

EINE NICHT NACHLASSENDE MÜHE UM ALLTÄGLICHKEIT

Beschouwingen bij Botho Strauss' *Trilogie des Wiedersehens* (1976)

Bart PHILIPSEN

1. *Het raadsel van de Oppervlakte: drie citaten*

Le quotidien: ce qu'il y a de plus difficile à découvrir (...) Le quotidien, c'est la platitude, mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe, à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité. (...) Il (le quotidien) échappe. Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiance est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible. (...) C'est l'inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire la "revue", c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique; car, par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que *revoir*, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien (...).

Le quotidien n'est-il pas alors une utopie, le mythe d'une existence privée de mythe? Nous n'avons pas plus accès au quotidien que nous ne touchons à ce moment de l'histoire qui pourrait, historiquement, représenter la fin de l'histoire (...) C'est que dans le quotidien, nous ne naissons ni ne mourrons: de là le poids et la force énigmatique de la vérité quotidienne. Dans l'espace de laquelle il n'y a cependant ni vrai ni faux.

Maurice Blanchot, "la parole quotidienne" ¹.

(...) Toch is het niet via de schilderkunst dat Fotografie aan kunst grenst, maar door de vergelijking met het Theater. (...) als Fotografie volgens mij verwanter is met het Theater dan is dat door de bemiddeling van de Dood. We kennen de oorspronkelijke verhouding tussen theater en de cultus van de doden: de eerste acteurs onderscheidden zichzelf van de gemeenschap door de rol van de dode te spelen: zichzelf opmaken betekende dat men zichzelf als een lichaam aanduidde dat tegelijk levend en dood was: de gebleekte buste van het totemistische theater ... Diezelfde verhouding vind ik in de Fotografie terug; hoe 'levensecht' we het ook pogen te maken (en deze obsessie om levensecht te lijken kan slechts onze mythische verloo-

chening van de Dood zijn), toch is Fotografie een soort primitief theater, een soort *Tableau Vivant*, een figuratie van het bevroren en opgemaakte gezicht waaronder we de dode bespeuren. (...) De Foto (...) is zonder cultuur: als ze smartelijk is is er niets in haar dat deze smart kan omzetten in rouw. En als dialectiek dát denken is dat het vergankelijke overmeestert en de negatie van de dood kan omzetten in het vermogen tot arbeid, dan is de Foto ondialectisch: ze is een gedenatureerd theater waarin de dood niet kan "beschouwd worden", doordacht en geïnterioriseerd; of nog: het dode theater van de Dood, de Verwerping van het Tragische, sluit alle purificatie, alle *katharsis* uit (...) (Daarom kan ik, ondanks haar codering, een foto nooit lezen). (...) Gelijktijdig met de verdwijning van de rites zou Fotografie kunnen beantwoorden aan het binnendringen, in onze moderne maatschappij, van een asymbolische Dood, buiten de religie en het ritueel, een soort abrupte duik in de letterlijke Dood. *Leven / Dood*: het paradigma is gereduceerd tot een simpele klik die de oorspronkelijke pose van de uiteindelijke afdruk scheidt. Met de Foto dringen we door tot de *platte Dood*. (...) Ik moet daarom de volgende wet erkennen: ik kan niet penetreren, niet binnendringen in de Foto. Ik kan er slechts met mijn blik overgliden als over een glad oppervlak. De foto is *plat*, een platitude in de ware zin van het woord, dat moet ik erkennen. Het is een vergissing om Fotografie omwille van haar technische oorsprong met de notie van een donkere passage (*camera obscura*) te associëren. We moeten eerder *camera lucida* zeggen (dat was het apparaat dat voorafging aan de Fotografie en het mogelijk maakte om een object door een prisma te tekenen, het ene oog op het object, het andere op het papier); want, vanuit het perspectief van het oog "bestaat de essentie van het beeld erin, geheel en al buiten te zijn, zonder intimiteit, en toch ondoordringbaarder en mysterieuzer dan de gedachte van het meest innerlijke zijnde; zonder betekenis en toch de diepte van elke mogelijke betekenis opvorderend; ononthuld en toch manifest, in het bezit van die afwezigheid-als-aanwezigheid die de verleiding en fascinatie van de Sirenen uitmaakt" (Blanchot). Als de Foto niet kan gepenetreerd worden, dan is dat toe te schrijven aan de macht van haar evidentie. (...) Maar hoe lang ik haar ook observeer, ze leert mij niets. Het is precies in deze onderbreking van de interpretatie dat de zekerheid van de foto huist: ik put mezelf uit in het besef dat *dit-geweest-is*. (...) De *noema* van de fotografie is simpel, banaal; geen diepte: "dat is geweest". Ik ken de kritiek: "wat! een heel boek (zelfs een dun) om iets te ontdekken dat ik al bij de eerste blik weet? Ja, maar een dergelijke evidentie kan verwant zijn aan waanzin.

(...) einen Text als Text ablesen zu können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der 'inneren Erfahrung' - vielleicht eine kaum mögliche.

Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*.³

2. Een oog teveel misschien ...

Botho Strauss' *Trilogie des Wiedersehens* draagt een motto dat ontleend werd aan het quasi-poëtisch, quasi-wetenschappelijke "oeuvre inachevée" van George Bataille:⁴ "Als ik in het hart van de angst een bevreemdende absurditeit zachtjes wakkerroep, opent zich bovenop mijn schedel een oog." Vooreerst dit: het Bataille-citaat bevestigt nog maar één Strauss' grote fascinatie voor wat men metonymisch 'Denken in Parijs' is gaan noemen, een 'tweede' generatie zeer uiteenlopende en moeilijk onder één noemer te brengen post-metafysische denkers (een wat ongelukkige term) die zich meestal beroepen op een 'eerste generatie' critici van het verborgen, ideologisch karakter van zeg maar 'het metafysische' mens-en-wereldbeeld (les philosophes du soupçon Marx, Nietzsche en Freud en de eigenzinnige figuur van Martin Heidegger). Hun namen zijn gekender dat hun geschriften: Bataille, Lacan, Foucault, Derrida, Deleuze, Althusser en misschien ook Blanchot 'herlezen' naar eigen zeggen het metafysisch discours, gaan een schaakspel aan met de verborgen retoriek van die traditie en doen dat expliciet of impliciet in de vorm van een 'herlezen' van de kritiek van de 'eerste' generatie, die, in tegenstelling tot de 'tweede', misschien nog de illusie koesterde de bedrieglijke retoriek van de metafysische traditie te kunnen "umkehren" en overwinnen; alsof het kritische pathos van de 'omkering' van zijn en schijn(ideologie) - alle drie gebruikten ze graag de metafoor van de *camera obscura*⁵ - zelf geen deel uitmaakt van die retoriek. Strauss citeert de Parijse denkers graag, of gebruikt zoals hier hun teksten als motto of legt zijn personages één of ander al dan niet letterlijk citaat van deze auteurs in de mond, waar ze vaak de vorm van irriterende gemeenplaatsen krijgen. Strauss' verhouding tot de hele (post-)metafysisch traditie is dus zeer ambivalent, en het is verre van onze bedoeling die hele verhouding uit de doeken te doen. Dat zou - in meer dan één opzicht - waanzin zijn.

Wat nu het bijzonder bevreemdende en 'surrealistische' beeld van het scheideloog betreft: dat neemt niet alleen een centrale plaats in Batailles visionaire schriftuur in, maar is tegelijk ook een sleutelmetafoor (als 'metafoor' niet juist het verkeerde begrip is) in Batailles systematische maar ook noodzakelijk onaf gebleven poging om de westerse metafysica en haar (ontbrekende, verdraaide, verdrongen of uitgesloten) verhouding tot de eindigheid van denken en zijn - uiteindelijk

tot de dood, die van de mens én die van alle zin - binnenste buiten te draaien of, in het spoor van het grote voorbeeld Nietzsche, om te keren. Het *oeil pinéal* letterlijk pijnappelorgaan, een cynisch knipoogje naar Descartes' "glande pinéale"⁶) viseert nu in de eerste plaats het stilzwijgende verbond tussen zien, weten (kennen, bewust-zijn) en zijn, dat het westerse denken ten minste sinds Plato en zeker tot en met Hegels én Husserls Fenomenologie wezenlijk beheerst: wat is, is wat geschouwd en gekend kan worden, d.w.z. (sinds Descartes) wat aan en door het bewustzijn tegenwoordig gesteld, 'gerepresenteerd' of voorgesteld kan worden, wat aanwezig is aan het innerlijke oog en (sinds Hegel) wat doorheen de tijd of de geschiedenis tot restloze zelfbeschouwing (reflexiviteit) komt. Het gevolg is gekend: een gewelddadige identificatie en totalisering van alle zijn ten koste van wat men het Andere noemt, dat wat aan alle tegenwoordigstelling ontsnapt niet omdat het er buiten ligt, maar omdat het - zoals de blinde vlek in het oog of de foelie (tain) van een spiegel⁷ - een niet interioriseerbare buitenkant of exterioriteit in het hart van de schijnbare innerlijkheid en restloze zelfreflexie van het bewustzijn betekent. *Theoria* is hier het dwingende mot-clé van een onoverzichtelijk semantisch netwerk zeer uiteenlopende, maar verwante begrippen: idee, ideologie, visie, het Franse *savoir*, representatie, reflexie, terugblik (herinnering), uitzicht (toekomst), inzicht, enz. Hoe gewelddadig, bedrieglijk en onhoudbaar deze identificatie van zien, weten en zijn wel is, mocht Oedipus aan den lijve ondervinden. Voor Hölderlin, die in Oedipus' tragische ondergang zijn kritiek op de idealistische reductie van zijn tot zelfbewustzijn en restloze reflexiviteit articuleerde, had "der Oedipus (...) *ein Auge zuviel* vielleicht".⁸ Hij 'overzag' - en daarin is hij exemplarisch voor de hele, door Bataille en de postmetafysische denkers geviseerde traditie - het heteronome radicaal Andere dat zijn schijnbare autonomie en identiteit bewoont: hij had geen oog (want zag er met zijn metafysisch-theoretisch 'oog teveel' over één) voor het vreemde element, de betekenaar (*Sa*) die niet restloos opgelost wordt in de schijnbare transparantie of zelfreflexiviteit (*se re-voir*, zich weer-zien en herkennen, tot absolute zin of *Sé* opgeloste uitwendigheid) van het *Savoir Absolu* (Hegels Absolutes Wissen).⁹

