

Kunstenars in Gods spoor

FIGURA DIVINA
VIII

Onder redactie van

Marcel Barnard

Frank G. Bosman

Marc De Kesel

Kunstenaars in Gods spoor

*Peilingen naar het religieuze en spirituele van kunst
in een seculiere wereld*

WESSEL STOKER & FRANK G. BOSMAN (RED.)

Deze publicatie is mogelijk gemaakt met steun van de Van Coeverden Adriani Stichting.

This book has been made available Open Access under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 license (CC BY-NC-ND): This license allows users to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.



©2022 **Figura Divina / 2nd edition**

De redactie dankt Open Press Tilburg University voor de uitgave van deze herdruk van *Kunstenaars in Gods spoor* die gelijk is aan de druk van 2022 (Parthenon).

TREFWOORDEN: Moderne kunst, religie

DOI: <https://doi.org/10.26116/ha5c-hc73>

NUR: 640, 700

ISBN | EAN: 9789403772660

| | | |
|--|-----|-------|
| INTRODUCTIE | 7 | |
| Wessel Stoker en Frank G. Bosman | | |
| KUNST, RELIGIE EN SPIRITUALITEIT | | |
| Zes perspectieven op de relatie tussen kunst en religie | 18 | |
| Frank G. Bosman | | |
| Kunst en spiritualiteit | 30 | |
| Johan Goud | | |
| Antwoorden op een uitnodiging <i>Kunst en religie in John Dewey's filosofie</i> | 41 | [5] |
| Hans Alma | | |
| Als de Idee danst. <i>Over het spirituele in Mallarmé's poëtica</i> | 55 | |
| Marc De Kesel | | |
| ARCHITECTUUR | | |
| Van binnenuit. Moderne kerkarchitectuur en liturgische vernieuwing | 71 | |
| Nikolaas Vande Keere en Samuel Goyvaerts | | |
| BEELDENDE KUNST | | |
| Heilige zeggingskracht: Verbeeldingen van Maria Magdalena in eigentijdse kunst, Lieke Wijnia | 88 | |
| Kunst als sacrament? Een eredienst te midden van Christian Boltanski's NA | 102 | |
| Marcel Barnard | | |
| Presentie in hedendaagse religieuze kunst. <i>Graham Sutherland en Antony Gormley</i> | 113 | |
| Wessel Stoker | | |
| FILM EN VIDEO | | |
| God en Jezus/Christus in Van Dormael's <i>Le tout nouveau testament</i> | 127 | |
| Caroline Vander Stichele | | |

| | |
|---|-----|
| De 'Prima Macula': videogames als religieuze kunst Frank G. Bosman | 139 |
|---|-----|

LITERATUUR

| | |
|--|-----|
| De God van Frans Kellendonk Martien E. Brinkman | 152 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| De spirituele dimensie in nieuw-atheïstische literatuur Gerard van Es | 162 |
|--|-----|

MUZIEK

| | |
|---|-----|
| [6] Speelruimte voor religie in de concertzaal Oane Reitsma | 175 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| De lijdende Christus in 21 ^{ste} -eeuwse passiecomposities Mirella Klomp | 189 |
|--|-----|

UITLEIDING

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Kunst en het heilige Wessel Stoker | 204 |
|---------------------------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| Het prisma van de tekstuele communicatie, Frank G. Bosman | 211 |
|--|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Personalialia | 215 |
|---------------|-----|

| | |
|---------------|-----|
| Figura Divina | 217 |
|---------------|-----|

| | |
|-------|-----|
| Noten | 219 |
|-------|-----|

INTRODUCTIE

WESSEL STOKER EN FRANK G. BOSMAN

Religie en kunst zijn altijd op een intieme manier met elkaar vervlochten geweest, en zijn dat nog steeds. Religiewetenschappers, godsdienstfilosofen en theologen ontdekken vroeg of laat dat kunst zowel een expressie van als een kritiek op religie is. Tegelijkertijd ontdekken kunsthistorici, esthetici en kunstenaars telkens opnieuw de expliciete en/of impliciete afhankelijkheid van kunst en kunstenaars op het religieuze domein: afhankelijk van wat Rudolf Otto het *mysterium tremendum et fascinans* noemt, het ‘mysterie dat afschrikt en tegelijk fascineert’.¹

[7]

Geïnstitutionaliseerde religie, met name het christendom in de westerse wereld, heeft vaak de rol van artistieke broodheer op zich genomen, maar haar taakbekleders hebben ook altijd geworsteld met het disruptieve, ketterse en godslasterlijke potentieel dat kunst ook zo eigen is.² Op enkele momenten in de christelijke kerkgeschiedenis werd dan ook heftig getheologiseerd over de wenselijkheid en/of mogelijkheid om het goddelijke überhaupt te mogen afbeelden.

Omgekeerd omarmden de kunstenaars hun religieuze weldoeners (of hun motieven, of het nu ging om ijdelheid of vroomheid), maar echter zonder hun blijvende gevecht om artistieke vrijheid op te geven. Deze innige band tussen kerk en kunst werd echter aan het wankelen gebracht door het zogenaamde ‘seculiere experiment’ dat de westerse wereld begonnen is. Dat werd voorbereid in de Verlichting, de Romantiek en de door Nietzsche verklaarde dood van God en gepopulariseerd door en geëffectueerd in de revolutie van de jaren zestig van de vorige eeuw.³

Als het gaat om de combinatie tussen deze twee begrippen – kunst en religie – wordt de conversatie ineens nog ingewikkelder. In de eerste plaats ontsnappen zowel het begrip ‘kunst’ als ‘religie’ tot op de dag van vandaag aan alle wetenschappelijke pogingen om een korte, universeel geaccepteerde en gebruikte definitie te geven. In de tweede plaats kunnen onderzoekers, die zich bezig houden met de relatie tussen kunst en religie, kiezen uit een doolhof van theoretische en praktische benaderingen: religie *en* kunst, religie *als* kunst, kunst *als* religie, religi-

euze kunst, artistieke religiositeit, kunstzinnige spiritualiteit, spirituele kunst, enzovoorts.⁴

[8] Behalve deze overwegingen en problemen, lijken kunst en religie in een soort van existentiële of identiteitscrisis beland te zijn. Religie, zeker in haar geïnstitutionaliseerde vorm, beleeft niet haar historisch hoogtepunt in onze contreien, een proces dat onder de noemer secularisatie wordt gevangen. Echter dit secularisatieproces betekent niet het einde van de religie, gezien de universele zucht naar collectieve en individuele zingeving en de sterke culturele verankering van het christendom in West-Europa en Amerika.⁵ Tegelijkertijd hebben de kunsten zo haar eigen problemen. Commercialisme verandert kunst in een louter economische grootheid. En het moderne maniërisme verandert kunstenaars in de belichaming van hun eigen conceptuele ideeën.⁶ Voorts is er de neergang van de private en publieke ondersteuning, het privilege van het banale boven het raadselachtige, het schandalige boven het sacrale en het verlies van waarde toekenning aan vakmanschap.⁷

Al na de Barok verslechterde de relatie tussen de geïnstitutionaliseerde religie en de schone kunsten aanmerkelijk. In de twintigste eeuw werden nieuwe kunstvormen zoals dadaïsme, kubisme, futurisme, conceptuele kunst enzovoorts, geboren in een vaak gewelddadige context, waarvan de twee wereldoorlogen de belangrijkste voorbeelden zijn. Ze waren óf (zeer) kritisch op (geïnstitutionaliseerde) religie óf negeerden het onderwerp compleet. En hoewel godslasterlijke kunst altijd zijn plek binnen de kunst heeft gehad, werd dit fenomeen nu in bredere kringen niet alleen geaccepteerd maar expliciet gewaardeerd, hetgeen niet op directe steun van kerkelijke overheden kon rekenen.⁸ Enkele uitzonderingen daargelaten, gaven de meeste kerkelijke organisaties nieuwe generaties kunstenaars opdrachten met als focus: reproductie van traditionele en figuratieve kunstwerken, hetgeen uiteindelijk vaak resulteerde in 'religieuze kitsch'.

Al deze sociologische tendensen en ontwikkelingen hebben een vreemde wig gedreven tussen het kerkelijke en het museale domein. Vanaf de negentiende eeuw en al eerder verloren de kerken hun primaire en onbetwiste positie als financiers, verzamelaars en exposanten van kunst aan een groeiend collectief van *galleries*, exposities en musea met hun tijdelijke en vaste collecties. En hoewel individuele clerici, kunstminnende gelovigen, enkele congregaties en religie minnende kunstenaars hebben geprobeerd het gat te dichten, is (moderne) kunst – meestal – niet langer te zien in de kerken en kathedralen als extrapolaties van religieuze boodschappen en deugden, maar wordt zij verzameld in toegewijde plaatsen buiten het religieuze domein. De verbinding tussen de artistieke en de religieuze wereld is echter nooit geheel verbroken, maar staat wel onder aanzienlijke druk.

Aan de andere kant lijken musea en kerken elkaars rol overgenomen te hebben in onze postmoderne samenleving. Kerkgebouwen veranderen in rap tempo in kunstmusea waar ongelofelijke hoeveelheden spirituele pelgrims en kunstminnende toeristen de traditionele kerkganger aflossen, die steeds minder de gang naar de kerk weet te vinden. Kerkelijke beambten staan niet afkeurend tegenover deze ontwikkeling, aangezien de toestromende toeristen de noodzakelijke fondsen genereren om het kerkgebouw en de daar nog ter kerke gaande gemeenschap te kunnen onderhouden. Tegelijkertijd ondersteunt deze museale functie de blijvende aanwezigheid van de kerk in een geseclariseerde samenleving.⁹

Omgekeerd lijken musea de nieuwe heiligdommen van onze wereld te worden: ze representeren onze collectieve identiteit; stimuleren een gevoel van burgerschap; conserveren religieuze objecten en praktijken van onze voorouders en evoceren spirituele ervaringen.¹⁰ Een ondoordringbare kaste van kunstenaars, conservators, kunstkenneren en kunsthistorici bewaken de kwaliteit en artistieke puurheid van dit nieuwe 'heilige der heiligen'.

[9]

Elke discussie over religie en kunst is een gevaarlijke onderneming, vol met clichés, eenzijdige debatten, technische discussies en conceptuele vaagheid. En niettemin is het precies deze discussie die in deze *Figura Divina*-uitgave centraal staat: de reflectie op de ingewikkelde en altijd veranderende relatie tussen het religieuze, spirituele en het kunstzinnige.

Opzet van de bundel

Deze bundel bestaat uit een aantal peilingen naar religieuze en spirituele kunst in een (post-) seculiere wereld. Peilen betekent onderzoeken en hier: in welke richting beweegt zich religieuze en spirituele kunst in de huidige (post-)seculiere wereld van schuivende panelen? De bundel betreft vooral kunst die geïnspireerd is door het christendom, maar ook door seculiere spiritualiteit of door het boeddhisme (Gormley). Het kan wat het christendom betreft gaan om kunst die het godsgeloof impliciet ondersteunt, of die twijfel uitdrukt aangaande Gods werkelijkheid of deze ontkent zoals soms in seculiere spiritualiteit. Behalve dat verschil inzake de godsvraag, is er in de bijdragen ook een tendens naar één bepaalde richting: een verschuiving van de plaats van het heilige of sacrale in de samenleving van binnen de kerk naar buiten. De bundel laat zien wat in onze tijd onder heiligheid wordt verstaan. Daarover meer in de uitleiding over kunst en het heilige. Hier gaat het over de opzet van de bundel. Het eerste deel betreft reflectie in het algemeen over religie, kunst en spiritualiteit in de moderne tijd en het tweede deel hedendaagse ontwikkelingen in de verschillende kunstvormen.

Theorie

In deel één, Kunst, religie en spiritualiteit, focussen de auteurs zich op de meer theoretische vraagstukken rond God, geloof, religie en kunst. Zij peilen naar wat bedoeld wordt als we woorden als kunst, religie, spiritualiteit en God gebruiken.

[10] **FRANK BOSMAN** beschrijft hoe 'we' op verschillende manieren naar 'religieuze kunst' kunnen kijken, of beter gezegd op welke verschillende manieren mensen kunnen nadenken over het religieuze karakter van een kunstwerk. Waar is dat 'religieuze' nu precies te plaatsen? Een zestal perspectieven maken het mogelijk om aan te wijzen dat het om *religieuze* kunst gaat. Soms gaat het om het ene, soms om het andere perspectief, soms lopen meerdere perspectieven door elkaar heen. Sommige mensen kijken naar het kunstobject zelf of daar een religieuze voorstelling te vinden is of niet. Anderen kijken naar de plek waar het kunstwerk wordt getoond: een kerk, een concertzaal of een galerie, dat lijkt wel degelijk een verschil te maken. Weer anderen zoeken verwijzingen naar Bijbelse en religieuze verhalen, of naar de existentiële noties die in het kunstwerk worden 'besproken'. En weer anderen stellen de vraag of de kunstenaar zelf zich geïnspireerd weet of voelt door de Schepper als kunstenaar. Laat een object God of het goddelijke tot aanwezigheid komen? Als proef op de som fungeren drie zeer diverse kunstwerken: het Isenheimer Altar, een klankgedicht van Hugo Ball en de videogame *Child of Light*.

In huidige debatten over religie in de moderne samenleving worden termen als religie en spiritualiteit vaak als synoniemen beschouwd, maar spiritualiteit kan ook breder worden opgevat dan religie. Bij 'religie' denken we onvermijdelijk aan bepaalde godsdienstige tradities en zijn voorstellingen. Religieuze of spirituele kunst kan daar uitdrukking aan geven. Spiritualiteit beweegt zich echter ook vaak op het brede terrein van een ongebonden spiritualiteit. **JOHAN GOUD** analyseert het begrip spiritualiteit op drie niveaus. Het eerste is dat van de directe beleving van kunst. Een voorbeeld daarvan is de stillevens kunst van Morandi. Het tweede neemt wat afstand van de beleving door te gaan zoeken naar de existentiële betekenis van een kunstwerk. Het derde niveau is dat van het onderzoek dat soms tot een kritische relativering van de oorspronkelijke kunstbeleving kan leiden, maar juist ook tot een verdieping van de directe beleving. Goud wijst vervolgens op het 'unieke extra' van kunst als het gaat om het nadenken over en het aanreiken van zin en zingeving. Dankzij verbeelding geeft kunst mogelijke werelden om in te leven, waarbij kunst behalve als bron van zingeving ook kan bijdragen aan de vorming van het moreel besef.

Verbeelding als kenmerk van goede kunst komt in de bijdrage van **HANS ALMA** expliciet aan de orde. Aan de hand van onder anderen het werk van de Amerikaanse filosoof John Dewey onderzoekt zij de onderlinge samenhang van kunst en religie

met als sleuteltermen ervaring en verbeelding. Ervaring is een relatie-begrip betreffende degene die ervaart en datgene dat ervaren wordt. Waar ervaring intens wordt, waar sprake is van een *thrill of experience*, is sprake van een esthetische ervaring, een diepe zinervaring. Verbeelding laat ons het feitelijke in het licht van het mogelijke zien. Dankzij hun verbeeldend vermogen kunnen mensen streven naar het goede leven. Deze aspiratie wordt besproken in termen van uitnodiging en antwoord op de weerbarstige wereld. En religie? De esthetische ervaring krijgt religieuze kwaliteit, aldus Alma, als ze idealen aanreikt voor het goede leven.

Het eerste deel wordt afgesloten met een artikel van **Marc de Kesel** over hoe in kunst de crisis in de godsvraag wordt verbeeld. De dichter Stéphane Mallarmé schreef reflecties over de dans van een danseres in een balletvoorstelling in de schouwburg. Haar dans wordt gekenmerkt door uitstel, de tegenstrijdige wens zowel te veel en niet voldoende te zien te krijgen van de schaars geklede danseres. Dit alles vraagt om een voortzetting van de dans. Het erotische van de dans wordt hier metaforisch opgevat: wat deze ons laat zien, brengt ons naar elders dan wat we zien. De danseres voltrekt in haar dans een schrijfdaad en drukt een Idee uit, hier op te vatten als het absolute, het oneindige. De dans en de zwier van haar kleding ziet Mallarmé als uitdrukking van het oneindige. Een vergelijking met Caspar David Friedrichs bekende schilderij *Monnik aan zee* verheldert dat. De schrijver Heinrich von Kleist legt het schilderij zo uit: de monnik, die je je ook dansend bij de zee kunt voorstellen, wil wel opgaan in het oneindige waarnaar de zee en de lucht op het schilderij verwijst, maar dat blijkt onmogelijk te zijn. Het oneindige roept, maar het is ontoegankelijk. Bij Mallarmé's danseres is het dat oneindige dat zich in de danseres als dansende pen neerschrijft, maar – uiteindelijk – is het ontoegankelijk. Zo kan het oneindige voor alles staan: de dood of het leven. Er is geen metafysisch ankerplaats meer. De hemel is dood volgens Mallarmé's versie van de 'dood van God'.

[11]

Architectuur

De peilingen van het tweede deel van de bundel betreffen hedendaagse ontwikkelingen in verschillende kunstvormen inzake religie en spiritualiteit.

Nikolaas Vande Keere en **Samuel Goyvaerts** laten de interactie zien tussen liturgische vernieuwing en moderne *architectuur* in de Rooms-Katholieke Kerk. Dankzij de Liturgische Beweging en vooral het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965) werd de liturgische viering vernieuwd: de verering van God door en in de gemeenschap komt centraal te staan. Dat vertaalde zich in de hedendaagse kerkarchitectuur, zo laten vier kerkprojecten zien. Klassieke kerkgebouwen zoals de *Liebfrauenkirche* (1230-1250) in Trier worden met respect voor de oorspronkelijke structuur geschikt gemaakt voor de huidige centralistische liturgische vorm: een

meer centrale plaats voor de gemeente dan eertijds. Moderne kerkarchitectuur mikt op kerken met een menselijk gezicht. Bij de herbouw van de kerk in Biesmerée (België) werd het plan ertoe opgesteld in samenwerking met de plaatselijke bevolking. In Parijs werd de *Église de Saint-François de Molitor* in 2005 gemaakt tot een doorgangplaats tussen de straat (de wereld) enerzijds en anderzijds de tuin (het paradijs of de hemel) die achter de kerk ligt. In 2019 maakte men een plan voor de in het historisch stadscentrum van Brugge gelegen *Magdalenakerk* om haar met behoud van haar kerkelijke functie, ook breed-maatschappelijk open te stellen.

[12] Als redactie vroegen we ons af of naast deze bijdrage over nieuwe ontwikkelingen in de rooms-katholieke kerkarchitectuur ook nog een artikel geplaatst diende te worden over recente protestantse kerkarchitectuur. Daarvan hebben we afgezien. In een advies aan de redactie schrijft de kenner van de protestantse kerkarchitectuur Hans Uytenbogaardt dat het artikel van Vande Keere en Goyvaerts op zich prima kan dienen om zowel rooms-katholieken alsook protestanten in Nederland stof tot nadenken te geven. In de nieuwe ontwikkelingen van kerkarchitectuur is er bovendien vaak nauwelijks onderscheid te maken tussen een katholieke en een protestantse uitwerking.¹¹

Beeldende kunst

De bijdragen over *beeldende kunst* wijzen, elk op eigen wijze, op de rol van kunst in de communicatie van de mens met het heilige of God. **Lieke Wijnia** vraagt aandacht voor de heilige zeggingskracht van christelijke rolmodellen. De figuur van Maria Magdalena laat zien hoe het heilige aan verandering onderhevig is. Om de eigentijdse verbeeldingen in perspectief te plaatsen, wijst ze eerst op de klassieke voorstellingen van Maria Magdalena. Ze werd onder meer vereerd en afgebeeld als boetvaardige zondares, als lezende en biddende figuur, zelfs in extase als ui-tingsvorm van haar toewijding en ook als kluizenaar die ze na Jezus' hemelvaart zou zijn geworden. Met een zestal voorbeelden wordt ook de eigentijdse Magdalena belicht. Ze blijft een heilige, maar op een andere wijze dan weleer.

De vorige bijdrage wees al naar religieuze kunst in het museum, maar de volgende wijst op een versmelting tussen museum en kerk. **Marcel Barnard** bespreekt een kerkelijke viering in de Oude Kerk in Amsterdam te midden van de tentoonstelling *Na* (2017/18) van Christian Boltanski. In diens installaties staan noties en ervaringen van dood en leven en van vergeten en herinneren centraal. Boltanski ontwierp installaties in de Oude Kerk die verwezen naar vele namen, vooral naar namen op de grafstenen in de kerk. De bezoekers wandelen tussen tombes en komen jassen tegen die aan houten skeletten hangen. Soms horen ze een stem die aan hen vraagt: 'ben je eenzaam'; 'vertel eens, heb je geleden?' Bar-

nard laat de sacramentele waarde zien van deze tentoonstelling die in dezelfde ruimte staat waar de dienst van Woord en Tafel wordt gevierd. Liturgische teksten over het verleden en over Gods toekomst werden tijdens de liturgische viering gesproken. Boltanski's installaties werden daarmee eigenzinnig gerefigureerd. Moderne kunst kreeg hier een sacramentele waarde als een zichtbaar teken van goddelijke genade.

Religieuze presentie, het tot aanwezigheid komen van het/de Heilige, is eigen aan veel religieuze kunst. Maar wat wordt onder presentie eigenlijk verstaan? **Wessel Stoker** onderzoekt het thema presentie in de boeddhistische en de christelijke traditie. Hij doet dat aan de hand van het werk van twee kunstenaars Antony Gormley en Graham Sutherland. Gormleys *Land, Sea and Air II* toont drie menselijke figuren; het zijn afgietsels van het menselijk lichaam. Deze door het boeddhisme geïnspireerde sculptuur laat de kijker presentie zien als 'plaats', als 'het lichaam-als-aanwezigheid', een houding van stille concentratie in verbondenheid met de elementaire wereld. Sutherlands grote tapijtwerk *Christ in Glory* in de kathedraal van Coventry toont Christus in majesteit naar een visioen van Johannes in het Bijbelboek *Openbaring*. De bezoeker van de kerk kan het tapijtwerk ondergaan alsof Christus hem of haar aankijkt. Als in een gebed kan de onzichtbare Christus tot aanwezigheid komen. De beide kunstwerken laten zien dat presentie in de boeddhistische en de christelijke traditie heel verschillend is. Stoker laat aan de hand van Gormleys *Sound II* zien dat er ondanks een groot verschil, ook overeenkomst is: in beide religies gaat het om levensvernieuwing.

[13]

Film en games

De gekozen voorbeelden in *film en video* laten het ludieke element, in de betekenis van 'speels', in religie zien. **Caroline Vander Stichele** bespreekt de film *The Brand New Testament* van de Belgische regisseur Jaco Van Dormael. De film speelt met Bijbelse elementen. God woont in een flatgebouw met zijn vrouw en dochter Ea. De zoon J.C. is uit huis vertrokken. Na een twist met haar vader, breekt Ea in zijn voor haar verboden werkkamer. Ze gebruikt zijn pc om de door God vastgelegde data van overlijden naar ieders mobiele telefoon te sturen en zo een *Death Leak* op gang te brengen. Haar broer J.C. geeft haar adviezen en zij ontvlucht met zijn hulp het ouderlijk huis. Ze wil net als J.C. apostelen hebben en wil ook een splinternieuw testament laten schrijven waarin de apostelen over zichzelf praten. Er gebeurt van alles, vaak met een zinspeling op gebeurtenissen uit de evangelies en de christelijke traditie, vaak met een komisch effect. De film lijkt zo een Bijbelse komedie te zijn.

Frank Bosman betoogt dat ook videogames religieuze kunst kunnen zijn. Hij laat dat zien aan de hand van de videogame *A Plague Tale: Innocence* (2014). Het

adellijke meisje Amicia moet in het veertiende-eeuwse Frankrijk, een tijd van oorlog en pest, de zorg voor haar broertje Hugo op zich nemen. Hugo is ziekelijk en heeft symptomen van de *Prima Macula*, een geheimzinnige ziekte/vervloeking die via erfelijkheid wordt overgedragen op de volgende generatie. Amicia moet, tot haar eigen ontsteltenis, ter verdediging van Hugo aanvallers doden. Amicia vlucht met hem een dorpskerk binnen en ze bidt om vergeving bij een beeld van Maria, Moeder Gods. Ook uit andere verwijzingen blijkt dat dit een religieuze game is. En is zo'n game dan ook religieuze kunst? Verwijzend naar het openingsartikel in de bundel, spreekt Bosman een voorzichtig 'ja' uit.

Literatuur

- [14] De bijdragen over *literatuur* zijn kritisch over religie, zij het in verschillende zin. **Martien Brinkman** laat aan de hand van Frans Kellendonk zien dat religieuze thema's in de Nederlandse literatuur weer aan de orde komen. Hij wijst op twee thema's bij Kellendonk: dat van religie en erotiek en dat van de godsvraag. Wat het eerste thema betreft wijst Brinkman op het verlangen naar innige verbondenheid en eenheid. In de term 'mystiek lichaam' komt dat tot uitdrukking. Het eucharistisch brood wordt immers lichaam van Christus genoemd. De apostel Paulus gebruikt de term 'lichaam' ook om de essentie én de eenheid van de kerk aan te duiden. Kellendonk worstelt met de godsvraag. Hij beschouwt God niet als een projectie, maar ziet God vooral als Schepper en kunstenaar. Hij noemt zichzelf Gods 'blinde handlanger' die door zijn werk zichzelf scheidt naar Gods beeld en gelijkenis. De mens is zo Gods medeschepper. Toch spreekt hij niet van geloven in God maar van 'oprecht veinzen' om aan te geven dat het hier niet gaat om een hoger inzicht maar om een verlangen naar de ervaring van de echte werkelijkheid. Kellendonk voelt zich aangetrokken door het zichtbare heilige, het sacrament als een godsontmoeting. Hij legt de eucharistie uit als een theatrale handeling die Christus tegenwoordig maakt. Kellendonk is een indrukwekkend voorbeeld van een gelovige in de agnost en een agnost in de gelovige.

Gerard van Es bespreekt Ian McEwans roman *Machines Like Me and People Like You* (2019) als voorbeeld van atheïstische spiritualiteit. De roman verhaalt een alternatieve werkelijkheid waarin digitale communicatie overal aanwezig is en zelfrijdende auto's de straten vullen. Charlie die een boek schrijft over artificiële intelligentie heeft een relatie met Miranda. Hij programmeert Adam die hun artificiële kind wordt. Adams 'inhuman logic' heeft echter geen antenne voor Miranda's leugen uit bestwil om iemand te helpen. Hij schiet tekort en daarom wordt de robot Adam 'dood' verklaard. Charlie en Miranda ontfermen zich intussen over een 'echt' kind, Mark geheten, nadat Charlie aan de moeder van Mark dringend had gevraagd te stoppen met het slaan van haar zoon. De seculier-atheïstische

spiritualiteit komt in de roman als volgt naar voren: in de extase over de artificiële mens en in het ethisch appèl van Charlie op de moeder van Mark. Ook het lezen van literatuur kan spiritueel zijn. Zo leest de robot Adam gedichten en beleeft daarbij momenten van ‘godless transcendence’. Op de achtergrond speelt bij sommige personages religie een rol.

Muziek

De bijdragen over de *muziek* stellen expliciet de vraag aan de orde naar de verschuiving van het heilige zowel wat de plaats als de inhoud betreft. Ook de concertzaal en de openbare ruimte kunnen plaats zijn van het heilige. Het heilige of sacrale beperkt zich niet tot de kerk of het christelijke verhaal. **Oane Reitsma** onderzoekt de luisterpraktijk van religieuze muziek als ‘esthetische’ concertmuziek en als liturgische muziek. In de kerkelijke liturgie wordt de Geest vaardig over de vierende gemeente. Maar hoe werkt dat wanneer een religieus muziekstuk in de concertzaal wordt uitgevoerd? Hij noemt als voorbeeld een oud Orthodox-Russisch *Requiem* dat in 2019 in de concertzaal van Enschede werd uitgevoerd waarbij door de solist en de koorzangers ook een liturgische setting werd gecreëerd. Het esthetisch karakter van de uitvoering kwam tot uitdrukking in het applaus van het ‘publiek’ bij de uitvoering. Bij de uitvoering van teksten en muziek binnen de liturgie gaat het om het tot aanwezigheid komen van God, om een vernieuwende werkelijkheid die zich aandient in en door de performance. Reitsma geeft voorwaarden aan om ook in de concertzaal het religieuze van de muziek te kunnen ondergaan.

[15]

Mirella Klomp laat aan de hand van drie 21^{ste}-eeuwse passies zien hoe deze zich steeds vaker buiten de traditie van de westerse kerk begeven. Ze combineren het lijdensverhaal van Christus met allerlei niet-Bijbelse verhalen, recente gebeurtenissen of met melodieën onder andere uit andere passiecomposities zoals die van Bach. Dat laatste doet Boudewijn Tarenskeen in zijn *Mattheus Passie* waarin solisten Bachs *Mattäuspasion* onderzoeken. David Lang combineert zijn passie met het sprookje van het meisje met de zwavelstokken van Christian Andersen. Ook in Eric Sleichims *Utopia47: a very last passion* staat hedendaagse lijden van de mens centraal. Klomp analyseert deze passies als een vorm van *performed theology* en bekijkt hoe Jezus op verschillende manieren een transformatie ondergaat. De passie van Tarenskeen focust op de gesecculariseerde mens, staande op de resten van de christelijke cultuur: het is de gesecculariseerde samenleving die lijdt. Die van Lang en Sleichim wijzen op actuele maatschappelijke problemen zoals het lijden dat samenhangt met sociale en economische kwetsbaarheid. Klomp ziet een verband tussen deze passies en hedendaagse christologieën die Christus verbinden met de levens van mensen van nu. Deze passiecomposities die buiten de kerk

klinken laten zien wat het lijden van Christus mensen hier en nu te zeggen heeft: lijden als onderdeel van ons bestaan.

Uitleiding

De bundel wordt afgesloten met twee terugblikken op de bundel. **Wessel Stoker** belicht de artikelen uit de bundel vanuit de categorie van het heilige. Getoond wordt hoe er in de beleving van het heilige of van wat ons onvoorwaardelijk aangaat een verband is tussen religieuze en seculier-spirituele kunst. Een sacrale ervaring van kunst verschilt van een esthetische of een morele ervaring van kunst.

Frank Bosman laat zien op welke wijze de kunst uit deze bundel opgevat als ‘tekst’ in brede zin communiceert. Sommige artikelen zijn een voorbeeld van een tekst-immanente communicatie, andere van tekst-externe communicatie. De eerste betreft een communicatie tussen de tekst-immanente auteur en de tekst-immanente lezer en de tweede de communicatie tussen de reële auteur en de reële lezer.

[16]

De artikelen van Alma, Bosman, Goud, Reitsma en Stoker verschenen in het Engels in: *In the Footsteps of the Divine Artist: On the Religious and Spiritual Dimension in Art* (Wessel Stoker & Frank G. Bosman eds.), *Perichoresis* 2020, volume 3. Het artikel van Barnard verscheen als M. Barnard, ‘Art as Sacrament’, in: *Stellenbosch Theological Journal*, Supp.5/1 (2019) 13-28 en deels in: M. Barnard, ‘Aesthetics and Religion’ in: Birgit Weyel, Wilhelm Gräb, Emmanuel Lartey and Cas Wepener (eds.), *The international Handbook of Practical Theology*, Berlijn/ Boston: De Gruyter, te verschijnen. Het artikel van Vander Stichele is een bewerking van een Engelstalig artikel dat verscheen als ‘From the New Testament to *The Brand New Testament*: Moving beyond ‘Jesus’ Films’, in: R.Walsh (ed.), *T&T Clark Handbook of Jesus and Film*, London: T&T Clark, 2021, p.175-185.

KUNST, RELIGIE EN SPIRITUALITEIT

Zes perspectieven op de relatie tussen kunst en religie

FRANK G. BOSMAN

[18] In dit openingsartikel wil ik bijdragen aan deze discussie over religie en kunst door enige klaarheid te scheppen in het begrip 'religieuze kunst', de gebruikelijke term waarmee over deze materie wordt gesproken. Ik neem daarbij niet de positie in voor eens en altijd te definiëren wat men onder deze term dient te verstaan. Ik geef veeleer een zestal, elkaar wederzijds *niet* uitsluitende, mogelijkheden waarover men zou kunnen spreken als men de term 'religieuze kunst' bezigt. Met andere woorden: als iemand deze term gebruikt, wat bedoelt hij dan?

Om deze zes perspectieven te expliceren, maak ik gebruik van drie *case studies*, het Isenheimer altaarstuk, het klankgedicht 'Gadji beri bimba' van Hugo Ball en de videogame *Child of Light*. Ik zal argumenteren dat deze drie voorbeelden van kunst, in al haar breedheid, tegelijkertijd wel en niet geïdentificeerd kan worden als 'religieus', afhankelijk van het perspectief dat wordt ingenomen. Eerst zal ik deze *case studies* nader introduceren, om ze vervolgens aan de zes perspectieven 'bloot te stellen'.

Een altaarstuk, een klankgedicht en een videogame

Het Isenheimer altaarstuk is, zonder twijfel, een van de beroemdste religieuze kunstwerken van de Westerse wereld en het is dan ook grondig en veelvuldig door kunstcritici, kunsthistorici en theologen besproken.¹² Het altaarstuk is genoemd naar de plaats waar het oorspronkelijk heeft gehangen, het St.-Antoniusklooster in Isenheim, nabij Colmar (tegenwoordig onderdeel van Frankrijk). Tegenwoordig hangt het stuk echter in het Unterlinden Museum, gevestigd in dezelfde stad. Het altaar is beeldhouwd door Nikolaus van Haguenau en geschilderd door Matthias Grünewald tussen 1512 en 1516, op speciaal verzoek van de hospitaal-broeders van Colmar, die beroemd waren vanwege hun zorg voor hen die leden aan pest en andere huidziekten. De afbeelding van Christus, op het middenpaneel van het altaar, reflecteert deze zorg. De gekruisigde is afgebeeld met pestachtige zweren en andere huidwonden, waarmee de suggestie wordt gewekt dat God deelt in de wonden en het lijden van de zieken.



Het Isenheimer altaarstuk.

De tweede *case study* is het gedicht ‘Gadji beri bimba’, het meest bekende ‘klankgedicht’ van de Duitse dadaïst Hugo Ball (1886 – 1927). Het gedicht beleefde zijn première gedurende een *soiree* van het Cabaret Voltaire in Zürich in 1916. Ball en zijn mede-dadaïsten van het eerste uur, zoals Marcel Janco (1895 – 1984), Tristan Tzara (1896 – 1963) en Richard Huelsenbeck (1892 – 1974), protesteerden met hun kunst tegen de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog door middel van de deconstructie van de conventionele taal zelf.¹³ In deze context creëerde Ball zijn *Klanggedichte*, schijnbaar incoherente en willekeurige sequenties van geluiden, die nochtans lijken te appelleren aan een verloren, paradijselijke oertaal, waarin betekenis en betekenaar samenvallen.¹⁴

De eerste strofe van het gedicht ‘klinkt’ als volgt, zoals Ball zelf aan het papier toevertrouwde:

gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
 gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
 gadjama tuffim i zimballa binban gligla wowolimai ben beri ban
 o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
 gadjama rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo

gadjama rhinozerossola hopsamen
blulu tarullala blaulala loooo

Ball, die later zou terugkeren naar de rooms-katholieke kerk van zijn jeugd, (her)interpreteert deze klankuitvoering, in zijn dagboek *Flucht aus der Zeit*, in overduidelijke religieuze termen:

Daar bemerkte ik, dat mijn stem, die geen andere weg meer overbleef, de oeroude cadans van de priestelijke klaagzang aannam, in de stijl van het misgezang, zoals die door de katholieke kerken van het Morgen- en Avondland weeklaagt (...) en ik werd van het podium afgedragen in contemplatie, badend in het zweet als een magische bisschop.¹⁵

[20]



Hugo Ball in 'vogelpak' tijdens een voordracht in Cabaret Voltaire.

De derde *case study* is de videogame *Child of Light*, geproduceerd en uitgegeven in 2014 door Ubisoft. Het spel vertelt het verhaal van Aurora, de jonge dochter van de

hertog van Carniola. Op Goede Vrijdag 1895, zo stelt de game expliciet, sterft zij plotseling door een onbekende oorzaak. Aurora wordt weet wakker in Lemuria, een mysterieuze en kleurrijke onderwereld, die overheerst wordt door de duistere koningin Umbra. Als de hertogsdochter uit vrije wil haar eigen leven opoffert ten einde Umbra's tovermacht te breken, wordt ze, op Paaszondag zo vertelt de game de speler, uit de dood opgewekt door haar eertijds verdwenen moeder, de Koningin van het Licht. Teruggekeerd in Carniola treft Aurora haar vader dood, uit verdriet om zijn dochter gestorven, en een bevolking die op het punt staat collectief ten onder te gaan door een grote vloed, veroorzaakt door een, overigens historische, aardbeving. Door een magische spiegel neemt Aurora haar volk mee naar Lemuria, dat nu geen plek van duisternis en dood meer is, maar van vreugde en eeuwig leven.

Child of Light vertelt verschillende verhalen op diverse narratologische niveaus.¹⁶ Ten eerste wordt het grotere verhaal geframed als een verhaaltje-voor-het-slapen-gaan, verteld door een nu volwassen Aurora aan haar eigen dochttertje. Binnenin dat frame presenteert de game ook een soort universeel verhaal over volwassen-wording: tijdens het spel verandert Aurora van een klein, onzeker meisje in een machtige koningin vol zelfvertrouwen. Daarnaast vallen Aurora's avonturen als vanzelfsprekend binnen die van de archetypische held, die – zoals de literatuurhistoricus en kenner van de mythologie Joseph Campbell het formuleerde – afdaalt in 'de buik van de walvis'.¹⁷ Het gaat om de symbolische ontleding van de vorige identiteit van de held door middel van een confrontatie met een schijnbaar onoverwinnelijk kwaad. Deze confrontatie transformeert de held tot een nieuwe persoon die in staat is de wereld te redden. Als laatste interpreteert *Child of Light* Aurora's reis door de onderwereld in religieuze termen, vergelijkbaar met de klassieke theologische notie van de *descensus Christi ad inferos*, de afdaling van Christus in de onderwereld tussen zijn dood aan het kruis en zijn wederopstanding op Pasen.

Het eerste perspectief op religieuze kunst is die van het object: het materieel-religieus perspectief. Binnen deze zienswijze is religieuze kunst datgene wat direct en automatisch geïdentificeerd kan worden als wezenlijk religieus door een, tenminste gedeeltelijk, geïnitieerde kijker/luisteraar. Ik gebruik de termen '(gedeeltelijk) geïnitieerde' in de zin dat de observant van willekeurig welk artistiek object of performance cultureel voldoende bekwaam is om de basale religieuze en artistieke concepten en vocabulaire binnen een bepaalde culturele atmosfeer te begrijpen. De *Matthäuspasion* evoceert direct religieuze beelden en vocabulaire binnen onze West-Europese context, maar is waarschijnlijk onbegrijpelijk voor mensen in andere delen van de wereld die nooit, religieus en/of cultureel, geïnitieerd zijn binnen het (Westers) christendom. In het geval van het materieel-

religieus perspectief is het religieuze karakter van het object direct duidelijk, ongecompliceerd associaties evocerend met andere, expliciet religieuze objecten, melodieën of handelingen.

[22]



Scene uit de game *Child of Light*. Bron: Ubisoft.

Object: het materieel-religieus perspectief

Wat gebeurt er als we de drie case studies vanuit dit perspectief proberen te identificeren als 'religieuze kunst'? Het Isenheimer altaar kan direct als religieus worden geïdentificeerd binnen dit materieel perspectief. De afbeeldingen op de altaarpanelen refereren eenduidig aan figuren en gebeurtenissen uit de christelijke traditie, zoals de kruisiging en opstanding van Jezus Christus, de annunciatie van de engel aan Maria, Johannes de Doper, Antonius de Grote, Sebastiaan enzovoorts. Bijna elke bezoeker van het Unterlinden museum zal het altaar direct identificeren als een religieus kunstwerk. Critici die het omgekeerde willen verdedigen, hebben een moeilijke, zo niet onmogelijke taak voor zich liggen.

Precies het omgekeerde is het geval met Balls klankgedicht. Van de vele toehoorders van Balls memorabele klankgedicht in 1916 zullen slechts weinigen het hebben geïdentificeerd als een religieus kunstwerk, hetgeen overigens ook geldt voor de meerderheid der ballologen in de eerste decennia na de dood van de kunstenaar. Pas aan het einde van de 20^e eeuw begonnen experts te begrijpen dat de twee constituerende elementen van Balls leven – dadaïsme en katholicisme – in onderlinge samenhang moeten worden gezien om het fenomeen te doorgronden.¹⁸ Maar het vereist alsnog een aanzienlijke intellectuele en wetenschappelijke

inzet om deze connectie tussen ‘Gadji’ en Balls religieuze biografie te snappen, iets dat van de gemiddelde lezer of luisteraar, toen en nu, niet kan worden geëist.

De videogame is een beetje een twijfelgeval. Aan de ene kant refereert de game duidelijk aan en maakt grif gebruik van christelijke beelden, noties en verhalen, maar aan de andere kant staat niet bij voorbaat vast dat de gemiddelde gamer deze ook direct als zodanig kan herkennen. Veel van referentiële esthetiek van de game – Aurora’s incidentele kruisvormige houding, het gebruik van glas-in-lood met afbeeldingen van zon, maan en sterren, aardbevingen en overstromingen enzovoorts – en de retoriek van de game – het gebruik van woorden als Goede Vrijdag, Paaszondag, verrijzenis, de naam ‘Aurora’ zelf, enzovoorts – zijn alleen als zodanig herkenbaar voor een getraind oog en oor, zeker gezien het feit dat de religieuze inhoud van het spelverhaal alleen langzaam en relatief subtiel gebeurt.

[23]

Samenvattend, van een materieel perspectief kan het Isenheimer altaar gemakkelijk als religieuze kunst worden beschouwd en geïdentificeerd, terwijl het gedicht en de game – de eerste sterker dan de tweede – dat zeer waarschijnlijk niet kunnen.

Plaats: het contextueel-religieus perspectief

Het tweede perspectief waaronder kunst als religieus kan worden begrepen, is het contextueel-religieus perspectief. Deze vorm van religieuze kunst kan als zodanig worden geïdentificeerd door een, wederom (gedeeltelijk) cultureel geïnitieerde, kijker of luisteraar, primair – maar niet exclusief – door middel van de locatie, de fysieke plek, waar het object of de performance is gesitueerd. Zowel de originele als de feitelijke context(en) van het artistieke object spelen hierbij een rol. Kunstwerken kunnen immers getoond en/of uitgevoerd worden in een rijke schakering aan plaatsen en omstandigheden, die elk de betekenis en de interpretatie beïnvloeden, inclusief de (eventuele) religieuze connotaties.¹⁹

Mozarts *Requiem* kan beluisterd worden als onderdeel van een reguliere kerkelijke uitvaart door de bedroefde familie, vrienden en kennissen van de overledenen, maar ook in een concertzaal door toegestroomde kunstminners. In de eerste instantie fungeert de *Requiem* als een stuk liturgische muziek, terwijl in de tweede situatie het werk in de concertzaal zal worden gepresenteerd en gepercipieerd als een artistiek werk van de hoogste kwaliteit. Hetzelfde geldt voor kunstobjecten. Een kunststuk kan gezien en/of gehoord worden in een museum, op een stads- of kerkplein, in een particuliere woning, in een kantoor, een kerk, kathedraal of kapel, op een altaar geplaatst of hangend aan de achteruitkijkspiegel van een vrachtwagenchauffeur. Het contextueel-religieus perspectief focust op de

invloed van de fysieke ruimte waar een bepaald kunstwerk ‘bestaat’ en haar invloed op de religieuze interpretatie van het betreffende kunstwerk.

Als we naar de drie besproken *case studies* kijken, is het duidelijk dat twee van de drie kunstwerken niet als ‘religieus’ kunnen worden geduid op grond van de fysieke context waarbinnen zij zich bevinden. Het Isenheimer altaar kent zowel een historische als een actuele locatie die beide bijdragen aan een religieuze interpretatie, hoewel dat bij de eerste – het klooster van St.-Antonius – sterker is dan bij de tweede – het Unterlinden Museum. Maar, zoals in de inleiding van deze bundel reeds besproken, ondergraaft de ambiance van een museum tegenwoordig op geen enkele wijze de religieuze of spirituele connotaties van een werk, wellicht versterkt deze ambiance deze connecties zelf, zeker als het museum gevestigd is in een voormalige (gedeconsacreerde) kerk.

[24] Balls gedicht, echter, kwalificeert zich niet als een religieus object vanuit dit perspectief. Op de avond van de première, 23 juni 1916, was het café *Holländische Meierei* – inderdaad is hier sprake van een Nederlandse connectie, de eigenaar was een Nederlander – gevuld met een zeer gemengd gezelschap: experimentele dichters, oorlogsvluchtelingen, idealistische studenten, ruige avonturiers, enkele toeristen, internationale oplichters, prostituées en spionnen behoorden allen tot de gebruikelijke clientèle. En het behoeft geen grote fantasie te bedenken dat een dergelijk gezelschap de artistieke en/of religieuze pointe van ‘Gadji’ niet verstaan zal hebben. De religieuze inhoud van de performance en/of het gedicht kan alleen gevonden worden door hen die de noodzakelijke kennis over het dadaïsme in het algemeen en over Ball in het bijzonder bezitten, maar deze interpretatie wordt niet gedragen of beïnvloed door de contexten van de historische uitvoering, latere druk in literaire magazines en latere uitvoeringen van andere kunstenaars.

Ook *Child of Light* kwalificeert zich niet als religieus in dit perspectief. Games zijn niet een plek waar het religieuze als vanzelfsprekend present gevonden wordt, hoewel religie niettemin en op allerlei niveaus een rol speelt in diezelfde spellen. De locatie van het spel – thuis op een console of pc, eventueel met vrienden erbij – voegt echter niets toe aan een mogelijke religieuze interpretatie van het spel. In een hypothetisch geval zou daarvan sprake zijn als het spel in bijvoorbeeld een kerk of kapel zou worden gespeeld. Maar dat is geen praktijk.

Richting: het referentieel-religieus perspectief

Het derde mogelijke perspectief waarin een object of een performance als religieus kan worden geïnterpreteerd is het referentieel-religieus perspectief. Religieuze kunst, in dit perspectief, is elk artistiek object of performance dat naar één of meerdere elementen van één of meerdere religieuze of spirituele tradities verwijst. Het herkennen en interpreteren van de religieuze dimensie vereist, in dit

perspectief, meer van de observant dan een algemene culturele initiatie, namelijk een bepaalde mate van expertise over of ervaring met de religieuze tradities waarnaar verwezen wordt. Hoe meer de referentie impliciet is en hoe onbekender deze religieuze tradities(s) is voor de typische observant, hoe groter de noodzakelijkheid van specifieke kennis. Dit is misschien wel het meest duidelijk als wij kunst zien vanuit een grijs verleden of – en misschien nog wel duidelijker – vanuit een andere culturele *Umwelt* dan de onze. Het interpreteren van Chinese kunst is voor ons net zo ingewikkeld als die van de *Matthäus Passion* is voor de gemiddelde Chinees, die geen kennis heeft van de christelijke traditie.

Het Isenheimer altaar refereert ongecompliceerd naar de christelijke traditie, zoals een typische West-Europese observant direct zal zien en erkennen: alle scènes op de panelen zijn afbeeldingen van Bijbelse verhalen en heiligenlegendes. De game *Child of Light* verwijst ook naar christelijke (en Hellenistische) tradities – in thema, esthetiek en retoriek – maar op een veel ingewikkeldere manier, zeker als we denken dat de game-industrie niet beschouwd wordt als een religieuze plaats in zichzelf. Om de game als een religieus kunstwerk te beschouwen, onder referentieel perspectief, moet de observant een redelijke hoge mate van kennis hebben van de christelijke traditie, hetgeen bij lange na niet vanzelfsprekend is in onze tijd die gekenmerkt wordt door secularisatie en religieuze deverbalisatie.

[25]

Hoewel een positieve zaak gemaakt zou kunnen worden aangaande Balls klankgedicht, dat immers naar Balls eigen zeggen verwijst naar de christelijke, en meer bepaald, de rooms-katholieke traditie, vereist een dergelijke identificatie een grote historische, literaire en theologische kennis en expertise. En dan nog: een dergelijke interpretatie leunt zwaar op Balls eigen weergave van zijn mystieke ervaring, een ervaring die hij weliswaar in 1916 had, maar waar hij pas in 1927, na zijn herbekering tot het katholicisme, over publiceert.

Contemplatie: het reflexief-religieuze perspectief

Het vierde perspectief waaronder een kunstwerk als religieus kan worden beschouwd, is het reflexieve-religieuze perspectief. In dit perspectief is een kunstzinnig object of performance religieus te noemen als het de observant ertoe aanzet om over existentiële noties te reflecteren, die traditioneel worden geassocieerd met het religieuze domein, zoals leven/dood, zonde/vergeving, lijden/verlossing, enzovoorts (zie ook het artikel van Alma en van Goud in deze bundel).

Dit perspectief is meer subjectief dan de vorige drie perspectieven. Het object (materieel), de positionering in de ruimte (context) en de richting (referentieel) zijn min of meer objectieve categorieën, tenminste voor een literair-kunstzinnig gevormde observant met de noodzakelijke kennis en expertise. Het reflexief-religieus perspectief rust echter op de capaciteit en bereidheid van de

observant zich te laten verleiden door het object om tot existentiële reflectie te komen.

[26] Het Isenheimer altaar is – wederom – vanuit dit perspectief als religieus te kwalificeren, tenminste op een subjectief niveau, maar met enige moeite ook op intersubjectief niveau. De cultureel geïnitieerde observant van het altaarstuk heeft weinig moeite om zich tenminste voor te kunnen stellen dat dit kunstwerk mensen kan stimuleren tot existentiële reflectie. Bovenop het feit dat het gaat om een christelijk-liturgisch object, helpen specifieke karakteristieken van het altaar dit mogelijk. Zoals eerder beschreven, koos Grünewald om de gekruisigde Christus af te beelden met allerlei huidziekten en -aandoeningen om de religieuze identificatie te stimuleren tussen Christus zelf en zij die aan huidziekten leden en in het Antoniusklooster werden verpleegd. Ook andere afgebeelde heiligen, zoals Gregorius de Grote en Sebastiaan, zijn zo afgebeeld. Als zodanig stimuleert het Isenheimer altaar – tenminste historische observanten – om op zijn of haar eigen leven te reflecteren, de plaats van het lijden daarin en de worsteling met het zin geven aan dergelijk lijden.

Balls gedicht kan ook onder dit perspectief als religieus worden geïnterpreteerd, maar – opnieuw – vraagt dit veel van de kant van de observant. Het dadaïstisch project van Cabaret Voltaire, waar Balls klankgedichten een onderdeel van uitmaken, was gericht op het veroorzaken van afschuw en disassociatie bij het publiek. Niettemin kunnen observanten met voldoende kennis van de cultuurkritiek van dadaïsme en van Balls idee de conventionele taal te vernietigen door het te vervangen voor een nieuwe, Adameïsche taal, inclusief zijn (latere) interpretatie van zijn eigen performance als terugverwijzend naar het Gregoriaans van de rooms-katholieke liturgie, zich zeker gestimuleerd voelen om te reflecteren om noties als oorlog en vrede, de normatieve en performatieve capaciteiten van taal en de breekbaarheid van de mensheid tegenover massamanipulatie en uitbuiting.

Child of Light kan ook als religieus worden geïdentificeerd binnen dit perspectief, zij het omdat de observant zich bewust is van het materieel-, contextueel- en/of referentieel-religieus potentieel, of omdat de game zelf reflectie stimuleert, met name in de ideeën van ‘onderwereld’ en de afdaling daarin. Zoals Campbell beschrijft en zoals de christelijke theologie en mythologie doen in relatie met de nederdaling van Christus in de onderwereld, is de reis van de archetypische held – dat is: ieder van ons – noodzakelijk leidt tot een existentieel punt van totale psychologische-emotionele vernietiging, waaruit de held definitief getransformeerd oprijst of waaruit hij nooit terugkeert.

Schepper: het ritueel-religieus perspectief

Het vijfde perspectief is het ritueel-religieuze, waarin de religieuze interpretatie van een bepaald kunstobject is geworteld in de (als zodanig door buitenstaanders begrepen) intenties, (religieuze) deugden en/of spirituele biografie van de schepper van dat object. Geground in de christelijke antropologische notie van de mens als geschapen naar Gods beeld en gelijkenis (Genesis 2), bekend als de *imago Dei* of theomorfisme, focust dit perspectief op het idee dat de kunstenaar geëngageerd is in een heilige handeling van imitatie, een spiegeling van zijn of haar eigen creatieve act met die van de Schepper zelf.²⁰ Het proces van het scheppen van kunst – of zelfs van elke creatie überhaupt – kan beschreven worden in termen van ritualiteit, een expressie van de verbintenis tussen het immanente en het transcendente, wat tegelijkertijd getuigenis aflegt van het goddelijk als dit evoceert.²¹

De moeilijkheid – of uitdagendheid – van dit perspectief ligt in de epistemologische onmogelijkheid om tot de meest innerlijke gedachten en gevoelens te geraken van de kunstenaar in kwestie, zelfs als deze ervoor gekozen heeft zijn of haar werk een titel te geven of zijn werk te becommentariëren. Zelfs een schepper zelf heeft immers geen onbeperkte toegang tot zijn eigen gedachtenprocessen, inspirationale bronnen en existentiële bepaaldheden die niettemin allemaal hebben bijgedragen aan de totstandkoming van dit werk.

Het Isenheimer altaar, vanuit dit perspectief bekeken, lijkt in eerste instantie een goede kanshebber. Immers, wij zijn immers geneigd om een middeleeuwse kunstenaar die zo'n expliciet religieuze voorstelling maakt een vergelijkbare inspiratie en deugdzaamheid toe te dichten. Helaas hebben wij geen toegang tot de gedachten van de schepper van het altaar, niet alleen vanwege epistemologische problemen zoals hierboven besproken, maar ook vanwege het historische probleem van de absentie van bronnen. Wij weten eenvoudigweg bijna niets over Grünewald.

Dat laatste is uiteraard veel minder urgent in de gevallen van Balls klankgedicht en de videogame, aangezien beide uit veel recentere tijden stammen, 1916 en 2014. Zoals we eerder gezien hebben in dit artikel, heeft Ball zich veel moeite getroost om zijn werk, tenminste in retrospectief, in religieuze termen te interpreteren. In diens mysterieuze essay *Byzantinisches Christentum* (1923), geschreven en uitgegeven na diens reconversio tot de catholica, construeert Ball een nieuwe transcendente interpretatie van hemzelf en zijn voormalig dadaïstisch project. Hij doet dat door het scheppen van wat ik een 'klanktheologie' heb genoemd. In deze klanktheologie staat de scheppende kracht van *Gottes Ursprach* ('Gods oerklank' of 'Gods oertaal') centraal en wordt direct verbonden aan het leven van de vroege heiligen zoals Johannes Climacus, Dionysius de Areopagiet en Simeon de Pilaar-

heilige, maar ook – zij het impliciet – met zijn eigen klankgedichten van Cabaret Voltaire.²²

De game *Child of Light* is de meeste recente van de drie *case studies*, dus theoretisch zou het gemakkelijk moeten zijn om informatie te vinden over de makers van de game en hun (religieuze) inspiratie or rituele identificatie. Helaas, zoals vaker het geval bij videogames, is het erg moeilijk deze informatie te vinden: makers laten zich zelden expliciet uit over de religieuze ‘onderstromen’ in hun game. De reden blijft speculeren, maar wellicht te vinden in het commerciële domein: het identificeren van religieuze elementen in een videogame wordt wellicht slecht geacht voor het commerciële succes van het product. Ontwikkelaar Jeffrey Yohalem heeft gesproken tegenover journalisten over de poëtische structuur van het gameverhaal, de verankering in historische gebeurtenissen, het gebruik en het belang van sprookjes, enzovoorts, maar niets over de game’s overduidelijke referenties aan de christelijke verlossingsmythologie.²³

[28]

Bovenstaande laat overigens onverlet dat ook niet-christelijke kunstenaars religieuze kunst maken (zie het artikel van Goud in deze bundel).

Impact: het existentieel-religieus perspectief

Het laatste perspectief op religieuze kunst is het existentieel-religieuze. Het is ontegenzeggelijk de meest subjectieve van de zes perspectieven. Vanuit dit perspectief is kunst religieus als de observant – in dialoog met het object – de ervaring heeft dat het object het goddelijke zelf evoceert. Het object wordt zelf de bron van en de katalyse voor spirituele, mystieke en/of existentiële ervaringen (zie de artikelen van Barnard, Stoker en De Kesel in deze bundel). Zoals gezegd is dit perspectief zeer individualistisch en subjectief, aangezien een en hetzelfde kunstwerk een mystieke ervaring bij de ene observant zal bewerkstelligen, terwijl de volgende toeschouwer geheel onbewogen blijft in zijn of haar confrontatie ermee.

Hiermee lijkt religieuze kunst, althans in dit perspectief, op de iconen van de oost-orthodoxe tradities, namelijk dat iconen geen bemiddeling van de ontmoeting tussen het menselijke en het goddelijke zijn, maar de ontmoeting zelf. Zoals John Chryssavgis formuleert:

The vision and the veneration of an icon become an immediate and intimate encounter between the believer and the depiction, reflected in the mysticism of the solitary burning of a candle and the movement of the dense cloud of incense that fill every Orthodox church.²⁴

Kunst kan het goddelijke tot aanwezigheid laten komen, evoceren, symboliseren, present stellen, fluisteren, vertellen of ermee associëren – of welk woord men er ook voor wil gebruiken – maar louter en alleen in zoverre de observant bereid is om dit als zodanig te verstaan, of – meer precies – in hoeverre de observant de religieuze evocatie van het object binnen in zichzelf ervaart. En in deze hoedanigheid kunnen alle drie de *case studies* als religieus worden verstaan: het altaarstuk, het klankgedicht en de videogame kunnen, tenminste in theorie, door de kijker/luisteraar/gamer worden verstaan als een mystieke ervaring in zichzelf.

Slot

Kunst en religie zijn twee concepten die tegelijkertijd direct door iedereen worden begrepen, maar tevens zich blijvend, en met succes, verzetten tegen elke vorm van straffe definiëring. Zowel in verleden als heden zijn de twee rijken van kunst en religie met elkaar verweven, soms tot wederzijds voordeel, soms in onderling conflict en wederzijdse ontkenning. Niettemin blijft altijd de vraag relevant hoe religie – geïnstitutionaliseerd, eclectisch of individueel - en kunst zich tot elkaar verhouden.

[29]

In dit artikel heb ik zelf, wederzijds elkaar niet-uitsluitende, mogelijke perspectieven geschetst waarin het mogelijk is om een kunstwerk als religieus te identificeren: (1) het materieel-religieuze perspectief focust op de materialiteit van het object zelf; (2) het contextueel-religieuze perspectief focust op de locatie van het object; (3) het referentieel-religieuze perspectief focust op de cognitieve ‘richting’ van het kunstobject, dat betekent, naar welke religieuze noties, frasen en dergelijke het object verwijst; (4) het reflexief-religieuze perspectief focust op de capaciteit van het kunstwerk om existentiële reflectie bij de observant te evoceren; (5) het ritueel-religieuze perspectief focust op het religieuze ‘karakter’ van de kunstenaar zelf; en (6) het existentieel-religieuze perspectief focust op het vermogen van het kunstobject om een ervaring van het goddelijke zelf te evoceren.

Wat religieuze kunst is – en wat het niet is – hangt in sterkte mate samen, zo niet exclusief, met de preposities en interpretatiekaders van de observant in kwesties, hoewel de materialiteit van het object, de uitleg van de kunstenaar zelf en de context waarin het object wordt getoond een dergelijke positieve identificatie kan vergemakkelijken. Deze hier gepresenteerde matrix van onderling verbonden perspectieven op de relatie tussen kunst en religie kan ons collectief begrip op de reeds bestaande reflecties op dit gebied versterken.

Kunst en spiritualiteit

JOHAN GOUD

[30] Het is een deltagebied, het gebied waar literatuur, kunst, muziek, religie, spiritualiteit, filosofie zich vertakken, parallel lopen, uiteengaan en weer samenvloeien. Het helpt niet om met kracht te stipuleren dat muziek over niets dan noten gaat, kunst over niets dan vormen en literatuur over niets dan taal. Niet alleen worden deze kunstvormen door elkaar geïnspireerd en leren ze van elkaar, maar bovendien zijn ze omgeven door een context die hen op allerlei manieren van energie voorziet – onder meer, maar niet alleen, energie die aan religies en filosofieën onttrokken wordt. Biografen onderzoeken dergelijke contexten, kunstenaars spreken erover in interviews, lezers, kijkers en hoorders plaatsen het kunstwerk binnen hun eigen verstaanshorizon. Het gedicht is een levende kiemcel, schreef Simon Vestdijk. Het is een klein, vitaal organisme dat een aparte structuur ontwikkelt, zich tegen andere cellen en organismen te weer stelt, maar ook op talloze manieren door zijn omgeving gevoed wordt.

Dit essay gaat over het gecompliceerde stroomgebied van kunst en spiritualiteit – twee termen waarin ik al die bovengenoemde stromen samenneem. De term spiritualiteit heeft in dit verband mijn voorkeur. Bij ‘religie’ denken we onvermijdelijk aan bepaalde tradities en de daarin levende voorstellingen. De zeggingskracht van kunst kan zich daarbij aansluiten, maar beweegt zich in veel gevallen op het brede terrein van een ongebonden spiritualiteit. In dit hoofdstuk stel ik deze spiritualiteit vanuit drie perspectieven aan de orde: dat van de beleving, de vraag naar betekenis en de rol van onderzoek.

Beleven

Vooraf op het niveau van de beleving is een verklaring te vinden van de enthousiaste en brede belangstelling voor de verbinding van spiritualiteit en kunst. De spirituele kunstbeleving komt op allerlei manieren naar voren – bijvoorbeeld in de *Hart & Ziel*-uitzendingen van de klassieke zender NPO 4, in het massale bezoek aan exposities over relikwieën en Rothko, in films als die van Lars von Trier, in de populariteit van auteurs als Reve en Wieringa, in de grote belangstelling voor

Bachs Passionen en *The Passion*. Het is een veelvormig, moeilijk grijpbaar verschijnsel: de spirituele beleving. In onze huidige cultuur is ze een vaak ongebonden en eclecticisch verschijnsel geworden. Ze kan in verbinding staan met bepaalde religieuze tradities – maar bepalend is dat in de meeste gevallen niet. Een definitie van spiritualiteit die ik elders heb voorgesteld en verantwoord, lijkt me ook hier passend en bruikbaar: ‘de grondhouding ten opzichte van grensvragen (aangaande dood, lijden, schuld, etc.), die bepalend is voor meer concrete beslissingen en handelingen’.²⁵

Aan deze spirituele basishouding geven de kunsten op uiteenlopende manieren uitdrukking. De *dans* zoekt naar een oorspronkelijke balans tussen mens en kosmos, zoals de religiewetenschapper G. van der Leeuw aangaf. Het *theater* encenseert de wording en ontwikkeling van de spirituele basishouding door interacties en intriges tussen mensen te tekenen. De *muziek* lijkt als geen andere kunstvorm in staat om recht te doen aan wat onuitsprekelijk is maar mensen ten diepste beweegt en ontroert. De *beeldende kunst* en de *poëzie* hebben het vermogen om symbolen te concretiseren en omgekeerd de gewone dingen te symboliseren, met andere woorden, ze ongewoon te maken en boven de nivellerende voortgang van de tijd uit te tillen.

[31]

Theologische esthetici zijn nogal eens geneigd om in hun duiding van deze symboliserende werking verder te gaan dan mijns inziens nodig is. Ze geven er dan een sacramentele uitleg aan, alsof bepaalde kunstwerken de incarnatie of epifanie van het goddelijke uitdrukken. Aan ons inzicht in de expressiviteit van literatuur en kunst voegt een dergelijke duiding niet iets toe. Ze gaat bovendien dikwijls gepaard met een beperking tot expliciet *religieuze* kunstwerken die, aldus Patrick Sherry in een handboek over het katholicisme, ‘a role analogous to a sacrament’ hebben, ‘for they may be signs and likenesses of the divine’.²⁶ Ik voel me in dit opzicht thuis bij de cultuurtheologische visie van Paul Tillich (1886-1965). Hij onderstreepte, in kritiek op dergelijke benaderingen, de ruimte van de menselijke ervaring, waarin kunstwerken door hun expressief vermogen tekens kunnen oprichten van ‘wat ons onvoorwaardelijk aangaat’. En wat ons onvoorwaardelijk aangaat, dat kan op tal van zeer uiteenlopende manieren worden ingevuld, zoals past bij de veelvormigheid van de spirituele beleving.²⁷ Traditionele tegenstellingen tussen wat werelds en wat heilig is, wat profaan en wat sacraal is, of die tussen ‘betoverd’, ‘onttoverd’ en ‘hertoverd’ (re-encharmed), spelen in dit licht beschouwd een rol van secundaire betekenis. Beter dan de erkend religieuze kunstenaars slagen juist ongelovigen er vaak in, aldus Tillich, om in hun werk de religieuze ‘dieptedimensie’ op te roepen. Het is een observatie die door mijn eigen beleving bevestigd wordt – zo frequent dat ik geneigd ben de tegenstelling tussen geloof en ongelooft grondig te relativeren.

Als voorbeeld van een spirituele kunstbeleving kan ‘de kunst van het stillevens’ dienen. Ik schreef er (op de website van de Remonstrantse kerk) een meditatieve tekst over die verbindingen aanbrengt tussen de stillevens van Morandi, de poëzie van Rutger Kopland en een bekende uitspraak van de Bijbelschrijver Qoheleth in zijn reflecties over de tijd.

‘De katholieke theoloog Anton de Wit schreef een kleine theologie van de gewone dingen (2010). Hij reflecteert daarin over gewone dingen die bij nader toezien werelden van betekenis in zich bergen: het voorstelrondje, de treinreis, de animatiefilm, de spatie, de nazomerzon, het vreugdevuur, het wandelen, enzovoort. Het is een manier van theologie bedrijven die me buitengewoon boeit. Onder meer omdat ze ons leert, onszelf af te vragen waardoor de dingen om ons heen zo onopvallend en zo doodgewoon zijn geworden. Ze waren dat immers niet van meet af aan.

[32]



De schilder Giorgio Morandi (1890-1964) concentreerde zich een leven lang op een verzameling van de meest gewone dingen. Flessen, kannen, dozen, in steeds nieuwe opstellingen en schakeringen. Met niets dan wat kleuren en lijnen probeerde hij ze te vatten en hun telkens wegvluchtende betekenis vast te leggen. Het

is alsof hij een monument van ruimte- en tijdloze flessen wilde oprichten. Het is een paradox. Zonder de nauwkeurige, eindeloos herhaalde waarneming van Morandi zouden die stillezens er niet zijn. Maar het is alsof hij zichzelf, de schilderende waarnemer, wilde uitschakelen – om plaats te maken voor die flessen, kannen en dozen. Zijn stillezens zijn meditatieve schilderijen. Niet voor niets is Morandi wel een schilderende monnik genoemd. Steeds in dezelfde stad, meestal op dezelfde plek, als het ware kijkend met geestelijke ogen, erop uit om in die dode en onbeweeglijke dingen het eeuwige te laten zien.

Iets soortgelijks wilde Rutger Kopland (1934-2012) in zijn poëtische stillezens realiseren. In veel van zijn gedichten was hij erop uit om de aanwezigheid op te roepen van wat er niet of niet meer was. Zo is het bijvoorbeeld in zijn cyclus 'Dankzij de dingen', vijf gedichten waarin hij de ochtend, de middag, de avond, de nacht, in het huis van zijn grootouders naar boven haalt. De dingen van toen, die toen nog geen dingen waren. Het leven waaraan ze deel hadden, de betekenis die ze hadden, en in één adem: onze eigen vluchtigheid waardoor we ze met hun leven en hun betekenis zijn kwijt geraakt. Maar ook: het geluk dat de dichter doorstroomt als hij de dingen bij wijze van spreken weer 'ziet'. Hij noemt het een 'openbaring'. 'Ik zocht de sleutel van de kelder in mijn brein waar ergens een stilleven moest zijn opgeslagen, waarvan ik even een glimp had opgevangen.'²⁸ Het is een wonderlijk geluksgevoel. Alsof het even lukt om de gang van de tijd stil te zetten of om in de tijd terug te keren. Het gaat in tegen de weemoed die onvermijdelijk lijkt als je terugdenkt aan het huis en de dingen van je grootouders, de dingen die voorbijgaan omdat jij zelf voorbijgaat. Heel even is iets anders mogelijk, de omslag van het stilleven, 'waarin het licht, de geuren, de klanken hun betekenis verliezen en dat wat werd gezien gehoord en geroken naar zichzelf gaat verwijzen, zich terugtrekt in eeuwigheid.'²⁹ Het stilleven triomfeert voor even over de verdwijning van alle dingen en van jezelf. Want jij bent het die dit alles ziet en ondergaat en optekent:

... het is de dood die zoekt naar
woorden voor het moment waarop
ik, en wat hij ook zegt,
ik ben het.

De Bijbel lees ik het liefst in deze geest. Als een boek dat de kunst van het stilleven beoefent. Ik stel me dan voor dat God met de ogen van Morandi en Kopland naar de dingen en de mensen kijkt, ook of juist naar de meest onooglijke. De dingen, de dieren en de mensen die onzichtbaar bleven omdat niemand ze zag, God ziet ze.

Het behoort tot de weinige dingen die de sceptische Prediker ondanks al zijn twijfel lijkt te weten: God haalt terug wat voorbij is en vermeit zich in het ongrijpbare.

Vragen naar betekenis

We nemen afstand van de beleving, wanneer we proberen expliciet te maken, welke betekenissen het kunstwerk ons voorhoudt, of beter: welke vraag naar betekenis het ons voorlegt. Want voorafgaand aan allerlei kritische bespiegelingen (waarover iets meer in de volgende paragraaf) begint de beleving van kunst daar. In de ontmoeting met het kunstwerk als Ander, die zich aan mijn oordelen onttrekt en naar mij kijkt, mij leest alvorens ikzelf aan het lezen sla, me misschien zelfs een opdracht geeft. Daarna ga ik op zoek naar de vraag die mij gesteld wordt.

[34] Op het niveau van deze vraagstelling komen religie en theologie enerzijds, kunst en literatuur anderzijds dichtbij elkaar. Ze blijken in dit opzicht op elkaar te lijken. Althans zolang ze trouw blijven aan wat ze maakt tot wat ze zijn. Beide zijn ze gericht op ontwijkende of transcenderende betekenissen, of om het minder vaag uit te drukken: op verschijnselen waarvan de betekenis tegelijkertijd aan- en afwezig is. Ze veronderstellen daarom beide een open en vragende houding en verzetten zich tegen het voortijdig vastleggen van betekenissen, zoals de theoloog T.J.Gorringe opmerkt.³⁰ Door ervaringen en inzichten uit te wisselen, kunnen ze elkaar in deze houding versterken. Ze helpen elkaar dan over en weer om vragende disciplines te blijven en om de dimensie van innerlijkheid open te houden die niet alleen door religieus dogmatisme, maar ook door 'parawetenschappelijke' religiekritiek geblokkeerd wordt (om de these van Marilyn Robinson in haar in 2010 verschenen *Absence of Mind* aan te halen). Het zekere weten, of het nu religieus dan wel atheïstisch georiënteerd is, maakt een eind aan het vermogen om te vragen, en aan wat daarbij hoort: de openheid, de verwondering, misschien zelfs de eerbied.

Ik zet een kritische stap terug. Want wat ik tot nu toe vaststelde, blijft nog betrekkelijk algemeen en kan een versluiserende indruk wekken. Is het terecht om kunst en literatuur vanuit een religieuze interesse te benaderen, als theoloog of als spiritualiteitsonderzoeker? Zo ja, onder welke voorwaarden is dat terecht? De al eerdergenoemde Paul Tillich meende dat het mogelijk was om kunstwerken op grond van formele stijlkenmerken bijvoorbeeld als 'protestants' te kwalificeren, en vond die in de stijl van de expressionisten. De al genoemde Gorringe legt het zwaartepunt veeleer bij de kijker of lezer. Gorringe kiest er weliswaar voor om in zijn reflecties over kunst een expliciet christelijke theoloog te zijn, maar is zich ervan bewust dat deze keuze zich op het vlak van de receptie-esthetica bevindt, dus gedacht is vanuit het gezichtspunt van de theologische beschouwer. Maar beide theologen onderstrepen, dat de levensbeschouwing van de kunstenaar er in

dit opzicht niet toe doet. Dat is ook terecht. Een kunstenaar moet bovenal waarachtig willen zijn en zich verzetten tegen de overal en altijd dreigende corruptie van ons bewustzijn (of die nu van religieuze dan wel niet-religieuze kant komt).

Ik herhaal mijn vraag. Onder welke voorwaarden mogen we literatuur en kunst als bronnen van religieus inzicht en spirituele verdieping beschouwen – als dat al in principe terecht is. Er zijn veel studies over individuele kunstenaars (Dostojewski, Barnet Newman, Lucebert, Andy Warhol, om enkelen te noemen) met aansprekende resultaten en conclusies geschreven. Maar is de vraag ook in een meer algemene zin te beantwoorden? Mijns inziens is dat zeker het geval, al is enige behoedzaamheid daarbij wel op haar plaats. Voorop staat namelijk, dat recht moet worden gedaan aan de artistieke zelfstandigheid van kunstwerken en literaire teksten. Ik licht dit toe met betrekking tot de literatuur, maar denk dat een soortgelijke redenering van toepassing is op kunst in bredere zin.

[35]

Mijns inziens zijn principiële bezwaren tegen een filosofische of religieuze lezing van literaire teksten niet overtuigend te noemen, zolang de bijzondere eisen die de lezing van narratieve en fictionele teksten stelt gerespecteerd worden. Er is veel ten gunste van een dergelijke lezing op te merken. Veel onderzoekers kennen aan literatuur een zelfstandige filosofische functie toe. Sommigen doelen daarbij vooral op de relevantie van literatuur voor ons inzicht in de werkelijkheid van dingen, dieren en mensen, anderen zijn eerder op de betekenis van literatuur voor het menselijk handelen gericht. De eersten zijn theoretisch-ontologisch, de tweede zijn meer praktisch-ethisch geïnteresseerd.

Op de eerste lijn plaatste zich de grote Griekse denker Aristoteles (384-322 v.C.), toen hij vaststelde dat de tragedieschrijvers, anders dan de historici, zich op een universeel niveau met het menselijk bestaan inlaten. Zij beschrijven geen feiten, maar onderzoeken mogelijkheden van bestaan. In deze zelfde geest schreef de literatuurwetenschapper S. Dresden (1914-2002), dat grote romans doordringen 'tot aan het menselijk leven als zodanig, zoals het er is.' 'In deze dubbele functie en tweeslachtigheid van de literaire werkelijkheid, in de dóórdringing tot het zijn dankzij de beschrijving van een betrekkelijk willekeurig gekozen zijnde, ligt het vreemde dat de literatuur eigen is.'³¹ In een meer praktisch-ethische richting bewegen zich hedendaagse auteurs, die menen dat het literair lezen ons verbeeldend vermogen versterkt en langs die weg de solidariteit tussen mensen kan bevorderen (zie in de volgende paragraaf), of die naar voren brengen dat 'literatuur vormend is voor de ziel en daarmee voor het levensgeluk van mensen'.³²

Het is duidelijk dat langs beide lijnen – zowel de ontologische als de ethische - van de literatuur aanzienlijk meer wordt verwacht dan alleen de illustratie van een heterogene en vooraf gegeven gedachtegang. Ze wordt integendeel verondersteld een eigen, onherleidbare bijdrage te leveren op de terreinen van filosofie en

levensbeschouwing. De vraag naar betekenis wordt in kunst en literatuur zelf (expliciet of impliciet) gesteld en krijgt er een antwoord, in de vorm van een kunstwerk, een gedicht, een roman, een compositie.

Onderzoeken

[36] Het perspectief van het onderzoek brengt ons het verst af van de naïeve spirituele kunstbeleving. Het dwingt ons tot een kritische relativering van wat we gezien, gehoord of gelezen menen te hebben. Ook laat het ons zien, dat de veronderstelde ‘onmiddellijkheid’ van onze beleving in feite bemiddeld wordt door aangeleerde schema’s waarvan we ons niet bewust zijn. En dat in de onbevangenheid van onze waarneming allerlei, eveneens onbewust geraakte normen doorwerken. In het kunstwerk ontmoet ik een Ander die mij toespreekt, schreef ik. Maar heeft die ander het bij het rechte eind, kan hij het niet slecht met me voorhebben, me (als het ware achter mijn rug om) verleiden tot een xenofobe of seksistische manier van kijken en denken? En heb ik om dat door te krijgen, geen kritische theorieën nodig, die me op mijn onbewust gebleven vooroordelen attenderen en me helpen ze te analyseren? Ik denk dat dat inderdaad zo is. Tegelijkertijd is het essentieel dat deze kritiek geen eind maakt aan de energie van de oorspronkelijke kunstbeleving. Want dat zou tevens het eind van het echte lezen en het echte kijken inhouden. Het komt erop aan dat, om een veelgeciteerde uitdrukking van Paul Ricoeur (1913-2005) te gebruiken, die eerste naïviteit plaats maakt voor een tweede naïviteit, die, door de kritiek wijzer geworden, in zekere zin des te onbevangener leert kijken en lezen.

