

Het verlangen naar een stille taal

Over de relatie tussen literatuur en literatuuropvatting in het oeuvre van Georges Bataille

Bart Smout

0356069

Masterscriptie

Literatuurwetenschap

Universiteit Utrecht

Eerste lezer: Hans van Stralen

Tweede lezer: Birgit Kaiser

Inhoudsopgave

Introductie	p. 3
Deel I: Georges Bataille, leven en werk	p. 9
<i>1.1: Leven</i>	p. 9
<i>1.2: Invloeden</i>	p. 10
<i>1.3: Filosofie</i>	p. 14
<i>1.4: Literatuur</i>	p. 22
Deel II: Het sublieme in Batailles literaire esthetica	p. 32
<i>2.1: Geschiedenis en modulaties van het sublieme</i>	p. 32
<i>2.2: Bataille en het sublieme</i>	p. 42
Deel III: De (on)mogelijkheid van een ervaring in	p. 51
<i>Histoire de l'oeil</i>	
<i>3.1: Histoire de l'oeil</i>	p.51
<i>3.2: De representatie van aanwezigheid</i>	p. 52
<i>3.3: De representatie van afwezigheid</i>	p. 57
<i>3.4: Consistentie tussen literatuur en literatuuropvatting</i>	p. 66
Conclusie	p. 68
Bibliografie	p. 73

Introductie

God is dood. En hij is geen natuurlijke dood gestorven. Wij hebben hem vermoord. De mens heeft God vermoord.

Deze inmiddels algemeen bekende maar nog altijd schokkende boodschap is te lezen in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) van Friedrich Nietzsche. In een fragment uit dit boek laat Nietzsche de ‘dolle mens’ naar God zoeken om hem vervolgens te laten verkondigen dat God niet langer bestaat. De schuld ligt bij de mens zelf, die opgehouden is te geloven. Het effect van deze daad is immens. Enerzijds is de mens nu volledig aan zichzelf overgeleverd. Zekerheden zijn verloren, een vaste richting verdwenen. De mens is nu zelf verantwoordelijk voor zijn bestaan, moet zichzelf zien te dragen zonder de ondersteuning van een betekenisverstreckende metafysica. De mens tolt, is stuurloos. Anderzijds opent deze ogenschijnlijk hopeloze situatie nieuwe perspectieven. Voor het eerst heeft de mens de kans zijn wereld vorm te geven naar eigen inzicht. Voor het eerst is hij eigen baas.

De dood van God, zo voorspelde Nietzsche, zal nog generaties lang nadreunen:

Toen Boeddha dood was, vertoonde men nog eeuwenlang zijn schaduw in een grot, - een enorme, huiveringwekkende schaduw. God is dood: maar zoals de menselijke aard nu eenmaal is, zullen er misschien nog millennia lang grotten bestaan waarin men zijn schaduw vertoont. – En wij – wij moeten ook nog zijn schaduw overwinnen!¹

Deze voorspelling is niet onjuist gebleken. De Westerse filosofie na Nietzsche heeft zich intensief bezig gehouden met de consequenties van zijn proclamatie, worstelt met de dood van God.

Om maar een aantal voorbeelden te noemen: Martin Heidegger stelt dat de metafysica zijn einde heeft bereikt en dat de zijnsvraag opnieuw overdacht dient te worden. De existentiële fenomenologie van denkers als Jean-Paul Sartre en Albert Camus plaatst de mens in een goddeloos universum, waarin het zich voor de zware taak gesteld ziet om op eigen kracht zijn essentie te vinden in een bestaan dat gegeven en gratuit is.

¹ Friedrich Nietzsche, *De vrolijke wetenschap*, vert. door Pé Hawinkels (De Arbeiderspers; Amsterdam, 1999), p. 119

Het Franse postmoderne differentiedenken en alteriteitsdenken beroept zich nadrukkelijk op Nietzsche en de problemen en uitdagingen die zijn werken hebben achtergelaten. Jacques Derrida ontmantelt wat hij het Westerse logocentrische denken noemt, dat altijd de aanwezigheid als uitgangspunt heeft genomen maar dat nu niet langer kan; Jean-François Lyotard beschouwt de tijd der Grote Verhalen als beëindigd en stelt daar de heterogeniteit en paradox – *paralogies* genoemd – tegenover als de nieuwe drijfveren van het leven; Jean Baudrillard stelt dat we gevangen zitten in een simulacrum dat geen achterliggende realiteit meer met zich meedraagt en waaruit ontsnapping onmogelijk is. Essenties bestaan niet langer: er is enkel een onophoudelijke ketting van verwijzingen.

Al deze filosofen overdenken het bestaan in een tijd waarin religie en vaste betekenissen niet langer vanzelfsprekend zijn en de mens meer dan ooit op zichzelf teruggeworpen is.

In deze postreligieuze queeste van de Westerse filosofie neemt de Franse denker Georges Bataille (1897 – 1962) een unieke positie in. Ik schrijf hier bewust denker in plaats van filosoof, aangezien Bataille zichzelf nooit als academisch filosoof gepositioneerd heeft en een dergelijke categorisering door andere waarschijnlijk ook niet zou waarderen, hoewel zijn boeken altijd een sterk filosofische inslag hebben en hijzelf herhaaldelijk heeft verklaard zich aangetrokken te voelen tot het filosofisch discours.

Het oeuvre van Bataille, jarenlang internationaal onbekend geweest maar inmiddels uitvoerig bestudeerd door academici, is lastig te plaatsen binnen de geschiedenis van de Westerse filosofie. Velen plaatsen hem in een postmoderne traditie. Dit komt doordat veel filosofen die tot deze stroming worden gerekend Bataille hebben genoemd als een belangrijke leermeester. Vooral Michel Foucault heeft een grote bijdrage geleverd aan de erkenning van Bataille als een van de belangrijkste denkers van de afgelopen eeuw. Hij heeft tal van heruitgaven van zijn werken gestimuleerd, heeft artikelen over hem geschreven en Bataille naar voren geschoven als een vooraanstaand filosoof.

Maar ook invloedrijke filosofen als Derrida, Barthes, Lyotard en Baudrillard hebben Bataille genoemd als bepalende invloed op hun denken. Dit neemt niet weg dat een probleemloze invoeging van Bataille in de postmoderne filosofie onterecht lijkt te zijn. Zoals Michael Richardson in zijn doortastende monografie over Bataille terecht opmerkt: ‘In so far as the prefix post- is assumed so prevalently these days, it would seem

that to take hold of a thinker who remained ignorant even of the advent of the ideology that one claimed to have superseded would seem to be distinctly problematic.²

Hoewel tijdgenoot van Sartre en Camus, valt Bataille geenszins tot het existentialisme te rekenen. Waar Sartre en Camus in hun filosofie de contouren van een wereldbeeld schetsen waarin de mens gedoemd is op eigen kracht zijn betekenisvolle essentie te vinden, daar lijkt Bataille vooral op zoek te zijn naar wegen die betekenis en begrenzing achter zich laten. Sartre heeft Bataille dan ook veroordeeld als een wanhopige doler die geen antwoorden heeft op de belangrijkste levensvragen.³ Zijn project loopt volgens hem uit op een aporie.

Er zijn overeenkomsten aan te wijzen tussen de surrealisten en Bataille. Bataille is lang onderdeel geweest van de surrealistische stroming rondom André Breton. Het surrealisme wekte Batailles interesse in het gebied voorbij de rede en het intellect. Wanneer Bataille soevereiniteit interpreteert als ‘a being suspended in the beyond of oneself, at the limit of nothingness,’⁴ dan heeft dit veel weg van de verklaring van Breton in zijn tweede manifest dat hij gelooft dat de mens een punt kan bereiken waar ‘life and death, real and imaginary, past and future, communicable and incommunicable, high and low, cease to be perceived contradictorily.’⁵

Het geloof in een punt van eenheid en het wantrouwen van de rede deelt Bataille met Breton. Anderzijds is Bataille zich op een gegeven moment los gaan maken van de surrealisten. Hij is zich niet alleen gericht gaan oriënteren; hij is op sommige momenten misschien wel verder gegaan dan het surrealisme voor mogelijk had gehouden. Het surrealisme is ongetwijfeld van invloed geweest op Bataille, maar zijn denken kan onmogelijk tot deze stroming gereduceerd worden.

Georges Bataille is kortom een vreemde eend in de bijt. Zijn werken zijn grillig, soms bijna cryptisch en daardoor lastig te interpreteren. Ze zoeken de grenzen van filosofie en wetenschap op.

In Batailles worsteling met de dood van God staat de Ervaring, of de Innerlijke Ervaring, centraal. Op de plek waar ooit God was, is nu een leegte. Maar dit neemt niet weg dat de mens nog altijd verlangt deze plek te bereiken. De mens verlangt ernaar buiten

² Michael Richardson, *Georges Bataille* (Routledge; London/New York, 1994), p. 4 -5

³ zie: Jean-Paul Sartre, ‘Un nouveau mystique’ In: *Critiques littéraires (Situations, I)*, Gallimard; Parijs, 1947

⁴ Georges Bataille, *On Nietzsche*, vert. door Bruce Boone (Paragon House; New York, 1992), p. 93

⁵ André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, vert. door Richard Seaver en Helen R. Lane (University of Michigan Press; Michigan, 1969), p. 123

zichzelf te treden, opgenomen te worden in iets dat aan hem voorbij gaat. Door een uittreding in de leegte ontstaat een dergelijke ervaring – een ervaring die sacraal genoemd mag worden, een goddelijke ervaring zonder god.

Basaal gezien richt Batailles filosofie zich op het verlangen – zowel van het individu als van de maatschappij – om enerzijds opgenomen te worden in de leegte en anderzijds zich hiervan te distantieëren, aangezien deze uittreding in een direct verband met de dood staat en zodoende angst inboezemt. In dit verlangen naar een ervaring dicht Bataille literatuur een belangrijke functie toe. Dit maakt hem interessant voor de literatuurwetenschap.

Gedurende de Westerse geschiedenis is het bestaan van de literatuur vooral verdedigd vanuit een utilitaire invalshoek. Literatuur kan de mens onderwijzen, vervolmaken in zijn menszijn, en zo een bijdrage leveren aan een gezondere maatschappij. Het schaaft het intellect bij – verschaft de mens niet alleen meer kennis, maar ook meer sociale vaardigheden en algemeen inzicht. Deze traditie vindt zijn wortels in het gedachtegoed van Plato, die in *De Staat* stelt dat ‘een kunstwerk niet alleen amusement biedt, maar ook nuttig is voor het maatschappelijk en persoonlijk leven van de mens.’⁶ Deze gedachte is sindsdien altijd verdedigd en vinden we ook terug bij een moderne criticus als Tzvetan Todorov, die literatuur beschouwt als een medium waarmee we meer greep op onszelf en de wereld kunnen krijgen. Literatuur, aldus Todorov, maakt ons redelijker, ‘lets each of us fulfil our human potential.’⁷

In de handen van Bataille krijgt literatuur een minder onschuldig en ongevaarlijk aanzien. Voor Bataille is literatuur enkel literatuur wanneer het de lezer een ervaring (lees:doodservaring) biedt. Het is zijn overtuiging dat literatuur in wezen een destructieve, ontbindende kracht is die het subject voorbij zichzelf, en zo voorbij de grenzen en principes van de maatschappij kan voeren.

De lezer zou bij het lezen van literatuur een transgressieve ervaring moeten ondergaan. Hij treedt uit naar een gebied van niet-weten, naar de leegte waar ooit een god was. Literatuur ontwricht, is tegen de orde en het maatschappelijk nut gericht. Dit komt doordat, aldus Maarten van Buuren, de speciale transgressieve ervaring van literatuur enkel naar voren kan komen wanneer ‘aspecten die wezenlijk zijn voor de alledaagse (of

⁶ Plato, *De Staat*, vert. door Gerard Koolschijn (Athenaeum – Polak & Van Gennep; Amsterdam, 1995), p. 257. Uiteraard was Plato geen verdediger van de literatuur – in zijn ideale staat diende deze te worden geweerd. Alleen voor literatuur met een stichtend en opvoedend karakter maakte Plato een uitzondering.

⁷ Tzvetan Todorov, “What is literature for?”, in: *New Literary History* (38, 2007), p. 17

‘zwakke’) communicatie geofferd worden ter wille van de ‘sterke’ communicatie van transgressie en extase.’⁸ Er ligt dus een zekere agressiviteit in de literatuur besloten: het bijt vaste patronen weg, de economie van het dagelijks bestaan en de taal die daarmee verbonden is (een taal die er in eerste instantie op gericht is om praktische informatie over te dragen) om zo een gapende afrond te creëren waar de lezer zichzelf in kan verliezen.

Wat houdt een dergelijke ervaring precies in? Kan literatuur dit bewerkstelligen? En zo ja, hoe? Deze vragen zijn in het geval van Bataille des te interessanter aangezien hij gedurende zijn carrière ook literair actief is geweest. In zijn literaire werken liet Bataille de meest donkere en gevaarlijke kant van zijn filosofie los op zijn lezers. In *novelles* als *Le bleu du ciel*, *Histoire de l’oeil* en *Ma mere* voert een pornografische en gelijktijdig mystieke verbeelding de lezer naar contreien waar zekerheden vervagen en de dood overal zijn zwarte licht doorheen laat schijnen. De literaire carrière van Bataille heeft zich nog niet in dezelfde mate van aandacht mogen verheugen als zijn filosofische. Onterecht, aangezien beide innig met elkaar verbonden zijn. De *novelles* van Bataille gaan verder waar zijn filosofie door de beperkingen van het discursieve discours genoodzaakt is te stoppen. Ze kunnen ons iets vertellen over de haalbaarheid van zijn project. Gelijktijdig kunnen ze ons iets vertellen over de mogelijk subversieve en ondermijnende kracht van literatuur, een kracht die in de Westerse literatuurgeschiedenis tot nu toe wellicht te weinig is erkend.

Deze scriptie richt zich op de relatie tussen Batailles literaire esthetica en zijn literaire werk. Het wil zijn literaire esthetica, die prescriptief van aard is, in kaart brengen en vervolgens onderzoeken in welke mate Bataille deze heeft weten te praktiseren. Niet alleen om te kijken of Bataille tegemoet komt aan zijn eigen voorwaarden en zo de haalbaarheid van zijn literatuuropvatting te toetsen, maar ook om meer inzicht te verkrijgen in de werking van literatuur. Kan literatuur inderdaad een ontregelend medium zijn? Kunnen literaire werken ons voorbij de grenzen van het verstand brengen en wat betekent dit precies? Of is dit door Bataille makkelijker gezegd dan gedaan? Vergaloppeert hij zich?

Om dit onderzoek tot een goed einde te brengen is een omweg noodzakelijk, en wel de omweg van het sublieme. De esthetische traditie van het sublieme vindt zijn oorsprong bij de tamelijk onbekende filosoof Edmund Burke maar heeft zijn grootste

⁸ Maarten van Buuren “Woordenlijst van de innerlijke ervaring”, in *Armada: tijdschrift voor wereldliteratuur* 23.7 (aug. 2001) 8

bekendheid gekregen via Immanuel Kant. Nietzsche en Lyotard hebben belangrijke bijdrages geleverd aan deze traditie. Bij een grondig lezen van Batailles literatuuropvatting blijkt naar mijn mening dat deze in sterke mate over een ‘subliem’ karakter beschikt. Door zijn esthetica in de traditie van het sublieme te plaatsen, kan zijn idiosyncratische idioom vertaald worden naar meer algemene concepten, waardoor een breder begrip van Bataille mogelijk wordt. Zoals we zullen zien, is Bataille een belangrijke schakel in de geschiedenis van het sublieme en deelt hij in een wens naar stilte in de kunst. Dit levert de nodige handvatten op om gedegen zijn literatuur te kunnen analyseren.

Deze scriptie bestaat uit drie delen.

In het eerste deel wordt de persoon Georges Bataille geïntroduceerd en worden zijn belangrijkste ideeën uiteengezet. Er zal achtereenvolgens gekeken worden naar zijn leven, zijn invloeden, zijn filosofie en als laatste naar zijn literatuuropvatting.

In het tweede deel zal eerst de traditie van het sublieme beschreven worden aan de hand van vier belangrijke denkers: Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche en Jean-François Lyotard. Vervolgens zal beschreven worden hoe de literatuuropvatting van Bataille aan deze traditie tegemoet komt.

Het derde en laatste deel zal zich op Batailles literatuur richten. In plaats van meerdere nouvelles oppervlakkig te behandelen, is ervoor gekozen om een novelle diepgaand te onderzoeken: *Histoire de l’oeil*, naar mijn mening de meest geslaagde roman van Bataille.

In de conclusie zal het antwoord worden gegeven op de vraag in hoeverre Batailles literaire project geslaagd is en wat dit zegt over de werking van literatuur.

Deel I: Georges Bataille, leven en werk

1.1: Leven

Georges Bataille wordt op 10 september 1897 geboren in het Franse stadje Billom. Zijn jeugd is verre van normaal en verre van gelukkig. Zijn vader is blind van de syfilis, verlamd en zwakzinnig. Zijn moeder lijkt daar weinig om te geven: veel van de zorg voor zijn vader komt op de jonge Georges neer. De toestand van zijn vader maakt grote indruk op hem. In een nawoord bij de novelle *Histoire de l'oeil* beschrijft hij hem op indringende wijze:

He had huge, ever-gaping eyes that flanked an eagle nose, and those huge eyes went almost entirely blank when he pissed, with a completely stupefying expression of abandon and aberration in a world that he alone could see and that aroused his vaguely sardonic and absent laugh.⁹

Niet lang na zijn geboorte verhuist de familie naar Rheims. Hier bekeert Georges zich, geheel tegen de aard van zijn ouders die ongelovig zijn in, tot het katholicisme. Wanneer in 1914 de oorlog uitbreekt ontvlucht Georges samen met zijn moeder de stad. Zijn vader blijft achter en sterft in 1916.