Theoria dus; maar ook *theater* (cfr. Oedipus). De Grieken waren zich van de ambivalente en gevaarlijke verhouding tussen Tragedie of neutraler, theatraliteit, en Kennis goed bewust. De metafysische traditie - te beginnen bij die zelfde Grieken - heeft die gevaarlijke liaison steeds pogen te verdringen; bij Nietzsche kan men daar heel wat over nalezen. Maar in feite wordt de hele postmetafysische traditie beheerst door het verlangen om de *theatraliteit* in het hart van de *theoria*, d.w.z. de *fictionaliteit* van het verbond tussen *zien, weten en zijn* te ontmaskeren en bloot te leggen. Op Batailles specifieke methode die aan de basis ligt van zijn 'Système inachevé du non-savoir' (de parodie is nu al enigszins duidelijk), moeten we nog terugkomen, nadat we een eerste link met Strauss' *Trilogie* gelegd hebben.

3. Een mise en abyme van het Zien

Wat is het verband tussen het zopas geschetste verbond van het Zien (in de ruime zin die we eraan hebben gegeven) en Strauss' *Trilogie des Wiedersehens*? Laat ons zeggen dat dat al onmiddellijk, op een banale wijze (maar die banaliteit is hier zeer relevant, maakt deel uit van de hele problematiek, is er zelfs de pointe van) in het oog springt. *Trilogie des Wiedersehens* - waarvan de ondertitel schijnbaar vanzelfsprekend "ein Theaterstück" luidt - 'gaat over' zien; beter geformuleerd: Strauss toneelstuk thematiseert niet enkel, maar - dat is niet hetzelfde - allegoriseert en encenseert de problematiek van de metafysische blik, die ook en vooral het gewone kijken en zien determineert, het alledaagse, theoretische oog waarmee wij onze horizon thematiseren en daarmee noodzakelijk - maar dat is een besef dat ons ontgaat - het Alledaagse 'overzien' en miskennen. De handelings-, tijd- en ruimte-structurering van *Trilogie* wordt gestuurd door het gegeven: "Vorbereitung einer Ausstellung"⁹, "Mitglieder und Freunde des Kunstvereins" treffen elkaar, zien elkaar weer in een expositieruimte met "Glasüberdachung", waarin een tentoonstelling over *Realisme* (*fotografisch* realisme, kapitalistisch realisme etc.) een avant-première of pre-view beleeft. De figuren kijken naar de schilderijen en/of naar elkaar, "beobachten"⁹ een ander, terwijl deze "ein Bild betrachtet", al dan niet in het besef bekeken te worden. Het hele register van het zien wordt opengetrokken: er is sprake van herinnering (terugblik), van Aussicht (toekomst), en uiteraard van weerzien (in vele betekenissen), van her- en erkennen. Bovendien worden hun gesprekken - monologen of dialogen - beheerst door de problematiek van zijn en schijn, het ware en onware leven enz. waarvoor niet zelden uitdrukkelijk of impliciet - in de vorm van clichés - naar de ideologecritici Marx, Nietzsche en Freud wordt verwezen. Op de koop toe schiet een duivels knaapje voortdurend snapshots met een zeer gesofisticeerd "Teufelskasten" (24), een "Polaroid SX-70 Land camera model two". Over een mise en abyme van het Thema van de Zichtbaarheid en het Zien gesproken ...

Een mise en abyme; want "Es ist, als sähe ich nichts ..." zegt één van de figuren, helemaal in het begin en vraagt zich tevens af "Woran erkennen Sie mich eigentlich. Wie kommt es, dass Sie mich, Ununterscheidbare, von Mal zu mal wiederfinden, ohne sich zu irren (...) Wenn ich in den Spiegel sehe, so finde ich nichts, was nicht auch in tausend anderen Gesichtern zu finden ist. Kann mir nicht vorstellen, dass Sie mich sehen!" (...) "du gibst mir kein Gefühl für mich -" (...) "Warum also, warum stehe ich vor dir und bin auf einmal nicht mehr als nur ein Durchblick, nur eine bessere Aussicht auf dich selbst, als vielleicht der Spiegel sie gewährt? Eine Frau mit Durchzug im Kopf, offene Augen, offener Mund". (16-18)

