly androgynous, if not perhaps a little too much of a woman" (2000, 102). Androgynie is voor Woolf een kenmerk van ideale creativiteit.

De ontwikkelende adolescent De woolfi-aanse poëtische adolescent kenmerkt zich door het accent dat, net als bij de opbouw van een verhaal, op groei en ontwikkeling ligt. Deze poëtische adolescent verzet zich tegen de tragische immobiliteit van Caravaggio's adolescent. De adolescent in *chiaroscuro*, het donkere denken en het gebied van de dood, verdwijnt naar de achtergrond. De "retoriek van het leven" doet zijn intrede. Het lichte denken verschijnt: een bewustzijnsstroom die zich qua vorm en inhoud kenmerkt door beweging, door leven, door een opwaarts streven naar volmaaktheid.

De wereld van de adolescent die nu ter sprake komt heeft het organische karakter van improvisatie. Het betreft een schoonheid die J.S. Bruner in *Actual Minds, Possible Worlds* (1986) meer een associatieve vorm van denken (A-denken) noemt dan een logische en rationele vorm van denken (R-denken). Het patroon dat hieraan ten grondslag ligt, heeft de trekken van een positieve ontologie.⁷⁵

⁷⁵ Art-Based Learning past meer bij Jerome Bruners associatieve manier van denken dan bij een rationele manier van denken. In *Making Stories: Law, Literature, Life* (2002) stelt Bruner hoe literatuur "offers alternative worlds that put the actual one in a new light" en hoe "[i]t explores human plights through the prism of imagination" op een meer subversieve dan pedagogisch verantwoorde wijze (10–11). Literatuur heeft volgens Bruner een aantal voordelen ten opzichte van beeldende kunst omdat het "human plans gone off the track" kan schilderen. Literatuur kan met behulp van de genretheorie denken in redelijk voorspelbare vormen en op grond daarvan helpen "to restore or to cope with the situation" (31).



WOORDEN ALS ZINNEN

Fixatie Orlando, zoals hij hier in de eerste alinea valt te beluisteren en zich uitsprekt in de eerste twee hoofdstukken, is geen gespleten figuur maar een schijnbaar homogeen personage, passend bij een eenvoudige plot die je meeneemt in een besloten, evenwichtige wereld. De wereld van Chronos verdwijnt. De wereld van Thanatos vervliegt. We treden nu binnen in de wereld van Hypnos, in de Griekse mythologie de zoon van Nyx en broer van Thanatos.

Het eerste woord uit het gekozen tekstfragment, “He,” is een *Wortsatz*, een enveloppe. De gefragmenteerde held is een slaapwandelend object geworden. Hij toont maar een fractie van het melancholische, peinzende subject en geen bewust handelend subject. Het is een personage dat spreekt, al blijven zijn beweegredenen geheim. De klassieke schoonheid: perfect in zijn lichamelijke verhoudingen, maar zonder herkenbare binnenkant.

De verteller in dit verhaal beantwoordt aan het beeld dat Michel Chion schetst van de *acousmetre* in *The Voice in Cinema* (1999). Deze figuur bevindt zich achter een denkbeeldig gordijn en becommentarieert de handeling van een in belangrijke mate onzichtbaar personage. De verteller beschrijft Orlando en voorziet hem op licht ironische wijze van commentaar. De verteller heeft al vertoefd in de wereld van de absolute schoonheid, waar Orlando nog geen toegang tot heeft.

De “he” is de derde persoon. De “ik,” de adolescent, is de eerste persoon en is nog niet ontwaakt. Door het gebruik van “he” ontstaat de indruk van een observatie. Het maakt de hoofdpersoon ongrijpbaar, net als het personage Mrs Dalloway in het gelijknamige boek (1925). “He” is een verschijnsel, het woord van de *acousmetre*. Het is mogelijk een dichter, maar dan vanuit een extern perspectief bezien.

De enige “me” in dit verhaal is de verteller: een personage dat imaginair samenvalt met Virginia Woolf. Deze biografische interpretatie

correspondeert met het feit dat het verhaal van Orlando een humoristische en liefdevolle verwijzing is naar het leven van Virginia Woolfs vriendin Vita Sackville-West, aan wie het boek is opgedragen. Nigel Nicholson, de zoon van Sackville-West, noemde *Orlando* daarom “de langste liefdesbrief ooit.” Woolfs *acousmetre* kan ook samenvallen met het alter ego van Orlando, al gaat het niet om een autobiografie maar om een (fictieve) biografie van Orlando.

Het samenvallen van de verteller en Virginia Woolf wordt goed uitgebeeld in de toneelbewerking van *Orlando* door het Oostpooltheater in Arnhem, gebaseerd op een bewerking van Joeri Vos. De verhouding verteller/Orlando werd vormgegeven door het toneel in twee helften te verdelen. Links—voor de toeschouwers—zagen we de helft van de romanpersonages. De rechterzijde was het terrein van de verteller. Voortdurend gaven ze elkaar het stokje over.⁷⁶

Roman Jakobson Jakobson wijst er in “Two Aspects of Language” (2004) op dat een betoog, een proces van betekenisgeving, langs twee lijnen kan lopen: die van de simulariteit (gelijkenis) en die van de contiguiteit (aangrenzendheid). Hypnos’ wereld, de slapende wereld die hier aan de orde is, sluit nog het meest aan bij die van de simulariteit. De wereld is nog wat het is: de koning is de koning, de leraar is de leraar,

de geliefde is de geliefde. Dat is wat Orlando’s denkwereld beheerst in hoofdstuk een en twee van het eerste deel.

Deze wereld van simulariteit is nog statisch. *Orlando as a Boy*, de afbeelding op de voorkant van de oorspronkelijke Hogarth-editie van *Orlando* in 1928, sluit daarbij aan: een jongen, gekleed in een deftig kostuum, die geforceerd bij een tafel staat in een pose die niet past bij zijn leeftijd. Het is een statische, verticale pose. De wereld van simulariteit heeft hier een hiërarchisch karakter en heeft de schijn van rust. Er wordt een homogene wereld van gedragen eenvoud gepresenteerd.

De mogelijke wereld waarin we ons nu bevinden is de wereld van een gesloten monade. De gordijnen zijn dicht. De gesloten monade is heel anders dan Bertrand Russells open monade (die meer aansluit bij het derde deel van *Orlando*). Russell beschrijft de wereld van de monade als een wereld met open ramen en deuren, die voortdurend in relatie staan met aangrenzende gebieden in tijd en ruimte. Dit is hier nog niet het geval.

Robert Wilson, die samen met Philip Glass aan de wieg heeft gestaan van de opera *Einstein on the Beach* (1976), maakte het decor voor een theaterbewerking van *Orlando* die is gespeeld in Berlijn (1989), Parijs (1993, met Isabelle Hup-

⁷⁶ De theatertekst van *Orlando* van Joeri Vos is gepubliceerd onder de naam *Orlando: werkboek*. Joris van der Meer zegt over de tekst: “De bewerking van *Orlando* door Joeri Vos is niet alleen een vloeiende navertelling van een indrukwekkend verhaal. Vos spiegelt Woolfs zelfreflexieve onderzoek naar het biografisch genre in een tekst die naast een poging de essentie van de biografie te vangen, ook het hoe en waarom van deze boekbewerking zelf ter discussie stelt. Bij mondde van, en in samenwerking met de acteurs – de ondertitel is niet zonder reden: Werkboek – bevraagt hij begrippen als dialoog en speelstijl en de noodzaak van theater. Met de toevoeging van eigen teksten laat hij bovendien zijn eigen stem horen. Dit alles maakt deze versie van *Orlando* tot een bewerking en een nieuwe theatertekst ineen. Een tekst die zich misschien niet voegt naar de klassieke traditie, maar deze juist tot

onderwerp maakt en zo, geïnspireerd door Virginia Woolf zelf, ook recht wil doen aan de grote reikwijdte van *Orlando*” (in Vos 2009, 3).

pert in de titelrol), Engeland (1996) en Taiwan (2009). Het eerste decorbeeld is, heel toepasselijk, een dicht gordijn, een beeld van een kinderlijke, gesloten wereld. Hier is nog weinig plek voor een nieuwe identiteit.⁷⁷

De slapende adolescent De adolescent die oprijst na het lezen van het eerste deel van *Orlando* roept vooral het beeld op van de jongeling met een nog slapende identiteit. Dit komt overeen met wat Bos aanduidt als de vroege adolescentie, die zich kenmerkt door een “free floating object libido” (1966, 75). Dit beeld past binnen de allegorie van de poëtische adolescent.

De jeugd zoals we die ontmoeten in *Orlando* kenmerkt zich door een receptieve houding. Hij wordt geportretteerd met een uiterlijke schoonheid en een (nog) verborgen, alles in zich opnemende binnenwereld. De adolescent is een mysterie. We kunnen slechts gissen naar wat hij denkt en voelt. We kunnen slechts afgaan op de houding en de gebaren van het personage. Een soort innerlijke slaap overheerst. Een eigen identiteit ontbreekt nog. De spanning die voelbaar is, maakt nieuwsgierig naar het moment van ontwaken van deze identiteit. Woolf schetst dit prenatale stadium van de adolescentie in zijn onaangetaste, onbewuste, schimmige, harmonieuze toestand.

⁷⁷ Het werk van Roman Jakobson helpt om de alledaagse wereld te onderscheiden van de poëtische wereld. Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem Weststeijn benadrukken hoe bij alledaags taalgebruik de referentiele functie domineert. Teksten gericht op emoties hebben een emotionele functie. Teksten gericht op hoe iets gezegd wordt hebben in de eerste plaats een poëtische functie (1999, 37). De poëtische functie kan worden herkend aan het veelvuldig voorkomen van overeenkomsten en opposities (equivalentie) in metrum, klank, syntaxis (zinsbouw) en betekenis (semantiek). Jakobson en Jan Mukarovsky introduceerden het begrip “esthetische functie,” hetgeen iets ruimer kan worden opgevat dan de po-

etische functie. De esthetische functie hoeft niet gepaard te gaan met een afwijkende syntaxis. De nadruk op het esthetische verzwakt de oriëntatie op de praktische doelen en maakt de uitdrukkingwijze belangrijker dan de inhoudelijke oriëntatie (Van Luxemburg et al. 1999, 39). *Orlando* is, in mijn analyse, een exponent van deze esthetische oriëntatie.



-FOR THERE
COULD BE...

HET RITME VAN DE TEKST

Meanderen Het tekstfragment uit *Orlando* vervolgt—na het eerste woord “He”—zijn weg in een meanderende stroom van woorden: “for ... there ... could ... be.” Dit is een ogenschijnlijk improviserende techniek die past bij het onderwerp. De woorden in het fragment van Woolfs boek bewegen, buigen af en vervolgen hun weg via een andere lijn. Het is een rustige, welhaast jazzy verteltrant die bestaat uit een ritmische, rijmende onderstroom waarop de woorden als bootjes varen. De stroom kent een traag, mijmerend ritme zonder duidelijk einde.

Lezen is niet alleen het luisteren naar de verheffingen, maar ook naar het gelijkmatige ritme dat de woorden voortstuwt. Lezen is luisteren. Het vraagt om mee te bewegen en niet te interfereren. Wil je de stroom kunnen volgen, dan stel je vragen. Zo’n vraag van de lezer vormt de wegwijzer voor de keuze van het moment waarop een fragment zich kan openbaren.

Het actief stellen van vragen brengt je vooruit in het netwerk van taaluitingen, dat zich gaandeweg ontwikkelt tot een imaginatieve werkelijkheid. Zo verschijnt, pennestreek na pennestreek, de jonge dichter als mogelijkheid. De woorden “there could be” verwijzen naar mogelijkheden in plaats van zekerheden.

De verbeelding ontstaat. In dit geval heeft die verbeelding veel weg van een laatimpressionistisch schilderij. Een kleurrijk spel ontvouwt zich; de mooie jongeling met een subtiele inter- en intrasystematische dynamiek komt tot leven (Blos 1966, 75). De regelmatige heffingen en rusten ontvouwen zich in de tijd. De begeleidende interpuncties, rijmen, alliteraties en ritmes vormen een logisch samenhangend geheel. Woolf componeert met woorden en pauzes een evenwichtig samenhangende tekst, gebaseerd op een eenduidige opvatting over de jeugd.

Jacques Lacan Op deze manier wordt taal tot een beeld, naar het model van Lacans imaginaire orde. Antoine Mooij spreekt in *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse* (1987, orig. pub. 1975) over een wereld die aan het begin staat van een serie nog te vormen reeksen. Het is een wereld van samenhang, traagheid en herhaling.

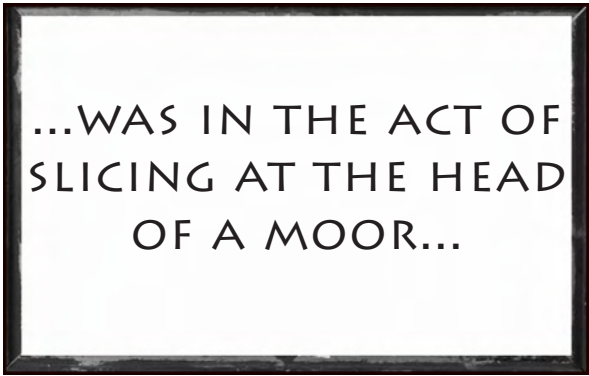
De “imaginaire orde” is volgens Lacan de eerste ontwikkelingsfase waarin een kind zich totaal identificeert met zijn omgeving. Het kind stelt zich in deze fase gelijk aan “het andere.” Dit resulteert in een situatie van gelijktijdige identificatie en vervreemding (Mooij 1987, 80). De wereld is overzichtelijk maar tegelijk ook ongrijpbaar. De imaginaire orde is een muzisch-lyrische wereld en volgens Lacan een “natuurlijke wereld.” Het Zelf en de Ander bevinden zich nog in een en dezelfde cocon. De wereld is nog niet gescheiden en heeft meer vrouwelijke dan mannelijke trekken. Roland Barthes noemt deze wereld “plakkerig” (2002, 25).

Ik moet denken aan de laatrenaissancistische wereld van Shakespeare, aan de slaperige Victoriaanse wereld van de schilderijen van Burne Jones en zelfs aan postimpressionisten als Vanessa Bell en Duncan Grant. De schoonheid van de imaginaire orde raakt aan de oude wereld, die de nieuwe wereld in zich draagt. Deze muzisch-

lyrische wereld is een natuurlijke en heeft zelfs animistische trekken, waarop een nieuwe cultuur kan bloeien. De serene aria's van Dowlands castraten klinken op de achtergrond. De scenografie komt overeen met een vredig landschap van glooiende, groene heuvels. Purcells composities voor houtblazers begeleiden de bewegingen van de jonge adolescent. Op het ritme van de woorden ontstaan klanken met een muzisch karakter. Daarbij passen zowel de kleding van Sandy Powell als de luisterrijke banketten van Ben van Os (in de verfilming van *Orlando* door Sally Potter) perfect binnen deze totale compositie.

De mystieke adolescent De poëtische adolescent krijgt nu mystieke trekken, hetgeen niet verwonderlijk is in een wereld tussen waken en slapen. De kenmerken van de mystieke wereld zijn door Alfred North Whitehead beschreven in *Process and Reality* (1978, orig. pub. 1929). De eindeloze mystieke ruimte toont de wereld van een adolescent die leeft in onwetendheid, onschuld en sereniteit. Daarbij spreekt de adolescent soms in raadsels, in onzichtbare getallen. Maar meestal zwijgt hij. Dit zwijgen is vergelijkbaar met de lange pauzes en accenten van een psalm. De adolescent bevindt zich in een wereld zonder vastgestelde duur en omvang. Dat dit deels nog onbewust wordt ervaren, verklaart de mystieke werkelijkheid.⁷⁸

⁷⁸ De mystieke wereld van Whitehead wordt door Hent de Vries in *Philosophy and the Turn to Religion* (1999) uitgelegd als een procestheologie. Het is een “ontology of the event.” Whiteheads gefragmenteerde universum kenmerkt zich door dynamiek, waarbij hij spiritualiteit ziet als een proces van wording. Het is een wereld van een monade tussen de andere monaden, steeds in een andere positie, die in een onkenbare en oneindige wereld, door talloze ervaringen, zijn plaats bepaalt binnen het geheel. Kenmerkend voor het universum van de wiskundige Whitehead is een consistent en coherent logisch systeem. Zijn speculatieve filosofie heeft een onthullende functie. Mystiek brengt dieper inzicht.



...WAS IN THE ACT OF
SLICING AT THE HEAD
OF A MOOR...

DE POETISCHE MONOLOOG

Monoloog De volgende frase leest als een rivier, een natuurlijke opeenvolging van woorden tot aan: “slicing at the head of a Moor.” Ieder woord lijkt in deze stroom zijn plaats in te nemen. Logische werkelijkheden én onlogische werkelijkheden ontvouwen zich. Orlando, die voor mij het gezicht heeft gekregen van Tilda Swinton na het zien van de verfilming van Sally Potter, is de bron van deze woorden. Hij presenteert zich als een exponent van een Elizabethaanse—steeds weer veranderende—hofwereld.

De onderstroom is die van een interne monoloog, waarbij de verteller als personage de intervallen die deze tekens omlijsten draagt. De interpunctie introduceert het interval dat in de vertelwijze een belangrijke rol speelt. De interpunctie functioneert als de opspelende drummer van een band: de leestekens markeren waar het om gaat en geven aan waar de lezer een nieuw gebied kan of moet betreden. De komma, de punt en de puntkomma openen zo een oneindige ruimte.

Yra van Dijk heeft een proefschrift gewijd aan dit wit als interval (*Leegte, leegte die ademt*, 2006). Het wit is de drager van het denken. Het wit, de ruimte van het wit, vormt de basis voor de bewustzijnsstroom. Het is het equivalent van het zwart, de drager van het *chiaroscuro* bij Caravaggio. Hierbij zie ik het zwart als basis van het spreken. Het wit is de basis van het zwijgen. Het wit is het lege witte boek. Het is de slaap. Sprekende letters vullen het wit en vertegenwoordigen zo een ontwaken.

Het ontwaken, de werkelijkheid van het woord op een witte pagina, komt sterk naar voren in *The Waves* en *To the Lighthouse*. Het wit achter de woorden, de zee die overal in het werk aanwezig is, vormt de achtergrond van het ontwakende landschap. De woorden zijn als golven in een zee. Ze volgen elkaar op. Ze zijn van elkaar onderscheiden maar horen ook bij elkaar. Iedere golf, ieder woord, is een oprichting, een

zich herhalende heffing in de poëzie. Deze heffingen worden gevolgd door korte momenten waarop alles stilvalt: een afdaling en een rust, een interval, gevolgd door een nieuwe golf.

And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death! (1992, 228)

De lineaire stroom van tekens verloopt in sequenties. De interval, als kleinste melodie, klinkt in het geheim mee. De zee van Woolf heeft daarmee stille momenten, alsof er iets staat te gebeuren. De woorden waaieren ineens breed uit. De lezer kan ze proeven. De achtergrond van rust geeft ze iets transparants. Het is alsof je zonder enige moeite tot de bodem kunt kijken en de planten kunt zien wiegen, om vervolgens

verrast te worden door een stukje monoloog.⁷⁹

Stéphane Mallarmé Mallarmés *L'après-midi d'un faune* laat ook de natuurlijke stroom van het ontwaken zoals geschetst in de vorige alinea's zien: een rituele dans van het ontwaken. Mallarmés gedicht is op muziek gezet door Debussy, gedanst door Nijinsky en geschilderd door Fry. Het is een van de hoogtepunten uit het modernisme. Het gedicht begint als volgt:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?
(Mallarmé 1992, 35)

Mallarmés wereld is er een vol ijle gestalten die vluchtig verschijnen en verdwijnen. Ze verschijnen een voor een, gehuld in rijke kostuums. De regelmatige verwijzingen naar kostuums zijn niet helemaal willekeurig. Mallarmé was (net als Woolf) dol op mode, niet zozeer als vorm van expressie maar eerder als context. Mode schept het personage en niet andersom. Ieder kledingstuk dat een personage draagt geeft hem

⁷⁹ *The Waves* (1992, orig. pub. 1931), Woolfs zevende roman, kent een ritmisch taalgebruik en is opgebouwd uit negen delen, die parallel lopen met de dagelijkse beweging van de zon langs de hemel. Centraal staat een proces van identiteitsontwikkeling van een aantal vrienden. Op hun vijfentwintigste kijken ze terug op de tragiek en de schoonheid van hun jeugd. Percival is dan al gestorven, op tweeëntwintigjarige leeftijd in India. Hij vertegenwoordigt het vraagteken van de eeuwige jeugd. De roman is opgebouwd uit alleenspraken van de personages voor een niet-geadresseerd publiek. Het boek refereert daarvoor niet alleen naar de vorm van een gedicht, maar ook naar dat van een toneelstuk. Woolf noemt het een "play-poem" die is ontstaan uit het verlangen om haar "mystical feelings" te doorgronden. De vorm is in sterke mate ontleend aan Shakespeare, die veel werkt met alleenspraken.

Bernard, een van de hoofpersonages in *The Waves*, zegt dat "rhythm is the main thing in writing." Woolf schrijft het boek, naar eigen zeggen, meer op een ritme dan op een plot. In 1933 schrijft ze terugblikkend in haar dagboek dat het schrijven van *Orlando* heeft geleid tot het schrijven van *The Waves*. Zie Hussey 1995, 348–62.

een andere identiteit. Ieder personage dat zich vervolgens in zijn omgeving bevindt, geeft hem een specifieke context en verandert daarmee ook zijn identiteit.

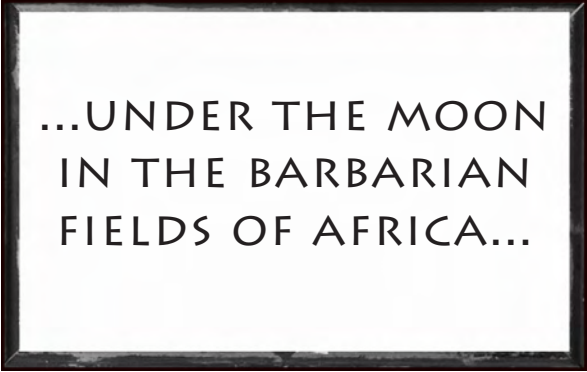
Sandy Powell, die net als Tilda Swinton veel heeft samengewerkt met Derek Jarman, ontwierp de kostuums voor Sally Potters verfilming van *Orlando*. Iedere jurk en iedere cape heeft een enorme zeggingskracht. Het belangrijkste is echter het totaalbeeld dat dit oplevert: de voortdurende beweging, zoals de jurken die passeren in Mallarmés modetijdschrift *La Dernière Mode*.⁸⁰

De natuurlijke adolescent De wereld van de poëtische adolescent is een stromend universum en heeft een volstrekt natuurlijk karakter. Woolf beschrijft Orlando als iemand met “strength, grace, romance, folly, poetry and youth” (1998, 24). De adolescent heeft nog geen zelfbewustzijn maar maakt deel uit van de natuur. Hij is de soms zwijgende en soms dansende slaapwandelaar die doet, eet, drinkt en leeft.

Het lijkt alsof deze adolescent bijna alles automatisch ondergaat —de omgeving merkt de adolescent niet op als “iets anders”. De dieren komen zelfs op Orlando af. Wat geldt voor de natuur, geldt ook voor de culturele ruimte. De cultuur lijft hem in, in dit verhaal als de schand-

knaap van de koningin. Hij leidt niet, hij neemt geen eigen plaats in. Hij volgt maar vindt dat niet erg. De cultuur is zijn natuurlijke staat. Hierin mag hij ontkiemen.

⁸⁰ Voor Mallarmé en mode, zie Furbank en Cain 2004. Mallarmé onderscheidt in zijn essays *la parole im-mEDIATE* van *la parole essentielle*. Waar het eerste begrip het dagelijkse taalgebruik betreft, verwijst het tweede naar het poëtisch taalgebruik. Met dat laatste doelt Mallarmé op een taal waarin klanken, associaties en symbolen op de voorgrond treden. Hij beschouwt het poëtisch taalgebruik als de taal van het innerlijk. Het ontwaken van het innerlijk is een ontwaken van het poëtische.



...UNDER THE MOON
IN THE BARBARIAN
FIELDS OF AFRICA...

HET SYNESTHETISCH EFFECT

Synesthesie Het lezen van de tekst geeft al gauw de plezierige ervaring van een rivier die zich vertakt zich in zijrivieren. In het tekstonderdeel met “under the moon” en de “barbarian fields of Africa” is ieder woord een nieuwe vertakking die een nieuwe sensatie oproept. Mijn neus wordt geprikkeld door de droge geur van de Afrikaanse steppen. Mijn ogen, “under the moon,” zien een gele maan aan een nachtelijke hemel. Ik ervaar de koelheid van de Afrikaanse avond na de warmte van de dag. De vertakkingen vormen een synesthetische ervaring: verschillende zintuigelijke ervaringen zijn op elkaar betrokken. Ze bewerkstelligen geen enkelvoudige esthetische, maar een meervoudige synesthetische ervaring.

De synesthetische ervaring komt overal in het boek terug: het ene moment ondergronds, het andere moment aan de oppervlakte. Als Orlando voor het eerst zijn geliefde Sasha ontmoet, beschrijft hij de indruk die zij maakt op synesthetische wijze: “A melon, an emerald, a fox in the snow” (1998, 37). In zijn animistische wereld lijkt alles bezield te zijn. Ieder object lijkt de status van een subject te hebben gekregen. De Elizabethaanse wereld heeft daarmee iets weg van het paradijselijke bos van Shakespeare. Ieder onderdeel maakt deel uit van een groter geheel. Ieder woord heeft evenveel gewicht. Het is geen wereld van tegenstellingen, maar een stelsel van liefdevolle verbindingen.

Roland Barthes Deze synesthetische ervaringen brengen me bij Roland Barthes’ beschrijving van de liefde: “de andere zijde van de slaap.” Het volgende fragment uit *A Lover’s Discourse* is illustratief: “In the loving calm of your arms” (1990, 105). Barthes beschrijft hoe de omarming van de geliefde en het wiegen van de baby in de armen van de moeder hetzelfde gevoel vertegenwoordigen. De overeenkomst zit hem vooral in de overgave, wat zowel geldt voor

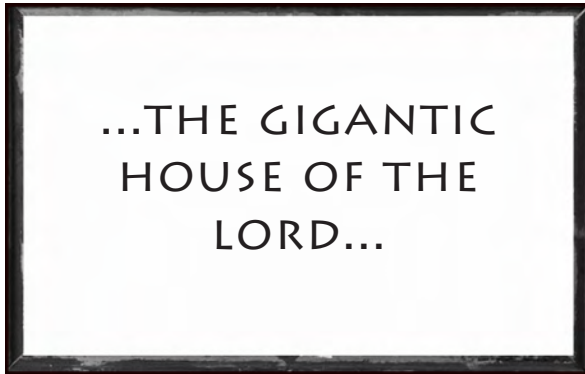
de liefde als voor de slaap—of de natuur en de mystiek. Caravaggio's *chiaroscuro* is een denken in activiteit. Woolfs "bewustzijnsstroom" is een denken in passiviteit.

De liefde kenmerkt zich door organische samenhang, creëert spanning en wekt sympathie. De liefdesrelaties zijn zodanig vormgegeven dat de luisteraar wordt verleid om zich te identificeren. In dit spel van identificatie is de interne focalisator de intermediair die de beweging aan weerszijden volgt. Hij is in gesprek met de lezer en zegt: "Zie je wat ze hem aandoen?" In de romantische werkelijkheid is alles uniek, maar hangt ook alles met alles samen.⁸¹

De adolescent als geliefde De poëtische adolescent leeft vanuit een overgave aan de liefde, met de geliefde als symbool van overgave aan de vitale, natuurlijke krachten. Overgave betekent hier voor mij: je openstellen voor wat je overkomt, een gevoel, een gedachte of een gebeurtenis. Daarbij zit weinig verschil tussen de externe wereld en de innerlijke wereld. De adolescent is impulsief; hij reageert en improviseert. Liefde en vriendschap liggen heel dicht bij elkaar. Dit mondt volgens Peter Blos regelmatig uit in een vergaande idealisering van een vriend (1966, 77).

De eenheid van de geliefden kent wel aparte delen. De geliefden, als takken met elkaar vergroeid, groeien door elkaar en over elkaar heen, niet gestuurd vanuit een centrum maar overgeleverd aan de omstandigheden. De adolescent trekt de grenzen in twijfel. Zijn bewegingen komen overeen met een onbegrensde "barbarian fields of Africa."

⁸¹ Taalfiguren zijn het uitgangspunt van *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in het Nederlands uitgebracht onder de titel *Uit de taal van een verliefde* (2002). Barthes komt aan de hand van verschillende voorbeelden in de mogelijke wereld. Ook ik werk met taalfiguren. Mijn studie zou, als cinematografische vertelling, *De taal van de jeugd* kunnen heten. De negen behandelde kunstwerken vormen een montage van scènes uit de adolescentie. Barthes' *Uit een taal van een verliefde* is opgebouwd rond begrippen als "Contact," "Gek" en "Monsterlijk." *De taal van de jeugd* zou begrippen omvatten als "Held," "Minnaar" en "Dichter."



DE MAAT ALS ORDENINGSPRINCIPE

Maat De tekst houdt, ondanks alle beweging, zijn rust en samenhang door de rijke panorama's, zoals bijvoorbeeld het "gigantic house of the lord." Zulke woorden vormen de beelden waarmee de taal zich organiseert. De rijkdom, liefde, natuur, de Engelse welvaart en glorie: alles staat via beelden met elkaar in verbinding.

De omgeving in deze tekst is een stabiele factor. Net als de maat geeft deze omgeving een overwogen timing aan van rusten en accenten. De esthetiek van Orlando en zijn omgeving voert ons in een regelmatige gang langs locaties als Charing Cross, de Dome en St Paul's Cathedral, meebewegend met de achtergrondmuziek. Woolfs wereld is verwant aan Russells complexe filosofie van de opeenvolgende werkelijkheden, waarin de psychologische werkelijkheid tot een steeds verdere verdieping komt.

De subtiële arabesken van de verteller spelen zich af tegen dit decor. Het is alsof je je bevindt in een schilderij waarin je telkens ziet hoe de ene kleur overgaat in de andere zonder dat je weet waar precies de grens ligt.

Ann Banfield In *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism* (2000) beschrijft Ann Banfield de wereld van de woorden zoals ze zich ordenen in het taalspel van de Cambridge Apostles. De manier van denken waarnaar hier wordt verwezen ontstaat rond 1910. In dat jaar wordt door Fry een tentoonstelling met het werk van postimpressionisten als Van Gogh en Seurat georganiseerd. De tentoonstelling markeert een overgang van het denken in universele werkelijkheden naar het denken in particuliere werkelijkheden (10).

De oude wereld verdwijnt. De psalm verdwijnt. De middeleeuwse troubadour raakt op de achtergrond. Er ontstaat een nieuwe vorm van realisme die wortelt in het werk van Berkeley, Hume en Locke; via het werk van Stephen, Moore, Whitehead en Russell worden die

laatste denkers zelfs in verband gebracht met het werk van Wittgenstein (Banfield 2000, 43). Het is een manier van denken die zich niet meer baseert op de strikte logica, maar op een vrije epistemologie. Kenmerkend voor de Cambridge Apostles is hun betrekkelijke desinteresse in het visuele. Ze waren meer gericht op het tactiele en het auditieve. Het zicht was een “eyeless dimension” (13).

Dit nieuwe filosofische wereldbeeld gaat voorbij aan de strikte logica van de traditionele kennistheorie (epistemologie) en beweegt van het visuele naar het auditieve domein. Men legt de nadruk op het belang van het associatieve, wat filosofen als Russell zien als het mentale equivalent van de zwaartekracht in de fysieke wereld (Banfield 2000, 39). Agnosticisme wordt beschouwd als de voorwaarde voor een wetenschappelijke houding. Het loslaten van een geloof genereert een houding waarin alle kennis onzeker is.⁸²

De esthetische adolescent Woolfs denken over de schoonheid van de jeugd en de poëtische adolescent wordt in samenhang met concrete beelden als “the gigantic house of the lord” steeds tastbaarder. De adolescent die door een esthetisch antwoord op de tragiek van het bestaan kan ontsnappen laat van zich horen. Zijn

esthetiek uit zich in een ontvankelijke toestand als die van de slaap; mystiek, natuurlijke onschuld en liefde spelen daarbij een grote rol.

De adolescent blijkt al zoekende en spelende in een “toestand van onbepaaldheid” te verkeren (Schiller 2009, 67). Deze esthetische oriëntatie is meer onbewust dan bewust. Hij is niet het centrum, maar een klein onderdeel van een deels tragisch, deels romantisch universum. Hij bevindt zich in een enorme onzichtbare realiteit, een droomwereld die samenvalt met het gigantische huis.

⁸² Banfields werk sluit aan bij Foucaults beschrijving van de negentiende-eeuwse epistemologie, die hij in *The Order of Things* (2002) karakteriseert als een genuanceerd samenspel tussen een uitgewerkt formalisme in het denken (Russell) en het onbewuste (Freud). 1900 is voor zowel Freud als Russell een belangrijk jaar. Freuds *Droomduiding* verscheen in 1900. Russell schreef in 1900 *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz* (2005). Het werk van Russell ademt een kritisch-positieve geest. Hij bekritiseert de neiging van de mens tot beheersing en benadrukt de waarde van filosofie als een oneindig proces van (zelf)onderzoek.

