

RENÉ BOOMKENS

# Ervaring

In 1977 was de film *Annie Hall* van Woody Allen een gigantisch succes in Amerikaanse en Europese bioscopen. *Annie Hall* was een liefdesgeschiedenis, maar tegelijkertijd veel meer dan dat. Het was een film die (zoals zoveel andere films van Allen) handelde over mensen die probeerden iets met elkaar te maken te hebben in een omgeving die dat vooral onmogelijk leek te maken, of anders: mensen die relaties met elkaar probeerden te ontwikkelen zonder over de vermogens daartoe te beschikken. Allens eigen verhaal, zijn invalshoek op de films die hij heeft gemaakt, was keer op keer haast ouderwets freudiaans, individualistisch en onhistorisch. Hij leek een soort postmoderne, ironische versies van klassieke Griekse tragedies te willen maken. De sombere existentialist uit Zweden, Ingmar Bergman, was niet voor niets zijn grote voorbeeld. Steeds weer leken Allens personages in het licht van de eeuwigheid te worden geconfronteerd met hun eigen beperkingen, hun onvermogen om te gaan met cruciale emotionele dilemma's, met het leven als zodanig, een onvermogen dat hun keer op keer werd gegeven dankzij de milde (zelf)spot waarin alle Allenvehikels zijn gedrenkt.

Maar je kon ook op een heel andere manier naar Allens films kijken, niet als ironische heropvoeringen van het aloude klassieke tragische gegeven, maar als *anekdotes*, als heel lokale verhaaltjes, roddels, praatjes. Allens stijl gaf daar alle aanleiding toe: het geklets en geroddel is in feite de belangrijkste drager van de meeste van zijn films. Niet wat mensen 'eigenlijk' zouden willen (het romantische en ook existentialistische ideaal) interesseerde hem, wel de manieren waarop mensen voortdurend trachten hun eigen falen en onvermogen te vertalen in zoiets als 'succes', of 'eerlijkheid', of 'aantrekkelijkheid'. En dan vooral door daar eindeloos over te palaveren, te kletsen, te zeuren. *Annie Hall* leverde op dit vlak twee hoogtepunten op. Allereerst het museumbezoek van de neurotische hoofdpersoon samen met zijn verhoopte geliefde Annie Hall. Annie begint bij het eerste schilderij aan een onstuitbaar kunstkritisch en esthetisch betoog dat op de geliefde duidelijk de verkeerde indruk maakt zonder dat dat hem werkelijk op andere gedachten brengt. Annies onstuitbare woordenvloed is niets meer of minder dan een aaneenschakeling van de meningen van de kunstcritici van de *New York Times*, de *Village Voice* of de *New Yorker*, en dient slechts te bewijzen dat Annie helemaal op de hoogte is en 'erbij' hoort.

Het tweede hoogtepunt is het moment waarop Woody met zijn Annie in de rij staat bij een bioscoop. Achter Woody staan twee mannen druk te discussiëren over de ideeën van Marshall McLuhan over de invloed van televisie op de samenleving. Allen ergert zich mateloos aan het modieuze gezeur van de heren, stapt ineens opzij, trekt Marshall McLuhan van achter een haag coniferen vandaan en vraagt hem op de man

af wat hij van de hele discussie vindt. Als McLuhan het voor Allen gewenste antwoord heeft gegeven, wendt Allen zich tot de camera en voegt de kijkers op vertrouwelijke wijze toe dat dat toch heel mooi zou zijn: dat iedere keer als je hersenloze gezelschap weer eens grote onzin debiteert over iemand, je die persoon even uit de struiken kunt trekken om de dingen recht te zetten.

