

"we were...BORN TO BE WILD"

(Steppenwolf, 1969)

"I think people resist freedom, because they're afraid of the unknown. That unknown was once very well known. It's where our souls belong. The only solution is to confront yourself with the greatest fear imaginable. After that (...) fear of freedom (...) vanishes" (Jim Morrison in een interview in Rolling Stone)

een ondergronds panacee

In 1967 schreef Jeff Nuttall, schilder, dichter, voormalig jazz- trompettist, Ban-de-bom activist en hippie van het eerste uur, een grondig een begeesterd document over de Underground, getiteld: 'Bomb Culture'¹. Hij predikte een andere levensinstelling: het openen van de registers van de ervaring van het moment. Door de enerverende shock van de Happening, zou de wereld in vuur en vlam worden gezet.

Zijn belangrijkste inspiratiebron was William Burroughs als deze stelt dat we de taal en haar definities moeten ontbinden, om de verschillen op te heffen. Taal construeert de verschillen en de persoonlijke identiteit." Een harmonische geest moet de lichamen telepathisch informeren over een oneindig leven buiten de tijd", luidde Burroughs credo. Volgens Nuttall schuilt de menselijke essentie schuilt niet in het terugverlangen van de romantici, maar in de hang naar de Hades-hier-en-nu, de onderwereld van de droom en de zelfkant. Hij sprak een duidelijke verwachting uit: ondergronds broeit het ware leven en het zal weldra geweldig ontspruiten.

Organisator van de Ondergrondse Cultuur van het Kwaad was Alexander Trocchi. In zijn tactische blauwdruk voor 'sigma', voor het ondergrondse samenkomen van alle alternatieve bewegingen, proclameerde deze dat we de bestaande universiteiten kunnen afschrijven. Eigenlijk kon de hele maatschappij wel worden opgeblazen. Zoals de bom uit het vliegtuig boven Hiroshima was gedropt, zo moest de hippie zich uit de maatschappij laten vallen en er op een progressieve manier van vervreemden. Trocchi predikte een 'Bohemian Rhapsody', een mars tegen de suicidale technologische, commerciële, industriële en rationele bewapeningsbeschaving. De Drop-out-gemeenschap is internationaal en laat zich voeden door het afval van de beschaving. De grove grootspraak van het blinde systeem was te ontcrachten door de strategie van de ervaring, de taal van de schizofrenie, de 'freak-out', door een 'coupe du monde' waarin de mensen het spel met de vrije tijd leren spelen. 'Sigma' was de som van alle bewegingen, van alle fantasmagorische veranderingen vanuit de metropolitaanse centra over de aardbol die alleen irrationeel zijn te begrijpen. Nuttall loopt ze allemaal keurig langs: de Parijse situationisten, de Amsterdamse provo's, de popscene van Londen, het levende theater van New York, de grappenmakers - Merry Pranksters - van San Francisco, met allemaal dezelfde kenmerken, door Tom McGrath gesommeerd als: "een revolutie die in het brein van de jongeren heeft plaatsgevonden; een nieuwe instelling - tolerant en gericht op celebratie - die je hebt of niet; luisterend naar de innerlijke stem die alleen door belangrijke stemmen van buiten wordt beïnvloed (Burroughs en de Beatles), en afgestemd op optimistische en creatieve geluiden en een tikkeltje common-sense, gebruikmakend van de zenders van liefdesmuziek en de instant-communicatie om langzaam en zorgeloos

¹Vgl.: J. Nuttall, 'Bomb Culture', Paladin, Londen 1970.

een alternatieve maatschappij te componeren met een andere conceptie van ruimte en tijd op internationale, interracial en interseksuele schaal." Het Beatle-fenomeen was de grote katalysator van al die veranderingen. Het beroofde de popcultuur van zijn geweld, onwetendheid en onzekerheid, van zijn minderwaardigheidscomplex. Het beroofde de protestbeweging van zijn zelfingenomenheid en de kunst van het zichzelf al te serieus nemen. Aldus Nuttall. De doorbraak kwam met het album 'Revolver' in 1966. (Zie mijn essay hierover: [1966](#))

Het was Nuttall's heilige overtuiging dat de ontwikkeling van de atoombom en de bewapeningswedloop de mensheid van haar toekomst heeft beroofd. Nuttall pleit voor het hedonisme, voor de pure lustbeleving. Voor een cultuur als effect van de kunst die zich voortdurend richt tegen de economische machtsverhoudingen in de maatschappij. Een cultuur die zich formeert rond de veranderende smaken en streken van het publiek en het leven bevestigt door de levenskrachtige wortels van de orgie en het geweld bloot te leggen. Nuttall sleept Apollinaire, Baudelaire, de Sade, Rimbaud, de Fauvisten, Genet en Norman Mailer erbij in navolging van elkaar. Nietzsche 's wordt aangehaald: Apollo, die de wereld bedachtzaam beheersbaar maakt, is stervende, wat een tragische tijd zal voortbrengen. Nuttall gaat verder niet in op het door Nietzsche veronderstelde tragische gevolg, wat natuurlijk het verlies is van alle zekerheid en de kans op ontsporing.² Integendeel, Dadaïst Tristan Tzara citerend, verkondigt hij de principes van kosmische identiteit en autoriteit van de zinnen en puur plezier. Smaak, esthetische canons, filosofische associaties en de levensstandaard staan dat in de weg. De stellingen van Tristan Tzara zijn in Jeffs ogen de enige politieke grondslag voor de kunst. En de door de popcultuur geïnspireerde kunstenaarselite vormt de voorhoede van de revolutionaire Underground. Hij stelt dat tegenover de stellingen van de surrealist Andre Breton die via het communisme de controle en de macht wilde verbeteren, door de geest verder te ontwikkelen via een beheerst laten spreken van het onbewuste. De heerschappij van Dionysos - de God van de losbandige uitspatting - wordt enthousiast begroet. In de ogen van de Underground-ideologen was de wereld blijkbaar nieuw leven in te blazen onder invloed van een populaire kunst die zich ent op de ervaring van 'exaltation and despair', verrukking en wanhoop. Oftewel van Het Sublieme.

Nuttall's boek is eigenlijk een document over het ontstaan van een nieuw cultuurfenomeen: de popcultuur. Tegelijk destilleert hij daaruit een medisch recept voor een opwekkend panacee: de Underground. Het is een verslag van de aanleidingen voor dat fenomeen, gezien door de ogen van de protagonisten. Maar het spreekt ook een verwachting uit dat dat fenomeen een revolutionair effect zal hebben. Alhoewel..., op het eind signaleert hij al enige verwarring die er op duidt dat de gewenste verandering ten kwade keert. Navelstaarderij, politiek gebral, onderlinge rivaliteit en een vlucht in drugmisbruik lijken ondergronds geen grenzen te kennen. En negativisme overheerst.

Maar een analyse van het effect van het medicijn, met de bij- en nawerkingen is over jaren geboden. Nuttall analyseert bevlogen alle testresultaten met de bestanddelen van het medicijn. De koele jazz, de uitbundige rockmuziek, de antipsychiatrie, de protestbeweging, de black-power, het provotariaat hebben zich gezamenlijk met LSD en de geboorte-pil op het publiek gestort. Ze hebben het wakker geschud en bij zinnen gebracht. Dat heeft veel bewust gemaakt, overhoopgehaald en enorme potenties losgemaakt. Het heeft geen zin om met het kosmische zelf in verwondering over het Al, stil te blijven staan. In wat

²Vgl: F. Nietzsche, "Birth of the Tragedy",

Nuttall noemt een 'hopeloze extase van het verlangen'. Nuttall roept op om met passie aan de slag te gaan met een aangescherpte gevoeligheid. De wil en het ego zijn vitaal en creatief aan te wenden om er concrete, waardevolle avonturen mee tot stand te brengen. "It is time that we gave power and body to the true music of the gods by cultivating the craftsman in us". Na de ziekte en de visie is er toekomst te winnen, in het besef dat de mens nu eenmaal door de geest van het Zijn is gescheiden. Het is een appel aan de kunstenaars om te bemiddelen tussen het Verhevene en het publiek. De vraag blijft wat er precies in de toekomst tot stand is te brengen.

populaire begeestering

Eigenlijk al vanaf de vorige eeuw, maar vooral na de oorlog, hebben de commercie en de media het publiek als instantie gecreëerd die de voortbrengselen van onze beschaving aan het enthousiasme toetst dat die voortbrengselen opwekken. Dat enthousiasme brengt de cultuurheld en de toeschouwer tot elkaar. Kant veronderstelde al dat het passieve publiek het uiteindelijke oordeelsvermogen heeft over wat goed en fout is, zowel in de politiek als in de esthetiek. Cultuur is daarmee tot een soort volksfestijn, een constant carnaval geworden. Het gevoel voor het Sublieme, het genot van dat wat de zinnen te boven gaat, wordt door het publiek geactiveerd in een streven naar sensaties, naar de "kick". Er moet wat te beleven vallen om niet aan de verveling en de discipline ten gronde te gaan die onrust zullen veroorzaken. Het festijn van de Pop verbindt de thema's van kunst, erotiek en geweld met elkaar in een hang naar het dionysische exces - het bacchanaal. De Russische schrijver Bakhtin analyseerde in de jaren vijftig de betekenis van het bacchanaal in de boeken van Rabelais. Hij toont aan dat het carnavaleske volksfestijn niets anders is dan het even omkeren of uitschakelen van alle in woord en daad vastgelegde, menselijke verhoudingen. Ze verliezen als het ware even hun betekenis, maar de gevolgen zijn tekenend. Het feest der lusten is een heilzaam middel om stoom af te blazen. Maar het is ook leerzaam omdat het onbeteugelde in diverse, vooral groteske maskerades, laat zien wat de mensen zoal bezighoudt. Dat ongeremd plezier ook moorddadig kan zijn weet heimelijk iedereen. Daarom kan het feest niet voortduren, het zou te angstaanjagend worden. De orde kan het exces beperkt verdragen, maar grijpt terug op de norm zodra de situatie hachelijk wordt. De norm bevestigt de vastgeroeste verhoudingen, maar heerst ook voor alle zekerheid. Hedonisme wordt altijd in het openbaar weggedrukt, de kat wordt in het donker geknepen.

De cultuurideologen van de zestiger jaren, waarvan Nuttall er eentje was, verwachtten dat de Pop een potentie bezat om de maatschappij wereldwijd plezierig te maken en van zijn angstvallige benepenheid te verlossen. Binnen de bolwerken van de beheerste smaak, van de Kunsten en de Wetenschappen kon de invloed van de Pop maar gering zijn. De wellevende intellectuelen verbergen er hun machtsaanspraken en heimelijke lusten. Binnen die bolwerken worden het banale enthousiasme, het exces, de schunnige schaterlach en de passionele inspiratie altijd getoetst aan de Burgerlijke Moraal. Ze worden ingepast in kaders van het begrip of de kritiek. Volgens Barthes weigeren de wetenschappen nu eenmaal zich in de magie te verliezen en zijn ze de politie van de goede zeden.

