

# THEATRUM MUNDI

*De wanhopige zoektocht naar het echte leven.*



Gustave Courbet, Le désespéré

Tom Tak  
Voorjaar 2008

# THEATRUM MUNDI

## *De wanhopige zoektocht naar het echte leven.*

Tom Tak  
Voorjaar 2008

*All the world's a stage, and all the men and women merely players: they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts, his acts being seven ages* is een beroemde uitspraak van William Shakespeare in zijn romantische komedie *As you like it*.<sup>1</sup> Een stuk waarin vorstelijke personen met hun bedienden, boeren, herders en een nar zich allemaal anders voordoen dan zij in werkelijkheid zijn. Het wordt één grote verkleedpartij. Pas in de vrije natuur vallen de maskers af en gaan de hoofdpersonen op zoek naar hun ware aard én naar de ware liefde. Het is één van de vroege werken van Shakespeare, waarschijnlijk al rond 1599 ontstaan. De verhaallijn, het thema en de conflicten die erin uitgewerkt worden, zijn nogal gebrekkig. Anders dan in een karakterkomedie waarin bepaalde karaktereigenschappen worden verbeeld, vaak op overdreven wijze, worden hier de toeschouwers geconfronteerd met bizarre zielenroerselen en heftige goedmoedsuitbarstingen.

In *As you like it* laat Shakespeare zien hoe aan een decadent hof de zielen van mannen en vrouwen worden vergiftigd door zelfzucht, machtsstrijd en een alles verterende jaloezie, vooral in de liefde. Alleen ver van de beschaving worden booswichten nog door berouw overvallen en veranderen zij in goede mensen. Frederick is in het verhaal de slechterik onder de slechteriken. Hij heeft zijn oudere broer de hertogelijke titel ontnomen en hem uit het stamslot verdreven. Beroofd van al zijn bezittingen vluchtte de ongelukkige met zijn gezin naar een uithoek van het land, waar hij zich nu in het diepste van een reusachtig woud ophoudt. Wanneer Frederick van zijn verblijfplaats hoort, neemt hij het besluit voor goed met hem en de zijnen af te rekenen. Maar als hij dan met zijn legertje in een feeëriek bos terechtkomt, slaat zijn stemming radicaal om. Hoe kan het ook anders als liefelijke wezens overal rondzwieren en bosgeesten die het goede met de mensen voor hebben ervoor zorgen dat moordzucht plaats maakt voor gevoelens van liefde, èchte liefde. De ontmoeting met een heremiet doet de rest. Frederick bekeert zich en belooft het hertogdom aan zijn broer terug te geven en zelf ook kluizenaar te worden. Zo wordt het bedwingen van kwaad verbonden met de moraal het grootste geluk te zoeken in religieuze bezinning en het eenvoudige landleven. Natuur en contemplatie kunnen er samen voor zorgen dat iemand zijn gewelddadigheid intoomt.

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *As you like it*, 1623; O.U.P., London 1914; Bartleby.com, New York 2000, Act II, Scene VII, lines 147-151