TOT SLOT

Kunst kan ons helpen bij het overdenken van belangrijke culturele vragen. Kunst is immers een vorm van denken die we kunnen lezen en waarvan we—indien we een relevante vraag hebben—kunnen leren. Fry noemt fictie “een impliciete vorm van kennis” (Banfield 2000, 52).

In de caravageske wereld kwam het thema naar voren van de homo biologicus: de confrontatie van de adolescent met het fysieke proces van ouder worden, wat door het kijken naar *David met het hoofd van Goliath* duidelijk werd. Het gaat om een polaire, confronterende, diagonale en aflopende manier van denken met een onderliggende ontologie van de dood.

In de woölfaanse wereld zijn we aanbeland bij de homo poeticus. Nabokov stelt in *Speak, Memory* (1989, orig. pub. 1951) dat aan de homo sapiens de homo poeticus voorafgaat. Hier, in de wereld van de psyche, horen we het andere verhaal van de jeugd. We komen terecht in de wereld van de subjectieve schoonheidservaring. Woolf legt daarbij de nadruk op een vrije, evolutionaire, harmonieuze, horizontale, improviserende en vooral voortgaande manier van denken: een positieve ontologie van het leven.

Woolfs *Orlando* wordt door deze manier van denken een pastorale elegie. De adolescent wordt in dit eerste deel beschreven in termen van kinderlijke onschuld, die meestal beschermd wordt. Alles is daarop afgestemd: de relatie met het hof, zijn prille relatie met Sasha, het ontsnappen in de nacht uit de geborgenheid van het kasteel. Al deze scènes worden beschreven met een lichte, schetsmatige ondertoon.

Kenmerkend voor deze wereld is een sprookjesachtige, lieflijke schoonheid. Er bestaat nog een eenheid van het zelf en de ander; de imaginaire wereld van het kind is nog onaangeroerd. Woolf leert ons dat een adolescent als Orlando deel uitmaakt van een onzichtbare platonische ideeënwereld. Orlando is een kind; hij ziet de

wereld nog niet voor wat die is. Het is niet dat hij zich heeft afgewend, maar meer dat hij zich nog niet bewust naar de wereld toewendt. We leren over een adolescent die in een wereld woont van vrijwel onbewuste psychische ervaringen: emoties, aandriften en soms gedachten.

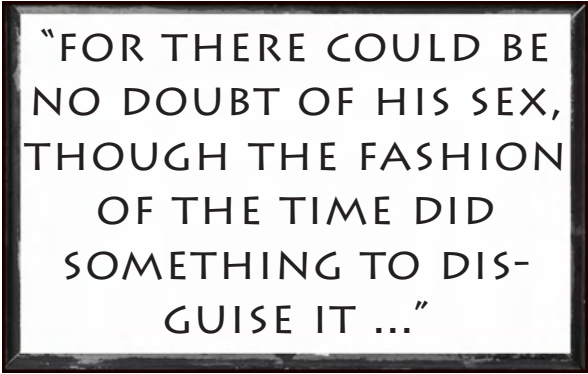
Dit is de wereld van het “unthought known” waar het “true self” nog niet tot wasdom is gekomen—dat ontstaat door het aangaan van objectrelaties (Bollas 1987, 280). Het zelf is zich gewaar van het bewuste en deels van het onderbewuste. Voor Orlando is deze realiteit echter nog geen gesprekspartner. Hij zit opgesloten in zijn eigen gedachtewereld. Het contact tussen de binnenwereld en de buitenwereld wordt slechts gesignaleerd door de verteller.

De lyrische taal van de adolescent klinkt als een recitatie, een zangerige melodie. De stem beweegt door de ruimte in “een vrije toestand” (Schiller 2009, 75). De beschreven adolescent is een nog relatief gebonden verschijning in ruimte en tijd. De wereld waarin hij zich bevindt, kenmerkt zich door continuïteit, verbondenheid, “dwang van de natuur” en “wetgeving van de rede” (76).

De schoonheid van de jeugd is overal hoorbaar. Het bevrijdende spel dat schoonheid heet komt uit de mond van de *acousmetre*, die de jongeling bezingt als in een ballade en hem speels volgt—als een cameraman. We zien een samengesteld beeld van een geliefde, mysticus en natuurlijke jongeling.

De poëtische monoloog is het gevolg van een nog voor een groot deel onzichtbare bewustzijnsstroom in een wereld van (on)bewuste fragmenten en continuïteit. De intermezzo's, die ingaan op de omgeving zoals het landschap, de lucht, het kasteel of de stad Londen, horen hierbij.

De talloze afzonderlijke beelden per leesminuut zitten zo dicht op elkaar dat er een aaneengeschakeld geheel ontstaat; een wereld van eenheid die onder te verdelen is in atomen. Het is de wereld van Hypnos, van waaruit de stem van de verteller klinkt.



“FOR THERE COULD BE
NO DOUBT OF HIS SEX,
THOUGH THE FASHION
OF THE TIME DID
SOMETHING TO DIS-
GUISE IT ...”

4. WOOLF: MORPHEUS -
ALTERITEIT ALS AANGRENZENDE
RUIMTE

EEN WISSELEND POINT OF VIEW

Point of view Orlando heeft, als dichter in wording, behalve het karakter van Hypnos ook het karakter van Morpheus, de god van de droom. Orlando vertegenwoordigt de dromende jongeling. De rustige en overzichtelijke maat van de slaap uit het eerste deel verandert in het tweede deel in het eigenzinnige, wonderlijke ritme van de droom. De eb van de slaap en de vloed van de droom wisselen elkaar af. De jongeling, een half ontwaakt droomgestalte, begint langzaam volwassen te worden, al blijft hij in zijn (en haar) hart de slaperige adolescent van weleer.

In de eerste twee hoofdstukken zagen we de buitenkant van de adolescent: zijn gezicht, zijn benen, zijn kleding. Er verscheen een klassieke adolescent met een bijna kinderlijk eenvoudige, evenwichtige schoonheid die verwijst naar een positieve ontologie van de jeugd. Orlando spreekt echter de taal van verandering. Hij komt terecht in een dynamische heterogeniteit. Het tempo wisselt. Het gezichtspunt verandert. De vaste maat wordt doorbroken door een serie syncopen. De deuren en de ramen van de monade openen zich naar “niet afgebakende, aangrenzende gebieden” (Russell). De aanzet zien we al in het eerste fragment, met zinnen als “no doubt [...] sex.” De tekst hapert. De letters volgen een omgekeerde redeneerwijze. Ik hoor een andere lijn, een afwijkend ritme.

Een tegengesteld ritme van volwassenwording manifesteert zich en loopt parallel met een proces van *genderbending*, hetgeen als optie wordt ingebracht. Het roept de vraag op of er überhaupt twijfel zou kunnen zijn over zijn sekse. Het woord “disguise” in de volgende zin completeert die gedachte. De eerste zin loopt daarmee vooruit op iets dat later gebeurt: “Orlando had become a woman – there is no den-

ying it.” Waarna Orlando inderdaad verderop verschijnt in de gedaante van een vrouw, “He stood upright [...] he was a woman” (Woolf 1998, 134). De jongeman is vrouw geworden.

Het andere, vrouwelijke perspectief manifesteert zich in de organisatie van de tekst. Deel één kent nog het eenzijdige primaat van de alledaagse werkelijkheid. Het accent ligt op de georganiseerde buitenwereld. Deel twee kent een indeling die niet noodzakelijk hoeft te worden gekoppeld aan inhoud, maar stuurt op de poëtische vorm. Het accent ligt meer en meer op de binnenwereld. Het ritme van het subject is bepalend. De objectwereld volgt. Dit zien we in de beschrijving van de transformatie van man tot vrouw, of de beschrijving van Orlando's weemoedige onderdompeling in de natuur, waarbij Orlando's beleving belangrijker is dan de natuurbeschrijving. Een poëtische, ritmische, gedetailleerde en in complexiteit groeiende serie zinnen vervangt een relatief eenvoudige plot (Woolf 1998, 137–38).

Christopher Bollas Orlando bevindt zich nu in de wereld van de droom. In het essay “At the Other's Play: To Dream” stelt Bollas: “I regard the dream as a fiction constructed by a unique aesthetic: the transformation of the subject into his thought, specifically, the placing of the

self into an allegory of desire and dread that is fashioned by the ego” (1987, 64).

Bollas ziet de droom als een esthetische ruimte. De wereld van de droom biedt ruimte om te twijfelen aan sekse en om naar believen te verkleeden. Naast het ene zelf kan hier ook een ander zelf verschijnen. Parallele werelden worden zichtbaar. Heden en verleden, man en vrouw, jong en oud en boven- en onderwereld kunnen in de droom door elkaar lopen.

Volgens Bollas is de droom bij uitstek “a place for this interplay of self and other” (1987, 68). De eenvoudig schijnende identiteit van het kind raakt verward in een spel met de alteriteit van de jongvolwassene. De droom vertelt het verhaal van de onbewuste, ontwakende identiteit. Bollas beschrijft de droomervaring daarbij als het opgaan in de dramatische ervaring—het theater—van de ander. Deze ruimte van de alteriteit legt daarmee de basis voor de wereld van de meerstemmigheid.

Bollas onderscheidt de esthetische principes van wetenschappelijke en praktische principes. De taal van de droom wordt daarbij vooral gedragen door de steeds wisselende droomsetting: de omgeving, het decor of de gedachte. De beelden hebben een surrealistisch karakter. De mise-en-scène geeft, meer dan de personages, uitdrukking aan het denken (1987, 75).⁸³

⁸³ Bollas gaat in *The Shadow of the Object* in op de verrijkende, grensoverschrijdende *interplay*. De droom gehoorzaamt daarbij aan esthetische wetten. Het beeld van de jeugd dat in dat taalspel ontstaat is onder meer dat van de esthetische adolescent. Hij is een dromer die in een rizomatische werkelijkheid terecht komt. Bollas stelt dat de droomesthetiek berust op een poëtisch vormenspel. De adolescent als dromer kenmerkt zich door die poëtische manier van denken. Freud vergelijkt dromen met literaire teksten in het gebied van “de Ander.” Het domein van de droom sluit aan bij dat van de grap en de fantasie (Bollas 1987, 66–67).

⁸⁴ In lijn met haar postessentialistische visie op subjectiviteit stelt Lorraine Code dat genderconstructen en kennisvormen nauw vervlochten zijn (1991). Het buiten de grenzen treden is volgens Code voor een vrouw doorgaans moeilijker dan voor een man. Ze gaat met name in op het verstrekkende gegeven dat kennis seksebepaald is. Ze gaat daarbij uit van een persoonlijk (object)relatiemodel. Dat betekent dat in de totstandkoming van kennis, net als in de waardering van kennis, de culturele omgeving—die niet genderneutraal is—bepalend is. Ook *Orlando* bevat een goed voorbeeld van kennis als cultureel construct. Orlando wordt van een man een vrouw. Ze wordt een Ander. Dit heeft meteen zijn weerslag op haar maatschappelijke positie. In het vierde hoofdstuk zegt Orlando: “Praise God that I am a woman” (Woolf 1998, 154). De verteller plaatst daarbij echter de kanttekening dat het vrouw-zijn

De andere adolescent De poëtische adolescent betreedt het gebied van de ander. Het zelf breidt zich uit en toont zich als vrouw. “He” wordt “she.” Orlando wordt een vrouw.

De adolescent is voorzichtig wakker geworden. Hij treedt, mogelijk onbewust, buiten de sekseloze begrenzing van de kindertijd. Het aangrenzende gebied wordt beheerst door een manier van denken waarbinnen de vrouw een rol van betekenis speelt. De eenheid van de sprookjesachtige, half slapende wereld waar nog sprake is van een cultureel aangeleerde en samenhangende androgyne identiteit, verbreekt en brengt een vooralsnog onbekend “zelf” in beeld.

Hier ontstaat een dromerige, associatieve manier van denken. In termen van identiteitsontwikkeling is er een overgang van continuïteit in het denken naar discontinuïteit in het denken. De adolescent doorbreekt de chronologische, historische begrenzing. “Zijn” denken als bewustzijnsstroom manifesteert zich door het opgeven van de simulariteit en het betreden van verwante, maar ook afwijkende en aangrenzende gebieden.⁸⁴

haar ook voor problemen stelt: “[...] there is a little secret that men share among them; Lord Chesterfield whispered it to his son with strict injunctions to secrecy, “Women are but children of a larger growth... A man of sense only trifles with them, plays with them, humours and flatters them,” which, since children always hear what they are not meant to, and sometimes, even, grow up, may have somehow leaked out, so that the whole ceremony of pouring out tea is a curious one. A woman knows very well that, though a wit sends her his poems, praises her judgement, solicits her criticism, and drinks her tea, this by no means signifies, that he respects her opinions, admires her understanding, or will refuse, though the rapier is denied him, to run her through her body with his pen” (205). De verteller maakt duidelijk dat een jonge vrouw niet alleen niet serieus wordt genomen in haar denken, maar dat

haar ook het recht op vrijheid—van groot belang binnen Woolfs principieel positieve opvatting over de creatieve ontwikkeling van de mens—wordt onzegd. De jonge vrouw wordt, in een door mannen als Pope, Swift en Addison gedomineerde wereld, beschouwd als een onschuldig kind, en niet als een zich ontwikkelend, intelligent en esthetisch sensitief wezen. Dit blijft blijkbare (in het geheim) voorbehouden aan de man. De vrouw kan zich hooguit tegen de stroom in ontwikkelen.



DE WERKING VAN SYNCOPEN

Syncopen Het denken in alteriteit, de taal van de jonge dichter, manifesteert zich als een tegenstroom. De bewustzijnsstroom kent een synchrone tegenbeweging. Orlando verandert vanaf het eerste “no,” maar deze transformatie zet vooral door vanaf hoofdstuk 3, als in een syncope. De bijzin over Orlando’s “sex” en de “fashion of the time” loopt daar al op vooruit.

Een syncoop is een tegen de maat ingaand ritme. Het wordt veel gebruikt in de jazz die opkwam in de jaren twintig van de twintigste eeuw, de tijd van het verschijnen van *Orlando*. De syncoop legt het accent op onverwachte plekken. Het accent komt soms, in plaats van op de eerste en de derde tel, op de tweede en de vierde tel te liggen. Het kan ook zijn dat een korte tel wordt tussengevoegd.

De vertelwijze die wordt gedemonstreerd past in een ontwikkeling waarin de vaste maat wordt verstoord en er een swing ontstaat. Het rustige, saaie ritme van een eentonige liefde en de slaap is passé. “Yes” verandert in “no.” Het “no” verandert daarna weer terug in een “yes” en weer terug naar een “no.” Dit procedé genereert een stroom van woorden, waarin de ene improvisatie de andere opvolgt.

Dromen staan voor een verdiepende kracht die aan de levensstroom raakt. Bollas spreekt over “a remarkable rendezvous between the two domains of existence, our conscious co-ordination of lived experience involving perception and integration of the observed, and our unconscious reading of life” (1987, 52). De droom raakt het leven en heeft daardoor een voortdurende vitaliteit. De droomgestalte is een groeiende en bloeiende gestalte. De verteller beschrijft hoe Orlando in een gebied geraakt dat “deepen[s] those feelings which she had had as a man” (154). Orlando betreedt steeds nieuwe gebieden, waarbij iedere geografische verplaatsing kan dienen als een metafoor voor een psychische heroriëntatie in tijd en ruimte en een ritmische antifrase—een syncoop.

Julia Kristeva Kristeva geeft in *La révolution du langage poétique* (1974) aan dat de poëtische taal het logische en lineaire denken doorbreekt. Deze poëtische taal geeft ruimte aan non-lineaire, tijdloze en emotionele processen die vanaf het einde van de negentiende eeuw de literatuur beheersen, waarbij het verhaal niet meer verloopt via een vaststaand patroon.

De onderdelen van het verhaal staan als verschillende elementen naast elkaar en kunnen door de lezer variërend met elkaar in relatie gebracht worden. Het dwingende mechanisme van de tijd, dat in de voorgaande beschouwing over de tragedie van de jeugd dominant was, wordt in de esthetische wereld doorbroken. De poëtische werkelijkheid kent nieuwe combinaties, relaties, associaties en mogelijkheden, en is in de grond positief en hoopvol.

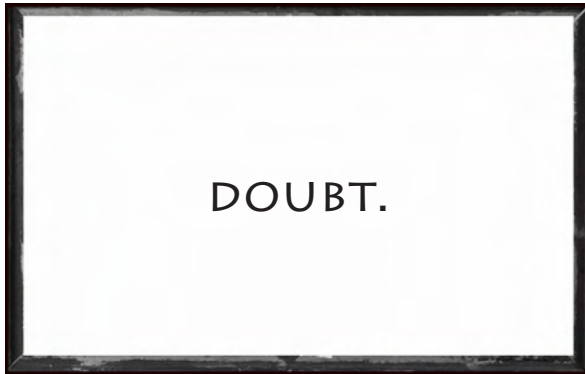
De klankaspecten overheersen dan de inhoud en de vertelwijze gaat boven het denkpatroon. De taal waar Kristeva over spreekt, is voortdurend bezig een “fascist state of mind” te doorbreken. De taal verliest het dwingende, uniform voorschrijvende karakter van een taal die alle tegenstellingen elimineert (Bollas 2003, 200).

Dit is de wereld van Pessoa's meervoudig personage: een personage met talloze deelpersonages. De ene is niet belangrijker dan de andere.

Ze zijn noten die samen een melodie vormen. Iedere nieuwe noot geeft het geheel een nieuwe klank. Het kan een afsluitende klank zijn die een compositie afrond. Het kan ook nieuwe vragen oproepen, of een brug slaan naar een geheel nieuw deel van de compositie dat tot dan toe niet belicht is of onderbelicht is gebleven.⁸⁵

⁸⁵ In “The Adolescent Novel” brengt Kristeva naar voren dat adolescentie een leeftijdsloos concept is. Adolescentie is voor haar “less a developmental stage than an open psychic structure” (1995, 136). Deze open psychische structuur is onder meer terug te vinden in het werk van Rousseau, Stendhal, Sand, Dostojevski, Nabokov en Gombrowicz. Kristeva ziet het veel voorkomen van adolescentie in fictie overigens niet alleen als positief. Het kan ook een compenserend mechanisme zijn. De “imaginary activities” rondom de adolescentie hebben dan weinig te maken met de epistemologische bijdrage waarop ik focus in het proces van ABL. Fictie is de compensatie van een ontbrekende werkelijkheid: het ontbreken van een daadwerkelijke *rite de passage* wordt goed gemaakt in een boek, een film of een schilderij. Op basis van deze theorie kun je zelfs een verband zien tussen Woolfs talloze boeken met

als thema de adolescentie en haar eigen gemiste kansen om als jonge vrouw aan het einde van het Victoriaanse tijdperk adolescent te zijn.



DE DUBBELZINNIGE VERWIJZINGEN

Ironie Het verhaal over de jonge dichter kenmerkt zich ook door autonome woordfragmenten die soms met de stroom meebewegen en soms tegen de stroom ingaan als zelfstandige woordbeelden. Ieder woord creëert een indexicale werkelijkheid; het woord “doubt” is daarvan een voorbeeld.

Het vertegenwoordigt een eigen leefwereld. Het woord “doubt” uit het beginfragment (ook al wordt het hier ontkennend gebruikt) treft een bijzondere toonsoort omdat het al het voorgaande met een pennenstreep teniet kan doen. Het is alsof iemand een verhaal vertelt en daarna zegt dat er twijfels bestaan over de rechtmatigheid. De tekst kan zo met één woord van zijn legitimiteit worden ontdaan en in een nieuwe, onzekere context belanden.

Het woord “doubt” heeft een ironische kwaliteit die al vooruit wijst naar een post-poëtisch denken. Woolf doet dat vaker, soms met een strijdbare ondertoon waarmee ze iedere vorm van vertoon en gezag ondergraaft. Wat begint als een vraagteken omtrent het geslacht van Orlando, wordt in de ontmoeting met Greene, maar vooral later in het hoofdstuk “Orlando on Her Return to England,” verder uitgewerkt.

Woolf besteedt met name in het tweede deel van *Orlando* meer en meer aandacht aan de ironische ondertoon, zelfs tot het punt waarop je het satire zou kunnen noemen. Het dispuut tussen Pope, Swift en Orlando, met op de achtergrond de onnozele hertog Harry, is daarvan een goed voorbeeld. De nieuwe verlichte denkers kruisen de degens. Ze protesteren, in hun salon, tegen de verouderde aristocratische cultuur.

Op meta-tekstniveau zijn de critici zelfingenomen dwazen die opgaan in hun mannelijke pose. “What are we?” zegt Orlando, “Ages to come will never cast a thought on me or on Mr Pope either” (196). De criticus wordt ontmaskerd. De naïeve maar ook integer rebellerende Orlando doorziet inmiddels de met hem con-

trasterende schijnwereld: de *small talk*, de doorzichtige opgewektheid.

De tekst verwijst ook naar Caravaggio's tragiek van de nacht. Overdag doet Orlando haar beleefdheidsronde, als een werknemer die braaf naar de werkplaats gaat. Als de avond valt kleedt Orlando zich om. Ze verdwijnt in de plaatselijke kroegen, zoals ze dat ook al deed in de tijd van Elizabeth.

Ironisch is tenslotte het conflict tussen de chronologie van de opeenvolgende gebeurtenissen en de diachronie van de psychische activiteit. De diachronisch gestructureerde psyche van Orlando betoont zich met name in het tweede deel. Orlando wordt gedurende het proces van volwassenwording steeds meer een ervarend en onderzoekend subject in plaats van een object van waarneming. De groeiende opzet in losse fragmenten past daarbij. De externe omgeving is over het algemeen een chronologische werkelijkheid. De interne omgeving, van het subject en de droom, is veel meer een diachronische werkelijkheid.⁸⁶

Robert Wilson Robert Wilson heeft tweentwintig tekeningen gemaakt met Woolfs *Orlando* als thema (1989)—de al eerder genoemde schetsen voor een theaterdecor. Hier zien we op minimalistische wijze Orlando's proces van

transformatie verbeeld. De tekeningen hebben het karakter van *film stills*. Ze zijn als de vensters waarachter de verschillende beelden van de adolescent zich manifesteren. De tekeningen vormen deuren waarachter zich een verhaal afspeelt. De serie is opgedeeld in drie onderdelen die ongeveer corresponderen met de onderverdeling in mijn analyse: slaap (identiteit), droom (alteriteit) en fantasie (performativiteit).

De eerste serie—de slaap—bevat donkere schetsen waarbij opvalt dat het licht moeilijk doordringt. Af en toe breekt het door via een paar strakke punten. Opvallend is dat het licht horizontaal, verticaal en tragsgewijs geometrisch is vormgegeven.

De tweede serie—de droom—begint met een grote opening en brengt de toeschouwer in een andere, lichte ruimte. De achtergrond is permanent licht. Op de voorgrond tekenen zich af en toe objecten af die het licht tijdelijk wegnemen van het achterliggende gebied. Er zijn kleine, geometrische raampjes: figuurtjes die het geheel, door het geringe contrast, iets dromerigs geven. Ze benadrukken dat alle elementen in feite behoren tot dezelfde ruimte.

De derde serie—de fantasie—is het meest schilderachtig. Deze beelden roepen het idee van "golven van luchten" op, van wolken en zee. Het spel van de wolken heeft iets raadselachtigs

⁸⁶ De diachronie verwijst naar een vorm van nomadisch denken. Deze interne werkelijkheid groepeerd zich rond thema's. De thematische werkelijkheid kent geen eenduidig verloop. Hij bestaat uit een serie losse fragmenten die aan elkaar zijn gesmeed om een bepaalde betekenis te genereren. Het materiaal is vergaand subjectief en ook geschikt voor een andere montage. Het belangrijkste thema dat in het tweede deel aan bod komt is de marginale positie van de vrouw in de westerse samenleving. Woolf construeert echter nog geen synchrone werkelijkheid. De diachrone werkelijkheid heeft vooral nog een chaotische structuur. Het alteriteitsprincipe overheerst: Orlando weet vooral wat ze niet wil en nog niet wat ze wel wil.

omdat het contrasteert met de rest van het werk door zijn vrije geometrische vormgeving.⁸⁷

De nomadische adolescent De poëtische adolescent reist door een droomwereld en is in diepste wezen een nomade. De motor achter dit reizen is een gezonde twijfel over het bestaan. Adolescenten als Orlando leven op de grens—een grens als ruimte.

De wereld van de adolescent kent geen duidelijk omschreven karakter meer. De adolescent als subject bevindt zich in een ruimtetijd waarin werelden door elkaar lopen. De ene klank weeft verder waar de vorige is opgehouden, als een improvisatie die niet bewust gepland is maar puur op basis van het gehoor plaatsheeft. De vorige klank blijft echter doorklinken. Steeds meer gedaanten verschijnen binnen de ruimte. Deze ruimte is geen eenheid, maar een veelheid; hij is niet centripetaal, maar centrifugaal geordend.

Deze wereld omschrijft Inge Boer in “No-Man’s-Land? Deserts and the Politics of Place” (2006) als een feitelijk onzekere ruimte. Het is de wereld van Orlando die door de woestijn reist. Engeland ligt achter haar, maar haar toekomst is onzeker; ze heeft nog geen bestemming. Het centrum is verdwenen. Het enige vaste punt is de rustplaats in de avond (Lutters 2009, 125).

Orlando’s wereld is uitdijend in plaats van samentrekkend. De adolescent is een universum. Zijn psyche bestaat uit talloze hemellichamen die als subpersoonlijkheden verschijnen en ieder een eigen baan door het heelal beschrijven; soms harmoniseren ze met elkaar, maar ze komen ook met elkaar in botsing. Botsingen zijn echter geen eindpunt maar beginpunt; ze vormen de aanzet tot een nieuwe gedachtegang en het begin van een nieuw stelsel.

TOT SLOT

Het poëtische ritme van de woorden, zinnen, interpuncties en paragrafen—het ritme van de wind en de golven—heeft me gebracht in een nieuwe mogelijke wereld van de adolescent. Het is het verhaal waarin Orlando stap voor stap tot leven komt. De rustige wereld van de voorouders uit het eerste deel, Orlando’s voorlopige identiteit, wordt doorgeprikt.

We komen in een wereld die Virginia Woolf omschrijft als een “crowded dance of modern life” (1993, ix). De adolescent bevindt zich in de wereld van Morpheus, het gebied van het andere, het ongeziene, een spel met de intra-subjectieve aangrenzende werkelijkheden. De esthetische en mystieke wereld van de continuïteit komt tot een einde. Het onvoorspelbare,

⁸⁷ Het werk van Wilson geeft in abstracte beelden weer hoe het denken van Woolfs *Orlando* is gestructureerd. In 1989 maakt Wilson een serie van tweeëntwintig tekeningen voor een decor bij een opvoering van Orlando in een bewerking van Darryl Pinckney, uit te voeren op 11 november 1989 in Berlijn. De tekeningen worden vervolgens vanaf eind 1989 tot begin 1990 tentoongesteld in de Annemarie Verna Galerie in Zürich. Darryl Pinckney beschrijft in de catalogus het eerste deel als “disciplined” en “formal.” Het tweede deel kenmerkt zich door “spots” en “marks.” Deel drie is “very painterly,” “chromatic” en opgebouwd uit “free projections.” Wilson blijkt daarmee in staat (met een verwijzing naar Mieke Bals analyse van Proust) om Woolf “visueel te lezen.”

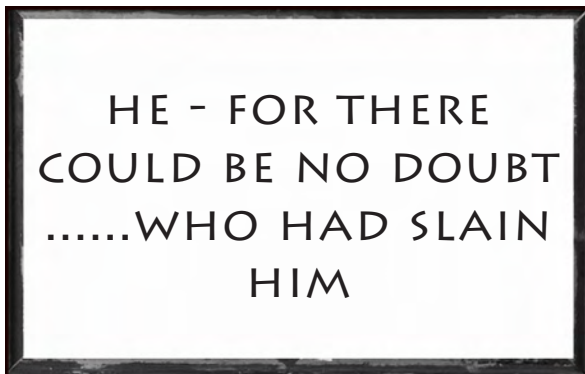
explosieve, improviserende, rebelse, nomadische denken komt op.

Deze nieuwe wereld kenmerkt zich door een denken in contigüiteit. Het is het verhaal van een subject dat zijn eigen verhaal vertelt via een aantal personages en gebeurtenissen. Parallele werelden bieden voldoende ruimte en tijd, zodat er telkens weer nieuwe elementen kunnen worden toegevoegd. De configuratie van die elementen maakt dat er doorlopend nieuwe figuren ontstaan.

Deze wereld van Woolf stelt ons voortdurend voor raadsels. Iets wordt aangeroerd, maar niet afgemaakt. Mysteries en spanningen zijn overal aanwezig. Telkens worden de kaarten geschud en start een nieuw spel. Er zijn geïdentificeerde gebieden, maar ook “tussengebieden” waarin de lezer en de verteller zich bevinden.

Woolf schept een diachrone wereld waarin parallelle gebieden zichtbaar worden. Tijd is meer dan alleen een eenheid. Het valt ook uiteen in delen die met elkaar samenhangen en tegelijkertijd ook steeds weer anders zijn. Het A-denken, het associëren (niet het redeneren), is volgens Bollas in *The Mystery of Things* de drijvende kracht, de bron van nieuwe kennis. De ongrijpbare, eindeloze horizon is een sprookjeswereld in een esthetisch onbewuste, waar de dingen telkens weer anders kunnen worden en waar je leert om anders te zijn.⁸⁸

⁸⁸ Het A-denken kan een omvangrijke analyse genereren. Bollas spreekt in *The Mystery of Things* over deze analyse als een combinatie van de matriarchale en de patriarchale orde. De matriarchale orde produceert de droomwerkelijkheid vanuit een onbewuste gebied. De patriarchale orde bestaat tegelijkertijd en behelst permanent proces van creatieve interventies (2001, 42). Uiteindelijk maakt iedere analysant zo zijn eigen waarheid (37). Bollas' proces van vrije associatie past bij het beeld van een parabool. Dit is een kennisproces dat gebaseerd is op waarneming, vernietiging en schepping. Kennis begint bij een eerste bewustzijn om vervolgens, via een proces van vernietiging, uit te monden in het vrije woord. ABL is in die zin een proces van constructie, deconstructie en reconstructie.



5. WOOLF: PHANTASOS - DE ONEINDIGE TIJD

INLEIDING

Tot slot wordt de levenslustige jonge dichter Orlando, door onze dialoog met de taal van Woolf en de werelden achter deze taal, een creatieve Phantasos. Phantasos, broer van Morpheus en zoon van Hypnos, is de Griekse god van de fantasie. “What a phantasmagoria the mind is,” roept Orlando (Woolf 1998, 169).

De droom gaat over in fantasie. Het “Ik” bestaat nu niet in de nog-niet realiteit van de droom, maar vormt in navolging van Locke en Hume een fictief beginsel.⁸⁹

Woolf geeft vorm aan het idee dat opgroeien, creativiteit en het ontwikkelen van zelfvertrouwen hand in hand gaan. Identiteit als fictief beginsel betekent in haar geval dat de realiteit van een metafysische essentie niet bestaat. Identiteit is een positief, dynamisch, cultureel bepaald product van verbeelding—het resultaat van de door culturele factoren bepaalde creatieve geest. Bij de theorie van de levensfasen kan op vergelijkbare wijze worden gesteld dat adolescentie een construct, een fantasie en een cultureel gegeven is.

Woolf vertelt over de menselijke psyche als

⁸⁹ De Britse empirische traditie sluit aan bij Virginia Woolfs identiteitsconcept. John Locke is een van de belangrijkste vertegenwoordigers. In *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) beschrijft Locke de mens als een tabula rasa die wordt wat hij is door waarnemingen en ervaringen. Hij staat daarmee in dezelfde traditie als David Hume. Hume beschrijft in *A Treatise on Human Nature* (1739–40) hoe de menselijke identiteit een fictief verschijnsel is. Identiteit ontwikkelt zich door een knippen plakwerk van enkelvoudige indrukken. De samengevoegde indrukken ontwikkelen zich tot ideeën, de ideeën ontwikkelen zich tot gedrag. Woolfs “identity aesthetics” past uitstekend in deze lijn van Locke en Hume. Het eerste deel van *Orlando* betreft de gebeurtenissen die leiden tot identiteitservaringen. Deel twee gaat over de ervaringen die leiden tot ideeën over identiteit. Het derde deel gaat over de ideeën die leiden tot identiteit als gedrag.

een vrije, zelf in richten ruimte. De intrasubjectieve realiteit wordt een complexe realiteit. Het leven is (als) een droom. Dromen worden daarmee werkelijkheid. Fysieke realiteit is van nevengechikt belang; je bent wat je denkt dat je bent.

De laatste twee hoofdstukken van *Orlando* beschrijven de weg die loopt van de slaap via de droom naar de fantasie. Orlando ontmoet de man van haar dromen. Een man die net als zij... fantasie is? Realiteit is? Zo wordt fantasie het antwoord van de estheticus op de tragiek van het bestaan.

