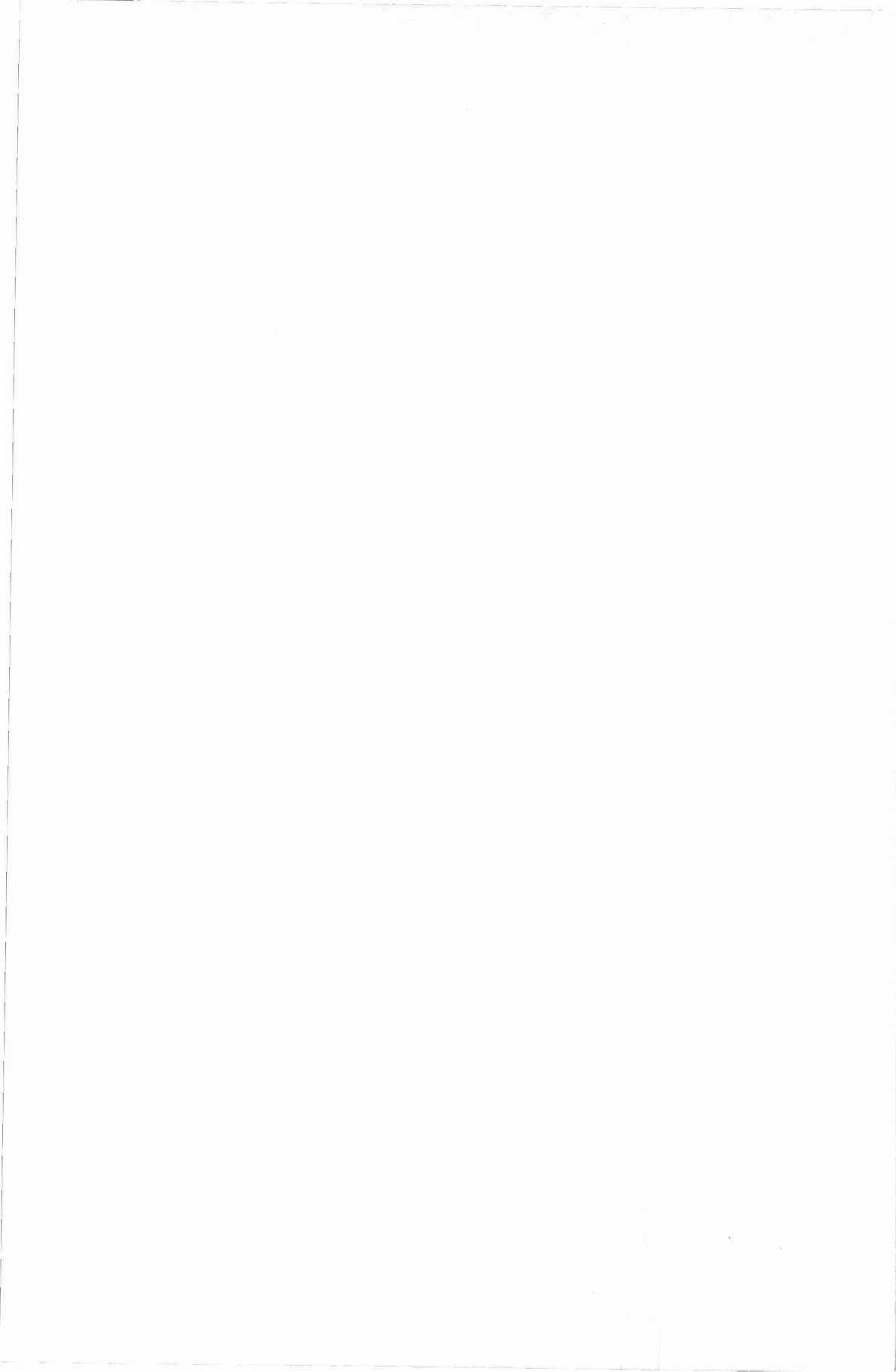


## **Realismen**

**Studium Generale reeks 9111**



## **Realismen**

*Samenstelling: mevr. S. Smeets*

*Redactie: M.B. van Buuren*

**Uitgave: Bureau Studium Generale  
Rijksuniversiteit Utrecht  
Heidelberglaan 8, 3584 CS Utrecht**

**Studium Generale reeks 9111**

Uitgave van Bureau Studium Generale van de Rijksuniversiteit te Utrecht, juni 1992.

Overname van één of meer artikelen(n) of gedeelte(n) daaruit is slechts toegestaan na verkregen toestemming van Bureau Studium Generale R.U.U. en betreffende auteur(s).

Samenstelling: mevr. drs. S. Smeets.

Redactie: prof.dr. M. van Buuren.

Verwerking van de artikelen en lay-out: Saskia van Huisstede en Käthe Grauenkamp.

Ontwerp omslag: Frans Janssen.

Druk: O.M.I.

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Realismen

Realismen / samenst.: S. Smeets ; red.: M.B. van Buuren. - Utrecht : Bureau Studium Generale, Universiteit Utrecht. - Ill. - (Studium Generale reeks, ISSN 0923-6767 ; 9111)

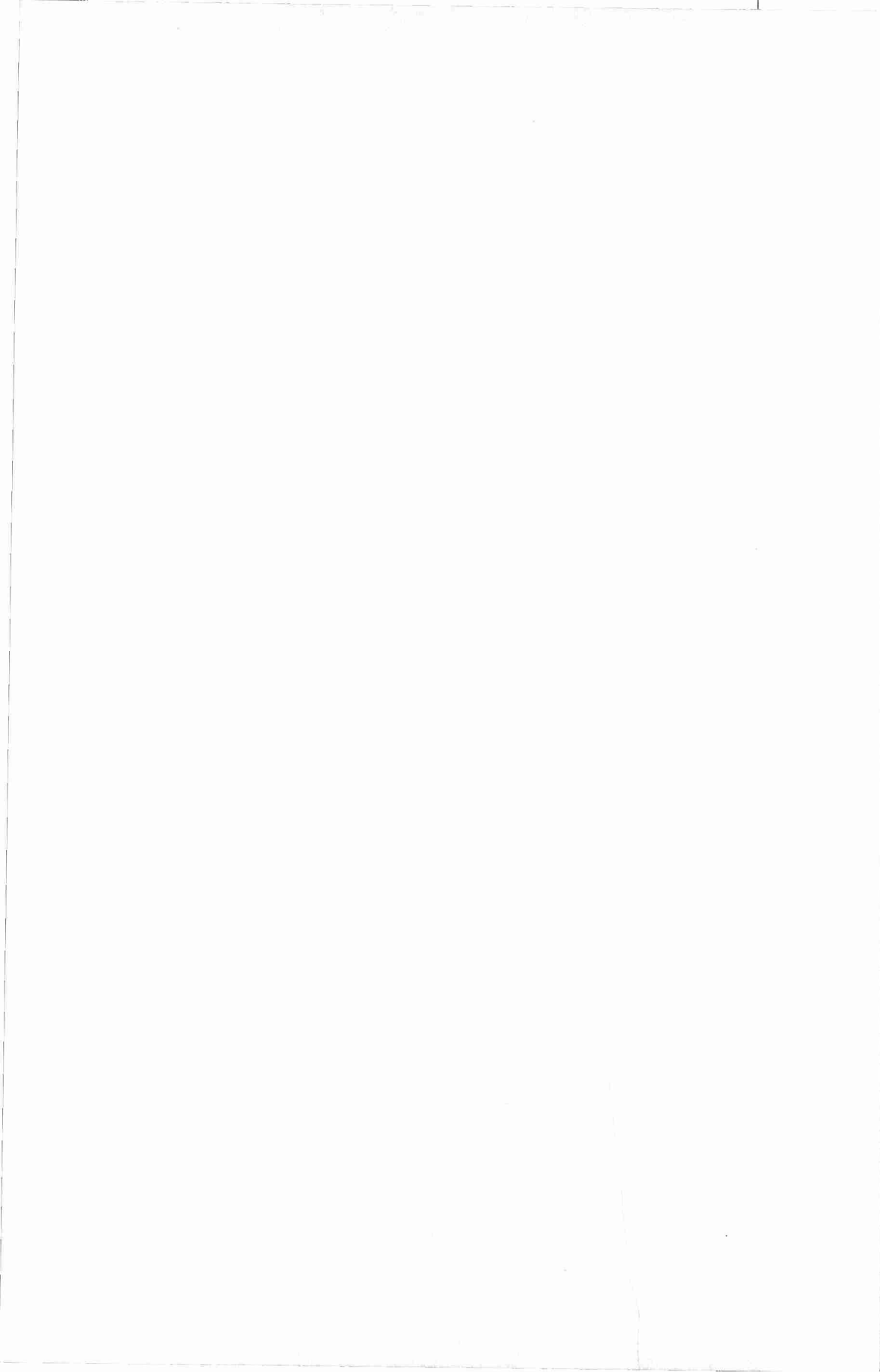
ISBN 90-72145-27-5

Trefw.: realisme.



## Inhoudsopgave

	Pag.
Inleiding <i>M.B. van Buuren</i>	7
Burgerlijk denken: Realisme in de Filosofie <i>J.M.M. de Valk</i>	9
Stomme getuigen Realisme in de literatuur van de 19de eeuw <i>M.B. van Buuren</i>	17
Postmodernisme en werkelijkheid: van weergave naar verwerking <i>E. van Alphen</i>	27
Het hinderlijke perspectief in de Renaissance <i>G. Kieft</i>	43
Film en werkelijkheid <i>N.J. Brederoo</i>	67
Gefilmde levens <i>M.B. van Buuren</i>	81
Personalialia	89



## Inleiding

*M.B. van Buuren*

### Realismen

In het voorjaar van 1991 startte Studium Generale een Realismen-project. Het omvatte een vijftal lezingen en een filmprogramma dat aan het eind van dat jaar in samenwerking met filmtheater 't Hoogt werd georganiseerd. Van de hier bijeengebrachte teksten zijn er vier (die van Brederoo, Van Buuren en De Valk) afkomstig uit dat project; de teksten van Van Alphen en Kieft werden later toegevoegd. Doel van deze bundel is om het Realisme te belichten vanuit de meest betrokken disciplines: literatuur, beeldende kunst, film en filosofie.

In zijn openingstekst stelt J.M.M. de Valk het filosofische kader waarbinnen het Realisme zich in de negentiende eeuw ontwikkelde. Hij geeft de oorzaken aan waarom die opvatting aan het begin van de twintigste verwaterde en maakt duidelijk dat het Realisme de uitingvorm is geweest van een welomschreven maatschappelijke klasse, namelijk de burgerij.

De teksten over literatuur zijn kritische reflecties op de negentiende-eeuwse literaire stroming die als Realisme bekendstaat. *Stomme getuigen* is een toespeling op de voorwerpen die Flaubert, Zola, Fontane gebruikten om de suggestie te versterken dat zij in hun romans de eigentijdse werkelijkheid objectief weergaven. Maar die voorwerpen zijn ook ideologisch geladen. Ze beïnvloeden de visie van de lezer op de werkelijkheid onder het mom van wetenschappelijke neutraliteit.

Ernst van Alphen behandelt in zijn bijdrage de stroming die diametraal tegenover het negentiende-eeuwse Realisme staat, namelijk het Postmodernisme. De zekerheden waar het Realisme op steunde: het bestaan van een objectieve werkelijkheid en de mogelijkheid om die werkelijkheid wetenschappelijk weer te geven, worden door de Postmodernisten ondergraven. Werkelijkheid is volgens hen een constructie in taal; de zogenaamde weerspiegeling van de werkelijkheid (mimesis) een effect

van retorische procédés. Onlangs verscheen de Nederlandse vertaling van *Mimesis*, Erich Auerbachs overzicht van het Realisme in de Europese literatuur. Dat overzicht stopt bij het begin van de twintigste eeuw; de bijdrage van Van Alphen is te beschouwen als het bij Auerbach ontbrekende hoofdstuk over de moderne literatuur.

De ervaring die bij uitstek geldt als de realistische proef op de som: 'Eerst zien, dan geloven', wordt door Ghislain Kieft ernstig in twijfel getrokken. Schilderijen uit de Renaissance lijken de werkelijkheid objectief weer te geven dankzij toepassing van de pas ontdekte wetten van het perspectief. Kieft toont met een reeks prachtige voorbeelden aan dat dat gezichtsbedrog is. De Renaissance-schilders weken van die wetten af om de realistische indruk juist te verhogen. Realisme, zo luidt de voorlopige conclusie, heeft minder te maken met de strikte observatie van optische wetten, dan met conventies en stijlvoorschriften.

De twee bijdragen over film en Realisme vullen elkaar aan. Nico Brederoo maakt in zijn overzicht van de documentaire-film melding van het optimisme van de eerste documentaire-filmers dat zij de werkelijkheid eindelijk konden vastleggen 'zoals zij was'. Nadere beschouwing leert dat documentaires 'gekleurd' zijn door allerlei foefjes: van selectieve weergave en montage tot en met het ensceneren van historische gebeurtenissen.

In mijn eigen bijdrage over de gefilmde biografie werk ik Brederoo's twijfel uit tot de stelling dat de verfilming van de historische werkelijkheid (in dit geval een levensgeschiedenis) onvermijdelijk gehoorzaamt aan de formele eisen die het medium stelt: de vereenvoudiging van een mens tot een 'character', het gebruik van een bepaalde verhaalvorm, het gebruik van een filmstijl. Dit alles wordt geïllustreerd aan de leerrijke en vaak amusante levensverhalen van Mozart en Caravaggio, mensen die echt hebben bestaan, maar die op de film niet te onderscheiden zijn van fictie.

## Burgerlijk denken: Realisme in de Filosofie

J.M.M. de Valk

Wij beginnen met enkele definities uit naslagwerken. Onder 'realisme' verstaat men in de moderne wijsbegeerte de opvatting dat er een buiten het bewustzijn bestaande werkelijkheid is, die dus onafhankelijk van de denkende mens bestaat. Aldus de *Encyclopedie van de Filosofie*, en deze omschrijving vinden wij ook, in nagenoeg dezelfde bewoordingen, in het *Philosophisches Wörterbuch*.<sup>1)</sup> In de kunst en in de literatuur, zo zegt de *Petit Robert*, duidt men met deze term een stroming aan waarin er naar gestreefd wordt om de werkelijkheid niet te idealiseren.<sup>2)</sup>

Erg veel verder helpen dergelijke omschrijvingen ons niet; de eerste is bijzonder ruim, de tweede negatief geformuleerd. Beide kenmerken vinden wij terug in de definitie van 'realisme' in de *Oxford Companion to English Literature*. Die gewaagt van een "*losjes gebruikte term, dermate dikwijls gebruikt dat hij min of meer nutteloos is, behalve wanneer hij gecontrasteerd wordt met een andere stroming, zoals het naturalisme of het expressionisme*".<sup>3)</sup> Het realisme wordt dan dus verduidelijkt door het af te zetten tegen wat het niet is. Als eerste benadering van het verschijnsel lijkt mij dit een bruikbare methode. Daarom zal ik deze korte inleiding beginnen met te trachten, de realistische geesteshouding af te zetten tegen het Classicisme en tegen de Romantiek.

Allereerst keert het realisme zich tegen het **Classicisme** van de zeventiende en achttiende eeuw met zijn hoge idealen van schoonheid, deugd en waarheid. Het Classicisme veronderstelt het bestaan van een **hogere werkelijkheid**, waarin waarden als eer en grootheid (*grandeur et gloire*, zoals de Fransen het nog altijd gaarne zeggen), maar ook vrijheid en gelijkheid hun plaats hebben. De realistische geesteshouding beschouwt dergelijke noties als ongrijpbare en onbewezen abstracties. Karakteristiek is bijvoorbeeld wat de nuchtere Engelsman Jeremy Bentham (1748-1832) opmerkte over de 'Verklaring van de Rechten van de Mens', zoals geproclameerd door de Franse Revolutie. Dit stuk kwalificeerde hij als 'onzin op

stelten' (nonsense upon stilts). Dat was een typisch realistische uitspraak: beide benen op de grond.

Daarom neemt het realisme ook afstand van de **Romantiek**, waarin het zoeken naar een **niet-bestaande of onbereikbare werkelijk** centraal staat, en waarbij aan het gevoel een belangrijke rol wordt toegekend. Het nastreven van zo'n ideale werkelijkheid leidt tot een onvervulbaar verlangen (*Sehnsucht*) en tot een ondraaglijk lijden aan de alledaagse werkelijkheid (*Weltschmerz*). De dichter Novalis (1772-1801) schiep in zijn roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) het bekendste symbool voor deze nimmer eindigende zoektocht: die blauwe Blume - sindsdien het zinnebeeld van de Duitse Romantiek.

Maar waarom zou men iets zoeken dat onbereikbaar is en waarschijnlijk zelfs helemaal niet bestaat? Waarom die vlucht uit de wereld van het hier en nu? Dáárin moeten wij toch leven. Daarom benadrukt de realistische geesteshouding het bestaan van de **gegeven werkelijkheid** als de enige realiteit die voor de mens mag tellen. Zij wil de dingen onderzoeken, beschrijven en kennen zoals ze zijn, zonder idealisering of stilering. En dan de **gehele werkelijkheid**, met inbegrip van het slechte, het lelijke en het onkiese. Ook dit mag niet verzwegen worden, en soms krijgt het zelfs een voorkeursbehandeling (ongetwijfeld als reactie op de al te zweverige idealen van sommige romantici).

## **Realisme in de filosofie**

In het wijsgerig denken kan men, in grote lijnen, drie voorname richtingen aantreffen die mede voortspruiten uit de realistische geesteshouding. Deze drie varianten van het filosofisch realisme zijn: het utilitarisme, het positivisme en het scientisme.

Het **utilitarisme** (de naam is afgeleid van utilis = nuttig) zou men kunnen omschrijven als de vorm die het realisme aanneemt op ethisch gebied. De grondlegger ervan is de reeds genoemde Jeremy Bentham, die in zijn boek *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1780) een antwoord tracht te geven op de vraag hoe men in een wereld zonder goddelijke openbaring of transcendente waarden een richtsnoer voor het handelen kan vinden. Hij gaat er daarbij van uit dat het enige motief van de mensen bij hun handelen is, zoveel mogelijk genot (*pleasure*) te bereiken, en zoveel mogelijk leed (*pain*) te vermijden. De enige norm voor zedelijk verantwoord gedrag wordt dan: hoe kan men de grootst mogelijk-

ke som van geluk (zoveel mogelijk genot en zo weinig mogelijk leed) voor zoveel mogelijk mensen verkrijgen? Hij vat dit samen in de beroemde formule: "*It is the greatest happiness of the greatest number that is the measure of right and wrong.*" Voor een rangorde van waarden is in dit denken geen plaats: er zijn geen 'hogere' waarden, het enige dat telt is genot of leed. "*Pushpin is as good as poetry*" zei Bentham hierover kortaf (Pushpin is een kinderspelletje).

Het **positivisme** (deze term werd in de vorige eeuw in ons land vertaald als: stellige wijsbegeerte) is de toepassing van het realistische denken op de kentheorie. De grondlegger ervan, Auguste Comte (1798-1857) had de bedoeling om in de wijsbegeerte en in de maatschappijwetenschappen dezelfde zekerheid te verkrijgen als in de wiskunde; daardoor zouden alle meningsverschillen, zowel in de wetenschap als in de samenleving, kunnen verdwijnen. De enige zekere kennis die wij kunnen bereiken, aldus Comte, is die omtrent feiten, en over de samenhangen daartussen die wij kunnen constateren. De wetenschap moet daarom ophouden met het spreken over abstracties als 'oorzaken' of 'wetten', en alleen de statistisch geconstateerde regelmaat in de verschijnselen vaststellen, zonder daar verder iets achter te zoeken van een bedoeling, laat staan van een goddelijke werelddordering.

In de literatuur van de eerste helft van de negentiende eeuw vinden wij deze gedachtengang terug in de realistische roman. De belangrijkste vertegenwoordiger van dit genre is Honoré de Balzac (1799-1850), die zich in een enorme romancyclus (die hij met een toespeling op Dante *La Comédie Humaine* noemde) tot doel stelt "*de faire concurrence à l'état civil*" (de burgerlijke stand te imiteren). Hij beschrijft zo objectief mogelijk alle toenmalige maatschappelijke milieus: de handel, de adel, het leger, de kerk, de provinciesteden, de boeren, enz. Zó is de wereld, zegt Balzac, of men dit nu mooi of lelijk, bewonderenswaardig of verwerpelijk vindt.

Het **scientisme** (van science = natuurwetenschap) is een verdere ontwikkeling van het positivisme. Mede door de grote ontdekkingen van de natuurwetenschappen in de negentiende eeuw kreeg men allengs zó'n groot vertrouwen in de methoden van deze wetenschappen, dat men meende hiermede alle vraagstukken van de natuur en de mens, ook de levensbeschouwelijke, te kunnen oplossen. Weliswaar zouden enkele fundamentele vragen (zoals die naar de oorsprong van de materie) wel altijd onbeantwoord blijven, doch dergelijke problemen diende men als on-

vruchtbaar te laten rusten. In beginsel kon echter alles begrepen worden. Zoals de beroemde scheikundige Berthelot (1827-1907) het uitdrukte: "*Aujourd'hui, le monde n'a plus de mystère*". Omstreeks deze tijd (1850-1880) leeft bij vele onderzoekers ook de gedachte, dat de wetenschap voltooid zou kunnen worden. De tijd was niet ver meer, meende men, waarin de mensen alles zouden weten wat er te weten was. Dan zou de wereld, de natuur evengoed als de menselijke geschiedenis, volkomen begrepen kunnen worden vanuit de wetten van kracht en stof.

In de literatuur vinden deze ideeën hun neerslag in het **naturalisme**. In hun romans gaan de naturalistische schrijvers nu gebruik maken van de resultaten van de wetenschap, in het bijzonder van de erfelijkheidsleer, de evolutietheorie en het economisch determinisme. De belangrijkste representant van deze stroming is Emile Zola (1840-1902), die net als Balzac in een omvangrijke romancyclus (*Les Rougon-Macquart*, 1871-1893) vele verschillende maatschappelijke milieus tekent, vaak na minitieuze voorstudie van de te beschrijven kringen. Naar hij zelf meende, ging hij zuiver constaterend tewerk; maar in feite schreef hij vanuit een duidelijk deterministische mensopvatting.

Intussen was echter al een kentering in het filosofisch denken opgetreden. Het positivisme had zich bewust bescheiden opgesteld door alleen de waargenomen feiten als zekere kennis te aanvaarden. Het scientisme echter had de pretentie, langs natuurwetenschappelijke weg ook levensbeschouwelijke problemen (wat is de mens? wat is de zin van zijn bestaan?) op te kunnen lossen of weg te redeneren. Deze pretentie bleek niet houdbaar en een reactie trad in.

Omstreeks 1870 stellen een aantal filosofen, onder wie Emile Boutroux (1845-1921) de opmerkelijkste was, dat wij de wereld niet werkelijk kennen. Wij doen niet meer dan haar beschrijven, en wij leggen onze kennis vast in formules die wij 'wetenschappelijke wetten' noemen, doch die niet meer zijn dan handzame samenvattingen van onze constatering. Wat daar werkelijk achter steekt, weten wij niet. Het door Boutroux geïntieerde en door Henri Poincaré (1853-1912) uitgewerkte **conventionalisme** ziet wetenschappelijke uitspraken als niet meer dan voorlopige samenvattingen van onze bevindingen, die nuttig kunnen zijn bij het zoeken naar verbanden en toepassingen, doch die de werkelijkheid niet raken. Het hedendaagse **neo-positivisme** zet deze denktraditie voort door het oorspronkelijke positivisme van Comte verder te verfijnen. Elke pretentie de werkelijkheid te begrijpen, wordt opgegeven.