De glazen transparantie van deze 'expositie' van mensen en dingen staat niet

voor een grotere Zichtbaarheid; integendeel: de absolute, bijna restloze evidentie waarin de figuren in deze "Öffentlichkeit" (20) verbannen zijn - sommigen tenminste in het uitdrukkelijke besef "nichts zu verbergen zu haben (71) - gaat gepaard met een even grote opaciteit of onzichtbaarheid. Men ziet erdóór of men staart er zich op blind. In het hart van deze Vorbesichtigung van een expositie of tentoonstelling die niet mag plaatsvinden (ze wordt verboden, ten minste opgeschort en op onherstelbare wijze gereorganiseerd) trekt zich realiteit als in een onheuglijk verleden terug. Niet enkel tussen Suzanne en Moritz komt "nichts Reelles zustande" (88); allen zijn "von Augenblick zu Augenblick, und sonst gar nichts. (...) Geschiedene. (...) Rücken an Rücken Vereinte. (...) Wiederkehrende" (18) die elkaar voortdurend 'en passant', in de "Wende zwischen Kommen und Gehen" treffen, in de tegelijk betekenisloze, uitgesleten maar ook - in z'n platheid - afgrondelijke formule "Auf Wiedersehen, Moritz / Auf Wiedersehen Suzanne". Het "Augenblick" waarin deze mensen elkaar zouden moeten ontmoeten, spreken, zien en weerzien is geen 'van aangezicht tot aangezicht', maar "nur Rücken, Abschied, kein Gesicht" (54) een infinitesimaal in zich verdeeld, geperforeerd moment waarin tegenwoordigheid en zelfbewustzijn, dat wil ook zeggen: geheugen, uitgewist zijn en begraven liggen (cfr. Richards "Loch im Kopf" 31). Realiteit is een zwarte vlek die op het kruispunt ligt van zich kruisende blikken (die *niet* zien), van zich oversnijdende monologen en voortdurend verspringende, afgebroken of arbitrair opgebouwde dialogen (waarin *niet* met elkaar gesproken wordt maar langs en door elkaar heen) en van door elkaar heen schuivende en verschuivende, tegelijk zich kristalliserende en oplossende configuraties van figuren (die zich *niet* werkelijk treffen of ontmoeten) - figuren die in zekere zin slechts door hun individuele gestalte en naam kunnen verbergen dat ze niet meer dan een conglomeraat van gestes, gemeenplaatsen en tics zijn. Hun verhouding tot de wegglijpende, oneindig verstrooide werkelijkheid is afgrondelijk melancholisch:

Das Gesicht ist mir schwer. Als wär es Stein. Es möchte fallen, fallen. Dorthin wo Sie gegangen sind. Die Reste Ihrer Schritte ... eine Perle aus Erde im zerschlossenen Gewebe des Teppichs, ein Streifen Schuhwichse an der Bodenleiste, da unten, wo alles schwer zu sehen ist, schwer zu erkennen, schwer zu verstehen, da unten.

Das wissen Sie doch, Moritz, das machen wir mühsam und da beugen wir tagelang den Nacken über dieselbe Erinnerung. Zu Tränen betäubt, wenn wir den Fussstapfen finden, nicht die ganze Erinnerung, beileibe nicht, vielleicht eine Haarschuppe, ein Zündholzstielchen, ein Speichelfleck, ein Faden Gewand. (14)

Wat op het eerste zicht een thematisering van de blik, het Zien (in de ruime zin van zien / (her)kennen / zijn) leek, blijkt eerder een radicale negatie van dat the-

ma, een volslagen desintegratie van die blik.

Maar niet enkel een negatie of desintegratie van de blik als thema binnen de theatrale, 'fictieve' ruimte, maar van deze ruimte en haar afbakening zélf. Want Strauss heeft het ecliptische moment in het hart van *Trilogie* ook uitgebreid naar de omvattende ruimte van het Kijken-naar-*Trilogie des Wiedersehens*. Dit Kijken-naar, de intentionele blik of het perspectief van de toeschouwer, wordt zelf aangetaast door de doorzefde blik. Het "Auge zuviel" van de toeschouwer wordt doorstreept: voortdurend wordt *Trilogie* 'gecut' of onderbroken door een zogenaamde "Blende", een begrip uit de fotografie dat naar het openen en sluiten van het diafragma verwijst. Die "Blendens" hebben het effect van fotografische snapshots, het in zich al zeer discontinue, gefragmenteerde 'gebeuren' (als dat er al is) nog ééns 'versnijden' en bevroren tot Tableaux Vivants die al te duidelijk Leven simuleren, zoals Barthes' foto's. En bovendien is de "Blende" die de werkelijkheid fotografisch vastlegt tegelijk een ogenblik van verblinding (blenden) en niet van inzicht (of beide ...). In geen geval blijft de toeschouwer buiten schot: wordt ook hij niet-kijkende naar *Trilogie des Wiedersehens* - 'geschoten', blootgesteld (exposed) aan en herleid tot die restloze transparante zichtbaarheid of evidentia waarin niets meer gezien wordt, niets meer gezegd of gevoeld; waarin slechts betekenisloze, onsaamhangende structuren overblijven, ruïnes van wat ooit als een zinvolle, intentionele ruimte werd gepercipieerd? Wordt ook zijn naïeve, theoretische, d.w.z. interpreterende blik niet begraven in dit kerkhof of mausoleum (cfr. "in Grabeshülle un - Fülle" 13) van "Realismen", in de crypta van het Werkelijke tout court? Maar wordt deze gedode en begraven blik op een of andere manier toch niet een oefening in een 'ander' soort zien? Die vragen peilen ook naar de kentheoretische relevantie van de melancholie in Strauss' stuk; een relevantie die - hoe paradoxaal ook - met de zogenaamde 'postmoderniteit' van Strauss (tenminste hier, in *Trilogie*) verbonden is. Tegen de huidige tendens in om postmoderniteit tegenover melancholie te plaatsen, d.w.z. in een tijd waarin de melancholie een taboe lijkt, willen we de 'andere' blik die Strauss in *Trilogie* wil inoefenen uitdrukkelijk met de melancholische blik in verband brengen. (Tussen haakjes: niet helemaal vreemd aan dit opzet is de eerder stilzwijgende aanwezigheid van Walter Benjamin in Roland Barthes' *La Chambre Claire*).

