

HET ONZEG- EN ONZICHTBARE*Annet Bremen*

*De schoonheid van een meisje
Of de kracht van water en aarde
Zo onopvallend mogelijk beschrijven
Dat doen de zwanen*

*Maar ik spel van de naam a
En van de namen a z
De analphabetische naam*

*Daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen
Dat vermogen de engelen
Met hun ijlere stemmen*

*Maar mij het is blijkbaar is wanhopig
Zo woordenloos geboren slechts
In een stem te sterven³⁴*

Ik denk dat hij het wilde, het licht in de wereld zijn. Anders noem je jezelf niet Lucebert, als licht plus licht, als licht in het kwadraat. Ik denk dat hij het dacht, het licht in de wereld te zijn. Anders kies je niet het motto ... *et homo factus est*, dat zoveel betekent als '... en is mens geworden'³⁵. De dichter als Messias. En: Ik denk dat hij het moest, zo vlak na de Tweede Wereldoorlog. 'In deze tijd heeft wat men altijd noemde / Schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand'³⁶.

En daarom spelt hij 'van de naam a / En van de namen a z / De analphabetische naam'. Een nieuwe oorsprong. Want zoals de 'alfabetische naam' in de kabbala de eerste naam is, de naam van de oorsprong van alles (dus: de naam van God) waar schepping en taal mee beginnen, zo spelt Lucebert nu de zijne. Tegenover het religieuze systeem, waarin God de noemer van alles is, stelt Lucebert het menselijke. Het nieuwe, welteverstaan.

Maar hoe verbrand God ook was, zeker zo na de Tweede Wereldoorlog; Luceberts stamelende, tastende, opnieuw uitvindende schrijven lijkt op het zoekende spreken van mystici. Zoekend, omdat Hij niet gevat kan worden in woorden, onuitsprekelijk als Hij is. Lucebert was niet op zoek naar God, wenste geen eenwording met Hem, maar met de leegte, de ervaring van het Niets.³⁷ Alleen in het Niets kan iets nieuws ontstaan. Daarom werd de taal stukgeslagen, verbrokken om een nieuwe wereld te scheppen. Hij ontrafelt oude systemen, verweeft ze opnieuw tot een collage van associatief gekoppelde beelden van oorlog, mythische figuren en werkelijke mensen. Een reductie, verdunning en uitzuivering tot de essentie. En dan, komt taal los van zijn rationele en realistische conventies, wordt een ritueel. Dromerig, met een sacrale en hypnotiserende werking. Vervreemdend en ongrijpbaar. Maar: zo is het precies dat wat het is. De mystieke ervaring waarin de roeping van het dichterschap plaatsvindt.

Althans, volgens het oude idee al verwoord door Plato die zei dat dichters zieners waren. Hij kende aan poëzie een goddelijke status toe, geloofde dat zowel religie als poëzie toegang boden tot het hogere, het transcendente. Waarin taal het lichaam van de dichter is; ze worden één. Zoals Bataille het zegt: een 'lege plaats, een plaats van zelf-verlies, van niet-weten, een niet-plaats waarin het 'ik' verdwijnt'.³⁸

Maar dichters zijn allang geen zieners meer, een plek voor niet-weten is er evenmin:

Lees ik Luceberts poëzie, dan heb ik het gevoel dat de SS de poëzie is binnen gemarkeerd (...) Een dichter als Lucebert heeft, door iedere inmenging van het intellect in de artistieke bezigheid af te wijzen, het eigen souterrain tot een totalitaire staat uitgeroepen (...) Het bewustzijn verliest (in zijn poëzie) zijn regulerende functie van sluis: het wordt weggespoeld en op de ontketende vloed van het onderbewustzijn ziet men de brokstukken van het intellect rondobberen.³⁹

Waar het niet-weten woont

De brokstukken van het intellect. We laten ze liever niet rondobberen. Liever denken we dat we alles weten, alles kunnen weten. Althans: vaak genoeg geloven we dat, oprecht. Dat maakt het leven makkelijk. Gewapend met de etiketten 'oorzaak' en 'gevolg' plakken we de wereld tot een



kloppend geheel. Als er al gaten zijn, dan vullen we ze. Het ruisen van ons bloed, is het razen van het controlerend-rationele.

En geloof je dit niet, dan geloof je wel iets anders. Met het verlamme geloof in de chaos in je klamme handen. Zwartkijkend, niets ziend dan fragmentatie, willekeur, destructie en je daarbij neerlegend.

Met de dood van God wisten we het niet-weten uit de maatschappij. Daar vond dat immers bedding. Het onzegbare, onzichtbare. Het had geen nut meer, dachten we. We wisten immers alles, het mysterie van het leven was ontrafeld. Of dat nou kloppend of chaotisch was. Het niet-weten verwaaide, vond geen thuis, loste zo al gauw op in het zwart van de nacht.