In de Pop heeft het plezier de overhand over de wellevendheid. Maar de Pop wil de cultuur niet in die richting omwentelen. Ze wil alleen de momenten en mogelijkheden van plezier en ongedwongenheid laten uitdijen. Alles wat ooit goed werd bevonden moet worden aangevuld met nieuwe enerverende momenten. De Pop zoekt naar een constante revitalisering van alle mogelijke verschillen.

Ze waardeert alles, als het maar een kick geeft. Van diepe ernst tot de meest uitzinnige persiflage. Van de meest subtiele perfectie tot de grootste onbenulligheid. Als het maar aanstekelijk werkt. In een steeds grotere diversiteit moet het leuk blijven. Daarom neemt ze elke afwijkende gedraging, elk ander geluid, op. Uiteindelijk om de eensluidendheid te voorkomen, die toch steeds weer de kop opsteekt.

Ze toont zich gevoelig voor idealen en emotie. Ze biedt uitdrukkelijk de ruimte daar uitdrukking aan te geven. Maar ze wil niets verwezenlijken, maar voorkomen dat er een dodelijke gelijkmatigheid gaat overheersen. Popcultuur is geen verzet, geen volks politiek alternatief. Het poneert geen stellingen, maar distantieert zich er steeds weer van. Ze werkt met de tekenen des onderscheids terwijl ze de jaren des onderscheids ontkent. Ze heft het verbaal geweld op van alles wat er wijselijk over een leefwijze kan worden opgemerkt. Popcultuur verheerlijkt alles wat een gevoel van opwinding geeft, wetende dat dat morgen weer vergeten is. Popcultuur is het kortstondig genieten van het evenement, waarna de droefheid weer toeslaat over de moeizame dag van morgen. Popcultuur creëert adembenemende pauzes na de dagelijkse bezigheden die de wereld in gang houden. Ze benadrukt overmatig wat er in die bezigheden aan de aandacht ontsnapt maar cruciaal is om je goed te voelen.

Maar het is een misvatting te denken dat Pop alleen maar schone schijn is. De muziek en de kleding waar men ooit van heeft gehouden blijven een deel van de gegroeide of verbrokkelde persoonlijkheid. Ook al kunnen ze alleen uit de mottenballen worden teruggehaald als herinnering aan een tijd en momenten van plezier. Als in een verkleedpartij. In de Pop is het verleden eigenaardig. Net als in het fotoalbum van onze vakanties, vinden we er de beelden terug van wat en waar we ooit waren. Door de Pop verovert men een ruimte van de eigen stijl en vrije tijd in het heden. Daarover heeft alleen de mode iets te zeggen. Maar binnen die ruimte sluimert een conflict. De popheld en het publiek verlustigen zich aan elkaar. De popartiest exploreert die ruimte en de uitdrukkingvorm die je daarin aan kunt nemen. Hij gaat het publiek voor in de manier waarop je je in de vormtaal van stijl en mode uit kunt leven. Maar hij is in zijn hang naar zelfexpressie overgeleverd aan een mateloze ambitie om in die expressie het publiek steeds weer opnieuw aan zijn voeten te krijgen.

Iggy Pop, die zelf veel met extreme kanten van de popcultuur experimenteerde, verwoordt het jaren sluimerende conflict treffend in 'Main Street Eyes', in 1990 opgenomen: *"This whole country is scared of failure; my head keeps trying to sell me ambition, but in my heart, I want self-respect. There's a conflict."*

Pop aan het dansen

Maar het conflict tussen ambitie en zelfrespect verdwijnt als de schijnwerper wordt gericht op wat er in zaal gebeurt. Op het publiek dat zich uitleeft in een celebratie van haar aanwezigheid. Het sublieme credo van de pop luidt: 'Ik dans, dus ik ben!'

De Underground had een gebrek. Het was een beetje slecht ter been. Terecht ontbreekt in Nutall's ontleding van de Underground een element dat voor de betekenis van de tienermuziek cruciaal was: de Swing. Het komt even summier aan de orde als hij de invloed van de in de jaren vijftig ontstane popcultuur op de avant-garde kunstenaars beschrijft. In de Swing van Dizzy Gillespie herkende de avant-garde een schreeuw om sensatie. Het was de uitdrukking van een manier van leven zonder politieke preoccupaties of enig vonkje hoop op verandering. Alleen de fragiele feitelijkheid van het NU was wat ertoe deed.

De Underground kreeg grote pretenties maar vervreemde van de swing en de soul die hun eigen gang gingen. De disco was voor het puberale klootjesvolk. De hippies lieten hun verruimde geesten op de geluidsgolven vibreren, die met geweldige kracht door hun hoofden denderden. Ze stonden als verlamd te mediteren of weg te suffen. Het was een blinde zwarte soulzanger - Stevie Wonder - die, bescheiden, de divers gevederde vogels weer gezamenlijk aan het dansen kreeg.

Het is met de jazz van de jaren dertig begonnen en met de house en acid-jazz van de jaren negentig weer helemaal terug. Met de hep-cat in zijn stijlvolle outfit en lakschoenen, die soleert met shuffles en acrobatiek van Fred Astaire afgekeken, toen begeleidt door nachtelijke jamsessions, nu door gesampled swing. Het begon met een volledige overgave aan zinnelijke sensaties en werd in de Be-Bop van Charley Parker tot een uitdaging aan de dreigende ondergang. Aan de angst voor de banale bom die de wereld in verstijving gevangenhiel.

Parker offerde zichzelf en werd het lichtend baken van de hipster en de beatgeneratie.

Elvis pakte de draad op en gaf er een uitdagend agressieve draai aan: de opgefokte swing met de heupen tegen de gitaar die als fallussymbool fungeerde. De Engelse teddyboys zaten in hun aristocratische pakjes op hem te wachten. In zijn naam lieten ze zich overal baldadig gelden als blijk van hun onaangepaste aanwezigheid en afwijzing van alles wat hen niet welgevallig was. Als een bewijs dat er voortaan met de arbeidersjeugd was rekening te houden. Dat ze er een moment geweest zijn.

Maar Elvis had in zijn gelaat iets ondoorgrondelijks. In tegenstelling tot zijn sensuele pruillip verraaft zijn treurige oogopslag een besef van vergankelijke mannelijkheid en onmogelijke tederheid. Dat maakte hem tot een tragisch tieneridool. De tieners vluchten in de aanbidding van hun idool niet weg voor het verlies van de ongedwongen jeugdigheid. Hij of zij klampen zich aan het idool vast omdat hij hun tragiek belichaamt. Het idool wekt hen op het er maar zolang van te nemen. Ze gaan op in de ontwikkeling van dansstijlen die na de rock-n-roll nog velerlei vormen zou aannemen. De overgave in de dans is een manifest voor het uitleven van het eigen individuele lichaam en het lijden aan de scheiding met de lichamen van al die anderen. Die overgave stelt het begrip en het besef uit van de noodzaak om zichzelf te midden van de wereld van volwassenen te handhaven. Het zet de eigen ontwikkeling voor even stil. Het stelt het nut van de eisen om aan de voorwaarden van de verzakelijkte wereld te voldoen ter discussie. Het probeert de spanning aan te houden van het waardevolle van het eigen lichaam, dat in een voortdurende werveling wordt bewogen. Het waardeert wat als tijdloos wordt ervaren, maar in de verzakelijkte wereld maar tijdelijk en overvloedig is. Maar de tiener weet dat het eenmaal over is en verzet zich daar niet tegen. De dansende tiener zet zich niet af.

De tiener danst individueel. Op de party's blijft hij of zij een eenling die zich overgeeft aan het hier en nu waarin hij of zij nu eenmaal aanwezig is. Uit dansen gaan is nauwelijks nog begonnen om het leggen van contact. Er bestaat wel een hoop op nieuwe ontmoetingen, in de weet dat die sporadisch zijn. Maar het dansen op zich geeft een enerverend gevoel, wat die hoop doet vervliegen. In de dans is het enige wat er nog toe doet het eigen lichaam. De dans is de sublieme overgave aan het lichaam, om zo in een trance te geraken. Het lichaam is het enige medium waarop de sociale achtergrond niet ingeschreven is. In de dans verdwijnt elke geaardheid naar de achtergrond, zelfs de seksuele. Het voert naar een magisch hoogtepunt van het vergeten. Dit is waartoe de funk, de rap en de hip-hop oproepen. De house is het eigen. Dansen speelt zich af in het tussengebied van het verleidelijk zijn en loslaten van wat men is. De danservaring wordt onder de filenaam *'Lust for*

Life' opgeslagen. Totdat de schijf vol is en men door vermoeidheid of verveling overmand wordt. Want ook het enerverende van het dansen kan niet altijd duren. Het wordt anders een uitputtingsslag. In het dansen ontsnapt het publiek aan de verering en verbinding met de popheld.

Maar om te breken met de dwang van de publieke belangstelling moet de popheld er evenzogoed uitbreken. Hij moet als het ware aan de greep van zijn publiek en ambitie ontsnappen om zijn autonomie te verwerven. Nu is dit precies waar het in de Pop vanaf het begin om begonnen was. Niet, zoals de Underground abusievelijk veronderstelde, om de maatschappij te veranderen, maar om aan welke maatschappelijke bepaaldheden dan ook te ontkomen. De popcultuur begon met het poneren van een vrijgevochten en avontuurlijk type die nooit door de commercie was te vangen: De Beatnik of meer nog de 'Wild One', de ongebonden vagebond die de hele wereld aan zijn rijlaarzen lapt. Dit type heeft over alle jaren en in alle manifestaties van de pop, van literatuur tot muziek en film een onaantastbare en geprivilegieerde plaats ingenomen. Hij vormt de belichaming van credo van de pop: Hij is ontembaar, dus hij is!

de verschijning van de 'Wild One'

Kort na de oorlog verschijnt er op de Amerikaanse motorwegen een opmerkelijk fantoom. Een eenzame motorrijder die zijn eigen traject volgt en niet voor een gat is te vangen. Uitermate zelfbewust, gezeten op een geïmporteerde Triumph of Indian. Alsof hij er de surveillerende verkeerspolitie met diens Harley mee wil uitdagen. Gekleed in werkkledij van spijkerstof, met rode zakdoek als stropdas. De motorcowboy. Zijn haar draagt hij halflang, krult om zijn oren en in zijn nek en is onstuimig naar achteren verwaaid. Een spuuglok op het voorhoofd accentueert zijn markante en scherpe gezicht dat door de stoppels van een baard van eergisteren omlijst wordt. Het suggereert dat hij net in de civilisatie is teruggekeerd en zich daar nog niet op wenst in te stellen. Op zijn kop draagt hij een leren pet met stofbril en hij is behangen met oorlogsattributen en insignes. Om pols en hals de kettinkjes met plaatjes waarop zijn identiteit is ingegrift. Onderweg hult hij zich in zijn onafscheidelijke leren motorjack. En met zijn halfhoge Mexicaanse rijlaarzen pompt hij op het gaspedaal. Hij rijdt soms rustig maar scheurt meestal met grote snelheid langs het overige verkeer. In heel zijn stijl drukt hij uit dat hij zich berooid maar vastberaden op een afstand wenst te houden. Hij is een overlevende. Brutaal bespot hij het verkeer dat van de wereld een woestijn van snelwegen heeft gemaakt, waarin iedereen zo snel mogelijk zijn bestemming zoekt. Hij heeft geen bestemming. Hij trekt soms met zijn maten langs bars en benzinestations waar ook de truckers komen. Hij geeft niet direct aanstoot maar neemt een onverschillige houding aan, alsof de oorlog hem van God en alleman heeft losgeslagen. De stoïcijnse attitude is zijn handelsmerk. Het wordt later als 'cool' bestempeld. Hij is zwijgzaam, geeft geen blik van diepzinnige gedachten, neemt de wereld zoals die is, maar kan het allemaal niet veel schelen. Emoties glijden langs hem af en mededogen toont hij niet. Hij is onschendbaar omdat hij geen identificaties kent met het plezier en de pijn van anderen. Het lijkt doorlopend of hij alles al heeft meegemaakt. Vanachter zijn donkere bril knijpt hij zijn ogen dicht, misschien om afstand te scheppen, maar mogelijk ook om verharde weemoed te verbergen. Als hij ze opent en zijn bril afzet, is zijn pijnlijke blik genoeg om iedereen terug te doen schrikken. Als een drugsgebruiker kent hij alleen zijn eigen tijd en momenten van vermaak. Maar als het eropaan komt handelt hij snel en is de situatie meester. Hij houdt van stekelige humor, een wilde bras- en vrijpartij op z'n tijd. Maar passionele betrekkingen ruilt hij in voor een vlugge onttrekkende beweging.