## Maskergod

*Blow, blow, thou winter wind ... freeze, freeze thou bitter sky ...*<sup>2</sup>. Met de moord van Kaïn op Abel begon lang geleden de geschiedenis van de mensen. Geweld is er al vanaf het begin van de schepping. In *La violence et le sacré* ontwikkelt de Franse antropoloog René Girard de hypothese dat geweld een belangrijke voortdrijvende kracht is van de evolutie en voortkomt uit de behoefte van mensen om zich met anderen te vereenzelvigen.<sup>3</sup> Hij spreekt van een mimetische driehoek. Op de punten van deze driehoek bevinden zich een identificatiefiguur of -model, een subject dat zijn idool niet slechts wil evenaren maar ook naar de kroon wil steken en natuurlijk iets waar de begeerte naar uitgaat. De nabootsing verleent niet alleen hulp bij de geboorte van positieve levenswaarden, zoals doelgericht handelen, maar brengt ook wedijver ter wereld, haat en agressie. Negatieve eigenschappen die reeds in het klassieke noodlotsdrama werden uitgebeeld. De verering van Dionysus en zijn bacchanten op oude mysterieplaatsen is zo'n noodlotsverhaal. Dionysus ... een Thracische godheid, voorgesteld als zoon van Zeus en Semele, opgevoed door de nimfen van het fabelland Nysa ... de beruchte maskergod! Een wreed heerser, die mensen kon opzweepen tot het begaan van hemeltergende misdrijven. Op onnavolgbare wijze deed Euripides hiervan verslag in zijn *Bakchai*.<sup>4</sup> Wij horen van toneelspelers die bij religieuze vieringen hun gelaat bedekt houden met een masker dat iets uitbeeldt van het wezen van de godheid, om zo in zijn macht te kunnen delen. Een proces van onstoffelijke transformatie. Wij maken van dichtbij mee hoe Dionysus bezit neemt van de zielen van mensen. Eenmaal in trance gekomen, doen zijn volgelingen de meest vreselijke dingen. Zo wordt in de *Bakchai* moeder Agave helemaal uitzinnig. Zij herkent niet eens meer haar zoon Pentheus en brengt hem om het leven. Aan het einde worden de maskers van de spelers langzaam doorzichtig, uit de diepte van hun ziel stijgen flarden herinnering op, bewustzijn van gruwelijke ontsporingen en éonen van berouw volgen. Dionysus heeft voor ons het spel gespeeld van de oudste zondaar in de wereld. Zo iemand heeft altijd het hoofd in de wolken en staat met de voeten in het moeras. Het midden houdt bij hem geen stand. Adriaan Roland Holst dichtte: *Barre anarchie, het bloedverduisterd tij, wordt op de wereld losgejaagd; alom gaat onschulds plechtigheid in de golven onder.*<sup>5</sup> Door het opzetten van een masker krijgen in de *Bakchai* de gezichten een onheilspellende expressie. Een offensief spel gaat beginnen. Rollenspel waarin de spelers losjes kunnen overwippen van het ene ik naar het andere. Zelfuitbeelding zonder zelf. Het gaat zo makkelijk. De spe-

<sup>2</sup> William Shakespeare, *ibid*, lines 184-186

<sup>3</sup> René Noël Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972

<sup>4</sup> Euripides, *Attische tragicus*, 480 - 406 v. Chr.

<sup>5</sup> Vert. van een regel uit *The second coming* van William Butler Yeats, *Mere anarchy is loosed upon the world, / The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere / The ceremony of innocence is drowned*; 1919, in: William Harmon, ed., *The classic hundred poems*, Columbia University Press, New York 1998

lers roepen elkaar voortdurend toe: *wie ben jij?* ... *wie ben jij?*, maar vragen niet *wie ben ik*. Zij graven niet diep in zichzelf. Max Deri spreekt in *Die Stilarten der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden* van *naturalistische permutatie*.<sup>6</sup> Het versplinterde ik is dan hooguit nog een losse bundel van incidentele ontwerpen. Het geeft zich over aan zinnelijk genot en heeft niet de spankracht meer om nog iets groots te verzinnen. Een zaak in machtige droombeelden voor te stellen. De eendigheid van het leven moet het nu verder doen zonder de schijn van oneindigheid.

## Het moderne ik

De geboorte vijfhonderd jaar geleden van het moderne gefragmenteerde ik leidde tot de grootste breuk in de Europese cultuurgeschiedenis. Op velerlei gebied ging het noodzakelijke verband tussen schoonheid en waarheid, creatief en mechanisch handelen door toenemende complexiteit van de maatschappelijke orde verloren. Wat nog uit de middeleeuwen restte aan verband tussen gods-

d i e n s t , kunst en wetenschap kon geen stand houden. Aan de n i e u w e mens viel de opdracht toe zichzelf te vervolmaken.