Dachten we.

Want toch.

Er blijven dingen die we niet weten.

(Zelfs) de wetenschap kan niet de gewenste waterdichtheid bieden. Juist in die leemtes van het onverwachte en de onmacht, die de grote theorieën niet kunnen vullen, ligt het mysterie van het leven verborgen. Lange tijd kon religie uiting geven aan dat onvatbare. Er was plaats voor de vragen die ons ontzag inboezemen: Wat is de zin van het leven? Waarom gaan we dood? Dat 'heilige' was de bezielende kern van onze gemeenschap.

Nu zijn de vragen gebleven, maar biedt religie geen antwoorden meer.

Moeten we dan maar weer in God gaan geloven? Die vraag is echter irrelevant. De mens kan God er buiten laten, die keuze staat ons vrij. Hoe dan ook: we kunnen er niet omheen dat God voorzag in de behoefte van het vatten van het onvatbare.

Wat moeten we nu?

Moeten we iets? Überhaupt?

Ja.

Laat het me geloven. Want ik geloof het graag. Dat dat moet.

Het tuimelen uit je bewustzijn

Dat. Dat kunst dat moet tonen wat de samenleving vergeet, of gemakshalve laat wegglijpen door de mazen van het systeem. Dat vatten, wat zich binnen onze realiteit bevindt, maar er buiten valt, omdat het niet falsifieerbaar is. Dat wat elders verwaarloosd wordt, en tussen de regels door valt, terecht komt in de kunst. Dat wat net zoveel bestaansrecht heeft als dat wat je met je ogen waarneemt, als dat wat je weet. Om dat tot leven te wekken wat er is, maar wat we niet zien. Het onderbewuste, de dromen. Dat wat je uit je bewustzijn doet tuimelen.

Er is een richting in de kunst die dat probeert te vatten. Een traditie van het transcendente die probeert het onbestaanbare te tonen. Het buitenmenselijke, het goddelijke, of simpelweg: dat wat volgens rationele natuurwetten niet kan gebeuren, en toch gebeurt.⁴⁰ Het is mysterieus, raadselachtig, ongrijpbaar. Door dat te tonen, wordt het onderbewuste aangeboord. Dat wat dieper zit, daar waar geen rationele woorden voor zijn.

Het klinkt als iets waarvoor je je armen over elkaar zou slaan, je wenkbrauw op zou trekken: het tonen van iets wat niet kan gebeuren. En toch, ze gebeuren, de dingen.

Zoals deze lente.

Toen het wormen regende. In Schotland. Toen kinderen wilden voetballen en het ineens bonkte op de grond. Vallende wormen. Niet gegooid, misschien met de wind meegewaaid. Maar ook dat is niet waterdicht: het was een heldere dag.

Al vaker is er van alles uit de hemel komen vallen: vissen, kikkers, vogels, vlees, bloed, muizen, zelfs mensen. En steeds weet niemand precies hoe dat kan. Ze zeggen: blijven hangen in een luchtstroom, zo iets. En wij, wij geloven dat dat kennis is en knikken.

Het kán immers, zo blijkt. En we weten: er kan zoveel. Zelfs dode harten kunnen weer levend worden gemaakt. Maar we weten ook: iets wat zeker nooit kan, is een dode weer levend zien.

En toch.

Precies dat is de kern van één van de meest ongeloofwaardige en toch groots geloofde transcendentie gebeurtenissen van onze cultuur. Daar klopten harten voor, daar vielen mensen voor op hun knieën. Daar zongen ze voor, vochten ze voor. Daar vloeiende bloed voor: in de strijd, bij de bouw. Van kerken, zo hoog, nog hoger, tot hemelse hoogten aan toe. Ze huilden, baden, werkten, bewonderden. En dat alles, omdat ze geloofden. In de Wederopstanding van Jezus, volgend op zijn kruisdood.⁴¹

In iets wat niet kan.

Eeuwenlang.

En toch. Onze hele cultuur is daar op gebouwd, ademt dat geloof. Er waren mensen, zijn mensen, zullen altijd mensen zijn die dit geloven. Hartstochtelijk. Hoe kan iets wat niet kan, zo collectief worden geloofd? Ik vraag het. Hoe kan dat?



Leg het uit.
Zorg dat ik het geloof.

Het niet-geloven van je ogen

Ze heeft hem gekruisigd gezien, Maria Magdalena. Dood zien gaan, begraven zien zijn. Maar nu gelooft ze haar ogen niet. Het is twee dagen later en zijn graf is leeg. Daar staat ze, niet-wetend wat nu, in het gras naast het graf. Een tuinman naast haar. Ze kijkt op, en weer: ze gelooft haar ogen niet. Deze man, de man die hier naast haar staat; er is geen huid die zij beter onthouden heeft.