Defensiemechanismen van een oorlogstrauma?

Amerika weet eerst met hem geen raad en vreest een hang naar de ondergang. Maar hij dwingt respect af en zijn trauma's worden begrepen. Hollywood vereeuwigd hem in een film. 'The Wild One' met Marlon Brando. Gevraagd waartegen hij rebelleert repliceert Brando: "Wat dan ook, reik mij een willekeurige reden aan". Deze ongrijpbare held zal nooit van het scherm verdwijnen, zijn blik van aanwezigheid wordt een universeel en tijdloos gegeven. Zijn stijl valt niet door de commercie onschadelijk te maken. Als outsider is hij het monument voor trots en standvastigheid. Rondom hem kan alles gewoon z'n gang gaan. Maar als hij zich te weer stelt heeft hij het bij het goede eind, ondanks de vaak tragische of onwerkelijke afloop. Rambo en James Bond vormen de twee uitersten van zijn verschijning. Rambo als tragisch slachtoffer van de oorlogsmachinerie, die niet begrijpt en accepteert dat hij voor niets heeft gevochten. Bond die daar meedogenloos mee om weet te gaan en met flair en zelfspot de opgedane ervaringen ook in vreedstijd in praktijk brengt. Bond is het toonbeeld van de koele onverschilligheid en onaantastbaarheid met de air van waardigheid: 'Cool'. De term duikt op om er de jazzstijl van Gerry Mulligan mee te typeren. Die vormt het begin van de free jazz van Dolphy, Mingus en later Coltrane, die de 'cool' tot in de puntjes uitleeft. De 'cool' is een superieure jazz, die zich zonder emotionele nuance of vibrato, laat meevoeren door een atletische beheersing van het ritme en de mogelijkheden van het instrument. 'Cool' is een begrip dat nooit uit het slang is verdwenen. Het is ook een uiting van bewondering. Het begrip combineert ingetogen, brutaal en onverschillig aan sublieme perfectie. In de film "*Harley Davidson and the Marlboro Man*" vatten motorheld Mickey Rourke en rodeoster Don Johnson het naoorlogse verschijnsel samen in een knipoog naar alle Hollywood-films waarin het is uitgemeten. In het jaar voordat Californië volgens de film Terminator II verwoest zal worden, gaan de cowboy en de motorfreak heldheftig ten onder in het geweld van de drugsmaffia en het oprukkende vliegverkeer.

De Wild One is altijd het prototype voor de vrijgevochten teenager gebleven. De enige cultfiguur die nooit aan een subcultuur gebonden was, maar waar ze allemaal tegenop zagen. De '*Rebel without a cause*'. Er moet een reden zijn waarom het silhouet van Jimmy Dean nooit van de straat is verdwenen. Strakke jeans, stevige riem, zwartleren motorjack. Gezeten in een sportcoupé met de volgende accessoires uitgedost, tatoeage op de bovenarm en het kettinkje om de hals, halfhoge Mexicaanse laarzen en de bril om de zon en herkenning te weren. Alleen de leren pet is verdwenen, toen de motor voor een Thunderbird verwisseld werd. Aan geen type heeft de Amerikaanse film en de reclame zo graag gerefereerd. Zijn leren jack werd door de Engelse rockers later zwaar gedecoreerd als was het een artistieke onderscheiding voor persoonlijkheid. Hij blijft, als alle subculturen verdwijnen. Een eerste verklaring is simpel. De Wild One is een tijdloos imago van het onverwoestbaar mannelijk ego, dat zich niet laat disciplineren of beteugelen. De Wild One wordt niet door generatie- of sekseconflicten gehinderd. Hij kan zich alleen handhaven en hoort er eigenlijk niet bij. Hij heeft het voorkomen van de vagebonderende artiest die zowel in de grote stad als in de eindeloze vlaktes van Small-Town America thuis is. Zijn stijl is zowel functioneel als fetisjmatig. Hij blijft geweldig gewild. Hij hoeft niet zonodig te rebelleren, maar wordt vanwege z'n ongedwongen en ongebonden opstelling doorlopend daartoe uitgedaagd. Zijn ster en ongewild sterke allure rijst helder op uit beelden van films en fictieve helden die van alle tijden zijn: '*Streetcar named Desire*' met Marlon Brando, '*Easy Rider*' met Peter Fonda, '*Rumble Fish*' met Mickey Rourke, en '*Wild at Heart*' met Nicolas Cage. De verhalen hebben hetzelfde patroon. Zijn onwrikbaar gevoel voor karakter wordt

in de confrontatie met de harde en onverdraagzame realiteit zijn glorieuze maar niet zelfgekozen ondergang. Hij raakt automatisch verzeild aan de zelfkant of lost de realiteit op in een droom. Hij wil er aan ontkomen, om op het Carnaval eindelijk eens in hart en ziel in lachen uit te barsten. Ook dat gebeurt een keer. Jim Jarmusch leert in de film *"Down by Law"* twee ontspoorde Wild One's, een crimineel en een landloper, hoe je ontsnappen kunt. Vanuit de bak loodst de ontstellend simpele ziel, de Italiaanse clown Roberto Benigni hen naar de vrijheid. Deze leert hen een veelbetekenend schietgebedje dat eindeloos herhaald kan worden: *"I screamme, for you screamme, for we all screamme for Icecream...."*

Op het eind scheiden de wegen van de twee berooide celmaten zich weer in twee richtingen met een onbestemd eindpunt. De clown blijft achter in zijn sprookjesachtige speeltuin.

tot het bittere eind

De 'Wild One' spreekt niet alleen mannen, maar ook vrouwen tot de verbeelding. Zijn stijl van de onaantastbaarheid doet in de mode van de vrije tijd al sinds de zestiger jaren opgeld als uniseks. De stijl is sinds die tijd constant gebleven, compleet met ornamenten. Het uniform is niet onderhevig aan wisseling van tijden en seizoenen. Het is de grote uitzondering op de regels die Barthes aan het systeem van de mode toeschreef³. De stijl van de 'Wild One' is de stijl van de eeuwige jeugd en vrijgevochtenheid. Vandaar. Het is de basishouding in de popcultuur, al het verdere is variatie. Het is een stijl die geen aandacht meer nodig heeft omdat de stijl direct de zelfgenoegzame persoonlijkheid veronderstelt. In de pose van de 'Wild One' trekt men zich terug uit de schijnwerper. Men verlaat het bal en vertrekt. Mogelijk naar huis maar misschien nog eerder er op uit. Het wordt aan de suggestie overgelaten. Aan alles komt een einde en zeker aan het carnaval.

Daarom treft men in de garderobe van zowel jongens en meisjes als mannen en vrouwen de kleding aan die hoort bij de 'Cool'. Op eigenzinnige wijze is er

³ Vgl.: R. Barthes: 'The Fashion System', Hill and Wang, New York, 1983.

Barthes onderwerpt de mode aan een semantische analyse. Hij ontwikkelt een verband tussen de kleding en de spraak. Hij beschouwt de mode als een tekensysteem dat alleen maar zichzelf een dienst bewijst. De dingen hebben geen betekenis als zinvol, maar zijn opgenomen in een puur reflexief proces waarin ze naar elkaar verwijzen. Het vermogen om elkaar in een proces van verleden, heden en toekomst aan te duiden, is enorm. Maar het is een puur formele logica, waarin de zin van de dingen verdwijnt. De dingen werken toe naar een zinloosheid die met weelde wordt overladen. Mode werkt euforisch omdat het op vele manieren kan worden gelezen en een veelheid van verschillen mogelijk maakt, terwijl de retoriek van de mode haar enige inhoud is. Het is de retoriek van wat als goede of slechte mode wordt gezien. Door over mode te spreken is men medeplichtig aan de instelling van de wetten van de mode. Barthes noemt dit vervreemdend. De werkelijke maatschappelijke verhoudingen verdwijnen achter de coulissen. Ze worden door het systeem van de mode opgeslokt, sinds in de kleding sociale status en functie in de stijl is opgegaan. Maar dit gaat op voor de geschreven mode, voor mode in de media, de bladen en rubrieken. Zodra de kleren worden aangetrokken, zoals op een cocktailparty, treedt de mode in werking binnen het strijdperk van het bekijks. Dan gaat het niet meer om de mode op zich, maar om de attitude, om aantrekkelijkheid en afkeer. Maar mode verschijnt vooral en in overweldigende hoeveelheid in de media. De media trekken er zelf door bekijks. Mode is de stijl van het theaterkostuum op het gekostumeerde bal van de media, het gesimuleerde carnaval.

En rond de tijd dat Barthes dit schrijft wordt mode tot een heftig en controversieel communicatiemiddel. De voorschriften voor kleding en voorkomen, worden tot teken van het voldoen aan de normen voorgoed en aangepast gedrag. Vooral het 'onverzorgde' lange jongenshaar, krijgt een symbolische lading die aan de mythe van Simson doet denken. Kort gewiekt haar wordt gedragen door kort gebonden mannen. De metaforische verschuiving is overduidelijk! Terwijl de muzikale smaak tot inzet wordt van wat als progressief wordt beschouwd, zowel in culturele als politieke zin. Mode leent zich voor het uitdrukken van een attitude, het communiceert een levensinstelling die er op het oog niet van is af te leiden. De connotaties van het modesysteem worden aan een ander stelsel ontleend. Aan het culturele normenstelsel, aan de machtsaanspraken over het plezier. En aan de sluimerende conflicten die dat zowel bij de artiest als bij het publiek veroorzaakt.

altijd wel sprake van enige variatie of opsmuk. Maar voor de geschreven mode is deze stijl allang uit de 'picture', al zal geen modeblad het in zijn hoofd halen die stijl uit de tijd te verklaren. Integendeel, er kan als natuurlijke houding altijd op worden teruggegrepen, mits men de juiste uitdrukking op het gelaat kent. De 'Wild One' ontleend zijn of haar zeggingskracht aan het gezicht zonder opmaak. Hetzelfde gezicht wat ook bepaald of men fotogeniek is. Maar ook dat laatste is geen voorwaarde meer voor de bijbehorende houding. De uiteindelijke voorwaarde is de lef tot uitspelen, tot onbegrijpelijke spel tot op het bot en bittere eind. Het spel waarin men aan elkaar gewaagd is, maar men zich nooit met de ander inlaat om hem liefdevol te omarmen.