In 1920 zweert Bataille zijn geloof af met eenzelfde fanatisme als waarmee hij zich er ooit tot bekeerde. Hij studeert middeleeuwse teksten en buitenlandse talen. Ook hierin verliest hij zijn interesse. Reizend door Spanje maakt hij een ervaring mee die een diepe indruk op hem maakt: in de stierenvechterarena van Madrid ziet hij voor het eerst in zijn leven de dood aan het werk in al zijn gewelddadigheid: een stier doorboort met zijn horens het hoofd van Manuëlo Granero, een zeer bewonderde matador.

Het jaar 1922 is een belangrijk jaar in het leven van Bataille. Hij krijgt een baan aan de Bibliothèque Nationale in Parijs en verdiept zich in de filosofie. Hij ontdekt

⁹ Georges Bataille, *Story of the Eye*, vert. door Joachim Neugroschal (Penguin Books; London, 2001), p. 72

Nietzsche, waarvan hij later zal zeggen dat deze voor hem een levensmetgezel is geweest.¹⁰

Rond deze tijd begint Bataille zich te ontwikkelen als actief intellectueel. Hij stort zich in het Parijse nachtleven en vindt aansluiting bij surrealistische groepering rondom Breton. Zijn eerste novelle verschijnt in 1930 en hij wordt redacteur van *Documents*, een tijdschrift voor kunstkritiek. Wanneer de surrealistische groepering uiteen valt, raken Breton en Bataille gebrouilleerd.

Bataille volgt veel lezingen over sociologie, antropologie en filosofie. Ook wordt hij politiek actief: hij richt de groep *Contre-attaque* op, dat zich verzet tegen het opkomende fascisme en de verwaterde idealen van het socialisme wil aanscherpen. Tevens richt hij *Acéphale* op, een mystiek genootschap dat een gelijknamig tijdschrift publiceert en waarover slechts weinig bekend is. Ook dit genootschap richt zich tegen het fascisme en stelt hier een mystiek-holistisch wereldbeeld tegenover. Beide groeperingen zijn een kort leven beschoren en trekken weinig aandacht, evenals het tijdschrift *Documents*.

Door een slechte lichamelijke gesteldheid is Bataille gedwongen vroegtijdig te stoppen met werken. Hij trekt zich terug in Vézely, op het Franse platteland. Nu pas begint zijn schrijven op gang te komen. In 1943 publiceert hij *L'Expérience intérieure*; andere filosofische en literaire werken volgen. Hij richt het tijdschrift *Critique* op. Ditmaal slaagt hij er wel in een succesvol project van de grond te krijgen: *Critique* is nog altijd een gerenommeerd tijdschrift.

Bataille schrijft en leeft in armoede. Een aanstelling aan de bibliotheek van Charpentras zorgt ervoor dat zijn financiële positie wat aangenamer wordt. Later zal hij aan de slag gaan bij de bibliotheek van Orleans. Bataille blijft schrijven, met toenemende lichamelijke klachten en met een onverzettelijke gedrevenheid, tot aan zijn dood in 1962. Zijn laatste boek, *Les Armes d'Eros*, wordt verboden door de Franse regering omdat het te provocerend zou zijn.

1.2: Invloeden

De term 'invloed' is, wetenschappelijk gezien, nogal onzuiver. Het is lastig te meten of hard te maken in welke mate een persoon zich door anderen heeft laten vormen. In het

¹⁰ zie Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen: Nietzsche, Cioran, Bataille, Derrida* (Uitgeverij SUN; Amsterdam, 2003), p. 303

geval van Bataille zijn er wel een aantal namen te noemen die een bepalende bijdrage hebben geleverd aan zijn vorming. Kennis hiervan kan behulpzaam zijn bij het begrijpen van zijn filosofie. Hieronder worden de belangrijkste genoemd.

Ten eerste is daar natuurlijk Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Zijn constatering dat God dood is werkt in vrijwel ieder boek van Bataille door. De dood van God heeft volgens Nietzsche verstrekende gevolgen voor de mensheid. Waar de mens eerst nog een hogere macht had waarop hij kon berusten, daar staat hij er nu alleen voor. De mens wordt lastdier: alle verantwoordelijkheid moet nu zelf gedragen worden, er is geen metafysica meer die troost biedt of een leidraad toewerpt voor de toekomst. Een tijdperk van nihilisme breekt aan. Waar sommigen nog wel eens menen dat Nietzsche het nihilisme juichend onthaalt, is het tegendeel waar: het nihilisme is een levensontkennende kracht. Zonder geloof in vaste waarden gaat de mens gebukt onder zijn lasten die als zakken vol zand op zijn schouders rusten. De nihilistische mens sleept zichzelf voort van uur tot uur, van dag tot dag.

Als antwoord op deze impasse ontwierp Nietzsche het concept van de *Übermensch*. Het nihilisme is geen eindstation maar een fase die leidt naar een nieuwe, positieve cultuur zonder god. Eerst moet de laatste mens ten onder gaan in de negativiteit van het nihilisme, waarna een nieuw soort mens moet ontwaken. Deze *Übermensch* zegt vol overgave ‘ja’ tegen het leven: dit noemt Nietzsche het *amor fati*, een vreugdevolle beaming van het onvermijdelijke lot. De nieuwe mens breekt met de levensontkennende krachten, is levensbevestigend ook al weet hij dat het bestaan geen hogere zin heeft: ‘De *Übermensch* is de mens die weet dat God dood is; die weet dat al het ideële bovenaardse niet meer is dan een hersenschim; die zich geeft aan de aarde en het leven en ze met vreugde begroet.’¹¹

Ook Bataille tracht te beantwoorden hoe de mens de dood van god kan overkomen. Hij neemt zijn toevlucht echter niet tot een nieuwe metafysica maar laat zien hoe de mens altijd al heen en weer heeft bewogen tussen een hang naar het sacrale enerzijds en een hang naar het profane anderzijds. Voor Bataille is Nietzsche zijn leven lang een gesprekspartner geweest: ‘Het schrijven van Bataille is niets anders dan een voortdurende om-schrijving van de ervaring die hij meende met Nietzsche te delen.’¹² Zoals we in het

¹¹ Hans Joachim Störig, *Geschiedenis van de filosofie*, vert. door P. Brommer, J. K. van den Brink (Spectrum; Amsterdam, 2007), p. 579

¹² Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 304

volgende deel zullen zien, is ook Batailles esthetica nauw verbonden met die van Nietzsche, een aspect waar voorheen weinig aandacht aan is besteed.

Bij Batailles invulling van de sacrale ervaring na de dood van god spelen de mystici een grote rol. Het is niet Batailles missie om de lege plaats in te vullen via techniek of wetenschap. Hij is er niet op uit het gat te dichten. Het gaat Bataille juist om de ervaring die het subject in de lege plaats tilt, hem daarmee voor even samen laat smelten. De lege plaats moet vooral leeg blijven, een beangstigende plek waar de mens voorbij de grenzen van de rede treedt.

De mystieke ervaring staat model voor Batailles concept van de innerlijke ervaring. ‘Onder *innerlijke ervaring* versta ik wat men gewoonlijk *mystieke ervaring* noemt,¹³ schrijft Bataille in zijn boek *De innerlijke ervaring*. Hiermee verzet Bataille zich tegen de christelijke traditie, waarbinnen de ervaring van God een geruststellende ervaring is. In het christendom ‘verloor het sacrale zijn angel,¹⁴ aldus Ger Groot. In het christelijke geloof stond god, en de ervaring van god, garant voor verzoening en een goed einde. Wanneer god was gevonden, was degene die deze openbaring ten deel was gevallen gezegend. Ook al zou het leven nog talrijke tegenslagen bieden: aan het einde van de rit lonkte de hemel en de opname door god.

Daarom schrijft Bataille in *De innerlijke ervaring* na zijn eerste constatering direct dat deze mystieke ervaring voor hem geen confessioneel, verzoenend karakter heeft.¹⁵ De innerlijke ervaring heeft voor Bataille, evenals voor bekende mystici als Meister Eckhart, Theresa van Avila of Angela van Foligno, niets geruststellends of verzoenends. Voor de mystici was de weg naar god een lijdensweg: enkel door lijden, strijd en isolement kon god bereikt worden en dan nog enkel op negatieve wijze. God was datgene wat niet omschreven kon worden: een negatieve entiteit op een negatieve plaats. Het bereiken van deze ‘lege’ plaats bracht de grootst mogelijke extase teweeg. Een extase die letterlijk waanzinnig maakte. In deze waanzin viel de uitgetreden geest van de mysticus tijdelijk samen met die van god, om daarna weer af te dalen naar de profane wereld. De mysticus streeft dus een ontregeling van de grenzen van het eigen subject na: een agressieve ervaring die een uittreding in de leegte als climax heeft. Dit was voor de mysticus een

¹³ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, vert. door Laurens ten Kate en Wim Kuijt (Gooi & Sticht; Hilversum, 1989), p. 27

¹⁴ Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 302

¹⁵ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 27

godservaring, een versmelting met het opperwezen. Het is Batailles verdienste dat hij de mystieke ervaring heeft binnengehaald in de moderne tijd waar god verdwenen is.

Het mag inmiddels niet langer verwonderlijk zijn dat Bataille zich om soortgelijke redenen aangetrokken voelde tot het surrealisme. Ook aan het surrealisme kleefde iets mystieks. Hoewel de stroming van buitenaf bezien niet meer dan een verzameling absurditeiten mag lijken, deelden de absurde taalspelen en experimenten een gezamenlijk doel: het bereiken van een staat waarin bewustzijn en onderbewustzijn, dag en nacht, samen gaan. Voor Breton zou het surrealisme naar een staat van verlichting moeten leiden. 'Deze verlichting,' zo schrijft Maarten van Buuren, 'stelde hij zich voor als een opheffing van alle tegenstellingen die het bestaan van de mens verdeeld houden.'¹⁶ Dit streven zien we ook terug in de door Bataille opgerichte, antifascistische groeperingen. Antifascistisch omdat in deze groepen niet gereikt werd naar een nieuwe toekomst via een met militaire precisie opgezet plan. De toekomst was van geen belang, het plan diende juist geloofend te worden: van belang was de vervoering, het buiten zichzelf treden naar een plek van eenheid. Verder dient nog vermeld te worden dat de levendige belangstelling voor antropologie en religie binnen het surrealisme van invloed is geweest op Bataille.

Tot slot is Bataille, wellicht enigszins verrassend, beïnvloed door de sociologie. Bataille was er niet op uit het raadsel van het bestaan op te lossen. Hij was niet op zoek naar verlossing. Wat hij wilde was de paradoxale hartslag van het menselijk bestaan – een hartslag die volgens hem zowel het individu als de maatschappij bewoog – zo goed mogelijk in kaart brengen. Hierbij ging hij vaak op sociologische wijze te werk, zij het dat zijn vertrekpunt altijd radicaal anders was dan dat bij een geschoolde socioloog het geval zal zijn: 'He always gravitated towards sociological study, but where he differs from most anthropologists or sociologists is that his data always begins, not with an external other, established as an object of study, but with himself and his own inner sensibility,'¹⁷ schrijft Richardson. De innerlijke ervaring blijft voor Bataille het uitgangspunt. Maar hij meende vanuit deze innerlijke ervaring tevens de ervaring van een hele maatschappij te kunnen beschrijven. Het individu en de maatschappij zijn voor Bataille in zekere zin inwisselbaar. Bekende sociologen als Emile Durkheim, Max Weber en Marcel Mauss zijn belangrijk geweest voor het ontstaan van Batailles eigenzinnige werkwijze.

¹⁶ Maarten van Buuren, Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur van 1850 tot heden* (Nijhoff; Groningen, 1996), p. 146

¹⁷ Michael Richardson, *Georges Bataille*, p. 25

1.3: Filosofie

Georges Bataille is een denker die langs de randen van het zeggbare en kenbare scheert. Gebonden aan de wereld zoals wij die kennen loert hij constant in de afgrond van een wrede, onheilspellende wereld vlak daarnaast – een wereld waarin het ‘andere’ resideert, het ‘andere’ dat vreemd is aan alles wat ons vertrouwd overkomt. Deze spagaat vormt de kern van Batailles filosofie, de kapstok waaraan de mantels van zijn denken zijn opgehangen. De ene poot van de spagaat duidt Bataille aan met de term ‘continuïteit’, de andere met de term ‘discontinuïteit’.

De werkelijkheid is volgens Bataille in eerste instantie continu. Het is een onafgebroken stroom, voortgedreven door een willoze wil en lijkt hierin veel op de blinde wil van Schopenhauer. In de continuïteit bestaan geen individuen, heeft het subject geen vorm. Ontstaan en vergaan lossen onophoudelijk in elkaar op. Er zijn geen onderscheidingen. Deze continuïteit is feitelijk de dood. ‘Death,’ schrijft Bataille, ‘means continuity of being.’¹⁸ De opvatting dat de werkelijkheid in essentie een vloeiende stroom is deelt Bataille met de in zijn tijd populaire filosoof Henri Bergson (1859 – 1941), die stelt dat de tijd een ondeelbaar fenomeen is dat door de mens echter wordt opgedeeld en verruimtlijkt om zo zijn omgeving te kunnen vormen.

Tegenover de continuïteit staat de discontinuïteit. Discontinu is het bestaan zoals wij dat dagelijks ervaren. Wanneer een mens geboren wordt, wordt een subject geboren – een omrand, afgetekend ‘ik’. Het subject wordt als het ware uit de continue stroom getild en in de wereld van de discontinuïteit geplaatst. Een breuk met de continuïteit is bewerkstelligd. Het subject is in alles het tegengestelde van de continue stroom, waarin hij ooit was ondergedompeld. Het is geen ‘worden’ maar een ‘zijn’, geen ‘stroom’ maar een ‘entiteit’. Het heeft een wil, behoeftes, verlangens en vooral: ratio. De discontinue wereld is een verstarde, gestolde wereld, een wereld met duidelijk onderscheidbare subjecten en objecten. In de discontinuïteit kan het subject handelingen uitvoeren: via zijn ratio kan hij de omgeving opdelen, meten, taxeren. Op berekenende wijze kan het zichzelf vooruit bewegen.

Deze staat van discontinuïteit is in principe maar kort: uiteindelijk zal het subject weer uitgeleverd worden aan de eeuwige stroom van de continuïteit. Maar gedurende zijn

¹⁸ Georges Bataille, *Erotism; Death and Sensuality*, vert. door Mary Dalwood (City Lights Books; San Francisco, 1986), p. 13

kortstondige bestaan draagt het subject zijn eigen discontinuïteit overal met zich mee. Deze breuk definieert het menselijk bestaan:

Each being is distinct from all others. His birth, his death, the events of his life may have an interest for others, but he alone is directly concerned in them. He is born alone. He dies alone. Between one being and another, there is a gulf, a discontinuity.¹⁹

Het bestaan in de discontinuïteit wordt gekenmerkt door begrenzingen. Door de grenzen van het lichaam is het 'ik' gescheiden van de ander, door de grenzen van tijd en ruimte is het gescheiden van andere plaatsen op de wereld, enzovoorts. Maar ook normen en waarden, conventies, geboden en instituties waarborgen en verstevigen de begrenzing. In een dergelijke wereld heeft de continuïteit geen plaats. Het wordt gemaakt tot het 'andere.' De continuïteit verwordt tot iets vreemds en ongrijpbaars, iets wat zich onttrekt aan de meetbare wereld. Het kan met discursief denken niet benaderd worden: discursief denken bestaat bij de gratie van de begrenzing.

Het menselijk bestaan is erop gericht de begrenzing te beschermen. Voortbestaan, overleven, wordt immers mogelijk gemaakt door de begrenzingen intact te houden. Deze drang uit zich primair op fysiek gebied. Het dragen van kleding, het verkiezen van een sedentair boven een nomadisch bestaan, het doorlopen van de dag volgens vaste routines: dit alles is erop geënt het lichaam te beschermen tegen inbreuken op zijn eigen discontinuïteit. Maar breder bekeken dienen ook overheidsinstellingen, ideologieën, ethiek, etiquettes, hetzelfde doel. De maatschappij is georganiseerd volgens de wensen van het individu. Het wil de illusie behouden en versterken dat het lichaam hermetisch is, onaantastbaar. Vandaar Batailles opvatting dat het individu en de maatschappij volgens exact dezelfde wetten functioneren.