Brain-MorgueFile

Hij werd architect van de eigen identiteit. Het grote metafysische conflict tussen goed en

<sup>6</sup> Max Deri, *Die Stilarten der bildenden Kunst im Wandel von zwei Jahrtausenden*, Deutsches Verlagshaus Bong & Co, Berlin 1933; zie van hem ook *Die Malerei im XIX Jahrhundert: Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage*, P. Cassirer, Berlin 1920, met name p. 565

kwaad met als oerbeeld Kain die Abel doodslaat verplaatste zich van de buitenwereld naar de eigen ziel waar tot in het oneindige in lichtloze krochten bittere veldslagen worden geleverd om ons de laatste rest aan oerstof die dromen en idealen herbergt afhandig te maken. Hier worden onze kostbaarste herinneringen door het boze in duistere nevelen gehuld. Een soort vergeten waarbij men vergeet wat men vergeten is om misschien straks – en dat blijft hoopgevend – zichzelf als iemand anders terug te vinden. Ook Shakespeare houdt ons dat voor. In het verhaal over de hebzuchtige edelman Frederick treedt hij niet alleen op als hermeneut, maar ook als psychotherapeut die met dromen werkt, flessenpost uit het onderbewuste bezorgt, als verlosser dus.

In de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw gaven schrijvers als Shakespeare, Michel de Montaigne, Blaise Pascal en Denis Diderot de eerste stoot aan een publiek debat over het nieuwe scheppende-wordende ik. In de negentiende en twintigste eeuw zou deze gedachtewisseling alleen nog maar in kracht toenemen.

## Zelfportretten van Courbet

Het jaar 1840 werd een keerpunt in de geschiedenis. De geest van het nieuwe behaalde de ene triomf na de ander. Wat eens houvast bood, brokkelde in hoog tempo verder af. Kerk, staat en ook de kunst waren niet langer onaantastbaar. Op streven naar een leven vol geluk en voorspoed rustte geen taboe meer. Had niet reeds de grote Louis Antoine de Saint-Just op 3 maart 1794 in een redevoering voor het Parijse convent over voorspoed voor iedereen gesproken? *Le bonheur est une idée neuve en Europe* had het zegepralend uit zijn mond geklonken.<sup>7</sup>

Hoe verging het daarbij de kunst? In Frankrijk wezen Gustave Courbet, Eugène Delacroix en Honoré Daumier de bestaande academische kunstbeoefening die louter de helden van de oudheid imiteerde af. Zij spraken enthousiast over kunst als een belangrijke werkzame kracht in de moderne Europese geschiedenis. Een kunstenaar moest roeping hebben. De bezieling moest van zijn werk afspatten, verkondigde ook de dichter Charles Baudelaire in een bericht over de Parijse wereldtentoonstelling van 1855.<sup>8</sup> Alleen dan kan hij in een poëtische kosmos de natuurlijke, logische orde der dingen herstellen, luidde zijn formule. Volle schoonheid van de natuur kan alleen in bezielde kunst worden gevonden, niet in de moderne werkelijkheid. Courbet was zo'n gedreven kunstenaar. Hij maakte een reeks intrigerende zelfportretten. Werk dat zeker zo belangrijk is als zijn talrijke schilderijen over het alledaagse leven, zoals *De begrafenis van Orleans*

<sup>7</sup> Louis Antoine de Saint Just, *Sur le mode d'exécution du décret contre les ennemis de la révolution*, séance du 13 ventôse (3 maart 1794) in: *Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune Nationale*, tome XIV, chez Alexis Eymery, Paris 1821

<sup>8</sup> Charles Baudelaire, Frans van Woerden, *De wereldtentoonstelling van 1855*, Uitgeverij Voetnoot, Amsterdam 1992; vert. van *Exposition universelle de 1855* met *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*



<sup>9</sup>, *De steenbouwers* <sup>10</sup> en *Het schildersatelier* <sup>11</sup> die hem in een kring van revolutionairen de naam gaven voorloper te zijn van het socialistische realisme. De zelfportretten tonen ons dat Courbet ook nieuwsgierig was naar eigen innerlijke samenhang.