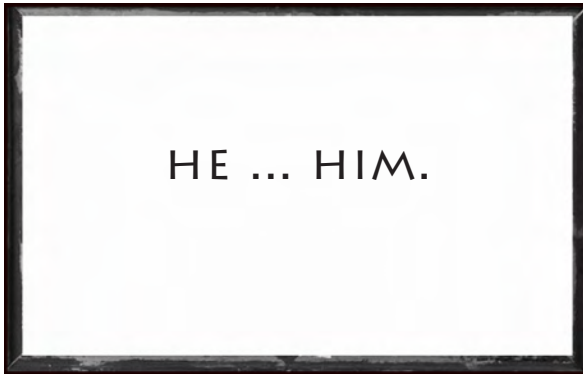
Woolfs fictieve biografie is te vergelijken met de voorgevel van de kathedraal van Chartres. Het is wat Bollas aanduidt als een “special experience” of “erotics in form” (2003, 89). Drie grote beelden die het proces naar volwassenheid tonen bevinden zich op die gevel: de mysticus aan de linkerkant van de boog, de rebel in het midden en de dichter rechts. Orlando, een icoon van de adolescentie, is een homo poeticus: dichter, performer en queer. Enerzijds is hij/zij een tabula rasa, anderzijds een nog altijd voelbaar “unthought known.”

Gertrude Stein De wereld die we nu betreden overschrijdt gaandeweg de lineaire vorm. Daar waar de wereld van Shakespeare zich nog kenmerkt door het woord, kenmerkt het negentiende-eeuwse taalgebruik zich door zinnen, aldus Gertrude Stein in haar lezing “What Is English Literature?” (“The phrases, the emotion of phrases, the explaining in phrases” [2004, 53]). Het denken in zinnen, gevolgd door zinnen die de voorgaande zinnen toelichten of verklaren, kenmerkt ook Woolfs manier van schrijven.

In *Orlando* doet Woolf echter ook een voorzichtige poging tot een nieuwe, twintigste-eeuwse manier van denken die Stein aanduidt als het denken en schrijven in paragrafen. De schrijver heeft niet meer genoeg aan woorden of zinnen, maar betreft een cinematografisch kader. Elke keer als je weer iets leest, zie en hoor je complexe woordfiguren. De ruimte kent geen cesuur meer. De zin is onderdeel geworden van een scène.

Feit en fictie, ruimte en tijd, protagonist en figurant: alles loopt door elkaar en wordt met elkaar in verband gebracht. Dit resulteert in war-rige configuraties. We komen in het gebied dat we in de poëzie aanduiden als het vrije vers, wat we ook al zagen in Rosalindes taalgebruik. De vrije gedachte is nu het enige leidende principe, waarbij pas achteraf kan worden vastgesteld wat de strikt individuele betekenis van een tekst is.⁹⁰

⁹⁰ Stein en Woolf staan in dezelfde traditie: op het grensvlak van het denken in zinnen en paragrafen. Er is niettemin ook een verschil. Stein neigt meer naar de twintigste-eeuwse wereld van de paragrafen, Woolf naar de negentiende-eeuwse wereld van de zinnen.



TEKST ALS MUZISCHE VORM

Melodie De verteller schetst het leven van de jonge dichter als een complexe, maar afgeronde melodie: een samenhangend geheel van klanken en rusten. De ritmische, explosieve, lineaire stroom aan woorden die zich gaandeweg ontwikkelt, wordt een onderdeel van een groter geheel. De melodie onderscheidt zich van het ritme als een eigenzinnige oprisping tegen de dwang van de maat. De melodie is de stroom van het leven. Het maakt van de losse onderdelen een geheel. Het geheel heeft een begin en een einde, met accenten en rusten.

De melodie is de ruimte tussen de woorden "he" en "him," het kleine fragment dat ik heb gekozen voor dit stukje *close reading*. De klanken kunnen alle kanten op gaan; ze zijn onbegrensd. Ze bevinden zich tussen twee belangrijke woorden: de opening "he" en de afsluiting "him." De uitgesproken woorden vormen wel tekst, maar het blijft niet bij de uitgesproken woorden. De onuitgesproken gedachten klinken ook mee: "It [PAUZE] was [PAUZE] the [PAUZE] colour [PAUZE] of [PAUZE] an [PAUZE] old [PAUZE] football." Ieder zin is een strofe. De onderbrekingen na iedere punt, komma en puntkomma geven ruimte aan het ongedachte. De tekst spreekt in verschillende richtingen. De schrijver openbaart zich chronologisch in woorden. De lezer openbaart zich memografisch, binnen de witregels.

Woolf is zich terdege bewust van de mogelijkheden van de onbeschreven ruimte. De verteller wijst dan ook op "a great blank here" (1998, 242). Woolf stelt dat wat niet gezegd wordt eigenlijk het belangrijkste is. Het zijn de onbesproken aangrenzende ruimten. De tekst is in feite niet meer dan een eerste aanzet tot een proces van denken. Hiermee wordt benadrukt wat het literaire object, als sprekend object, in feite al vanaf het begin probeert te zeggen: de lezer is de eigenaar van de tekst. Welke melodie tot stand komt, is aan degene die de witte

ruimte invult: de creatieve lezer volgt vanaf hier, als een homo faber, zijn eigen weg.⁹¹

De adolescent als dichter De poëtische adolescent transformeert van een ontvankelijke mysticus via een nomadische rebel tot een dichter en performer, met fictie als overkoepelelnd begrip. De ruimte tussen de stortvloed aan woorden wordt zichtbaar. De adolescent droomt niet meer. Hij ontwaakt; niet in de rede, maar in de fantasie.

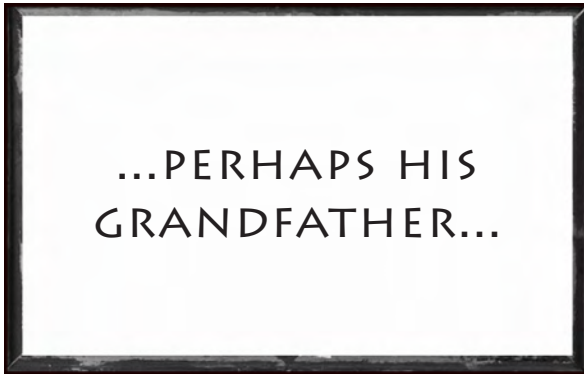
In het verhaal van *De schoonheid van de jeugd* bereikt de adolescent de top van zijn kunnen. Hij heeft daarvoor een fundamentele omkering gemaakt in zijn denken. Het denken, de stroom die begon in de begrensde objectwereld, eindigt in een oneindige subjectwereld. Fictie vormt het grondbeginsel voor zijn identiteit. Zijn biologische en zijn culturele bepaaldheid maken deel uit van een oneindige hoeveelheid materiaal die de adolescent ter beschikking staat.

De adolescent is een levenskunstenaar. Man, vrouw, jong, oud, rijk, arm, autochtoon, allochtoon; het zijn de manipuleerbare gestalten in de virtuele wereld waar Jos de Mul over schrijft in *Cyberspace Odyssee*. Ernest Becker stelt in *The Denial of Death* (1973) zelfs dat hij als homo poetica in staat is de dood te overwinnen door hem te ontkennen.⁹²

⁹¹ Dat het subject de sturende instantie is, betoogt ook de socioloog Richard Sennett in *The Craftsman* (2008). Vakmanschap beschouwt hij—in het verlengde van Hannah Arendt in *The Human Condition* (1958)—als het beheersen van een ambacht en het zelfstandig richting kunnen geven aan dit ambacht. Wat geldt voor de ambachtsman geldt ook voor de lezer in het proces van ABL. De lezer is niet alleen consument, maar ook producent van een tekst. Binnen de responsieve benadering die daaruit voortvloeit—in Nederland uitgewerkt door Abma en Widdershoven—spreekt men over een verschuiving van verantwoordelijkheden van de auteur naar de recipiënt. Ze schrijven: “In een responsieve benadering verschuiven de rollen en verantwoordelijkheden van de onderzoeker

van technicus, descriptor en rechter naar die van interpretator, educator, facilitator van proces en socratische gids” (2006, 37). De dichter wordt een lezer en de lezer wordt een dichter.

⁹² Becker noemt de mens een “homo poetica” omdat hij zich onderscheidt van het dier door zijn voortdurende streven naar zin- en betekenisgeving. Becker valt daarbij in belangrijke mate terug op het werk van Otto Rank, wiens werk uitgaat van een identiteitsproces gebaseerd op een permanent construeren en reconstrueren (door onderhandelen) van identiteiten. De adolescentiepsycholoog Robert Kegan (1982) baseert zich eveneens op het werk van Otto Rank (en dat van Jean Piaget).



TAAL ALS PERFORMANCE

Iedere letter over de jonge dichter vraagt om een levende, literaire performance. Dat kan de stem van een derde zijn. De performer kan ook de stem in het hoofd van de lezer zijn. Taal is een daad. De woorden van het beginfragment, “perhaps his grandfather,” krijgen een scala aan betekenissen. De taal van het object is niet meer alleen het woord van de schrijver. Literatuur als vorm van denken wordt een gesproken tekst die in belangrijke mate samenhangt met de interpretatie van de lezer.⁹³

Een uitvoering is een nieuwe vorm van kunst en een vorm van denken. Het perspectief van de lezer en de luisteraar is bepalend. Het gaat daarbij niet alleen om goed of fout, maar ook om persoonlijke smaak. Het gekozen tekstfragment op dit middenpaneel van het drieluik werkt totaals anders als het wordt uitgesproken door een man of een vrouw. De tekst voorlezen in stilte of tegen een muzikale achtergrond heeft een heel ander effect. Twintig procent van de betekenis van een tekst wordt in mijn beleving bepaald door inhoud. De andere tachtig procent van de betekenis komt voort uit de context.

⁹³ Dit is waar Chion op doelt met de term *acousmetre*.

Sally Potter Potter geeft een volstrekt eigenzinnige interpretatie van *Orlando* (1992). Ze creëert een James Purdy-achtige wereld die wordt bewoond door merkwaardige figuren. Polysemie is daarbij het onderliggende concept.

Polysemie gaat uit van heterogeniteit en waardeert de verschillen. Tilda Swinton past daar uitstekend bij als acteur. Ben van Os ontwierp een kleurrijke mise-en-scène. Sandy Powell maakte groteske kostuums. Een barokke, carnavaleske, Bakhtin-waardige opzet tekende zich af. Kenmerkend is dat niets in een definitieve eenvormige toestand is, maar dat—net als bij carnaval—de voortdurende beweging en verandering centraal staat.

Deze geschetste wereld benadrukt de verschillen in heteroglossia. De talen zijn niet altijd op elkaar afgestemd. Spel en werkelijkheid, heden en verleden, plot en vormaspecten lopen door elkaar, waardoor er een product ontstaat dat alleen in deze wereld, in deze uitvoering mogelijk is: de adolescent als een steeds transformerend personage. Sally Potters *Orlando*-interpretatie bevestigt hiermee het belang van de performer.⁹⁴

De adolescent als performer Dick Hebdige benadrukt in *Hiding in the Light* hoe de poëtische adolescent zich manifesteert als performer. Stijl is waar het om draait. In het eerste drieluik van Pedriali, Caravaggio en Kassovitz leerden we de tragische adolescent kennen. Deze adolescent werkte vanuit de stijlopvatting: “youth is trouble.” Het drieluik van Shakespeare, Woolf en Vinterberg raakt de metafoor “youth is fun.”

De adolescent is een jonge Lord Byron die niet alleen denkt maar ook handelt vanuit een doordacht concept. Hij is niet alleen de tekenaar maar ook de uitvoerder. Niet alleen de componist, maar ook de muzikant. Niet alleen de ontwerper, maar ook het model. Hij past zijn gedrag, zijn contacten, zijn kleding, zijn taal en zijn bestedingspatroon aan op een onderliggend concept. In deze mogelijke wereld wordt schoonheid freestylepoëzie.⁹⁵

⁹⁴ Catherine Fowler beschrijft Potter als een filmmaakerster die antwoorden zoekt op vragen die raken aan identiteit: seksualiteit, gender en sociale, culturele en etnische achtergronden. In het bijzonder vrouwen—in hun vermogen te spreken, te kijken, te denken, te verlangen—zijn onderwerp van studie. In de woorden van Fowler: “from *Orlando* onwards, her films have used their main protagonists’ travel to explore identity” (2009, 59). Potters werk leent zich uitstekend om het proces van ABL te begrijpen. Ze genereert kennis en verkent het identiteitsvraagstuk door permanent verhalen te vertellen. Vorm en inhoud zijn daarbij beide belangrijk. In haar interpretatie van *Orlando* benadrukt Fowler niet alleen de romantische aspecten van het verhaal maar ook “Woolf’s playful and ironic style of narration.” Ze benadrukt dat niet alleen de beelden vertellen, maar ook de taal. Immers, “Language

and identity are closely related” (61).

⁹⁵ Hebdige besteedt veel aandacht aan de adolescentie als een esthetisch fenomeen. Adolescentie gaat nu over de geheimen van het jong zijn, smaak, populaire cultuur, leven op de grens en aan de andere zijde. Hebdige beschrijft hoe deze wereld overeenkomt met een postmoderne setting gevuld met “vital strategies.” Hij spreekt over een wereld die wordt gekenschetst door een “more playful, less authoritative, less authority-bound tone” (1988, 225). Het is een positief systeem van “zacht denken” dat zich uitsprekt in een creatieve stroom van hypothesen, spel-situaties en complexe vormen. Het is de wereld van Lyotard die zich voortdurend richt op “the opening up of institutional and discursive spaces within which more fluid and plural social and sexual identities may develop” (226).



WOORDEN ALS GENERATIEVE KRACHT

Compositie Woolfs jonge dichter wordt bezongen in een ritmische alliteratie:

The poet's, then, is the highest office of all, she continued. His words reach where others fall short. A silly song of Shakespeare's has done more for the poor and the wicked than all the preachers and philanthropists of the world. (Woolf 1998, 166)

De woorden hebben een generatieve kracht. De wijze van componeren is de voorwaarde voor Orlando's onnavolgbare nieuwe werkelijkheden—werkelijkheden waarin je misschien de taal kunt afschaffen omdat "modern spirit can almost dispense with language" (292) en waarin nieuwe, nooit eerder vertoonde beelden realiteit worden.

De verstoorde mystieke werkelijkheid van weleer wordt opnieuw tot een geheel, maar nu vanuit vrije scheppingskracht. Deze werkelijkheid is gecomponeerd door een "sleutel-ik" dat de verschillende "ikken" die de psyche rijk is bijeenpakt en schikt (Woolf 1998, 296).

Judith Butler Butlers ideeën, geformuleerd in *Gender Trouble* (2007), komen in belangrijke mate overeen met het denken van Virginia Woolf. Butler definieert "performativity" als de wijze waarop iemand zijn eigen subject-georiënteerde werkelijkheid mag en kan scheppen. Het ontstaan van die werkelijkheid is daarbij geen kwestie van het vinden van een oorspronkelijk ik, maar eerder het ontdekken van alteriteit. Daarna volgt pas, in het artistieke proces van zelfrealisatie, het construeren van een fictieve identiteit.

Butler spreekt over identiteit als een creatief en generatief proces. Het is daarna zaak de identiteit te leven door hem steeds weer te herhalen. Het is een iteratief proces waarin deze kan uitgroeien tot een consistente, congruente en per-

soonlijke stijl. Identiteit krijgt op deze manier een narratieve logica. Soms zijn daarbij graduele verschuivingen zichtbaar, tot een zeker doel is bereikt.

Butler is zich voortdurend bewust dat keuzes zich afspelen in een veld van machtsverhoudingen tussen klassen en seksen. De discontinuïteit in de identiteit (alteriteit) is een politieke realiteit. Het vormgeven van een nieuwe identiteit speelt zich eveneens af in een sociaal-politieke context.⁹⁶

De adolescent als queer Woolfs poëtische adolescent zou je kunnen zien als een *queer*, opgevat als een manier van buiten de hokjes denken. Er is een positieve ontwikkeling richting vrijheid gaande. Het vrijheidsconcept dat ten grondslag ligt aan *De schoonheid van de jeugd* is open, transgender en construeert een identiteit naar eigen inzicht.

Woolf beschrijft een avontuurlijke, vreemde, exotische wereld. De poëtische adolescent in deze wereld cultiveert zichzelf. Hebdige zegt over het lichaam: “The body can be decorated, and enhanced like a cherished object” (2007, 31). Het lichaam is een afspiegeling van een stijlopvatting. Het is de wereld van Ziggy Stardust (David Bowie) en Lady Gaga. Het gede-coreerde lichaam is de manifestatie van de ontwaakte jongvolwassene.

TOT SLOT

De analyse van *Orlando* heeft een nieuw beeld toegevoegd aan de reeks antwoorden op de vraag wat adolescentie is. Het is het beeld van de adolescent als jonge dichter en sluit aan bij de romantische denkwijze in *The Rhetoric of Romanticism* van Paul de Man (1984). Het betreft een positieve ontologie, passend in de verteltraditie die beschrijft hoe het menselijk bestaan—in het bijzonder de adolescentie—een vrije keuzeruimte is die zich manifesteert als een bewustzijnsstroom. Woolf toont dit in vorm en inhoud.

Woolfs taal is een zich permanent ontwikkelende serie variaties: een oneindige, levende gestalte. Inhoudelijk is er ook een organische opbouw. De mens kiemt, groeit en bloeit. Hij verandert voortdurend. Woolfs verhaal past in een verteltraditie die, uitgaande van het feit dat kunst deel uitmaakt van de cultuur, het hele maatschappelijk leven doortrekt. De verteltraditie die uitgaat van een negatieve ontologie—zoals eerder omschreven—lijkt daar recht tegenover te staan.

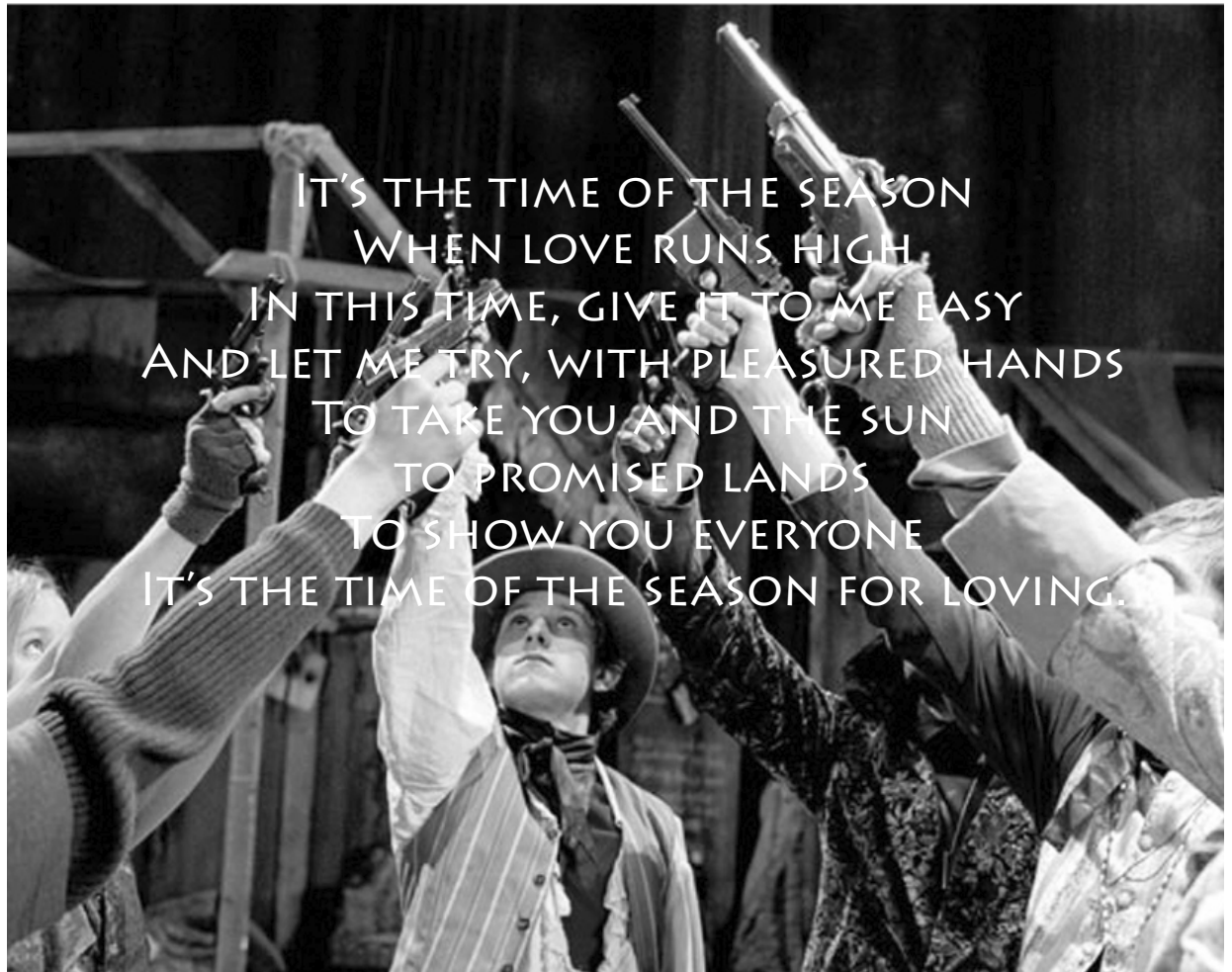
Caravaggio zegt met zijn werk in wezen dat de mens, en daarmee ook de adolescent, gevangen zit. De neergang is een feit. De barokke epistemologie is een biologisch bepaald denken-in-achteruitgang. De modernistische

⁹⁶ Toril Moi stelt in *Sexual/Textual Politics* (2002) dat performativiteit niet alleen tot stand komt door de inhoud van woorden, maar ook door de organisatie ervan. Melba Cuddy-Keane, Geoffrey Hartman en Geoffrey Pearce beschrijven in de door Anna Snaith samengestelde bundel *Virginia Woolf Studies* (2007) hoe zelfs het ritme van de woorden en vooral de pauzes daartussen genderbepaald zijn. De ruimtes, de gaten en de stiltes in de teksten van Virginia Woolf doen ertoe. Veel leegte maakt dingen mogelijk en werkt volgens hen als ruimte voor verbeelding. De geregleerde sequentie, de versimpeling en de organisatie van de ruimte zijn daarentegen typisch mannelijk. De vrouwelijke benadering is meer expressief; de mannelijke ruimte is vooral mimetisch (23).

epistemologie en ontologie van Woolf is een psychologisch bepaald denken-in-voortgang, een boodschap van troost en hoop in een duistere wereld. Poëtische schoonheid wordt zo het antwoord op de troosteloosheid van het wetenschappelijk wereldbeeld.

Hebben de esthetiek en het leven de tragiek en de dood overwonnen? Overwint Woolfs Orlando Caravaggio's David? Heeft het vrije vers de oplossing gebracht? Het antwoord is nee. Schijn bedriegt. Orlando is uiteindelijk ook een tragische, sterfelijke gestalte. Het antwoord op de vraag naar de adolescent laat in die zin zien dat de ogenschijnlijke romantische overwinning van de esthetiek een pyrrusoverwinning is en dat de tragische dood regeert, ondanks tijdelijk optimisme.

De onbewuste dood kan niet worden overmeesterd. We realiseren hooguit een romantisch moment van uitstel. De verhouding tussen tragiek en poëzie herhaalt zich. De esthetiek is uiteindelijk een moment van uitstel en niet de overwinning van de dood. De schoonheid van de adolescent geeft gedurende enige tijd het gevoel dat hij of zij onoverwinnelijk is. Uiteindelijk delft de adolescent echter het onderspit.



III.6.1: Thomas Vinterberg, *Dear Wendy* (film still), 2005

Alleen diegene vraagt zinvol naar de benaming, die er al
iets mee weet aan te vangen.
—Ludwig Wittgenstein 2006, 28

6. REPRISE:

VINTERBERG - DE RETORIEK VAN HET LEVEN

INLEIDING

Ik sta nog steeds voor het tweede drieluik. Ik zet een stap naar rechts en sta nu voor het derde paneel (afb. III.6.1). Ik lees de tekst van The Zombies uit de titelsong van Thomas Vinterbergs film *Dear Wendy* (2005). Deze kan door zijn cultstatus worden beschouwd als een eenentwintigste-eeuws antropologisch document. De allegorie van de tragische adolescent vindt hier zijn vervolg in een verhaal dat de tragiek probeert op te heffen: dat van de poëtische adolescent.

Indachtig Peter Brooks' opmerking dat een eenduidig, cultureel "heilig" *masterplot* is verdwenen en daarvoor in de plaats tal van verhalen zijn ontstaan (1992, 6), verschijnt er hier een nieuw allegorisch verhaal: Vinterbergs *Dear Wendy*. Het is een film die de werkelijkheid eerder creëert dan representeert.

Dear Wendy sluit aan bij Woolfs denken in een bewustzijnsstroom, maar heeft plaats in een hedendaagse setting. Vinterberg schetst een ludiek beeld van een groep jongens in een afbladerend oud mijnstadsje. "It's the time of the sea-

son," tekst uit de soundtrack van de film, biedt een goede ondersteuning. "Something is about to happen..."⁹⁷

Hayden White White constateert dat zowel fictie als non-fictie op te delen is in genres die aan de wieg staan van mogelijke werelden. Daarbij beschouwt hij het romantische genre als een belangrijke variant.

In *Metahistory* (2010, orig. pub. 1973) stelt White dat deze vorm van "emplotment," met zijn "poetic sensibility en critical selfconsciousness," sinds de eerste helft van de negentiende eeuw in opkomst is (Novalis). Hij heeft het over de wereld van de poëzie. Orpheus laat zijn lier klinken en bekoort daarmee zelfs Hades. Er ontstaat een subcultureel kader, waarbij de elitaire dandy en de idealistische hippie de plaats innemen van de sceptische hiphopper. De aandacht verschuift van de biologie naar de psychologie.

De romantische benadering is te beschouwen als een theorie van het leven, zoals ook in de analyse van Woolf al aan bod kwam. Ik zal tegen deze achtergrond het volgende verhaal van de jeugd te vertellen, uitgaande van drie thema's:

⁹⁷ De manier waarop Vinterberg filmt is een vorm van visuele poëzie. Zijn camera neemt een "luisterende" houding aan. De objecten, de acteurs en de omgeving spreken zich uit; de camera registreert. De regisseur speelt vervolgens met het materiaal, net als een schrijver met zijn waarnemingen. Freud schrijft daarover in "De schrijver en het fantaseren" uit 1907: "De schrijver nu doet in feite hetzelfde als het spelende kind; hij schept een fantasiewereld die hij heel ernstig neemt [...]" (1983a, 14). Vinterberg zwoer zelfs ten tijde van Dogma 95 een eed van zuiverheid die erop neerkwam dat hij als subject het object zou laten spreken in plaats van het zijn mening op te leggen.

1. *Biografie*: de jeugd als een proces van ontwikkeling, opgevat als onderdeel van een samenhangende levensstroom. Gebeurtenissen staan niet tegenover elkaar maar groeien vanuit een gemeenschappelijke bron.

2. *Organische verbanden*: de jeugd als een droomwereld—een liefdevolle, romantische leefwereld waarin de onderdelen op een organische manier met elkaar in verbinding staat.

3. *Epifanie*: De jeugd als een weg naar het sublieme; een levende creatieve kracht die in een positieve, opwaartse beweging de dood tracht te overstijgen, richting het volmaakte.

De eigentijdse adolescent Deze nieuwe adolescent is een poëtische gedaante. De tragische helden verdwijnen. We worden binnengeleid in René Boomkens' postmoderne stad. Hij beschrijft deze als een anti-mythologisch cultureel landschap. Overleven is niet gemakkelijk. De stad biedt een keiharde werkelijkheid waarin het enige haalbare toekomstperspectief over minder gaat in plaats van meer.⁹⁸

DE PLOT

In dit verhaal zien we de wereld zoals we die kennen uit kranten, tijdschriften en eigen ervaringen. Het is een ogenschijnlijk rustige wereld die gaandeweg tot ontploffing komt.

Het decor is een desolaat Amerikaans mijnstadje. Richard woont er met zijn vader en hun hulp, Clarabel. Zijn vader werkt in de mijn. Richard is ongeschikt voor het werken in een mijn en werkt in een winkel. Clarabel is de enige van wie hij liefde ontvangt.

Op de dag dat Richard Wendy ontdekt, verandert er iets in deze troosteloze, eenzame omgeving. Wendy is een kleine damesrevolver die hij aanvankelijk koopt voor de verjaardag van Sebastian, de kleinzoon van Clarabel. Hij besluit niettemin een boek te geven: Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. De laatste twintig bladzijden ontbreken echter.

Vanaf dat moment zijn Richard en "zijn" Wendy onafscheidelijk. Samen met Stevie, die ook een pistool bezit, gaat hij 's avonds naar een mijnschacht om te schieten. De twee besluiten daarop om alle losers van het stadje in hun complot te betrekken. Ze vormen een groep: The Dandies, een gang zonder geweld. De groep heeft zelfs een manifest dat is gebaseerd op pacifisme.

⁹⁸ Boomkens doet veelvuldig onderzoek naar de globaliseerde en geurbaniseerde wereld waarin wij leven. Binnen Boomkens' antropologie van de stad domineert de chaos, maar die chaos krijgt tegelijkertijd een dusdanig bijzonder karakter dat Boomkens in *De nieuwe wanorde: globalisering en het einde van de maakbare samenleving* spreekt over een "alledaagse metafysica" (2006, 296). In deze wereld zijn revolutie en vernieuwing geen optie meer. Boomkens verdedigt juist het belang van de continuïteit, het continuïsme, waarbij een besef van identiteit, in alle openheid en veranderlijkheid, steeds opnieuw verbonden kan worden met de omringende vreemdheid, chaos en wanorde. Continuïsme is een levend beginsel, en sluit aan bij de wereld van Shakespeare, Woolf en Vinterberg.

Op een dag verschijnt Sebastian in de mijn-schacht. Hij kent het echte leven en de harde realiteit van revolvers. Hij verhoudt zich tot Richard als Kaïn tot Abel. Er ontstaat een klimaat van polarisatie en overmoed.

In een overmoedige actie besluiten The Dandies hun wapens in te zetten om Sebastians grootmoeder Clarabel te verlossen van haar angst om over straat te gaan. Het gevolg is een onbedoelde confrontatie met de politie waarin The Dandies een voor een het leven laten.

Lars von Trier Thomas Vinterberg wordt in Stevensons *Dogme Uncut* (2003) beschreven als een regisseur met oog voor schoonheid en aandacht voor de eenvoud.

Vinterberg en Lars von Trier schrijven op 13 maart 1995 hun “Eed van Kuisheid.” Kuisheid staat voor het tegengaan van effectbejag. Ze doen dit door de aandacht te vestigen op de pure taal en het pure beeld. Dogma 95, de stroming die ze oprichten, is een protest tegen Hollywoods spectaculaire beeld van de werkelijkheid.

Vinterbergs stijl is verwant aan het werk van Cassavetes en Godard en daarmee ook aan het werk van Kassovitz. Wat deze filmmakers bindt is eenvoud van locatie, geluid, camerawerk en acteren (Stevenson 2003, 23).⁹⁹

⁹⁹ De eed van de kuisheid waar Jack Stevenson aan refereert vormt de basis van het “back to basics”-programma van de Dogma 95 groep en gaat uit van de volgende regels:

- Er wordt geschoten op locatie.
- Geluid en beeld moeten niet apart van elkaar worden gemaakt.
- De camera moet in de hand worden gehouden.
- Filmen doe je in kleur, zonder speciale belichting.
- Optische filters zijn verboden.
- Er mag geen sprake zijn van kunstmatig geweld.
- Vervreemding in plaats of tijd is uit den boze.
- Genrefilms zijn niet acceptabel.
- Er wordt gefilmd op 35mm.
- De regisseur wordt niet genoemd.

De adolescent als dandy Het verhaal van *De schoonheid van de jeugd* is het verhaal van het ontworstelen uit de gevangenschap, de eentonigheid van het bestaan. Het is een zoektocht naar vrijheid—niet door een confrontatie met de werkelijkheid, zoals in *La Haine*, maar door het scheppen van een alternatieve werkelijkheid. De adolescent verschijnt daarbij als een dandy.¹⁰⁰

¹⁰⁰ In *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1992, orig. pub. 1984) legt Brooks uit hoe de plot in een verhaal de lezer vasthoudt. “Plotting,” zo stelt hij, is “the activity of shaping”; het is “the dynamic aspect of narrative”; het is datgene dat “makes us read forward,” “the unfolding of the narrative.” Het is “the promise of progress towards meaning” (1984, xiii).

IT'S THE TIME
OF THE SEASON...

EEN NIEUWE STROOM
AAN WOORDEN

Een bewustzijnsstroom komt op gang. De “time of the season” dient zich aan. De muziek van The Zombies loopt voorop. De beelden volgen op het ritme van de muziek. Het verlangen naar een andere, betere wereld wordt opgewekt. Richard leeft in de wereld van de marginalen. Zijn alter ego, “Dick,” leeft in een nieuwe wereld. Hij beseft dat hij meer is, meer kan. Hij wil zich onderscheiden.

De mijnschacht, symbool voor Hades, refereert aan de wereld van zombies: de wereld waarin werk, economie, materie en dood gepositioneerd zijn boven fantasie, geest en leven. Vinterberg toont een stadje waarin de tijd stilstaat. Eten en werken is het enige dat rest. Het is een ruimte zonder beweging en ontwikkeling, een wereld van ouderdom en dood.

Guy Debord Debord heeft de precare wereld waarbinnen de jeugd zijn weg moet vinden aan de kaak gesteld in *Society of the Spectacle* (1983, orig. pub. 1967). Hij beschrijft de dagelijkse werkelijkheid als een brechtiaanse wereld waarin de mens van zichzelf vervreemd is geraakt. De wereld is gereduceerd tot schouwspel en show, waarbij wij niet meer zijn dan toeschouwers. Economie en cultuur liggen daarbij

in elkaars verlengde. Kwantiteit is wat telt. Kwaliteit is betekenisloos. Alles is een economisch goed geworden. De schoonheid van de kunst heeft niet meer het primaat. De economische waarde die het vertegenwoordigt, is wat ertoe doet. Consumptieve patronen regeren.