Alles wat dit principe tegenwerkt wordt als obscene bestempeld. Naaktheid wordt getolereerd binnen de veilige muren van de slaapkamer. Daarbuiten wordt het gezien als iets onwenselijks. Een naakt figuur dat door de stad loopt zal afkeurend gevolgd worden en uiteindelijk zelfs worden opgepakt. De naaktheid van een ander wordt volgens Bataille afgekeurd, omdat zij ons herinnerd aan de kwetsbaarheid van het lichaam. 'Obscenity is

¹⁹ *Idem*, p. 12

our name for the uneasiness which upsets the physical state associated with self-possession, with the possession of a recognised and stable individuality.’²⁰

De discontinue wereld noemt Bataille homogeen, de continue heterogeen. Het homogene bestaan is de wereld die wij vertrouwen, in stand gehouden door wetten en gewoontes die de begrenzing bevorderen. In deze wereld wordt het continue heterogeen, ‘het andere’, dat vijandig is aan ons omdat het in zijn uiterste consequentie onze dood betekent. De homogene wereld is er dus bij gebaat de heterogeniteit op afstand te houden. Wij wensen zo min mogelijk met haar geconfronteerd te worden. Het discontinue, homogene bestaan ‘bestaat slechts bij gratie van de uitsluiting van al datgene wat niet aan de wet beantwoordt en niet tot de homogeniteit reduceerbaar is,’²¹ schrijft Ger Groot. De ratio, die de mens onderscheidt van het dier, is een instrument dat in principe niets anders tracht te bewerkstelligen dan deze reductie. De ratio maakt alles behapbaar, berekenbaar, kenbaar en schakelt zo alles aaneen in één groot kennissysteem. Het verdeelt de wereld in ordentelijke vakjes van kennis. Kennis vereist verdeling. Dat wat niet gekend kan worden, wordt niet erkend.

Een hang naar de continuïteit blijft echter in de mens wakkeren als een trillende kaarsvlam. Diep van binnen weet hij, volgens Bataille, dat de wereld waarin hij leeft illusoir is en bestaat er een verlangen terug te keren naar het gebied voorbij de differentie, naar het ‘echte’, zuivere bestaan. Dit verlangen brengt de mens ertoe zichzelf op gezette tijden op het spel te zetten om zo een glimp van de continuïteit op te vangen. Geheel in tegenstrijd met zijn behoefte tot voortbestaan, wordt de mens soms overvallen door de drang zijn eigen lichaamsgrenzen te overstijgen en opgenomen te worden in een groter geheel. Hieruit verklaart Bataille de aantrekkingskracht van alcohol, het delirium, de extase en de erotiek. Maar ook bloederige zaken, zoals het offerritueel, zijn uit dit verlangen voortgekomen.

De discontinuïteit gaat volgens Bataille hand in hand met de arbeid. De mens werd pas mens via de arbeid. Hiervoor leefde hij in eenzelfde realiteit als het dier. Het dier is zich niet bewust van zijn subjectiviteit. Via zijn instinct streeft het zijn zelfbehoud na, maar gelijktijdig leeft het in een wereld waarin de dood alom aanwezig is. De dood is het dier

²⁰ *Idem*, p. 17-18

²¹ Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 285

niet vreemd. Tegelijkertijd is het zichzelf eveneens van de dood niet bewust. De dood heeft als concept geen betekenis voor het dier.

Door de arbeid ging de mens zichzelf distantiëren van het dier: ‘The making of tools and weapons was the point of departure for that early faculty of reason which humanized the animal we once were.’²² Bataille draait het om: niet de ratio bracht de eerste mens ertoe gereedschappen te gaan gebruiken, maar het eerste gebruik van gereedschappen bracht de ontwikkeling van de rede op gang. Arbeid transformeerde het dier tot mens. Sindsdien gaat de mens volgens Bataille planmatig te werk: de rede functioneert rondom het principe van de utiliteit. De mens werkt in het licht van de toekomst: hij leeft niet langer in het moment, zoals het dier dat doet.

Gelijktijdig hiermee ontstond het besef van de dood en de eigen sterfelijkheid. De dood werd, evenals de dierlijkheid, iets waarvan de mens zich diende te distantiëren. De dood staat immers de planmatigheid in de weg, vormt een directe inbreuk op de differentiërende werking van het intellect. Het besef van de dood bracht angst teweeg voor deze vernietigende kracht. Al direct begon de eerste mens zijn discontinuïteit te waarborgen door middel van rituelen. De mens begon zijn naasten te begraven. Bataille ziet in het ritueel van de begrafenis niets anders dan een angstige bezwering van de dood. ‘The behaviour of an ape around a dead fellow creature indicates indifference, whereas the still imperfect Neanderthal man, burying the corpses of his kin, does so with a superstitious care that betrays at the same time respect and fear.’²³

De arbeid en het doodsbesef gaven het sein voor een hele serie aan rituelen die tot doel hebben om de dood buiten de deur te houden. Vanaf toen ontwikkelde de mens zich volgens een dialectiek van taboe en transgressie.

Het taboe dient de discontinuïteit. Het geeft de grenzen aan waarbinnen ons denken en handelen zich moet begeven wil het gehoorzamen aan de homogeniteit. Ieder taboe, of het nu rust op naaktheid, incest of bijvoorbeeld lethargie, is uiteindelijk terug te voeren op angst voor de continuïteit – de dood. Deze taboes worden ons niet alleen opgelegd van buitenaf, we leggen ze ook onszelf op – ieder individu deelt immers in dezelfde angst. Via het taboe wordt de homogene orde verzegeld. Deze orde noemt Bataille het Goede.

In ieder mens bestaat echter de drang, zoals eerder vermeld, om het taboe op gezette tijden te doorbreken. De overtreding van het taboe noemt Bataille transgressie. De

²² Georges Bataille, *The Tears of Eros*, vert. door Peter Connor (City Lights Books; San Francisco, 1989), p. 41

²³ *Idem*, p. 32

transgressie staat aan de kant van het Kwaad. Door het taboe te overtreden keert de mens zijn rug naar de homogene orde en stelt zich open voor de gewelddadigheid van de heterogeniteit. De transgressie gaat gepaard met angst en strijd: het brengt de mens in contact met iets wat hij vreest. Tegelijkertijd brengt het een grote vreugde met zich mee: voor even is er een ontsnapping mogelijk aan het opgelegde, dwangmatige systeem zonder dat dit direct de dood tot gevolg heeft. En voor even verliest de dood zijn dreigend en gewelddadig karakter

De taboe en de transgressie zijn volgens Bataille twee zijdes van dezelfde medaille. Het is niet zo dat de overtreding tot doel heeft het taboe te vernietigen. ‘The transgression does not deny the taboo but transcends it and completes it,’²⁴ schrijft Bataille. Het verbod bestaat juist om overtreden te worden. Beide polen houden elkaar in stand en beantwoorden aan de diepste behoeftes van de rationele mens: die tot zelfbehoud en die tot zelfverlies. Een gezond mens, en een gezonde maatschappij, beantwoorden aldus Bataille aan beide behoeftes. Een te grote focus op een van beide ontwricht. De uitgebalanceerde geest pendelt zijn hele leven heen en weer tussen taboe en transgressie.

Transgressie schept ruimte voor de Ervaring. De ervaring is mystiek en atheïstisch tegelijkertijd. Het subject stijgt boven zichzelf uit, transcendeert, versmelt met het geweld van de continuïteit, zoals de oude mystici dit deden. In de ervaring vindt het subject echter geen god. Het is een godservaring zonder god, een openbaring zonder de belofte van een hemel.

De ervaring behoort volgens Bataille toe aan het domein van het Kwaad omdat het een bedreiging vormt voor de homogeniteit. Maar het is tevens een sacrale ervaring. Dit klinkt in eerste instantie tegenstrijdig. Het sacrale is niet een aanwijsbaar object of concept dat bestaat: het sacrale wordt geboren uit de transgressie. Het overtreden van het taboe, de val in de donkere stroom van de dood: dit is een ervaring en uit de ervaring ontstaat een besef van het sacrale. ‘Het sacrale,’ schrijft Maarten van Buuren, ‘is de ‘close encounter’ met de dood; het is de verbijstering die ons bevangt op de nadering van de lege plaats, op de rand van het zwarte gat.’²⁵ Het sacrale komt dus altijd voort uit een doodservaring. Hiertegenover plaatst Bataille het profane. Dit is het gereguleerde bestaan van het subject waar de doodservaring wordt vermeden, de maatschappij met zijn taboes, het homogene, het Goede.

²⁴ Georges Bataille, *Erotism*, p. 63

²⁵ Maarten van Buuren “Woordenlijst van de innerlijke ervaring”, p. 7

De wil om zichzelf te riskeren, zichzelf op het spel te zetten: dit is de voorwaarde voor de ervaring. Niet wegduiken voor de angst en zich verschuilen onder een warme deken van illusies en zelfbedrog, maar op de angst afgaan, haar benaderen tot zij in volle aanwezigheid het lichaam bezit en dan nóg niet het gelaat afwenden. Zichzelf ontkleden voor de stinkende muil van de dood, op de rand ervan balanceren: dat is een ervaring. Daar gaan waar de logica niet kan komen, want tot de lege plaats heeft het discursieve denken geen toegang, heerst enkel stilte. Maar ook: daar gaan waar de taal niet kan komen, de betekenis noodgedwongen achter zich laten. De ervaring is de overgave aan de onbepaaldheid, het niets, de leegte. Een ‘punt waarop een mens ondanks de voor hem zo onbegrijpelijke positie die hij heeft in het zijn, ontdaan van valse schijn en vrees, zo ver gaat dat men zich geen mogelijkheid kan indenken nog verder te gaan.’²⁶

De ervaring heeft door de eeuwen heen steeds meer terrein verloren aan de rituele bezweringen die gevestigd is in het Goede. Het homogene heeft het heterogene steeds meer opgeslokt dan wel uitgesloten. Dit is een kwalijke ontwikkeling volgens Bataille.

In het oude Griekenland leidde volgens Bataille de opkomst van de ratio, het utiliteitsdenken en religie al tot een disharmonie van Goed en Kwaad. De vele feesten die destijds gegeven werden en de cultus van Dionysus zorgden er echter voor dat de voorwaarden tot roes en vervoering nog voldoende afwezig waren. Vooral de cultus van Dionysus dicht Bataille een bijzondere waarde toe: tijdens de Dionysische bacchanalen traden hordes mensen buiten zichzelf, opgezweept door wijn, muziek en erotiek. Deze feesten waren in alles het pendant van de arbeid. Voor korte tijd boden ze het volk een uitweg uit de planmatigheid die als onkruid steeds meer om zich heen begon te grijpen in deze tijd.

De opkomst en vestiging van het christendom betekende volgens Bataille de definitieve overwinning van het discontinue op het continue. Het christendom slaagde erin de transgressie van het moment naar het plan te verplaatsen: ‘Of course, it turned paradise into the world of immediate – as well as eternal – satisfaction. But first it made paradise the outcome of an effort, the outcome of labour.’²⁷ Uittreding, opname in het heterogene – dit werd nu pas getolereerd aan het eind van het leven, wanneer men aan alle geboden had gehoorzaamd en niet had gezondigd. Het taboe werd het leidende principe binnen het

²⁶ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p.66

²⁷ Georges Bataille, *The Tears of Eros*, p. 79

christendom, verloor het recht op zijn keerzijde. Seksualiteit, dronkenschap, het feest: dit alles werd door het christendom als zondig bestempeld en verboden. De poorten naar de ervaring werden gesloten. Satanisme werd een van de weinige mogelijkheden om tot een transgressieve ervaring te komen en, in de achttiende eeuw, het libertinisme. Beiden tradities die in het geheim uitgevoerd dienden te worden, aangezien bij ontdekking gevangenschap of ter dood veroordeling konden volgen.

De afbrokkeling van het christendom in de westerse wereld heeft niet, zoals men misschien zou verwachten, een herstel van de transgressie bewerkstelligd. In tegendeel: met de opkomst van het kapitalisme heeft de arbeid een rotsvaste hegemonie verkregen over het dagelijks leven. Alles staat nu in het teken van het nut en de productie. ‘In capitalism,’ schrijft Richardson ‘the impetus is to reduce the whole of society to homogeneity.’²⁸ Doordat de moderne mens niet langer toegang heeft tot de heterogeniteit, is hij vervreemd van zichzelf. Volledig teruggeworpen op zijn discontinuïteit, heerst de individualiteit en de onverschilligheid tegenover de ander. De grote uitdaging van de moderne mens is om de ervaring weer een plek te geven in zijn maatschappij, het Kwaad weer binnen te halen. Wanneer dit niet gebeurt blijft de vervreemding heersen en zal de mens zijn drang naar de ervaring uiten op gewelddadige, geforceerde wijze – door excessief geweld en oorlog.

‘Men bereikt de staat van extase of van verrukking slechts door het bestaan in zijn algemeenheid te *dramatiseren*,’²⁹ schrijft Bataille in *De innerlijke ervaring*. Kortom: een ervaring overvalt je niet zomaar. Hij moet opgezocht worden, afgedwongen worden. Een ervaring dient te worden geënceneerd. Er moet een decor voor gemaakt te worden, een toneel waarop de ervaring zich aan kan dienen en af kan spelen. Hoe komt de mens dan, zeker tegenwoordig, tot een ervaring?

Het hebben van een ervaring verloopt bij Bataille meestal via een object. Dit object is de ander. Via de ander vindt het subject tijdelijke toegang tot de heterogeniteit. Dit doet hij door de ander te offeren. Offeren kan hier zowel letterlijk als figuurlijk worden opgevat. De extatische lach heeft als vertrekpunt meestal een ander individu, die deze lach doet ontstaan door een bepaalde actie of uitspraak. In de lach wordt dus een ander geofferd aan de extase van het subject, of zelfs van een gemeenschap.

²⁸ Michael Richardson, *Georges Bataille*, p. 91

²⁹ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 34

Het offerritueel, zoals dit vroeger werd uitgevoerd door bijvoorbeeld de Azteken, draagt Bataille aan als een vroeg voorbeeld van de geënceneerde ervaring. Het offer is een daad van nutteloze verspilling en staat zo buiten de orde van het Goede. Met het ritueel wordt het moment gediend, niet de toekomst. In het offerritueel reist de offeraar mee met de geofferde naar de lege plaats. Door het offer te doden, wordt het teruggestuurd naar de continuïteit. Voor een kort moment deelt de offeraar volgens Bataille in de continuïteit van zijn offer. Hij beleeft de continuïteit via het stervende, uittrekende lichaam dat voor hem ligt. Offeraar en geofferde versmelten voor een kort moment en zo vangt de offeraar een glimp op van de heterogeniteit. Het offer blijft in de continuïteit; de offeraar keert weer terug naar de discontinuïteit.

Eenzelfde principe ligt volgens Bataille besloten in de erotiek, die een belangrijke plaats inneemt in zijn denken. De offerpraktijk is een tijdgebonden ritueel geweest: erotiek is van alle tijden en plaatsen, intrinsiek aan de mens. Ook via de erotiek ontmoeten we op gewelddadige wijze de continuïteit via de ander. Het gewelddadige karakter van de erotiek zit in de ontkleding en de penetratie, die leidt tot vervoering en extase. Door ons voor een ander te ontkleden, stellen we ons kwetsbaar op. We overtreden een taboe. Gedurende de seksuele daad wordt een ander lichaam binnengedrongen. Twee gescheiden lichamen worden één. Deze binnendringing is gewelddadig omdat zij de discontinuïteit van de twee lichamen tijdelijk opheft. Via de ander wordt een gat geslagen naar de continuïteit. Erotiek is volgens Bataille dus altijd nauw verbonden met de dood. Ook hier gaan we voor een kort moment, via de ander, op in de lege plaats. Genot en doodsbeleving gaan bij Bataille hand in hand samen: 'Erotic activity is not always as overtly sinister as this, it is not always a crack in the system; but secretly and at the deepest level the crack belongs intimately to human sensuality and is the mainspring of pleasure.'³⁰ Erotiek in bredere zin doorbreekt evengoed het planmatige: zogauw seksualiteit en verleiding niet in het teken van de voortplanting staan, geven ze zich in principe over aan het moment en de zinloosheid. Ook erotiek in de breedste zin van het woord staat in verband met de heterogeniteit.

Een laatste encenering voor de ervaring die Bataille aanhaalt, is een verrassende: de literatuur.

³⁰ Georges Bataille, *Erotism*, p. 105

1.4: Literatuur

Op dramatisering volgt representatie. Dramatisering scheidt een springplank naar de ervaring. In de ervaring kan geen taal bestaan, geen begrijpen, geen voorstelling. Toch is het discontinue wezen na een ervaring ertoe bestemd weer uitgeleverd te worden aan de homogeniteit. Onmiddellijk na zijn verdwijning uit de lege plaats, zal het subject zich toch een voorstelling gaan maken van de ervaring. Hiervoor zal hij zichzelf delen in een subject en object, zodat hij verslag van zichzelf en zijn ervaring uit kan brengen. Ook al is de ervaring onbeschrijfbaar, het discontinue wezen is onderworpen aan de ordenende wetten van de homogeniteit en kan niet anders dan de ervaring talig structureren. Dit betekent dat zijn representatie op zijn best een benadering van de ervaring is.

Hoewel literatuur een wijze van representatie is, beschouwt Bataille het niet als een medium dat tot taak heeft een ondergane ervaring zo juist mogelijk te representeren. Zijn eisen liggen eigenlijk veel hoger. Bataille schaarft literatuur aan de kant van de dramatisering. Het lezen van literatuur zou bij de lezer tot een transgressieve ervaring moeten leiden. Literatuur is volgens hem de aanloop daar naar toe.

Bataille heeft zijn opvatting over literatuur zorgvuldig uiteen gezet in het boek *La Littérature et le Mal*, gepubliceerd in 1957. Het is een verzameling essays over schrijvers als Emily Brontë, William Blake en Franz Kafka. In ieder essay behandelt Bataille een schrijver binnen het interpretatiekader van zijn eigen filosofie. *La Littérature et le Mal* is geen descriptief boek. Bataille gebruikt de schrijvers vooral om zijn eigen literatuuropvatting op normatieve wijze naar voren te laten komen. Wat niet aan zijn beschrijvingen voldoet, is volgens hem geen literatuur.