Afgelopen winter werd in het Parijse Grand Palais zijn werk tentoongesteld. De daarbij behorende catalogus noemde als bestendig motief van de zelfportretten het op speelse wijze zich anders voordoen dan een mens in werkelijkheid is. Een boodschap die bij postmoderne kunstliefhebbers goed is gevallen. Courbet zou door zelfscenering zijn kunst levend hebben willen houden. Topstuk van de tentoonstelling was *Portrait de l'artiste, dit Le Désespéré* <sup>12</sup>. Te zien viel hoe Courbet, het ravenzwarte haar met de handen zover mogelijk naar achteren duwend en de ogen wijd open gesperd – pose! – een nieuw beeld van zichzelf probeerde te scheppen. Een jonge man met een gezicht dat extatisch voor zich uitstaart, een reconstructief masker dat tegen nieuwsgierige blikken van buiten moet beschermen, tegelijk is het een barrière om te voorkomen dat wat binnen aan emoties opborrelt zomaar vrijelijk kan uitstromen. Met enige fantasie zou men kunnen zeggen dat Courbet de psyche van de moderne mens heeft willen schilderen. Hij introduceerde hem als een gepassioneerd verteller. Een man van grote verhalen die in zijn

eentje een klein psychodrama opvoert, alles ter voorbereiding van één van zijn lievelingsrollen die hij op het wereldtoneel wil spelen. Zo werd Courbet de ironische portrettist die voor het moderne superflexibele subject een heel draaiboek maakte van gelaatsuitdrukkingen die passen bij een gekozen identiteit, vice versa.

Dit variabele, glijdende ‘ik’ moest zichzelf wel uitvinden, omdat er niets meer was waarop het kon terugvallen. Noch godsdienstige overtuiging, noch nationale trots, noch oude zeden of volksoverleveringen. In het tijdperk van de



Gustave Courbet, l'homme blessé

<sup>9</sup> *l'Enterrement à Ornans*, 1849

<sup>10</sup> *Les Casseurs de pierres*, 1849

<sup>11</sup> *l'Atelier de l'artiste*, 1855

<sup>12</sup> 1844/45

postindustriële revolutie na 1945 bestaat voor zo'n persoon al helemaal geen enkel toevluchtsoord meer, dan is er alleen nog zijn auto-fictie.

## De kunstenaar als verlosser

De Duitse filosoof Friedrich Nietzsche was in de negentiende eeuw één van de eersten die heeft gezien dat het wereldbeeld van de kunstenaar radicaal aan het veranderen was. Rond 1840 werd diens voornaamste taak de verlossing van de faustische



Bonjour, Monsieur Courbet

mens. De ongelukkige die in alles mateloos is, aan grenzeloze zelfoverschatting lijdt en continu zijn hele bestaan op het spel zet: wetenschap, gezin en het geluk van zijn nakomelingen, natuur en toekomst. Kortom: *der letzte Mensch*<sup>13</sup>, de meest verachtelijke, die alleen nog als recycle-artiest kan eindigen. Van de nieuwe kunstenaar daarentegen zegt Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* hoopvol: *Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergebende, denn es sind die Hinübergehenden. Ich liebe die grossen Verachtenden, weil sie die grossen Verehrenden sind und Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer.*<sup>14</sup> Walter Benjamin noemde de nieuwe kunst die in het teken staat van eenmaligheid, echtheid en individualiteit een asiel voor wie worstelt met de empathische vraag naar de zin en het doel van het leven.<sup>15</sup> Een wijkplaats voor degenen die verlangen naar een leven van *Naturlangsamkeit* en aan het moderne dogma van de materiële vooruitgang

<sup>13</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keinen*, in: *Nietzsche Werke*, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1968, Band VI -1, p. 13

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *ibid.*, Band VI -1, p. 11

<sup>15</sup> Walter Benjamin: *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen - und natürlich nicht nur der technischen - Reproduzierbarkeit*, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, erste Fassung, *Gesammelte Schriften*, Band I-2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1974 (1936), p. 437