4. Batailles oog, het Binnen en het Buiten

Om de vraag te beantwoorden of *Trilogie des Wiedersehens* als mise-en-scène van de (mise-en-question van de) metafysische of theoretische blik méér is dan enkel een tonen van de desintegratie van die blik en alles wat dat impliceert (onmogelijkheid van intersubjectiviteit b.v.), moeten we terug naar het oog van Ba-

taille. Wat is eigenlijk het statuut van dit (van het) motto? Rekening houdend met Batailles epistemologie en met Strauss' Theaterstück mag het zeker geen hermeneutische prioriteit toegekend worden, maar is het ingeweven in het geheel van de toneeltekst. Batailles oog is om allerlei redenen, *niet* het ultieme perspectief op de tekst, maar vervult slechts een (provocatieve) functie in de gehele mise-en-scène waartoe ook de lezer / kijker van *Trilogie* behoort.

Er werd al gewezen op de negatieve of provocatieve verhouding tussen Batailles oog-metaforiek en de metafysische traditie, vooral dan de bewustzijnsfilosofie, te beginnen bij Descartes en culminerend in Hegels Fenomenologie van de Geest. Vooral Hegels centrale passage over de confrontatie met het negatieve, met verlies, afwezigheid en -samenvattend en op de spits gedreven - de dood is voor Bataille het paradigma van de geweldige komedie die in wezen elke metafysica opvoert om de betekenisvolle samenhang van de wereld en de geschiedenis te 'redden' en de wezenlijke tragische structuur van het zijn te verdringen. Hegel zag zeer goed in dat de dood "das Furchtbarste" was en gaf de ondraaglijke, monsterachtige ervaring van het Niets daarom een gezicht, dat men in een 'oog-in-oog' kon trotseren en "omtoveren" tot positiviteit,¹⁰ tot onderdeel of functie in het proces van de (doorheen de 'passio' of lijdensgeschiedenis van de Tijd) tot zichzelf komende Absolute Geest - zoals Christus 'herrezen' uit de Dood van het Lichaam. Het feit dat Hegel de dood al vooraf heeft gerecupereerd of ingeschreven *in* de samenhang van de wereld en van het Zelfbewustzijn (*waarin* die wereld uiteindelijk wordt opgenomen en *waarvoor* hij pas bestaat), is volgens Bataille de zwarte vlek in Hegels metafysisch tover-oog. Hegel miskent (overziet doelbewust?) en verdonkermaant de verschrikkelijke, catastrofale ervaring van het Niets en de Dood om slechts een ongevaarlijke negativiteit over te houden, die als *modus*, als het andere-van-het-Zelf (subject-genitief), meewerkt aan de articulatie van een allesomvattende, absolute identiteit. Hegel vertelt de geschiedenis van de Geest als een soort Bildungsroman (cfr. Goethes *Wilhelm Meister*) en herschrijft het fundamentele drama van het verlies, de scheiding, de afwezigheid en de dood (d.i. het drama van de Tijd als Tijd) tot een geruststellende trilogie van afscheid, dwaaltocht en terugkeer: in het reflecteren van de Geest op zijn uitwendige gestalten en 'avonturen' (de zogenaamde Odyssee van de Geest) ontstaat een steeds omvattender, innerlijk zelfportret, waarin alle facetten van de fenomenale wereld - ook het geringste en negatiefste - geïntegreerd zijn en de Geest in pure transfiguratie en transparantie zichzelf kan beschouwen en weer-zien. De veelheid en alteriteit van de wereld en de geschiedenis 'worden opgeheven' als splinters van een spiegel die een fictieve identiteit weerkaatst; dat effect dringt zich echter op als paradigma (lett. oermodel, geschouwde Idee) dat de voorafgaande heterogeniteit tot functie van een primaire identiteit herleidt. Lacans 'stade du miroir' heeft in Hegels Fenomenologie een uitgelezen paradigma gevonden ...

Volgens Bataille is Hegels dialectiek van de Geest een beperkte economie ("une économie restreinte") omdat Hegel een zichzelf bedruipend systeem heeft ontworpen waarin uitgave en winst slechts een penibel evenwicht dienen; alles is moment van een eeuwige reproductie van Hetzelfde die het risico van zelfverlies en overgave aan het Andere uit het circuit uitsluit. Zodra de metafysische betovering verbroken is blijft er echter van het hegeliaanse (in wezen van elk metafysisch) Systeem slechts een lege, maar niet minder totaliserende (en totalitaire) structuur over, een complex van technisch-ideologische structuren of instituties die volgens Bataille (en in het voetspoor van Heidegger) de moderne wereld dodelijk profanerend. De trouw aan de bestaande (en zichzelf in stand houdende) structuren leidt uiteindelijk tot een primitief nihilisme en tot zelfvernietiging; een wereld die het Andere uitsluit, implodeert en verkrumelt.