In het voorwoord schrijft Bataille het volgende:

These studies are the result of my attempt to extract the essence of literature. Literature is either the essential or nothing. I believe that the Evil – an acute form of Evil – which it expresses, has a sovereign value for us. But this concept does not exclude morality: on the contrary, it demands a ‘hypermorality’. Literature is *communication*. Communication requires loyalty. A rigorous morality results from complicity in the knowledge of Evil, which is the basis of intense communication. Literature is not innocent.³¹

³¹ Georges Bataille, *Literature and Evil*, vert. door Alastair Hamilton (Marion Boyars Publishers; London/New York, 2006), p. ix

In dit fragment uit zijn voorwoord is Batailles gehele literatuuropvatting in gecomprimeerde vorm terug te vinden. Tevens komt het prescriptieve karakter direct duidelijk naar voren. Literatuur die niet essentieel is – die met andere woorden niet met de essentie van Batailles gedachtegoed correspondeert –, is simpelweg geen literatuur. Zonder nadere toelichting is dit fragment verder echter tamelijk lastig te begrijpen. Drie begrippen vallen op: soevereiniteit, communicatie en hypermoraal. Deze drie begrippen zijn de pijlers waarop Batailles literaire esthetica is gebouwd. Hieronder zullen ze nader worden toegelicht.

Bataille duidt literatuur liever aan als poëzie. Hij maakt een onderscheid tussen de prozaïsche en de poëtische wereld. De prozaïsche wereld is een actieve wereld, waarin subject en object altijd van elkaar gescheiden zijn en het subject handelt in het licht van de toekomst. Het is de opgedeelde realiteit. In deze wereld is het individu op zichzelf aangewezen en bewandelt zonder vragen het voor hem uitgestippelde pad van de utiliteit. Deze wereld is kortom synoniem voor de discontinuïteit, het homogene, het Goede.

Tegenover de prozaïsche wereld plaatst Bataille de poëtische wereld. De wereld van de poëzie (en, voor de duidelijkheid, hieronder vallen zowel de roman als het gedicht) wordt gestuurd door het leidende principe van de participatie. Poëzie bestaat, wanneer het gelezen wordt, altijd in het moment. Poëzie op zichzelf is nog niet poëtisch: poëzie die gelezen wordt en zich in het moment uitlevert aan de lezer, die zich in hetzelfde moment uitlevert aan het lezen, is poëtisch. Participatie onttrekt zich aan de teleologie en werpt het moment op als efemere, maar enige habitat. Bataille vergelijkt poëzie in deze zin met vormen van magie, waarin het erom draait dat zowel de magiër als degene die de magiër bezoekt en verzoekt zich overgeven aan het geloof in de magie. Zo overstijgen ze voor een moment zichzelf. Hetzelfde geldt voor het lezen van poëzie, dat door de samenkomst van schrijver (of: het geschrevene) en lezer op hetzelfde moment een transcendente ervaring teweeg kan brengen: ‘The fusion of object and subject requires the transcendence of each party as soon as it enters into contact with the other.’³² Bataille erkent dat een dergelijke taak eigenlijk onhaalbaar is voor de poëzie, maar op zijn minst roept zij het verlangen naar transcendentie op en op zijn best wordt dit daadwerkelijk bereikt.

Dit proces van participatie noemt Bataille communicatie. Ook hier onderscheidt hij weer twee verschillende vormen, ‘zwakke’ en ‘sterke’ communicatie. ‘Zwakke’

³² *Idem*, p. 44

communicatie is profaan en dient het Goede: het is een communicatie die erop gericht is de subjectiviteit, taboes en conventies te dienen en verstevigen. Het is in deze zin ook een serviele communicatie, die altijd het hoofd buigt voor de ijzeren wetten van het profane. ‘Sterke’ communicatie breekt met deze wetten en is eigen aan de poëtische expressie. In deze vorm van communicatie, die gestoeld is op participatie, vallen subject en object samen. Het heft de scheidingen die de profane wereld reguleren op en laat het subject voor even een simpel, ongedifferentieerd ‘zijn’ ervaren. Het is een communicatie die laat uittreden en doet versmelten. In de poëzie vinden de wens van het subject om te verdwijnen en de wens van het object om te verdwijnen elkaar. Volgens Bataille vindt deze wens zijn uitdrukking in ieder geslaagd poëtisch werk: ‘[...] the true sense of an infinitely profound work is to be found in the author’s desire to disappear, to vanish without leaving a human trace, because nothing else is worthy of him.’³³ Enkel wanneer zowel schrijver als lezer loyaal zijn aan de ‘sterke’ communicatie en de ‘zwakke’ communicatie achter zich durven laten, ontstaat deze mogelijkheid tot transcendentie en verdwijning. Zoals al eerder is geconstateerd, is er toewijding en een sterke wil nodig om de voorwaarden voor een ervaring te creëren.

‘Zwakke’ communicatie, waarvan de mens zich in het dagelijks leven bedient, bevestigt de dienstbaarheid van het menselijk subject aan de homogeniteit. De discontinue mens is niet vrij: hij is slaaf van wetten en geboden, van het algemene vertoog dat zegt ‘doe dit’ en ‘laat dat’. Zijn taal is geconstrueerd volgens deze geboden, houdt hem gekluisterd en geketend. De ‘sterke’ communicatie biedt echter de mogelijkheid hieraan te ontsnappen. Het is een woordloze communicatie aangezien zij ontsnapt aan iedere vorm van betekenisgeving. Ze brengt een verschuiving teweeg, een vervloeiing, die de vastomlijnde representatie uitwist. Door de versmelting van subject en object via de literatuur kan de lezer soeverein worden.

Soevereiniteit verleent het subject een tijdelijke vrijheid. Deze vrijheid betekent ‘vrijgesteld zijn’ en draagt zo de overtreding in zich. ‘In Egypt, for example,’ schrijft Bataille, ‘the sovereign was exempt from the prohibition of incest. Similarly, the sovereign operation, sacrifice, has a criminal quality.’³⁴ Via de communicatie offeren schrijver en lezer zich aan elkaar in het proces van participatie. Maar gedurende dit proces, en tijdens het bereiken van de soevereine staat, wordt hiermee veel meer geofferd.

³³ *Idem*, p. 110

³⁴ *Idem*, p. 202

Soevereiniteit is een verraad: een verraad van de profane wereld. De soevereine lezer keert de wereld de rug toe, weigert op bijna kinderachtige wijze nog langer te gehoorzamen. Soevereiniteit verraadt de serviliteit, de arbeid, de ratio, het nutsdenken. Als een misdadiger overtreedt het soevereine subject grens en taboe, geen moment lastig gevallen door enige consideratie of spijt: dit zijn emoties die gebonden zijn aan de profane wereld, waar de soeverein niet langer deel van uitmaakt.

Transgressie is noodzakelijk voor soevereiniteit. Het staat dicht bij het heterogene en is een sacrale ervaring. Niet voor niets worden de soevereine leiders uit het verleden vaak gemystificeerd of zelfs goddelijk voorgesteld. Uiteindelijk levert de soevereine staat plezier en genot op, juist omdat het de discontinuïteit verraadt zoals een arbeider die zich een dag ziek meldt van zijn werk om vervolgens in een zonovergoten park een fles wijn te ontkurken. Genot en non-productiviteit zijn in de wereld van Bataille innig met elkaar verbonden. Productiviteit – het gestaag werken om een doel in de toekomst te bereiken – spaart krachten, zet ze economisch in, is gericht op zelfbehoud. Non-productiviteit betekent overgave aan de extase, aan de nutteloze verspilling en zet het zelfbehoud op het spel. Dit ‘zich onttrekken aan’, dat essentieel is voor de soevereiniteit, heeft iets kinderlijks in zich. Volgens Bataille is er dan ook een duidelijke link tussen de kindertijd en de beleving van het soevereine.

Iedere poëtische tekst herbergt het verlangen naar, en de beleving van, de kindertijd. De kindertijd is aldus Bataille een volstrekt onschuldige tijd waarin het spel zich nog niet heeft overgeleverd aan het plan. Het kind kent geen verantwoordelijkheid, geen toekomst. Het speelt in het momentane en doet dit zonder schuldgevoel, gezien het nog geen weet heeft van de codes van de volwassen wereld. Onherroepelijk breekt het moment aan dat het kind schaamte voor zijn gedrag wordt geleerd en hij zich gaat transformeren. ‘Society contrasts the free play of innocence with reason,’ schrijft Bataille. ‘It should not survive if these childish instincts, which bound the children in a feeling of complicity, were allowed to triumph.’³⁵ Het kind wordt ingekapseld door de restricties van de volwassen wereld en verliest zijn kinderlijkheid. Het verliest zijn soevereiniteit. De poëtische wereld breekt de beperkingen van de prozaïsche wereld open, legt de kindertijd bloot, geeft het spel en de onschuld terug en daarmee de ervaring van het soevereine.

Poëzie is dus de expressie van het Kwaad. Evenals de rituele offerpraktijk en de erotiek staat het in contact met de continuïteit. Daarom is literatuur volgens Bataille nooit

³⁵ *Idem*, p. 18

onschuldig. Echte literatuur ontwricht, leidt naar de lege plaats waar het homogene geen stand houdt. Het staat haaks op de drang tot overleven en conservatie van de profane, prozaïsche wereld. Als medium is het bedreigend voor de gevestigde orde omdat het momentane erdoor wordt aangeboden en niet het planmatige. En aangezien literatuur enkel via medewerking van de lezer tot de volledige ontplooiing van al zijn vernietigende kracht kan komen, is de lezer medeschuldig.

Voor Bataille is literatuur geen escapisme of ontspanning. Evenmin is het een leermeester of opvoeder. De poëtische expressie sleurt de lezer immers naar het gebied van het niet-weten, waar kennis en moraal worden verbrijzeld.

Dit betekent niet dat de poëtische wereld geen moraal heeft. Het heeft zijn eigen moraal, die Bataille de hypermoraal noemt. De hypermoraal heeft veel weg van de moraal die eigen is aan de Nietzscheaanse *Übermensch*. Hij staat niet zozeer recht tegenover de moraal van de prozaïsche wereld, maar complementeert deze eerder door hem te overstijgen.

De gewone moraal is een letterlijk kleingeestige moraal: een moraal die demarceert, differentieert en verdeelt teneinde het voortbestaan zoveel mogelijk te garanderen. Een moraal die enkel in hokjes kan denken. Opposities zijn de drijvende motor hierachter: ze verdelen de wereld in goed en slecht, behoorlijk en onbehoorlijk, rechtvaardig en onrechtvaardig. Mensen die hun gedrag op de positief geëvalueerde termen afstemmen worden met rust gelaten, mensen die dit niet kunnen of willen doen worden uit de maatschappij genomen en zo geëlimineerd.

De hypermoraal stijgt boven de verdeling uit, gaat om het Nietzscheaans uit te drukken voorbij goed en kwaad. Het is de moraal van de non-differentiatie, van de eenheid en overgang. De opmerking van Breton, waarin hij uiting geeft aan zijn stellige geloof dat er een punt bestaat in het leven waarin alles samenkomt – leven en dood, verleden en toekomst – vult Bataille als volgt aan: 'I shall add: Good and Evil, pain and joy. This point is both indicated by violent literature and by the violence of a mystical experience: only the point matters.'³⁶ Dit punt van eenheid, daaromheen is de hypermoraal gestructureerd. Ze verwijst naar de oplossing van alle tegenstellingen.

Het moge inmiddels duidelijk zijn hoe literatuur volgens Bataille de lezer naar de lege plaats kan brengen. Toch lijkt er nog een gapend gat te zitten tussen het openslaan van een

³⁶ *Idem*, p. 28

boek, het beginnen met lezen, en het bereiken van een staat van soevereiniteit. Wat zorgt ervoor dat de motor van de participatie daadwerkelijk gaat draaien? Wat brengt de lezer ertoe zich open te stellen voor de hypermoraal?

De brug die de lezer naar de transgressie moet brengen, is die van de representatie. Met representatie wordt hier literaire representatie bedoeld, niet de mentale representatie die de wond van de ervaring heelt. In een uitgebreid artikel over Bataille en de dood schrijft Liran Razinsky: ‘Theatrical representation evolved from the sacrificial rite and still maintains its essence, which is, as we have seen, to enable us to come close to death’³⁷ De representatie in poëzie is dramatisering, scheidt het toneel voor transgressie en dood. Plot, personages en stijl zouden een raamwerk moeten tekenen waardoorheen de lezer uitzicht krijgt op de donkere stroom van de continuïteit. Het is hierbij van belang dat de lezer zich steeds meer gaat vereenzelvigen met het verhaal. Identificatie en inleving brengen de motor van de participatie op gang. Het verhaal zou een verzoening tot stand moeten brengen met de transgressieve elementen die het presenteert, zodat de lezer uiteindelijk met de schrijver meereist naar de ervaring en soeverein wordt.

Hoe zou de literaire representatie die een podium kan bieden aan de transgressie eruit moeten zien?

Wanneer er naar de literatuur van Bataille wordt gekeken lijkt het antwoord helder: erotisch en gewelddadig. Alle nouvelles van Bataille worden gekenmerkt door deze ingrediënten. Vaak gaan het geweld en de erotiek naadloos samen. En over het algemeen kan vastgesteld worden dat beide tot hun maximale grens zijn uitgevoerd, alsof Bataille zich ervan wilde vergewissen dat zijn verhalen hun effect zeker niet zouden missen. Erotiek wordt uitvergroot tot pornografie, geweld tot gruwelijkheid. Samengebald zouden deze twee elementen een sloophamer moeten vormen die moeiteloos gaten in het homogene discours slaat.

In zijn boek *Vier ongemakkelijke filosofen: Nietzsche, Cioran, Bataille, Derrida* besteedt Ger Groot de nodige aandacht aan het literaire werk van Bataille. Zijn aandacht richt zich hierbij vooral op de representatie en hoe deze een podium schept voor de transgressie. Groot constateert dat vrijwel alle novellen van Bataille volgens eenzelfde principe geconstrueerd zijn.

In zijn novellen ligt de focalisatie stevast bij een mannelijke protagonist. Toch is deze volgens Groot nooit de ‘held’ van het verhaal. In Batailles fictie komen louter

³⁷ Liran Razinsky, “How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille” In: *Substance* 2 (2009), p. 72

heldinnen voor: het zijn de vrouwen die opgevoerd worden die op actieve wijze een sleutelrol vervullen. De vrouw wordt door Bataille beschreven als een offerwezen. Echter, haar rol als offerwezen ondergaat de vrouw nooit passief. De passiviteit ligt altijd bij de mannelijke hoofdpersoon, de activiteit ligt bij de vrouw.

De ontkleding vormt het startschot voor de meeste van Batailles verhalen. ‘Het eerste moment van prijsgeve van het slachtoffer dat de vrouw is, ligt reeds in de ontbloting,’³⁸ schrijft Groot. Door zich te ontkleden zet de vrouw de deur op een kier naar de heterogeniteit en nodigt de man uit deze verder te openen. Door haar naakte lichaam en geslacht, begint de afgrond, de leegte, zich langzaam te openen. Hoewel de vrouw zich zo als een offer aan de man presenteert, gebeurt dit nimmer onder dwang van de man. De vrouw presenteert zichzelf, uit eigen beweging, aan de protagonist. Bij veel vrouwen komt hun ongebreidelde seksualiteit voort uit een opzweepende waanzinnigheid die voorbij goed en kwaad is en rechtstreeks uit de hypermoraal voort lijkt te komen. Héléne, de moeder van hoofdpersoon Pierre, zegt in *Ma mere*:

‘Wat ik wil?’ zei mijn moeder. ‘Ik wil aan *al* mijn verlangens toegeven, al zou ik eraan sterven.’

‘Hoe dwaas ze ook zijn, mama?’

‘Ja, mijn zoon, hoe dwaas ze ook zijn.’³⁹

Door zich te ontkleden zet de vrouw een spel met de continuïteit in gang waar de man machteloos in mee wordt gesleurd. De hoofdpersoon is aan het begin van het verhaal vaak nog puur, onbezoedeld. Hij leeft een geordend en rustig leven. Het is de vrouw die hem verleidt de heterogene wereld binnen te treden, hem deelgenoot maakt van haar waanzin. Met de verleiding van de vrouwelijke seksualiteit leidt zij de man naar de afgrond. De man verlaat steeds meer vaste grond, geeft zich over aan de extase en de vernietigende gevolgen daarvan. ‘Onwillig en onverschillig liep ik met Dirty mee tot op straat. Dirty sleurde me mee. Ik kon me geen menselijk wrak voorstellen dat zich zo met de stroom liet meedrijven,’⁴⁰ zegt de hoofdpersoon, Troppmann, in *Le bleu du ciel*. De vrouw is een slachtoffer in die zin dat zij zichzelf offert aan de man, zodat die via haar een

³⁸ Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 314

³⁹ Georges Bataille, *Mijn moeder*, vert. door Jan Versteeg (Arena; Amsterdam, 1997), p. 51

⁴⁰ Georges Bataille, *Het blauw van de hemel*, vert. door Walter van der Star (Uitgeverij Yves Gevaert; Brussel, 2000), p. 23

medeplichtige wordt in het Kwaad. Maar haar slachtofferschap is zelfgekozen en autonoom. Zij wenst niets anders te zijn. Keer op keer wil de vrouw geofferd worden, tot er niets meer rest. In de verhalen van Bataille leidt het offer de offeraar.