### Postmoderne ervaring

Bijna dertig jaar later valt vooral op dat *Annie Hall* juist om zijn historische analyse interessant is, dat anders gezegd de onmogelijke liefdesgeschiedenis die de film ook wil zijn met name interessant is omdat hij een typisch laattwintigste-eeuwse historische ervaring vertolkt. Je zou het al bijna een *postmoderne* ervaring kunnen noemen: het eindeloze geklets van Annie in het museum verbindt de ervaring van verliefdheid meedogenloos aan het besef dat alles wat we doen en zeggen ‘bemiddeld’ is, niet uit onszelf voortkomt, maar is ontleend aan uiteenlopende media en instituties; wat we zeggen zijn niet *onze* uitspraken, maar zijn aan elkaar gelaste citaten van *anderen*. Of zoals Umberto Eco het ooit uitdrukte: als we iemand de liefde verklaren, zeggen we niet langer ‘Ik houd van jou’, maar zeggen we: ‘Zoals Barbara Cartland ooit schreef: “Ik houd van jou”.’ Dat doen we natuurlijk niet, maar in iedere liefdesverklaring resoneren de trillingen door van al die liefdesromannetjes, televisiesoaps en speelfilms die tezamen onze *ervaring* stempelen. Uit een reconstructie (in een televisieprogramma) van de moord op Theo van Gogh op 2 november 2004 bleek dat al een kwartier na de moord allerlei vrienden, collega’s en bestuurders, politici en journalisten via gsm, sms en andere media drukdoende waren beslissingen te nemen, uitspraken voor te bereiden, manifestaties te organiseren, en dat alles op een manier waarvan je je achteraf afvraagt of ze er al niet mee bezig waren voordat de moord plaatsvond. Anders gezegd: de media lijken soms de werkelijkheid te *maken, voor te bereiden, in plaats van te verslaan en te becomingariëren*. Theodor Holman is niet langer een vriend van Theo van Gogh, hij is het media-icoon ‘Vriend van Theo van Gogh’ geworden. Het probleem is niet zozeer dat onze ervaring wordt gestuurd door uiteenlopende media, het probleem is eerder dat we dat intussen zo goed weten en we er ons ook naar gaan gedragen. In extremo nemen de media onze ervaring over en ‘verdwijnen’ we totaal in de gesimuleerde werkelijkheid van diezelfde media, een toestand die Jean Baudrillard ons in de jaren tachtig al voorspiegelde als de werkelijkheid van het *simulacrum*, en die hij in de jaren negentig nog eens documenteerde in zijn *De Golfoorlog heeft niet plaatsgevonden* (1991). Wij, de massa’s televisiekijkers in het Westen, hebben wekenlang naar een spannende televisiefilm gekeken over ‘de Golfoorlog’, ons aangeboden door CNN, maar het was *reality-television* avant la lettre: geconstrueerde, gefictioneerde werkelijkheid. We dienen met andere woorden niet zozeer na te denken over de vraag wat het betekent dat onze ervaring wordt *bemiddeld* door uiteenlopende media, maar over de vraag wat het betekent dat onze ervaring samenvalt met die bemiddeling – of, voorzichtiger: wat er resteert van het hele begrip ‘ervaring’ wanneer dat in hoge mate iets is dat gemaakt

wordt door allerlei media die zich buiten onszelf en om ons heen bevinden.

En dan is er dat tweede fragment van *Annie Hall*, de scène voor de bioscoop. Niet voor niets doorbreekt Allen hier de realistische code waarin de film tot dan toe verliep: hij stapt als het ware uit het verhaal en spreekt de kijker direct aan en sorteert zo een heel direct vervreemdend effect. Wat hij doet, is kortom *onmogelijk*, en door het te doen pepert hij ons die onmogelijkheid des te nadrukkelijker in. Het is de onmogelijkheid van een een-op-eenrelatie tussen kennis en werkelijkheid, tussen het gezag van de wetenschapper en het gekrioel van de dagdagelijkse meningen. De ironie van de scène is dat de babbelende leeghoofden uiteindelijk gelijk krijgen, of althans dat ze ‘ermee weggomen’. En dat weten wij als kijkers maar al te goed. We lachen om de vondst van Allen omdat we er onze eigen onmacht ten overstaan van de farizeeërs en de sofisten en de goeroes en de leeghoofden in herkennen. Die onmacht is reëel, maar tegelijk bevrijdt de scène ons van een al te makkelijk vertrouwen in het gezag van ‘de wetenschap’. Je kunt de wetenschap niet eenvoudig uit een bosje coniferen trekken en vervolgens ‘de waarheid’ laten zeggen over wie wij zijn.

### Directe ervaring

De verleiding bij dit alles is duidelijk: waar schittert nog de ruwe diamant van de pure ervaring? Waar is nog de onschuld van een niet door media misvormde waarneming, een zintuiglijkheid die ons zonder mediale storingen direct in de armen werpt van onze geliefde, die ons de bomen en dolfijnen doet beminnen en die ons doet beseffen wie wij eigenlijk zijn? Want die uitweg lijkt er steeds weer te zijn: als de media ons onderdompelen in een gesimuleerde realiteit en de wetenschappen ons uiteindelijk in de steek laten met hun reductionistische kijk op wie of wat we zijn, dan is er toch nog de uitweg van onze hoogst eigen *directe ervaring*. Omarm een boom en je weet wie je eigenlijk bent! De films van Woody Allen confronteren ons nu juist met de onaangename waarheid dat elke boom die we omarmen en elke dolfijn die we kussen om dichterbij ons diepere zelf te komen er net een half uur eerder door de scriptgirl van de televisieserie zijn neergeplant of uitgezet. We zien het ook aan de oogopslag van Jan Peter Balkenende op het moment waarop hij de normen en waarden op de politieke agenda zet: die ogen zeggen dat hij normen en waarden op de politieke agenda zet. Niet dat hij iets heeft met de ene of de andere norm of waarde. Soms zijn er die kleine momenten waarop je toch het gevoel krijgt dat er iets in het geding is, dat er iets op het spel staat, maar een seconde later besef je dat je naar een televisieprogramma zat te kijken, en dat de baby een schone luier nodig heeft. Of dat iemand toch koffie moet zetten.