In de literatuur zien wij aan het einde van de vorige eeuw een overeenkomstige ontwikkeling. Het naturalisme maakt plaats voor het impressionisme en het expressionisme, twee richtingen in de schilderkunst zowel als in de literatuur, die er de nadruk op leggen dat wij het zijn die bepalen wat gezien wordt. Niet de werkelijkheid wordt afgebeeld, doch onze visie daarop.

Daarmee is het realisme aan het begin van de twintigste eeuw als geesteshouding grotendeels uitgewerkt. Alleen in de marxistische gedachtenwereld leeft het als dialectisch materialisme nog voort. Maar wij mogen niet vergeten dat ook in de wereld van de natuurwetenschappen nog wel een naïeve vorm van realisme kan worden aangetroffen bij onderzoekers die zich niet bekommeren om de kentheoretische waarde van hun bevindingen, en die zich niets van methodologische kwesties aantrekken. En waarom ook niet? Dat doen de filosofen wel.

### **Het realisme en de burgerlijke mentaliteit**

Ideeën ontstaan niet in het luchtledige, doch houden verband met maatschappelijke ontwikkelingen. De samenleving en het denken beïnvloeden elkaar over en weer. De vraag waar ideeën vandaan komen, zullen wij hier laten rusten. Zijn ze niet meer dan een produkt van de omstandigheden ("*La race, le moment, le milieu*" - zoals Taine in 1864 beweerde -), of vormen zij een onafhankelijke variabele in de cultuur? Hoe dit ook moge zijn, in ieder geval kunnen wij vaststellen dat de maatschappelijke situatie sommige ideeën begunstigt boven andere, en ze dus meer kansen geeft om hun invloed te doen gelden. Dit nu is ook het geval geweest met het realisme, dat duidelijk is bevorderd door de triomf van de burgerlijke groepen in de negentiende eeuw.

De burgerij, de derde stand, bestond al sinds de Middeleeuwen, doch kende een grote groei in de achttiende eeuw, waarna zij door de Franse Revolutie de machtigste groepering in de samenleving werd. De macht van de adel was gebroken; het proletariaat doet zich pas later gelden; de burgerij geeft in de negentiende eeuw de toon aan.

Deze maatschappelijke groepering (die zelf ook weer uit verschillende groepen bestond) zet zich af tegen adel, hof en kerk. Haar mentaliteit kan het gemakkelijkst worden gekarakteriseerd door de burgerlijke waardenschaal te vergelijken met die van de adel. De dingen waar het voor de adel op aan kwam, waren geboorte en afkomst, traditie, eer, glorie en

grootheid. Dat sloot heel natuurlijk aan bij het Classicisme en zijn idealen. In sterke tegenstelling daarmee staat de waardenschaal van de burgerij, waarop ijver, spaarzaamheid, intelligentie en bezit een hoge plaats innemen. Later komt daar nog het respect voor de heilzame werking van de anonieme krachten van de markt bij. Dat deze waardenschaal affiniteit vertoont met het realisme in het denken en in de kunst behoeft wel niet te worden toegelicht. Wij spreken dan ook dikwijls (in navolging van Marx, maar in een andere zin dan hij bedoelde)<sup>4)</sup> over burgerlijk denken en burgerlijke literatuur en kunst, wanneer wij het realisme willen aanduiden.

De burgerlijke cultuur heeft zich in Europa het eerst gemanifesteerd in Nederland. De Republiek der Zeven Verenigde Provinciën is in de zeventiende eeuw de eerste burgerlijke samenleving, zonder hof en met een weinig invloedrijke adel. Onze kunst in de Gouden Eeuw is realistisch, de 'kopieerlust des dagelijksden levens' overheerst. En ondanks het naäpen van Franse modellen door rijke burgers is de Nederlandse cultuur altijd een typisch burgerlijke cultuur geweest. Voor waarden als 'gloire' en 'grandeur' is bij ons geen plaats; wie deze termen in de mond neemt, maakt zich belachelijk. "*Petit peuple, grande nation*", zei De Gaulle toen hij ons wilde complimenteren. Aardig geformuleerd en goed bedoeld natuurlijk, maar géén Nederlander zou het ooit zó zeggen.

In de negentiende eeuw triomfeert de burgerlijke mentaliteit in heel West-Europa. Het is de tijd waarin Louis-Philippe zich de 'burgerkoning' laat noemen, en waarin zijn minister Guizot de Fransen aanmoedigt om zich vooral op het vergaren van rijkdommen toe te leggen. "*Enrichissez-vous*" roept hij hen in zijn befaamde rede van 1 maart 1843 toe. Het is ook de tijd waarin kunst en literatuur zich volgens de criticus Victor Giraud kenmerken door "*le besoin d'information concrète, ce goût de 'petits faits vrais' que le positivisme avait mis à l'ordre du jour*".<sup>5)</sup>

Deze mentaliteit heerst na 1830 alom en ondersteunt het realisme in de filosofie, in de wetenschap en in kunst en literatuur. Het is natuurlijk niet alléén de dominantie van de burgerij die de realistische geesteshouding heeft bevorderd. De verbluffende resultaten van de empirische wetenschappen hebben daar eveneens toe bijgedragen, evenals de opkomst van de democratie (de gewone man telt voortaan ook mee). Ook de verzwakking van de godsdienst speelde een rol: de onzienlijke werkelijkheid sprak de mensen minder aan. Over en weer hebben al deze ontwikkelingen elkaar beïnvloed in een onontwarbare kluwen van oorzaak en

gevolg en wisselwerking. Maar het lijkt niet ongeoorloofd om in dit complex een verband te ontwaren tussen de opkomst van de burgerij en het realisme als geesteshouding. Het realisme is bij uitstek burgerlijk denken.

## Noten

1. Kuypers, K. (red.). *Encyclopedie van de filosofie*. Amsterdam/Brussel 1977, p. 571, s.v. realisme. Eveneens Schmidt, H. en G. Schischkoff. *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart 1974, 19de druk, p. 540, s.v. Realismus.
2. *Le Petit Robert*. Paris 1973, pp. 1471-1472, s.v. réalisme.
3. *The Oxford Companion to English Literature* (edited by Margaret Drabble). Oxford 1985, 5de druk, p. 813, s.v. Realism. Zie ook 1967, 4de druk, p. 684.
4. Vanuit de gedachte dat alleen het proletariaat de ware werkelijkheid kan waarnemen, verweet Marx de burgerij haar onwerkelijke ideeën (haar idealisme, zoals hij het afkeurend noemde). De ontwikkelingen sedert Marx hebben ons duidelijk doen zien:
  - a. dat het marxisme zelf een typisch produkt van negentiende-eeuws burgerlijk denken is;
  - b. dat het proletariaat, zo gauw het niet meer utopistisch doch realistisch ging denken, de burgerlijke mentaliteit ging overnemen.
5. De uitdrukking 'les petits faits vrais' is van Stendhal. Zie Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 2 dln.. Londen 1951 (en latere drukken en vertalingen), II, p. 712. Dit boek beveel ik tevens aan als verdere lectuur op het terrein van de burgerlijke kunst en literatuur.

## Stomme getuigen

Realisme in de literatuur van de 19de eeuw

M.B. van Buuren

De realistische kunst uit de tweede helft van de 19de eeuw probeerde globaal aan drie eisen te voldoen: kunst moet de werkelijkheid getrouw afbeelden; 'werkelijkheid' moet worden opgevat als eigentijdse sociale werkelijkheid en de analyse daarvan moet objectief en onpersoonlijk zijn. Die eisen zijn te vinden in de manifesten die rond het midden van de eeuw werden gepubliceerd door een aantal schilders en schrijvers. René Wellek sluit daarop aan in zijn definitie van het literaire realisme als een stroming die zich "*de objectieve weergave van de eigentijdse sociale werkelijkheid*" ten doel stelt.<sup>1)</sup> Het aanvankelijke 'realisme' (met als belangrijkste vertegenwoordiger Gustave Flaubert) wordt wel eens onderscheiden van de radicale variant die zich daar later uit ontwikkelde: het 'naturalisme' (Zola en consorten). Dat verschil komt mooi overeen met de twee opeenvolgende fasen die professor De Valk in het filosofische realisme onderscheidde, namelijk positivisme en scientisme. Maar de termen worden vaak gecombineerd tot realisme/naturalisme of kortweg realisme en die term verwijst dan naar een stroming die zich in de tweede helft van de negentiende eeuw vanuit Frankrijk uitbreidde over Duitsland (Hauptmann, Fontane), Engeland (Moore, Gissing), Italië (Verga en het verismo), Rusland (Tolstoj en Dostoievski), Scandinavië (Ibsen, Strindberg) en Nederland, waar de Tachtigers (Couperus, Van Deyssel) voor korte tijd aansluiting zochten bij het naturalisme.

De realistische schrijver beschouwt zichzelf als een sociale wetenschapper meer dan als een schrijver. Hij doet 'veldwerk', dat wil zeggen: hij observeert en analyseert de samenleving (met een heimelijke voorkeur voor de achterbuurten, de verwording en alles wat vies en voos is) en hij doet verslag van zijn bevindingen in 'studies' en 'observaties'. Zola schrijft de twintigdelige romancyclus *Les Rougon-Macquart*, waarvan de wetenschappelijke pretenties blijken uit de ondertitel: 'natuurlijke en sociale studie van een familie tijdens het

Tweede Keizerrijk (1852-1870)'. Elk van de twintig delen is gewijd aan een apart onderdeel van de maatschappij: het financiële leven, het grootwinkelbedrijf, de politiek, de uitgaanswereld, de arbeiders, enzovoort. Tijdens de voorbereiding legt Zola een dossier aan waarin hij alle kennis van het betreffende gebied verzamelt. Hij maakt aantekeningen van de studies die over dat onderwerp zijn geschreven, noteert gegevens die hem door specialisten worden verstrekt en bezoekt de plaats van handeling, bijvoorbeeld een mijnemplacement, waar hij in de mijn afdaalt om persoonlijk zijn bevindingen te noteren. Men moet zich van dat dossier geen overdreven voorstelling maken; er is Zola nogal eens verweten dat hij snel tevreden was en voor zijn roman over het boerenleven volstond met een rit in de koets door het platteland. Toch kan die sociale informatie tot op zekere hoogte serieus worden genomen. De Franse criticus Henri Mitterand heeft terecht betoogd dat de naturalistische romans uit de tweede helft van de negentiende eeuw en de dossiers die daarvoor werden aangelegd een schat aan historische gegevens bevatten.

Hoe serieus moeten nu de pretenties van de realisten worden genomen? Ik wil duidelijk maken dat de realistische schrijver een ander doel nastreeft dan hij ons wil laten geloven. Om te beginnen presenteert hij zijn romans als getrouwe kopieën van de werkelijkheid (Zola vergelijkt ze met foto's die eenvoudig reproduceren wat hij in de buitenwereld aantreft); toch zijn het in de eerste plaats romans, dat wil zeggen fictieve verhalen die de *indruk* moeten wekken dat ze de kale werkelijkheid tonen. Philippe Hamon heeft aan dat aspect veel aandacht besteed.<sup>2)</sup> Stel, zegt hij, dat de schrijver een roman over de spoorwegen wil schrijven. Hij bestudeert stapels boeken over locomotieven, beveiligingssystemen, treinenloop; hij laat zich voorlichten door mensen die alles van die materie afweten en hij maakt ook nog een reis op de locomotief om zich een voorstelling te kunnen maken van het werk van de stoker en de machinist. Het probleem waar hij nu voor staat is dat hij die informatie op een aannemelijke manier te berde moet brengen in een verhaal. Hij moet bijvoorbeeld situaties verzinnen waarin iemand die buitengewoon geïnteresseerd is in locomotieven (zeg een leerling-machinist) iemand tegenkomt die daar alles van afweet (een ingenieur of machinist) en die hem uitlegt hoe dat ding werkt. Hij moet zijn personages op plaatsen brengen vanwaar ze de locomotief of het stationemplacement goed kunnen overzien, zodat hij bepaalde plekken (letterlijk *topoi*) moet verzinnen zoals hooggelegen plaatsen die een goed overzicht garanderen op het 'object van

kennis' of vensters die uitzicht bieden op de buitenwereld ('personage x keek verstrooid naar buiten, zijn blik dwaalde over het pein waarop aan de linkerkant ..., in het midden ..., aan de rechterkant ...'), en die tevens als een scharnier het perspectief naar de binnenruimte laten draaien ('x wendde zich om en keek de kamer in ...'). De schrijver heeft dergelijke kunstgrepen nodig om de informatie te 'motiveren'. Zola kiest in *Le Ventre de Paris* een hoofdpersoon die als leerling-inspecteur wordt aangenomen in de Hallen om op die manier de talloze beschrijvingen over het reilen en zeilen van de Hallen een plaats te geven in het verhaal. De realistische roman berust op een ingewikkeld complex van dergelijke regeltjes, een retorica die je zou kunnen gebruiken om je eigen roman te schrijven. Als ik dit filmhuis [t' Hoogt - red.] 'realistisch' zou willen beschrijven, zou ik als hoofdpersoon een stagiaire kiezen die meehelpt met de voorbereiding van een filmfestival. Ze moet zo snel mogelijk leren hoe de organisatie werkt, vraagt haar stagebegeleider het hemd van het lijf; in de loop van haar werk maakt ze kennis met de technicus die 's avonds in het glazen hokje boven in deze zaal geluid, licht en projectie bedient en die ze tijdens de voorstellingen bezoekt. Terwijl hij in de gaten houdt of beneden alles naar wens verloopt, vraagt zij hem of alles goed gaat en waar al die ingewikkelde knopjes en lampjes toe dienen, enfin u begrijpt, een kind kan de was doen.

Realisme is dus in de eerste plaats een genre, een stelsel van regels en conventies die de indruk wekken een directe weergave te zijn van de werkelijkheid. Dat is een mooie en juiste theorie, maar in de kern daarvan schuilt een onjuistheid of op zijn minst een onvolledigheid. De theorie gaat er namelijk van uit dat aan het realisme een didactische of pedagogische bedoeling heeft. De realisten zouden zich ten doel stellen om (in de woorden van Philippe Hamon) "*kennis over te dragen*", dat wil zeggen de lezer zo volledig en zo neutraal mogelijk te informeren over de eigentijdse werkelijkheid. Die veronderstelling lijkt me onjuist. De realistische roman is geen encyclopedie die informatie transporteert, maar een tekst die effect beoogt.

Wat voor effect? Doel van de roman is in de eerste plaats om de lezer te laten meeleven met de avonturen van de hoofdpersoon, hem in spanning te houden, te ontroeren. "*Ik wil medelijden wekken, de gevoelige zielen tot tranen roeren*", schreef Gustave Flaubert aan Louise Colet naar aanleiding van zijn novelle *Een eenvoudige ziel*. Het aardige is nu dat de schrijver dat doel bereikt door te doen alsof hijzelf hele-

maal niet bij het verhaal betrokken is. Flaubert is daar het beste voorbeeld van. Hij onthoudt zich elk commentaar en beperkt zich tot de presentatie van de 'feiten'. Het principe dat hij gebruikt en waar hij beroemd mee is geworden is dat van de *impassibilité*, de onbewogenheid van de verteller die op geen enkel moment laat blijken welke gevoelens hij koestert ten aanzien van wat hij vertelt. Die koele ont-hechting werd hem door zijn tijdgenoten zeer kwalijk genomen. Het was een van de aanleidingen tot het proces dat Flaubert werd aan-gedaan naar aanleiding van *Madame Bovary*. Het gevoelige onderwerp van een vrouw die overspel pleegt en zich daarbij zo in de nesten werkt dat ze ten einde raad zelfmoord pleegt, was alleen te billijken, vond men, als de verteller die gebeurtenissen met medeleven vertelt. Achteraf kan geconstateerd worden dat juist die schijnbare onbe-wogenheid een machtig retorisch middel is om de gevoelens van de lezer te mobiliseren. Robert Bresson doet iets dergelijks in zijn films. Ik noem met name Bresson, omdat hij de afstandelijke en op effect berekende techniek verder heeft doorgevoerd dan welke andere mij bekende regisseur. Hij heeft zelfs een soort poëtica van die techniek geformuleerd; zo interpreteer ik althans de slotscène van 'Hamlet' die hij in een van zijn mooiste films, *Une femme douce*, opneemt. Die scène staat bol van de emotie omdat er verschillende personages in sterven, maar Bresson ontdoet hem van elke vorm van pathos en be-reikt zo een des te groter effect op de toeschouwer. Ik zeg dat alles om aan te geven dat de onpersoonlijke manier van vertellen die de rea-listen zeggen te gebruiken om de informtie zo neutraal en objectief mogelijk te presenteren, juist een buitengewoon effectief middel is om emoties te mobiliseren.

Ik gaf als voorbeeld al Flaubert, het is eenvoudig om daar de namen van de andere realisten en naturalisten (de gebroeders Goncourt, Emile Zola) aan toe te voegen. Een mooi Nederlandstalig voorbeeld is Coenens roman *Onpersoonlijke herinneringen*. Daarin wordt het on-gelukkige leven van een vrouw uit het midden van de negentiende eeuw verteld door een verteller die een maximale distantie in acht neemt. Hij heeft de vrouw nooit gekend en verneemt pas van haar bestaan lang nadat ze is overleden als hij bij toeval in aanraking komt met de erfenis die zij heeft nagelaten. Uit de sporen die daarin zijn achtergebleven reconstrueert hij stukje bij beetje haar levensverhaal, dat des te meer intrigeert omdat het vanuit de verte wordt waar-genomen. Danilo Kis gebruikt dezelfde techniek in zijn verhalen en romans om de gebeurtenissen tijdens de Stalin-terreur (waarvan onder



andere zijn eigen familie het slachtoffer was) op afstand te zetten en het effect ervan bij de lezer beter voelbaar te maken.

Realisme berust dus, zou je kunnen zeggen, op een paradox. De schrijver probeert de lezer bij het verhaal te betrekken door te doen alsof hij er zelf niet bij betrokken is. Dat is niet de enige paradox. De tweede en belangrijkste is dat hij een compleet beeld van de sociale werkelijkheid suggereert door slechts enkele uitgeknipte details te selecteren en te benadrukken. Ik zal dat verduidelijken aan de hand van *Effi Briest* van Theodor Fontane (1894). De roman gaat over een meisje dat op jeugdige leeftijd trouwt met de twintig jaar oudere baron Instetten, een intelligente en redelijke man die carrière maakt bij de overheid (hij is districtshoofd van Kessin, een stad in Noordoost-Duistland, in de buurt van de tegenwoordige grens met Polen). Instetten wordt in beslag genomen door zijn werk en Effi blijft achter in het veel te grote huis. Ze vereenzaamt, voelt zich belaagd door angsten waarvan ze de herkomst niet kan verklaren; de geboorte van een dochter verandert daar weinig aan. In die situatie ontstaat een verhouding met de militair Crampas. Van geluk is geen sprake, het stuit Effi tegen de borst om Instetten te bedriegen. Ze is dan ook opgelucht als Instetten bevorderd wordt op een hoge post in Berlijn. Daar beleeft ze een aantal rustige jaren tot het moment waarop Instetten door een ongelukkig toeval de brieven ontdekt die Crampas haar schreef toen ze nog in Kessin woonde. Instetten arrangeert een duel waarin hij Crampas doodt en hij verstoot Effi, hoewel hij veel om haar geeft. Effi's ouders kunnen en willen hun dochter niet terug in huis nemen. Ze betreft een klein appartement met Roswitha, het vroegere kindermisje van haar dochter. Ze ziet haar dochter na een aantal jaren nog een keer terug, maar het meisje is helemaal van haar vervreemd. Ze kwijnt weg en sterft.

Het gegeven van de roman berust op een waar gebeurd verhaal en via dat verhaal krijgt de lezer een beeld van de sociale werkelijkheid aan het eind van de vorige eeuw. *Effi* voldoet dus aan de voorwaarden die aan een realistische roman kunnen worden gesteld. Waar het me echter om gaat, is dat de roman zich concentreert op het innerlijk leven van Effi en dat de gebeurtenissen die daarin van doorslaggevend belang zijn, worden verzwegen. Over de verhouding met Crampas rept de verteller met geen woord. Hij noteert hoe Effi met de man in contact komt en hoe ze in tegenstelling tot haar gewoonte 's middags alleen uit wandelen gaat. Dat er tijdens die wandelingen iets gebeurt, blijkt pas

achteraf als de brieven worden ontdekt. De inhoud daarvan komen we niet te weten, we zien alleen het effect dat ze produceren, namelijk het duel dat Instetten arrangeert en voltrekt. Tijdens die episode, vijf hoofdstukken groot, verliezen we Effi uit zicht. We weten niet hoe ze reageert op de ontdekking en de daarop volgende catastrofe. Het verhaal maakt een sprong van drie jaar en toont Effi pas weer als ze op haar kamer woont. Het verhaal laat gaten vallen op die momenten die het meest beladen zijn en het doet dat systematisch, ook waar de gebeurtenissen minder dramatisch zijn. Van Effi's huwelijk krijgen we in extenso de voorbereidingen te horen: hoe groot en hoe luxueus haar uitzet is, welk toneelstukje haar vriendinnen voorbereiden, hoe mooi dominee Niemeyer spreekt, dat haar vader zich in zijn uitbundige stemming zozeer laat gaan dat zijn vrouw hem terecht moet wijzen. Maar hoe Effi het huwelijk ervaart, daarvan horen we niets. Na afloop van het feest blijft de verteller in de buurt van Effi's ouders die zich afvragen hoe het hun dochter vergaat tijdens haar huwelijksreis. Van de zwangerschap van Effi en de geboorte van haar dochter wordt alleen gemeld is dat er op zeker moment "*een wieg stond naast Effi's bed*". Ook om Effi's dood loopt de verteller met een boog heen. Aan het eind van de roman zien we hoe Effi verzwakt aan het raam staat van haar ouderlijk huis, vervolgens wordt de grafsteen beschreven waaronder ze ligt begraven. De roman springt letterlijk over die gebeurtenissen heen waar de dramatiek van Effi's leven zich verdicht of liever het maakt die dramatiek voelbaar door de beschrijving van gebeurtenissen en voorwerpen die er zijdelings mee te maken hebben (brieven in plaats van verhouding, wieg in plaats van zwangerschap en geboorte, grafsteen in plaats van dood). Die manier van vertellen is buitengewoon effectief en het effect wordt nog versterkt doordat het perspectief van de verteller beperkt blijft tot datgene wat aan de buitenwereld getoond wordt. Sociale conventies hebben daarin de plaats ingenomen van gevoelens. De discrepantie tussen dat "*officiële discours*" (feesten, diners, het duel) en het geheime gevoelsleven (overspel, liefde, verdriet en dood) bepaalt de strekking van de roman. Fontane laat ons meeleven met het drama van zijn hoofdpersoon om via die geschiedenis kritiek te geven op de uitgeholde moraal van zijn tijd.