Nadat het startschot is gegeven, volgt er een serie van excessen die in heftigheid toenemen. Seks, geweld en waanzin raken in elkaar verstrikt en voeren naar een punt van extase. Steeds wijder opent de afgrond zich, steeds dichterbij komt de lege plaats. Vaak eindigt het plot met de dood of de verwachting van een snelle dood: teken dat de continuïteit onherroepelijk is bereikt, de ervaring tot haar grens is bevestigd.

De mannelijke passiviteit is hierbij essentieel. Bataille past deze consequent toe en niet zonder reden: 'De kijkende blik is zijn medium,' schrijft Groot. 'Hij doet niets anders dan zien en voorzover het tot verdere ontwikkelingen komt, is dat te danken aan vrouwelijk initiatief dat deze blik bruuskeert.'⁴¹ Doordat de focalisatie altijd bij de mannelijke figuur ligt, die afwachtend zijn blik op de vrouwelijke heterogeniteit gericht houdt, kijkt de lezer mee met deze figuur. De lezer deelt zijn uitzicht en wordt zo in het verhaal opgenomen. Ook hij of zij wordt constant geconfronteerd met de verleiding die uitgaat van het Kwaad, en wanneer de focalisator zijn eerste stappen richting de extase zet, loopt de lezer met hem mee, ook al zal dit met een zekere weerzin en angst zijn – de weerzin en angst die de ademtocht van de ervaring zijn. Het toneel geschapen door de literaire representatie, zet de lezer aan tot participatie en communicatie.

Groots herleiding van Batailles verschillende nouvelles tot een algemene verhalende structuur is accuraat en correct. Tegelijk legt zij echter een tekortkoming bloot. Wanneer het zo staat geschreven, lijken de literaire procédés die Bataille toepast de lezer gegarandeerd naar de participatie te drijven. Maar juist het literaire procédé is hier de valkuil. Als schrijver kan Bataille niet anders dan zich van de taal bedienen. En de taal, zoals eerder is vastgesteld, blijft een instrument van de homogeniteit, of deze nu literair is of niet. De continuïteit, de ervaring, is onbereikbaar voor haar: de ervaring is per definitie woordloos, plek van het niet-weten. De literaire taal dwingt de lezer zichzelf voorstellingen te maken. Hij of zij visualiseert de gebeurtenissen die worden gelezen. En het is juist de voorstelling die men achter zich moet laten, wil men tot een ervaring komen. Teven zal de lezer zich toeleggen op een interpretatie van de gepresenteerde gebeurtenissen. Betekenisgeving wordt toegepast, en het is juist de betekenis die door de ervaring wordt uitgesloten. De taal voorzover zij verhalend is en dus betekenis genereert,

⁴¹ Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 324

lijkt een ongeschikt middel om een ervaring naar het subject te brengen. Zij blijft teveel een middel van de differentiatie, kan wellicht naar de sterren schieten maar ze nooit bereiken.

Bataille erkent dit probleem zelf ook. Literaire representatie zal de lezer een eind op sleeptouw kunnen nemen, maar hem nooit de beslissende duw in de heterogeniteit kunnen geven. Voor daadwerkelijke ‘sterke’ communicatie is zwaarder geschut vereist. Daarom stelt Bataille dat de poëtische taal pas werkelijk haar doel zal bereiken, wanneer zij zichzelf vernietigt. Dit klinkt cryptisch, en op de weinige plaatsen dat Bataille deze stelling te berde brengt, slaagt hij er niet in dit beeld afdoende te concretiseren. ‘De poëzie is,’ schrijft hij, ‘volgens mij het offer waarin de woorden slachtoffer zijn.’⁴² En in *Literature and Evil* beschrijft hij de functie van poëtische taal als volgt: ‘It denies and it destroys immediate reality [...]’⁴³

Deze onmiddellijke zelfdestructie die Bataille van de poëzie eist overstijgt de capaciteiten van de literaire taal, zelfs wanneer deze tot haar uiterste kunnen wordt geduwd. Bataille gaat veel verder dan, bijvoorbeeld, de beroemde linguïst Roman Jakobson. Deze stelt dat taal verscheidene functies heeft, die er in principe allemaal op gestoeld zijn via de communicatie een boodschap over te dragen van zender naar ontvanger. Het accent kan hierbij wisselend bij de zender dan wel ontvanger liggen. De poëtische functie van taal vormt hier een uitzondering op. In deze functie vestigt de taal de aandacht op zichzelf. Het gaat er niet langer als eerste om informatie over te dragen, of een beroep op iemand te doen, of de aandacht te krijgen door een emotieve uitroep: de taal wordt zelf-referentiëel, brengt zichzelf op het eerste plan.⁴⁴

Bataille verlangt heel wat meer van poëtische taal dan dat zij zichzelf voorop stelt. Het is hem niet voldoende dat informatieoverdracht niet langer de primaire functie is. Door zichzelf te vernietigen, vernietigt de poëtische taal tevens iedere representatie, iedere verbeelding, iedere interpretatie. Poëtische taal pleegt zelfmoord, elimineert zichzelf en wist eigenhandig de sporen uit.

Hier raakt Batailles literatuuropvatting in verwarrende contreien verstrikt. Ten eerste werpt de vraag hoe deze vernietiging eruit zou moeten zien zich vanzelf op. Gedegen voorbeelden hiervan levert Bataille niet. Maar hier gaat een vraag aan vooraf.

⁴² Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 172

⁴³ Georges Bataille, *Literature and Evil*, p. 83

⁴⁴ zie: Erica van Boven, Gillis Dorleijn, *Literair mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (Couthinho; Bussum, 2003), p. 41 - 50

Wanneer Bataille stelt dat de taal verwijderd dient te worden mits men tot een ervaring wil komen, waarom hecht hij dan zoveel belang aan het talige medium van de literatuur? Hier lijkt sprake van een tegenstelling die Bataille kwaadschiks of goedschiks negeert. Ondanks zijn veroordeling van de taal inzake de ervaring, wendt hij zich tot haar met een verwachting die geheel tegen de aard van het talige systeem indruist. Hij lijkt de poëtische taal zelfs een functie toe te schrijven waarover zij helemaal niet beschikt. Zogauw er ergens ook maar een zin geschreven staat, hoe abstract of minimaal deze ook mag zijn, wordt het proces van verbeelding en betekenisgeving onherroepelijk in gang gezet.

Waarom dan toch de literatuur?

Het antwoord hierop kan gezocht worden in de esthetica van het sublieme. Bataille is zo goed als nooit in verband gebracht met de esthetische traditie van het sublieme. Desalniettemin is de eis van zelfvernietiging die Bataille aan de taal oplegt, opdat de leegte zijn intrede kan doen, *subliem* van aard. Het verlangen naar zelfvernietigende taal heeft veel weg van een verlangen naar het sublieme, dat op zijn beurt weer de uitdrukking is van een verlangen naar zelfverlies.

Door de literatuuropvatting van Bataille tegen het licht van de sublieme traditie te houden, kan beter begrepen worden hoe hij tot de eis van talige zelfmoord is gekomen. Batailles esthetica past namelijk in een ontwikkeling die de ervaring van zelfverlies steeds meer is gaan verleggen van natuur naar cultuur, van het hemelse naar het aardse. Tegelijkertijd hiermee werd het sublieme steeds meer beschouwd als een grijpbare eigenschap dan als een ongrijpbaar effect, precies zoals de talige zelfvernietiging in de literatuur *aanwijsbaar* zou moeten zijn. In het volgende deel zal aandacht worden besteed aan deze onvermoede relatie tussen Batailles esthetica en het sublieme.

Deel II: Het sublieme in Batailles literaire esthetica

2.1: Geschiedenis en modulaties van het sublieme

Om Batailles relatie tot het sublieme te kunnen verhelderen, en hiermee de literaire esthetica van Bataille zelf beter te kunnen begrijpen, is het van belang eerst de geschiedenis van het sublieme zelf in kaart te brengen.

De notie van het sublieme is nog niet zo heel lang geleden voor het eerst een rol gaan spelen in de Westerse esthetica. Hoewel de term een lange geschiedenis heeft en reeds een belangrijke plaats inneemt in de Oudgriekse tekst *Peri Hupsous* van de redenaar Longinus⁴⁵ (ca. 213 – 273), is het sublieme voor het eerst filosofisch gemunt door de tamelijk onbekende Edmund Burke, in zijn traktaat *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, uit 1757. Longinus' behandeling van het sublieme, of 'verhevene', blijft geheel binnen de grenzen van de retorica. Hij beschrijft met welke middelen een schrijver zijn tekst een 'verheven' effect op kan leggen. Het sublieme is bij hem eerst en vooral een middel om het publiek te imponeren. In de handen van Burke verwordt het sublieme voor het eerst tot een zelfstandige categorie. Tevens voorziet hij het van een gedegen psychologisch fundament.

Hierna is het sublieme een geregeld terugkerende gast geworden in de werken van illustere filosofen. De belangrijkste hiervan zijn Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche en Martin Heidegger. Zij zullen in deze paragraaf chronologisch aan bod komen. Zo kan in kaart worden gebracht hoe de invulling van dit begrip per denker genuanceerd is. Het sublieme is sinds zijn eerste definiëring door Burke niet constant van betekenis gebleven. Hoewel de basis altijd grofweg intact is gebleven, heeft iedere hierboven genoemde denker er zijn eigen, persoonlijke draai aan gegeven. De wijze waarop het begrip door de eeuwen is gemoduleerd, is belangrijk om te doorzien wanneer het aankomt op de relatie tussen Bataille en het sublieme.

⁴⁵ Er wordt aan getwijfeld of deze tekst werkelijk door Longinus is geschreven. Men vermoedt dat hij toebehoort aan een onbekend auteur.

Het is de verdienste van Edmund Burke dat hij met *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* een duidelijk onderscheid heeft gemaakt tussen enerzijds het schone en anderzijds het sublieme.

Het schone is volgens Burke altijd overzichtelijk, helder, vastomlijnd. Objecten waaraan het predikaat ‘schoon’ wordt verstrekt, zijn klein van omvang, hebben een glad oppervlak dat van ruwheid is ontdaan, zijn gracieuus en drukken een zekere mate van fijngevoeligheid uit. De gewaarwording van het schone brengt bij de toeschouwer een gevoel van plezier teweeg, een plezier dat kalm en harmonieus is.

Als tegenstelling van het schone poneert Burke het sublieme. Waar het sublieme voorheen als de overtreffende trap van het schone werd beschouwd, daar maakt Burke het tot een afzonderlijk fenomeen dat in alle opzichten tegenover het schone is geplaatst. Het sublieme omschrijft Burke als groots, overweldigend, ruw, onoverzichtelijk. Het wekt de indruk van oneindigheid en onbepaaldheid, zodat de toeschouwer verloren kan raken in een subliem object. De zee of bergmassieven zijn klassieke voorbeelden van wat Burke onder het sublieme verstaat. Geconfronteerd met deze gigantische natuurverschijnselen voelt de mens zich klein en nietig, wordt zich bewust van zijn kwetsbaarheid en sterfelijkheid. De gewaarwording van het sublieme doet daarom angst in de toeschouwer ontstaan. Burke schrijft:

Alle dingen die, op welke manier dan ook, gedachten aan pijn en gevaar kunnen wekken, met andere woorden, alle dingen die op de een of andere manier angstaanjagend zijn, of verband houden met iets verschrikkelijks, of een vergelijkbare uitwerking hebben als angst en afschuw, zijn een bron van het sublieme.⁴⁶

Zoals de titel van zijn traktaat al aangeeft, is het er Burke niet om te doen een beschrijving te geven van alle objecten die subliem of schoon zijn. Geen enkel object draagt sublimiteit of schoonheid als essentie in zich mee, als definiërende kern. Beiden liggen niet in het object: ze liggen in de toeschouwer, manifesteren zich in de emoties die in hem ontstaan. Het sublieme is dus eerst en vooral *dat wat angst opwekt* bij het subject, dat wat bij hem de drang tot zelfbehoud doet ontstaan omdat het zich bedreigd voelt.

⁴⁶ Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, vert. door Wessel Krul (Historische Uitgeverij; Groningen, 2004), p. 92

Hoewel de mens zich door het sublieme bedreigd voelt, wordt hij niet werkelijk bedreigd: hij verkeert niet in levensgevaar omdat er altijd een veilige afstand is tussen object en subject. Aan de voet van een berg ervaren we zijn grootsheid, maar de berg kan ons niet verpletteren. Aan de vloedlijn ervaren we de uitgestrektheid van de zee, maar die zal ons niet plotseling wegvagen. Naast angst en afschuw, weet het sublieme de mens ook te verbazen. In zijn verbazing over de verhevenheid van het object, treedt er een situatie van kort zelfverlies op: ‘In deze omstandigheden wordt de geest zo volledig in beslag genomen door het object dat hij niets anders kan overwegen, en bijgevolg ook niet kan nadenken over het object dat hem bezig houdt.’⁴⁷ Voor even verkeert het subject in een staat van afwezigheid, leegte. De ratio stopt, wordt het zwijgen opgelegd. Angst, afschuw en verbijstering gaan samen een hypnotiserende rondedans aan.

Uiteindelijk levert dit volgens Burke een gevoel van genot op. Dit is een tweede inzicht van belang dat Burke naar voren schuift. Normaliter wil de mens gevoelens van angst en afschuw vermijden. Hij vlucht ervoor, wil er niet mee in contact komen. Maar in het geval van het sublieme zoekt de mens het lijden juist op. Hij geniet ervan om vanuit een veilige positie de ontzagwekkende krachten van de natuur te ervaren, diep in zijn ziel te voelen. Hij geniet ervan om opgeslokt te worden door de angstaanjagende uitgestrektheid. In het sublieme van Burke gaan lijden en genot samen.

Hoewel Burke in zijn beschrijvingen van het sublieme vooral natuurverschijnselen aanhaalt, wendt hij zich in het laatste hoofdstuk tot de geschreven taal. Volgens hem kan taal beter het sublieme oproepen dan andere kunstvormen, omdat het minder een beroep doet op ons voorstellingsvermogen dan we denken, zodat er meer ruimte is om de emoties te beroeren. Bij een gedicht of verhaal is het onmogelijk ons alles voor te stellen wat we lezen, bij een schilderij krijgen we alles nauwkeurig en gedetailleerd gepresenteerd. ‘Het is nu eenmaal zo dat de poëzie en de redenaarskunst zich niet zo goed lenen voor nauwkeurige beschrijvingen als de schilderkunst. Zij hebben tot taak ons door medeleven te ontroeren, eerder dan door nabootsing [...]’⁴⁸ noteert Burke. Volgens Burke is het de kracht van de poëzie dat ze direct op het gemoed in kan werken, daar waar andere kunsten zich in eerste instantie richten op de correctheid van de representatie.

⁴⁷ *Idem*, p. 112

⁴⁸ *Idem*, p. 237/238

Het werk van Edmund Burke is bepalend geweest voor de volwassenwording van het sublieme als zelfstandige, serieuze categorie binnen de esthetica en filosofie. Toch wordt er niet vaak naar hem teruggegrepen. Op zich is dit begrijpelijk. Filosofisch gezien is *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* een onevenwichtig werk waarin de argumentatie op veel plekken niet langer overtuigt. De tijd heeft het ingehaald, hoewel de belangrijkste inzichten van Burke zoals hierboven beschreven nog altijd de grondslag van het sublieme vormen. Het was de beroemde Duitse filosoof Immanuel Kant die het sublieme van een redeneertrant voorzag die vandaag de dag nog altijd stevig staat. Hij deed dit in zijn *Kritik der Urteilskraft*.

De *Kritik der Urteilskraft* geldt niet alleen als het aanvangspunt van de moderne esthetica, het is nog altijd een standaardwerk op dit gebied. Vóór Kant was de esthetica toch vooral een randverschijnsel van de filosofie; Kant was de eerste filosoof die haar een belangrijke plaats in zijn werk toekende en bovendien van een structurele diepgang voorzag.

Kant vertrekt vanuit een probleem dat hij betitelt als de antinomie van de smaak. Wanneer we een smaakoordeel vellen in de vorm van 'X is mooi' is dit oordeel eigenlijk in tegenspraak met zichzelf. De uitspraak heeft de vorm van een objectieve vaststelling maar is betrokken op een ervaring die louter subjectief is. De filosoof en Kant-specialist Roger Scruton verwoordt de antinomie als volgt:

Aan de ene kant beleven ze [de mensen, *bs*] plezier aan een ding, en dit genoeg is onmiddellijk, niet gebaseerd op enige conceptualisatie van het ding, of op een onderzoek naar oorzaken, doelen of constitutie. Aan de andere kant wordt het genoeg verwoordt in de vorm van een oordeel, alsof schoonheid een eigenschap zou zijn van het ding, en daardoor wordt het genoeg als objectief geldig voorgesteld.⁴⁹

Een schoonheidservaring of esthetische ervaring is dus een onbemiddelde ervaring waar geen betekenisgeving aan te pas komt; er valt simpelweg niets over te zeggen. Zij heeft betrekking op ons gemoed, niet op het object dat dit gemoed teweeg heeft gebracht. Toch willen we er iets over zeggen en verwoorden we onze ervaring in een oordeel dat uit lijkt te gaan van algemene geldigheid. Hoe kan dit?