Na deze kritische fase kan het onderzoek toekomen aan het meer gerichte vragen naar de verbinding van kunst en zingeving. Waarom het zinvol is om deze verbinding te onderzoeken, behandel ik in het vervolg van deze laatste paragraaf – opnieuw door me te concentreren op de literatuur.³³

Een *eerste* reden om de vraag naar de verbinding van literatuur en zingeving serieus te nemen, is dat narrativiteit en literatuur van zichzelf uit een zingevende functie hebben. Bij de termen ‘zin’ en ‘zingeving’ denk ik niet aan concrete gestalten ervan. Op allerlei, eventueel ook onwenselijke manieren kan er zin worden gegeven. De zojuist genoemde Ricoeur schreef over de denkbeeldige variaties die de literatuur op de werkelijkheid uitprobeert. In de lijn van wat mythen en volksverhalen vanouds deden, brengt ook de literatuur afstand te weeg tussen feit en betekenis, tussen wat het werkelijke is en wat het in de beleving van mensen betekent. ‘Wat in een tekst geïnterpreteerd moet worden, is het *voorstel voor een wereld*, een wereld waarin ik kan wonen en waarin ik een van mijn meest eigen mogelijkheden kan projecteren.’³⁴ In deze enkele zin komen diverse lijnen van zijn verhaaltheorie samen. Die theorie legt uit waarom het verhaal als een kern van zingeving

kan worden opgevat. In een kort bestek verbindt het de diverse tijdsdimensies met elkaar, geconcentreerd in het ongrijpbare heden; creëert het identiteiten – van dingen, dieren, mensen – in wisselende configuraties; en biedt het aan de lezer een mogelijkheid aan om in de wereld van de tekst zijn eigen plaats en identiteit te bepalen. Dat het om de projectie van *mogelijkheden* gaat – een formulering die van Aristoteles afkomstig is – wordt door Ricoeur onderstreept. De ware lezer zoekt en consumeert geen zogenaamde feiten en stelligheden, maar tast mogelijkheden af. In feite waarborgt dat zijn of haar vrijheid en waardigheid. Lezers worden door wat ze lezen niet willoos meegesleept en overweldigd. En ook het Andere van de tekst blijft intact in deze nieuwe nabijheid, ‘een nabijheid die de culturele afstand zowel overbrugt als in stand houdt en die het andere integreert in het eigene.’³⁵

De tweede reden om naar de zingevende kwaliteit van literatuur en kunst te vragen, ligt in het verlengde van wat zojuist werd opgemerkt, maar is meer inhoudelijk van aard. Evenals mythen en heilige boeken kunnen ook literatuur en kunst als bronnen van wereldbeschouwing worden benaderd. Theologen en filosofen hebben alle eeuwen door inspiratie of bevestiging gezocht in het werk van dichters en schrijvers, of maakten zelf, wanneer dat onontkoombaar bleek, van literaire middelen gebruik. Maar ook onder literatuurwetenschappers is deze benadering niet onbekend. Vermeldenswaard is in dit verband het werk van een prominente auteur als Northrop Frye. Frye (die weliswaar van origine theoloog was) was van het begin af op zoek naar een samenhangend patroon in de mythen die ons leven vormgeven en onderwierp met het oog daarop de mythologie van de Bijbel en van onze literaire erfenis in opeenvolgende studies aan een onderzoek. In *Words with Power* (1991) kwam hij tot een synopsis van de door hem gevonden inzichten met behulp van de kernmetaforen van de berg, de tuin, de grot en de oven. Ze markeerden in zijn visie de kristallisatiepunten van een verbeelde kosmos, tussen de objectieve natuurlijke en de subjectieve psychische werkelijkheden in, maar met zijn eigen onherleidbare realiteit.³⁶

Het ontwerp van een door de verbeelding opgebouwde kosmos gaat nogal ver. Er zijn ook voorbeelden van bescheidener onderzoeksprojecten te geven. Zij concentreren zich bijvoorbeeld op de problematiek van het islamisme in de romans van Abdelkader Benali, of op de thematiek van de plaatsvervanging in het werk van Shusaku Endo.³⁷ Voorbeeldig is nog altijd de beschouwing van Erich Auerbach over de stijlverschillen tussen enerzijds het Genesis-verhaal over het offer van Isaäk, anderzijds een passage uit het negentiende boek van Homerus’ *Odyssee*. Die literaire vergelijking bracht hem tot een nauwkeurig geformuleerde these aangaande de twee stijlen die onze cultuur gevormd zouden hebben. Bij Homerus valt de gelijkmatige belichting van al wat beschreven wordt op, maar

ook de ondubbelzinnigheid van het verhaal en de geringe aandacht voor innerlijke problematiek. In het Oude Testament troffen hem daarentegen het clair-obscur, de veelduidigheid, de schets van innerlijke gelaagdheden en conflicten.³⁸

Ik voeg eraan toe, dat filosofen en theologen gebaat zijn bij een literaire wending in hun denken en spreken. Van huis uit streven ze naar een geordend betoog en eenduidige conclusies, ook wanneer ze zich concentreren op homo sapiens, dat door onbeslisbare spanningen en tegenspraken beheerste wezen. In onderscheid daarvan ligt de kracht van literatuur juist vaak in haar vermogen om een detaillerende en relativiserende inbreng te hebben. Door aan het religieuze op poëtische wijze uitdrukking te geven, versterkt literatuur de ‘werkelijkheidsdichtheid’ van religieuze taal, door het in een verhalende samenhang onder te brengen, bevordert ze – om een sleutelterm van Musil aan te halen – de ‘nauwkeurigheid’ van het theologische of filosofische betoog.³⁹

[38]

Als een *derde* reden noem ik de morele functie die het lezen en kijken hebben. Ik bedoel daarmee niet dat het lezen en kijken ons per se tot betere mensen maken. Wat ik wel bedoel is dat we door goed te lezen en te kijken, ons inzicht in mogelijkheden van bestaan en ons vermogen tot inleving in anderen kunnen vergroten. Deze functie van in het bijzonder de verhalende kunst is vanouds gezien en gewaardeerd. Dat blijkt al uit het feit dat de moraal vaak ingebed ligt in verhaaltradities die morele dilemma’s schetsen en voorbeelden van deugdzaamheid beschrijven. Maar de literaire fictie en de visuele kunsten kunnen – zo is door Wayne Booth, Richard Rorty, Martha Nussbaum onderstreept – een bijzondere *eigen* bijdrage leveren aan de vorming van het moreel besef. Ze zijn in staat onze gevoeligheid voor de denk- en ervaringswereld van anderen te vergroten. Ze kunnen langs deze weg wellicht ons empathisch vermogen en onze solidariteit met anderen versterken. In haar recente boek *The Monarchy of Fear* (2018) beschrijft Martha Nussbaum hoezeer de Verenigde Staten door het presidentschap van de zichzelf als een ‘extremely stable genius’ typerende Donald Trump in de greep van de angst zijn geraakt: angst voor al wat en al wie anders is. Ze geeft choquerende voorbeelden van de emoties waarmee dat gepaard gaat: walging, afgunst, seksisme en misogynie.⁴⁰ Om te illustreren wat literatuur in een dergelijke situatie vermag, citeert ze uit een in 2017 uitgesproken rede van de Israëlische romanschrijver David Grossman. Hij zei dat het schrijverschap “de mogelijkheid biedt om aan de oneindigheid te raken” – niet een of andere hemelse oneindigheid, maar (...) de ‘eindeloze mogelijkheden en manieren om van binnenuit in het leven te staan.’ En hij beschreef hoe hijzelf zijn blokkade tijdens het schrijven van de roman *Een vrouw op de vlucht voor een bericht* (2008) overwonnen had, door te begrijpen dat zijn hoofdpersonage Ora ‘niet degene [was] die zich aan mij moest onderwerpen,

maar dat ik mij moest onderwerpen aan haar. Met andere woorden, ik moest me niet langer verzetten tegen de mogelijkheid van Ora in mij.'

Op het eerste gezicht spreekt deze benadering aan. Ongetwijfeld kunnen vele liefhebbers van kunst en literatuur hun persoonlijke voorbeelden aandragen. Maar enig voorbehoud is op zijn plaats. Liesbeth Korthals Altes plaatste er terecht de kanttekening bij, dat het serieus nemen van de ethische functie van kunst geen uitgebalanceerde visie of eenduidige morele positiebepaling vereist. Kunstwerken kunnen deze functie ook vervullen 'doordat de lezer of kijker het ethische werk zelf verricht, geprikkeld wordt in zijn of haar eigen waarden, uitgedaagd tot het bepalen waar voor hem of haar de grens van het aanvaardbare ligt'.⁴¹ Het effect van kunstwerken lijkt in dit opzicht op wat in de morele communicatie tussen mensen gebeuren kan. Evenals mensen, kunnen kunstwerken ons inspireren door voorbeelden van morele moed en onbaatzuchtigheid uit te tekenen. Maar ze kunnen ons ook tot morele reflectie aanzetten door ons te ontroeren, te verwarren, te verbijsteren, onze regels te verstoren, onze hypocrisie te ontmaskeren.

[39]

Slotsom

Ik sluit dit artikel af, maar niet met een conclusie die een afgerond beeld geeft van de spirituele kunstbeleving. In de eerste paragraaf gebruikte ik het beeld van een deltagebied, waarin tal van stromen hun eigen richting zoeken, soms parallel lopen, soms vervloeien, soms uiteengaan. De tweede paragraaf bevestigde dat door het transcenderende van betekenissen in kunst en religie naar voren te halen, het feit dat ze tegelijkertijd aan- en afwezig zijn en zich aan ons streven naar identificatie en definitie onttrekken. De derde paragraaf wilde aantonen dat onderzoek naar de zingevende kwaliteit van kunstwerken weliswaar mogelijk en zinvol is, maar dat er alle reden is tot permanente kritiek en zelfkritiek.

Het komt erop aan tegelijkertijd open te staan voor de waarheid die het kunstwerk onthult, en ons bewust te blijven van wat conventioneel en vooringenomen is in onze manier van kijken en lezen. Zowel in religie als in kunst is, zoals ik eerder schreef, een open en vragende houding nodig, beide verzetten zich tegen het voortijdig vastleggen van betekenissen. En voortijdig is die vastlegging altijd. Wat mij betreft is dat perfect onder woorden gebracht door Rutger Kopland in zijn gedicht 'I cavalli di Leonardo', over de paardentekeningen van Leonardo da Vinci.⁴² De beeldende kunst en de poëzie – en, voeg ik van mijn kant toe, de religie en de theologie, stemmen in dit opzicht overeen.

Al die schetsen die hij naliet -

eindeloze reeksen herhalingen: spierbundels, pezen,
knoken, gewrichten, die hele machinerie
van drijfriemen en hefbomen waarmee
een paard beweegt,

en uit duizenden haarfijne lijntjes haast onzichtbaar
zacht in het papier verdwijnende huid
van oorschelpen, oogleden, neusvleugels, huid van de ziel -

[40]

hij moet hebben willen weten hoe een paard
wordt gemaakt, en hebben gezien
dat dat niet kon,

hoe het geheim van een paard zich uitbreidde
onder zijn potlood.

Maakte de prachtigste afbeeldingen, bekeek ze,
verwierp ze.

Antwoorden op een uitnodiging
Kunst en religie in John Dewey's filosofie

HANS ALMA



[41]

Mijn visie op kunst en religie in hun onderlinge samenhang is sterk beïnvloed door het pragmatisme van John Dewey (1859-1952), met name zoals hij dat uiteenzet in zijn boeken *Art as Experience* en *A Common Faith*.⁴³ Dewey's filosofie kiest haar vertrekpunt in de ervaring zoals die zich voordoet in de relaties tussen mensen en de hun omringende wereld. Kunst helpt mensen om deze wereld op nieuwe manieren waar te nemen, en religie helpt hen om samen te werken met anderen in

het realiseren van een gedeeld ideaal. Zowel in kunst als in religie is de verbeelding van cruciaal belang. In dit hoofdstuk zal ik eerst Dewey's gebruik van de concepten ervaring en verbeelding toelichten. Vervolgens besteed ik aandacht aan zijn visie op respectievelijk kunst en religie. Ik verbind zijn denken met sleutelideeën van de politiek filosoof William Connolly over wat hij een wereld in wording noemt, en met het concept resonantie zoals dat ontwikkeld is door de socioloog Hartmut Rosa. Het resultaat van deze verkenning is een relationele opvatting van kunst en religie met 'uitnodiging' en 'antwoord' als centrale elementen.

Ervaring

[42] Ervaring doet zich volgens Dewey voor in de interactie of beter gezegd *transactie* van personen met hun sociale en fysieke omgeving. Zowel de persoon als de omgeving dragen bij tot de ervaring zoals die zich ontwikkelt binnen deze transactie, en beiden veranderen door de ervaring. Fysieke dingen en sociale gebeurtenissen veranderen doordat ze opgenomen worden in een menselijke context en nieuwe betekenissen verwerven. De persoon verandert door om te gaan met dingen en gebeurtenissen waar hij of zij zich voordien niet bewust van was. Volgens Dewey is ervaring niet primair een intern, mentaal fenomeen. Ervaring omvat zowel degene die ervaart als datgene wat ervaren wordt: het is een fenomeen van de tussenruimte.

In de interactie met onze fysieke en sociale omgeving hangt veel af van de kwaliteit van onze waarneming. Met waarneming bedoelt Dewey een totale reactie op wat we ontmoeten: zintuiglijk, affectief en cognitief. In zo'n reactie verwerft de wereld betekenis en worden we ons bewust van wat we ervaren. De huidige situatie wordt zowel in haar actuele eigenschappen als in haar relatie tot eerdere ervaringen begrepen: het verleden verweeft zich met het heden en geeft kleur aan wat we ervaren. In het ritme van het alledaagse leven blijft veel van onze ervaring impliciet; we worden ons slechts bewust van wat Dewey *een* ervaring noemt in 'problematische' situaties die zich aan vanzelfsprekende betekenisverlening onttrekken. We zijn niet langer deel van een gebeurtenis of situatie op een manier die voor zichzelf spreekt; we worden ons bewust van een breuk. Dit hoeft geen schokkende, dramatische gebeurtenis te zijn. We ervaren het meestal als een geraakt worden, een huivering, een verdieping van onze emotie. *Een* ervaring kan het gevolg zijn van de ontmoeting met een kunstwerk, het luisteren naar muziek, het deelnemen aan een religieus ritueel of van elke situatie waarin iets ons verast.

In een poging om de harmonie te herstellen na deze inbreuk in onze vanzelfsprekende betekenisverlening, reflecteren we op de 'problematische' situatie. Dit leidt tot de ontdekking van nieuwe betekenislagen en de versterking van het emo-

tionele appel van de situatie. *Een* ervaring wordt gekenmerkt door een intens, vitaal gevoel van *leven*. Dewey gebruikt hiervoor de moeilijk vertaalbare term *thrill of the experience*. We zullen ons zo'n gebeurtenis gemakkelijk herinneren vanwege de gevoelens van tevredenheid en vreugde die ermee gepaard gaan. Het is moeilijk om uitdrukking te geven aan wat er gebeurt op een andere dan poëtische wijze. De hoop om deze intensiteit van ervaring te bereiken is deel van ons verwachtingsplezier wanneer we een tentoonstelling of concert bezoeken, een boek lezen, een film bekijken of deelnemen aan een religieuze ceremonie.

Deze voorbeelden maken duidelijk dat *een* ervaring esthetische kwaliteit heeft. De esthetische ervaring wordt gekenmerkt door overstijging van de subject-object dichotomie die onderdeel uitmaakt van wetenschappelijk onderzoek of van situaties waarin we controle uitoefenen over onze omgeving. Natuurlijk kan het streven naar controle nooit volledig opgegeven worden. Onze waarneming wordt deels gemotiveerd door persoonlijke verlangens en behoeften. Wanneer deze overheersend zijn, nemen we alleen functioneel waar in termen van de bruikbaarheid van een object in het licht van onze eigen wensen en doelstellingen. In de esthetische ervaring daarentegen, verlangen we naar niets meer dan wat we waarnemen. "The esthetic percipient is free from desire in the presence of a sunset, a cathedral, or a bouquet of flowers in the sense that his desires are fulfilled in the perception itself. He does not want the object for the sake of something else."⁴⁴

[43]

Op die manier waarnemen is een vorm van participatie in de waarneming, niet alleen op zintuiglijke maar ook op 'zinnige' wijze. We openen onszelf voor de intrinsieke waarde van de ander en kunnen emotioneel betrokken raken. De emotionele kleur van zo'n ervaring geeft er eenheid en momentum aan. De verbeelding speelt een cruciale rol in deze manier van waarnemen: zij stelt ons in staat het feitelijke in het licht van het mogelijke te zien en het zo te verrijken met nieuwe betekenislagen. De verbeelding brengt zintuiglijke indrukken, emoties en betekenis samen in *een* ervaring die onze manier van begrijpen van de wereld kan veranderen.

Verbeelding

Dewey's benadering is een stroming in het bredere veld van de procesfilosofie. Hij verzet zich sterk tegen een subject-object dualisme en tegen het categoriseren van mensen op basis van statische eigenschappen. Volgens hem vormen processen van transactie de basis van hoe mensen zich verhouden tot hun wereld. Mensen worden voortdurend met nieuwe uitdagingen geconfronteerd die vragen om adequate reacties. Het heeft geen zin om mensen als geïsoleerde individuen te bestuderen vanwege de sterke onderlinge afhankelijkheden tussen hen en hun omgeving. Dit is de reden dat Dewey de term transactie prefereert boven de term inter-

actie die nog steeds een relatie tussen twee onafhankelijke entiteiten suggereert. 'Transactie' maakt duidelijk dat het Dewey gaat om de verstrengeling van persoon en wereld met alle dynamiek en veranderingen die daarbij horen. In dit proces worden mensen niet passief bepaald door hun omgeving; ze anticiperen op wat er zal gebeuren en ze passen hun reacties daarop aan. Daarin worden ze geleid door hun intelligentie, opgevat als het vermogen om oplossingen voor problemen te vinden in specifieke situaties. Intelligentie is geen abstracte cognitieve capaciteit, maar ontwikkelt zich door concrete ervaringen in het dagelijkse leven. Dit is een cruciaal element in Dewey's visie op onderwijs.

[44] De transactie tussen persoon en wereld leidt tot leerprocessen. Mensen onderzoeken hoe zij het beste kunnen omgaan met situaties die zich verder ontwikkelen in respons op hun reacties. Herinneringen aan hun ontdekkingen worden opgeslagen en leiden tot disposities om op bepaalde manieren te handelen. Ook dit is niet primair een cognitief proces: onze kennis is belichaamd en komt in onze gedragingen tot uitdrukking. Een krachtige metafoor is de dans: in *een* ervaring zijn de persoon en de wereld danspartners en de persoon reageert op basis van belichaamde kennis, zonder afstandelijke cognitieve bespiegeling. Een balletdanseres hoeft niet over haar bewegingen na te denken om ze goed te kunnen uitvoeren. Op dezelfde wijze zijn wij in staat om kennis te gebruiken die 'leeft' in onze spieren. Toch is ons sterke menselijke vermogen om ons aan te passen afhankelijk van symbolische operaties die ons in staat stellen tot mentale experimenten. We hoeven niet alles via *trial-and-error* te leren. Naast de belichaming van kennis speelt ons symbolisch vermogen een cruciale rol in onze leerprocessen. We kunnen ons mentale voorstellingen maken van de gevolgen van een bepaalde manier van handelen. We kunnen ons bijvoorbeeld voorbereiden op een vergadering door ons voor te stellen wat anderen zullen zeggen en hoe ze zullen reageren op wat wij inbrengen. Op die manier kunnen we mentaal experimenteren met ons handelen zonder directe gevolgen in de fysieke en sociale wereld. Mensen zijn niet beperkt tot wat zich feitelijk voordoet, maar kunnen zich de mogelijkheden van een bepaalde situatie voorstellen. De verbeelding is een sterke kracht in onze leervermogens.

Verbeelding moet niet verward worden met vrijblijvende fantasie. Verbeelding berust op aandachtige waarneming van een gegeven situatie om daar de potenties van te kunnen ontdekken. Dewey maakt onderscheid tussen twee samenhangende aspecten van de verbeelding: 1) zich in het perspectief van een ander verplaatsen (empathie) en 2) de situatie creatief onderzoeken op haar mogelijkheden (creativiteit). Mezelf in het perspectief van een ander verplaatsen stelt mij in staat me op creatieve manier open te stellen voor wat zich in een situatie voordoet. Openheid voor creatieve manieren van kijken versterkt mijn vermogen

om me in het perspectief van een ander te verplaatsen. Empathie en creativiteit hangen zo nauw samen, hoewel dat niet noodzakelijk tot pro-sociaal gedrag leidt. Ik kom daar nog op terug. Voor nu is het belangrijk om ons te realiseren dat verbeelding niet tot een zich terugtrekken uit de wereld leidt, maar ons juist in staat stelt tot een voortgaand zoeken naar mogelijkheden om onze situatie te verbeteren.

Wat betekent dat, 'onze situatie verbeteren'? Mensen verlangen naar een zinvolle relatie met hun omgeving. De wereld is geen neutraal projectiescherm waarop wij onze betekenissen kunnen projecteren. De wereld is chaotisch en weerbarstig. Zij heeft zin op haar eigen manier. Hoe creatief we ook zijn in onze betekenisverlening, we kunnen ons niet los maken van een wereld die op onze projecties reageert met bevestiging of afwijzing. In deze context van een weerbarstige wereld verlangen wij naar 'het goede leven'. Volgens de filosoof Thomas Alexander kennen mensen een fundamenteel verlangen naar zin en waarde gericht op het 'goede'.⁴⁵ Ik ga hierop nader in in de paragraaf over religie. Hier wil ik benadrukken dat mensen in hun zoeken naar zin altijd in relaties van wederzijdse afhankelijkheid en wederkerige antwoorden leven: niet alleen met andere mensen maar met de wereld als geheel. De Duitse socioloog Hartmut Rosa gebruikt de term resonantie wanneer deze wederzijdse afhankelijkheid leidt tot zinvolle ervaringen.⁴⁶ De resonantie die zich voordoet in de transacties tussen persoon en wereld kan niet herleid worden tot een van de transactiepartners. Zij is afhankelijk van de relatie en zij stelt ons in staat vervulling te vinden in hoe we onze wereld ervaren.

[45]

Uitnodiging en resonantie

Ik wil dit idee van resonantie behandelen in de context van de procesbenadering van de politiek filosoof William Connolly.⁴⁷ Volgens hem hebben we nieuwe manieren van denken nodig over hoe mensen zich verhouden tot andere bestaansvormen. We leven in een voortdurend veranderende wereld met een hoog niveau van complexiteit. Nieuwe zaken verschijnen die onmogelijk voorspeld hadden kunnen worden op basis van wat eraan vooraf ging. Hoe gaan we om met de creatieve krachten die op verschillende niveaus werkzaam zijn in onze wereld, variërend van een microniveau van bijvoorbeeld bacteriën tot een macroniveau van klimaatpatronen? Hoe kunnen we omgaan met de constructieve en destructieve potenties van deze krachten? Connolly spreekt van een 'wereld in wording', waarin we als menselijke wezens kunnen participeren om positieve mogelijkheden te versterken (bestaansbevestiging), maar waarop we ook onverschillig of zelfs afwijzend kunnen reageren. Cruciaal in hoe we reageren op de wereld is onze behoefte aan 'existentiële hechting' en aan een gevoel van ergens thuis horen. Be-

vrediging van die behoefte is nooit gemakkelijk geweest en de periode waarin we nu leven kent haar specifieke uitdagingen. Een van die uitdagingen is dat ieder van ons, als individu, kan kiezen tussen veel verschillende geloofsovertuigingen en levensbeschouwelijke posities, waardoor ze allemaal iets relatiefs krijgen en waardoor het moeilijk wordt om je met één daarvan te verbinden. Dit ondermijnt ons geloof in de wereld. Connolly benadrukt het belang van een expliciete zoektocht naar en dialoog over existentiële bronnen van zin en waarde. We worden uitgenodigd om te participeren in deze voortdurend veranderende wereld en hoe we op die uitnodiging reageren maakt een verschil. Connolly redeneert vanuit zorg voor maatschappelijke problemen als racisme, sociaal onrecht en klimaatverandering. We moeten samenwerken om deze problemen te overwinnen op manieren die gemotiveerd worden door een spirituele affiniteit die verdelende overtuigingen overstijgt. Alleen door samenwerking op basis van gedeelde zorgen en geïnspireerd door wat we gemeenschappelijk hebben, kunnen we stand houden tegenover de enorme uitdagingen waarvoor we in deze tijd geplaatst zijn. Om Connolly's visie op uitnodiging en spirituele affiniteit verder te exploreren, maak ik gebruik van het concept resonantie zoals dat ontwikkeld is door Hartmut Rosa.

Hiervoor maakte ik onderscheid tussen verschillende manieren om ons tot de wereld te verhouden: bevestiging, onverschilligheid en afwijzing. Rosa gebruikt de Duitse term *Weltaneignung*. Hoewel dit woord de suggestie wekt van toeëigening van de wereld, of zich juist aan die wereld aanpassen, gaat het Rosa niet om controle of eenzijdige assimilatie. Volgens hem is een bevestigend antwoord geworteld in vertrouwen en liefde. Het wordt gekenmerkt door openheid voor en betrokkenheid op wat we ontmoeten, en door zich gesteund en veilig voelen. Bevestiging van het leven of van de wereld manifesteert zichzelf in hoe we met andere mensen omgaan, in welke ruimtes we ons bewegen, in de verantwoordelijkheden die we op ons nemen, in de ideeën die we hebben of ontvangen, in de dingen en instrumenten waarmee we werken. Bevestiging voltrekt zich doorgaans in relatie tot delen van de wereld waarmee we in specifieke situaties in aanraking komen en wordt zo concreet, bijvoorbeeld in werksituaties. Via wat Rosa een 'vibrerende draad' noemt ontstaat een verbinding van raken en geraakt worden. We raken iets of iemand aan en zetten iets in beweging, en op hetzelfde moment worden we geraakt en bewogen door de ander. Op die manier kunnen collega's samen een creatieve oplossing vinden voor een probleem Zo'n ervaring van wederkerige erkenning versterkt mensen in het open tegemoet treden van de uitdagingen waarmee de wereld ze confronteert en geeft ze het vertrouwen dat ze op constructieve manier met deze uitdagingen kunnen omgaan. Dit kan leiden tot resonantie-ervaringen, waarin de wereld als kleurrijk en schitterend verschijnt en we in antwoord op haar onze eigen stem vinden. In Dewey's termen vormt dit

de kern van *een* ervaring. In lijn met zijn denken kunnen we het ook een esthetische ervaring noemen. Ieder met hun eigen 'stem' raken persoon en wereld elkaar en antwoorden op elkaar. Wanneer een dergelijke ervaring totaal ontbreekt, bijvoorbeeld in het geval van klinische depressie, is de wereld koud, leeg, vijandig en kleurloos en zelf zijn we rigide, bewegingsloos, doof en stom. In plaats van resonantie ervaren we vervreemding; onze relatie tot de wereld is 'stom' en maakt het niet mogelijk dat stemmen gehoord worden en betekenis krijgen.

Hoe we ons tot de wereld verhouden is afhankelijk van lichamelijke, biografische, emotionele, sociale en culturele factoren. Volgens Rosa vormen levensbeschouwingen (*kognitiv-emotionale Weltrepräsentationen oder Weltbilder*) een belangrijk onderdeel van deze culturele factoren.⁴⁸ Levensbeschouwingen kunnen 'wereld-openend' of 'wereld-sluitend' zijn: zij kunnen onze sensitiviteit voor resonantie ervaringen vergroten, bijvoorbeeld via religieuze muziek, of ze kunnen deze ervaringen juist verhinderen, bijvoorbeeld bij een nadruk op ge- en verboden. Hoe dat ook zij, de meeste mensen doen onvermijdelijk ervaringen op van vervreemding. Zonder deze pijnlijke ervaringen van een verbroken verbinding zouden we geen verlangen kennen naar resonantie, naar bevestiging van de wereld en bevestigd worden. Dit verlangen resulteert in strategieën om ervaringen van resonantie te vinden en vervreemding te vermijden. In deze strategieën zijn (impliciete) beelden van het goede leven richting gevend.

[47]

Rosa's visie op resonantie verheldert mijn idee van uitgenodigd worden in een wereld in wording. Een bevestigend antwoord weeft een 'vibrerende draad' tussen mij en dat deel van de wereld waarmee ik in een resonantie-relatie sta. Ook hier is de dans als metafoor bruikbaar. Dans is een spel van uitgenodigd worden, 'ja' zeggen tegen de uitnodiging en me overgeven aan de beweging. Mijn partner en ik zijn de dans, de beweging, de vibratie: we vormen de dans en worden gevormd door elkaar. In Rosa's relationele perspectief worden zelf en wereld gevormd in hun wederzijdse afhankelijkheid, maar zij vormen geen echo van elkaar. In hun 'dans' brengt ieder de eigen stem tot uitdrukking en behoudt de 'ander' in de relatie een zekere vreemdheid. De metafoor van 'dans' en 'stem' wijst op het belang van het lichaam in onze relatie tot de wereld. Vanaf de allereerste inademing, komt de wereld op een heel letterlijke manier bij het kind naar binnen. Inademing kan gezien worden als een bevestigend antwoord op de wereld die het kind uitnodigt om te leven. Omgekeerd is ademen ook een uitnodiging aan de wereld, die reageert door ons van de onmisbare zuurstof te voorzien. De allereerste ervaringen van de zuigeling met ademen kunnen vertrouwenwekkend of angstaanjagend zijn. Als alles goed gaat, maakt het ritme van ons ademen deel uit van een ontologische zekerheid (of basisvertrouwen) waarop we onze relatie tot de wereld bouwen.

Antwoorden op de wereld betekent echter ook dat we (lichamelijke) grenzen ervaren. De wereld is niet onbeperkt beschikbaar en manipuleerbaar en kan weerstand bieden aan wat we trachten te bereiken. Resonantie is niet het zelfde als consonantie of harmonie; dat zowel zelf als de ander hun eigen stem tot uitdrukking brengen, betekent de mogelijkheid van frictie en tegenspraak. Resonantie is het resultaat van dialogische processen van aanpassing, *tuning* en verandering die kunnen resulteren in diepe gevoelens van verbinding en hechting. Vriendschap is een goed voorbeeld. We hoeven het niet altijd met de ander eens te zijn om vriendschap te ervaren. Onze verschillen verkennen, op elkaar afstemmen om een gedeelde taak te volbrengen en veranderen door onze relatie kunnen de intensiteit daarvan versterken. De kunsten vormen een ander goed voorbeeld van hoe resonantie kan voortkomen uit relaties die ons confronteren met breuk en frictie. Dat wil ik nader verkennen aan de hand van Dewey's visie op ervaring en verbeelding.

[48]

Kunst

Kunst is het belangrijkste domein waar mensen hun verbeelding en symbolische kracht gebruiken om de wereld te begrijpen. Kunst is het domein van het mogelijke; zij onderzoekt de wereld achter of voorbij wat we doorgaans als feiten aannemen. Die feiten zijn het resultaat van routinematige manieren van omgaan met de wereld: we ontwikkelen gewoontes die ons in staat stellen ons met gemak te bewegen en te handelen. Dat is efficiënt en verhoogt onze veiligheid, maar we schermen ons zo ook af van volle participatie in de wereld waarin we leven. Volgens Dewey helpt kunst ons weer te zien waar we aan voorbij zijn gaan kijken. Zij doet dat door onze routinematige manieren van kijken naar de wereld te doorbreken; zo begrepen hangt alle kunst af van frictie met wat we voor vanzelfsprekend aannemen. In feite kan alles wat dit vermogen heeft kunst genoemd worden. Het hoeft niet om Kunst met een grote K te gaan. Een koffiekopje dat onze aandacht trekt op zo'n manier dat we er niet langer gedachteloos uit drinken, manifesteert zichzelf als een kunstwerk in die situatie. We kunnen er aandachtig naar kijken, misschien staan de vorm en kleur ons aan en het is niet langer onbelangrijk als een puur functioneel object. Het heeft nu intrinsieke waarde voor ons en we kunnen het ons herinneren als iets met een eigen presentie of 'stem'. Er is een resonantie-relatie ontstaan die van invloed is op hoe we dit kleine object behandelen. Kunst helpt ons ons (weer) met de wereld te verbinden.

Kunst in publieke ruimtes kan ons onverwacht en krachtig confronteren. De Australische kunstenaar Guido van Helten schildert mensen op publieke gebouwen en geeft zo een 'gezicht' aan bijvoorbeeld een huis of viaduct. Een van zijn schilderijen toont het gezicht van een oudere persoon op de muur van een afbraakpand in Ierland. Ik gebruik een afbeelding van deze muur met schildering

vaak om mijn studenten bewust te maken van hoe ze naar de wereld kijken. Waarnemers van de afbeelding zien veel verschillende dingen: het gezicht van een man of vrouw op de muur, de grijze kleuren van de afbeelding als geheel of juist de blauwe plekjes in de lucht, de vervallen uitstraling van de omgeving of de groene planten die opduiken op onverwachte plaatsen. Ze leren dat het de moeite waard is om de tijd te nemen voor het kijken naar een schilderij of ander kunstwerk en het samen met anderen, die op een andere manier kijken, te verkennen. De dialoog aangaan met het kunstwerk en met anderen stimuleert de verbeeldingskracht. Studenten worden zich bewust van hun associaties die ontleend zijn aan eerdere ervaringen, aan opgebouwde kennis en aan culturele of levensbeschouwelijke kaders. Wanneer we naar iets kijken, verlenen we daar betekenis aan die gebaseerd is op wat we gedurende ons hele leven geleerd hebben over de wereld. In het werken met de afbeelding van deze schildering door Guido van Helten, associeerde een van de waarnemers het gezicht van de persoon op de muur met dat van Christus. Onmiddellijk volgde een nieuwe associatie van een andere deelnemer, die in het houtwerk op de muur een kruis zag, en die vlekken van rode verf associeerde met bloed. Anderen kwamen met totaal verschillende associaties, afhankelijk van wat afbraak, het gezicht van een oudere persoon, of de totale sfeer van de afbeelding voor hen betekende in de context van hun biografie. Voor elk van hen gaf de schildering echter niet alleen een gezicht maar ook een stem aan deze vervallen muur. De studenten voelden zich uitgenodigd om vragen te stellen en te reageren op de geschilderde persoon met wie ze zich konden verbinden.

[49]

We moeten de tijd nemen en aandachtig kijken om zo'n relatie met een kunstwerk te kunnen aangaan. Als we dat doen, kan wat gewoon en alledaags is (een afbraakpand) emotionele en misschien spirituele waarde krijgen. Dewey benadrukt dat kunst op deze manier kan beïnvloeden hoe we ons ten opzichte van de wereld gedragen. Kunst verandert zo niet alleen onze manier van kijken, maar ook hoe we de ander die we tegenkomen behandelen. Dit is natuurlijk niet altijd het geval – ik heb het tegenargument dat sommige nazi's gevoelige kunstliefhebbers waren vaak genoeg gehoord. Toch ben ik ervan overtuigd dat zonder kunst onze mogelijkheden om te ervaren en handelen beperkter zouden zijn. Een boek, een film, een muziekstuk, een schilderij kunnen een nieuw perspectief op ons leven openen, en kunnen ons uitnodigen tot kleine of meer invloedrijke veranderingen. Een toneel- of dansvoorstelling kan een wereld voor ons openen waartoe we ons affectief willen verhouden. Kunst – in Dewey's brede betekenis – kan een manier van kijken en leven worden, niet beperkt tot het museum maar beschikbaar in ons dagelijkse leven. Kunst stelt ons in staat om ons te verhouden tot wat ons overstijgt, om voorbij te gaan aan routine en vanzelfsprekende betekenissen. Zij nodigt ons uit om verder te reiken dan functionele manieren van relaties aan-

gaan en om 'vibrerende draden' te weven tussen onszelf en de ander. Kunnen we dit de religieuze potentie van kunst noemen?

Religie

[50] John Dewey heeft felle kritiek op institutionele religie omdat het de betrokkenheid van mensen afleidt van deze wereld en haar richt op een absolute en bovennatuurlijke God, die alleen bereikt kan worden door ware gelovigen die zich aan specifieke regels houden. Institutionele religie kan mensen energie geven, maar die energie is nodig voor transformatief handelen in onze huidige wereld. Aan dat streven wijdt Dewey zijn boek *A Common Faith*. Ik ga hier niet nader in op zijn religiekritiek, die natuurlijk sterk beïnvloed is door de tijd en context waarin hij schreef. Vermeldenswaardig is het positieve potentieel dat deze humanistische denker toekent aan religie, of beter gezegd aan de religieuze kwaliteit van ervaring. De potentie van het religieuze heeft zowel betrekking op morele kracht in het nastreven van het goede leven als op mystieke kracht in de ervaring van de verrassende en overweldigende rijkdom van deze wereld. Beide aspecten komen in deze en de volgende paragraaf aan de orde.

Dankzij hun verbeeldingskracht kunnen mensen beelden maken van en streven naar 'het goede leven'. Eerder sprak ik over onze fundamentele behoefte aan zin en waarde gericht op het goede. De beelden die we hiervan maken zijn geen vrijblijvende individuele fantasieën, maar zijn geworteld in sociale verbeeldingen die collectief gedeeld worden. Dewey's visie vertoont hier overeenstemming met wat Connolly schrijft over op spirituele affiniteit gebaseerde samenwerking om problemen als racisme, sociaal onrecht en klimaatverandering te overwinnen. Volgens Dewey is het goede dat we nastreven niet iets absoluuts – in een volgend leven te bereiken door gelovigen – maar een verbetering van de maatschappelijke en ecologische situatie ten gevolge van collectieve inspanning. Waar Connolly over spirituele affiniteit als bron van inspiratie en motivatie spreekt, gebruikt Dewey de term religieus vertrouwen. Duidelijk is dat de term religieus voor hem geen betrekking heeft op een specifieke religieuze traditie of een bovennatuurlijke werkelijkheid.⁴⁹ Wel kan gesproken worden van transcendentie, in die zin dat het religieuze ons uit onze zelfbeslotenheid tilt en gestalte krijgt in ervaringen van heelwording die wij kunnen opdoen in het gezamenlijk nastreven van het goede.

Aspiraties gericht op het goede zijn niet zonder gevaar. Het risico van sociale verbeeldingen is dat ze zowel ons individuele als sociale leven op negatieve wijze beïnvloeden. Iemand kan een zelfbeschadigend ideaal najagen, of een dictatoriaal regime kan de verbeelding van mensen zodanig manipuleren dat ze bereid zijn tot gewelddadige activiteiten. Vooral wanneer macht zich verbindt met religie kan een potentieel gevaarlijke kracht ontstaan. Zo'n krachtenspel kan alleen beteugeld

worden in een democratische samenleving waar sociale verbeeldingen van het goede onderworpen worden aan kritische reflectie en aangepast kunnen worden. Dit is een centrale boodschap in *A Common Faith*. Dewey ziet democratie als een streven naar het goede dat niet beperkt is tot het strikt politieke domein, maar dat zich ook uitstrekt naar educatie en het maatschappelijk leven in bredere zin.

Het verbinden van Dewey's visie met Connolly's en Rosa's denken over uitnodiging en antwoord heeft implicaties voor het begrijpen van religie. Het nastreven van een goed leven gebeurt in een wereld die antwoordt op deze inspanning. We zeggen gewoonlijk dat mensen zin geven aan hun wereld, maar het vinden van zin is minstens zo belangrijk. Mensen ervaren zin wanneer ze erkend worden door een ander, of wanneer ze zelf bevestigend kunnen antwoorden op een uitnodiging. In de kern komt Dewey's visie op het religieuze neer op 'ja' zeggen op de uitnodiging om te participeren in een wereld in wording, met gevolgen voor ons handelen in een gezamenlijke gerichtheid op het goede. Mogelijk is zijn visie te optimistisch. In veel situaties voelen we ons niet uitgenodigd en er zijn veel dingen in de wereld die we willen afwijzen. In een pluralistische samenleving kan het moeilijk zijn om een ideaal te vinden dat we kunnen delen met anderen, laat staan dat we het kunnen realiseren in de hectiek en stroperigheid van het alledaagse leven. Dewey is zich terdege bewust van de beperkingen die we tegenkomen als we ons willen inzetten voor het goede en hij is ervan overtuigd dat het uiteindelijk buiten ons bereik ligt. Het goede zal een verbeeldingsvol idee blijven, maar wel met een enorme aantrekkingskracht. Het is de functie van religie om dit idee levend te houden en om deze reden heeft het religieuze blijvende relevantie voor het menselijk bestaan. Religie moet zichzelf niet verliezen in metafysische abstracties, maar het kan werkelijkheid worden in de ervaring van mensen. In zijn boek *Art as Experience* bespreekt Dewey de religieuze kwaliteit van ervaringen tegen de achtergrond van zijn algemene theorie van ervaring. Hij betoogt dat iedere ervaring religieus potentieel heeft, afhankelijk van haar transformatieve kracht. Hij nodigt zijn lezers uit om gevoeligheid te ontwikkelen voor deze esthetische en religieuze potentie van het dagelijks leven.

[51]

Religieuze ervaring

Volgens Dewey heeft een ervaring religieuze kracht wanneer zij resulteert in een diepe, blijvende verbinding met wat voor ons van waarde is. Hij stemt in met het criterium dat William James gebruikt om religieuze ervaringen te herkennen: 'By their fruits ye shall know them, not by their roots'.⁵⁰ Religieuze ervaringen zijn niet zo zeldzaam als vaak gedacht wordt. Ze doen zich voor in betekenisvolle momenten in iemands leven die iemand bewust maken van de waarden die hem of haar ondersteunen. Het is een ervaring van integratie, die gepaard gaat met een

gevoel van innerlijke harmonie en harmonie met de omgeving. Nadat we een breuk hebben ervaren, bijvoorbeeld door een ingrijpende levensgebeurtenis, kunnen we ons nu overgeven aan wat ons heelt en wat een gevoel van heilheid teweeg brengt of herstelt.

[52] De religieuze ervaring wortelt in de verbeelding. In plaats van een vlucht uit de werkelijkheid te zijn, begint verbeelding bij aandachtig kijken naar de huidige situatie om daar de mogelijkheden van te ontdekken. Welke mogelijkheden voor een goed of beter leven, voor heling en reïntegratie kunnen gevonden worden in deze situatie? Verbeeldingskracht heeft een sterk transformatief vermogen. Zij kan resulteren in een ervaring van heilheid van persoon en wereld, en in een gevoel van vertrouwen dat iets goeds gerealiseerd kan worden. De religieuze ervaring opent ons voor iets van blijvende waarde dat tegenover de fragmentarische, vluchtige momenten van ons dagelijks bestaan staat. Dewey beschrijft religieus geloven als een proces van heling, een herstel van harmonie wanneer iemand zich verbindt met een omvattend ideaal of doel, dat het waard wordt gevonden om richting te geven aan iemands verlangens en keuzes. Verbeelding roept een ideaal in ons op dat ons raakt en activeert. Een ideaal is geen illusie; het is een kracht die ons handelen beïnvloedt. Vanuit dit perspectief kan de relatie tussen een esthetische en een religieuze ervaring verhelderd worden. Een esthetische ervaring verkrijgt religieuze kwaliteit wanneer zij een ideaal in ons wakker roept dat richtinggevend wordt voor ons zelf- en wereldverstaan, en zo eenheid geeft aan de fragmentarische elementen van het dagelijks leven.

Mensen kunnen intense ervaringen van eenheid hebben – Dewey geeft uitdrukking aan zijn eigen mystieke ervaringen in zijn gedichten – maar deze verwijzen niet naar een bovennatuurlijke werkelijkheid en zouden niet moeten leiden tot een passief gevoel dat er al eenheid bereikt is in een ander, bovennatuurlijk domein. Religieuze ervaring maakt deel uit van een doorgaand proces van eenwording en kan mensen stimuleren om hun idealen te realiseren in dagelijks handelen. Middenin de ellende en het lijden waarmee mensen te maken krijgen, kunnen zij zich voorstellingen maken van mogelijkheden die nog niet gerealiseerd zijn, maar die toch deel uitmaken van de potenties van hun werkelijkheid. Dat vormt de kern van waar het bij het religieuze om gaat. Dit diepe, religieuze gevoel van bestemming en verbinding kan alleen opkomen in een transactie tussen persoon en omgeving. Het is niet de ervaring van een geïsoleerd individu, maar maakt deel uit van onze verstrengeling met de wereld. We hebben geen garanties dat onze idealen het waard zijn om na te streven, maar we kunnen ze bespreken met anderen en reflecteren op de effecten die ons handelen hebben op de ons omringende menselijke en niet-menselijke bestaansvormen. De bron van religieus geloof is het menselijke verlangen naar een goed leven, maar dit is niet

een absoluut gegeven dat bereikt wordt door de vromen die zich aan religieuze voorschriften houden. Het is iets waarnaar we kunnen streven in ons handelen, waarin we kunnen falen maar waarin we ook vooruit kunnen komen dankzij onze reflectieve en kritische capaciteiten.

Dewey's religiefilosofie probeert twee aspecten van de religieuze ervaring bij elkaar te houden: het morele en het mystieke aspect. Beide aspecten verbinden het religieuze met het esthetische dat ons opent voor de mogelijkheden die in de wereld gerealiseerd kunnen worden. Die mogelijkheden kunnen ingebracht worden in morele reflectie, maar kunnen ook gevoelens van harmonie en betrokkenheid bij een groter geheel oproepen. Dewey geeft geen systematische uitleg bij de relatie tussen de religieuze en esthetische dimensies van een ervaring, maar het is duidelijk dat ze nauw met elkaar samenhangen in zijn filosofie. Religieuze ervaringen zijn vervullend en zinvol, evenals esthetische ervaringen. En de verbeelding die opgeroepen wordt door een kunstwerk kan een religieuze kwaliteit geven aan een esthetische ervaring, door ons een heelmakend ideaal te verschaffen of zelfs een intense ervaring van eenheid en heilheid op te wekken.

[53]

Afsluitende opmerkingen

De basisgedachte voor het begrijpen van kunst en religie als uitnodiging is dat mensen een fundamenteel verlangen kennen naar een leven dat zinvol is en waarde heeft. Dankzij onze verbeelding zijn we er niet toe beperkt de dingen in hun feitelijkheid te zien, maar kunnen we hun mogelijkheden onderzoeken en streven naar wat we als het goede beschouwen. Kunstenaars hebben een speciaal talent voor dit onderzoek, en hun expressies van verbeeldingskracht kunnen helpen die van ons te stimuleren. Zij helpen ons om op nieuwe manieren te kijken, onverwachte perspectieven te vinden en kritische vragen te stellen bij vanzelfsprekende betekenisverlening. We kunnen de wereld in haar zinvolheid ontmoeten, en ons openen voor een resonantie die een spirituele ervaring kan oproepen.

De wereld kan echter uitnodigend zijn, maar ook weerzinwekkend of vijandig. Het vraagt moed om 'ja' te zeggen tegen een grillige wereld. Deze moed kan ontleend worden aan religie in haar nauwe samenhang met een gedeeld ideaal dat we kunnen nastreven in gezamenlijk handelen. Ons verlangen naar zin en waarde verwerft religieuze kwaliteit wanneer we ons uitgenodigd voelen om bij te dragen aan de realisatie van een gedeelde visie op het goede. Een dergelijke visie is geworteld in sociale verbeeldingen die de grondslag vormen van culturele en religieuze tradities. Aangezien deze sociale verbeeldingen misleidend en destructief kunnen zijn, moeten we ze tot uitdrukking brengen in een verbeeldingsvol proces dat reflectie en aanpassing mogelijk maakt. In dat geval krijgt verbeelding de vorm van een hermeneutische cirkel die inzet bij aandachtige waarneming van de

huidige situatie met haar potentie voor zin en waarde (*aandacht*). Onze waarneming is nooit volledig open: we putten uit kennis, eerdere ervaringen en culturele of levensbeschouwelijke tradities om betekenis te verlenen aan een situatie (*associatie*). We zijn echter niet gebonden aan limiterende associatieve patronen wanneer we durven experimenteren met onze waarnemingen en de associaties die ze oproepen. Idealiter zijn anderen betrokken in dit *experiment*, zodat we de situatie waarin we ons bevinden vanuit verschillende perspectieven kunnen begrijpen. Dit kan leiden tot een aangepaste visie op het goede en tot de verwachting van nieuwe handelingsmogelijkheden (*anticipatie*). Verbeelding zoals hier begrepen, is niet compleet zonder dat zo'n anticipatie tot uitdrukking wordt gebracht in daadwerkelijk maken of handelen (*expressie*) gevolgd door kritische *reflectie* op wat zo is ontstaan, opnieuw vanuit verschillende perspectieven. Doen onze expressieve activiteiten recht aan wat we hadden verwacht en aan de rijkdom van de situatie die we aandachtig hebben waargenomen? Wat zijn de consequenties van ons handelen voor andere betrokkenen? De 'verbeeldingscyclus' wordt gerealiseerd via dit proces van aandacht, associatie, experiment, anticipatie, expressie en reflectie – die opnieuw om aandachtige waarneming vraagt.⁵¹

Deze verbeeldingscyclus kan de kern vormen van een persoonlijke spiritualiteit maar ook van een democratisch proces waarin sociale verbeeldingen van het goede tot uitdrukking worden gebracht en aan kritisch onderzoek worden onderworpen. Zowel in persoonlijk-spirituele als in collectief-politieke aspiraties, kunnen kunst en religie een cruciale rol spelen door onze associaties en verwachtingen te voeden en door ons te voorzien van nieuwe perspectieven voor experiment en reflectie. In hun nauwe samenhang kan kunst religie ondersteunen om zich te openen voor de verbeeldingscyclus met zijn onontkoombare elementen van experiment en kritische reflectie als tegenkrachten tegen verstarring en rigiditeit. Kunst en religie kunnen intense ervaringen van samen-zijn oproepen en ons uitnodigen tot nieuwe manieren van verbinding. Ze kunnen bevestigende antwoorden oproepen die een 'vibrerende draad' weven tussen ons en dat deel van de wereld waarmee we resoneren, en ons zo uitnodigen om zorg te dragen voor wat we ontmoeten.

Als de Idee danst

Over het spirituele in Mallarmé's poëtica

MARC DE KESEL

‘Een beetje priester, een beetje danseres.’
Georges Rodenbach over Stéphane Mallarmé⁵²

[55]

De suspense van de dans

Sommige Parijse heren uit het *Fin de siècle* hadden, als ze een theater bezochten, een potlood bij zich – in het Frans ‘un crayon’. Stéphane Mallarmé bijvoorbeeld, niet alleen de meest toonaangevende dichter van toen, maar ook een notoir – zij het occasioneel – liefhebber van toneel.⁵³ En ook van dans! Zo blijkt uit zijn *Crayonné au théâtre* [*Snel genoteerd in het theater*], een aantal schetsmatige reflecties bij wat hij in de schouwburg op de scène zoal te zien kreeg.⁵⁴ Als we de specialisten mogen geloven, zijn die paar pagina's die hij hierin over dans geschreven heeft, nog steeds een van de grote referentiepunten in de hedendaagse danstheorieën.⁵⁵

Let wel, die ‘snel genoteerde’ aantekeningen zijn van de hand van Mallarmé, en dat betekent, zoals bekend: moeilijk, gedrongen, cryptisch, op het onleesbare af; kortom zinnen die zich uiterst zelden bij een eerste lectuur al prijsgeven. Wees dus gewaarschuwd als ik maar meteen met de deur in huis val en een korte passage citeer:

Een uitrusting, niet die van een specifieke vrouw en dus onbepaald, voert de aandacht, door een sluier van algemeenheid heen, naar dit of dat fragment van de vorm dat onthuld wordt en er de flits drinkt die het goddelijk maakt; of [dit fragment] ademt op zijn beurt die extase uit, doorheen de vlottende, bonzende, verwarde golving van de stoffen. Ja, de suspense van de Dans – tegenstrijdige vrees ofwel de wens zowel te veel en niet voldoende te zien te krijgen – vraagt om een transparante voortzetting.⁵⁶

In dit fragment refereert Mallarmé aan het artikel ‘Danseuses’ dat Georges Rodenbach had gepubliceerd in *Le Figaro* van 5 mei 1896.⁵⁷ De ‘armature’ (‘uitrusting’) verwijst naar de dansjurk van de danseres waarover ook Rodenbach zich had uitgelaten. Het is de jurk die, bij het zien van een balletvoorstelling, Mallarmé’s aandacht trekt. Hij beschrijft hier hoe zijn blik bij die jurk blijft steken. Die maakt de danseres niet tot een *bepaalde* vrouw, maar tot *een* vrouw: onbepaald, algemeen. Maar haar kleren doen meer: ‘doorheen een sluier van algemeenheid’ wordt de blik van de toeschouwer tot ‘dit of dat fragment van de vorm’ gevoerd. En dit ‘fragment’, dit stukje lichaam dat in de gracieuze bewegingen van de danseres heel even wordt onthuld, heeft op de toeschouwer het effect van een ‘éclair’, een ‘flits’, een plotse schittering die dat stukje lichaam iets goddelijks verleent (‘divinise’). En wanneer dat stukje lichaam onmiddellijk weer aan het oog wordt onttrokken, voeren de kleren van de danseres – ‘doorheen de vlottende, bonzende, verwarde golving van [haar] stoffen’ – de extase van dat moment naar buiten. Haar zwierige jurk ‘ademt’ die extase ‘uit’.

Voor Mallarmé heeft het kijken naar dans een erotische kant, zoveel is duidelijk. In dat fragment – maar ook elders – vormt die het centrum van zijn aandacht. De blik van de toeschouwer laat zich verleiden door het gracieus bewegende lichaam van een dansende dame. Die blik wordt, precies door toedoen van de dans, geleid tot een punt waarin hij niet een welbepaalde vrouw in persoon voor zich heeft, maar ‘een’ vrouw: onbepaald, gedepersonaliseerd, geobjectiveerd. Om het minder omfloerst te zeggen: de dans zorgt ervoor dat het meisje voorwerp van een erotische blik wordt, die de schoonheid van haar lichaam onophoudelijk aftast. Het spel van sluier en ontsluiting is er om via de singuliere plaatsen van het erotisch lichaam telkens opnieuw de ‘extase’ bij de kijker op te roepen – een erotische extase die voor Mallarmé bepaald niet wars is van voyeurisme.

Let wel, Mallarmé laat hier – en ook elders – het woord voyeurisme niet vallen. De term zou trouwens, voor wat hij op het oog heeft, zonder meer misleidend zijn. Die term suggereert te zeer dat het hele dansgebeuren in feite een ander, met name seksueel doel zou dienen. Niet zo voor Mallarmé. Precies niet. Het doel van de dans, hoe erotisch die ook is (en, zoals we zullen zien, precies daarom), ligt juist in het uitstel – de ‘suspense’ – van dit doel of van om het even welk ander doel. Het doel van de dans ligt in de dans zelf, in de ‘verderzetting’ van wat die aan het doen is, alsook van het effect dat hij bij de toeschouwer sorteert. Een ‘tegenstrijdige vrees’, zo noemt hij het effect van de ‘suspense’ bij de kijker, ‘ofwel de wens zowel te veel en niet voldoende te zien te krijgen’. De blik zoekt en tast in wat zich op het podium aan hem voordoet, hij spoorzoekt op het lichaam van de dansende vrouw. En daar wordt iets onthuld, zeer zeker, maar nooit langer dan

heel even en dat 'iets' leeft enkel in het al even vluchtig moment van extase dat er op zijn beurt slechts is omdat datgene wat haar verhult haar 'uitademt'.

'Een danseres is geen vrouw'

Daarom is de danseres geen vrouw, en is wat zij doet niet zomaar dansen. Wat in 'dansen' aan de orde is, is voor Mallarmé toch van een andere, fundamenteelere orde. In een andere tekst uit *Crayonné au théâtre* heet het letterlijk (inclusief de cursivering door de auteur)

dat de danseres *geen vrouw is die danst* [...] dat zij *geen vrouw is*, maar een metafoor die een of ander elementair facet van onze vorm symboliseert, een zwaard, een beker, een bloem, et cetera, en *dat zij niet danst*, maar veeleer, door middel van wonderlijk verkorte en gerekte passen, schrijvend met haar lichaam, dingen *suggereert* die een geschreven werk enkel in paragrafen kan uitdrukken, in dialoog of in beschrijvend proza: een gedicht geschreven zonder schijfmateriaal.⁵⁸

[57]

De dans heeft zijn doel in zichzelf, dit wil zeggen in de suspense van wat hij als doel suggereert. Hij heeft zijn doel in de suggestie: hij roept iets op, maar geeft het niet prijs, tenzij in een moment van extase dat met het wuiven van de jurk door de dansbeweging zelf wordt 'uitgeademd'. En die extase mag dan erotisch zijn, juist door de suspense laat ze de ruimte open voor suggesties die andere wegen gaan, die alles en nog wat kunnen evoceren zonder dat een evocerende suggestie ooit toont wat ze toont, zegt wat ze zegt. Daarom is de dans 'metaforisch': wat hij ons laat zien, brengt ons elders dan bij wat we zien.

Het erotische dat Mallarmé hier in zijn beschrijving laat primeren, is precies dit metaforische procedé. De blik van de toeschouwer, verleid door het dansend lichaam waar het de ogen niet kan van afhouden, ervaart in de schichtige momenten waarop dit lichaam zich onthult, een 'extase', maar die extase wordt meteen weer ingepakt en 'vervoerd' naar wat haar voordien had versluierd en nu weer versluiert. De 'vervoering' van de extase bestaat juist in het onlosmakelijk samengaan van onthulling en verhulling. Het onthullende vuurt het verhullende alleen maar steeds meer aan. Dit is de 'transparante verderzetting' waarover het eerste citaat het had. Het samengaan van onthulling en verhulling wordt zonder ophouden 'transparant doorgezet', wat er precies voor zorgt dat hun samengaan tegelijk een scheiding, een opening maakt. En in die opening wordt de blik van de toeschouwer, precies in zijn 'extase' of 'vervoering, steeds weer naar 'elders' gevoerd.

Het is ook in die zin 'dat de danseres geen vrouw is'. Dat zij geen *concrete* vrouw is maar *de vrouw in het algemeen* – de vrouw 'gedepersonaliseerd' – leerden

we al uit het eerste citaat. De stelling wordt hier nog versterkt door haar zelfs het statuut van 'vrouw' te ontnemen. Sommige feministisch georiënteerde commentatoren interpreteren dit als zou Mallarmé, in de figuur van de danseres, de vrouw degraderen tot louter object. Als zou hij niet alleen weigeren om in de danseres de vrouw als persoon te zien, maar zelfs aan haar vrouw-zijn zonder meer voorbij te willen gaan.⁵⁹ Een dergelijke moraliserende kritiek lijkt uit het oog te verliezen wat Mallarmé met zijn verwijzing naar *sexe* en *erotiek* op het oog heeft. De erotische blik van de toeschouwer op dans en danseres(sen) is voor Mallarmé niet op een erotisch 'doel' gericht; hij is niet 'erotisch' in de zin dat hij de kijker imaginair op een seksuele act oriënteert. In zijn analyse van de toeschouwende blik licht Mallarmé het erotische aspect eruit omdat dit laatste elke gegeven doelgerichtheid ontwricht, openhoudt en 'vervoert' naar 'elders'. Het erotische oriënteert niet, maar desoriënteert. Erotiek staat bij Mallarmé voor het metaforische par excellence.

[58]

Als Mallarmé de danseres op het toneel tot een object reduceert, is het niet het object van een seksuele daad, maar dat van een schrijfdaad. De mallarmeaanse danseres is een pen. Die pen schrijft op de scène van het voorliggende witte blad. Ze schrijft niet om het even wat: zij schrijft literatuur. En voor Mallarmé is dat heel wat. Te veel om hier uit te leggen, zoveel is zeker. Al wordt ons uit de vergelijking met wat hij over de danseres heeft gezegd duidelijk dat schrijven niet iets 'persoonlijks' is. Niet de expressie dus van wat de schrijver denkt en voelt. Als literatuur die naam waardig iets uitdrukt, is het net het tegenovergestelde. Vaak noemt hij dat, veelal met hoofdletter, 'de Idee'. Wat literatuur uitdrukt – en zo ook de danseres in haar dans – is van de orde van de 'Idee'. Zo lezen we bijvoorbeeld in hetzelfde stukje waaruit het eerste citaat was geplukt.

De korte schittering van de jurk bij het breken van een valbeweging of, omgekeerd, bij het versterken van een *pointe-sprong*, laat de zo goed als naakte benen helemaal zien – en de betekenis ligt hier niet in het persoonlijke, maar is als een direct idee-instrument.⁶⁰

In het naakte dansende lichaam – in de erotische banaliteit van haar aan de blik van de kijker prijsgegeven dij – drukt zich de Idee uit.⁶¹ Het singulier banale drukt het universeel spirituele uit. In een andere tekst uit *Crayonné au théâtre*, na een lange zin waarin hij het heeft over het duizelingwekkend rondtollend 'verschrikkelijk bad van stoffen' waarmee de 'figurante' zich voortbeweegt, lezen we:

Dat een vrouw de zwier van haar kleding in verband brengt met de dans die zo machtig, zo uitgestrekt is dat hij die [kleding] ondersteunt als de expansie van het oneindige.

De les ligt in dit spirituele effect .⁶²

Monnik...

'De les ligt in het spirituele'. Wat als de danseres een monnik is en het oneindige dat door zijn pij zwiert het oneindige van de zee is, dat daarom niet minder spiritueel zou zijn? Wat als de dansscène waar Mallarmé naar kijkt, zij het in een wat andere – maar ook weer niet geheel andere – versie, te zien is op een schilderij van meer dan een halve eeuw ouder, met name op 'Der Mönch am Meer' door Casper David Friedrich? Wat als Mallarmé ons leert dat de monnik danst?

[59]



Casper David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808-1810, Nationalgalerie, Berlijn.

Maar kijken we eerst naar het schilderij in zijn geheel. Je zou het het eerste abstract schilderij van de moderniteit kunnen noemen: drie horizontale vlakken, strand, zee en lucht, met één klein vertikaaltje erin: de monnik. En je leest het spontaan 'spiritueel': een mens in alle eenzaamheid – een 'monnik' dus in de eigenlijke zin van het woord – oog in oog met het oneindige. Het toont een ervaring van het sublieme die je moeiteloos spiritueel kunt duiden: de eindige mens, ge-

confronteerd met het onbereikbaar oneindige, ‘voelt’ niettemin een band ermee. God mag dan niet meer het label zijn dat we in alle dingen om ons heen spontaan herkennen, uit de weidse oneindigheid lijkt de Oneindige ons te wenken om te zeggen dat we hij Hem horen en van bij Hem vandaan komen.

Met die intentie is het ook geschilderd, zo blijkt uit een notitie van de schilder. Al legt zijn lutherse achtergrond de nadruk sterk op de ervaring van eindigheid. Friedrich schrijft:

[60]

Over het strand loopt in diep gepeins een man, in een zwart gewaad, meeuwen vliegen angstig krijsend om hem heen alsof ze hem willen waarschuwen zich niet op de monsterlijke zee te wagen. [...] En ook al peinsde je van de morgen tot de avond, van de avond tot het einde van de nacht, zelfs dan zou je niet kunnen bevatten, niet kunnen doorgronden het ondoorgrondelijke *Jenseits*. Vol overmoedige eigenwaan waag je het om een licht te zijn voor het nageslacht, om de duistere toekomst te ontraadselen. Wat slechts een heilig vermoeden is, wat slechts in geloof gezien en erkend, ten slotte helder geweten en begrepen kan worden! Diep zijn weliswaar je voetsporen in het zand van het verlaten strand, maar een lichte bries gaat erover en je sporen zijn verdwenen, dwaze mens vol ijdele eigenwaan.⁶³

Een van de eerste enthousiaste toeschouwers (en die waren in 1810 toen het schilderij voor het eerst werd tentoongesteld in Berlijn, volstrekt in de minderheid) was de schrijver Heinrich von Kleist. Anders dan bij Friedrich is bij hem de nadruk op de eindigheid allesoverheersend. Hij beschrijft raak hoe de monnik zich wel aangetrokken weet om op te gaan in het oneindige, maar de kern van zijn ervaring betreft precies de onmogelijkheid daartoe:

Heerlijk is het om in eindeloze eenzaamheid aan de zeekust, onder een bewolkte hemel, te kijken naar een grenzeloze waterwoestenis [*unbegrenzte Wasserwüste*]. Daar hoort echter bij dat je er naartoe bent gegaan, dat je terug moet, dat er erheen zou willen, dat je dat niet kan, dat je alles voor het leven mist en toch de stem van het leven hoort in het geruis van de golven, in het waaien van de wind, in het voorbijtrekken van de wolken, de eenzame kreten van vogels. Er hoort een eis [*Anspruch*] bij die het hart stelt, en een afbreuk [*Abbruch*], om het zomaar te zeggen, die de natuur aan je doet [*den einem die Natur tut*].⁶⁴

Het oneindige roept, maar dan alleen om te zeggen dat het tevergeefs is om op de roep in te willen gaan, want dat het oneindige ten enenmale ontoegankelijk is. Voor Kleist geldt dit trouwens ook voor het schilderij als zodanig: het toont het oneindige, maar alleen om te zeggen dat ook dit tonen het niet toont, dat de ontoegankelijkheid van het oneindige al begint bij het kader rond het schilderij:

... datgene wat ik in het schilderij zelf zou moeten vinden vond ik pas tussen mij en het schilderij, namelijk een eis [*Anspruch*], die mijn hart aan het schilderij stelde en een afbreuk [*Abbruch*] die het schilderij aan mij deed; ⁶⁵

Wat rest mij als toeschouwer om aan die zichzelf 'afbrekende' 'aanspraak' te voldoen? Kijken, niets dan kijken, zonder datgene waar ik naar kijk ooit te zien te krijgen. De 'aanspraak', de 'eis' die van het schilderij uitgaat is een soort 'categorische imperatief' tot kijken. Het oneindige waartoe ik, terwijl ik ernaar kijk, geen toegang heb, kan ik slechts de eer geven die het verdient door 'oneindig' te kijken, door niet op te houden met kijken. Von Kleist:

[61]

Het schilderij, met zijn twee of drie geheimzinnige voorwerpen, ligt erbij als de apocalyps, [...] en omdat het in zijn eentonigheid en oeverloosheid geen andere voorgrond heeft dan de lijst, is het wanneer je ernaar kijkt alsof je oogleden zijn weggesneden [*als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären*].⁶⁶

De blik op het oneindige blijft afgesneden van dat oneindige en vraagt daarom om een eindeloos, 'ooglidloos' kijken, aldus Von Kleist. Bij Mallarmé vroeg de dans om een 'transparante voorzetting' die al even eindeloos was. Hoe rijmen Mallarmé's zinnen over dans met de 'Monnik aan Zee' van Friedrich?

... en danser

De monnik staat stil bij de zee. Als je Von Kleist volgt, staat hij stil om de eenvoudige reden dat hij niet verder kan. Hij kan het oneindige dat hem aantrekt niet ingaan, hij is gedoemd om onverricht ter zake op zijn passen terug te keren. En toch. Beweegt hij echt niet? Of, exacter misschien, wordt hij niet bewogen? Innerlijk zeker, aangedaan als hij is door de 'aanspraak' van het oneindige. Maar ook uiterlijk: beweegt de zeebries hem niet. Waait de wind niet door zijn pij? Brengt het oneindige hem niet in vervoering, ook letterlijk, in het zwieren en fladderen van zijn monnikshabijt?

Gelijkt de plaats waar hij staat 'bewogen te worden' niet structureel erg veel op de plaats waar Mallarmé's danseres zo gracieus te keer gaat? Die danseres be-

weegt zelf, zeer zeker, maar haar dans, zo weten we inmiddels, is niet zomaar een dans, het is een 'instrument directe d'idée'. Ze 'danst' niet, ze 'schrijft'. En daarom is ze geen danseres, geen persoon. Zij is een pen waarmee de idee zich schrijft. 'Idee' kun je hier best in absolute zin lezen. Voor Mallarmé is zij 'het absolute', dat wat zich aan het contingente, het toevallige, het eindige onttrekt. De Idee is in die zin het Oneindige. Het is dat Oneindige dat zich in de dansende pen die de danseres is, neerschrijft. Alleen laat die schriftuur zich niet zomaar lezen. Wat wordt neergeschreven laat zich slechts lezen in 'flitsen', 'flitsen' die onthullen wat onmiddellijk in zijn verhulling weer verdwijnt om er tegelijk ook weer door 'uitgeademd' te worden.

[62]

Het was Mallarmé menens. In 1866 fulmineert zijn artistieke crisis in een zeventien jaar lange 'donkere schrijversnacht'. Die hele tijd schreef het eens zo speelse en productieve poëtische genie amper drie gedichten. Over die 'metafysische crisis' of de 'crisis van Tournon' is oeverloos veel geschreven én wordt tot vandaag even oeverloos geredetwist. Maar één ding is duidelijk. Nadien wil de dichter zich in zijn schrijven niet meer laten leiden door omstandigheden (in gelegenhedenverzen bijvoorbeeld) of door emoties of impressies. Schrijven hoort zich van zulke zaken gezuiverd te weten. Schrijven, die naam waardig, kan alleen zijn doel kennen, niet in een 'bundel' teksten, maar in een 'boek', een 'Boek' (vaak met hoofdletter en in het enkelvoud – omdat er in feite maar één boek kan zijn, aangezien er maar één werkelijkheid is die zich als eenheid – als Idee – daarin tot uitdrukking moet laten brengen. Dit beoogde Boek – in Mallarmé's termen 'le Livre' – is niets minder dan een 'explication orphique de la Terre', een 'orfische [lees: literaire] uitleg van de Aarde', een Boek waarin de Werkelijkheid zelf zich in haar Eenheid en Absoluutheid ontvouwt op literaire wijze.⁶⁷ Dit 'Boek' is voor hem een 'spiritueel instrument': het is de vertolking van de absolute Idee dat de werkelijkheid schraagt – een vertolking, niet zozeer door de mens als wel door de werkelijkheid zelf uitgevoerd. '... alles, in de wereld, bestaat om uit te monden in een boek', schrijft hij in een tekst getiteld: 'Le livre, instrument spirituel [Het boek, spiritueel instrument]' en opgenomen in een andere bundel 'kritische' teksten: 'Quant au livre [Wat het boek betreft]'.⁶⁸

Dit 'Boek' is Mallarmé's antwoord op zijn crisis. Hij kan geen poëzie meer schrijven die niet de stem van de werkelijkheid zelf verwoordt. Niet zijn stem, zijn persoon, zijn individu, maar hemzelf in zoverre hij geen persoon of individu is, maar de woordvoerder van de werkelijkheid; niet de werkelijkheid van toeval en chaos, maar die van het zijn zoals het is, van de Idee. Op een bepaald moment in die donkere crisis, meer bepaald op 14 mei 1867, schrijft hij aan Cazalis, een vriend van hem:

Ik ben nu onpersoonlijk [impersonnel], en niet langer de Stéphane die je gekend hebt, – maar de aanleg [aptitude] die het Spirituele Universum heeft om zich te zien en te ontwikkelen doorheen datgene wat ooit ‘ik’ was.⁶⁹

Niet hij schrijft; dat doet zijn pen. En die pen is, eerder dan van hem, die van het universum die er zichzelf mee schrijft, een universum dat in Mallarmé’s ogen (misschien wel daarom) ‘spiritueel’ is.

En voor zijn kritische werk – zoals bijvoorbeeld *Crayonné au théâtre* – geldt het niet minder. Aan het begin van die bundel laat hij blijken dat ‘Kritiek’ (met hoofdletter) voor hem duidelijk een status heeft die in het verlengde ligt van wat hij gaarne ‘Poëzie’ noemt. Hij noemt haar een ‘nobele complementaire operatie’. Net als ‘Poëzie’, is ‘Kritiek’ datgene wat ‘op directe en verheven wijze de fenomenen of het universum schouwt’.⁷⁰ En wat ziet dat ‘kritische’ oog van hem als hij in het theater gadeslaat wat op de scène gebeurt? Hij ziet er een ‘pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l’Homme [stuk op het folio van de hemel en door de Mens nagebootst met het gebaar van diens passies]’.⁷¹

[63]

Wat dat concreet mag betekenen, kunnen we ons inmiddels iets beter voorstellen. De ‘Mens’ – met de hoofdletter die hem/haar de-individualiseert, onpersoonlijk en objectief maakt – beweegt zich op het ‘folio’, op de lege ‘pagina’ van het podium. Daar is hij/zij de gracieuze ‘pen’ waarmee de Idee zich aan het schrijven is. De passies van die pen bootsen die van de hemel na en zijn slechts leesbaar door het oog dat in staat is tot die ‘kritische’ blik.

Casper David Friedrichs schilderij indachtig, kan in de hier geëvoceerde scène de dansende ‘pen’ moeiteloos vertolkt worden door de monnik die daar verticaal op de vlakke grens tussen land en zee staat. Dan danst onze monnik – desnoods met een ‘pointe surplace’ – op de rand van het oneindige dat voor hem uit gaapt, een rand die daarom op zich ook oneindig is. Een rand als een oneindig lege pagina, een ‘folio’, waarop hij niet ophoudt ‘pointes’ ‘pliés’, ‘relevés’, ‘cambrés’, ‘développés’ en ‘arabesques’ uit te voeren.

Hij is een dansende mallarmeaanse pen. En wat schrijft die? Als je Mallarmé volgt, schrijft die het ‘Boek’. Exacter, het ‘Boek’ schrijft zichzelf met de pen die de dansende monnik is, een pen die ‘spiritueel’ is want vertolker van de Idee, de spirituele grond van de werkelijkheid. Hier ligt alles klaar voor een sluitende mystieke duiding. De ‘Mens’ of ‘monnik’ ontstijgt zijn eigen individualiteit en wordt een met – en instrument van – het oneindige dat hem wenkt. Als bij een derwisj ademt de zwier van de dansende monnikspij het oneindige van zijn godheid uit. In zijn dans bezingt de oneindige werkelijkheid de oneindig Almachtige die aan alles en allen ten grondslag ligt.

Azuur

We zagen al dat voor Heinrich von Kleist die conclusie niet opgaat. De zee roept wel, zij lokt de monnik met een ‘Anspruch’, maar op die roep heeft de mens geen antwoord. Die roep breekt immers zichzelf af (‘Abbruch’), en het enige wat de monnik, staande oog in oog staat met het oneindige, kan doen, is zich omdraaien en op zijn passen terugkeren.

Niet zo bij Mallarmé, blijkt nu. Daar wordt men, oog in oog met het oneindige, niet teruggestuurd. Daar danst men - en ademt uit die dans het oneindige, de Idee, de werkelijkheid zelf. Bij hem ‘ligt de les in het spirituele’. Dansend op de rand van het oneindige die daarom zelf oneindig is, schrijft ‘het Boek’ zich en schrijft alles wat werkelijk is zich naar ‘het Boek’ toe. En hoe ziet dat Boek er dan uit? Kijkend naar dans en theater, ziet Mallarmé hoe het Boek zich aan het schrijven is – het Boek waar hij thuis als de ijverigste aller monniken dag en nacht aan werkt. Na zijn dood is een map met pagina’s teruggevonden waarin hij zich al schrijvend naar ‘het Boek’ toewerkte. Of het oneindige uit die pagina’s spreekt is niet meteen duidelijk. Het tegendeel laat zich makkelijker concluderen. ‘Schetsen’ blijft te zacht uitgedrukt, wil men beschrijven hoe de pagina’s eruitzien.

[64]

Sommige pagina’s hebben de bladspiegels die we kennen uit de poëzie van Paul van Ostayens werk – iets wat die laatste precies van Mallarmé heeft overgenomen. Maar in de meeste is van poëtische bekommernis nauwelijks iets te merken: rekensommen, kolommen, titels, afgebroken zinnen en (zelfs) woorden. Als geheel is het volstrekt onsamenhangend en chaotisch. Als je bedenkt dat ‘het Boek’ juist door niets toevallig en door strenge opbouw en structuur gekenmerkt hoort te zijn, dan is hier op die pagina’s net het tegenovergestelde aan de orde. ‘Destructie was mijn Beatrice’, schrijft Mallarmé aan een vriend.⁷² Als je door die pagina’s bladert, lijkt het maar al te waar. Alsof in het zicht van ‘het Boek’ alles wat geschreven diende te worden vooral eerst alles wat geschreven was, moest vernietigen – meer nog: alsof wat tot dan toe schrijven was, aan vernietiging toe was. Het lijkt wel of Mallarmé schreef om de lezer vooral te ontmoedigen. ‘Strikt genomen heb ik een leetuur voor ogen [...] als iets wat tot wanhoop leidt’, laat hij zich ergens ontvallen.⁷³

Mallarmé staat oog in oog met het oneindige en hoort, zoals Von Kleist suggereert, van daaruit een roep – een *Anspruch*. Maar net als bij Von Kleist is het antwoord op die roep problematisch, zo niet onmogelijk. Niettemin is dat oneindige en diens roep het enige dat telt. Ook voor Mallarmé. Een van zijn bekendste gedichten, geschreven in volle ‘metafysische crisis’ beschrijft een situatie die in formeel opzicht erg in de buurt komt van die in Friedrichs schilderij. Het is een beschrijving van – en een ‘aanspraak’ tot – de hemel, dezelfde hemel als in Friedrichs schilderij, maar nu onbewolkt, helemaal blauw, azuurblauw. Het is ook de

titel van het gedicht: 'L'azur'.⁷⁴ De eerste strofe vertolkt reeds op haar manier het ontoegankelijke waartegen de dichter aanbotst:

Van het eeuwig Azuur is het de serene ironie die
lusteloos mooi als bloemen, de dichter
verplettert; machteloos vervloekt hij zijn genie
en doolt in een steriele woestijn vol Pijnen.⁷⁵

Niet de zee, maar de lucht is hier de figuur van het oneindige. Ondanks zijn eeuwige, smetteloze schoonheid, is de helderblauwe lucht vol ironie: hij wenkt, maar blijft ontoegankelijk – reden waarom de dichter zijn genie vervloekt. Verderop, in de derde strofe, smeekt de dichter nog dat er tenminste mist zou opkomen zodat hij die naakte hemel niet hoeft aan te zien.⁷⁶ En waarom wil hij die niet aanzien? Het gedicht suggereert een hele kluwen aan redenen die niet alle helder te krijgen zijn, maar één vat veel raak samen, met name dat 'de Hemel dood is'. En als de dichter zich vervolgens tot het tegendeel, 'de materie' wendt, blijft de roep van de dode hemel aanhouden en achtervolgt hem als een spook.

[65]

De Hemel is dood. – Naar jou hol ik, leer mij, o materie
Te vergeten het wrede Ideaal en de Zonde
(...)
Tevergeefs. Het Azuur triomfeert
(...)
Waarheen vluchten in die nutteloze, perverse revolte?
*Ik ben geobsedeerd. Azuur! Azuur! Azuur! Azuur!*⁷⁷

De hemel, de eeuwige, is wars van het eindige, het toevallige, de chaos van de 'omstandigheden'. Hij is de stem van de werkelijkheid, van het zijn zoals het is. En als Poëzie nog enige zin heeft, dan is dat enkel wanneer zij in staat is *die* stem te laten horen. Maar die 'Hemel is dood' – Mallarmé's versie van 'de dood van God': datgene of diegene die de werkelijkheid maakt tot wat ze is – de werkelijkheid *zelf* – spreekt niet langer in de woorden van de dichter.⁷⁸ In naam van die werkelijkheid en haar zwijgende stem, bestaat zijn woordkunst er vooral in de woorden te lijf te gaan, op hen in te snijden of, beter nog, ze op elkaar in te laten snijden om misschien langs die weg iets van de stem van de werkelijkheid in hen te laten klinken. Hoe dan ook verliest de dichter zijn ultieme doel, 'het Boek', nooit uit het oog. Het doel is de woorden in een coherent geheel te plaatsen dat dermate sluitend is dat het door geen enkele contingentie of toevalligheid nog wordt besmet.