De mens is een productiefactor geworden. Hij is geen levende gestalte meer. Hij mag zich niet onderscheiden. Individuele acties zijn ongewenst. Hij is verworden tot een radar in een machine.¹⁰¹

¹⁰¹ Debord was een van de grondleggers van het situationisme. Hij wilde poëzie en muziek samenbrengen in het stedelijk landschap. Debords drie elementen (stedelijk landschap, poëzie en muziek) zijn ook terug te vinden in *Dear Wendy*. Zowel Vinterberg als Debord zijn maatschappijkritisch. The Dandies staan voor wat Debord beschrijft: het samenvallen van theoretische kritiek, sociale praktijk en poëtische kennis.

...WITH PLEASURED
HANDS...
TO PROMISED LANDS...

PLOTPOINTS EN
ANDERE VERWIJZINGEN

Vinterberg beschrijft de jeugd in opstand. “With pleased hands” willen ze het slaapstadje veranderen in een droomwereld. Dan ontwaakt de adolescent en volgt de vondst van een kleine revolver en het complot dat daarop volgt. Het wapen geldt hier als een substituut voor het ego. De liefde tussen de groepsgenoten en de ontdekking van een gesublimeerd zelf zetten een stroom aan ontwikkelingen in gang.

The Dandies gaan op zoek naar het beloofde land. Dat heeft aanvankelijk nog iets weg van een verborgen wereld. The Dandies leven overdag het leven dat ze gewend zijn, maar in hun ondergrondse tempel, in de *twilight zone*, laten ze hun ware gedaante zien. Ze verschijnen er bijvoorbeeld in hippe kostuums. De verlaten mijnschacht vormt zo een wereld van romantische isolatie, een soort droom. Het is een wereld waar liefde en idealen nog kunnen bestaan.

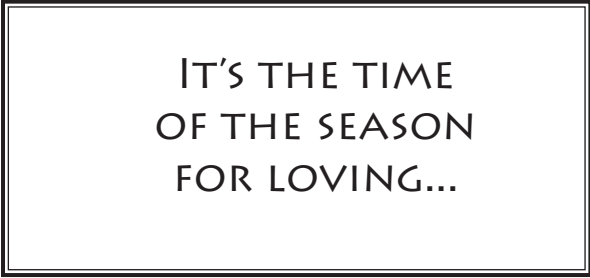
Henri Lefebvre Henri Lefebvre schetst een wereld die kan dienen als grondpatroon voor *Dear Wendy*. In zijn driedelige werk *Critique of Everyday Life* (1947–81) beschrijft hij hoe creatieve kracht een antwoord kan zijn op de statische wereld van stof en vorm.

¹⁰² René Sanders’ *Beweging tegen de schijn: de situationisten, een avant-garde* (1989) beschrijft de opkomst van een beweging die niet streeft naar vernieuwing van de kunst, maar juist het opheffen van de kunst, het creëren van ruimte voor een revolutionaire politieke omwenteling die de weg baant voor een vrije en ongebonden esthetische cultuur. Sanders schets de weg van het existentialisme via het situationisme naar het postmodernisme (14). Hij wijst op het werk van Lefebvre, die—als een voorland van het situationisme—de existentiële filosofie en maatschappijkritiek met elkaar verbindt. Hij wijst ook op het verband tussen de situationisten en postmoderne filosofen als Deleuze, Guattari, Lyotard en Baudrillard.

Poëzie heeft volgens Lefebvre de functie om het verborgen verlangen naar vrijheid op te wekken. Hij bepleit net als Debord een leven van praktische poëzie. De stad dient een “esthetische polis” te zijn (Sanders 1989, 70) met een eigen taal: die van de lettristen, een esthetische beweging, die van mening is dat elke gedachte tot een letter (een teken) kan worden teruggebracht. De lettristen verzetten zich tegen de dwingende, semantische omknelling van het woord. Iedere letter vertegenwoordigt een eigen werkelijkheid.¹⁰²

Lefebvres opstandige poëzie is al te herkennen in Rimbauds leven en en werk. Hij creëert een voortwoekerend proces waarbinnen afsterven het leven niet belemmert maar dient. De verandering is de immanente natuur. Stilstand komt van buitenaf. Deze opvatting is ook al te vinden in het werk van Deleuze.¹⁰³

¹⁰³ De praktische poëzie van Lefebvre komt ook terug in het proces van ABL. Lefebvre citeert in deel 2 van zijn *Critique of Everyday Life* een uitspraak van Picasso: “First of all I find something, then I start to search for it” (2008, 143). Deze uitspraak schetst het dialectisch karakter van het denken/leren. Een excessieve aandacht voor logica maakt het denken niet flexibel, hetgeen indruist tegen de essentie ervan. Een overdaad aan logica “presupposes the object without knowing it.” Het formaliseert, kwantificeert en negeert het subjectieve karakter. Het indexicale, contingue denken genereert het onverwachte. Het is een vorm van denken die raakt aan de poëzie.



IT'S THE TIME
OF THE SEASON
FOR LOVING...

*BEELDEN ALS
DRAGERS VAN DE TEKST*

De tekst van de soundtrack draait om het woord “loving.” Zelfs het doden wordt gezien als een manier om de liefde bedrijven. Het is een vorm van pacifisme met duidelijke seksuele verwijzingen. Er bestaat echter in dit verhaal een absoluut verbod de mystieke grens te overschrijden: “The regulations are, that the most important thing for a Dandy is never to show off his partner, whatever the provocation. We carry them as moral supports. And that’s the most important thing. They may be carried, but never brandished. That would be the worst thing of all.”

Het seksueel geïnspireerde taboe zorgt voor spanning. Het overtreden van de wet is onvermijdelijk. Het uitgestelde moment van wensvervulling is het moment van ondergang. Het in werking treden van de revolvers tekent het einde. De fallusverwijzingen zijn eenduidig. De kogels penetreren de Dandies als het komt tot een confrontatie met de politie, als ging het om een seksuele daad.

Vinterberg schetst het moment van sterven als een moment van ultieme bevrediging. De gesublimeerde geest wordt bevrijd van een hinderlijk lichaam. De dood is een moment van verlossing.

TOT SLOT

Tot zover het tweede drieluik. Ik ben tot nu toe in dialoog gegaan met tekst en beeld. Het ideaal van John Cotton Dana krijgt vorm; de museumfunctie (Caravaggio), de bibliotheekfunctie (Woolf), de bioscoopfunctie (Ray) en de hogeronderwijsfunctie werken samen—geheel in lijn met de visies van Damisch, Bal en Van Alphen, die beeldende kunst, literatuur en film beschouwen als relevante vormen van denken¹⁰⁴

Al lezend ontdekte ik in dit tweede drieluik het woelfiaanse denken: het verhaal van het eeuwige leven, het Elysium. Woolf denkt romantisch. Schoonheid vormt daarbij een belangrijk element. Het is de wereld van de creatie, de poëzie, het streven naar volmaaktheid, harmonie en leven. De dood lijkt overwonnen in een “retoriek van het leven.”

De twee zijpanelen van Shakespeare en Vinterberg geven uitdrukking aan een vergelijkbaar idee. Rosalinde trouwt uiteindelijk met haar geliefde Orlando, en Richard beleeft het moment van sterven als seksuele bevrediging. Vanaf het eerste moment kent het drieluik echter ook al scheuren. De romantische betovering wordt doorbroken.

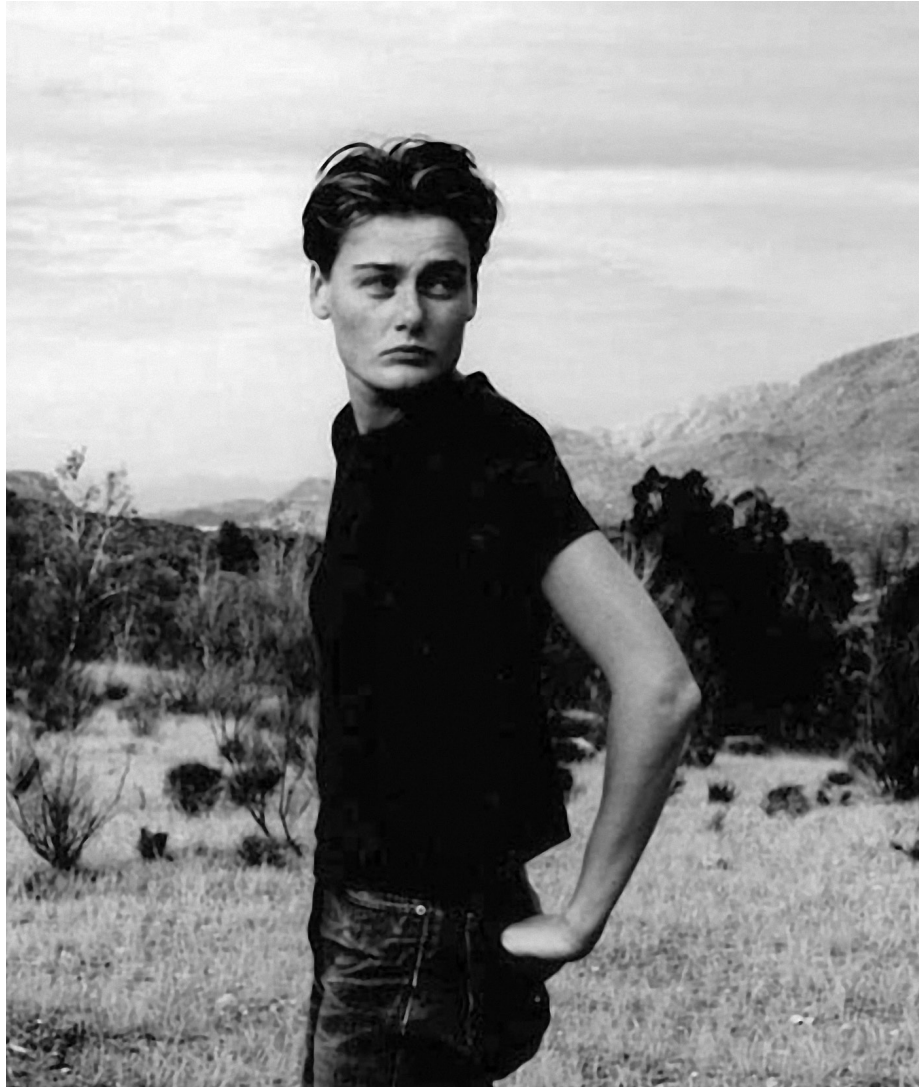
Het raydiaanse, ironische taalspel van het

medium film, dat in het komende hoofdstuk aan bod komt, doorbreekt de illusie van het “Romantic Image” waar Frank Kermode over spreekt (2002, orig. pub. 1957). In het derde drieluik zien we hoe de tragiek weer boven komt drijven. De poëtisch-romantische wereld lijkt alleen te kunnen blijven bestaan in isolement. Het is een werkelijkheid die niet bestand is tegen de intersubjectieve, tragisch-ironische kracht van de relativering.

¹⁰⁴ John Cotton Dana was een bibliothecaris en museumdirecteur. Zijn doel was het museum toegankelijker te maken voor de samenleving. Cotton Dana beschrijft in *The New Museum* uit 1917 hoe het hoger onderwijs en de musea veel meer samen zouden moeten werken. Hij spreekt over het museum als een “school – object – teaching”-museum (1999, 192). In zijn theoretische verhandelingen en het experiment met het Newark Museum laat hij zien wat hem voor ogen staat.



III.6.2: Bronzen hoofd van Hypnos gevonden bij Civitella d'Arno, Italië, 1e of 2e eeuw n. Chr.

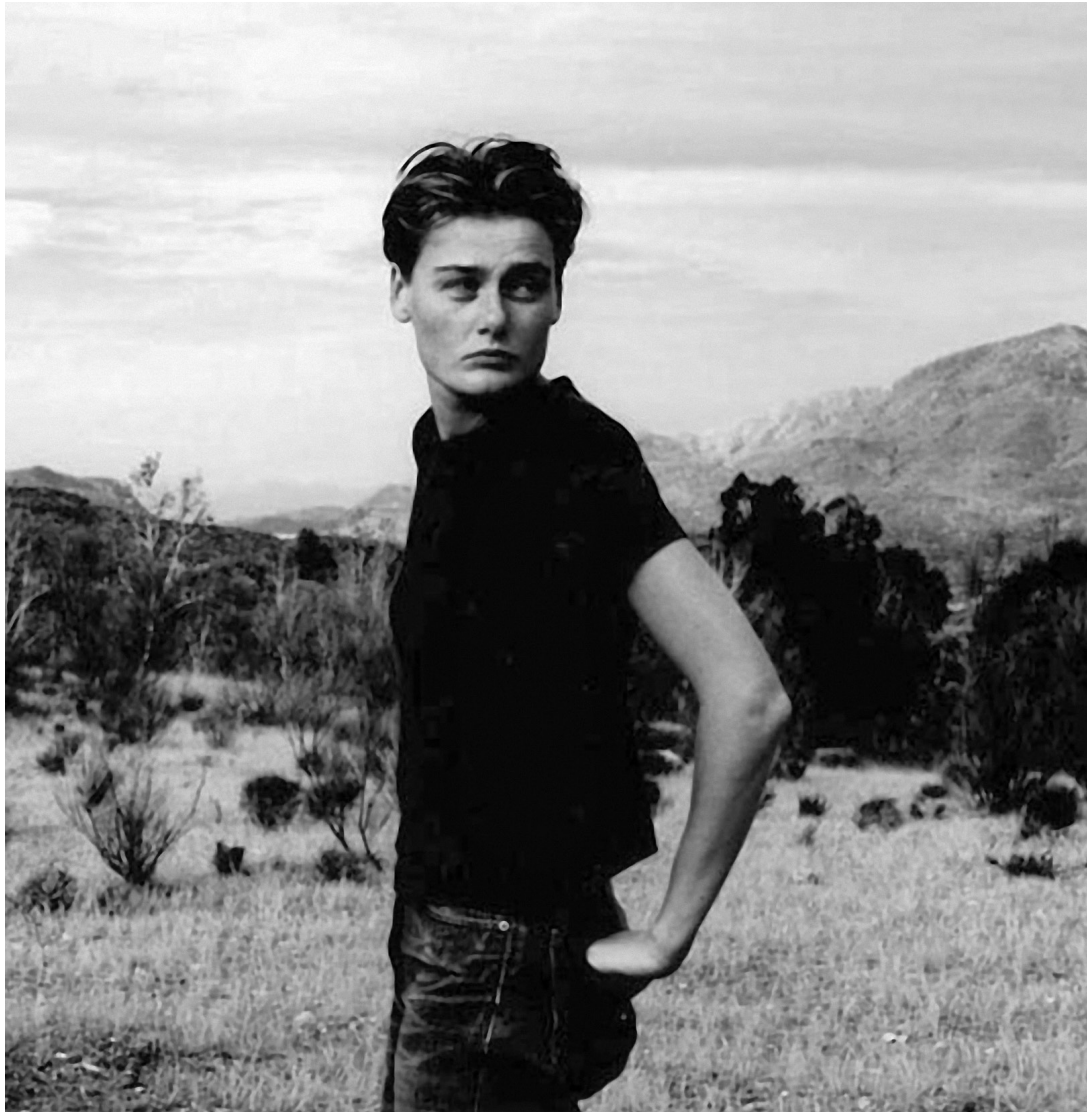


IV.1.1: Drieluik Hazekamp – Ray – Jarmusch

IV HET SPEL VAN DE JEUGD:
OVER FILM



Denken in dialogen



IV.1.2: Risk Hazekamp, *Jack off Jimmy*, 2001

1. EXPOSITIE: RISK HAZEKAMP

INLEIDING

Het proces van ABL heeft inmiddels twee ontmoetingen met kunstwerken als bronnen van kennis tot stand gebracht. Het eerste drieluik heeft een schilderij als centrum, het tweede drieluik een literair tekstfragment. Het derde drieluik, waar we nu de dialoog mee aangaan, heeft als centrum een filmfragment.

Dit derde drieluik krijgt de titel *Het spel van de jeugd*. Alle onderdelen van het proces van Art-Based Learning komen aan bod: ABL als solitair proces, als dialogisch proces en nu ook als fictief en creatief proces. Deze opvatting ligt in lijn van de benadering van de geschiedschrijving volgens historicus Frank Ankersmit. Wetenschappelijk werk is volgens hem een werk in fictie, en dit geldt ook voor het bestudeerde kunstwerk.

Ik heb tijdens dit onderzoek dan ook steeds voor ogen gehad om het verhaal van de adolescent zichtbaar te maken in de vorm van drie drieluiken. Deze studie zou in het meest ideale geval kunnen dienen als catalogus bij een daadwerkelijke expositie van deze drieluiken. Een kort resumé:

Drieluik 1: *Adolescentie en de retoriek van de dood*. De structuur is tragisch. Caravaggio's *chiaroscuro* benadrukt de vorm. David is de tragische held, een hoofdpersonage in de wereld van het object. De gebruikte metaforen: Eros, Chronos en Thanatos. De retoriek van de dood komen we al tegen in de Griekse oudheid en duurt tot vandaag de dag.

Drieluik 2: *Adolescentie en de retoriek van het leven*. De structuur is poëtisch, met Woolfs "stream of consciousness" als belangrijkste denkvorm en Orlando als esthetische held. We betreden de wereld van het subject. De grote metaforen: Hypnos, Morpheus en Phantasos. De retoriek van het leven is een vertelwijze die piekte in het modernisme. We zien hoe men binnen deze opvatting de retoriek van de dood

teniet probeert te doen —uiteindelijk zonder resultaat.

Drieluik 3: We lopen alvast vooruit op wat nog komen gaat: *Adolescentie en de retoriek van het spel*. De structuur is ironisch. We betreden nu de postmoderne wereld. Na de held van Caravaggio en de dichter van Woolf verschijnt nu een opstandige clown. Kan hij de gevreesde dood wel verslaan?

Dit derde drieluik bestaat uit drie beelden die van heden naar verleden bewegen. Het eerste beeld op het linkerpaneel toont een recent beeld van de adolescent. *Jack off Jimmy* is afkomstig van fotografe Risk Hazekamp. Het is een verwijzing naar een film met James Dean, die terug zal komen in het centrale deel. Het middenpaneel toont het openingsshot van *Rebel Without a Cause* (1955) van Nicholas Ray, met James Dean als Jim Stark. Het rechterpaneel is een centraal beeld uit *Mystery Train* van Jim Jarmusch (afb. IV.1.1).

Hazekamp Het denkspoor dat ik nu volg begint bij een foto van Risk Hazekamp (afb. IV.1.2). Waarom gekozen voor een fotograaf als het centrum van dit drieluik een film betreft? Het antwoord is simpel: een film bestaat uit foto's (*stills*). De foto's van Hazekamp passen daarmee in een cinematografische benadering van de werkelijkheid. Ik daal nu af in de wereld van Bakhtin. Kunst manifesteert zich als vorm van denken die zich voltrekt langs drie lijnen:

1. *Complexiteit*. Een discontinue wereld zonder essentie komt naar voren. In complexe dialogen openbaart zich een carnavaleske wereld.

2. *Dialoog*. Het zoeken naar een eigen taal en een nominalistische spraakverwarring kenmerken de adolescent. Volgens Bakhtin is dit al terug te vinden in het werk van Fjodor Dostojevski.

3. *Humor*. Personages becommentariëren steeds weer opnieuw op humoristische wijze de wereld om hen heen. Impliciete stijlkenmerken

en omkeringen met subtiële spot. Een luchtig en vluchtig antwoord op het zwaarmoedige verhaal van de tragische adolescent en op het hoogdravende verhaal van de poëtische adolescent. Verhalen waar ouders—zij die leven in de herinnering—en leraren—zij die leven in de ontwikkeling—vaak nauwelijks oog voor hebben. De wereld als een besloten en komisch tafereel waarvan met name generatiegenoten de toegangscode kennen.¹⁰⁵

De complexe adolescent De speelse complexiteit van de jeugd verschijnt. Het is de adolescent die deels leeft in een nog onbekende toekomst. Hij past in een wereld van David Bowie tot Tracey Emin. Films gaan voorbij het klassieke lineaire cinematografische denken. De aanpak past meer bij het eclectische, nieuwe, bewegende, steeds opnieuw te monteren digitale cinematografische denken. De nieuwe manier van denken is gebaseerd op fragmentatie en complexiteit. Het resultaat is een radicale vorm van vrijheid en autonomie.

FOTOGRAFIE ALS CINEMATOGRAFIE VAN DE INTERRUPTIES

Discontinuiteit Risk Hazekamps intrigerende foto's van jonge mensen verbeelden een volgende stap in de contingente wereld van de adolescentie. Ik kies *Jack off Jimmy* (2001), een herschrijving van het beeld van James Dean in zijn laatste film *Giant*. Deze foto's behoren tot de reeks waarin Hazekamp zichzelf presenteert als een androgyne James Dean. De reeks zette haar op de kaart als een van Nederlands meest veelbelovende fotografen.

Wat zegt de foto? Het verhaal van *Jack off Jimmy* begint bij het overweldigende landschap: de woestijn, de bergen, de steppeachtige begroeiing. In het midden van de foto staat een jongeman. Als je beter kijkt, zie je dat het een jonge vrouw is. Ze heeft haar handen in de achterzakken, heeft kort haar en is gekleed in denim.

Hazekamps jonge vrouw speelt met het publiek. De foto legt niet uit. Er is een leegte. De toeschouwer weet niet waarom de vrouw juist daar en juist zo staat. Is ze een van de tovenaars uit de hel van Dantes *Divina Commedia*, wiens gezichten achterstevoren staan omdat ze niet naar de toekomst kijken maar naar het verleden?

¹⁰⁵ *In Rebelle: Art & Feminism, 1969–2009*, samengesteld door Mirjam Westen, staat: “As the idol James Dean she [Hazekamp] poses in panoramic landscapes” (2009, 156). Anneke van Wolfswinkel beschrijft het werk van Hazekamp in “Fotografie als verleiding” (2010) als verwant aan dat van Cindy Sherman en Catherine Opie. De overeenkomst ligt in de thematiek (gender) en het fotografisch object (het zelf). De deur van het atelier van Hazekamp toont de tekst van Butler: “The lines we draw are invitations to cross over and that crossing over constitutes who we are.” De rebel vindt zijn vorm door een daad van “Looking Through the Glass,” de titel van een artikel van Piet de Jonge over het werk van Hazekamp (2001).

Hazekamp is, net als Lewis Carroll, een grensganger. De afbeeldingen van Dean verwijzen naar een wereld “inhabited by heroes.” Voor de nieuwste afbeeldingen van het werk van Risk Hazekamp, zie www.riskhazekamp.nl.

Wat ziet ze? Hazekamp bevraagt de context zonder die direct in te vullen.

De contextuele leegte waarmee we telkens worden geconfronteerd veroorzaakt discontinuïteit. De zo kenmerkende continue reeks aan beelden van het seriële denken (zoals we dat tegenkwamen bij Woolf) stopt. Er is even niets. De kijker moet de draad zelf oppakken. De lezer wordt uitgedaagd om verder te gaan waar het beeld stopt. Hazekamp doet daarmee een direct beroep op je fantasie. Je wordt uitgenodigd een eigen beeld te creëren. Daarbij dringt het besef door dat iedere vorm van denken berust op fictie.

Hazekamp ontwikkelt zo een cinematografische fotografie van interrupties. Iedere foto is een filmfragment. Iedere foto is als een paragraaf. Het beeld stopt en fixeert. De spanning bouwt op. De toeschouwer wil verder, maar krijgt geen antwoord meer. De foto reikt niet verder dan een *still*. De toeschouwer moet de film zelf voltooien. De wereld van de techniek wordt een wereld van fantasie.

Cindy Sherman Hazekamps wereld is er een van ontologische onzekerheid. Het is een wereld waarin de tragiek en de esthetiek worden doorgeprikt. Twijfel en vragen reesteren. Iedere vraag roept een dialoog op binnen een wisselende

context, waarin niets blijft wat het was en waar ieder discours gevolgd wordt door een nieuw discours. We zien een wereld waarin realiteit plaats maakt voor fictiviteit.

Deze wereld vol twijfel genereert ruimte voor de lichte humor en het spel. Ironie en humor kunnen ontstaan waar de betovering is verbroken (Rorty 2007, 167). Humor kan poëtisch van aard zijn. Hazekamps werk is een voorbeeld van deze poëtische humor.

Hazekamp wordt ten onrechte vereenzelvigd met Cindy Sherman. Sherman neigt veel meer naar de negatievere satire. Sherman betreedt de derde ruimte op een hardvochtige wijze. Shermans *Clowns*, hoewel meestal ouder, hebben een fysiek-dodelijk accent. In een en hetzelfde portret openbaart zich de poging tot opheffing van de tragiek door de esthetiek en vervolgens de poging tot opheffing van de esthetiek. De lichte ironie van Hazekamp is ver te zoeken.

Shermans wereld is een tragische, negatieve variant van de ironie: de satire. De voldragen duistere achtergrond met zijn romantische belichting accentueert deze stijl. Sherman zou je kunnen zien als een eenentwintste-eeuwse Caravaggio. Het *chiaroscuro*, het barokke aspect, niet hoopvol maar doods, is overal aanwezig.¹⁰⁶

De humor van de adolescent. De adolescent met humor kan alleen ontstaan in een open

¹⁰⁶ In de catalogus *Cindy Sherman* (2006) toont Régis Durand de serie *Clowns* uit 2003–4. Ze zijn grotesk, excessief, carnavalesk en vol tegenstrijdigheden. De clowns laten een zorgelijke psychische gesteldheid zien onder een vrolijke masker. Hun uitdrukkingen krijgen iets bitters en gruwelijks. Ze zijn pervers en wellustig en herinneren aan de personages uit Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*.



IV.1.3: Risk Hazekamp, *Jack off Jimmy* (detail), 2001

omgeving. Poëzie en humor liggen daarin niet ver van elkaar. Beide zijn van nature complexe processen. Beide geven antwoord op de tragedie van het bestaan. Poëzie is echter in basis ernstig en monologisch van aard. Humor is geestig en communicatief. Humor ontstaat in een al dan niet denkbeeldige taal oefening waarbij de mens los komt van zichzelf. Humor is een onvoorspelbaar fenomeen dat ontstaat vanuit de interactie in een open ruimte. Pietje Bell, de humoristische jeugd, kenmerkt zich door een dubbele binding: enerzijds is er betrokkenheid bij het object, maar anderzijds is er een zekere distantie als gevolg van een binding met iets anders.

DE OMGEVING ALS PROTAGONIST

Omgeving Hazekamps afbeelding spreekt in een tijd en ruimte waar het personage eigenlijk ondergeschikt is aan de omgeving (afb. IV.1.3). De heuvels, de takken en het gras spreken hun eigen taal. Het is een wereld vol onzichtbare wezens. Narcissus, Sisyphus en Prometheus, drie mythologische karakters die al verder reiken dan het kunstobject zelf, verschijnen in dit complexe universum.

Narcissus staat eenzaam in het landschap. Hij gaat op in zichzelf. Nergens in de omgeving is een toevluchtsoord; nergens de mogelijkheid tot contact. Deze narcistische wereld is niet direct een wereld van verwarring, maar van fixatie. Het is een vorm van verlatenheid, een gevangenis zonder tralies.

Dan Sisyphus, de dolende: hij is veroordeeld tot een zinloze taak en staat nauwelijks in contact met zijn omgeving. Je vraagt je af hoe lang deze toestand duurt. Is er ontwikkeling? Komt er ooit een einde aan deze absurde werkelijkheid? De absurditeit van het bestaan uit zich vooral in de fixatie. Fotografie is daarvoor een goed medium. De ogenschijnlijke realiteit wordt gefixeerd. Elke keer als je kijkt is deze hetzelfde. Er vindt geen ontwikkeling plaats.

Als derde mythologische metafoor is daar Prometheus, de activist: hij is verstrikt in een

performatieve actie binnen een wisselende context. Het is een positieve actie waarmee het personage een eigen betekenis geeft aan zijn bestaan, binnen de context die niet van de auteur of van de toeschouwer is, maar die een intersubjectieve derde ruimte vormt, waar de betekenis voortdurend wisselt afhankelijk van het perspectief.

Camus Deze drie mythologische personages verschijnen natuurlijk niet zomaar op mijn netvlies. Ik probeer meer van het werk van Hazekamp te begrijpen door het te plaatsen in een mogelijke wereld. Ik laat het A-denken prevaleren: associatie en rede raken met elkaar in gevecht.

Ik denk aan het werk van Albert Camus. Het vroege werk van Camus reflecteert een hardvochtige, masculiene wereld van antihelden en schetst een diep tragisch wereldbeeld. Er is echter wel ontwikkeling. Camus prikt door zijn eigen cynisme heen. *De mens in opstand* (1951), zijn latere, naoorlogse werk, neemt daarbij een belangrijke plaats in. Caligula transformeert in Sisyphus die op zijn beurt transformeert in Prometheus.

Boven dit alles zweeft het thema van de doos van Pandora: een carnavaleske toekomst, een onvoltooide tijd op de scheidslijn tussen tragisch

en komisch. De tragedie is de nachtmerrie van een onveranderlijk verleden. De poëzie maakt die tragedie tot de droom van het gesublimeerde heden. De wereld waar we ons nu in bevinden is echter een heterogeen panorama, met een groot en tevens hoopvol vraagteken.

De wereld van de ironie, een wereld van woorden, een wereld van mogelijkheden, een spel tussen realiteit en fictie, is aan het woord. Tekst en context zijn met elkaar in gesprek. We bevinden ons in een wereld van voortdurende omkeringen, die een beroep doet op onze creativiteit en die nog elke vorm kan aannemen. Die komedie kan de tragiek teniet doen.¹⁰⁷

De dialogische adolescent De ironische verschijning blijkt een dialogische adolescent. Hij houdt zich op de vlakte en spreekt zijn twijfel uit. De dialogische adolescent vertegenwoordigt daarmee een belangrijk nieuw gezichtspunt. Hij staat tussen twee uitersten. Hij vertegenwoordigt de onvoltooidheid en heeft daarom iets onbevredigends. De twijfel heeft zijn keerzijde in de hoop. Nadat gebleken is dat de esthetiek berust op een illusie, maakt de adolescent het verhaal van de jeugd en de dood nu niet meer absoluut maar relatief.

Ook de wijze van communiceren van deze adolescent vraagt onze aandacht. De adoles-

¹⁰⁷ Het spel met de werkelijkheid vinden we terug in de wereld van Camus. Dostoevski ligt ten grondslag aan de laatmoderne absurde held, die terug te vinden is in de film van de tweede helft van de jaren vijftig. De Engelse vertaling van Camus' *L'Homme révolté* luidt zelfs *Rebel: An Essay on Man in Revolt*. De absurde held is een paradoxale verschijning. Hij zakt niet weg in een tragische zinloosheid en stapt niet in een dromerige esthetische illusie. De absurde held erkent de complexiteit van het leven: hij accepteert de tragiek van het leven zonder betekenis. Hij weet niettemin te leven door liefde, verzet en kunst tot bron van zijn handelen te maken.

cent bevindt zich in een permanent proces van omkeren. De relatie van de volwassene tot de adolescent wordt daar vaak niet gemakkelijker op. Hij zegt niet wat hij meent en meent lang niet altijd wat hij zegt. De satire kenmerkt zich door duisternis aan het einde van de tunnel. De ironie signaleert echter licht aan het einde van de tunnel. De ironische positie gaat ervan uit dat er ontwikkeling is, en dat door het gesprek met de realiteit de vrijheid en autonomie van de adolescent zullen toenemen.

De adolescent is van een monologisch nu een principieel dialectisch wezen geworden. Hij bevraagt, relateert, becommentarieert en communiceert met het doel zijn werkelijkheid te leren verstaan. Fictie en realiteit hebben daarbinnen dezelfde status. De adolescent is tegelijk in dialoog met zichzelf, de tekst en de ander. Hij kan zowel een man zijn als een vrouw. Hij kan zichzelf beschrijven of een ander. Ieder standpunt zegt iets anders. De adolescent leeft in een onvoltooide tijd. Hij blijft open, niet dwingend in zijn structuur en daardoor vatbaar voor verandering.

Erich Auerbach beschrijft in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (2003, orig. pub. 1953) hoe literatuur de werkelijkheid interpreteert. In het laatste hoofdstuk, over Virginia Woolfs *To the Lighthouse*,

beschrijft hij een proces dat hij karakteriseert in termen van een “multiple consciousness” (549). Deze wereld van reflecties komt in de buurt van Winnicotts en Bollas’ derde ruimte. Het is een plek waar elke vorm van fixatie omgezet wordt in zijn tegendeel. De adolescent verschijnt hier als tragikomische gestalte.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Auerbach beschrijft een proces dat grote overeenkomsten vertoont met de methode van Art-Based Learning. Edward Saïd beschrijft in zijn inleiding op *Mimesis* Auerbachs werkwijze: Auerbach “explicitly rejects a rigid scheme” (in Auerbach 2003, xxxi) en “always comes back to the text” (xxii). Auerbach laat het werk spreken, maar volgt tegelijkertijd zijn eigen gedachten. Het werk van Auerbach is in Nederland onder andere belicht door Barend van Heusden in *De Spiegel van Stendhal: over de weergave van de werkelijkheid in literatuur*. Interessant is de beschrijving van het begrip “artistieke mimesis” (1998, 40). De mimetische tekst krijgt daarbij een open karakter. Het komt overeen met de laatste twee fasen van mijn beschrijving van het proces van ABL.