*Effi* staat model voor het soort van effect dat de realistische roman beoogt, namelijk het betrekken van de lezer bij een menselijk drama en het beïnvloeden van zijn visie op de maatschappij via dat drama. Er zijn vele voorbeelden te noemen die de werking van dat effect beves-

tigen. Edmond de Goncourt schreef in 1877 een roman over een prostitué (*La fille Elisa*), waarin hij met geen woord rept over het beroep dat zijn hoofdpersoon uitoefent. Wat doet Elisa precies? Wie zijn haar klanten? Hoe zit het met voorbehoedsmiddelen en ziekten? De lezer krijgt er niets van te weten. Het drama van Elisa (want dat is het natuurlijk, het loopt in die tijd onvermijdelijk slecht af met de al even onvermijdelijk vrouwelijke hoofdpersonen) wordt uitsluitend getoond door middel van beschrijvingen van de omgeving waarin Elisa verkeert. Aanvankelijk een bordeel in de Elzas, waar ze het betrekkelijk goed heeft, vervolgens een reeks Parijse bordelen die steeds miserabeler worden en het decor vormen van haar aftakeling. Het soldatenbordeel aan de Avenue de Suffren vormt daarvan het dieptepunt. Goncourt wijdt twee hoofdstukken aan die Avenue en aan het bordeel waar Elisa terechtkomt. Die beschrijvingen (waarin Elisa in het geheel niet voorkomt) wekken begrip voor Elisa en voor haar lot. Het slopende bestaan vormt de aanleiding tot de moord die ze in een opwelling pleegt als de soldaat op wie ze verliefd is geworden sexueel toenadering zoekt. De roman van Goncourt is niet alleen een natuurgetrouwe observatie van het milieu waarin prostitués leven, maar ook een maatschappelijke aanklacht. Edmond meent namelijk dat Elisa lijdt aan acute hysterie (een in de opvatting van die tijd ernstige, soms zelfs fatale ziekte) en dat die ziekte ontstaat door een combinatie van erfelijke vatbaarheid en overmatige sexuele prikkeling. De moord is volgens hem het gevolg van de onwillekeurige lichamelijke reactie van een overspannen gestel. Elisa zou niet ter dood veroordeeld moeten worden (zoals in de roman gebeurt), maar verpleegd; ze is geen misdadigster, maar een patiënt. Met zijn roman neemt Goncourt stelling in een debat dat eind vorige eeuw in alle hevigheid woedde rond de vraag of misdadigers toerekeningsvatbaar waren en berecht dienden te worden of juist slachtoffers van een ziekte die onder behandeling moesten worden gesteld van een arts.

Een laatste voorbeeld. In *Au bonheur des dames* van Emile Zola wordt buitengewoon veel aandacht besteed aan de beschrijving stoffen die in een grootwarenhuis te koop zijn. Zola beschrijft honderd en één soorten zijde en kant met het argument die stoffen in de winkels van die tijd te vinden en dus 'echt' zijn. Maar dat is maar een deel van hun functie. De stoffen oefenen in het verhaal een onweerstaanbare invloed uit op de vrouwelijke klanten die hun zelfbeheersing verliezen als ze hun handen, liefst tot aan hun ellebogen, in de bakken met kant steken. De relatie tussen koopwaar en klant, zo suggereert Zola, berust op

een erotische spanning, waarbij de koopwaar de rol vervult van een fetisj in de freudiaanse en marxistische zin van een voorwerp waarin affectieve waarden worden geïnvesteerd die aan menselijke relaties worden onttrokken. De beschrijvingen monden uit in een ideologische kritiek.

Het beoogde effect lijkt in elk van de voorbeelden twee fasen te doorlopen. In de eerste fase gaat het erom belangstelling te wekken voor een menselijk drama, liefst met een pikant tintje (overspel als het even kan); in de tweede fase wordt, via dat drama, een ideologisch belang gemobiliseerd. Het proces is te vergelijken met de werking van het affiche dat ik laatst zag op een prikbord bedoeld voor studenten en waarop over de volle breedte en in rode letters het woord SEX stond geschreven, met daaronder in kleine letters : *"en nu ik toch uw aandacht heb, ik zoek een kamer"*.<sup>3)</sup>

Roman Jakobson heeft menigmaal betoogd dat het realisme zich bij voorkeur bedient van de stijlfiguur van de metonymia. Als voorbeeld geeft hij de zelfmoord van Anna Karenina, waarbij Tolstoj niet Anna zelf beschrijft, maar het tasje dat naast haar op de grond is gevallen.<sup>4)</sup> Ik ben het met Jakobson eens, maar ik denk dat zijn redenering moet worden doorgetrokken in de richting van het effect dat die figuur op de lezer heeft. Dat effect doet zich niet alleen gelden in de literaire stroming aan het eind van de negentiende eeuw, maar in het algemeen daar waar realisme of realistische pretenties in het geding zijn. De informatie over de Golfoorlog heeft daar alle kenmerken van. Strikt genomen weten we niets van wat er op dit moment gebeurt (we schrijven 26 februari 1991); we kunnen alleen gissen naar de feitelijke gang van zaken op grond van de spaarzame gegevens die door de censuur worden vrijgegeven. Van het incident waarbij een grote hoeveelheid olie in de Golf terecht kwam, bereikten ons reportages waarin de foto van een met olie besmeurde vogel een prominente plaats innam. Ten opzichte van het oorlogsgebeuren als geheel en van de olieramp in het bijzonder vormt die ene vogel een minuscuul detail. De opname is het resultaat van een extreme verschuiving die van het centrum van belangstelling wegvoert naar een detail in de marge. Dat detail is niet zonder betekenis, integendeel: de vogel is zwaar beladen met betekenissen. Hij 'betekent' een ramp die verder buiten beeld blijft en vooral: hij mobiliseert gevoelens van verontwaardiging over de misdaad die tegen het milieu is begaan en over het leed dat onschuldige slachtoffers daarvan ondervinden. De foto stuurt die verontwaardiging

in een bepaalde richting, hij incrimineert en stigmatiseert de tegenstander die ervan wordt beticht dat hij de oliekranen opzettelijk heeft opengezet. De foto, die op elk journaal en op elke voorpagina getoond is als 'nieuws', dat wil zeggen als de neutrale weergave van feiten, is in feite een teken dat een heel bepaald ideologisch effect beoogt.

Zodra ons kunst of informatie wordt aangeboden onder het mom van 'realisme' doen we er goed aan ons af te vragen wat daar achter zit, of, zoals Nietzsche het formuleerde in zijn *Hinterfragen*:

Bij alles wat iemand laat zien, kan men zich afvragen:

Wat wil hij verbergen? Van wat wil hij de blik afwenden? Welk vooroordeel wil hij wekken?

En ook: tot waar reikt de sluwheid van zijn misleiding en in hoeverre begaat hij een vergissing?<sup>5)</sup>

## Noten

1. 'The concept of realism in literary scholarship' in: René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven/London, Yale University Press, 1975 (1963).
2. Philippe Hamon, 'Un discours contraint' in: *Poétique* 16, 1973, pp. 411-446.
3. Het is natuurlijk ook een van de meest gebruikte trucjes in de reclame, genre 'stoeipoes op motorkap'. Het zou de moeite lonen om na te gaan hoe en waarom de vrouw in literatuur en reclame gebruikt wordt als bemiddelaarster van ideologische belangen.
4. Roman Jakobson, 'Over realisme in de kunst', in: *Russies Formalisme*, Nijmegen SUN, 1982, pp. 33-44. In 'Deux aspects du langage et deux types d'aphasie' (*Essais de linguistique générale*, Seuil, 1963, pp. 43-67) breidt Jakobson die redenering uit. Hij associeert de metafoor met de Romantiek en de metonymia met het realisme. Met die generalisering ben ik het om een aantal redenen niet eens.
5. F. Nietzsche, *Morgenröthe*, p. 523, geciteerd door Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Parijs, Maspero, 1971, p. 107.

## Postmodernisme en werkelijkheid: van weergave naar verwerking

*E. van Alphen*

Het postmodernisme roept bij velen weerstanden op. Het staat bekend als oppervlakkig, als spel, dat wellicht een leuk tijdverdrijf is, maar verder weinig om het lijf heeft. Behoeders van oude waarden laten zich nog wel wat feller over het postmodernisme uit. Voor hen is het zelfs nihilistisch of destructief, omdat het een vertrassing van de Cultuur zou zijn, een aantasting van het subject, van het individu, of van de intersubjectieve communicatie. Deze negatieve opinievorming wordt veroorzaakt door het idee dat met het postmodernisme het begrip mimesis in de prullebak verdwenen zou zijn. Postmodernisten zouden zich niet langer toeleggen op, om Auerbachs definitie van mimesis maar even aan te halen, de interpretatie van de werkelijkheid door literaire uitbeelding of 'nabootsing' (1991: 495). Met dit failliet van het mimetische streven, zou de literaire tekst van de werkelijkheid losgesneden zijn. Ons resteert slechts een verzameling van teksten, een spel van intertekstuele relaties; kortom literatuur heeft aan waarde want aan serieusheid ingeboet.

Deze, naar mijn idee op een misvatting gebaseerde visie op het postmodernisme wordt veroorzaakt doordat er verkeerde conclusies getrokken worden uit één evident feit, namelijk dat veel postmodernisten de referentialiteit van taal problematiseren. Nu is het begrip referentialiteit nauw verbonden met dat van mimesis. Immers wanneer je je ten doel stelt in taal een interpretatie van de werkelijkheid te geven, dan vooronderstel je dat taal de capaciteit heeft naar de werkelijkheid te verwijzen oftewel, te refereren. Wanneer de referentialiteit van taal door postmodernisten geproblematiseerd wordt, komt inderdaad ook het mimetische streven op de tocht te staan. Toch is de conclusie daaruit niet nihilistisch. Wanneer taal voor hen geen transparant medium is, waarmee moeiteloos naar een betekenisvolle wereld verwezen kan worden, dan wil dat nog niet zeggen dat er geen enkele relatie meer is tussen taal en werkelijkheid.

In dit essay zal ik nader ingaan op de kritiek van een bepaalde groep postmodernisten op referentialiteit en de mogelijkheid van mimesis. Om het probleem scherp te stellen zal ik dit in eerste instantie doen aan de hand van een bespreking van ontwikkelingen in de geschiedfilosofie. In de geschiedschrijving doet het probleem van referentialiteit, de mogelijkheid om met behulp van taal de historische werkelijkheid te beschrijven en te interpreteren, zich immers nog klemmender voor dan in de literatuur.

Op de tweede plaats zal ik ingaan op postmodernisten die niet blijven steken in het problematiseren van referentialiteit en mimesis, maar bij wie het gaat om een accentverschuiving. Zij vechten het mimetische streven niet aan, in tegendeel zelfs, maar zij reflecteren over een *andere* relatie tussen tekst en werkelijkheid. Het gaat daarbij niet om de nabootsing van de werkelijkheid, maar om de *verwerking* ervan. In zekere zin vormt de postmoderne literatuur een radicale breuk met de geschiedenis van de Westerse literatuur zoals Auerbach die in zijn studie *Mimesis* schetst. Hij laat immers zien hoe de heel die geschiedenis te lezen valt als uiteenlopende correlaties tussen het aspect van de werkelijkheid waarop de kunstenaar zich concentreert om het na te bootsen, en de manier waarop, het stijlregister waarin, dat gebeurt. Hoe verschillend ook, steeds weer betreft de relatie een mimetische relatie. In het soort postmodernistische teksten dat ik zal bespreken, wordt dat het streven naar die mimetische relatie geaccepteerd, gerespecteerd, maar niet centraal gezet. Het gaat in die teksten om een andere relatie tussen tekst en werkelijkheid, niet een die nabootst, maar een die ervaringen met de werkelijkheid verwerkt, en daardoor een nieuwe werkelijkheid maakt - mogelijk maakt.

Op het eerste gezicht zijn er opvallende overeenkomsten tussen de meest geavanceerde ontwikkelingen in de historiografie en postmodernistische literatuur. In de historiografie waar ik op doel, en waar het werk van mensen als Hayden White (1973, 1978), Hans Kellner (1989), Stephen Bann (1984) en de Nederlander Frank Ankersmit (1990) onder valt, worden op uiteenlopende manieren de waarheidspretenties van de traditionele geschiedswetenschap geproblematiseerd. Kellner typeert deze ontwikkelingen in zijn boek *Language and Historical Representation. Getting the Story Crooked* (1989) als een poging "to challenge the ideology of truth" (24). Het is niet zo dat historici de waarheid van voorbije gebeurtenissen 'vinden' of 'ontdekken'. Wat zij wel doen, is het creëren van gebeurtenissen uit een naadloze stroom en zij vinden betekenissen uit die tot patronen leiden binnen die stroom. Het in onze cultuur rotsvaste



geloof dat geschiedenis een continuïteit is, uit een opeenvolging van gebeurtenissen bestaat, terwijl narrativiteit een transparant medium is om dat continuüm realistisch uit te beelden, is daarmee van de baan. De narratieve tekst is een heel specifiek vertoog dat cognitieve gevolgen heeft voor de vertelde geschiedenis. Het legt een bepaalde vorm en betekenis op aan de geschiedenis. In de woorden van Kellner:

What is continuous is not so much reality, or the form in which reality exists (as artefact) in its obvious discontinuity, but the form in which our culture represents reality. Continuity is embodied in the mythic path of narrative, which 'explains' by its very sequential course, even when it merely reports. A strong working suspicion arises that the intuition of historical continuity has less to do with either documentary fullness or personal consciousness than it has with the nature of narrative understanding. (1)

Bovengenoemde geschiedtheoretici hebben dan ook met welhaast sadistisch plezier hun collega's ervan proberen te overtuigen dat centrale noties als totaliteit, eenheid en coherentie, niet de essentie of natuur vormen van de historische werkelijkheid, maar effecten zijn van hun narratieve vertoog. Eigenlijk kan je nu niet langer zeggen dat ze met dat vertoog *over* de historische werkelijkheid praten, maar dat met dat vertoog de geschiedenis gemaakt wordt.

Het is begrijpelijk dat deze kritiek op het realistische waarheidsdenken van de traditionele geschiedschrijving veel geïrriteerd onbegrip heeft opgeroepen. Het geëikte weerwoord ertegen wordt kernachtig verwoord in een dialoog tussen de hoofdpersoon van Graham Swifts roman *Waterland* (1983), de geschiedenisleraar Tom Crick, en zijn leerling Price. De geschiedenisleraar uit deze roman belichaamt in dit citaat ideeën à la White, Kellner, Bann en Ankersmit:

Where then does the revolution lie? This starting-point of our modern age. Is it merely a term of convenience? Does it lie in some impenetrable amalgam of countless individual circumstances too complex to be analysed? It's a curious thing, Price, but the more you try to dissect events, the more you lose hold of what you took for granted in the first place - the more it seems it never actually occurred, but occurs, somehow, only in the imagination ...

Teacher pauses. Price's response to all this suddenly seems important.

He hesitates a moment. Then boldly, almost insolently: Should we be writing this down, sir? The French Revolution never really happened. It only happened in the imagination. (121)

Natuurlijk is het niet waar dat de moderne historiografen de werkelijkheid van gebeurtenissen als de Franse revolutie of de tweede wereldoorlog ontkennen. Zo gauw we echter over die gebeurtenissen beginnen te praten, kennen we onvermijdelijk in dezelfde beweging betekenis toe aan die gebeurtenissen, we leggen verbanden tussen gebeurtenissen die eraan vooraf zijn gegaan en die tot andere gebeurtenissen geleid hebben. Het probleem is niet dat er geen historische werkelijkheid bestaan heeft, maar dat zij in ons praten of schrijven niet zozeer aanwezig gesteld wordt, maar eerder juist blijft terugwijken door de retorische en narratieve werking van ons vertoog. Verbanden tussen gebeurtenissen, begin- en eindpunten, oorzaak en gevolg-relaties, systematische relaties tussen vriend en vijand en dergelijke zijn niet aanwezig in de historische werkelijkheid, maar worden opgelegd door de narratieve structuur, of door stijlfiguren als metaforen, metonymen, synecdoch of ironie die onvermijdelijk eigen zijn aan het vertoog van de geschiedschrijver.

In postmodernistische literatuur lijkt eenzelfde type kritiek gestalte te krijgen. Ook daarin krijgt het geloof dat met behulp van taal de realiteit (historisch of niet), aanwezig gesteld kan worden, het te verduren. Volgens Linda Hutcheon (1988), een van de belangrijkste theoretici van het postmodernisme, is het belangrijkste kenmerk van het postmodernisme het problematiseren van de referentialiteit van taal of representatie. Voor haar is deze reflectie over referentie binnen het postmodernisme zelfs zo centraal dat postmodernistische literatuur voor haar synoniem is aan, wat zij noemt, 'historiographic metafiction'. Op een zelf-reflexieve, en metafictionele wijze, vaak ook parodiërend, wordt in postmodernistische literatuur nagedacht over de mogelijkheid en onmogelijkheid van historische referentie. Het postmodernisme is volgens deze voorstelling van zaken de kunstzinnige pendant van de wetenschappelijke praktijk van de hedendaagse historiografie. In beide domeinen wordt de waarheidsclaim van geschiedschrijving of in het geval van literatuur liever de waarachtigheids- of waarschijnlijkheidsclaim geproblematiseerd.

Hiermee lijkt de overeenkomst echter op te houden. In de historiografie wordt niet geprobeerd geschiedenis in andere termen bespreekbaar te maken dan die van waarheid, exactheid, of volledigheid. Een goed voor-

beeld van het gebrek aan alternatief is te zien in het laatste boek van Ankersmit *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (1990). Hij noemt in zijn inleiding meerdere punten waarop zijn, wat hij noemt postmoderne geschiedsfilosofie verschilt van de traditionele universalistische geschiedsfilosofie. Ik beperk me hier tot zijn meest centrale punt. Volgens hem is de postmoderne geschiedsfilosofie standpuntloos. (33,41) Dit is een onverwachte uitspraak voor een geschiedfilosoof die naam gemaakt heeft met een pleidooi voor narratologische analyses van geschiedschrijving. De narratologie leert ons immers dat focalisatie, het subjectgebonden standpunt, een structureel gegeven is van iedere tekst. De vraag of de tekst een standpunt bezit is daarom onzinnig, terwijl de vraag welk of wiens standpunt in de tekst verwoord is, van cruciaal belang is.

Ankersmit verdedigt zijn ideaal van de standpuntloze tekst als volgt:

Het standpunt is (daarom) geneigd om zich te plaatsen tussen enerzijds de filosoof, de historicus of de politicus en anderzijds 'de zaak zelve'. Het standpunt brengt zijn eigen belangen in die aan de 'zaak zelve' vreemd zijn en spreidt bijgevolg een opdringerigheid ten toon waardoor onze interesse in de zaak zelf geperverteerd raakt. Ik pleit daarom voor een ander regime in de verhouding tussen feiten, argumenten, standpunten en de zaak zelf; een regime dat de voorrang geeft aan de categorie van het 'interessante' boven het zoeken naar het juiste standpunt. De categorie van het interessante vereist een afwending van het standpunt en een toewenden naar de zaak zelf, zonder in de naïeviteit te vervallen dat de zaak zelf voor zichzelf zou kunnen spreken. (41)

De categorie van het interessante is voor Ankersmit het alternatief voor waarheid. Kwaliteiten die hij eerder als positief gekenschetst heeft als esthetisering van de geschiedschrijving, het opgeven van het streven naar eenheid en volledigheid, komen allemaal samen in het alternatief van het interessante. Het is echter opvallend dat Ankersmit er niet in slaagt om aan te geven wat het interessante nu precies inhoudt: wanneer is geschiedschrijving nu interessant en wanneer niet. Hij kan het interessante slechts negatief definiëren. "*Van belang is dat men zich realiseert dat het interessante zeker niet congruent is met het 'ware' en het 'plausibele'*" (41). Eerlijk gezegd lijken de critici van het postmodernisme, volgens welke het postmodernisme niets anders is dan oppervlakkig spel, hier gelijk te krijgen.

Hij geeft zijn definitie van het interessante de vorm van een oppositie. 'Interessant' is een ontkenning van 'waar' of 'plausibel'. Maar juist met die oppositie geeft Ankersmit aan nog steeds midden in het waarheidsparadigma te zitten. Ook al ziet hij in dat het onmogelijk is om de historische werkelijkheid via een tekst aanwezig te stellen of met een tekst waarheid te claimen, zijn verlangen naar referentialiteit manifesteert zich als een gefixeerde oppositie tegen de mogelijkheid van referentialiteit. En helaas, zoals bekend, is het negatief gedefinieerde per definitie inhoudsloos en vaag.

In tegenstelling tot de postmoderne geschiedfilosofie biedt de postmodernistische literatuur wel een alternatief. Zij slaagt er wel degelijk in om aan de wil tot waarheid en het verlangen tot referentialiteit te ontkomen. In nogal wat postmodernistische romans wordt er op veel radicalere manier getheoretiseerd over relaties tussen taal, tekst en werkelijkheid dan in de postmoderne historiografie. Een fraai voorbeeld van een postmodernistische roman waarin men niet blijft steken in het bestrijden van de waarheidsclaim is de al eerder genoemde roman van Swift *Waterland*. Deze roman valt perfect onder Linda Hutcheons definitie van postmodernistische literatuur: het is duidelijk een geval van historiografische metafiction. Toch is het geen historische roman. Er komen totaal geen bekende historische figuren of gebeurtenissen in voor. De roman gaat over een geschiedenisleraar die zeer zelfbewust reflecteert over zijn vak, over de verhalen die er in zijn familie verteld worden, eerst door zijn moeder en later door hemzelf, en over de overeenkomsten tussen de functie van dat verhalen vertellen en zijn geschiedenislessen. In tegenstelling tot postmodernistische historische romans doet *Waterland* de conventies van de traditionele historische roman geen geweld aan. In de postmoderne historische roman worden traditionele conventies opzichtig genegeerd door de vertelde geschiedenis in strijd te laten zijn met de officiële geschiedenis, door anachronismen, en door anti-realisme, wat inhoudt dat de geschiedenis nadrukkelijk met kenmerken van fantastische literatuur vermengd wordt. Voorbeelden van dat type postmodernisme zijn de historische romans van Louis Ferron, met name *Turkenvespers* en *De gallicse ziekte* of Robert Coovers *The Public Burning*, of Doctorows *Ragtime*. Dit gevecht tegen de conventies van de traditionele historische roman wordt volgens Linda Hutcheon gemotiveerd door het verlangen de werkzaamheid van de geschiedschrijver of van haar taal uit te vergroten. Net als bij de zojuist besproken historiografen is de inzet dus toch weer de waarheid. Geschiedenis wordt op bijna kinderlijk provocerende wijze als fictie, als fantasie, als door taal geproduceerd, voorgesteld. Het lijkt

een oedipaal gevecht tegen voorgangers die in deze oppositie toch nog gelijk lijken te krijgen.