Tegenover de "économie restreinte" plaatst Bataille daarom een "économie générale" die het systeem van het zelfbehoud omkeert en het verlies, de zelfopgave tot principe verheft. Slechts zo kan de dodelijke duivelskringloop van de Identiteit onderbroken worden en het Zelf verplicht worden zich met het Andere te meten. Bataille verbreekt nu de ban van het theoretische oog dat de horizon van het verschijnende (de fenomenen) thematiseert en verinnerlijkt (interioriseert) in een betekenisvolle samenhang; zijn oog opent in de horizontale (profane want metafysische!) dimensie - de verticale, sacrale dimensie. Terwijl het theoretisch oog van binnen naar buiten gaat om het Buiten (de materialiteit, de geschiedenis en dus ook de dood, het verlies) naar Binnen te halen en zin te geven, richt Batailles oog zich eerst naar binnen om de vermeende interioriteit te ontmaskeren en door te stoten tot ... een *expérience intérieure*, d.w.z. een niet thematiseerbare, niet interioriseerbare ervaring van de radicale exterioriteit en heterogeniteit, van het Buiten in/van het (ogenschijnlijk) Binnen.¹¹ Het "oeil pinéal" dat door het schedeldak breekt spreekt dat niet tegen; integendeel, want dit oog door-breekt de dwang van het Binnen (het cogito of zelfbewustzijn), geeft zich in extase (verspilt zich, verliest zich) aan de uitwendige veelheid die voorafgaat aan (en fundamenteeler is dan) de scheiding tussen Binnen en Buiten. De naar binnen gekeerde blik overschrijdt (transgression) de horizon van het theoretische schouwen dat slechts wil begrijpen en verstroot zich in de sacrale ruimte van 'Das ganz Andere' (zoals Bataille zelf zegt), geeft zich aan het verblindende zonnelicht dat niet als principe van de Logos (die verzamelt, samenbindt) maar als metafoor van de uitzaaiing of verspilling te lezen is. 'Das ganz Andere': voor Bataille is dat de radicale differentie van het stromende zijn, de continuïteit van wat voortdurend vergaat, niet aan zin kan worden gebonden, d.w.z. -paradoxen zijn wezenlijk voor Batailles discours - elke zinvolle (logische of historische of, zoals bij Hegel, logisch-historische) continuïteit onderbreekt; want de continuïteit van de logos (en van de theoretische blik) is er één die éerst het zijn heeft geanalyseerd, gedisciplineerd en gekatalogiseerd

alvorens het in een fictieve continuïteit of synthese op te nemen en te thematiseren. Het Andere verzet zich tegen analyse en synthese, tegen integratie in elk theoretisch paradigma omdat het eerder niets dan iets is, slechts beschreven kan worden in termen van het resterende, het overschot, het onbetekenende, het skatologische en excrementiële; Bataille noemt daarom het 'object' van zijn 'hétérologie' meer dan eens stront: het summum van anti-metafysische realiteit, van wat geen plaats heeft in de ontologie en toch *is*. Maar door zijn marginaliteit, nietigheid, banaliteit en ... ondraaglijke lichtheid aan het oog ontsnapt en, in z'n onwezenlijkheid, wezenlijk is voor Bataille, ja zelfs heilig en 'transcendent'.

5. De cryptische blik

Terug naar *Trilogie* nu. Men zou kunnen zeggen dat Strauss' *Konversationsstück* het door en door geprofaneerde, verkrumelde negatief is van Batailles sacrale dimensie, dat wat overgebleven is van een zinledig geworden en uiteengevallen geïdeologiseerd wereldbeeld. We wezen al op het melancholische bewustzijn van enkele figuren, ook al heeft die melancholie - als verlangen naar wat er niet (meer) is en misschien nooit geweest is - verschillende uitdrukkingsmogelijkheden. Zoals Felix' belachelijk gepraat over het 'mythisch realisme' of - hoe tegenstrijdig dat mag lijken - het verlangen naar de grote gevoelens, "die Wiedergewinnung der Tränen, des verschollenen Laches, der Schmelzflüsse von Lust und Trauer, (...) die gewaltsame Erregung, die Verausgabung der Gefühle" (69), het heroïsche 'eenzame' individualisme van de auteur Peter die schrijft *tegen* het schrijven (tegen het *Schriftstellerische*, misschien in Nietzsches spoor), maar ook dat van Moritz die "in krasser Form" wilde tonen hoe elke kunstenaar ("verbissene Einzelkämpfer", "ein heroisches Ich neben dem anderen") "sein eigenes Weltbild im Kopf (hat) und das auch (malt)" (80) en daarom een Realismen-tentoonstelling zonder "Zusammenhänge" organiseert, ja het zelfs waagt de macht die het heterogene wil organiseren te ridiculiseren. De verscheurdheid tussen het verlangen naar eenheid en differentie typeert het geprofaneerde discours dat de figuren tegelijk vastkluistert en aan hun lot overlaat, ja hen van elke intimiteit - zij het een individuele, zij het een intersubjectieve - berooft. De door de schrijver Peter geschreven kataloogtekst over het lot van de (ééns) naïeve schilder Pirosmani, die op het einde van het éérste deel wordt voorgelezen (en samen, in stilte, wordt meegelezen) is een soort allegorie van de geprofaneerde blik. Zodra het dorp beseft dat de 'naïeve' schilder verkoopbaar geworden is, wordt hij gedwongen 'nog een schilderij' ("noch ein Bild" 56) te maken. Na drie dagen opsluiting heeft Pirosmani "das Bild" (57) geproduceerd. Het is een pure afbeelding, een reproductie van "was unten im Wirtshaus tatsächlich vor sich geht: Osterfeiertag". De loutere reproductie of 'repetitie' van een tot zinledig ritueel geworden, gebanaliseerde en geprofaneerde werkelijkheidservaring -

en niet de eerste de beste - is een duidelijke allusie op de geleidelijke pervertering van Hegels 'verrijzenis' van de Geest uit de historische materialiteit en heterogeniteit. De pure reproductie van Hetzelfde zoals deze voortvloeit uit de 'beperkte economie' leidt tot een omslag van het schijnbaar betekenisvolle in het betekenisloze: "das Meisterwerk [cfr. de connotatie van het *chef d'oeuvre* als werk, produkt, functie van een economie] erscheint als etwas Liegendebliebenes, Verlorenes, Ausgeschiedenes, gleichgültige Hinterlassenschaft, *Kot*" (57; mijn cursivering).