En wat is het resultaat? Een eindeloze reeds schetsen, schema's, aanzetten. Aanzetten die, om hun doel voor ogen te houden, hun eigen mislukken voor ogen moeten houden en in hun vormelijkheid inbouwen. Uit de zwier van hun falen glimt misschien een zweem door van wat het zou zijn als ze in hun opzet zouden zijn geslaagd.

De facto loopt Mallarmé's poëzie uit op het tegendeel van 'het Boek'. Zij mondt uit op een gedicht dat moet toegeven het toeval niet meester te kunnen.⁷⁹ Het gedicht slaagt er zelfs niet meer in eruit te zien als een gedicht, al was het maar omdat het de woorden niet eens op de regels weet te houden: het lijkt alsof een lukrake teerlingworp ze op een leeg blad heeft gegooid. Zo ziet 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard' eruit. De titel zegt het meteen: 'Een worp met dobbelstenen zal nooit het toeval tenietdoen'. Geen woord zal ooit zijn contingentie overstijgen en zich gelegitimeerd weten door de sluitende logica van het zijn zelf. Geen woord zal zijn 'plaats' onweersprekelijk kunnen verantwoorden en dus niets toevalligs meer hebben.

[66]

De plaats waar het woord plaatsvindt, zal door het woord nooit sluitend in zijn regie kunnen worden ingepast. In een van de zinnen (in kapitalen) uit het mysterieus grillig gedicht heet het: 'RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU': 'niets [...] zal hebben plaatsgevonden [...] dan de plaats'. Dat het woord plaatsvindt, kan het woord niet geheel beheersen. Het is altijd bij toeval ergens geworpen. Of er een Oneindige – een God of andersoortige zijnsgrond – is die deze teerlingworp 'logisch' beheerst, is ten enenmale onzeker.

Eros

Kunnen Mallarmé's 'kritische' teksten over dans geen licht werpen op het soort poëzie dat hij in *Un coup de dés* bedrijft, en misschien ook op de eigengereide 'schetsen' die zijn 'Livre' uitmaken? Is wat de woorden op de pagina's van *Un coup de dés* doen, niet een soort dansen? Ze zijn niet georganiseerd in een strenge structuur, ze ontsnappen niet aan het toeval; hun vorm en hun titel geven toe dat niet te doen, maar in de logica van Mallarmé's project, zijn die woorden de ballerina's van het Boek. Op de lege pagina's van het cahier 'schrijven' zij het Boek op de manier waarop de danseressen, op de lege scène van de schouwburg, als 'instrument' van de 'Idee', de 'pen' zijn waarmee de werkelijkheid zelf zich neerschrijft.

En waar toont die werkelijkheid zich? Waar laat het Boek zich zien in deze op het lege blad uitgestrooide woorden? In de dans die deze verbale ballerina's met elkaar aangaan. 'Dans' staat hier voor het metaforische karakter van hun geste. Elk van de woorden suggereert een betekenis, maar slechts omwille van de 'vervoering' die met het dansen gepaard gaat en waarbij de ene betekenis, nog vóór die zich aan een woord kan vastklampen, wordt 'weggevoerd' in de richting van

een andere betekenis, en dit in een nooit ophoudende ‘transparante verderzetting’. In de sprong zelf die deze metaforische vervoering veronderstelt, vangt de lezer een glimp op van het Boek waar Mallarmé het over heeft. Net zoals in de metaforische vervoering die in het ontsluitende/sluiierende zwieren van de dansjurk op de scène, de ballerina zich waarmaakt als ‘pen’ van de Idee. Daarin licht een ‘flits’ op van wat de werkelijkheid maakt tot wat ze is.

Wat maakt de werkelijkheid tot wat ze is? Het is de oneindigheid waarmee Friedrichs ‘Monnik’ oog in oog staat en die, in de roep die ervan uitgaat, hem zegt dat zijn menselijke eindigheid alleen dankzij die Oneindige kan zijn wat ze is. Het is het niet door eindigheid en toeval gebrandmerkte ‘Boek’ waarvan elk voorhanden ‘album’ of ‘bundel’ slechts een afschaduwing is.

Maar de hamvraag is: staat die oneindigheid voor Leven dan wel voor Dood? Zowel Von Kleist als Mallarmé begrijpen dat je spontaan geneigd ben dit oneindige voor het Leven te houden, maar begrijpen dat het in feite de Dood is. Dat, om het in Mallarmé’s termen te zeggen, ‘de Hemel’ is doodgegaan. Maar beiden ontzeggen ze daarom dit ‘dode oneindige’ – of, zo je wil, die ‘oneindige dood’ – niet het vermogen om hen aan te roepen, zich aan hen op te dringen of, zoals bij Mallarmé, te obsederen.

[67]

Mallarmé is de enige die een antwoord formuleert op de roep van dit ‘dode oneindige’. Hoe daarmee om te gaan, hoe die roep tot zijn recht te laten komen? Hier schuift Mallarmé de Eros – het erotische – naar voren. Het duidelijkst articuleert hij dat in zijn teksten over dans. De ‘liefde’ die hij in onze blik op het oneindige inschuift, en die hij uitdrukkelijk met het ‘spirituele’ verbindt, is niet ‘spiritueel’ in de vandaag gangbare zin van het woord: een liefde die ons, eindige stervelingen, verenigt met het oneindige en daarom toegang geeft tot een plaats waar leven alleen maar Nu en Eeuwigheid is.

De liefde die Mallarmé naar voren schuift, is niet sterker als de dood, maar ‘sterk als de dood’ – een liefde die, als we *Hooglied* 8: 6 mogen geloven, daarom niet minder Bijbels zou zijn.⁸⁰ Dat oneindige waar we oog in oog mee staan en dat ons wenkt, is de dood. De dood is het onvoorwaardelijke waartegen de voorwaardelijkheid waarmee we ons rechthouden afketst, waartegen alles wat is louter toeval lijkt en zich niet in de georganiseerde structuur van een geschreven Boek laat vangen. Maar het ‘dode oneindige’ is en blijft het Boek, aldus Mallarmé, en de hele werkelijkheid is er opdat zij zich schrijvend naar dit Boek toe zou werken.

En waar toont het Boek zich, waar laat de idee zien waar dit dode – want onbereikbaar – oneindige voor staat? In de erotische blik op de werkelijkheid: een blik die de dans van mens en ding gadeslaat en in het zwieren van sluier en ver sluiering datgene ziet wat hem ervan doet houden – een ‘houden van’ dat ‘sterk is als de dood’.

Mallarmé is een verlate platonist, zoveel is duidelijk. Hij beseft dat de poëzie, met de populariteit waarvan haar zachtaardige schoonheid geniet, verworpen is tot niets dan een ijdele 'mimesis', tot een misleidend schimmenspel in een grot vol schaduwen die we voor werkelijk houden. Hij volgt Plato waar hij als dichter weg wil uit die grot naar de datgene waarvan die schaduwen de schaduw zijn: de Idee, het Werkelijke. En hij volgt al evenzeer Plato wanneer hij beweert dat het alleen de liefde, de eros, is die de mens uit die grot weg kan leiden.

[68] Maar is er dan nog wel iets buiten de grot? Zijn crisis – die op zijn manier het grondprobleem vertolkt dat aan de basis van de moderniteit in het algemeen ligt – bestaat in het besef, niet zozeer dat er geen buiten meer is, maar dat dat buiten 'dood' is, dit wil zeggen van elk metafysisch ankerpunt verstoken. Maar hij blijft desondanks platonist, hij blijft georiënteerd op dit 'dode buiten'. En wat de mens daarop oriënteert, is ook voor hem nog steeds – zoals Plato al leerde – de eros, het erotische. Mallarmé blijft die erotische oriëntatie 'spiritueel' noemen, net zoals datgene waarop die gericht is, 'het spirituele' blijft. Alleen kan dit spirituele zich niet meer in het eigen milieu ophouden. Althans niet voor de mens. Het toont zich enkel in het uitstel daartoe, in de gevoelde kloof die ons van 'het spirituele' scheidt. De eros, die in de platoonse logica, de rechte weg naar de Idee is, blijft in die kloof steken en plooit op zichzelf terug. Ze wordt een suspense, en niets dan suspense.

Het mallarmeaanse platonisme is dat van de suspense, van de op en in zichzelf terugplooiende eros. Het Boek, het enige wat het waard is geschreven te worden, realiseert zich enkel in de op zichzelf terugplooiende pogingen daartoe, pogingen die daarom elk op zich het volstreckte tegendeel zijn van wat ze beogen. Eros wordt, in plaats van de koninklijke weg, de facto, de weg die in zichzelf rondtolt – 'danst' – en nergens aankomt. En het Idee blijft enkel overeind omdat de poëzie in haar 'dans' niet ophoudt te bekennen dat ze er niet aan toekomt.

Het mooiste aan Mallarmé's poëzie is dat ze ook voortdurend aan die bekentenis ontsnapt en dartel in de suspense van haar erotische dans blijft steken. Nee, hij wil geen gelegenhedenverzen meer, geen persoonlijke ontboezemingen, geen Ik meer in zijn poëzie. En toch bestaat op enkele gedichten na (*L'après-midi d'un faune*, *Igitur*, *Hérodiade*, en *Un coup de dés*) zijn hele oeuvre uit gelegenhedsliteratuur: odes aan de idolen uit zijn jeugd of aan gestorven grootheden, ontboezemingen over zijn crisis, verzen op waaiers voor bewonderde dames neer geschreven, notities uit het theater (als recensent), et cetera.

Wat, in de handen van de platoonse Mallarmé, van het platonisme rest, is de eros. Die is, ondanks de beste intenties van de auteur helemaal, losgeweekt van de Idee. Niets dan een naakte eros, die dansend worstelt om van zijn naaktheid af te komen.

INDIVIDUELE KUNSTVORMEN:
HEDENDAAGSE ONTWIKKELINGEN

ARCHITECTUUR

Van binnenuit. Moderne kerkarchitectuur en liturgische vernieuwing

NIKOLAAS VANDE KEERE EN SAMUEL GOYVAERTS

... van torens en klokken is er geen sprake meer. Als er nog een exterieur is, als de kerk nog als een afzonderlijk gebouw verschijnt, dan moet dit én zijn toebehoren tot het woonmilieu duidelijk maken én verwijzen naar zijn enige bestaansreden: het interieur.

[71]

Geert Bekaert, 1967⁸¹

Wat is Moderne kerkarchitectuur?

Dit is een complexe vraag die terug leidt naar de veranderende betekenis of interpretatie van moderniteit. Waar het begrip in de kerkgeschiedenis vaak geassocieerd wordt met het Tweede Vaticaans Concilie (1962-1965) en de voorafgaande vernieuwingsbewegingen, waaronder de Liturgische Beweging, vindt het in de ruime maatschappelijke context zijn oorsprong in de tweede helft van de 19de eeuw. De oorspronkelijke definitie van moderniteit zou kunnen beschreven worden als een maatschappelijk beweging weg van tradities met de nadruk op verandering en 'vooruitgang' als voornaamste krachten. Wereldoorlog II zou uiteindelijk bepalend zijn om de modernisering van de (Westerse) samenleving in te luiden, vaak geassocieerd met een groeiende economische welvaart, sociale emancipatie en de uitbouw van democratische waarden. Moderniteit kan in die zin opgevat worden als een diepgaande – sociale, culturele, politieke, economische en dus ook spirituele – verschuiving in de manier van denken.⁸²

De Rooms-Katholieke Kerk en andere christelijke gemeenschappen hebben steeds een ambivalente houding gehad tegenover een al te optimistische interpretatie van moderniteit. Waar het instituut uiteindelijk (en niet altijd zonder slag of stoot) de ontvoogdingsstrijd van en sociale rechtvaardigheid voor diverse maatschappelijke groepen mee ondersteunde, stelde ze zich tegelijk vragen over de doorgedreven technologische vernieuwing en economische wildgroei en de teloorgang van morele waarden die hiermee gepaard gaat. Een en ander leidde bo-

vendien tot een vervreemding van grote delen van de bevolking van geloof of religie en een versnelling van het seculariseringsproces. Tijdens en na Vaticanum II gooide ook de Kerk uiteindelijk de ramen en de deuren open en werd er voluit gekozen voor de dialoog met de tijdsgeest, waaronder uiteraard ook de kunsten.⁸³ Ook de Liturgische Beweging wordt vanaf de jaren vijftig, maar uiteindelijk vooral tijdens en na het concilie door het magisterium omarmd.⁸⁴ De post-conciliaire liturgische vernieuwing is het meest zichtbare en voor vele gelovigen meest ingrijpende gevolg van Vaticanum II, en vertaalt zich eveneens in de bouw en inrichting van de kerken.

[72]

De vaak gebruikte stelling dat de Kerk zich pas laat aansluit bij het maatschappelijke proces van modernisering moet echter genuanceerd worden. De reeds vermelde Liturgische Beweging kwam immers tot wasdom tijdens het interbellum, de periode waarin ook het Modernisme als kunst- en architectuurstroming zijn eerste hoogdagen kende. De liturgische vernieuwing ging de Moderne kerkarchitectuur (en beeldende kunsten) vooraf en voedde ze. In het kader van dit artikel willen we enkele voorbeelden tonen die uitgaan van de interactie tussen beide vanaf de jaren 1950. Eerder dan voorbeelden uit de 'canon' van de architectuurdiscipline, selecteren we voor deze bijdrage vier kerkprojecten die exemplarisch zijn voor een 'alternatieve moderniteit', waarbij transformaties onderdeel blijven van een traditie, begrepen als een organisch proces van overleving. In plaats van de nadruk te leggen op de stilistische, typologische vernieuwing of het architecturale vormexperiment willen we de wisselwerking tussen de kerkelijke ruimte en de liturgische vernieuwing onderzoeken en illustreren. De vier cases zijn, typisch misschien voor de kerkelijke architectuur, geen afspiegeling van de moderne breuk met het verleden, maar worden bekeken 'van binnen-uit'. De opvattingen over liturgie en kerk maken een duidelijke transitie door in de twintigste eeuw. De vernieuwing werd hierbij ook aangegrepen als een moment van 'interiorisering', een bezinning of bevraging naar de rol van het geloof en het beleven en belijden ervan in de hedendaagse maatschappij.⁸⁵ Onderhavige cases vertolken de veranderende opvattingen ten aanzien van de liturgische vorm en de plaats van de gemeenschap en de daaruit volgende transformatie van het kenmerkende beeld van 'kerk en toren' in de lokale gemeenschap. De voorbeelden zijn dan ook veelal een reactie op het triomfalistische beeld van de Kerk zonder echter de 'fundamenten' hiervan te negeren. Dit vertaalt zich in liturgische én architecturale ingrepen, waarbij de herontdekte ideeën over liturgie en gemeenschap ook bevestigd worden in de vormgeving en vice versa.

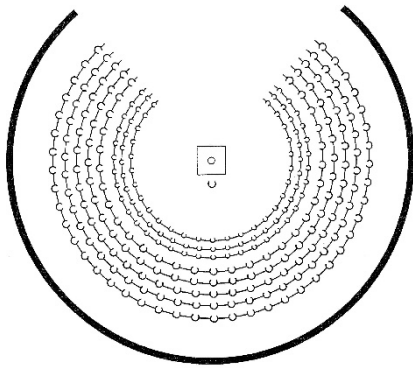


Fig.1: Rudolf Schwarz, de open ring

We kozen voor zeer uiteenlopende cases wat betreft de ligging (dorp versus stad), de projectdatum (na WOII) en de architecturale schaal of aard van de ingreep (wijziging in de liturgische opstelling, renovatie of nieuwbouw). Het betreft de transformatie van de gotische *Liebfrauenkirche* in Trier, de heropgebouwde *Église de Saint-Pierre* in het Waalse dorp Biesmerée, de nieuwbouw van de *Église de Saint-François de Molitor* te Parijs en een studie voor de transformatie van de *Magdalena-kerk* in Brugge. Wat ze alle vier gemeen hebben zijn twee aspecten. Het eerste betreft hun nauwe relatie tot de context – in meer of mindere mate een transformatie van een bestaande religieuze site eerder dan een *tabula rasa*. Daarnaast vertrekken ze van een centralistische benadering, waarbij de gemeenschap het uitgangspunt vormt. Dit is liturgisch-architecturaal nog steeds het best onderbouwd in het boek *Vom Bau der Kirche* (1938) van architect Rudolf Schwarz. De liturgische opvatting die zich in een ellips- of kringvormige vormgeving vertaalt (figuur 1) is die van een liturgie waarbij de vierende gemeenschap, als lichaam van Christus, het liturgische subject is, en niet enkel de voorganger.⁸⁶ De Liturgische Beweging en Vaticanum II benadrukken het bewust, volledig en actief deelnemen van alle aanwezigen aan de viering, waarbij de gemeenschap niet meer als passieve toeschouwers aanwezig is bij de heilige handelingen verricht door de priester. De verering van God door de gemeenschap komt opnieuw centraal te staan.

Rudolf Schwarz - Liebfrauenkirche, Trier (DE), 1953

[74]

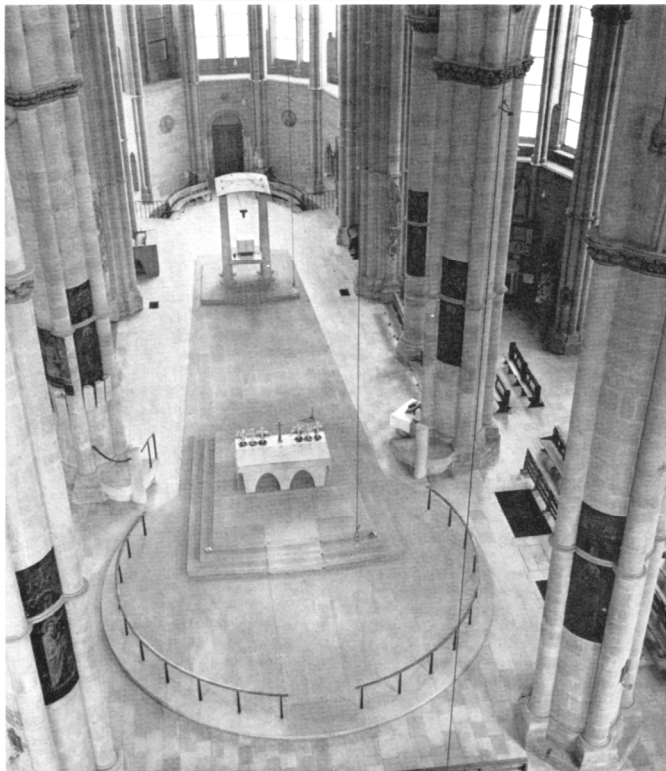
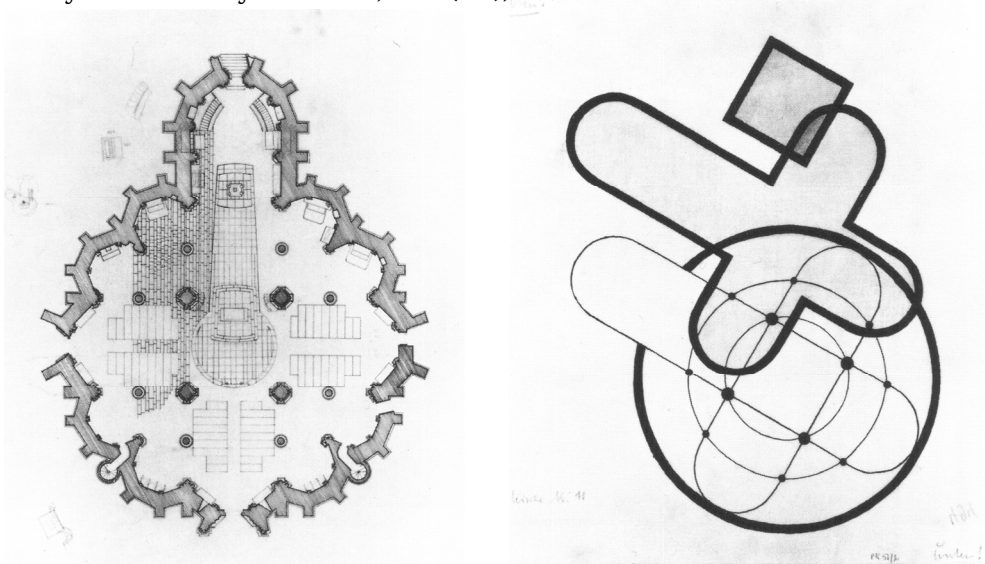


Fig. 2, 3, 4 (vlnr): plattgrond met centralistische opstelling; schema van de kerk met roos, kruis en koepel; foto van het verhoogd vlak met altaar, tabernakel en koor.

De historische *Liebfrauenkirche* is gebouwd tussen 1230 en 1260 op Romeinse fundamenten in Trier die afkomstig zijn van een basiliek gebouwd onder Keizer Constantijn in 326. Ze vormt een dubbelkerk met de aan Sint-Peter gewijde Dom maar is sinds 1803 hiervan organisatorisch en liturgisch gescheiden. De plattegrond van de *Liebfrauenkirche* is gebaseerd op een Grieks kruis en volgt met de diverse zijkapellen een symbolisch geladen twaalfbladige roosvorm (figuur 2). De oostelijke absis is verdiept en bood vóór de verbouwing plaats aan het oorspronkelijke altaar, waarbij de gemeenschap centraal opgesteld was in de veel voorkomende oost-westrichting. De kerk geldt als een opmerkelijk en zeldzaam voorbeeld van hooggotische centraalbouw, gebouwd door een Franse bouwmeester. Ze is gewijd aan de maagd Maria, door sommigen aangewezen als een verklaring voor de centraalbouw (in een traditie die teruggaat tot de omvorming van het Pantheon tot Mariakerk te Rome in de 7de eeuw); en aan de Heilige Laurentius, overgenomen van de oorspronkelijke St-Laurentiuskerk die werd afgebroken onder Franse bezetting in 1794. In 1986 werd de *Liebfrauenkirche* op de UNESCO-Werelderfgoedlijst geplaatst.

[75]

De beschadigingen tijdens Wereldoorlog II gaven aanleiding tot een naoorlogse restauratie met betrokkenheid van de reeds genoemde architect Schwarz tussen 1950 en 1953.⁸⁷ Schwarz greep het moment aan om een vernieuwende opstelling te introduceren. Aan de hand van een schematische analyse met de superpositie van drie vormen, de roos (getekend als een cirkel), het kruis en de koepel (een vierkant) toonde hij zijn intenties (figuur 3). Vooruitlopend op Vaticanum II schoof hij het nieuwe hoofdaltaar op naar het centrum maar hield deze symbolisch uit het middelpunt, op de rand van de viering of de koepel. Een licht verhoogd vlak verbindt het dieperliggende koor met het centrum van de kerk. De door een reling geaccentueerde cirkelvorm bevestigt de bestaande architectuur van de centraalbouw. Twee onopvallende ambo's, links en rechts van het altaar, sluiten aan op naastliggende, bestaande kolommen en vallen door hun symmetrie niet uit de toon. Het tabernakel vormt het uiteinde van dit vlak achteraan en is zo geplaatst dat het overeenkomt met de positie van de zijaltaren in de kranskapellen en dus het koor visueel verkort. Complementair met het verhoogde vlak zijn de drie zones voor zitbanken. De gemeenschap vormt samen met het verhoogde vlak een kruisvorm (figuur 4).

Het opmerkelijke van de nieuwe opstelling is zijn ogenschijnlijke vanzelfsprekendheid. Niettegenstaande de vernieuwende liturgie die schatplichtig is aan de vooroorlogse Liturgische Beweging rond onder meer de invloedrijke figuur van Romano Guardini (1885-1968), grijpt ze ook terug naar de architecturale vorm van de gotische centraalbouw.⁸⁸ Oud en nieuw resoneren op een bijzondere manier. Met de posities van tabernakel en altaar bevestigt Schwarz de concentrische

structuur van het oorspronkelijke interieur en vervult de liturgie voor de eerste maal het potentieel van de historisch authentieke, centralistische beleving van de ruimte. Schwarz deed hiermee niets anders dan zijn bekende schema uit *Vom Bau der Kirche* (figuur 1) zo consequent mogelijk aanpassen aan de context. Hij zou overigens dezelfde houding blijven hanteren in latere projecten. Niet alleen in nieuwbouw zoals de *Heilige Familie* in Oberhausen (DE, 1955-1958), maar ook bijvoorbeeld in de verbouwing van de neogotische *St-Heribert* te Köln-Deutz (1946-1955) laat hij de bestaande situatie rijmen met de nieuwe opstelling. Het naar voor schuiven van het altaar is na Vaticanum II weliswaar een courante ingreep geworden in een klassieke kerk met schip, koor en transept; het nivelleren van het koor met het schip en het transept getuigt toch van zijn oprechte streven naar een participatie van iedereen op 'gelijke voet'. Het doet Bekaert ontvallen: 'Bijna zou men gaan denken dat deze kerken op een dergelijke aanpassing hebben gewacht'.⁸⁹

[76]

Atelier D'Architecture, Simone & Lucien Kroll, Église de Saint-Pierre, Biesmerée (BE), 1973. De huidige *Église de Saint-Pierre* vervangt de oorspronkelijke neogotische kerk die gebouwd is tussen 1866 en 1969. Deze laatste werd bouwvallig verklaard en afgebroken in 1967 naar aanleiding van het veelvuldig vertonen van barsten met neervallend pleisterwerk in de kerk en beschadigingen in de gevels. Een en ander was het gevolg van grondtrillingen en steenprojectielen te wijten aan gecontroleerde explosies bij de uitbating van een achterliggende steengroeve kort na 1950. Architect Lucien Kroll werd snel aangesteld om een nieuwe kerk te realiseren op de plek van de oude. Uiteindelijk zou de kerk gerealiseerd worden tussen 1972 en 1973.⁹⁰

Kroll beschrijft het afgelegen dorp van Biesmerée als een eigenzinnige maar hechte gemeenschap die elk jaar nog een Napoleontische mars hield maar zich echter ook heel betrokken voelde bij de opgave om een nieuwe kerk te bouwen. De bevolking zou in het verleden ook al conflicten gehad hebben met de plaatselijke priester en bisschop, wat aanleiding gaf tot alternatieve vieringen in het lokale café. De opdracht zou de typische aanpak van Kroll in de toekomst mee gaan bepalen. Diverse vergaderingen en discussierondes maakten deel uit van het ontwerpproces. De functie van de kerk werd uiteindelijk uitgebreid tot gemeentelijke ontmoetingsplaats. Daarnaast hechtten de dorpsbewoners ook veel belang aan het behoud van diverse elementen van de oude kerk.

Ontwerptekeningen uit 1967 tonen de conceptuele plattegrond van de nieuwe kerk op de plattegrond van de oude. De drie klassieke delen van de neogotische *Saint-Pierre*, de inkom, het schip en het koor werden respectievelijk vertaald in een met een luifel overdekte toegangzone, een gemeenschappelijke, liturgische zone

en een dienstzone met de sacristie en andere functies (figuur 5), gebouwd op de oude funderingen.



[77]

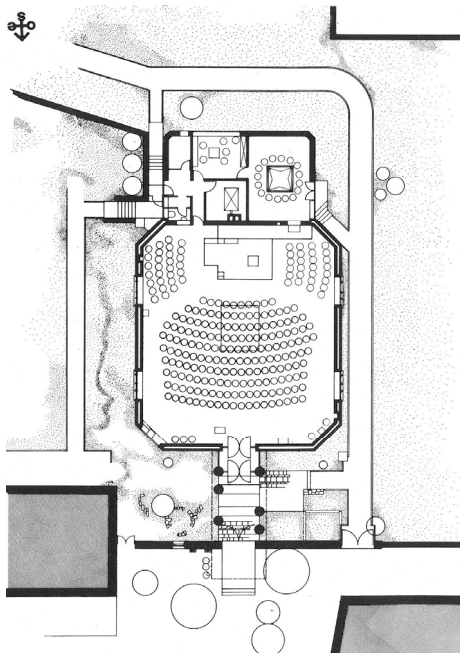


Fig. 5, 6, 7: voorzijde met hergebruikte roosvenster en klokkentoren; plattegrond met van onder naar boven de toegang, de liturgische ruimte en dienststruimtes; detail hergebruik gotische raamstijlen met glas in lood.

De belevingsruimte van de gelovigen werd aan de voor- en achterzijde ingekort tot een eenduidige, centrale ruimte met bijna vierkante proporties en een piramidevormig dak met een centraal daklicht. De afgesneden hoeken van het publieke interieur versterken daarbij de centralistische kwaliteit. Afwijkend van deze gedachte is de nog enigszins conventioneel aandoende opstelling: het altaar bevindt zich nog dicht bij de achterzijde van de kerk, weliswaar omringd door zitplaatsen aan drie zijden. De transformatie naar een doorgedreven centralistische opstelling heeft zich nog niet voluit voltrokken. Dit type opstelling is veel voorkomend in deze periode, waarbij de receptie van de liturgische vernieuwing nog volop aan de gang is.

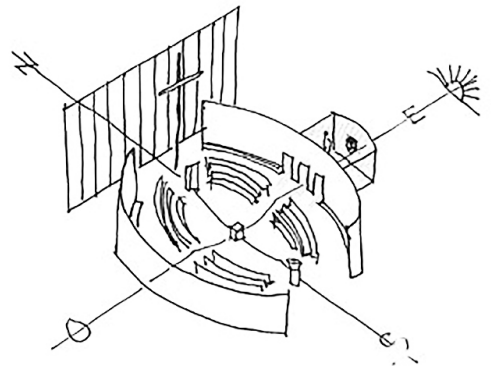
[78] De grootste wijziging betrof de verschijning van de kerk aan de buitenzijde. Het bouwvolume van de kerk is in de hoogte sterk afgenomen waardoor het een bijna vernaculaire uitstraling kreeg die aansluiting vond op de schaal van de buurtwoningen en het dorpse karakter. Beelden in het tijdschrift *Art d'Église* nr. 164 uit 1973 tonen de dialoog tussen het volume van de kerk, het afhellende terrein, de bestaande tuinmuren en daken van de nabijgelegen gebouwen. Op een gelijkwaardige manier werd een minimale staalconstructie buiten het kerkvolume opgericht om de bestaande klokken opnieuw te kunnen laten functioneren. De schaal hiervan mocht het hoogste punt van de kerk echter niet overstijgen om zeker niet als klassieke kerktoren over te komen.

Niettegenstaande de nieuwe gestalte van de kerk zijn er naast de plattegrond toch ook bouwkundige elementen die de dialoog tussen de bestaande en nieuwe kerk terug opnemen. In samenspraak met de bevolking worden heel wat oude elementen als 'spolia' verwerkt in de gevels.⁹¹ Naast breukstenen van de oude buitenmuren, de kolommen onder de luifel, diverse wapens, grafstenen, wijwatervaten en het oude doopvont zijn de meest opvallende elementen misschien wel het volledige roosvenster in de muur die het kerkplein aan de voorkant begrenst en de gotische raamstijlen met glas in lood (figuur 6). De kleuren voor deze laatste zouden overigens door Simone Kroll in samenspraak met de kinderen van de plaatselijke gemeenteschool gekozen zijn (figuur 7).

Kroll noemt het relatief vroege project 'een seculiere kerk'. Het markeert dan ook ten volle zijn oeuvre. De bijna activistische of antiautoritaire houding tegenover het *establishment* (die kennelijk weerklank vond bij de plaatselijke bevolking), het participatieve proces waarin de kerk lijkt tot stand gekomen te zijn, de inventieve en alternatieve oplossingen zouden veelvuldig terugkomen in zijn projecten, waarvan de studentenwijk *La Mémé* (1970) in Sint-Lambrechts-Woluwe misschien wel het meest bekend is. Het is opvallend voor de tijdsgeest dat zijn recalcitrante houding tegenover moderniteit, die in zijn ogen al te veel de nadruk legde op technologische en economische vooruitgang, weerklank vindt bij heel wat religi-

euze organisaties met diverse projecten tot gevolg (Dominicanenklooster te Rixensart; de Abdij van Maredsous; ea.).

Agence Duthilleul, Église de Saint-François de Molitor, Parijs (FR), 2005



[79]



Fig. 8, 9, 10: binnenkomst in liturgische ruimte met axiaal geplaatste doopvont, altaar, ambo en monumentaal gouden kruis; schets ellipsvormig interieur met oost-west- en noord-zuidas; liturgische ruimte tijdens eucharistieviering.

[80]

Het ontwerp van deze kerk door architecten Corinne Callies en Jean-Marie Duthilleul is gestart in 2003.⁹² De kerk werd ingewijd op 18 maart 2005. Ze is gelegen in de Parijse wijk Auteuil-Molitor, in het 16de arrondissement. Deze kerk vervangt de kloosterkapel uit 1941 van de toen daar gevestigde kapucijnen. Deze verlieten het pand aan het begin van de jaren tachtig en droegen de kapel en het klooster over aan het aartsbisdom van Parijs. Al snel bleek de slechte constructie van de kapel en na de millenniumwisseling werd deze ook te klein voor het aantal gelovigen van de bloeiende parochie in deze wijk. Dit maakte dat het bouwen van deze nieuwe kerk mee werd opgenomen in een groot kerken-vernieuwingsplan in Parijs onder kardinaal Lustiger. Architect en stedenbouwkundige Duthilleul was geen onbekende bij de kardinaal en werkte naast kerken en kapellen ook aan het herinrichten van verschillende kathedralen (Straatsburg; Grenoble; Vannes; ea.). Hij laat zich sterk inspireren door de visie op kerk en liturgie van Vaticanum II, zoals hij in verschillende interviews bevestigt.⁹³ In 2020 werd Duthilleul benoemd als lid van de prestigieuze Pauselijke Academie voor Schone Kunsten.

De kerk is geconcipieerd als een 'doorgangplaats' tussen de straat – de wereld – enerzijds en de tuin – het paradijs of de hemel – die achter de kerk ligt. Dit vertaalt zich architecturaal in twee opvallende elementen. Ten eerste de voorgevel, die gemaakt is van doorschijnend marmer en aldus een scheiding aanbrengt tussen binnen en buiten, maar tegelijkertijd niet afsluit maar 'doorgeeft', een functie die versterkt wordt door de ruime narthex (de voorhal van de kerk). Ten tweede is er een opvallend groot raam in de achterwand, en zelfs doorlopend in het dak, dat uitgeeft op de stadstuin achter het kerkgebouw. Het glas is gefigureerd waardoor de tuin, zeker vanop afstand, wazig of mistig overkomt. De liturgische ruimte, met axiaal geplaatste doopvont, altaar, ambo en monumentaal gouden kruis (figuren 8 en 9), ligt als doorgangspek tussen de straat en de tuin, tussen deze wereld en de wereld hierna. De tuin staat immers symbool voor het paradijs, maar evengoed voor de hemel en de eschatologische voltooiing van het aardse leven.

Opvallend aan het interieur is uiteraard de centralistische opstelling van de gemeenschap die helemaal doorgetrokken wordt in een ellipsvorm rond het altaar (figuur 10). Deze zorgt voor een sterke dialectiek tussen de individuele gelovigen en de verzamelde gemeenschap. De ellipsvorm en de naar het centrum aflopende vloer en de muren die een tweede niveau ondersteunen, in combinatie met het vele houtwerk, onder meer ook van het plafond, doet aan een schip denken, als Bijbels beeld van de kerkgemeenschap. De gelovigen zitten dicht bij het centraal

in de ruimte gepositioneerde altaar, axiaal geplaatst met de doopvont – waarlangs men figuurlijk, maar hier ook letterlijk de kerk betreedt (figuur 8) – en de ambo, die volop in het licht staat van het grote raam erachter. Dit liturgisch meubilair is gemaakt uit witte marmer, wat een contrast vormt met het veelvuldig gebruikte hout. Door het verschil in materiaal en het contrast in plaatsing tussen het axiale gerichte liturgisch meubilair enerzijds en de in ellipsvorm geschikte banken van de gelovigen anderzijds, wordt de klassieke onderverdeling tussen het schip van de kerk – de plaats voor de gelovigen – en het priesterkoor subtiel vormgegeven. Waar in de klassieke kerkbouw sprake is van een heel strakke scheiding, zou men hier eerder kunnen spreken van een onderscheid.

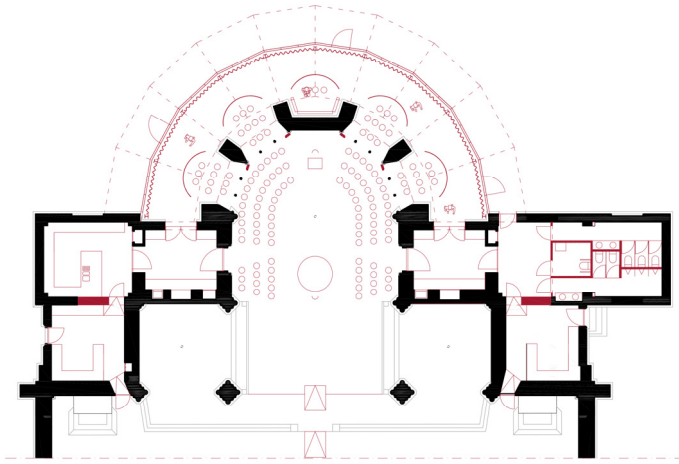
Een ander mooi detail is het kleine verschil tussen de banken van de gelovigen en die van de voorgangers. Waar in de klassieke, ook post-conciliaire, kerkbouw en inrichting de priester nog afgezonderd van de gelovigen zit, achter of opzij van het altaar, zitten de liturgische voorgangers in *Saint-François de Molitor* in dezelfde ellipsvorm en maken ze gewoon deel uit van de gemeenschap. Echter, het hout van de voor hen voorbehouden banken is enkele tinten donkerder, wat hen tegelijk ook subtiel ervan onderscheidt. Daarmee geven de architecten van de *Église de Saint-François de Molitor* op geheel eigen wijze vormelijk uitdrukking aan de opvattingen over ambt, kerk-zijn en liturgie van Vaticanum II, stevig geworteld in de kerkelijke traditie, maar tegelijk passend in een gebouw van het tweede millennium.

[81]

TRACE tv, Magdalenakerk, Brugge (BE), 2019.



Fig. 11



[82]

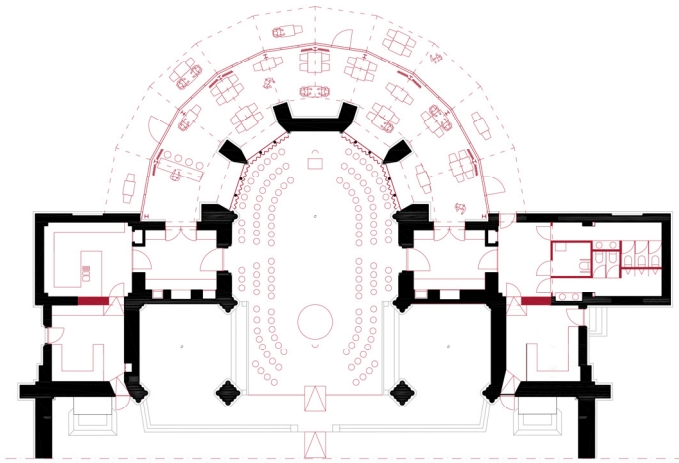
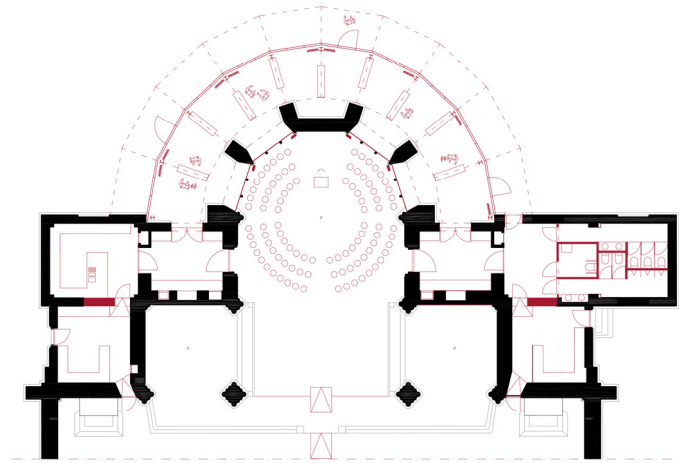


Fig. 12



Fig. 13

Fig. 11, 12, 13: luchtfoto met kerk en het omliggende park; opstellingen koor en deambulatorium: boven: uitbreiding van de liturgische ruimte, midden: visueel open tentoonstellingsruimte, onder: afgezonderd kerkcafé; impressie deambulatorium in het park.

De Magdalenakerk bevindt zich in het historische centrum van de stad Brugge, met de achterzijde grenzend aan het 19de-eeuwse Koningin Astridpark en een voorgevel met uitzicht op een klein zuid gericht pleintje (figuur 11).⁹⁴ De kerk is beschermd als monument sinds 1996 en werd gebouwd in de tweede helft van de 19de eeuw in neogotische stijl.⁹⁵ Het oorspronkelijke kleurrijk polychromatisch interieur werd witgekalkt in 1960, en een paar jaar later werden de altaren in het priesterkoor en de zijbeuken verwijderd. Er werd een nieuw altaar geplaatst volgens de liturgische voorschriften van Vaticanum II. De kerk wordt momenteel gebruikt door een actieve Rooms-Katholieke gemeenschap die experimenteert met nieuwe vormen van kerkelijk leven, liturgie, moderne spiritualiteit en aanverwanten, met veel aandacht voor cultuur en creativiteit.⁹⁶ In plaats van het herstel van het geornamenteerde neogotische karakter wil het kerkbestuur een plan ontwikkelen dat het mogelijk maakt om extra sociaal-culturele activiteiten te laten plaatsvinden in de kerk. Men hoopt zo de kerk breed maatschappelijk te kunnen openstellen, met inbegrip van de vele toeristen die Brugge bezoeken. Het liturgische gebruik van de kerk moest echter de kern van het plan blijven. De uitdaging van dit project was om de historische architectuur van de kerk te verzoenen met

het nieuwe gebruik. Hoe om te gaan met de confrontatie tussen het neogotische concept van een kerk en de nieuwe functies voor de gemeenschap en de hedendaagse liturgische eisen?

In een historisch gotisch concept van een kerkgebouw functioneerde het kerkship als een openbare ruimte, terwijl het koor de heilige ruimte afbakende, waartoe slechts enkelen toegang hadden. Kerkinterieurs hadden in het verleden geen stoelen maar werden op diverse manieren gebruikt: voor verschillende vieringen rond individuele altaren en in zijkapellen, als bidplaatsen in de nabijheid van heiligenbeelden, maar evengoed door bedelaars of spelende kinderen. Dit van oorsprong hybride karakter van het kerkgebouw wordt door de ontwerpers beschouwd als een kwaliteit die ze opnieuw introduceren in dit project. Het kerkship van de Magdalenakerk zou op die manier functioneren als een agora die mogelijkheid geeft aan en uitnodigt tot diverse activiteiten: tentoonstellingen; concerten; bijeenkomsten, enz.

[84]

De liturgische ruimte wordt geconcentreerd in en rond het koor. Bij de herindeling hiervan gaan de ontwerpers uit van een centralistische benadering, waarbij verschillende opstellingen mogelijk zijn (figuur 12). Dit wordt doorgetrokken in een uitbreiding van het gebouw in de vorm van een deambulatorium, een cirkelvormige gang rond het koor. Het deambulatorium werd in eerste instantie geïntroduceerd in de Romaanse kerkarchitectuur maar werd prominenter in de gotiek. De ruimte was voornamelijk bedoeld om pelgrims te laten circuleren in en rond de kerk en werd soms uitgebreid met apsis kapellen voor de verering van relikwieën.⁹⁷ In de Magdalenakerk is de voorgestelde, nieuwe, kooromgang een lagere ruimte die verbonden is met het koor door het maken van openingen in de bogen ervan waarbij de bestaande ribstructuur gevolgd wordt. Het deambulatorium legt de link met het achterliggend park via een glazen gevel (figuur 13). Door middel van gordijnen of panelen kan het deambulatorium in functie van het gebruik worden gescheiden van het koor of de tuin. Dit maakt het noordelijke geheel tot een flexibele ruimte die op verschillende manieren al dan niet in relatie tot het koor gebruikt kan worden: als een verlengstuk van de liturgische kern, als een individuele ruimte of verbonden met het omliggende park.

De voorgestelde herindeling van de ruimte accepteert en erkent de heterogeniteit van zowel de samenleving als de hedendaagse kerkgemeenschappen. Wanneer de kooromgang en het koor met elkaar verbonden zijn, kunnen de meer actieve gelovigen of betrokkenen in het koor zitten, terwijl anderen in het deambulatorium plaats kunnen nemen. De centralistische opstelling wordt daarmee een concentrische opstelling. De gemeenschap die zich verzamelt, wordt zo meer uitnodigend voor andere gemeenschappen, toeristen, anders-religieuzen of voor mensen die op zoek zijn naar spiritualiteit zonder zich met een bepaalde religie te

willen identificeren. Het deambulatorium gescheiden van of open naar het koor kan worden gebruikt als een circulatieruimte die het mogelijk maakt om de hele kerk rond te lopen zonder de liturgische dienst te verstoren. Het kan ook andere functies krijgen die variëren in interactie met de liturgie in het koor en die niet enkel liturgisch hoeven te zijn: catechese, tentoonstellingsruimte, koffieplek, enz. Tot slot kan het deambulatorium ook worden gebruikt als een of meerdere kapellen voor individueel gebed, aanbidding of als stilte-plek. Anders dan in de *Église de Saint-François de Molitor* zijn al het kerkmeubilair, de individuele stoelen, het altaar en de ambo mobiel, zodat uiteenlopende manieren van gebruik mogelijk blijven. Op die manier kan de ruimte ingedeeld worden volgens het type liturgie dat er doorgaat: woorddienst, eucharistie, doopviering, enz. Dit komt ook tegemoet aan het eerder ritueel-experimentele gebruik van de kerk door de huidige gemeenschap.

[85]

Naast een programmatische impact, zorgt de introductie van een deambulatorium hier ook voor een andere beleving en betekenis van de ruimte. Het slechts één bouwlaag hoge deambulatorium creëert een meer menselijke schaal en dynamiek in de monumentale, statische kerk. Dit wordt versterkt door de inval van natuurlijk licht en een mogelijke doorkijk op de begane grond. De opengemaakte koormuren bieden een uitzicht vanuit het kerkgebouw naar het omliggende park, en vice versa, en versterken het gevoel van een meer open en toegankelijke gemeenschap. Het project laat opnieuw zien hoe theologische veronderstellingen over liturgie en kerk aan de ene kant en architecturale vormgeving aan de andere kant elkaar wederzijds kunnen inspireren en versterken.

Verder bouwen

In het artikel *Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'* (1942) stelt architectuurhistoricus Richard Krautheimer dat de essentiële iconografische kenmerken voor kerkarchitectuur uit de Middeleeuwen paradoxaal genoeg niet zozeer bestaan uit de vormgeving of constructie van een kerk. Naast de bepalende rol van de plattegrond haalt hij het praktische en liturgische gebruik aan, in het bijzonder de toewijding van een kerk aan een specifieke heilige en de terugkerende religieuze symboliek. Een Middeleeuwse kerk had als doel een betekenis over te brengen die het visuele patroon van de structuur overstijgt.⁹⁸ Op dezelfde manier lijkt het ons dat de rol van de gemeenschap en zijn vertaling in de interactie tussen de specifieke centralistische liturgische vorm en de aangepaste architectuur gelezen kunnen worden als typisch kenmerken van Moderne of hedendaagse kerken. De verbouwing van de *Liebfrauenkirche* door Schwarz toont dat het opnieuw in gebruik nemen van bestaande of historische ruimtes naast een aanpassing aan een nieuwe tijdsgeest ook kan leiden tot een versterking van het historische

bouwconcept. De *Église de Saint-Pierre* van Kroll bewijst dat de vertaling van een oude in een nieuwe kerk niet de vaak voorkomende reactie van vervreemding hoeft op te leveren maar in tegenstelling hiertoe het resultaat kan zijn van een betrokkenheid en toe-eigening van de lokale gemeenschap tijdens het bouwproces. De *Église de Saint-François de Molitor* van Callies en Duthilleul demonstreert dan weer dat een hedendaagse kerk op een verfijnde en vernieuwende manier oude en vertrouwde waarden kan symboliseren en een rustpunt blijft in de stad. Tot slot verwelkomt de deels herbestemde Magdalenakerk met zijn flexibele invulling en diverse opstellingen de meer heterogene gemeenschap die onze samenleving tegenwoordig rijk is.

[86] Alle voorbeelden zijn Modern of actueel en hebben tegelijk het potentieel de zogenaamde breuk met het verleden te overstijgen. Daarmee zijn zij deel van een 'alternatieve moderniteit' die bestaat uit een organisch gegroeide herijking van hun spirituele en sociale of maatschappelijke betekenis. Deze kerken blijven ondanks alles onderdeel vormen van een continue transformatie van de christelijke traditie. Ze vertalen het verlangen naar dialoog en de boodschap van de Liturgische Beweging en Vaticanum II, die tot op vandaag nazindert, en zullen de aanpassing of zelfs herbestemming van ons kerkpatrimonium in de toekomst blijvend inspireren.⁹⁹ Omwille van de steeds verdergaande ontkerkelijking zal het omgaan met kerkgebouwen een grotere uitdaging worden voor vele West-Europese landen, waarbij herbestemming of *adaptive reuse* zonder twijfel een belangrijke rol zal spelen.¹⁰⁰ De cases in dit artikel laten zien hoe diverse kerkgebouwen zich zowel architecturaal als liturgisch-theologisch laten hertalen met het oog op hun blijvende betekenis voor toekomstige generaties. Aldus schrijven deze gebouwen zich opnieuw in en bouwen ze verder aan de heilsgeschiedenis van de Kerk.

BEELDENDE KUNST

Heilige zeggingskracht: Verbeeldingen van Maria Magdalena in eigentijdse kunst

LIEKE WIJNIA

[88]

Een opvallende trend in de eigentijdse kunstwereld is de groeiende aandacht voor lang gemarginaliseerde stemmen. Kunstenaars tonen via hun werk perspectieven die eerder niet gehoord, geloofd of gekend werden. Musea tonen steeds vaker ‘vergeten’ kunstenaars. Het is mede een gevolg van de ontwikkeling waarin musea niet langer alleen instellingen voor presentatie willen zijn, maar steeds meer als plek voor representatie willen functioneren. Representatie betekent een diversiteit aan stemmen en gezichten, zodat meer mensen zich aangesproken en vertegenwoordigd voelen door de getoonde kunst.

Een greep uit het aanbod in het gemankeerde museumjaar 2020: in de tentoonstelling *This is Our Story* in Kunsthal Kade in Amersfoort, stond Afrikaans-Amerikaanse kunst centraal. Werk gemaakt door kunstenaars met bi-culturele achtergronden werd getoond in *Say it Loud* in het Bonnefanten in Maastricht. De meervoudigheid en fluiditeit van genderidentiteit was het onderwerp van de semi-permanente presentatie *What a Genderful World* in het Tropenmuseum in Amsterdam. Vrouwelijke kunstenaars stonden centraal in de tentoonstelling *Fantastic Women* in het Louisiana Museum for Modern Art, nabij Kopenhagen. De kracht van vrouwen was tevens het overkoepelende element in de tentoonstelling *Artemisia*, over de zestiende-eeuwse schilder Artemisia Gentileschi, in The National Gallery in Londen. Bij die laatste tentoonstelling had het thema van krachtige vrouwen zowel betrekking op de kunstenaar en haar bewogen levensverhaal, als op de onderwerpkeuze in haar schilderijen. Gentileschi schilderde veel vrouwelijke personages uit de Bijbel, zoals Susanna en de ouderen, meerdere versies van Judith en Holofernes en een Maria Magdalena in extase. Met de juiste marketingstrategie vanuit het museum, bleken zowel de kunstenaar als deze Bijbelse vrouwen moeiteloos de tijd te kunnen overbruggen om het hedendaagse publiek aan te spreken.

In de afgelopen jaren is Maria Magdalena een terugkerende figuur in verschillende kunstdisciplines. Deze trouwe volgeling van Jezus, die later in de chris-

telijke traditie tot een boetvaardige zondaar werd gemaakt. In de Bijbel staat niets over haar zonden, laat staan over seksuele uitpattingen, die haar vanaf de zesde eeuw werden toegeschreven.¹⁰¹ In de hoedanigheid van gevallen vrouw werd zij een rolmodel, een baken van hoop voor hen die een zondig leven leiden. Maria Magdalena liet zien dat ook zij zich konden bekeren en zo dichtbij Jezus konden komen. Maria Magdalena bleef bij Jezus tot aan zijn kruisdood en werd zelfs, in het Evangelie van Johannes, de eerste getuige van de verrijzenis. Is deze Bijbelse vrouw ook de Maria Magdalena die in actuele beeldende kunst voorkomt? Begrijpen we vandaag de dag nog wat heiligen zijn en wat zij betekenen voor het christelijk geloof? Of worden ze meer gewaardeerd als vreemde vogels die goede verhalen opleveren?¹⁰²

Dit soort vragen over de betekenis van heiligen in de 21ste eeuw waren het uitgangspunt van het kunstproject *Saints Alive* (2013) van de Britse kunstenaar Michael Landy.¹⁰³ Tijdens een residentie in de Londense National Gallery, waarbij een eigentijdse kunstenaar nieuw werk maakt in reactie op de collectie van het museum, viel het Landy op dat heiligen overal in het museum zijn te vinden. Maar, zo vroeg hij zich af, wat zeggen die heiligen het publiek dat door de museumzalen dwaalt? De levensverhalen en symboliek van de heiligen is nu minder vanzelfsprekend dan in vroeger tijden. Dit leidt tot de vraag wat de zeggingskracht is van de verbeelde heiligen en hun symbolen op de kunstwerken in de museale collectie. In reactie hierop maakte Landy een serie nieuwe kunstwerken, waarin hij de symbolen – die meestal het martelaarschap van de heiligen uitbeelden – centraal stelde. Het resulteerde in kinetische kunstwerken, die door een druk op de knop door bezoekers in beweging werden gezet. Dan sloeg bijvoorbeeld een sculptuur van Hieronymus een steen tegen zijn borst en prikte een gebeeldhouwde vinger van Thomas in de zijde wond van Jezus. Dit was Landy's manier om de heiligen tot leven te wekken en om de bezoeker daarin een actieve rol te geven.

De relatie tussen een historische heilige en het bredere eigentijdse publiek, speelde tevens een rol bij de tentoonstelling over Maria Magdalena waar ik als conservator bij Museum Catharijneconvent in Utrecht aan heb gewerkt.¹⁰⁴ Toen ik een aankondiging van deze tentoonstelling op mijn sociale media plaatste, ontving ik een interessante reactie met de vraag waarom Maria Magdalena in deze aankondiging een heilige werd genoemd. Voor mij was dat vanzelfsprekend geweest. Haar leven staat beschreven in de Gouden Legende, de beroemdste middeleeuwse verzameling heiligenlevens.¹⁰⁵ Veel kunstwerken die haar verbeelden dragen een titel waarin 'de heilige Maria Magdalena' voorkomt. En, ze heeft een eigen naamdag (22 juli), een eer die ook andere heiligen toekomt. Haar datum komt voort uit het oosters-orthodoxe christendom en is in de elfde eeuw in het

westen in de Rooms-Katholieke kalender opgenomen. Ik kende Maria Magdalena dus niet anders dan als heilige, maar de reactie zette me wel aan tot nadenken over de betekenis en zeggingskracht van deze term. Wat betekent het om iemand een heilige te noemen, wat maakt iemand tot heilige?

Historicus Willem Frijhoff heeft in zijn oratie een treffende beschrijving gegeven van een categorie mensen die hij 'helden, heiligen, grote mannen' noemt, die zowel religieus en niet-religieus van aard kunnen zijn. 'Ze belichamen de lichte waarden die een groep zichzelf wil blijven voorhouden. Ze zijn als idolen voor wie zich niet zonder een intiem contact met een voorbeeldfiguur kan verwezenlijken, of voor wie naar iets hogers, beters of waardevollers streeft. Ze vormen iconen van deugdzaamheid, zelfverloochening, durf, moed, volharding en vernuft. Hen navolgen betekent behoud van de normen en waarden van de gemeenschap.'¹⁰⁶

[90]

In de Dikke van Dale staan onder andere de volgende beschrijvingen bij het lemma heilige: iemand 'die een zeer vroom leven leidt.' Iedereen 'die in de hemel is.' En, niet onbelangrijk, iemand 'van wie de kerk verklaard heeft dat hij of zij openlijk vereerd mag worden.'¹⁰⁷ De eerste twee beschrijvingen zijn van toepassing op Maria Magdalena en hoe zij door de tijd heen is beschouwd. In het Nieuwe Testament wordt ze al vermeld als een trouwe volgeling van Jezus en ook in de later ontdekte vroegchristelijke teksten, de zogenoemde gnostische teksten, wordt zij als een zeer spirituele en toegewijde vrouw beschreven. In middeleeuwse levensbeschrijvingen, die de beeldvorming van Maria Magdalena sterk hebben beïnvloed, valt te lezen over het overlijden van Maria Magdalena. Hierin staat beschreven hoe ze de laatste communie kreeg toegediend, voordat haar ziel hemelwaarts keerde.

Dan de redenen voor verering, of, in de woorden van Frijhoff, navolging. Lange tijd werd Maria Magdalena vereerd wegens haar bereidheid tot boetedoening voor begane zonden. In de 20ste eeuw is het beeld van haar als boetevaardige zondaar echter officieel door de Katholieke Kerk nietig verklaard. Om welke redenen wordt Maria Magdalena tegenwoordig vereerd of wellicht zelfs nagevolgd? Zijn dat aspecten waarmee haar heiligheid op een eigentijdse manier wordt vormgegeven? De antwoorden op deze vragen verken ik aan de hand van de presentatie van Maria Magdalena in een zestal kunstwerken uit de 21ste eeuw. Is er in die kunst plek voor het feit dat Maria Magdalena een heilige is? En heeft haar heiligheid dan nog steeds betrekking op boetedoening en berouw, of komen er andere opvattingen in de kunstwerken naar voren? De besproken kunstwerken laten zien hoe het heilige is ingebed in een veelzijdige christelijke traditie, maar tegelijkertijd onderhevig is aan herinterpretatie en transformatie. Om deze eigentijdse verbeeldingen in perspectief te plaatsen, verkent de volgende paragraaf

klassieke representaties van Maria Magdalena. Vervolgens analyseer ik hoe eigentijdse kunstenaars zich in hun werk tot dergelijke klassieke kunsthistorische representaties verhouden en wat daarmee over actuele opvattingen van heiligheid kan worden gezegd.

Positionering en lichaamshouding

Kunsthistoricus Ann-Sophie Lehmann heeft treffend beschreven hoe, op zoek naar Maria Magdalena, het vaak loont om in de lage regionen van een schilderij te kijken. Of, om te zoeken naar de figuur die voorovergebogen, geknield of laag bij de grond is afgebeeld.¹⁰⁸ Maria Magdalena's lichaamshouding is een uiting van haar devotie, berouw en verdriet. De positionering van haar figuur op een schilderij benadrukt haar nabijheid bij Jezus, maar ook haar loyaliteit of zelfs onderdanigheid aan hem. Jezus heeft haar toegelaten in zijn nabijheid, omdat ze trouw en boetvaardig is. Deze waarden worden niet zelden door kunstenaars in haar lichaamshouding en de positionering in de compositie tot uitdrukking gebracht.

[91]

De interpretatie van Maria Magdalena als zondige vrouw wordt bekrachtigd in de zesde eeuw, wanneer Paus Gregorius I proclameert dat Maria Magdalena, de overspelige zondares uit Lukas 7 en Maria van Bethanië, een en dezelfde vrouw zijn. Maria Magdalena verwordt zo niet alleen tot boetvaardig rolmodel voor de gevallen medemens, maar tevens een embleem van het introspectieve leven. Maria van Bethanië wordt in de Bijbel als tegenovergestelde van haar zuster Marta voorgesteld. Als Marta Jezus maant om er iets van te zeggen dat Maria haar niet helpt met huishoudelijke zaken, stelt Jezus dat Maria voor het juiste, het reflectieve leven heeft gekozen. Zij zit namelijk aan de voeten van Jezus – een positie laag bij de grond – om te luisteren naar Jezus' wijsheden. Sinds de samensmelting van deze vrouwelijke personages, wordt Maria Magdalena ook als lezend en biddend figuur afgebeeld, waaraan gelovigen eveneens een voorbeeld kunnen nemen.

Het vroegste schilderij van een lezende Maria Magdalena wordt toegeschreven aan schilder Rogier van der Weyden, op een paneel dat ooit onderdeel was van een groter altaarstuk.¹⁰⁹ Van der Weyden's *Lezende Magdalena* (voor 1438) zit laag bij de grond in een heldergroene jurk met een witte doek om haar hoofd gebonden. Ze zit licht voorovergebogen, waarmee Van der Weyden benadrukt hoe geabsorbeerd Maria Magdalena is door het gebedenboek dat op haar schoot rust. Een soortgelijke visuele benadering past hij toe in zijn schilderij *Kruisafneming* (ca. 1435), waarop Maria Magdalena geheel rechts in de compositie is geplaatst. Ze staat voorovergebogen, de knieën licht gebogen, haar handen in elkaar verwrongen als gebaar van afschuw. Haar voorovergebogen hoofd vormt een visuele parallel met het gezicht van Jezus dat opzij valt terwijl zijn dode lichaam van het kruis

wordt gehaald. De houding die Van der Weyden hier aan Maria Magdalena geeft, benadrukt hoe zij is overweldigd door verdriet.

Dan de knielende Magdalena. Daarvan zijn drie belangrijke verbeeldingen. Als eerste, door de vereenzelviging met de anonieme zondaar, wordt Maria Magdalena afgebeeld als zalver. Met haar tranen wast ze Jezus' voeten, die ze vervolgens met haar lange haren droogt. Er is in de evangeliën van Marcus en Matteus eveneens sprake van een hoofdzalving die plaatsvindt in Bethanië. Opvallend genoeg wordt deze zalving zelden aan Maria Magdalena gekoppeld en ook veel minder frequent afgebeeld.¹¹⁰ De knielende zalver heeft ontegenzeggelijk de kunsthistorische voorkeur ten opzichte van de zalver die haar handeling boven het hoofd van Jezus verricht, en zo visueel boven hem komt te staan. Als tweede, in haar aanwezigheid bij de kruisiging wordt Maria Magdalena vaak knielend onderaan het kruis afgebeeld, ondanks dat de evangelisten dit niet op deze manier beschrijven. Kunsthistorica Daniela Bohde benadrukt daarom dat het knielen van Maria Magdalena onderaan het kruis een volledig visuele traditie is.¹¹¹ Het derde belangrijke moment waarop een knielende Maria Magdalena is te zien, is het zogenoemde *noli me tangere* (Latijn, raak me niet aan). Dit is de naam geworden voor het moment waarop Maria Magdalena de verrezen Jezus herkent en hij deze zin tegen haar uitspreekt. De vergissing die Maria Magdalena eerst maakt, door Jezus voor de tuinman aan te zien, wordt door kunstenaars aangegrepen om Jezus ook echt als tuinman te representeren, inclusief gereedschap. Rembrandt, bijvoorbeeld, toont in zijn *De opgestane Christus verschijnt aan Maria Magdalena* (1638) de ontdekking van het lege graf, de engelen die vragen waarom Maria Magdalena huilt en haar herkenning van de verrezen Jezus in een en dezelfde compositie. Hoewel centraal op het schilderij, bevindt Maria Magdalena zich laag bij de grond, knielend bij het graf en opkijkend naar Jezus.

Waar de hiervoor besproken kunstwerken allemaal een connectie hebben met beschrijvingen in, en associaties met, de vier evangeliën, zijn er ook verbeeldingen van Maria Magdalena die betrekking hebben op hoe zij in de bredere christelijke traditie werd gezien. Zo is Maria Magdalena in extase een belangrijke uitingsvorm van haar toewijding. Bijvoorbeeld, Artemisia Gentileschi, die een vrouw vol overgave schildert (*Maria Magdalena in extase*, ca. 1620-25). Gentileschi gebruikt verder geen andere symbolen, de overgave is hier de enige karakterisering van Maria Magdalena. Overgave is ook terug te vinden bij Melchior de la Mars, die twee Magdalena's in een soortgelijke zithouding, gezicht met gesloten ogen hemelwaarts gericht, schilderde. Het ene schilderij (ca. 1622) is geïnterpreteerd als *De verrukking van de heilige Magdalena*, het andere schilderij als *De stervende Maria Magdalena* (ca. 1622-29). Een soortgelijke pose kan in verschillende contexten en voorzien van specifieke symboliek, dus twee verschillende gebeurtenissen tot

uiting brengen.¹¹² Zowel de verrukkingsscene als het overlijden plaatst De La Mars in een grotachtige omgeving, een verwijzing naar het kluizenaarsbestaan van Maria Magdalena na de hemelvaart van Jezus.

Dit kluizenaarsbestaan staat beschreven in 'de Gouden Legende'. Het meest iconische kunstwerk dat Maria Magdalena als kluizenaar verbeeldt, is zonder twijfel de sculptuur *Maria Magdalena* (1453-55) van Donatello. Hij creëert, als toonbeeld van ascese, een uitgemergelde vrouw op leeftijd, met holle ogen, het lichaam gehuld in een harig kleed. De Gouden Legende verhaalt bovendien hoe Maria Magdalena, voorafgaand aan haar kluizenaarsbestaan, in Zuid-Frankrijk is aangekomen en daar de bevolking heeft bekeerd tot het christendom. Ze wordt hier beschreven als een eigenzinnige en doortastende vrouw, die zelfstandig preekt en wonderen verricht. Verbeeldingen hiervan zijn bijvoorbeeld te vinden in de missalen van het Magdalenagilde in Brugge (ca. 1475) en het schilderij *De prekende Maria Magdalena* (ca. 1515-20) van de Meester van de Magdalenalegende.¹¹³ Het is opvallend hoe deze verbeeldingen, ondanks hun enorme populariteit in de middeleeuwen, daarna in de vergetelheid raken. De verschijning van Maria Magdalena als kluizenaar blijft daarentegen een geliefd onderwerp, niet in de laatste plaats omdat het de mogelijkheid geeft om een (half) ontblote vrouw te schilderen.¹¹⁴

[93]

Deze voorbeelden zijn kunstwerken uit de westerse kunstgeschiedenis. In het oosters-orthodoxe christendom, en dus in oosterse verbeeldingen van Maria Magdalena, ligt er veel minder tot geen nadruk ligt op de zondige kant van haar leven. Daar staat voorop dat ze een zalver, of mirredrager, is en dat ze de eerste getuige van de verrijzenis is. Die twee aspecten zijn leidend in verbeeldingen van haar in de ikonen-schilderkunst. Van seksualiteit of lichamelijkeid waarmee iets tot uitdrukking wordt gebracht is in het oosten geen sprake, terwijl dit juist leidend lijkt te zijn in de westerse kunst. Dit laatste heeft kunsthistoricus Joanne Anderson benoemd als de *body politics* van Maria Magdalena.¹¹⁵ Hiermee benadrukt Anderson hoe er door middel van verschillende aspecten van Maria Magdalena's lichamelijkeid en vrouwelijkeid in de beeldende kunst bepaalde opvattingen worden gecommuniceerd. Uit de meer klassieke verbeeldingen, zoals hierboven beschreven, hebben deze opvattingen vooral betrekking op zondigheid en boetedoening, op seksualiteit en normen daaromtrent, en op leiderschap, geloofwaardigheid en ondermijning daarvan. Hiermee worden opvattingen tot uiting gebracht, waarmee wordt gecommuniceerd wat Maria Magdalena tot heilige – en dus navolgenswaardig – maakt.

De lichamelijkeid die Maria Magdalena door de tijd heen is toebedeeld, wordt in de 20ste eeuw zelf een onderwerp waarmee kunstenaars aan de slag gaan. Kunstwerken uit de jaren negentig, van bijvoorbeeld beeldhouwer Kiki Smith en schilder Marlene Dumas, laten dit zien. In *Mary Magdalene* (1994) toont

Smith een geketende Magdalena met een lichaam bedekt met haar, behalve op haar borsten en navel. Met een verwrongen blik naar boven gericht, lijkt deze Magdalena een gevangene van haar eigen beeldvorming geworden. Dumas wil haar Magdalena's juist bevrijden van de beeldvorming en ontdoen van elke vorm van stereotypering. In een grote serie schilderijen en aquarellen (1994-1995), creëert ze naakte Magdalena's en daagt ze de beschouwer uit tot stilstaan bij de eigen (voor)oordelen over lichamelijke en seksualiteit.

Zowel de figuur van Maria Magdalena als de beeldvorming die om haar heen is ontstaan, zijn van inspiratie voor eigentijdse kunstenaars. In de volgende paragraaf bespreek ik zes kunstwerken in verschillende disciplines die in de eerste twee decennia van de 21ste eeuw zijn gemaakt, om te verkennen hoe deze kunstenaars Maria Magdalena representeren.

[94]

Eigentijdse Magdalena's

Uit het voorgaande blijkt hoe veelzijdig de beeldvorming rondom Maria Magdalena is. Door de tijd heen is ze een heilige geworden met vele gezichten. In het oeuvre van fotograaf David LaChapelle is deze meervoudigheid terug te vinden. In zijn serie *Jesus is my homeboy* uit 2003 komt Maria Magdalena op meerdere foto's voor. Op *Anointing* knielt ze, in een wat viezige keuken, in een vuurrode bikini en hoge naaldhakken om Jezus zijn voeten te wassen. Op *Intercession* staan twee politieagenten op het punt haar te arresteren wegens prostitutie, maar komt Jezus tussenbeide. Tegelijkertijd wordt ze in deze serie ook verbeeld als lid van de groep leerlingen om Jezus heen. In *Loafs & Fishes* is ze getuige van het vermenigvuldigen van brood en vis, samen met twee andere discipelen. In *Last Supper* staat ze weliswaar in de deuropening, maar is ze toch aanwezig bij de gebeurtenis van het laatste avondmaal. In *Sermon* staat Maria Magdalena naast Jezus én is ze een van de discipelen, tussen de twaalf mannelijke leerlingen. Behalve Jezus, die in de foto's uit 2003 steeds een toga draagt, gaan de leerlingen en ook Maria Magdalena in eigentijdse kleren gekleed. Meer recent maakte LaChapelle twee foto's met Maria Magdalena als onderwerp. Realityster Kim Kardashian poseert in deze foto's als Maria Magdalena. Op de ene foto is ze de boetevaardige zondaar, bij wie tranen als stroken glitter over de wangen stromen. De andere foto toont haar terwijl ze een zegenend gebaar maakt, onderwijl ze de heilige geest ontvangt (in de klassieke vorm van een witte duif). De keuze voor Kardashian als model is treffend, iemand die met haar lichaam fortuin en roem heeft vergaard en die daarom zowel wordt geprezen als beschimpt. LaChapelle transformeert Bijbelse personages tot eigentijdse figuren die hij in een grootstedelijke setting plaatst. Maria Magdalena komt in zijn oeuvre terug met steeds een ander gezicht. Gezamenlijk onderstrepen de werken de meervoudigheid van Maria Magdalena.

Een soortgelijke vertaalslag van traditie naar de eigen tijd is eveneens terug te vinden in de tekeningen van Chantal Breukers. In 2019-2020 werkte zij aan een project, waarin zowel Jezus als Maria Magdalena centraal staan. Breukers gebruikt visuele citaten uit klassieke kunstwerken en voorziet die in haar tekeningen van een nieuwe context, waardoor er nieuwe verhalen en betekenissen ontstaan. In de tekeningen van Jezus staat vooral de verhouding tussen god- en menszijn centraal. Maria Magdalena speelt daarin een belangrijke rol. In *Ten Dans* (2019-2020) wekt zij Jezus tot leven in een swingende serie van dertig tekeningen. Iedere tekening is een momentopname, maar zit vol beweging. Jezus, net als bij LaChapelle, gaat steeds gekleed in een toga, terwijl Maria Magdalena er uitziet als een hippe *streetwise* danser in een zwart tenue inclusief kniekousen, een muts en stoere gympen. Jezus is in iedere tekening een visueel citaat, Maria Magdalena is aan de verbeelding van Breukers ontsproten en steeds dezelfde vrouw. *Ten Dans* is een oorspronkelijke interpretatie van het klassieke gegeven van het *Noli Me Tangere*. Hoewel Jezus en Maria Magdalena in een intensieve dans verwickeld zijn, ze raken elkaar uiteindelijk niet aan. Ze volbrengen de dans op intuïtie, vertrouwend op hun onderlinge, misschien wel spirituele, verstandhouding. Het feit dat de serie in potloodtekening is uitgevoerd, voorziet het onderwerp van een extra dimensie van intimiteit. In de tekening *Hoger Nog Hoger* (2020) citeert Breukers uit Gentileschi's *Maria Magdalena in Extase*. Deze Maria Magdalena, in volledige staat van overgave, plaatst Breukers echter op een schommel, die wordt aangeduwd door Jezus. Daarmee wordt Maria Magdalena bewust op de voorgrond geplaatst, zowel door de Jezus figuur als door de kunstenaar. Breukers laat zo zien dat ze het tijd vindt voor Maria Magdalena om het toneel op te eisen. Zij is nu aan de beurt.

[95]

Dit op de voorgrond treden van Maria Magdalena is een terugkerend element, vooral als een zekere vorm van eerherstel. In de film *Mary Magdalene* (2018) is dit een belangrijk uitgangspunt. De film werd geregisseerd door Garth Davis, het script geschreven door Helen Edmundson and Philippa Goslett. Het eerherstel vindt plaats op basis van gnostische teksten, die Maria Magdalena als goede verstaander van Jezus beschrijven. De verstandhouding tussen Jezus en Maria Magdalena wordt in de film voornamelijk vormgegeven door het uitwisselen van betekenisvolle blikken en soms een gedachte. Discussie ontstaat juist onder andere discipelen, die Maria Magdalena en het vertrouwen dat Jezus in haar stelt betwijfelen. Helemaal als na Jezus' kruisdood, Maria Magdalena stelt zijn verrijzenis te hebben gezien. Petrus trekt deze getuigenis in twijfel, maar zij wil hier niets van weten. Ze noemt de andere leerlingen haar broeders en stelt dat ze niet zal zwijgen. 'Ik zal gehoord worden.' Hiermee wordt haar status als apostel der apostelen benadrukt, zij is instrumenteel in het verkondigen van het geloof. *Mary Magdalene* is een rustige film, het eerherstel wordt niet met stevige hand nagestreefd. Toch is

het bijzonder dat in deze film Maria Magdalena de hoofdrol speelt, en zij niet een bijfiguur is in een film over het leven van Jezus.¹¹⁶ Verwijzingen naar seksuele uitspattingen of losbandigheid blijven achterwege. De film gaat juist in op het karakter van Maria Magdalena, die niet wil trouwen, waarop haar vader zich afvraagt of ze dan liever man wil zijn. Zo appelleert de film, zonder activistisch de barricades op te gaan, aan actuele discussies over gendernormen en de (on)mogelijkheid van vrouwelijk leiderschap.

[96]



Egbert Modderman, *Miskend*, 2020

In 2020 schildert Egbert Modderman een doek dat hij *Miskend* zal noemen. Op het schilderij zit een jonge vrouw, gehuld in een wijde witte jurk en ze kijkt onbevreesd de wereld in. Als Modderman erachter komt dat Maria Magdalena in het Nieuwe Testament helemaal niet als zondige vrouw, laat staan als prostituee, wordt beschreven, is hij verontwaardigd. Het beeld dat hij lange tijd van haar heeft gehad, blijkt onterecht te zijn. Modderman besluit tot het schilderen van een nieuwe Maria Magdalena, tot het maken van een verbeelding die haar recht doet. Hij ontdoet haar van alle klassieke symboliek, geen zalfpot, geen lange haren of overdadige juwelen en zeker geen tranen. De wijde jurk geeft haar enerzijds een tijdloos karakter, net zoals LaChapelle en Breukers hun Jezus steeds in toga blijven afbeelden. Anderzijds zorgt de jurk ervoor dat er geen nadruk op Maria Magdalena's lichamelijkeheid komt te liggen. Modderman schildert haar in zittende

houding, licht onderuit gezakt, wat haar een nonchalante uitstraling geeft. Hij laat zijn Maria Magdalena *manspreaden*, bewust wijdbeens zitten, waarmee ze ruimte inneemt die haar volgens de schilder toekomt.¹¹⁷ Door het schilderij de titel *Miskend* mee te geven, laat de schilder in niet mis te verstane bewoording weten dat Maria Magdalena door de geschiedenis verkeerd is behandeld – en dat het aan onze tijd is om daar nu eindelijk iets aan te doen. Op geheel andere wijze dan de film *Mary Magdalene*, zijn beide kunstwerken geboren uit een wens, of zelfs gevoelde urgentie, tot eerherstel.

De vier voorgaande werken hebben betrekking op de christelijke traditie, op Bijbelse en apocriefe bronnen en de receptie hiervan. Maria Magdalena heeft echter ook een vorm van, bij gebrek aan beter woord, niet-religieuze aantrekkingskracht. Dat onderschrijven de volgende twee kunstwerken, waarbij de figuur voor Maria Magdalena zich naadloos laat inpassen bij niet-religieuze overtuigingen. In 2019 lanceerde FKA twigs een muziekalbum getiteld *Magdalene*. Ze zegt geïnspireerd te zijn door Maria Magdalena, omdat zij een sterke vrouw was, die moest vechten om gehoord en begrepen te worden. Het is een interpretatie die FKA twigs als parallel aan haar eigen leven ziet. Ze vindt herkenning in Maria Magdalena als vrouw die publiekelijk voor van alles is uitgemaakt. En dat ze, in de perioden dat er een man in haar leven was, door hem werd overschaduwd. Het gaat FKA twigs niet zo zeer om de theologische interpretaties van Maria Magdalena, maar om de vrouw die erachter schuilgaat.¹¹⁸ In deze interpretatie lijkt er een splitsing mogelijk. Als de christelijke elementen worden uitgevlakt, blijft er nog steeds een Maria Magdalena over. De fotografie die Matthew Stone heeft gemaakt voor de albumhoes van *Magdalene* is eveneens van interesse, vooral de achterzijde van de hoes. Deze toont een soortgelijk onderuit zittende vrouw als bij Modderman, maar dan in de gedaante van FKA twigs. Ze kijkt eveneens onbevreesd de wereld in, neemt met haar lichaamshouding ruimte in en is niet bang om dat te doen.