Dit oedipale gevecht tegen waarheid is vreemd aan *Waterland*, sterker nog, op verschillende plaatsen benadrukt de hoofdpersoon zelfs het belang van geschiedenis:

And when you asked, as all history classes ask, as all history classes should ask, What is the point of history? Why history? Why the past? I used to say ? [...] But your 'Why?' gives the answer. Your demand for explanation provides an explanation. Isn't this seeking of reasons itself inevitably an historical process, since it must always work backwards from what came after to what came before? And so long as we have this itch for explanations, must we not always carry round with us this cumbersome but precious bag of clues called History? (92)

Ook geeft Tom Crick aan het van belang te vinden om onderscheid te blijven maken tussen geschiedenis en fictie:

Children, you are right. There are times when we have to disentangle history from fairy-tale. There are times (they come round really quite often) when good, dry, textbook history takes a plunge into the old swamps of myth and has to be retrieved with empirical fishing lines. History, being an accredited sub-science, only wants to know the facts. History, if it is to keep on constructing its road into the future, must do so on solid ground. At all costs let us avoid mystery-making and speculation, secrets and idle gossip. And, for God's sake, nothing supernatural. And, above all, let us not tell *stories*. Otherwise, how will the future be possible and how will anything *get done*? (74)

Opvallend is echter dat hij direct daarop, dus tijdens de geschiedenisles, verder gaat met een verhaal te vertellen. Hij leidt zijn verhaal in aan de hand van een synchrone geschiedschrijving. Hij geeft aan wat er gelijktijdig in de officiële geschiedenis rond 1830 zich afspeelde in Frankrijk en Engeland, om tegen de achtergrond daarvan het verhaal van zijn familie van moeders kant te vertellen, de Atkinsons, een familie die geschiedenis gemaakt heeft met de bierbrouwerijen die zij bezaten. Ook al onderkent hij het verschil tussen feit en fictie, of tussen geschiedenis en fantasie, het gaat hem in de geschiedverhalen die hij vertelt uiteindelijk om iets anders. En op het punt waar het hem om gaat is er uiteindelijk *geen* verschil tussen de wil tot geschiedschrijving en die tot verhalen

vertellen. ik zal daarom in het vervolg maar van geschiedverhalen spreken.

In de postmoderne historiografie, maar ook in wat ik maar even noem de oedipaal getinte postmodernistische historische roman, is geschiedenis in feite een bijzonder of extreem geval van werkelijkheid. Geschiedenis is een uitdaging voor reflecties over de referentialiteit van taal omdat de historische werkelijkheid in dubbele zin afwezig is. Terwijl de contemporaine werkelijkheid in representatie vooral synchroon aanwezig gesteld moet worden, moet in het geval van een historische werkelijkheid niet alleen synchroon maar ook diachroon, temporeel aanwezig gesteld worden. De problemen die postmodernisten signaleren bij het representeren van de werkelijkheid, worden bij een historische werkelijkheid in verhevigde mate ervaren.

In Graham Swifts roman is de realiteit van de geschiedenis van een principieel andere orde. Ik geef enkele citaten om een indruk te geven van de specifieke betekenis die de realiteit in zijn roman heeft.

Realism; fatalism, phlegm. To live in the Fens is to receive strong doses of reality. The great, flat monotony of reality; the wide, empty space of reality. Melancholia and self-murder are not unknown in the Fens. Heavy drinking, madness and sudden acts of violence are not uncommon. How do you surmount reality, children? How do you acquire, in a flat country, the tonic of elevated feelings? (15)

Realiteit is hier iets destructiefs dat nauwelijks te verdragen is. We kunnen het verdragen omdat er we er gewoonlijk niet al te vaak mee in aanraking komen:

For the reality of things, children - be thankful - only visits us for a brief while. (28)

Realiteit wordt niet alleen gekenmerkt door destructiviteit, maar ook door de afwezigheid van tijd of op z'n minst van tijdsbesef of de verwachting, hoop op verandering of ontwikkeling.

But there is another theory of reality, children, [...] Reality's not strange, not unexpected. Reality does not reside in the sudden hallucination of events. Reality is uneventfulness, vacancy, flatness. Reality is that nothing happens. How many of the events of history have occurred, ask yourselves, for this and for that reason, but for no other reason, fundamentally,

than the desire to make things happen? I present to you History, the fabrication, the diversion, the reality-obscuring drama. (34)

Geschiedenis is hier geen extreem geval van werkelijkheid, maar een middel om de onverdragelijke, destructieve leegte van de werkelijkheid te verhullen, 'a reality-obscuring drama'. Maar niet alleen geschiedschrijving kan die functie vervullen. Ook verhalen vertellen maakt de werkelijkheid dragelijk. Het is met name Tom Cricks moeder, Helen Atkinson, die zich van dat middel bedient om haar werkelijkheid, haar vader die verliefd op haar is en van haar een kind wil en krijgt, te kunnen leven.

Does Helen Atkinson, too, then, believe in miracles? No, but she believes in stories. She believes that they're a way of bearing what won't go away, a way of making sense of madness. [...] And out of this discovery she evolves a precept: No don't forget. Don't erase it. You can't erase it. But make it into a story. Just a story. Yes everything's crazy. What's real? All a story. Only a story... (194)

Zowel geschiedenis als het vertellen van verhalen zijn in *Waterland* therapeutische middelen. Het gaat niet om hun waarheid, waarachtigheid of mimetische gehalte, maar om hun performatieve werking. Narrativiteit is geen medium om de al dan niet historische werkelijkheid aanwezig te stellen. Met zowel verhalen als met historische besef, kunnen ondragelijke situaties leefbaar gemaakt worden. De notie waarheid speelt hierbij rol, wat echter weer niet wil zeggen dat hij polemisch bestreden wordt. De werkelijkheid hoeft niet waar of waarachtig gerepresenteerd te worden, hij moet *verwerkt* worden.

Een belangrijk aspect van de roman heb ik tot nu toe onbesproken gelaten. Seksualiteit en voortplanting worden gezien als vormen van geschiedenis, als middelen waarmee geschiedenis gemaakt en waarmee de realiteit dragelijk gemaakt kan worden. In *Waterland* wordt er echter een fundamenteel verschil gemaakt tussen vrouwelijke en mannelijke seksualiteit, en daarmee dus ook tussen een vrouwelijk en mannelijk invulling van de geschiedenis. Vrouwen hebben door hun baarmoeder een heel specifieke relatie tot zowel realiteit als geschiedenis. Dat blijkt onder meer uit de beelden die gebruikt worden om de realiteit te karakteriseren:

And there's no saying what consequences we won't risk, what reactions to our actions, what repercussions, what brick towers built to be knocked down, what chasings of our tails, what chaos we won't assent to in order



to assure ourselves that, nonetheless, things are happening. And there's no saying what heady potions we won't concoct, what meanings, myths, manias we won't imbibe in order to convince ourselves that reality is not an empty vessel. (35)

Nu doet 'empty vessel', een leeg vat, als beeld voor de realiteit, meteen denken aan Aristoteles' typering van de vrouw in die termen. In zijn optiek is het creatieve beginsel exclusief een zaak van de man. De vrouw is slechts een leeg vat, een baarmoeder, waar de man even gebruik van maakt. Hij plant in de vrouw zijn zaad, hij leent haar ruimte even. Behalve deze dienstverlening zou de vrouw niets bijdragen aan de voortplanting. Bij Swift ligt dat echter anders:

Children, women are equipped with a miniature model of reality: an empty but fillable vessel. A vessel in which much can be made to happen, and to issue in consequence. In which drames can be brewed, things can be hatched out of nothing. (35-36)

Even later blijkt de geschiedenis over hetzelfde vermogen als vrouwen te beschikken:

And can I deny that what I wanted all along was not some golden nugget that history would yield up, but History itself, the Grand Narrative, the filler of vacuums, the dispeller of fears of the dark? (53)

Uit dit naast elkaar plaatsen van de vermogens van vrouwen en van de geschiedenis blijkt zowel de overeenkomst als een verschil. Beiden vullen de leegte van de onverdragelijke werkelijkheid. Geschiedenis levert echter uiteindelijk niets op, geen juweeltje, geen gouden kern, het heeft geen ander doel dan het verhullen of op afstand houden van de realiteit. Geschiedschrijving, het zoeken naar de Grand Narrative, wordt in *Waterland* als een obsessie voorgesteld waar vooral mannen hun heil bij zoeken. In tegengestelling tot wat Aristoteles hierover denkt is in *Waterland* juist het mannelijke vullen van vacuüms, het maken en schrijven van geschiedenis, een strategie die werkt, omdat hij de realiteit verhult, maar die toch wat armzalig afsteekt bij het vrouwelijk vermogen om het lege vat te vullen.

Een scène waarin Tom Crick vertelt over een seksueel spelletje dat hij in zijn jongensjaren met zijn vriendjes, zijn debiele broer, en Mary Matcliff, zijn latere vrouw speelde, is in dit opzicht onthullend. Wanneer hij en zijn vriendjes hun zwembroeken laten zakken voor Mary Matcliff,



opdat zij dat daarna met haar zwempak zal doen, overvalt hem een gevoel van schaamte. Terwijl hij op dat moment al verliefd is op Mary en zij al geruime tijd samen een seksuele relatie hebben, vergaat hem op dat moment ieder gevoel van opwinding. Later reflecteert hij als volgt over deze scène en over zijn reactie erop.

There is something about this scene. It's tense with the present. It's fraught with the here and now. It's laden with this stuff - is there a name for it? It affects your history teacher in the pit of the stomach. It gives him a feeling in his guts, [...]. It's too much for your history teacher's unpractised objectivity, or for his short-lived pubescent boldness. He escapes to his story books. (179)

De pun waar deze passage mee eindigt spreekt boekdelen. History books zijn *his* story books. Ze voeren af van zijn sexuele schaamte. Het enige wat zijn 'his story books' opleveren is dat ze afvoeren van de verwarrende, intense aanvaring met de werkelijkheid in de vorm van seksualiteit.

In dit opzicht is hij tegengesteld aan Mary Matcliff die trots is op haar seksuele rijpheid, en daar ook open mee omgaat. Haar seksuele nieuwsgierigheid is tegelijkertijd een beeld voor Toms historische nieuwsgierigheid. Wanneer hij later zijn leerlingen aanzet tot nieuwsgierigheid is dat zowel een aanzet tot historische besef als tot seksuele escapades:

Children, be curious. Nothing is worse (I know it) than when curiosity stops. Nothing is more repressive than the repression of curiosity. Curiosity begets love. It weds us to the world. It's part of our perverse, madcap love for this impossible planet we inhabit. People die when curiosity goes. People have to find out, people have to know. How can there be any true revolution till we know what we are made of? (178)

The ambiguïteit in deze passage bestaat uit het door elkaar lopen van een idioom over seksualiteit met een over geschiedenis. En het is precies deze ambiguïteit of verknoping die Tom Crick na gaat streven als oplossing voor de onvrede die hij heeft met de eendimensionaliteit van zijn vakgebied, Geschiedenis. Terwijl geschiedverhalen de enige middelen zijn om de werkelijkheid te kunnen verwerken, is Tom op zoek naar een bepaalde manier van verhalen vertellen of geschiedschrijving, die niet slechts afvoert van de werkelijkheid, maar die juist opnieuw contact legt met de intensiteit die aanzet tot het vertellen. Vrouwelijke seksualiteit is in *Waterland* het beeld voor deze alternatieve manier van geschiedschrijving of verhalen vertellen die meer is dan de werkelijkheid verhullen.

Zijn verlangen naar een nieuw type geschiedverhaal blijkt onder andere wanneer hij terugdenkt aan zijn neiging om te vluchten in geschiedenisboeken, iets wat hij al in zijn jeugd na de affaire met Mary Matcliff begon te doen.

Because he can still do that. Jump from one realm to the other, as if they shut each other out. He hasn't begun yet to put the two together. To live an amphibious life. He hasn't begun to ask yet where the stories end and reality begins, But he will, he will. (179)

In wat voor zin is vrouwelijke seksualiteit nu een beeld voor deze alternatieve geschiedvertelling die de te intense ervaringen met de werkelijkheid niet verwerkt door die werkelijkheid te verhullen, maar door er contact mee te houden, door ernaar terug te keren? De termen waarmee Tom Mary's jeugdige zwangerschap beschrijft zijn wederom veelzeggend:

Once Mary had a child. Her menstrual cycle, of which she was so proud and so unsecretive, stopped cycling; she missed a period, and then, bit by bit, things started to happen inside her, just as they're supposed to. (224)

Met een vrije variatie op Fokkema en Ibsch (1984) zou ik haast willen zeggen, dat we hier een verandering van periode-code zien optreden. 'She missed a period'. Het nadrukkelijk cyclische van Mary's seksualiteit lijkt om te slaan in een lineaire ontwikkeling, in geschiedenis: 'Things started to happen inside her'. Maar om wat voor type geschiedenis gaat het hier? Wordt hier geschiedenis gemaakt in de lijn van de stamboom van de Atkinsons - let op de pun, Atkin-sons - of kan de gebeurtenis van een geboorte ook anders beleefd worden? Alleen al de frequentie van de woorden cycle and circle in deze roman suggereren dat we geschiedenis als ontwikkeling, evolutie of progressie maar moeten vergeten. Over progressie zegt Tom Crick het volgende:

There is this thing called progress. But it doesn't progress. It doesn't go anywhere. Because as progress progresses the world can slip away. It's progress if you can stop the world slipping away. My humble model for progress is the reclamation of land. Which is repeatedly, never-endingly retrieving what is lost. A dogged and vigilant business. A dull yet valuable business. A hard, inglorious business. But you shouldn't go mistaking the reclamation of land for the building of empires. (291)

Of het bouwen van stambomen, kan er in de context van deze roman ook nog aan toegevoegd worden. De progressie van geschiedenis is uiteindelijk een stap op de plaats, een cyclische terugkeer wellicht. Tom beschrijft zijn vader op zijn doodsbed als volgt:

The lips tremble, form a quivering circle.  
Once upon a time - (297)

De dood van zijn vader wordt hier aangegeven met het conventionele begin van een sprookjesachtig verhaal: 'Once upon a time'. Dood is hier voorgesteld als de cyclische terugkeer naar het begin, naar een werkelijkheidservaring. Het was Toms vader die lange tijd niet over het vermogen beschikte om verhalen te vertellen. Terwijl volgens Tom mensen slechts voor 1/10 in het hier en nu leven en voor 9/10 in de geschiedenis (52), leefde zijn vader door zijn onvermogen om te vertellen constant in de werkelijkheid van de tweede wereldoorlog.

He thinks: there is only reality, there are no stories left. About his war experiences he says: "I remember nothing." He does not believe he will one day tell Salty Tales of the Tranches [...] He does not believe he will ever talk to his son about mother's milk and hearts. (17)

In een adem door worden de verschrikkingen van de tweede wereldoorlog hier genoemd met moedermelk en harten. En de frase 'mother's milk and hearts' duikt vaker op, steeds in oppositie met geschiedenis en, raar genoeg, als onderdeel van de categorie werkelijkheid die ondraaglijk is door zijn intensiteit.

And where history does not undermine and set traps for itself in such an openly perverse way, it creates this insidious longing to go backwards. It begets this bastard but pampered child, Nostalgia. How we yearn - how you may one day, if that day comes, yearn - to return to that time before history claimed us, before things went wrong. How we yearn even for the gold of a July evening on which, though things had already gone wrong, things had not gone as wrong as they were going to. How we pine for Paradise. For mother's milk. To draw back the curtain of events that has fallen between us and the Golden Age. (118)

Terwijl ik aanvankelijk de categorie werkelijkheid of realiteit typeerde als die momenten of situaties die te verschrikkelijk of destructief zijn om dragelijk te zijn, moet ik die typering nu radicaal nuanceren. De realiteit wordt gevormd door situaties van volkomen eenheid en door die van

totale vernietiging van die eenheid. In de woorden van Elaine Scary, het gaat om de situaties van 'making en unmaking of the world' (1985). Omdat door de intensiteit van die ervaringen zelfervaring niet mogelijk is of uitgeschakeld raakt, moet met behulp van geschiedverhalen het zelf weer veilig gesteld worden. Geschiedverhalen volgens de lijn van lineaire progressie, in *Waterland* voorgesteld als mannelijk, helpen daarbij doordat zij van de wond die de aanvaring met de werkelijkheid veroorzaakt afvoeren. Geschiedverhalen met een cyclische structuur, in *Waterland* vormgegeven met behulp van het beeld van vrouwelijke seksualiteit, zijn therapeutisch gezien werkzamer. Juist omdat de realiteit niet slechts uit destructie bestaat, is het van belang om in contact met de grenzen van de werkelijkheid ook doordrongen te raken van 'the life to come'.

Het moge duidelijk zijn de obsessie met waarheid en referentialiteit zoals die kenmerkend is voor de postmoderne historiografie en de oedipale postmodernistische historische romans vreemd is aan Swifts *Waterland*. Deze obsessie steekt zelfs beschamend triviaal af bij wat in *Waterland* wel centraal staat: de performatieve, therapeutische werking van geschiedverhalen. Er is een grote hoeveelheid postmodernistische literatuur waarin die problematiek centraal staat. Met name in het groeiend aantal teksten van kinderen van emigrees die tussen de cultuur van hun ouders en die van het land waarin zij wonen, terecht zijn gekomen. Een schitterend voorbeeld daarvan is Maxime Hong Kingstons autobiografische werk *The Woman Warrior* (1976). Het probleem waar de hoofdpersoon mee worstelt is niet dat zij de Chinese cultuur van haar ouders, of de Amerikaanse van het land waarin zij woont, probeert te begrijpen of te kennen. Haar probleem is dat zij geen deel uitmaakt van een wereld, van een culturele identiteit, laat staan dat die identiteit dan al dan niet adequaat, waarachtig gerepresenteerd kan worden. Door middel van het verhaal dat zij schrijft, probeert zij een continuïteit te creëren, te scheppen met de culturen waartussen zij leeft. Wederom gaat het niet om de waarachtigheid of mimetische levensechtheid van haar verhaal, maar om de performatieve werking ervan.

Ook is er de laatste tijd vooral in de Verenigde Staten een groeiende aandacht voor de performatieve werking van de verhalen van slachtoffers van de holocaust. Terwijl lange tijd de discussies daarover gingen over het tekortschieten van de taal om het ervaren leed uit te drukken, een referentieel probleem dus, gaat het nu steeds meer over de mogelijkheid, de onmogelijkheid, de noodzaak om te vertellen. Het gaat niet zozeer om *wat*, maar *dat* er verteld wordt.

Met deze opvallende overeenkomst tussen veel postmodernistische literatuur en de holocaustverhalen probeer ik het vooroordeel weg te nemen dat bij velen leeft, dat postmodernisme nihilistisch zou zijn, slechts oppervlakkig spel is. Ook al worden de referentiële relaties tussen taal, tekst en werkelijkheid inderdaad gedeconstrueerd, dat wil niet zeggen dat er voor postmodernisten geen relaties meer zijn tussen taal en werkelijkheid. Er zijn ook andere relaties denkbaar: relaties die geen zinloze debatten maar daadwerkelijke therapie en politiek opleveren. De geschiedenis van toen wordt rechtstreeks en heel reëel ingebouwd in de geschiedenis van nu.

## Literatuur

Ankersmit, F.R., 1990, *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit*. Groningen, Historische uitgeverij Groningen.

Auerbach, Erich, (1946) 1991, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de Westerse literatuur*. Vertaald uit het Duits door Wilfred Oranje. Amsterdam, Agon.

Bann, Stephen, 1984, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth Century Britain and France*. Cambridge, Cambridge University Press.

Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, 1984, *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam, de Arbeiderspers.

Hong Kingston, Maxime, 1976, *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York, Knopf.

Hutcheon, Linda, 1988, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, Routledge.

Kellner, Hans, 1989, *Language and Historical Representation. Getting the Story Crooked*. Madison & LONDON, University of Wisconsin Press.

Swift, Graham, 1983, *Waterland*. London, Heinemann.

White, Hayden, 1973, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.

1978, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press.

## Het hinderlijke perspectief in de Renaissance

G. Kieft

In discussies over het 'realisme' van de westerse kunst speelt het perspectief altijd een zeer belangrijke rol. Het wordt niet vaak gezegd, maar het is een feit: de centrale positie van het perspectief in zulke debatten staat eigenlijk in geen verhouding tot de perifere rol die het perspectief gespeeld heeft in de geschiedenis van de westerse kunst zelf. Zelfs in de (Italiaanse) Renaissance waarin per slot van rekening 'het perspectief ontdekt is' - zoals de frase luidt - zijn er bijzonder weinig schilderijen te vinden met een correcte perspectivische constructie.

Discussies over het realisme van het perspectief zijn meestal, behalve bepaald technisch en droog (wat iets anders is dan oninteressant), ook nogal verwarrend, onder andere omdat de deelnemers moeilijk een gezamenlijke maatstaf kunnen bepalen omtrent wat perspectivisch correct is, bijvoorbeeld de optische en geometrische wetten van het gedrag van licht of de wijze die het menselijk oog erop na houdt om informatie te verzamelen.

Schilders van stadsgezichten in de zeventiende eeuw als de gebroeders Berckheyde en Jan van der Heyden stuitten soms op die verwarrende vraag. Een bekend voorbeeld waaraan discrepanties van optische wetten en de manier waarop het oog ziet te demonsteren valt, betreft bijvoorbeeld een schilderij van Van der Heyden voorstellende een gezicht op de Dam met het stadhuis van Van Campen (*afbeelding 1*). In de constructie van het perspectief in dit gezicht heeft de schilder keurig de hem bekende regels gevolgd met als (voor hem althans) onaangenaam gevolg dat de toren of koepel bovenop het stadhuis, waarvan iedereen weet dat hij rond is, in de weergave een ovale vorm lijkt te hebben gekregen. Van der Heyden vond dat resultaat inderdaad vervelend en hij maakte een tweede versie van zijn schildering, waarin de vorm van de koepel 'gecorrigeerd' werd.



Afbeelding 1

Jan van der Heyden, *Gezicht op de Dam*, 1667, Uffizi Florence.