Toch is *Trilogie* meer dan de registratie van die profanatie en is het verschil tussen het sacrale en heterogene van Batailles verticale perspectief (het verstrooide, vermenigvuldigde perspectief of niet-perspectief) en het gebanaliseerde, gedsintegreerde perspectief van de theoretische, horizontale blik niet zo groot. Het is zelfs eerder een verschil in de Tekst van *Trilogie*. Trouwens: Batailles "transgression" van het schijnbare Binnen, zijn doorbraak naar het radicale Buiten van het heterogene Andere, gebeurde van binnenuit, door de naar binnen gekeerde blik die de vermeende interioriteit als een verhulde en 'vergeten' exterioriteit doorzag. Bovendien wil Bataille het discours (d.w.z. de theoria) niet zondermeer vernietigen; hij wil de blinde vlek in het theoretisch oog, de niet-zin of 'das Andere' in de betekenisstructuren doen oplichten. Hij streeft geen vernietiging van het Weten, maar een "système inachevé du non-savoir", een niet-Zien (en niet-Weten) als een anders-zien en -weten na. Daarom parodieert, 'herhaalt' hij structuren, termen en begrippen die direct aan het door hem geviseerde discours van de metafysica (of van de ontotheologie) ontleend zijn, zoals de reeds vermelde "expérience intérieure" of Batailles definitie van zijn werk als "somme athéologique" (uiteraard een allusie op theologische Summa's, b.v. die van Thomas).¹²

Trilogie des Wiedersehens zou een poging genoemd kunnen worden om een systematische destructie, d.w.z. een de-constructie van de theoretische blik van binnenuit door te voeren of te ensceneren. Het steeds obsederender ballet van opstaan, zitten, hurken, zich verplaatsen en blijven staan, het ontstaan en zich weer oplossen van paren in steeds wisselende, dan weer zeer intense (geïnteresseerde of afwijzende), dan weer compleet onverschillige configuraties en het kristalliseren van 'gesprekken' die door ongehoorde stijlverschuivingen onmogelijk worden gemaakt en de illusie van communicatie systematisch perverteren - deze systematische negativiteit articuleert langzaam maar zeker een bijna archaisch, betekenisloos ritme dat de lege structuren van het spreken en handelen doet oplichten. De afwezigheid van zin (en van Zien) treft het theoretisch oog van de toeschouwer, pareert en doodt diens willen-zien (en willen-weten) op een unheimlich neutrale¹³ wijze die elke dialectiek 'blokkeert', en een exterioriteit, een Buiten doet 'dagen' dat zich tegelijkertijd aan het oog onttrekt. De dramatische tekst van *Trilogie* tast in zekere zin de grens af tussen een discours waarvan de schijnbaar transcendente samenhang of

betekenisvolle diepte is verloren gegaan en dat zich dus slechts door platitudes en gemeenplaatsen overeind houdt, en de 'andere' transcendentie van het banale "Alltägliche", het heterogene, dat niet als een *au-delà* maar als een *en-deça* van de discursieve structuren of voorstellingen kan worden beschouwd (cfr. de vergelijking met de foelie (le tain) van de spiegel en de daaraan beantwoordende 'blinde vlek' van het oog). Men zou met Blanchot over "la profondeur de ce qui est superficiel" kunnen spreken, want deze lege, betekenisloze buitenkant die in het stokken van de uitgesleten betekenisstructuren leesbaar wordt, is niets anders dan het sacrale waarover Bataille het heeft, de verso-zijde van het profane dat - net zoals het profane slechts in het vergeten en verdonkermanen van het sacrale bestaat - niet zonder het profane kan om zich (op negatieve wijze, als afwezigheid van het verschijnen) te tonen. Het sacrale is in zekere zin de ongegrondheid en betekenisloosheid van het Alledaagse of gewone, een Niets, een leegte die zich verhuult in elk verschijnen (als de niet-essentie van het fenomenale) en dit verschijnen tot een broos simulacrum maakt. De ervaring van deze (ondraaglijke) lichtheid van wat is, is idealiter uitgedrukt in het schilderij "*La Sposa*" dat niets dan een onzichtbare plooi in het Licht is, "das Inbild des Unsichtbaren", "unauslöslich und niemand Bestimmtes", "kaum noch Etwas, doch längst nicht nichts (83-84): een bruid die niets dan belofte is. Maar deze ervaring is tegelijk (bijna) onmogelijk, zoals blijkt uit Suzannes monoloog over "die nicht nachlassende Mühe um Alltäglichkeit" (81-82), waarvoor zij - Moritz citerend - naar 'wrede' metaforen moet grijpen (wreed in de zin van Artaud); want het subject van deze ervaring op de grens van (of aan de binnenkant) van de symbolisering is een geestelijk en fysisch verminkt subject. Van die verminking blijft nog een spoor over in Moritz 'intentieverklaring' betreffende een tentoonstelling met realismen "ohne Zusammenhänge" (die verboden wordt en gereorganiseerd wordt, zodat ze toch "eine gewisse Plausibilität" (80) verkrijgt); door een pluralistische realiteit te tonen wilde hij "eine bestimmte Bewusstseins- ..., Bewusstseins- ..." scheppen (80). Beter kon de pointe van *Trilogie* wel niet uitgedrukt worden: "le réel, c'est l'impossible" (Lacan). Slechts in de 'gecesureerde' intentionaliteit, in de onderbroken blik kan het sacrale alledaagse leesbaar worden: als spoor van een altijd al uitgewiste werkelijkheid, een 'ça a été' (Barthes) dat elke nostalgie, elke rouw die het verlorene wil recupereren, in de herinnering afstoot, maar zich evenmin laat opnemen in de 'fröhliche Wissenschaft' of de Bejahung van een zijn zonder geschiedenis en zonder betekenis.¹⁴ Niet dat "Wo ein Bild ist, die Wirklichkeit ein Loch das bezeichnete Ding nicht auch noch Platz (hat)" (42) is de pointe, maar dat het beeld of teken spoor¹⁵ is van een altijd reeds gepasseerde realiteit, dat het toont wat voor immer verloren is, dat het 'zijn' en 'geweest-zijn' onverbiddelijk laat samenvallen.