De reclame heeft de blik van de Wild One' tot een wereldwijd embleem gemaakt en er de nadruk op gelegd. Aan die blik is immers de afstandelijke emotie af te lezen. Of meer nog de slimme ontwijking daarvan in de ongrijpbare verleidelijkheid die hoort bij een slimme beperking tot genot. Zoals in de reclamespot waarin een jonge vrouw op een motor een tankstation binnenrijdt en de aandacht trekt van de kerels die daar wat staan te rommelen. Ze trekt een alcoholvrij biertje tevoorschijn, wipt de dop demonstratief met de haak van haar laarsspoor van het flesje, knipoogt verleidelijk en rijdt triomfantelijk verder. Het wordt nog leuker als ze die motor aan een kerel ontfutselt en hem verbouwereerd, zwemmend in zijn blootje achterlaat. Even Apeldoorn bellen! Was het niet Kyrstie Alley, de gevierde actrice uit Cheers, die vertelde dat ze het liefst op haar motor over de snelwegen rond LA scheurde. De kunst van de Zen zit 'm niet meer in het motoronderhoud, maar in de krijgskundige zelfbeheersing, in het zelfverzekerd zijn'. De blik is daarvan het duidelijkste teken.

voltrekker van het Lot

In de film is de Wild One nog een keer onverbiddelijk teruggekomen. In de figuur van Arnold Schwarzenegger als 'Terminator', als voltrekker van de definitieve afrekening met het noodlot. De Terminator is als vechtmachine, de hoofdpersonen in de film behulpzaam bij het veranderen van een noodlottig verloop van de geschiedenis. Arnold is 'cool' bij uitstek. Naakt teruggekeerd in het heden eigent hij zich ogenblikkelijk met geweld de kleren en de motor toe van een motor-cowboy, die gevloerd in de bar achterblijft. Het is de uitgelezen manier om zich op zoek naar zijn doel te verplaatsen. Ervoor geprogrammeerd om nietsontziend te doden, waar hij weer van afziet omdat hem dat opgedragen wordt om een sentimentele reden die hijzelf niet begrijpt. Arnold, twee keer tot Mister World gekozen, is zelf de dubbel van zijn rol in de film. Hij is geen ster, geen acteur, maar een held die zichzelf heeft gemaakt. Een idool, niet vanwege zijn formidabele proporties, maar vanwege zijn vreemde autonomie en toewijding. Hij hoeft zijn kunsten niet te tonen, zoals dat gebeurt in Wrestlemania, waar alle bodybuilders noodzakelijk acteren tot hilarisch vermaak. Hij is er gewoon, dat is voldoende. Het charisma van de verwoestende en verroestende man van staal, van de 'Wild One' bij uitstek, is zo sterk, dat het voldoende was de film in LA aan te prijzen, door alleen de naam van Schwarzenegger op de Billboards te plakken. Zonder een icoon van zijn robuuste gedaante of gewapend silhouet, zoals de Bondfilms geafficheerd werden. 'Schwarzenegger' is een begrip. Maar niet zozeer een symbool, alswel een teken. Hij is een toonbeeld van het juiste, van een superieure houding onder de omstandigheden: right on! Zijn belangrijkste eigenschappen zijn, z'n stabiliteit, betrouwbaarheid, krachtdadigheid en vooral het wezenlijk ontbreken van elke emotioneel sentiment. Herhaaldelijk brengt Arnold in de film - emphatisch - tot uitdrukking dat hij niet begrijpt waarom mensen huilen en hij dat nooit zal kunnen. Hij is eigenlijk de verpersoonlijking

van de fictieve vorm die Het Sublieme in de Hollywood-film heeft aangenomen, als reactie op onmogelijkheid om zich nog een goede toekomst voor te stellen. Hij is het persoonlijk vervolg op Batman en Superman. De film speelt met die persoonlijke superstatus, natuurlijk als commerciële aandachtstrekker, maar ook als intellectueel spel.

De gevoelloosheid wekt ontzag en waardering, omdat hij daardoor ook geen angst kent en daarop valt te chanteren. Midden in de film constateert Sarah dat de robot eigenlijk de ideale vader voor haar zoon is, die in de toekomst het verzet tegen de cyborg-machines zal leiden. Al kan er van ouderschap natuurlijk geen sprake kan zijn. De zich op zijn omgeving instellende vechtmachine zal er altijd zijn voor haar zoon en is daarom de enige die voldoet. "*In an insane world, the sanest choice*", als toeverlaat. In de slotscène overtroeft de robot de mens in wijsheid, zoals Sarah hoopvol vaststelt. Ze besluit de film met de woorden "Als een machine (...) de waarde van menselijk leven kan leren, dan kunnen wij dat misschien ook". De robot offert zich op voor de mensheid. Hij sterft niet als een levend wezen, maar lost op in het gesmolten staal van een hoogoven. De eliminatie van de superchip in zijn brein voorkomt reproductie van het technisch vernuft dat de soort in gevaar zal brengen. Tegelijk blijkt die sublieme perfectie onze redding - in Sarahs ogen - als het erop is geprogrammeerd ons onbepert te beschermen. Maar bij reconstructie van het verhaal blijkt dat Sarah zich niets anders dan alles heeft verbeeld. Ze is waanzinnig geworden en heeft zich een paranoïde beeld van de werkelijkheid geschapen. De film bezielt de wereld vanuit haar gedachten, die niet stroken met die van de werkelijkheid, maar wel met die van het christelijk geloof. De Sarah-van-de-film is de postmoderne wedergeboorte van de Bijbelse Maria. Haar zoon zal de wereld redden. Verwekt door de Vader die vanuit de Toekomst tot haar is gekomen. Beschermd door dezelfde duivelskunst die de menselijke beschaving bedreigt en daarom uitgeroeid moet worden. De Terminator - de reddende engel die de engel der wrake uitschakelde - kan zichzelf niet vernietigen. Sarah moet daarom zelf het vonnis over de techniek (= de superchip die in '97 de wereld naar de verdoemenis zal brengen) vellen en uitvoeren. Zo redt Sarah zowel haar eigen lot als de vrije loop van de geschiedenis.

Op deze manier speelt de film met een breuk in het geloof in de vooruitgang. Maar het publiek kan niet zonder een geloof. Daarom wordt het een beeld voorgetoverd van een supernatuurlijke reddende engel. En tegelijk wordt het publiek aan het scherm gekluisterd, net zoals Sarah in de film - een onmogelijk maar zichtbaar gemaakt verhaal - wordt opgeborgen. De film is de oplossing van haar gekte, omdat het gebeurde zich nooit kan hebben afgespeeld. En Sarah leeft natuurlijk alleen maar in de verbeelding van de schrijver van het script.

In de rol van de Terminator is Schwarzenegger een drogbeeld voor de techniek die de mens overvleugelt en tegelijk tegen zichzelf beschermt. Maar heeft geen toekomst en alleen een virtueel bestaan. Het kan alleen bedacht worden. Maar de echte Arnold keert weer terug in de werkelijkheid in zijn rol van het idool, de geadoreerde superster. Die rol kan hij aannemen omdat hij als filmheld niet van zichzelf is te vervreemden. Dat is het ware karakter van de "Wild One". Hij is in alle hoedanigheden dezelfde. Zowel in de verbeelding als in werkelijkheid. Net zoals Madonna dat in de film "*In bed with Madonna*" openlijk durft te demonstreren. Hun persoonlijkheid bestaat doordat hun gestalte door de camera wordt vastgelegd en door een publiek wordt gewaardeerd. De rest is redundant en onbelangrijk. En zij en hij weten dat ze ertoe bestemd zijn in die overtolligheid te verdwijnen. Als Madonna's rol van moeder-hoer, waaraan het publiek zich verlustigt, is uitgespeeld. En als Arnold niet meer het aanzien heeft van Mister World waaraan de mannenwereld zich spiegelt.

Het succes van de film Terminator II bewijst hoezeer Arnold nog overtuigt. Het publiek gaat op in het vertoon van superioriteit dat de held - de 'Wild One' die ook de perken van lichaamskracht en tijd te buiten gaat - onder bizarre omstandigheden tentoonspreidt. Maar ook hoezeer de angst en de fascinatie voor de als onbegrensd voorgestelde wildgroei van techniek en lichaamskracht de geestdrift voedt. Zoals bij Madonna een wildgroei van de lichamelijkeheid en de seks. Maar de vraag is tot hoever die wildgroei gaan kan. Wanneer worden de grenzen van wat nog normaal en acceptabel wordt geacht overschreden. Wanneer wordt het een weerzinwekkende vertoning? Niemand anders dan de "Wild One" zelf kan daarop het antwoord verschaffen. Hij of zij gaat het publiek in haar oordeelkracht voor. Hij of zij tast de grenzen af. Dat is de spanning en intrige die Madonna in haar werk en status als superster steeds verder opvoert. Het is die spanning die popcultuur uiteindelijk boeiend doet blijven. Allereerst moet de held het publiek altijd weer voor ongeloofelijke verrassingen stellen. Steeds gewaagdere ondernemingen en begaafdheden die de natuur steeds verder te boven gaan, kunnen het publiek in verrukking brengen. Mits ze het publiek kunnen overtuigen. Zo is het thema van de Terminator al eerder in de film 'Dead Zone' van David Cronenberg uitgesponnen, naar een script van horror-koning Stephen King. Hier verwerft de held, na een bijna fataal ongeval en vijf jaar coma, een paranormale begaafdheid. Hij verkrijgt de gave van voorkennis. Met die gave weet ook hij de loop van de geschiedenis te veranderen. Met een geweer schakelt hij een aankomend politicus uit, waarvan hij voorvoelt dat deze als malafide president een kernoorlog op stapel zal zetten. Evenals in Terminator II, is de waarheid een mentale constructie in het brein van de held. De waarheid is nooit te achterhalen. Dit lijkt een aardige vondst, maar overtuigde niet, omdat het in de film verder allemaal heel gewoon wordt gehouden. De film plaatst de gebeurtenissen in de al te bekende banale beslommeringen van Small-Town America. Het publiek wil hier nu juist door bijzondere visuele entourages en een intens geladen sfeer, aan ontsnappen. Het wil voorgeschoteld krijgen dat er meer voorstelbaar is als men voor mogelijk houdt. Vooral in deze opzet slaagt Terminator II in de meest letterlijke zin. De kijker blijft zich afvragen hoe men in staat is geweest dat wat men ziet op het celluloid te krijgen. Het publiek gelooft zijn eigen ogen niet. Het gaat dus om de grens tussen ongelooflijk en ongeloofwaardig. Er staat dus een geloof op het spel, het geloof in de werkelijkheidswaarde van het Fantasma van het Grootse, Meeslepende en Intense. Het is aan de filmheld dat geloof op te wekken, om het waar te maken. De filmmaker kan niet veel meer doen dan hem of haar daarvoor de ruimte of de gelegenheid te bieden. De filmmaker kent ook de beperkingen van de wereld die hij oproept en houdt daarom zijn bedenkingen. Hij weet dat hij er als commercieel kunstenaar toe verplicht is, een wereld van de Schone of Sublieme Schijn op het scherm te toveren. Maar dat is een geheel andere rol dan de rol die de held in die wereld vervult. En als kunstenaar zit dat hem vaak niet lekker. De filmer is een Deus ex Machina die het Verhevene vervangt. Hij schept een virtuele wereld waarin het leven weer spannend is, waarin er veel te beleven valt. De filmer wordt dan als een meester aangemerkt. Maar de filmheld springt als het ware van het scherm af. Hij gaat een eigen leven leiden, buiten de film om. Van acteur wordt hij tot 'rolmodel', tot een geadoreerd Super Wezen dat de Meester naar de achtergrond dringt. Hij wordt tot een voorbeeld van de ideale houding - of antihouding - die men in de saaie alledaagsheid aan kan nemen. Niemand weet beter dan de filmer dat dit een houding is die zorgvuldig in de film is geconstrueerd. De film schept, in welk genre dan ook, een 'would-be' realiteit waarin het leven intensiever wordt voorgeschoteld. Het is aan de sterren die de filmer voor de rollen kiest, om het geogde effect van de film waar te maken.

ongeloofwaardig

Tarkovsky's '*Stalker*' toont ons de worsteling van de filmmaker met zijn integriteit, in een wereld die ongeloofwaardig is geworden.