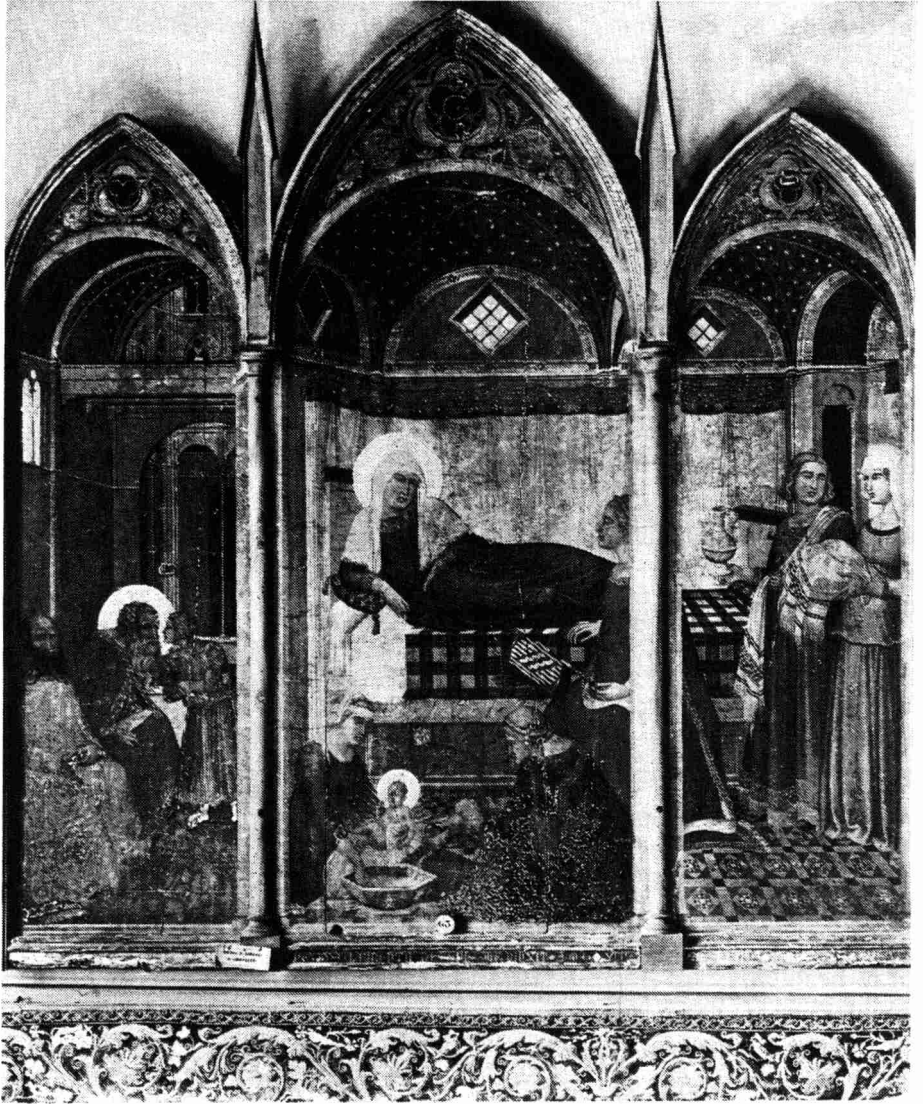


Het probleem waar Van der Heyden voor stond, wordt veroorzaakt door het feit dat hij een zeer grote hoek verkoos voor zijn perspectivische constructie. In zulke gevallen zullen ronde en bolle vormen aan de randen van het beeld gaan trekken en vervormen tot ovale vormen. Dit verschijnsel treedt in 'werkelijkheid' ook feitelijk op, ingevolge de optische wetten, en is aan te tonen - of zichtbaar te maken - aan de hand van groothoekige opnames van camera's. De kwestie is natuurlijk dat het menselijk oog geen camera is met een groothoeklens, zodat de gebruiker van zo'n oog zulke verschijnselen nooit zal zien. De zogenaamde 'foveale gezichtshoek' van het menselijk oog bedraagt iets meer dan 35 graden. Met het foveale deel van het netvlies kan scherp gezien worden, vanwege een hoge concentratie van receptoren in dat deel van het netvlies. De totale gezichtshoek van het oog is weliswaar veel groter - zelfs iets groter dan 180 graden - maar de rest levert alleen een zogenaamd perifeer beeld op, dat nauwelijks opgemerkt wordt, omdat daar de receptoren in een vrij armoedige hoeveelheid aanwezig zijn. Nu is het juist in het perifere beeld dat zulke optische effecten van 'vervorming' optreden. Van der Heyden verkoos blijkbaar trouw te blijven aan zijn eigen ogen, al zal hij zich gerealiseerd hebben dat noch de ene norm noch de andere onmiddellijk verkieslijker ofwel realistischer is.

Jan van der Heyden was een specialist in een bepaald pictoraal genre: hij maakte eigenlijk portretten - een soort ansichtkaarten - van bestaande stadsgezichten. Dit specialisme treft men aan in de zeventiende en achttiende eeuw, maar niet in de Renaissance - de vijftiende en zestiende eeuw. De schilderkunst van de Renaissance - het is niet ondienstig om dat te zeggen - bestaat voor het overgrote deel uit verzinsels, niet uit portretten van de werkelijkheid. De Renaissance-schilders hadden de opdracht niet om het geziene weer te geven, maar om het waarneembare uit te beelden.

Schilderijen uit deze tijd zijn nooit een weergave van het alledaagse maar juist van het ongewone en vaak letterlijk van het wonderbaarlijke (men denke bijvoorbeeld aan al die uitbeeldingen van mirakels die bewerkstelligd worden door heiligen).

Men zou hier bij wijze van vuistregel kunnen denken aan de woorden van Aristoteles, waarmee hij de aard van het drama, de poëzie en de fictie in het algemeen omschrijft:



**Afbeelding 2**

Pietro Lorenzetti, *Geboorte van Maria*, 1342, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

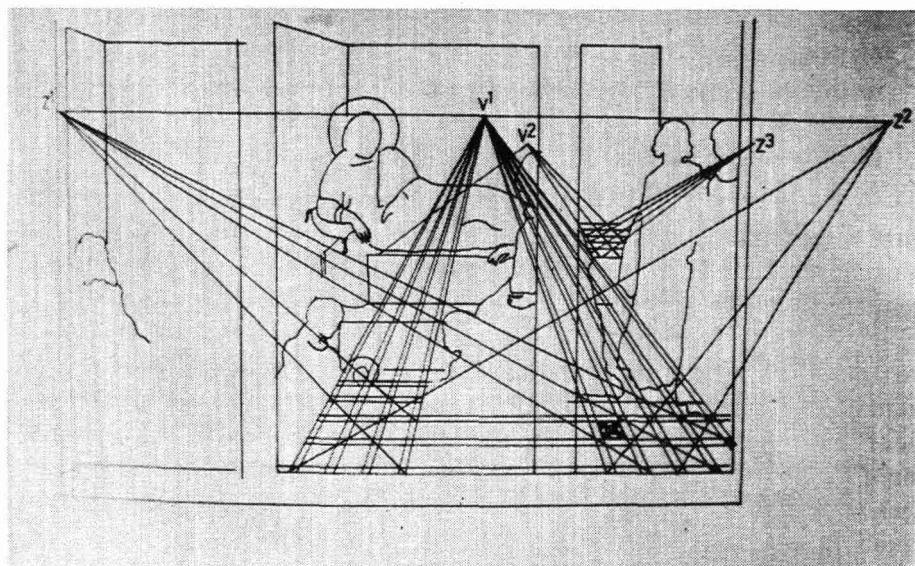
Uit het bovenstaande blijkt voorts dat het niet de specifieke taak van de dichter is te spreken van gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden, maar van dingen die zodanig zijn dat ze zouden kunnen gebeuren, ik bedoel: van wat mogelijk is volgens de waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid. Want de dichter verschilt niet van de geschiedschrijver doordat hij zich uitdrukt in verzen en de ander in proza (het zou immers mogelijk zijn het werk van Herodotus in verzen te zetten en dan nog zou het evenzeer een geschiedwerk zijn mét versmaat als het dat is zonder versmaten), maar het onderscheid bestaat hierin dat de geschiedschrijver spreekt van gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden, en de dichter van zodanige als zouden kunnen gebeuren.

Ware woorden uit Aristoteles' *Poetica* die in de theorie van de beeldende kunst in de Renaissance, althans vanaf circa 1550, niet zelden met instemming werden aangehaald.

De drama's in geschilderde voorstellingen zijn niet minder fictief dan in de taal, en bestaan net als in geschreven verhalen uiteindelijk uit een samenraapsel - oftewel 'compositie' - van (beeld)elementen die tezamen genomen de indruk moeten wekken een eenheid te vormen in termen van consistentie, 'van wat mogelijk is volgens de waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid'.

Het was Leon Battista Alberti, die in zijn *Della Pittura* van 1435 een belangrijke bijdrage leverde aan deze opvatting van fictieve uitbeeldingen. Alberti kende de woorden van Aristoteles waarschijnlijk niet, aangezien diens *Poetica* pas na 1550 in zwang raakte, maar het is niet vergezocht te zeggen dat hij ermee ingestemd zou hebben.

Alberti geldt als de uitvinder van het perspectief, al is dat predicaat strikt genomen onzin, omdat in de schilderkunst vóór Alberti perspectivische constructies, zij het veelal wat hulpeloos, nogal vaak aan te treffen zijn. De *Geboorte van Maria* van de Siense schilder Pietro Lorenzetti is daar een bekend voorbeeld van (*afbeelding 2*). Op dit paneel is overduidelijk te zien dat de schilder zich druk maakte omtrent de projectie van de dingen die hij wilde weergeven. Als men echter een reconstructie maakt van de projectie dan zal men zien dat een en ander niet eenduidig is weergegeven (*afbeelding 3*). Lorenzetti is kennelijk alleen in staat gebruik te maken van vage regels van constructie, die lokaal toegepast worden, terwijl hij over de consistentie van het totaal nogal in het duister tast. Daarom heeft zijn *Geboorte* blijkbaar meerdere verdwijnpunten: de



**Afbeelding 3**

Analyse van de perspectivische constructie van Lorenzetti.

schilder kan de gebruikte elementen niet homogeniseren tot één overall plan van constructie.

Men kan Alberti echter wel beschouwen als de uitvinder van wat hijzelf de *costruzione legittima* noemde: een methode om de vrij disparate elementen van het verzonnen beeld in één homogene en consistente projectie te zetten. Het gaat dus in feite om een belangrijke en briljante verbetering en uniformering van een bestaande aanpak.

Het zou hier te ver voeren uiteen te zetten hoe Alberti tot zijn uniformering kwam - daar bestaat een uitgebreide literatuur over en bovendien kan men *Della Pittura* er zelf op na lezen, zonder hulp van derden, wat het meest aan te raden is.

Waar het me hier, in de rest van dit verhaal, om gaat is een verklaring van het feit dat de schilders van de Renaissance blijkbaar niet zo stonden te juichen om Alberti's uitvinding. In algemene theorieën over de beeldende kunst die na Alberti werden geschreven, speelt het perspectief een marginale rol en zoals boven al gezegd, geldt voor verreweg de meeste schilderijen uit de tijd na Alberti gewoonweg dat ze niet uniform van projectie zijn.

De reden voor dit kennelijke gebrek aan realisme is overigens geen onachtzaamheid van de kant van de schilders, maar eerder het feit dat de eigenaardigheden van zo'n uniformering voor het soort van uitbeeldingen die zij maakten, tot onwenselijke of onmogelijke consequenties leidden. Om te beginnen met de onmogelijkheid: Alberti's systeem is in de praktijk alleen probleemloos toepasbaar op de projectie van regelmatige lichamen. In de praktijk gaat het dan inderdaad om gefingeerde of 'echte' stadgezichten. Het is wat in het Engels wel "*the carpentered world*" genoemd wordt, de getimmerde wereld met rechte hoeken, die met de regels van het perspectief zonder moeilijkheden uitgebeeld kan worden. Met bolle, holle of ronde lichamen ontstaan al, hoewel deze zaken nog gerekend kunnen worden tot de regelmatige voorwerpen, allerlei onzekerheden (Van der Heydens probleem behoort in zekere zin tot die categorie).

Werkelijk verbluffende problemen ontstaan pas bij onregelmatige lichamen: de menselijke figuur bijvoorbeeld, om maar meteen het meest prominente bestanddeel te noemen van de Renaissance-uitbeelding.

Tenzij men beschikt over een fotografisch apparaat, waarbij letterlijk alles wat zich maar aan de lens voordoet automatisch in projectie wordt 'gezien', is het bij het handwerk van de schilder heel erg moeilijk om een menselijke figuur en met name een interactie van menselijke figuren



Afbeelding 4

Pontormo, *Gravelling*, 1526, Santa Felicità, Florence.





Afbeelding 5

Filmstill uit *La Ricotta* van Pier Paolo Pasolini, 1963.

- van groepjes dus - op een bevredigende manier weer te geven. Zulke onregelmatige figuren vormden dus een apart probleem, waar Alberti's perspectief regels geen vat op hadden.

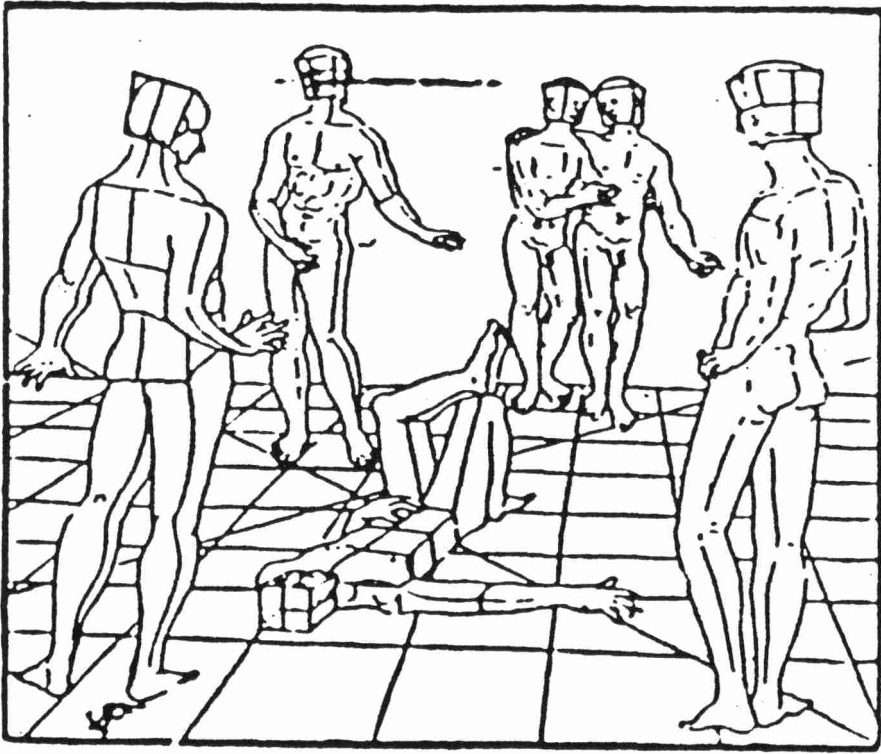
Om de kwestie inzichtelijk te maken worden hier twee uitbeeldingen getoond. Het eerste beeld is van de schilder Pontormo (*afbeelding 4*) en het tweede is een fotografische kopie ervan, afkomstig uit de film *La Ricotta*, van Pier Paolo Pasolini (*afbeelding 5*). Pasolini heeft zijn best gedaan het *tableau vivant* zo veel mogelijk te doen lijken op dit schilderij uit de Renaissance, dat wil zeggen dat hij grote moeite moest doen om de letterlijke platheid of ondiepte van Pontormo te benaderen, hetgeen vanwege het fotografisch medium natuurlijk niet lukt. Pontormo op zijn beurt probeert precies het omgekeerde, namelijk om zijn figuren onderling de gewenste ruimte te geven - hetgeen ook niet lukt. De lezer kan zich daarvan overtuigen door bijvoorbeeld te letten op het spel van de handen vlak boven het lichaam van Christus, waarbij het bijzonder moeilijk is uit te maken ten eerste welke handen bij welke figuren horen en ten tweede hoe die figuren zich in de fictieve ruimte tot elkaar verhouden. De conclusie van zo'n vergelijking moet zijn dat de constructie een 'platte' is, in de zin dat de delen in het platte vlak aaneengeregend worden, en niet in projectie gezet. Het enige dat de voorstelling 'redt' zijn de oversnijdingen van de verschillende figuren, waaruit de kijker opmaakt dat de ene figuur zich achter een tweede bevindt, maar dat neemt niet weg dat de voorstelling in essentie in de hoogte en de breedte geconstrueerd is, en niet in de diepte geprojecteerd. De kunstenaars van de Renaissance waren zich zeer bewust van deze kwestie en er zijn verschillende voorbeelden van pogingen om ook voor onregelmatige, menselijke figuren een *costruzione legittima* te vinden. Een poging bijvoorbeeld treft men in *afbeelding 6* waar voor het gemak de menselijke figuren vereenvoudigd worden tot lichamen die wel degelijk tot de getimmerde wereld behoren, en zodoende deel kunnen uitmaken van Alberti's homogene systeem. Deze oplossing is op het oog al onbevredigend.

Een tweede poging wordt verbeeld in een beroemde gravure van Albrecht Dürer (*afbeelding 7*). Het voorstel van Dürer om vuistregels af te leiden uit deze perspectief-machine (bij de projectie van onregelmatige figuren spreekt men overigens in het algemeen niet van perspectief maar van verkort) is echter ook onbevredigend omdat hij onvermijdelijk gestuit moet zijn op een andere discrepantie tussen optische wetten en het menselijk oog. De kwestie is dat het resultaat van de onderneming iets



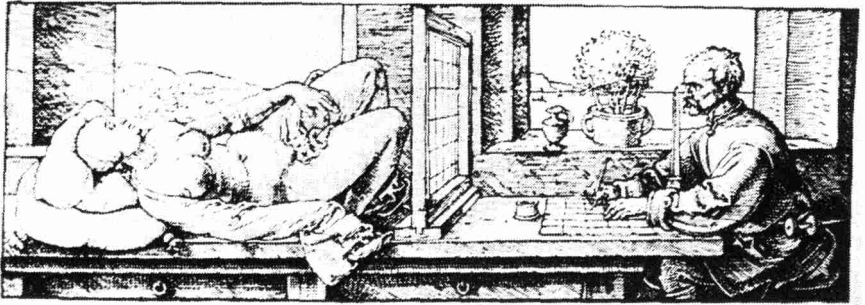
Die eylffe wigur.

Die eylffe wigur zergt an wen sie die poffen auff dem pflaster binden sich  
weder vorüberlich / wenn d'lygend nach der wurgung und reu sich das pfla-  
ster abstele / so stelem sich die poffen auch ab / wie du siehst so wil ich  
weydeer davon schreiben .



Afbeelding 6

Erhard Schön, *Zes figuren op een perspectiefvloer*, 1540.



**Afbeelding 7**

Albrecht Dürer, *Perspectiefmachine*, 1538.

moet opleveren waarbij het verkort veel te dramatisch is voor ons gevoel, vergelijkbaar met sommige foto's, zoals *afbeelding 8*.

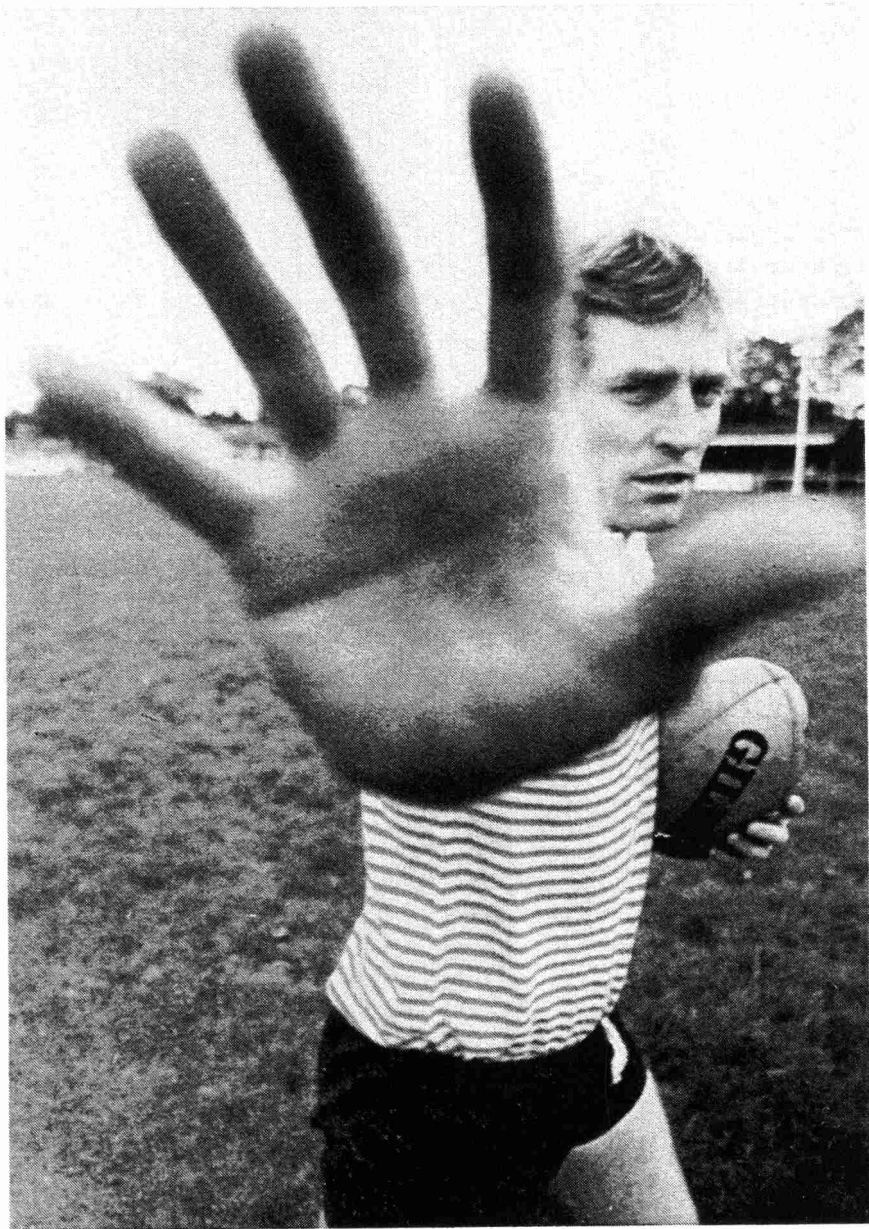
Ondanks deze pogingen, en er vallen er nog wel meer te noemen, bleek het onmogelijk om goede vuistregels te vinden voor de perspectivische constructie van (groepjes van) figuren. Dit bleef gedurende al die tijd op het oog gebeuren en enigszins op de tast, in tegenstelling tot de uitbeelding van de stad als een verzameling van regelmatige panden. Een implicatie hiervan is natuurlijk - en voor zover het de uitbeelding zelf betreft ook expliciet zichtbaar - dat de figuren een wezenlijk ander bestanddeel zijn van het getekende of geschilderde beeld dan de getimmerde achtergrond: het zijn elementen van het beeld die apart gemaakt moeten worden, waarvoor ook aparte constructieregels gebruikt werden.

Tot nog toe spraken we over de onmogelijkheden en beperkingen van Alberti's systeem, andere problemen van figuur en achtergrond hangen samen met de onwenselijkheden van een correcte projectie. Om die kwestie ter sprake te brengen, kunnen we in eerste instantie Piero della Francesca's *Geseling* in herinnering brengen (*afbeelding 9*), ook al zo'n Renaissance-schildering die in geen enkel handboek over het perspectief ontbreekt, maar tegelijkertijd atypisch is voor de beeldproductie van die tijd. Het gaat om een atypisch geval omdat daar de projectie in zijn totaliteit wel degelijk correct is: figuren en getimmerde achtergrond behoren - tot op wonderlijk grote hoogte - tot één homogene ruimte (behalve dan weer de constructie van de figuren apart).