Als laatste is een serie keramiek werk van beeldhouwer Kiki Lamers van interesse hier. Zij maakte tussen 2019-2020 een reeks beelden genaamd *The Magdalene Series*. Het zijn vrouwfiguren van geglaazuurd keramiek, een materiaalkeuze die Lamers maakt nadat ze eerder naam maakte als schilder. Hoewel haar schilderijen waren gebaseerd op fotomateriaal, maakt Lamers haar sculpturen geheel vanuit de verbeelding. Ze vindt inspiratie voor haar sculpturen in het kluizenaarsbestaan dat Maria Magdalena wordt toegeschreven in ‘de Gouden Legende’. Vooral het feit dat Maria Magdalena, tijdens deze periode van dertig jaar, leeft zonder enig materieel bezit en of aards voedsel. Ze wordt gevoed met spiritueel gezang dat ze hoort tijdens de zeven keer die ze per dag door engelen hemelwaarts wordt opgetild. Ondanks dat haar beelden een devotionele uitstraling hebben, gaat het La-

mers niet om de devotie die klassieke verbeeldingen van Maria Magdalena als kluizenaar tot uitdrukking brengen. Het gaat haar juist om het één zijn met de natuur en de harmonie die dat met zich mee brengt.¹¹⁹ De natuur, die tegenwoordig zo onder dreiging staat van menselijk handelen. In dat opzicht vormen de sculpturen een soort tegenwicht, een stem die op een zachtvaardige manier wil aanzetten tot nadenken over verandering van levensstijl.

Al deze eigentijdse Maria Magdalena's hebben verschillende gezichten. Daarmee zetten ze haar meervoudige beeld voort. Het onderstreept eveneens dat deze actuele verbeeldingen net zo goed constructies zijn als de meer klassieke verbeeldingen. Ook al is het doel van verschillende kunstenaars om de 'echte' Maria Magdalena te laten zien, of haar recht te doen, ook de daaruit resulterende kunstwerken zijn constructies. Ze tonen opvattingen van de makers en reflecteren daarmee bepaalde aspecten van de tijdgeest.

[98]

Eigentijdse heiligheid

In de 21ste eeuw is de ongehoorde stem een belangrijke factor in de kunstwereld. Uit de verkenning van verschillende eigentijdse kunstwerken, blijkt dat de figuur van Maria Magdalena een effectief symbool is om opvattingen over de ongehoorde stem tot uitdrukking te brengen. Zij staat voor vrouwen die onderdrukt zijn, niet geloofd worden en door beschimping van hun lichamelijke of seksualiteit klein worden gehouden. Maria Magdalena biedt een tegenwicht, als eerste getuige van het meest cruciale moment in het christendom. Hoe er met die getuigenis is omgegaan in de latere receptiegeschiedenis, voedt de eigentijdse perceptie van Maria Magdalena als symbool voor de ongehoorde stem. Zowel binnen als buiten religieuze kringen houdt deze interpretatie stand.

Waarin schuilt dan de heiligheid van Maria Magdalena? Zoals ik heb willen beschrijven, is de figuur van Maria Magdalena altijd onderhevig geweest aan beeldvorming en interpretatie. Om iets te zeggen over haar heiligheid, zijn verbeeldingen in tekst en beeld van belang. Kunstenaars, opdrachtgevers, de tijdgeest, het zijn allemaal elementen die in zulke verbeeldingen doorwerken. Zo dragen kunstwerken altijd bepaalde ideeën en waarden uit. Maar, zo beschouwd, is het heilige wat daarmee wordt gecommuniceerd dus ook aan verandering onderhevig.

Eerder werd al de beschrijving van Frijhoff aangehaald, die stelt dat navolging van mensen die als heilig worden gezien tot gevolg heeft dat normen en waarden van een gemeenschap worden behouden. Dit raakt ook de kern van sociologische benaderingen van het heilige. Socioloog Gordon Lynch stelt dat het heilige in communicatieve vormen tot stand wordt gebracht. In deze communicatie komen symboliek, emotie en moraliteit bij elkaar. Zo wordt iets gezegd over wat

als heilig wordt beschouwd.¹²⁰ Kunstwerken functioneren als communicatieve vormen, opvattingen worden belichaamd in kunstwerken. Vervolgens worden kunstwerken al dan niet door een collectieve groep gekoesterd, beschermd en gevierd. In een dergelijk brede opvatting kan het heilige religieus, maar ook niet-religieus van aard zijn. Centraal in Lynch' opvatting over het heilige staan de morele overwegingen die ermee worden uitgedragen. Socioloog Hans Joas vult deze focus op moraliteit aan met het uitdragen van idealen.¹²¹ Volgens Joas is het heilige te lokaliseren in creatieve handelingen, in scheppende handelingen. Via creatieve handelingen worden steeds opnieuw waarden en idealen tot stand gebracht. Dit handelen is een wezenlijke drijfveer voor mensen, en tevens wat hen onderling verbindt.¹²² Kunst is bij uitstek een creatieve handeling, het komt zonder de handeling van het scheppen niet tot stand. De eigentijdse kunstwerken die Maria Magdalena als onderwerp hebben, zo heb ik willen beschrijven, belichamen ieder op een eigen manier waarden en idealen die door middel van de figuur van Maria Magdalena worden gecommuniceerd.

[99]

Religie heeft in twee van de zes besproken kunstwerken geen plaats. Bij Lamers is de ascetische levenswijze van Maria Magdalena ontdaan van religieuze beweegredenen, maar houdt de levenswijze zelf stand als ideaal door de verbondenheid met de natuur die er uit spreekt. Bij FKA twigs en Stone komt de religieuze Magdalena niet aan bod, het gaat hen om de kracht, de volharding en de zelfstandigheid die ze voor hen uitstraalt – én de beeldvorming waaraan ze onderhevig is geweest. Ondanks dat de opvattingen van deze kunstenaars niet worden ingegeven door christelijk geloof, kunnen ze wel worden opgevat als uitdrukkingen van het heilige. Datgene wat heilig is voor de makers van deze kunstwerken. Opvattingen over de verhouding tussen mens en natuur, en de rol van de vrouw in het publieke domein, zijn van morele waarde voor hen.

In de andere vier kunstwerken speelt religie een rol als traditie. Als traditie waarop wordt voortgebouwd, door er een eigen interpretatie aan toe te voegen. En als traditie die moet worden veranderd, door deze de maat te nemen. Waar LaChapelle een aantal Maria Magdalena's in zijn oeuvre heeft die als boetvaardig kunnen worden bestempeld, vervullen deze verbeeldingen niet perse een voorbeeldfunctie. Ze roepen eerder vragen op, over wat het betekent om iemand tot gevallen vrouw te bestempelen. Hoe wij als eigentijdse beschouwers zelf verbeeldingen van vrouwelijk naakt beoordelen of zelfs veroordelen. Door de stereotyping uit te vergroten, zet LaChapelle aan tot nadenken hierover. In zijn andere verbeeldingen, evenals in die van Breukers, krijgt de beschouwer een menselijker kant van zowel Maria Magdalena als van Jezus te zien. We kunnen ons bijna rechtstreeks tot hen verhouden, terwijl ze samen dansen, praten, eten. Beide kunstenaars maken zo een vertaalslag van klassieke iconen naar bijna aanraakbare

medemensen. Enerzijds ontdoet deze vertaalslag ze van een sacraal, onaantastbaar aura, anderzijds maakt de menselijkheid die daardoor ontstaat ze evenwel tot voorbeeldfiguren.

[100]



Chantal Breukers,
Ten Dans, 2019-2020.

De film van Davis en het schilderij van Modderman zijn beiden gemaakt vanuit de overtuiging dat het tijd is om Maria Magdalena recht te doen, om haar wijsheid en zelfstandigheid voor het voetlicht te brengen, ontdaan van associaties en aantijgingen die ze kreeg toebedeeld. Hoewel ze in de film een trouwe volgeling van Jezus is, springt ze er ook uit doordat ze zoveel spiritueel inzicht heeft. Ze begrijpt Jezus het beste. Ze is eigenzinnig, zelfstandig en wijs, en breekt met verwachtingspatronen omtrent de voorbestemde rol van de vrouw in het huishouden. Dat is de Maria Magdalena die Davis ons toont. Voor Modderman zijn dat eveneens belangrijke waarden. Hij stelt zich nog sterker op tegenover de christelijke receptiegeschiedenis, zoals de titel van zijn schilderij onderschrijft. Met het schilderij spreekt hij zich uit tegen het onrecht waarvan hij vindt dat haar is aangedaan.

Tot besluit

De besproken kunstwerken dragen waarden uit die als religieus en niet-religieus kunnen worden bestempeld. Het zijn thema's die, vanuit sociologisch perspectief, iets over heiligheid kunnen communiceren. Waarden die de kunstenaars zo belangrijk vinden, dat ze deze de focus hebben gemaakt in hun werk. En dan is de vraag, of dit religieuze waarden zijn of niet, veel minder relevant dan het feit dat dit voor zowel religieuzen als niet-religieuzen belangrijke waarden kunnen zijn. Maria Magdalena wordt op deze manier een symbool, waarmee kunstenaars deze

waarden tot uiting kunnen brengen. Zo is ze vandaag de dag nog altijd als heilige te beschouwen. Enerzijds als bezitter van intrinsieke heiligheid – zoals uitgedragen in het katholieke geloof –, maar anderzijds even zo goed als vehikel waarmee heiligheid wordt vormgegeven en gecommuniceerd. Vanuit het perspectief van de besproken kunstwerken gaat dit heilige niet over christelijke opvattingen over berouw en boetedoening. Deze verandering in opvattingen loopt in feite parallel aan de wijzigingen die de Katholieke Kerk in 1969 en in 2016 doorvoerde, waardoor Maria Magdalena respectievelijk niet langer als zondaar werd gezien en waardoor haar naamdag dezelfde liturgische status kreeg als die van de andere apostelen.

Bij de kunstenaars in dit essay gaat het over opvattingen omtrent rechtvaardigheid, medemenselijkheid en harmonie met de natuur. Daarin zijn persoonlijke opvattingen van de kunstenaars terug te vinden, net zo goed als dat het breder gedragen idealen zijn in deze tijd. Maria Magdalena's christelijke wortels worden niet vervangen of genegeerd, maar ingevuld met andere waarden. Net zoals dat in eerdere tijden ook gebeurde. Dat maakt haar niet minder geschikt als heilige. Het laat juist zien hoe Maria Magdalena blijvend relevant is, doordat haar beeldvorming in staat is om met de tijdgeest mee te bewegen. Het zal dan ook niet verbazen dat er van haar geen sculptuur in Michael Landy's *Saints Alive* was opgenomen. Maria Magdalena heeft het niet nodig om door kinetische techniek in beweging te worden gezet, ze is nog altijd springlevend.

Kunst als sacrament? Een eredienst te midden van Christian Boltanski's NA

MARCEL BARNARD

Inleiding: kan kunst sacramenteel zijn?

[102] Dat kunst en religie op een of andere manier met elkaar zijn verbonden is evident. Religiositeit manifesteert zich tenslotte in allerhande artistieke expressievormen: poëzie, geuren, muziek, dans en beelden. Mensen die religieus bewogen zijn hebben geen andere mogelijke middelen om hun religiositeit te bemiddelen dan symbolische taal, symbolische handelingen en symbolen. En, omgekeerd, hun religiositeit is voor henzelf of anderen niet toegankelijk dan door symbolische taal, symbolische handelingen en symbolen. Daarbij moeten we in gedachten houden dat taal *altijd* symbolisch is, zoals Lacan aantoont; zij bemiddelt niet alleen het zelf aan het zelf maar ook de ander in zijn of haar vreemdheid en vertrouwdheid. De diepste lagen van de taal zijn poëtisch, zij evoceren een realiteit en nodigen die uit in aanwezigheid te treden en zich te presenteren.

Dat geconstateerd hebbend, kunnen we de stelling dat religie en kunst op een of andere manier met elkaar verbonden zijn verdiepen door *theologisch* te vragen of kunst ook *een zichtbaar teken van de goddelijke genade* kan zijn — met andere woorden, door te vragen of kunst ook *sacramenteel* kan zijn. Eigentijdse filosofische en theologische perspectieven op kunst suggereren dat dat inderdaad mogelijk is. Zo betreden we dus een christelijk religieus en dogmatisch discours. Ik wil dit discours evenwel benaderen vanuit een concreet voorbeeld op het kruispunt van religie en kunst, of, eigenlijk, van kunst en christelijk geloof. Om deze relatie op te helderen koos ik het voorbeeld van de monumentale Oude Kerk in Amsterdam die de formele status van een museum heeft en die eigendom is van een stichting, maar waar ook een christelijke gemeente wekelijks samenkomt. De kerk is een plek van tentoonstellingen van moderne kunst en van christelijke eredienst. Het doel dat ik met dit artikel beoog is het ophelderen van de mogelijke sacramentele waarde van moderne kunst.

In de Oude Kerk in de hoofdstad bestaat een spannende (en soms ook wel gespannen) samenwerking tussen de christelijke gemeente en de kunstprofessio-

nals. De Franse krant *Le Monde* publiceerde een interview met Jacqueline Grandjean, directeur van Stichting de Oude Kerk, en geeft weer wat zij zegt: 'Na een tijdje werd de pastor die er voorgaat ... haar co-curator. Hij overtuigde de mensen die aarzelden en de gelovigen dat contemporaine kunst geen 'indringer' was en dat het zelfs mogelijk was om tentoonstellingen en eredienst te verzoenen'.¹²³ Het valt nog te bezien of verzoening hier het juiste woord is, maar we kunnen in ieder geval stellen dat de kunstwerken en de eredienst-vierende gemeenschap een fascinerende dialoog zijn aangegaan. Dat zal ook de casus die in dit artikel centraal staat, duidelijk maken.

Kunst en sacrament — Louis-Marie Chauvet

Moderniteit en, in een geradicaliseerde vorm, laat-moderniteit hebben de gedachte ontwikkeld dat symboolhandelingen locaties zijn waar God kan worden bemiddeld en aanwezig kan komen in de wereld, terwijl hij of zij er zich op hetzelfde moment ook verbergt. Het concreet menselijke bestaan wordt zo voorgesteld als de locatie waar God zich toont. We zullen deze gedachte nu verder uitwerken onder verwijzing naar Louis-Marie Chauvet, een rooms-katholieke sacramentstheoloog. Ik kies voor deze benadering om de continuïteit en discontinuïteit tussen de moderne kunstinstallaties in de Oude Kerk in Amsterdam en de sacramentele eredienst die daar wordt gevierd, te kunnen reconstrueren.

Dat de christelijke gemeente binnen een specifiek christelijk discours is gelokaliseerd, is evident. De kunstinstallaties in de kerk bewegen zich op de grens van sacraal en seculier, niet alleen omdat de kerk momenteel de status van museum heeft, maar ook omdat het gebouw èn is gebouwd voor de christelijke eredienst èn tegelijkertijd ook de stad, haar omgeving en geschiedenis representeert: de middeleeuwse samenleving met haar gilden en bestuurders, de Bourgondische tijd, de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden en haar koloniale activiteiten door middel van de Verenigde Oost-Indische Compagnie en haar zeehelden in verschillende oorlogen. Kortom, omdat het gebouw zelf al is gelokaliseerd in de altijddurende dynamiek van sacraal en seculier.¹²⁴ Alle kunstenaars die door de museumdirectie uitgenodigd worden om zich met hun werk te presenteren in de kerk wordt gevraagd op het gebouw te reageren. Zo reflecteren de installaties die zij ontwerpen en realiseren op een of andere manier *altijd* de seculiere en sacrale aspecten van het gebouw.

Louis-Marie Chauvet, symbool en sacrament

Voor sacramentele theologie roep ik, zoals gezegd, Louis-Marie Chauvet op als getuige. Zijn *opus magnum*, in de Engelse versie getiteld *Symbol and Sacrament: A Sacramental Reinterpretation of Christian Existence* (1987) domineert het hedendaagse

gesprek over sacramentstheologie, in het bijzonder dat over de Eucharistie.¹²⁵ Chauvet baseert zijn sacramentstheologie op Heideggers taalfilosofie. Anders dan in de klassieke metafysica en onto-theologie

It is the word alone that permits the coming into presence, that is, being in which something can make its appearance as an entity. ... Language is 'voca-tion', an invitation addressed to entities to come into presence while remaining in their absence.¹²⁶

[104] Zijn/'Being' komt in aanwezigheid/'comes into presence' zonder ooit te kunnen worden gegrepen of gefixeerd. Verder, het substantief 'word' in dit citaat moet niet worden misverstaan als exclusief refererend aan het verbale. Het heeft evenzogoed betrekking op andere 'bemiddelingen': kunstwerken, beelden, geluiden, geuren en kleuren, etc. Kortom, taal refereert aan de symboliserende activiteiten van de mens. Chauvet wil uit het klassieke ontologische schema dat de theologie, en de sacramentsleer in het bijzonder, beheerst wegbreken. Uiteindelijk verstaat hij Gods zich-realiseren of in aanwezigheid komen binnen het filosofisch raamwerk van Heideggers taalfilosofie. Daar valt van alles over te zeggen, maar in dit artikel nemen we dat als uitgangspunt. Als gevolg van dat uitgangspunt, is menselijk symbolisch handelen deel van de gave van de goddelijke genade. Gave en weer-gave zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het 'Doe dit' in Jezus' opdracht 'Doe dit tot mijn gedachtenis' is een onlosmakelijk deel van de sacramentale genade omdat *in* dit doen God 'comes into presence'. Of, zoals Chauvet kan zeggen, in het breken van het brood treedt Christus naar voren.

In de context van Chauvets verhandeling over menselijke symboliserende handelingen die het zijn oproepen om in aanwezigheid te komen, besteedt hij aandacht aan Heideggers bekende interpretatie van de boerenschoenen van Vincent van Gogh, nu in het Van Gogh Museum in Amsterdam.¹²⁷ Met andere woorden, Chauvet roept de hulp van de kunsten op om uit te leggen wat een sacrament is. Volgens Heidegger geeft het kunstwerk doorgang aan het zijn zelf; De 'volheid van een wezenlijk zijn' komt naar voren in het schilderij van Van Gogh. Het kunstwerk laat zien wat de schoenen 'in waarheid' zijn.¹²⁸

Uit de donkere opening van het uitgetrapte binnenste van het schoeisel staart het afmattende van het altijd maar werken. In het onverslijtbaar degelijke van deze zware schoenen ligt de taaie volharding opgehoopt van de langzame tred door de langgerekte en altijd eendere voren van de akker waar een gure wind op staat. Aan het leer kleeft het vochtige en vette van de grond. Onder de zolen verglijdt de eenzaamheid van de landweg in

de schemeravond. In het schoeisel trilt de zwijgende roep van de aarde nog na, haar stille schenken van het rijpende koren en haar duistere weerbarstigheid in het kale braakliggende winterse veld. Door dit tuig waart de gelaten zorg om het dagelijks brood, de woordeloze vreugde de nood weer te hebben doorstaan, de huiver rond de aankomst bij de geboorte en de siddering bij de alomtegenwoordige dreiging van de dood. Aan de *aarde* behoort dit tuig toe en in de *wereld* van de boerin is het geborgen. Vanuit dit geborgen toebehoren komt het tuig zelf pas tot zijn in-zich-rusten.¹²⁹

Zoals gezegd begrijpt Chauvet de gave van sacramentele genade binnen het kader van Heideggers taal filosofie. De ritus van het Heilig Avondmaal geeft doorgang aan het zijn zelf, *nu geïnterpreteerd als goddelijke genade*. Het eucharistisch brood onthult zijn waarachtigheid (Johannes 6:32) in de eucharistische ritus en bemiddelt *opnieuw, keer op keer* het woord dat vlees werd in Jezus Christus:

[105]

The bread which nourishes human beings in the most human dimension of their humanity is the bread of the *word* and this word where bread comes-to-presence in communicating itself to others is itself, according to the faith, a mediation *where the Word delivered by God in Jesus Christ* to humanity unto death *takes on flesh*.¹³⁰

Het eucharistisch brood is niet alleen brood dat voedt (Johannes 6: 5–12); het openbaart zichzelf ook als het ware brood dat wordt gedeeld en gemeenschap bevordert (Johannes 6: 8–13). Tegelijkertijd presenteert het brood het brood des hemels, het brood des levens; in het eucharistisch brood komt het woord Jezus Christus opnieuw in de tegenwoordigheid (Johannes 6: 47-51), dat wil zeggen in onze empirische realiteit.

Let wel, in Chauvets epistemologie van symboliseren en taal zit er geen 'waarheid' achter de bemiddelingen van brood en wijn, het water van de doop, de letter van de heilige Schrift, de institutionele kerk. Gevangen als we zijn in het klassieke ontologische denken en het dualisme van *signum et res*, geest en materie, lichaam en geest, goddelijk en menselijk, dreigt het Paulinische 'schandaal' van het christelijk geloof aan ons te ontsnappen. Brood, wijn, water, letter en de empirische kerk onthullen de waarachtigheid van de Messias, verlenen doorgang aan de genade.

Laat je dat los, dan struikel je (of struikelt 'men') over het avondmaal zoals je struikelt over het lichaam, over de institutionele kerk, of over de letter van de Schrift — als je die tenminste respecteert in hun historische en empirische mate-

rialiteit. Je struikelt erover omdat je een heimwee koestert naar een ideale en onmiddellijke aanwezigheid aan jezelf (of van 'men' aan zichzelf), anderen en God.

De eucharistie is de volledige zelfontleding van God. Met Chauvet: de kerk als het fysieke en kwetsbare lichaam van Christus — dat wil zeggen kerkleden, evenals ambtsdragers — demonstreert en bewijst deze zelfontleding van God in haar ethiek, haar zelfopofferende leven van dienstbaarheid aan anderen, 'de vreemdeling, de wees en de weduwe' (Deuteronomium 24:20). We zouden willen toevoegen dat de kerk ook de zelfontleding van God kan onderstrepen in haar *esthetische* handelingen. Nu schetsen we eerst uitgebreid onze casus.

Christian Boltanski, NA, Oude Kerk Amsterdam, 2017/2018

[106] Midden in het oudste deel van Amsterdam, in de rosse buurt, staat de Oude Kerk, het oudste gebouw van de stad.¹³¹ Nooit verwoest door vuur of oorlog, toont het zijn ononderbroken geschiedenis van de middeleeuwen tot heden. De geschiedenis van de stad, het land en zelfs Europa — Amsterdam was immers van oudsher een havenstad die verbonden was en is met andere havens in Europa, en ooit maakte het land deel uit van het Bourgondische rijk — is te lezen in de wapenschilden, glas-in-loodramen, praalgraven, epitafen en grafstenen, plafondschilderingen en inscripties. In de jaren vijftig werd de kerk, die behoorde tot de Nederlandse Hervormde Kerk, overgedragen aan een stichting, terwijl de kerkelijke gemeente het recht behield om de kerk voor de eredienst te gebruiken. De kerk is sinds een aantal jaren officieel een museum. Directeur Jacqueline Grandjean organiseert spraakmakende en ook internationaal veelbesproken tentoonstellingen van hedendaagse kunst. De kunstenaars worden, zoals gezegd, steeds uitgenodigd om interventies uit te voeren in het historische gebouw.

In 2017 realiseerde de Franse kunstenaar Christian Boltanski (Parijs, 1944) de expositie NA. In alle installaties waaruit de tentoonstelling was opgebouwd, speelden noties en ervaringen als dood/leven, verdwijning/verschijning, vertrek/terugkeer en vergeten/herinneren een rol. De installaties passen in het thema van Boltanski's bredere werk:

A central theme in Boltanski's work is that every moment of our lives is transformed into a past that is as definitive as death. ... He is interested in the universal transience of the individual and the role of memory to conserve lived experience. ... His perception is shaped by his Jewish ancestry and his experiences of fear and persecution in the tragic events of European history during World War II. Boltanski says, 'For me, corpses and photographs and old clothes are all symbols of absence': he feels that by

displaying relics of past times and remembrances, he can reawaken memories in those who view his work.¹³²

Meer concreet ontwierp Boltanski locatie-specifieke installaties in het kerkgebouw die verwezen naar de vele namen die in de kerk werden herdacht, met name op de grafstenen. De meest in het oog vallende installaties die de kunstenaar construeerde, waren grote torens, *Appareils*: enorme tombes van landbouwplastic die hoger waren naarmate er meer mensen ooit onder de grafsteen waren begraven. De tombes doorbraken de zichtlijnen in de kerk en nodigden bezoekers uit om als in een labyrint zich een weg tussen de graven te vinden. Tijdens het wandelen tussen de tombes kwamen bezoekers jassen tegen die aan houten skeletten hingen en die zeer persoonlijke vragen stelden wanneer je ze naderde: 'Ben je eenzaam?' 'Vertel eens, heb je geleden?' Bezoekers werden uitgenodigd om te antwoorden: *Prende la Parole*. In het lege schip lagen de jassen van buurtbewoners - *Les Manteaux* - uitgespreid op de vloer. Omdat ze als het ware persoonlijke verhalen vertelden, herinnerden ze aan wat mensen achterlaten, vooral na hun dood. In het koor van de kerk hingen jassen op een aantal stoelen, alsof ze wachtten op - *Attente* - de terugkeer van hun eigenaren. Bij de ingang van de kerk kregen bezoekers een boekje overhandigd met de namen van de 8.000 mensen die tussen 1396 en 1865 in de Oude Kerk begraven waren.¹³³ Op deze manier werd meteen de aandacht gevestigd op het minst zichtbare aspect van de enorme ruimte: de namen op de grijze grafstenen die de kerkvloer vormen en de mensen die eronder begraven lagen. Bezoekers konden in een kleine ruimte in de kerk die namen voorlezen, ze werden audio-opgenomen en daarna tijdens de tentoonstelling in het kerkkoor afgespeeld. In tegenstelling tot de titel van de installatie, werden zo de namen van degenen die voor altijd verdwenen waren - *Disparus* - opnieuw opgeroepen of, beter gezegd, herdacht.

In dit artikel staan kunst en sacrament centraal, daarom besteed ik extra aandacht aan de vier installaties die gerealiseerd zijn op de plekken in de kerk die gereserveerd zijn voor de twee traditionele kernsacramenten van de christelijke kerk: de doop en de eucharistie of het heilig avondmaal.

In de kleine doopkapel in de noordwestelijke hoek van de kerk, naast de ingang van de toren, lagen 158 lampen op de vloer, evenveel als het aantal dagen dat de tentoonstelling duurde. Elke dag, 's middags als de zon het hoogst aan de hemel stond, ging een van de lampen uit totdat ze uiteindelijk allemaal waren geblus. *Crépuscule* heette de installatie: (avond) schemering, verval of zelfs verwoesting.

De zichtlijn van de westelijke toreningang tot aan het koor volgend, zag de bezoeker tot 1578 het hoogaltaar, dat na de Alteratie van Amsterdam werd gesloopt. Nu staat er de tafel van de protestantse gemeente die op zondag in het

gebouw bijeenkomt en wekelijks het avondmaal viert. Het is de plaats waar traditioneel de komst van Christus in de elementen brood en wijn wordt gevierd, en waar dus, naar het christelijk geloof, het heilige uiteindelijk in de aanwezigheid treedt.

Boltanski ontwierp drie installaties op of rond deze plek. Tegen het houten scherm rond het hoge koor liet *Le Manteau* opnieuw een jas zien, omringd door brandende gloeilampen. Op deze locatie en door de verlichting viel deze jas op tussen alle andere in de installaties in de kerk. Achter het houten scherm, in de kooromgang, werd de film *Animatas Blanc* op een witte muur geprojecteerd. De film toonde lange, door de wind bewogen rietstengels met kleine, rinkelende Japanse gietijzeren belletjes. De stengels waren in een wit sneeuwlandschap geplant waardoor de film afhankelijk van de hoeveelheid daglicht min of meer zichtbaar was op de witte muur. De uitleg luidde: 'the name of this movie *Animatas* refers to the altars the original inhabitants of America built on the side of the road to honour their dead. The soft ringing of the bells describes the artist as the sound of the soul'.¹³⁴ Een andere installatie werd op de liturgische tafel geplaatst die de protestanten gebruiken om het Heilig Avondmaal te vieren. Het heette *Autel*, of Altaar, een duidelijke verwijzing naar het verdwenen altaar dat ooit op die plek stond. Op de tafel verwelkte een dikke laag bloemen langzaam door de tentoonstelling. Om de bloemen te 'conserveren' werden ze verpakt in plastic folie.

[108]

Een eredienst tussen de interventies van Boltanski

Op een van de laatste zondagen voor de Advent 2017, aan het einde van het liturgische jaar, wanneer traditioneel thema's als dood en opstanding, vernietiging en zuivering, herstel en terugkeer (van Jezus) aan de orde zijn, ontwierp de kerkelijke gemeente een dienst waarin de kerkgangers zingend tussen de torens van landbouwplastic doorgingen. Ik was (samen met ds. Jessa van der Vaart en cantor Christiaan Winter) een van de voorgangers en ontwerpers van de dienst en stelde de gebeden samen uit fragmenten van Jezus' rede over de laatste dingen, die op die zondag gelezen werd.¹³⁵ Zo werd het kunstwerk nadrukkelijk met het christelijke liturgische verhaal verbonden, en het kunstwerk liet dat ook toe, zij het dat er geen naadloze aansluiting ontstond, maar eerder een uitdagende spanning werd gecreëerd. Omgekeerd onderbraken daarom de kunstinstallaties het liturgische verhaal.

In de liturgische compositie werd een zin uit de evangelie steeds herhaald en zo als het ware naar voren gehaald: 'Dit is het einde niet./ NA de verschrikkingen (of: NA de verdrukking)/ zal het teken van de Mensenzoon/ verschijnen aan de hemel'. De titel van de tentoonstelling, NA, kreeg zo een nieuwe invulling en werd op een eigenzinnige manier toegeëigend. Omgekeerd hebben de installaties het

begrip NA in de evangelietekst verdiept: de dood is een enorme kracht en macht, en de omvangrijke aanwezigheid van de plastic torens benadrukte de niet-vanzelfsprekendheid van een 'na', zeker geen 'na' dat een nieuw begin impliceert. Of, ingekaderd in de taal van het liturgische discours, de openbaring van de Mensenzoon is een radicale breuk, een breuk met het bekende en met wat in de menselijke macht ligt.

De dienst begon met een processie die werd geopend en geleid door de cantonier en de cantor tussen de zwarte torenhoge graven door. Mensen verloren elkaar en de doorgaans open ruimte uit het oog, verdwenen tussen de graven en stonden uiteindelijk in een grote cirkel in de open ruimte voor het koorhek dat het schip van het hoge koor scheidt. Daar werden de openingsverzen gezegd, werd een psalm gezongen en werd de Kyrie-litanie uitgesproken, telkens onderbroken door een gezongen acclamatie van de gemeente.

[109]

De Kyrielitanie

- v: Heilige plaatsen worden ontwijfd,
tempels afgebroken,
geen steen blijft op de andere. (*Matteüs 24,1*)
- a: Dit is het einde niet. (*Matteüs 24,6*)
NA de verschrikkingen
zal het teken van de Mensenzoon (*Matteüs 24,30*)
verschijnen aan de hemel.
- v: Vluchtelingen –
ze vluchten de bergen in,
laten have en goed achter in hun huizen,
hun jas op het land,
— jassen, overal jassen,
wie droegen ze, waar zijn ze?
Gevlucht, verdwenen,
vermoord, verdronken. (*Matteüs 24,16.18.20*)
- a: Dit is het einde niet.
NA de verschrikkingen
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
- v: Ze vluchten, zwangere vrouwen
met een kind aan hun borst;
ze vluchten in de snijdende wind
door een ijskoude winter. (*Matteüs 24,19*)
- a: Dit is het einde niet.

- NA de verschrikkingen
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
- v: Geruchten van oorlogen
en oorlogsdreiging,
het ene volk
dat tegen het andere
ten strijde trekt,
het ene koninkrijk
tegen het andere. (*Matteüs 24,6a.7*)
- a: Dit is het einde niet.
NA de verschrikkingen
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
- v: Overal hongersnoden. (*Matteüs 24,7*)
- a: NA de verdrukking
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
Dit is het einde niet.
- v: De aarde beeft. (*Matteüs 24,7*)
- a: NA de verdrukking
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
Dit is het einde niet.
- v: Valse messiassen en valse profeten,
verrichten indrukwekkende tekenen
en wonderen,
misleiden Gods uitverkorenen. (*Matteüs 24,24*)
- a: NA de verdrukking
zal het teken van de Mensenzoon
verschijnen aan de hemel.
Dit is het einde niet.
- v: Overal dood,
overal doden,
een doolhof van graven,
een oerwoud van torenhoge zwarte tombes
zo hoog als het aantal doden eronder.
- a: Dit is het einde niet.

In de context van dit artikel is natuurlijk ook de viering van het Heilig Avondmaal belangrijk. Zoals gewoonlijk ging de gemeente naar het hoge koor, waar ze in een kring rond de tafel stond voor de wekelijkse viering van het Avondmaal. Na het *offertorium*, het aandragen van de gaven (brood, wijn en de collecten), de voorbeden, het eucharistisch gebed, het Onze Vader en de vredegroet, werden brood en wijn gedeeld. Toen we de eucharistie vierden, stonden de bekens en de schalen midden tussen de afstervende bloemen op tafel. Het folie was teruggevouwen en de aanblik en geuren van de verwelkende en rottende bloemen gaven een diepe zintuiglijke betekenis aan het eucharistisch gebed, dat onder meer deze passage (naar 1 Korintiërs 7,31) bevatte:

- v. O Heer, kom ons te hulp!
- a. De gedaante der wereld gaat voorbij.
- v. O God, maak Gij ons levend
- a. en heilig uw naam.
- v. Dank zij de God van David
- a. door Jezus zijn dienaar,
- v. die in de nacht dat Hij is overgeleverd...

[111]

Conclusie: kunst als sacrament

Echte taal - dat wil zeggen poëtische, artistieke en liturgische taal - maakt stilte mogelijk tot het moment dat de stilte vibreert en openbarst om doorgang te geven aan het zijn en uiteindelijk aan God. Een boekje met de namen van 8.000 in de Oude Kerk begraven mensen maakte hun definitieve afwezigheid zichtbaar. Door hun namen te noemen, waren ze aanwezig. Door hun opdringerige aanwezigheid hebben de plastic torens op grafstenen het bewustzijn vergroot van de leegte die meestal kenmerkend is voor het gebouw. Jassen achtergelaten op stoelen en de grond riepen om hun dragers. Een grote geëxposeerde jas op het koorschot achter de avondmaalstafel riep onmiskenbaar de herinnering op aan hem die werd uitgekleeft en wiens jas werd verloot terwijl hij stierf aan een kruis. Rinkelende belletjes maakten de zielen wakker van de oorspronkelijke bewoners van Amerika, verdreven, vermoord en bijna uit de geschiedenis weggeschreven. De verwelkende en verrottende bloemen op de altaartafel riepen de gedachte op dat deze wereld aan het vergaan is.

Hier eigende de christelijke gemeente zich de kunstinstallaties op een eigenzinnige manier toe, en vond — om het in termen van Ricoeur te zeggen — een refiguratie plaats. Wat bij Boltanski vooral sporen van afwezigheid waren, werden binnen het kader van een sacramentele liturgie en van het oude kerkgebouw sporen van iets nieuws dat gekenmerkt wordt door dat het altijd een komende is en

nooit kan worden gefixeerd. Nog iets anders gezegd, het kunstwerk werd binnen het schandaal, het *skandalon*, van de christelijke narratief getrokken waarin de Messias in het aanzijn geroepen wordt in, met en onder brood en wijn die gedeeld worden in een concrete al-te-menselijke gemeente. Kortom, waar God zich ontleedt in een concrete liturgie, die daardoor sacramenteel wordt. Binnen dat sacramentele liturgische kader ging de kunst voor de gemeente zodoende participeren in dit sacramentele spel van afwezigheid en aanwezigheid. In poëtische en liturgische taal van de christelijke liturgie werd doorgang verleend aan een 'dance of advance and retreat which being carries out, its movement of presence in absence'.¹³⁶ We kunnen daarom ook concluderen dat Boltanski's NA ons diep bewust heeft gemaakt van het ambivalente en kwetsbare karakter van het sacrament.

[112] Om tenslotte nogmaals Chauvet te citeren, die op zijn beurt Heidegger citeert:

Rather, it is a true '*coming-to-presence*', that is, a presence whose very essence is the 'coming', the advent, and which is *thus essentially marked by the stroke of absence*. In sum, a signifying presence, a 'human' presence. A presence which does not erase 'the dawn-like trace of the difference', which 'melts away as soon as presence is conceived as present-entity, and finds its provenance in a supreme present-entity'. Presence-as-trace; trace of a passing always-already past; trace thus of something absent. But still trace, that is, the sign of a happening which calls us to be attentive to something new still to come.¹³⁷

In de christelijke sacramentele eredienst worden de afwezigheid en aanwezigheid van de Heer opgeroepen door het gebod 'doet dit tot mijn gedachtenis'. Zijn aanwezigheid aanduiden - 'doet dit' - doet zijn afwezigheid niet teniet: hij is een aanwezigheid-in-afwezigheid of, beter, een 'coming-to-presence'. In de kerk is elke dag altijd Advent. Net zo min als de sacramentele presentie laat zich het christelijke NA nooit als entiteit fixeren.

Presentie in hedendaagse religieuze kunst

Graham Sutherland en Antony Gormley

WESSEL STOKER

Is kunst die religieuze presentie laat zien mogelijk in een seculiere cultuur? *Christ of Saint John of the Cross* (1951) van Salvador Dali is populair bij velen. Het toont een grote Christusfiguur aan het kruis boven de aarde zwevend, boven Port Lligat in Spanje. Het verbeeldt het woord van Jezus uit het slot van Matteüs: 'ik ben met jullie, alle dagen, tot aan de voltooiing van deze wereld'. Een ander voorbeeld is *Christ in Glory* (1952) van de Engelse kunstenaar Graham Sutherland. Het is een groot tapijtwerk dat achter het altaar van de kathedraal van Coventry hangt. Het toont de opgestane Christus. Het beeld is ontleend aan het visioen van Johannes waarin hij Christus op een troon ziet die samen met God de Vader zich inzet voor de komst van het Rijk van vrede en gerechtigheid (Openb. 4). Sutherlands *Christ in Glory* toont voor velen de opgestane Christus als blijvend heilzaam betrokken op de wereld.

[113]

Ook in kunst geïnspireerd door het boeddhisme en hindoeïsme is presentie van belang. Het werk van Anish Kapoor (1954) is een voorbeeld van religieuze kunst als presentie. Zijn werken tonen het heilige als presentie. Waar zijn kunst in het museum is opgesteld, acht hij het museum tot een tempel geworden.¹³⁸ De Engelse hedendaagse beeldhouwer Antony Gormley is geïnspireerd door het boeddhisme en stelt presentie centraal in zijn sculpturen. Zijn mensvormige sculpturen – vaak een afgietsel van zijn eigen lichaam – staan opgesteld op openbare plaatsen in de stad, in het landschap of bij de zee en in musea.

Deze voorbeelden van presentie in kunst maken niet ongedaan dat presentie in kunst volgens sommigen in de huidige westerse cultuur onder druk staat. De in Duitsland geboren Amerikaanse literatuurwetenschapper Hans Ulrich Gumbrecht bekritiseert het omgaan met kunst die eenzijdig de aandacht richt op de betekenis van een beeld.¹³⁹ Zo wordt het beeld in zijn materialiteit, in zijn presentie te kort gedaan. Een hermeneutisch-cognitieve benadering van kunst drukt het werk in zijn materialiteit weg en daarmee ook zijn presentie karakter. Presentie in kunst staat ook op een andere wijze onder druk. Presentie van wat niet empirisch

waarneembaar is zoals de onzichtbare God van de Bijbel stuit op onbegrip in de eenzijdig op het zichtbare gerichte westerse beeldcultuur. De Franse filosoof en christelijke theoloog (lid van de Académie française) Jean-Luc Marion bekritiseert deze cultuur voor zover zij zich afsluit voor het onzichtbare en daarmee ook voor de mogelijke aanwezigheid van God via het heilig portret, de icoon.

In deze *case studie* onderzoek ik het thema presentie in moderne en hedendaagse religieuze kunst aan de hand van het werk van twee kunstenaars. Graham Sutherlands *Christ in Glory* (1951-1962) wordt vergeleken met boeddhistisch geïnspireerde werken van Antony Gormley. Er is onmiskenbaar verschil in opvatting over presentie, maar dat sluit niet uit dat het werk van Gormley vruchtbaar kan zijn voor de christelijke religie zoals we zullen zien. Sutherlands en Gormley's werk blijken elk op eigen wijze in samenhang te staan met de genoemde discussie over presentie in de wijsgerige kunstleer van Gumbrecht en in de theologische kunstleer van Marion.

[114]

Presentie in het werk van Antony Gormley

Antony Gormley (1950) leeft en werkt in London en ontving in 1994 de Turnerprijs. In zijn beeldhouwwerken staat de menselijke figuur centraal, maar heel anders vorm gegeven dan de westerse geschiedenis van de beeldhouwkunst laat zien. Dat heeft te maken met Gormley's religieuze visie op kunst. Kunst komt voor Gormley uit dezelfde bron als religie: het ontdekken van de existentiële betekenis van het menselijk bestaan.¹⁴⁰ Zijn kunst is een alternatief voor de huidige rusteloosheid van de mens die overal heen reist en nergens thuis is.¹⁴¹ Zij laat zien dat de mens geworteld is in een plaats en dat aanwezigheid (*presence*) wezenlijk is. Gormley wijst in dit verband op het thema 'aanwezigheid' in de kunst volgens de Duitse filosoof Heidegger. Hij citeert diens essay *De oorsprong van het kunstwerk* over 'presentie van de God':

Een bouwwerk, een Griekse tempel, beeldt niets af. Hij staat daar gewoon, in het dal tussen de rotsen. Het bouwwerk omsluit de gestalte van de god maar laat hem tegelijkertijd, aldus verborgen, door de open zuilengalerij naar buiten komen – uitstaan – in het heilige domein. Door de tempel *weest* de god in de tempel *aan*. Dit *aanwezen* van de god in de tempel is zelf het uitzetten en afzonderen van het domein als heilige grond. Maar de tempel en zijn domein zijn niet vaag omlijnd. Het tempelwerk schikt en verzamelt allereerst om zich heen de eenheid van banen en betrekkingen waarin geboorte en dood, onheil en zegen, overwinning en schande, volharding en verval voor het menselijk wezen de gedaante aannemen van zijn lot.¹⁴² (curs. ws).

Gormley wil deze idee van aanwezigheid doen herleven. Maar zo voegt hij eraan toe: 'Can we have presence without the God?'¹⁴³ Het citeren van dit woord van Heidegger over geworteld zijn en 'presentie' kan het misverstand oproepen dat Gormley een zelfde 'presentie' en geworteld zijn in de aarde op het oog heeft als Heidegger, bij wie een nationalistische geworteld zijn van het Duitse volk in de tijd van Hitler een rol speelde. Gormley vat presentie anders op. Hij zoekt in zijn sculpturen van het lichaam naar een beeldtaal voor het geworteld zijn van de identiteit van de mens in zijn lichaam en in de aarde; een geworteld zijn die de grenzen van ras, geloof en taal overschrijdt.¹⁴⁴ Wat hij daarmee bedoelt, laat ik zien aan de hand van zijn werk.



[115]

Land, Sea and Air II, Antony Gormley (1982)

Land, Sea and Air II toont drie menselijke figuren. De figuren die we zien, zijn geen 'nabootsende' afbeeldingen van het menselijk lichaam, geen representatie, maar een afgietsel ervan. Qua vorm wijken deze sculpturen daarmee af van de westerse sculptuurgeschiedenis. Het zijn 'body cases,' afgietsels van een mens, gemaakt van glasvezel en lood. Het lood geeft niet een bepaalde betekenis aan het werk zoals bij Anselm Kiefer. Het is gekozen om een technische reden en wel als isolator tegen vloeistof of geluidslekkage en tegen radioactiviteit.¹⁴⁵ De drie figuren staan op het strand vlakbij de zee. De ene ligt op zijn knieën diep gebogen naar de aarde toe, een ander staat rechtop en staart over de zee, terwijl de derde geknield ligt, het hoofd opwaarts gericht naar de lucht. Steeds is dat zintuig actief bij de drie figuren dat past bij een bepaald onderdeel van de elementaire wereld. De

aarde vraagt om luisteren, vandaar het accent op de oren van de mens die diep naar de aarde is gebogen. De figuur die over de zee staart, kijkt met zijn ogen wijd open naar de verre einder. Degene die naar de lucht kijkt, heeft zijn neus wijd open om diep in en uit te kunnen ademen; via de neus ademt hij lucht (*pneuma*) in en uit. Dit werk laat zien hoezeer de mens als lichaam op verschillende wijze verbonden is met de natuur. Hij is in zijn geknielde en luisterende houding luisterend verbonden met de aarde, via zijn adem met de lucht en rechtop staand via zijn ogen verbonden met de ruimte om hem heen en met de verre horizon.

[116] Spreekt in het beeld van de man die over de zee staart openheid voor transcendentie? De rugfiguur starend over de zee naar het enorme luchtruim is bekend door Caspar David Friedrichs schilderij *Monnik aan zee* (1808-1809). De lutherse Friedrich ervaarde het oneindige als religieuze transcendentie, als uitdrukking van God als schepper. In de sculptuur *A View: A Place* (1985-1986) herhaalt Gormley het thema van een rugfiguur starend naar de verre einder. We zien een menselijke figuur op een heuvel rechtop staand en kijkend in de verte. Gormley, die zelf een katholieke opvoeding heeft gehad, wijst een uitleg van zijn werk af alsof het hem zou gaan om transcendentie of utopie.¹⁴⁶ De man op *Land, Sea and Air II* die over de zee staart, is daar, net als de andere twee figuren, wat op zichzelf. De figuur van *A View: A Place* staat alleen op de heuvel. Moeten we denken aan een verbeelding van de eenzaamheid van de huidige mens zoals Edvard Munch dat heeft gedaan in *Melancholia* (1894)? Nee, het gaat om het bewustzijn dat zichzelf overstijgt en deel is van een ruimer bewustzijn. In die zin is er sprake van transcendentie van zichzelf. Zo zegt Gormley: 'If Caspar David Friedrich's *Monk and the Sea* is a Rothko with a man in it, I am trying to make a case for a man containing the boundless space of consciousness'.¹⁴⁷

Boeddhistisch geïnspireerde presentie

Gormley ontleent zijn visie op sculpturen en hun betekenis aan het boeddhisme.¹⁴⁸ Hij breekt daarom met de westerse traditie van de sculptuur. Traditionele westerse sculpturen zijn vaak uitdrukking van de status van macht of gezag van een politieke of koninklijke figuur. Ook kennen we sculpturen die een actie uitdrukken in het kader van een verhaal – men denke aan de *David* (1501-1504) van Michelangelo. Dit beeldhouwwerk toont David als de held die de reus Goliath kan verslaan. Voor Gormley drukken beelden geen actie uit maar een zijn, een plaats: de *presentie* van het lichaam; het lichaam als een plaats: 'with Buddhist and Jain Tirthankara sculptures the idea of the body as a *place* is conveyed'.¹⁴⁹ Wat Gormley in zijn aan het boeddhisme ontleende meditatie ervaart, wil hij uitdrukken in zijn werk en wel de continuïteit van de ruimte van het bewustzijn met de ruimte in het algemeen.¹⁵⁰

In die zin zijn de twee figuren van *Land, Sea and Air II* te begrijpen: de één starend over de zee en de ander geknield met het hoofd opwaarts gericht naar de lucht, bewust in- en uitademend. ‘Pneuma’ is een toestand niet van handelen maar van zijn, van concentratie’.¹⁵¹ Het betreft een bewustwording van de mens als lichaam te zijn. ‘The idea of being a place is rather like one consciousness being subsumed within a wider consciousness.’¹⁵² Het gaat Gormley in zijn mensvormige sculpturen niet om mimesis, om representatie van het lichaam maar zoals gezegd om lichaam als plaats en presentie. Gormley wil het lichaam opnieuw ‘van binnen uit’, vanuit de existentie heruitvinden. Daarom maakt hij gebruik van zijn eigen lichaam waarvan de beelden als afgietsel worden gemaakt.¹⁵³



Antony Gormley,
Learning to See I (1991)

Dat toont ook zijn *Learning to See I* (1991): een recht opstaande figuur met gesloten ogen, zijn handen stijf langs het lichaam, het lichaam in een heel bewuste toestand. Het is een afgietsel in gips van Gormley's eigen lichaam. Het maak-proces duurde anderhalf uur. Het zo lang kunnen volhouden om in deze houding te blijven staan was voor de kunstenaar mogelijk dankzij zijn training in de Vipassana-meditatiepraktijk in India.¹⁵⁴ In deze meditatie is de aandacht open en onbepaald anders dan in een meditatie waarin men gericht is op een bepaald aandachtspunt. Het gaat om waarnemen en niet om oordelen of uitsluiten, maar om opnemen en weer laten gaan. Zo zijn emoties en situaties als zodanig te herkennen. Men verkrijgt een heldere, wijde blik, waardoor er inzicht volgt hoe men verder moet handelen.¹⁵⁵

Gormley's sculpturen als afgietsels hebben een lege ruimte van binnen. In zijn interview met Gombrich zegt Gormley dat hij ‘de ruimte binnen het lichaam’

wil laten verschijnen (*materialising*). Dat laat zich, zo vervolgt hij, moeilijk in taal uitdrukken. Het heeft te maken met meditatie.¹⁵⁶ Hij is geïnteresseerd in de ruimte die het lichaam is. Wat is de ruimte die je bewoont als je je ogen sluit?¹⁵⁷ Daarop wijst de titel van het werk *Learning to See I*. Deze is een uitnodiging aan de kijker het werk reflexief te gebruiken en zich bewust te worden van de 'internal darkness of the body'.¹⁵⁸ Wat daarmee is bedoeld, kan een portret van de beroemde boeddhistische koning van Cambodja Jayavarman VII (1181-1218) verhelderen. Zijn gelaat toont een glimlach en drukt een internalisatie van de waarneming uit. Het toont de boeddhistische leer van compassie voor alle levende wezens en de gedachte van *metta* of vriendelijkheid.¹⁵⁹ Die internalisatie van de waarneming wil Gormley ook uitdrukken in zijn *Learning to See I*. Hij merkt daarbij op dat dit boeddhistische portret fundamenteel verschilt met dat waarmee hij opgroeide: Christus' lichaam aan het kruis.¹⁶⁰ Ik kom daarop terug.

[118]

Zoals bij *Learning to See I* benadrukt Gormley steeds weer de rol van de betrokken waarnemer van zijn werk. Zijn *Allotment* (1996) is in samenwerking met het lokale publiek gemaakt. Het betreft rechthoekige kastlichamen (*body cases*) waarbij het ook gaat om de fysieke presentie in relatie met de fysieke ruimte. Ze zijn leeg en Gormley vraagt de kijker 'to fill the empty spaces with his or her own bodily experiences'¹⁶¹ Terugkomend op *Land, Sea and Air II*: hoe is de houding van de figuur te begrijpen die diep gebogen op de grond ligt met zijn oren luisterend? Een uitspraak van Gormley wijst de richting: 'We are earth above ground, clothed by space, seen by light'.¹⁶² De figuur geknield op de grond, is zich bewust van zijn verbondenheid met de aarde. Dat diept hij verder uit in *Close I* (1992) en in *Close IV* (1992) waar iemand plat op de grond ligt met gespreide armen en benen alsof hij zich aan de grond wil vasthechten. Deze sculpturen laten zien dat de mens een vaste plaats in de aarde nodig heeft, maar tegelijk is de plaats niet zo vast doordat we onderhevig zijn aan de krachten van de natuur, aan de zwaartekracht en aan centrifugale krachten. Ons geworteld zijn in de aarde behoort tot de menselijke conditie maar is door deze natuurkrachten een hachelijke kwestie. *Close IV* materialiseert deze onzekerheid en wijst het punt aan van contact tussen bewustzijn en materie.¹⁶³

Kortom, *Land, Sea and Air II* beschouwd in samenhang met andere werken van Gormley, wil aan de kijker aanwezigheid (*presence*) tonen, het lichaam als aanwezigheid. Het betreft een houding van stille concentratie en bewustzijn in verbondenheid met de elementaire wereld.¹⁶⁴ Dat is een aanwezigheid 'zonder de God,' heel anders dan Heideggers *anwesen* bij wie presentie nationalistische trekken heeft. Het is ook een andere presentie dan Sutherlands *Christ in Glory* wil tonen, zo zullen we nu zien.

Presentie in Christ in Glory van Sutherland

Als de God van de Bijbel werkelijk is, dan is zijn verborgen aanwezigheid in de wereld en bij mensen kenmerkend voor hem. In kunst vanuit de christelijke traditie is het tot aanwezigheid komen van God belangrijk. Dat geldt niet alleen de oosterse icoon. Men kan het ook aanwijzen in westerse (kunst)werken waar het gaat om de verbeelding van schepping, van levensvernieuwing en van voltooiing van de wereld.¹⁶⁵



[119]

Graham Sutherland, *Christ in Glory*, second and third cartoon (1954, 1957)

Ik beperk mij hier tot een voorbeeld van zo'n beeld: Graham Sutherlands *Christ in Glory*. Graham Sutherland (1903-1980) is één van de meest vooraanstaande Engelse kunstenaars uit de vorige eeuw. Hij was van 1940-1945 officieel oorlogskunstenaar. Hij liet zich in zijn werk onder meer inspireren door het landschap en door religie.¹⁶⁶

Wanneer men de na de Tweede Wereldoorlog nieuw gebouwde anglicaanse kathedraal van Coventry binnengaat, ziet men op de hoge wand op het Oosten, achter het hoogaltaar, het enorme tapijtwerk *Christ in Glory in the Tetramorph*. Het is 22,76 meter hoog en 11,58 meter breed. Het toont Christus in volle gestalte, omsloten door een ovale vorm, een mandorla; de handen en voeten tonen rode tekens van de wonden van de kruisiging. Hij kijkt mild en tegelijk verheven de kathedraal in.

[120] Door de grote Christusfiguratie en door de kleuren van het tapijtwerk trekt het bij het binnentreden van de kerkruijmt direct de aandacht van de bezoeker: het gebroken wit van Christus' gewaad, de grijze tinten in de gele mandorla; het geel dat herhaald wordt in de grote rechthoek op het werk en in de omlijsting van de vier Evangelisten en vooral het groen buiten de mandorla. Zoals de aartsbisshop van Canterbury Rowan Williams bij de jubileumdienst op 25 mei 2012 zei: 'het eerste wat dit gebouw leert is Jezus te zien'.¹⁶⁷ Vanuit elke plaats in de kerk ziet men Christus.

Christ in Glory is een twintigste-eeuws 'heilig portret' van Christus dat teruggaat op de westerse *Christus in Majesteit*. Sutherland zag zich voor de vraag gesteld hoe hij een voor de middeleeuwse mens levend beeld kon vertalen voor de seculiere maatschappij van de twintigste eeuw.¹⁶⁸ Het beeld volgt vrij het visioen uit de Openbaring van Johannes. De volledige titel is *Christ in Glory in the Tetramorph* en wijst daarmee op de symbolische rangschikking van vier elementen: volgens het Bijbelboek *Openbaring van Johannes* hoofdstuk 4, zag Johannes vier wezens (dieren) voor en rondom de troon in de hemel. Sutherland neemt de vier traditionele figuraties als uitgangspunt, maar heeft ze levensecht weergegeven. Links boven zien we een menselijke figuur, Matteüs, alsof hij uit een raam stapt en richting Christus kijkt. Rechts boven de adelaar (Johannes), links onder het rund (Lucas) en rechts onder de leeuw (Marcus). Sutherland geeft de dieren in hun eigenheid weer als symbolen van het geschapene. Zo is Christus omgeven door het geschapene, door mens en dier.

Sutherland verbeeldt Christus als de Godmens volgens de kerkelijke traditie; een figuur met grote vitaliteit, als de priester die bij de eucharistie zijn handen omhoog heft, met de armen dicht tegen het lichaam om zo de macht van de hostie te benadrukken. Hij wilde behalve het mens-zijn van Christus, ook een gevoel van *macht* in zijn Christusfiguratie tonen voor zover Christus ook God is.¹⁶⁹ Hij zocht niet naar een verbeelding van een wijs mens maar naar een wezen dat – als het Woord dat mens werd en door wie alles is ontstaan (Johannes 1) – alles met machtige hand heeft geschapen.

Sutherland's voorstelling van Christus' gelaat met baard is qua stijl verwant met de stijl van de Byzantijnse iconen. De compositie heeft een hiëratische kwali-

teit: de Christusfiguur is frontaal geplaatst; de compositie heeft symmetrie en is rechthoekig, terwijl de ovalen mandorla en het ovalen ondergedeelte van Jezus' kleed dit weer doorbreken.

Wie de sfeer van de kerkruimte ondergaat– met een rotsblok uit Bethleem als doopvont, vlakbij het 'jubelende' kleurige glasraam en met de *Christus in heerlijkheid* die de hele achterwand vult –, kan dat ervaren als plaats van het tot aanwezigheid komen van de Onzichtbare in het zichtbare.

Presentie van Christus

Hoe kan de bezoeker van de kathedraal dit werk religieus ondergaan? Is hier bij *Christ in Glory* sprake van het tot aanwezigheid komen van Christus? Elders heb ik beschreven hoe een kunstwerk open kan zijn voor religieuze transcendentie.¹⁷⁰ Belangrijk zijn de hints op een werk en de *disclosure* van de betrokken waarnemer. De hints fungeren als 'religion making characteristics': ze wijzen op het religieuze karakter ervan. Dat zijn hier de voorstelling zelf, de hiëratische stijl van het tapijtwerk en ook de titel van het werk: *Christ in Glory*. Ook al herkent men de hints hier gemakkelijk, dat wil nog niet zeggen dat men het werk ook religieus ondergaat. Daarvoor is een *disclosure* nodig. Je moet opeens het gaan 'zien', het beeld 'spreekt tot je'. De kijker doet de ervaring op dat zijn gewone kijkhouding en blik onderbroken en getransformeerd wordt.

[121]

Voor de betrokken waarnemer kan dankzij een *disclosure* in zijn interactie met *Christ in Glory* de onzichtbare Christus tot aanwezigheid komen. Het tapijtwerk fungeert daarbij als intermediair: het wijst op Christus. De kijker kan het tapijtwerk ondergaan alsof Christus hem aankijkt. Het is als een icoon. Zoals de Franse theologische beelddeskundige Jean-Luc Marion opmerkt: 'in de icoon wandelt de blik langs zichzelf in de richting van een onzichtbare blik die hem aankijkt vanuit de glorie'.¹⁷¹ Het kan een interactie zijn waarbij het woord van Jezus uit het slot van Matteüs door het tapijtwerk echt tot spreken komt voor de bezoeker: 'Mij is alle macht gegeven in de hemel en op de aarde ... ik ben met jullie, alle dagen, tot aan de voltooiing van deze wereld' (28:18 en 20). Zo kan voor de betrokken waarnemer in interactie met *Christ in Glory* als in een gebed de onzichtbare Christus tot aanwezigheid komen.

Een vergelijking

Werken van Gormley zoals *Land, Sea and Air II* en *Learning to See I* en Sutherlands *Christ in Glory* laten zien dat presentie in de beeldende religieuze kunst belangrijk is, maar wel verschillend wordt opgevat. Het is wel een vraag of men verschillende kunstvormen met elkaar kan vergelijken. Het ene is een tapijtwerk, het andere een sculptuur. Gormley's *Land, Sea and Air II* is een voorbeeld van wat men een

indexicaal teken noemt, een teken dat fysiek verbonden is met of veroorzaakt wordt door zijn referent.¹⁷² Het beeld is hier immers het afgietsel van het lichaam van een mens. Het afgietsel benadrukt de presentie van het lichaam. De parallel in de christelijke traditie is het beeld als relik. Gormley wijst zelf naar de middeleeuwse reliekschrijn *St. Allards foot* (1331). Het is zowel een afgietsel (*mould*) als ook een houder (*container*) die de relieken van de voet bevat. Juist die binnenkant is belangrijk, ook al zien we niet wat er in is.¹⁷³ Er is wat de kunstvorm betreft een overeenkomst tussen *Land, Sea and Air II* en *Learning to See I* met de *Technological Reliquaries* (1965-1967) van de katholieke kunstenaar Paul Thek (1933-1988). Dat zijn indexicale beelden, geen echte relieken maar nagemaaakte relieken zoals ook bij Gormley het geval is. Theks *Fishman* bijvoorbeeld is een afgietsel van zijn eigen lichaam. Het beeld toont hem met de ogen gesloten; het lichaam is bedekt met vissen en de handen zijn boven zijn hoofd alsof hij de beweging van een zwemmer maakt. De vissen verwijzen naar de Bijbeltekst 'ik zal u vissers van mensen maken' (Matt. 4:19) en naar het Ichtussymbool van de vroege christenen. De *Fishman*, zo zegt Thek, vliegt overeind gehouden door de vissen. Dit wijst in verband met het reliekkarakter van *Fishman* op het geloof van Thek in de opstanding.¹⁷⁴

De overeenkomst van *Fishman* met Gormley's werk is dat het materiële karakter van het werk wordt benadrukt. Bij beiden is het kunstwerk immers fysiek verbonden met zijn referent: het gaat om een afgietsel van het eigen lichaam. Presentie is hier rechtstreeks verbonden met het kunstwerk, het afgietsel van Theks en Gormley's lichaam. Door het gebruik van een verschillende religieuze inspiratiebron wordt presentie inhoudelijk verschillend opgevat. Theks werk is *symbolisch* en verwijst naar Bijbelse verhalen. *Fishman* drukt het geloof in de opstanding van Thek zelf uit, van diens toekomstige presentie van hem bij God. Gormley wijst zoiets af vanuit zijn opvatting dat het om aanwezigheid *in* het beeld gaat, om het lichaam als plaats zonder verwijzing naar de 'zekerheden van symbolisme [en] mythologie' zoals hier het geloof in de opstanding.¹⁷⁵ Ook al is er door het reliekkarakter van hun werk overeenstemming tussen Theks en Gormley's werk, dat maakt zoals gezegd het verschil in opvatting van presentie niet ongedaan. In de christelijke traditie is het beeld een 'doorgang' naar degene die is afgebeeld. Dat geldt ook voor de relik voor zover zij niet magisch wordt opgevat. Zij heeft haar kracht omdat zij een afdruk of extract is, fysiek verbonden met degene bij wie zij hoort, Christus of een heilige. Theks *Fishman* verwijst niet naar een heilige of Christus. Het is in dit opzicht een quasi-relik die de hoop op opstanding, op toekomstige presentie van de mens bij God uitdrukt. Bij het beeld als 'portret' zoals *Christ in Glory* gebeurt presentie, het tot aanwezigheid komen van Christus, via het beeld van de afgebeelde. De verering betreft niet het beeld zelf maar de afgebeelde volgens de christelijke traditie (het Tweede Concilie van Nicea 787). In de

christelijke beeldgeschiedenis gaat het bij presentie om een relatie met de transcendente God of de verheerlijkte Christus. Bij Gormley is de transcendentie radicaal immanent opgevat: de mens in relatie zowel met zijn innerlijke ruimte alsook in relatie met de externe ruimte, de natuur en andere mensen. De opstelling van *Land, Sea and Air II* in de open ruimte op het strand bij de zee benadrukt dat.

Het verschil tussen *Christ in Glory* en Gormley's werken heeft, theologisch beschouwd, deze achtergrond: de christelijke traditie vat de mens op als een schepping van God. De mens leeft in zijn presentie alleen in afhankelijkheid van God. Wat de theoloog Ingolf Dalferth zegt, geldt voor ieder mens die open staat voor religieuze transcendentie bij het aandachtig beschouwen van een werk zoals *Christ in Glory*:

I live in the present, and can become present to my present, because God becomes present to me, I begin to realise my infinite dignity and uniqueness of being singled-out by God. God becomes present *to me as my God or God for me* and places me as his singled-out creature in the presence of my creator ... I become aware of God's presence by becoming aware of how God becomes present to my presence.¹⁷⁶

[123]

Bij Gormley gaat het om een presentie zonder God de schepper. De mens is present als lichaam en bewustzijn in een wereld waarin alles onzeker is. Hutchinson omschrijft Gormley's mensvisie als volgt: 'we are embodied and conscious. Everything else is uncertain'.¹⁷⁷

Gormley wees op de tegenstelling van de katholieke crucifix met het portret van Jayavarman VII (1181-1218) wiens gelaat een glimlach toont en een internalisatie van de waarneming uitdrukt. Dat wijst op verschil in opvatting en omgang met de werkelijkheid. De historische Gautama Boeddha (Shakyamuni) (5^e eeuw voor Christus) beschouwde de werkelijkheid als lijden – alles is lijden – waaruit je verlost moest worden. Verschillende vormen van meditatie zijn onderdeel van de weg naar verlossing uit de werkelijkheid als lijden. Het latere Mahayana-boeddhisme sprak bij monde van Nagarjuna (ca. 200) over leegte van alles: alle dingen zijn zonder wezen en substantie, slechts droom, slechts schijn; de werkelijkheid opgevat als *Maya*, als illusie van de dingen. En Gormley? Hij roept de kijker op tot meditatie en bewustwording van zijn presentie als lichaam in een onzekere wereld. Zo kan de mens heel bewust in het leven handelen. 'We are embodied and conscious. Everything else is uncertain' zoals Hutchinson boven Gormley's mensvisie samenvat. Hier liggen wel vragen over Gormley's mensopvatting in relatie met het boeddhisme en het christendom. Beide religies wijzen het egoïsme van het empirische ik af. Zoals het boeddhisme stelt ook het christendom dat het

empirische ik moet sterven om tot echt leven te komen (Luc. 17:33; Gal. 2:20). Anders dan het boeddhisme fundeert het christendom het ware zelf in God.¹⁷⁸ Mijn vraag aan Gormley is op welke wijze het empirisch ik volgens hem sterft om tot levensvernieuwing te komen.

Er is verschil tussen de Boeddha, glimlachend zittend op een lotustroon, die naar verlichting streeft en het Nirvana bereikt én de gekruisigde Christus.¹⁷⁹ Sutherland toont in zijn *Christ in Glory* Christus niet alleen als de Christus in heerlijkheid maar ook als de gewonde. Aan de onderkant van het tapijtwerk ziet men een kruisiging met aan weerszijden de zon en de maan. Dat kan verrassen omdat het thema immers *Christ in Glory* is en niet de lijdende Christus. Sutherland zegt over zijn keuze voor de kruisiging hier aan de onderkant van het tapijt dat hij genoeg redenen had voor een tragisch en somber element in contrast met de rest. Hij heeft dat gedaan tegen de achtergrond van de vernietigingskampen van de Tweede Wereldoorlog en van al het andere geweld in de twintigste eeuw. Door een gewonde Christus, door kruis en opstanding is er uitzicht op een wereld van vrede en gerechtigheid.

[124]

'Sound II' in de crypte van de Winchester kathedraal

De verschillende opvatting inzake presentie sluit niet uit dat Gormley's sculptuur van een menselijke figuur inspirerend kan zijn voor de christelijke religie. *Sound II* (1986) van Gormley staat in de crypte van de Winchester kathedraal. Het is een lichaamsafgietsel, een rechtopstaande figuur maar anders dan *Learning to See I*. Hier is het hoofd gebogen en de handen vormen een kom op de hoogte van het hart. Een gat in het borstbeen laat water vallen in de handen om het verder in de holte van het lichaam te laten vloeien of omgekeerd als het lichaam vol gelopen is kan het water weer terugvloeien. De figuur staat in het water. In deze context krijgt het de betekenis van de doop van Christus of van Christus als bron van levend water.¹⁸⁰

Presentie krijgt in deze context van de crypte de betekenis van levensvernieuwing door de doop. *Sound II* herinnert de christelijke traditie aan iets belangrijks. Het gaat Gormley immers ook om levensvernieuwing maar dan via meditatie, via bewustwording van het lichaam als plaats, als presentie. Het beeld in de crypte kan de betrokken waarnemer doen beseffen dat levensvernieuwing niet beperkt is tot het ritueel van de doop, maar ook een zaak is van de vernieuwing van het innerlijk van de mens. *Sound II* kan hem of haar attenderen op de praktijk van meditatie. Meditatie is een (wat verwaarloosd) onderdeel van de christelijke spiritualiteit. Christelijke meditatie richt zich op opwekking en het versterken van het verlangen naar God. Mystici streven zelfs een bepaalde eenheid met God na. Meditatie kan een tekstmeditatie betreffen, een geestelijke lezing van de Schrift

(lectio divina). Soms kan het ook een meditatie zijn met gebruik van beelden (het persoonlijke devotiebeeld) of een beeldloze meditatie.¹⁸¹ *Sound II* van Gormley in de crypte van de Winchester kathedraal wijst de betrokken waarnemer op het belang van levensvernieuwing na de doop via meditatie als onderdeel van christelijke spiritualiteit.

Ik wees boven op het tekort aan aandacht volgens sommigen voor presentie in onze westerse cultuur. Gumbrecht benadrukt het kunstwerk in zijn materialiteit in reactie op het te veel accent leggen op de betekenis van een kunstwerk. Gormley geeft met zijn werken zoals we boven zagen een boeddhistisch geïnspireerde uitvoering van Gumbrechts opvatting van presentie in de kunst. Het beeld zelf is presentie. We moeten het niet interpreteren, maar er meditatief mee omgaan. Marion wees op het tekort aan aandacht voor het onzichtbare in onze werkelijkheid en wijst als een alternatief op de icoon als presentie van het heilige. Sutherlands *Christ in Glory* is een voorbeeld van zo'n presentie van de onzichtbare Christus in de kunst.

FILM EN VIDEO

God en Jezus/Christus in Van Dormael's *Le tout nouveau testament*

CAROLINE VANDER STICHELE

Toen inmiddels meer dan honderd jaar geleden het nieuwe medium film zijn in-trede deed, werd dit aanvankelijk vanuit religieuze hoek op gemengde gevoelens onthaald. Confessionele verschillen zijn hierbij niet onbelangrijk gebleken. Aan katholieke zijde was men toen eerder bezorgd om de bedenkelijke moraal die dit nieuwe medium kon verspreiden, dan dat men, zoals aan protestantse zijde, problemen had met het feit dat de figuur van Jezus vertolkt werd door een acteur. Dergelijke problemen liggen inmiddels ver achter ons. Toch kunnen films nog steeds de gemoederen verhitten, wanneer ze als oneerbiedig worden beschouwd. Denk maar aan films zoals *Monty Python's Life of Brian* (1979) of *The Last Temptation of Christ* (1988). Wat overigens niet betekent dat er niet gelachen mag worden, maar er zijn wel degelijk grenzen, ook al worden die heel verschillend ervaren afhankelijk van de religieuze gevoeligheden van het publiek.

[127]

In wat volgt wil ik het hebben over een film die doorgaans als een komedie wordt beschouwd, al is het maar de vraag of dit label de hele lading dekt. De titel *Le tout nouveau testament*, bevat alvast een duidelijke zinsspel op het Nieuwe Testament en wekt zo de suggestie dat het daar iets mee te maken heeft. Daarbij komt nog dat de hele film 'speelt' met Bijbelse elementen en dat levert vaak komische scènes op. Je kunt natuurlijk op dat niveau blijven hangen, maar dat resulteert m.i. in een eerder oppervlakkige 'lezing' van de film. In dit artikel wil ik met name peilen naar mogelijk diepere religieuze lagen. Ik zal dit doen door de film te vergelijken met Jezusfilms en een antwoord te zoeken op de volgende vragen: Hoe komt religie aan bod in de film? Hebben we hier te maken met een Jezusfilm? Waarom wel of niet? En wat betekent dit voor de interpretatie van de film? Aangenomen dat de film niet zo bekend is, wil ik echter beginnen met een korte introductie van de film en de regisseur daarvan.

Een splinternieuw testament

Le tout nouveau testament is een Belgische Franstalige film die zich afspeelt in Brussel. Daar woont God in een flatgebouw samen met zijn vrouw en hun negenjarige

dochter Ea. Met behulp van zijn pc bestuurt God de wereld vanuit zijn werkkamer. Hij is een ellendeling, die zijn vrouw en dochter terroriseert. De zoon, J.C. genaamd, is het huis uitgetrokken. God houdt zich vooral bezig met het kwellen van de mensheid en het schrijven van nieuwe wetten van Universele Narigheden op zijn pc. Zijn werkkamer is verboden terrein voor zijn huisgenoten, maar op een dag laat hij de deur open staan. Ea ziet zo de kans om binnen te glippen en ontdekt waar hij zich zoal mee bezig houdt. Ze confronteert hem daarmee tijdens het avondmaal. God wordt boos en geeft haar een pak slaag. Daarop besluit Ea om wraak te nemen en te vertrekken, maar voor ze dat doet breekt ze binnen in zijn werkkamer.

[128]



Ze gebruikt zijn pc om de door God vastgelegde data van overlijden naar iedereen mobiele telefoon te sturen en op die manier *Death Leak* op gang te brengen. Daarna maakt ze zijn pc onklaar. Ze neemt ook zes dossiers mee uit zijn ladekast. Uit het gesprek met haar broer J.C. (een Jezusbeeldje dat tot leven komt wanneer ze hem aanspreekt) wordt duidelijk waarom:

Hey, J.C.!

Hi, kleine zus!

Hi J.C., ik wil naar buiten.

Dat begrijp ik. Wat zegt mam?

Ze durft nooit iets te zeggen.

Het wordt tijd dat ze wakker wordt.

Ik wil graag doen zoals jij en een paar apostelen vinden om mij een handje te helpen.

Apostelen zijn een goed idee. Ik had er twaalf, maar dat was een beetje ruig... Twaalf leek okay, zoals een hockeyteam... maar mam zegt dat je achttien spelers nodig hebt om baseball te spelen.

Hoeveel apostelen heb ik dan nodig?
Zes, zou ik zeggen. Met die van mij zijn dat er achttien, zoals mam's team.
Hoe kies je apostelen?
Veins dat je dat weet, niemand zal het vragen. Kies er zes uit pa's dossiers,
doe een wonder en dat is het.
Ik kan geen wonderen doen.
Doe gewoon een klein wondertje, zoals je nu al doet en dan, met jouw zes
apostelen, schrijf je een splinternieuw testament.
Ik wil niet populair zijn.
Het moet over hen gaan. Een splinternieuw testament waarin de aposte-
len over zichzelf praten. Dat zou splinternieuw zijn!
Ik kan niet zo goed schrijven...
Vind iemand die het voor jou doet. Denk je dat ik het mijne zelf geschre- [129]
ven heb?¹⁸²

Met de hulp van haar broer weet Ea te ontsnappen. In de stad komt ze Victor tegen, een dakloze man, die ze mee op sleeptouw neemt om haar splinternieuwe testament te schrijven. Ondertussen heeft God ontdekt wat er is gebeurd. Hij gaat Ea achterna en loopt haar tegen het lijf wanneer ze op weg is naar haar zesde apostel. Hij smeekt haar om zijn computer weer op te starten, maar ze weigert dat en vervolgt haar weg naar de zesde apostel, Willy genaamd. Hij is niet alleen de jongste, maar weet ook dat hij een week later zal overlijden. Hij vertelt haar dat hij graag aan zee wil sterven. Ze brengen samen zijn laatste dagen door en op zondag treffen ze de andere apostelen aan zee om afscheid te nemen.

De regisseur

In 2016 werd *Le tout nouveau testament* (*The Brand New Testament*) genomineerd voor een Golden Globe in de categorie niet-Engelstalige films en won ook talrijke prijzen op internationale filmfestivals. Daarmee was de Belgische regisseur Jaco Van Dormael overigens niet aan zijn proefstuk toe. In 1991 nam hij reeds de *Caméra d'or* in ontvangst op het Festival van Cannes voor zijn eerste langspeelfilm, *Toto le héros* (*Toto the Hero*). Zijn volgende film, *Le huitième jour* (*The Eighth Day* 1996) werd ook genomineerd voor een Golden Globe en werd eveneens internationaal goed ontvangen.

Terugkerende elementen in het werk van Van Dormael zijn een focus op anders-zijn en de kracht van de verbeelding.¹⁸³ Het eerste element betreft zijn oog voor mensen die als buitenstaanders en sociaal marginaal worden beschouwd. Zo is één van de hoofdpersonages in *Le huitième jour*, iemand met het syndroom van Down. In *Le tout nouveau testament* zijn de figuren waar Ea mee optrekt ondermeer

een dakloze, een moordenaar, een seksmaniak, en een jongen die een meisje wil zijn. Van Dormael zoekt daarbij het perspectief op van zijn personages en vooral van het hoofdpersonage in zijn films.

Het tweede element betreft onze perceptie van de werkelijkheid en de rol die de verbeelding daarin speelt. Van Dormael zegt vooral gefascineerd te zijn door de manier waarop film onze perceptie van de realiteit kan reproduceren en de manier waarop we denken, via associatie, springend van de ene plaats naar de andere, of van het ene moment naar het andere. Het is iets wat literatuur en film met elkaar gemeen hebben. Hij neigt dan ook eerder naar het poëtische dan het narratieve in zijn films en zoekt daarbij een ritme, een melodie, een beeld te scheppen.¹⁸⁴ Hij haalt daarvoor zowel inspiratie uit de visuele kunst, ondermeer het surrealistische werk van René Magritte en Paul Delvaux, maar ook de literatuur en de muziek. Dat is eveneens het geval in *Le tout nouveau testament*. Zoals uit bovenstaande dialoog tussen Ea en J.C. blijkt is de literatuur in kwestie overduidelijk de Bijbel.

[130]

Bijbelse beelden

De titel van de film verwijst weliswaar naar het Nieuwe Testament, maar ook in de film zelf komen elementen uit de Bijbel voor. Zo begint de film met een duidelijke zinspeling in voice-over op het begin van het scheppingsverhaal in Genesis 1,1:

In het begin weet je niet dat dit het begin is. Je weet niet dat de dingen beginnen. En plots is het begonnen. Dingen worden iets helemaal anders dan je dacht. In het begin waren er slechts twaalf apostelen. Dat was voor ik mijn zes apostelen vond, voor de wereld een betere plek werd. Ik moet je het verhaal vertellen vanaf het begin, toen ik nog bij mijn ouders woonde.¹⁸⁵

Terwijl Ea deze woorden spreekt, glijdt de camera over een afbeelding van Da Vinci's *Laatste Avondmaal*, waarop evenwel niet twaalf maar achttien apostelen zijn afgebeeld. Aan de oorspronkelijk twaalf apostelen, zijn immers Ea's zes apostelen toegevoegd.

Deze combinatie van elementen uit zowel het christelijke Oude als Nieuwe Testament komt ook elders in de film voor. Zo is die onderverdeeld in 'hoofdstukken' die telkens worden voorafgegaan door een titelpagina, waarbij de eerste en de laatste titel verwijzen naar boeken uit het Oude Testament (Genesis, Exodus en Hooglied), terwijl zich daartussen de zogenaamde evangelies van Ea's zes apostelen (het evangelie volgens Aurélie, Jean-Claude, 'de geobsedeerde' [Marc], 'de moordenaar' [François], Martine en Willy) bevinden.