willen ontsnappen.<sup>16</sup> Teveel is al door menselijk ingrijpen bewerkt of verkregen; wij modernen lijken de oorspronkelijke ‘openheid’ van de wereld te zijn vergeten. Martin Heidegger, één van de grondleggers van de existentiële filosofie, noemde dit onvermogen zich nog iets te herinneren van het onvoorbedachte geschieden in vroegere tijden en het uit eigen aandrang handelen in de prille jeugd *Seinsvergessenheit*.<sup>17</sup> Sinds Plato wordt door ons *Zijn* - het wonder dat er iets is - onmiddellijk herleid tot beperkte aanwezigheid. De moderne mens verkeert in de waan dat alles op aarde te gebruiken is om er voordeel uit te trekken. Streven naar macht en ijdelheid spelen daarbij een rol. Verleiding is een beproefde tactiek. In de veelzijdige verstrooiing van het moderne leven vindt ook *das Gerede*<sup>18</sup>, het onbedachtzaam spreken, zijn oorsprong. Nietzsche zou bij het horen van deze kritiek goedkeurend hebben geknikt.

Hoe kan een mens nog aan deze *Seinsvergessenheit*, of *Seinsverlassenheit* ontsnappen? Na een lange periode van classicistische portretkunst zochten jonge schilders in de negentiende eeuw, zoals de eerder genoemde Gustave Courbet, hartstochtelijk naar nieuwe openheid. Vooral op diens schilderij *Le désespéré* staat op het afgebeelde gelaat de nog onuitgesproken emotie te lezen. Het was Courbets eigen gezicht. In een veralledaagse wereld werd het ongewone doek symbool van een wanhopige zoektocht naar echtheid. Voor de trendy geest die gefixeerd was geraakt op zijn kleine ik en diens ijdele wereld van vormen en objecten een louteringsweg. Een keerpunt voor hem in het leven. Typisch voor *Le désespéré* is een palet met overmatige effecten. Courbet speelde graag met valse, idealiserende identiteiten louter om het spel. Ijdele poging om de onvolkomenheid, of de onvolledigheid van de wereld te overspelen, en de niet te vermijden ondergang van het eigen zelf een tijdlang uit het bewustzijn te verdringen. *Le désespéré* is zo geschilderd dat het lijkt alsof de maker voor een spiegel heeft gestaan, om afdalend in de kleinste onderdelen van zijn gezicht plooiën en schaduwbewegingen voor eeuwig te kunnen vastleggen. De starende blik suggereert ook nog een ander soort aandacht. Één die verrassen-

---

<sup>16</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe, Verlag C.H. Beck, München 1960, Band 14, p. 13: *Stationäre Völker behandeln ihre Technik mit Religion. Ihre Vorarbeit und Vorbereitung der Stoffe ist höchst reinlich und genau, die Bearbeitung stufenweise sehr umständlich. Sie gehen mit einer Art von Naturlangsamkeit zu Werke; dadurch bringen sie Fabrikate hervor, welche bildungsfähigern, schnell vorschreitenden Nationen unnachahmlich sind.*

<sup>17</sup> Over *Seinsvergessenheit als eigentliches Geschehnis* zie van Heidegger het college *Einführung in die Metaphysik*, in *Gesamtausgabe*, Abteilung 2, Vorlesungen Band 40, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1953 (1935)

<sup>18</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986 (1927), § 35 *Das Gerede*, o.a. p. 168: *Die Sache ist so, weil man es sagt. In solchem Nach- und Weiterreden, dadurch sich das schon anfängliche Fehlen der Bodenständigkeit zur völligen Bodenlosigkeit steigert, konstituiert sich das Gerede.*



derwijs veel meer gericht is op de vermoede achterkant, de donkere zijde van het beleefde ogenblik, op het grote *niets* dat zich achter het gezichtsmasker verborgen houdt. De blik waarvan de Duitse dichter Rainer Maria Rilke zei: *Unsre Augen sind wie umgekehrt*.<sup>19</sup> Het innerlijk schouwen voert de moderne mens onvermijdelijk naar de peilloze afgrond van de verveling en de melancholie. Toch hoeft deze verdrietige wereld ons niet de dood op het lijf te jagen, mits we kunnen geloven dat er een paradijs tegen aanligt. Een scheppend mens die uit het 'niets' 'iets' te voorschijn laat komen, zal elk nieuw gevaar onbevreesd tegemoet gaan.

---

<sup>19</sup> Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Insel-Verlag, Leipzig 1923, *Die achte Elegie*