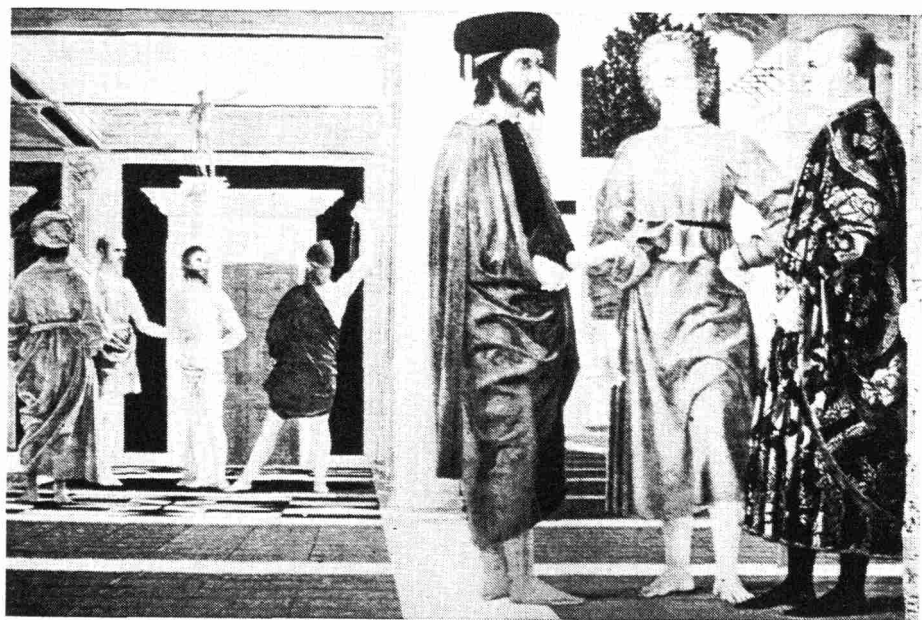
De lezer of kijker kan zich ervan vergewissen dat het punt van projectie vrij laag gekozen is ten opzichte van de afgebeelde figuren: anders gezegd, als hij zich voorstelt als deelnemer aan het tafereel, dan moet de kijker zich een paar treden lager bevinden ten opzichte van de afgebeelde figuren. In dit geval spreekt men van een lage horizon.

Een horizon kan alleen maar laag of hoog zijn ten opzichte van de afgebeelde figuren en niet ten opzichte van de kijker: het is juist axiomatisch dat de horizon van de constructie altijd samenvalt met de ooghoogte van kijker.

In het geval van de *Geseling* impliceert een en ander dat de kijker, behalve de architectuur, ook eigenlijk de figuren van onderen moet zien, hetgeen strikt genomen niet het geval lijkt te zijn. Figuren worden, vanwege de boven genoemde problemen met het verkort, in het algemeen van voren afgebeeld, alsof de kijker tegen zijn geschilderde medemensen aankijkt en niet van boven of van onderen.



Afbeelding 8



Afbeelding 9

Piero della Francesca, *Geseling*, c. 1460, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



**Afbeelding 10**

Rafaël, *Verloving van Maria*, 1504, Pinacoteca di Brera, Milaan.

Er is dus maar één projectie denkbaar, waarbij zulke - overigens zeer prozaïsche en droogstoppelachtige - bezwaren wegvallen, en dat is wanneer de horizon samenvalt met zowel de ooghoogte van de afgebeelde figuren al de ooghoogte van de kijker.

Dat is ook precies wat Alberti de kunstenaars aanraadt te doen: de horizon van de projectie moet samenvallen met de kruin van de figuren. In feite gaat het hier om een zeer praktisch advies; in principe bestaat er geen bezwaar tegen het leggen van de horizon boven of onder de kruin van de afgebeelde figuren, ook dan kan de constructie volkomen acceptabel zijn. Het komt zelfs in de fotografie vaak voor: de fotograaf kan bijvoorbeeld vanaf een krukje een aantal mensen fotograferen en dan zal hij de horizon zeker niet delen met de geportretteerden.

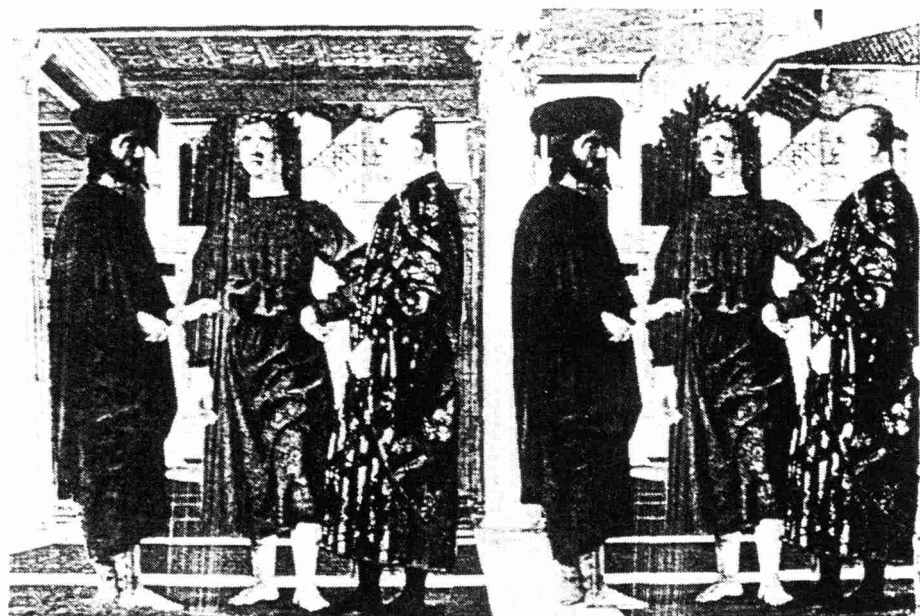
Het probleem dat ontstaat, wanneer men Alberti's advies in de wind slaat, is dan ook niet van fotografische aard, maar weer van tekenkundige of schilderkunstige aard.

Toch werd het advies van Alberti massaal genegeerd, met als gevolg dat op verreweg de meeste schilderijen uit de Renaissance er een discrepantie bestaat tussen de projectie van de achtergrond, waarbij de geprojecteerde horizon noodzakelijk samenvalt met die van de beschouwer, en de projectie van de figuren, die men gemakshalve niet van boven of van onderen maar van voren blijft zien. Een ander aardig voorbeeld van die inconsistentie is Rafaels *Verloving van Maria* (afbeelding 10): bij de gegeven horizon zou men de figuren enigszins van boven moeten zien, hetgeen bepaald niet het geval is.

Bij een albertiaanse weergave van figuur en achtergrond echter, of bij een lage horizon, zoals bij Piero's *Geseling* komt men in de problemen met de (beperkte) hoeveelheid figuren die men zonder smokkelen op het vlak kan zetten.

In het geval van de *Geseling* bijvoorbeeld heeft menig kunsthistoricus zich zorgen gemaakt over de eigenaardige nogal stijve en schematische distributie van de figuren over het beeldvlak: links, op de achtergrond, de geseling zelf en rechts, op de voorgrond een groepje van figuren, dat weinig betrokken lijkt bij het drama van de voorstelling.

Nu lijkt mij de reden voor die schematische verdeling heel eenvoudig, al is het moeilijk woordelijk uiteen te zetten: bij de gegeven (correcte) projectie zou het beeldvlak, bij gebruik van veel figuren, onmiddellijk vol komen te zitten en zou iedereen elkaar, als het ware, in de weg gaan lopen en elkaar, en zeker de figuren op de achtergrond, het zicht van de



Afbeelding 11

Manipulatie van Piero's *Geseling*.



beschouwer ontnemen. De kwestie zal duidelijker worden als men *afbeelding 11* in ogenschouw neemt.

Zoals gezegd wordt in kunsttheorie van de Renaissance het perspectief weinig ter sprake gebracht, maar over deze kwestie is althans één keer geschreven. In de *Veri Precetti della Pittura* (1586) van Giovanni Battista Armenini stelt de schrijver zich omtrent Alberti's advies op het volgende standpunt:

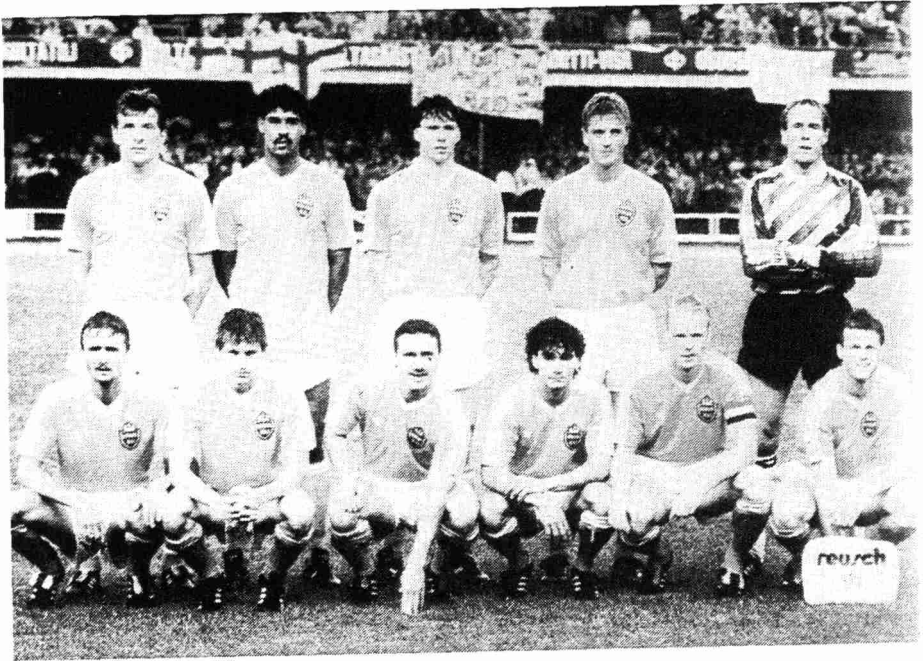
Hieromtrent wil Leon Battista dat het verdwijnpunt geplaatst wordt precies op de hoogte van de liggende lijn, die de lengte van de man aangeeft, die staande op de grond het dichtste bij ons gezichtspunt afgebeeld wordt. Maar mijn bevinding is - voor zover ik overwogen heb en gezien - dat wat betreft de maatvoering, die gevonden wordt in de geschilderde voorstellingen en in de tekeningen van Rafael, van Giulio [Romano], van Baldassare da Siena en van Daniello [da Volterra], dat dezen de maatvoering wel aanhouden wat betreft de lengte van die man, en de [horizon] wel trekken in de buurt van het hoofd van die figuur, maar een graad ['grado'] of twee voorbij de liggende lijn; welke [horizon], die iets hoger ligt - naar het ons toeschijnt - een beter effect geeft.

Het interessante van deze opvatting is dat het geen geometrische exercitie betreft, noch een opmerking, die handelt over de correctheid van de perspectivische constructie, maar - veel simpeler - een handigheidje beschrijft, die de schilder de mogelijkheid geeft op de achtergrond meer figuren op zijn schildering kwijt te kunnen. Armenini vervolgt namelijk:

Wanneer er dan meer rijen ['ordini'] van onderscheiden figuren zijn, of van gebouwen ['tempi'], dewelke men zich enigszins verwijderd denkt van de voorste rij [van figuren], dan kan men dus het verdwijnpunt iets hoger plaatsen, welke afstand overgelaten wordt aan de ervaren schilder.

Deze opmerkingen zijn onmiddellijk toepasbaar op Rafaels *Verloving van Maria*: door een beetje te smokkelen met de horizon creëert Rafael zich wat meer zichtbaar terrein teneinde meer figuren en een grote, fraaie tempel op 'het tweede plan' kwijt te kunnen. De inconsistentie die ontstaat neemt Rafael dus op de koop toe, zoals de meeste schilders van narratieve taferelen dat deden, wanneer het onvermijdelijk was veel figuren af te beelden.

Zulke inherente beperkingen bij het regisseren van massale scènes zijn ook demonstreerbaar aan de hand van groepsfoto's, waarbij het noodza-



Afbeelding 12

Nederlands Elftal.

kelijk is dat iedereen zichtbaar blijft. Grofweg kan men de weergave op twee manieren optimaliseren: de Elftal-oplossing (*afbeelding 12*), waarbij de voorste rij figuren zich klein maakt, en de Maastricht-oplossing (*afbeelding 13*) waarbij de achterste rij op een bankje staat.

Bij de gesmokkelde, hoge horizon zou je kunnen zeggen dat Rafael koos voor de Maastricht-oplossing. Maar ook de Elftal-oplossing was hem niet onbekend, blijkens bijvoorbeeld zijn *Donazione di Rome* in de Sala di Constantino in het Vaticaan (*afbeelding 14*). De schildering gaat over de overdracht van de macht over Rome van Constantijn de Grote aan Paus Silvester en wil waarschijnlijk niet de indruk wekken dat er aan het hof van Constantijn een gewoonte bestond om bij zulke massale ceremonies op de grond te gaan zitten of liggen, zoals de figuren op de voorgrond doen. Integendeel: op het gevaar af inbreuk te plegen op het decorum, koos Rafael bij deze scène voor de Elftal-oplossing teneinde de eigenlijke *Overdracht*, op de achtergrond, voor ons zichtbaar te houden.

De meeste historiestukken in de zestiende eeuw zijn om dit soort begrijpelijke redenen dus geen correcte projecties. Vaak is het zo dat zowel de Maastricht-variant als de Elftal-variant op één tafereel waarneembaar zijn. Bij de Maastricht-variant kiest men dan veelal voor een 'vals plat', zoals dat ook wel in het theater het geval is: een toneelvloer wil nog wel eens enigszins schuin omhoog lopen om het publiek ook een blik te gunnen op de spelers op de achtergrond. Inderdaad maakt een schilderij als de *Verloving van Maria* van Rafael op het oog een theatrale en onwerkelijke indruk; dat ligt niet in de laatste plaats aan het 'valse plat'.

Ik ken maar een passage in de kunsttheorie waar dat gevoel en eerder is weergegeven. Het gaat om een passage in een verder betrekkelijk onbeduidend en onbekend Nederlands traktaatje uit de zeventiende eeuw, dat niet zo lang geleden toegeschreven is aan de dichter Cornelis Pietersz. Biens (1590/95-1645).

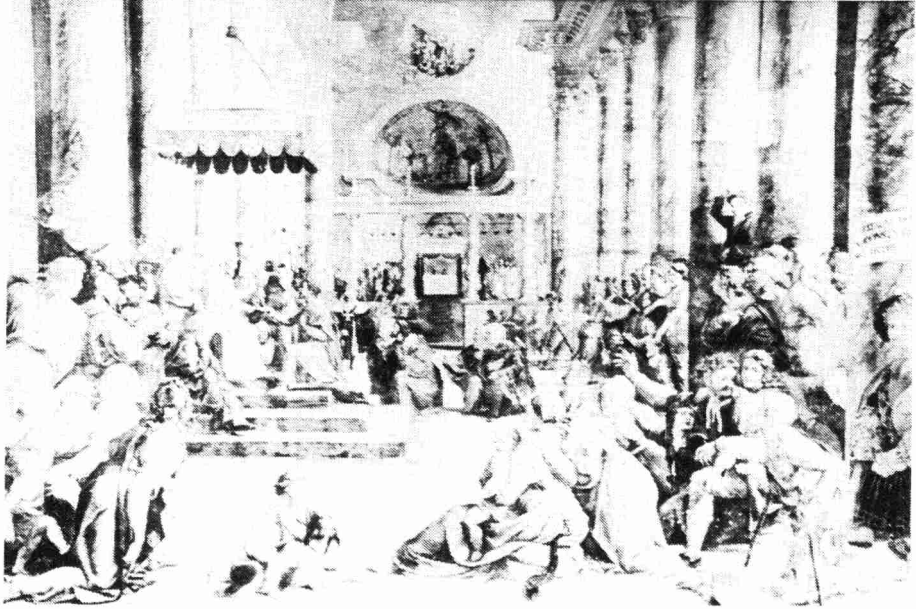
In het vierde hoofdstuk van *De Teecken-Const* uit 1636 lezen we daar het volgende omtrent de *Horisont-lini*:

Desen Horisont-lini stelt men hoogh ofte laegh in 't werk, nae de saken diemen wil uytbeelden, doch ick houde desen reghel niet onghewoelijck, dat men bij de groote beelden laeghe verschieten ende bij kleyne beeldekens hoogh verschieten brenght, ymmers niet boven de tweede derde-paert der hooghde uwes wercks ende achte veel aenghenamer en minder arbeydt laghe als hoogh verschieten te teecken: want in hoogh verschieten stellen sommige landt boven landt, ghebouw boven ghebouw ende beeldt boven beeldt, 't werck teghen de natuyre des



Afbeelding 13

Statiefoto Maastricht.



Afbeelding 14

Rafaël, *Donazione di Roma*, 1520-4, Vaticaanse Paleis, Rome.

gesichts strijdt, ten ware dat men sich selfs op een bergh, toorn oft ander  
hoochte oft considereerde ...

Inderdaad moet de dichter Biens hier het gevoelen van veel schilders uit de zeventiende eeuw weergeven, of het nu om Nederlanders of Italianen gaat. Immers, in tegenstelling tot hun zestiende-eeuwse voorgangers verkozen zij het lage perspectief en moesten zij dus inbinden omtrent het getal van hun figuren.

De winst is wel dat hun werk wat betreft de *Horisont-lini* een realistischer indruk maakt. Dat de Hollandse schilderkunst ook in andere opzichten realistischer is, heeft ook weer te maken met het negeren van de adviezen van Alberti. Maar dat is een ander verhaal.

## Film en werkelijkheid

*N.J. Brederoo*

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw wist de mens de actualiteit steeds beter vast te leggen door de ontwikkelingen in de beeld- en geluidsregistratie. Tot dat moment bestond onze geschiedschrijving uit de verslaggeving van gebeurtenissen door personen, die hun berichtgeving uiteraard persoonlijk kleurden. Ook portretten, stadsgezichten, beelden van veldslagen etc. kwamen door tussenkomst van een schilder of graveur tot stand, zodat van enige objectiviteit geen sprake was.

De fotografie<sup>1)</sup> leek een totale verandering in de registratie van beelden te bewerkstelligen. Vooral toen de belichtingstijd korter werd, ontstond de mogelijkheid beslissende momenten vast te leggen. Toch kan de interpretatie van stilstaande beelden meerduidig zijn omdat iedere beschouwer zijn eigen voorkennis invult. Zo zagen de Couperuskenners in zijn fotografische portretten een decadente man, hierbij werden zij gesteund door zijn auto-biografische aantekeningen. Een onlangs opgedoken filmpje toonde Couperus<sup>2)</sup> met vrij energieke gebaren zodat men nu met een andere blik naar dezelfde foto's kijkt.

Toen Edison er in slaagde het menselijk geluid vast te leggen, kregen wij er een mogelijkheid bij om historische personen te interpreteren. Vooral nu de technische weergave steeds meer verbetert, kan men belangrijke gegevens voor het nageslacht bewaren. De techniek maakt het echter ook mogelijk een stem op allerlei wijzen te vervormen zodat de vastgelegde werkelijkheid nog niet de werkelijkheid van tijdgenoten hoeft te zijn.

De film - vooral de geluidsfilm - bracht de mogelijkheid nader om de gehele geschiedenis integraal vast te leggen. Zeker in de tijd van goedkope video-apparatuur kan zelfs een gemiddeld gezin zijn eigen familiechroniek 'opschrijven'. Toch schenkt juist dit nieuwe medium ons

ongekende mogelijkheden om geschiedenis te vervalsen. De Rus Kuleschov ontdekte reeds in de jaren twintig de manipulatie die door montage van twee afzonderlijke shots tot stand kan komen. Een shot geeft een bepaalde beperkte informatie maar door hier een volgend shot met andere informatie achter te zetten ontstaat een nieuwe informatie. Een beeld van een regeringsleider die over voorspoed spreekt kan verschillend worden uitgelegd al naar gelang er een andere shot op volgt. Men kan hem bijvoorbeeld met werkende fabrieken combineren hetgeen zijn geloofwaardigheid vergroot. Wanneer men daarentegen de opname laat volgen door een verpauperde wijk zegt de filmer eigenlijk dat de politicus een leugenaar is. De waarheid die film geacht wordt vast te leggen wordt hiermee ter discussie gesteld.

Om de realiteit binnen het medium film te onderzoeken lijkt het goed verschillende categorieën te onderscheiden. Allereerst zullen journaalopnamen en documentaires aan de orde moeten komen, vervolgens de speelfilm - men zou kunnen zeggen de gespeelde werkelijkheid - en tot slot zijn er ook nog films die niet pretenderen één werkelijkheid vast te leggen maar die vele lagen van werkelijkheid naast elkaar plaatsen. Roy Armes maakte deze indeling in zijn boek *Film and Reality*<sup>3)</sup>, hier zal echter een poging worden ondernomen zijn indeling iets te verfijnen.

## Het documentaire filmen

De allereerste filmvoorstelling - 27 december 1895 - bestond voornamelijk uit registraties van de werkelijkheid.<sup>4)</sup> De gebroeders Lumière maakten hiervoor zeer korte opnamen uit het dagelijks leven zoals de maaltijd van een baby, de aankomst van een trein en het uitgaan van een fabriek. De camera werd ingesteld, men draaide in één shot en dat was dan het hele filmpje. Wat eerst nog als kermisvermaak dienst deed voorzag al spoedig in een groeiende behoefte van het publiek; men wilde verre landen en belangrijke gebeurtenissen met eigen ogen aanschouwen. Camera-mensen zwierven al spoedig over de hele wereld op zoek naar korte actualiteiten. Van langere documentaires was vooralsnog geen sprake.

Een vroeg voorbeeld van een langere film die het publiek de wereldgeschiedenis wilde tonen is *The battle of the Somme*<sup>5)</sup> waarmee de Engelse overheid het volk wilde voorlichten over de voortgang van de strijd gedurende de Eerste Wereldoorlog. Het thuisfront zag nu de



werkelijke verschrikkingen van een oorlog met eigen ogen en het merendeel reageerde hier zeer patriotistisch op. De propaganda-film werd in de Eerste Wereldoorlog aan beide zijden toegepast. Het valt te begrijpen dat het nieuws in de verschillende kampen een andere kleur kreeg.

In de jaren twintig werd het steeds gebruikelijker het publiek het laatste nieuws te laten zien. Zo bezitten wij opnamen van Josephine Baker in Parijs, wereldtentoonstellingen, opstanden in Berlijn en van belangrijke politieke bijeenkomsten. Ook ontstonden toen echte documentaires met een duidelijke visie omtrent een bepaald thema, hier zal later op worden ingegaan. Er ontstond wel een opmerkelijk verschil tussen de berichtgeving in de Westerse wereld en in Rusland, waar een revolutie had plaats gevonden.

De jaren dertig geven een nog gedifferentieerder beeld in de journaalen, de Verenigde Staten, Rusland, Nazi-Duitsland en de rest van West-Europa toonden alle een eigen gezicht in hun nieuwsgeving. Duitsland bouwde onder de minister van propaganda Goebbels een berichtgeving op die geheel in dienst stond van het Derde Rijk. Goebbels' standpunt was, dat als men een leugen maar vaak genoeg herhaalt zij waarheid wordt. De 'berichtgeving' stond geheel in dienst van de Nazi-ideologie. De Amerikanen kozen daarentegen voor een journaal dat op amusement gericht was.

Men wilde het publiek niet belasten met ernstige aangelegenheden en men wilde vooral geen problemen krijgen met bevriende staatshoofden zoals met Hitler. De Amerikaanse journaals handelen vaak over wedstrijden tussen de langste mensen, de kortste mensen, de dikste mensen en het hoogtepunt was een wedstrijd in niezen.<sup>6)</sup> Serieuze incidenten zoals de aanval van Japanners op een Amerikaans marine-schip - enkele jaren vóór Pearl Harbour - werden eerst aan het Witte Huis voorgelegd voor het publiek ze mocht zien. De jaren dertig muntten niet uit in een objectieve verslaggeving.