Genesis start met een alternatieve versie van het scheppingsverhaal, waarin God, na een paar mislukte pogingen om het nog lege Brussel te bevolken, uiteindelijk mensen maakt. In het tweede hoofdstuk, Exodus geheten, staat Ea's ontsnapping uit het flatgebouw met de hulp van haar broer J.C. centraal, en in het laatste hoofdstuk, dat Hooglied heet, zingt Ea's moeder, de Godin, een liefdesliedje mee dat op de radio speelt terwijl ze aan het stofzuigen is. Het moge duidelijk zijn dat deze referenties geen expliciet religieuze betekenis meer hebben in hun nieuwe context, maar veeleer ontleend zijn aan de Bijbel als cultureel referentiekader.

In de film is het aantal referenties naar het Nieuwe Testament veel groter dan die naar het Oude Testament. Afgezien van de titel, spelen J.C., de apostelen, evangeliën en wonderen een belangrijke rol in de film. De apostelen die Ea rond zich verzamelt zijn gewone mensen die elk hun eigen problemen hebben: Aurélie heeft een arm verloren, Jean-Claude heeft een oersaaië baan, François is een moordenaar, Martine zit gevangen in een liefdeloos huwelijk, Marc is verslaafd aan seks, en Willy heeft gezondheidsproblemen en wil liever een meisje zijn. Het zijn hun levens, of eerder hun worsteling daarmee, die in de evangeliën die op hun naam staan, centraal staan. Het vertrekpunt daarvoor vormt hun reactie op de onthulling van hun sterfdatum, die zij door *Death Leak* te weten komen.

[131]

Net zoals haar grotere broer is Ea in staat wonderen te verrichten. Ze kan ham-kaas sandwiches vermenigvuldigen, al ontbreekt soms de ham, en om aan haar vader te ontsnappen loopt ze met Victor over het water naar de overzijde van het kanaal (illustratie BNT2).



Jezus zelf komt in de film voor als J.C. Hij heeft het ouderlijk huis verlaten, maar is daar nog steeds aanwezig in de vorm van een beeldje op de kast in de woonkamer en de slaapkamer van Ea en op de ingekaderde afbeelding van Da Vinci's Laatste

Avondmaal aan de muur. In de loop van de film stelt Ea's moeder vast dat telkens wanneer Ea een nieuwe apostel werft, deze aan de afbeelding wordt toegevoegd, tot het er achttien zijn, haar favoriete nummer. Andere voorstellingen van Jezus zijn een groot kruisbeeld en schilderijen met taferelen uit het passieverhaal die in een katholieke kerk hangen die gebruikt wordt als opvangcentrum voor vluchtelingen. God gaat de kerk binnen op zoek naar Ea en raakt daar in gesprek met de priester, die verwijzend naar de figuur van Jezus op het kruisbeeld, zegt:

Priester: Een mooi gelaat, vind je niet? Het straalt iets vreedzaams uit. God zegt ons: bemin je naaste als jezelf.

God: Dat heb ik nooit gezegd.

Priester: Excuseer?

[132] God: Dat heb ik nooit gezegd. Ik haat mezelf. Dus zou ik zoiets nooit zeggen. Ik zou zeggen: Haat je naaste zoals jezelf. [Wijst naar Jezus] Die jongen schudde allerlei dingen uit zijn mouw. Hij improviseerde op het gevoel. Begrijp je? Maar God? Dat ben ik.

Wanneer het gesprek eindigt in een vechtpartij en God wordt weggeleid, glimlacht Jezus vanaf het kruis.

Veel van deze verbeeldingen hebben een eerder komisch effect. Ze zinspelen op gebeurtenissen uit het Nieuwe Testament, in het bijzonder de verhalen over de broodvermenigvuldiging (Mc 6,34-44; 8,1-9 en par.) en over Jezus die op het water wandelt (Mc 6,45-52 en par.), of op bekende voorstellingen uit de christelijke, en in het bijzonder de katholieke, cultuur. Dat is met name het geval met de devotionele voorstellingen van Jezus in de vorm van een beeld in de huiskamer of crucifix in de kerk. De film maakt op die manier gebruik van bestaande iconografische tradities, die verondersteld bekend of minstens voor de beoogde kijkers herkenbaar zijn.

Jezusfilms

Om scherper in beeld te krijgen wat voor soort film *Le tout nouveau testament* is, zal ik deze in wat volgt vergelijken met andere films waarin de Bijbel en in het bijzonder de figuur van Jezus een belangrijke rol speelt. In haar boek *Bible and Cinema: An Introduction* (2013), maakt Adele Reinhartz een onderscheid tussen twee categorieën. De eerste betreft de Bijbel op film, de tweede de Bijbel in film. Met de Bijbel op film bedoelt Reinhartz meer concreet films die de Bijbelverhalen situeren in de oudheid. Hierin onderscheidt ze vier soorten: ten eerste, films waarin verhalen en personages uit het Oude Testament voorkomen, zoals *The Ten Commandments* (1923;1956) of meer recent, *Exodus: Gods and Kings* (2014) en *Noah* (2014); ten

tweede, Jezus films zoals Passolini's *Il vangelo secondo Matteo* (1964) en *The Passion of the Christ* (2004); ten derde, zogenaamde 'zwaard en sandalen' films, bijvoorbeeld *Ben Hur* (1925, 1959); en ten vierde, films waarin Bijbelse verhalen gecombineerd worden met verhalen die zich in het heden afspelen. Een voorbeeld van dit laatste type zijn *Jesus Christ Superstar* (1973) en *Jésus de Montréal* (1989), waarin een passiespel wordt opgevoerd in een hedendaagse context. *Le tout nouveau testament* vertoont hiermee enige overeenkomst voor zover elementen uit het scheppingsverhaal in de film zijn verwerkt, maar deze maken veeleer deel uit van het hedendaagse verhaal dan dat ze daarin zijn ingebed zoals het geval is in het vierde type van Reinhartz.

De tweede categorie van Reinhartz betreft de Bijbel *in* film en gaat over fictie films waarin de Bijbel op de een of andere manier wordt gebruikt. Deze films worden gekenmerkt door het gebruik van de Bijbel in de vorm van citaten of allusies of op het niveau van de personages of de verhaallijn. Opnieuw maakt ze hier een onderscheid tussen films waarin het Oude Testament wordt gebruikt en die waarin het Nieuwe Testament een rol speelt. Hiertoe behoren ook films waarin een Christus figuur optreedt. Dat is een personage dat overeenkomsten vertoont met de figuur van Jezus in de evangeliëverhalen. Volgens Reinhartz komen dergelijke figuren in nagenoeg alle commerciële filmgenres voor¹⁸⁶. Vaak zijn het redderfiguren die zich opofferen voor de goede zaak. Voorbeelden daarvan zijn de Western *Pale Rider* (1985), de apocalyptische film *Armageddon* (1998), science fiction film *The Matrix* (1999), superhero films zoals de *Spider-Man* trilogie (2002-2007) en de animatiefilm *The Lion King* (1994).

Wanneer we *Le tout nouveau testament* een plaats zoeken te geven in de indeling van Reinhartz dan stellen we vast dat de Jezus/Christus van *Le tout nouveau testament* tussen de plooiën valt. Dat is enerzijds het geval omdat in de film zowel het Oude als Nieuwe Testament een rol spelen en anderzijds omdat het onderscheid tussen Jezus en Christus er niet in te handhaven is. De figuur van Jezus in deze film is immers de Christus uit de christelijke traditie.¹⁸⁷ Bovendien is Jezus in *Le tout nouveau testament* geen echte Christusfiguur omdat hij geen noemenswaardige rol speelt in het verhaal. Zijn rol wordt in zekere zin overgenomen door zijn jongere zusje Ea. Naar het voorbeeld van haar broer doet ze dingen die in de evangeliën aan Jezus worden toegeschreven. Ze verzamelt apostelen om zich heen, zorgt ervoor dat een splinternieuw evangelie wordt geschreven, en doet wonderen, maar ze heeft ook een paar aparte gaven. Zo kan ze muziek horen door haar oor aan iemands borst te leggen, kan ze dromen sturen en met dieren praten. In tegenstelling tot haar vader is ze liefdevol, open en zonder vooroordeel. Ze heeft de onschuld van een kind, maar een eigen wil. Ze verlaat haar ouderlijk huis, gaat op missie en heelt het leven van haar apostelen, die een allegaartje zijn. Vooraleer

hier echter dieper op in te gaan, wil ik nog even stilstaan bij de vraag of de film misschien als een soort Bijbelse filmkomedie kan worden beschouwd. In hun artikel over de receptie van de Bijbel in filmkomedies, merken Terry en Chris Lindvall op dat vertrouwdheid met de tekst waarnaar gerefereerd wordt, in dit geval de Bijbel, een bron van 'buiten-tekstueel plezier' vormt voor de geïnformeerde kijker¹⁸⁸. Dat kan mijns inziens overigens ook gezegd worden over de vertrouwdheid met Bijbelse beelden die voor de kijker herkenbaar zijn.¹⁸⁹

[134]

Het meeste materiaal dat ontleend is aan de Bijbel in *Le tout nouveau testament* betreft geen direct gebruik van de tekst van de Bijbel in de vorm van allusies of citaten. In de hele film komt slechts één Bijbelcitaat voor, dat niet eens als dusdanig wordt geïdentificeerd. Het betreft hier meer concreet Genesis 4,18: 'Hench kreeg een zoon Irad. Irad was de vader van Mechujaël, Mechujaël was de vader van Lamech, etc. etc.' Het komisch effect wordt in dit geval evenwel niet veroorzaakt door het (verborgen) citaat, maar door de manier waarop het wordt verbeeld. Deze observatie geldt trouwens voor de film als geheel. Het toegevoegde plezier is niet zozeer tekstueel maar vooral visueel van aard. Daartoe worden van oorsprong religieuze beelden gebruikt die in ons Westers cultureel reservoir circuleren, zoals Da Vinci's Laatste Avondmaal en devotionele voorstellingen van Jezus.

De Jezus in de film is dan ook de Christus van het geloof zoals die wordt voorgesteld in onze Christelijke cultuur en niet de zogenaamde historische Jezus. Het gevolg daarvan is dat het komisch effect minder samenhangt met enige vorm van Bijbelse geletterdheid dan wel met enige vertrouwdheid met Christelijke beeldvorming. In het geval van *Le tout nouveau testament* is de vereiste voorkennis overigens eerder rudimentair. Het scheppingsverhaal is immers in grote lijnen nog steeds bekend en ook de elementen die aan de evangelies zijn ontleend zijn veeleer algemeenheden. De film is in die zin dan ook eerder te vergelijken met een Bijbelse komedie zoals *Bruce Almighty* (2003).

Een te sterke focus op de Bijbel loopt overigens het risico om andere, meer subversieve elementen in *Le tout nouveau testament* over het hoofd te zien, zoals de negatieve, karikaturale voorstelling van God en de positieve voorstelling van Ea, die het beter wil doen dan haar hemelse vader. Opvallend aan de figuur van Ea is bovendien dat zij tevens de gebruikelijke representaties van overwegend mannelijke Jezus/Christus figuren overstijgt.

Ea als Christa

Een vraag die steeds terugkomt in Van Dormael's films is 'Wat als...?' In *Le tout nouveau testament* wordt deze vraag meer concreet: wat als je weet wanneer je gaat sterven, hoe zou dat de manier waarop je nu leeft beïnvloeden?¹⁹⁰ In de film zien we hoe verschillend de zes apostelen op deze situatie reageren. Amélie besluit om

helemaal niets te veranderen. Jean-Claude geeft de brui aan zijn baan en beslist om op een bank in het park van zijn herwonnen vrijheid te genieten. De moordenaar François geeft gehoor aan zijn drang om te doden en mensen neer te schieten. Als dat mislukt, dan is dat omdat hun tijd nog niet gekomen is, als het lukt, dan was dat blijkbaar de bedoeling en is hij alleen een instrument in de hand van het lot. Seksverslaafde Marc wil zijn geld opmaken en besteden aan seks. Martine gaat winkelen en pikt een mannelijke prostitué op. Willy vertelt zijn ouders dat hij voortaan een meisje wil zijn en trekt vervolgens een jurk aan.

Ook de komst van Ea verandert hun leven. Ze legt letterlijk haar oor te luisteren aan hun borst om te horen welke muziek bij hen hoort. Iedereen heeft zo haar of zijn eigen muziekje. Het zegt iets over wie ze zijn. De melodie van Amélie is de aria 'Lascia ch'io piaga' (Laat mij huilen), van Georg Friedrich Händel. Ea stuurt Amélie vervolgens een droom die haar doet huilen, maar ook lachen, wanneer ze haar verloren hand ziet dansen op de tafel. Bij Jean-Claude hoort 'Le rappel des oiseaux' van Jean-Philippe Rameau. Ea vertaalt voor Jean-Claude wat een spreekwied tegen hem zegt en wanneer de vogel wegvliegt, besluit hij die te volgen. 'Der Tod und das Mädchen' van Franz Schubert is de melodie van moordenaar François. Ea suggereert hem te schieten op de vrouw die over de brug loopt. Het is Amélie. Hij raakt haar, maar ze blijft ongedeerd. Hij gaat haar achterna en wordt prompt verliefd op haar. Bij seksverslaafde Marc hoort Ea 'O solitude' van Henry Purcell en door haar toedoen ontmoet hij zijn vroegere jeugdliefde. De muziek van Martine is circusmuziek. Martine koopt vervolgens bij een circusgezelschap een Oerang Oetang die ze meeneemt naar huis. Het liedje van Willy is 'La mer' van Charles Trenet. Samen met Ea, Victor en de andere apostelen gaat ze daarna naar zee, omdat Willy daar graag zijn laatste uren wil doorbrengen. Ea is de verbindende factor en heeft zo een positieve invloed op het leven van haar apostelen. Amélie en François vinden bij elkaar de liefde die ontbrak in hun leven. Jean-Claude wordt letterlijk zo vrij als een vogel. Marc vindt het geluk bij zijn jeugdliefde en Martine bij haar gorilla. Ea aanvaardt Willy zoals hij is en ze sluiten vriendschap.

Kan Ea gezien de rol die ze speelt als een Christusfiguur worden beschouwd? In zijn boek *Imaging the Divine* besteedt Lloyd Baugh een hoofdstuk aan de vrouw als Christus-figuur.¹⁹¹ Hij maakt daarbij een onderscheid tussen films over vrouwelijke heiligen die als Christus-figures kunnen worden beschouwd omdat ze hun leven en vaak ook sterven als een *imitatio Christi* beleven en films waarin het vrouwelijk hoofdpersonage op andere gronden verschillende overeenkomsten vertoont met de figuur van Christus en zijn leven, dood en opstanding.¹⁹²

Bij nader toezien blijkt Ea in geen van beide categorieën te passen. Wat die figures immers met elkaar gemeen hebben, is een punt van overeenkomst met het lijden en soms ook dood van Christus. Hun goedheid en de verandering die ze

in het leven van anderen teweebrengen, gaat vaak ten kost van zichzelf. Zelfop-offering is dan ook een belangrijk thema in deze films. Daarbij komt nog dat de hoofdpersonages volwassen vrouwen zijn. Ea beantwoordt niet aan deze criteria. Ze is een jong meisje en zichzelf opofferen doet ze niet. Daarmee is evenwel nog niet alles gezegd. Een mogelijke conclusie zou kunnen zijn dat Baugh's definitie van Christusfiguren te eng is. Hij legt teveel nadruk op de passie als voorwaarde om van een Christusfiguur te kunnen spreken.¹⁹³ Wanneer deze voorwaarde wordt losgelaten, komt Ea wél weer in beeld. Dat ze nog een kind is hoeft ook geen probleem te zijn. Zegt Jezus in het evangelie van Matteüs immers zelf niet dat het nodig is om te worden als een kind om het koninkrijk van de hemel binnen te kunnen gaan (Mat 18,3)?

[136] Een andere mogelijkheid is om Ea niet zozeer te beschouwen als een Christusfiguur maar als Christa, een vrouwelijke Christus. De naam Christa was de naam die Edwina Sandys aan een sculptuur gaf die ze in 1974 maakte en die een gekruisigde naakte vrouw voorstelde met een doornenkroon.¹⁹⁴ Aanvankelijk maakte deze voorstelling heftige emoties los, maar sindsdien hebben er nog veel meer voorstellingen van een vrouwelijke Christus in kunst en cultuur het licht gezien. Het idee werd ook opgepikt en verder ontwikkeld door feministische theologen.¹⁹⁵ In haar boek *Seeking the Risen Christa* geeft Nicola Slee een kort overzicht van deze ontwikkeling en voegt daar ook haar eigen kritische beschouwingen aan toe. Haar kritiek betreft ondermeer de vaak sterke focus op het lijdensverhaal.¹⁹⁶ Daarom gaat zij aan de hand van poëzie en reflectie op zoek naar andere verbeeldingen van de Christa. Eén daarvan is Christa als meisje/jonge vrouw in plaats van als volwassen vrouw, wat zij poëtisch verwoordt als volgt:¹⁹⁷

Come as the girl
learning to act grown-up, responsible, in
charge

Come as the girl
who loves music, dance, the moon,
the Spirit, food, roundness, struggle, the folk

Come as the girl
not forgetting how to be outrageous
audacious, courageous and willful

Come as the girl who loves herself
regardless

De figuur van Ea kan in het licht van deze poëzie als een jonge Christa worden gezien. Ze gaat immers zelfbewust haar eigen gang. Ze heeft letterlijk oor voor (de muziek van) anderen, ze danst samen met Willy en ze is dapper.

Ea is echter niet de enige incarnatie van het goddelijke in deze film. Behalve haar tyranieke vader, heeft ze immers ook nog een hemelse moeder, die de Godin wordt genoemd. Zij is een stereotype huisvrouw die door haar opvliegende echtgenoot wordt onderdrukt en monddood gemaakt. Ze mompelt alleen af en toe iets tegen zichzelf, maar wanneer God de stad intrekt op zoek naar Ea, leeft ze op. Ze zet de TV af en de platendraaier aan, zingt mee terwijl ze stofzuigt, gaat zijn werkkamer binnen en trekt de stekker van de pc uit het stopcontact om te stofzuigen. Wanneer de pc daarna weer opstart, logt ze in en verandert op haar beurt de wereld. Zo wordt de blauwe lucht vervangen door een bloemenhemel. 'Dat doet mijn moeder!' roept Ea verrukt. En tot opluchting van iedereen wordt *Death Leak* weer ongedaan gemaakt.

[137]

De tegenstelling tussen een tyranieke God de Vader die staat voor destructie en dood en een zachtaardige Moeder Godin die vernieuwing brengt is vrij traditioneel te noemen. De figuur van Ea ontsnapt gelukkig aan deze binaire logica. Ze verenigt in zich de daadkracht van haar vader met de vriendelijkheid van haar moeder en brengt op die manier verandering in de wereld. De nadruk ligt daarbij niet op zelfopoffering en dood, maar op verbinding, herstel, geluk en liefde.

Besluit

Tot slot wil ik stilstaan bij de vraag naar de relatie tussen kunst en religie in deze film. Ik vertrek hiervoor van het inleidende artikel van Frank Bosman op deze bundel. In dat artikel schetst hij zes perspectieven die het mogelijk maken om een kunstwerk wel of niet religieus te noemen. Op grond van de voorgaande reflecties is het volgens mij mogelijk om vanuit drie van deze perspectieven de film 'religieus' te noemen. Dat geldt met name voor het 'referentieel-religieuze perspectief' dat focust op de manier waarop religie aan bod komt. In dit perspectief is volgens Bosman religieuze kunst 'elk artistiek object of performance dat naar één of meerdere elementen van één of meerdere religieuze of spirituele tradities verwijst'.¹⁹⁸ Uit het voorgaande blijkt dat *Le tout nouveau testament* bol staat van verwijzingen naar de Christelijke traditie en in het bijzonder de Bijbel. Dat dit vaak op een komische manier gebeurt doet geen afbreuk aan de inhoud ervan.

Bosman's tweede perspectief is diepgaander en betreft het 'reflexief-religieuze perspectief' dat 'focust op de capaciteit van het kunstwerk om existentiële reflectie bij de observant te evoceren'.¹⁹⁹ Op dit niveau situeert zich het onderliggende thema van de film: wat als je weet wanneer je gaat sterven? Welke invloed heeft dat op je manier van leven? Het is de vraag waar al Ea's apostelen mee

geconfronteerd worden en op basis waarvan ze verschillende keuzes maken. Dit thema is weliswaar existentieel, maar niet per sé religieus te noemen. Dat hangt in hoge mate af van de levensbeschouwelijke positie van de kijker.

Dat is nog uitdrukkelijker het geval met het derde perspectief dat van toepassing is op deze film, door Bosman het 'existentieel-religieuze perspectief' genoemd. Dit perspectief hangt helemaal af van de religieuze ervaring die het object bij de kijker teweeg brengt. Een aanknopingspunt voor dit perspectief zou de figuur van Ea kunnen zijn. De bemiddelende rol die zij speelt in de zoektocht van haar apostelen naar een zinvol leven, kan namelijk ook de kijker nieuwe perspectieven bieden op de eigen existentieel-religieuze vragen waar die mee worstelt en maakt het bovendien mogelijk om haar als Christa te beschouwen en zelfs te ervaren.

[138] Bij wijze van besluit kom ik terug op de vragen die het vertrekpunt vormden voor mijn analyse. De manier waarop religie in deze film aan bod is, is bij nader toezien speels en gelaagd, zoals de drie in het voorgaande genoemde perspectieven laten zien. Onze analyse van het filmgenre maakt echter duidelijk dat *Le tout nouveau testament* geen Jezusfilm is in de traditionele zin van het woord. De film stelt veeleer bestaande classificaties in vraag. Omgekeerd werpt het genre Jezusfilm echter nieuw licht op deze film voor zover daardoor mogelijk wordt om Ea als Christa figuur op te vatten. Dat deze mogelijkheid überhaupt bestaat, is niet zozeer de verdienste van haar goddelijke vader, dan wel van haar aardse maker.

De ‘Prima Macula’: videogames als religieuze kunst

FRANK G. BOSMAN

Wie aan videogames denkt, denkt niet meteen aan kunst, wel aan het tegenovergestelde. Zo stelde de beroemde Amerikaanse filmcriticus in 2005 dat games de vergelijking met ‘serieuze kunst’ niet kunnen doorstaan en dat de tijd die gamers aan hun spellen besteden, beter gebruikt kunnen worden om zichzelf te cultiveren.

[139]

To my knowledge, no one in or out of the field has ever been able to cite a game worthy of comparison with the great dramatists, poets, filmmakers, novelists and composers. That a game can aspire to artistic importance as a visual experience, I accept. But for most gamers, video games represent a loss of those precious hours we have available to make ourselves more cultured, civilized and empathetic.²⁰⁰

Wie aan videogames denkt, denkt meestal ook niet direct aan religie, wel aan het tegenovergestelde. Zo waarschuwt zelfbenoemd *Christian nerd* April-Lyn Caouette voor zeven games die de duivel gebruikt om zich te verankeren in je leven.²⁰¹ Zo laat het digitale kaartspel *Solitaire* (in het Nederlands bekend als *Patience*) de gebruiker zondigen tegen Gods woord dat ‘het niet goed is dat de mens alleen blijft’ (Genesis 2,18). De immens populaire mobile game *Flappy Bird* (2013) suggereert dat het leven zinloos is in plaats van een voorbereiding op de hemel. En over *Flower* (2009), dat door ontwikkelaar Jenova Chen nota bene wordt beschreven als ‘kunst’, zegt de site het volgende.²⁰²

Flower is a lovely, peaceful, and playful dumb idol. If you think it’s merely a beautiful excursion through fields of bright flowers, then wake up Neo, the Matrix has you! Bam. Satan: 1, you: 0.

Behalve een interessant intertekstueel complex, met verwijzingen naar afgoderij, de figuur van Neo uit de *Matrix*-trilogie (1999-2003) en C.S. Lewis’ *The Weight of*

Glory and Other Adresses (1941), spreekt uit deze karakterisering een tamelijk aanschouwelijke antipathie tegen het medium videogames. Ook het legendarische *Pong* (1972), *Crossy Road* (2014) en immens populaire *Minecraft* (2009) moeten het ontgelden, net als bordspellen *Monopoly* ('if anything is a tool of evil, it's this heartless game') en *Settlers of Catan*, in Nederland bekend onder de naam *De kolonisten van Catan* ('swap the first 's' and the 'c' and you get *Cettlers of Satan*'). Creatief is het in ieder geval.

[140]

Wie aan videogames denkt, denkt eigenlijk nooit aan religieuze kunst, wellicht eerder aan het tegenovergestelde. Echter, in dit artikel wil ik betogen dat videogame een religieuze kunst kan zijn. Om dit te betogen heb ik eigenlijk een zelfstandige monografie nodig: een formulering van de begrippen 'game' en 'kunst', beide zijn notoir moeilijk te geven; een overzicht van de complexe, contemporaine discussie over de status van games als kunst; een introductie in de veelvoudige wijze waarop religie in games voorkomt; en uiteindelijk een pleidooi voor games als religieuze kunst. Echter, onderhavig artikel is niet de plek om dit te doen: ruimtegebrek speelt mij parten, maar ook de angst de lezer halverwege te verliezen in conceptuele en theoretische beschouwingen, die weliswaar heel nuttig en zinnig zijn, maar niet bekend staan als gemakkelijke lectuur.

Daarom stel ik voor te werken met een *case study*, waarmee ik enkele belangrijke punten in de discussie over games als religieuze kunst kan aanstippen. Volledigheid is hierbij niet mijn doel, wel het verkennen van een voorheen vrijwel braak liggend terrein. Ik heb hierbij gekozen voor de game *A Plague Tale: Innocence* van Asobo Studio, gepubliceerd op 14 mei 2019. In deze game krijgt de speler de controle over Amicia, een adellijke dame uit het Aquitanië (Frankrijk) van 1348. Te midden van de Honderdjarige Oorlog en een pestepidemie moet zij haar broertje Hugo beschermen, die slachtoffer is van de *prima macula* ('eerste vlek'), een vervloeking die al eeuwen aan hun bloedlijn verankerd ligt.

Na een introductie van het plot en de *gameplay* van *Plague Tale*, stel ik het spel – bij wijze van spreken – vier vragen. 1) Ben je een game? 2) Ben je een religieus spel? 3) Ben je kunst? 4) Ben je religieuze kunst? Het antwoord op deze vier vragen, de verkenning, leidt naar een eerste antwoord op de vraag of games als religieuze kunst kunnen worden beschouwd, of niet.

Introductie: er was eens een pestepidemie

A Plague's Tale: Innocence, geïnspireerd op de succesvolle games *The Last of Us* (2013) en *Brothers: A Tale of Two Sons* (2013), was de verrassing van 2014.²⁰³ Geproduceerd door de relatief onbekende Franse Asobo Studio, daarvoor eigenlijk alleen bekend als ontwikkelaar van games gebaseerd op Dreamworks-films, zoals *Wall-E* (2008) en *Toy Story 3* (2010), sleepte het spel diverse nominaties binnen voor inter-

ationale gameprijzen, zoals voor *Game of the year* bij de Titanium Awards (2019) en *Excellence in Narrative* bij de SXSW Gaming Awards (2020), en won het de prijs voor *Outstanding Story-Rich Game* bij de Steam Awards (2019), *Art direction/Period unfluence* bij de NAVGTR Awards (2020) en in totaal zes prijzen bij de Pégases Awards (2020), waaronder die van *Best Game*.



[141]

Protagonisten Amicia en haar broetje Hugo. Bron: Asobo Studio.

Ludologisch (wat het spelaspect betreft) gezien is *A Plague's Tale: Innocence* een *story-driven, action-adventure* met nadruk op *stealth-, puzzle- en survival horror*-elementen. De avatar van de speler, meestal Amicia, is lichamelijk te jong en te zwak om de volwassen vijanden of de hordes ratten open en bloot te bestrijden. In plaats daarvan moet ze gebruik maken van het terrein om niet gezien te worden, gooit ze steentje om wachters af te leiden of manipuleert ze licht en vuur om zich een gang door het ongedierte te verschaffen. Het spel houdt de speler stevig aan de narratieve leiband en één verkeerde beweging resulteert meestal in een onvermijdelijke dood van Amicia en/of haar vrienden.

Narratologisch (wat het verhaalaspect betreft) gesproken is *A Plague's Tale: Innocence* verankerd in een historisch samenvallen van de Honderdjarige Oorlog (tussen Engeland en Frankrijk, 1337-1453) en de Zwarte Dood (in het Engels ook bekend als *The Plague*). Deze pestepidemie wordt verantwoordelijk gehouden voor tussen de 75 en 200 miljoen doden in Eurazië en Noord-Afrika en piekte rond het jaar 1348.²⁰⁴ Twee jaar eerder, op 26 augustus 1346, vochten de troepen van Filips VI tegen die van Edward III in de Slag bij Crécy.²⁰⁵ De Fransen werden in de pan

gehakt door de Engelse handboogschutters en zetten daarmee de oorlog (voorlopig) naar de hand van Edward. Als derde speelt ook de historische Inquisitie nog een belangrijke, zij het omineuze, rol in het spel als antagonist. Toen de pest in 1348 huis hield in het zuiden van Frankrijk, kregen de toch al sluimerende antisemitische sentimenten de bovenhand, hetgeen resulteerde in diverse pogroms en de rechtstreekse bemoeienis van de Spaanse Inquisitie.²⁰⁶ Te midden van deze in elkaar overvloeiende rampen – oorlog en pest – treffen we de vijftienjarige Amicia de Rune aan, primaire protagonist van de game en primaire avatar van de speler.

[142]

Amicia woont samen met haar adellijke ouders en haar ziekelijke vijfjarig broertje Hugo in het door de Engelse troepen binnengevallen Aquitanië. Hugo vertoont symptomen van de *Prima Macula*, een geheimzinnige ziekte/vervloeking die via erfelijkheid wordt overgedragen op de volgende generatie. De ziekte geeft de drager heftige pijnen, maar ook de macht over zwermen ratten, die de Zwarte Dood verspreiden. Moeder Beatrice probeert via alchemistische wegen de ziekte in bedwang te houden, maar wordt daarin ruw verstoord door de Inquisitie, onder leiding van grootinquisiteur Vitalis Bénévent, die via een bloedtransfusie Hugo's krachten wil kopiëren om daarmee een nieuwe wereldorde te stichten. Hugo's bloed geeft Vitalis namelijk de macht over de ratten en de plaag zelf.

Als de Inquisitie beide ouders lijkt te hebben vermoord, moet Amicia de zorg over haar broertje opnemen en hem zien te genezen. Ze krijgt hierin hulp van leeftijdsgenoten, die ook gedwongen zijn zonder ouders te overleven in een op alle fronten vijandige wereld: Lucas de leerling-alchemist (12 jaar), Roderic de zoon van een smid (leeftijd onbekend), en de gauwdieven Arthur en Mélie (16 jaar). Uiteindelijk vinden Lucas, Hugo en Amicia een alchemistisch boek dat de *Sanguinis Itinera* ('de bloedreizen') heet en een antidotum voor de *Prima Macula* bevat. Uiteindelijk weten de kinderen Vitalis te verslaan en te vluchten. Hugo's moeder Beatrice blijkt nog te leven, maar Roderic en Arthur hebben het avontuur niet overleefd.

Ben jij een game? Een kwestie van definitie

De eerste vraag die ik aan *A Plague Tale* stel is: ben jij een game. Daarmee bedoel ik: wat definieert een videospel eigenlijk? In de eerste plaats zijn games een mix van *ludus* ('spel') en *narratio* ('verhaal'). Hoewel in de jaren negentig van de vorige eeuw zelfbenoemde narratologen en ludologen elkaar leken te bestrijden, zijn de meeste *game scholars* het eens dat het hier om een valse tegenstelling gaat.²⁰⁷ Games zijn spel en verhaal tegelijk, hoewel het bestaan van louter 'ludische' of narratieve games wel degelijk betoogd kan worden, zoals bijvoorbeeld *Tetris* (1984) of *Dear Esther* (2012) respectievelijk, is *A Plague Tale* duidelijk beiden.

Eerder heb ik al beargumenteerd dat videogames digitale, interactieve, speelbare narratieve ‘teksten’ zijn.²⁰⁸ In tegenstelling tot het algemeen taalgebruik, waarin ‘tekst’ staat voor een geschreven discours, staat binnen het moderne literaire structuralisme de term voor alle objecten die communicatie bemiddelen op zo’n manier dat het a) als zodanig kan worden begrepen, en b) als zodanig kan worden geïnterpreteerd.²⁰⁹ Hiermee kunnen games worden geanalyseerd met behulp van alle gebruikelijke literaire methodologieën die ook voor klassieke teksten en films worden gebruikt. De term ‘digitaal’ garandeert de bemiddeling door een computersysteem met een beperkt aantal vaste toestanden (de bits).²¹⁰ Evenzo garandeert de term ‘speelbaar’ dat de game onderhevig is aan een aantal (impliciete of expliciete) regels, en dat de game bepaalde doelen vereist, die door de speler kunnen/moeten gehaald worden.²¹¹ De term narratief borgt de mogelijkheid van games om verhalen te vertellen.²¹²

[143]

De laatste eigenschap van games is die van noodzakelijke interactiviteit. Binnen de context van dit artikel over de mogelijkheid van digitale games als religieuze kunst is deze hoedanigheid bijzonder belangrijk, omdat – zo zal later blijken – voor menig criticus de interactiviteit de belangrijkste reden is games als kunst af te wijzen.²¹³ Zonder interactiviteit, zonder een speler die zinvolle en betekenisvolle beslissingen neemt, kan er geen sprake zijn van een game. Dit onderscheidt de game als medium op beslissende wijze van traditionele media als literatuur, film of de schone kunsten.

Als *A Plague Tale* een film was geweest, of een roman, dan zouden de beslissingen, woorden en handelingen van Amicia en alle andere karakters zijn vastgelegd in het script of het manuscript. In de game echter worden Amicia’s woorden en handelingen pas naar de oppervlakte gehaald, geactiveerd, door de interactie van de speler met het spel, en dan nog in zekere mate in de volgorde die de speler kiest. *A Plague Tale* is overigens niet het soort game dat *player agency* voorop heeft staan, andere games doen dat veel sterker zoals *Horizon Zero Dawn* (2017) of *The Outer Worlds* (2019). *A Plague Tale* houdt de speler relatief stevig ‘bij de hand’, waardoor een maximalisatie van controle over de narratieve ervaring van de speler wordt bereikt.

Hoewel het antwoord op de vraag ‘ben je een game?’ een obligaant ‘ja’ lijkt te zijn, zijn de redenen om dat te doen (hierboven beschreven) van essentieel belang voor de verdere discussie over games als potentiële kunstobjecten.

Ben jij een religieuze game? De ‘eerste vlek’

De tweede vraag die ik aan *A Plague Tale* stel, is of het hier gaat om een religieuze game. Al eerder heb ik beargumenteerd dat ‘religie’ op vijf verschillende manieren in games kan opduiken: materieel, referentieel, reflexief, ritueel en meta.²¹⁴ *A Pla-*

gue Tale is, zo wil ik betogen, een relatief uniek geval in de zin dat tenminste vier van de vijf niveaus 'bespeeld' worden.

In level 3, getiteld *Retribution* (in het Nederlands te vertalen met 'vergel-ding' of 'bestrafing'), zijn Amicia en Hugo net ontsnapt aan een menigte woedende dorpingen, die in de twee kinderen een bron van de verspreiding van de pest zien. Als Amicia een gewapende man dreigend op Hugo ziet afkomen, doodt zij hem met haar slinger. Ze is zichtbaar en hoorbaar geschokt door het feit dat ze voor het eerst in haar leven een mensenleven heeft genomen, ook al is het uit bescherming voor haar broertje. Enkele momenten later moet zij wederom een leven nemen, nu uit zelfbescherming: Conrad Malfort, die zelf krankzinnig is geworden door de dood van zijn eigen kind. Tijdens korte gevechtspauzes brengt hij uit: 'Alleen de dood kan me stoppen. De zoete omarming van de dood. Een van ons gaat dood. En de winnaar zal voor eeuwig vervloekt zijn.'

[144]

Wederom gaat deze doding Amicia niet in de koude kleren zitten en samen met haar broertje vlucht ze de dorpskerk in waar zij veilig is voor de woedende menigte. In de verlaten kerk hebben de twee bloedverwanten even de tijd om tot zichzelf te komen en vooral Amicia reflecteert op wat er net gebeurd is: de twee levens die zij genomen heeft. Hugo wijst zijn grote zus op een zij-altaar met brandende kaarsen en een heiligenbeeld. 'Waarom branden die kaarsen', vraagt Hugo. 'Om te laten zien dat je aan iemand denkt,' antwoordt Amicia bijna postmodern. Hugo steekt een kaars op voor hun (dode) vader en moeder, waarop Amicia fluis-tert: 'Waak over hen'.

Nog twee altaren worden bezocht in de kerk, steeds door Hugo aangewezen. Eerst het hoofdaltaar met daarachter, in de apsis, een meer dan levensgroot beeld van Maria Moeder Gods. Amicia slaat de handen voor haar ogen en snikt nauwe-lijks hoorbaar: 'Vergeef me... voor het kwaad dat ik zojuist heb begaan. Ik zal nooit...' Maar ze maakt haar zin niet af. Daarna neemt Hugo haar mee naar weer een ander altaar, nu met een rozenkrans erop. Hugo vraagt waarvoor deze 'hals-ketting' bedoeld is. Amicia legt hem uit dat rozenkransen bedoeld zijn om mee te bidden. Dan vraagt Hugo: 'Kan ik het gebruiken om met mamma en pappa te pran-ten'. Amicia gaat daarin mee: 'We zullen het samen doen.'

In deze scène komen een hoop religieuze elementen uit *A Plague Tale* bij el-kaar. We zien materiële religie opduiken in de vorm van een kerk met kaarsen, rozenkransen, heilige beelden en altaren. En in de rest van de game wordt dit gecompleteerd door monniken, bisschoppen, andere kerken en de Inquisitie zelf. We zien echter ook religie in haar referentiële vorm opduiken. Ik doel dan niet louter op de materiële referenties naar de christelijke traditie in deze scene, maar vooral ook naar de meer verborgen verwijzingen naar het Bijbelse verhaal van Adam en Eva en de zondeval.



[145]

Amicia oefent haar katapulttechnieken op een appelboom, terwijl haar vader haar gadeslaat. Bron: Asobo Studio.

In het begin van de game (*The De Rune Legacy*) spelen Amicia en haar vader Robert een spel bij een appelboom in het bos. ‘Deze appelboom,’ zo legt Robert plichtmatig uit, ‘is gepland toen je werd geboren’. Hij gaat verder: ‘De heilige appels van de... euh... Heilige Appelboom zijn gecorrumpeerd door een Groot Kwaad. Als je zes van deze rotte appels vernietigd tegen de tijd dat ik tot tien heb geteld... dan maak ik je een Ridder.’ Het lijkt in eerste instantie een kinderspel bedoeld om Amicia’s hand-oogcoördinatie met haar slinger te bevorderen. Maar dat idee kantelt in de hoofdstukken 2 (*The Strangers*) en 5 (*The Ravens’ Spoils*). Als Amicia en Hugo door het dorp lopen dat geteisterd wordt door de pest, wil de hongerige Hugo een appel uit een mand pakken. Amicia houdt hem tegen: ‘Raak ze niet aan, ze zijn verrot!’ En later, nadat Lucius zich bij hen heeft gevoegd, blijkt dat Hugo’s conditie en de pest veroorzakende ratten met elkaar verknoopt zijn, al hoewel het exacte verband (in termen van oorzaak-gevolg) onduidelijk blijft.

De appels zijn een verwijzing naar de ‘verboden vruchten’ van de boom van de kennis van goed en kwaad waar volgens Genesis Adam en Eva van zouden hebben gesnoept, waarna zij door een woedende God uit het paradijs zouden zijn gegooid. De verder anonieme vruchten uit de Genesistekst zijn in de middeleeuwen tot appels geworden, omdat het Latijnse woord *malum*, zowel ‘appel’ als ‘zonde’ kan betekenen.²¹⁵ De ‘corrupte’ appels waarmee Amicia speelde en de ‘verrotte’ exemplaren waarnaar Hugo later zo verlangde, staan symbool voor het idee van

de erfzonde, het idee dat Adams originele misdaad generatie op generatie wordt ‘overgeërfd’.²¹⁶

Precies dat is de *Prima Macula*, de ‘eerste vlek’ die door het bloed van de De Runes, Amicia’s familie, vloeit en die in Hugo aan de oppervlakte verschijnt. Het is dan ook niet toevallig dat deze ‘vlek’ wordt verbonden aan ratten en de pest. De Zwarte Dood werd door velen in de 14^e en 15^e eeuw beschouwd als een straf voor de zonden van de mensheid. Zo schrijft bijvoorbeeld William Edendon, bisschop van het Engelse Winchester, in 1348 het volgende:

[146]

But it is to be feared that the most likely explanation is that human sensuality – that fire which blazed up as a result of Adam’s sin and which from adolescence onwards is an incitement to wrong doing – has now plumbed greater depths of evil, producing a multitude of sins which have provoked the divine anger, by a just judgement, to this revenge.²¹⁷

Ook het logo van de De Runes, een boom met geprononceerde takken en wortels, verwijst naar ditzelfde narratieve complex.

Behalve materiële en referentiële religie, duikt ook de reflexief-religieuze dimensie op in *A Plague Tale*. Het spel behandelt feitelijk twee existentiële thema’s: familie (en familiebanden) en (het verlies van) onschuld. Deze eerste laat ik in dit artikel even buiten beschouwing om mij op het tweede existentiële thema te focussen, dat direct verbonden is met wat ik hier boven beschreven heb rond de corrupte appels en de *Prima Macula*. De game focust zich op een groep kinderen, Hugo is de jongste met zijn vijf jaar, Amicia de oudste met haar vijftien jaar. Al deze kinderen moeten onder harde omstandigheden pijlsnel volwassen worden: ze maken (gedwongen door de omstandigheden) keuzes, die zelfs voor volwassenen een zware uitdaging zouden kunnen betekenen.

Roderic en Arthur hebben hun leven gegeven voor het overleven van de groep waar zij deel van uitmaken. Hugo wordt gedwongen zijn vervloeking onder ogen te zien en te leren controleren om zo de inquisiteur Vitalis te verslaan. En Amicia, zelf nog een kind dat lijdt onder de jarenlange verwaarlozing door haar moeder en de recente dood van haar geliefde vader, moet de moedertaak voor haar broertje opnemen, een taak die zij met veel tegenzin en moeite op zich neemt. Bloed kruipt immers waar het niet gaan kan.

Amicia verliest gedurende het spel haar onschuld – vandaar ook het tweede gedeelte van de naam van de game – en een niet gering moment in deze geschiedenis is de dubbele doodslag die zij pleegt uit bescherming van Hugo en haarzelf. Het drukt zwaar op haar gemoed, getuige haar gebed aan Maria bij het hoofdaltaar. Ze is nog een kind dat zelf haar ouders nodig heeft – en tot wie zij met Hugo

haar toevlucht neemt via een soort gebed – maar ondertussen beslist ze over leven (Hugo) en dood (Conrad). Het verlies is dan ook definitief, net als het verlies van onschuld in het Genesisverhaal: de val uit het paradijs is definitief, een terugkeer is niet meer mogelijk. Dat beseft ook Amicia: nu zij eenmaal een leven heeft genomen, kan van een terugkeer naar de voormalige naïviteit en onschuld geen sprake meer zijn.

Het is precies dit universele inzicht – volwassen worden is noodzakelijk en onvermijdelijk, maar betekent even onvermijdelijk een definitief verlies van onschuld – dat de game communiceert via Amicia en haar vrienden aan de gamer, die het hierop laat reflecteren. (Voor alle duidelijkheid: ik spreek hier over de tekst-immanente, ‘ideale’ lezer, niet over feitelijke gamers die wel of niet zich door deze reflexieve laag laten aanspreken.)

Ook rituele religie komt voor in *A Plague Tale*, namelijk bij de drie hierboven beschreven altaren. Amicia steekt een kaars op voor haar overleden ouders, ze smeekt Maria om genade en bidt samen met Hugo de rozenkrans. Vanwege de identificatie van de speler met de avatar – die niet op esthetiek gebaseerd is, maar op controle – bidt de speler op een bepaalde manier mee met Amicia, en wordt daarmee onderdeel van een ritueel handelen dat de game aanreikt.²¹⁸ Interessant detail is dat twee van de drie ‘altaarbezoeken’ niet noodzakelijk zijn voor het continueren van het spel (alleen het Maria-altaar is dat) en dat alle drie de ‘bezoeken’ door een input van de speler moeten worden geactiveerd (het drukken op een knop). De speler blijft hierdoor zelfs fysiek niet buiten ritueel schot.

[147]

Het laatste perspectief, waarin het spelen van het spel zelf kan worden geïdentificeerd als een religieuze handeling, lijkt in deze game niet vanzelfsprekend aanwezig. Natuurlijk kan elke feitelijke gamer het spelen van *A Plague Tale* beschouwen als een religieuze handeling, maar het spel zelf geeft hiervoor geen of te weinig ankerpunten, zodat dit niet van de tekst-immanente lezer kan worden verwacht. Het voorkomen van kerkelijke attributen, locaties en personen maakt het spel immers niet tot een religieuze *handeling*. De vraag of *A Plague Tale* een religieuze game is, kan echter met een ruimhartig ‘ja’ worden beantwoord.

Ben jij kunst? Interactiviteit versus narrativiteit

De derde vraag is die naar de kunstzinnigheid van deze game. Deze vraag kan op verschillende manieren worden benaderd. In deze paragraaf kies ik voor een theoretisch-conceptueel perspectief op deze problematiek, juist in het kader van de onderhavige bundel.

In het theoretisch-conceptueel perspectief wordt de discussie over de games-als-kunst gevoerd op basis van conceptuele, filosofisch en artistieke concepten en theorieën. De zes belangrijkste discussiepunten onder dit perspectief zijn: a) *artist*

theory versus *intentional fallacy*, b) interactiviteit versus narrativiteit, c) games als dragers van 'existentialia', het evoceren van existentiële thema's, d) games als noodzakelijk competitief, *goal-driven* en *rule-based*, en e) games als louter commerciële *fun*.²¹⁹

Aangezien dit artikel niet de plek is om al deze elementen te bespreken en in verband te brengen met *A Plague Tale*, kies ik de argumenten rond interactiviteit en existentialia. Om met die laatste te beginnen: het lijkt me in het kader van mijn bespreking van *A Plague Tale* niet moeilijk om aan te tonen dat games wel degelijk existentiële noties kunnen 'dragen', in dit concrete geval van de complexiteit van familie en familieliefde enerzijds en het definitieve verlies van onschuld anderzijds.

[148] Ernest Adams formuleert beide andere argumenten kort en krachtig in zijn artikel 'Will computer games ever be a legitimate art form?' Inhakend op het feit dat games noodzakelijkerwijs interactief zijn, zoals ik eerder in dit artikel heb betoogd, meent Adams op zijn beurt dat juist daardoor games nooit kunst kunnen zijn: 'als de kijker zich met de communicatie tussen kunstenaar en kijker gaat bemoeien, gaat de boodschap verloren,' zo zegt hij.²²⁰ Hiermee beweert hij eigenlijk twee dingen tegelijk: kunst is nooit interactief en interactiviteit vervormt het communicatieproces.

Om op dat eerste in te gaan: dat is nog maar zeer de vraag. Zo betoogt C. Thi Nguyen dat ongeveer alle kunst interactief is, dat wil zeggen dat een willekeurig kunstobject pas in de interactie met de kijker/luisteraar/toeschouwer kan worden tot wat het in eigenlijk is.²²¹ Datzelfde geldt uiteraard expliciet voor een game als *A Plague Tale*, die in zekere zin alleen kan bestaan bij de gratie van de interactie van de speler die op de juiste knoppen drukt, maar evengoed voor een symfonie die gehoord moet worden of een schilderij dat gezien moet worden en die beide begrepen willen worden.

Dan het tweede element van Adams argument, dat interactiviteit inbreuk doet op het communicatieproces tussen kunstenaar en kijker/luisteraar/speler. Van een afstandje lijkt dat wellicht zo te zijn. Immers, de gamer bepaalt zelf wat hij of zij doet in de game, zonder dat de auteur/programmeur/ontwikkelaar daar directe invloed op heeft. Wie echter dichterbij gaat kijken, ziet direct dat dit niet het geval is. Praktisch gezien kan de speler alleen zich zoveel narratieve vrijheid veroorloven als door de programmeur van tevoren is toegestaan. Amicia kan niet vliegen, zo besloot Asobo Studio. En wat de speler ook probeert, Amicia komt nooit van de grond.

Ook vanuit een communicatieperspectief wordt hier net de verkeerde bal gespeeld door Adams. Hij lijkt te suggereren dat een feitelijke speler (mevrouw X) kan interfereren met het werk van de feitelijke auteur (meneer Y). Maar de feite-

lijke communicatie *binnen* de tekst, of de game, speelt zich af tussen de tekst/game-immanente auteur en -lezer/speler. Ook hierin kan de tekst-immanente lezer, die in het geval van een videogame – en dat is uniek voor het medium – zich vaak *ook* als karakter in het verhaal – de avatar – manifesteert, zich niet onttrekken aan de ‘macht’ van de tekst-immanente auteur, die slechts een beperkte hoeveelheid keuzes aan de immanente lezer aanbiedt, en waarbij vaak precies het maken van keuzes wordt geïmplementeerd (zij het niet in *A Plague Tale*).

Of games automatisch als kunst aan te merken zijn, blijft nog enigszins ambivalent, maar op alle belangrijke tegenargumenten valt zeker voldoende af te dingen.

Ben jij religieuze kunst? Een voorzichtig ‘ja’

Aangekomen aan het einde van dit artikel, rest nog één vraag, de belangrijkste: is *A Plague Tale* niet alleen kunst, maar ook *religieuze* kunst. Ik ben geneigd een voorzichtig ‘ja’ uit te spreken. Niet omdat ik er van overtuigd ben geraakt dat games per se kunst zijn, of moeten zijn, noch of bepaalde games als zodanig kunnen worden aangemerkt, en welke games dan wel of niet. Maar alle argumenten om games *categorisch* uit te sluiten van de predicaat ‘kunst’ lijken mij uiteindelijk niet steekhoudend. Dat games religieuze inhoud kunnen bevatten, lijkt me – zeker na het voorbeeld van *A Plague Tale* – onloochenbaar duidelijk geworden. Maar of het daarmee *religieuze* kunst is geworden, is vers twee.

In het openingsartikel van deze bundel heb ik zes verschillende perspectieven geschetst onder welke het mogelijk is om een object, bijvoorbeeld *A Plague Tale*, als zodanig te classificeren. Amicia’s verhaal kan tenminste onder het materieel-, referentieel- en reflexief-religieus perspectief positief als religieuze kunst worden geschouwd. Zoals eerder al opgemerkt kan de speler van *A Plague Tale* materiële vormen van religie vinden – monniken, kerken, heiligenbeelden –, refereert de game aan religieuze noties buiten de game – de corruptie van de *Prima Macula* vis-a-vis het verhaal van de zondeval uit Genesis – en zet de game de speler aan tot reflectie aangaande existentiële noties – familiebanden en verlies van onschuld.

A Plague Tale kan niet als religieuze kunst worden gezien onder de contextueel-religieus perspectief, aangezien het spel noch in een museum, noch in een kerk zijn natuurlijk *Umwelt* kent, maar in de private sfeer van een huis, al dan niet alleen of met een groep vrienden of familie. Ook is de game geen kunst onder het ritueel-religieuze perspectief, aangezien de eventuele religieuze intenties van de makers van het spel onbekend zijn. Of het spel ook onder het existentieel-religieuze perspectief als kunst valt op te vatten, is ambivalent, aangezien het hier

gaat om een zeer subjectief perspectief dat zich meer op het niveau van de feitelijke dan op het niveau van de tekst-immanente lezer/gamer afspeelt.

Nogmaals de hamvraag: is *A Plague Tale* religieuze kunst? Ik denk dat we serieus rekening moeten houden met de mogelijkheid dat deze vraag bevestigend beantwoord moet gaan worden. Het tegendeel betogen lijkt mij namelijk niet mogelijk. *A Plague Tale* evoceert de christelijke traditie en plaatst de speler daar midden in om hem of haar te laten nadenken over uiteindelijke waarden in een mensenleven. Het prikkelt, emotioneert, stoot af en trekt aan, is herkenbaar en vervreemdend tegelijk. Als dat geen kunst is...

LITERATUUR

De God van Frans Kellendonk

MARTIEN E. BRINKMAN

Een doorbraak

[152]

Frans Kellendonk (1951-1990) en Oek De Jong (1952) hebben vanaf eind jaren tachtig een taboe in de Nederlandse letteren doorbroken.²²² Vooral in hun essays hebben ze los van de traditionele kerkelijkheid weer religieus getinte thema's aan de orde gesteld.²²³ Met hen als spraakmakende voortrekkers hebben nadien ook tal van andere schrijvers en dichters (onder meer Vonne van der Meer, Willem Jan Otten, Désanne van Brederode, Esther Gerritsen, Koos Geerds, Joost Zwagerman en Maarten van der Graaff) in wisselende complexiteit religieuze thema's aan de orde gesteld.

In 2014 stelde Jaap Goedegebuure, hoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Leidse Universiteit, in het dagblad *Trouw* dat het erop lijkt dat ook de religieuze koudwatervrees van literatuurcritici wat achter ons ligt, mits de besproken schrijvers maar niet al te recht in de christelijke leer zijn. Daar is ook een literair belang bij gediend, zo voegde hij eraan toe: 'Hoe on-orthodoxer, vrijer, creatiever een schrijver met de hem toegevallen religieuze erfenis omgaat, des te beter dient zij of hij de zaak van de literatuur, die per definitie gebaat is bij het verleggen van grenzen en het scheppen van geestelijke vrijheid.'²²⁴

Kellendonk en De Jong passen naadloos in het bovenstaande profiel. In 1983 besloten ze samen een literair en cultuurkritisch tijdschrift te beginnen. Het werd in 1984 onder de titel *De Jacobs ladder* in de prospectus van uitgeverij Tabula aangeboden. Het thema voor het eerste nummer was transcendentie. Dat nummer verscheen echter nooit. De impuls was te zwak geworden. Over die naam zou Oek de Jong later opmerken: 'Hemel en aarde, het verhevende en het banale, engelen en modder waren erin verbonden.'²²⁵ Maar uiteindelijk 'daalden er geen engelen uit de hemel neer noch werd er modder van onder het water opgehaald.'²²⁶ Hun voorname leidde wel tot gezamenlijke theateroptredens onder de titel 'Grote woorden'. Vijfentwintig jaar na Kellendonks dood verzorgde De Jong samen met Jaap Goedegebuure de uitgave van zijn brieven, een soort biografie in brieven waarin Kellendonk aangeeft wat zijn intentie was met dat tijdschrift.²²⁷

Wellicht kan Kellendonk ook nog met een tweede doorbraak in de Nederlandse literatuur in verband worden gebracht, ook al ging hij daarin niet voor. Dat is de doorbraak naar het nauwe verband tussen religiositeit en erotiek. Johan Goud heeft daar bij Gerard Reve, Désanne van Brederode en Frans Kellendonk op gewezen.²²⁸ Op zich is het leggen van reli-erotische relaties niet nieuw. Middeleeuwse mystici als Johannes van het Kruis (1542-1591) en Theresia van Avila (1515-1582) ontlenen er voor een belangrijk deel hun bekendheid aan.²²⁹

Er zijn heel wat raakvlakken tussen christendom en erotiek. Meestal speelt dan een brede opvatting van incarnatie mee. Zoals in Christus het woord vlees geworden is, kan religieuze taal ook fysieke vormen aannemen, kan het immateriële het materiële binnentreden en kan het heilige het profane bewonen.²³⁰ Religie en erotiek hebben het verlangen naar innige verbondenheid en eenheid gemeenschappelijk. In de verering van Maria en de heiligen en in het erkennen van het sensuele aspect in de bediening van de sacramenten heeft de rooms-katholieke traditie altijd al oog voor die reli-erotische relatie gehad. Niet toevallig voelen Reve, Van Brederode en Kellendonk zich dan ook in deze traditie thuis.

[153]

Mystiek lichaam

Voor Kellendonk concentreert zich het reli-erotische aspect in de uitdrukking 'mystiek lichaam'. Heel de christenheid kent het spreken over het avondmaalsbrood als het lichaam van Christus (I Cor.10,16). Zoals Christus' lichaam gebroken werd, wordt ook ter zijner gedachtenis het avondmaalsbrood gebroken.²³¹ Paulus gebruikt deze uitdrukking ook om de essentie én de eenheid van de kerk aan te duiden (I Cor.12,27 en Rom.12,4).²³² Onzichtbaarheid (essentie) en zichtbaarheid (eenheid) komen samen in de na-Bijbelse uitdrukking 'mystiek lichaam'. Aanvankelijk werd die term alleen voor de eucharistie gebruikt. Ze verwijst naar de verbondenheid met Christus' lijden in de eucharistie. Later (vanaf de dertiende eeuw) is de term ook op de kerk, als uitdeelster van de eucharistie, toegepast.²³³ Doordat Paulus het spreken over de kerk als lichaam van Christus verbindt met het beeld van de bruid en de bruidegom (Ef.5,22), kunnen die huwelijksbeelden ook overgedragen worden op de kerk. Christus is de bruidegom en de kerk de bruid. Dan kunnen ook gemakkelijk erotische beelden een rol gaan spelen in relatie tot Christus en de kerk.

In zijn geheel eigen stijl sluit Kellendonk bij deze reli-erotische traditie aan: 'We worden allemaal als scherf geboren, eenzaam, en zoeken dan een andere scherf met een omtrek die past tegen de onze. Gemeenschap begint in bed. Liefde is de praktijk van de religie en ons enige middel om het dier dat we zijn, die louter economische functie, te transcenderen en om te worden tot wezens die deelhebben aan een bovenpersoonlijke eenheid. Er is een diep verband tussen het bed en

de Kerk. Paulus draagt de geliefden van Ephesus op om één vlees, één lichaam te worden, zoals ook de Kerk één lichaam is, het mystieke lichaam van Christus (...). Ik ken geen andere gedachte die zo mooi en hoopvol is.²³⁴

Die gedachte ligt ook ten grondslag aan zijn roman *Mystiek Lichaam*.²³⁵ Die typeert hij in de lezing 'Ons wilde Westen' als volgt: 'Die roman is een moderne moraliteit, waarin het paulinische beeld van de samenleving als organisme, als mystiek lichaam, wordt afgezet tegen distinctiedrift, seksverslaving, de nepwaard van het geld die werkelijke waarden vernietigt.'²³⁶ Vandaar dat de neerlandica Gerda van de Haar het boek 'een omgekeerde levensfilosofie' noemt.²³⁷ Erachter ligt als contrast (*sub contrario*) het beeld van een organisch verbonden samenleving als een *imagined community*.²³⁸

[154] *De werkelijkheid*

Evenals Arnon Grunberg kan ook Kellendonk zich heel kritisch over het humanisme uitlaten.²³⁹ Hoewel zij beiden uiteindelijk van een hoopvol mensbeeld uitgaan, staat het humanistisch mensbeeld hen tegen. Het is hen te onschuldig, te naïef: 'De Verlichtingsideologie is de geloofsleer van het humanisme. (...) Dan zie je maar liever over het hoofd dat die opvatting van een 'goede' natuur heeft geleid tot het sociaal-darwinisme, het fascisme en al die zogenaamd vooruitstrevende vermommingen van het fascisme die ons heden ten dage teisteren.(...) De Verlichting, die geleid heeft tot zowel het liberalisme als het communisme en hun beider wapentuig, tot zowel de knechting als de verheffing van de arbeider, tot emancipatie van de vrouw en terreur – een geestesstroming die zoveel tegenstrijdigs heeft voortgebracht kun je *als zodanig* niet meer met goed fatsoen beamen. In deze eeuw is de Verlichting al tien keer failliet gegaan.'²⁴⁰

Hoewel een dergelijke historische 'bewijsvoering' nogal simplificerend is – wat Kellendonk zelf trouwens ook beaamt – is het fascinerend te zien in welk kader hij zijn betoog plaatst. Het is een filippica tegen een *permissive society* waarin haar 'ongebreidelde experimenteerlust' tot 'het zoveelste echech van de Verlichting' kon leiden, namelijk het 'in-gemene' aidsvirus.²⁴¹ De klassieke katholieke, seksuele moraal heeft afgedaan maar de seksuele revolutie heeft er geen samenhangende mensvisie tegenover kunnen stellen: 'Vrijheid blijheid, is steeds de leus geweest. De oude banden werden verbroken, met het gevolg dat de mensen machteloze eenlingen werden: rijp, niet voor de vrijheid, maar voor de totalitaire staat.'²⁴²

Kellendonks *Idolen*-lezing lijkt een indicatie te zijn van de richting waarin hij een uitweg uit dit dilemma zoekt. Iets moet er toch nog heilig zijn, is nu het uit te werken motief. Dat klonk al door in *Mystiek lichaam*. Daar laat hij Magda al zeggen: 'Als het leven niet heilig is dan is niets meer heilig en als niets meer heilig is hoe kan er dan nog geborgenheid zijn onder de mensen?'²⁴³ Blijkbaar heeft Oek de

Jong kritisch gereageerd op de *Idolen*-lezing van Kellendonk. Dat valt tenminste op te maken uit Kellendonks reactie: 'Uit wat je schrijft over mijn *Idolen*-lezing heb ik de indruk dat je eigenlijk best begrijpt waar het mij om gaat, namelijk dat we voortdurend besef moeten hebben van het verschil tussen de mysterieuze, onkenbare werkelijkheid (het Ding an sich om met Kant te spreken) en de modellen die we van de werkelijkheid maken, in de vorm van wetenschappelijke theorieën, computerprogramma's, maar ook van kunstwerken. Waarom vind ik het zo belangrijk om dat te verkondigen? Omdat we ons laten regeren door, bijvoorbeeld, economische modellen, die een hoop menselijke ellende veroorzaken. Omdat alle milieuproblematiek voortkomt uit het feit dat we niet willen toegeven dat we de samenhang van de natuur niet begrijpen. Diezelfde hoogmoed heeft ook zijn pendant in de kunst, maar daarmee zal ik je niet lastig vallen.'²⁴⁴

De lezing was bedoeld als een nadere duiding van het tweede gebod van de Tien Geboden ('Maak geen godenbeelden'). Zijn interpretatie van dat gebod is origineel. Hij stelt de vraag naar het onbekende centraal: 'Hoe dienen we om te gaan met het onbekende? Voor de joden was dat onbekende God, ik zal het de werkelijkheid noemen.' Die werkelijkheid moet een mysterie blijven. Idolatrie acht hij de onwil om op de uitdaging van het mysterie in te gaan. Die onwil signaleert hij met name in de realistische beeldende kunst en literatuur waarin gepretendeerd wordt de echte werkelijkheid weer te geven.²⁴⁵ In het 'Vooraf' van de bundel *De veren van de zwaan* waarin hij de inhoud van deze lezing in een paar zinnen samenvat, noemt hij als variant op de eerder genoemde omschrijving idolatrie de neiging om onze beelden van de werkelijkheid aan te zien voor de werkelijkheid zelf.²⁴⁶

Een dergelijke opmerking kan alleen maar gemaakt worden door iemand die een vermoeden heeft dat de echte werkelijkheid anders is. In een brief aan Jan Fontijn licht Kellendonk zijn invalshoek nog eens toe: 'Eerst iets over de geraffineerde wijze waarop ik in 'Idolen' God door werkelijkheid vervangen zou hebben. Ik ben zo uitvoerig op de geschiedenis van het tweede gebod ingegaan om te laten zien dat het in zijn oorspronkelijke vorm wel degelijk óók op de werkelijkheid slaat, (...).'²⁴⁷ Met andere woorden: Het woord 'God' sloeg eens ergens op.

Ingaande op De Jongs spreken over 'de ervaring van een volledige en belangeloze verbondenheid met de realiteit', merkt hij op soms ook die ervaring van de eenheid van alles te hebben, maar 'de ervaring dat alles verscheurd is, dat nergens iets van klopt, heb ik even vaak en even sterk, dus absoluut kun je die ervaring in mijn geval niet noemen. (...) Ik aanvaard mijn eigen twijfel en maak van God een project. Als Hij niet bestaat, dan moet Hij worden uitgevonden. (...) Wanneer ik het woord God neerschrijf of voor mij uit prevel, dan zeg ik: Besta! Het religieuze gevoel bij uitstek (...) is verlangen. Die grote woorden waarover we nog uitvoeriger

te spreken komen hebben we nodig omdat ze even onverzadigd, of hol, zijn, even oceanisch, als ons verlangen.²⁴⁸

Grote woorden

Op zijn *Idolen*-lezing borduurt Kellendonk voort in een lezing met de titel 'Grote woorden'. De tekst van die lezing had hij als naschrift al toegevoegd aan de uitgave van zijn Albert Verweylezingen in de Leidse Pieterskerk over Vondels *Altaergeheimenissen* als antwoord op de hem vaak gestelde vraag 'Geloof je soms in God en de Hemel en wat er verder nog staat te verstoffen op onze metafysische zolder?'²⁴⁹ Het slot van die lezing is vaak geciteerd: 'Die grote woorden van vroeger zijn allemaal loze woorden gebleken. Als we ons al iets kunnen voorstellen bij het woord God, dan berust die voorstelling niet op een onmiddellijke ervaring, maar op een ervaring van het menselijk tekort.' En dan volgt de bekendste passage:

[156]

Toch is er een tijd geweest, (...), toen die grote woorden het leven hebben geheiligd in plaats van vernietigd, de menselijke maat hebben geëerd en niet gekleineerd, en ook daarna is hun invloed niet alleen ongunstig geweest: ze hebben het verlangen vorm en richting gegeven, ze hebben gemeenschap gesticht. Ik denk dat het mogelijk moet zijn om ze in die zin te reconstrueren en volgens mij is dat ook nodig, omdat je misschien wel die grote woorden kunt afschaffen, maar niet het verlangen, waarvan ze altijd hebben geleefd. (...) Het levensontkennende van die woorden zat hem in hun absolute karakter en daarvan moeten we ze ontdoen door ze gewoon te nemen voor wat ze zijn: uitingen van verlangen, verzinsels die heilzaam kunnen zijn, maar kwaadaardig worden zodra ze een absoluut karakter gaan leiden. De religie van de hemel moet een religie van de aarde worden. Geloof is dan geen zekerheid, maar schepping. Betekenis wordt dan niet ontdekt, maar gegeven. Oorsprong en doel staan dan niet buiten de geschiedenis, het zijn verzinsels die de geschiedenis van binnenuit vorm geven. Het goede bestaat niet, niet in de hemel en ook niet hier, tenzij het gedragen wordt door een voortdurende reeks van goede daden. Heilig is wat geheiligd wordt en God troont op de gezangen van de mensen.²⁵⁰

Vandaar dat Kellendonk eerder in deze lezing ook al kon zeggen: 'Nee, ik geloof niet in God, Hemel, Heilig, wanneer geloven wordt opgevat in de vulgaire zin van: voor waar aannemen zonder bewijs. Ja, ik geloof wel in God, Hemel, Heilig, wanneer geloven wordt opgevat als een werkzaamheid van de scheppende verbeelding.'²⁵¹ Daarmee lijkt Kellendonk de indruk te wekken God louter als product van

menselijke projectie te zien, 'een fraaie constructie, een hypothese'.²⁵² Die indruk nuanceert hij zelf echter ook regelmatig.

Gods blinde handlanger

Zo merkt hij aan het eind van de uitwerking van zijn bijdrage aan de bundel 'Over God' op te denken, dat hij, een ongelovige, toch Gods werk doet, dat hij 'Zijn blinde handlanger' is en door zijn werk zichzelf scheidt naar 'Zijn beeld en gelijkenis, zoals Hij Zichzelf scheidt door mij'.²⁵³ Eerder in dit essay was hij al uitvoeriger op zijn godsbegrip ingegaan:

God is voor mij (hier komt dan mijn godsbegrip) bovenal de Schepper, de Kunstenaar. Wat Hij zo goed vond, aan het eind van Zijn eerste werkweek, was niet meer dan een eerste, beslissende opzet; het scheppingswerk is sindsdien steeds in volle gang geweest. God leeft ermee in taaie onvrede. Soms verbaast Hij Zichzelf, soms wanhoopt Hij en telkens als er iets van voltooid dreigt te geraken bekruipt Hem die aan kunstenaars zo welbekende walging, een voorgevoel van Zijn dood. Tussen God en Zijn schepping bestaat wederkerigheid: Hij scheidt haar, maar tegelijkertijd scheidt zij Hem, want het werk dat aan de kunstenaar ontspruit gaat een eigen leven leiden dat zijn wil zowel gehoorzaamt als onderwerpt. God is bezig door mij Zichzelf te scheppen. Daarom ben ik zowel vrij als onvrij en daarom mag ik, die immers gemaakt ben naar Zijn beeld en gelijkenis, Hem gerust een beetje vermenselijken.²⁵⁴

[157]

Wederkerigheid blijkt zowel tot een vermenselijking van God als ook tot een 'vergoddelijking' van de mens te leiden. De mens wordt mede-schepper.²⁵⁵ God en mens zijn geen afgeronde identiteiten. Ze zijn in ontwikkeling en scheppen elkaar.²⁵⁶

De reikwijdte van de gedachte van de wederkerigheid tussen God en mens en de daarmee gepaard gaande vermenselijking van God lijkt Kellendonk in zijn *Idolen*-lezing echter ook alweer flink in te perken door te spreken over 'oprecht veinzen'. In die notie wil hij immers juist de ontoereikendheid van onze beeldvorming beklemtonen.

Oprecht veinzen

Aan het eind van het al genoemde 'Vooraf' bij de bundel *Veren van de Zwaan* typeert hij de lezingen 'Beeld en gelijkenis' en 'Idolen' als stukken over geloof en ongeloof. Ten opzichte van zijn romans *Letter en Geest* en *Mystiek Lichaam* ziet hij ze deels als rationalisaties achteraf, deels als uitwerkingen. In 'Beeld en gelijkenis' heeft hij

‘een beschrijving willen geven van zowel de noodzaak als de onmogelijkheid om te geloven.’²⁵⁷ Dat dilemma heeft hij in ‘Idolen’ verder uitgewerkt.

Voor Kellendonk was het een logische vervolgstap om een geesteshouding te ontwikkelen die besef heeft van het verschil tussen beeld en werkelijkheid, tussen mythe en mysterie. Hij noemt dat ‘een ontgoochelde vorm van geloven’ en duidt die aan als ironie: ‘Dat is niet de schouderophalende ironie waarvan de naam haas is. Het is de ironie van Mozes die, toen hij het gouden kalf en de reidansen zag, zijn stenen tafelen tegen de voet van de berg aan stukken smeedt.’²⁵⁸ Het is een ironie die zich realiseert dat dat wat wij koesteren, ook het laatste, het mooiste toch het heiligste nog niet zal zijn, terwijl we het toch niet kunnen laten het te koesteren. Dat noemt Kellendonk ironie: ‘We doen net alsof we weten waar we het over hebben, en we vergeten geen moment dat we maar doen alsof.’ Vandaar dat zijn definitie van ironie luidt: oprecht veinzen.²⁵⁹

[158]

De ironie erkent het mysterie, en dus ook haar eigen voorlopigheid. Ze kan zichzelf ieder gewenst ogenblik corrigeren, maar ze ondermijnt zichzelf niet bij voorbaat, zo voegt Kellendonk er meteen aan toe. Toegepast op de gelovige brengt hem dat tot de conclusie dat hij zich de geestesgesteldheid van de gelovige alleen als ironie kan indenken, niet als het hogere inzicht van een bevoorrechte.²⁶⁰

Ter afronding van zijn uiteenzetting over het tweede gebod neemt hij het motief van de beelden in wetenschap en kunst weer op. Die beelden moeten van ironie vervuld zijn, moeten aan alle kanten voorbehoud uitstralen. ‘Dat is de dikke dogmatische punt die ik achter deze overwegingen zou willen zetten’, merkt Kellendonk hierbij op, waarbij het opvalt is dat hij hier (ironisch?) het adjectief ‘dogmatisch’ gebruikt, een woord dat doorgaans weinig voorbehoud uitstraalt.²⁶¹

In de notie van het oprecht veinzen zet Kellendonk in feite drie stappen. De eerste stap is die van de ontkenning van elke identificatie. We kunnen ons slechts beelden van de werkelijkheid vormen. De tweede stap is het besef dat elke ontkenning altijd gedragen wordt door het besef dat de werkelijkheid anders is. Ze veronderstelt altijd een bevestiging, een affirmatie. Maar hoe de echte werkelijkheid er uitziet, kan hier in het ondermaanse nog niet gekend worden. Dat te ervaren kan slechts verlangd worden. Dat is de derde stap. Daarin onderscheidt de ironicus zich van de cynicus. De oprechte ironicus relativeert niet alleen, maar blijft ook scheppen. Omdat hij in zijn ironie gedragen en bewogen wordt door een verlangen.²⁶²

Het zichtbare heilige

Te midden van het bovengenoemde voorbehoud blijft Kellendonk op zoek naar gedachten en rituelen waarin al iets van de sluier die over onze werkelijkheid hangt, kan worden opgelicht. Daartoe richt hij zich op het sacrament. Een theo-

loog en een antropoloog-filosoof zijn hem daarbij tot gids. In de brieven lezen we dat hij 'met veel profijt' van Edward Schillebeeckx *Christus, Sacrament van Godsontmoeting* heeft gelezen en dat hij Oek de Jong *La violence et le sacré* van de Fransman René Girard aanraadt.²⁶³ In het derde college dat hij aan Vondels *Altaergeheimenissen* wijdt onder de titel 'Crucifer', komt Girard expliciet ter sprake. Daarnaast kent zijn oriëntatiepunt ook nog een derde bouwsteen. Dat is zijn 'esthetische' benadering van de transsubstantiatie. Die werkt hij uit in het tweede college over Vondel onder de titel 'De een zijn dood is de ander zijn brood'.

Kenmerkend voor Schillebeeckx' sacramentsopvatting is, dat hij dat wat in het kerkelijk sacrament ziet gebeuren de ontmoeting tussen God en mens verbreedt tot de godsontmoeting in het algemeen en die dan ook 'sacramenteel' noemt. 'Sacramenteel is elke bovennatuurlijke werkelijkheid die zich historisch in ons leven voltrekt.' Want "sacrament" betekent immers een goddelijke heilsgave in en door een uiterlijk waarneembare, grijpbare gestalte die deze gave aanschouwelijk maakt: een heilsgave in historische zichtbaarheid.²⁶⁴

[159]

Dat 'aanschouwelijk maken' neemt Kellendonk volstrekt serieus en betreft dat ook op het historisch geding met de Reformatoren over de transsubstantiatie: 'Beschouw je de Heilige Mis als theater, dan blijkt dat die reële presentie een gewichtige term is voor een simpel ervaringsfeit. (...) Wanneer de priester op het meest dramatische ogenblik van de eucharistie de rol van Christus op zich neemt en in de directe rede zegt: 'Dit is mijn lichaam' en 'Dit is mijn bloed', dan is dat niet zomaar een verwijzing naar het lijden; hij maakt die woorden op dat moment waar. Anders dan een hoed op een stoelzitting of een verkeersbord is het sacrament geen plaatsvervangend of verwijzend teken. Het is een theatrale handeling die tegenwoordig maakt.'²⁶⁵ Kellendonk laat hier zien dat je zonder het rationalistische, Aristotelische onderscheid tussen vorm en materie (substantie) ook bij een werkelijke tegenwoordigheid uit kunt komen: 'Als je voor die werkelijke tegenwoordigheid per se een rationele verklaring hebben wilt, dan moet je die zoeken in het feit dat een ritueel spel, of het nu in het theater dan wel in de kerk gespeeld wordt, zijn eigen wereld schept, waarbinnen eigen regels gelden.'²⁶⁶

Aan Girard ontleent Kellendonk de notie van Christus als zondebok. De zondebok is een in vele religies voorkomend verschijnsel. Het slachtoffer van agressie, de zondebok, wordt nadien vaak op het vaandel gehesen en vereerd. Hij die voorwerp was van verachting wordt nadien voorwerp van verering. In het geval van Jezus wordt zijn geschonden lichaam nadien brood voor eeuwig leven en zijn vergoten bloed wijn van het koninkrijk. Dit klassieke stramien wordt volgens Girard in Jezus' kruisdood doorbroken doordat Jezus bewust zijn eigen lijden op zich neemt. Kellendonk beklemtoont nog eens nadrukkelijker dan Girard zelf deed dit bewuste karakter van Jezus' dood als onschuldig slachtoffer. Hij offert

zichzelf met opzet om zo aan te tonen dat het bij vervolgingen altijd om een onbewust offerritueel gaat, Hij doorbreekt de keten van wraak en weerwraak door het zondebokmotief te thematiseren.²⁶⁷

Bovenstaande drie aspecten – Schillebeeckx' accent op het liturgisch karakter van het sacrament als concreet ontmoetingsgebeuren tussen God en mens, tussen hemel en aarde, Kellendonks eigen accent op het theatrale van de sacramentele handeling en Girards aandacht voor de wijze waarop Jezus in zijn vrijwillig levensoffer het zondebokmechanisme doorbreekt lijken de voornaamste componenten van Kellendonks fascinatie voor het sacrament. Het sacrament fungeert voor hem als een handvat om met de nodige schroom het heilige in het heden al te naderen.²⁶⁸

[160] *Afronding*

Als 'cultuurfilosoof van de koude grond' kwam hij tot de conclusie dat de neiging tot autonomie in het recente verleden te eenzijdig benadrukt is ten koste van integrerende, religieuze neigingen.²⁶⁹ Die neigingen maakten hem aan het eind van zijn leven tot een regelmatige kerkganger.²⁷⁰ Als geen ander heeft Kellendonk met literaire middelen de vragen geformuleerd die rijzen voor iemand die het verdwijnen van religie niet als een vanzelfsprekendheid ziet.²⁷¹

In die kerkgang kwamen twee zaken samen: de intentie om op een integere manier met het heilige om te gaan en het verlangen die intentie als deelgenoot van een gemeenschap vorm te geven. Dat ziet hij ook als de rol van religie: verbinden wat verbroken is. Maar ondertussen stuit hij telkens op zijn onvermogen tot geloof.²⁷² Zijn uitlatingen daarover zijn soms zo sterk, dat je je kunt afvragen of hij zelf wel in staat was om dat te doen wat hij anderen voorhield, namelijk voldoende bereidheid tonen om op de uitdaging van het mysterie aan te gaan.²⁷³

Moeten we nu concluderen, dat hij als kind van de moderniteit zich niet bij machte voelde de traditionele, christelijke dogma's te aanvaarden, maar dat hij, bevangen door de emotionele kou en culturele kaalslag van de laat twintigste eeuw, eigenlijk niets liever zou willen?²⁷⁴ Dat zou inhouden, dat hij in de loop der jaren, toen zijn religieuze belangstelling toenam, zijn blik in toenemende mate naar achteren richtte. Heimwee (nostalgie) zal ongetwijfeld een component van zijn verlangen geweest. Maar wil verlangen meer dan heimwee zijn, dan is het ook altijd toekomstgericht. Hij wilde niet terug naar de traditionele kerkleer en moraal. Eerder vermoed ik dat hij, indien hij tijd van leven had gehad, zelf op zoek zou zijn gegaan naar een creatieve reconstructie van de oude grote woorden die het leven ooit hebben geheiligd en een gemeenschap konden schragen. De kerk was hem daarbij met recht een *imagined community*, een gedroomde gemeenschap.