Terwijl ik dit schrijf luister ik naar de live-uitvoering van *Almost blue*, een compositie van Elvis Costello, door Chet Baker ergens in Japan. *Almost blue* gaat over de onoplosbare dubbelzinnigheid van al onze ervaringen, en het geeft ons een gruwelijk melancholisch gevoel daarover. Of een heel mooi melancholisch gevoel. Een gevoel dat Chet Baker wist uit te vergroten met behulp van zijn altijd volkomen ontroostba-

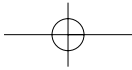
re trompetklanken – het is echt volkomen hopeloos. De piano bevestigt het nog eens dubbel en dwars. En de stem van Chet Baker doet de rest: hij was tijdens dat concert nog net niet dood, en dat hoor je. De junk die hij was, was niet eens meer in staat het woord *things* goed te zingen, en toch zong hij het hele lied op aangrijpende wijze en geheel adequaat naar zijn einde. *Almost blue* gaat over de fundamentele onzekerheid over de echtheid of waarheid van onze ervaringen. Als je *blue* bent, dan ben je er slecht aan toe, aan de drank, verloren liefde, dood en verderf, maar wat als je *almost blue* bent? Het lied breidt deze gekmakende onzekerheid uit door alles te voorzien van het woordje *almost ...* en dat is dodelijk. *Almost blue, almost you, almost me ...* hoe ziet een werkelijkheid eruit die slechts een bijnaawerkelijkheid is?

‘De waardigheid van een ervaring die vergankelijk is’, zo benoemde een jonge Walter Benjamin in 1918 de inzet van een toekomstige filosofie die recht diende te zetten wat sinds Kant in de filosofie over het hoofd was gezien. Alle filosofie is tegelijk gericht op de tijdloze geldigheid van de kennis en op de zekerheid van een tijdgebonden ervaring die we moeten beschouwen als het onmiddellijke, zo niet het enige object van die kennis. Benjamin ging het daarbij in de eerste decennia van de twintigste eeuw vooral om het vinden van een antwoord op de vraag hoe het mogelijk is het onervaarbare te verwoorden. Niet het onervaarbare in religieuze zin, maar een ‘ervaring die dat niet langer is’, de shock, het trauma van het radicaal andere of nieuwe, de breuk met al wat voorafging. Benjamin zag de shock als de kwintessens van de moderniteit, en las het werk van modernistische auteurs als Baudelaire, Kafka, Kraus en Proust als pogingen van die shock rekenschap af te leggen, zoals hij ook in het nieuwe medium film kansen zag om de shock tegemoet te treden.

### Onwaarachtigheid van de ervaring

Het is duidelijk dat de inzet van Benjamins toekomstige filosofie en die van de eenentwintigste-eeuwse filosofie tegelijk hetzelfde en radicaal verschillend zijn: ook nu nog (of weer) gaat het in de filosofie om ‘de waardigheid van de vergankelijke ervaring’, maar niet omdat de filosofie het radicaal nieuwe tegemoet moet treden en moet pogen te verzoenen met een altijd op continuïteit of duurzaamheid gestoelde ervaringswereld (die er juist vanwege de shock niet meer is!), maar omdat de shock in het domein van de eeuwige wederkeer van hetzelfde is terechtgekomen. Als de moderniteit draaide rond de *onmogelijkheid* van de ervaring, dan gaat het nu om de *ongeloofwaardigheid* of zelfs de *onwaarachtigheid* van de ervaring. Wat Baudrillard een kwart eeuw geleden nog het *simulacrum* noemde, heet nu vrolijk *beleveniseconomie*, en is meer dan ooit *the place to be!* In die conditie is het nieuwe niet langer het traumatische, maar is het opgenomen in de alledaagse scenario’s van een hysterisch dynamisme, een doldraaiende machine-rie van vernieuwing zonder eigenschappen, een generieke maakbaarheid om niet. Shock is vervangen door verveling of, nog typerender: door stress en burn-out.

Ziedaar de huidige inzet van een filosofie die zich richt op de ‘waardigheid van een vergankelijke ervaring’: die ervaring redden uit het universum van de stress en de



burn-out, uit de vicieuze cirkel van de zwaarlijvigheid en de anorexia, uit de wereld van aan adhd lijdende discjockeys en van de verkrampte vrolijkheid van talkshow hosts, uit de paradijselijke onzin van universiteitsbestuurders die ieder jaar een onderwijsvernieuwing invoeren en eeuwig blijven internationaliseren, en die in heilige devotie neerknielen voor het altaar van het Peer Reviewed Wetenschappelijk Tijdschrift. De ervaring redden uit de beleveniseconomie is niet mogelijk, de beleveniseconomie veranderen door haar te kritiseren vanuit een serieuze aandacht voor de waardigheid van onze alledaagse, vergankelijke ervaring: daar zit wellicht nog toekomst in. Die toekomst vereist een nieuw soort metafysische gevoeligheid, een *metafysica van de alledaagse* ervaring, van de alledaagse ervaring.