### **Documentaires<sup>7)</sup>**

Eén van de eerste werkelijke documentaristen was Robert Flaherty<sup>8)</sup> (1884-1951) die zijn filmdebuut op een niet-professionele wijze maakte. In verband met zijn werkzaamheden bracht hij enige tijd door bij de Eskimo's en hij draaide daar uit hobby een film over hun dagelijkse

leven. Flaherty was vanaf zijn jeugd gegrepen door de harde strijd van de mens tegen de natuur en zijn drang om daarin te overleven. De Eskimo's waren naar Flaherty's opinie op dat moment reeds te veel geciviliseerd en daarom situeerde hij hun verhaal enkele generaties eerder. Hij liet ze het dagelijks leven van hun voorouders naspelen. De hoofdpersoon Nanook moest derhalve in zó barre levensomstandigheden zijn rol spelen, dat deze tot zijn vroege dood leidden.

De film *Nanook* (1922) werd zo'n succes dat Flaherty een opdracht van Hollywood kreeg, om een vervolg te maken. *Moana* (1926) speelde op een Zuidzee-eiland maar hier waren de levensomstandigheden dermate gunstig dat Flaherty een andere ingreep moest doen om de situatie spannend te maken. Hij greep terug op een oud initiatie-ritueel dat sinds jaren in onbruik was geraakt. De hoofdpersoon Moana kreeg hij zover dat deze zich aan een zeer pijnlijke tatoeëring onderwierp. Deze film had echter weinig succes en hiermee kwam een einde aan zijn Hollywood-loopbaan.

Naast Flaherty die de werkelijkheid manipuleerde om zo het verleden 'vast te leggen', speelde Walter Ruttmann<sup>9)</sup> (1887-1941) een belangrijke rol in de documentaire wereld van de jaren twintig. Hij stelde zich ten doel om het ritme van de grote stad te verbeelden. In zijn belangrijkste film *Berlin, die Synphonie der Groszstadt* (1927), laat hij de stad Berlijn zien van de vroege ochtend tot in de nacht. De mensen die er in voorkomen zijn alleen maar figuranten in het leven van de stad. Alle facetten van het dagelijks leven komen uitgebreid in beeld. Het gevolg is dat iedere huidige documentaire die over de Weimar-Republiek gaat, beelden bevat uit deze film.

In de Sovjet-Unie was Dziga Vertov<sup>10)</sup> (1896-1954) de meest gepro-  
nonceerde documentarist. Hij wees op de objectiviteit van de camera en sprak derhalve over de Kino-Pravda of Kino-Waarheid. Ensceneringen - zoals die in het werk van Flaherty voorkwamen - waren voor hem uit den boze, maar zijn zeer ongewone camera-instellingen en zijn gedurfde montage maken dat hij toch duidelijk een persoonlijke werkelijkheid creëerde. Het meest bekend werd Vertov om zijn film *De man met de camera* (1929) welke een vroeg voorbeeld is van film over film.

In Nederland ontwikkelde Joris Ivens<sup>11)</sup> (1898-1989) zich tot de belangrijkste documentarist. Zijn lidmaatschap van de Nederlandse

Filmliga<sup>12)</sup> bracht hem in contact met de belangrijkste cineasten, zijn voorkeur ging echter uit naar de Russische filmers. In eerste instantie paste Ivens de filmtaal toe in artistieke producties, zoals *De Brug* (1928) en *Regen* (1929).<sup>13)</sup> Door enkele bezoeken aan Rusland bekeerde hij zich tot de film met een sociale boodschap. In zijn film *Borinage* (1933) laat hij de sociale omstandigheden onder de mijnwerkers in België zien, die leidden tot een staking. Ivens opvatting stond tegenover die van Vertov. Hij registreerde niet alleen maar, hij ensceneerde contemporaine gebeurtenissen opnieuw omdat de camera op het juiste moment niet aanwezig was.

Ivens had verschillende leerlingen, onder hen was John Fernhout<sup>14)</sup> (1913-1987) de belangrijkste. Deze filmer zou zich mede onder invloed van zijn moeder, de schilderes Charley Toorop, ontwikkelen tot een schilder onder de cineasten. Zijn *Sky over Holland* (1967), waarvoor hij internationale onderscheidingen kreeg, is een ode aan het Nederlandse landschap en de Nederlandse schilderkunst die daardoor geïnspireerd werd - van de zeventiende eeuw tot en met Mondriaan. Bij Fernhout is de documentaire een zuivere kunstvorm.

Engeland leverde een belangrijke documentaire school op onder leiding van Grierson<sup>15)</sup> (1898-1972). Hoewel hij zelf slechts één film draaide was hij als producent verantwoordelijk voor de meeste belangrijke Engelse documentaires uit de jaren dertig. Deze films - vaak gemaakt onder auspiciën van de General Post Office - hadden als doel het publiek op te voeden. De voorlichting over tal van onderwerpen had een socialistische visie als uitgangspunt. Voor het eerst tijdens de komst van de geluidsfilm liet hij experimenteren met interviews in de film, de meeste documentaires uit de jaren dertig werkten nog met een commentaarstem.

Een grote vernieuwing trad op aan het einde van de jaren vijftig en in het begin van de jaren zestig<sup>16)</sup> toen men lichte camera's ontwikkelde die tegelijkertijd het geluid konden opnemen. Vertovs ideaal van een objectieve werkelijkheid leek nu mogelijk te worden. Televisieploegen konden overal de geschiedenis betrappen en het dagelijks leven vastleggen. De ontwikkeling van de video-camera heeft dit ideaal alleen maar dichterbij gebracht. Toch weet iedereen dat de verslaggeving van dezelfde feiten door de EO of door de VARA verschillende resultaten oplevert. Het realisme in de documentaire blijkt een twijfelachtige zaak.

## Docu-drama

Reeds in een zeer vroege fase van de film voelde het publiek de behoefte gebeurtenissen te zien waar de camera niet bij kon zijn. Soms hadden gebeurtenissen plaats gevonden vóór de uitvinding van de film zoals het Dreyfus-proces. Een andere keer mocht de camera bij bepaalde gebeurtenissen niet aanwezig zijn zoals bij de kroning van Edward VII. Men speelde deze 'nieuwsitems' dan na en het publiek geloofde er in. Het eerste Nederlandse voorbeeld is een rijtoer van wijlen Zijne Majesteit koning Willem III. Ook speelde men de Boerenoorlog na in de omgeving van Breda.

Na de Revolutie maakte men in Rusland graag gebruik van de mogelijkheid om de geschiedenis na te spelen. Het bekendste voorbeeld is *Oktober* (1927) van Eisenstein<sup>17)</sup> (1898-1948), een reconstructie van de Oktober-Revolutie. Deze gebeurtenis had zonder camera's plaats gevonden en daarom droeg de overheid - ter gelegenheid van het 10-jarig jubileum - Eisenstein op een reconstructie te maken. De cineast trachtte alles zó waarheidsgetrouw weer te geven, dat na afloop verteld werd dat bij zijn opnamen meer schade was aangericht dan tijdens de echte revolutie. Eisensteins visie op de Revolutie heeft onze beeldvorming over deze gebeurtenissen definitief beïnvloed.

Uit politiek oogpunt werden sommige gegevens ontkend en hierdoor zijn er veranderingen aangebracht in de geschiedenis. Daar men geen andere opnamen van deze woelige tijden bezit grijpen documentaristen die een film over deze periode samenstellen, vrijwel altijd terug naar Eisensteins beelden. Tegenwoordig denken velen dat *Oktober* een werkelijke documentaire van de Revolutie is. Eisensteins montage van intellectuele attracties zorgt ervoor dat men vaak meer feiten associeert dan men in werkelijkheid ziet. Dit leverde hem de kritiek op dat hij de realiteit geweld had aangedaan.

In de tweede helft van de jaren twintig werden in de Weimar-Republiek verschillende films gemaakt die de slechte sociale toestanden van de eigen tijd - nagespeeld - in beeld brachten. Deze waren veelal geïnspireerd door de columns en tekeningen van Heinrich Zille,<sup>18)</sup> een soort Carmiggelt van zijn tijd. De zogenaamde Zille-films tonen een sociaal-democratische stellingname. Maar ook de communisten lieten zich niet onbetuigd bij de kritiek op de Weimar-Republiek. Hun be-

kendste voorbeeld is *Kuhle Wampe* (1932) van Bertold Brecht en Dudov;<sup>19)</sup> deze film brengt de noodzaak van een klassenstrijd in beeld.

In dezelfde lijn moet men de Italiaanse neo-realistische film<sup>20)</sup> zien. Deze toonde de dagelijkse beslommeringen van de kleine man en zijn heroïsche strijd om te overleven. Om de werkelijkheid zo getrouw mogelijk in beeld te brengen liet men de films op locatie spelen en gebruikte lekespelers, die hun eigen rollen speelden. *Fietsendieven* uit 1948 van De Sica is het meest bekende voorbeeld. Het gegeven is zeer klein: de fiets van een vader wordt gestolen. Hij heeft deze nodig voor zijn moeilijk verworven baan. Met zijn zoontje tracht hij de fiets terug te vinden maar ontmoet daarbij veel sociale onrechtvaardigheid. Ten einde raad steelt hij zelf een fiets maar wordt betrapt.

Dergelijke thema's hebben alle mogelijkheden in zich om een melodrama in de negatieve betekenis te worden. Toch wisten de Neo-Realisten hun gegevens hier bovenuit te tillen tot het niveau van het echte drama. Hun held was niet langer een koning maar de proletariër. Hoewel deze scenario's een weergave van het dagelijks leven willen oproepen, blijven de neo-realistische films gespeelde werkelijkheid.

Steeds vaker grijpt de televisie naar het middel van het docu-drama. Soms wordt een stuk geschiedenis gespeeld, soms worden historische teksten gelezen met daarbij behorende historische of hedendaagse beelden. Dit alles kan voor de recentere geschiedenis ook afgewisseld worden met materiaal uit de filmarchieven. Hier treedt echter hetzelfde probleem op als bij de schriftelijke geschiedschrijving, iedere maker geeft zijn eigen kleur aan een gebeurtenis. Zo legde één documentaire, naar aanleiding van de vijftigjarige herdenking van de Reichskristallnacht, alle nadruk op een homoseksueel incident terwijl een andere de oorzaak zocht in Hitlers antisemitisme.<sup>21)</sup>

## De speelfilm

In de beginperiode van de zwiigende film vormde het theater de belangrijkste inspiratiebron van de speelfilm. Het toneel kende toen nog het 'grote' spel en dit treft men ook in deze nieuwe kunstvorm aan, zeker tot ca. 1925. Naarmate de montage een groter rol ging spelen en er meer close-ups werden toegepast kwamen de acteurs en actrices losser van het toneel te staan, hun acteerprestaties werden natuurgetrouwer. Vooral de komst van de geluidsfilm verhoogde het werke-

lijkheidsgehalte, hoewel de begeleidende muziek evenals de life-muziek bij de zwijgende film de stemming in sterke mate kon bepalen.

De mogelijkheden van het geluid werden vooral uitgebuit door te pas en vooral te onpas een liedje en een dansje te presenteren. Een prachtige uitzondering is de film *M* (1931) van Fritz Lang, waarin hij reeds in dit vroege stadium van de geluidsfilm stiltes durfde toe te passen. Als tegen het einde van de film een kindermoordenaar voor een 'Volksgericht' staat, gebruikt Lang geen larmoyante muziek om de spanning te verhogen maar maakt hij alleen gebruik van natuurlijk geluid. Het grote publiek bepaalde echter - via de kassa - de filmproducties en in de jaren dertig leidde dit tot een (te?) groot aandeel van de muziek. Vanuit het oogpunt van de realiteit kan men echter stellen dat een liefdesverklaring door middel van een dansje of een liedje in het dagelijks leven eerder uitzondering dan regel is.

In de jaren veertig durfden de Neo-Realisten de geluidsfilm vanuit het dagelijks leven te behandelen. Maar ook in Hollywood begon men het genre van de dansfilm en zangfilm los te weken van de andere genres. Als er nu een lied in een film voorkomt, is dit meestal op een functionele plaats, bijvoorbeeld tijdens een bezoek van de hoofdpersonen aan een nachtclub. De realiteit in de film groeit hierdoor, vooral als de films ook nog op locatie zijn opgenomen. Toch is het beeld van de werkelijkheid dat ons in Amerikaanse speelfilms wordt voorgehouden nog vaak een vertekend beeld.

### **De moraal als spiegel voor de werkelijkheid**

De Amerikaanse film is zeer lang opgezet vanuit een moralistisch standpunt. De Hollywood-producenten maken hun films met kapitalistische doeleinden, artistieke wordt niet belangrijk geacht. De winst meende men in dit patriarchale land vooral te kunnen behalen door de goedkeuring van de blanke heterosexuele man. Zijn visie op de maatschappij was dus het uitgangspunt bij de filmproductie. Om deze reden werden in Hollywood-films negers zeer lang als domme muzikale tweederangs burgers voorgesteld. Homosexuelen bestonden niet in de Amerikaanse film of werden - bedekt - als onge mannen voorgesteld. Vrouwen waren meegaande huisvrouwen of fatale vrouwen - vooral bij de Film-Noir - die slecht aan hun eind kwamen. In de beginperiode zitten wel duidelijke lesbische toespelingen maar dit was om de man te behagen.

Een te grote sexuele vrijheid riep eind van de jaren twintig reacties op van kerkelijke zijde; hier dreigde men met een boycot van de bioscoop. Dit leidde na veel problemen tot de Production Code<sup>22)</sup> waarin men kon aantreffen wat mocht en wat niet mocht. Bij sommige onderwerpen werd een waarschuwend vinger opgeheven, te veel van dergelijke dubieuze zaken konden ook tot een verbod leiden. Vooral de films van Mae West in het begin van de jaren dertig verontrustten de calvinisten en katholieken door een te openlijke toespeling op sex. Sexualiteit werd dan ook het ergst getroffen door de Production Code. Zo was een tweepersoonsbed in een echtelijke slaapkamer ongewenst en eigenlijk diende er een nachtkastje tussen de bedden te staan. Tot in de jaren zestig bleven restanten van de Code de Amerikaanse 'werkelijkheid' bepalen. De liefde tussen een blanke en een neger was een taboe dat slechts langzaam doorbroken kon worden. Toen de zeden iets vrijer werden was intussen de Koude Oorlog uitgebroken, die weer nieuwe voorschriften creëerde met betrekking tot de karakterisering van communisten. De publieke moraal werd zo mede bepaald door Hollywood en vooroordelen werden langer in stand gehouden dan nodig was. Soms ging de film zo ver dat men van propaganda kan spreken.

### **De propagandafilm**

De werkelijke propagandafilm treft men aan in totalitaire regimes, maar geen land is daarin zover gegaan als Nazi-Duitsland.<sup>23)</sup> Dit kwam ongetwijfeld door de rol die Goebbels speelde als minister van propaganda. Deze bijzonder intelligente man onderkende, als geen andere, de rol van de film als middel tot propaganda. Hij hield dan ook de gehele filmproductie in de gaten, van journaal tot amusementsfilm. Goebbels' uitgangspunt was dat een leugen waarheid wordt naarmate hij vaker wordt herhaald. Centraal bij deze leugens staat het vijandbeeld dat diende om de bevolking eensgezind achter de leider te krijgen. Zo ziet men achtereenvolgens films tegen communisten, Joden Engelsen en vreemdelingen. Vaak werd verwezen naar gebeurtenissen uit het verleden die het heden zogenaamd zouden verklaren. De realiteit in de Nazi-film lijkt groot maar doordat gedurende de periode van 1933 tot 1945 alle waarden in de Duitse film werden omgekeerd, werd de Duitse werkelijkheid een spiegelbeeld van die van de rest van de wereld. Film is zó machtig dat hij zijn eigen realiteit kan creëren.



## Het zoeken naar een andere werkelijkheid

De werkelijkheid die wij zowel bij geschiedschrijving als in ons dagelijks leven toepassen is een lineaire realiteit. Zoals in de negentiende-eeuwse roman menen wij dat een verhaal zich van a naar z moet ontwikkelen. Slechts op deze wijze kunnen wij een zin geven aan de gebeurtenissen. Alle toevalligheden die niet in een groot patroon passen laten wij dan ook weg, daar zij ons gevoel voor logica verstoren. Freud en vooral Jung hebben naar de zin van deze 'toevalligheden' gezocht en de surrealisten hebben hier als eersten dankbaar gebruik van gemaakt.

Luis Bunuel en Salvador Dali creëerden met hun *Un Chien Andalou* (1928) een totaal nieuwe filmwerkelijkheid.<sup>24)</sup> De dromen van Bunuel en Dali werden het uitgangspunt van een universum dat zich afspeelt in het onderbewuste. Verborgene erotische dromen, jeugdfrustraties en bewust gehanteerde taboes vormen hier te zamen een realiteit die uitstijgt boven de gladgepoetste wereld van de door de Westerse moraal gedicteerde wereldorde. De surrealisten kozen voor een wereld van chaos, primitief maar wezenlijk voor de mens.

Deze zeer beeldende 'werkelijkheid' kwam in gevaar door de opkomst van de geluidsfilm. De microfoon kreeg nu een plaats die soms belangrijker leek dan die van de camera. Zeker in de jaren dertig werden de visuele elementen, die van belang waren voor de surrealistische film, beperkt door de plaatsing van de microfoon. Beeldende kunstenaars die daarvoor nog experimenteerden met film, trokken zich weer in hun atelier terug. Pas na de Tweede Wereldoorlog had de beeldtaal van de geluidsfilm zich zo ontwikkeld dat men de zichtbare werkelijkheid opnieuw ter discussie durfde te stellen.

Cocteau,<sup>25)</sup> die reeds in 1930 op surrealistische wijze met film experimenteerde, kwam in 1949 met een volgende avant-garde film, *Orphee*. Hij had hiermee grote invloed op een volgende generatie Franse cineasten, de Nouvelle Vague. Bunuel nam zijn surrealistische lijn pas weer in de jaren zestig op nadat hij daarvoor een aantal meer conventionele films gedraaid had. Maar tegen het einde van zijn leven maakte hij verschillende films die de visie op de filmwerkelijkheid totaal zouden veranderen.

In de Verenigde Staten beïnvloedde de Duitse Dadaïst Hans Richter,<sup>26)</sup> die gevlucht was voor de Nazi's, een jonge generatie filmers. Door zijn



lessen en zijn experimentele filmproducties - samen met zijn vroegere avant-garde vrienden - liet hij jonge Amerikanen zien dat er een wereld van de droom en de associatie bestaat, die Hollywood niet kende. De Amerikaanse Underground<sup>27)</sup> zou deze nieuwe werkelijkheid grondig exploiteren. *Scorpio Rising* uit 1964 van Kenneth Anger is een goed voorbeeld van experimenteren met associatie op allerlei niveaus.

Ook bij de meer conventionele speelfilms van de Nouvelle Vague<sup>28)</sup> wordt de toevalligheid van het dagelijks leven toegelaten. In *Masculin Feminin* van Godard speelt het begin zich af in een kroeg, een jonge man en een jonge vrouw discussiëren op een abstract niveau. Plotseling ontstaat een paar tafeltjes verder een ruzie tussen een echtpaar en de man verlaat het etablissement met hun kind. De vrouw loopt hem na en schiet hem op straat dood. Het geconditioneerde publiek denkt dat de film hiermee begint omdat het gewend is dat men een verhaal met een duidelijke handeling inzet. Later blijkt deze gebeurtenis slechts een onbeduidend incident in het leven van de discussiërende jongeren te zijn.

Vooraf de films van Resnais, Duras e.d. lieten meerdere werkelijkheden zien.<sup>29)</sup> Het meest extreme voorbeeld is *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) van Resnais waar in een soort Kur-Ort een man en een vrouw logeren, het is onduidelijk of ze elkaar kennen. Misschien hebben zij nog een afspraak van het vorige jaar, het kan ook dat de man onder dit voorwendsel de vrouw probeert te verleiden. Voortdurend is het onduidelijk of de film zich afspeelt in heden, verleden of in de fantasie. Steeds meer treft men in de film verschillende niveaus van realiteit. Zo toont ook een populaire film als *Otto e Mezzo* (1963) - 8 1/2 - van Fellini een mengeling van de werelden van de droom, de fantasie, de herinnering en het dagelijkse leven.

## Conclusie

Het medium film lijkt bij uitstek geschikt om realiteit weer te geven. Uit het bovenstaande bleek dat door middel van montage in hoge mate gemanipuleerd kan worden, dat de camera-stand de blik van het publiek bepaalt en dat reconstructies nieuwe beelden kunnen oproepen. Film creëert een eigen werkelijkheid en bepaalt de kijkwijze van het publiek. Film is een hulpmiddel om geschiedenis vast te leggen maar kan geschiedenis net zo goed een kleur geven als een geschreven tekst.

Hoewel de documentaire het middel bij uitstek lijkt om te registreren, kan deze filmvorm gebeurtenissen kleuren.

De speelfilm geeft pure illusie maar legt tegelijkertijd een stuk mentaliteitsgeschiedenis vast. Wij leren hierdoor hoe de bevolking in het verleden meende dat de wereld er uit behoorde te zien. Films met meerdere niveaus van realiteit zijn vaak moeilijk te begrijpen maar zij kunnen misschien in hun nuances dichterbij de werkelijkheid staan dan het eenvoudige journaal. Het medium film is niet meer weg te denken uit onze samenleving, het legt talloze realiteiten vast. Bij gebruik van film moet men voorzichtig zijn ook al wordt onze kennis er in ruime mate door verrijkt.

## Noten

1. Helmuth en Alison Gernsheim, *A Concise History of Fotography*, London, 1971.
2. Dit filmpje werd vertoond in het VPRO-programma Atlantis.
3. Roy Armes, *Film and Reality*, Middlesex, 1974.
4. Voor een filmgeschiedenis zijn b.v. te raadplegen:  
Ulrich Gregor en Enno Patalas, *Geschichte des Films*, München, 1973.  
Douglas Gomery, *Movie History: a Survey*, Belmont, California, 1991.
5. In de collectie van het Imperial War Museum.
6. Zie: documentaire *Yesterday's Eye Witness* van Christian Blackwood, uitgezonden door de VPRO.
7. Erik Barnouw, *Documentary, a History of the Non-Fiction Film*, Oxford, 1983.
8. Arthur Calder-Marshall, *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*, London, 1963.
9. Cat. *Film en Beeldende Kunst, 1900-1930*, Centraal Museum, Utrecht, 1979.
10. Jay Leyda, *Kino: a History of the Russian and Soviet Film*, London, 1960.
11. Joris Ivens, *Autobiografie van een Filmer*, Amsterdam/Assen, z.j.  
Joris Ivens en Robert Destanques, *De Geschiedenis van een Leven, aan welke Kant en in welk heela*, Amsterdam, 1983.
12. Nico J. Brederoo, 'De Invloed van de Filmliga', in: K. Dibbets en F. v.d. Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse Film en Bioscoop tot 1940*, Weesp, 1986.
13. Nico J. Brederoo, 'De Avant-Garde rond Joris Ivens', in: M.H. Würzner, Antoine Bodar, Nico J. Brederoo e.a.: *Aspecten van het Interbellum*, 's Gravenhage, 1990.
14. Nico J. Brederoo, *Charley Toorop*, Amsterdam, 1982.  
Nico J. Brederoo, *Een Familie van Kunstenaars*, 's Gravenhage, 1985.