De film vertelt het volgende verhaal:

Er is een afgezonderde zone ontstaan, waar de natuur op een onnavolgbare wijze, ongehinderd voortwoekert. Alles heeft er meer kleur gekregen. De inslag van een meteoriet kan de zone hebben veroorzaakt, zo zegt men. Maar het lijkt er meer op dat er een technisch productieproces uit de hand is gelopen en ongelukken heeft veroorzaakt. Het gebied herbergt een kamer waar geheime wensen zouden worden vervuld. Dat *"wat aan je aard beantwoordt en je hele leven bestuurt"* weet de schrijver, die er door Stalker naar toe wordt geleid. Stalker is een simpele ziel, een *"deerniswekkend schepsel"*. Hij kent er de weg, en weet zich slinks een toegang te verschaffen. Eigenlijk is alles er dichtbij, maar een mens moet er omwegen bewandelen, waar een hond onbevangen kan ronddolen. Toch zal een hond een mens achternagaan, omdat die hem te drinken geeft. Stalker heeft een vrouw die zegt, tegen beter weten in met hem te zijn getrouwd. Ze wist dat er *"veel verdriet zou zijn, maar (...) bitter geluk is beter (...) dan 'n grauw, saai bestaan."* Ze hebben een kind gekregen dat misvormd is. Het kan niet lopen, maar beschikt over de kracht, dingen onnatuurlijk te bewegen.

Stalker wil zich niet met zijn gezin in de zone vestigen: *"Stel dat het niets wordt"*. Ook mag hij zelf de kamer niet binnen gaan. Hij kan anderen gelukkig maken door hen ernaartoe te leiden. De mensen hebben op aarde niets meer over; de kamer is de enige plek als je nergens meer op kunt hopen. Zo is hij God en tsaar binnen de zone. Hij beschikt over wie er sterft en blijft leven. Dat maakt zijn vrijheid, geluk en waardigheid uit. Dat is waarvan hij geniet. Althans zo ziet de schrijver het, die zich door Stalker laat meevoeren, om met nieuwe inspiratie zijn schrijfblokkade te doorbreken. Hij verwijt Stalker de mensen slecht te begrijpen als deze mensen als hem naar de zone brengt.

Een ander die zich betaald naar de kamer laat leiden is een geleerde. Hij draagt een bom, die hij gevonden heeft en bedoeld was om de kamer op te blazen. Hij noemt hem een *"instrument voor onderzoek van de ziel"*. Hij ziet ervan af hem te laten afgaan. Het lijkt beter de zone niet te vernietigen. Want *"zelfs als dit een wonder is, is het toch een deel van de natuur en dan is er in zekere zin hoop"*. Hij constateert een principe: *'Verricht nooit onbruikbare handelingen'* en demonteert de bom ter plekke, opdat niet iedere schurk er gebruik van kan maken.

Stalker wil de schrijver en de geleerde overhalen de kamer binnen te gaan. Hij wil ze zich hun leven laten herinneren en laten bidden. Maar ze beschouwen dit zinloos of vernederend. Ze weigeren. Ze keren terug, onverrichterzake. Stalker verzucht dat bij schrijvers en geleerden *"het orgaan waarmee je gelooft (is) afgestorven...omdat het niet nodig is. Ze leven om zich voor elke geestelijke actie te laten betalen. (Maar) ze weten dat ze niet voor niets zijn geboren, dat ze 'geroepen' zijn. (Ook zij) leven immers maar één keer!"* Stalker geeft het op, het heeft geen zin meer nog ooit terug te keren. Het ergste is dat niemand de kamer nodig heeft". Vrijwillig laat hij zich weer opbergen in een wereld die hij een gevangenis noemt. Al eerder, bij het betreden van de zone, orakelt hij dat *"de wereld wordt geregeerd door strenge wetten, daarom is het zo saai"*

Stalker is natuurlijk de filmmaker zelf. Hij is de simpele ziel die in staat om de wereld meer kleur te geven. Hij kan mensen plezier verschaffen door ze op een verbluffende manier via het oog van de camera rond te leiden in een gebied dat apart wordt gehouden. Dat is *'Het rijk van de Verbeelding'* dat is

afgezonderd van en afgesloten voor de vervelende praktijk van alledag. De filmer kan de kijker via omwegen meevoeren naar de 'kamer' van z'n diepste verlangens. Naar de wereld van zijn onbewuste.

Schrijvers en de geleerden stellen belang in de vaardigheden van de filmer. De filmer kan hun werk vleugels geven. Hij is voor hen een medium, een ziener. Maar Stalker heeft gelijk. Niemand - noch het publiek, noch de schrijvers en de deskundigen - is er nog langer in geïnteresseerd door de filmer terug te worden gevoerd naar de herinneringen van vroeger, naar het onbewuste dat de geheime verlangens huist, naar diepzinnige psychologie of spiritualiteit.

Men vraagt niet om de waarheden uit het verleden of verklaringen van innerlijke drijfveren. Men wordt daar juist liever niet mee geconfronteerd; ze zijn misschien wel al te banaal! Men wil liever dat er gespeeld wordt met de gevoelens die uit dat verleden en het innerlijk opborrelen, om zich tijdelijk in een andere werkelijkheid te wanen waarin alles een indringende, esoterische verschijningsvorm aanneemt. Men wil wel de zone worden binnen gevoerd. Men wil zelfs tot de rand worden gevoerd, waar men de beangstigende gevoelens nog de baas is. Maar de kamer, waar de waarheden geopenbaard worden, moet gesloten blijven. Daarom is het ook niet erg dat de psychologische verklaringen in psychologische thrillers als die van Hitchcock, met een korreltje zout moeten worden genomen. (In Vertigo zijn ze doelbewust geconstrueerd om zowel de kijker als de hoofdpersoon in de film om de tuin te leiden.) De verklaringen zijn belangrijk in de context van het plot.

geboekstaafd

Maar het woord is niet aan de filmmaker, maar aan de held die door de film is opgeroepen om te getuigen!

De 'Wild One' is een gesloten type, hij houdt zijn innerlijk geheim. Niet gauw zal hij zijn gedachten boekstaven. Zijn belevenissen en gedachtelevens zijn sensationeel in de meest letterlijke zin van het woord. Hij is alleen en helemaal niet om sensationele aandacht verlegen. Het enige wat hij inhoudelijk te vertellen zou kunnen hebben is de manier waarop hij lak aan de wereld heeft en weigert er verantwoording voor te nemen. Als hij de pen ter hand zou nemen, wekt dat verbijstering. Hij zal als een psychopaat gebrandmerkt worden. Literair zal het veel moeite kosten zijn normloos gedrag te vergoelijken. Zijn werk zal geen diepzinnigheden vertonen, maar uitermate direct zijn. Niet gehinderd door een moraal neemt hij het leven zoals het is. Natuurlijk is dit literair gezien uitermate boeiend. Literatuur dient de moraal tenminste voor even uit te schakelen om open te kunnen staan voor "de ervaring van de hoedanigheid en de vormen van het menselijk bewustzijn", zoals Susan Sontag⁴ in haar essay over stijl vindt dat de kunst beloont. In hetzelfde essay schrijft ze, naar aanleiding van het vermeende pornografische gehalte van het werk van Jean Genet dat alle grote kunst een 'dynamische contemplatie' opwekt die afstandelijk en emotioneel vrij is. Pornografie wekt weerzin of seksuele opwindings op en zou daarom een vervanging van het leven zijn. Kunst treedt buiten die vormen van waardering. Genet zou hebben gezegd dat voor zover zijn werk opwindt het slecht is geschreven en gratie mist. Kunst legt volgens Sontag een absolute claim op ons en koppelt de lezer los. Als de lezer terugkeert zal hij zich opener en verrijkt voelen. Ik vraag me af of er zo'n eenduidige lezer bestaan kan. Genet's werk kan op verschillende manieren tegelijk worden ervaren. Omdat het die meerduidigheid toestaat, kan men het pornografische gehalte wegdrukken. Men raakt er

⁴ Vgl: S. Sontag: "On Style", in "A Susan Sontag reader"; Penguin Books, Londen 1982.

opgewonden door, als en voor zover men zich dat zelf toestaat. Genet stelt zelf, dat de poëtische emotie die opwinding zou moeten verdringen. Hij wenst dus een heilige ervaring na te streven, zoals Bataille dat in het voorwoord van zijn scabreuze verhaal over zijn belevenissen met Madame Edwarda expliciteert: "schreeuwen en schrijven tegelijk over het exces en zijn onmogelijkheid". Bataille noemt dat pathetiek die zich in een schreeuw vernietigd.

Met een dergelijke pathetiek koketteert de Hardrock al jaren, op compacte turbo-toeren. In één beweging door dweept de rock met schreeuwerige pretenties en zet ze als lachwekkend te kijk. Pop presenteert de schok van de gewaarwording met een sardonische lach. Elke emotie is uiteindelijk toch gefingeerd en een tactische manoeuvre in een verleidings- en ontwijkingsstrategie. Pop is de erkenning dat het leven hard is, 'bad to the bone'. Het probeert dat inzicht te verbloemen met het valse sentiment en quasi-grootspraak.