"Gäbe es nicht ein paar wenige Bilder, die wir von Zeit zu Zeit wiedersehen, vor denen wir stillhalten und warten können; gäbe es nicht ein paar wenige Bücher,

die wir von Zeit zu Zeit wiederlesen, gäbe es nicht die Wiederkehr der Werke, ihr verzeihendes Lächeln, dann zählte unsere kurze Zeit noch mehr Abschiede, noch mehr Trennungen, noch mehr Verwehung, Vergessen." (8) De blik die *Trilogie* ons oplegt is die van de actieve *apatheia*, de *cryptische blik* die stilstaat bij de sporen - beelden, teksten ... - van een altijd al gestorven referentie en deze gedenktekens (littekens) noch in een nostalgische tegenwoordigstelling (of interpretatie), noch in een 'vrolijke' vergetelheid oplost, maar ze - in tegendeel - tekens laat zijn van een niet te vergeten, steeds te herziene (Wiedersehen) maar nooit te schenden herinnering.

Noten

- 1) Maurice Blanchot, "la parole quotidienne". In: *L'Entretien infini*, Paris, 1969; p. 355-367.
- 2) Roland Barthes, *La Chambre claire*. Paris, 1980. Het citaat is een bloemlezing van het tweede deel van Barthes' boekje; de vertaling is van mij.
- 3) Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, 479.
- 4) George Bataille, *Oeuvres complètes*, Paris, 1970-88. Ik maakte gebruik van de volgende handleidingen: Robert Sasso, *George Bataille: le système du non-savoir-une ontologie du jeu*. Paris, 1978. Ineke Van der Burg e.a., *Bataille-Kunst, Geweld, Erotiek als Grenservaring*. Nijmegen, 1987.
- 5) Zie hierover Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*. Paris, 1973. Het is niet toevallig dat heel wat titels van werken van de 'tweede generatie' het woord "lire" of "scène de l'écriture" + naam van de drie (vier) 'vaders' bevatten.
- 6) De "glande pinéale" was het hypothetische orgaan dat voor de correspondentie tussen de interioriteit van het cogito (de "substance pensante") en de exterioriteit van de "substance étendue" zou instaan. Descartes lachwekkende klier bewijst hoe onbelangrijk de buitenwereld voor Descartes wel was, voor wie realiteit slechts als voorstelling en interioriteit bestond.
- 7) Een magistrale studie over de problematiek van de exterioriteit en de 'heterologie' is Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge and London 1986. Vooral I, 6: Beyond Reflection: the Interlacings of Heterology.
- 8) Friedrich Hölderlin, "In lieblicher Bläue". In: *Sämtliche Werke*. Kritische Textausgabe von der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe van D.E. Sattler. Darmstadt, 1984, p.

26.

- 9) Zie hierover o.a. Jacques Derrida, *GLAS. Que reste-t-il du Savoir Absolu?* Paris, 1981.
- 10) "Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die grösste Kraft erfordert. (...) sondern er / der Geist / ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkeert." G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt, 1981, p. 36.
- 11) Zie opnieuw het derde (Nietzsche-)citaat van paragraaf 1.
- 12) Voor deze problematiek (het chiasma van sens en non-sens en de strategieën om de niet-zin 'leesbaar' te maken in de structuren van de zin) zie: Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale". In: *L'écriture et la différence*. Paris, 1967, p. 376 e.v.
- 13) Zie hiervoor de notie "le neutre" in het werk van Maurice Blanchot.
- 14) In die context moet men ook Suzannes uitspraak verstaan: "Nichts fremder als der überstandene Schmerz, der dich beinah die Identität gekostet hätte, nichts fremder ..." (123)
- 15) De basistekst voor de notie "spoor" is nog altijd: E. Lévinas, "La trace de l'Autre". In: *Tijdschrift voor Filosofie* 25 (1963); 605-623.



Trilogie van het weerzien door Afd. Theaterwetenschap K.U.L. Regie : Guy Cassiers (Foto : Jan Simoen)