IV.2.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (film still), 1955

2. DOORWERKING: NICHOLAS RAY

INLEIDING

Na het zijpaneel is het tijd voor de verdieping van het onderwerp van dit drieluik *Het spel van de jeugd*. Daarvoor biedt het cinematografische denken van Nicholas Ray op het middenpaneel een ingang. Het is een vorm van denken die is ontstaan in het laatmoderne tijdvak: een periode van verschillende perspectieven, dialogen en processen van intersubjectieve identiteitsvorming. Net als in het geval van Caravaggio en Woolf is Ray hier geen willekeurige keuze. Deze drie kunstenaars horen thuis in een specifiek spectrum van relevante denkers.

Bij Ray komt een verhaal aan bod dat onze kennis over de jeugd verder nuanceert. Om redenen die ik ook al besprak bij het werk van Woolf concentreer ik me op het beginfragment. Wat vertelt het jeugdidool James Dean—als het personage Jim Stark—over de adolescentie?

In het beginshot maken we kennis met een verwarde jongeman (afb. IV.2.1). Hij ligt op de grond. Hij is vermoedelijk dronken. “Plain drunkenness,” zoals een agent later op het politiebureau opmerkt. De jongen speelt met een opwindbaar poppetje. De camera is vol op hem

gericht. Het personage kijkt je niet aan. De adolescent evolueert voor mij al snel naar een volgend niveau: van held en dichter naar wat Bakhtin aanduidt als een “tragische clown.”¹⁰⁹

Nicholas Ray De film opent op een paasnacht. Jim Stark is met zijn ouders verhuisd naar Los Angeles. Al meteen de eerste avond komt hij terecht op het politiebureau. Daar zitten een meisje dat weggelopen is van huis, Judith, en Plato, een angstige jongen.

De volgende dag gaat Jim naar school. Ze hebben les in het planetarium. Daar wordt een film van de kosmos getoond, die duidelijk maakt hoe klein en onbelangrijk ieder van ons is ten opzichte van het enorme heelal. Jim probeert demonstratief contact te maken met medescholieren, maar wordt weggehoond. Buiten komt het zelfs tot een messengevecht tussen Buzz, de leider van de groep, en Jim. Jim wint, maar wordt uitgedaagd voor een *chicken run*.

Jim probeert in gesprek te raken met zijn vader, maar die reageert niet adequaat, dus Jim vertrekt die avond naar de kliffen waar de autorace zal plaatsvinden. Judith en Plato zijn er ook. Als de race begint, scheuren de auto's op de klif af. Diegene die er als eerste uitspringt, is de *chicken*. Buzz blijft echter hangen aan zijn portier en stort het ravijn in.

Judith, Jim en later ook Plato vluchten naar een verlaten huis. De bende van Buzz heeft hen inmiddels getraceerd. Als Jim en Judith samen wegsuipen, voelt Plato zich in de steek gelaten door het verliefde stel en vlucht hij met een pistool het planetarium in—nadat hij in paniek een van Buzz' vrienden heeft neergeschoten. Als de politie arriveert, omsingelen ze het planetarium. Jim weet Plato te bewegen om zich over te geven, maar niet voordat hij stiekem de kogels uit diens pistool heeft gehaald. Plato komt uiteindelijk naar buiten, zwaait dreigend met het (lege) pistool en wordt doodgeschoten door de agenten.

¹⁰⁹ Het beginshot van *Rebel Without a Cause* is vele malen uitgebreid besproken. In één beeld wordt de hele film samengevat. Volgens Timothy Jacobs gaat de film over “de zoektocht van de jeugd naar de waarheid” (1992, 43). Jacobs zegt over de begincène: “In embryohouding ligt Jim Stark dronken op straat. Let op het speelgoedappje dat hij kort daarvoor op beschermende wijze met een oude krant had toegedekt. James Dean was meesterlijk in het improviseren van scènes als deze” (37).

Jim heeft zijn masker afgedaan en buigt zich over het lichaam van de dode Plato, die eerder lijkt op zijn jongere broer dan op een vriend. Jims vader, die eerst denkt dat zijn zoon daar dood ligt, beseft plotseling hoezeer hij afwezig is geweest. Hij ondersteunt zijn zoon en maakt duidelijk dat hij er voortaan voor hem zal zijn.

110

De meerkleurige adolescent Rays meerkleurige adolescent is opgebouwd uit fragmenten. Dat confronteert ons met een vorm van denken in passages. Deze adolescent is een klein onderdeel van het beeld van de adolescent als geheel.

Het ontbreekt aan een definitieve verschijningsvorm. Judith, Plato, Buzz en Jim vormen kleine verhalen, die ieder een aspect van de adolescent verbeelden. De prometheïsche adolescent heeft geen essentie. Zijn kracht schuilt in de acceptatie dat hij transformeert bij ieder fragment, in tijd en ruimte. Hij is daarmee fundamenteel historisch.

De verschillende perspectieven kunnen met behulp van romantische technieken—monologen, dialogen en beschrijvingen—worden weergegeven. Woolf probeert de tragedie van de adolescentie op te heffen. Ray probeert de op zichzelf gerichte, gesublimeerde *monologue intérieur* niet op te heffen. Hij laat net als Dostoevski de adolescentie zien als een open sociaal verschijnsel.

De adolescent is de weerspiegeling van een betrokkenheid op de werelden van het pluriforme, het carnavaleske, het profane, het alledaagse. Met ieder afzonderlijk perspectief ontstaan nieuwe, specifieke antwoorden. De werkelijke kracht van de film is niet het monologische, maar het dialogische denken: het permanente gesprek tussen het tragische, poëtische en komische, waardoor—juist in dat wat *niet* wordt gezegd—het uiteindelijke beeld ontstaat.

De film bevat net als de roman een wirwar aan perspectieven die met elkaar in gesprek zijn. Er is geen alomvattend perspectief. Niets is zeker. De wereld van de ironie kenmerkt zich door een combinatie van fundamentele ontologische twijfel, engagement, kleine verhalen en hoop. Zo'n intersubjectieve wereld wordt helder beschreven door Richard Rorty in *Contingency, Irony, and Solidarity* (1989, Ned. vert. 2007). Hij schetst een beeld van de liberale ironicus en beschrijft een type mens dat een niet te funderen hoop koestert dat het lijden zal verminderen en dat de vernedering van mensen door mensen zal ophouden (2007, 36). De grondhouding die dat vraagt bereiken we door "onze gevoeligheid te vergroten voor de bijzondere details van de pijn en de vernedering van de ander, onbekende mensen"; het gaat erom die ander te leren zien als "een van ons" (37).

¹¹⁰ Het feit dat *Rebel Without a Cause* zich afspeelt met Pasen dringt een associatie op met Dantes *Divina Commedia*. Ook Dantes reis door de hel, het vagevuur en het paradijs vindt immers plaats rond Pasen. Zowel het tijdstip als de opbouw van de tekst verwijzen direct naar het lijdensverhaal van Jezus. Het is het verhaal van de veroordeling, het lijden en de verlossing van de protagonist. Deze opbouw zien we overigens vaker terug in films uit de jaren vijftig; denk bijvoorbeeld aan *On the Waterfront* (1954) van Elia Kazan en *Alfred Hitchcocks I Confess* (1953).



IV.3.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955

3. RAY: NARCISSUS - DE EENZAAMHEID VAN DE JEUGD

EEN SPEL MET PARADOXALE BEELDEN

Jim Stark ligt op de grond. Als het camera-oog werkt als een spiegel, spreekt hij de taal van Narcissus. Zowel het personage als de acteur tonen hun kwetsbaarheid. Zien we hier zelfmedelijden of wanhoop? Jim staat hoe dan ook in verbinding met een van de andere personages die verderop uitgebreid aan bod komt en luistert naar de bijnaam "Plato."

Plato, die in het beginshot nog onzichtbaar is, klinkt overal door: "Nobody can help me," in zijn eigen woorden. Hij is volkomen in zichzelf verstrikt geraakt, een uitvergroting van een aspect van Jim Stark. Plato demonstreert het fatale onvermogen. Hij is het tragische dieptepunt, de illusie van de illusie. De twijfel, het kenmerk van de ironie, zet het denken echter ook nu weer in beweging. Deze beweging berust niet in de herhalende stilstand die bij de foto van Hazekamp aan de orde is gekomen. Plato vertegenwoordigt vanuit een ander gezichtspunt een nieuw begin.

Nicholas Ray blijft je uitdagen om steeds weer verder te kijken. Hij opent na de dood een weg voor vernieuwing. Plato's sterven, aan het einde van de film, symboliseert in de binnenwereld van Jim Stark de dood van het oude, maar ook de hoop op een nieuw begin.

Afhankelijk van het perspectief dat je kiest is dit openingsshot paradoxaal te noemen. De protagonist spreekt liggend op de grond. Hij zou zomaar, als in een klassieke afbeelding van Narcissus, boven een plas water kunnen hangen. Hij bevindt zich in het centrum van de afbeelding, kijkt naar beneden, naar het poppetje dat kleiner is dan hijzelf (afb. IV.3.1). Wat ziet hij?

Ik kan niet in het hoofd van Jim Stark kijken. Zijn half verlichte gezicht spreekt echter boekdelen. De diagonale lijn vertelt het tragisch verhaal van een verlaten jongeman.

Anders wordt het beeld als we de regisseur als vertellende instantie toevoegen aan het verhaal. De primaire dialoog verandert dan van richting. Jim Stark en het poppetje verdwijnen naar de achtergrond. Nicholas Ray en James Dean worden gesprekspartners.

Door de dialoog met de context is het hoofdpersonage ineens niet meer alleen gefocust op de ander zoals die zichtbaar wordt in het speelgoedpoppetje, maar verlegt hij de aandacht naar zichzelf. De betovering wordt doorgeprikt. Het spel begint. Jim Stark wordt James Dean. James Dean zegt: "Doe ik het goed? Lig ik op de juiste plaats?" Ook nu weer luidt het onderschrift: "Who is speaking?"

Sigmund Freud De wereld van *East of Eden* (1955), *Rebel Without a Cause* (1955) en *Giant* (1956) sluit aan bij Sigmund Freuds "Ter introductie van het narcisme" (1985, orig. pub. 1914). Freud beschrijft hoe het libido en de vitaliteit van de narcist primair gericht is op het ego. Hij is veel minder geïnteresseerd in het object van de liefde. Zijn liefde cirkelt rondom hetgeen hij ziet, wat hem bezighoudt en wat hij niet kan loslaten.

Dick Poutain en David Robins geven aan dat we ons bevinden in een wereld waar de protagonist "does not gaze at others, but appears

to others; [he] does not gaze but wishes to be gazed at." Hij heeft daarbij een ogenschijnlijke achteloosheid. De achteloosheid moet echter juist werken als een vorm van aantrekking. Dit is de wereld van James Dean, Marlon Brando, Dennis Hopper en John Travolta (Poutain en Robins 2000, 116).

Freud werkt de tragiek van het narcisme verder uit door aandacht te vestigen op het erotische, maar ook op het agressieve karakter van narcisme. De adolescent is een tragische figuur. Hij is verlaten en ervaart pijn. Dit lijden kan ook leiden tot destructief en zelfdestructief gedrag. De wanhoop van de narcist bevat een element van bedreiging en staat voortdurend op punt van uitbarsten.

Narcisme heeft echter ook een ironisch aspect, omdat de tragiek voortdurend omslaat in het tegengestelde. De ene keer vertoeft de narcistische adolescent in de afgrond, in de wereld van het triviale. Het andere moment waant hij zich in de wereld van de goden en het sublieme. De ironische wereld is een contingente wereld waarin nooit iets vaststaat. We zien dit zelfs in het in 1645 aan Caravaggio toegeschreven schilderij van Narcissus (1600) terug. Er is een tragisch element, maar tegelijk is er ook een komische tegenpool.¹¹¹

¹¹¹ De lacaniaanse psychoanalyticus Dylan Evans beschrijft in *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (1996) hoe Lacan in *Remarks on Psychic Causality* (1946) het tweeledige karakter van het narcisme benadrukt. Hij belicht narcisme als een affectief en een destructief verschijnsel. Het kind komt aan de hand van zijn spiegelbeeld tot zelfbesef. Het erotische aspect is een gevolg van de aantrekkingskracht van het spiegelbeeld in het spiegelstadium. Het agressieve aspect komt voort uit het conflict tussen de heelheid van het spiegelbeeld en de gefragmenteerd van het subject (Evans 1996, 120). Het spiegelbeeld in het spiegelstadium is niet per definitie dat wat het kind ziet in een spiegel. Een ander mens kan ook als spiegel fungeren. Op basis daarvan kunnen zich de eerste beelden vormen die uiteindelijk leiden tot een autonome identiteit binnen de symbolische orde.

Band Intro. Arranged by Bob Wilber

J = 76

Ad-lib Ensemble

E13 A6 A6dim Bm9 E13 A6 F13 Bb6 A7 Gm7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

IV.3.2: Jazz in notenschrift

VERVREEMDING DOOR GELUIDEN

Ray versterkt het idee van de paradoxale adolescent door een reeks vervreemdende geluiden. Miles Davis' *Birth of the Cool* (1950) indachtig laat hij een chaotische jazzy geluidsband meedraaien (afb. IV.3.2). De klanken roepen eerder vragen op dan dat ze antwoord geven. Deze vragen leiden tot wanhopige gedachten. Ze passen uitstekend bij Jim Starks verschijning. Hij zwijgt. Hij bevindt zich in de leegte. Hij kijkt naar het object op de voorgrond en laat zijn gedachten de vrije loop.

De filmkijker identificeert zich met de camera en kan de gedachten van de protagonist slechts raden. De camera is een onderzoeker. De gezichtsuitdrukking geeft een aanzet, maar er is geen zekerheid. De ontoegankelijke hoofdpersoon met zijn gefronste voorhoofd en zijn hangende mond houdt ons in spanning. Hij spreekt in raadsels. Hij zou wel eens iets heel anders kunnen denken dan wat hij voorwendt. Draagt hij een masker? Is dit misleiding? Of doe ik hem als toeschouwer onrecht aan door deze associatie?

François Rabelais Het helpt om aan Rabelais' humoristische wereld te denken. In deze mogelijke wereld heerst een tegenstrijdige, groteske kakofonie aan geluiden, zo signaleert Mikhail Bakhtin in *Rabelais and His World* (1984). Rabelais' verhalen tonen een maskerade vol onverwachte gebeurtenissen. Hij staat daarbij met een voet in de rauwe middeleeuwen en met de andere in de gestileerde renaissance. Daarmee doorkruist hij twee werelden: die van de lage en die van de hoge cultuur.

Rabelais is een libertaire grensganger, en dat is precies wat hem bijzonder maakt. Hij behoort aan de ene kant tot de beschaafde wereld—het dunne vernislaagje dat in de renaissance ontstaat en dat hem, zo blijkt uit zijn rijke taalgebruik, intrigeert. Aan de andere kant behoort hij tot de

wereld daaronder, waartoe de reuzen Gargantua en diens zoon Pantagruel behoren. Dit is een wereld vol begeerten, seksuele drang en geweld.

Rabelais' humor laat beide werelden in tact zonder een van beide voorrang te geven. De roman is een derde ruimte. Daarin zijn de verschillende werelden met elkaar in een dialoog verweerd. De roman biedt zo'n grote intertekstuele ruimte dat ieder woord ook het omgekeerde kan betekenen. Hij toont het wrede maar ook hartstochtelijk gepassioneerde spel van de natuur. Hij toont de hoogstaande maar ook de hoogdravende mens.

Rabelais' humor geeft begrip voor de blik van de filmregisseur. Is dit het (voorlopig) winnende antwoord, na de tragiek en de poëzie van het bestaan? Is dit wat Milan Kundera, bewonderaar van Rabelais, bedoelde met *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* (1983)? Is dit het vermogen om—vanaf een zekere afstand bezien—de complexe wereld om ons heen lief te hebben in zijn volmaakte onvolmaaktheid? Is dit de liefde voor en solidariteit met het aandoenlijke verschijnsel “mens,” zoals Rorty dat verwoordt?

112

De verwarde adolescent De raydiaanse adolescent is verward. De filmer en de romanschrijver tonen ons een overrompelende werkelijk-

heid, waarbinnen het niet altijd gemakkelijk is om staande te blijven. De ironicus is “cool” en heeft ondanks de wanhoop een manier gevonden om zich tot de werkelijkheid te verhouden.

De ironie heeft opvallend vaak de grote stad als decor, als de metafoor voor een complexe wereld waarbinnen het individu zijn plaats zoekt. De werkelijkheid van Tokyo en Los Angeles laat zien dat iedere vorm van generaliseren belachelijk en overbodig is geworden. De wereld is onbeheersbaar. Ieder mens vormt een uniek verhaal.

Is het fragment, dat een volstrekt origineel karakter en een principieel open einde heeft, nog aan te merken als een vorm van denken? Kunst lijkt nu de enige nog relevante wijze van denken—wil dat zeggen dat het open en creatieve denken het gesloten, logische denken vervangt?¹¹³

¹¹² Kundera stelt in *Een ontmoeting* (2009) dat Rabelais het genie van het niet-ernstige is. Hij verfoeit de mate waarin Rabelais van het carnavaleske wordt ontdaan en keert zich tegen iedere moraliserende pedagogie. Hij houdt een pleidooi voor de onvolgroeide mens waarvan niemand weet hoe die zich zal ontwikkelen. De roman van Rabelais is een voorbeeld van een wereld van eindeloos veel mogelijkheden. Ik wil in dit verband ook nog benadrukken hoe Art-Based Learning behalve een methodiek ook een didactiek van “het onvolgroeide” is. Het is een didactiek met een open karakter. Dit heeft verstrekende gevolgen voor de lespraktijk.

¹¹³ Pountain en Robins geven aan hoe de jeugd ironisch is gaan denken. De adolescent gedraagt zich “cool.” Ironie en “cool” zijn in feite twee loten van dezelfde stam. Pountain en Robins beschrijven in *Cool Rules: Anatomy of an Attitude* ironie als “an essential component of cool” (2000, 158). Cool is een idee dat is ontstaan in de jaren vijftig en zestig. De erfenis daarvan is nog steeds merkbaar. Cool “wishes to be gazed at” (116) en kenmerkt zich door “amorality and unpredictability” (118). Het is een wereld van “intense passion” (119).



IV.3.3: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een *film still*), 1955

DETAILS ALS BETEKENISDRAGERS

Ieder detail is een betekenisdraager. De kleding die een personage draagt, is als het harnas waarin hij is gegoten. Kleding heeft een eigen taal. Een jurk maakt iemand tot vrouw, een hoofddoek tot moslima. Kleding staat daarbij ook in relatie tot de omgeving. Hoe klein de verschillen kunnen zijn en hoe belangrijk het is het werk aan het woord te laten, blijkt uit de afbeelding.

Jim Stark draagt kleding die bij hem past. Keurig, maar dat is niet alles. Wat zegt het kostuum? Hoe verhoud je je daartoe, als toeschouwer? Hij draagt klassiek zwart-wit: de kleur van een ordelijke en onvergankelijke wereld. Maar hoe is het daaronder gesteld? Is alles wel op orde? Jim roept even later “You are tearing me apart!” tegen zijn ruziënde ouders. Is het conformisme niet slechts een façade waaronder fikse problemen schuilgaan?

De kreukels in het pak zijn misschien wel belangrijker dan het pak zelf. Misschien zegt de prop papier op de grond dat netheid (het pak) onmogelijk stand kan houden (afb. IV.3.3). In die zin is de prop het beeld van Jims geestesgesteldheid, de verbeelding van wat zich in zijn hersens afspeelt. Er ontstaat een spel, een dialoog tussen een pak en een prop, die wordt ondersteund door talloze attributen: de muziek, de kleuren, de snelle, vlakke dialogen, de verschillende kledingstijlen, de auto's in alle soorten en maten.

James Purdy De gefragmenteerde wereld vol omkeringen van Jim Stark lijkt op die van James Purdy's wonderlijke bildungsroman *Malcolm* (1959). Purdy schetst een wereld van bizarre ontmoetingen. De volwassen wereld is er een waar veinzen meer regel dan uitzondering is. Het is een poëtisch-ironische wereld. Malcolm loopt daar onbevooroordeeld doorheen, op het eerste gezicht naïef, net als Orlando. En Malcolm en Orlando hebben meer overeenkomsten.

Het personage Malcolm staat symbool voor Purdy's dialogische denken. Malcolm doorziet niet alleen het veinzen: hij komt tot een *dialogue extérieur*. Hij weet zijn sociale omgeving zelfs te ontregelen en inspireren met zijn scherpzinnige observaties en opmerkingen. Hij is geen introverte dromer, maar verstaat de sociale kracht van het woord.

Malcolm mag dan narcistisch zijn, maar hij is ook extrovert. Hij laat in zijn commentaren tegenstellingen zien. De ene keer gaat het om relatief onbelangrijke oplosbare zaken. De andere keer gaat het om een schrijnende realiteit. Het omdraaien van de rollen van jong en oud is daarbij een interessant gegeven. De pupil en zijn leermeester wisselen van stoel. De komende generatie leert de voorbije generatie hoe de toekomst eruit dient te zien. Malcolm sterft, nog geen twintig jaar oud, aan de liefde en aan overmatig alcoholgebruik, met spierwit haar.¹¹⁴

De mondige adolescent De mondige adolescent dient zich aan. Hij staat in het centrum van de handeling en schroomt niet zich uit te spreken. Hij is als Marlon Brando in *The Wild One* (1954): een brutale, provocerende, assertieve bendeleider.

Deze adolescent is als Rays Inuk (Anthony Quinn) in *The Savage Innocents* (1960). Inuk de Eskimo leeft in zijn eigen wereld: een oprechte,

maar ook egocentrische wereld waar elk woord een omgekeerde betekenis lijkt te hebben. Het is een wereld waar een kledingstuk als teken van beschaving eerder wijst op onbeschaafd dan op beschaafd gedrag.

Jim Stark is als Bob Dylan: de verbeelding van het ironische antwoord van de jeugd op de tragiek en de poëzie van het bestaan. Dylan heeft op zijn album *Self Portrait* (1970) niet voor niets een ode geschreven aan Quinns vertolking van Inuk de Eskimo.

¹¹⁴ Purdy's *Malcolm* leest en leeft de wereld om hem heen. Susan Sontag beschrijft in het essay "Schrijven als lezen" hoe je een eigen kijk op de wereld kunt ontwikkelen door te lezen en te schrijven. Over schrijven zegt ze: "Schrijven betekent [...] jezelf telkens toestemming geven om je op een bepaalde manier uit te drukken. Te verzinnen. Te springen. Te vliegen. Te vallen. Je eigen karakteristieke manier van vertellen en volhouden te ontdekken; dat wil zeggen je eigen innerlijke vrijheid te vinden" (2002, 310). Purdy's universum is een pleidooi voor vrijheid. Hij schetst een wereld waar de verbeelding ten grondslag ligt aan de werkelijkheid.



IV.3.4: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een *film still*), 1955

IN DIALOOG MET DE OMGEVING

De film spreekt zijn eigen taal. De achtergrond van het fragment staat vol met witte huizen die in hun statigheid en verticaliteit contrasteren met de voorgrond (afb. IV.3.4). Ray beantwoordt de vraag naar de adolescentie nu met imposante decors. Je kunt het terugvinden in al zijn films: *Johnny Guitar* (1954), *The Savage Innocents* (1960) en *55 Days at Peking* (1963). Deze grote decors zijn echter niet de hoofdpersoon van de vertelling, zoals in de tragedie of de esthetische werkelijkheid.

Het gesprek legt de vinger meestal op de overweldigend eenzame, in zichzelf opgesloten theatrale wereld waar de onbeholpen kleine Narcissus zich tegenover geplaatst ziet. Jim Stark is in deze wereld de hoofdpersoon. Net als de hoofdpersoon in *De kleine prins* van Saint-Exupéry, James Deans lievelingsboek, is hij op aarde gevallen en weet meer dan de grootsten onder ons.

De overweldigende locaties komen steeds weer terug in de film. Ze vormen een omgeving die steeds weer vragen lijkt te stellen en daarmee het in zichzelf gekeerde individu noopt tot uitspraken. Het planetarium dat getoond wordt in de film biedt de ervaring van de enorme kosmos die een overweldigende indruk maakt. Deze kosmos wordt telkens weer becommentarieerd om er niet aan overgeleverd te worden. Onder de klif waar de race wordt gehouden gaapt een enorme diepte die niet kan worden getemd. Het oude huis waar Jim en Judy hun toevlucht zoeken verwijst naar een ouderlijk huis dat ze op deze manier samen verkennen.

De ijdele adolescent De narcistische adolescent is een ijdele verschijning. Hij is een levende paradox. Hij bevindt zich boven én buiten de samenleving. Hij is verward, mondig, spreekt een taal waarvan je nooit zeker weet hoe hij die bedoelt, is onaantastbaar en maar zeer ten dele te begrijpen. Ook zijn omgeving snapt hem niet.

Het narcisme is een verschijnsel dat na de Tweede Wereldoorlog veel aandacht krijgt. Daarbij is film vaak het voertuig om het narcisme te laten zien en tegelijk te becommentariëren. Hitchcock, een van de belangrijkste filmers van de naoorlogse tijd, heeft hiervoor de toon gezet. In *The Birds* (1963) is bijvoorbeeld te zien dat het idee dat de mens meester is over de natuur berust op ijdelheid.¹¹⁵

Nicholas Ray beschrijft de eenzaamheid van de jeugd. Hij geeft door zijn wijze van portretteren echter tegelijk een ironisch commentaar en preludeert daarmee op een prometheïsche adolescent. De adolescent die we te zien krijgen is een in zichzelf gevangen, narcistisch personage. Er is niettemin hoop—een hoop die afwezig was bij de absolute tragedie in de filosofie van Caravaggio en zelfs bij de poëtische wijze van denken van Woolf.

Het is het kleine poppetje op de voorgrond dat spreekt: het kleine aapje dat groter lijkt dan

Jim Stark (afb. IV.4.1). Jim kijkt hem gefascineerd aan. Het is alsof de kleine aap een geheim kent waar de in zichzelf verzonken adolescent aan voorbijgaat.

De kleine aap draait de wereld om. Hij wenkt, net als Risk Hazekamp (die daarin meer lijkt op het aapje dan op James Dean), naar iets anders dat nog onzichtbaar is en daarmee een belofte inhoudt. Hij vertegenwoordigt een wereld in kleur en ziet iets dat de door zichzelf geobsedeerde Jim Stark nog niet ziet, maar gaandeweg lijkt te ontdekken.

Het is precies deze combinatie van tragisch narcisme, liefdevol poëtisch denken en ironische lichtheid die de samenwerking tussen Nicholas Ray en James Dean tot een van de meest vruchtbare in de filmgeschiedenis heeft gemaakt door de adolescent in al zijn complexiteit te tonen.

¹¹⁵ Patricia Pisters beschrijft in *Lessen van Hitchcock: een inleiding in de mediatheorie* (2002) de culturele impact van het werk van Hitchcock. In hoofdstuk 8, “Drella en de McGuffin: Hitchcock en het postmodernisme,” komt ter sprake hoe het werk van Hitchcock zich kenmerkt door een knipoog naar de werkelijkheid. Zijn films passen bij “het einde van de grote verhalen” (Lyotard). Wie een film van Hitchcock kijkt, moet voortdurend onderhandelen “tussen betrokkenheid en ironische afstand” (Pisters 2002, 273). Dat de mens heer en meester over het universum zou zijn, blijkt in het werk van Hitchcock vaak een illusie.



IV.4.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955

4. RAY: SISYPHUS - DE ABSURDITEIT VAN DE JEUGD

DE WERKING VAN DE VOORGROND

Het absurde spreekt waar het onbeduidende op de voorgrond treedt. Het narcisme spreekt in overdreven grootheid. Het poppetje kan in een fantasiewerkelijkheid ook het personage Judy zijn. De toeschouwer ziet het poppetje bewegen in een wereld zonder een uiteindelijk doel.

Het poppetje is in een absurde dialoog verward en ziet Jim, de toeschouwer, niet. Het kijkt voor zich uit, zonder iets te zien. Het vertelt over de vergeefse poging om met elkaar in contact te komen. We zijn opwindbare machines in een zinloze maskerade. We hebben geen idee wie ons opwindt.

Er ontstaat een vervreemdende, kafkaëske wereld die geen gevoel kent, maar hooguit oproept. Het is een wereld waarin het subject niets van zijn omgeving begrijpt. Het poppetje kan worden afgespeeld voor zolang het duurt. Daarna houdt het op. Als klein, onbeduidend en lachwekkend voorwerp staat het niet in contact met de toeschouwers.

Fjodor Dostojevski De wereld van de absurde dialogen vinden we terug in Dostojevski's *De broers Karamazov* (2006, orig. pub. 1880). Hier wordt ieder personage zichtbaar in zijn kleinheid. Het grote eenduidige karakter is verdwenen. Elk personage wordt een nieuw personage als het gezichtspunt wijzigt. De perfecte gestalte lost telkens weer op. De grote held kan zo een figurant worden in het spel van een ander.

Het is de wereld van Aljosja. In deze wereld is het vooral zaak te overleven. Of en hoe lang dat lukt, is als het tikken van de klok. Dostojevski is een moderne Shakespeare. Hij creëert dialogen vanuit een poging de wereld te begrijpen, maar deze leggen in feite steeds bloot dat die wereld niet te bevatten is.

Dostojevski's universum is een wereld zonder eenheid. Zijn personages zijn hybride. Ze zijn goed én slecht, begrijpelijk én onbegrijpelijk. Ze vragen om een moreel standpunt, maar op het moment dat je je achter ze stelt roepen ze weer net zoveel vragen op. Het is een wereld die voortdurend in beweging is en vanuit het centrum naar de periferie beweegt—een wereld die principieel doelloos en zinloos is. Jim Stark past in die wereld.

De dialogen bepalen de werkelijkheid van dat moment. Een definitief standpunt is onmogelijk te bepalen. Het enige dat telt, is het korte verhaal, de paragraaf, het fragment, dat voor een moment alles laat stilvallen. Dit stilzetten oogt als een kunstmatige ingreep om op adem te kunnen komen.¹¹⁶

¹¹⁶ Dostojevski's complexe universum ligt ten grondslag aan de laatmoderne existentialistische literatuur en film. Kenmerkend voor deze stijl is het denken in dialogen. George Steiner gaat in *Tolstoj of Dostojevski* uitgebreid in op de verschillen en overeenkomsten tussen Dostojevski en Tolstoj. Hij noemt Dostojevski een typische contemporaine denker. Dostojevski's invloed is duidelijk merkbaar "in de psychologie van de moderne fictie, in de metafysica van de absurditeit en de tragische vrijheid die voortkwamen uit de Tweede Wereldoorlog, en in de beschouwende theologie" (1992, 346). Hij ziet Dostojevski als een verachter van het rationalisme, een liefhebber van de paradox, een "bouwmeester van de moderne metropolis" die doordringt in de keldergewelven van de moderne ziel (346).

Hij is een mysticus die een wereld beschrijft van het kwetsbare, het demonische, het vibrerende, het onbegrijpelijke en het beweeglijke. Tolstoj is de dichter van het pastorale, de denker in rede en feiten, het concrete, het grijpbare, de gezondheid, de olympische vitaliteit. Het is een archaïsche wereld die zich kenmerkt door ogenschijnlijke harmonie.



IV.4.2: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een *film still*), 1955

HET SPEL MET SCHADUWEN

Ray filmt, door veel met schaduwen te werken, een spel van licht en donker (afb. IV.4.2). Er is echter een verschil tussen de werking van de schaduwen van Caravaggio en die van Ray. Judy en Jim, Rays hoofdpersonen, gaan niet in gevecht met de schaduwen. Ze laten ze voor wat ze zijn. De schaduwen zijn meer een decor dan een opposant.

Het imposante decor van het lege huis is geen gebied om uit te ontsnappen, maar een plek om te bewonen. De klif fascineert de personages. Het planetarium aan het begin en aan het einde (Griffith Observatory in L.A.) biedt een overweldigende ervaring. De decors spreken; ze komen op de toeschouwer af en vormen het organiserend principe. Ze bieden een context die de protagonist ondersteunt, net zoals de dialogen dat doen.

J.D. Salinger Voortbordurend op het effect van deze dialogen kom ik bij J.D. Salinger. Salinger beschrijft in *The Catcher in the Rye* (1951) een schaduwwereld van de jeugd. De zeventienjarige Holden Caulfield zit vast in een nihilistisch wereldbeeld. De dramatiek van het leven op het internaat heeft plaats gemaakt voor het zinloos slepende bestaan, waarin de ene dag niet veel verschilt van de andere en er nauwelijks zicht is op verbetering. Caulfields wereld is mistroostig.

De nadruk die er in de novelle op dialogen wordt gelegd, laat paradoxaal gezien juist de onmogelijkheid van communicatie zien. Het zoeken naar betekenis en de vragen om antwoorden aan zijn leraren maken alleen maar duidelijker dat het antwoord er niet is.

Salinger laat zien dat de strijd gestreden is. Het romanpersonage Caulfield geeft kritiek op de misstanden die om ons heen plaatsvinden. De betekenis van het verhaal van Caulfield schuilt daarmee vooral in de beschrijving van de negatieve omstandigheden waarop het personage geen invloed kan uitoefenen.¹¹⁷

De satirische adolescent De omschreven scènes brengen me bij de satirische adolescent. Hij stelt de sociale omstandigheden aan de kaak en is een uitvergroting van Peter Pan: een sarcastisch gestalte. Hij wordt een Tijl Uilenspiegel. De adolescent spuugt de gevestigde orde in het gezicht, al haalt dat niets uit; die orde verandert er niet door.