⁴⁹ Roger Scruton, *Kant*, vert. door Tjalling Bos (Lemniscaat; Rotterdam, 2000), p. 104/105

Volgens Kant houdt een schoonheidservaring nooit op bij een onbemiddelde ervaring van genoeg. Essentieel voor de schoonheidservaring (die zowel betrekking op de natuur als op een kunstwerk kan hebben) is contemplatie, die haar als het ware puur en zuiver maakt. Kunst is een ervaring die aanzet tot nadenken. Naast de onmiddellijke ervaring vindt een proces van abstractie plaats, waarin we afstand nemen van onszelf als subject en het object dat de ervaring teweeg brengt volkomen belangeloos beschouwen, op zichzelf, zonder het op eigen verlangens te betrekken of in een causaal of logisch verband te plaatsen. Door deze abstractie wordt de ervaring mededeelbaar: dit verschaft het smaakoordeel haar objectieve schijn, maar nauwkeuriger is het om haar intersubjectief te noemen, omdat het oordeel nooit op begrippen is gebaseerd. Het smaakoordeel is, aldus Kant een reflexief oordeel:

Bloemen, vrije tekeningen, zonder bedoeling dooreengevlochten twijgen, loof genaamd, betekenen niets, hangen van geen enkel bepaald begrip af en behagen toch. Het welbehagen in het schone moet afhangen van de reflectie over een voorwerp, die tot een of ander begrip leidt (onbepaald welk), en onderscheidt zich daardoor ook van het aangename, dat geheel op de gewaarwording berust.⁵⁰

De ervaring van schoonheid in kunst of natuur, zet bij de mens een vrij spel der kenvermogens in werking. Wanneer we een kennisoordeel vellen, worden volgens Kant zintuiglijke gegevens door de verbeelding tot aanschouwingen gevormd, die vervolgens door het verstand worden bepaald (onder begrippen wordt gebracht). Wanneer we echter een esthetische ervaring hebben, is de verbeelding niet langer ondergeschikt, maar gelijk aan het verstand. Verbeelding en verstand gaan een vrij spel met elkaar aan, maar komen nooit op een eindpunt uit, dat wil zeggen, bij een begrip. Het vrije spel produceert esthetische ideeën. Het esthetische idee is een idee dat ‘veel te denken geeft, zonder dat hiermee evenwel een of andere bepaalde gedachte, dat wil zeggen een begrip, kan corresponderen; ze kan dus door geen enkele taal volledig worden uitgedrukt en begrijpelijk worden gemaakt.’⁵¹ Het smaakoordeel is dus een oneindig opgeschort oordeel: nooit komt ze op een begrip uit. Nooit levert ze kennis op. De ervaring van schone kunst is altijd begriploos en belangeloos.

⁵⁰ Immanuel Kant, *De drie kritieken – een becommentarieerde keuze*, vert. door Raymund Schmidt (Uitgeverij SUN; Amsterdam, 2003), p. 262

⁵¹ *Idem*, p. 278

Naast het schone onderscheidt Kant het sublieme. Het schone bestaat altijd in de begrenzing: het is overzichtelijk, we kunnen er een zekere doelmatigheid in ontdekken en daarover mijmeren. Het sublieme of verhevene daarentegen bestaat in de onbegrenstheid, doorbreekt de overzichtelijke vorm en is zodoende een voorstelling van het onvoorstelbare.

In eerste instantie is de sublieme ervaring hierdoor beangstigend: onze verbeelding krijgt het sublieme als het ware niet onder controle. De angst wordt opgeheven en gesublimeerd in een verheven gevoel wanneer de rede zich echter boven de verbeelding stelt. We vinden geruststelling in de ondervinding dat we het onvoorstelbare wellicht niet voor kunnen stellen, maar wel kunnen denken. ‘Verheven,’ schrijft Kant, ‘is dat wat bewijst dat het gemoed een vermogen heeft om wat maar ook te kunnen denken, dat elke maatstaf van de zintuigen overtreft.’⁵² Hoewel bij het sublieme het denken dus uiteindelijk triomfeert over de verbeelding, wil dit niet zeggen dat het sublieme tot een kennisoordeel leidt. Kant benadrukt dat het schone en het sublieme beide beantwoorden aan een reflexief oordeel waar geen belang of begrip aan te pas komt.

Zowel het schone als het sublieme stemmen nederig. Ze brengen het individu in contact met een transcendente werkelijkheid waar het discursieve denken geen toegang toe heeft. Bij het schone gebeurt dit op speelse wijze. Het geeft een vrolijk, speels en levensbevorderend gevoel. Het sublieme boezemt daarentegen eerst grote angst in, precies zoals bij Burke. Deze angst lost uiteindelijk op in opluchting en genot wanneer de rede triomfeert. Samen met Burke benadrukt ook Kant dat het sublieme en schone geen eigenschappen van een object zijn. Ook bij Kant liggen het schone en sublieme *in the eye of the beholder*.

Kunst en literatuur zouden volgens Kant het vrij spel der kenvermogens in gang moeten zetten zoals dat hierboven beschreven staat. Daarbij kan kunst zowel een ervaring van het schone, als van het sublieme bewerkstelligen. Kant benadrukt ten stelligste dat kunst die naar kennis leidt, die rationeel bevatbaar is, nooit echte kunst kan zijn. Zijn geloof in een dergelijke kunst lijkt klein te zijn. De capaciteit om een sublieme dan wel schone ervaring in een toeschouwer te doen ontstaan, legt hij toch vooral bij de natuur. ‘Schone kunst,’ schrijft Kant dan ook, ‘moet voor natuur kunnen worden gehouden, hoewel we ons van haar als kunst bewust zijn.’⁵³

⁵² *Idem*, p. 269

⁵³ *Idem*, p. 276

Het onderscheid tussen het schone en het sublieme keert bij Friedrich Nietzsche in vermomde vorm terug in zijn publicatie over de Griekse tragedie, getiteld *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. In dit werk stelt Nietzsche twee tegengestelde ‘krachten’ aan de orde, die de basis vormen van ieder (volmaakt) kunstwerk. In de geschiedenis van de kunst heeft soms het ene principe, dan weer het andere de boventoon gevoerd, maar bij de totstandkoming van de Attische tragedie sloegen beide de handen ineen om een volgens Nietzsche perfect kunstwerk te creëren. Deze twee krachten noemt Nietzsche het Apollinische en het Dionysische. Het Apollinische betreft volgens Nietzsche de droomwereld waar wij dagelijks in leven, een wereld van orde en regelmaat, een opgedeelde wereld waarin het individu de maatstaf is. Apollo is ‘het heerlijke godenbeeld van het principium individuationis, uit wiens gebaren en blikken heel de lust en wijsheid van de ‘schijn’, in al haar schoonheid, tot ons spreekt.’⁵⁴ Het Apollinische is overzichtelijk, mooi, begrensd en daardoor tevens inzichtelijk: het creëert een wereld die gekend kan worden.

Achter deze schijnwereld schuilt echter de absurde waarheid van het bestaan, waaruit het Apollinische zichzelf als overlevingsstrategie vooruitwerpt: dit is het Dionysische. Het Dionysische is de roes, het oer-ene, ‘waardoor het subjectieve geleidelijk aan volledig op de achtergrond wordt geschoven.’⁵⁵ Het Dionysische is de oerkracht achter Apollo, het vormeloze, grenzeloze, eeuwige worden waarin iedere individualisering oplost. Deze wereld boezemt angst in: hij is een rechtstreekse inbreuk op de Apollinische schijnorde. Desalniettemin is het de enige waarheid en voelt de mens zich nog altijd verbonden met dit oer-ene.

Beide krachten, het Apollinische en Dionysische, kunnen teruggeleid worden tot respectievelijk het schone en het sublieme.

Zoals deze beide krachten de wereld regeren, zo dient ook de kunst op gelijkmatige wijze door deze krachten geregeerd te worden. Nietzsche ziet het leven dan ook als een kunstwerk en kunst als het leven. In feite zijn beide zaken volgens hem inwisselbaar. Een kunstwerk waarin het Apollinische voorop staat, is niets minder dan een mooie nabootsing zonder diepgang of relevantie; een kunstwerk dat louter Dionysisch is, kunnen wij niet begrijpen. Het Dionysische heeft immers geen taal, is blinde razernij. De taal is het

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, vert. door Hans Driessen (De Arbeiderspers; Amsterdam, 2000), p. 24

⁵⁵ *Idem*, p. 25

instrument van het Apollinische. Het Apollinische en Dionysische hebben elkaar nodig ‘...net zoals de voortplanting afhangt van de dualiteit tussen de geslachten, waarbij hun eeuwigdurende strijd slechts af en toe onderbroken wordt door kortstondige verzoening.’⁵⁶

Ook Nietzsche schrijft aan kunst een grote betekenisloze kwaliteit toe, maar waar Kant het betekenisloze zowel in het schone als in het sublieme situeerde, reserveert Nietzsche het Dionysische als de thuisbasis van betekenisloosheid. Daarom werpt het Dionysische het Apollinische voor zich uit: hij heeft hem nodig om zichzelf aanschouwelijk en begripbaar te maken, in een aangenaam ogende verpakking opdat de absurdheid van het bestaan draaglijk wordt.

Het schone en het sublieme van Kant gaan bij Nietzsche een innige samenwerking met elkaar aan om zo de regulerende principes van de kunst te worden. Hoewel het Apollinische het enige is dat in een kunstwerk ‘gekend’ kan worden, heeft het volgens Nietzsche geen enkel nut om de afbeelding op zichzelf te beschouwen. We moeten het Apollinische altijd beschouwen in relatie tot het Dionysische, als de enige mogelijkheid om veilig inzicht te krijgen in de diepe betekenisloosheid van het bestaan. In al zijn afschuwelijkheid houdt het Dionysische zich op achter het Apollinische, wacht op degenen die dapper genoeg zijn de contreien van het onzegbare te bezoeken.

Wanneer we ons bij een dappere poging om recht in de zon te kijken verblind afwenden, krijgen we donkergekleurde vlekken voor de ogen, die als het ware als geneesmiddel werken; in omgekeerde zin nu zijn deze lichtbeeldprojecties van Sophocles’ held, kort gezegd het Apollinische van het masker, noodzakelijke producten van een blik in het verschrikkelijke binnenste van de natuur, als het ware lichtvlekken ter genezing van de door de huiveringwekkende nacht verwonde blik.⁵⁷

Kunst is bij Nietzsche de ervaring van het oer-ene, de roes, de zinloze leegte, het leven voorbij de grens.

De Kantiaanse en Nietzscheaanse kunstopvattingen hebben een grote invloed gehad op de inmiddels beruchte Franse postmoderne denkers, die veel aandacht schenken aan kunst als ervaring. De idee van het sublieme speelt een grote rol binnen de esthetica van Jean-

⁵⁶ *Idem*, p. 21

⁵⁷ *Idem*, p. 60

François Lyotard, die zich in eerste instantie sterk door Kant heeft laten beïnvloeden maar tevens schatplichtig is aan Nietzsche.

Het sublieme, betoogt Lyotard, is eigen aan het postmoderne, het schone aan het moderne. Schone kunst is in wezen nostalgisch en melancholisch van aard, zij wordt gekenmerkt door een terugverlangen naar dat wat afwezig is. Dat wat verloren en onrepresenteerbaar is, wordt herkenbaar afgebeeld, zodat het een verlangen naar dit afwezige aanwakkert. Vormschoonheid is een belangrijk element van het moderne. Postmoderne oftewel sublieme kunst roept dit onrepresenteerbare echter zelf op, als iets autonooms, en schakelt zodoende ieder terugverlangen uit. Daarom gaat volgens Lyotard het postmoderne juist vooraf aan het moderne, vormt het de eigenlijke bron daarvan, ook al is deze bron pas later zichtbaar gemaakt.⁵⁸ ‘Het postmodernisme,’ schrijft Antoon van den Braembussche, ‘is dat wat in het modernisme monddood is gemaakt. Het is oorspronkelijker en radicaler: de eigenlijke avant-garde.’⁵⁹

Wat opvalt bij Lyotard, is dat het schone en sublieme nu predikaten zijn geworden die kunnen worden toegekend aan een kunstwerk zelf. Beide verschijnselen zijn niet langer enkel een effect dat zich bij de toeschouwer manifesteert: een kunstwerk *is* schoon of *is* subliem. Lyotard betreft de twee concepten in sommige passages nadrukkelijk op de kunst, iets waar Burke en Kant nog niet al te happig op waren. Vooral moderne, abstracte kunst bestempelt Lyotard als subliem. Ook sommige literaire werken beschikken over een subliem karakter.

Het postmoderne in de kunst, is het wonder van het ‘er gebeurt’, om precies te zijn, het wonder van het gebeuren van een afwezigheid, een ‘gebeurt er?’ Postmoderne kunst laat ons het ontoonbare ervaren, alsof we in een peilloze duisternis of afgrond staren: het is vormloos, onbegrensd. Over het sublieme kan niets gezegd worden, behalve dan, dat het gebeurt, dat het er is. Het presenteert een nu-moment, een doodeenvoudige plaatsvinden van een ogenblik.

Desalniettemin gaat een dergelijke doodeenvoudige ervaring noodzakelijkerwijs gepaard met gevoelens van verwarring en pijn, omdat zij ons dwingt het denken naast ons neer te leggen. Lyotard zegt hierover: ‘Wat wij niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Of beter en eenvoudiger gezegd: dat er gebeurt. [...] Een gebeurtenis, een voorval, wat

⁵⁸ ter verduidelijking: chronologisch gezien komt het postmodernisme uiteraard na het modernisme, maar ideologisch gezien grijpt het terug in de tijd, aldus Lyotard.

⁵⁹ Jacques Taccq (red.), *Een hedendaagse Kant: de invloed van Kant op contemporaine denkers* (Uitgeverij Boom; Amsterdam, 1997), p. 102

Martin Heidegger *ein Ereignis* noemde, is buitengewoon eenvoudig, maar deze eenvoud kan alleen met lege handen worden benaderd. Wat men denken noemt, moet worden ontwapend.⁶⁰ Normaal houden we ons bezig met de vraag ‘wat gebeurt er?’, aldus Lyotard. Dit is, om met Kant te spreken, niets anders dan de activiteit van ons kenvermogen die de binnenkomende aanschouwingen van begrippen wil voorzien. Kunst, en dan vooral sublieme kunst, strooit zand in de radars van ons denken, confronteert ons met het ondenkbare, een directe beleving van een afwezigheid: daarom is een sublieme ervaring verwarrend, het verwoest tijdelijk de veilige wereld van begrippen en concepten.

Afwezigheid en leegte zijn in Lyotards esthetica sowieso twee kernbegrippen die ten grondslag liggen aan zowel de productie als de receptie van kunst. De kunstenaar kan enkel creëren vanuit een leegte, wanneer hij het discursieve denken naast zich neer heeft gelegd en openstaat voor associaties. Denk hierbij aan het vrije spel der kenvermogens bij Kant en de Dionysische roes bij Nietzsche. Hetzelfde geldt voor de ontvanger van een kunstwerk. Wanneer hij het kunstwerk verstandelijk benadert, blijft het een object voor ons kennen en zodoende het kunstzinnige ervan verborgen. Pas wanneer de ontvanger zich openstelt, wordt het kunstwerk een *gebaar*, leidt het de kunstenaar in een wereld die niet langer in woorden gevat kan worden, ontpopt het zich als een ervaring. Het sublieme wacht als het ware in een kunstwerk tot het beslissende moment dat de toeschouwer zich er met een lege blik aan overgeeft.

Als we ontvankelijk zijn, kan ons iets overkomen en als deze ontvankelijkheid een fundamenteel statuut heeft, dan is de gift zelf iets fundamenteels, iets oorspronkelijks. Iets wat ons overkomt, kunnen we op geen enkele manier van tevoren hebben gecontroleerd, geprogrammeerd, of in een begrip (*Begriff*) hebben gevat.⁶¹

De ervaring van het sublieme overkomt het subject dus nooit zomaar. Het moet eerst in een modus komen waarin het instrumentele denken afwezig is. Dan kan het in dialoog treden met de sublieme leegte tegenover hem.

⁶⁰ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke: causerieën over de tijd*, vert. door Ineke van der Burg (Kok Agora; Kampen/ DNB/Pelckmans; Kapellen, 1992), p. 94

⁶¹ *Idem*, p. 119

2.2: Bataille en het sublieme

De notie van het sublieme is door iedere hierboven beschreven denker op eigen, individuele wijze behandeld. Toch zijn er tussen deze denkers evenveel raakvlakken als verschillen aan te wijzen. Constanten, die door de eeuwen heen de kern van het sublieme zijn blijven bepalen. De literatuuropvatting van Bataille kan vrij gemakkelijk vertaald worden naar deze kernpunten van het sublieme. Hiermee is niet bewezen dat Bataille rechtstreeks is beïnvloed door de traditie van het sublieme. Dat is ook niet het doel. Overeenkomsten tussen Batailles esthetica en die van het sublieme worden hieronder aangewezen als een eerste stap tot begrip van Batailles ogenschijnlijk paradoxale verwachting van literatuur. Hiervoor moet eerst duidelijk gemaakt worden dat Batailles literaturopvatting in wezen subliem van aard is, ook al heeft Bataille zelf wellicht niet eens weet gehad van het sublieme project in de Westerse esthetica.

Er zijn een vijftal kernpunten waarop het sublieme en Batailles esthetica overeenkomen.