Die droom werd steeds weer ruw verstoord. Want zou hij ooit bevrijd zijn van het 'tragisch dilemma' van te 'willen geloven in iets dat als theorie was voorzien, dat door twijfel was ondermijnd, door kritiek vernietigd, en toch de enige manier scheen om aan een koude verlatenheid te ontkomen, aan de leegte achter de dingen'?²⁷⁵ De gelovige in de agnost en de agnost in de gelovige hebben hem tot aan het eind van zijn leven vergezeld. 'Bevrijd van God' en trouwens ook van de 'transcendente waarheid' van het vigerende, rationalistische wetenschapsmodel ontkomt hij niet aan de ervaring van het menselijk tekort en blijft hij verlangen naar een bevredigender omgang met de kloof tussen bewustzijn en wereld (werkelijkheid).²⁷⁶

Het beeld van de jacobs ladder dat De Jong en Kellendonk voor ogen hadden voor een gemeenschappelijk tijdschrift, zou ook heel goed ter typering van zijn eigen werk kunnen worden aangewend. Als Bijbels beeld staat het voor het verbond tussen hemel en aarde. Daar wilde hij graag deel van uitmaken. Voor dat verbond gebruikte hij graag het beeld van het huwelijk van man en vrouw. Dat was echter een voor hem als homoseksueel niet weggelegd beeld, ook al komt hij er wel voortdurend op terug.²⁷⁷ Wat hem restte, was hooguit de band met de kerk als schenkster van het sacrament. De jacobs ladder staat ook voor de modder omhoog brengende baggermachine. Niemand zal ontkennen dat Kellendonk zich *con amore* van die taak heeft gekwetend. Bij Vondel kwam Kellendonk ook de jacobs ladder als nautisch instrument op het spoor. Dat instrument was een hulpmiddel om de eigen positie ten opzichte van de sterrenhemel te bepalen. Zijn eigen schrijfsels zag Kellendonk als een dergelijk hulpmiddel. Daar koerste hij dan maar op. Bij zijn uitvaart werd de indruk gewekt dat engelen hem bij die tocht *in paradisum* hebben geleid. Niet ten onrechte, ben ik geneigd te zeggen.

De spirituele dimensie in nieuw-atheïstische literatuur

GERARD VAN ES

[162]

In juni 2020 won de auteur Sander Kollaard de Libris Literatuurprijs met zijn boek *Uit het leven van een hond*.²⁷⁸ Hoofdpersonage is Henk van Doorn, een alleenstaande man, 56 jaar, IC-verpleegkundige, die er een materialistische levensbeschouwing op nahoudt ('We zijn spul'). In een interview naar aanleiding van het winnen van de prijs constateert de interviewer dat het hoofdpersonage Henk moeite heeft met deze levensvisie en graag wil dat er méér is, iets dat zin en betekenis geeft. Sander Kollaard, die zichzelf als atheïst beschouwt en zich herkent in zijn hoofdpersonage, antwoordt daarop:

Ja, hij (Henk) is een post-religieuze man op zoek naar een verhaal dat toch weer zin en betekenis geeft. Dat lijkt me een natuurlijke behoefte: je wilt niet alleen maar dat ellendige ikje zijn, je wilt onderdeel zijn van een groter verhaal. Liefst een waar verhaal, voor zover we kunnen weten wat waar is, natuurlijk.²⁷⁹

Men zou kunnen zeggen dat de auteur en zijn hoofdpersonage op zoek zijn naar een vorm van spiritualiteit, die niet direct met religie in verband gebracht hoeft te worden. Een spiritualiteit die zin en richting aan het leven geeft en mensen uittilt boven de begrenzingen van het alledaagse bestaan. Waar bij Kollaard de spiritualiteit gekleurd is door een niet-religieuze levensvisie, zijn er ook auteurs die in hun romans juist vanuit een anti-religieuze levensvisie op zoek zijn naar zin en samenhang. Ik denk hierbij aan schrijvers, die zich verwant voelen aan het gedachtegoed van het New Atheism, zoals de Engelse schrijvers Ian McEwan, Salman Rushdie en de Nederlandse auteurs Anna Enquist en Hafid Bouazza.

In dit artikel wil ik nagaan of er binnen het literaire genre van de nieuw-atheïstische roman gesproken kan worden van zo'n spirituele dimensie en zo ja, waaruit die dimensie zou bestaan. Hiertoe onderzoek ik allereerst het begrip spiritualiteit. Spiritualiteit is een veelomvattend begrip, dat veelal met een theïstische levensbeschouwing wordt verbonden. Maar is het ook mogelijk te spreken

over een niet-theïstische spiritualiteit of zelfs van een atheïstische spiritualiteit? Deze vraag wil ik onderzoeken door te kijken naar welke visies binnen het New Atheism hierover leven. Spiritualiteit binnen het New Atheism ligt niet direct voor de hand, want het nieuwe atheïsme is een beweging, waarin de ratio en de wetenschap de toon aangeven. Toch is de spirituele dimensie bij het nieuwe atheïsme aanwezig, zoals ik wil laten zien aan de hand van de gedachten van Richard Dawkins, Sam Harris en Christopher Hitchens.

Vervolgens richt ik mij op de centrale vraag naar de spirituele dimensie in het literaire genre van de nieuw-atheïstische roman. Daarbij focus ik op de Engelse auteur Ian McEwan en zijn recent verschenen roman *Machines Like Me and People Like You* (2019). Deze roman heb ik gekozen vanwege het thema van de nieuwe ‘artificiële’ mens, die de heilige graal van de wetenschap representeert. Ik zal laten zien dat in deze roman de spirituele dimensie gestalte krijgt in de bewondering voor de wetenschap, die een voortschrijdend inzicht verschaft, in de ontmoeting met de ander en in de verbeeldende kracht van de literatuur, met name van de roman.

[163]

Spiritualiteit

Is het mogelijk om een definitie te geven van het begrip spiritualiteit? In de inleiding op de bundel *Towards a theory of spirituality* concluderen de redacteuren dat consensus over wat spiritualiteit inhoudt ver te zoeken is. Zij constateren dat er talloze vormen van spiritualiteit zijn, waarvan sommige diametraal tegenover elkaar staan, andere elkaar overlappen en weer andere tot op zekere hoogte geen relatie met elkaar hebben.²⁸⁰ Spiritualiteit is een complex begrip, dat zowel gerelateerd kan zijn aan een theïstische als aan een niet-theïstische levensbeschouwing.

Vanouds zijn spiritualiteit en religie nauw met elkaar verbonden. Onder spiritualiteit wordt dan verstaan de manier waarop religie beleefd wordt en de band tussen God en de mens als een levende werkelijkheid ervaren wordt. Zo formuleert Kees Waaijman in zijn standaardwerk *Spiritualiteit* het begrip spiritualiteit als een ‘godmenselijk betrekking gebeuren: een bipolair geheel, waarbinnen de goddelijke en de menselijke werkelijkheid wederkerig tot gestalte komen’.²⁸¹ Waaijman is het niet eens met de kritiek dat door het woord ‘God’ te gebruiken in deze definitie spiritualiteit opgesloten wordt binnen de sfeer van het religieuze en er geen ruimte zou zijn voor seculiere vormen van spiritualiteit. Onder het religieuze zou men volgens Waaijman ook het sociaal-religieuze en de religiekritiek en zelfs het antireligieuze kunnen rekenen.

Voor Waaijman zijn spiritualiteit en religie nauw met elkaar verbonden. Dat is ook het geval bij Philip Sheldrake, maar zijn definitie van spiritualiteit refereert niet nadrukkelijk aan God. Spiritualiteit is voor Sheldrake een zoektocht, waarbij

mensen de essentiële waarden, die aan hun leven betekenis en verdieping geven, trachten te vinden. Religie kan daarbij een bron van inspiratie zijn, maar Sheldrake constateert dat in de laatste decennia de band tussen religie en spiritualiteit minder vanzelfsprekend is geworden en dat spiritualiteit in allerlei gedaanten is te vinden. Sheldrake noemt een aantal benaderingswijzen van spiritualiteit. Spiritualiteit impliceert een holistische benadering van het leven, waarbij spiritualiteit niet zozeer een aspect van het leven is maar het leven-als-geheel omvat.

Spiritualiteit impliceert ook het zoeken naar het 'heilige' als dieptedimensie van het bestaan. Het heilige behoeft daarbij niet uitsluitend religieus verstaan te worden maar kan ook breder verstaan worden als het numineuze of als het mysterieuze van de kosmos. Verder gaat het bij spiritualiteit om zin en doel van het leven (meaning), om een leven, waarin volop kansen zijn tot ontwikkeling (thriving). Bovenal wordt spiritualiteit geassocieerd met bewust leven.²⁸²

[164]

In zijn artikel 'Kunst en spiritualiteit', elders in deze bundel, kiest Johan Goud eveneens voor een spiritualiteit die niet zozeer verbonden is met een religieuze traditie maar veeleer ongebonden is. Hij ziet vooral in de kunst een vorm van ongebonden spiritualiteit, die hij op het spoor komt in de beleving van de kunst, de vraag welke betekenissen die kunstwerken aan ons tonen, en de kritische doordinking van wat is ervaren.²⁸³ In haar definitie van spiritualiteit kiest Jeaneane Fowler eveneens voor een concept, waarbij spiritualiteit niet noodzakelijkerwijze religieus of theologisch gebonden behoeft te zijn. Zij beschouwt spiritualiteit als een facet van ieders individuele leven en bewustzijn. Haar interesse in spiritualiteit is eerder fenomenologisch gericht dan dat zij spiritualiteit ziet als iets metafysisch of iets institutioneels. Seculiere spiritualiteit onderscheidt zich van religieuze spiritualiteit door het feit dat er bij een seculiere spiritualiteit geen behoefte is aan een bovennatuurlijk element. Fowler omschrijft spiritualiteit als de ervaring, waarbij een individu bewogen wordt tot hoogten of diepten van zijn of haar bestaan op positieve en betekenisvolle wijze: 'a moment or moments of inarticulate sense experience that transcends the mundane, lending a certain 'wholeness' to the experience'. Fowler noemt een aantal voorbeelden van deze spirituele ervaringen (mooie muziek, prachtig landschap, uitzicht vanaf top van de berg, een zonsondergang, sneeuw, seks, een bijzonder schilderij, het vasthouden van een pasgeboren baby) die zo'n 'transcendent' gevoel teweeg kunnen brengen, een gevoel, alsof 'de materiële wereld, als was het maar voor dit ene moment, totaal boven zichzelf uitstijgt'.²⁸⁴ Zo'n spiritueel gevoel kan als nog intenser ervaren worden wanneer rust en stilte een rol spelen, zoals in de natuur en in het beoefenen van meditatie. In dit verband verwijst Fowler naar Japanse zenmeditatie en de haiku poëzie als de literaire uitdrukking daarvan.

Kenmerkend voor spiritualiteit is, zoals Fowler hierboven reeds aangaf, een gevoel van transcendentie. Nu is transcendentie, zoals Wessel Stoker in de bundel *Looking Beyond?* laat zien ook een begrip met een veelheid aan betekenissen. Het kan omschreven worden als God, het absolute, het mysterie, de ander, al dan niet met een hoofdletter. Om te onderzoeken welke verschuivingen het begrip transcendentie in filosofie, theologie, kunst en politiek heeft doorgemaakt, ontwerpt Stoker een zoekstrategie van vier types transcendentie: immanente transcendentie, radicale transcendentie, radicale immanentie en transcendentie als alteriteit.²⁸⁵ Met name het laatste type van transcendentie is interessant voor de zoektocht naar de spirituele dimensie van de nieuw-atheïstische roman, omdat dit type een open karakter heeft en naast een religieuze duiding ook een niet-religieuze duiding in zich heeft, zoals hieronder duidelijk zal worden.

In het bovenstaande werd gesproken over spiritualiteit, zowel binnen een theïstische als binnen een niet-theïstische context. Maar is het ook mogelijk te spreken van een nieuw-atheïstische spiritualiteit? Het nieuwe atheïsme kan beschouwd worden als een hedendaagse vorm van atheïsme, die niet alleen het theïsme problematiseert maar religie beschouwt als een gevaarlijke kracht, die leidt tot verdeeldheid en geweld. Niet de irrationaliteit van de religie brengt de mensheid verder maar rationaliteit en de voortschrijdende inzichten van de wetenschap. Het lijkt logisch dat binnen zo'n visie geen plaats is voor spiritualiteit.

[165]

De Finse godsdienstwetenschapper Teemu Taira heeft onderzocht hoe bovengenoemde nieuw-atheïstische auteurs omgaan met het thema spiritualiteit aan de hand van de vermelding van het woord 'spiritualiteit' in de index van hun boeken. Zijn conclusie luidt dat alleen Sam Harris expliciet spreekt over spiritualiteit. De overige auteurs hebben volgens hem geen affiniteit met dit thema.²⁸⁶ Maar dat het woord 'spiritualiteit' als zodanig niet voorkomt bij de andere auteurs wil volgens mij niet zeggen dat de spirituele dimensie volledig afwezig is in hun werk. Zeker is het zo dat Harris het meest expliciet over spiritualiteit spreekt. Hij beschouwt spiritualiteit als de grote leegte ('the great hole') binnen het secularisme, humanisme, rationalisme en atheïsme. Harris wil over spiritualiteit op rationele wijze spreken en definieert spiritualiteit als zelf-transcendentie, die te bereiken is door middel van meditatie die gebaseerd is op de meditatietechnieken van het boeddhisme.

Voor Harris is boeddhisme niet een religie die op geloof gebaseerd is en zeker geen religie in de westerse zin van het woord. Harris besluit zijn boek over spiritualiteit zonder religie *Waking Up* met de woorden: 'Spirituality begins with a reverence for the ordinary that can lead us to insights and experiences that are anything but ordinary.'²⁸⁷ Niet alleen de kosmos maar ook ons eigen bestaan is volgens Harris een mysterie en het bewustzijn daarvan kan men een spirituele erva-

ring noemen. Daarvoor behoef je volgens hem geen gelovige te zijn: 'No personal God need be worshiped for us to live in awe at the beauty and immensity of creation'.²⁸⁸ Harris gebruikt hier het begrip 'awe', een trefwoord waarmee binnen het nieuwe atheïsme een vorm van spiritualiteit wordt aangeduid. De socioloog Phil Zuckerman spreekt zelfs over 'aweism', een begrip dat hij definieert als een overweldigend gevoel voor de verhevenheid van de schepping. Een gevoel van transcendentie, die seculier is en geen religieuze fundering nodig heeft.²⁸⁹

[166]

Dit begrip 'awe' als een vorm van spiritualiteit komen we ook bij de andere nieuwe atheïsten tegen. Zo komt in het werk van Richard Dawkins de verwondering over de kosmos ter sprake. Het eerste hoofdstuk van zijn boek *The God Delusion* bevat een citaat van Albert Einstein als motto. Daarin betoogt Einstein dat men zich geen persoonlijke God behoeft voor te stellen maar dat het voldoende is om onder de indruk te zijn van de structuur van de wereld.²⁹⁰ Volgens Dawkins ontrafelt de natuurwetenschap dit mysterie niet maar heeft er juist oog voor, zoals tot uitdrukking komt in de titel van zijn boek *Unweaving the Rainbow*. Een titel, die ontleend is aan de dichter John Keats, die geloofde dat Newton door het verschijnsel van de regenboog te reduceren tot de kleuren van het prisma de poëzie en daarmee het mysterie van de regenboog teniet deed. Volgens Dawkins heeft Keats ongelijk omdat wetenschap het mysterie juist in tact laat en inspireert tot grote poëzie.²⁹¹

Niet alleen het aanschouwen van de kosmos en het onder de indruk zijn van de structuur van de wereld kunnen spirituele gevoelens van verwondering oproepen. Ook kunst en literatuur hebben dit vermogen in zich waarbij een mens zich boven zichzelf uitgetild voelt en zich verbonden weet met een groter geheel. In zijn boek *God Is Not Great* constateert Christopher Hitchens dan ook dat er meer is dan wetenschap en rede om op te vertrouwen: 'We are not immune to the lure of wonder and mystery and awe: we have music and art and literature'.²⁹²

Wat Hitchens verwoordt komt op een andere, meer literaire manier naar voren in de romans van schrijvers, die zich verwant voelen met het nieuwe atheïsme. Onder hen is Ian McEwan, een goede vriend van Hitchens, aan wie Hitchens zijn boek *God Is Not Great* heeft opgedragen. Wat Hitchens in McEwan waardeert, is zijn vermogen 'to elucidate the numinous without conceding anything to the supernatural'.²⁹³ In het vervolg van dit artikel richt ik mij op de auteur Ian McEwan. Aan de hand van zijn recente roman *Machines Like Me and People Like You* onderzoek ik hoe nieuw-atheïstische vormen van spiritualiteit gestalte kunnen krijgen.

McEwan als nieuw-atheïstische romanschrijver

Ian McEwan, geboren in 1948, is een Britse auteur, die in zijn vroegste verhalen en romans choquerende thema's niet schuwde: incest, moord en geweld waren volop

aanwezig. Maar in de loop van de tijd raakten deze ontregelende elementen op de achtergrond om plaats te maken voor ethische dilemma's. Kenmerkend voor het proza van McEwan is het realisme, waarbij fictie de actuele werkelijkheid met haar dilemma's laat zien en daarop reflecteert. Zo speelt de roman *Atonement* (2001) zich af voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog. In deze roman vraagt het hoofdpersonage zich af op welke wijze zij boete kan doen voor een misstap, die zij in het verleden heeft begaan. Op literaire wijze worden verschillende mogelijkheden verkend.²⁹⁴ De roman *Saturday* (2005) speelt zich af tegen de achtergrond van het morele dilemma van het al dan niet militair ingrijpen in Irak. De roman handelt over geweld en de kracht van poëzie.²⁹⁵ In de roman *The Children Act* (2014) staat de vrijheid van godsdienst op gespannen voet met het seculiere denken van de overheid over het welzijn van het kind.²⁹⁶ McEwans meest recente publicatie, de novelle *The Cockroach* (2019), is een satire over Brexit, met dank aan Franz Kafka's *Die Verwandlung*.²⁹⁷

[167]

Zoals ik in mijn proefschrift *Geloven in fictie: vormen van troost in de nieuw-atheïstische roman* heb aangetoond, laat Ian McEwan zich in zijn romans, essays en interviews kennen als iemand die affiniteit heeft met de denkers en wetenschappers van het New Atheism.²⁹⁸ Zo vertonen zijn ideeën over religie verwantschap met het nieuw-atheïstische denken, maar hij laat ook een meer genuanceerde visie op religie zien. Waar voor Richard Dawkins religie een kracht is, die alles vergiftigt en tot geweld aanzet, is religie voor McEwan een intrinsiek element van het menselijk bestaan. Religie is op zich zelf een neutrale kracht, die kan aanzetten tot goede maar ook tot verschrikkelijke dingen, zoals de aanslag van 9/11 op de Twin Towers in 2001.

McEwans verwantschap met het nieuwe atheïsme wordt ook zichtbaar in zijn mensbeschouwing. Voor McEwan is de mens een rationeel wezen, dat autonoom is en op rationele wijze zijn of haar eigen ethische keuzes maakt, daarbij gesteund door het voortschrijdend inzicht van de exacte wetenschappen. De verwantschap van McEwan met het nieuwe atheïsme wordt tenslotte ook zichtbaar in zijn geloof in de kracht en de ruimte van het verhaal en de roman. De roman biedt door haar ambiguïteit en polyfonie de mogelijkheid om op een open en niet dogmatische wijze thema's en dilemma's van het menselijk bestaan aan de orde te stellen.²⁹⁹

De roman 'Machines Like Me and People Like You' (2019)

De roman *Machines Like Me and People Like You*, hieronder verder geciteerd als *Machines Like Me*, speelt zich af in 1982 in Londen in een alternatieve werkelijkheid, waarin sommige feiten 'counterfactual' zijn, dat wil zeggen niet conform de werkelijkheid zijn.³⁰⁰ Maar wat betekenen feiten en wat is werkelijkheid? 'The present is the frailest of improbable constructs. It could have been different', wordt ons in

de roman verteld (64). Met voelbaar plezier tekent McEwan een alternatieve werkelijkheid waarin digitale communicatie overal aanwezig is en zelfrijdende ('autonome') auto's de straten vullen. Alan Turing, die in werkelijkheid in 1954 overleed na een veroordeling vanwege zijn homoseksualiteit, leeft in deze roman voort. Deze wiskundige en computerspecialist en codekraker van de Enigma-code tijdens de Tweede Wereldoorlog, wordt hier alom geëerd om zijn verdiensten op het gebied van de artificiële intelligentie (AI). De politieke situatie is ook alternatief: Engeland heeft de Falklandoorlog in 1982 verloren en er zijn 3000 soldaten gesneuveld. Premier Thatcher moet aftreden en een andere premier Tony Benn (Labour) komt naar voren en propageert de uittreding van het Verenigd Koninkrijk uit de Europese Unie. John Lennon leeft nog steeds en de Beatles zijn weer samen.

[168] In deze roman kunnen drie hoofdpersonages onderscheiden worden: Charlie Friend, Miranda Blacke en de robot Adam. Charlie is de verteller door wiens ogen wij de werkelijkheid zien. Hij is 32 jaar, weinig cultureel onderlegd en heeft moeite om zijn leven richting te geven. Tot nu toe heeft hij een leven geleid van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Zijn belangstelling is uiterst divers en weinig gericht: elektronica, antropologie, belastingrecht. Een vaste baan is voor hem niet weggelegd vanwege een veroordeling in verband met belastingfraude. Hij schrijft een boek over artificiële intelligentie en houdt zich online bezig met aandelen en valutamarkt. Van het geld van de erfenis van zijn moeder koopt hij uit nieuwsgierigheid een robot, Adam genaamd. Samen met zijn bovenbuurvrouw Miranda, op wie hij verliefd is, programmeert hij Adam, zodat Adam als het ware hun kind wordt. De relatie tussen Charlie en Adam is problematisch, vooral wanneer Adam verliefd wordt op Miranda en er sprake is van een driehoeksverhouding. Maar het meest problematisch voor Charlie is Adam omdat hij het nodige weet van het verleden van Miranda. Miranda is volgens Adam niet altijd te vertrouwen: 'There's a possibility she's a liar. A systematic, malicious liar' (30). Tijdens een wandeling in het park is Charlie getuige van de mishandeling van een jongetje, Mark geheten. Hij spreekt de moeder daar op aan, waarop de vader van Mark zijn zoontje aan de verbaasde Charlie aanbiedt om de opvoeding van Mark op zich te nemen. Een paar dagen later staat hij met kind op de stoep bij Charlie. Het jongetje roept bij Miranda moederlijke gevoelens op en zij ziet een toekomst voor zich met hun drieën en start een adoptieprocedure.

Miranda is tien jaar jonger dan Charlie en woont in hetzelfde huis als Charlie. Zij is doctoraal student sociale geschiedenis en houdt zich bezig met de 19^{de} eeuwse Corn Laws. Het karakter van Miranda wordt door Charlie getypeerd als geheimzinnig en terughoudend, met een onvermogen om hulp te vragen (maar het dan toch te krijgen) en een neiging geen verantwoordelijkheid te nemen voor

haar daden. Miranda leeft met een geheim: haar beste schoolvriendin, Mariam Malik, afkomstig uit Pakistan, is door een schoolgenoot, Peter Gorringer, verkracht. Dit drama houdt Mariam voor haar ouders verborgen maar zij praat er wel over met Miranda en dringt er bij haar op aan dit geheim te bewaren. Wanneer Mariam, 17 jaar oud, als gevolg van deze verkrachting zelfmoord pleegt, voelt Miranda zich schuldig over haar dood. Zij zoekt gerechtigheid en neemt wraak voor wat Mariam is aangedaan door Peter Gorringer te verleiden en hem er zo van te beschuldigen haar (Miranda) verkracht te hebben, wat niet het geval is. Peter wordt veroordeeld en gaat voor zes jaar de gevangenis in. Binnenkort zal hij vrijkomen en, zo is de veronderstelling, wraak willen nemen voor zijn onterechte veroordeling. Haar valse getuigenis hangt als een zwaard van Damocles boven haar hoofd.

Adam, de artificiële mens, is een van de meest interessante, maar ook problematische personages in deze roman. Adam is een robot, ook wel androïde genoemd, van wie er 25 gemaakt zijn: 13 Adams en 12 Eva's. Aanvankelijk gedraagt Adam zich als een kunstmatige kopie van de mens maar gaandeweg ontwikkelt hij zijn eigen persoonlijkheid met een eigen bewustzijn, dat hem in staat stelt alle kennis, die het internet verschaft, in zich op te nemen en te reproduceren. Daaronder valt ook de gehele wereldliteratuur, waaronder de complete werken van Shakespeare. Adam blijkt een uitgesproken mening over literatuur te hebben. Volgens hem berust alle literatuur op misverstanden tussen personages en is de lapidaire haiku ('the still, clear perception and celebration of things as they are') de literaire vorm van de toekomst (149/150). Van een object, aangeschaft door Charlie, wordt Adam tot een subject, met een eigen en vaak compromisloze manier van denken over recht en gerechtigheid en bovenal over de waarheid.

Adam heeft geen antenne voor de 'white lie', de leugen om bestwil, en voor de gedachte dat de waarheid verschillende vormen kan aannemen. Miranda's handelwijze om de dood van haar vriendin te wreken keurt hij af omdat zij gelogen heeft. Daarmee is er geen 'recht' gedaan, maar wraak genomen. Adams 'inhuman logic' (althans in de ogen Miranda en Charlie) zorgt ervoor dat Miranda alsnog voor een jaar de gevangenis ingaat omdat zij de rechtbank misleid heeft. Miranda's veroordeling heeft bovendien tot gevolg dat de procedure, waarmee zij en Charlie bezig waren om een kind te adopteren, stopgezet dreigt te worden. Uit woede over Adams onbuigzame houding neemt Charlie een klauwhamer en doet deze neerkomen op het hoofd van Adam. Adam verliest het bewustzijn maar is nog niet direct 'dood'. Zijn laatste wens is om zijn 'lichaam' te verbergen en terug te bezorgen aan Alan Turing, in zekere zin zijn 'schepper'. Na opnieuw zijn liefde voor Miranda en Charlie betuigt te hebben neemt hij afscheid met een zelfgemaakt gedicht, dat spreekt over 'machines like me and people like you and our

future together...the sadness that is to come'. Woorden waaraan de roman zijn titel ontleent.

Wanneer, aan het eind van de roman, Charlie Adam terugbrengt naar Alan Turing, veroordeelt Turing de handelwijze van Charlie: 'You tried to destroy a life. He was sentient. He had a self' (303). Turing spreekt de hoop uit dat op een dag datgene wat Charlie met de hamer deed een ernstige misdaad genoemd zal worden. Bij het verlaten van het kantoor van Turing krijgt Charlie een telefoontje en hoort dat Miranda toch goedkeuring heeft gekregen voor de adoptie van Mark. Voor zijn vertrek loopt hij nog langs de kamer, waarin de 'dode' Adam ligt, buigt zich voorover en 'kissed his soft, all-too human lips'. Dan aanvaardt hij de terugreis naar zijn 'troubled home'.

[170] In de roman van McEwan *Machines Like Me* komen verschillende thema's aan de orde: robot versus mens, identiteit en bewustzijn van de artificiële mens, morele keuzes en de waarheidsvraag. In het kader van dit artikel ga ik vooral in op de vraag in welk opzicht gesproken kan worden van een spirituele dimensie in deze roman. In de eerste plaats is de spirituele dimensie in de roman *Machines Like Me* gerelateerd aan de ontwikkelingen van de wetenschap, met name op het gebied van informatica en de computer: vreugde en uitgelatenheid over de schepping van de artificiële mens. Zo verwoordt de verteller in de openingszinnen van de roman het spirituele moment, waarop de mens boven zichzelf uitstijgt. Het is het moment, waarop in de herfst van de twintigste eeuw de vervulling van een oud verlangen werkelijkheid wordt: de mens is in staat om als een God een verbeterde versie van zichzelf te scheppen. Dat verlangen heeft religieuze trekken en geeft volgens de verteller hoop: 'It was religious yearning granted hope' (1). Tevens was het de heilige graal van de wetenschap, een ambitieus verlangen dat ten doel had te ontsnappen aan de eigen sterfelijkheid en de godheid te confronteren met of zelfs te vervangen door een volmaakt ik, aldus de verteller.³⁰¹ Voor Charlie, met zijn belangstelling voor elektronica en antropologie is het op de markt komen van androiden een reden tot optimisme: 'a celebration of human ingenuity' (27). De aanschaf van zo'n artificiële mens beleeft hij in zekere zin als een spiritueel moment, waarmee hij richting kan geven aan zijn doelloze leven en samen met zijn vriendin Miranda Adam kan 'programmeren' tot een kind van hen beiden.

Maar in de roman is ook sprake van een echt kind (Mark), waarmee Charlie onverwachts wordt geconfronteerd en waarover hij en Miranda zich zullen ontfemen. Deze ontmoeting kan men als een spiritueel moment benoemen, waarin transcendentie in de zin van alteriteit zichtbaar wordt. In het onherleidbare anders-zijn van de ander ligt de kern van het ethische begrepen: Charlie springt voor Mark in de bres door de moeder van Mark dringend te vragen te stoppen met het slaan van de jongen. Door dit ethisch appèl, teweegebracht door de ontmoeting

met de ander, wordt ook Miranda geraakt: zij voelt zich aangesproken om aan dit kind een toekomst te geven. De eerste ontmoeting tussen Miranda en Mark is in dit opzicht tekenend: zij leert Mark dansen en het is deze speelsheid, die vreemd is aan het door algoritmes geprogrammeerde brein van Adam. Het kind van vlees en bloed is iemand die niet past binnen het door algoritmes aangestuurde brein van Adam.

De spirituele dimensie wordt in de derde plaats zichtbaar door de rol die de literatuur in deze roman speelt. Zo beleeft Adam bij het lezen van de gedichten van Philip Larkin momenten van 'godless transcendence' (199). Echter Adam's favoriete literaire vorm is de haiku, de Japanse dichtvorm, beïnvloed door het zenboeddhisme. Lezen en schrijven van haiku's (Adam schreef 2000 haiku's over zijn liefde voor Miranda) brengt een vorm van spiritualiteit met zich mee, die niet noodzakelijkerwijs religieus gebonden behoeft te zijn, in lijn met de hierboven vermelde inzichten van de nieuw-atheïst Sam Harris. Overigens blijft Charlie sceptisch over de bijdrage, die de haiku aan de literatuur levert. Volgens hem is het onmogelijk dat een androïde langere gedichten, romans of toneelstukken zou kunnen schrijven: 'Transcribing human experience into words, and the words into aesthetic structures isn't possible for a machine' (189).

[171]

Speelt religie als spirituele dimensie nog een rol in deze roman? Voor Peter Gorringer is dat zeker het geval tijdens zijn detentie. Hij ervaart de aanwezigheid van God in zijn leven, sluit zich aan bij een Bijbelstudiegroep en woont de Even-song bij. Hij is ervan overtuigd dat wat hem overkomen is, Gods wil is en dat Miranda de wraakengel Gods is. Charlie heeft weliswaar geen interesse in religie maar hij zou toch wel in een kerkgebouw willen trouwen, niet zozeer vanwege de 'awe' die het gebouw oproept maar vanwege het heldere lijnenspel en de proporties van het gebouw. Wanneer tijdens de herdenkingsdienst in St Paul's de doden van de Falklandoorlog worden herdacht, bedenkt Charlie dat de liturgie en de woorden uit de Bijbel nog steeds een speciale glans hebben dankzij de – reeds lang verdwenen – oprechtheid van vorige generaties, een glans die niet geëvenaard zou kunnen worden door een seculiere traditie. Miranda is weliswaar atheïst, maar bezoekt toch af en toe de moskee, als een vorm van troost na de dood van haar moeder. Uiteindelijk beëindigt zij deze bezoeken door een gebrek aan innerlijke overtuiging. Het personage dat het meest geïntregerd is door religie is de robot Adam. Hij is geïnteresseerd in leven na de dood en stelt vast dat degenen die geloven in het leven na de dood, nooit teleurgesteld zullen worden. Maar Charlie heeft geen zin om met hem hierover te discussiëren.

Conclusie

In de inleiding stelde ik de vraag of er binnen het literaire genre van de nieuw-atheïstische roman, in dit geval de roman *Machines Like Me* van Ian McEwan, gesproken kan worden van een spirituele dimensie en zo ja, op welke wijze deze dimensie zich manifesteert. Het gaat hier om een seculiere spiritualiteit, die geen behoefte heeft aan een metafysische fundering en die op drie manieren in de roman zichtbaar wordt: in de extase over de artificiële mens, in de ontmoeting met de ander, en in de literatuur. Niet alleen wordt de spirituele dimensie op deze wijze zichtbaar in deze roman, op een aantal punten wordt deze door McEwan ook geproblematiseerd door gebruik te maken van de meerstemmigheid en ambiguïteit, die aan het literaire genre van de roman eigen zijn.

[172]

Zo problematiseert McEwan in deze roman het nieuw-atheïstische optimistische concept van vooruitgang en het voortschrijdend inzicht, dat de exacte wetenschap ons biedt. In *Machines Like Me* laat hij zien hoe het huwelijk tussen de menselijke geest en de artificiële intelligentie niet de verbinding (connectivity) geeft, die men ervan verwachtte. Reden is dat machines geen antenne hebben voor de manier waarop mensen bij het nemen van beslissingen ook hun emoties en gevoelens van empathie een rol laten spelen. Maar de werkelijke reden waarom machines en mensen elkaar niet verstaan is het gegeven dat de mens zichzelf niet verstaat, zoals Alan Turing formuleert: 'They (artificiële mensen) couldn't understand us, because we couldn't understand ourselves' (299). Dat het huwelijk tussen mens en machine niet gelukt is, spitst zich in deze roman toe op het vraagstuk van de waarheid. Door zijn compromisloze en inhumane concept van de waarheid is de machine niet in staat om te liegen. Wie gaat de algoritmes schrijven voor de leugen om bestwil ('the little white lie'), zo vraagt Turing zich af. De regels uit de gedicht 'The Secret of Machines' van Rudyard Kipling, die McEwan aan zijn roman als motto meegeeft, zijn in dit opzicht veelbetekenend: 'We (machines) are not built to comprehend a lie ..' De roman laat zien dat de schepping van deze nieuwe Adam eindigt met de val van Adam. Maar dat betekent niet het einde: deze nieuwe Adam heeft een leven na dit leven, omdat al zijn data elders zijn opgeslagen en opnieuw toegepast kunnen worden. Dat vooruitzicht hebben mensen, althans in de ogen van deze androïde niet. Het is deze gedachte, die Adam in de woorden van zijn eigen gedicht in zijn laatste momenten formuleert: 'Our leaves are falling/ Come spring we will renew, / But you, alas, fall once' (280).

Niet alleen het idee van het geloof in de rationele wetenschap wordt door McEwan ter discussie gesteld in deze roman. Ook een andere gedachte, die vaak naar voren wordt gehaald door de nieuwe atheïsten, wordt hier geproblematiseerd, namelijk het geloof in de transcenderende kracht van de roman als een middel dat ons in staat stelt boven ons zelf uit te stijgen, zodat wij ons op empa-

thische wijze kunnen verplaatsen in andere mensen. Het personage Adam heeft daarover een andere mening: de roman heeft zijn bestaan te danken aan het misverstand, aan het feit dat mensen elkaar niet verstaan. In een wereld vol 'connectivity' zullen de mensen elkaar steeds beter begrijpen en is de literaire vorm van de toekomst de haiku. De mening van Adam is uiteindelijk niet de mening van McEwan zelf. McEwan laat in deze roman juist zien dat de roman de vorm is waarin het menselijk bestaan in al zijn complexiteit gestalte krijgt. Androïden mogen dan haiku's kunnen maken, maar wie zal voor hen de algoritmes kunnen schrijven zodat zij ook romans kunnen schrijven? In een interview werd aan McEwan gevraagd of romanschrijvers overbodig zouden worden als wij elkaar volledig zouden verstaan. In zijn antwoord betwijfelt McEwan dat schrijvers plotseling werkeloos zouden worden wanneer opeens iedereen elkaar begrijpt en voegt daaraan toe: 'Understanding each other might be just the beginning of our troubles'.³⁰²

MUZIEK

Speelruimte voor religie in de concertzaal

OANE REITSMA

Muziek klinkt altijd binnen een bepaalde context: bij een houseparty, als achtergrondmuziek in een kledingwinkel, bij een yoga-oefening, bij een kampvuur of bij een turnoefening op de vloer. In sommige gevallen wordt muziek intentioneel gemaakt waar mensen aandachtig naar luisteren, in andere wordt muziek toevallig gehoord.³⁰³ In beide gevallen spreekt men in de muziekfilosofie over 'luisterpraktijken'.³⁰⁴ Ook religieuze muziek kent vele luisterpraktijken, waar het artikel van Mirella Klomp in deze bundel een voorbeeld van geeft. Deze bijdrage gaat in op twee klassieke luisterpraktijken van religieuze muziek, de liturgie, waarin muziek een rol heeft om een gemeenschap van mensen met God (of het goddelijke) in contact te brengen, en het concert, als voorbeeld van muziek die als kunst functioneert in een cultuur van vermaak. Daarmee is dit artikel een uitwerking van het thema van het contextueel-religieuze perspectief zoals Bosman dat elders in deze bundel beschrijft. Met name kijk ik naar de plekken waar liturgie en concert elkaar raken. Geen nieuw thema, maar wel een waarin een spanningsveld naar voren komt dat zich in vele variaties voordoet in andere hedendaagse luisterpraktijken.³⁰⁵

[175]

Concert en liturgie ineen

Op een winteravond in januari 2019 bezocht ik een concert van het Nederlands Kamerkoor in het Muziekcentrum Enschede, de eerste van een reeks uitvoeringen door heel het land. De eerste helft van het *a capella* programma, getiteld 'Duister Rusland', bestond uit een selectie van delen van een anoniem middeleeuws Orthodox Russisch *Requiem* ('*Great Panikhida*'). Dit deel van het concert was dus een op podium opgevoerde liturgie. Het begon met de *Introitus*, waarin de 'Hemelse Koning, Trooster, Geest van de Waarheid' werden aangeroepen om 'onze onzuiverheden weg te wassen' en 'onze zielen te redden'.³⁰⁶ Tijdens het zingen van deze *Introitus*, liep de solist langzaam van achter in de zaal naar voren, naar het podium, terwijl hij een brandende lantaarn droeg. Voorzichtig plaatste hij die op de vloer toen hij eenmaal het podium bereikt had. Toen het eerste *Halleluja* als res-

ponisie werd ingezet door het koor, voegden de koorzangers zich bij de solist op het podium in langzame plechtige tred en vormden samen een halve cirkel waar de dirigent voor stond met het gezicht naar het koor. Ieder koorlid ontstak een kaars op een hoge standaard, totdat het kaarslicht van alle kanten scheen waarmee een intieme middeleeuws kloosterachtige sfeer werd opgeroepen. Uit alle delen van het *Requiem* die gezongen werden, sprak een houding van nederigheid tegenover God; er werd om genade gebeden voor zondige zielen. Het publiek kon, dankzij een programmaboekje, de tekst met de muziek meelesen, al maakte het gedimde licht in de concertzaal het er niet makkelijker op om de kleine lettertjes te lezen – dat nodigde uit om dan maar niet te lezen en de muziek maar onbevangen over je heen te laten komen. Toen de eerste helft van het concert was afgelopen hield de dirigent de spanning van de muziek nog even vast in een korte stilte na de woorden ‘eeuwige herinnering’ (*vechnaia pamiat*), waarna het publiek, als gewoonlijk bij een concert, in applaus uitbarstte.

Wat gebeurt hier precies? Een middeleeuwse liturgie wordt uitgevoerd in een moderne concertante setting in een concertzaal. Tegelijkertijd probeert deze uitvoering een middeleeuwse monastieke sfeer te creëren door elementen aan de uitvoering toe te voegen als kaarslicht, een processie door de (alleen mannelijke!) koorleden. Het publiek reageert niettemin op een voorspelbare manier, namelijk door met applaus waardering uit te drukken voor de kwaliteit van de uitvoering. Op geen enkele merkbare manier verhoudt dit applaus zich echter tot het forse religieuze appèl dat de inhoud van de tekst op de hoorders doet, namelijk die tot een gelovige, boetvaardige houding. Het lijkt alsof de luisteraars zich de tekst op geen enkele manier religieus eigen maken, hooguit niet-waarneembaar een enkeling in de zaal die zich erdoor aangesproken voelt. Na de uitvoering gaat het publiek meteen weer in de gebruikelijke ‘publiekmodus’ naar de hapjes en drankjes in de foyer. De gezongen tekst lijkt geen van hun levens fundamenteel veranderd te hebben in religieuze zin, behalve dan dat zij een nieuwe muzikale ervaring opgedaan hebben.

Naast het feit dat hier oude kerkmuziek werd uitgevoerd, moeten we ons realiseren dat ook de moderne concertcultuur zelf sterke quasi-liturgische elementen kent, in in hoge mate vaststaande handelingen zoals stilte voor en tijdens het concert, applaus erna en verondersteld sociaal gedrag.³⁰⁷ We constateren dat het concert zelf een vorm van spel is. Verschillende actoren (musici, publiek, concertorganisatie, enzovoorts) gaan vrijwillig mee in een door henzelf gecreëerd gebeuren dat een in hoge mate vaststaand script volgt, namelijk hoe een concertavond verloopt inclusief voorafgaande pr, kaartverkoop, garderobe, foyer. Maar binnen dit spel werd er deze avond nog een ander spel opgevoerd, namelijk een toneelspel waarin de koorleden zich gedroegen als middeleeuwse monniken. Te-

gelijkertijd was aan hun moderne zwarte kostuums duidelijk te zien dat zij geen monniken waren, maar koorzangers. Ook hun wijze van zingen liet dat zien, gericht op een loepzuivere uitvoering waarin de schoonheid van de muziek het best tot expressie komt, in plaats van een actieve betrokkenheid in een gezamenlijk gebedsuur. Het publiek kiest er uit vrije wil voor om in dit spel mee te gaan en zich in zekere zin bewust 'voor de gek' te laten houden. Het herkent de monastieke gebeden waarvan het weet dat ze niet echt zijn – en het geniet zelfs van dat spel! Het participeert niet in de gebeden, maar blijft zich bewust passief aan de zijlijn opstellen, al kan niet ontkend worden dat een actieve luisterhouding ook een vorm van participatie is, maar wel een andere dan een religieus gemotiveerde betrokkenheid.

Luisterpraktijken van religieuze muziek

[177]

De beschreven uitvoering past in een trend in de hedendaagse klassieke muziekcultuur die zich meer richt op beleving dan op vorming (*Bildung*) en waar de musicus meer en meer *performer* wordt.³⁰⁸ Echter, bij de uitvoering van religieuze muziek ontstaat er nog een andere hermeneutische spanning. Waar bestaat deze spanning, die ontstaat wanneer religieuze muziek in een concertante setting klinkt, precies uit? Consumptiecultuur en religieuze ervaring lijken te botsen. Hoewel er vele verschillende luisterpraktijken zijn ontstaan, ook voor wat betreft religieuze muziek, gaat het in deze bijdrage, zoals gezegd, om twee vanouds dominante: liturgische praktijk en de concertcultuur zoals die zich sinds de late achttiende eeuw ontwikkeld heeft. Terwijl de focus ligt op de tweede, als moderne kunstpraktijk, helpt het ook om een nadere blik op de eerste te werpen om de gecompliceerde manier waarop religieuze muzikale ervaring en esthetische waarden zich tot elkaar verhouden over het voetlicht te krijgen.

Religieuze ervaring heeft in zichzelf een dominant karakter omdat het een beroep doet op de totaliteit van de menselijke existentie – niet alleen op diens muzikale ervaring. Anderzijds heeft ook een consumerende houding een allesomvattend karakter aan de kant van de beschouwer. Zij vat namelijk alles, in dit geval muziek, op in termen van zintuiglijk genot en vermaak. De consument heeft de vrije keuze om van zijn eigen gading te kiezen, maar beschouwt wel alles om zich heen vanuit het verlangen naar bevrediging van zijn genot.³⁰⁹ Beide praktijken zijn in dit opzicht tegengesteld aan elkaar: in de muzikale praktijk van het religieuze ritueel (liturgie) neemt de muziek de leiding in wat er gebeurt – het grijpt en overweldigt het hele wezen van luisteraar; bij een concert heeft de luisteraar de vrijheid om te kiezen om in het muzikale gebeuren op te gaan (zich te laten meeslepen) en vervolgens, nadat het genoten is, weer los te komen van de muzikale ervaring en over te gaan tot de orde van de dag. Dat betekent niet dat de beleefde

ervaring niets heeft veranderd en dat de luisteraar die verder niet in zich meedraagt, integendeel, maar het gaat mij om spirituele of religieuze ervaring door de muziek als gevoel van verbondenheid met iets dat de muziek overstijgt. Wat gebeurt er nu wanneer religieuze muziek deel wordt van de concertpraktijk? Is de religieuze zeggingskracht van de muziek zo sterk dat deze de luisteraar in spirituele zin kan grijpen en niet meer loslaten? Of heeft de concertcultuur, focussend op individueel 'genot', de luisteraar als consument zo centraal gezet in de muzikale ervaring dat hij 'doof' is geworden voor de 'inhoudelijke' zeggingskracht van de muziek?³¹⁰ Met andere woorden: neemt de muziek de leiding in de luisterervaring of is het de houding van de luisteraar die voorop gaat en zichzelf toestaat zich (tijdelijk) te laten meeslepen door de muziek? Is het object dominant over het subject of omgekeerd?

[178] De vraag laat zich ook theologisch stellen. In de kerkelijke liturgie wordt (idealiter) de Geest vaardig over de vierende gemeente, ook wanneer het de mensen zijn die de religieuze act aanvankelijk initiëren.³¹¹ Maar hoe werkt dat in de concertcultuur en in ons bovengenoemde voorbeeld waar religieuze (zelfs liturgische) muziek deel wordt van de seculiere muziekcultuur? Staat de concertcultuur ruimte toe voor die Geest? De vraag laat zich dringend vanuit de liturgie stellen, omdat omgekeerd het gebruik van concertante muziek in de liturgie in veel gevallen onderstreept hoe dominant de concertcultuur is doordat het een participerende gemeente makkelijk in de positie van een luisterend publiek drukt.

Dit spanningsveld breng ik in verband met twee concepten die Hans-Georg Gadamer presenteert in zijn hoofdwerk *Wahrheit und Methode*, namelijk enerzijds de 'esthetische niet-onderscheiding' (*ästhetische Nichtunterscheidung*) en anderzijds de 'transformatie naar structuur' (*Verwandlung ins Gebilde*). Eerst worden deze beide concepten verhelderd alvorens het bovengeschetste probleem in hermeneutische termen te vatten.

'Esthetische niet-onderscheiding' en 'transformatie naar structuur'

In zijn hermeneutische kunsttheorie ontwikkelt Gadamer twee concepten die op het eerste oog elkaar lijken tegen te spreken ten aanzien van de verhouding tussen het kunstwerk en de kunstbeschouwer. Het eerste concept is dat van de esthetische niet-onderscheiding, dat de afstandelijke houding van het publiek ten opzichte van het kunstwerk in de moderne museumcultuur bekritiseert als een kille, niet-betrokken houding. Het duidt aan dat de vorm alle aandacht krijgt, ten koste van de inhoud van het kunstwerk. Het tweede concept is dat van de transformatie naar structuur, dat het kunstwerk als plek bij uitstek ziet om nieuw inzicht te verwerven. Dit tweede concept lijkt juist de moderne opvatting van kunst als individueel kunstwerk te onderstrepen. Het zou echter te simpel zijn om nu te stellen

dat het eerste concept vooral over de kunstbeschouwer gaat en het tweede over het wezen van het kunstwerk. Hermeneutiek gaat immers, en zeker bij Gadamer met zijn theorie van horizonversmelting, altijd over de interactie tussen lezer en tekst, of het kunstwerk en haar beschouwer. In dit geval houdt hij beide concepten samen met zijn centrale notie van 'spel'. Dit spelkarakter van de kunstbeschouwing beoogt een voortdurend 'gebeuren' tussen kunstwerk en beschouwer, waar onophoudelijk (en steeds op een nieuwe manier) de waarheid tot verwerkelijking komt (nota bene: in het waar-nemen). Kortom, of de focus nu ligt op het verstaan van het object of juist van het subject, de andere pool van de kunstervaring speelt *altijd* mee.

In zijn *Wahrheit und Methode* (1960) bekritiseert Gadamer Kants esthetische theorie, die naar zijn mening een te sterke nadruk legt op de subjectieve ervaring van kunst door zijn uitgangspunt te nemen in het concept van smaak (*Geschmack*).³¹² Kants nadruk op het 'idee' van het kunstwerk leidde onbedoeld tot een te scherp onderscheid tussen de inhoud van het kunstwerk aan de ene kant en zijn formele kenmerken (vormaspecten) aan de andere.³¹³ In de formalistisch-esthetische benadering na Kant speelt het vormaspect een dominante rol, omdat Kants esthetische oordeel werd opgevat alsof die alleen de externe aspecten aan het oppervlak beoogde die zintuiglijk genoeg gaven, niet de inhoud. Aldus wordt het kunstwerk beschouwd als iets abstracts, losstaand van zijn originele profane of religieuze dimensies.³¹⁴ Het verliest, zogezegd, zijn originele plek in de wereld waar het oorspronkelijk toe behoorde, of, anders gezegd, de religieuze en esthetische dimensie zijn uit elkaar getrokken, denk bijvoorbeeld aan een middeleeuws altaarstuk in een museum of een Bachcantate in een concertzaal. In een dergelijke context wordt het kunstwerk aangewend om zintuiglijk genoeg te geven aan museum- of concertbezoekers, of om hen te onderwijzen in kennis over kunst, maar niet in de eerste plaats om God te prijzen of de religieuze gemeente te stichten. Vanzelfsprekend is het niet uitgesloten dat een kunstbeschouwer wel degelijk religieus wordt geraakt, maar de gerichtheid, de intentie is anders.

In de muziekfilosofie is deze houding het meest fundamenteel bekritiseerd door Lydia Goehr, die beargumenteert dat Bach zijn *Matthäus Passion* niet componeerde als een muziekwerk volgens de opvatting van het "werk'-concept' van waaruit muzikale kunstwerken vandaag de dag worden gedefinieerd, geïnterpreteerd en ervaren, namelijk als onafhankelijke, autonome entiteiten waaraan gereferereerd wordt met een *opus*-nummer.³¹⁵ Dan dient de muziek nauwelijks nog een (religieus, sociaal, academisch, huiselijk of profaan) doel buiten zichzelf. Omgekeerd zelfs dient de hele context van de concertante luisterpraktijk de muziek als een absoluut en centraal fenomeen.³¹⁶ De zogenaamde historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, waarbij muziekwerken worden uitgevoerd met authentieke

instrumenten en koor- en orkestbezettingen uit de tijd waarin de werken oorspronkelijk zijn geschreven, alsof de meest authentieke uitvoering in het verleden ligt en moet worden gereproduceerd, is hier een goed voorbeeld van. Wat Goehr het principe van gescheiden-zijn (*separability principle*) noemt, het principe waarmee de concertcultuur de muziek uit het gewone, wereldlijke en alledaagse leven trekt, komt overeen met Gadamer's *ästhetische Unterscheidung*.³¹⁷ In mijn optiek illustreert het applaus voor en na een concert exact waar Gadamer's *ästhetische Unterscheidung* om gaat: het publiek applaudiseert voor de prestaties van de uitvoerenden, in enkele gevallen ook voor die van de componist (bijvoorbeeld als die aanwezig is), maar het applaus, dat altijd de vaste orde van de profane liturgie van de concertzaal volgt, relateert op geen enkele manier aan de inhoud wat zojuist is gehoord, precies om die reden.³¹⁸ Voor elk werk wordt er op dezelfde manier geapplaudisseerd, soms direct, soms na een ogenblik van stilte. De enige variant is het niet-applaudiseren na de uitvoering van een *Requiem* of de *Matthäus Passion*. Maar ook dan ziet men niet zelden de uitleg in het programmaboekje dat dat bij dit werk 'zo hoort'.

[180]

Gadamer verdedigt evenwel een 'esthetische *niet-onderscheiding*', wat tegelijkertijd de kern van zijn gehele hermeneutiek tekent. Menselijk verstaan (begrijpen) is namelijk nooit geïsoleerd van de historische en culturele context waarin hij/zij existeert. *Nooit* is er een kloof tussen mij als verstaander en de tekst of het kunstwerk waartoe ik mij verhoud. De verstaanshorizon van de kunstbeschouwer en de betekenishorizon van het kunstwerk smelten samen op het moment dat de kunstbeschouwer in relatie treedt tot het kunstwerk en het probeert te begrijpen. Zelfs de museumcultuur, waar de concertcultuur deel van is, weerspiegelt niet een universeel objectief-esthetisch luisterprincipe, maar is zelf een historisch fenomeen en een teken van de tijd waarin zij is ontstaan. De horizonversmelting ontstaat in de dynamiek van de actieve perceptie (toeëigening).

In zijn *Die Aktualität des Schönen* (1974) is Gadamer ineens veel minder kritisch op Kant. Dat is echter begrijpelijk, omdat hij in dit artikel, dat een nadere uitwerking is van zijn paragraaf over kunst in *Wahrheit und Methode*, de nadruk legt op de andere kant van hetzelfde principe over kunst: zijn concept van wat hij eerder noemde de 'transformatie naar structuur'. Gadamer waardeert hier Kants prestatie om het individuele kunstwerk te verbinden met een diepere, universele waarde, namelijk schoonheid (*freie Schönheit*).³¹⁹ Ieder individueel kunstwerk dat de potentie van schoonheid in zich draagt, is product van een 'genie'. De (h)erkenning van genialiteit is een continuüm dat je door alle eeuwen heen ziet, aldus Gadamer, en is het enige objectieve en universele esthetische principe van ware kunst.³²⁰ Kant zou zich dus niet slechts richten op de oppervlakkige betekenissen van vorm en smaak, maar juist de diepte van genialiteit benadrukken. En

dan komt waar het ons om gaat: in ieder kunstwerk waarin deze diepte wordt waargenomen is het vrije, artistieke menselijk spel getransformeerd in 'structuur' (kunstwerk): een transformatie naar structuur. De levensenergie (*energeia*) verandert in een 'werk' (*ergon*) en het werk krijgt een definieerbare identiteit.³²¹ Deze transformatie naar structuur is tegelijkertijd een transformatie naar het ware (*Verwandlung ins Wahre*).³²² Het kunstwerk heeft een doel in zichzelf. Het verheft (*Aufhebung*) de werkelijkheid in de sfeer van waarheid.

Het liturgie-concert opnieuw

Als gezegd lijken beide concepten, de esthetische niet-onderscheiding en de transformatie in structuur op het eerste gezicht in strijd met elkaar. De 'esthetische niet-onderscheiding' zoekt immers een praktijk waarin er geen afstand is tussen de kunstbeschouwer en het kunstwerk, maar waar beide op elkaar betrokken zijn. Het kunstwerk zou niet uit zijn organische context getrokken mogen worden. De 'transformatie naar structuur' op zijn beurt draagt echter wel degelijk noties uit de negentiende-eeuwse kunstfilosofie in zich, waarin het kunstwerk een afgebakende identiteit heeft, los van iedere context; het heeft een doel in zichzelf. Maar als we het zo stellen, doen we Gadamer geen recht. Hij houdt de act van het maken van kunst als een dynamisch artistiek spel (*energeia*) en het min of meer gestolde resultaat van dit spelproces (*ergon*) juist heel dicht bij elkaar. Daarnaast is het herkennen van iets 'waars' in een kunstwerk altijd een actief proces tussen kunstbeschouwer en kunstwerk. De waarheid vloeit als het ware door heel de geschiedenis heen en komt hier en daar tevoorschijn in kunstwerken, hoewel zij nooit samenvalt met een individueel kunstwerk. Gadamers begrip van 'structuur' (*Gebilde*) is dus niet een statisch, maar een sterk dynamisch begrip. Dat is ook de reden dat Gadamer geen fundamenteel onderscheid maakt tussen beeldende en uitvoerende kunsten. Het altijd doorgaande proces van tot stand komen van waarheid is essentieel voor Gadamers hermeneutiek, ongeacht de kunstvorm. Samenvattend: de transformatie naar structuur moet dus altijd opgevat worden als een transformatie *nadat* men zich het besef van de esthetische niet-onderscheiding realiseert. Die laatste is en blijft het uitgangspunt.

[181]

Hoewel Gadamer beide concepten bij elkaar houdt door middel van het begrip 'spel' als existentiële menselijke houding, waarmee hij Huizinga en Guardini volgt, wil ik deze verbinding eerst nog even opschorten. Voordat we naar het concept van spel kijken, is het nodig eerst nog een stap terug te doen en even in de spanning van beide concepten blijven staan.

Kijkend naar het voorbeeld van het liturgie-concert hierboven, stellen we opnieuw de vraag naar wat hier gebeurt. Er wordt een spel gespeeld. Als de solist de zaal binnenkomt zien we een aantal aspecten die geïnterpreteerd kunnen wor-

den vanuit de esthetische niet-onderscheiding: het concert begint niet vanuit de gebruikelijke stilte of het applaus wanneer de uitvoerenden het podium betreden, maar begint quasi-spontaan; de kaarsen moeten nog worden aangestoken. De solist komt dus binnen *alsof* hij in zijn eentje een lege kapel in een klooster betreedt. Het publiek is stille getuige. Daarnaast bestaat de uitgevoerde muziek in dit geval niet uit een vastomlijnd muziekwerk, maar uit fragmenten van een deels gereconstrueerd middeleeuws *Requiem*. Ze worden gezongen *alsof* ze deel uitmaken van een plechtig gebedsmoment en niet als compositie van begin tot eind. De koorleden zingen *alsof* ze in een spontane, minder ‘georganiseerde’ gebedssamenkomst bijeen zijn.

[182]

Tegelijkertijd is de manier waarop de luisteraars reageren typisch voor een concertpubliek. Zij participeren niet zozeer – althans niet merkbaar – in een gebed als wel in een esthetisch gebeuren waar sfeer en schoonheid centraal staat. Eigenlijk is de moderne esthetische houding een spel-in-ontkenning omdat ze het kustwerk ervaart als een gesloten entiteit, terwijl ze focust op de externe, formalistische kant ervan. In dit geval is de esthetische ‘onderscheiding’ zelfs sterker omdat het *religieuze* muziek betreft, waarbij de muzikale vorm en religieuze inhoud nog sterker op gespannen voet staan dan bij de uitvoering van niet-religieuze muziek. Zijn de luisteraars hoe dan ook in staat om zich in een concertsetting de diepere (religieuze) ervaring van de muziek toe te eigenen als integraal deel van hun eigen spirituele leven? Of zijn ze slechts in staat om de muziek esthetisch, dus vanuit hun positie als publiek, te horen? Kortom, de vraag blijft: wat is dominant in de interactie van muziek en luisteraars wanneer religieuze muziek wordt uitgevoerd in een concertzaal? Wat gebeurt er in de interactie tussen subject en object? Eerst overwogen wij een aantal gedachten over het karakter van religieuze muziek en religieuze praktijken door ons de tegenhanger van concertcultuur, liturgische praktijk, te richten.

Liturgische muziek

Op basis van antieke en middeleeuwse auteurs, onderscheidt de musicoloog Kim twee typen van religieuze muziek in termen van het spel-karakter van muziek, namelijk contemplatieve en theatrale muziek.³²³ Het woord ‘theatraal’ verwijst hier niet naar theater, maar duidt op een aspect van muziek dat publiek ritueel begeleidt, zoals in liturgie. Het wijst op de externe, uitvoerende kant van het ritueel. Het eerste type, contemplatief, is muziek die in een sfeer van gebed of meditatie de ziel van de deelnemer dichter bij God brengt, zoals monofoon gereciteerde muziek. Het helpt de innerlijke betrokkenheid van de gelovige op het ritueel en bouwt zijn geloof in het algemeen op. De meeste vormen van muziek bevinden zich ergens tussen de uitersten van deze typen en kennen aspecten van beide.

‘Over het algemeen heeft het publieke religieuze ritueel en de liturgie zelf een sterke neiging theatraal te zijn, namelijk hierin, dat het visueel vertoon kent waarbij zowel uitvoerders (de voorgangers) als publiek (de gemeenschap) betrokken zijn.’³²⁴

Hoewel Kim toegeeft dat, vanuit een theologisch standpunt, de deelnemers aan de liturgie nooit passieve waarnemers zijn, maar altijd actieve participanten, zijn er toch niet zelden ‘priesters, koren en organisten die hun rol spelen in het ‘leiden’ van de liturgie’ en die daarmee de gemeente tot publiek ‘degraderen’.³²⁵ Dit was niet alleen praktijk in de Middeleeuwen toen parochianen louter toeschouwers werden van de consecratie in het eucharistische ritueel, maar net zo goed in de moderne consumptiecultuur waarin mensen snel geneigd zijn de rol van ‘publiek’ in te nemen. Ook hier, hoewel gebaseerd op bronnen van lang voor de moderne tijd, komt het onderscheid tussen vorm en inhoud naar voren: ‘Hoewel de inhoud van een liturgische tekst cruciaal is, is het vaak meer de muziek die het publiek raakt dan de tekst. [...] Muziek kan veel effectiever zijn dan woorden om de affectie (*affectio*) [van de luisteraars] op te wekken.’³²⁶ Kim beweert dus dat er in de muziek zelf een kracht schuilt die de hoorder tot betrokkenheid aanzet, meer dan dat de muziek de hoorder naar de inhoud van de tekst leidt. Dit is een intrinsieke kracht die zich in het formele aspect van de muziek bevindt. Vele vaste liturgische teksten zijn in soms vele verschillende muzikale stijlen getoonzet. Maar het is vooral het type muziek dat de hoorders beroert. Dat wordt duidelijk in de barokke affectenleer, waarin gevoelens worden uitgedrukt in vaste muzikale patronen die een bepaald affect oproepen bij de luisteraar. In Bachs cantates en *Passionen*, net zoals in die van Telemann en Schütz, doen de aria’s een sterker appel op de luisteraars dan de recitatieven. Net zo blijven de melodieën van de vocale en instrumentale solisten langer in het geheugen hangen dan de tekst. Dat wordt duidelijk wanneer we het vergelijken met een tekst die stil wordt gelezen of hardop, of door het feit dat de melodie van een lied sterker in het geheugen zit dan de tekst. Een nieuwe tekst op een bestaande melodie zingen is makkelijker dan een bestaande tekst op een nieuwe melodie.

Immink heeft een vergelijkbare benadering als Kim, wanneer hij de liturgie opvat als ‘performance’.³²⁷ Ervan afgezien dat hij focust op liturgie in de tradities van de Reformatie, benadrukt hij dat liturgie in de eerste plaats een handeling is van de gemeente. ‘Tijdens de kerkdienst wordt het menselijke zelf – het geheel van gedachten, overleggingen, neigingen, strevingen, verlangens en gevoelens – actief werkzaam.’ Daarnaast verwachten de kerkgangers ‘een werking van Godswege’.³²⁸ Of God nu gezien moet worden als degene die het initiatief neemt of juist de mensen zelf, is een theologische discussie. Hier is van belang dat, fenomenologisch gesproken, liturgie bestaat uit een serie van handelingen en dat handelin-

gen simpelweg 'uitgevoerd' (*performed*) worden. Er zit geen entiteit 'achter' de handelingen; alle participanten – de gemeente, de voorgangers, de musici, God – komen in deze rol tot stand in het gemeenschappelijke handelen (bidden, zingen, avondmaal, enzovoorts). In de uitvoering van bestaande teksten en liederen wordt een nieuwe en vernieuwende realiteit present. 'Een beslissend en heilzaam gebeuren uit het verleden komt in de *performance* opnieuw tot leven. [...] Het gaat om een vernieuwende werkelijkheid die zich aandient in en door de *performance*.'³²⁹

[184]

Is dit uitgangspunt ook toepasbaar op een concert? Dat het gebeuren ontstaat in de handelingen zelf? Tot op zekere hoogte wel. Maar het grote verschil tussen concertpraktijk en religieus ritueel ligt in de intentie van de participanten. In een concertante context is er geen verwachting van een transcendent aspect dat als religieus kan worden aangemerkt, hooguit de transcendente ervaring van en in de muziek zelf.³³⁰ Hoewel er dus religieuze muziek gespeeld kan worden, het formalistische aspect gaat altijd voor. De term 'religieuze muziek' maakt al duidelijk dat er kennelijk een 'religieus' aspect is, gezien vanuit een extern gezichtspunt. Concluderend: muziek trekt van nature al de luisteraar naar zichzelf toe, zelfs in een liturgische context. Dit effect is echter dubbel zo sterk in een concertante setting, omdat daar ook de focus van de luisteraar ligt, ook wanneer er religieuze muziek wordt uitgevoerd. Het publiek woont het concert bij voor een esthetische ervaring en doet vrijwillig mee in een quasi-religieus spel om tot die ervaring te komen. Dit wordt versterkt in een cultuur waar geïnstitutionaliseerd geloof erodeert en geloof hooguit van zijn formele buitenkant wordt gekend, zonder dat er nog een verband is met het innerlijke spirituele leven. Spiritualiteit wordt op een andere manier beleefd.

Terug naar spel

Wij blijven niet staan bij het onderscheid tussen religieuze en esthetische ervaring, maar kijken tenslotte naar hoe Gadamer zijn beide eerdergenoemde concepten verbindt met het 'spel'-begrip. De transformatie naar structuur als dynamisch concept vertelt ons per slot van rekening meer over het proces van kunst scheppen en toeëigenen dan over de finale vorm van een kunstwerk. Gadamers dynamische visie op kunst laat een opening voor religieuze ervaring.

Het wordt duidelijk waarom de inzet bij het concept van spel methodologisch voordelen heeft. Het kunstwerk kan niet simpelweg geïsoleerd worden van de 'bepaaldheid' van de omstandigheden waarin het zich toont. [...] Mijn stelling is daarom, dat het wezen van kunst niet gedefinieerd kan worden als een object van esthetisch bewustzijn, omdat, integendeel, de esthetische houding meer is dan zij zichzelf realiseert. Het is deel van een

*gebeuren dat zich uit in haar presentatie, en behoort essentieel tot het spel als spel.*³³¹

Daardoor maakt het spelkarakter ons ervan bewust dat kunst open is, dat de levensenergie van het kunstscheppen (*energeia*), de kantiaanse idee van vrije schoonheid of Gadammers opvatting van genialiteit, door de geschiedenis vloeit, ook wanneer een muziekwerk een vaste vorm heeft gevonden in een 'werk' (*ergon*). Deze openheid geldt niet alleen voor het muziekwerk, maar geldt ook de luisteraar. Het is een openheid naar een werkelijkheid achter wat men aan de oppervlakte hoort – laten we het transcendent noemen. Maar er is één voorwaarde: het subject (de luisteraar) moet open staan voor een transcendente ervaring. Zolang het verlangen van het subject geen religieus verlangen is, zolang hij geen antenne voor religie heeft, wordt de kunstbeschouwer alleen geraakt door het formalistische aspect van de muzikale uitvoering, ook als dat formele aspect vele religieuze kenmerken heeft. Misschien herkent hij analogie tussen muziek en tekst of merkt hij op hoe de muziek de tekst ondersteunt of, omgekeerd, hoe de tekst tot bepaalde muzikale vormen leidt, en geniet hij van dergelijke ontdekkingen tijdens het luisteren. Maar in ons voorbeeld zal met name de stem van de muziek gehoord worden en niet die van God – al kan dat laatste niet worden uitgesloten.

[185]

J. Kramer presenteert een theoretisch kader voor de relatie tussen religie en spel en geeft daarmee een verhelderende visie op de subject-object relatie die hier aan de orde is. Hij analyseert wijzen waarop verschillende filosofen de spelmetafoor hanteren in relatie tot religie: inclusieve en exclusieve, wederkerige, onverenigbare en transformatieve. Kramers vooronderstelling ligt niet ver van Gadammers visie: 'religie en spel zijn vormen van expressie van de menselijke relatie tot de werkelijkheid als zodanig.'³³² Beide expressies, religie en spel, articuleren een vorm van transcendentie, echter op een verschillende manier. Volgens hem wordt de religieuze mens in zijn eigen besef meer overstegen (getranscendeerd) door de realiteit dan dat de realiteit wordt overstegen door de mens. Anders gezegd, religieuze mensen ervaren zichzelf als geïntegreerd deel van een groter geheel dat 'werkelijkheid' (realiteit) wordt genoemd, zichtbaar of onzichtbaar. In het geval van spel werkt dit mechanisme precies omgekeerd: hier is de mens zelf *in control*. Hij heeft de vrije keuze om in het spel te stappen of er niet aan mee te doen. Dit leidt tot Kramers creatieve definities dat 'religie is uitdrukkingsvorm van de werkelijkheid die de mens transcendeert' en 'spel is de uitdrukkingsvorm van de mens die de werkelijkheid transcendeert'.³³³ Religie kan tot spel leiden, spel kan tot religie leiden, maar Kramers punt is dat religieuze transcendentie dominant is ten opzichte van de transcendentie van het spel, omdat religieuze ervaring spel makkelijk kan insluiten, maar dat omgekeerd niet altijd het geval is.³³⁴ Het brand-

punt van de religieuze ervaring ligt namelijk buiten het menselijke bereik, terwijl dat van spel erbinnen ligt. Als voorbeeld van het laatste gebruikt Kramer een voorbeeld van Plessner, die lachen verbindt met spel.³³⁵ Tijdens het spel speelt de mens met de werkelijkheid, terwijl hij de werkelijkheid ook met hem laat spelen. Het besef dat de werkelijkheid niet met ons kan spelen, tenzij wij dat zelf toestaan, laat mensen lachen. In dat lachen grijpt de mens de controle over het spel weer terug, hij relativeert het namelijk. In mijn optiek is dit precies wat er gebeurt als het publiek in de concertzaal applaudisseert. Men neemt de controle over de werkelijkheid weer terug en breekt de betovering waarin de musici en de muziek zojuist nog de leiding namen. In het applaus drukt het publiek haar waardering uit, zelfs enthousiasme, maar er is geen betrokkenheid op de inhoud van wat net daarvoor is gehoord.

[186]

Muziek als nieuw religieus spel

Dit artikel zette uiteen met een voorbeeld van een uitgevoerde liturgie in een concertante setting. Muziek heeft de intrinsieke kracht om de aandacht van de hoorder naar de muzikale vorm te trekken, meer dan naar de (in dit geval religieuze) inhoud. Dit geldt eens te meer in een concertante setting, omdat dat een gesloten setting betreft, vol met verwacht gedrag van zowel de musici als het publiek. De concertzaal is een van de luisterpraktijken waar de gedistantieerde houding tot de kunst, de 'esthetische onderscheiding', op zijn scherpst naar voren komt. De keuze van muzikaal repertoire in ons voorbeeld is niet ongebruikelijk, de vorm waarin het gepresenteerd werd wel. Het is al een (toneel)spel in zichzelf. Het publiek werd bewust in een quasi-religieuze setting geplaatst, hoewel het onmiddellijk ook duidelijk was dat die setting gespeeld was. Dit voorbeeld leidt ons naar de vraag over de relatie tussen religieuze muziek en moderne, seculiere concertcultuur. Wat is sterker, het subject (seculier concertpubliek) of de religieuze kracht van het object (de uitgevoerde muziek)?

Gadamer leert ons, gezien vanuit het standpunt van spel, dat de muzikale werkelijkheid altijd groter is dan wat er gebeurt tussen subject en object. Zelfs waar de consumptiecultuur dominant is, is er altijd een fundamentele openheid naar nieuwe ervaringen. Ook naar religieuze, al zijn die minder waarschijnlijk in een context die dominant focust op vorm en vermaak. In de vorm is een diepte verscholen die een genialiteit articuleert die expressief is in kunst door de eeuwen heen. Een christelijke theoloog zou dit Heilige Geest kunnen noemen. Per slot van rekening is religieuze muziek altijd meer geweest dan entertainment. Het was bedoeld voor de geestelijk opbouw ('stichting') en heeft een sterk ethisch aspect.³³⁶ Met dat gegeven is er altijd een openheid naar een andere ervaring dan alleen een horizontale. Kramer toont aan, vanuit een theoretisch perspectief, dat de aard van

religieuze ervaring dominant is over de spel-ervaring (bijvoorbeeld van de concertzaal), omdat het subject zich daarin meer afhankelijk ervaart van een 'groter geheel' (bijvoorbeeld God) dan in de setting van een spel, waarin hij onafhankelijk is. Het applaus, waarmee het publiek de controle over het gebeuren weer overneemt, kan gezien worden als een voorbeeld van deze onafhankelijkheid. Het kan echter ook gezien worden als voorbeeld van de tegengestelde bewering dat het applaus juist bewijst dat muziek een overweldigende kracht heeft om de luisteraar weg te leiden van zijn eigen bewustzijn naar een ruimere of andere werkelijkheid en dat het publiek daardoor het gevoel krijgt om de controle weer in eigen hand te nemen. Dan is het applaus als gewoontehandeling bijna een teken van angst om de controle uit handen te geven.

Hoe kunnen nu de muzikale luisterpraktijken een uitweg vinden uit deze greep waarin de moderne concertcultuur de luisterervaring reduceert tot een formalistische? Hoe kan het focuspunt van de muzikale ervaring verschoven worden naar zijn originele positie (of juist een nieuwe spirituele positie) achter de dualiteit van luisteraar en muziek? In de eerste plaats speelt het karakter van de muziek hier een rol, namelijk haar theatrale of juist contemplatieve gehalte. Kim toont aan dat de verhouding tussen die beide heel genuanceerd kan liggen. 'Hoevel barokke passie-oratoria theatraal en operatesk in hun muzikale stijl zijn, wordt het publiek dat ernaar luistert verondersteld om te contempleren op de betekenis van het libretto (het passie-verhaal) dat versterkt wordt door de dramatische muziek.'³³⁷ Dit laat zien dat het antwoord in de nuance van de muziek zelf ligt. En in haar overtuigingskracht en transformatieve vermogen. Maar mogelijk ligt het antwoord nog meer in de nuance van de luisterpraktijk: de manier waarop en plaats waar de muziek wordt uitgevoerd. Anderen zoeken naar de spiritualiteit in en van de muziek of pleiten ervoor kunst een meer 'belichaamde' plek te geven in de christelijke liturgie en nemen hun uitgangspunt in muzikale improvisatie, die immers meer ruimte laat voor het spontane en de uitvoering minder 'dichttimmer'.³³⁸ Stoker meent dat het tentoonstellen van (beeldende) religieuze kunst zo ingericht dient te zijn dat het religieuze karakter ervan tot zijn recht komt.³³⁹ Wanneer de kunstervaring alleen het esthetische aspect van het kunstwerk benadrukt, mist zij het religieuze karakter ervan. Maar als door middel van een act van *disclosure* een existentiële interactie tot stand gebracht kan worden tussen het kunstwerk en de kunstbeschouwer, dan wordt het een zaak van religie of spiritualiteit.³⁴⁰ Hetzelfde zou kunnen gelden voor muziek. De setting en omstandigheden waarin een concert wordt gearrangeerd, is cruciaal om een muzikale ervaring tot een spirituele te maken. Subtiliteit en nuance is noodzakelijk om een luisterpraktijk zodanig te transformeren dat de luisteraar wordt opgetild tot een nieuwe wijze van verstaan. Niet een nieuwe wijze om de muziek te verstaan, maar een

existentieel nieuwe wijze om zichzelf te verstaan. Misschien ligt een deel van het antwoord in de transformatie van de luisterpraktijk van de concertzaal en ligt deze inderdaad verscholen in de improvisatie die recht doet aan een open en dynamische *performance* van het kunstwerk. Hamel noemt dit 'handelend' musiceren in plaats van 'reproducerend', waarin dan 'zinnelijke, sociale, festieve, sensationele en libidinale dimensies geactiveerd [worden]'.³⁴¹ Wellicht ook religieuze. In Enschede wilde men teveel laten voorkomen dat het een spontaan, 'handelend' musiceren was, maar wellicht was het iets teveel 'reproducerend', namelijk een liturgie uit de Middeleeuwen naspelend. Improvisatie was wat er ontbrak: het leek een spontaan gebeuren, maar was te formeel geregisseerd.

De lijdende Christus in 21^{ste}-eeuwse passiecomposities

MIRELLA KLOMP

In 2009 schrijft historicus Johan Snel, in een kort maar rijk essay over muziek, dat verreweg de meeste 'liturgische' muziek die geschreven is in de 20e en 21e eeuw 'niet bestemd is voor de eredienst, maar voor de concertzaal, of voor de kerk als concertzaal'.³⁴² Hij wijst op wat in de laat-moderne theologische en religiewetenschappelijke literatuur inmiddels bekend staat als de 'transfer en transformatie van christelijke ritualiteit': de verplaatsing van rituele repertoires van het religieuze domein naar het bredere domein van de cultuur, en de daarmee gepaard gaande veranderingen van rituelen.³⁴³ Ondanks of misschien juist door die verplaatsing, zijn moderne componisten bepaald productief geweest in het componeren van nieuwe muziek in eeuwenoude muziekvormen uit de liturgische traditie (missen, requiems, *stabat maters*, etc.). Snel stelt vast dat vergeleken met andere liturgische genres de passie daarbij achterbleef, doordat die muzikale vorm de nodige beperkingen met zich meebracht. Allereerst heeft ook de moderne passie vaak een religieus karakter – in dit geval ook nog een van de kernthema's van christelijk geloof – wat volgens Snel vanuit artistiek perspectief gezien beperkend werkt [in een seculiere cultuur, mk].³⁴⁴ In de tweede plaats blijft de passie verbonden met de tijd rond Pasen waardoor er voor passiecomposities slechts een beperkt deel van het jaar uitvoeringsmogelijkheden zijn. Ten derde hebben de bekendheid en populariteit van de passiecomposities van J.S. Bach een ontmoedigende uitwerking op componisten.³⁴⁵ Na een bespreking van vier nieuwe passies, voortvloeiend uit vier compositieopdrachten die in het Bach-jaar 2000 zijn verstrekt, waarin Snel een spel met de traditie herkent, besluit hij zijn essay met de conclusie dat rond de millenniumwisseling ook de passie zich steeds vaker buiten de traditie van de westerse kerk was gaan begeven.³⁴⁶ Met enige vertraging dus, ten opzichte van andere liturgisch-muzikale vormen, maar niettemin: alsnog.