Stilte.

En hij: Vertel wat je gezien hebt aan anderen.

En zij -

Ze doet het, ze moet. Daarmee krijgt zij, een vrouw, de eerste apostelrol toegewezen. De verschrikkelijk moeilijke rol van iets te moeten getuigen wat volgens menselijke logica nooit kan zijn voorgevallen.⁴²

Je kan het doen, zeker. Armen over elkaar, wenkbrauw omhoog en zeggen: 'Flauwekul, onzin!' Maar dan doe je iets vreselijks: je vermoordt het verlangen van de scène.⁴³ Dat wat trilt in je middenrif.

Vreselijk?

Jazeker.

Omdat je dan iets wezenlijks ontkent. Dat wat een mens in de grond van zijn hart verlangt. Dat wat niet tijdgebonden is, maar tijdoverstijgend. Dat wat Elektra overkwam toen Orestes voor haar stond terwijl zij zijn as in haar armen had. Dat wat Maria Magdalena overkwam toen ze Jezus weer zag. Dat wat ons allemaal overkomt als we door de stad lopen, de gezichten flitsend door ons hoofd, en ineens iemand zien die we kennen. Als we glimlachen, onze mond openen om te roepen, onze hand heffen om te zwaaien.

Tot we beseffen dat die ander dood is, en deze slechts lijkt op dat wat was.

Nee, niet eens lijkt, verre van.

Je hoopte het.

Dat was alles.

We willen het zó graag; dat is waarom het trilt.

Dat verlangen.

Een verlangen naar wederopstanding, naar wonderen, dat niet alleen christelijk is. Een soort grondverlangen van de mens. De wens dat mensen elkaar herkennen, dat ze verenigd worden, dat ze, juist wanneer ze

dood gewaand zijn, levend verschijnen. Een verlangen naar herkenning, hereniging, naar anagnorisis. Een wapenfeit over de mens, en daarom: een sterk wapen voor een schrijver. Wij weten wie de personages zijn, maar zij, zichzelf weten het nog niet.

En wij, wij moeten met alle wilskracht willen wat Elektra niet kan geloven. Willem Jan Otten beschrijft het mooi in Onze Lieve Vrouwe van de Schemering:

En zelfs als het, volgens de aardse, menselijke logica niet kán, de herkenning (omdat degene die herkend moet worden hem simpelweg niet is, of omdat hij écht dood is, en onder de zoden), dan nog kunnen we willen dat de herkenning optreedt.⁴⁴

Daarom geloven we. Omdat het iets raakt, ons iets zegt over wat we ten diepste zijn. We geloven graag dat het waar is. Ook al mag het dan toeval zijn, we aanvaarden die uitnodiging graag. We zijn welwillend.

Dood is niet dood

En toch.

Iets is nog veel vreemder aan dit voorbeeld: dat we dood niet dood kunnen laten zijn. Zo dood als dood maar zijn kan.

Eeuwenlang was de herinnering het enige waarin dood niet dood was. Maar herinneringen konden vastgelegd worden: in tekeningen, in teksten, later in foto's. Maar de wetenschap won. Zodat er nu mensen zijn die zich voor bedragen variërend van 15.000 tot 200.000 dollar laten invriezen. Ze zijn niet ziek, zeker niet. Gezond en wel zelfs, van top tot teen. Maar ze geloven in later, geloven dat het dan, ooit, beter zal zijn. Daarom verkiezen ze het daar en dan boven het hier en nu. De wetenschap zal hen dan laten ontwaken, in een tijd waarin niemand meer ziek en zwak zal sterven. En het liefst, niemand ooit nog sterft. Een soort hiernamaals, maar dan verzekerd en op aarde. Het leven is te koop.

En toch.

De grootste overwinning op het mysterie van het leven staat niet op naam van de wetenschap, maar van de kunst.

De Franse essayist André Bazin gelooft het. Dat de filmkunst zelfs is uitgevonden omdat we een diep verlangen hebben naar het balsemen, het laten voortduren van het leven, tot in het einde der tijden. We willen iets in



handen hebben dat de tijd niet aantast. Met film maakten we iets dat de tijd zelf balsemt.⁴⁵

Tegelijkertijd is de mens echter een transcendent wezen.

Waarom?

Omdat de werkelijkheid de werkelijkheid niet is. Omdat ons bewustzijn meer zijnswijzen heeft.

Want we dromen, en we denken, dat maakt ons mensen.

En we weten niet waar ze zijn, zij die niet meer bestaan, maar die er toch zijn zodra we ze dromen of denken.⁴⁶ Dat is het wonder van ons bewustzijn.