De Wild One is het best tegen de hardheid opgewassen. In heel zijn doen en laten zal hij alles ontheiligen en verketteren. Via sentiment en emotie fingeert men begaan te zijn met het lot van de mensheid, maar de Wild One wenst er zich volledig buiten te houden. Ook de kunst zal uiteindelijk geen vat op hem krijgen. Ziedaar, het scenario voor een mateloze intrige. De kunst zal er veel aan gelegen zijn hem te vatten. Levenskunst versus wellevendheid. Het effect van het onbeschaamde vertoon van seks en geweld is voor de popartiest een zet in een schaakspel. De wellevende intellectuelen mogen het proberen te duiden en onschadelijk maken. Het is de intrige waar het om gaat: 'pak me als je me pakken kan'. Diepzinnigheid wordt door uitgelaten onbehouwenheid uitgedaagd en misschien platgewalst. Alleen daarom zal hij aan het schrijven slaan. Aan de esthetiserende beloning als kunst, van aan papier toevertrouwde ongebreidelde fantasieën, boeien hem vooral de financiële gevolgen. Nooit zal hij zijn wereld in begrijpelijke termen willen vastleggen. Dat de wereld primair door lage lusten wordt bestierd is voor hem de eenvoudige waarheid als een koe. En daarvoor wil hij geen verantwoording afleggen, omdat hij elke verantwoording, ook die voor zichzelf al naast zich heeft neergelegd. Als hij schrijft dient dat als een verlengstuk van de shock die de verschijning van zijn existentie veroorzaakt. Als een extra dimensie van de uitdaging aan de aangepaste samenleving, schrijft hij, niet om zijn ervaringen te stoelen of te boekstaven, maar om die uit te breiden. Daarom, ook, wordt er voornamelijk over Pop geschreven door belangwekkende schrijvers en critici. Zo lieten de schrijvers Kerouac en Kesey zich inspireren door Neal Cassidy die zij ontdekten als het prototype van de vagebonderende Beatnik. Zij spiegelde zich in Neal's solitaire hang naar de kicks 'on the road. (In Kerouac's boek *'On the Road'* figureert Neal onder de naam Dean Moriarty als de ware held.) De popjournalist rapporteert over de mate waarin hij door de pop in een uitgelaten stemming wordt gebracht. Hij verhaalt over de opwinding van de heldhaftige sublieme prestatie en over de weerzin van de gekunstelde na-aperij. Maar voor de ware held van de weg-en-het-podium staat de kunstenaar en de criticus al te netjes aan de kant.

Toen de bijbel voor het eerst in de taal van het volk werd geboekstaafd, gaf dat de verbeeldingskracht vleugels. Ineens kon men het allemaal zelf nalezen. Ik stel me voor dat de opwinding groot moet zijn geweest. Men kon zich nu buiten de kerk verliezen in de fantastische verhalen en vergapen aan de prenten waarin die verhalen werden uitgebeeld.

Zo ongeveer was ook het effect van de publicatie van het boek "Ik, Jan Cremer"⁵. De Openbaringen van Jan maakten de belevenissen wereldkundig van de populaire verlossers die door de barrières van de benepenheid braken. Meteen na verschijnen in 1962, vloog het de winkel uit. En ik herinner me dat in het traditionele en boertige dorp van mijn jeugd, waar de kerk de bindende factor was, het boek op de theekransjes van mijn ouders met een schalkse lach van hand tot hand ging. Het boek bracht de jeugd in herinnering, zonder de zwaarmoedige omstandigheden te benadrukken waardoor de jeugdervaringen altijd waren overvleugeld.

Cremer's boek gaf een bepaalde verlichting. Op een ondeugende manier kon het oorlogstrauma eindelijk naar de achtergrond worden gedrongen. De tijd was ernaar. Via de als paddenstoelen uit de grond omhoog gesproten tv-antennes hekelde Mies Bouwman de platvloerse realiteit in "Zo is het toevallig ook nog eens een keer.....", een platvloersheid waar iedereen van smulde. Toen de voelsprietten van het vermaak voldoende de hemel waren ingegroeid, brak de tijd aan om de zaken eens luchtiger op te nemen.

Cremer stelt zich op de zelfontworpen omslag van het boek aan zijn lezers voor als een originele hipster, een kloon van Marlon Brando uit de 'Wild One'. Op de achterflap posteert hij zich voor een gesteven Hollands tulpenlandschap met koe. Met geslepen toegeknepen ogen en een lichte lach, de linker wijsvinger rechts omhoog: 'Let op, hier ben ik uit de klei gerukt, al ben ik voor het oranjeland te groot, dat land ligt toch aan m'n voeten, of jullie willen of niet'.

Cremer opent zijn boek nogal flauw: "Situaties en personen...komen uitsluitend voort uit mijn verbeelding". We mogen raden wat er van waar is. Van een flinke dosis overdrijving kunnen we verzekerd zijn. Maar ik neem aan dat de waarheid van Cremer zich binnen zijn schedeldak bevindt dus ik neem aan dat hij de feiten in letters bovennatuurlijk heeft uitvergroot. Bij reconstructie blijkt dat hij de tijd tussen z'n elfde en z'n tweeëntwintigste twee keer geleefd en beleefd moet hebben. Ik neem dus aan dat Cremer verzwijgt dat hij een twee-eiige eenling is. De ene leeft zich uit in de werkelijkheid, de andere in gedachten. De meeste mensen doen dat alleen in gedachten en zijn eeneiige tweelingen.

Cremer begint zijn relaas bij zijn geboorte vlak voor de Tweede Wereldoorlog. Zijn kinderjaren in een industriestad aan de Duitse grens, hebben hem cynisch gemaakt. Zijn moeder is een Hongaarse, die door zijn Hollandse vader in Oost-Nederland is neergepoot. Vader is een zwervende losbol, ontdekkingsreiziger en oorlogscorrespondent, die moeder en kind steeds weer alleen achterlaat en zich meer in hoofdsteden thuis voelt. Moeder-en-kind worden als uitschot behandeld door de stugge fabrieksboeren, als vreemdelingen die mogelijk met de Duitsers heulen. De aard van het mensenbeest is Janneman al jong ingepeperd. Likkend naar boven, schoppend naar onderen. Het verschil tussen Hollanders en Duitsers is niet groot: Achterbaks en overal proberend een slaatje uit te slaan. Na de oorlog hangt het schorriemorrie, eendrachtig, als oorlogsheld de beest uit en viert zijn lusten bot op iedereen met verdachte kenmerken.

Van die periode zijn er een paar jaar uit zijn geheugen geknipt, de jaren waarin hij zijn ouders verliest. Zijn vader "omdat die altijd in de contramine lag", zo houdt zijn pleegmoeder hem voor als hij zich op hetzelfde pad begeeft. Hij vindt zichzelf terug op de hoek van de straat in de zwarte benedenstad met de rooie lampen, tussen vlees dat niet bedekt maar gebruikt moet worden en, met parfum, mannen door de open deuren naar binnen lokt. Drank, sigaretten, vrouwen, honden, motoren, sportwagens, mooie kleren, kaartspelletjes, wapens, films, muziek en reizen naar warme landen zijn de

⁵ Vgl.: J.Cremer: "Ik Jan Cremer"; De Bezige Bij, Amsterdam 1964

zaken waarin gedeald wordt. De drugs ontbreken nog. Het leven is angstig, nerveus en voortjagend en de toenemende agressie zijn tekenen van een Naderend Einde. De mens vernietigt zichzelf met geweld en geslachtelijke omgang die meebouwt aan een atoomoorlog. Hij voorspelt een tijd dat de gemeenschap afrekenet met alle Personen en Instellingen met Agressief Karakter. Haatgevoelens, oorspronkelijk bedoeld tegen een object, daarna tegen het eigen zelf, zijn verantwoordelijk voor de neiging tot zelfmoord. Gevoelens van tekortgeschoten zijn, schuldgevoel en gewetensconflicten kunnen hiertoe aanleiding zijn. Dit zijn de levenslessen van Jan Cremer, met een verwijzing naar Freud en waarschijnlijk opgetekend in een pestbui. Jan is dus verweesd en door de Kinderbescherming bij pleegouders geplaatst. Hij valt al vanaf zijn geboorte buiten de beschermde sfeer van het huisgezin en zoekt het dus op straat. Daar wordt hij geïmponeerd door vriendjes die de stoere bink uithangen. Gaat mee in hun gewaagde escapades en wordt verlinkt. Hij wordt verbannen naar het kindertehuis, oftewel opvoedingsgesticht. Daar leert hij hoe je de zaak op stellen kunt zetten, en een held kunt zijn zonder dat ze je nog veel kunnen maken, omdat je toch al uit de boot bent gevallen. Dus zoekt Cremer het eerst op die boot, op zee.

als heilige of held

Cremers verhaal lijkt op dat van Jean Genet. Genet is door de Nationale Vondelingen Zorg van de straat geplukt in het vijfde Parijse Arrondissement en toegewezen aan een rijke boerenfamilie in de Morvan. Op tienjarige leeftijd wordt hij bij een diefstal, thuis, betrapt. Ook hij belandt in het opvoedingsgesticht, waar hij besluit te worden wat de misdaad van hem maakte: een crimineel. Hij voert dat op tot sublieme staaltjes van misdadigheid, uitlopend in voortdurende celstraffen, maar ook in homoseksuele uitpattingen en in dichtkunst en scripts voor toneelstukken. Dat laatste pas twintig jaar later, wat hem in de hoogste kringen terugbrengt als een gevierd man. Sartre herkent in hem de man die de wezenlijke existentiële keuze maakt om bewust zijn eigen zelfdefinitie te kiezen en daarnaar te handelen.⁶ De wereld is gebaat bij dit soort mensen, stelt Sartre, ze verduidelijken de essenties van de onderdrukking en hoe daar, in vrijheid, mee om te springen. Sartre bestempelt Genet tot een heilige martelaar, omdat zijn hele geschiedenis gewijd is aan een continue omzetting van wat er met hem gebeurd in mythische categorieën. Hij leeft in een andere, voorbije tijd. Hij is een nepkind, die met zijn verzorgers blij mag zijn en hen dankbaarheid verplicht is. Hij leeft als kind een dubbelleven. Hij leeft in de mythe waarin God hem een moeder verschaft en diefstal dingen die hem toebehoren. Schuldig is hij pas als hij betrapt wordt. De goede mensen maken hem tot een misdadiger. Ze brandmerken hem: met hem zal het nooit meer goed komen. Ze zetten hem te kijk als voorbeeld van het slechte en in de dorpsgemeenschap heeft hij geen heenkomen. Dat heeft hij alleen in de stad waar de instanties huizen die hem bezitten. Pardoes valt hij uit de mythe van de kinderlijke onschuld en hij heeft geen verweer. Het kwaad dat hem achtervolgt zit in zijn eigen hoofd als gevolg van de normen die hij geleerd heeft te accepteren. Hij heeft nog geen deel aan de wereld van de volwassenen en dus ook niet het vermogen om zijn schuld op die wereld af te schuiven. Hij zou er een eind aan kunnen maken omdat hij toch niets meer waard is in de ogen van zijn weldoeners. Hij heeft maar een andere keus: te handelen naar het stigma dat hem is opgelegd om zo de uitvinding van het Kwaad te bevestigen. Daarmee heeft Jean Genet op tienjarige leeftijd opgehouden te bestaan als een normaal geaccepteerd mens. Genet wordt een acteur, een object van het goeie publiek. Hij speelt dat uit, ook in zijn theaterstukken. Die handelen stuk voor stuk over de manier waarop de normale

⁶ Vgl.: J.P.Sartre: "Saint Genet, comedien et martyr", Gallimard, Parijs, 1952.

maatschappij aan de zelfkant op z'n kop staat. Het zijn een soort processen waarin de zelfkant, de crimineel en de homoseksueel, zich legitimeert buiten het rechtssysteem, maar binnen het theater.