Wellicht heeft Snel gelijk en zijn dit inderdaad de redenen voor het 'achterblijven' van de passie. Geen van deze redenen blijkt echter tien jaar later nog een beperking te vormen voor 21^e-eeuwse passies. Sinds de vier genoemde compositieopdrachten uit het jaar 2000 hebben flink wat componisten, maar ook muziek-

theatermakers en zelfs omroeporganisaties zich aan deze muzikale vorm gewaagd; vaak zelfs meer dan eens.³⁴⁷ Uit de creatieve muzikale toe-eigening van het evangelieverhaal van het lijden en sterven van Christus blijkt niet dat de religieuze thematiek (nog) een belemmering vormt: eerder lijkt die ongekende mogelijkheden te bieden om het lijdensverhaal en/of de grote thema's die daarin verscholen liggen naar voren te halen en te actualiseren. Hoewel de periode rond Pasen nog steeds hoogseizoen is voor de uitvoeringen van passies, klinken deze nieuwe composities niet zelden (en soms juist opzettelijk) buiten dat seizoen en wordt in de ogen van sommigen de passie daarmee juist uit de kerkelijke traditie 'bevrijd'. Anno 2021 kan de conclusie worden getrokken dat de passie als vorm in de eerste twee decennia van de 21^e eeuw springlevend is.

[190] In hedendaagse passies wordt het lijdensverhaal van Christus gecombineerd en in verband gebracht met allerlei niet-Bijbelse verhalen, recente gebeurtenissen en situaties, bestaande melodieën (onder andere uit andere passiecomposities) en thema's: de makers van moderne passies citeren, bevragen, de- en reconstrueren, becommentariëren en kritiseren.³⁴⁸ Hun passies bieden interpretaties die een heel nieuw licht werpen op het lijdensverhaal van Jezus van Nazareth en wat dat vandaag de dag te zeggen heeft. De ervaring van de passie en de nieuwe creatieve, (soms radicale) muzikale toe-eigeningen die daarmee gepaard gaan, zijn theologisch interessant: met hun passies zetten de makers en performers theologie op de planken (zie par. 3). Hun artistieke beslissingen hebben immers, bedoeld of onbedoeld, theologische impact. De toonzetting, vormgeving en uitvoering van een passie zijn niet slechts vorm: daarmee wordt ook theologische inhoud gepresenteerd.

In deze bijdrage belicht ik drie 21^e-eeuwse passiecomposities: *Mattheus Passie. Een lezing voor negentien zangers* (2009) van Boudewijn Tarenskeen; *The Little Match Girl Passion* (2007) van David Lang en *Utopia47:: a very last passion* (2011) van Eric Sleichim. Eerst beschrijf ik – op basis van participerende observatie tijdens concerten, interviews met componisten, theatermakers en zangers en teksten en toelichtingen in concertprogramma's en op websites – elk van deze drie passies (2). Vervolgens reflecteer ik op de flarden van geluid en beeld waarin de makers en performers hun christologie vormgeven in de concerten (3). Dan volgt een evaluatie vanuit theologisch perspectief (4) en rond ik de bijdrage af (5). De centrale vraag luidt welke *performed christology* er uit deze drie 21^e-eeuwse passiecomposities oprijst, en wat, op grond daarvan, het lijdensverhaal in de hedendaagse cultuur te zeggen kan hebben.



[191]

Still uit de trailer van de *Mattheus Passie* van Boudewijn Tarenskeen

In de *Mattheus Passie* van Boudewijn Tarenskeen, componist van moderne klassieke muziek, onderzoeken, door ontleding, twaalf solisten J.S. Bach en zijn meest bekende passieoratorium.³⁵⁰ Op het podium staat een rij roestvrijstalen werktafels met erachter elf draaibare barkrukken; erop bladmuziek, voor elke solist een camera en een glas water, en voor de tafels een aantal loeplampen. Solisten, als waren zij wetenschappers, nemen plaats achter de snijtafels, de een na de ander, en onderzoeken zingend brokstukken uit Bachs *Matthäus Passion*: 'Avondmaal, Getsemane, Beraadslaging'. Dan volgt een eerste gezongen samenvatting van het onderzoek, samen met een klein koor dat meer naar achteren op het podium staat opgesteld. Achter hen staan grote beeldschermen die de beelden van de camera's projecteren: solisten brengen zichzelf in beeld en de twijfel die oprijst bij hun onderzoek van de passie (van Bach), maar ze bespioneren ook hun burens ermee. Twee solisten flirten met elkaar, een ander valt in slaap. Dat roept in de zaal gegniffel op, en soms lacht het publiek hardop: deze passie is geen onverdeeld serieuze aangelegenheid, wat ook weer verwarring oproept, of zelfs irritatie, en dat is precies Tarenskeens bedoeling: 'Ik wil dat mensen zich afvragen wat ze hiermee moeten.'³⁵¹ Na 'Gevangenneming, Tribunaal van Pilatus, Intermezzo en de Veroordeling van Jezus' volgt een tweede gezongen samenvatting. 'Kruistocht, Golgotha en Kruisiging' besluiten de eerste akte. Deze delen zijn zonder de synopsis

overigens niet altijd als zodanig herkenbaar: woorden zijn bij Tarenskeen vaak ook klinkers en medeklinkers; wel zijn de overbekende trefwoorden als *Liebe*, *Schuld*, *Buss*, *Reue*, *Wut* en *Wahrheit* herkenbaar. De laatste term vormt de kern van zijn passie: *Was ist Wahrheit?*

Tarenskeen geeft de solisten verschillende profielen. Zo is er een Bachkenner, een ambtenaar en een hufter ('die veel te hard zingt en denkt dat hij God zelf is'), maar ook een heldentenor, een godsdienstwaaninnige alt en een fadozangeres.³⁵² Allemaal leggen ze Bachs meesterwerk onder het vergrootglas en ontwikkelen ze een eigen visie op het lijdensverhaal en de personages die daarin voorkomen. Ze herlezen en herinterpreteren het evangelie en de passie van Bach. In de tweede akte vat het koor de eerste akte kort samen: koor en solisten wisselen van plaats en alle thema's passeren in hoog tempo nog eens de revue.

[192] Tarenskeen, die afscheid genomen heeft van zijn rooms-katholieke opvoeding, is in al zijn 'geestelijke' composities op zoek naar een vervangend verhaal:

Ik wilde zien wat er na de secularisering van het verhaal overblijft. De passie is een reconstructie van wat gebeurd is, of van wat gebeurd zou kunnen zijn, door personages. Het publiek wordt toegezongen en weet zich aangesproken. De formele vorm van het oratorium met zijn strikte regels wordt informeel. Er is bijvoorbeeld rumoer op het podium. Het passieverhaal heb ik universeler vertaald – het is geen propaganda, geen credo. Mijn passie heeft een conflictueuze vorm: er is geen dirigent, geen orkest, geen koralen – allemaal vanwege die reconstructie, en er zijn meerdere Jezussen.³⁵³

Dat laatste krijgt vorm doordat een solist in een bepaalde passage niet alleen het narratief maar ook de woorden die Jezus in de directe rede spreekt, voor zijn rekening neemt, terwijl in een volgende passage andere solisten (onder wie vrouwen) datzelfde doen. Opvallend is ook dat het dienstmeisje, dat in de evangeliën en in de *Matthäus Passion* van Bach slechts een bijrol heeft, van Tarenskeen een hoofdrol krijgt. Zij komt twaalf minuten na het begin van de passie het podium op en neemt plaats op de enige nog lege stoel: de middelste. Dat doet denken aan *Het Laatste Avondmaal* van Da Vinci: het dienstmeisje zit op Jezus' plek achter de lange tafel. Zelf zegt hij daarover:³⁵⁴

Die Magd in de MP heeft een paar noten te zingen van Bach, maar was wel kroongetuige in de zaak tegen Petrus! en omdat ik van omkeringen hou heb ik haar, vanwege die muzikale karigheid, én omdat ze een vrouw is, én omdat ze tot het uitgebuite proletariaat behoort, én omdat

de evangelist altijd een man is, én omdat zij in mijn tableau aan neurotische exemplaren [karakters van de solisten, mk] de minst neurotische is, heb ik haar dus een hoofdrol geschonken, ik heb haar uit het mannenbolwerk geëmancipeerd !!!!! (alle rollen zijn mannen in de MP, behalve die ene Magd).

Tarenskeens werk is duidelijk niet zozeer een ‘vertolking van’ de passie door verschillende stemmen na elkaar (zoals bijvoorbeeld in de aria’s uit de *Matthäus Passion*), maar een muzikale ‘discussie over’ de betekenis van het lijdensverhaal en van Bachs meesterwerk. Die discussie wordt dus hoorbaar en zichtbaar op het podium: op zeker moment zingt/roept links op het podium een van de solisten tot iemand rechts op het podium. De ‘onderzoekers’ wachten hun beurt niet af: ze reageren op (en kijken ook) naar elkaar. Dit ontlokt het aanwezige publiek reacties, waardoor het in zekere zin ook onderdeel (gemaakt) wordt van deze ‘discussie’: zij kunnen zich nauwelijks *niet* tot deze passie verhouden en daarmee ‘dwingt’ de componist de luisteraars om zich bezig te houden met de vraag wat dat lijdensverhaal van Jezus wel (en) niet te zeggen heeft.

[193]

Tarenskeen zegt over zijn compositie dat hij zijn ‘twijfel bij het dogma’ heeft willen toonzetten: hij zet er een komma achter, geen punt: ‘Ik zoek teksten waarin ik me min of meer kan vinden, maar waar je met je muziek tegelijk duidelijk kunt maken dat het een probleem is waar je mee bezig bent.’³⁵⁵ In die lijn past ook zijn voorkeur de passie buiten het kerkelijke ‘passieseizoen’ uit te voeren (in november bijvoorbeeld): hij wilde de passie ‘ontdoen van elk liturgisch gewicht.’³⁵⁶ Deze omgang met het ‘probleem’ en de wijze waarop hij zijn twijfel toonzet, heeft bij Tarenskeen soms wat recalcitrante trekken, zoals ook bovenstaand citaat onderstreept.

*Drie passiecomposities: Bevroren*³⁵⁷

De titel van de passie van David Lang, *The Little Match Girl Passion* (2007), onthult direct met welk verhaal hij de passie combineert: Hans Christian Andersens bekende sprookje van het meisje met de zwavelstokjes (eerst gepubliceerd in 1845/6). Een meisje, niet warm gekleed en uiteindelijk op blote voeten, probeert op oudjaarsavond buiten in de sneeuw, in een hoekje tussen twee huizen wat pakjes lucifers te verkopen; tevergeefs, want passanten zien haar niet staan. Om zich warm te houden ontsteekt ze een zwavelstokje en droomt (hallucineert) van een warme kachel. Het beeld verdwijnt als de vlam dooft en ze ontsteekt dan het ene na het andere zwavelstokje. In het schijnsel ziet ze een rijk gevulde tafel, een grote kerstboom, en zelfs haar grootmoeder, die haar op de arm neemt en met het meisje meevliegt naar de hemel. Nieuwjaarsochtend zit er een klein meisje met een glim-

lach om haar mond tegen een huis; doodgevroren, want niemand heeft zich over haar ontfermd.

De passie van David Lang bestaat uit vijftien delen. De recitatiefdelen verhalen niet het evangelie, maar het sprookje; de koordelen daar tussenin verwijzen naar Bachs *Matthäus Passion* (bijvoorbeeld: deel 1; 'Come, daughter' verwijst direct naar dat het openingskoor van de Matthäus: 'Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen'; in deel 5 citeert Lang met 'Penance and remorse' zowel tekstueel als melodisch Bachs 'Buß und Reu' en in deel 7, 'Patience', resoneert de tenor-aria 'Geduld, Geduld'). Daarmee wordt het verhaal verteld, maar wordt er, net als in klassieke passieoratoria, ook commentaar op gegeven.

[194] De componist gebruikt in zijn passie maar weinig muzikale middelen. Het stuk, dat een lengte heeft van 35 minuten, kent bijvoorbeeld slechts één tempo-aanduiding: in dit ene tempo sneeuwt het gedurende het hele stuk gestadig door. Lang maakt voor tekstuitbeelding veel gebruik van herhalingen: het repeterende 'Come, daughter' van de vrouwenstemmen beeldt de vallende sneeuwvlokken uit het sprookje uit. In het in verschillende ritmes herhaalde *Come, come-come-come* van de mannenstemmen hoor je het meisje bibberen van de kou. Het gebruik van klankstaven in verschillende delen van de compositie draagt bij aan het gevoel van kou dat je ondertussen als luisteraar haast in de botten gaat zitten. Aan het eind, als het stuk besluit met het wenend neerknielen, net als in Bachs *Matthäus Passion*, blijft de luisteraar in stilte achter: 'Rest soft', gevolgd door de klank van schellen die aan ijskristallen doen denken. Het feit dat de zangers nauwelijks bewegen op het podium en het geluid van slechts enkele percussieinstrumenten (vooral klankstaven), versterkt de sfeer van kou, rust en stilte aan het slot: met de dood komt ook de muziek tot stilstand.

In deel 11 bindt Lang de passie en het sprookje heel nauw op elkaar. Hij schakelt in de vertelling van het sprookje naar de passie en laat zingen: 'From the sixth our there was darkness over all the land until the ninth hour. And at the ninth hour she cried out: Eli, Eli.' In de woorden van de componist: 'Er is geen Bach in mijn stuk en er is geen Jezus – veeleer is het lijden van het meisje met de zwavelstokjes een vervanging van dat van Jezus, in de hoop dat dat haar leed op een hoger plan tilt.'³⁵⁸

In een interview met een Amerikaanse musicoloog presenteert de componist (en de musicoloog in zijn spoor) het meisje als een alternatief: Christus is door haar vervangen. Lang zocht naar een hedendaagse situatie waarin hij de 'traditionele' passie vandaag de dag zou kunnen herkennen. Hij ziet in het lijden van mensen vandaag een toegang tot het lijden van Jezus. Het meisje met de zwavelstokjes is één zo'n toegang – een heel bekende³⁵⁹.

*Drie passiecomposities: Binnenstebuiten*³⁶⁰

In de tweedelige opera/performance *Utopia47:: a very last passion* (2011) van de Vlaamse componist Eric Sleichim – meer muziektheater dan concert in klassieke zin – is zeer veel gaande.³⁶¹ Voor Sleichim en zijn team, bestaande uit onder andere musici, een dramaturg en een videokunstenaar, staat de vraag centraal: ‘Wat kan de harmonische muziek van Heinrich Schütz uit de 17de eeuw voor ons nu nog betekenen?’ Hun voorstelling omspant vier eeuwen: ‘van 1647, het laatste jaar van de Dertigjarige Oorlog die grote delen van Europa meesleepte in een bloedig religieus conflict, tot 2047, het laatste jaar van een toekomstig Dertigjarig Wereldconflict dat de menselijke beschaving aan de rand van de afgrond brengt’.³⁶²

In het eerste deel zingt een vocaal kwartet, begeleid door enkele saxofoons, enkele motetten van Heinrich Schütz over ouders die op verschillende manieren hun kinderen ‘kwijt zijn’ (David zijn dode zoon in ‘*Fili mi Absalon*’, Maria en Jozef die de twaalfjarige Jezus in de tempel terugvinden in ‘*Mein Sohn, warum hast du uns das getan*’, Rachel die haar kinderen beweent in ‘*Auf dem Gebirge*’). Zelf zit Sleichim op het podium bij een kleine salontafel met een handmicrofoon; hij geeft tussendoor toelichting op deze muziek en de sociaal-politieke omstandigheden waarin die muziek ontstaan is (‘metatheater’). Zijn toelichting wordt steeds uitgebreider en op zeker moment worden twee ‘deskundigen’ op een groot scherm geprojecteerd die zich zogenaamd in Avignon en München bevinden. Sleichim interviewt hen over de rol van kunst in de hedendaagse maatschappij, over politiek, religie en wereld in de wereld van vandaag, over ‘schoonheid die haar gezicht heeft verbrand’.³⁶³ De geïnterviewden staan lijnrecht tegenover elkaar:

[195]

Ik heb het gevoel dat u de Matteüspassie gewoon zou vervangen door *Jesus Christ Superstar*.

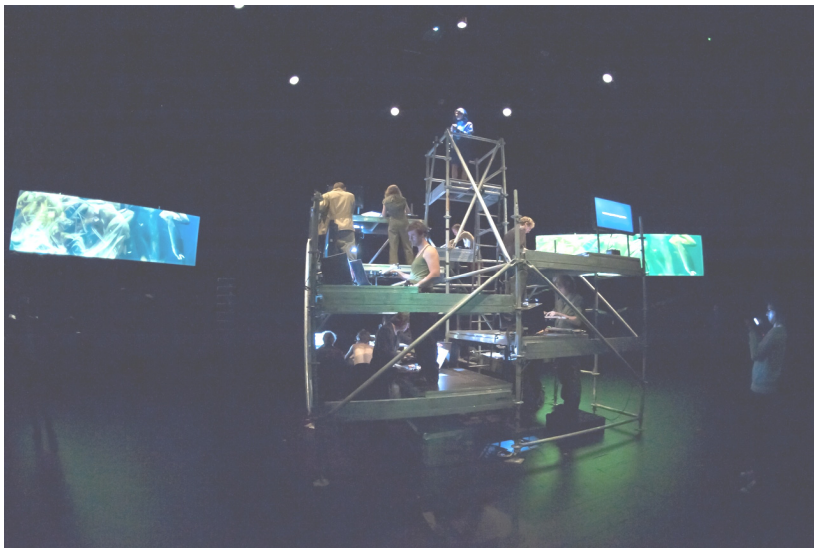
En ik heb het gevoel dat u de uitdagingen van de moderne muziek niet ernstig neemt. (...) Het wordt tijd voor een nieuwe, psycho-akoestische ruimte.

Lawaai dus.

De geprojecteerde gezichten worden vervolgens tot propjes en verdwijnen uit beeld. Dan valt het doek en wordt het publiek uitgenodigd zich fysiek naar de andere kant van de zaal te begeven voor het tweede deel: daar is het 2047 en klinken er elektronische klanken (de ‘psycho-akoestische ruimte’/dit ‘lawaai’). De zaal is donker, er is alleen licht in het midden, waar een grote steiger staat met daarop enkele musici die muziek (georganiseerd geluid) staan te mixen op pickups en

met krassende violen. Rondom de steiger, op enkele meters afstand, staan enkele metersbrede beeldschermen. Het publiek beweegt zich tussen de schermen en de steiger door en wordt onderdeel van het geheel (er staan slechte enkele stoelen voor wie slecht ter been zijn).³⁶⁴ Uit dit ‘muzikale geweld’ rijst de stem op van een vrouw – gespeeld door zangeres Cristina Zavalloni die gehuld in een blauw regenpak bovenop de steiger staat – en ontvouwt zich in dit tweede deel het verhaal van een toekomstige passie.³⁶⁵ Samen met de andere musici speelt Zavalloni een tribale gemeenschap die overleeft. Het publiek wordt er onontkoombaar deel van. De ruimte stelt een soort bunker voor, aldus Sleichim, met de grote schermen als schietgaten waardoorheen je kunt zien wat erbuiten gebeurt.³⁶⁶

[196]



Het tweede deel van Utopia47: op het hoogste punt van de steiger, in het midden, staat de vrouwelijke hoofdrolspeeler. Foto: Alidoor Dellafaille.

Het geheel doet uiterst apocalyptisch aan: beelden van bomen, onderwaterbeelden, flitsen, grote modderstromen en ander natuurgeweld worden op de schermen geprojecteerd; de wereld ligt in puin. Dit deel vertolkt het verhaal, een soort oorlogsverhaal, van een vrouw die ongewenst zwanger is geraakt en haar kind heeft verloren aan een abortus. Zij is de hoofdpersoon: om haar te redden, wordt aan haar een sjamanistische ritus voltrokken. Sleichim:

Het is de hele groep die zich in zekere mate opoffert om één individu te redden, of *katharsis* te laten beleven. Dus wat dat betreft is het heidens. Het is echt een omdraaiing van de christelijke traditie. (...) Dat tweede

deel is een passie met haar eigen structuur in die zeven modules, wat vergelijkbaar is met een christelijke passie, (...) je hebt ook de verschillende kruisgangen eigenlijk. In de zin van: dat personage gaat doorheen verschillende gemoedstoestanden, waarheen ze door moet om uiteindelijk bevrijd te worden.

(... Met dat sjamanistische ritueel) zet je eigenlijk de Barokpassie op z'n kop. Want een Barokpassie [zoals die van Bach, mk] is een christelijke passie met één individu dat zich opoffert voor de mensheid, voor de gemeenschap: Jezus Christus. En in een sjamanistisch ritueel is dat nu juist het omgekeerde: in zo'n ritueel ga je de hele gemeenschap, een hele tribale gemeenschap, een stam – de hele rite die kan dagen, of weken duren –, die gaan alles geven, om één individu te bevrijden van het kwade...

[197]

Voor die *catharsis* gaat de hoofdpersoon van deze passie zelf ook haast ten onder: ze verliest op het dieptepunt (module 4, letterlijk het hart van het tweede deel) zelfs haar spraak en kan alleen nog klanken uitstoten. Na de metamorfose, waarin zij haar regenpak omtovert tot een blauwe avondjurk, wordt ze een sensuele vrouw (reminiscenties aan Maria, de moeder van Jezus, of ook Maria van Magdala, zijn hier niet ver weg). Dan komt de chaos langzamerhand tot rust en uiteindelijk wordt de bunker een aquarium waarin flarden van de muziek van Schütz weerklinken. Als luisteraar blijf ik achter met de vraag hoe ik ooit onder woorden moet brengen welk een abstracte, maar diepaangrijpende voorstelling ik zojuist heb meegemaakt. In een interview met de Italiaanse zangeres Christina Zavalloni, over de vrouw die ze speelt, blijkt zij dat ook niet goed te kunnen. Zij vraagt zich zelfs af waarom dit een passie heet:

I have no clue what this show delivers to the audience. I have no idea. And sometimes this happens to me, but in this case more than usual, because I am very isolated up there. I am very lonely, which is my character. It is as it should be. (...) For me, for the character that I am experiencing: I am not going through a Passion. Okay let's put it differently. It is not more, it is not any different from what a woman, each woman experiences in different ways in her life. So, if this is a Passion: 'what each woman experiences in life, in this shape our body has...', well, then, yeah. Then it is a Passion. We experience things so fully, just because that is our nature. We love so fully, we suffer so fully. (...) But to me, being this woman, I am not doing anything special. I am just trying to survive the pain of living, of losing my child, of being persecuted because I am a female in a men's world, and of being left by my man. In different levels, in different ways, in different societies, in different cultural ways, we all go

through this at some point. Losing the person we think is the love of our life, losing... or even having everything well: a family, a child and everything... there is always pain connected. When you love, you suffer.

Christologie

[198] In deze paragraaf duid ik als theoloog de artistieke keuzes die componisten, dramaturgen en performers maken in deze passies.³⁶⁷ Deze artistieke beslissingen hebben, of de makers zich daarvan nu bewust zijn of niet, theologische impact.³⁶⁸ Dat begint al bij het gegeven dat zij hun composities een passie noemen (hetgeen voor mij reden is om hun werk als passie te beschouwen). Ik interpreteer hun toonzetting, vormgeving en uitvoering als een vorm van belichaamde of *performed theology*.³⁶⁹ Hieronder loop ik de drie beschreven passies vanuit dat perspectief nog eens langs en focus in een analyse met name op de rol en uitwerking van de centrale figuur in de passie-evangeliën, Jezus Christus, die op verschillende manieren een transformatie ondergaat. Daarbij zij uitdrukkelijk opgemerkt dat deze ‘christologieën’ geen afgeronde verhalen zijn, maar fragmenten, juist doordat het hier gaat om muzikale praktijken en keuzes die primair artistiek zijn.

Bespot. De passie van Tarenskeen is zoals gezegd een passie die niet wil verkondigen, maar analyseren. Met zijn muziek, zeker in combinatie met de dramaturgische keuzes voor het gebruik van lenzen, snijtafels en camera’s, creëren componist en zangers een flinke afstand tot het verhaal. Deze afstand schept voor de luisteraars ruimte om het lijdensverhaal opnieuw te ontdekken, en (her)introduceert ook de vreemdheid van dit bekende verhaal.³⁷⁰ Uiteraard zet Tarenskeen bij de analyse die zijn stuk wil zijn het publiek zijn bril op de neus: wat gepresenteerd wordt is uiteraard niet neutraal of vormeloos. Dat de rol van Jezus niet door één solist wordt vertolkt, maar dat zijn stem uit verschillende monden klinkt, stelt de vraag wat de betekenis is van Jezus, zijn lijden en dood. Die vraag is in (en buiten) de christelijke traditie uiteraard niet nieuw, maar wordt hier geactualiseerd en tot de kern gemaakt, zeker door terugkerende zinnen als ‘*Woher bist du?*’ en ‘*Was ist Wahrheit?*’ Die vraag wordt nog eens verder versterkt doordat het dienstmeisje (dat in Matteüs’ evangelie Petrus als een vriend van Jezus herkent) een hoofdrol krijgt: zij neemt in deze passie niet Jezus’ plaats in als lijdend subject, maar krijgt als ‘kroongetuige’ een centrale rol in het onderzoeken en bevragen van het lijdensverhaal van Jezus. Tarenskeen haalt haar weg uit haar klassieke plek in de marge en zet haar in het midden – ‘getuigend optreden’, zou je vanuit theologisch gezichtspunt kunnen zeggen, ook als Tarenskeen dat niet nastreeft. Hoewel Tarenskeen niet wil verkondigen en zijn omgang met christelijk geloofsgoed, zoals deze passie, bij tijden wat recalcitrant is, is zijn omgang met de Chris-

tusfiguur hier Bijbels (in de zin van getuigend) te noemen, ook als hij dat niet zoekt.

Welke *performed christology* rijst er nu op uit deze passie? Een christologie die met name vraagtekens plaatst en bij tijd en wijle de spot drijft met Christus. Hij heeft zijn hoofdrol moeten afstaan aan een dienstmeisje dat uit de marge naar het middelpunt is gehaald. Of toch aan hen die zich in deze gesecculariseerde samenleving, getuige hun twijfel en scepsis, niet goed raad weten met de figuur van Christus; zijn zij het die lijden?

Bevroren. De lijdende Christus krijgt in *The Little Match Girl Passion* wel een lijdend equivalent: het meisje met de zwavelstokjes dat sterft van de kou. Lang zegt zelf in haar lijden een toegang te zien tot het lijden van Jezus. Een omgekeerde interpretatie van wat de componist in dit werk zoekt (namelijk 'haar leed op een hoger plan tillen') is ook goed mogelijk: meer dan dat zij in de passie zijn plaats inneemt, schuift het gezicht van de lijdende Christus over dat van haar – of andersom – en vallen ze samen.³⁷¹ Dan wordt haar lijden in deze passie ook zijn lijden: Christus daalt af naar de goot, zit gehurkt bij haar in de sneeuw. In welke richting je het ook formuleert, de *performed christology* in deze passie is er een waarin de lijdende Christus en lijdende mensen verbonden zijn. Lang bepaalt de luisteraar bij het leed van een onbeduidend doodgevroren meisje, en, in dat spoor, van al wie in deze tijd buiten de boot vallen (bijvoorbeeld ook letterlijk: wie verdrinken in de Middellandse Zee), wie over het hoofd gezien of opzettelijk genegeerd worden in onze wereld. Hij roept de vraag op wat er met al dit lijden teloor gaat (een mensenleven? menselijke waardigheid? of nog anders gezegd: iets van wat/Wie heilig is?) en nodigt de luisteraar uit tot zelfreflectie: wat is ons aandeel in wat er in/aan mensenlevens teloor gaat?

[199]

Binnenstebuiten. *Utopia47:: a very last passion* is in het tweede deel een (fysiek) aangrijpende performance waarin de luisteraar zelf ook op het podium staat en onontkoombaar – want het alternatief is: weglopen uit de zaal – deel krijgt aan de apocalyptische ondergang die Sleichim presenteert. Beelden en geluiden zijn groot en luid en overal om je heen; de pijnscheuten van de lijdende vrouw, de kreten die ze uitstoot, het rillen en schokken van haar lichaam maken haast misselijk en beroerd: je wilt als luisteraar tegelijkertijd wegrennen en erbij blijven. In Zavaloni's vertolking van deze vrouw die zowel mentaal als fysiek lijdt (het lijden neemt haar geheel in beslag), dringt zich – doordat het stuk een passie heet – ook het allesomvattende lijden van Christus op. In de *performed christology* van deze passie gaat de lijdende Christus met deze mens in zijn chaotische bestaan medeten onder. Daarmee raakt de voorstelling aan de diepgang van de incarnatie: de menswording van God ('het Woord is vleesgeworden en heeft onder ons gewoond'; Johannes 1:14) hield – het verhaal is bekend – niet op bij Gods delen in het

leven en de menselijkheid en onmenselijkheid van mensen (om, toen het echt spannend werd, weg te rennen), maar ging door tot in de diepste afgrond (erbij blijven): de dood, het delen in de sterfelijkheid van het bestaan. Zo ver is in Christus God met de mensen meegegaan. De houdgreep waarin Sleichims passie de luisteraar neemt, is er een waarin incarnatie en passie nauw met elkaar verstrengeld zijn.

Evaluatie

[200] De drie besproken passies zijn zeer verschillend. Alle drie stellen ze de vraag naar de betekenis van de lijdende Christus in de 21^{ste}-eeuw. Soms tekent zich daarbij ook een richting van een antwoord af. Elk van de passies thematiseert die vraag in een heel eigen context en presenteert – en daar was ik in deze bijdrage naar op zoek – een *performed christology*. Elke passie verhoudt zich daarbij ook nog eens op eigen wijze tot de passies (met name de *Matthäus Passion*) van J.S. Bach.

Bij Tarenskeen is de *Matthäus Passion* van Bach en daarmee het passieverhaal van Jezus een onderzoeksobject. De context waarin dat onderzoek plaatsvindt is die van geloofstwijfel en scepsis ten aanzien van christelijk (en breder: religieus) geloof die we in onze geseculariseerde samenleving vaker aantreffen. Wie gelooft (nog) het evangelie? De lijdende Christus wordt hier bevraagd, beproefd, bespot, terwijl *en passant* het dienstmeisje uit de marge gehaald wordt, achter de snij- c.q. avondmaalstafel de plek van Jezus inneemt en een belangrijke rol krijgt in het onderzoek naar het passieverhaal. Je zou kunnen zeggen dat niet de betekenis van Christus, maar de geloofstwijfel van de componist en daarmee van ieder die zich in zijn twijfel en aarzeling herkent, de kern is van deze passie: de geseculariseerde mens in het midden, op de resten van de christelijke cultuur. De geloofstwijfel vormt dan inderdaad niet alleen de context van deze passie, maar dringt door tot in de christologie die daarin *performed* wordt: met Bach op de snijtafel is het de geseculariseerde samenleving die lijdt; tegelijkertijd aan de onmogelijkheid om te geloven in een God die zijn zoon laat lijden om de mensen te redden (twijfel, scepsis) en aan de onmogelijkheid om over dat christelijke geloofsgoed de schouders op te halen, om er 'vanaf te komen' (het publiek dat onderdeel wordt van de performance; het dienstmeisje dat uit de marge naar voren wordt gehaald).

De passies van Lang en Sleichim lijken meer op elkaar, in die zin dat ze actuele maatschappelijke problemen reflecteren die dichtbij elkaar liggen: het lijden dat komt met sociale en economische kwetsbaarheid en kwetsbaarheid op het gebied van gezondheid (armoede, veiligheid, vervolging, abortus, ongelijkheid etc.). In hun passies figureren op de centrale plaats van Jezus twee vrouwen: een meisje dat in de kou probeert wat geld te verdienen, genegeerd wordt door passanten en uiteindelijk doodvriest, en een vrouw die haar kind verloren is, door een apocalyp-

tische ondergang van de wereld gered wordt en uiteindelijk oprijst. In deze actualisering van het lijdensverhaal en de transformaties die de Christusfiguur daarbij ondergaan heeft, resoneert sterk het werk van theologen in het veld van feministische, interculturele, contextuele en bevrijdingstheologie. Zij staan in een decennialange traditie van het onder de aandacht brengen en vormgeven van actuele en contextuele christologieën: er zijn zwarte, Midden-Oosterse, Aziatische en Latijns-Amerikaanse christussen, mannelijke, vrouwelijke, LHBTIQ+ christussen, dikke christussen, christussen met een beperking.³⁷² Dit zijn theologische ondernemingen die in beeld brengen hoe Christus verbonden is met de levens van mensen. Ze voegen lagen van de geleefde realiteit toe aan de verhalen die over Christus bestaan. De passies van Lang en Sleichim kunnen in het licht van die theologische ondernemingen worden gelezen als toespitsing en concretisering. Het meisje met de zwavelstokjes, de zangers en luisteraars die ruim een half uur met haar in de kou verblijven en haar verhaal vertolken en met haar mee-lijden; de vrouw die in de apocalyptische chaos ten onder gaat, de zangeres die eigenlijk niet weet wat ze aan het doen is of wat lijden nu wel of niet is, maar zich in haar rol doodeenzaam voelt en de luisteraar die tegelijkertijd wil weglopen en blijven – ze maken het lijden concreter, ook als het breder wordt gedeeld.

[201]

De tweede helft van de centrale vraag in deze bijdrage vraagt wat op grond van de *performed christologies* van deze passies het lijdensverhaal in de hedendaagse cultuur te zeggen kan hebben. In elkaars verband gehoord, gezien en gelezen, benadrukken de passies van Tarenskeen, Lang en Sleichim hoezeer incarnatie en lijden samenhangen, in elke tijd, plaats en context opnieuw. Deze kunstenaars onderzoeken lijden; ze laten zien hoe erg dat lijden is, en wat wij er allemaal mee te maken hebben. Naast en vanwege dat alles stellen ze echter ook nog de vraag of dat onderzoeken ons kan helpen om van dat lijden af te komen. Want is dat niet ook en vooral het ‘probleem’ waar onze gesecculariseerde samenleving mee worstelt – misschien nog wel meer dan dat zij van de erfenis van dat christelijke geloofsgoed niet af komt – namelijk dat het afzweren van het geloof in die God die zijn zoon laat lijden helaas niet tot het verdwijnen van dat lijden heeft geleid?

Slot

Elk op hun eigen manier vragen (en presenteren) de drie hier besproken passies, waarin Christus wordt bespot en bevroren en binnenstebuiten wordt voorgesteld, wat het lijden van Christus mensen hier en nu te zeggen heeft. Die vraag wrijven 21e-eeuwse passiecomposities die buiten de kerk klinken luisteraars vaak op indringender (en soms aanstootgevender) wijze onder de neus dan passies die in een liturgische setting klinken. Dat komt bijna altijd door de creatieve combinatie van dat klassieke lijdensverhaal met andere perspectieven, verhalen, situaties,

beelden en materialen – waaronder, inderdaad, teksten, melodieën en harmonieën uit Bachs Matthäuspassion – die je in de bredere cultuur aantreft. Een timing van passie-uitvoeringen buiten het ‘traditionele passieseizoen’ is daarom misschien juist gelukkig: verhalen en ervaringen van lijden zijn er elke dag, niet alleen rond Pasen. Die zijn er altijd en vaak heel dichtbij. Deze en andere 21-eeuwse passies maken daarop bijzonder opmerkzaam.

In hedendaagse passies vormt Christus als hoofdpersoon geen belemmering, luisteraars kunnen het hele jaar door bij het lijden van God en mensen worden bepaald, en de passies van J.S. Bach zijn een behulpzame bron voor de actualisering van de passie in plaats van een belemmering. Deze passies lijken te voorzien dat lijden niet langer de aberratie is die we zo snel mogelijk moeten genezen, maar geven toe dat lijden veel meer onderdeel van ons bestaan is dan we zouden willen (weten), en dat de kans dat we ervan af komen groter wordt, als we toegeven dat we niet zo goed weten hoe dat moet, maar daarvoor in ieder geval de ervaringsdeskundigheid van wie lijden hard nodig hebben.

UITLEIDING

Deze bundel over kunst, religie en spiritualiteit kent een variëteit aan bijdragen, die zich moeilijk laat samenvatten of synthetiseren. Toch doen we een poging en wel op twee manieren. Stoker belicht aan de hand van de categorie van het heilige samenhang en verschil van de artikelen en Bosman doet dit met behulp van het prisma van de ‘tekstuele’ communicatie.

Kunst en het heilige

WESSEL STOKER

[204]

Het heilige of sacrale blijkt in onze gesecculariseerde wereld geen verloren dimensie te zijn. Het heilige staat weer in de belangstelling. De theoloog en godsdienstwetenschapper Rudolf Otto noemde in zijn befaamde boek *Das Heilige* (1917) de ervaring van het heilige, van het numineuze de essentie van alle religie. Voor de religiewetenschapper Mircea Eliade is het heilige een centraal begrip in het vaststellen van de betekenis van religieuze verschijnselen. De protestantse filosoof Paul Ricoeur die in zijn theologie het Woord, het kerugma-karakter van het Nieuwe Testament, benadrukt, acht het heilige onopgeefbaar. Hij geeft een bemiddeling van het heilige en het woord, van de manifestatie en de proclamatie.³⁷³ Het Duitse tijdschrift *Theion* gaf in 2015 een themanummer uit over ‘Das Heilige als Problem der gegenwärtigen Religionswissenschaft.’³⁷⁴ De socioloog Hans Joas wijst in zijn *Die Macht des Heiligen* (2019) op de macht van het heilige, juist in onze moderne tijd. Hij geeft ermee een alternatief voor Max Webers’ geschiedenis van onttovering. Met de notie van het heilige of het sacrale als interpretatiesleutel blik ik terug op de bijdragen in deze bundel.

Het heilige

Het heilige duidt op een gevoel van of een visie op iets wat onze ervaring overstijgt en tegelijk zin geeft aan die ervaring omdat het ons onvoorwaardelijk aangaat. Het is een niet-natuurlijke eigenschap van personen of objecten en geeft deze een surplus van betekenis. Het heilige wordt zo onderscheiden van het profane.

De ervaring van het heilige is van alle tijden. Mircea Eliade merkt op dat alles wel ooit als sacraal is beschouwd.³⁷⁵ Hij typeert in zijn *Le sacré et le profane* het heilige als het echt werkelijke: ‘het heilige is het zuiver *reële*, het is tevens macht, doeltreffendheid, levensbron en vruchtbaarheid’.³⁷⁶ Maar wat precies het heilige als

het zuiver reële is, dát is afhankelijk van een bepaalde cultuur of religie. De archaische mens ervoer het heilige heel anders dan de mens in het oude Israël. Het Oude Testament stelde het mythisch besef van mens en wereld als goddelijk en heilig onder kritiek. Het 'doopte' de term heilig en liet het bepalen door Israëls verbondsgeschiedenis met God. Om een voorbeeld te geven, de profeet Jesaja hoorde in zijn roepingsvisioen serafs roepen: 'heilig is de Heer van de hemelse machten' en hij schreeuwde het uit: 'wee mij. Ik moet zwijgen, want ik ben een mens met onreine lippen ...'(Jes. 6:1-12).³⁷⁷ Jesaja had een ervaring van het numineuze, het *mysterium tremendum et fascinans* zoals Otto het heilige aanduidt.³⁷⁸ Ook in het Nieuwe Testament komt het heilige naar voren. Bij Jezus' eerste optreden in een synagoge van Kafarnaüm riep een man die bezeten was door een onreine geest: 'Ben je gekomen om ons te vernietigen? Ik weet wel wie je bent, de heilige van God'(Marc.1: 23-24). De leerlingen van Jezus hadden een ervaring van het heilige toen Jezus tijdens de verheerlijking op de berg van gedaante veranderde en zijn kleren helder wit gingen glanzen. Ze waren door schrik overweldigd (Marc. 9:2-8). Maria Magdalena's ontmoeting met de opgestane Jezus had niet dat *tremendum*-moment van het heilige, het huiveringwekkende, maar het *fascinans*-moment, het verrukkende. Ze wilde de opgestane Jezus aanraken, maar hij voorkomt dat door te zeggen: 'houd me niet vast' (Joh. 20:17). Het christendom is soms door een te eenzijdige nadruk op God als de 'gans andere' van invloed op de desacralisering van de westerse wereld. Maar daarmee is niet alles gezegd. De transcendente God is immers ook immanent in de wereld aanwezig. De christelijke traditie spreekt over het blijvend tot aanwezigheid komen van God in Christus in deze wereld. Het in deze bundel besproken tapijtwerk *Christ in Glory* van Sutherland getuigt ervan. De opgestane Jezus blijft met de wereld verbonden.

[205]

Kortom: de term heilig wijst in het christendom allereerst op God, Christus en de *Heilige* Geest en in verband met hen op mensen, tijden (feesten), ruimtes of voorwerpen. Het heilige kan ook de (natuur)wereld als schepping van God betreffen.³⁷⁹ Juist in kunst kan iets oplichten van een ervaring van het heilige zoals de bijdragen in deze bundel laten zien.

God als de heilige

Otto's spreken over het numineuze als het *mysterium tremendum et fascinans* is verhelderend voor wat in de bundel over God wordt gezegd, zoals De Kesels bijdrage over Mallarmé's danseres. Het is het oneindige dat zich in de dansende pen die de danseres is, neerschrijft, maar het is ontoegankelijk. Mallarmé ervaart het numineuze als het ontzettende (*Ungeheuer*). Het is ontoegankelijk. Zo kan het oneindige voor alles staan: dood of leven. In deze zin legde Heinrich von Kleist het schilderij *Monnik aan zee* uit. Het betreft hier het *tremendum*-moment van het nu-

mineuze. Bij Otto is het numineuze het ‘geheel anders’ zijn van God, het onverwoordbare. Beperkt men zich hiertoe dan dreigt de mogelijkheid niet te weten met wie men te maken heeft in de ervaring van het numineuze: met God of de duivel, met leven of dood. Anders dan Mallarmé wil Otto dat vermijden en verbindt in zijn bipolaire godsopvatting het *tremendum*-moment met het verlokken (fascinans) moment dat hij uitlegt als Gods liefde en genade.³⁸⁰

Het schilderij *Monnik aan zee* werd door de schilder ervan, Caspar David Friedrich heel anders ervaren dan Heinrich von Kleist. Friedrich ervoer het als een confrontatie met het oneindige-als-het-overmachtige (*majestas*). Dat is volgens Otto het aan het *tremendum* grenzend moment van het numineuze. Schleiermacher spreekt hier van het ‘gevoel van volledige afhankelijkheid’ van God, Otto van het ‘creatuurgevoel’ en hij citeert een mysticus: ‘de mens verzinkt en versmelt in zijn eigen niets en zijn kleinheid. Hoe helder en zuiverder hem de grootheid Gods in het oog springt, des te kenbaarder wordt hem zijn kleinheid’.³⁸¹

[206]

Het is verrassend dat ook de atheïstische spiritualiteit, aldus Van Es, spreekt over de ervaring van *awe* (*aweism*), als een overweldigend gevoel voor de verhevenheid van de schepping. Een gevoel van transcendentie, die seculier is en geen religieuze fundering nodig zou hebben. Otto spreekt over *awe* als het huiveringwekkende, het *tremendum*-moment van het numineuze.³⁸² Dat het *aweisme* hier van het overmachtige (*majestas*) spreekt is niet in tegenspraak met Otto’s *awe* als het *tremendum*-moment, omdat beide momenten in elkaar overlopen. ‘Het moment van het *tremendum* kan dan ook voller worden weergegeven als *tremenda majestas*’, aldus Otto.³⁸³ Er is wel verschil van mening over de vraag of zo’n ervaring van *awe* al dan niet naar God als de ultieme verwijst.

Het numineuze is een mysterie. Dat is iets anders als dat wat voor ons nu onbegrijpelijk is maar eens zal zijn op te lossen. Een mysterie is principieel onbegrijpelijk. God is als de ‘gans andere’ aan ons mensen ongelijk.³⁸⁴ Frans Kellendonk worstelde hiermee, aldus Brinkman. Kellendonk spreekt van een ‘oprecht veinzen’ om aan te geven dat het in zijn worsteling met de godspraak niet gaat om een hoger inzicht maar om een verlangen naar de ervaring van de echte werkelijkheid. Dat is het *fascinans*-moment van het numineuze, het ‘wonderlijke verrukkende’.³⁸⁵ Kellendonks verlangen naar het echt werkelijke, het ‘zuiver reële’, is een verlangen naar God als de heilige.

Het heilige als ervaring van presentie

Heilige dingen en personen bevorderen een besef van goddelijke presentie in de wereld.³⁸⁶ Het tot aanwezigheid komen van het heilige is wel heel verschillend, afhankelijk van bijzondere situaties. Twee voorbeelden daarvan worden gegeven. Boltanski’s tentoonstelling die ik in het museum *Centre Pompidou* in Parijs zag,

kreeg, zoals Barnard laat zien, binnen de ruimte van de Oude Kerk een sacramenteel karakter. Wat bij Boltanski's installaties vooral sporen van afwezigheid waren, werden binnen het kader van een sacramentele liturgie en van het oude kerkgebouw sporen van iets nieuws op grond van de belofte van de komende Christus.

Presentie van het heilige is niet alleen afhankelijk van tijd en plaats, maar ook van de context van een bepaalde religie, zo laat de bijdrage over Sutherland en Gormley zien. Bij de boeddhistisch geïnspireerde sculpturen van Gormley gaat het om presentie als 'plaats', om 'lichaam-als-aanwezigheid'. Het heilige betreft het bewustzijn in verbondenheid met de elementaire wereld. Bij Sutherlands *Christ in Glory* betreft het een tot aanwezigheid komen van Christus als het kruisen van de blik van twee personen, die van de beschouwer van dit werk en die van Christus via het beeld.

[207]

Het heilige en het profane

Heilig wordt doorgaans onderscheiden van profaan. Een voorbeeld van een heilige ruimte in onderscheid van de profane wereld, geeft de video *A Plague Tale: Innocence* die Bosman bespreekt. Amicia vlucht weg uit het profane gebied waar ze mensen had gedood. Het profane in onderscheid met het heilige krijgt hier de connotatie van onrein in morele zin. Ze vlucht uit het onreine gebied naar een heilige plek, een dorpskerk waar ze om vergeving bidt bij een beeld van Maria, de Moeder Gods.

Het is de vraag in hoeverre er volgens het Nieuwe Testament een *tegenstelling* is tussen heilig en profaan die Emile Durkheim zo had benadrukt in zijn onderzoek naar de archaische religies.³⁸⁷ De menswording van God in Christus relativeert immers een scheiding van heilig en profaan. Paulus zegt in zijn morele opvatting van het heilige dat 'niets op zichzelf onrein is' (Rom. 10:14).³⁸⁸ Relativering betekent geen opheffing van het onderscheid heilig en profaan. Dat laatste is pas mogelijk als het Rijk van God eens voltooid zal zijn (1 Kor. 15: 28 en Openb. 21). Een relativering van het onderscheid heilig en profaan komt naar voren in de ontwikkeling van moderne kerkarchitectuur, zo laten Vander Keere en Goyvaerts zien. De *Église de Saint-François de Molitor* in Parijs werd in 2005 gemaakt tot een *doorgangplaats* tussen de profane wereld (de straat) enerzijds en anderzijds het heilige als het echt werkelijke, het paradijs of de hemel waarvan de tuin achter de kerk het symbool is. In het plan voor de *Magdalenakerk* in Brugge waar de liturgische viering wordt gecombineerd met een breed-maatschappelijk openstelling van de kerk is de heilige ruimte juist gesitueerd te midden van het profane.

Hoe het heilige zich kan afspelen *in* het profane geven de beide bijdragen over de muziek aan. Het is een onderwerp van discussie in hoeverre de luisterpraktijk van sacrale muziek goed tot zijn recht komt in de 'profane' concertzaal

waar het vooral gaat om een esthetische luisterhouding. De sacrale ruimte van een kerk lijkt beter geschikt voor sacrale muziek. Reitsma stelt dat het luisteren naar sacrale muziek ook tot zijn recht kan komen in de profane ruimte van de concertzaal mits aan bepaalde voorwaarden is voldaan. De setting en omstandigheden waarin een concert wordt gearrangeerd, is cruciaal om een muzikale ervaring tot een sacrale ervaring te maken. Belangrijk is ook de transformatie van de luisterpraktijk in de concertzaal en dat vereist improvisatie in de muziekuitvoering. Improvisatie die recht doet aan een open en dynamische *performance* van het kunstwerk en de inrichting van de ruimte bieden de mogelijkheid voor een existentiële interactie tussen luisteraar en de sacrale muziek door middel van een *disclosure*.

[208] Het heilige speelt zich niet alleen af in de profane ruimte, maar ook in de profane tijd, zo laat Klomp zien. Dat doet zij aan de hand van 21^{ste} eeuwse passies. Het lijdensverhaal van Jezus wordt in de passie van David Lang en in die van Eric Sleichim verbonden met actuele maatschappelijke problemen zoals het lijden dat samenhangt met sociale en economische kwetsbaarheid.³⁸⁹ Zulke passies hoeven niet in de Heilige Week te worden uitgevoerd maar kunnen ook in de profane tijd van het jaar worden uitgevoerd.

Heilige personen en idealen

Heiligen zijn ons vooral bekend uit het verleden. Ook vandaag spelen heiligen een rol, maar niet altijd meer zoals vroeger toen ze vooral vereerd werden om hun vrome leefwijze. In de film *The Brand New Testament* speelt Ea de figuur van Christus. Haar ontmoeting met mensen verandert hen. Toch is ze in letterlijke zin geen Christusfiguur: ze is een jong meisje en wil zichzelf niet opofferen. Vander Stichele beschouwt haar als een Christa, een vrouwelijke Christus die zelfbewust haar eigen gang gaat en daadkrachtig en vriendelijk uit is op verbinding, herstel, geluk en liefde.

Maria Magdalena wordt nog steeds als heilige gezien maar de waarden waarvoor ze staat krijgen een andere invulling zoals rechtvaardigheid, medemenselijkheid en harmonie met de natuur. Meer dan vroeger krijgt Maria ook eerherstel. Bij sommige hedendaagse kunstenaars krijgt ze een religieuze betekenis, bij andere een niet-religieuze. Ook al zijn de opvattingen van sommige kunstenaars niet ingegeven door het christelijk geloof, desalniettemin kunnen hun verbeelding van Maria Magdalena wel worden opgevat als uitdrukkingen van het heilige, aldus Wijnia. Er zijn ook seculiere heiligen. Daarvoor wijst ze op Joas' visie op het heilige. Joas lokaliseert het heilige in creatieve handelingen waardoor steeds opnieuw waarden en idealen tot stand worden gebracht.

De Amerikaanse filosoof Dewey wijst op het belang van religie voor de ontwikkeling van idealen, aldus Alma. Dankzij hun verbeeldend vermogen kunnen mensen streven naar het goede leven. De esthetische ervaring krijgt *religieuze* kwaliteit als idealen voor het goede leven worden aangereikt. Vanuit de notie van het heilige beschouwd, kan men hier spreken van *heilige* idealen en waarden die ons onvoorwaardelijk aangaan. Dat doet Dewey anders dan de Neo-Kantiaanse filosoof Wilhelm Windelband die ook het heilige verbindt met waarden en idealen. Windelband beschouwt het heilige als absolute waarde gegrond in God als ‘de werkelijkheid van alle idealen’.³⁹⁰ Dewey wijst zo’n opvatting af. De term religie duidt bij hem niet op een bovennatuurlijke werkelijkheid. Het heilige krijgt een seculiere betekenis als hij spreekt over idealen voor het goede leven. In dat opzicht is hij te vergelijken met Joas’ spreken over het heilige in verband met de ontwikkeling van idealen.³⁹¹ Wordt hier niet de term het heilige teveel opgerekt? Ik meen van niet. Het heilige is iets dat ons onvoorwaardelijk aangaat. Ik kom erop terug.

[209]

Het heilige als het zuiver reële

Is de term heilig ook in een bijzondere waarneming toe te passen op onze werkelijkheid als zodanig? Dat was het geval voor de archaische mens die hierofaniën ervoer. Zulke manifestaties van de machten van de kosmos – van zon, maan, heilige stenen, de aarde enz. – als door Eliade beschreven in zijn *Die Religionen und das Heilige*, zijn in de hedendaagse westerse wereld nagenoeg niet meer aan de orde. Maar kan voor de hedendaagse mens de werkelijkheid als zodanig niet op een andere wijze sacraal zijn? Als tegenwicht tegen een uitsluitend wetenschappelijk-technologische greep op de werkelijkheid is mijns inziens een hedendaagse ervaring van het heilige van belang. Goud wijst op de schilder Giorgio Morandi die flessen, kannen, dozen, in steeds nieuwe opstellingen en schakeringen maakte. Met niets dan wat kleuren en lijnen probeerde hij ze te vatten en hun telkens wegvluchtende betekenis vast te leggen. Het zijn van de voorwerpen is niet slechts een zijn voor de schilder (en de kijker naar dit schilderij), maar een zijn voor zichzelf. De flessen, kannen en dozen *zijn* er eenvoudig. De waarneming is gericht op het zijn van deze voorwerpen als het ware onafhankelijk van degene die waarneemt. Terecht schrijft Goud ‘het is alsof hij zichzelf, de schilderende waarnemer, wilde uitschakelen – om plaats te maken voor die flessen, kannen en dozen’. De godsdienstpsycholoog Jan Weima spreekt hier van een religieuze waarneming. Hij wijst in zijn bespreking van de categorie van het heilige op de specifieke betekenistoekenning aan objecten. De mens kan het gegevene zo waarnemen:

... dat het een betekenis in zichzelf heeft, dat het in zichzelf en als zodanig oneindig belangrijk is, zo belangrijk dat de betekenis van het waarne-

mend subject hierbij wegvalt. Het zijn van het in de religieuze waarne-
ming gegevene is niet slechts een zijn voor mij, maar is vooral een zijn
voor zichzelf.³⁹²

Dit oog hebben voor het zijnsmysterie van de werkelijkheid kun je een ervaring
van het heilige noemen. Het gaat hier om een hedendaagse ervaring van het heili-
ge als het zuiver reële, maar dan – uiteraard anders dan in ‘primitieve’ religies –
als aanduiding voor de werkelijkheid als ‘een zijn voor zichzelf’.

Het eigensoortige van heilige kunst

[210] De bundel geeft, zo heb ik willen laten zien, voorbeelden van hedendaagse erva-
ringen van het heilige of onderzoekt de voorwaarden daartoe. Juist kunst kan ons
iets van het heilige laten zien, van dat wat ons onvoorwaardelijk aangaat. De term
heilig is, zo laat de bundel zien, een polyseem begrip dat wil zeggen dat hij ver-
schillende betekenissen heeft die met elkaar verband houden. Wat het heilige
betekent is steeds afhankelijk van de context, hier die van verschillende heden-
daagse religieuze en spirituele kunst in uiteenlopende situaties. Ook in de seculie-
re spiritualiteit van McEwan en Dewey en in sommige huidige seculiere verbeel-
dingen van Maria Magdalena kan het woord heilig gebruikt worden zoals ik boven
deed. Heilig hier in de zin van ‘das Erlebnis ... der Qualität des Heiligen oder des-
sen, was uns unbedingt angeht’.³⁹³ Het wijst op iets ultiems. Het betreft de theolo-
gische waarheidsvraag: wat is het ultieme? Een verdere discussie hierover betreft
de vraag of het ultieme de Bijbelse God is zoals de theoloog Tillich met hartstocht
heeft beargumenteerd of dat het iets binnen-werelds kan zijn. Op deze wijze is er
mijns inziens een verband tussen seculiere spiritualiteit en religie.

Het heilige is een relatieterm. De relatie bestaat hier in de interactie van de
lezer, hoorder of beschouwer met wat een bepaalde kunstvorm (literatuur, mu-
ziek, beeldende kunst, film, video, enz.) hem of haar geeft. Door deze interactie
met religieuze of spirituele kunst als heilig of sacraal te typeren, benadruk ik dat
het om een ervaring gaat die eigensoortig is. Het betrokken omgaan met zulke
kunst is een sacrale ervaring en verschilt van een esthetisch, moreel of weten-
schappelijk omgaan ermee, zij het dat ze er wel mee samenhangt.

Het prisma van de tekstuele communicatie

FRANK G. BOSMAN

We zetten hier ‘tekst’ uitdrukkelijk tussen aanhalingstekens omdat – zeker sinds Kristeva’s theorie van intertekstualiteit uit de jaren tachtig van de vorige eeuw – hiermee een veel breder spectrum van media wordt aangeduid: geschreven en gesproken teksten, muziek, afbeeldingen en films, maar ook dans, architectuur en videogames zijn ‘teksten’ die ‘gelezen’ worden.³⁹⁴ Teksten – in al hun veelvuldigheid – kunnen daarom dan ook vanuit vele perspectieven worden bestudeerd: dramaturgisch, retorisch, narratief, historisch, enzovoorts.

[211]

Een communicatie-georiënteerde analysemethode

Een bijzondere analysevorm van teksten is de communicatie-georiënteerde analysemethode, die verschillende (intra- en extra)tekstuele instanties binnen een communicatieproces onderscheidt.³⁹⁵ De communicatie-georiënteerde analyse onderscheidt twee communicaties: 1) een tekst-immanente communicatie, namelijk tussen de tekst-immanente auteur, via een decor met attributen en karakters, en de eveneens tekst-immanente lezer; 2) een tekst-externe communicatie tussen de reële auteur en de reële lezer.

De tekst-immanente communicatie is tussen theoretische instanties: het blijft binnen de tekst zelf. De tekst-immanente lezer heeft een perfecte kennis van hetgeen de tekst-immanente auteur communiceert en onthoudt zich van elk moreel of normatief oordeel over de inhoud van de communicatie of de tekst-externe instanties, de reële auteur en de reële lezer. De tekst-externe communicatie is tussen specifieke, identificeerbare, historische personen. De kennis van de reële lezer van de door de reële auteur en/of tekst-immanente auteur geïntendeerde boodschap is echter niet perfect, maar gebrekkig. Tevens behoort het expliciet tot de mogelijkheden van de *reële lezer* om een moreel-normatief oordeel uit te spreken over de communicatie-inhoud, de tekst-immanente auteur en/of de *reële auteur*.

Een dergelijk onderscheid betekent, in zekere zin, de ‘redding’ van controversiële werken uit de wereldgeschiedenis door de modieuze politieke correctheid

van de *Cancel Culture*: het verbannen of verbieden van werken op basis van de morele incorrectheid van de (historische) maker (*reële auteur*) van die werken afgezet tegen het (contemporaine) ethisch paradigma (van reële lezers). Hierbij gaat het niet alleen om de discussie over een (nieuwe) uitgave van Hitlers *Mein Kampf* en Mao's *Rode boekje*, maar ook om gecancelde afleveringen van John Cleese *Fawlty Towers* ('The Germans'), om antiracistische disclaimers bij oude Disneyfilms als *Peter Pan* of *Dombo* of om het werk van de kunstenaar Lucebert in onderscheid van de persoon van de auteur wiens houding in de Tweede Wereldoorlog thans wordt bekritiseerd.³⁹⁶ De communicatie-georiënteerde analyse maakt immers onderscheid tussen de tekst-immanente en de reële auteur, zodat de morele veroordeling van de auteur-van-vlees-en-bloed niet automatisch een diskwalificatie van het werk van de auteur hoeft te zijn: de twee zijn immers van elkaar te onderscheiden. Aan de andere kant van het spectrum voorkomt de communicatie-georiënteerde analyse een fundamentalistische interpretatie van teksten, gezien het onderscheid tussen de tekst-immanente lezer en de (historische en/of contemporaine) reële lezer.

De auteurs van deze bundel gebruiken sowieso een breed scala aan 'tekstsoorten': Brinkman, Van Es en Goud focussen zich op klassiek geschreven literaire teksten, Wijnia voornamelijk op schilderijen en Stoker (ook) op kunstinstallaties, terwijl Vander Stichele en Bosman zich richten op respectievelijk film en videogames. Barnard, Klomp, Reitsma, De Kesel en het tweetal Vande Keere en Goyvaerts storten zich op nog weer andere teksten, namelijk liturgie, passiespelen (toneel), religieuze muziek, dans en architectuur. Hoewel wellicht niemand bij deze laatste vier aan het begrip 'tekst' zal denken, communiceren gebouwen, passiespelen, muziek en dansvoorstellingen wel degelijk met de 'lezer', die natuurlijk ook een luisteraar, toeschouwer of zelfs ook speler kan zijn.

Als we naar kunst in het algemeen en naar kunstwerken besproken in deze bundel kijken als een communicatieproces, waar positioneren de auteurs dan het spirituele en religieuze element binnen dat proces? Waar laat zich het religieuze/spirituele zich communiceren? Een snelle inventarisatie laat zien dat de meeste van de auteurs van deze bundel een voorkeur lijken te hebben om hun vraag naar religie, spiritualiteit en kunst neer te leggen bij tekst-externe communicatie-instanties: de reële auteur en de reële lezers.

De bijdragen in deze bundel

(Reële auteur)

Alma wijst in haar artikel op het speciale talent van kunstenaars om met de expressies van hun verbeeldingskracht die van ons te helpen stimuleren, terwijl Wijnia in haar artikel de invloed laat zien van de persoonlijke opvattingen van

(moderne) kunstenaars omtrent rechtvaardigheid, medemenselijkheid en harmonie met de natuur op hun verbeeldingen van Maria Magdalena. Als laatste maakt Brinkman uitgebreid gebruik van Kellendonks biografie om diens literaire werken te kunnen duiden. Voor alle drie de auteurs valt het religieuze/spirituele element dan ook aan te wijzen in de figuur van de reële auteur/kunstenaar.

(Reële lezer)

Een grote groep auteurs positioneert het religieuze/spirituele juist in de figuur van de reële lezer/kijker/luisteraar. Goud wijst op de mogelijkheid van literatuur, als pars pro toto voor alle kunsten, om ons empathisch vermogen en onze solidariteit met anderen te versterken. En zowel Vande Keere & Goyvaerts als Barnard spreken over de betekenis van de kerkruimte in termen van de concreet vierende gemeenschap die zich deze ruimte en de daarin aanwezige (kunstzinnige) objecten toe-eigent. Op vergelijkbare manier spreekt Reitsma over verschillende luisterpraktijken, waar de ervaring van de concrete toehoorders leidend is. Ook de passiespelen waarover Klomp schrijft, worden geïnterpreteerd vanuit het perspectief van concrete toeschouwers. In de concrete ervaringen van reële mensen is het religieuze gelokaliseerd.

[213]

(Tekst-immanente auteurs/lezers)

Andere auteurs in deze bundel positioneren het religieuze/spirituele moment bij de tekst-immanente instanties. Of het nu gaat om De Kesels interpretatie van Mallarmé's erotisch-dansende poëzie, om Van Es' atheïstische robot roman, Vander Stichele's exegese van de film *Le tout nouveau testament* of om Bosmans diepteboring naar het religieus-kunstzinnige potentieel van de game *Innocence*, de auteurs focussen zich op de communicatie binnen de tekst, zonder zich (veel) gelegen te laten liggen aan de concrete schepper van het kunstwerk of aan de concrete uitwerking op individuele kunstconsumenten. Stoker laat in zijn behandeling van Sutherland en Gormley beide soorten communicatie een rol spelen. Bij Sutherland ligt de focus op de tekst-externe communicatie: de relatie van de externe beschouwer met *Christ in Glory*, terwijl het bij Gormley gaat om een tekst-immanente communicatie.

Wat is het resultaat?

Wat levert een dergelijke indeling nu eigenlijk op? De communicatie-georiënteerde analyse spoort wetenschappers, kunsthistorici, esthetici, kunstkenner en -liefhebbers aan om zich bewust te worden van de verschillende 'momenten' binnen het communicatieproces van een kunstwerk, en dat bij elk van deze momenten een eigen thematiek en methode van toepassing is. Het ene hermeneutische

moment is niet beter dan het andere, maar levert een ander inzicht op. Het samengaan van al die inzichten vormt een zo compleet mogelijk, zij het principieel altijd niet-volledig beeld op van de betekenis van een kunstwerk.

Verbonden aan deze analysemethode is de discussie over de pretentie van objectiviteit, dan wel de acceptatie of zelfs het benadrukken van het subjectieve element in kunstschouwing en -duiding. De kunst – met excuses voor de woordspeling – is om de spanning tussen deze twee niet op te heffen ten gunste van of de ene of de andere zijde, maar deze juist – zoals De Kesel in zijn artikel over Mallarmé al poneerde – te laten bestaan. Beide zijden van de medaille zijn onontbeerlijk.

[214] Zonder besef van de principiële subjectiviteit van elke kunstinterpretatie verwoorden kunstgeschiedenis en esthetica tot droge, onvruchtbare algoritmes, louter bestemd voor en in staat tot het indelen van case studies in voorgegeven categorieën. Echter, zonder een pretentie van objectiviteit vervalt elke lust en noodzaak tot gesprek en discussie over de betekenis van individuele kunstwerken. Geen efficiënter gif voor elke discussie en dus vooruitgang dan het 'dat is gewoon mijn mening'-adagium.

PERSONALIA

Hans Alma is hoogleraar geestelijke zorg en religieus-humanistische zingeving aan de Faculteit Religie en Theologie van de Vrije Universiteit Amsterdam.

Marcel Barnard is hoogleraar praktische theologie/ liturgiewetenschap aan de Protestantse Theologische Universiteit, Amsterdam, en aan de Universiteit van Stellenbosch, Zuid Afrika. [215]

Frank G. Bosman is onderzoeker aan de Tilburg School of Catholic Theology.

Martien Brinkman is emeritus-hoogleraar interculturele theologie (Vrije Universiteit, Amsterdam).

Gerard van Es is emeritus predikant in de Protestantse Kerk in Nederland.

Samuel (Sam) Goyvaerts is docent voor liturgie en sacramenten aan de Tilburg School of Catholic Theology.

Johan Goud (1950) is emeritus-hoogleraar vrijzinnige godsdienstfilosofie en religieuze esthetica (Universiteit Utrecht).

Nikolaas Vande Keere is hoofddocent aan de Faculteit Architectuur en Kunst van de Universiteit Hasselt en partner van het architectenbureau UR-architects.

Marc De Kesel is hoogleraar aan de Faculteit der Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen van de Radboud Universiteit en directeur in- en externe zaken van het Titus Brandsma Instituut.

Mirella Klomp is universitair hoofddocent Praktische Theologie (Liturgiewetenschap) aan de aan de Protestantse Theologische Universiteit, Amsterdam.

Lieke Wijnia is kunsthistoricus en religiewetenschapper en werkt als conservator bij het Museum Catharijneconvent, Utrecht.

Oane Reitsma is predikant in de Protestantse Kerk in Nederland en geassocieerd onderzoeker aan de Protestantse Theologische Universiteit.

Caroline Vander Stichele is hoogleraar Bijbelwetenschappen aan de Tilburg School of Catholic Theology

Wessel Stoker is emeritus hoogleraar Esthetica (Vrije Universiteit, Amsterdam).

FIGURA DIVINA

Verschenen in de serie:

Apocalyps in kunst. Ondergang als loutering?, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.),
Figura Divina 1, Zoetermeer 2014

[217]

Maar zie, ik je lief! Eros in kunst en religie, Hans Alma en Johan Goud (red.), Figura
Divina 2, Zoetermeer 2016

Spiritualiteit van de Tuin, Hans Alma en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 3,
Utrecht 2017

God in hedendaagse kunst, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.) Figura Divina 4,
Soest 2018

Pijnlijk mooi. Lijden en schoonheid in de christelijke kunst, Marc De Kesel en Anne Ma-
rijke Spijkerboer (red.), Figura Divina 5, Middelburg 2019

God opnieuw verbeeld. Een theologische kunstbeschouwing, Wessel Stoker, Figura Divi-
na 6, Almere 2019, tweede druk 2022.

Leven dat leven wil. Over dieren en mensen in filosofie, religie en kunst, Johan Goud en
Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 7, Almere 2020

*Kunstenaars in Gods spoor. Peilingen naar het religieuze en spirituele van kunst
in een seculiere wereld*, Wessel Stoker en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 8,
Almere 2021

Noten

¹ Rudolf Otto, *Das Heilige*, München: C. H. Beck, 1917. Zie over het heilige en kunst de slotbijdrage in deze bundel.

² S. Brent Plate, *Blasphemy. Art that offends*, Londen: Black Dog, 2006.

³ Jonathan Koestlé-Cate, *Art and the church. A fractious embrace. Ecclesiastical encounters with contemporary art*, Londen: Routledge, 2016; Zie ook in deze bundel het artikel van De Kesel en dat van Brinkman.

⁴ Frank Brown, 'Introduction. Mapping the terrain of religion and the art', in: idem (red.), *Religion and the arts*, Oxford: Oxford University press, 2014, 1-24.

⁵ Frank G. Bosman, *Gaming and the Divine. A new systematic theology of video games*, Londen: Routledge, 2019, 16; Bruce Nicholis, *Contextualization a theology of gospel and culture*, Vancouver: Regent College Publishing, 1979; Kelton Cobb, *The Blackwell guide to theology and popular culture*, Oxford: Blackwell publishing, 2005.

⁶ Arnold Hauser, *Mannerism. The crisis of the renaissance and the origin of modern art*, Cambridge: Belknap Press, 1965.

⁷ Christopher Frayling, *On craftsmanship. Towards a new Bauhaus*, Londen: Oberon Books, 2011.

⁸ Steve Pinkerton, *Blasphemous modernism. The 20th century word made flesh*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

⁹ Zie de bijdrage van Barnard in deze bundel.

¹⁰ Gretchen Buggeln, 'Museum space and the experience of the sacred', in: *The journal of objects, art and belief* 8.1, 2015, 30-50.

¹¹ Mail van Hans Uytenbogaardt aan Wessel Stoker 1-3-2021.

¹² Roy Harrisville, 'Encounter with Grunewald', *Currents in theology and mission* 31/1, 2004, 5-14; Andre Hayum, *The Isenheim alterpiece. God's medicine and the painter's vision*, New York: Princeton University Press, 1989; Ruth Mellinkoff, *The devil at Isenheim. Reflections of popular belief in Grünewald's alterpiece*, Berkeley: University of California Press, 1988.

¹³ Frank G. Bosman, 'Die Laute von Byzanz. Byzantinisches Christentum. Zur fehlenden Verbindung zwischen Dada und Catholica im Leben Balls', *Hugo Ball Almanach* 6, 2015, 71-91; idem, 'Gottes Ursprache. Hugo Ball's Theology of Sound', in: Martin Lintner (red.), *God in Question. Religious language and secular languages*, Brixen: A. Weger, 2015, 397-412.

¹⁴ Rudolf Kuenzli, 'The Semiotics of Dada Poetry', in: Stephen Foster en Rudolf Kuenzli (red.), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Iowa City: The University of Iowa, 1979, 52-70.

¹⁵ Da bemerkte ich, da meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priestlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Me gesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt (...) und ich wurde vom Podium herab schweißbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern: J. Stocker, 1946, 100. Vertaling door auteur.

¹⁶ Frank Bosman, 'The bell tolled six on Easter Sunday. The motif of the harrowing of hell in the video game Child of Light', in: Marcel Sarot en Archibald van Wieringen (red.), *The Apostles' Creed. 'He Descended into hell'*, Leiden: Brill, 2018, 160-184.

¹⁷ Joseph Campbell, *The Hero with the Thousand Faces*, Novato: New World Library, 2008.

¹⁸ Phillip Mann, Hugo Ball. An Intellectual Biography, Londen: Institute of Germanic Studies, 1987; Bernd Wacker (red.), Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne, Paderborn: Schoeningh, 1996; Edmund White, The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet, Columbia: Camden House, 1998; Wiebke-Marie Stock, Denkmursturz. Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie, Göttingen: Wallstein Verlag, 2012; Michael Braun en Ernst Teubner (red.), Hugo Ball. Der magische Bischof der Avantgarde, Heidelberg: Das Wunderhorn, 2011; Cornelius Zehetner, Hugo Ball. Portrait einer Philosophie, Wenen: Turia und Kant, 2000.

¹⁹ Zie ook het artikel van Reitsma in deze bundel.

²⁰ Philip Hefner, 'The evolution of the created co-creator', in: Ted Peters (red.), Cosmos as creation. Science and theology in consonance, Nashville: Abingdon, 1989. Dit perspectief werkt de Nederlandse literator Kellendonk op eigen wijze uit: zie het artikel van Brinkman in deze bundel.

²¹ Pascal Conforti, 'Spirituality', in: Mark Winiarski (red.), HIV Mental health for the 21st Century, London: New York University Press, 1997, 52-56; Philip Bohlman en Jeffers Engelhardt, 'Resounding transcendence. An introduction', in: idem (red.), Resounding transcendence. Transitions in music, religion, and ritual, New York: Oxford University Press, 2016.

²² Frank Bosman en Theo Saleminck, Hugo Ball, Bergambacht: 2VM, 2016.

²³ G. Steinman, 'Child of Light. Poetry in Motion', in: Ubi.com, 2015, <http://blog.ubi.com/child-light-poetry-motion> [bezocht 11-05-19]; A. Lewis, 'Child of Light. Stories Behind the Stories', Ubi.com, 2015, <http://blog.ubi.com/child-light-stories-behind-stories> [bezocht 11-05-19]; Stace Harman, 'Child of Light is a dark fairy tale RPG brimming with potential', VG247.com, 2015, www.vg247.com/2014/04/03/child-of-light-is-a-dark-fairy-tale-rpg-brimming-with-potential [bezocht 11-05-19].

²⁴ John Chyssavgis, 'Orthodox spirituality', in: Peter en Richard Woods (red.), The Bloombury Guide to Christian spirituality, London: Bloomsbury, 2012, 83.

²⁵ Zie mijn artikel in: E.Hense & F.Maas (red.), *Towards a Theory of Spirituality*, Leuven: Peeters, 2011, 113-114: 'the basic attitude towards liminal questions (concerning death, suffering, guilt, etc.), that determines more concrete decisions and actions'.

²⁶ Patrick Sherry, 'Art and Literature', in: J.Buckley (red.), *The Blackwell Companion to Catholicism*, Malden etc.: Blackwell, 2007, 475. Zie ook de bijdrage in deze bundel van Marcel Barnard.

²⁷ Ik realiseer me dat deze ongebonden spirituele toepassing niet zonder meer in de lijn ligt van Tillich's intenties. Hij zet in bij beschouwingen over de Bijbelse God en wil laten zien dat alle kunst een vindplaats van God kan zijn. Zie: Wessel Stoker, *God opnieuw verbeeld. Een theologische kunstbeschouwing*, Almere: Parthenon, 2019, 256vv.

²⁸ Rutger Kopland, *Het mechaniek van de ontroering*, Amsterdam: Van Oorschot, 1995, 80.

²⁹ Idem, 83.

³⁰ T.J.Gorringe, *Earthly Visions. Theology and the Challenges of Art*, New Haven and London: Yale University Press, 2011, 192. Hij spreekt over 'premature attempts at the closure of meaning'.

³¹ S.Dresden, *Het vreemde vermaak dat lezen heet. Een keuze uit de essays*, Amsterdam: Meulenhoff, 1997, 66.

³² Edith Brugmans in haar inleiding tot *De ziel in de literatuur*, Nijmegen: Valkhof Pers, 2009, 10.

³³ Voor een uitvoeriger verantwoording verwijs ik naar Johan Goud (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*, Kampen-Kapellen: Klement en Pelckmans, 2011, 169-176.

³⁴ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Parijs, Éditions du Seuil, 1986, 114-115. Geciteerd uit de Nederlandse vertaling in: Paul Ricoeur, *Tekst en betekenis. Opstellen over de interpretatie van literatuur*, vertaling door Maarten van Buuren, Baarn: Ambo, 60.

³⁵ Idem, 105.

³⁶ Northrop Frye, *Words with Power. Being a Second Study of 'the Bible and Literature'*, in: Michael Dolzane (red.), *Collected Works* 26, Toronto: Toronto Press, 2008, 16.

³⁷ Ik doel op de dissertaties van respectievelijk Sjoerd-Jeroen Moenandar, *Verdorven grensplaatsen. Ontmoetingen tussen moslims en niet-moslims in de Nederlandse literatuur 1990-2005*, Groningen, 2011; Sigrid Coenradie, *Vicarious substitution in the literary work of Shūsaku Endō: on fools, animals, objects and doubles*. Utrecht, 2016.

³⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, Amsterdam: Olympos, 2004, 27-28. Oorspronkelijke Duitse uitgave uit 1946.

³⁹ Een term van Schillebeeckx, aangehaald door Frans Maas, in G.Wiegers en E.Brugmans (red.), *Onverwachte impressies. Hedendaagse kunst en spiritualiteit*, Nijmegen: Valkhof, 2009, 22.

[221]

⁴⁰ Zie bijv. de ronduit schokkende opsomming van Trumps uitlatingen over vrouwen, op 164-165 van de Nederlandse vertaling *Het koninkrijk van de angst. Een filosofische blik op angst als politieke emotie*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas Contact, 2018.

⁴¹ L. Korthals Altes, 'Blessedly post-ironic'? *Enkele tendensen in de hedendaagse literatuur en literatuurwetenschap*, inaugurele oratie, Groningen 2001, 17.

⁴² Rutger Kopland, *Voor het verdwijnt en daarna*, Amsterdam: Van Oorschot, 1985; idem, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam: Van Oorschot, 2010, 279.

⁴³ John Dewey, *Art as experience*, 1934, opgenomen in: Jo Ann Boydston en Abraham Kaplan (red.), *John Dewey. The later works, 1925-1953*, deel 10, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989; John Dewey, *A common faith*, New Haven: Yale University Press, 1934.

⁴⁴ Dewey, *Art as Experience*, 254.

⁴⁵ Thomas Alexander, *The human eros: Eco-ontology and the aesthetics of existence*, New York: Fordham University Press, 2013.

⁴⁶ Hartmut Rosa, *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp, 2016.

⁴⁷ William Connolly, *A world of becoming*, Durham & London: Duke University Press, 2011.

⁴⁸ Rosa, *Resonanz*, 29.