Het kan iets op verschillende manieren laten bestaan, niet alleen dat wat zich voor onze ogen voltrekt. De verbeelding is daarbij geen versie van de werkelijkheid, zij leidt zelf een bestaan. De werkelijkheid is een mogelijkheid van de geest, net zoals fictie, geheugen en het geloven in de wederopstanding dat ook zijn. Dat laatste geloof is weliswaar collectief, maar dan toch: een collectief bestaan. Het samen naar een toneelstuk of film kijken is dat ook: even is er een collectief bestaan.

Dat we de dingen die hier niet zijn, niet echt zijn, dood zijn of afwezig zijn, wel kunnen laten bestaan duidt op een verlangen.

Het kennen van een geheim.

Dat weten wat we niet weten.

In dit geval: het ondoorgrondelijke geheim van het leven. Dat is de dood.

Precies daarom willen we er mee samen vallen: met het oneindige, onbenoembare, onachterhaalbare. Daar is de mens transcendent, overstijgt zichzelf. Je bestaat, je bent er nog, maar tegelijkertijd ben je niet meer hier.

Je valt samen met iets anders.

Een stilte.

We dachten die stilte te vinden in de film. Dat oneindige. Het ongedaan maken van de tijdelijkheid, het ontrafelen van één van de weinige overgebleven mysteries van onze cultuur, door eeuwig voort te leven op beeld. Waar het verlangen naar het magische en het transcendente elkaar treft, wordt ingelost: symbolisch wordt de dood overwonnen. Maar wat we niet wisten was dat het zorgde voor een nieuwe oneindigende stroom waarin gestorven wordt, verloren, kapotgemaakt. Iedere keer weer worden de doden doden.⁴⁷

Natuurlijk: je kunt je armen over elkaar slaan, je wenkbrauw omhoog trekken. Maar we mogen ons afvragen: is dat niet precies wat we willen?

Funny Games

Als film verlangens kan blootleggen, dan mag en kan, nee móet, film ook verlangens blootleggen die we liever doodzwijgen. Dat doet *Funny Games* (1997) van Michael Haneke.

Stel je voor.

Een buitenhuis. Een man, een vrouw, een kind. Hier vieren ze een paar dagen vakantie. Ze zijn er net en al gauw kloppen twee nette, jonge mannen aan. Gestoken in witte tenniskleding, witte handschoentjes. Of ze wat eieren mogen lenen. Maar natuurlijk. Eieren genoeg. Maar ze gaan niet, de mannen, ze blijven. Ze dringen binnen, terroriseren het gezin op angstaanjagend beleefde wijze.

Tot de man, gebonden op de bank, het uitroept: ‘Hou op! Hou op!’

En één van de jongens, nog steeds in smetteloos wit, vraagt aan ons: ‘Wilt u dat, ophouden? Nee, dat wilt u toch niet. U wilt geweld zien, bloed. Dat wilt u toch.’

Ja, dat willen we. Dat voelen we. We willen zien wat daar gebeurt.

Maar wat we krijgen is iets anders.

Hoe we zien dat de één een maaltijd bereidt in de keuken, terwijl we alleen maar horen dat de ander in de woonkamer iemand martelt.

Het wordt lang uitgesteld, wat we willen. Niet wat we willen wordt getoond, maar het onverwachte en onverlangde. Doordat de jongen ons rechtstreeks de gewelds- of zelfs gewetensvraag stelt, ligt onze begeerte daar ineens, open en bloot.

De filosoof René Girard heeft een theorie ontwikkeld over ons verlangen die helder is in zijn eenvoud: we willen wat de ander wil.⁴⁸ Mimetische begeerte. Daarbij speelt de driehoeksverhouding tussen subject, object en model een belangrijke rol. Girard stelt dat een subject niet uit zichzelf verlangt, maar dat het model aan het subject toont wat het moet begeren.

Bij het kijken van *Funny Games* zijn wij het subject. Door de vraag, die het vacuüm waarin een film zich afspeelt opheft en openbreekt, spreekt *Funny Games* ons (verhulde) object van verlangen aan.

Want we kennen ze, de andere geweldsfilms, die ons alles tonen tot het meest levendige dode detail aan toe. Nu we het niet krijgen, beseffen we pas hoezeer we het willen en in feite: wat ons model is. Haneke doorbreekt de code en legt zo de begeerte bloot. Door het onverwachte en vreemde te



tonen, stelt Haneke de vraag: Waarom kijken we hiernaar? Wat zegt dat over ons?

Een brokje wrok zit daar ineens, daar diep in ons. Dat we het niet krijgen. Je wankelt.

Een stukje menselijke kern weer bij de kladden.

Dat we dood niet zomaar dood laten zijn. Dat we het niet zomaar geloven, dat we het willen zien.

Niet zozeer transcendent, maar wel een verlangen.