15. Forsyth Hardy, *John Grierson, a Documentary Biography*, London, 1979.  
Forsyth Hardy [ed.], *Grierson on Documentary*, London, 1979.
16. Zie: Barnouw, op.cit.
17. Y. Barna, *Eisenstein*, London, 1973.
18. Zie: cat. *Film en Beeldende Kunst*, op.cit.
19. Helmut Korte [ed.], *Film und Realität in der Weimarer Republik*, München/Wien, 1978.
20. Pierre Leprohon, *The Italian Cinema*, London, 1972.
21. *Als die Synagogen brannten*, uitgezonden door ZDF en *Die Reichskristallnacht*, uitgezonden door ARD.
22. L.J. Leff en J.L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to 1960s*, New York, 1990.
23. D.S. Hull, *Film in the third Reich*, Berkeley, Los Angeles, 1969.  
E. Leiser, *Deutschland Erwache!*, 1978.  
D. Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, 1983.
24. Zie: Cat. *Film en Beeldende Kunst*, op.cit.
25. Nico J. Brederoo, 'Jean Cocteau en de spiegels in zijn films' in: Nico J. Brederoo, Leendert D. Couprie e.a. *Oog in Oog met de Spiegel*, Amsterdam, 1988.
26. Nico J. Brederoo, Hans Richter, 'Een constructivistische Dadaïst' in: *Het Oog in het Zeil*, 1985.
27. Carel Rowe, *The Baudelarian Cinema, a trend in the American Avant-Garde*, Michigan, 1982.
28. James Monaco, *The New Wave*, New York, 1976.
29. Roy Armes, *The Ambiguous Image*, London, 1976.

## Gefilmde levens

*M.B. van Buuren*

Hoe realistisch zijn mensen in films? Het antwoord op die vraag lijkt makkelijk. Ze zijn realistisch als ze in de werkelijkheid voorkomen; ze zijn dat niet als ze verzonnen zijn. De regisseur kan zich aan de feiten houden, of zelf iets verzinnen. Maar dat antwoord klopt niet. Het gaat ervan uit dat de film een leven kan weergeven 'zoals het was'. Dat is de vraag. Wat zijn, om te beginnen, de feiten waaruit een leven bestaat?

### Niets dan de feiten

In de zomer van '89 zag ik een film van de mij onbekende regisseur Krzysztof Kieslowski: *A short story about killing*. Het 'korte verhaal' gaat over een jongen, Jazek, die een moord pleegt, daarvoor wordt veroordeeld en terechtgesteld. Aan het begin van de film zien we hoe Jazek doelloos door Warschau slentert. Hij laat een man struikelen die toenadering zoekt, gooit vanaf een viaduct steentjes naar beneden totdat hij gerinkel hoort van brekend glas. Even later komt hij voorbij een fotozaak. Hij gaat naar binnen en informeert of er een vergroting kan worden gemaakt van een verfromfraaid fotootje dat hij bij zich draagt.

Vervolgens zit hij een tijd in een koffiezaak en staart naar buiten. Als twee schoolmeisjes bij het raam blijven treuzelen, schept hij koffiedik op een lepeltje en laat dat tegen het raam spatten. De meisjes schrikken even, lachen dan verlegen en Jazek grinnikt terug. Iets later neemt hij een taxi naar een buitenwijk. Hij laat de chauffeur stoppen en vermoordt hem. Dat valt niet mee. Jazek probeert de man te wurgen, dat lukt maar ten dele, uiteindelijk moet hij hem de hersens inslaan. Dan maakt de film een sprong. We zien rechters tijdens het proces; de camera zwenkt naar de advocaat die iets tegen Jazek zegt. De rechters staan op en verlaten de zaal. Uit de verslagen reacties van de achterblijvers valt op te maken dat Jazek ter dood is veroordeeld. De advo-

caat probeert gratie te krijgen, maar tevergeefs. Hij heeft een laatste gesprek met Jazek waarin deze vertelt over zijn familie en vooral over zijn jongere zusje, dat verongelukte toen een vriend haar in een dronken bui overreed. Hij vraagt de advocaat om de foto af te halen en die aan zijn moeder te geven. Het slot van de film is een pijnlijk nauwkeurig verslag van de terechtstelling.

Kieslowski laat alledaagse voorvallen zien die hun betekenis ontlenuen aan een grotere context. Het stukgooien van de autoruit, het bevuilen van het caféraam betekenen iets omdat er een verband wordt gesuggered tussen die handelingen en de daarop volgende moord. Zonder de moord zouden die voorvallen wegzinken in de naamloze zee van feitjes waaruit levens grotendeels bestaan. Het zijn incidentjes die pas na de moord, dus achteraf, vermeldenswaard worden en pas dan de status van 'gebeurtenis' krijgen. De moord is niet de enige context die betekenis geeft. Als ik het koffiedik-incident in verband breng met de rol die het jongere zusje in het leven van Jazek speelt, dan krijgt het een andere en zelfs tegengestelde betekenis. Het is dan niet langer een agressieve daad, maar een ontroerend moment waarin Jazek herinnerd wordt aan zijn zusje. Handelingen en gebeurtenissen bestaan niet zomaar in de werkelijkheid. Ze worden als zodanig zichtbaar door een bepaalde context en afhankelijk van de context kunnen ze dan ook nog verschillende dingen betekenen.

De contexten op hun beurt krijgen weer betekenis in een globaal kader. Kieslowski kiest voor een ongebruikelijk kader. Zijn levensverhaal heeft niet de vorm van een detective: het politiewerk, de opsporing en aanhouding van Jazek komen in de film niet aan de orde. Het kader is evenmin dat van de in Amerikaanse films (Perry Mason) gebruikelijke procesgang, die zich toespitst op de gebeurtenissen in de rechtszaal. Aanklacht, verdediging, getuigen, hoor en tegenhoor, dat alles wordt in de film overgeslagen. De film heeft evenmin een psychologische of sociale tendens. De moord wordt noch verklaard uit psychologische motieven (de invloed van het ongeluk met het zusje speelt een ondergeschikte rol), noch uit sociale (van het genre: vandalisme, veroorzaakt door uitzichtloos leven van grote-stadsjeugd in het Oostblok). Kieslowski geeft in het geheel geen verklaring. Hij kiest voor een kader waarbinnen het doden centraal staat. Hij toont de weerzinwekkende details van het moorden, of dat nu een legale of een illegale moord betreft. De film, las ik achteraf, maakt deel uit van de reeks *De Tien Geboden*. Het kader van de film is: 'Gij zult niet doden'.

## Karakter/Character

*Amadeus* begint met de dramatische zelfmoordpoging van Salieri. "Mozart, Mozart", schreeuwt hij met zijn laatste krachten. De bedienden rennen de trap op naar zijn appartement, maar de deur is gesloten en Salieri antwoordt niet op hun verzoek om open te doen. Dan beginnen ze te flemen: "U moet het zelf weten, Meneer Salieri, maar dan mist u de heerlijke koekjes die we bij ons hebben. HmMMMM, wat smaakt dit gebakje lekker (ze doen zich hoorbaar tegoed aan het lekkers), als u niet opendoet eten we alles op". Als dat middel niet werkt breken ze de deur open en vinden Salieri badend in zijn bloed. Salieri, de harde, vaak gewetenloze componist, heeft een zwakke plek: zijn snoeplust. In het verloop van de film wordt die eigenschap keer op keer bevestigd: waar Salieri opduikt is een koektrommel of gebaksschaal in de buurt. Op een gegeven moment komt Konstanze Mozart bij hem op bezoek om een gunst te vragen. Salieri stelt haar op haar gemak door haar een schaal verrukkelijke marsepeinbolletjes voor te houden, *Venustepels* geheten, en Konstanze vindt ze zo lekker dat ze er heimelijk nog eentje van pakt als hij zich omdraait. Ook het dienstmeisje dat door Salieri naar het huis van Mozart is gestuurd om te spioneren, wordt met snoepgoed gekalmeerd als ze enigszins ontdaan verslag doet van de treurige omstandigheden waarin de componist leeft. Forman maakt meesterlijk gebruik van dat kleine, schijnbaar onbeduidende, karaktertrekje. Dat blijkt vooral in de sleutelscène van de film: de ontmoeting tussen Salieri en Mozart. Die vindt plaats in het paleis van de aartsbisschop, waar muziek van en door Mozart zal worden uitgevoerd. Salieri mengt zich onder de genodigden, op zoek naar het jonge genie. Hij weet zeker dat hij hem zal herkennen, want een zo ongehoord talent moet wel tot uiting komen in de gelaatstreken van de door God gezegende. Hij wandelt van zaal naar zaal, maar dan komen er drie lakeien langs met schalen waarop de meest heerlijke delicatessen liggen opgetast. Ze zijn op weg naar een kamertje in de zijvleugel, waar de lekkernijen worden klaargezet om na het concert aan de gasten te worden aangeboden. Salieri's innerlijke dilemma duurt maar kort: hij sluipt achter de lakeien aan en als zij weg zijn glipt hij het kamertje binnen.

Luilekkerland! Watertandend loopt hij langs de heerlijkheden die tafelbreed liggen uitgestald en hij staat op het punt om toe te tasten als hij een meisje hoort naderen, dat door een jongen wordt achternagezeten. Het stel struikelt naar binnen en hij kan zich nog net verschuilen achter een tafel. Daar is hij getuige van de stoeipartij en van

de obscene grappen waarmee de jongen het meisje belaagt. Die stoppen abrupt als van verre de eerste maten van het concert klinken. De jongen staat in verwarring op en zegt: "*Ze spelen mijn muziek, ze zijn begonnen zonder mij*" en Salieri blijft in verbijstering achter. Wat een introductie van de hoofdrolspelers! Wat een shot, dat hoofd, half verborgen achter een schaal chocoladebonbons!

Van het begin van de film tot het eind maakt Forman subtiele toespeelingen op Salieri's ondeugd. Het knappe van dat motief is niet alleen dat allerlei gebeurtenissen er door worden gemotiveerd, maar vooral dat het, door zijn consequente terugkeer, Salieri waarschijnlijk maakt. Als je in een film een realistische voorstelling wilt geven van een persoon die echt bestaan heeft, zoals Salieri, dan zul je bepaalde karaktereigenschappen van die persoon zo moeten selecteren en monteren dat ze een overtuigend geheel vormen. Je zult, met andere woorden, de personen moeten transformeren tot personages, hun karakters tot *characters*.

Een van de belangrijkste voorwaarden waaraan *characters* moeten voldoen is dat ze consistent zijn, maar dat is op zichzelf niet voldoende om het *character* dimensie te geven. Met snoeplust alleen zou Salieri net zo *flat* blijven als het overigens kostelijke personage van Keizer Josef II, een mengsel van domheid en besluiteloosheid dat tot uiting komt in het stopwoord: "*Well, there it is*".

### "Character creates plot"

Maar Salieri is veel meer. Hij is zo menselijk echt, omdat zijn karakter gebouwd is op een conflict dat, zoals in elk instructieboek voor scenarioschrijven te lezen is, de voorwaarde vormt voor een echt, *round* character. Salieri's leven berust op een contract dat hij (eenzijdig dat wel) gesloten heeft met God. Hij heeft God beloofd dat hij kuis zal blijven; als tegenprestatie zal God hem een beroemd componist maken. Zijn snoeplust hangt overigens op een aannemelijke manier samen met dat contract. Salieri is een sensuele man, wiens geblokkeerde erotische gevoelens een uitlaatklep vinden in zijn belustheid op zoetigheden. Er zou heel wat te zeggen zijn over die Venustepels, maar dat laat ik graag over aan de psychoanalytici. Het conflict ontbrandt als hij Mozart ontmoet. Het is al erg genoeg dat Mozart geniaal is, maar geheel onverteerbaar dat hij een rokkenjager en een feestneus blijkt te zijn. God houdt zich niet aan de afspraak, concludeert Salieri, en hij besluit wraak te nemen op de losbol die God als medium heeft gekozen om Zijn hemelse klanken ("*the very voice of God*" noemt hij Mozarts



muziek) naar de aarde door te zenden. In de toneelversie, die ik ooit tot mijn grote genoegen op Broadway heb gezien, heft Salieri de vuist op naar de hemel en vervloekt hij God, omdat die Zijn keus heeft laten vallen op de "*hatelijke, grinnikende, verwaande en infantiele Mozart*". Die lange tirade is in de film vervangen door één machtig shot, waarin Salieri het crucifix van de muur neemt en in het vuur gooit.

Door dat conflict komt Mozart als protagonist en beschermeling van God (de film heet niet toevallig *Amadeus*, letterlijk 'de door God beminde') te staan tegenover zijn antagonist Salieri. Peter Schaffer, die zowel de toneelversie schreef als het filmscenario, heeft de twee karakters contrastief uitgewerkt. Hij dikt de frivole eigenschappen van Mozart stevig aan (Mozart had lichtzinnige trekjes, maar waarschijnlijk niet in de mate die Forman/Schaffer hem toedichten) en laat Salieri's leven geheel in beslag nemen door de vernietiging van zijn rivaal. Ook dat is meer dan uit de geschiedenis valt op te maken. Kenmerkend is een scène aan het eind van de film, waarin Salieri de doodzieke Mozart helpt om zijn Requiem-mis te noteren. Het is bekend dat Mozart in die laatste fase inderdaad is geholpen met het noteren van de mis, maar dat gebeurde door een leerling van Salieri. De vervanging van die leerling door Salieri zelf geeft de film een extra dramatisch effect, maar daarmee worden de feiten geweld aangedaan. Het belang van dramatische effecten en een perfect sluitend plot prevaleren hier boven dat van de historische betrouwbaarheid.

Het karakter van Salieri ontwikkelt zich door dat conflict tot een verhaal en dat 'verhaal' is, naast het 'karakter' de tweede voorwaarde voor een realistisch levensverhaal. De geschiedenis van echte mensen kan blijkbaar alleen verteld of getoond worden met behulp van hulpmiddelen die in de werkelijkheid niet voorhanden zijn.

### **Het leven geregisseerd**

Critici hebben wel eens beweerd dat een biograaf begint met de papieren van iemand anders en eindigt met die van hemzelf. Die stelling is misschien wat gechargeerd, maar de kern ervan is juist. Elke biografie bevat een autobiografie. Dat geldt ook voor de regisseur die een levensverhaal verfilmt. *Amadeus* en *A short story* bevatten evenveel informatie over Kieslowski en Forman als over Jazek en Mozart. Die persoonlijke invalshoek is onvermijdelijk, zelfs bij de meest neutrale weergave van de feiten. Er zijn ook regisseurs die dat persoonlijke perspectief op de voorgrond plaatsen. Ze eigenen zich het

leven van de ander toe om een zelfportret te maken. Dat is het geval in Jarman's *Caravaggio*. Caravaggio (1573-1610) pikte jongens en meiden, zwervers en boeven van de straat op, die hij levensecht op zijn schilderijen afbeeldde. Hij ging daar zo ver in dat hij menig schandaal veroorzaakte. Het verhaal gaat dat hij een meisje uit de kroeg meenam, haar schilderde, aan het schilderij achteraf een fles dure olie en een parelsnoer toevoegde en het geheel verkocht onder de titel *Heilige Magdalena*. Voor de vele *Petrussen*, *Paulussen* en *Johannessen de Doper* geldt hetzelfde. Mooie jongens stonden model die schaars of soms helemaal niet gekleed waren. Alleen uit attributen (een simpele herdersstaf voor Johannes de Doper) valt op te maken dat het om een heilige gaat. Het is dus niet zo vreemd dat de schilderijen na voltooiing vaak teruggestuurd werden door de geshockeerde opdrachtgevers. Jarman heeft een tiental schilderijen gekozen en chronologisch gerangschikt. In zijn film concentreert hij zich op de momenten dat Caravaggio bezig is die schilderijen te maken. We zien hem bezig met het neerzetten van de modellen in de door hem gewenste stand en compositie. Dat levert verbluffend mooie plaatjes op die zo verraderlijk schilderachtig zijn dat de kijker vaak pas beseft dat het om poserende modellen gaat als ze zich in beweging zetten, hun mond opendoen en de straatjongens onthullen die achter de verheven compositie schuilgaan. Het procédé werkt ook omgekeerd. Een straatvechter krijgt, half ontkleed, een staf in de hand gedrukt en stolt tot een sublieme Johannes de Doper. Door dat in beweging zetten en weer laten stollen accentueert Jarman het contrast tussen de religieus verheven thematiek en het tuig van de richel. Het accent valt op het ensceneren en dat is des te opvallender, omdat de schilderijen zelf op de achtergrond blijven: ze staan in de grondverf, worden niet goed belicht. Jarman richt zich in de meest letterlijke zin op de *Tableaux vivants*.

Door dat contrast komt een stijlkenmerk op de voorgrond dat ik het best 'decadent' kan noemen, omdat het zwelgt in de verbinding van erotische, homoseksuele en masochistische elementen met religieuze en kerkelijke thema's. Baglione, een tijdgenoot en collega van Caravaggio, heeft diens schilderijen gekarakteriseerd als een "*samenzwering tussen kerk en goot; een gif dat diep doordringt in het lichaam van de Renaissance als een vernietigende drug*". Jarman laat hem die woorden uitspreken in de film en ik denk dat ze er de kern van raken, de reden ook waarom Jarman door Caravaggio wordt gefascineerd, want één van zijn obsessies is de combinatie van homosexualiteit en katholicisme (niet zo lang geleden zag ik een reportage, waarin Jarman zijn uitge-

breide collectie crucifixen toonde aan het verbaasde team van *The Late Show*). Daar houdt het historische realisme op en begint de verdichting. De figuur van Caravaggio wordt in de film ten onrechte afgebeeld als een edel mens. Hij adopteert een doofstom jongetje, Jerusaleme, dat hem adoreert. Hij geeft zijn geld aan doortrapte modellen, komt grootmoedig voor hen op als ze zich in de nesten hebben gewerkt. Hij mengt zich graag in hun vulgaire gezelschap, maar onderscheidt zich altijd van hen door zijn aan martelaarschap grenzende edelmoedigheid. Een mooi voorbeeld is de vechtpartij (nou ja, vechten, eerder verliefd stoeien) met de beeldschone, maar door en door slechte Ranuccio, die hem verraderlijk een mes tussen de ribben steekt. Even later zien we hoe Jerusaleme zich naar hem overbuigt om te voelen hoe diep de wond wel is en op dat moment laat Jarman de film 'stollen' tot het schilderij *De ongelovige Thomas*, waarin Thomas zijn vinger steekt in het litteken van de gehavende Christus. Aan het eind van de film gebeurt iets dergelijks als Caravaggio sterft en Jarman zijn dode lichaam, voorzien van duidelijk zichtbare stigmata aan handen, voeten en zijde, opneemt in een schitterend tableau vivant dat *De graflegging van Christus* voorstelt.

Dat beeld van de lijdende Christus strookt absoluut niet met de historische waarheid. Caravaggio was een heetgebakerde man, die meermaals in de gevangenis belandde wegens belediging, vernieling, geweldpleging en moord. Uit officiële documenten is bekend dat hij mensen soms zonder aanleiding met stok of degen te lijf ging. In 1606 was hij betrokken bij een duel waarin hij een zekere Ranuccio Tommasoni doodde. Hij vluchtte naar Malta, waar hij in de gevangenis belandde, maar hij wist te ontsnappen en hield zich schuil in de moerassen bij Porto Ercole. Daar liep hij de malaria op waaraan hij in 1610 stierf.

Jarman maakt van dat alles een romantisch verdichtsel. Hij laat Caravaggio verliefd worden op een mooie jongen die hij in de kroeg tegenkomt, Ranuccio geheten (!). Hij laat hem model staan voor beroemde schilderijen als *Johannes de Doper* en *David en Goliath*. Van dat schilderij is bekend dat Caravaggio zijn eigen hoofd gebruikte als model voor het afgeslagen hoofd van Goliath. Jarman wijst op dat detail door de camera zó op te stellen dat de plaats die op het doek gereserveerd is voor het hoofd van de reus, afgedekt wordt door dat van de schilderende Caravaggio. Een hoogst curieus trekje overigens, een schilder die zichzelf afbeeldt als het slachtoffer van een fatale jonge zwaarddrager. Caravaggio had in het algemeen een bizarre voorkeur voor onthoofdingsscènes. In mijn bescheiden Caravaggio-boek

komen maar liefst zeven doeken voor met afgehakte mannenhoofden. Er zou heel wat te zeggen zijn over die voorkeur, maar ik zal dat opnieuw overlaten aan de psychoanalytici.

Men ziet hoe Jarman gegevens die op zichzelf wel juist zijn, verdicht tot een patroon dat dat absoluut niet is. De driehoek en de rollen die Caravaggio, Ranuccio en Lena daarin spelen zijn een projectie van Jarmans wensdromen. De film is ook in dat laatste opzicht misschien realistisch te noemen, maar dan met verwijzing naar Jarmans (gedroomde?) werkelijkheid.

Ik kom tot slot nog even terug op mijn vraag van het begin. Kan de werkelijkheid van een leven in film worden weergegeven 'zoals het was'? Het antwoord is nee. Een leven verfilmen wil zeggen aan dat leven een vorm geven die afgestemd is op het medium film. Die vorm bestaat uit een reeks onderdelen die ik achtereenvolgens de revue heb laten passeren: allereerst de extreme vereenvoudiging van de oneindige reeks levensfeiten tot de paar gebeurtenissen die daarvan in een film kunnen worden getoond. Vervolgens de stilering van de historische mens tot samenhangende persoonlijkheid, een *character*, waaruit de gebeurtenissen in het leven logisch voortvloeien. Dan de invoeging van het *character* in een verhaal dat aan bepaalde conventies beantwoordt en tenslotte de visie van de regisseur op de mens wiens leven hij verfilmt. Al deze kunstgrepen: selectie, *character*, verhaal en visie helpen mee om het leven *realistisch* weer te geven. Het zijn dezelfde kunstgrepen die ook in de speelfilm worden gebruikt om personages aannemelijk te maken. In dat opzicht is er geen verschil tussen biografie en speelfilm, Caravaggio en Jazek.

## Personalia

*Prof.dr. M.B. van Buuren* (1948) studeerde Franse en Nederlandse taal- en letterkunde in Groningen. Hij was van 1976 tot 1988 medewerker aan het Instituut voor Literatuurwetenschap te Nijmegen. Hij promoveerde in 1986 op een proefschrift over Zola. Vanaf 1988 is hij hoogleraar moderne letterkunde bij de Rijksuniversiteit te Utrecht.

*Prof.dr. J.M.M. de Valk* (1927) is hoogleraar in de sociologie en de sociale filosofie aan de Erasmusuniversiteit te Rotterdam. Hij publiceerde op het gebied van de sociale ethiek en dat van de geschiedenis van het sociale denken en verzorgde uitgaven van klassieke sociaal-filosofen als Rousseau, Comte, Burke en Tocqueville.

*Dr. E. van Alphen* (1958) doceert algemene literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Leiden. Hij publiceerde onder meer *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*, Hes 1987, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Coutinho 1988, en een studie over de schilder Francis Bacon: *Francis Bacon and the Loss of Self*, Harvard U.P. en Reaktion Books 1992.

*Drs. G. Kieft* (1956), studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Hij is verbonden als universitair docent aan de afdeling iconologie van de Vakgroep Kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht.

*Dr. N.J. Brederoo* (1942), promoveerde in 1985 aan de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Leiden. Hij is bijzonder hoogleraar in de geschiedenis en de sociologie van de film aan de Universiteit van Amsterdam en universitair hoofddocent in de moderne kunst en nieuwe media te Leiden. Hij publiceerde o.a. over de familie Toorop en op zeer verschillende gebieden van de filmgeschiedenis.