Ray schetst in zijn film *Rebel Without a Cause* een adolescent die het slachtoffer is geworden van een omgeving die hem niet de kans geeft om uit te groeien tot een sterke persoonlijkheid. Ontwikkelde de tragische held zich tot een koninklijk krijger, een poëtische adolescent of een welopgevoede dichter, de adolescent die nu aan bod komt is een clown van de straat.

De poëzie kan hem het antwoord niet geven. Het enige antwoord dat hij nog heeft op de tragiek van het bestaan en het besef van de dood (dat inherent is aan het leven) is een vorm van acceptatie van het negatieve. Daardoor is wat hem overkomt in ieder geval draaglijk.

Hier spreekt Camus' *De mythe van Sisyfus*: een toestand waarin de dingen voor de (anti) held misschien wel veranderen, maar zich niet ontwikkelen. Jim wordt geflankeerd door Plato en Judy. Vooral Judy (Nathalie Wood) legt nogal wat cynisme aan de dag, met name als ze met Buzz is. "I'll never get close to anybody," zegt ze in de openingsscène op het politiebureau. Judy leeft in een wereld van veinzen, een materialistische wereld van uiterlijk vertoon, zinloos en absurd, zonder doel.

Waar de narcist nog interesse heeft in zichzelf, is ook dat hier verdwenen. Een wrange glimlach, een sarcastische ondertoon vol zelfspot, een kritische opmerking en een serie vloeken en tirades zijn al wat rest. Het is de spiegel van een wereld zonder hoop.

Rays perspectivische wereld opent een nieuwe tijd en ruimte. Iedere tijd en ruimte lijkt hier een wereld die niet meer wil bestaan, maar desondanks toch bestaat. Gertrude Stein vertelt hoe—na de woorden en de zinnen—een wereld van paragrafen zijn intrede doet. Personages en decors uit deze film zijn als de paragrafen waar Stein het over heeft. Het absurde dat hier ter sprake komt leidt tot een eindeloze crisis. Het kenmerkt zich door het feit dat er geen oorzaak en gevolg is. Jim zit gevangen in een betekenisloze tussentoestand.

¹¹⁷ Salingers *The Catcher in the Rye* begint al meteen met een kritische toon. In de vertaling van Johan Hos klinkt het als volgt: "Als je het echt allemaal wilt horen, dan wil je waarschijnlijk eerst weten waar ik geboren ben en wat een waardeloze jeugd ik heb gehad en wat mijn ouders allemaal gedaan hebben voordat ze mij kregen en meer van dat soort sentimentele gelul, maar eerlijk gezegd heb ik geen zin om het daarover te hebben. In de eerste plaats vind ik dat soort dingen stomvervelend, en in de tweede plaats zouden mijn ouders allebei zowat een dubbele hartstilstand krijgen als ik iets een beetje persoonlijks over ze vertelde" (2008, 7). De kritische benadering van Salinger wordt overigens niet door iedereen negatief uitgelegd.

Keneth Slawenski benadrukt in *J.D. Salinger: A Life* hoe Salinger juist in deze periode het zenboeddhisme van D. T. Suzuki omarmt (2010, 190). De weg van Holden Caulfield is vanuit dit gezichtspunt de weg van het loslaten van wat er niet toe doet.



IV.5.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een *film still*), 1955

Ray bewerkstelligt dit effect door zijn personages geen logisch doel te geven. Er is geen aanwijsbare reden waarom een personage is waar hij is. Zijn handelen lijkt ook geen enkel effect te hebben. We zien de wereld van Sisyphus: een wereld waar je geen invloed op hebt, die zich herhaalt en die de toeschouwer achterlaat met een gevoel van verveling.

5. RAY: PROMETHEUS - DE JEUGD ALS HOOP

DE FUNCTIONALITEIT VAN KLEUREN

Elk middenpaneel zou je terug kunnen brengen tot een kleur die zijn eigen verhaal vertelt: zwart, wit en rood. Zwart is de kleur van Caravaggio's tragische verhaal van de adolescent, in het spel van de schaduwen. Wit is de kleur van Woolfs poëtische verhaal van de adolescent. Rood is de kleur van Rays ironische verhaal van de adolescent. Rood is ook de kleur van de Red Room in *Twin Peaks* van David Lynch (1990–91), waarover Isabella van Elferen in "Haunted by a Melody: Ghosts, Transgression, and Music in *Twin Peaks*" opmerkt dat het de kleur is van van de "twilight zone" (2010, 284).

Het colbert, nog te zien in het openingsshot, wordt in de loop van het verhaal ingeruild voor een felrood jasje, waarmee uiteindelijk de gestorven Plato wordt bedekt. Het rood van het jasje is in het openingsshot al aanwezig in het hoedje van het poppetje (afb. IV.5.1).

De centrale metafoer is nu die van Prometheus, de opstandige jonge god. Rays prometheïsche stijl is als een rode lap voor een stier. Jim Stark krijgt in contrast met anderen meer en meer betekenis. Zijn rood steekt af tegen het blauwzwart van de omgeving; Prometheus als antwoord op Narcissus en Sisyphus. Rood vinden we ook terug bij de andere personages.

Mooi zijn de rode lippen van Judy en haar knal-rode jas in het openingstaferel, op het politiebureau.

Mikhail Bakhtin De wereld van Bakhtin is een wereld van vele klanken en kleuren en opent de weg naar het perspectivistisch wereldbeeld van de roman. Daarbij gebruikt Bakhtin het begrip heteroglossia, het naast elkaar bestaan van verschillende spreekwijzen, hetgeen hij ontleent aan het werk van Dostojevski. Bakhtin geeft daarmee tegenwicht aan het narcisme en het absurdisme.

De door hem beschreven wereld ontstaat doordat de centrale krachten afnemen. Je kunt dit zien als een sociaal, maar ook als een individueel gegeven. Volgens Tzvetan Todorov, in *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (1984), is heterofonie, het tegenovergestelde van de poëtische monofonie, een uitdrukking van intersubjectieve diversiteit. De roman wint door zijn diversiteit een nieuwe wereld. De verschillende talen, die in principe naast elkaar bestaan, staan in deze wereld van heteroglossia met elkaar in een intertekstuele relatie (Todorov 1984, 60). De roman wordt geboren tussen de verschillende dialogische uitingen die deel uitmaken van dit intertekstuele netwerk. Daarbij verschilt de roman fundamenteel van de poëzie.

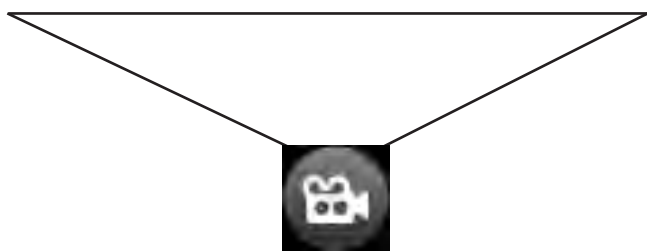
Poëzie ontstaat tussen de uiting en het woord en is vooral een complexe esthetische realiteit (64). Proza ontstaat tussen de verschillende actoren en hun uitingen.

In de wereld die hiermee in beeld komt, gaat de dialectiek van de natuur over in de dialoog van de cultuur. De individuele betekenis wordt doorbroken. Betekenis ontstaat in de sociale relatie tussen “ik” en “jij.”

De omdraaiing van het perspectief die daar het gevolg van is, zorgt ook voor humor. Deze lichte vorm van humor relateert de tragiek en ontnemt deze haar zwaarte. De humor is meer gericht is op de ander dan op het ik; dit verklaart waarom in poëzie minder humor aanwezig is dan in proza.¹¹⁸

De humoristische adolescent De prometheïsche adolescent is een humoristische adolescent, net zoals het personage Tereza in Kundera's *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Zij bekijkt de werkelijkheid telkens vanuit een ander, toekomstgericht perspectief, wat steeds weer verrassingen biedt voor de zwaarmoedige Tomas. Deze humoristische adolescent is ten allen tijde in dialoog met de ander. Ze tracht de ander te verblijden. Een verschijnsel wordt, doordat ze het opnieuw bekijkt, een nieuw verschijnsel. Deze adolescent is als een beweeglijke harlekijn en geeft hoop.

¹¹⁸ Todorov gaat uitvoerig in op Bakhtins dialogische principe, hetgeen kenmerkend is voor deze derde vertelling over de adolescent. De dialoogvorm is te omschrijven als een heterogene chronotoop met een sterke beweging naar de periferie, een voortdurend gesprek met de ander, een intertekstuele relatie tussen heden en verleden, een complexe uitwisseling tussen de verschillende deelnemers en een interactie waarin elke verbale uiting ook zijn sociale context (het vertoog) in zich draagt.



IV.5.2: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (film still met shotcompositie), 1955

DE WISSELENDE STANDPUNTEN

Rays denken in perspectief wordt ondersteund door camerabewegingen. Jim Stark is “the wise fool” van Bakhtin (2003, 150). Hij laat zich niet leiden door een zinloze manoeuvre. Hij kiest een eigen weg, buiten de *peer group*. Hij speelt niet mee met het spelletje van de ander, maar ontwerpt zijn eigen spel.

De wisselende standpunten geven steeds nieuwe informatie. De *still* die ik hier onderzoek via ABL is vanuit het standpunt van Dean totaal anders dan wanneer je het bekijkt vanuit het poppetje op de voorgrond of vanuit de camera die het verhaal registreert. Ieder nieuw perspectief genereert een andere verhaallijn.

Jim Stark vertelt een verhaal van medeleven. Het poppetje vertelt een avontuurlijk en misschien naïef verhaal. Het perspectief van de camera is ontmantelend—alsof Jim uiteindelijk als James Dean in beeld komt.

Richard Rorty Het ontbreken van een allesomvattend perspectief leidt me in de richting van de wereld die Rorty schetst. Dit is er een van pluriformiteit, van heteroog denken. Deze wereld zullen sommigen als zwak kenschetsen, omdat er niet één duidelijk beginsel geldt. Aan de andere kant biedt deze wereld een garantie tegen de wreedheid, die vaak het gevolg is van de wil tot het overheersen in plaats van het gedogen van anderen. Hier kan de liefde de wreedheid naar de kroon steken.

Rorty's mogelijke wereld is een creatieve werkelijkheid—een wereld waar steeds iets nieuws ontstaat of kan worden gemaakt. Het is een betrekkelijke wereld, fundamenteel onzeker, maar met als voordeel dat ons de ruimte wordt gelaten. Aan wat onaf is valt iets toe te voegen. Vrijheid is in deze wereld een groot goed. Wreedheid daarentegen impliceert dat je de ander zijn vrijheid niet gunt en binnentreedt in de ruimte van een ander.

De libertaire adolescent Zo ontstaat de libertaire adolescent. Hij ziet de gemeenschap als een ruimte vol mogelijkheden waarin hij zich vrijelijk kan uitspreken. Dit gebeurt niet alleen als expressie van een individuele behoefte, zoals nog het geval kan zijn bij de performatieve adolescent (die aan de orde kwam in het verhaal over de poëtische adolescent). De betekenis van deze jonge Prometheus ligt nu ook buiten zichzelf.

De libertaire adolescent is cool. Hij doet vrijwilligerswerk bij Greenpeace, Amnesty International of het WNF. Deze adolescenten spelen met de werkelijkheid om zo ruimte te creëren. Ze maken een “statement”, niet zozeer als uitdrukking van de eigen binnenwereld, maar vooral in dialoog met de buitenwereld gedurende een proces van intersubjectieve identiteitsvorming.¹¹⁹

¹¹⁹ Peter Verstraten beschrijft in *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme* (2004) de overeenkomsten en tegenstellingen tussen het modernisme en het postmodernisme in de film en verheldert daarmee indirect ook de positie van de adolescent in het postmoderne tijdvak. Kenmerkend is dat het modernisme meer met een epistemologische vraag bezig is en het postmodernisme met een ontologische vraag. Het modernisme wil de wereld kennen en duiden en zoekt steeds naar nieuwe wegen. De oneindige stroom aan woorden dient als een onophoudelijke poging om de waarheid te bevatten. De postmoderne denker heeft iedere hoop op een definitief antwoord opgegeven. Dit resulteert in ontologische twijfel. Het antwoord daarop is de fantasie als enige realiteit. De wereld die verschijnt heeft iets ironisch. Er is een neiging tot spotten. Ray staat, in mijn optiek, op de grens van het

TOT SLOT

Deze derde, lange blik op het beeld van Jim Stark herinnert aan Prometheus: de opstandige titaan die in verzet komt tegen het (ouderlijk) gezag. Hier spreekt Jim Stark, de protagonist tussen Plato en Judy. Ray behandelt zijn spelers met liefde. De camera komt langzaam op ze afgerold. Het is de wereld waarin Plato en Judith worden overwonnen. Jim leeft in een onzeker universum. Hij verschilt daarin niet van Plato en Judy. Zij raken echter verstrikt in zichzelf en zijn kansloos zonder de hulp van Jim.

De kracht van Jim is dat hij zich niet richt op zichzelf, maar op de ander. Hij keert zich tegen de wreedheid. Een mooi voorbeeld is hoe hij het poppetje uit de eerste scène bedekt met een papieren deken. Jim staat voor een positieve, existentialistische, ironische en libertaire wijze van denken. Hij treedt buiten de kaders van zijn eigen wereld. Hij komt in een wereld waarin het oude mogelijk wordt doorbroken en waar de toekomst een nieuwe kans krijgt. Het is de wereld van de hoop: de hoop die bij de tragedie was verdwenen en die in de poëzie buiten de realiteit was komen te staan.

David Dalton noemt de film *Rebel Without a Cause* in *James Dean: The Mutant King* een “cathedral of adolescence” (2001, 230). De op-

moderne en het postmoderne denken. Hazekamp maakt het werk af. Het spel met intertekstuele representaties, de neiging tot spotten, de voortdurende polemiek tussen het gezegde en het on gezegde, en het door elkaar lopen van fictie en werkelijkheid maken haar werk tot een postmoderne variatie op de door Ray ingezette thema's.

standige adolescent is in dezen Jim Stark. Hij is de levende discontinuïteit, het zichtbare verzet tegen de leugen, de eeuwige zoeker die onvermoeibaar in dialoog is met zijn omgeving. Hij is een clown en een rebel die telkens in opstand komt. Hij is een tragikomisch figuur passend binnen het ironische genre.

Peter Conrad spreekt over de rebelse adolescent in *De metamorfose van de wereld: de cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw*. Hij noemt deze adolescent typerend voor een cultuurhistorische periode waarin een hernieuwde belangstelling voor het individu ontstaat (1999, 55). De nieuwe adolescent die daarmee in beeld is gekomen is een personage dat ondefinieerbaar is. Iedere dag vind hij zichzelf uit. Alles wat hij zegt of denkt is tijd- en plaatsgebonden. Wat hij zegt hoeft hij niet noodzakelijkerwijs te doen. Wat hij doet hoeft hij niet te zeggen. Hij is daarmee, net als Huckelberry Finn, de schrik voor iedere leraar en voor iedere ouder die hem aan banden wil leggen. De adolescent is altijd weer op zoek naar iets nieuws, naar een nieuwe horizon.¹²⁰

¹²⁰ Mark Twains *The Adventures of Huckelberry Finn* (1867–83) staat bekend als de eerste Great American Novel. Great American Novels zijn romans die een tijdgeest weerspiegelen, maar ook creëren. De jaren vijftig kennen een aantal Great American Novels waaronder Salingers *The Catcher in the Rye* (1951), Saul Bellows *The Adventures of Augie March* (1953), Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955) en Jack Kerouacs *On the Road* (1957). Great American Novels gaan vaak over adolescenten. De reden ligt voor de hand. Ze weerspiegelen het proces van identiteitsontwikkeling op het niveau van het personage en de samenleving. *Rebel Without a Cause* is in het verlengde van de Great American Novel te beschouwen als een Great American Movie.

Jim Stark (James Dean) symboliseert een proces van identiteitsontwikkeling dat niet alleen herkenbaar is op individueel niveau, maar ook op het niveau van de samenleving.



IV.6.1: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (film still), 1989

6. REPRISE:

JARMUSCH - DE RETORIEK
VAN HET SPEL

INLEIDING

Wat betekent adolescentie nu? Bij het derde paneel aangekomen wil ik onderzoeken wat Jim Jarmusch' film *Mystery Train* (1989) mij kan vertellen. Het raydiaanse spel vormde in het vorige paneel de ondertoon van de hedendaagse ironische jeugdcultuur. Het is kunst die overgaat in etnografie. Dit "verleden in het heden" helpt het hedendaagse ontstaan. In *Mediated: How the Media Shapes Your World and the Way You Live in It* (2005) beschrijft antropoloog Thomas de Zengotita hoe beelden die keer op keer herhaald worden in de media de werkelijkheid vormgeven.

Deze derde ironische versie van de jeugd als een "multi-person world" in plaats van een "one-person world" (Doležel) zal ik beschrijven aan de hand van een fragment uit Jim Jarmusch' film *Mystery Train*: een afbeelding van een Japans koppel voor een televisie in Memphis (afb. IV.6.1). Het uitgangspunt indachtig dat films werkelijkheden creëren, schept deze film een eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid. Ik

heb het nu over subcultureel denken, waarin complexiteit, dialoog en humor een hoofdrol spelen.

De retoriek van het spel draait vooral om een mix van stoerheid en fundamentele twijfel. Deze retoriek staat voor een definitieve ontkoppeling van ieder essentialistisch denken. Het is de erkenning van de twijfel die de basis vormt voor onzekerheid bij de jeugd. Filosofen als Rorty benadrukken echter dat twijfel ook een omgekeerd effect kan hebben. Het kan ruimte bieden voor wat Foucault aanduidt als een nieuwe, hoopvolle "vrijheidspraktijk."¹²¹

Samenvatting *Mystery Train* is een verhaal in drie delen. Deze structuur laat zien dat de werkelijkheid niet meer samen te vatten is vanuit één perspectief, maar er telkens anders uitziet afhankelijk van de insteek.

Deel 1: *Far from Yokohama. Mystery Train* begint met de aankomst van een jong Japans stel op het station van Memphis, Tennessee. Na een treinrit van twee dagen zijn ze op de plek waar muziekhelden als Elvis Presley en Jerry Lee Lewis groot zijn geworden. Memphis lijkt een troosteloze stad. Mitsuko en Jun wandelen door de buitenwijken en bezoeken de legendarische Sun Studios, die gevestigd blijken in een vervallen achteraflokaaltje. Het wordt avond. Ze stoppen voor een hotelletje vlakbij de spoorbaan en overnachten in kamer 27. Om 2:17 uur speelt Elvis Presleys nummer "Blue Moon" op de radio. Vroeg in de ochtend klinkt een pistoolschot, ergens in het hotel.

Deel 2: *A Ghost*. Een jonge Italiaanse, Luisa, brengt het opgebaarde lichaam van haar man naar het vliegveld. Ze moet overnachten in Memphis en komt na een bezoek aan de tijdschriftenhandelaar in een café. Daar valt een man haar lastig valt met een ongeloofwaardig verhaal over Elvis Presley. In hetzelfde hotel als Mitsuko en Jun ontmoet ze de zus van de plaat-

¹²¹ Foucault onderzoekt vrijheid door zich te concentreren op uitsluitingsmechanismen (m.n. in het vroegere werk) en vrijheidspraktijken (m.n. in het latere werk). Hij kijkt daarbij naar de Grieks-Hellenistische cultuur. Mijn methodiek van ABL en het werk van Foucault zijn daarbij in zoverre verwant dat in beide gevallen kennis principieel als fictie wordt beschouwd. In "Schrijven vanuit een ervaring" merkt Foucault op: "Wie heeft ooit gemeend iets anders dan fictie te maken?" (2004, 174). Foucault ziet kunst als een vorm van denken.

selijke kapper, Dee Dee, die net is weggelopen van haar Engelse vriend Johnny. Ze besluiten samen een kamer te nemen voor de nacht (kamer 25). Die nacht verschijnt de geest van Elvis Presley, rond 2:17 uur als “Blue Moon” klinkt. ’s Ochtends klinkt een pistoolschot.

Deel 3: *Lost in Space*. Johnny is net ontslagen en zijn vriendin kwijt. Hij heeft een revolver en zwaait er roekeloos mee in het rond in de kroeg. Zijn “zwager” en een vriend nemen hem mee. Ze kopen wat drank in een drankzaak, waarna Johnny de eigenaar neerschiet. In de auto—het is 2:17 uur—klinkt “Blue Moon.” Op de vlucht zoeken ze een onderkomen in het hotel, dat eigendom is van een zwager van een van de vrienden. Ze krijgen de slechtste kamer: nummer 22. Daar probeert Johnny zelfmoord te plegen en schiet daarbij zijn zogenaamde zwager in het been. Ze vluchten.¹²²

¹²² Ludvig Hertzberg heeft in *Jim Jarmusch: Interviews* een aantal interessante interviews verzameld met Jarmusch, waaronder die van Luc Sante getiteld “Mystery Man” (1989). In dit interview komt onder meer *Mystery Train* aan de orde. Jarmusch verwijst naar Nicholas Ray, met wie hij intensief heeft samengewerkt. Opmerkelijk is Rays gebruik van kleuren. Ray schildert als Kandinsky en maakt in *Johnny Guitar* en *Rebel Without a Cause* bewust gebruik van sommige kleuren (Hertzberg 2001, 95). In een interview met Cathleen McGuigan, “Shot by Shot: *Mystery Train*” (1990), wordt Jarmusch’ kleurgebruik in *Mystery Train* omschreven als een “cool palette” omdat er geen gebruik wordt gemaakt van gelen en oranje (Hertzberg 2001, 101). De manier waarop hij acteurs regisseert typeert Jarmusch als: “I like the differences” (96).



IV.6.2: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (detail van een film still), 1989

PERSONAGES

Het denken van Jarmusch, in complexe, carnavaleske figuren die een vorm van vervreemding in zich dragen, komt overeen met een aspect van de jeugd in de westerse wereld. We zien twee jonge mensen, maar het accent ligt op de rode lippen, die de afbeelding iets clownesks geven (afb. IV.6.2).

De jongen in het centrum van de afbeelding verbeeldt een tragische clown. Hij kijkt verdrietig, de ogen neergeslagen, de sigaret in de mondhoek, de schouders hangend. Niets is opgewekt. De verveling straalt van het gezicht. Het meisje links van hem vertelt een ander verhaal. Ze kijkt dromerig voor zich uit. Ze maakt geen connectie met de wereld om haar heen, maar nog wel met een wereld in zichzelf.

Slechts de plaats en het tijdstip maken dat de levens van de twee zijn verbonden. De vraag is of hun relatie meer behelst dan deze toevallige ontmoeting in een contingent universum. Het kan zo maar zijn dat ze na de gemeenschappelijke reis afscheid nemen om elkaar nooit meer te zien.

Tarantino De wereld van de jeugd is inmiddels een complexe, vervreemdende, virtuele wereld geworden waarin de personages niet meer de leiding hebben, maar deel uitmaken van een postmodern fantasielandschap, “een ludiek spel waarbij stijl en genres (soms oneerbiedig) worden vermengd” (Verstraten 2004, 18). Een dergelijk landschap komen we bijvoorbeeld ook tegen in Quentin Tarantino’s *Kill Bill* (2003–4), David Lynch’ *Mulholland Drive* (2001) en *Sin City* (2005) van Robert Rodriguez. Het subject ervaart zichzelf als een klein onderdeel van een groter universum—dit in tegenstelling tot de tragische en de poëtische adolescent, die zichzelf nog als centrum van het universum beschouwen.

Deze complexe werkelijkheid toont telkens opnieuw opduikende, ronddolende personages. Het luistert naar het principe van de *crime story*: “Wrong time, wrong place.” Het feit dat je slachtoffer bent is hier onverklaarbaar. De wereld waarin je leeft wordt bepaald door een toevallige samenloop van omstandigheden.

Het toeval is hier een actief begrip, een gegeven dat ons in staat stelt op een passende wijze te handelen. Iedere gebeurtenis stelt de vraag of we overgaan in een nieuwe ruimtetijd—een nieuw continuüm waarin nieuwe wetmatigheden gelden.

Deze wereld van perspectieven is geen continue stroom. Discontinuïteit is hier het geldende principe. Er zijn korte, steeds nieuwe verhalen. Het is de wereld van Godards *Nouvelle Vague*. Deze wereld ontmantelt de droom van de goden en creëert een nieuw soort held: een held die de situatie niet beheerst, maar er, net als Uma Thurman in *Kill Bill*, steeds weer creatief op inspeelt.¹²³

De slimme adolescent De ironische adolescent is een slimme adolescent, die vooral opvalt door zijn spitsvondigheid, in plaats van zijn kracht of gevoeligheid. Hij gebruikt zijn intelligentie om situaties en nieuwe wegen te

doorgronden. Hij is een dwarskijker. Hij is onconventioneel, creatief en zelfstandig, passend bij het idee van de nieuwe generatie Y, ook wel aangeduid als de Generatie Einstein. Hij is als een creatie van Marcel Duchamp; hij is een vernieuwer met lak aan conventies.

¹²³ Verstraten brengt in zijn *Handboek filmnarratologie* (2006) de complexe werelden van Tarantino en Jarmusch met elkaar in verband. De films zitten vol verwijzingen die vaak onbenoemd blijven en berusten op de “(visuele) belezendheid” en de “kennis van overgeleverde verhaalstructuren” van de toeschouwer (168). Dit is typerend voor wat Mieke Bal in haar voorwoord op Verstratens boek aanduidt als het “post-post-structuralistische tijdperk” (10).



IV.6.3: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (detail van een *film still* met verticale lijn), 1989

DE CONSTRUCTIE VAN NON-DIALOGEN

Jarmusch laat twee personages aan het woord. Hun gezichten weerspiegelen een absurde anti-sociale werkelijkheid. Ze zeggen: “Wat heeft het allemaal voor zin? Wat kan mijn impact zijn in een wereld die een centrum ontbeert?” Ze laten vooral zien hoe het níet werkt. Ze kijken elkaar niet aan. Is dit desinteresse of vermoeidheid? De *still* toont de afwezigheid van de dialoog, om daarmee het belang van de dialoog in de menselijke relatie te benadrukken. Juist de afwezigheid van het betekenisvolle woord maakt duidelijk hoe belangrijk dit woord is en hoe absurd het leven zonder woorden is (afb. IV.6.3).

Mitsuko en Jun, beide achttien jaar oud, zijn samen op reis van Japan naar de V.S. Een gedurfde onderneming, zou je zeggen. De communicatie tussen hen heeft een vervreemdend karakter. Mitsuko doet er alles aan om de teleurstelling en de verveling te maskeren. De narcistische Jun spant zich nauwelijks in, maar laat haar werken. Op haar vraag waarom hij zo verdrietig kijkt, antwoordt hij cynisch: “Zo staat mijn gezicht nu eenmaal.”

De sentimentele liefdesliedjes van de grootheden uit de jaren vijftig, zoals Roy Orbison, Carl Perkins en Elvis Presley, staan in schril contrast met het onderlinge gebrek aan affectie tussen de twee. Ze lijken in gesprek met een wereld die nergens anders bestaat dan op de tapes die ze bij zich dragen. Ze zijn niet in gesprek met de wereld waar ze zich fysiek in bevinden.

Schijnwerelden De absurde wereld van de non-dialogen is een van de belangrijke kenmerken van Dostojevski's én Rays universum: een wereld van louter verschijningsvormen.

De materiële realiteit bestaat uit schimmen. We zijn in gesprek met schaduwen die er feitelijk niet toe doen. De wereld van de ideeën, van de grote verhalen, is er een waar we geen con-

tact meer mee hebben, maar het is deze wereld die er werkelijk toe doet. Daarin leven de grote beelden.

De ironicus stelt dat zelfs die ideeënwereld niet bestaat, maar slechts een bedachte wereld is. Dat wil niet zeggen dat er voor de ironicus, een pragmaticus in hart en nieren, geen werkzame beelden meer bestaan.

In het interview met Luc Sante uit 1989 beschrijft Jarmusch het Memphis uit *Mystery Train* als typerend voor een periode in de wereldgeschiedenis, “the decline of the American empire” (Hertzberg 2001, 93). Werkelijk contact bestaat niet (meer), en Amerika is geworden tot een vervallen huis waarin men zich vastklampt aan fantomen zoals de vergane glorie van oude film- en rock-’n-rollsterren (Pilar Blanco en Peeren 2010, 6).¹²⁴

De (anti)sociale adolescent Het gebrek aan communicatie in een wereld van non-dialogen schept uiteindelijk toch ook hoop. De antisociale monologen benadrukken juist het belang van de dialoog. De absurditeit van de poëzie slaat om in haar tegendeel. De adolescent verstaat niet, maar de onvrede met het niet-verstaan onderstreept wel de noodzaak van een nieuwe manier van begrijpen.

Een indexicale sociale wereld van dialogen wordt opgeroepen. Waar de poëtische adolescent tevreden is met zijn binnenwereld, roept de ironische adolescent om de omkering van een niet-sociale wereld. Hij verlangt naar het gesprek. De buitenwereld is een omgeving van toevallige ontmoetingen. Contact krijgt daarvoor iets raadselachtigs.

¹²⁴ G. Bruce Boyer beschrijft in *Rebel Style* (2005) het vervallen Amerika aan de hand van acteurs als Brando, Dean, Clift en Newman. Ze staan voor een jeugdstijl die zich kenmerkt door een stevige dosis ironie, en die vanaf de jaren vijftig een dominante stijl is geworden. Ik ben van mening dat dit ironische verhaal van de jeugd, dat parallel loopt met het tragische en het poëtische verhaal, nog steeds te horen is, al is de toonzetting duidelijk anders sinds 9/11.



IV.6.4: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (film still), 1989

HET ONTSTAAN VAN HUMOR

De stijl van Jarmusch is die van de zwarte komedie. De met lipstick beschilderde gezichten bevinden zich in een donkere, verlaten ruimte (afb. IV.6.4). Ik hoor de kibbelende stemmen van Mitsuko (“Elvis ...”) en Jun (“Carl Perkins ...”) Zijn ze nu tragische of humoristische figuren?

Humor ontstaat waar dubbele bodems aanwezig zijn—een ironisch principe bij uitstek. De humorist creëert een pluriforme werkelijkheid. Iedere handeling kan een andere betekenis krijgen als het vanuit een ander perspectief wordt beschreven.

De humor van Mitsuko en Jun zit hem in de dubbele bodem. Dat wat ze zeggen is niet wat ze bedoelen en dat wat ze bedoelen is niet wat ze zeggen. Mitsuko en Jun houden zichzelf en de ander voortdurend voor de gek. Iedere handeling is daardoor relatief. Hun pijn is intens, maar tegelijk ook een kwestie van tijd en perspectief.

De zwarte komedie gaat, in al zijn hardvochtigheid, over de menselijke conditie. Waarom is de zwarte komedie, in al zijn venijn, zo menselijk? Een van de antwoorden ligt wellicht in het taboedoorbrekende karakter. De zwarte komedie geeft commentaar op iets dat anders onbenoemd blijft. Er worden dingen gezegd of getoond die normaal worden verbloemd of mooier worden gemaakt dan ze zijn.¹²⁵

¹²⁵ Hebdige ziet het doorbreken van een taboe in *Subculture* aanvankelijk als een duistere, solitaire actie, kenmerkend voor een jeugdstijl die aansluit bij het werk van Jean Genet. Het is “the idea of style as a form of refusal” (2007, 2). Deze jeugdstijl, die wortelt in de tragiek en zoekt naar een poëtisch antwoord, eindigt in verzet tegen iedere vorm van “common sense” (136). De lichtere ironische vorm komt naar voren in *Hiding in the Light*. Jeugdstijlen wortelen in metaforen, aldus Hebdige. *Youth-as-trouble* transformeert nu in *youth-as-fun*.

De lachende adolescent Een lachende adolescent dient zich aan als ultieme manifestatie van *liberal thinking*. Was de tragische adolescent gevangen en de poëtische adolescent een dromer in een cel, de ironische adolescent is een vindingrijke, jonge en zelfbewuste adolescent, die uitbreekt uit de vast omschreven werkelijkheid.

De tragische hiphopper uit het eerste drieluik komt aan zijn eind. De dromende alto uit het tweede drieluik staat zijn plaats af. De optimistische whizzkid—telkens op zoek naar een nieuw perspectief—treedt naar voren in dit derde drieluik. De allegorieën van de held en de dichter worden een allegorie van de clown.

De adolescent is de behendige speler: innovatief en creatief. Hij laat zich niet leiden door de mechanische wetten van het verleden, maar oriënteert zich op een nog onbekende toekomst. Hij is de schaamte en de lach—de bewakers van het taboe—voorbij. Hij is een jonge Einstein die zinspeelt, ruimte schept en een ingang kiest voor iets nieuws. Hij is op reis.

Tijd en ruimte zijn relatief geworden. De hier geschetste hedendaagse adolescent bevindt zich in een open derde ruimte. Hij is op weg naar een nieuw speelveld. Leven, dood: niets is meer een taboe en niets is op voorhand onmogelijk. De adolescent wordt de hoofdpersoon in een komedie. Hij schept zijn eigen toekomst in woord en beeld, om er vervolgens met een glimlach betekenis aan te geven.