Wat de tijd vermag, of: de mozaïekvertelling

En precies hier worden weer armen over elkaar geslagen. We geloven geloven niet. Zien willen we. Kapot psychologiseren, rationaliseren, cynisch krabbelen in de kantlijn.

We lezen geen gedichten. Veel te mysterieus, ongrijpbaar, onbegrijpelijk.

We gaan geen kerk binnen, geen theater. Liever bewust jezelf buitensluiten, dan buitengesloten worden in het hart van dat alles. Het weten dat het je misschien iets te vertellen heeft, dat je het niet snapt, de rust niet hebt, het geduld niet hebt, dus laat maar. Geen angst, maar onwil. Een onwil die eerder praktisch en pragmatisch van aard is, dan diepgaand.

En toch.

Ik geloof dat niet.

We geloven best.

Want we geloven nog steeds, in theater, in film. Voor de duur van zolang het duurt schorten we ons ongelooft op. Er zijn vele redenen te geven waarom daarin de mozaïekvorm de laatste jaren in theater en film zegeviert. Omdat zappen en hyperlinks ons leven bepalen en we gewend zijn associatief te koppelen, gewend zijn te springen van het één naar het ander en verbanden te zien. Omdat ze ons wereldbeeld bevatten, dat berust op chaos en toeval. Omdat -

Ik geloof het best, dat film en theater anticiperen op wat het tijdsbeeld afdwingt, op hoe ons bewustzijn verandert, maar er is ook iets dat weer hetzelfde is. Want ook al beroept een mozaïek zich op toeval (ook al is precies dit toeval gekozen, en is er daardoor alsnog structuur en oorzaak-gevolg), dat is niet wat ons raakt.

De tendens is dat we weer willen.

Voortbordurend op de chaos, spreekt een mozaïekvertelling tegelijkertijd

ons grondverlangen aan: we willen dat mensen elkaar ontmoeten. Tonend wat volgens menselijke logica niet kan voorvallen.

Auf der anderen Seite

Witte letters op zwart: *Yeters dood*. Zo begint het eerste deel van Fatih Akins film *Auf der anderen Seite* (2007), dat hierna opent met een bezoek van de gepensioneerd weduwnaar Ali aan de prostituee Jessy. Maar eigenlijk heet ze Yeter, maar dan met een blonde pruik. Hij gelooft het: dat zij een einde kan maken aan zijn eenzaamheid. Daarom vraagt hij haar om met hem samen te wonen, hij zal haar maandelijks betalen. Nejat, Ali's zoon die professor Germanistiek is in Hamburg en bij hem woont, is het hier niet mee eens. Een hoer in huis, hoe haalt zijn vader het in zijn hoofd. Tot Nejat hoort dat Yeter het grootste deel van haar geld naar Turkije stuurt, om de studie van haar dochter te financieren. Ook al denkt haar dochter dat ze in een schoenenzaak werkt. Juist op het moment dat de drie naar elkaar toe groeien, loopt een gezellige avond uit de hand en slaat Ali Yeter per ongeluk dood. Nejat reist naar Istanbul, op zoek naar Yeters dochter Ayten, maar haar familie weet niet waar ze is. Hij besluit in Turkije te blijven en neemt een Duitse boekhandel over van een man die heimwee heeft, die terug wil naar Duitsland, het idee heeft dat hij in een museum leeft, daar tussen de boeken, in een herinnering van dat wat was.

Dan weer: wit op zwart: *Lottes dood*. Een nieuw luik, dat opent in Istanbul met een demonstratie tegen de regering. Al gauw grijpt de politie in, mensen klappen. Een jonge vrouw weet te ontsnappen, vlucht een dak op, verstopt daar haar pistool. Even later neemt ze een valse identiteit aan, verandert haar naam van Ayten in Gül, en vertrekt naar Duitsland op zoek naar haar moeder.

Daar, in Hamburg, belt ze alle schoenwinkels af op zoek naar haar moeder, maar we weten: vergeefs. Later die dag zoekt ze onderdak op de universiteit, valt in slaap bij een college van, jawel, Nejat. Vanaf dan zet de onmacht in. Levens kruisen elkaar, maar op het verkeerde moment. Terwijl Ayten al zocht, wist Nejat nog niet van haar bestaan af. Gelukkig ontmoet Ayten Lotte, een studente die bekommerd is om haar lot en haar aanbiedt bij haar en haar moeder Susanne te logeren. Er ontwikkelt zich een liefdesrelatie tussen Lotte en 'Gül' en samen gaan ze op zoek naar haar moeder. In een auto doorkruisen ze de stad, passeren een tram. En daar, in het tl-licht, Yeter en Nejat. Een scène die je zag in het eerste deel, waar je bij was, die je voor waar aannam,



waar je dacht alles te zien. Waar Yeter over Ayten vertelde. Terwijl Ayten precies op dat moment haar moeder zocht. Hun gedachten waren bij elkaar, en zij bijna, maar zij en wij wisten het niet. Alsof ze elkaar ergens anders ontmoetten, in een andere atmosfeer, helaas één die ze niet kenden.