Het sublieme verkrijgt zijn duisternis tegenover het licht van het schone. Om tot een definitie van het sublieme te komen, is het afgezet tegen het schone. Beide zijn tegengestelden, zowel in vorm als in effect. Het schone is begrensd, handzaam, overzichtelijk; het geeft ons een gevoel van bedaard plezier. ‘Het verhevene is daarentegen ook in een vormloos voorwerp te vinden, voor zover hierin, of naar aanleiding hiervan, onbegrensdheid wordt voorgesteld,’⁶² schrijft Kant. Het sublieme is onoverzichtelijk, overweldigend, onbevattelijk; het verschaft ons angst en genot. Is plezier verbonden met veiligheid en zelfbehoud, daar is genot verbonden met de wil zichzelf te riskeren en zelfverlies.

Deze twee verschillende domeinen lijken veel op de twee verschillende werelden die Bataille onderscheidt: de prozaïsche en de poëtische wereld. Tevens corresponderen ze met de twee erbij behorende communicatiemodellen, die van de ‘zwakke’ en die van de ‘sterke’ communicatie. De ‘zwakke’ communicatie, die de prozaïsche wereld vorm geeft, dicteert orde en differentie. Deze opgelegde orde pleziert en kalmeert het individu. De ‘sterke’ communicatie doorbreekt de homogeniteit, sleurt het individu mee voorbij de begrenzing, doet in hem een mengeling van angst en genot ontstaan. Goede literatuur

⁶² Immanuel Kant, *De drie kritieken*, p. 267

opereert volgens Batailles norm altijd via de ‘sterke’ communicatie. Slechte literatuur, in essentie geen literatuur aldus Bataille, opereert via de ‘zwakke’ communicatie.

Het samengaan van angst, lijden en genot is een tweede constante in de canon van het sublieme. Bij Burke kreeg deze tegenstrijdigheid veel aandacht en deze tegenstrijdigheid is altijd als een eigenschap van het sublieme erkent. Zelfs bij Lyotard, die een goede tweehonderd jaar na Burke schrijft, vervullen deze emoties een constituerende rol in zijn beschrijvingen. Lyotard schrijft:

Alleen dankzij deze leegte [...] zal het penseel de vormen kunnen treffen die ‘noodzakelijk’ zijn, en zullen op het toneel de stem en de gebaren de ‘juiste’ toon en stijl kunnen krijgen. Deze ontlediging, deze ontruiming die geheel tegengesteld is aan een identificerende, selecterende of veroverende praktijk, gaat gepaard met lijden.⁶³

Wanneer deze ‘ontlediging’ echter is voltooid, slaat het lijden en de angst hiervoor om in genot: los van het instrumentele denken voelt het subject zich bevrijd. Men zoekt het sublieme juist op vanwege de angst die het inboezemt, omdat men weet dat de ervaring van deze angst uiteindelijk een louterend effect zal hebben. Gelijktijdig weet men dat deze doodsangst nooit daadwerkelijk de dood tot gevolg heeft: men kan veilig van de angst genieten.

‘Danger has a paralysing affect,’ schrijft Bataille in *Erotism*, ‘but if it is a mild danger it can excite desire. We can only reach a state of ecstasy when we are conscious of death or annihilation, even if remotely.’⁶⁴ Het binnentreden van de poëtische wereld is in eerste instantie een angstige ervaring omdat het subject zichzelf achter moet laten. Wanneer het traject van zelfverlies tot zijn einde is gebracht, ondervindt het subject echter de hoogste vorm van extase. Vervolgens kan het weer onbeschadigd terugkeren naar de prozaïsche wereld. Angst en genot nemen zowel bij het sublieme als bij Bataille een vooraanstaande plaats in. Evenals bij Bataille komt de angst voort uit de overschrijding van de menselijke, redelijke begrenzing, een overschrijding die altijd de dood naderbij brengt. Alleen Kant stelt dat deze angst beteugeld wordt door de rede. Hierin wijkt hij af van Bataille en de overige denkers. Genot ontstaat uit deze overwinning van de rede. Bij Bataille kan een ware ervaring nooit de overwinning van de rede op de angst betekenen.

⁶³ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke*, p. 30

⁶⁴ Georges Bataille, *Erotism*, p. 276

Dit brengt een derde punt van overlap naar voren, dat van de transgressie. Literatuur dient volgens Bataille een transgressieve ervaring te bewerkstelligen. In de transgressie wordt de rede verlaten: het subject treedt uit naar de lege plaats. In de ervaring heeft de rede geen thuis. Hetzelfde geldt voor het sublieme. Wanneer de mens het sublieme ervaart komt hij terecht in een toestand 'waarin alle bewegingen van de ziel zijn opgeschort door een zekere mate van ontzetting,'⁶⁵ schrijft Burke. In het sublieme is het subject hulpeloos, kan de rede hem niet langer helpen om greep te krijgen op de situatie.

Zoals al eerder is vastgesteld, overwint bij Kant de rede uiteindelijk wel, maar pas na een lange worsteling. Zolang het subject echter opgaat in het sublieme, is de rede uitgeschakeld. Wanneer de rede zijn overwinningsvlag plant, betekent dit tevens het einde van de sublieme ervaring. De uitschakeling van de rede gaat gepaard met een gevoel van uittreding. Het subject voelt zich opgenomen worden door de onbegrensde, de kwantitatieve overvloed, van het sublieme. De sublieme ervaring is een transgressieve ervaring.

Dientengevolge herbergt het sublieme nooit betekenis. Concepten kunnen het niet vastpinnen, betekenis loopt stuk op zichzelf. Het sublieme 'kunnen we op geen enkele manier van tevoren hebben gecontroleerd, geprogrammeerd, of in een begrip (*Begriff*) hebben gevat,'⁶⁶ schrijft Lyotard. Evenals de Bataillaanse ervaring, is het sublieme de leegte van het niet-weten. Het sublieme beroert de hartstochten, niet het verstand. Concepten worden pas achteraf toegepast, wanneer de sublieme ervaring al voorbij is en het individu deze wil verwoorden om over te brengen aan anderen, of wil verbeelden om duidelijkheid te verkrijgen tegenover zichzelf.

Tot slot is daar nog de participatie, de communicatie die bij Bataille een nu-moment bewerkstelligt dat de poëtische ervaring in gang zet. Ook deze opvatting ligt reeds in het sublieme vervat. Zo stelt Lyotard dat, om tot een sublieme ervaring te komen, de toeschouwer de leegte in zich moet vinden die de kunstenaar heeft gehad bij het maken van zijn werk: alleen zo kunnen beide naar elkaar toegroeien en elkaar vinden. Met andere woorden: beide moeten dezelfde taal spreken, een taal die vrij is van concepten, niet-instrumenteel is. En Nietzsche schrijft: 'Deze werking van het tragediekoor is het *dramatische* oerfenomeen: zichzelf voor eigen ogen van gedaante zien verwisselen en vervolgens zo te handelen alsof men werkelijk in een ander lichaam, in een ander karakter

⁶⁵ Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, p. 112

⁶⁶ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke*, p. 119

is gekropen.’⁶⁷ Door het koor kruipt de toeschouwer bij het zien van een Griekse tragedie naar de Dionysische werkelijkheid, ontstaat er een communicatie die leidt tot transgressie en uiteindelijk versmelting. Eenzelfde vorm van participatie wordt volgens Bataille gekatalyseerd door ‘goede’ literatuur, poëzie.

De literatuuropvatting van Bataille is dus niet zo zonderling en singulier als op het eerste ogenblik lijkt. Ze zou met goed recht ‘subliem’ genoemd kunnen worden. Of, en in welke mate Bataille beïnvloed is door het sublieme, is lastig vast te stellen (uiteraard is hij niet beïnvloed door Lyotard – zijn filosofie kreeg pas vorm nadat die van Bataille al tot volledige groei was gekomen). Eén ding is echter wel zeker: het werk van Bataille is dooraderd met het gedachtegoed van Nietzsche. Het mag dan ook niet verwonderlijk zijn dat Batailles esthetica het meest lijkt op die van Nietzsche zoals opgeschreven in *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*.

Essentieel en onderscheidend aan Nietzsche’s esthetica is dat het Apollinische (schone) en Dionysische (sublieme) weliswaar tegengestelden zijn, maar niet los van elkaar staan. Beide krachten regeren samen het leven en de kunst: de ene kracht kan niet zonder de ander. De mens moet openstaan voor beide krachten, wil hij een stabiel leven leiden. Enerzijds is de ordentelijke schijnwereld van het Apollinische nodig omdat de mens een teer wezen is: hij kan niet zijn leven lang in de verschrikkelijke muil van het oer-ene staren. Dit zou hem vernietigen. Anderzijds is de mens het aan zijn afkomst verplicht zo nu en dan een zijdelingse blik in de blinde wil te werpen die de drijvende kracht achter het leven is. Zo verliest de mens zichzelf niet in de oppervlakkigheid van Apollo, wordt hij herinnerd aan de essentie van het bestaan. Hoe afschrikwekkend het Dionysische ook mag zijn, tegelijk revitaliseert het de mens: het geeft zijn bestaan zin. Nietzsche schrijft:

Als ‘titanisch’ en ‘barbaars’ beschouwde de Apollinische Griek ook de uitwerking van het Dionysische, overigens zonder voor zichzelf te kunnen verhelen dat hij zelf toch ook innerlijk met die gevallen titanen en helden verwant was. Ja, hij moest nog meer ervaren: heel zijn bestaan met al zijn schoonheid en matiging berustte op een verborgen ondergrond

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, p. 56

van leed en kennis, die hem juist door dat Dionysische geopenbaard werd. En wat bleek? Apollo kon niet zonder Dionysus leven!⁶⁸

Ieder kunstwerk zou volgens Nietzsche als de Attische tragedie moeten zijn, waarin het Dionysische en Apollinische in balans zijn. Hierin is Nietzsche even prescriptief als Bataille: wanneer beide krachten niet gelijkelijk aanwezig zijn, is een kunstwerk geen kunstwerk maar slechts een slap en ontwricht aftreksel hiervan. In de Attische tragedie representeren acteurs de Apollinische schijnwereld. Als individuen met een queeste naar orde en regelmaat, voldoen zij aan het Apollinische principe. Het koor staat achter de acteurs zoals het Dionysische altijd als een blinde kracht achter het Apollinische staat. Het koor spreekt met één stem: het individu wordt opgenomen in een groter geheel. Als een uitgestrekte sublieme oceaan golft het koor achter de acteurs en herinnert de toeschouwer aan de zwarte leegte die iedere handeling mogelijk maakt. De acteurs dienen als springplank: via hen springt de toeschouwer in de roes van het koor. En via het koor wordt het publiek voor even uitgeleverd aan de Dionysische oerkracht.

Helaas, zo constateert Nietzsche, heeft na de Attische tragedie het Apollinische de overhand gekregen in de kunst. Met de ontwikkeling van de wetenschap, die het leven als een project voorstelt dat stapsgewijs gereguleerd kan worden, heeft de kunst zich steeds meer naar het Apollinische toegekeerd, zodat het Dionysische als een ongewenst geluid is verjaagd.

De onderlinge afhankelijkheid van het Dionysische en Apollinische keert duidelijk terug bij Bataille, waar de continuïteit en de discontinuïteit eveneens tegengestelden zijn die elkaar nodig hebben. Een ideaal bestaan schommelt volgens Bataille, zoals eerder vermeld, heen en weer tussen homogeniteit en heterogeniteit. En zoals in de Attische tragedie de acteurs een opstapje zijn naar de hogere werkelijkheid van het Dionysische, zo vormt de dramatische encensering in literatuur volgens Bataille het vertrekpunt naar de transgressieve ervaring. ‘De poëzie,’ schrijft Bataille, ‘leidt van het bekende naar het onbekende.’⁶⁹

Het einde van het vorige deel eindigde met de vraag waarom Bataille zich tot de literatuur wendt teneinde een transgressieve ervaring te verkrijgen, wanneer de taal volgens hem

⁶⁸ *Idem*, p. 36

⁶⁹ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 173

hiervoor een ontoereikend medium is. Het antwoord hierop diende gezocht te worden in een beter begrip van het sublieme en de mate waarin Batailles literatuuropvatting hier sporen van vertoont. Het is nu duidelijk geworden dat Batailles esthetica gekenschetst kan worden als een sublieme esthetica, en dat deze op een Nietzscheaanse leest is geschoeid. De tegenspraak die ruist in Batailles literatuuropvatting wordt duidelijk wanneer de locatie van het sublieme door de tijd heen wordt getraceerd. Niet alleen de locatie van het sublieme in verhouding tot het schone, maar eveneens in verhouding tot de toeschouwer.

Burke plaatst het sublieme tegenover het schone. Beide functioneren volgens een ander principe en zijn scherp van elkaar onderscheiden. Zowel het schone als het sublieme worden door Burke gelokaliseerd in de geest van de toeschouwer. Beiden zijn een effect: een object kan niet aangewezen worden als schoon of subliem. Het kan wel aangewezen worden als de veroorzaker van een schone of sublieme ervaring. Deze plaatsbepaling blijft bij Kant intact. Belangrijk is dat hoewel beide filosofen stellen dat ook literatuur een sublieme ervaring kan doen ontstaan, zij toch vooral natuurfenomenen deze kracht toeschrijven.

Bij Nietzsche treedt een belangrijke verandering op. Ten eerste kan juist de kunst volgens hem een sublieme ervaring mogelijk maken. Ten tweede wordt het sublieme door hem niet langer naast het schone geplaatst: Nietzsche plaatst het sublieme *vlak achter* het schone. De Griekse tragedie moet begrepen worden

...als het Dionysische koor dat zich telkens in een Apollinische beeldenwereld ontladst. De koorpartijen waarmee de tragedie doorvlochten is, vormen in zekere zin de moederschoot van heel de zogenaamde dialoog, dat wil zeggen van de wereld op het toneel, dus van het eigenlijke drama. In verscheidene op elkaar volgende ontladingen straalt deze oergrond van de tragedie dat visoen van het drama uit.⁷⁰

Het koor staat weliswaar achter de acteurs, maar maakt hier geen onderdeel van uit, aangezien het Dionysische nooit in handeling en beeld gevat kan worden. Ook Nietzsche lokaliseert het Dionysische in de toeschouwer en niet in het object zelf. Iedere uitbeelding is immers noodzakelijkerwijs een Apollinische handeling. Het uitgelichte toneel, waarop de acteurs spelen, behoort tot het rijk van de representatie, en dus tot dat van Apollo. Hierop vinden afgemeten, geregisseerde handelingen plaats. Het koor is geen onderdeel

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, p. 57

van het podium: het is onderdeel van het publiek. Zó wordt het publiek opgenomen in de Dionysische roes. Nietzsche schrijft:

...dankzij de in concentrische cirkels oplopende bankenrijen van hun theaters was elke toeschouwer in staat heel de cultuurwereld om zich heen in de ware zin van het woord te *overzien* en zich in verzadigde aanschouwing zelf koorlid te wanen.⁷¹

Het koor *is* de massa die zich in het theater verzamelt en via de handelingen van de acteurs een ervaring krijgt van het sublieme dat erachter loert maar zich nooit in vol ornaat laat zien, en de massa wordt zo het koor.

Bataille gaat verder waar Nietzsche eindigde. Hij haalt het sublieme verder naar voren toe en plaatst het in het kunstwerk zelf, in dit geval de literatuur. Voor het eerst bestaat het sublieme nu niet louter in de geest van de toeschouwer (lezer), het kan nu eveneens in het kunstwerk zelf worden aangewezen.

Feitelijk onderscheidt Bataille twee verschillende stadia van representatie in een literair werk. Het eerste stadium kan de *representatie van aanwezigheid* genoemd worden, de encenering. Dit betreft het verhaal voor zover personages langs een uitgestippelde plotlijn handelingen verrichten. Het is het niveau van het schone, het discontinue, dienstig aan de aanschouwelijkheid: de taal is er hierop gericht te presenteren.

Op het tweede niveau lokaliseert Bataille het sublieme of continue. Dit stadium kan de *representatie van afwezigheid* genoemd worden. Op dit niveau wijdt de taal zich aan het onzichtbare, aan dat wat niet gezien kan worden. Maar de taal zal het afwezige altijd aanwezig stellen. ‘De poëzie is ondanks alles het beperkte deel – verbonden met het domein van de woorden,’⁷² schrijft Bataille. Daarom zal de taal zich op het tweede niveau vernietigen, trachten iedere betekenis uit zijn leden te purgeren. Dit is noodzakelijkerwijs de enige manier waarop het sublieme zich in de kunst kan manifesteren. Beide niveaus zijn altijd gelijktijdig aanwezig in de literatuur.

Lyotard brengt deze door Bataille ingezette ontwikkeling tot zijn einde. Volgens hem kan een kunstwerk wel degelijk in essentie subliem zijn, waarmee hij zichzelf diametraal tegenover Burke plaatst. Het sublieme in een kunstwerk kan gevonden worden in wat Lyotard ‘nuance’ en ‘timbre’ noemt. In een muzikale compositie, zijn ‘nuance’ en

⁷¹ *Idem*, p. 55

⁷² Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 55

‘timbre’ juist elementen die zich aan de compositie onttrekken. Je kunt ze niet noteren zoals je toonladders kan noteren. Ze komen uit een leegte en verdwijnen weer even snel in de leegte. Deze onbenoembare elementen kunnen zich nooit tot beeld ontpoppen, hoewel ze wel degelijk aanwezig zijn – ze laten enkel een onbestemd gevoel achter.