TOT SLOT

Hermann von der Dunk schrijft in *De glimlachende sfinx*: “Ketters en narren zijn het ventiel van elke samenleving die dreigt te stikken” (2011, 9). De ironie van de nar bevrijdt ons uit een omklemming. Ironie geeft een antwoord op de tragiek van het bestaan. Ironie gaat ook verder dan de besloten wereld van de poëzie.

Kunst blijkt ook in dit derde drieluik opnieuw een bron van kennis en informatie. Kunst is filosofie in woord, beeld en geluid; het is een vorm van denken en dus ook een aanzet tot denken. Door kunstwerken te laten spreken ben ik gedetailleerd gaan nadenken over adolescentie als een hedendaags cultureel fenomeen.

Ik heb meerdere denkwijzen de revue laten passeren. Dit heeft geresulteerd in een etnografie van subculturele jeugdstijlen: een dialoog tussen de jeugd en de dood, de schoonheid van de jeugd en het spel van de jeugd. Het zijn verhalen gebleken met onderliggende retorische systemen.

Het begrip “retoriek,” als de kunst van het overtuigen, zou aangescherpt kunnen worden door het woord “dialectiek,” want geen van de verhalen staat uiteindelijk op zichzelf. Het poëtische discours is ondenkbaar zonder het tragische discours. De ironie blijft, op haar beurt,

geheel onwerkelijk zonder het daaraan voorafgaande poëtische besef.

Met dit idee van de dialectiek van de jeugdstijlen geef ik een vervolg op het verhaal van de semioticus Dick Hebdige, de etnograaf van de subculturele jeugdstijlen. Ik heb daarbij een poging gedaan de etnografie—met haar relatief statische categorieën—meer te omschrijven in dialectische termen.¹²⁶

¹²⁶ In *De glimlachende sfinx: kernvragen in de geschiedenis* verweert Von der Dunk zich tegen het eenzijdige doemdenken over de eigen tijd, dat in zijn ogen een aloud verschijnsel is. Geschiedschrijving is, om met Huizinga te spreken, de vorm waarin een cultuur zich rekenschap geeft van haar verleden. Samenhang is daarbij niet gegeven maar moeten door de historicus worden aangebracht (Lorenz 2002, 106). Ik heb aan de hand van een proces van ABL proberen duidelijk te maken hoe in de rijkdom van een cultuur niet een, maar meerdere taalspelen over de jeugd plaatsvinden.



IV.6.5: Henry Fuseli, *Prometheus*, 1770–71

The only advice, indeed, that one person can give another about reading is to take no advice, to follow your own instincts, to use your own reason, to come to your own conclusions.
—Virginia Woolf 1993, 59

V CONCLUSIE:

IN DE SCHADUW VAN HET KUNSTWERK

ART-BASED LEARNING

In zijn inleiding op Genettes *Narrative Discourse* (1980) merkt Jonathan Culler op dat het niet wenselijk is om in een studie methode en inhoud te scheiden. Methodiek en inhoud zijn immers met elkaar verweven. In mijn onderzoek is het de inhoud die heeft geleid tot niet direct voor de hand liggende kennis. Niet eerder ben ik zo veel te weten gekomen over de verschijningsvormen van adolescentie in fictie. Ik heb proberen te laten zien hoe kunst een bron is van kennis en als zodanig gebruikt kan worden in bepaalde vormen van onderwijs. Deze studie bouwt daarmee verder op het werk van denkers over kunsteducatie als Ernst van Alphen, Hubert Damisch en Mieke Bal. Belangrijke aspecten daarbij zijn:

1. *Art-Based Learning als een vorm van cultuuronderzoek*: Een nieuw, uitgebreid inzicht in de culturele taalspelen. De waarheidsspelen over het verschijnsel adolescentie in het culturele “unthought known.”

2. *Art-Based Learning als het leren van kunst*: Een vorm van kennis met kunst als bron; een manier van onderzoek die kunst ziet als een vorm van dichten en denken.

3. *Art-Based Learning als een werkzame didactiek in het hoger onderwijs*: Onderwijs wordt met behulp van Art-Based Learning tot een levendige, onorthodoxe, eigentijdse “gebeurtenis”—de “lifetime experience” waar Elliot Eisner over spreekt.

In *The Arts and the Creation of Mind* stelt Eisner dat “the arts can serve as a model for teaching the subjects we usually think of as academic” (2002, 196). Niet alleen is het kunstwerk

als object volgens hem een vorm van denken (cf. Damisch, Van Alphen), maar het denken zelf is ook een kunstzinnig, creatief proces. Eisner stelt dat we van kunst kunnen leren doordat we: 1) ervaringen opdoen buiten de “normale” informatievoorziening om; 2) meervoudig perspectieven ervaren; 3) verdieping zoeken in kwalitatieve relaties; 4) kleine verschillen met grote effecten opmerken; 5) leren denken in materie en 6) opmerken wat niet gezegd kan worden. Door zo te werk te gaan ontstaat een perspectief dat past bij de ontwikkeling van een simpel zelf naar een complex zelf, hetgeen Bollas ziet als de kern van het proces van identiteitsontwikkeling. De onderzoeker ontdekt dat een probleem meerdere oplossingen kan hebben, dat de werkelijkheid niet gefixeerd is, dat er meer te weten is dan woorden kunnen uitdrukken en dat kennis zich uistrekt tot het gebied van de intrinsieke waarde. Deze uitgangspunten zijn van belang voor eenieder die aan de slag wil gaan met ABL.

HET NIVEAU VAN DE INHOUD

Het eerste niveau is dat van de inhoud. Ik heb, voortbordurend op het werk van Dick Hebdige, aan de hand van kunstwerken het verhaal van de westerse jeugd als cultureel verschijnsel beter proberen te begrijpen. Het is een verhaal geworden van jeugdstijlen die vaak onzichtbaar blijven, gezien door de ogen van verschillende kunstenaars.

Kunstenaars zijn kenners van de jeugd in teksten en beelden binnen de hedendaagse westerse cultuur. Het gehanteerde bronnenmateriaal beschouw ik als een vorm van analyse, niet als het object ervan. Samenvattend is op basis van dit materiaal bij mij het idee gegroeid dat adolescentie in de laatmoderne westerse cultuur een complexe inkleuring kent. De tragiek, de poëzie en de ironie kunnen niet los van elkaar worden gezien. Bij alle drie speelt steeds weer de eindigheid van het bestaan een belangrijke rol.

De genretheorie van Hayden White, die hij formuleert in *Metahistory* (2010), biedt een kader voor de drie drieluiken die ten tonele zijn gevoerd. White beschrijft vier vormen van historische verbeelding. De eerste sluit aan bij mijn *Adolescentie in fictie: Caravaggio's verbeelding van de adolescent* (2006), de tweede bij *De poëtische taal van de adolescent: over de schoonheid van het anders-zijn* (2009) en de derde en vierde vallen samen met *Het verloren paradijs van de adolescent* (1999):

1. de tragische verbeelding
2. de romantische verbeelding
3. de komische verbeelding
4. de ironische verbeelding

De overeenkomst maakt eens te meer aannemelijk dat C.S. Lewis gelijk had toen hij opmerkte dat we denken in fictie. De tragedie wordt soms ten onrechte als waarheidsgetrouwer beschouwd dan de komedie. Er bestaat uiteindelijk, hoe verleidelijk ook, dus geen hiërarchie van genres: "Each of these forms chooses out of real life just those sort of events it needs" (1992, 80).

HET NIVEAU VAN DE METHODIEK

Het tweede niveau is dat van de methodiek. Mijn methodiek is ontleend aan *Being a Character* van Christopher Bollas. De opbrengsten van de dieptepsychologie heb ik daarmee proberen te vertalen naar de onderwijspraktijk. De methodiek die ik aan het werk van Bollas heb ontleend heeft uitermate vruchtbaar gewerkt als theoretisch kader. Het is een weg waarbij ik, in de rol van zowel student als onderzoeker, een ontwikkeling heb doorgemaakt die te vergelijken is met die van een "simple self" naar een "complex self" (Bollas 2003, 27). Vertaald naar cultuuronderzoek zou ik dit omschrijven als de ontwikkeling van een eenvoudige blik op de cultuur naar een complexe blik op de cultuur.

1. *De keuze van het object*: In dit proces heeft, conform het denken van Bollas, het toeval een belangrijke rol gespeeld (2003, 30). De arena die daarna tot stand is gekomen was een gebied van diepe ervaringen (15). "To be dreamed by it" (57) was een proces dat Bollas terecht vergelijkt met een erotisch proces. "To be played by it" (189) was de noodzakelijke voorwaarde om tot kennis te komen. Leren wordt een "walkabout" (18) die heeft geleid tot wat Bollas, in het verlengde van Lacan, aanduidt als een *jouissance* met het zelf (17).

2. *Het spel van het object*: Het leerproces heeft zich ontwikkeld tot wat Bollas beschrijft als "play work" tussen de analysant en de geanalyseerde (2003, 46). Het is een dialectisch proces waarin leerling en leraar, student en docent, onderzoeker en promotor samen betekenis creëren (93). Het is ook een spel tussen de generaties (275). Vitale processen vormen voor een belangrijk deel een onbewust spel tussen de betrokken subjecten (190). Zo ontstond "mind-music" (90). In het proces van chaos ontstond in het spel gaandeweg de noodzakelijke cohesie (88).

3. *Het verliezen in zelfervaringen*: De ervaringen waren soms niet gemakkelijk. Steeds weer nieuwe data leverde steeds weer perifere generatieve trajecten op (81) die te belangrijk waren om links te laten liggen, maar te uitgebreid waren om volledig te integreren. In overeenstemming met wat Bollas aangaf, dreigde ik mezelf herhaaldelijk te verliezen in de derde ruimte (17). Chaos overspoelde mijn werk, soms in zo'n mate dat het leek op een "breakdown theater" (156). Ik greep af en toe zelfs naar een goedkope oplossing: een creatie van een oneigenlijk zelf (164). Bij het proces van Art-Based Learning dat ik doorliep kon gelukkig terugvallen op een docent-studentrelatie die alle kenmerken had van de dialectische relatie waar Bollas over schrijft. Mieke Bal, mijn promotor, heeft me steeds geholpen bij het vinden van een procedure van onderzoek.

4. *Het zelf als object*: Ik heb meer inzicht gekregen in het gebied van het "unthought known." Dit gebied correspondeert met wat Bollas—net als White en Rorty—aanduidt als de ironische positie. Het is de situatie waarin mijn "ik" zich steeds verschillend manifesteert gedurende het dialectisch proces tussen het zelf en de cultuur als object (Bollas 2003, 29). Er is geen heilige theorie meer, maar een "erotics in form" (89). De werkelijkheid wordt tot een complexe symfonie (109). Mijn "fascist state of mind" lijkt doorbroken als het gaat om het onderwerp van mijn studie—de adolescent (200). Er ontstaat een moment van vrij ervaren en spreken (110). Voor mijzelf was dat de erkenning dat ik uiteindelijk niet alleen een schrijver, niet alleen een onderzoeker, maar vooral ook een docent wil zijn.

ABL is dan een receptietheoretische benadering: een benadering van kunst die uitgaat van de ervaring van de lezer of toeschouwer. De methode sluit hiermee aan bij het werk van pio-

niers als C.S. Lewis met zijn *An Experiment in Criticism*, maar ook bij dat van theoretici als Roland Barthes en Ernst van Alphen. Kenmerkend voor deze benadering is de (inter)subjectieve oriëntatie waarbij de lezer als actieve agent komt tot een zelfstandige en volwaardige tekstgerelateerde performance. Het feit dat het subject een belangrijke rol speelt in het proces van betekenisverlening maakt het niet verwonderlijk dat er nogal wat verbindingen bestaan tussen *reader-response criticism* en psychoanalyse, en dat meer traditionele critici de benadering nogal eens afdoen als subjectief-anarchistisch.

HET NIVEAU VAN DE DIDACTIEK

Alles komt hier samen: het studieobject (een object met een eigen taal), de onderzoeker (die het best is te omschrijven als een dichter-denker) en de docent (die zich kenmerkt door zijn dienstbare en dialogische benadering).

Voor Bloom is studeren een proces van “self-reliance,” van “self-recognition” en van “second birth” (1997, 25). Hij ziet de dynamiek tussen student, kunstwerk en docent als een generatief proces. Het is van belang dat je leert een dialectisch proces (Aristoteles) op gang te brengen met de dieptepsychologische methode als uitgangspunt. Dit is noodzakelijk om *out of the box* te kunnen denken. Ook is voor hem belangrijk dat je leert denken in complexe verschijningsvormen. Kunst is daarbij geen illustratie of het eindpunt van een proces, maar het begin van een eigen, origineel denkproces.

Bal gaat met haar intersubjectieve proces van leren nog een stap verder. Op de keper genomen is haar benadering meer een vorm van mathetiek (de kunst van het leren) dan van didactiek (de kunst van het onderwijzen). Haar vraag is hoe je op een interactieve manier inzicht krijgt in de aard en het historisch verloop van de verschillende culturele denksystemen. Hoe vind je de toegang tot een “museum”—een intellectueel, emotioneel en sociaal productieve plaats waar deze denksystemen tot uitdrukking komen én botsen? Hoe leer je verbinding te maken met schilderijen, gestolde gedachten die verwijzen naar een structuur van mogelijke werelden? Hoe leer je in vrijheid een antwoord te formuleren als lezer en toeschouwer?

1. *Het leren van het kunstwerk*: ABL betekent in de eerste plaats het vooropstellen van een kunstwerk als een sprekend object, een vorm van denken. Deze principiële keuze heeft een enorme impact. Je moet ineens leren dat je voor even niet meer het centrum van het universum bent. In dit dialectisch model heeft het object—het materiële kunstwerk en het geheel aan cul-

turele en psychische beelden dat zich daarmee heeft verbonden—iets belangrijks te vertellen. Het kunstwerk is de leermeester en spreekt zich uit. Het enige dat je hoeft te doen is het scheppen van een intellectuele ruimte waarbinnen de details kunnen spreken.

Leven met een vraag betekent: het object uitnodigen om zich naar je toe te bewegen. Het object mag ruimte innemen. Het object mag doceren. Het object mag een verhaal vertellen. Het mag een eigenzinnig antwoord geven op je vraag. Essentieel daarbij is te wachten met een proces van betekenisgeving. Het grootste gevaar is te vroeg te gaan generaliseren. Er is training nodig om oog te krijgen voor het specifieke, het afwijkende en het unieke en daar stil bij te blijven staan. Het is van essentieel belang de details, de fictieve personages en de fantasieruimtes als levende werkelijkheden hun werk te laten doen.

2. *Het leren van jezelf*: ABL gaat in de tweede plaats uit van leren als een complex individueel proces. Bloom steunt als het gaat om de leerprocessen in belangrijke mate op het werk van Emerson, die in zijn essay *Self-Reliance* (orig. pub. 1841) stelt dat de enige weg tot kennis de weg is van de “integrity of your own mind” (Emerson 1993, 21). Het is daarom belangrijk studenten steeds aan te sporen zich in alle vrijheid vragen te stellen. Een van de moeilijkste dingen daarbij is ze te helpen vertrouwen op het zelf. De student leert in een expansief proces zijn eigen geest verkennen. De student hoeft geen expert te zijn in het betreffende domein; het gaat om zijn houding.

Deze attitude kom ik ook tegen in het werk van Van Alphen, die het omschrijft als “een poetische leeshouding”: een leeswijze waardoor het kunstobject kan spreken en een eigen, origineel denkproces kan beginnen. De gekozen vraag raakt je bestaan; het bijbehorende dieptepsychologisch proces leer je in een opleiding. Vragen stellen is daarbij geen statisch gegeven. Leven met een vraag doet de vraag regelmatig veranderen. De echte vraag ontdekt een student

veelal pas gaandeweg zijn onderzoek.

De hier gekozen benadering van het “complexe zelf” gaat ervan uit dat het zelf tot stand komt in een dialogisch, communicatief en intersubjectief proces van betekenisvorming. Bal en Van Alphen benadrukken in het verlengde daarvan dat het zelf een dynamische culturele werkelijkheid is in plaats van een statisch essentialistisch gegeven. Dit impliceert voor de degene die leert dat hij zich voortdurend moet afvragen: “Wie ben ik?” Ben ik me bewust van mijn conditionering? Ben ik dit nog? Durf ik te spelen met mijn identiteit (Bal 2002, 322)?

3. *Het leren van de ander*: ABL is ten slotte het leren van de ander. Bal beschrijft in *Travelling Concepts in the Humanities* een leerproces dat leunt op de metafoor van “vriendschap” (2002, 316). Dit concept—dat we ook tegen komen in Spivaks *politics of friendship*—is anders dan Blooms concept van liefde en dienstbaarheid aan de waarheid. Blooms model creëert uiteindelijk een afhankelijkheid van de docent. De nieuwe docent is geen bode der goden en hoeft niet meer in een vaste hiërarchische relatie tot zijn student te staan.

De gedachte van vriendschap gaat uit van een model van “intellectual honesty” (Spivak 2006, 6). De docent en de student verschillen

niet principieel van elkaar. De docent is oprecht geïnteresseerd in de kennis die een student vergaart. Hij zet zijn eigen kennis ervaring in binnen de leergemeenschap, die functioneert als een “derde ruimte,” een “grensgebied” of “twilight zone” zonder een eigenaar. Dit is de plek voor een continue dialoog. Hier bestaat geen definitief antwoord. Een antwoord is slechts een kort rustmoment, gevolgd door een nieuwe vraag.

De docent moet vooral in staat zijn het leerproces gaande te houden. Spivak spreekt daarom over het veranderen van “mental habits” van de docent (2006, 41). Zijn belangrijkste didactische taak is het stellen van onverwachte, *out of the box*-vragen. In het interview “Home” licht Spivak dit toe: soms word je je pas bewust van je echte vragen “through questions asked by other people” (7). De belangrijkste vragen ontstaan in een intersubjectief proces.¹²⁷

Is dit een van de redenen waarom de late Foucault meer en meer interviews gaf? ABL zien we al terug in zijn analyse van Velázquez’ *Las Meninas*, aan het begin van *The Order of Things* (2002, orig. pub. 1966). Het gesprek wordt in zijn latere werk meer en meer de transformatieve ruimte waar de kennis tot stand komt.

¹²⁷ Het 2.0-leren is een mathetiek en is daarmee een vervolg op het werk van Jan Amos Comenius (1592–1670). Het verschil tussen mathetiek en didactiek is dat mathetiek zich richt op de kunst van het zelfstandig leren door een creatieve student. De didactiek richt zich op de kunst van het leren onderwijzen en gaat uit van een creatieve docent. De didactiek past bij de klas. De mathetiek past bij het atelier, de studio of de werkplaats. Mathetiek is daarmee een opleidingsconcept in een *third area*. ABL is in beginsel een mathetiek.

De beelden die hier ontstaan zijn als schaduwen van een kunstwerk: “the shadow of the object as it falls on the ego, leaving some trace of its existence” (Bollas 1987, 3). Het zijn beelden die in een intersubjectief proces van “framing” en “reframing” (Foucault 2002, 136) leiden tot onverwachte geesteswetenschappelijke kennis.

GEVOLGEN

Charles Sanders Peirce stelt in “Some Consequences of Four Incapacities” uit 1868: “Let us not pretend to doubt in philosophy what we do not doubt in our hearts” (1955, 228). Een proces van semiosis is in werking gezet waarbij leren-als-methodiek is geworden tot wat ik zou willen aanduiden als leren-als-gebeurtenis. Ik heb in een ontwerpgerichte studie proberen te laten zien hoe ABL een dialectisch proces op gang kan brengen tussen docent, kunstwerk en student ten behoeve van een wetenschappelijke discipline als de cultuuranalyse. Het is het zoeken naar het verleden in het heden.

Aristoteles zag dit oprechte zoeken, het gebied van de dialectiek, al als tegenovergesteld aan de retoriek. Deze werkwijze kan, in de woorden van Foucault, leiden tot nieuwe grenservaringen. Art-Based Learning past bij het 2.0-leren van een nieuwe iPod-generatie. Grenzen mogen worden overschreden. Studeren is een onorthodox proces van zelfanalyse geworden.

Deleuze spreekt over “denken als creativiteit” en “filosoof worden” (Romein e.a. 2009, 21). Dit is een pedagogisch-didactische praktijk die hij aanduidt als “pedagogiek van het concept” en die gericht is op het aanleren van “de hoogste macht van het denken” (2009, 25). Dit denken als subject-worden gaat niet op zoek naar essenties, maar richt zich op een flux aan vitale ideeën in niet-discursieve werelden. Deze visie op het denken gaat volgens Romein, Schuilenburg en Van Tuinen terug op Spinoza, Leibniz, Whitehead, Bergson, Peirce en Austin.

Tijdens mijn studie heb ik kunstwerken gezien en herschapen: het drieluik Dino Pedriali, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Mathieu Kassovitz, het drieluik William Shakespeare, Virginia Woolf en Thomas Vinterberg en het drieluik Risk Hazekamp, Nicholas Ray en Jim Jarmusch. Samen geven ze een indruk van het landschap waarin de hedendaagse adolescent zich beweegt—de adolescent als tragische held, esthetische dichter en ironische clown.

Ik doe mijn ogen open. Het is alsof ik wakker word uit een droom. Alles is veranderd. Ik merk dat ik ouder ben geworden. Mijn haren zijn grijzer geworden. Mijn kinderen zijn inmiddels vijftien en zestien. Ik herken in hen het behandelde thema, de adolescentie. Op hetzelfde moment besef ik dat zich een metamorfose in mijn denken heeft voltrokken. Levenslang leren: het tastbare kunstwerk heeft de plaats ingenomen van een psychosociaal verschijnsel. Kunst is in plaats van de adolescentie het primaire object van onderzoek geworden.

Zou de wetenschap niet fictioneel kunnen worden? De fictie zou vallen onder een nieuwe intellectuele kunst.

—Barthes 1991, 99

Literatuurlijst

A

- Abma, Tineke, en Guy Widdershoven. 2006. *Responsieve methodologie: interactief onderzoek in de praktijk*. Den Haag: Lemma.
- Alphen, Ernst van. 1998a. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Londen: Reaktion Books.
- . 1998b. "Het intellectuele museum." *De Witte Raaf* 75 (September–Oktober): 12–13.
- . 2000. *Armando: vormen van herinnering*. Rotterdam: NAI.
- . 2005. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Alphen, Ernst van, Lizet Duyvendak, Maaïke Meijer en Ben Peperkamp. 1996. *Op poëtische wijze: handleiding voor het lezen van poëzie*. Bussum: Coutinho.
- Ankersmit, Frank. 1983. *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Den Haag: Nijhoff.
- . 2006. *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Arendt, Hannah. 1998. *The Human Condition*. 2e ed. Chicago: University of Chicago Press. (Orig. pub. 1958.)
- Aristoteles. 1984. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. 2 delen. Red. Jonathan Barnes. New Jersey: Princeton University Press.
- Auerbach, Erich. 2003. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Vert. Willard Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press. (Orig. pub. 1953.)

B

- Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press. (Orig. pub. 1958.)
- . 2006. "De vlam van een kaars." Vert. Nicolaas Matsier. *Raster* 116: 132–41.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Vert. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2003. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Red. en vert. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bal, Mieke. 1990. *Verfen verderf: lezen in Rembrandt*. Amsterdam: Prometheus.
- . 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York en Londen: Routledge.
- . 1997. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Vert. Anna-Louise Milne. Stanford, CA: Stanford University Press.
- . 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2001a. *Looking In: The Art of Viewing*. Amsterdam: G & B Arts International.
- . 2001b. *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Banfield, Ann. 2000. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge en New York: Cambridge University Press.
- Barrett, Terry. 2003. *Interpreting Art: Reflecting, Wondering, and Responding*. New York: McGraw-Hill.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- . 1977. "The Death of the Author." In *Image – Music – Text*, vert. Stephen Heath, 142–48. New York: Hill and Wang. (Orig. pub. 1967.)

- . 1990. *A Lover's Discourse: Fragments*. Londen: Penguin Books
- . 1991. *Roland Barthes door Roland Barthes*. Vert. Michel J. van Nieuwstadt en Henk Hoeks. Nijmegen: SUN. (Orig. pub. 1975.)
- . 2002. *Uit de taal van een verliefde*. Vert. Dennis van Broek. Utrecht: IJzer.
- Bataille, Georges. 1986. *De tranen van Eros*. Vert. Jan Versteeg. Nijmegen: SUN.
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Vert. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Orig. pub. 1981.)
- Becker, Ernest. 1973. *The Denial of Death*. New York: Free Press.
- Beljon, J.J. 1987. *Ogen open: grondbeginselen van vormgeving*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Benjamin, Walter. 1968. "Theses on the Philosophy of History." In *Illuminations: Essays and Reflections*, red. Hannah Arendt, vert. Harry Zohn, 253–64. New York: Schocken.
- . 1995. "Het surrealisme: de laatste momentopname van de Europese intelligentsia." Vert. Wil van Gerwen. *Benjamin Journaal* 3: 9–23.
- Berger, John. 1974. *Anders zien*. Vert. Max Arjan en Wim Notenboom. Nijmegen: SUN.
- . 1976. *Het moment van het kubisme*. Vert. Kees Vollemans en Jan Eyking. Nijmegen: SUN.
- . 2009. *About Looking*. Londen: Bloomsbury. (Orig. pub. 1992.)
- Blanchot, Maurice. 2000. *Literatuur en het recht op de dood*. Vert. Joost Beerten en Paul Bosse. Kampen: Agora.
- Blandford, Steve, Berry Keith Grant en Jim Hillier, red. 2001. *The Film Studies Dictionary*. Oxford en New York: Oxford University Press.
- Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2e ed. Oxford en New York: Oxford University Press.
- . 1999. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead.
- . 2002. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner.
- . 2004. *Where Shall Wisdom Be Found?* New York: Riverhead.
- Blos, Peter. 1966. *On Adolescence: A Psychoanalytic Interpretation*. New York: Free Press. (Orig. pub. 1962.)
- . 1985. *Son and Father*. New York: Free Press.
- Boer, Inge E. 2006. "No-Man's-Land? Deserts and the Politics of Place." In *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, red. Mieke Bal, Bregje van Eekelen en Patricia Spyer, 107–138. Amsterdam: Rodopi.
- Bollas, Christopher. 1987. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. Londen: Free Association Books.
- . 2001. *The Mystery of Things*. Londen en New York: Routledge.
- . 2003. *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience*. Londen en New York: Routledge.
- . 2004. *Dark at the End of the Tunnel*. Londen: Free Association Books.
- . 2009. *The Evocative Object World*. Londen en New York: Routledge.
- Bologna, Ferdinando, en Vincenzo Abbate. 2005. "Caravaggio: The Final Years (1606–1610)." In Cassani en Sapio 2005, 16–48.
- Bolz, Norbert, en Willem van Reijen. 1995. *Walter Benjamin*. Vert. Laimdota Mazzarins. Amherst, NY: Prometheus.
- Boomkens, René. 1998. *Een drempelwereld: moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*. Rotterdam: NAi.
- . 2006. *De nieuwe wanorde: globalisering en het einde van de maakbare samenleving*. Amsterdam: Van Gennep.
- Boyer, G. Bruce. 2005. *Rebel Style: Cinematic Heroes of the 1950s*. New York: Assouline.

- Brook, Peter. 2003. *Evoking (and Forgetting) Shakespeare*. New York: Theatre Communications Group.
- Brooks, Peter. 1977. "Freud's Masterplot." *Yale French Studies* 55/56: 280–300.
- . 1992. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA, en Londen: Harvard University Press. (Orig. pub. 1984.)
- Bruner, Jerome. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA, en Londen: Harvard University Press.
- . 2002. *Making Stories: Law, Literature, Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bull, Duncan. 2006. *Rembrandt/Caravaggio*. Catalogus. Zwolle: Waanders.
- Burke, Peter. 2009. *Wat is cultuurgeschiedenis?* Vert. Alwin van Ee en Bastiaan Bommeljé. Utrecht: Bijleveld.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York en Londen: Routledge.
- . 2000. "Sekse, gender en verlangen." In *Genderturbulentie*, vert. Ineke van der Burg en Niels Helsloot, 29–94. Amsterdam: Boom.
- . 2007. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York en Londen: Routledge. (Orig. pub. 1990.)

C

- Camus, Albert. 1966. *Caligula, Het misverstand en De rechtvaardigen*. Vert. Victor van Vriesland e.a. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1944 en 1950.)
- . 1974. *De mens in opstand*. Vert. J.A. Meijers. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1951.)
- . 1975. *De mythe van Sisyfus*. Vert. Anton van der Niet. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1942.)
- . 1977. *De pest*. Vert. Willy Corsari. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1947.)
- . 1983. *De vreemdeling*. Vert. Adriaan Morriën. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1942.)
- Cassani, Silvia, en Maria Sapio, red. 2005. *Caravaggio: The Final Years*. Catalogus. Vert. Mark Weir. Napels: Electa.
- Cherry, Deborah, red. 2008. *About Mieke Bal*. Oxford: Blackwell.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Red. en vert. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- . 1999. *The Voice in Cinema*. Vert. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Code, Lorraine. 1991. *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca, NY, en Londen: Cornell University Press.
- Combs, Richard. 1980. "John Cassavetes." In *Roud 1980*, 340–47.
- Conrad, Peter. 1999. *De metamorfose van de wereld: de cultuurgeschiedenis van de twintigste eeuw*. Amsterdam: Ambo/Anthos.
- Crone, Eveline. 2008. *Het puberende brein: over de ontwikkeling van de hersenen in de unieke periode van de adolescentie*. Amsterdam: Bert Bakker.

D

- Dalton, David. 2001. *James Dean: The Mutant King – A Biography*. Chicago: Chicago Review Press.
- Damisch, Hubert. 2001. *Skyline: The Narcissistic City*. Vert. John Goodman. Stanford: Stanford University Press.

- . 2002. *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*. Vert. Janet Lloyd. Stanford: Stanford University Press.
- . 2007. *A Childhood Memory by Piero della Francesca*. Vert. John Goodman. Stanford: Stanford University Press.
- Dana, John Cotton. 1999. *The New Museum: Selected Writings*. Red. William A. Penniston. Washington, DC: American Association of Museums.
- Debord, Guy. 1983. *Society of the Spectacle*. Vert. Ken Knabb. Londen: Rebel Press. (Orig. pub. 1967.)
- Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Barbara Habblerjam. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Orig. pub. 1983.)
- . 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Orig. pub. 1985.)
- . 1990. *The Logic of Sense*. Red. Constantin V. Boundas. Vert. Mark Lester en Charles Stivale. New York: Columbia University Press. (Orig. pub. 1969.)
- . 1991. "Coldness and Cruelty." Vert. Jean McNeil. In *Masochism*, 9–138. New York: Zone Books.
- . 1996. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vert. Brian Massumi. Londen: Athlone Press.
- . 2006. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Vert. Tom Conley. Londen en New York: Continuum. (Orig. pub. 1988.)
- Deleuze, Gilles, en Félix Guattari. 1998. *Rizoom*. Vert. René Sanders. Utrecht: Spreeuw.
- Derrida, Jacques. 2006. *De gave van de dood*. Vert. Sophia van 't Ende. Kampen en Kapellen, België: Klement en Pelckmans. (Orig. pub. 1999.)
- Dijk, Yra van. 2006. *Leegte, leegte die ademt: het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, MD, en Londen: Johns Hopkins University Press.
- Dostoevski, Fjodor. 2006. *De broers Karamazov*. Vert. Arthur Langeveld. Amsterdam: Van Oorschot. (Orig. pub. 1880.)
- Driel, Hans van. 1993. *De Semiosis: de semiotiek van C.S. Peirce in verband gebracht met het verschijnsel film*. Dissertatie. Tilburg: Katholieke Universiteit Brabant.
- Dunk, Hermann von der. 2011. *De glimlachende sfinx: kernvragen in de geschiedenis*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Durand, Régis. 2006. *Cindy Sherman*. Catalogus. Parijs: Musée de Jeu de Paume.

E

- Eco, Umberto. 2005. *De geschiedenis van de schoonheid*. Vert. Yond Boeke en Patty Krone. Amsterdam: Bert Bakker.
- Eisner, Elliot W. 2002. *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven, CT, en Londen: Yale University Press.
- Elferen, Isabella van. 2010. "Haunted by a Melody: Ghosts, Transgression, and Music in *Twin Peaks*." In Pilar Blanco en Peeren 2010, 282–95.
- Emerson, Ralph Waldo. 1993. *Self-Reliance and Other Essays*. New York: Dover Publications. (Orig. pub. 1841.)
- Evans, Dylan. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londen: Routledge.

F

- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, MA, en Londen: Harvard University Press.

- Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces." Vert. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1): 22–27. (Orig. pub. 1967.)
- . 1988. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Vert. Richard Howard. New York: Vintage. (Orig. pub. 1961.)
- . 2002. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vert. Alan Sheridan. Londen en New York: Routledge. (Orig. pub. 1966.)
- . 2004. *Breekbare vrijheid: teksten en interviews*. Red. Laurens ten Kate en Aukje van Rooden. Vert. Rob van den Boorn e.a. Amsterdam: Boom en Parrèsia.
- Fowler, Catherine. 2009. *Sally Potter*. Urbana en Chicago: University of Illinois Press.
- Freud, Sigmund. 1971. *Totem en taboe: enige parallellen tussen het zieleleven der wilden en der neurotici*. Vert. Willem J.J. de Sauvage Nolting. Amsterdam: Wereldbibliotheek. (Orig. pub. 1913.)
- . 1983a. "De schrijver en het fantaseren." In *Sigmund Freud: cultuur en religie*, red. Hans W. Bakx, vert. Hans W. Bakx e.a., 9–25. Meppel: Boom. (Orig. pub. 1907.)
- . 1983b. "Het 'Unheimliche'." In *Sigmund Freud: cultuur en religie*, red. Hans W. Bakx, vert. Hans W. Bakx e.a., 153–97. Meppel: Boom. (Orig. pub. 1919.)
- . 1985. "Ter introductie van het narcisme." In *Psychoanalytische theorie*, deel 1, vert. Thomas Graftdijk en Wilfred Oranje, 25–65. Meppel: Boom. (Orig. pub. 1914.)
- . 1987. *De droomduiding*. Vert. Thomas Graftdijk. Meppel: Boom. (Orig. pub. 1900.)
- Friedländer, Walter. 1974. *Caravaggio Studies*. Princeton, NJ: Princeton University Press. (Orig. pub. 1955.)
- Furbank, Philip N., en Alex M. Cain, red. en vert. 2004. *Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode, with Commentary*. Oxford: Berg.

G

- Gay, Peter. 1991. *Sigmund Freud: zijn leven en zijn werk*. Vert. Bert van Rijswijk. Baarn: Tirion.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Vert. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.

H

- Hall, Stuart, red. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londen: Sage.
- Halpern, Richard. 1997. *Shakespeare Among the Moderns*. Ithaca, NY, en Londen: Cornell University Press.
- Harrison, George B. 1991. *Introducing Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin.
- Hebdige, Dick. 1998. *Hiding in the Light: On Images and Things*. Londen en New York: Routledge. (Orig. pub. 1988.)
- . 2007. *Subculture: The Meaning of Style*. Londen en New York: Routledge. (Orig. pub. 1979.)
- Hertzberg, Ludvig, red. 2001. *Jim Jarmusch: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Heusden, Barend van, en Els Jongeneel, red. 1998. *De spiegel van Stendhal: over de weergave van de werkelijkheid in literatuur*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Hibbard, Howard. 1983. *Caravaggio*. Londen: Thames and Hudson.

- Higbee, Will. 2006. *Mathieu Kassovitz*. Manchester: Manchester University Press.
- Hughes, Ted. 1993. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. Londen: Faber and Faber.
- Hume, David. 2008. *Traktaat over de menselijke natuur*. Vert. Frits van Holthoorn. Amsterdam: Boom. (Orig. pub. 1739–40).
- . 2010. *Four Dissertations*. Charleston, SC: Nabu Press. (Orig. pub. 1757.)
- Hussey, Mark. 1995. *Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers, and Common Readers to Her Life, Works, and Critical Reception*. New York: Facts on File.
- Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York en Londen: Routledge.

J

- Jacobs, Timothy. 1992. *James Dean*. Vert. Write On Productions. Harmelen: Ars Scribendi.
- Jakobson, Roman. 2004. "Two Aspects of Language." In *Literary Theory: An Anthology*, 2e ed., red. Julie Rivkin en Michael Ryan, 76–80. Oxford: Blackwell.
- Jonge, Piet de. "Looking Through the Glass." Laatst bezocht 11 november 2011. <<http://www.riskhazekamp.nl/lookinguk.php>>.

K

- Kandinsky, Wassily. 1988. *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*. Vert. Charles Wentinck. Zeist: Christofoor. (Orig. pub. 1912.)
- Kegan, Robert. 1982. *The Evolving Self: Problem and Process in Human Development*. Cambridge, MA, en Londen: Harvard University Press.
- Kermode, Frank. 2002. *The Romantic Image*. Londen en New York: Routledge. (Orig. pub. 1957.)
- Klamer, Arjo. 2011. *In hemelsnaam! Over de economie van overvloed en onbehagen*. Amsterdam: Ten Have.
- Kripke, Saul. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Parijs: Seuil.
- . 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Vert. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- . 1995. "The Adolescent Novel." In *New Maladies of the Soul*, vert. Ross Mitchell Guberman, 135–53. New York: Columbia University Press.
- Kundera, Milan. 1985. *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Vert. Jana Beranova. Weesp: Agathon.
- . 2009. *Een ontmoeting*. Vert. Martin de Haan. Baarn: Ambo.

L

- Lakoff, George, en Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- . 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lavin, Irving. 1980. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. 2 delen. New York en Londen: Pierpoint Morgan Library en Oxford University Press.
- Lefebvre, Henri. 2008. *Critique of Everyday Life*. 3 delen. Vert. John Moore. Londen en New York: Verso. (Orig. pub. 1947–81.)
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1908. *The Monadology*. In *Discourse on Metaphysics, Correspondence with Arnauld and Monadology*, vert. George R. Montgomery, 249–72. Chicago: Open Court.

- Lewis, C.S. 1992. *An Experiment in Criticism*. Cambridge and New York: Cambridge University Press. (Orig. pub. 1961.)
- Lievegoed, Bernard. 1965. *Naar de 21ste eeuw: anthroposofie en de toekomst van de wereld*. Zeist: Vrij Geestesleven.
- Locke, John. 1998. *An Essay Concerning Human Understanding*. Londen: Penguin. (Orig. pub. 1690.)
- Lorenz, Chris. 2002. *De constructie van het verleden: een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam: Boom.
- Lutters, Jeroen. 1999. *Het verloren paradijs van de adolescent*. Zeist: Indigo.
- . 2006. *Adolescentie in fictie: Caravaggio's verbeelding van de adolescent*. Utrecht: Agiel.
- . 2009. *De poëtische taal van de adolescent: over de schoonheid van het anders-zijn*. Antwerpen: Garant.
- Lutters, Jeroen, en Renée van der Linde. 2008. "Streetwise in Junkcity." Interne publicatie bij DERA 2008, Utrecht.
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal en Willem Weststeijn. 1999. *Over literatuur*. Bussum: Coutinho.
- Lyotard, Jean-François. 1989. "The Dream-Work Does Not Think." Vert. Mary Lydon. In *The Lyotard Reader*, red. Andrew Benjamin, 19–55. Oxford: Blackwell.
- . 2000. *Het postmoderne weten*. Vert. Cécile Janssen e.a. Kampen: Kok Agora.

M

- Maguire, Laurie E. 2000. "Feminist Editing and the Body of the Text." In *A Feminist Companion to Shakespeare*, ed. Dymphna Callaghan, 59–79. Malden, MA, en Oxford: Blackwell.
- Mallarmé, Stéphane. 1992. *Poésies*. Parijs: Gallimard.
- Man, Paul de. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Manguel, Alberto. 2002. *Kunstlezen: over het kijken naar beeldende kunst*. Vert. Pieter van Os e.a. Amsterdam: Ambo.
- Marin, Louis. 1995. *To Destroy Painting*. Vert. Mette Hjord. Chicago: Chicago University Press.
- Marini, Maurizio. 1994. "Dino Pedriali: Representazione di anima e di corpo." In Weiermair 1994, 108–110.
- Martelaere, Patricia De. 2001. "Hume over smaak." In *David Hume: filosoof van de menselijke natuur*, red. Patricia De Martelaere en Willem Lemmens, 166–87. Kapellen, België, en Kampen: Pelckmans en Kok Agora.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA: Kitchen Sink Press.
- Mead, George R.S. 2005. *Vaihinger's Philosophy of the As If*. Whitefish, MT: Kessinger.
- Meeuse, Piet. 2003. "Inzoomen, uitzoomen: notities over kijken en kennen." *Raster* 103: 6–17.
- Moi, Toril. 2002. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Londen en New York: Routledge.
- Moir, Alfred. 1989. *Caravaggio*. New York: Harry N. Abrams.
- Mooij, Antoine. 1987. *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel: Boom.
- Mugnai, Massimo. 2005. *Leibniz: filosoof en mathematicus*. Vert. Etta Maris. Amsterdam: Veen.
- Mul, Jos de. 1990. *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*. Kampen: Kok Agora.

- . 2002. *Cyberspace Odyssee*. Kampen: Klement.
- . 2006. *De domesticatie van het noodlot: de wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie*. Kampen: Klement.

N

- Nabokov, Vladimir. 1989. *Speak, Memory*. New York: Vintage. (Orig. pub. 1951.)
- Neubauer, John. 1992. *The Fin-de-Siecle Culture of Adolescence*. New Haven, CT, en New York: Yale University Press.
- Nuijten, Kees. 1999. *Freud en fictie: literaire genres vanuit psychoanalytisch perspectief*. Amsterdam: Boom.

P

- Pasolini, Pier Paolo. *De ketterse ervaring*. Vert. Wilfred Oranje. Bussum: Wereldvenster.
- . 1998. *Jongens uit het leven*. Vert. Henny Vlot. Amsterdam: Muntinga. (Orig. pub. 1955.)
- Pater, Walter H. 2010. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Gloucester: Dodo Press. (Orig. pub. 1873.)
- Pavel, Thomas G. 1985. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pedriali, Dino. 1989. *Pier Paolo Pasolini: Testamento del Corpo*. Arnhem: Arturist.
- Peirce, Charles Sanders. 1955. "Some Consequences of Four Incapacities." In *Philosophical Writings of Peirce*, red. Justus Buchler, 228–50. New York: Dover Publications.
- Pensky, Max. 1993. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Pilar Blanco, María del, en Esther Peeren, red. 2010. *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. Londen: Continuum.
- Pisters, Patricia. 2002. *Lessen van Hitchcock: een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Potter, Dennis. 1994. *Potter on Potter*. Red. Graham Fuller. Londen: Faber en Faber.
- Poutain, Dick, en David Robins. 2000. *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*. Londen: Reaktion Books.
- Pugliesi, Catherine. 2000. *Caravaggio*. Londen: Phaidon Press.
- Purdy, James. 1980. *Malcolm*. Vert. Katja Vranken. Amsterdam: Pranger. (Orig. pub. 1959.)

R

- Rajchman, John. 2001. Voorwoord bij *Pure Immanence: Essays on a Life*, door Gilles Deleuze. New York: Zone Books.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Londen: Wallflower Press.
- Romein, Ed, Marc Schuilenburg en Sjoerd van Tuinen, red. 2009. *Deleuze Compendium*. Rotterdam: Boom.
- Rorty, Richard. 2007. *Contingentie, ironie en solidariteit*. Vert. Kees Vuyk en Oscar van den Boogaard. Kampen: Ten Have.
- Roud, Richard, red. 1980. *Cinema: A Critical Dictionary*. Deel 1. Londen: Secker and Warburg.

- Russell, Bertrand. 2005. *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. Londen en New York: Routledge. (Orig. pub. 1900.)
- . 2008. *Geschiedenis van de Westerse filosofie vanuit de politieke en sociale omstandigheden van de Griekse Oudheid tot in de twintigste eeuw*. Vert. Rob Limburg en Vivian Franken. Utrecht en Antwerpen: Servire.

S

- Salinger, J. D. 2008. *De vanger in het graan*. Vert. Johan Hos. Amsterdam: De Bezige Bij. (Orig. pub. 1951.)
- Sanders, René. 1989. *Beweging tegen de schijn: de situationisten, een avant-garde*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten.
- Schiller, Friedrich. 2009. *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*. Vert. Aart J. Leemhuis. Amsterdam: Octavo. (Orig. pub. 1795.)
- Schwartz, Barth David. 1995. *Pasolini Requiem: een biografie*. Vert. Karel van Eerd e.a. Amsterdam: Meulenhoff.
- Segal, Erich. 2001. *The Death of Comedy*. Cambridge, MA, en Londen: Harvard University Press.
- Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven, CT, en Londen: Yale University Press.
- Shakespeare, William. 1985. *Wat u wilt*. Vert. Gerrit Komrij. Amsterdam: Bert Bakker.
- . 2008. *As You Like It*. In *The Norton Shakespeare*, red. Stephen Greenblatt, 1615–1785. New York en Londen: Norton.
- Siewert, Senta. 2008. "Soundtracks of Double Occupancy: Sampling Sounds and Cultures in Fatih Akin's *Head On*." In *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, red. Jaap Kooijman, Patricia Pisters en Wanda Strauven, 198–208. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York en Londen: Routledge.
- Slawenski, Kenneth. 2010. *J. D. Salinger: A Life*. New York: Random House.
- Snaith, Anna, red. 2007. *Virginia Woolf Studies*. New York: Palgrave.
- Sontag, Susan. 2002. *Waar de nadruk ligt*. Vert. Heleen ten Holt en Christien Jonkheer. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, e.a. 2006. *Conversations with Gayatri Spivak*. Calcutta: Seagull Books.
- Stein, Gertrude. 2004. "What Is English Literature?" In *Look at Me Now and Here I Am: Selected Works, 1911–1945*, red. Patricia Meyerowitz, 31–58. Londen: Peter Owen.
- Steiner, George. 1990. "A Note on Absolute Tragedy." *Literature and Theology* 4 (2): 147–56.
- . 1992. *Tolstoj of Dostoevski: een oefening in de oude kritiek*. Vert. Peter Bergsma. Amsterdam: Bert Bakker.
- Steinberg, Leo. 1983. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stevenson, Jack. 2003. *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press.
- Stone, James W. 2010. *Crossing Gender in Shakespeare: Feminist Psychoanalysis and the Difference Within*. New York en Londen: Routledge.

T

- Taylor, John Russell. 1980. "Federico Fellini." In Roud 1980, 192–93.
- Thurschwell, Pamela. "The Ghost Worlds of Modern Adolescence." In Pilar Blanco en Peeren 2010, 239–50.
- Todorov, Tzvetan. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Vert. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tompkins, Jane P., red. 1980. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Londen en Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Treffers, Bert. 1991. *Caravaggio, genie in opdracht: een kunstenaar en zijn opdrachtgevers in het Rome van rond 1600*. Nijmegen: SUN.

V

- Verstraten, Peter. 2004. *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme*. Nijmegen: Vantilt.
- . 2006. *Handboek filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt.
- Visser, Ad de. 1990. *Hardop kijken: een inleiding in de kunstbeschuwing*. Nijmegen: SUN.
- Vos, Joeri. 2009. *Orlando: werkboek*. Arnhem: Toneelgroep Oostpool.
- Vries, Hent de. 1999. *Philosophy and the Turn to Religion*. Londen en Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

W

- Weiermair, Peter, red. 1994. *Dino Pedriali*. Zurich: Stemmle.
- Westen, Mirjam, red. 2009. *Rebelle: Art & Feminism, 1969–2009*. Catalogus. Arnhem: MMKA.
- White, Hayden. 2010. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Londen en Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. (Orig. pub. 1973.)
- Whitehead, Alfred North. 1978. *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. Red. David Ray Griffin en Donald W. Sherburne. New York: Free Press. (Orig. pub. 1929.)
- Wilson, Robert. 1989. *Orlando: 22 Zeichnungen*. Zürich: Annemarie Verna Galerie.
- Winch, Christopher, en John Gingell. 2004. *Philosophy of Education: The Key Concepts*. 2e ed. Londen en New York: Routledge.
- Winnicott, Donald W. 2005. *Playing and Reality*. 2e ed. Abingdon en New York: Routledge. (Orig. pub. 1971.)
- Winterson, Jeanette. 2008. *The Stone Gods*. Londen: Penguin.
- Wittgenstein, Ludwig. 2006. *Filosofische onderzoeken*. Vert. Maarten Derksen en Sybe Terwee. Amsterdam: Boom.
- Wolfswinkel, Anneke van. 2010. "Fotografie als verleiding." Laatst bezocht 9 november 2011. <<http://www.riskhazekamp.nl/fotografiealsverleiding.php>>.
- Woolf, Virginia. 1992. *The Waves*. Londen: Penguin. (Orig. pub. 1931.)
- . 1993. *Selected Essays*. Deel 2, *The Crowded Dance of Modern Life*. Red. Rachel Bowlby. Londen: Penguin.
- . 1998. *Orlando*. Londen: Penguin. (Orig. pub. 1928.)
- . 1999. *Schrijversdagboek*. Vert. Joop van Helmond. Amsterdam: Atlas.
- . 2000. *A Room of One's Own*. Londen: Penguin. (Orig. pub. 1929.)

Z

- Zengotita, Thomas de. 2005. *Mediated: How the Media Shapes Your World and the Way You Live in It*. Londen: Bloomsbury.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

I.1: Drieluik Caravaggio – Woolf – Ray · 10–11

II.1.1: Drieluik Pedriali – Caravaggio – Kassovitz · 26–27

II.1.2: Dino Pedriali, *Autoritratto Imaginario*, 1983 · 28

II.1.3: Dino Pedriali, *Al Buco* (fotoserie), 1976 · 32

II.1.4: Dino Pedriali, *Umberto*, 1983 · 34

II.1.5: Dino Pedriali, *Autoritratto Imaginario* (detail), 1983 · 36

II.2.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath*, 1609 · 40

II.3.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (verticale as), 1609 · 44

II.3.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (horizontale as), 1609 · 46

II.3.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (cirkel), 1609 · 48

II.3.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (lichte delen), 1609 · 52

II.3.5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609 · 54

II.4.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (diagonaal), 1609 · 58

II.4.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (kruisende diagonalen), 1609 · 62

II.4.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vlakverdeling in cirkels), 1609 · 64

II.4.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609 · 66

II.4.5: Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953 · 68

II.4.6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (perspectieflijnen), 1609 · 70

II.5.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (perspectieflijnen), 1609 · 74

II.5.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (zwarte ruimte), 1609 · 76

II.5.3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (zwarte ruimte), 1609 · 78

II.5.4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd detail), 1609 · 80

II.5.5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd detail), 1609 · 82

II.5.6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (vervormd, negatief en gefragmenteerd), 1609 · 84

II.5.7: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail), 1609 · 86

II.6.1: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995 · 90

II.6.2: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995 · 93

II.6.3: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met horizontale lijn), 1995 · 94

II.6.4: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met diagonale lijn), 1995 · 96

II.6.5: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (bewerkte film still), 1995 · 98

II.6.6: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still met perspectieflijnen), 1995 · 99

II.6.7: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film stills), 1995 · 100–1

II.6.8: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995 · 103

II.6.9: Mathieu Kassovitz, *La Haine* (film still), 1995 · 105

II.7.1: Ignaz Günther, *Chronos*, ca. 1765–75 · 110

- III.1.1: Drieluik Shakespeare – Woolf – Vinterberg · 112–13
III.1.2: Kenneth Branagh, *William Shakespeare's As You Like It* (film still), 2006 · 114
- III.2.1: Sally Potter, *Orlando* (film still), 1992 · 130
- III.6.1: Thomas Vinterberg, *Dear Wendy* (film still), 2005 · 168
III.6.2: Bronzen hoofd van Hypnos gevonden bij Civitella d'Arno, Italië, 1e of 2e eeuw n. Chr. · 178
- IV.1.1: Drieluik Hazekamp – Ray – Jarmusch · 180–81
IV.1.2: Risk Hazekamp, *Jack off Jimmy*, 2001 · 182
IV.1.3: Risk Hazekamp, *Jack off Jimmy* (detail), 2001 · 186
- IV.2.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (film still), 1955 · 190
- IV.3.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 193
IV.3.2: Jazz in notenschrift · 195
IV.3.3: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 197
IV.3.4: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 199
- IV.4.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 201
IV.4.2: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 203
- IV.5.1: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (detail van een film still), 1955 · 205
IV.5.2: Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause* (film still met shotcompositie), 1955 · 207
- IV.6.1: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (film still), 1989 · 210
IV.6.2: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (detail van een film still), 1989 · 213
IV.6.3: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (detail van een film still met verticale lijn), 1989 · 215
IV.6.4: Jim Jarmusch, *Mystery Train* (film still), 1989 · 217
IV.6.5: Henry Fuseli, *Prometheus*, 1770–71 · 220

SAMENVATTING

Deze ontwerpgerichte studie staat stil bij een nieuwe vorm van kunsteducatie voor het tertiair onderwijs: Art-Based Learning (ABL). Art-Based Learning is een manier van leren, niet over maar van kunst. De volgende drie stellingen geven een goede samenvatting van deze studie:

- 1) ABL is een ongewone vorm van denken.
- 2) ABL is een vorm van consulteren van onconventionele kennisbronnen.
- 3) ABL is een afwijkende didactische werkvorm binnen het kunst- en cultuurgericht hoger onderwijs.

Een rijke wetenschappelijke traditie

ABL staat in een rijke wetenschappelijke traditie. Kunst is daarbij niet het eindpunt maar het beginpunt van het denken. Het is een interdisciplinaire benadering die van belang is voor literatuurwetenschappers, theologen, filosofen, antropologen, psychologen, sociologen, film- en theaterwetenschappers, (kunst)historici en andere cultuurwetenschappers.

Het bouwwerk ABL is in de eerste plaats tot stand gekomen dankzij de cultuuranalytische studies van Mieke Bal, Ernst van Alphen en Hubert Damisch. Kunst is binnen hun werk een zeer relevante vorm van denken; een filosofie in woord en beeld. Ik heb geprobeerd deze manier van werken te vertalen naar de educatieve praktijk.

De psychoanalytische studies van Christopher Bollas vormen een andere belangrijke pijler. Interessant is zijn beschrijving van het *unthought known*, een bruikbare definitie van het onbewuste als het “nog niet gedachte weten.” Hij opent daarmee de weg naar de verbeelding als een valide vorm van denken. Denken en creativiteit komen samen.

De antropologische studies van Dick Hebdinge vormen een derde belangrijke pijler. Zijn studies over de adolescentie hebben het karakter van een visueel antropologisch onderzoek waarbij culturele artefacten aanzetten tot het vertellen van een verhaal over de actuele jeugdcultuur.

Een afwijkende vorm van denken

ABL is een afwijkende vorm van denken en kent een inrichting in vier velden die de kwaliteit van het denken articuleert maar uitdrukkelijk niet leidt tot uniforme uitkomsten. Deze velden worden meestal in een bepaalde volgorde doorlopen. Het educatief ontwerp is echter niet lineair maar concentrisch, waardoor op elk niveau ieder aspect weer kan terugkomen.

Het eerste veld betreft “het vragend subject.” In Haanstra’s *authentieke leren* komt dit overeen met de authentieke vraag van de student op zoek naar inzicht in een sociale context. De persoonlijk actuele en daarmee relevante vraag is het beginpunt voor een valide dialoog met het kunstwerk.

Het tweede veld betreft “het sprekend object.” De student komt in contact met een kunstwerk dat zich manifesteert als een sprekend object. Van belang is dat het kunstwerk zijn eigen verhaal vertelt, wat bij de toeschouwer een luisterende houding met oog voor detail veronderstelt.

Het derde veld betreft “de mogelijke werelden.” De student associeert op basis van het voorgaande en komt terecht in het gebied van het *unthought known*. Object en subject van waarneming vervloeien. Het kunstwerk wordt onderdeel van een *possible world*.

Het vierde veld is het veld van “verhalen vertellen.” De student is van een lezer een schrijver geworden; receptie wordt tot productie; de wetenschapper wordt een kunstenaar.

Hij verbindt de opgedane ervaringen met de oorspronkelijke vraag en komt tot nieuwe bevindingen.

Een ongewone kennisbron

ABL maakt gretig gebruik van ongewone culturele kennisbronnen en ontsluit daarmee adolescentie als interdisciplinair veld van studie. Ik heb daarvoor drie drieluiken samengesteld. Deze zijn als *unthought known* tot stand gekomen.

Het eerste drieluik heeft als titel “Het verhaal van de jeugd en de dood.” De adolescent toont zich als een strijdende held. Drie kunstwerken komen aanbod. Centraal staat een schilderij van Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (ca. 1600), aan de linkerkant aangevuld met een foto van Dino Pedriali, *Autoritratto Imaginario* (1983), en aan de rechterkant met een still uit Mathieu Kassovitz’ film *La Haine* (1995).

Het verhaal van de jeugd en de dood heeft een tragische opbouw. Alles draait om de confrontatie met de sterfelijkheid. Het moment van het ontdekken van de eindeloze mogelijkheden van de jeugd is tegelijk het moment van het besef dat het leven voorbij is voor je het weet. Zwart is niet voor niets de dominante kleur. Aristoteles klinkt door op de achtergrond. Het geweld in de wereld van de hedendaagse adolescent wordt begrijpelijk.

Het tweede drieluik draagt als titel “Het verhaal van de schoonheid van de jeugd.” De adolescent toont zich als een dichter. Centraal staat een literair werk, Virginia Woolfs *Orlando* (1928), aan de linkerkant aangevuld met een fragment uit Shakespeares toneelstuk *As You Like It* (1599) en aan de rechterkant met een still uit Thomas Vinterbergs film *Dear Wendy* (2005).

Dit verhaal van de jeugd kent een poëtische opbouw. Het is het verhaal van de schoonheid van het anders-zijn. Het vertelt hoe de jeugd ook een moment is waarop de adolescent zichzelf ontdekt in zijn anders-zijn.

De dominante kleur is wit. Schiller en Harold Bloom klinken mee op de achtergrond. De romantiek in de wereld van de hedendaagse adolescent wordt begrijpelijk.

Het derde drieluik luistert naar de naam “Het spel van de jeugd.” De adolescent toont zich als een afwisselend tragische, poëtische en kritische clown. Centraal staat een film, Nicholas Rays *Rebel Without a Cause* (1955). Aan de linkerkant zien we op het paneel Risk Haze-kamps foto *Jack off Jimmy* (2001); aan de rechterkant zien we een still uit Jim Jarmusch’ film *Mystery Train* (1989).

Dit verhaal kent een ironische opbouw. De ironie van de jeugd maakt de adolescentie tot een moment waarop niets meer vaststaat. De adolescent zegt niet wat hij bedoelt en bedoelt niet wat hij zegt. Hij leeft vanuit een steeds wisselend perspectief. Stemmen klinken in en buiten hem. De meest opvallende kleur wordt rood. Bakhtin spreekt op de achtergrond. De vrijheid van de hedendaagse adolescent wordt begrijpelijk.

Een eigentijdse didactische werkvorm

ABL is een eigentijdse didactische werkvorm die te gebruiken is binnen kunstopleidingen en cultuurgericht hoger onderwijs, mits gebruik wordt gemaakt van een didactische setting die tegelijk het waarnemen, analyseren, verbeelden en conceptualiseren stimuleert. Didactiek, als de kunst van het onderwijzen, wordt mathetiek, de kunst van het leren.

De leeromgeving vereist een *open source*-filosofie. De hogeschool of universiteit als locatie is niet langer voldoende. Het (virtuele) museum, de bioscoop, de bibliotheek of de schouwburg zijn belangrijke plaatsen om te komen tot een noodzakelijke intellectuele dialoog met de betreffende kunstwerken.

De docent werkt noodzakelijkerwijs vanuit een positie van *intellectual friendship* (een term van postkoloniaal theoretica Gayatri Spivak).

Hij is vooral gericht op het stellen van prikkelende vragen om zo een vruchtbare dialoog tussen de student en het kunstwerk op gang te brengen. Dit geldt binnen elk van de afzonderlijke velden.

Het curriculum is zo ontworpen dat de integrale cognitieve ontwikkeling steeds wordt gestimuleerd. ABL is een proces waarin de student tegelijk wordt aangezet tot gedisciplineerde *close reading*, helder logisch redeneren en een creatieve, vrije verbeelding. Ieder veld levert steeds weer nieuwe informatie op in dit voortschrijdende proces van kennis en inzicht.

Zoals gezegd past ABL ook binnen het curriculum van kunstacademies, dansacademies, theateracademies en conservatoria, met name binnen het vakgebied van *Artistic Research*. Het biedt een concreet methodisch-didactisch kader waarmee studenten en docenten intellectuele en kunstzinnige vorming kunnen integreren—een proces dat niet ophoudt bij het einde van de opleiding, want leren van kunst is een kwestie van *éducation permanente*.

SUMMARY

This design-oriented study explores a new form of third-level art education called Art-Based Learning (ABL). Art-Based Learning is a method of learning from art rather than a way of learning about art. The following three theses give a helpful overview of the present study:

- 1) ABL is a different form of thinking.
- 2) ABL provides a way of consulting unconventional sources of knowledge.
- 3) ABL offers an alternative didactic method for teaching art and culture in higher education.

A rich academic tradition

ABL is heir to a rich academic tradition. Within this tradition, art is the starting point of thought rather than its end point. As an interdisciplinary approach, ABL may be of interest to literary scholars, theologians, philosophers, anthropologists, psychologists, sociologists, film and theatre scholars, (art) historians, and other scholars working in the humanities.

First and foremost, the structure of ABL is based on the methods of cultural analysis developed by Mieke Bal, Ernst van Alphen, and Hubert Damisch. In their work, art is a highly relevant form of thought—a visual as well as a verbal form of philosophy. I have tried to adapt their approach into a workable teaching practice.

The psychoanalytical work of Christopher Bollas is a second important influence. His concept of the ‘unthought known’ is of particular interest, since it provides a useful definition of the unconscious as that which is known but has not yet made its way into thought. This enables Bollas to conceive of the imagination as a valid form of thinking.

Third, this study also relies upon the work of anthropologist Dick Hebdige. His research into adolescence employs methods from visual anthropology, making use of cultural artifacts in order to explore modern youth culture.

A different form of thinking

ABL is a different form of thinking that can be subdivided into four domains. This subdivision articulates the different categories of thought, but does emphatically not lead to uniform results. Mostly, the four domains are traversed in a certain order. This method of education, however, is concentric rather than linear; certain aspects can recur at every level.

The first domain concerns the ‘questioning subject.’ According to Haanstra’s concept of authentic learning, this domain revolves around an authentic question by a student looking for insight into a certain social context. The personally relevant, topical, and therefore pertinent question serves as a starting point for a valid dialogue with a work of art.

The second domain concerns the ‘speaking object.’ The student is confronted with an artwork that reveals itself to be a speaking object. It is vital that the work of art can relate its own story, which presupposes a receptive attitude and an eye for detail on the part of the spectator.

The third domain concerns ‘possible worlds.’ The student begins a process of association based on what he has experienced, and ends up in the realm of the unthought known. Object and subject of perception merge. The artwork becomes part of a possible world.

The fourth domain concerns ‘story-telling.’ From a reader, the student has become a writer. Reception turns into production, and the scholar becomes an artist. He relates his experience of the artwork to the original question and reaches new conclusions.

An unconventional source of knowledge

ABL freely makes use of unconventional sources of cultural knowledge, thereby unlocking adolescence as an interdisciplinary field of study. In order to illustrate this, I have assembled three 'triptychs' of artworks related to adolescence, the selection of which was based on the processes of the unthought known.

The first triptych is titled "The Story of Youth and Death." The adolescent manifests himself as a warrior-hero. The central panel shows Caravaggio's painting *David with the Head of Goliath* (c. 1610). To the left, we see Dino Pedriali's photograph *Autoritratto Imaginario* (1983); to the right, a still from Mathieu Kassovitz's film *La Haine* (1995).

The story of youth and death has a tragic structure, since everything revolves around the confrontation with mortality. The discovery of the infinite potential of youth is at the same time the moment one realizes that life can be over in the blink of an eye. Unsurprisingly, the dominant color in this triptych is black. Aristotle is the principal voice in the background. We get an insight into the violent world of the modern adolescent.

The second triptych is titled "The Story of the Beauty of Youth." The adolescent manifests himself as a poet. The central panel shows a literary work, Virginia Woolf's novel *Orlando* (1928). To the left and right of the central panel, we find a fragment from Shakespeare's play *As You Like It* (1599) and a still from Thomas Vinterberg's film *Dear Wendy* (2005) respectively.

This story of youth has a poetic structure and revolves around the beauty of difference. It shows how adolescence is also a period of discovering oneself as being different. The dominant color is white, and Schiller and Harold Bloom are the principal voices in the background. We get an insight into the romantic world of the modern adolescent.

The third triptych is titled "The Play of Youth." The adolescent alternately manifests himself as a tragic, poetic, or skeptical clown. The central panel shows a film, Nicholas Ray's *Rebel Without a Cause* (1955). The left panel contains a photograph by Risk Hazekamp called *Jack off Jimmy* (2001); the right panel puts on view a still from Jim Jarmusch's film *Mystery Train* (1989).

This story of youth has an ironic structure. Irony turns adolescence into a period of uncertainty and shifting values. The adolescent doesn't say what he means and doesn't mean what he says. His perspective changes constantly as he partakes in different discourses. The dominant color is now red, and the principal voice in the background is Bakhtin's. We get an insight into the forms of freedom in the world of the modern adolescent.

A modern didactic method

ABL is a modern didactic method that can be used in art education and in the humanities—provided, however, that there is a didactic setting that simultaneously stimulates perception, analysis, imagination, and conceptualization. Didactics—the art of teaching—turns into mathetics—the art of learning.

The learning environment requires an open-source philosophy. The college or university no longer suffices as a location; the (virtual) museum, the cinema, the library, and the theater are vital for any attempt to engage in an intellectual dialogue with different kinds of artworks.

The teacher necessarily works from a position of 'intellectual friendship,' a term coined by postcolonial theorist Gayatri Spivak. His primary task is to pose provocative questions in order to initiate a productive dialogue between students and a work of art. This applies to each of the aforementioned domains.

The curriculum has been designed to stimulate integral cognitive development. It aims to encourage students to engage in disciplined close reading, clear logical reasoning, and free creative imagination. Each domain of ABL yields new information in a continual process of knowledge and insight.

As mentioned above, ABL can also be employed in the curricula of art academies, dance academies, drama academies, and music academies, especially within the field of artistic research. It offers a concrete didactic methodology that helps students and teachers integrate intellectual and artistic schooling. Moreover, graduation does not mean the end of ABL; learning from art is, after all, a form of permanent education.