De trilling in het middenrif: we willen dat ze elkaar zien, elkaar raken, want wij weten meer. Wij hebben hen gezien, dat ze langs elkaar gleden, maar zij hebben dat niet gezien. Het maakt ons medeplichtig aan het verhaal.

Maar dan wordt Ayten opgepakt, verblijft vele maanden in een asielzoekerscentrum, tot ze teruggestuurd wordt naar Turkije. Lotte wil haar helpen, reist haar achterna, tot groot verdriet van haar moeder. In Istanbul komt ze terecht in Nejats boekhandel, waar ze de Turkse wetbundels doorzoekt. Op het prikbord ziet Lotte Nejats oproep: hij zoekt een huurder voor één van zijn kamers, waarop Lotte bij hem intrekt.

Maar dan sterft ook Lotte, als ze op Aytens verzoek ingaat om het pistool op het dak op te halen, jongens haar beroven van haar tas, het pistool vinden en haar per ongeluk, gedrogeerd door lijm, neerschieten.

En weer: wit op zwart: Aan de andere kant. Twee mensen op leeftijd arriveren in Istanbul. Ali aan het ene loket, Susanne aan het andere. Vier overlevers die elkaar moeten zien te vinden. Nee: waarvan we willen dat ze elkaar vinden.

Twee landen. Twee doodskisten.
Drie ouders, drie kinderen.
Één verhaal.

Net als *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), net als *Crash* (Paul Haggis, 2004), net als *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), zou je kunnen zeggen. Maar toch. Niet helemaal. Want waar dat veelal levens zijn die elkaar bij toeval raken en ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben, gaat *Auf der anderen Seite* juist over mensen die diepgaande verbindingen hebben, maar elkaar zijn kwijt geraakt, per ongeluk verloren onderweg.⁴⁹ Ze zijn er naar op zoek, maar daadwerkelijk contact wordt nooit mogelijk. Akins film gaat niet over de dood. Anders zou hij het niet zo prominent aankondigen, maar ons doen overrompelen. Het gaat hem om de naschok. Hoe de dood, over de dood heen, verbindingen legt tussen de mensen op aarde. Zoals hij het zelf zegt: 'De dood is een deur, een overgang, beweging,

het 'tussen'.⁵⁰ Juist door de dood komen mensen in zijn film in beweging, los van hun vaste plek, hun grenzen doorbrekend. Het overbruggen van een generatiekloof, die soms alleen te overbruggen is over de dood heen.

Exemplarisch daarvoor is de scène met Susanne, die in Lottes oude kamer bij Nejat logeert. Daar leest ze Lottes dagboek, leest hoe Lotte Susannes starheid niet kan begrijpen: toen ze jong was, wilde ze zelf toch ook reizen, strijden voor haar idealen? Waarom zou haar moeder die haar afnemen?

En Susanne? Susanne huilt. Ruikt aan Lottes jas die daar nog ligt, valt in slaap. Ontwaakt. In licht zo licht als de hemel. En daar staat ze, Lotte, ze glimlacht. En Susanne, Susanne glimlacht ook.

Zoals de Kerk het lichaam van Christus ongehoord lang op symbolische wijze bewaart en in leven houdt, zo maakt de jas, de geur, het dagboek het voor Susanne mogelijk om Lotte levend te onthouden, in plaats van ruziënd zoals ze afscheid namen. Het is dit symboolgeneigde, sacraliserende denken van de mens dat Paul Moyaert in zijn boek *De mateloosheid van het christendom* bespreekt.⁵¹ De peuk van de laatste sigaret gerookt door een geliefde kan een heilig voorwerp worden. De peuk blijft een peuk maar bevat het gestorvene, is daarmee menselijk. Wordt bewaard, als een bezielde iets dat zou sterven als het verloren raakte. De peuk incarneert de dode.

Et incarnatus est. Een van de artikelen van het Credo: Jezus als mensgeworden God, alleen als symbool te vatten. Hij is een mens, beslist, en tegelijkertijd bevat hij God. Dood, beslist, maar tegelijkertijd herrezen.⁵²

En het jasje? Een jasje, beslist, maar tegelijkertijd Lotte.

Nu Susanne in Istanbul is, weet ze zichzelf weer jong: dood is niet dood. Wat doodgezwegen is evenmin.

Transcendent, beslist. Lotte verschijnt immers terwijl ze dood is. Zweverig, onwerkelijk? Misschien.