Genet verhaalt over zijn ondefinieerbare schuld door een leven aan de andere kant van het achterhaalde taboe. De nette christelijke samenleving is behept met de zondeval en houdt er een dubbele moraal op na. Wat er achter het taboe schuilgaat houdt de gegoede burger mateloos bezig. Als er geen criminelen of homoseksuelen waren zouden ze moeten worden uitgevonden. Er is alleen een grote angst dat die zelfkant de wereld naar haar hand zou zetten. Het rechtstelsel moet over de wereld beslissen en ervoor zorgen dat de zelfkant passief wordt gehouden. Dus schuift eenieder die de toegang tot het gegoede wordt onthouden, naar de zelfkant, en verschuilt zich achter een opgedrongen rol. Volgens Sartre kan zo iemand alleen maar zichzelf zijn door alles te doen wat ontoelaatbaar is. Het gaat als het ware automatisch zo. Zo verklaart Sartre ook Genet's homoseksualiteit. Overigens in weerwil van Genet's eigen uitspraken. Genet gaf te kennen al een homo te zijn voordat hij een dief werd, terwijl het dief-zijn voortvloeide uit zijn seksuele aard. Volgens Sartre kan het niet zo zijn, maar is het deel van zijn mythe nu hij zich allereerst als homo profileert in zijn schrijverschap. Zoals hij zich met zijn schrijven weer profileert in de hoogstaande cultuur die hem als kind buitensloot. In zijn schrijven is hij niet langer het bedisselde object. Hij revancheert zich vanuit het bedisseld zijn. De hoogstaande cultuur herkent hem als een heilige, als een martelaar voor een gewoon en waardig menselijk bestaan. Hij legt via zijn schrijven een weg af waarin het weer goed komt, wat hij altijd al heeft geloofd. Zijn vermogen tot schrijven is de 'Dame-de-la-Rose', de reddende engel die hem altijd begeleidde. Volgens Sartre is een mens niet een natuurlijk en toevallig samenraapsel van genen en gebeurtenissen. Hij wil bij zichzelf thuiskomen, maar handelt daartoe naar een houding die hem is opgelegd. Zo bevindt hij zich in een gevangenis zonder afgegrensde deuren. Hij speurt eerst zijn innerlijk af op zoek naar onschuldige liefde. Maar hij wordt het mikpunt van het goede oordeel en de hoon van het Kwaad. Volgens Sartre is men niet als iets geboren, noch het passieve en bepaalde resultaat van complexen. De vorm die men aanneemt is een uitlaat voor een verstikking. Genet is volgens Sartre verkracht en dát heeft hem gemaakt. Hij maakt van zijn verandering in een object-voor-anderen zijn essentie. Hij wil passief gemanipuleerd worden om een object in eigen ogen te worden. Een lijdzaam slachtoffer dat zijn heil aan de zelfkant en een seksualiteit van de achterkant zoekt. In één adem door, herkent Sartre in Genet's worsteling met een lotsbestemming de lotgevallen van het Amerikaanse zwarte proletariaat. Ook zij zoeken in de vernederende ogen van de blanken hun oneindige vrijheid. Genet en de zwarten doen niets, ze ontdoen, ze handelen naar wat ze zijn in andermans ogen. Hun daden hebben geen kracht, enkel schijneffect, het zijn gesticulaties. Ethische omkeringen als een binnenstebuiten gekeerde handschoen.

We keren terug naar Cremer. Moeten we zijn smerige verhalen ook zo begrijpelijk maken? Jan foerageert de nodige ammunities. Hij schildert zichzelf af als de verloren zoon. Hij bewandelt dezelfde weg door de bevoogdende instituties. Hij doet, precies als Genet, wat er van hem wordt verwacht met eenzelfde uitmuntende streberij. Hij blinkt uit als de bink die achteloos louche geweld, hoerige seks en geld-en-roem in zijn schoot krijgt geworpen. Onder het uitslaan van de oerkreet van Cassius Clay: *"I'm the greatest"*, verbrast en verbruit hij het allemaal net-zo-makkelijk. Het verschil met Genet is, dat hij geen heilige maar een held wenst te worden. Niet iemand die een eerbaar symbool is voor hen die nodeloos onvoorzichtig zijn, maar iemand die straffeloos onvoorzichtig is geweest. Geen actieve

homo, maar een passieve macho waaraan het vrouwelijk schoon voorbijtrekt. Hij is eigenlijk niet eens in seks geïnteresseerd. "Maar naaien deed me niks. Het was zo vermoeiend. Maar omdat ik niets te doen had, of doen kon, ging ik maar op de avances van de meisjes in. Zo kwam ik aan mijn natje en m'n droogje" schrijft hij, ergens midden in het boek aanbeland. Deze stelling wordt in de rest van het boek op alle mogelijke manieren weerlegd. Hij kan met vrouwen prima overweg, voelt zich aangetrokken tot sterke en wellustige types, waar hij een reeks van bondgenootschappen mee afsluit. Maar heel af en toe heeft hij er genoeg van. Op zo'n moment reageert hij zich af door zichzelf voor de gek te houden. Het volgende moment worden we weer meegevoerd in zijn dulle uitpattingen. Overigens is Cremers op het punt van de seks nauwelijks vulgair. Seks speelt niet de rol om tegen de schenen te schoppen. Zoals zijn criticasters veronderstelden.

Hoeren en nozems zijn Jan's beste vrienden. Met elkaar maken ze er een spel van om de politie, de pennenlikkers, de krampachtige katholieken en de hypocriete politici voor lul te zetten. Jans' boek is geen aanklacht tegen, maar een ontsnapping aan de burgermoraal. Hij lapt eenvoudigweg elke existentiële verantwoordelijkheid aan zijn laars, want de explosie van seks en nucleair geweld heeft dat overbodig gemaakt. Zijn passie voor geweld voert hij op tot een lugubere groteskerie. Het gebruik van geweld loopt in het boek op diverse plaatsen gierend uit de klauw. Het boek eindigt in een macabere seance waarin hij onschuldig wordt meegesleurd in de onzinnige slachtpartij van een oudere man. De politie blijkt alleen maar geïnteresseerd in het vinden en vernederen van de schuldigen. Ze strooien zelf net zo makkelijk met lijken, als de onderwereld. Om de spanning erin te houden besluit hij het eerste boek met een 'wordt vervolgt...'. Door het hele boek loopt een macabere draad, een slachthuissfeer. Maar Jan toont zich niet zozeer een protagonist van het geweld. Hij is niet medeplichtig maar lijkt het als een gegeven te accepteren waar hij het liefst vlot mee om gaat. In de laatste scène wijt hij dat, aan de politieke omstandigheden. Parijs anno '62 verkeert in een paranoïde staat, als gevolg van de aanslagen van de OAS. Vooral de politie is behept met het spookbeeld van de Algerijnse stadsguerrillero die het bij voorkeur op de sterke arm heeft gemunt.

groteske omslag

Maar door de overdrijving van het macabere, van het sadisme in zijn surreële vorm, slaat zijn verhaal op diverse plaatsen om in een lachwekkende parodie. Jan predikt het Barbarisme met een knipoog. Zo gaat hij ook om met zijn kunstenaarschap. Al op zijn veertiende weet hij dat hij kunstenaar wil worden. Natuurlijk omdat hij beseft dat het kunstenaarschap hem gewild maakt. Hij doet verwoede pogingen om op de Academie toegelaten te worden. Hij neemt een paar vriendinnen-uit-het-rosse-leven mee naar een toelatingsgesprek. Als de dikdoenerige directeur niet meteen van Jans' kwaliteiten is overtuigd, wordt deze door de wulpse dames onmiddellijk stijf gefoeterd. Zo bederven ze, goed bedoeld, al zijn kansen. Maar Cremer komt er toch wel, want hij heeft het gewoon in zich. En binnen de kortste keren heeft hij een beurs op zak voor een stage in Parijs, waar hij als een gevierd artiest, uit het land van Van Gogh, als een gigolo gefêteerd wordt. Een luchthartig maar brutaal mens krijgt de halve wereld op de knieën. Eenmaal een roemrijk kunstenaar, schockeert hij de kunstkringen samen met zijn intellectuele maatje Armando, de subtiel subversieve woordkunstenaar. Schalks reageert hij op de potsierlijke reacties van pers en publiek. Op doorreis in Antwerpen hoort hij hoe een geüniformeerde krantenverkoper, de

sensationele aankondiging van zijn barbaristische kunstputsch over het perron gilt: *"Begin van terreur in Holland! Intellectuele nozem poogt aan de macht te komen. Opstand van een boze generatie!"*

Sarcastisch stelt hij vast dat zijn bedoelingen zijn uitgelekt, om West Nederland onder curatele te stellen van het crematorisch Directoire, dat censuur op kunstkritiek zou instellen en verplicht tot de aanschaf van rock-n-roll- en Jazz- en 'De Heersers spreken tot U'-platen. De Barbaristische vakbeweging zou het schrikbewind moeten doorvoeren. Te laat! Daar gaat zijn gevorderde luxe- speelgoed, zijn doorvoering van de Cremer mode, zijn martelingen van zijn tegenstanders, de uitvoering van de opera: *'Juan Cremer, le barbare de Ibiza'* in het staatscrematorium. Weg de continue voetbal- en bokswedstrijden, de motorraces, de ondermijnende politionele acties, de wekelijkse Cremer -fotofocus en -striptease. Zijn ex-vriendinnen zouden niet de grachten van Amsterdam leeg hoeven te dweilen en de partijgebouwverwarming met hun scheldbrieven moeten stoken. Ach en Wee, hoe wreed is soms het leven! Dit moet sabotage zijn. Verraad!

De Antwerpse Gazet stelt gelaten vast: *"moet men blijven glimlachen bij deze ziektebacillen, (..) bij dit verschijnsel van de zogenaamde intellectuele of artistieke nozem? Zou het ministerie van O, K en W, als het wist dat deze neofascistische uitingen in de gerieflijke vertrekken van de Nederlandse museumdirecties glimlachend(..) gelezen, ja zelfs verslonden werden, nog alles doen om deze mensen in het Buitenland te pousseren? Ja waarschijnlijk wel!"*. Cremer voorspelt hiermee perfect de reacties die na de eerste uitgave van het boek losbarsten!