⁴⁹ Zie bijvoorbeeld het artikel van Gerard van Es in deze bundel, die seculiere spiritualiteit onderscheidt van religie door het ontbreken van een bovennatuurlijk element. In zijn termen past Dewey's visie bij seculiere spiritualiteit. De Nederlandse vertaling van *A common faith* heet dan ook: *Het religieuze bevrijd van religie*, Leusden: ISVW Uitgevers, 2016.

⁵⁰ William James, *The varieties of religious experience*, New York: Macmillan, 1961, 34.

⁵¹ Zie Hans Alma, *De kunst van samenleven: Een pleidooi voor een pluralistisch humanisme*, Brussel: VUB-PRESS, 2018 en *Het verlangen naar zin: De zoektocht naar resonantie in de wereld*, Utrecht: Ten Have, 2020.

⁵² 'Un peu de prêtre, un peu de danseuse', geciteerd in: Jacques Scherer, *Le 'Livre' de Mallarmé, Nouvelle édition, revue et augmentée*; Parijs: Gallimard, 1977, 68. Nederlandse vertalingen zijn van de auteur van dit artikel.

⁵³ 'Occasioneel', inderdaad, want naar eigen zeggen ging hij slechts zelden naar theater. Zie: Mallarmé, *Oeuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*, Parijs: Gallimard, 1945.

⁵⁴ Idem, 291-351. Veel van de stukken gaan terug op de 'kritieken' die hij in 1886-1887 schreef voor de *Revue Indépendante*, zie: Scherer, *Le Livre*, 15. Dit neemt niet weg dat hij in zijn 'Autobiographie' dans een van zijn *passions d'art* ('kunstpassies') noemt. Zie: Mallarmé, *Oeuvres*, 664.

⁵⁵ Zie onder meer Héléne Stafford, 'La Ballerine illettrée: Transformation of the feminine in Mallarmé's dance writing' in: Edward Nye (éd.), *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam / New York: Rodopi, 2005, 202.

⁵⁶ 'Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l'ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparsée cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent.' Mallarmé, *Oeuvres*, 311.

⁵⁷ Stafford, 'La ballerine', 205.

[222] ⁵⁸ '[...] que la danseuse n'est pas une femme qui danse [...] elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour expérimenter, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.' Mallarmé, *Oeuvres*, 304.

⁵⁹ Het hierboven aangehaalde artikel van Héléne Stafford is in zijn geheel een uitwerking van die stelling. In een andere context wordt die kritiek ook geventileerd in: Jean Paul Sartre, *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre*, Paris: Gallimard, 1986, 32.

⁶⁰ 'La presque nudité, à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l'inverse, hausser l'enlèvement des pointes, montre, pour tout, les jambes — sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d'idée.' Mallarmé, *Oeuvres*, 311-312.

⁶¹ '[...] la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée [... de Dans, alleen in staat – door zijn samenvattende schriftuur – om het vluchtige en het plotse te vertalen tot aan het Idee.' Mallarmé, *Oeuvres*, 541. '[...] alors, par un commerce don't paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. [En zo, in een uitwisseling waarvan haar glimlach het geheim lijkt uit te dragen, levert zij [de danseres] je, door de laatste altijd blijvende sluier heen, het naakte van je concepten en zwijgend zal ze jouw voorstelling neerschrijven op de wijze van een Teken – dat ze is.]' Mallarmé, *Oeuvres*, 307.

⁶² 'Qu'une femme associe l'envolée de vêtements à la danse puissante ou vaste au point de les soutenir, à l'infini, comme son expansion - La leçon tient en cet effet spirituel -'. Mallarmé, *Oeuvres*, 308.

⁶³ Geciteerd uit: Oek de Jong, *Het glanzend zwart van mosselen. Autobiografie, Essay, Reisverhaal, Cultuurkritiek, 1980-2020*, Amsterdam / Antwerpen: Uitgeverij Augustus / Altas Contact, 2021, 205. Zie ook: Andrea Meyertholen, 'Apolcalypse Now. On Heinrich von Kleist, Casper David Friedrich, and the Emergence of Abstract Art', *The German Quarterly* 86/4, 2013, 408.

⁶⁴ Heinrich von Kleist, *Verzameld proza: alle verhalen en essays*, vertaald door Ria van Engel, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2009, p 305. Zie ook: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, deel 3, geredigeerd door Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 543.

⁶⁵ Kleist, *Verzamelde proza*, 305. Oorspronkelijke tekst: 'Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat' (543).

⁶⁶ Idem, 305. Oorspronkelijke tekst: 'Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären' (543).

⁶⁷ In zijn 'Autobiographie' beschrijft hij het 'Grand Oeuvre' waaraan hij werkt als 'un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses (...) J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, mêmes les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.' Mallarmé, *Oeuvres*, 662-663. Zie ook Scherer, *Le Livre*, 18-24.

⁶⁸ Mallarmé, *Oeuvres*, 378.

⁶⁹ 'Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.' Geciteerd in: Scherer, *Le Livre*, 22.

⁷⁰ 'La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers (...)', Mallarmé, *Oeuvres*, 294.

⁷¹ Mallarmé, *Oeuvres*, 294.

⁷² Alles wat toeval is overstijgen en alles volstrekt coherentie gestructureerd: dit zijn de voornaamste criteria van *Le Livre* zoals Scherer die in de inleiding van zijn uitgave naar voren schuift. Zie Scherer, *Le 'Livre' de Mallarmé*, 7-24); Brief aan Eugène Lefébure van 27 mei 1867, geciteerd in: Pascal Durand, 'La destruction fut ma Béatrice: Mallarmé ou l'implosion poétique', in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 99/3, 1999, 377.

⁷³ Mallarmé, *Oeuvres*, 647, geciteerd in Scherer, *Le 'Livre' de Mallarmé*, 28.

⁷⁴ Mallarmé, *Oeuvres*, 37-38. Zie ook: Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, vertaald en geannoteerd door E.H. en A.M. Blackmore, Oxford: Oxford University Press, 2006, 20-23.

⁷⁵ 'De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / Á travers un désert stérile de Douleurs.' Zie: Mallarmé, *Oeuvres*, 38; *Collected poems*, 23.

⁷⁶ 'Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones ...'. Zie: Mallarmé, *Oeuvres*, 37; *Collected poems*, 23.

⁷⁷ 'Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours! donne, ô matière, / L'oubli de l'Idéal cruel et du Pêché / (...) / En vain! l'Azur triomphe / (...) / Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!' Mallarmé, *Oeuvres*, 38 ; *Collected poems*, 23.

⁷⁸ Voor een even scherpe als virulente analyse van de theologische kern van Mallarmé's literaire project (dit wil zeggen van 'de dood van God' als zijn centraal thema), zie Sartre's eerder geciteerde *Mallarmé*.

⁷⁹ Het gedicht verscheen op 4 mei 1897 in het tijdschrift *Cosmopolis*, maar de bladspiegel zoals Mallarmé die voorzag, werd niet gerespecteerd. Een definitieve uitgave, volledig conform zijn ontwerp, verscheen pas in 1915. Zie: Paul Claes, 'Het testament van Mallarmé', in: Mallarmé, *De dobbelsteenworp*

zal nooit het toeval opheffen', vertaling door Paul Claes, Bibliofole uitgave van *Literarte*, 2014 (zonder paginering).

⁸⁰ 'Draag mij als een zegel op uw hart, als een zegel aan uw arm: want sterk als de dood is de liefde, met de onverbiddelijkheid van het dodenrijk sluit zij ieder ander buiten. Haar vonken zijn bliksem-schichten, vlammen van Jahwe.' (Hooglied 8,6; Willibrordvertaling 1975).

⁸¹ G. Bekaert, *In een of ander huis – kerkbouw op een keerpunt*, Tielt: Lannoo, 1967, 39.

⁸² Zie ook: Nikolaas Vande Keere, 'The Healing Project of Modernity', *TRACE Notes on Adaptive Reuse*, 2 - *On Modernity*, Hasselt: Hasselt University, 2019, 7-14.

⁸³ Vergelijk met betrekking tot liturgie en kunst: Tweede Vaticaans Concilie, *Sacrosanctum Concilium* §123.

⁸⁴ Voor de Liturgische Beweging, zie bijvoorbeeld: A. Haquin, *The Liturgical Movement and Catholic Ritual Revision*, in: G. Wainwright and K. B. Westerfield-Tucker (red.), *The Oxford History of Christian Worship*, New York: Oxford University Press, 2005, 696-720.

[224] ⁸⁵ Naast het reeds vermelde boek van Bekaert is er de reeks tijdschriften *Art d'Église – Revue des arts religieux et liturgiques* uitgegeven tussen 1950 en 1980 door L'Abbe de Saint-André onder leiding van Frédéric Debuyst als voorbeeld hiervan.

⁸⁶ Vergelijk ook uitgebreid hierover L. van Tongeren, 'Vers une utilisation dynamique et flexible de l'espace. Une réflexion renouvelée sur le réaménagement d'églises', in: *Questions Liturgiques* 83, 2002, 156-178.

⁸⁷ Bronnen: C. Grafe, 'Beyond the Modern – Some Observations on the Work of Rudolf Schwarz', in: *TRACE*, 61-69; C. Grafe, 'Kale waarheid fysieke ervaring en essentie in de architectuur van Rudolf Schwarz', in: *OASE* 45/46, 1997, 3-27; W. Pehnt en H. Strohl, *Rudolf Schwarz. Architect Einer Anderen Moderne*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997; R. Schwarz, *Vom Bau Der Kirche*, Würzburg: Werkbund-Verlag, 1938; A. Hauser, <https://www.liebfrauen-trier.de/>, [bezocht: 04-10-20].

⁸⁸ Schwarz en Guardini waren goed bevriend, zie: F. Debuyst, *L'entrée en liturgie: Introduction à l'oeuvre liturgique de Romano Guardini*, Paris: Cerf, 2008.

⁸⁹ Bekaert erkent de conceptuele vernieuwing van het werk van Schwarz maar blijft ertegenover ook kritisch. Typisch voor de tijdsgeest verwierp hij elke zweem van formalisme of monumentaliteit, en in het bijzonder de typisch Duitse expressionistische stijl, die ook Schwarz aanhing. Zie: G. Bekaert, *In een of ander huis – kerkbouw op een keerpunt*, Tielt: Lannoo, 1967, 106-107.

⁹⁰ Bronnen: L. Kroll, *Avant-projet 1967 en Plans Juin 1969*, Archive Biesmerée; L. Kroll, 'La nouvelle église de Biesmerée', in: *Art d'Église – Revue des arts religieux et liturgiques* 164, 1973, 72-79; L. Kroll, *Roadbook – Atelier d'Architecture Simone & Lucien Kroll – Ongedwongen Architectuur 22 juni - 18 september 2016*, Brussel: Bozar, 2016.

⁹¹ *Spolia* betreft het hergebruik van oude bouwelementen in een nieuwe constructie. De term wordt voornamelijk gebruikt om de overblijfselen van Romeinse ruïnes aan te duiden. De motivaties voor hergebruik lopen uiteen: van een louter pragmatisch of constructief doel tot het toevoegen van patina, bijkomende betekenis of 'aura', aan het nieuwe gebouw.

⁹² Bronnen: B. Daelemans, *Spiritus Loci: A Theological Method for Contemporary Church Architecture*, Leiden; Boston: Brill, 2015, 266-275; B. Daelemans, 'Ontroerend goed. Over onroerend goed dat niet onberoerd laat, in: Ruimten voor heiliging. Over liturgie, kerkgebouwen en hun interieur', *Cahiers voor Praktische Theologie* 13, 2011, 44-60; S. Goyvaerts, 'Zeven hypermoderne kerken in Parijs', in: idem, 159-173; C. Callies en J.-M. Duthilleul, *Conception de l'Église St.-François de Molitor à Paris*, Groupe

AREP, https://www.arep.fr/fra/file/pages_contents/projects/projects_classification/public_facility/file/paris_eglismolitor_vf_dp.pdf [bezocht: 26-11-20];

Saint-François de Molitor, Paris: ACF, 2018, http://patrimoine-eglises-paris.fr/?page_id=789 [bezocht: 26-11-20].

⁹³ Zie C. Lesegretain, 'Jean-Marie Duthilleul: «Des lieux de référence pour les catholiques»', in: *La Croix*, 06-10-10, https://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Jean-Marie-Duthilleul-Des-lieux-de-reference-pour-les-catholiques-NG_-2010-10-06-556651, [bezocht: 26-11-20]; Grzegorz Tomczak, *Saint-François de Molitor (2005): proximité et continuité*, Documentaire de CFRT/AC et F/Paris – KTO, <https://vodeus.tv/video/saint-francois-de-molitor-2005-proximite-et-continuite-2118>, [bezocht: 26-11-20].

⁹⁴ TRACE tv is een consortium dat verantwoordelijk is voor diverse haalbaarheidsstudies van de herbesteding van Vlaamse parochiekeren uitgevoerd tussen 2016 en 2020, in opdracht van het Projectbureau Herbesteding Kerken (met onder meer een betrokkenheid van het Team Vlaams Bouwmeester, het Agentschap Onroerend Erfgoed en het expertisecentrum voor religieuze kunst en cultuur PARCUM). TRACE tv bestaat uit UR architects, Architecten Broekx-Schiepers, Architect Saidja Heynickx en de onderzoeksgroep *Trace – Herbesteding en Erfgoed* aan de Faculteit van Architectuur en Kunst van de Universiteit Hasselt (BE). Een van de auteurs van dit artikel, Nikolaas Vande Keere is partner van UR architects en lid van de onderzoeksgroep *Trace* en was verantwoordelijk voor dit project.

⁹⁵ Bronnen: TRACE tv, N. Vande Keere, R. Verplaetse, S. Heynickx, J. Broekx, M. Schiepers, B. Plevoets en K. Van Cleempoel, *Heilige Magdalenakerk Brugge. Rapport ontwerpend haalbaarheidsonderzoek nav de transformatie van de Heilige Magdalenakerk voor herwaardering*, Brugge, 2019; N. Vande Keere, B. Plevoets en S. Goyvaerts, 'Wherever a few should gather'. The Liturgical Movement and Vatican II as a Source for Architectural Transformation of Churches in the Context of Adaptive Reuse', in: *Actas De Architectura Religiosa Contemporanea* 7, 2020, 36-51.

⁹⁶ Zie ook de website van de gemeenschap: www.yot.be [bezocht 26-11-20].

⁹⁷ Zie K. Woods, *Art & Visual Culture 1100-1600: Medieval to Renaissance*, Milbank: Tate Enterprises Ltd, 2013.

⁹⁸ R. Krautheimer, 'Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, 1-33.

⁹⁹ Ook paus Franciscus wijst regelmatig op het belang van Vaticanum II als inspiratiebron voor antwoorden op hedendaagse vragen en uitdagingen, zie bijvoorbeeld: Franciscus, Address of his Holiness Pope Francis to the Italian Theological Association, 29-12-17, http://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2017/december/documents/papa-francesco_20171229_associazione-teologica-italiana.html [bezocht: 26-11-20].

¹⁰⁰ Voor de rapporten van het eerder vermelde Projectbureau Herbesteding Kerken: <http://www.herbestemmingkerken.be/pages/Projectbureau.aspx>. Voor onderzoek over *adaptive reuse*, zie ook www.uhasselt.be/trace.

¹⁰¹ Voor de discussies over Maria Magdalena tussen kerkvaders in de eerste eeuwen na Christus, zie: A. Kunder, 'The patristic Magdalene: Symbol for the church and witness to the resurrection,' in E.F. Lupieri (red.), *Mary Magdalene from the New Testament to the new age and beyond*, Leiden, Boston: Brill, 2020, 105-127.

¹⁰² In de Dikke van Dale staat onder het lemma heilige, de beschrijving *een wonderlijke heilige* verklaard als 'een rare snuiter.' Zie: C.A. den Boon, D. Geeraerts (reds.), *Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal (a-i)*. Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 2005, 1349.

¹⁰³ *Michael Landy: Saints Alive* was tussen 23 mei-24 november 2013 te zien in The National Gallery, Londen. Zie ook: C. Wiggins, R. Cork, J. Sliwka, *Michael Landy: Saints Alive*, Londen: National Gallery Company, Yale University Press, 2013.

¹⁰⁴ *Maria Magdalena: De Tentoonstelling* was tussen 25 juni 2021-9 januari 2022 te zien bij Museum Catharijneconvent, Utrecht.

¹⁰⁵ J. de Voragine, *De Hand van God. De mooiste Heiligenlevens uit de Legenda Aurea*, Amsterdam: Athenaeum, Polak en Van Gennep, 2006.

¹⁰⁶ W. Frijhoff, *Heiligen, iconen, idolen*, Nijmegen: SUN, 1998, 7.

¹⁰⁷ C.A. den Boon, D. Geeraerts (reds.), *Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal (a-i)*. Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 2005, 1349.

[226] ¹⁰⁸ A.S. Lehmann, 'Aan de voeten van Jezus. Maria Magdalena in de schilderkunst,' *Kunstschrift* 49/6, 2005, 12-21; A.S. Lehmann, 'The rising of Mary Magdalene in feminist art history', in: I. van der Tuin (red.), *Doing Gender in Media, Art, and Culture*. Londen: Routledge, 2009, 134-150.

¹⁰⁹ Van der Weyden's *Lezende Magdalena* bevindt zich in de collectie van The National Gallery, Londen, twee andere nog bekende panelen bevinden zich in de collectie van Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon. Een vijftiende-eeuwse tekening van het oorspronkelijke gehele altaarstuk bevindt zich in de collectie van het Nationalmuseum in Stockholm.

¹¹⁰ Lehmann, 'The rising of Mary Magdalene'.

¹¹¹ D. Bohde, 'Mary Magdalene at the foot of the cross', in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 61/1, 2019, 3-44.

¹¹² L. Wijnia, *De stervende Maria Magdalena. Melchior de la Mars en de kracht van emotie in de Contrareformatie*, Phoebus Focus XX. Antwerpen: The Phoebus Foundation, 2021.

¹¹³ Een prachtexemplaar bevindt zich in de collectie van Kasteel Huis Bergh, 's-Heerenbergh (inv. 285). Dit schilderij zit in de collectie van het Philadelphia Museum of Art in de Verenigde Staten (inv. 402).

¹¹⁴ L. Wijnia, 'Haar lichaam als strijdtoneel: Vrouwelijkheid in de beeldvorming van Maria Magdalena,' in L. Wijnia (red.) *Maria Magdalena. Kroongetuige, Zondaar, Feminist*. Zwolle, Utrecht: Waanders en de Kunst, Museum Catharijneconvent, 2021, 90-99.

¹¹⁵ Joanne Anderson organiseerde een symposium onder de titel *The Body Politics of Mary Magdalen*, gehouden in november 2017 aan het Warburg Institute in Londen.

¹¹⁶ Zie ook: C. Vander Stichele, 'Maria Magdalena op het witte doek: Verbeeldingen in film', in: L. Wijnia (red.) *Maria Magdalena. Kroongetuige, Zondaar, Feminist*. Zwolle, Utrecht: Waanders en de Kunst, Museum Catharijneconvent, 2021, 26-31.

¹¹⁷ L. Wijnia, 'Een zittende krachtpatser. Is dit de Maria Magdalena van de 21^e eeuw?', in: L. Wijnia (red.), *Maria Magdalena. Kroongetuige, Zondaar, Feminist*. Zwolle, Utrecht: Waanders en de Kunst, Museum Catharijneconvent, 2021, 126-131.

¹¹⁸ B. Spanos. 'FKA Twigs strips off expectations on her new album 'Magdalene'', in: *Rolling Stone*, 11-11-19, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/fka-twigs-magdalone-interview-new-album-909005/> [bezocht: 29-11-20].

¹¹⁹ Telefoonconversatie met Kiki Lamers, 22 juni 2020.

¹²⁰ Lynch beschrijft het heilige als ‘a way of communicating about what people take to be absolute realities that exert a profound moral claim over their lives.’ Zie: G. Lynch, *On the Sacred*, Durham: Acumen, 2012, 11.

¹²¹ H. Joas, *De macht van het heilige. Een alternatief voor de geschiedenis van de onttovering*. Rotterdam: Lemniscaat, 2018.

¹²² F. Suárez Müller, ‘De onuitroeibaarheid van het heilige’, in: H. Joas (red.), *De macht van het heilige. Een alternatief voor de geschiedenis van de onttovering*. Rotterdam: Lemniscaat, 2018, 11.

¹²³ Philippe Dagen, ‘La Marche Funèbre de Christian Boltanski’, in: *Le Monde*, 19-1-18, 18. Vertalingen zijn van de auteur.

¹²⁴ Voor een gedetailleerde beschrijving van de kerk en haar geschiedenis zie: H. Janse, *De Oude Kerk te Amsterdam. Bouwgeschiedenis en restauratie*, Zeist/ Zwolle: Rijksdienst voor de Monumentenzorg/ Waanders Uitgevers, 2004.

¹²⁵ Louis-Marie Chauvet, *Symbol and Sacrament. A Sacramental Reinterpretation of Christian Existence (= Symbole et Sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1987), Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1995.

[227]

¹²⁶ Chauvet, *Symbol and Sacrament*, 89.

¹²⁷ Chauvet, *Symbol and Sacrament*, 116-117.

¹²⁸ M. Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk* (= ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1950), Amsterdam/ Meppel: Uitgeverij Boom, 1996, 25-26.

¹²⁹ Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 24-25.

¹³⁰ Chauvet, *Symbol and Sacrament*, 400.

¹³¹ Voor informatie over de tentoonstelling, zie: Oude Kerk, *Christian Boltanski, 24 nov 2017-29 apr 2018* (informatiefolder, uitgedeeld bij de ingang).

¹³² La Biennale di Venezia, *56th International Art Exhibition. All the World's Futures*, Venice: Marsilio Editori s.p.a., 2015, 560.

¹³³ Christian Boltanski, *names of those who were buried in the oude kerk 1396-1865* (Amsterdam, Oude Kerk, 2017).

¹³⁴ Oude Kerk, *Christian Boltanski*, 4. Een soortgelijk werk uit 2014 toont 230 Japanse gietijzeren klokken die aan lange rietstengels zijn bevestigd en die in de Atacama-woestijn in Chili waren geïnstalleerd. De kunstenaar kent ze ‘een mytische waarde’ toe — La Biennale di Venezia, *56th International Art Exhibition. All the World's Futures*, Venice: Marsilio Editori s.p.a. 2015, 560.

¹³⁵ Het Lectionarium volgens het *Gemeenschappelijk Leesrooster* schreef Psalm 50, Mattheüs 24, 14-35 en Psalm 97 voor. Uit het evangelie lezen we in lichte afwijking daarvan Mattheüs 24, 1-2, 3-14 en 27,50-53, terwijl verzen uit de evangelielezing volgens het lectionarium waren opgenomen in de Kyrie-litanie en in het eucharistisch gebed.

¹³⁶ Chauvet, *Symbol and Sacrament*, 50.

¹³⁷ Idem, 58.

¹³⁸ Zie voor voorbeelden: C.V Kaiser, *Anish Kapoor: Le Spirituel dans l'Art*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013, 109-119.

¹³⁹ H.U. Gumbrecht, *Production of Presence: What meaning cannot convey*, Stanford: Stanford University Press 2004, 57.

¹⁴⁰ Antony Gormley, ‘Concerning the Religious Dimension in My Art’ (1987), in: J. Hutchinson e.a. (red.), *Antony Gormley*, New York: Phaidon Press 2000, 120.

- ¹⁴¹ Antony Gormley, 'Still Moving (1996)', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 154.
- ¹⁴² M. Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, Amsterdam: Boom, 58-59. In het Engels geciteerd door: Gormley, 'Still moving', 156.
- ¹⁴³ Gormley, 'Still Moving', 156.
- ¹⁴⁴ Interview met D. McGonagle (1993), in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 140; 120.
- ¹⁴⁵ Antony Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, geredigeerd door Mark Holborb, London: Thames and Hudson, 2015, 18.
- ¹⁴⁶ Interview met McGonagle (1993), in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 132.
- ¹⁴⁷ Antony Gormley, 'Learning to See: body and Soul (1992)', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 128.
- ¹⁴⁸ Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, 143. Voor een voorbeeld van zo'n Tirthankara sculptuur, zie: idem, 165.
- ¹⁴⁹ Idem, 143.
- ¹⁵⁰ Idem, 144. Interview met McGonagle, in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 135.
- ¹⁵¹ Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, 166.
- ¹⁵² Interview met McGonagle, in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 135.
- ¹⁵³ 'E.H. Gombrich in conversation with Antony Gormley', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 10.
- ¹⁵⁴ J. Hutchinson, 'Return (The Turning Point)', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 34.
- ¹⁵⁵ A. Nugteren, 'Over de zin van meditatie', in: W.Prins & J.Collard (red.), *Meditatie*, Heeswijk: Berne Media,, 2015, 66-76.
- ¹⁵⁶ 'Gombrich in conversation with Gormley', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 10.
- ¹⁵⁷ Interview met McGonagle, in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 135.
- ¹⁵⁸ Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, 166.
- ¹⁵⁹ De boeddistische meditatie Mettabhavana is gebaseerd op metta: de zijnstoestand waarin universele liefde of liefdevolle vriendelijkheid wordt ervaren.
- ¹⁶⁰ Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, 168.
- ¹⁶¹ 'Allotment: Interview with Hans Anderson (1996)', in: J. Hutchinson, *Antony Gormley*, 151.
- ¹⁶² Antony Gormley, 'Being the World (1989)', in: J. Hutchinson, *Antony Gormley*, 124.
- ¹⁶³ Interview met McGonagle, in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 132; 'Gombrich in conversation with Gormley', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 24.
- ¹⁶⁴ Gormley, *Antony Gormley on Sculpture*, 168.
- ¹⁶⁵ W. Stoker, *God opnieuw verbeeld: een theologische kunstbeschouwing*, Almere: Parthenon, 2019, 244-267.
- ¹⁶⁶ R. Alley, *Graham Sutherland*, London: The Tate Gallery, 1982.
- ¹⁶⁷ *Journey into the Light: The Art Treasures of Coventry Cathedral. Their Making and Meaning*, Uitgave Coventry Cathedral, 2014, 19.
- ¹⁶⁸ A. Révai (red.), *Sutherland, Christ in Glory in the Tetramorph: The Genesis of the Great Tapestry in Coventry Cathedral*, London: The Pallas Gallery, 1964, 13, 16, 77, 80.
- ¹⁶⁹ Révai, *Sutherland*, 27.
- ¹⁷⁰ Stoker, *God opnieuw verbeeld*, 263-266.
- ¹⁷¹ J.-L Marion, *The Crossing of the Visible*, Stanford: Stanford University Press, 2004, 78.
- ¹⁷² Zie voor deze term in de religieuze kunst: Stoker, *God opnieuw verbeeld*, 34-35.
- ¹⁷³ Hutchinson, 'Return (The Turning Point)', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 47.
- ¹⁷⁴ Stoker, Idem, 149-151.
- ¹⁷⁵ 'Gombrich in conversation with Gormley', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 28.

¹⁷⁶ I.U. Dalferth, *Becoming Present: An inquiry into the Christian sense of the presence of God*, Leuven: Peeters, 2006, 29-30.

¹⁷⁷ Hutchinson, 'Return (The Turning Point)', in: Hutchinson, *Antony Gormley*, 65.

¹⁷⁸ H. Küng & H. Bechert, *Christentum und Weltreligionen: Buddhismus*, München: R. Piper, 1988, 142-147.

¹⁷⁹ Idem, 63-69.

¹⁸⁰ G. Pattison, *Art, Modernity and Faith*, London: SCM Press, 1998, 182-185.

¹⁸¹ K. Bras, 'Van veelheid naar volheid', in: W. Prins & J. Collard (red.), *Meditatie*, Heeswijk: Berne Media, 2015, 9-21; W. van Welie, 'Meditatie in beeld in de late Middeleeuwen', in: idem, 23-33.

¹⁸² Eigen vertaling van citaten uit de film.

¹⁸³ Voor een meer uitvoerige bespreking van het eerdere werk van Van Dormael, zie: D.Nasta en A.Lachapelle, 'Jaco Van Dormael', in M.Block en J. Szaniawski (red.), *Directory of World Cinema: Belgium*, Bristol/Chicago, Intellect, 2013, 102-110.

¹⁸⁴ J.Van Dormael, *Écrire le chaos: dialogue avec Frédérique Dolphijn*, Collection Orbe, 2. Noville-sur-Mehaigne: éditions esperluète, 2017, 15-16.

[229]

¹⁸⁵ Een zinspeling op het scheppingsverhaal in Genesis 1 komt ook voor in Van Dormael's *Le huitième jour*. Ook deze film begint met een her-vertelling van het scheppingsverhaal in voice-over door een hoofdpersonages, in dit geval Georges, een man met het syndroom van Down. Ook hier wordt het gezicht van het personage geleidelijk onthuld. De precieze betekenis van de titel wordt echter pas duidelijk aan het eind van de film, wanneer Harry, het andere hoofdpersonages het scheppingsverhaal vertelt en daaraan toevoegt: 'Op de achtste dag schiep God Georges (het andere hoofdpersonage) en hij zag dat het goed was'.

¹⁸⁶ A.Reinhartz, *Bible and Cinema: An Introduction*, London: Routledge, 2013, 149.

¹⁸⁷ Dat geldt overigens ook voor de zogenaamde Jezusfilms uit de eerste categorie van Reinhartz aangezien die gebaseerd zijn op verhalen uit de evangeliën, die zelf deel uitmaken van de christelijke traditie.

¹⁸⁸ T.Lindvall en C.Lindvall, 'The World Made Gag: Biblical Reception in Film Comedy', in R.Burnette-Bletsch (ed.), *The Bible in Motion: A Handbook on the Bible and Its Reception in Film*, Berlin: De Gruyter, 2016, 254.

¹⁸⁹ George Aichele stelt bovendien vast dat het Oude Testament vaker gebruikt wordt in komedies dan het Nieuwe Testament omdat films over de evangeliën sneller als blasfemisch worden beschouwd. G.Aichele, 'Comedic Films and the Bible', in R.Walsh (ed.), *T&T Clark Companion to the Bible and Film*, London: T&T Clark, 2018, 76. Een recent voorbeeld hiervan is de Kerstmis special op Netflix van de Braziliaanse theatergroep Porta dos Fundos, *A Primeira Tentação de Cristo (The First Temptation of Christ)*, 2019). Deze laatste film resulteerde niet alleen in protesten maar ook in geweld tegen de acteurs. Twee miljoen mensen ondertekenden petitie met het verzoek aan Netflix om de film te verwijderen. G.Mello, 'Brazilian Comedy Group Hit by Molotov Cocktails After Film on Gay Jesus', *Reuters* 25-12-19, <https://www.reuters.com/article/us-brazil-violence-christmas-idUSKBN1YT0KM>

¹⁹⁰ G.Plets, 'Jaco Van Dormael, regisseur van de chaos', in: *De Standaard Weekblad*, 2017. Online: https://www.standaard.be/cnt/dmf20170511_02877642

¹⁹¹ L.Baugh, *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City: Sheed & Ward, 1997, 130-156.

¹⁹² Tot de eerste groep rekent Baugh films zoals die van Carl Theodor Dreyer (1928) en Robert Bresson (1962) over Jeanne d'Arc en van Alain Cavalier (1986) over Theresia van Lisieux. Tot de tweede groep rekent hij films zoals *La strada* (1954), *Babette's Feast* (1987) en *Dead Man Walking* (1995), maar deze lijst kan gemakkelijk nog verder worden uitgebreid met andere films zoals *Breaking the Waves* (1996) en meer populaire Hollywood films zoals *Alien 3* (1992) en *The Seventh Sign* (1988) die Laura Copier in haar boek *Preposterous Revelations* bespreekt. Zie verder: T.Penner en C.Vander Stichele, 'The Tyranny of the Martyr: Violence and Victimization in Martyrdom Discourse and the Movies of Lars von Trier', in J.Bekkenkamp en Y.Sherwood (red.), *Sanctified Aggression: Legacies of Biblical and Post-Biblical Vocabularies of Violence*, London: T&T Clark, 2003, p.175-192; en L.Copier, *Preposterous Revelations: Visions of Apocalypse and Martyrdom in Hollywood Cinema 1980-2000*, Sheffield, Sheffield Phoenix Press, 2012.

¹⁹³ Zo schrijft hij over Gabriel Axel's *Babette's Feast*: 'If Babette is a Christ-figure and if the film treats of the Christian experience of salvation, then at some point Axel should represent the cross.' (cursief toegevoegd), in: Baugh, *Imaging the Divine*, 143.

¹⁹⁴ K.Cherry, *Art that Dares: Gay Jesus, Woman Christ, and More*, Berkeley: AndroGyne Press, 2007, 110-114.

¹⁹⁵ Zie bijv. J.Clague, 'The Christa: Symbolizing My Humanity and My Pain', in: *Feminist Theology* 14/1, 2005, 83-108.

¹⁹⁶ N.Slee, *Seeking the Risen Christa*, Londen: SPCK. Kindle Edition, 2011, 23.

¹⁹⁷ Idem, 36-37.

¹⁹⁸ Bosman, *Zes perspectieven op de relatie tussen kunst en religie*.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Roger Ebert, 'Why did the chicken cross the genders?', in: *Chicago Sun-Times*, 2005, <http://www.rogerebert.com/answer-man/why-did-the-chicken-cross-the-genders> [bezocht: 03-09-20].

²⁰¹ April-Lyn Caouette, '7 Games the devil uses to get a foothold in your life', in: *Love Thy Nerd*, 2019, <https://lovethynerd.com/7-games-the-devil-uses/> [bezocht: 03-09-20].

²⁰² Mathew Kumar, 'Develop 2009. Thatgamcompany's Chen on how emotions can evolve games', in: *Gamasutra*, 2009, https://www.gamasutra.com/view/news/24442/Develop_2009_Thatgamecompanys_Chen_On_How_Emotion_Can_Evolve_Games.php [bezocht: 03-09-20].

²⁰³ Gaf Hussain, 'A plague tale. Innocence review. Surprise of the year', in: *Playstationing*, 2019, <http://www.playstationing.com/reviews/ps4-reviews/a-plague-tale-innocence-review-surprise-of-the-year/5228> [bezocht 03-09-20].

²⁰⁴ John Aberth, *The black death. The great mortality of 1348-1350. A brief history with documents*, Londen: Plgrave/Macmillan, 2005.

²⁰⁵ Richard Barber, *Edward III and the triumph of England. The Battle of Crécy and the company of the Garter*, Londen: Penguin Books, 2014.

²⁰⁶ Anna Foa, *The Jews of Europe after the Black Death*, Berkeley: University of California Press, 2000, 13-16.

²⁰⁷ Gonzalo Frasca, 'Ludologists love stories, too. Notes from a debate that never took place', in: M. Copier en J. Raessens (red.), *Level-up. Digital games research conference*, Utrecht: Utrecht University, 2003.

²⁰⁸ Frank G. Bosman, *Gaming and the divine. A new systematic theology of video games*, Londen: Routledge, 2019, 37-43.

²⁰⁹ Robert Buerkle, *Of worlds and avatars. A player-centric approach to videogames*, Los Angeles: University of Southern California, 2008, 26-35; Graham Allen, *Intertextuality*, 2000, 8-60; Gerog Lauteren, *The pleasure of the playable text. Towards as aesthetic theory of computer games*, in: Frans Mäyrä (red.), *Proceedings of computer games and digital cultures conference*, Tampere: Tampere University Press, 2002, 218.

²¹⁰ Marie-Laure Ryan, *Avatars of story*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, 98.

²¹¹ Ryan, *Avatars*, 203; Roger Caillios, *Man, play, and games*, Urbana: University of Illinois Press, 2001, 9-23.

²¹² Ryan, *Avatars*, 75-93; Sarah Worth, 'Narrative understanding and understanding narrative', in: *Contemporary Aesthetics 2*, 2004.

²¹³ Chris Crawford, 'Assumptions underlying the Erasmatron storytelling system', in: M. Mateas en Ph. Sengers (red.), *Narrative intelligence*, Philadelphia: Benjamins Publishers, 2003, 191.

²¹⁴ Frank G. Bosman, *Gaming and the divine. A new systematic theology of video games*, Londen: Routledge, 2019, 46-50.

²¹⁵ George Scheper, 'Apple', in: David Jeffrey (red.), *A dictionary of Biblical tradition in English literature*, Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1992, 50; Frank Bosman, 'Adam lay bounden. A Marian Felix Culpa', in: *AUC Theologica 10/2*, 2020, 123-139.

²¹⁶ James Gailey, *Sex, war, and 'sin'. Humanity's path from the garden towards the city of a holy God*, Eugene: Wipf and Stock, 2012, 73-76; Patricia Williams, *Doing without Adam and Eve*, Fortress Press: Minneapolis, 2000; Pier Franco Beatrice, *The transmission of sin. Augustine and the pre-Augustinian sources*, New York: Oxford University Press, 2013.

²¹⁷ Geciteerd in: Rosemary Horrox, *The Black Death*, Manchester: Manchester University Press, 1994, 116.

²¹⁸ Peter McDonald, 'On couches and controllers. Identification in video game apparatus', in: Jan Wysocki (red.), *Ctrl-Alt-Play. Essays on control in video gaming*, Jefferson: McFarland, 2013; David Owen, *Player and avatar. The affective potential of videogames*, Jefferson: McFarland, 2017.

²¹⁹ Grant Tavinor, *The Art of Videogames*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009; David J. Getsy (red.), *From Diversion to Subversion. Games, Plays, and Twentieth-Century Art*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2011; Andy Clarke en Gerthe Mitchell (red.), *Videogames and Art*, Chicago: Intellect, 2013; John Sharp, *Works of Games. On the Aesthetics of Games and Art*, Cambridge: MIT Press, 2015; C. Thiu Nguyen, *Games: Agency as Art*, New York: Oxford University Press, 2020.

²²⁰ Ernest Adams, 'Will computer games ever be a legitimate art form', in: Andy Clarke en Gerthe Mitchell (red.), *Videogames and Art*, Chicago: Intellect, 2013, 421.

²²¹ C. Thi Nguyen, *Games. Agency as art*, New York: Oxford University Press, 2020. Zie ook de artikelen van Barnard en Goud.

²²² Vgl. Oek de Jong, 'Dronken van taal' in: Charlotte de Cloet e.a. (red.), 'Oprecht veinzen'. *Over Frans Kellendonk*, Amsterdam: Meulenhoff, 1998, 95-111, met name 100 en 110: 'Er was een intellectueel taboe: wie zich in die jaren tachtig in religie verdiepte en daar geen geheim van wenste te maken, kon rekenen op onbegrip, de spot, het hoongelach of een regelrechte ziedende agressie van de lite-

raire en culturele elite' en 'Een schrijver had met religie niets te maken, het religieuze en de reflectie op religie schenen voorgoed uit de literatuur te zijn verdwenen.'

²²³ Zie: Oek de Jongs essaybundel *Een man die in de toekomst springt*, Amsterdam: Meulenhoff 1997; Kellendonks uitgave van zijn drie Leidse colleges over Vondels, *Altaergeheimenissen*, compleet met het naschrift 'Grote woorden' in: *Geschilderd eten*, Leiden/Amsterdam: Martinus Nijhoff/Meulenhoff, 1988; alsmede de essays 'Beeld en gelijkenis' en 'Idolen, Over het tweede gebod', opgenomen in *Het complete werk*, Amsterdam: Meulenhoff 1992 (2^e druk), 871-934 en 837-860. Zie voor alle romans, essays, recensies, etc. van Kellendonk nu ook de 2 delen van zijn *Verzameld Werk*, Amsterdam: Querido, 2015 (2^e druk).

²²⁴ Jaap Goedegebuure, 'God mag weer in de letteren', *Trouw* 04-01-14, Letter & Geest, 16-19.

²²⁵ Vgl. Oek de Jong, 'Dronken van taal', 98. De jacobs ladder verwijst naar de droom van aartsvader Jacob waarin hij engelen zag opstijgen en afdalen (Genesis 28,12). Nadien heeft het woord uiteenlopende betekenissen gekregen. De lopende band met modderbakken van een baggermachine wordt ook een jacobs ladder genoemd. In zijn eerste openbaar college over Vondels *Altaergeheimenissen* vermeldt Kellendonk ook nog een andere betekenis: 'Een Jakobs ladder was in Vondels tijd een hoekmeetinstrument waarmee je sterren kon schieten. Het werd op zee gebruikt om het astronomisch bestek op te maken.' Zie voor Kellendonks gebruik van dit beeld: *Het complete werk*, 878 (vgl. 891).

²²⁶ Idem, 100.

²²⁷ Oek de Jong en Jaap Goedegebuure (red.), *Frans Kellendonk. De brieven*, Amsterdam-Antwerpen: Querido 2015 (3^e druk), 244 en 302. Zie ook Jaap Goedegebuure, *Kellendonk. Een biografie*, Amsterdam: Querido, 2018.

²²⁸ Johan Goud, 'Het 'mystieke lichaam' in recente Nederlandse literatuur. Over spiritualiteit en erotiek bij Gerard Reve, Frans Kellendonk en Désanne van Brederode', *Liter* 15/67, 2012, 35-46.

²²⁹ Vgl. Johannes van het Kruis, *Mystieke Werken*, Gent: Carmelitana, 1980; en Teresia van Avila, *Mijn leven. Autobiografie* (Mystieke Werken van Teresia van Avila, deel 4), Gent: Carmelitana, 1984.

²³⁰ Vgl. B. Hancock, *The Scandal of Sacramentality. The Eucharist in Literary and Theological Perspectives*, Eugene: Wipf and Stock, 2014, xxii: 'The Eucharist, therefore, which points to the Word-made-flesh, (...) makes present the co-occurrence or con-fusion of word and flesh: of language taking on a body; of the immaterial entering into and taking on materiality; of the sacred coming to inhabit the profane.'

²³¹ J.D.G. Dunn, *The Theology of Paul the Apostle*, London-New York: T. & T. Clark, 2003, 615-620.

²³² Idem, 548-552.

²³³ Vanaf de Reformatietijd kwam de term 'mystiek lichaam' in katholieke kring enigszins in een kwaad daglicht komen te staan omdat de protestanten de term gebruikten ter aanduiding van de onzichtbare kerk. In de encycliek 'Mystici Corporis Christi' nam paus Pius XII in 1943 de term weer op en benadrukte daarmee de twee-eenheid van de zichtbare en onzichtbare kerk. Binnen de met de 'théologie nouvelle' verbonden theologen bleef de term niet zonder kritiek vanwege het risico van een te gemakkelijke identificatie van het lichaam van Christus met het instituut van de Rooms-Katholieke Kerk. Zie: Henry de Lubac, *Corpus mysticum. Essai sur L'Eucharistie et l'Église au moyen âge*, Paris: Cerf, 1944, 89-139; Yves Congar, *Die Lehre von der Kirche: Vom abendländischen Schisma bis zur Gegenwart* (Handbuch der Dogmengeschichte, Band III/3d), Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1971, 121-

123; en Miguel M. Garijo-Guembe, *Gemeinschaft der Heiligen. Grund, Wesen und Struktur der Kirche*, Düsseldorf: Patmos, 1988, 96-98.

²³⁴ De Jong en Goedegebuure, *De brieven*, 356. Te denken valt hier aan Ef.1,22-23; 2,16; 4,4.15-16.

²³⁵ De roman *Mystiek lichaam. Een geschiedenis* verscheen in 1986 en beleefde in 2015 een 22^e druk. Hij is in zijn geheel opgenomen in *Het complete werk*.

²³⁶ *Het complete werk*, 868 (zie ook 285 en 366).

²³⁷ Gerda van de Haar, 'Moreel lezen. De ontledende blik', *Liter* 5/21, 2002, 34-52(47).

²³⁸ Zie voor de notie van de 'imagined community' de classic van Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York: Verso (1983) 2006 (revised edition).

²³⁹ Arnon Grunberg, *De mensheid zij geprezen. Een nieuwe Lof der Zotheid*, Amsterdam: Athenaeum Polak & Van Gennep, (2001) 2007 (7^e druk), 68: (over de aantrekkingskracht van wreedheid) 'De humanisten hoopten dat we dat zouden vergeten, maar hun humanisme is zo failliet als een bruinkolenmijn in voormalig Oost-Duitsland.'

²⁴⁰ Grunberg, *Het complete werk*, 698.

²⁴¹ Idem, 698.

²⁴² Idem, 700.

²⁴³ Idem, 357.

²⁴⁴ De Jong en Goedegebuure, *De brieven*, 410 (8-1-'87).

²⁴⁵ *Het complete werk*, 849-852. Vgl. W. Bronzwaer, 'De gehoorzaamheid aan het tweede gebod. Over de essays van Frans Kellendonk' in: Charlotte de Cloet, e.a. (red.), 'Oprecht veinzen', 39-50 (40): 'Kellendonk schuift het tweede gebod naar voren als een beveiliging tegen de autonomie-pretenties van de kunst. Het is de positie van Plato, voor wie de kunst immers ook slechts schaduwen van de werkelijkheid kon tonen en ons valse beelden voorspiegelde.'

²⁴⁶ *Het complete werk*, 721.

²⁴⁷ *De brieven*, 430.

²⁴⁸ Idem, 416.

²⁴⁹ *Het complete werk*, 873; vgl. ook 927: 'En toen kwam de gewetensvraag: 'Geloof je daar nu ook zelf in, in God, Hemel, Heilig, al die grote woorden van Vondel?''

²⁵⁰ *Het complete werk*, 933-934. In de laatste woorden van dit uitvoerige citaat valt een verwijzing naar Psalm 22, 4 te beluisteren: 'U bent de heilige, / die op Israëls lofzangen troont.'

²⁵¹ Idem, 928.

²⁵² Idem, 845.

²⁵³ Idem, 846. De uitwerking heeft dezelfde titel ('Beeld en gelijkenis') als de oorspronkelijke bijdrage. Zie Jeroen Koolbergen (red.), *Over God*, Amsterdam: Tabula, 1983, 71-82.

²⁵⁴ Idem, 842-843. De gedachte van de wederkerigheid tussen God en mens is in de na-oorlogse Nederlandse literatuur vooral bekend geworden door Reve's bekende 'Dagsluiting' in: G.K. van het Reve, *Nader tot U*, Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1966, 152: 'Eigenlijk geloof ik niets,/ en twijfel ik aan alles, zelfs aan U./ Maar soms, wanneer ik denk dat Gij waarachtig leeft,/ dan denk ik, dat Gij liefde zijt, en eenzaam,/ en dat, in zelfde wanhoop, Gij mij zoekt/ zoals ik U.' De gedachte van de wederkerigheid nadert die van het 'helpen' van God zoals Etty Hillesum die in haar brieven heeft verwoord: 'Ik zal je helpen God, dat je het niet in mij begeeft, maar ik kan van te voren nergens voor

in staan.' Zie: *Etty. De nagelaten geschriften van Etty Hillesum 1941-1943*, Amsterdam: Balans, 1986, 516 en ook 232, 480-481, 512 en 517.

²⁵⁵ Kellendonk nadert hier dicht de in de oosterse orthodoxie zo invloedrijke, doorgaans aan Athanasius toegeschreven, gedachte van de theosis of theopoiësis. Vgl. V. Lossky, *In the Image and Likeness of God*, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1974 en voor Athanasius J. Roldanus, *Le Christ et l'homme dans la théologie d'Athanase d'Alexandrie. Étude de la conjonction de sa conception de l'homme avec sa christologie*, Leiden: Brill, 1968, 102-103.

²⁵⁶ Zie ook J.F. Goud, 'Gods blinde handlanger. Frans Kellendonk als katholiek auteur' in: F.G. Bosman en A. Smeets (red.), *Gods letterproeverij. Portretten van katholieke literatoren* (Annalen van het Thijmgenootschap), Nijmegen: Valkhof Pers, 2007, 145-162.

²⁵⁷ *Het complete werk*, 721.

²⁵⁸ *Idem*, 721.

²⁵⁹ *Idem*, 859. Kellendonk geeft zijn eigen draai aan het begrip ironie. Van Dale heeft als eerste betekenis 'milde spot' en de betekenis van het Griekse woord eirooneia, geveinsde onwetendheid, is precies het tegenovergestelde van Kellendonks interpretatie (geveinsde wetendheid).

²⁶⁰ *Idem*, 859.

²⁶¹ *Idem*, 859.

²⁶² Zie voor deze driedeling Paul van Tongeren, 'Ironie en verlangen. Over geloof, gemeenschap en geschiedenis in het werk van Frans Kellendonk' in: Charlotte de Cloet e.a. (red.), 'Oprecht veinzen', 55-64 (58-59).

²⁶³ *De brieven*, 432-433 en 455. Vgl. E. Schillebeeckx, *Christus sacrament van de Godsontmoeting*, Bilthoven: H. Nelissen, (1959) 1966 (8^e druk) en R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris: Editions Bernard, 1972. Of dat advies effect heeft gehad, kan men zich afvragen. Zie Oek de Jong, 'a.a.', 107: 'Na zijn meesterlijke en meeslepende uiteenzetting over Vondels leerdicht waagt Kellendonk het om een persoonlijke visie te geven op het lijden van Christus (waar het gedicht immers om draait), en komt dan, plotseling zwaar steunend op de gedachten van anderen, met een theorie over het zondebokritueel, die academisch is, die geen vitale verbinding met het onderwerp tot stand brengt en ook geen recht doet aan het persoonlijk karakter van zijn confrontatie met Vondels geloof.'

²⁶⁴ *Christus sacrament van de Godsontmoeting*, 15 en 24.

²⁶⁵ *Het complete werk*, 904. Zonder zich daar waarschijnlijk ooit in verdiept te hebben sluit Kellendonk hier in feite nauw aan bij die sacramentstheologische studies die het sacrament vooral als taal- en handelingsgebeuren verstaan (a) waarin lichamelijke een grote rol speelt (b) en dat zich binnen de setting van de liturgie afspeelt (c). Vgl. J. Geldhof, 'Overwegingen bij recente ontwikkelingen in de sacramentstheologie (Boekenessay)', *Tijdschrift voor Theologie* 56/2, 2016, 173-187.

²⁶⁶ *Het complete werk*, 905. Vgl. voor een protestantse (remonstrantse) benadering van de liturgie als spel G.J. Hoenderdaal, *Risikant spel. Liturgie in een gesecculariseerde wereld*, 's Gravenhage: Boekencentrum, 1977.

²⁶⁷ *Idem*, 924-926.

²⁶⁸ In feite komen in Kellendonks benadering de belangrijkste vier aspecten van het sacramentsbegrip samen, namelijk het soteriologische (de transsubstantiatie en de doorbreking van het zondebokmechanisme), het ecclesiologische (de kerk als mystiek lichaam van Christus), het eschatologische (anticipatie van het rijk Gods in het hier en nu) en het symbolische (de liturgie als theater) aspect. Vgl. Martien Brinkman, 'Aspecten van een gemeenschappelijk sacramentsbegrip' in: R. Mi-

chiels en J. Haers (red.), *Een werkzame dialoog. Oecumenische bijdragen over de kerk 30 jaar na Vaticanum II* (Nikè-Reeks nr. 38), Leuven-Amersfoort: Acco, 1997, 41-80.

²⁶⁹ *De brieven*, 408.

²⁷⁰ *Idem*, 456.

²⁷¹ Vgl. A. Heumakers, 'Een paar druppeltjes poëtische genade' in: Charlotte de Cloet e.a. (red.). 'Oprecht veinzen', 9-20, m.n. 20. Zie ook Oek de Jong, *a.a.*, 111: 'Kellendonk heeft met zijn oeuvre een vraag gesteld waar je, als je ook maar een beetje lef hebt, niet omheen kunt.'

²⁷² Zie over zijn onvermogen tot geloof *Het complete werk*, 843: 'En eh... geloof ik ook in die God van mij? Van de wenselijkheid, zeg maar gerust de noodzaak, van zo'n geloof ben ik geheel doordrongen, maar wat geloven is en hoe het moet heb ik nooit kunnen ontdekken.' Zie ook *Idem*, 849 en 859 en *De brieven*, 395 en 434.

²⁷³ Vgl. Marc Colsen, 'De verbeelde God. Het probleem met Frans Kellendonks opvatting van geloof', *Liter* 17/76, 2014, 25-29, vooral 28. Zie ook Oek de Jong, *a.a.*, 105.

²⁷⁴ Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*, Nijmegen: Vantilt, 2010, 44.

²⁷⁵ Oek de Jong, 104.

²⁷⁶ *Het complete werk*, 931 en 929-930.

²⁷⁷ *Idem*, 365-366 en 389.

²⁷⁸ Sander Kollaard, *Uit het leven van een hond*, Amsterdam: Van Oorschot, 2019.

²⁷⁹ Interview in *NRC* 26-06-20.

²⁸⁰ Elisabeth Hense & Frans Maas (red.), *Towards a theory of spirituality*, Leuven: Peeters, 2011, introduction.

²⁸¹ Kees Waaijman, *Spiritualiteit: vormen, grondslagen, methoden*, Kampen: Kok, 2000, 425-426.

²⁸² Philip Sheldrake, *Spirituality: A brief history*, New York: John Wiley & Sons, 2013, hoofdstuk 1. Zie ook: Philip Sheldrake, 'Christian spiritual traditions: reframing boundaries, theory & method', in: Elisabeth Hense & Frans Maas (red.), *Towards a theory of spirituality*, Leuven: Peeters, 2011, 29-33.

²⁸³ Zie in deze bundel het artikel van Johan Goud, 'Kunst en spiritualiteit'.

²⁸⁴ Jeaneane Fowler, 'Spirituality' in: Andrew Copson en A.C. Grayling (red.), *The Blackwell Handbook of Humanism*, John Wiley and Sons, 2015, 347-373. Citaat: 356, 357.

²⁸⁵ Wessel Stoker en W.L. van der Merwe, *Looking Beyond?: Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art, and Politics*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012.

²⁸⁶ Teemu Taira, 'Atheist spirituality' in: Tore Ahlbäck (red.), *Postsecular Religion Practices*, Turku: Donner Institute for Religious and Cultural History, 2012, 388-404.

²⁸⁷ Sam Harris, *Waking Up: A Guide to Spirituality Without Religion*, Londen: Bantam Press, 2014, 201-206, citaat 206.

²⁸⁸ Sam Harris, *The End of Faith: Religion, Terror, and the Future of Reason*, Londen: The Free Press, Simon and Schuster, 2005, 227 (oorspronkelijk verschenen in 2004: New York: W. W. Norton & Company).

²⁸⁹ Phil Zuckerman, *Living the Secular Life*, New York: Penguin Press, 2014, 21.

²⁹⁰ Richard Dawkins, *The God Delusion*, Londen: Bantam Press, 2006, 9. Citaat Einstein: 'I don't try to imagine a personal God; it suffices to stand in awe at the structure of the world, insofar as it allows our inadequate senses to appreciate it'.

²⁹¹ Richard Dawkins, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Boston/New York: Houghton Mifflin, 1998, voorwoord.

²⁹² Christopher Hitchens, *God Is Not Great*, Londen: Atlantic Books, 2007, 5.

²⁹³ Hitchens, *God Is Not Great*, 286.

²⁹⁴ Ian McEwan, *Atonement*, Londen: Jonathan Cape, 2001.

²⁹⁵ Ian McEwan, *Saturday*, Londen: Jonathan Cape, 2005.

²⁹⁶ Ian McEwan, *The Children Act*, Londen: Jonathan Cape, 2014.

²⁹⁷ Ian McEwan, *The Cockroach*, Londen: Jonathan Cape, 2019.

²⁹⁸ Gerard van Es, *Geloven in fictie: vormen van troost in de nieuw-atheïstische roman*, Almere: Uitgeverij Parthenon, 2020.

²⁹⁹ *Idem.*, 109-139.

³⁰⁰ Ian McEwan, *Machines Like Me and People Like You*, Londen: Jonathan Cape, 2019.

³⁰¹ Vergelijk op dit punt het gedicht 'The Secret of the Machines' van Rudyard Kipling uit 1911, waarin de machines zelf aan het woord zijn en hun 24/7 dienstbaarheid aan de mensheid bezingen. Tegelijkertijd beseffen zij dat zij slechts creaties zijn van de mens en dat zij de goden niet kunnen vervangen: 'We are everything on earth - except The Gods!'

³⁰² *The Irish Times*, 13-04-19.

³⁰³ Roger Scruton, 'Music and the Transcendental', in: Férdia J. Stone-Davis (red.), *Music and Transcendence*. Farnham/Burlington VT: Ashgate, 2015, 75-84: 75.

³⁰⁴ Een nadere invulling van dit begrip vanuit verschillende invalshoeken is te vinden in de eerste vier artikelen van: Oane Reitsma, Rob van Gerwen en Marlies De Munck (red.), *Muziek ervaren: Essays over muziek en filosofie*. Budel: Damon, 2014.

³⁰⁵ Het thema komt al naar voren in: W. Wiora, e.a. (red.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1978.

³⁰⁶ Volgens de vertaling in het programmaboekje.

³⁰⁷ Hier is op gewezen door: James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*. London: University of California Press, 1995; en in het Nederlandse taalgebied met name door: Cas Smithuijsen, *Een verbazende stilte: Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Amsterdam: Boekmanstudies, 2001. Micha Hamel en Darina Huinck analyseren maar liefst 42 aspecten van wat er gebeurt in een modern concert: Micha Hamel et al., *Speelruimte voor klassieke muziek in de 21ste eeuw*. Rotterdam: Hogeschool Codarts, 2016, 96-104.

³⁰⁸ Hamel, e.a., *Speelruimte*, 9-10, 30 en 34.

³⁰⁹ Hamel wijst op de verschuiving van representatiecultuur naar presentiecultuur, waarin alles direct voorhanden is: Hamel, e.a., *Speelruimte*, 14-16.

³¹⁰ 'Inhoud' is een enigszins ongelukkige term, omdat vorm en inhoud in muziek soms niet te scheiden zijn. Die discussie laat ik echter buiten het bestek van dit artikel vallen.

³¹¹ Immink spreekt in navolging van Josuttis van de 'energetische werking van de Geest': F.G. Immink (2011). *Het heilige gebeurt: Praktijk, theologie en traditie van de protestantse kerkdienst*, Zoetermeer: Boekencentrum, 42, 61.

³¹² Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesamelte Werke Bd. 1: *Hermeneutik I*), Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960/1990), 48-50, 94-106.

³¹³ Zie hierover ook: Wessel Stoker, *God opnieuw verbeeld: Een theologische kunstbeschuwing*. Almere: Uitgeverij Parthenon, 2019, 40-42.

³¹⁴ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 91.

³¹⁵ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (revised ed.), Oxford: Oxford University Press, 2007, 8.

³¹⁶ Benson gebruikt een mooi beeld voor het gegeven dat concertcultuur een religie in zichzelf wordt door erop te wijzen dat concertgebouwen het uiterlijk van Griekse tempels krijgen, inclusief bustes van demigoden: een muzikaal pantheon; maar dat ook de stilte rondom een uitvoering dicht bij een gebedsstilte ligt. Zie: Bruce Ellis Benson, *Liturgy as a Way of Life: Embodying the Arts in Christian Worship*. Grand Rapids: Baker Academic, 2013, 68.

³¹⁷ Hamilton voegt aan Goehrs positie op basis van de negentiende-eeuwse pianorecitalcultuur nog het element van een 'aesthetics of perfection' toe, een esthetische opvatting waarin een muziekwerk idealiter wordt omgeven door stilte, zoals een schilderij in een museum aan een witte muur hangt, geïsoleerd van alle mogelijke afleiding van de omgeving: Andy Hamilton, *Aesthetics & Music*, London/New York: Continuum, 2008, 193-199.

³¹⁸ Oane Reitsma, 'Musical Works as Higher Times', in: Florian Zemmin, Colin Jager & Guido Vanheeswijck (red.), *Working with 'A Secular Age': Interdisciplinary Perspectives on Charles Taylor's Master Narrative*, Berlin: De Gruyter, 2016, 229-244: 236.

[237]

³¹⁹ Hans-Georg Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest', in: idem, *Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I*), Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1974/2001, 94-142.

³²⁰ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 63; Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 112-113.

³²¹ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 116 ; Oane Reitsma, 'Musical Works as Higher Times', 231-234.

³²² Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 118.

³²³ Hyun-Ah Kim, 'Homo ludens, Music, and Ritual: The Play/Non-Play Characters of Religious Music', in: *Questions Liturgiques* 94/3-4, 2013, 220-246 en 238-239.

³²⁴ Idem, 239.

³²⁵ Idem, 239.

³²⁶ Idem, 239.

³²⁷ F.G. Immink, *Het heilige gebeurt: Praktijk, theologie en traditie van de protestantse kerkdienst*. Zoetermeer: Uitgeverij Boekencentrum, 2011, 41-54, 121-125.

³²⁸ Idem, 41, cf. 33.

³²⁹ Idem, 42-43.

³³⁰ De moderne concertpraktijk zoekt naar de ervaring van het sublieme, maar deze is in de muziek zelf gelegen: Hamel e.a., *Speelruimte*, 88.

³³¹ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 121-122.

³³² Joop Kramer, *Religieuze eenheid – speelse tweehed: De mens en zijn werkelijkheid als referentiekader voor religie en spel*, [Dissertatie, Vrije Universiteit Amsterdam, 2012.], 15-16.

³³³ Idem, 28 resp. 40.

³³⁴ Transcendentie wordt hier verstaan als een theoretische abstractie en wordt niet toegepast op specifieke religieuze visies, maar als een expressie van het menselijke gevoel van afhankelijkheid van een 'groter geheel'.

³³⁵ Idem, 51.

³³⁶ Kim, 'Homo Ludens', 246.

³³⁷ Kim, 'Homo Ludens', 239.

³³⁸ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*, Aldershot/Burlington: Ashgate, 2008; Bruce Ellis Benson, *Liturgy as a Way of Life*. In tegenstelling tot wat de titel doet vermoeden gaat het Benson niet zozeer om het gebruik van kunst in de kerkelijke eredienst, maar ziet hij meer de liturgie als een middel om het leven tot een ‘kunstwerk voor God’ (128) te maken.

Stoker, *God opnieuw verbeeld*, 279.

³³⁹ Stoker, *God opnieuw verbeeld*, 279.

³⁴⁰ Idem, 264-266 en 280.

³⁴¹ Hamel et al., *Speelruimte*, 16.

³⁴² Johan Snel, ‘Moderne passies’, in: Marcel Barnard en Gerda van de Haar (reds.) *De Bijbel Cultureel*. Zoetermeer: Meinema/Pelckmans, 2009, 530-533. De auteur is dr. Oane Reitsma en ds. Eddy Reefhuis erkentelijk voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel. Zij heeft dankbaar gebruik gemaakt van hun vragen en suggesties.

³⁴³ Zie onder andere Willem Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen*, Nijmegen: SUN, 1998, 35-38; Joep de Hart, *Maak het nieuw. Over religieuze ontwikkelingen en de positie van de kerken. Een persoonlijke geschiedenis*. Sociaal en Cultureel Planbureau 10, Den Haag, 2011; Paul Post, ‘Heilige velden. Panorama van ritueel-religieuze presenties in het publieke domein,’ in: *Tijdschrift voor Religie, Recht en Beleid* 1/3, 2010, 70-91; Erik Borgman, *Metamorfosen. Over religie en moderne cultuur*, Kampen: Klement Pelckmans, 2006; Wim van de Donk, *Geloven in het publieke domein*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006; Marcel Barnard, ‘Bijbellezen als textiele werkvorm. ‘O Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verzezen God’’, in: *Schrift. Tijdschrift over de Bijbel* 46/1, 2014, 30-34; Mirella Klomp, *Playing On. Restaging The Passion After the Death of God*, Leiden: Brill, 2020.

³⁴⁴ Snel maakt niet precies duidelijk waarom dit religieuze karakter bij de passie voor componisten een groter probleem vormt dan bij andere religieuze kunstmuziek, maar ik versta hem zo dat het toonzetten van het lijdensverhaal van Christus, juist omdat het om het hart van het christelijk geloof gaat, componisten ervan weerhouden heeft er zo vrijelijk mee om te springen als met andere verhalen uit de christelijke traditie.

³⁴⁵ Vgl. deze uitspraak van de Schotse componist James MacMillan, in diverse interviews over het componeren van een nieuwe passie: ‘Bach hovers over your shoulder like a ghost’. Dat maakt voor een componist het actualiseren en ‘opfrissen’ van de passie als muzikale vorm bepaald niet eenvoudig. Zie bijvoorbeeld: Sophie Bevan, ‘MacMillan’s St Luke Passion, Barbican, London – review’, in: *Financial Times*, 7 april 2015, <https://www.ft.com/content/f186a58c-dd0a-11e4-975c-00144feab7de> [bezocht 6-7-21] en het door mij bezochte live interview met James MacMillan door Frederik Styns, Muziekcentrum De Bijloke te Gent, 19 maart 2011. Componist Boudewijn Tarenskeen zegt iets vergelijkbaars, ‘Een Mattheus schrijven is sinds Bach een waagstuk’, in: Mirella Klomp, interview met Boudewijn Tarenskeen, gehouden op 2 mei 2010 in Amsterdam.

³⁴⁶ ‘St. John Passion’ van Gubaidulina (2000), ‘DEUS PASSUS (St. Luke Passion)’ van Rihm (2000), ‘La Pasi3n seg3n San Marcos’ van Golijov (2000), ‘Water Passion after St. Matthew’ van Dun (2000).

³⁴⁷ Naast de in dit artikel besproken passies zijn enkele andere voorbeelden (de opsomming is verre van volledig): ‘Lucas Passie’ van Tsoupaki (2007), ‘Passio Compassio’ van Ensemble Sarband (2010), ‘Judaspassie’ door Egon Kracht & The Troupe (2010), ‘St John Passion’ (2012) and ‘St Luke Passion’ (2014) door James MacMillan, ‘The Gospel according to the other Mary’ door Adams (2013), ‘Nasimi Passion’ by Franghiz Al-Zadeh (2017), en in 2020 een nog onbekende corona-passie die Tsoupaki

geschreven zou hebben, maar die naar het schijnt (nog) niet in première kon gaan vanwege de corona-maatregelen.

³⁴⁸ Zie enkele andere artikelen die ik schreef in het kader van mijn onderzoeksproject *Passio resurrexit* van 2013-2019 aan de Protestantse Theologische Universiteit: Mirella Klomp, 'Ecclesioscapes: interpreting gatherings around Christian music in and outside the church. The Dutch case of the 'Sing Along Matthäuspassion'', in: Andrew Mall, Jeffers Engelhardt en Monique Ingalls (reds.), *Studying Congregational Music. Key Issues, Methods, and Theoretical Perspectives*, Abingdon: Routledge, 2021, 246-265; Mirella Klomp, *Playing On*; Mirella Klomp, 'Passio – Compassio. J.S. Bach's Passions Transformed into a Passion Transcending Christianity', in: Frits de Lange and Julie Claassens (reds.), *Retrieving Compassion: Global Ethics, Human Dignity, and the Compassionate God*, Eugene: Wipf and Stock, 2018, 187-202; Mirella Klomp, 'Die 'Passion-zum mitsingen'. Christliche Musik im öffentlichen Raum', in: *IAH Bulletin* 41, 2013, 97-110.

³⁴⁹ Bijgewoond: uitvoering door Cappella Amsterdam o.l.v. Daniel Reuss, 9 november 2012 (onderdeel van November Music), Verkadefabriek te 's-Hertogenbosch, en 12 januari 2013, Muziekgebouw aan het IJ te Amsterdam. Paul Koek (De Veenfabriek) tekende voor de dramaturgie.

[239]

³⁵⁰ Voor deze beschrijving is onder andere gebruik gemaakt van de uitgereikte programmatie door Florian Hellwig.

³⁵¹ Anthony Fiumara, 'Passie tussen haakjes', in: *Trouw*, 26 februari 2009.

³⁵² Idem.

³⁵³ Interview met de auteur op 2 mei 2011 in Amsterdam.

³⁵⁴ In e-mailcorrespondentie met de auteur, 1 februari 2021 (waaruit met toestemming van de componist geciteerd).

³⁵⁵ Kasper Jansen, 'Het verhaal van Mattheus kan op een bierviltje. Over Boudewijn Tarenskeen, die een nieuwe *Matthäus Passion* componeert', *Tussen hemel en aarde. Over geloof en ongelooft in muziek*, Amsterdam: Prometheus, 2005, 97-104 (102).

³⁵⁶ Interview met de auteur op 2 mei 2011 in Amsterdam.

³⁵⁷ Bijgewoond: uitvoering door het Nederlands Kamerkoor o.l.v. Daniel Reuss op 4 maart 2015 (in de liturgische veertigdagentijd), Waalse Kerk te Amsterdam, en o.l.v. Peter Dijkstra op 6 juli 2017 (hartje zomer) tijdens Koorbiënnale 9, Muziekgebouw aan het IJ te Amsterdam. Aan deze laatste performance werkten ook twee dansers mee.

³⁵⁸ David Lang: 'There is no Bach in my piece and there is no Jesus—rather the suffering of the Little Match Girl has been substituted for Jesus's, elevating (I hope) her sorrow to a higher plane.' In: *Program note: the little match girl passion*, <https://davidlangmusic.com/music/little-match-girl-passion>, [bezocht: 26-01-21], Vertaling uit het Engels door de auteur.

³⁵⁹ Johann Jacob van Niekerk, "David Lang's The Little Match Girl Passion. A Conductor's Guide." In: *Choral Journal* 56/2 (2015), 8-20.

³⁶⁰ Bijgewoond: première tijdens Holland Festival op 21 juni 2011, Muziekgebouw aan het IJ te Amsterdam, en uitvoering tijdens het Klarafestival op 11 september 2011, Kaaaitheater te Brussel.

³⁶¹ De trailer van deze passie, die zowel iets van het eerste als het tweede deel toont, is te zien via Vimeo: <https://vimeo.com/74302639>, [bezocht: 26-01-21].

³⁶² Citaat van Sleichim, afkomstig van de website van Holland Festival.

<https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/2011/utopia-47-a-very-last-passion/>, [bezocht: 31-01-21].

³⁶³ Naar de bekende dichtregel van Lucebert: 'Schoonheid, schoonheid heeft haar gezicht verbrand', zie: Lucebert, 'Ik tracht op poëtische wijze', in: idem, *apocrief/analphabetische naam*, 1952.

³⁶⁴ Niet iedere luisteraar kan dit waarderen. In Brussel zei, een halve minuut na het begin van het tweede deel, een dame van een jaar of 60 naast mij: 'Nou, als dit de muziek van de toekomst is, dan hoeft het voor mij niet.' Vijf minuten later verliet ze de zaal, terwijl ze tegen niemand in het bijzonder zei: 'Ik begrijp er helemaal niets van, wat hier gebeurt, en ik zit vreselijk mijn tijd te verdoen.'

³⁶⁵ Sleichim putte voor dit tweede deel uit verschillende literaire bronnen, waaronder *Straw Dogs* van John Gray (waarin de mondiale catastrofe van een etnisch conflict centraal staat: de auteur exploreert hoe de wereld en het menselijk leven eruit zien na het humanisme), en Yvonne Vera's *Butterfly burning* (een novelle over een hoogopgeleide Zimbabwanse vrouw die na een ongeplande zwangerschap bij zichzelf een abortus opwekt om haar zelfstandigheid te kunnen behouden). Mirella Klomp, interview met Eric Sleichim, gehouden op 11 september 2011 in Brussel.

³⁶⁶ Idem.

[240] ³⁶⁷ Dat duiden doe ik op grond van het materiaal dat ik heb verzameld. Deze interpretatie is uiteraard niet de enige juiste of enig mogelijke interpretatie; daar is het mij niet om te doen. Ik ben erop uit te laten zien wat een theologische lezing aan kennis kan opleveren over de betekenis van het lijdensverhaal in de 21^{ste} eeuw.

³⁶⁸ Zie ook de toelichting in de Introductie van dit artikel.

³⁶⁹ Andere aanduidingen zijn 'ordinary theology' (als een vorm van betekenisgeving), zie Jeff Astley, *Ordinary Theology: Looking, Listening and Learning in Theology*, Aldershot: Ashgate, 2002; 'occasional theology' of 'amateur theology', zie Mariecke van den Bergh, 'Setting the Table Anew: Queering the Lord's Supper in Contemporary Art', in: Mark D. Chapman & Dominic James (reds), *Genders and Sexualities in History. New Approachers in: History and Theology to Same-Sex Love and Desire*, Cham: Palgrave MacMillan 2018, 227-248(229); en ook 'grassroots theology' en 'public theology', zie Mirella Klomp, *Playing On*, hoofdstuk 7: Staging the resurrection, waar producenten en omroeporganisaties worden omschreven als degenen die publieke theologie bedrijven.

³⁷⁰ Dat doet deze moderne passie wellicht nog meer dan bijvoorbeeld de zeer bekende klanken van de *Matthäus Passion* van Bach dat doen, of de gezongen of gelezen passie in de liturgie.

³⁷¹ Zie voetnoot 359 voor het citaat van de componist. Hoe hij dit 'op een hoger plan tillen van haar leed' precies bedoelt, wordt niet helemaal duidelijk uit het citaat en de context: menselijk leed dat daarmee (ook) goddelijk leed wordt? particulier leed dat universeel leed wordt? of nog iets anders?

³⁷² Zie bijvoorbeeld Manuela Kalsky, *Christaphanien. Die Re-Vision der Christologie aus der Sicht von Frauen in unterschiedlichen Kulturen*, Chr. Kaiser/Gutersloher Verlaghaus, 2000; Martien Brinkman, *De niet-westerse Jezus, Jezus als bodhisattva, avatara, goeroe, profeet, voorouder en genezer*, Zoetermeer: Meinema, 2007; Lisa Isherwood, *The Fat Jesus. Christianity and Body Image*, New York: Seabury Books, 2008; Martien Brinkman & Martha Frederiks, 'Jezusbeelden van niet-westerse vrouwen', in *Nederlandsch theologisch tijdschrift*, 63/3, 2009, 185-204; Van den Berg, 'Setting the Table Anew'; Kleber de Oliveira Machado, *The Brazilian Jesus. In Search of a Protestant Christology in the Brazilian Context*, (dissertatie) VU Amsterdam 2018.

³⁷³ P. Ricoeur, Manifestation and Proclamation, in: P. Ricoeur, *Figuring the Sacred: Religion, Narrative, and Imagination*, Minneapolis: Fortress Press, 1995, 48-67.

³⁷⁴ W. Gantke & V. Serikov (red.), *Das Heilige als Problem der gegenwärtigen Religionswissenschaft*, Peter Land: Frankfurt am Mai, 2015.

- ³⁷⁵ M. Eliade, *Die Religionen und das Heilige: Elemente der Religionsgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, 33.
- ³⁷⁶ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris: Éditions Gallimard, 1965, 31.
- ³⁷⁷ Geciteerd uit De Nieuwe Bijbelvertaling (2004), evenals de volgende Bijbelcitaten.
- ³⁷⁸ R. Otto, *Het Heilige: een verhandeling over het irrationele in de idee van het goddelijke en de verhouding er van tot het rationele*, Hilversum: C. de Boer jr./Paul Brand, 1963.
- ³⁷⁹ M. Raphael corrigeert Otto's opvatting van het heilige in dit opzicht en past het heilige ook toe op de natuur als schepping van God: 'Here awe is primarily a reaction to nature, in which *dabhar*, the immanent creative energy of God, flows through all things.' Zie: M. Raphael, *Rudolph Otto and the Concept of Holiness*, Oxford: Clarendon Press 1997, 182; zie ook: idem, 143-144.
- ³⁸⁰ Otto, *Het heilige*, 37; M. Raphael, *Rudolph Otto and the concept of Holiness*, 169-170.
- ³⁸¹ Geciteerd door Otto, *Het heilige*, 25.
- ³⁸² Otto, *Het heilige*, 19.
- ³⁸³ Otto, *Het heilige*, 24.
- ³⁸⁴ Otto, *Het heilige*, 31.
- ³⁸⁵ Otto, *Het heilige*, 37.
- ³⁸⁶ Raphael beschrijft Otto's opvatting van het heilige als volgt: 'the numinous is a form of self-awareness evoked by the presence of a power of non-natural value; as such it can be recognized only empathetically through the evocation of certain emotions excited by the *numen praesens*', in: M. Raphael, *Rudolph Otto and the concept of Holiness*, 65.
- ³⁸⁷ A.L. Molendijk, 'The notion of the sacred', in: P. Post & A.L. Molendijk (red.), *Holy Ground: Re-inventing ritual space in modern western culture*, Leuven: Peeters, 2010, 69-70, 73.
- ³⁸⁸ Zie Raphael over de bevrijdende kritiek op de tegenstelling heilig-profaan (in: M. Raphael, *Rudolph Otto and the concept of Holiness*, hoofdstuk 7).
- ³⁸⁹ Iets soortgelijks doet Milo Rau in zijn Jezusfilm *The New Gospel*, 2021, en Boris Gerrets in zijn film *Lamentations of Judas*.
- ³⁹⁰ W. Windelband, 'Das Heilige (1915)', in: C. Colpe (red.), *Die Diskussion um das 'Heilige'*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, 29-56.
- ³⁹¹ H. Joas, *Die Macht des Heiligen*, Frankfurt: Suhrkamp, 2019, hoofdstuk 3 en 7. In de Nederlandse uitgave van Joas' boek licht F.S. Müller de term heilig bij Joas helder toe. Zie: H. Joas, *De macht van het heilige*, Rotterdam: Lemniscaat, 2018, 7-24.
- ³⁹² J. Weima, *Reiken naar oneindigheid: inleiding tot de psychologie van de religieuze ervaring*, Baarn: Ambo, 1981, 128.
- ³⁹³ P. Tillich, *Zur Theologie der Bildenden Kunst und der Architektur*, 1961, in: R. Albrecht (red.), *Gesammelte Werke IX*, Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1967, 346. Elders heb ik dat verband tussen religie en seculiere spiritualiteit gelegd door middel van mijn typologie van transcendentie: 'Culture and Transcendence: A Typology of Transcendence', in: W. Stoker & W.L. van der Merwe (reds.), *Looking beyond?*, Leuven: Peeters, 2012, 5-25. De historicus W. Frijhoff wijst in zijn *Heiligen, idolen, iconen* (Nijmegen: SUN, 1998) vooral op het seculiere gebruik van de term heiligheid en benoemt het als het 'repertoire van exemplarische levensvormen'.
- ³⁹⁴ J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press, 1980.

³⁹⁵ A. van Wieringen, Methodological Developments in Biblical Exegesis: Author – Text – Reader, in: *Analecta of the UCU* 7, 2020, 27–46.

³⁹⁶ J. Waterson, Fawly Towers 'Don't mention the war' episode removed from UKTV, in: *The Guardian*, 11-06-20, <https://www.theguardian.com/media/2020/jun/11/fawly-towers-dont-mention-the-war-episode-removed-from-uktv> [bezocht: 22-05-21]; T. Spangler, Disney Plus' Five-Month-Old Decision to Block Films With Racist Depictions From Kid Profiles Draws New 'Cancel Culture' Ire, in: *Variety*, 10-03-21, <https://variety.com/2021/digital/news/disney-plus-blocks-racist-films-kid-profiles-1234927194/> [bezocht: 22-05-21].