Toch denk ik, dat *Auf der anderen Seite* ook een transcendentie blootlegt die veel aardser is, veel meer van deze tijd dan we denken.

Nu zou ik me als Duitse Turk definiëren. Omdat ik tegenwoordig veel in Turkije ben. Deze definitie is echter steeds in beweging. Morgen kan ik alweer een uit Turkije afkomstige Duitser zijn. Natuurlijk biedt deze ambivalentie prikkelende zienswijzen, die altijd in beweging zijn. De Turkse cultuur maakte altijd deel uit van mijn leven. Als



*kind al ging ik met mijn familie iedere zomer naar Turkije. Omdat ik mijzelf tussen de culturen beweeg, is het vanzelfsprekend dat dit 'tussen' ook in mijn films naar voren komt.*⁵³

Zo zegt Fatih Akin het. We leven in een tijd waarin de dingen niet eendimensionaal zijn, identiteiten en ideologieën twee- of zelfs meerledig. Het transcendente is misschien niet meer 'dat andere' maar 'iets wat hier is', een daar en dan dat in dit hier en nu zit. Onze staat van zijn is transcendent geworden, vloeiend, grensoverstijgend. Want ook daarover gaat Auf der anderen Seite: waar Susanne en Ayten aan het begin van de film nog lijnrecht tegenover elkaar stonden in politieke opvattingen, is er door al hun ervaringen iets veranderd in hun denken en voelen. De kloof tussen Turkije en Europa, oost en west wordt overbrugd.

Als het aan het slot van de film Bayram is, als Susanne dan Ayten in haar armen sluit, als Nejat dan aan het water wacht (de hele aftiteling lang) tot Ali terugkomt van zijn boottocht (hoewel gesuggereerd wordt dat hij dood is), dan is dat allemaal niet voor niets. Dat Turkse feest gedenkt een verhaal dat de Koran deelt met het Oude Testament: Gods teruggave van Isaac aan Abraham (Ibrahim). Nejat vertelt Susanne dat hij als kind angst had voor het verhaal, hoe God een vader de opdracht gaf zijn zoon voor hem te offeren. En hij vroeg zijn vader hoe hij zou hebben gehandeld, in Ibrahims geval. Ali zweerde dat hij zijn zoon zou beschermen, hij zelfs een vijand van God zou hebben gemaakt, een drift die hem op het randje van de hemel gehouden zou hebben.

Leven op de grens.

En toch.

Het is meer een hoop die de film uitspreekt, dan een realiteit.

Het is niet zo, dat we transcendent zijn.

We leven in een tijd die precies daarnaar op weg is.

De dingen zijn in beweging, liggen niet vast.

Dat maakt het onvatbaar.

Onkaderbaar

Vooraf: onstuurbaar, de wereld van vandaag.

Omdat de oude categorieën niet meer gelden.

Und hält den lieben jungen Jahren nach neuen seine Hände hin

*Ik geloof dat het weefsel van het menselijk bestaan eeuwig is. We kunnen het patroon in dat weefsel door middel van de kunst misschien onthullen, maar we zijn niet de scheppers van dat patroon; wij zijn allemaal samen het weefsel zelf. En ook dit: als het voor de kunstenaar en de toeschouwer een van de grootste bronnen van geluk is om onder het niet-zijn het patroon van de Waarheid te ontdekken, een patroon waarvan we zelf intrinsiek deel uitmaken, dan ligt onze grootste troost in de mystieke overgave aan die onderliggende Waarheid - een geheel actieve overgave, met onze volledige geestkracht, creatief, als in geheel; iets waarvan Woolf zelf zei: 'het grootste genot dat ik ken'.*⁵⁴

Dat zegt de Engelse filosofe en schrijfster Charmaine Craig over de waarheid die ze vond bij Virginia Woolf, omdat ze haar waarheid erin herkende. Het verlangen om achter de werkelijkheid te zien wat er werkelijk, daar achter de werkelijkheid, aan de hand is. En dat we dan, dan pas zien wat we zagen. Niet dat we zien wat we kennen, wat we herkennen, maar dat wat ons overdondert, uitdaagt, ons het onverwachte biedt. Zodat we ons herkennen in de onmacht. Door de focus, de verdunning, de uitzuivering tot de essentie.

En zo zijn we terug bij Lucebert.

Die dat wat we kennen, lostrok tot in het absurde, om tot een magisch ritueel te worden. Het is de wereld verkleind tot drie ouder-kindparen, het zijn de pompende machines in de grauwe fabriek in Dancer in the Dark die het pompende ritme worden van een musicallied. Het is de actrice in Het laatste vuur die in een monoloog vertelt over de liefde die ze voelt voor de man die wellicht medeplichtig is aan de dood van haar zoon, tot ze niet verder kan, als ze geen woorden meer vindt voor het verdriet dat in haar druist, stottert, stottert, tot haar hele lijf stottert en schokt en schokt en schokt, minutenlang.