In Cremers boek treffen we onmiskenbaar alle kenmerken aan van het groteske. De uiting van een ongegeneerde volkshumor, de overdrijving van de fysieke eigenschappen, van zowel het bovennatuurlijk kunnen als van de natuurlijke begrenzingen van de voortplanting en de doodstrijd en de verlaging door middel van de lusten. Maar groteskeriën zijn volgens Bahktin alleen te begrijpen tegen de achtergrond van een norm van de wellevendheid⁷. Het is een inbreuk op de norm, meestal op de academische canons van de weergave van de realiteit, die verbijstering en perplexiteit te weeg brengt. Maar bovenal is de volkse groteskerie een celebratie van een onuitroeibare vitaliteit, in de dwarsrichting van de kerkelijke en profane betutteling. Het keert de charade om in een carnaval, waarom Nuttall in zijn boek over de Underground schreeuwt. Het is net als de gekte bij antipsychiater Ronald Laing *"the natural healing of this estranged situation we call sanity"*, een wedergeboorte als een *"re-establishing of a new kind of ego- functioning (..), now being the servant of the divine alienation=normality."* Nuttall en Cremer hebben hetzelfde oogmerk. Maar de vorm waarin Cremer te keer gaat is veel effectiever omdat die bij hem direct is. Hij speelt het spel waar Nuttall over rapporteert. Cremer beoefent het sadomasochisme in woord en daad van de Sade, wat door Nuttall wordt aanbevolen. Zijn boek stoort zich nergens aan. Het vertoont geen meelevendheid maar is *"satire changed midway to sadistic participation, a numbing of the moral sense", "affectlessness cultivated as a means to dignity, to be COOL"*, in de woorden van Nuttall het kenmerk van de Pop. Het boek brengt nog meer te weeg, het beweegt tegen de stroom in van *"the lingering aftermath of Catholicism, that drove the movement (..) towards a kind of metaphysical Marxism"*. Nuttall bedoelt hier niets anders mee als de achtergrondmuziek van het existentialisme. Cremer doet het weer directer en drijft in zijn boek ook de spot met het artistiek fabriceren van Christusbeelden. Oftewel met het beeld dat Sartre maakt van Jean Genet. De popheld laat het zich niet overkomen dat hij wordt afgeschilderd in het

⁷ Vgl. M.Bahktin, *"Rabelais and His World"*, M.I.T. Press, Cambridge USA, 1968
Tevens: M.van Buuren, *"De Boekenpoeper"*, Van Gorcum, Assen 1982

habijt van het heilige slachtoffer. Ook schildert hij geen andere helden maar bij voorkeur zichzelf, waarbij hij de waarheid over zichzelf in het midden laat.

Op die manier laat Cremer zien dat het absoluut niet nodig is om de rol van een object uit te leven, ook al zouden de omstandigheden daar om vragen. Cremer wenst zich niet als Genet door filosofen te laten inweven in het web van de wellevendheid, de goede zeden van het burgerlijke denken en de wil tot weten. Cremer proclameert dat we er in de pop allang buiten staan en ongrijpbaar zijn! De ware ervaring stoelt op het uitleven, op het veronachtzamen van de verantwoordelijkheid, op het nietsontziende zijn. De geschockeerde hoogwaardigheidsbekleders en ideologen maken hem uit voor fascist. Maar hij keert dat om en hekelt hun onvermogen om hem in toom te houden. Juist aan 'fascisten' heeft hij een broertje dood.

Bij Cremer wordt het verschil manifest tussen de Kunst en de Popcultuur, tussen De Schoonheid en het streven naar het Sublieme, en een Heldhaftige Manifestatie van een eigengereidheid dat door een publiek enthousiast begroet wordt. Tussen het streven naar de Eeuwigheid-en-het-Verhevene en de passie voor de kortstondige wilde bevlogenheid van de Briljante Burleske Ingeving, waardoor een publiek begeistert raakt.

Een bevlogenheid die natuurlijk door de beoordeling van het publiek achterhaald wordt. Het laatste woord is aan het publiek.

Het sublieme van de Pop is de banalisering van de Schoonheid in de celebratie van het Moment-van-de-Opwinding. Pop vloert de hoogdravendheid en brengt die weer aan het dansen door het met beide benen op de bevuilde vloer van de boks-arena te zetten. Tegelijk breekt de Pop op die manier met het inpassen in kadertjes. De popheld legt zelfs een claim op de uitdrukkelijke noodzaak de kadertjes te doorbreken. Daarmee wijst hij als een autonoom individu alle bevoogdende aanspraken af, ook die van de existentialisten die hem tot een slachtoffer van het publiek maken!

Maar de held neemt wel een pose aan, al is het al als voorbeeld. In de pop bij uitstek die van de Wild One, de stoere ongebonden bink. En elke pose is weer een vastgelegde vorm die in een contramal te kijk te zetten is. Alleen aan het publiek is het voorbehouden om geen vaste vorm aan te nemen, maar onbestemd te blijven. De contramal van Cremer is de malloot: het lullige scharminkel, de slappe ouwehoer, zoals die door de O-groep werd geproclameerd, onder aanvoering van Wim T. Schippers. Schippers tegenbeeld is weer ontworpen vanuit de Kunst. Het lost de pose van Cremer op in het niets, in de onbenulligheid. Schippers' geouwehoer is nooit meer over gegaan. We worden er nu, 25 jaar later nog wekelijks via de buis op getrakteerd. Hoogstens is het slappe gelul van de vormeloosheid, een anachronisme geworden, omdat het nooit meer tot een vorm komt. Via Sesamstraat voert hij onze kinderen er de mond mee vol. Met een schreeuw, is Paul de Leeuw in zijn voetspoor getreden. Maar over al die jaren blijkt dat in het straatbeeld de Cremesce stoerheid met de Schipperiaanse slaplulligheid hand in hand gaan. Schippers verenigt in zijn typetjes het stoere en het slappe, in artistieke persiflages op de soapopera en de teeveeshow. Trouwens, wat is het verschil tussen 'Ik, Jan Cremer' en een stel ongetem- en -remde honden op de planken van de stadsschouwburg? Ik wou dat ik twee hondjes was.....

de ontsnappingsclausule

De hele popcultuur draait als een wervelwind om de Wild One. Maar één attribuut, een fetisj, van de koele popheld heb ik nog niet belicht. Voor de houding van de held het minst belangrijk, is dit fetisj voor zijn zelfhandhaving doorslaggevend. Het is de motor, die zijn pose kracht bijzet.

De pose is niets anders dan een toonbeeld van vrijgevochtenheid. Die attitude gebruikt hij in zijn doen en laten, in het uitleven van zijn passies. Passie als een vorm van doen en niet een vorm van zijn of waarnemen. Met de motor wordt ongemerkt een extra facet benadrukt dat uit de vrijgevochten houding voortvloeit. De motor is de materialisering van de mogelijkheid om er snel tussen uit te knijpen. De popheld houdt deze mogelijkheid altijd achter de hand. Beroofd van zijn motor zou hij zijn mobiliteit hebben verloren. Het element van de mobiliteit is in de popcultuur altijd aanwezig geweest. Het is al in het dansen besloten, als mogelijkheid om in de trance te verdwijnen. Maar bij de ware helden, als Brando, Cremer en Schwarzenegger, is de machine paraat voor een duivelse rit naar de horizon. De motor verzinnebeeldt ook de eindigheid van de aanwezigheid van de popheld. En eigenlijk zelfs van de Pop en zijn arena van helden als geheel. Zodra men de motor start is het niet langer nodig zich nog met Pop, dus met de performance en de blikken en waarderende bliken van een publiek, bezig te houden. Gezeten op de motor kan de popheld ook beter zijn koele attitude laten varen. Hij moet nu vooral op de weg letten. De popheld is plotseling een reiziger geworden die alleen nog maar onderweg is.

De popartiest is vooralsnog aan een publiek gebonden dat hem een blik van waardering, en daarmee een 'appeal' en zelfvertrouwen, moet geven. Hij kan zich zo ongedwongen ophouden in het tussengebied tussen de Kunst en de Commercie, tussen wat als goed wordt aangemerkt en wat een goedbelegde boterham oplevert. Maar als artiest blijft hij wel in zijn pose gevangen, in een houding om zowel de Kunst als het kooplustige Publiek uit te dagen. Ook dit is nog steeds een gevangenis, een hoerenkast met helrode lampjes en een vitrine.

De artiest hoereert niet omdat hij vernedert is. Hij trekt de aandacht om er zelf beter van te worden. En precies de interactie tussen de aandachtstrekkendheid en de verslaving aan de roes van de beloning, is fnuikend voor de zelfopvatting. De artiest kan alleen nog maar met zijn eigen uiterlijke verschijning bezig zijn. Met hoe hij over komt. Met de impact van zijn attitude. Hier kent de Pop zijn beperkingen, want het levert niet de mogelijkheid om in contact te treden, om tot vriendschappelijke of respectabele betrekkingen en ontmoetingen te komen die mogelijk plezierige gevolgen hebben. Terwijl de Pop wel tot vervelens toe dat plezier bezingt. Pop postuleert zelfs dat het in het leven uiteindelijk daarom, en niet om schone schijn is begonnen.

Pop speelt met een ontsnapping, met de ontwijking van alle maatschappelijke bepaaldheden. Maar het bereikt dat niet, het blijft in een pose steken. Buiten het circus van de banale aandacht, bestaat er pas de ruimte waarin niets er meer toe doet en men vrij is om te gaan en te staan waar men wil, mits de autoriteiten dat toestaan. De Pop is er weer om die autoriteiten zover te krijgen. De Pop is dus niets anders dan een losmaken van dat wat bindt om op reis te kunnen gaan. Uiteindelijk is het de Pop niet om de passieve passie, maar om het doen begonnen. Pop scherpt de zinnen en breekt de codes in een spectaculair en zinnelijk festijn. Het verlost de helden en het publiek van de last van de compassie, van de passie voor de betekenisvolle en verantwoordelijke uitwisseling. Het maakt de communicatie nietszeggend en wisselt alleen nog maskers uit. Pop vertoont eigenlijk alleen maar gespeelde uitdrukkingen waarachter de ware gezichten verdwijnen. Maar na de show kan het masker worden afgezet en gaat men zijnsweegs en misschien op avontuur. Het zou kunnen, want dat is een nog gewaagdere onderneming dan het artiestenbestaan. Voorbij de Pop ligt de overgave aan het Reislot. "*Get that bus, love is the drug and I need to score!*" zong Brian Ferry, gebiologeerd door de glamour van James Dean en Humphrey Bogart.

Het is opnieuw de Wild One die daarop het best is ingesteld. Op het onbekommerd trekken van hot naar her. Omdat niets zo nodig moet en men beter niet medeplichtig kan zijn. Op het ervan nemen, al is alles een voorbijgaande gebeurtenis waardoor men zich niet moet laten bepalen maar hooguit moet laten meevoeren. Dat is het BEELD van het spoor van de 'ware vrijheid' dat het publiek zich niet graag laat onthouden en waartoe men niet wordt aangezet vanwege een 'existentieel trauma' of een keus voor de eigen verantwoordelijkheid. Van deze instelling was het relaas van Cremer een eerste proeve. Goed beschouwd blijkt het boek een manifest voor het gemak waarop men er tussenuit en op uit kan trekken en wilde avonturen kan beleven. Naar Parijs, Noord-Afrika, Rusland, Ibiza, België of later naar America of de Noordpool. Alleen aan de Kosmos zijn nog beperkingen gesteld. Een belangrijk bijeffect van het boek was dat het lezerspubliek van het reizen de smaak te pakken kreeg.

De Pop lanceert het Ultieme Idee van de Reis als de voorstelling van de Absolute Ontsnapping in het Eindeloze Avontuur!