Daar lost ze op.

De grens tussen realiteit en illusie, tussen werkelijkheid en fictie.

Daar wordt het transcendent.

En dan, dan hoop je dat het gebeurt. Dat het mysterie zich ontplooft.



Dat de betekenis van alles, het 'ik' van alles, de bedoeling zich over de werkelijkheid verspreidt. Zoals wat een bos doet. Die laat zien dat er iets is, maar wat je te zien krijgt, is slechts een bos.⁵⁵

Even val je met iets samen. Een stilte. Waar alleen de binnenkant van je hoofd is. Want dat is waar we naar verlangen: dat wat ons naar binnen leert kijken.

Wie zich over geeft, geeft zich gewonnen.

Ziet met nieuwe ogen de dingen zoals ze zijn in hun kern.

*Du musst das Leben nicht verstehen,
dann wird es werden wie ein Fest.
Und lass dir jeden Tag geschehen
so wie ein Kind im Weitergehen
von jedem Wehen
sich viele Blüten schenken lässt.*

*Sie aufzusammeln und zu sparen,
das kommt dem Kind nicht in den Sinn.
Es löst sie leise aus den Haaren,
drin sie so gern gefangen waren,
und hält den lieben jungen Jahren
nach neuen seine Hände hin.⁵⁶*

Annet Bremen studeerde in 2011 af aan de opleiding Writing for Performance op de HKU. Haar afstudeerstuk *Nachtijds of het nut van handen* werd genomineerd voor *PTa Verse Tekst 2011*. Sinds haar afstuderen is ze werkzaam als schrijver van toneel en poëzie. Samen met Koen Caris, Sytze Schalk en Ninke Overbeek richtte ze *De Kosmonaut* op, een podium voor nieuwe theaterteksten in Den Haag.

Noten

- 1 Bart Moeyaert 2010
- 2 Krog 2005, 71
- 3 Het boek is uitgave 55 van het Nexus Instituut, dat het Europese cultuuroed bestudeert in zijn 'kunstzinnige, levensbeschouwelijke en filosofische samenhang, om zo inzicht te bieden in eigentijdse vragen en uitdagend vorm te geven aan het cultuurfilosofische debat.' Riemen Nexus Instituut Homepage.
- 4 Oprichter-directeur van het Nexus Instituut en hoofdredacteur van het tijdschrift.
- 5 Riemen 2010a, 5
- 6 Eksteins 2010, 127
- 7 Riemen 2010a, 5
- 8 Snijders 2010, 48
- 9 Otten 2009, 22
- 10 Verbrugge 2004, 223
- 11 Ibidem, 223
- 12 Ibidem, 223
- 13 Ibidem, 230
- 14 Ibidem, 235
- 15 Ibidem, 244
- 16 Wenders 1987, 78
- 17 Caldwell 1991, 47
- 18 Wenders 1987, 14-16
- 19 Caltvedt 1992, 125
- 20 Caldwell 1991, 50
- 21 Ibidem, 50
- 22 Ibidem, 48
- 23 Caltvedt 1992, 123
- 24 Eliade 1963, 88
- 25 Caltvedt 1992, 125
- 26 Derrida 1984, 20-21
- 27 Lao Tzu 1963, 25
- 28 Caldwell 1991, 52
- 29 Lao Tzu 1963, 62
- 30 Wenders 1987, 163
- 31 Caldwell 1991, 53
- 32 Jacobi 1978, 353
- 33 Eksteins 2010, 127
- 34 Lucebert 1953, 47



- 35 Het motto van Luceberts eerste bundel Apocrief/De Analphabetische naam.
Het zijn de laatste woorden van een frase uit de geloofsbelijdenis van Nicea,
het Credo in de rooms-katholieke Latijnse liturgie.
- 36 Uit het gedicht Ik tracht op poëtische wijze. Lucebert 1953, 48
- 37 Eugelink 2007, 155
- 38 Ibidem, 156
- 39 Citaat van Bertus Aafjes. Vaessens 2001, 13
- 40 Otten 2009, 59
- 41 Ibidem, 21
- 42 Ibidem, 162
- 43 Ibidem, 162
- 44 Ibidem, 161
- 45 Ibidem, 52
- 46 Ibidem, 40
- 47 Ibidem, 55
- 48 Girard 1986, 7-9
- 49 Broeren 2008
- 50 Z.a. 2007, 6
- 51 Otten 2009, 40
- 52 Ibidem, 40-41
- 53 Z.a. 2007, 6
- 54 Craig 2010, 114
- 55 Otten 2009, 49
- 56 Rilke 2006, 165