...de singuliere, onvergelykbare – onvergetelijke en direct vergeten – kwaliteit van de nerf van een huid of een stuk hout, van de reuk van een aroma, van de smaak van een sap of van vlees, alsook van een timbre of nuance. Al deze termen zijn inwisselbaar. Ze duiden allemaal op het wedervaren van een passie, van een lijden waarop de geest niet voorbereid zal zijn geweest, dat hem ontwapend zal hebben, en waarvan hij alleen het gevoel, angst en vreugde, van een vage schuld bewaart.⁷³

Nuance en timbre zijn het simpele ‘er zijn’ dat het sublieme definieert. Zij bewerkstelligen de breuk met het vormprincipe, een breuk die onvergelykbaar eigen is. Er kan niets over worden gezegd, enkel dat we het hebben ervaren, dat het is gekomen en weer is gegaan. Een staat van zijn die zich aan iedere nomenclatuur onttrekt. Kunstwerken die dit ‘er zijn’ tot essentie verheffen, zijn subliem in de hoogste graad. Vandaar dat moderne, abstracte kunst, die zich vaak aan iedere conventie en norm onttrekt, bijvoorbeeld simpelweg een gapend zwart vlak kan presenteren, volgens Lyotard sublieme kunst is.

Georges Bataille vormt een belangwekkende schakel in de ontwikkeling van het sublieme als esthetische categorie. Dit doet hij door de Nietzscheaanse opvatting van het sublieme te radicaliseren via degradatie, waardoor het sublieme een plek binnen het kunstwerk zelf krijgt. Deze degradatie is noodzakelijk aangezien het heterogene immers niet langer vrij toegankelijk is volgens Bataille. Het wordt in de moderne Westerse maatschappij niet langer getolereerd naast de homogeniteit. We kunnen het andere enkel bereiken via een object. En zoals het offer gedood dient te worden en de geliefde ‘opengescheurd’ dient te worden in de liefdesdaad, zo dient de literatuur verscheurd te worden door de taal waarin zij geschreven is. Alleen op die manier verwordt zij tot de leegte waarin het subject zichzelf kan verliezen. Dat is poëzie: een gapend gat, een opengereten karkas.

De profanisering van de samenleving vindt zijn weerslag in de profanisering van de sublieme ervaring. Nietzsche concludeerde al dat de Westerse mens is ontwricht omdat

⁷³ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke*, p. 136/137

kunst niet langer het Dionysische oproept, zich helemaal verliest in de valse schijn van het Apollinische. Bataille brengt het sublieme weer terug. Als een wolf in schaapskleren loodst hij het een kunstvorm binnen waarvan de vorm gedichteerd wordt door het beeld – het Apollinische, de discontinuïteit.

Lyotard is vervolgens verder gegaan waar Bataille is geëindigd. Veel consciëntieuzer dan Bataille richt hij zich op het aanwijzen van de lege plaatsen in kunst. Wat echter opvalt is dat Lyotard ervoor waakt het sublieme al te nadrukkelijk in verband te brengen met literatuur. Beeldende kunst kan volgens hem subliem zijn, muziek kan subliem zijn, maar literatuur?

Zoals gezien moet Bataille zodra hij de ervaring van de continuïteit de literatuur heeft ingeloodst zichzelf meteen in een rare bocht wringen. Acuut eist hij de zelfvernietiging van de taal opdat de ervaring behouden blijft. Hiermee stelt hij zichzelf en de literatuur in het algemeen een loodzware taak. Als deze zelfvernietiging al binnen de taal uitgevoerd kan worden, dan zal maar een miniem gedeelte van de literatuur als ware literatuur kunnen worden beschouwd.

Hier wordt Batailles eigen literatuur van grote interesse als studieobject. In hoeverre is hij erin geslaagd een literatuur te schrijven die zichzelf openrijt, een literatuur die met recht subliem genoemd mag worden? In welke mate is zijn literatuur een zelfvernietigende literatuur? In het derde en laatste deel van deze scriptie zal hiernaar gekeken worden.

Deel III: De (on)mogelijkheid van een ervaring in *Histoire de l'oeil*

3.1: *Histoire de l'oeil*

Histoire de l'oeil is de eerste novelle van Georges Bataille, voor het eerst gepubliceerd in 1928. Destijds publiceerde Bataille het boek onder een pseudoniem, Lord Auch. Inmiddels wordt de novelle beschouwd als een klassieker in het pornografische genre. Hoewel het verhaal strikt gezien inderdaad pornografisch is, zou men de novelle tekort doen door het tot dit genre te beperken. De inzet is er niet louter op gericht om de lezer in een staat van seksuele opwindning te krijgen. Zoals verwacht mag worden, richt Bataille zijn vizier op de sterren van de ervaring. Het pornografische karakter helpt slechts het vizier scherp te stellen. 'Hoe men het proza van Bataille ook mag waarderen,' schrijft Ger Groot, 'het wordt gedragen door een visie die de reikwijdte van de seksuele *Männerphantasien* overstijgt en die op zijn eigen wijsgerige merites moet worden beoordeeld.'⁷⁴

In *Histoire de l'oeil* komen alle Bataillaanse onderwerpen samen en vermengen zich tot een opwindende en tegelijkertijd verderfelijke, afstotende kluwen. Seks, geweld, dood en transgressie sluiten in deze novelle een pact waarin het Kwaad tot zijn volle wasdom komt. Geschreven zonder veroordeling, is dit een verhaal voorbij goed en kwaad, brekend met diepgewortelde conventies en taboes. Van alle novelles die Bataille geschreven heeft, is dit de meest compacte en consistente. De typerende Bataillaanse metaforiek, thematiek en stilistiek komen hier het meest optimaal tot hun recht. Dit maakt *Histoire de l'oeil* bij uitstek geschikt voor een uitvoerige, diepgaande analyse.

In het vorige deel is uiteengezet dat er in de Bataillaanse literatuuropvatting twee niveaus van representatie zijn aan te wijzen. Het eerste niveau betreft de *representatie van aanwezigheid*. Het tweede niveau betreft de *representatie van afwezigheid*. In dit deel zal de novelle *Histoire de l'oeil* op beide niveaus geanalyseerd worden. Hierna kan de vraag beantwoord worden in hoeverre Bataille erin slaagt via literatuur naar de ervaring van de continuïteit te reizen, in welke mate literatuur subliem kan zijn.

⁷⁴ Ger Groot, *Vier ongemakkelijke filosofen*, p. 319

3.2: De representatie van aanwezigheid

De representatie van aanwezigheid betreft het primaire stadium van de novelle en is gericht op de novelle als toneel. Het draait om de gebeurtenissen, om de handelingen verricht door de personages. Het betreft het decor, de dramatisering, dat de voorwaarden schept voor het tweede niveau van representatie, waarop de ervaring zich daadwerkelijk aan moet dienen. In principe gaat het in dit eerste stadium om alles wat naverteld kan worden, conceptueel begrijpelijk is. Via het plot wordt het podium gebouwd waarop de lezer uiteindelijk geofferd dient te worden aan de ervaring.

Zoals gebruikelijk in de novelles van Bataille ligt de focalisatie in *Histoire de l'oeil* bij de mannelijke verteller. Deze verteller is naamloos. Het verhaal begint wanneer de verteller op 16-jarige leeftijd alleen in een villa is met het jonge meisje Simone, de dochter van een bevriende familie. Vrijwel onmiddellijk wordt de volgende scène in gang gezet:

Now in the corner of a hallway there was a saucer of milk for the cat. "Milk is for the pussy, isn't it?" said Simone. "Do you dare me to sit in the saucer?"

"I dare you," I answered, almost breathless.

The day was extremely hot. Simone put the saucer on a small bench, planted herself before me, and, with her eyes fixed on me, she sat down without my being able to see her burning buttocks under the skirt, dipping into the cool milk. The blood shot to my head, and I stood before her a while, immobile and trembling, as she eyed my stiff cock bulging in my trousers. Then I lay down at her feet without her stirring, and for the first time, I saw her "pink and dark" flesh cooling in the white milk. We remained motionless, both of us equally overwhelmed.⁷⁵

Beiden masturberen en bereiken gelijktijdig een hoogtepunt.

De daad van de ontkleding zorgt er hier direct voor dat de jonge mannelijke verteller de vertrouwde wereld achter zich laat en een universum van seksualiteit en continuïteit betreedt. Simone is het offer dat zich vrijwillig aanbiedt. Ze daagt de verteller zelfs uit. De verteller kan niet anders dan passief toekijken. Hij geeft zich over aan het verderf dat voor hem schaamteloos wordt geëtaleerd. Deze passieve blik lokt, zoals in het eerste deel vermeld, niet alleen de verteller, maar ook de lezer het verderf binnen. Ook is de rolverdeling duidelijk: de vrouw, ondanks dat zij het offer is, is de heldin, de man de

⁷⁵ Georges Bataille, *Story of the Eye*, p. 10

passieve volger. Het spel met de continuïteit is onherroepelijk in gang gezet, zoals blijkt uit de volgende zin een paar regels verderop: ‘Thus a love life started between the girl and myself, and it was so intimate and so intense that we could hardly let a week go by without meeting.’⁷⁶

De seksuele activiteiten van het jonge stel worden snel geradicaliseerd. Ze spelen met elkaar in het zicht van Simone’s moeder, urineren over elkaar heen en betrekken ook een jong meisje bij hun escapades: Marcelle. In alle gevallen is Simone de initiator. Van daadwerkelijke penetratie is nog geen sprake: de seksuele handelingen spelen zich af op het orale en manuele vlak. Gelijktijdig ontwikkelt Simone een fetisj voor eieren: ‘I would put the egg right on the hole in her arse, and she would skilfully amuse herself by shaking it in the deep crack of her buttocks.’⁷⁷ Tevens scheidt Simone er genoeg in om, wanneer ze op het toilet zit, te urineren over eieren die door de verteller in de pot zijn gelegd, ze tussen haar benen te bekijken en door te spoelen.

Tijdens een dronken orgie met andere jongeren slaat de verteller de deur naar de woonkamer open, zodat de daar zittende ouders zicht krijgen op de gepleegde ontucht. Een schandaal ontstaat, de mentaal instabiele Marcelle bijt haar moeder in het gezicht en wordt opgesloten in een sanatorium. Na de orgie verlaat de verteller het huis van zijn ouders, waarbij hij het pistool van zijn vader steelt. Wanneer hij en Simone met elkaar liggen te vozen, gaat het pistool per ongeluk af zonder iemand te verwonden. ‘That evening,’ vertelt de naamloze jongen, ‘we didn’t even think of masturbating each other, but we remained in an endless embrace, mouth to mouth, something we had never done before.’⁷⁸

Dit is een belangrijk punt in de dramatisering aangezien hier seks en de dood voor het eerst naast elkaar worden geplaatst. De dood is hier nog niet in eigen gedaante aanwezig: hij wordt metaforisch beschreven door het schietende pistool. Ook heeft de dood hier nog geen uitgesproken gewelddadig karakter: het schot doet Simone en de verteller opschrikken, maar de kogel treft geen doel, maakt geen slachtoffer. Maar voor het eerst ontmoeten dood en seks elkaar, hetgeen een diepe indruk maakt op Simone en de verteller.

Die nacht liggen ze stil naast elkaar, zonder seks te hebben, in een houding die angst verraadt, alsof ze zich vastklampen aan het leven. Voor even hebben ze geen seks

⁷⁶ *Idem*, p. 10

⁷⁷ *Idem*, p. 14

⁷⁸ *Idem*, p. 20

nodig om zichzelf levend te voelen: de schim van de dood die ze door het pistool voorbij hebben zien komen is voldoende. De tegenreactie is geheel volgens Batailles filosofie: een pendelbeweging terug naar de pool van zelfbehoud, een teruggrijpen naar de discontinuïteit, naar de geruststelling van de homogene orde.

Bataille zou echter Bataille niet zijn als deze ontwikkeling niet geïntensiveerd zou worden. Simone en de verteller weten Marcelle te bevrijden uit het sanatorium. Eenmaal thuis pleegt de mentaal ontregelde Marcelle echter direct zelfmoord door zich op te hangen. Hierop wordt de representatie van aanwezigheid naar een hoger en meer gecomprimeerd niveau getild:

I cut the rope, but she was quite dead. We laid her out on the carpet. Simone saw I was getting a hard-on and she started tossing me off. I too stretched out on the carpet. It was impossible to do otherwise; Simone was still a virgin, and I fucked her for the first time, next to the corpse. It was very painful for both of us, but we were glad precisely because it was painful.⁷⁹

In deze scène komen dood, geweld en seks op een kruispunt. Het is uiteraard geen toeval dat met de zelfmoord van Marcelle tevens de ontmaagding van Simone plaatsvindt, de verscheurende daad van de penetratie. Enerzijds ligt daar het verse lijk van Simone, waarvan de aanblik een transgressieve ervaring teweeg brengt, anderzijds is er de penetratie die eveneens leidt naar de ervaring van het andere. Beide facetten komen hier samen en leiden tot een effect dat, zoals de verteller beschrijft, in eerste instantie pijnlijk is. Pijnlijk omdat het zelfverlies dat met de doodservaring gepaard gaat er een van angst en vrees is, van lijden. De leegte opent zich nu volledig, de plek van niet-weten manifesteert zich. Maar deze pijn betekent tevens geluk. Door de pijn bereiken Simone en de verteller de extase, de hoogste graad van gelukzaligheid.

Gedwongen door de zelfmoord van Marcelle nemen Simone en de verteller hun uitvlucht naar Spanje. Hier worden ze opgevangen door Sir Edmund, een rijke, gesofisticeerde Engelsman die echter even pervers is als Simone en de verteller zelf. Ze trekken in bij Sir Edmund, die er genoeg in scheidt de rol van voyeur aan te nemen wanneer Simone en de verteller seks hebben en alles wil weten van de dood van Marcelle en voorbij seksuele escapades. Zelf neemt hij geen deel aan de handelingen die Simone en

⁷⁹ *Idem*, p. 43

de verteller verrichten. Met de introductie van Sir Edmund wordt zo een tweede passieve blik geïntroduceerd, waardoor de rol van Simone als slachtoffer verstevigd wordt. De lichten op het podium van de encensering worden nog feller op de vrouwelijk heldin gericht, die de deur naar de transgressie is.

Samen met Sir Edmund wordt een stierengevecht in de arena van Madrid bezocht. In de arena vecht Granero, een elegante matador (zoals reeds eerder vermeld heeft Bataille het gevecht van Granero daadwerkelijk meegemaakt). Granero verslaat de eerste stier, die nadat hij van het veld is gesleept gecastreerd wordt. Simone heeft de wens de ballen van de stier in haar bezit te hebben en spoort de machtige Sir Edmund aan om deze voor haar te halen. Even later wordt voor haar een bord geplaatst waarop twee glanzend witte stierenballen rusten. Een tweede stier betreedt het veld. Deze boort zijn hoorns in de schedel van Granero en doodt hem. Wanneer de stier zijn kop terugtrekt bungelt er een oog uit de kas van Granero. Op hetzelfde moment neemt Simone een hap van de ene stierenbal. Met een bebloed gezicht brengt ze de andere bal in haar vagina. Een gesmoord orgasme volgt. ‘Thus,’ concludeert de verteller,

two globes of equal size and consistency had suddenly been propelled in opposite directions at once. One, the white ball of the bull, had been thrust into the “pink and dark” cunt that Simone had bared in the crowd; the other, a human eye, had spurted from Granero’s head with the same force as a bundle of innards from a belly.⁸⁰

Dood, geweld en seks worden nu nog explicieter en indringender aaneen geknoopt. Enerzijds gebeurt dit door de gelijktijdigheid van de scène: Simone stopt de stierentestikel in haar vagina en komt klaar exact op het moment dat Granero sterft. Orgasme en dood spelen zich in hetzelfde tijdsinterval af. Anderzijds is de vaginale inbreng van de stierentestikel van betekenis. Simone implanteert een dood object in haar binnenste. De continuïteit wordt letterlijk de discontinuïteit binnengevoerd, als het paard van Troje dat de metersdikke stadsmuren wordt binnen gereden.

Na de gebeurtenis in de Madrileense arena vertrekt het stel naar het zuidelijk gelegen Sevilla. Hier bezoeken ze een katholieke kerk waar Simone de priester, Don Aminado, verleidt. Eerst masturbeert ze terwijl ze met de priester praat in de biechtstoel. Dan wordt de priester door Sir Edmund uit de biechtstoel getrokken en met geweld tegen

⁸⁰ *Idem*, p. 54

de grond geworpen. Terwijl de weerloze priester door Simone verkracht wordt, pleegt Sir Edmund blasfemie door de christelijke traditie van het brood en de wijn te ontheiligen. Op kalme toon legt hij uit:

“The hosts, you see, are nothing other than Christ’s sperm in the form of small white biscuits. And as for the wine they put in the chalice, the ecclesiastics say it is the *blood* of Christ, but they are obviously mistaken. If they really thought it was the blood, they would use *red* wine, but since they employ only *white* wine, they are showing that at the bottom of their hearts they are quite aware that this is urine.”⁸¹

Uiteindelijk wurgt Simone de priester terwijl ze hem berijdt. Op het moment dat de priester zijn laatste adem uitblaast, ejaculeert hij in Simone. Hierna heeft Simone nog een laatste wens: ze verzoekt Sir Edmund om een oog uit de kas van de priester te verwijderen en aan haar te geven. Sir Edmund aarzelt, maar voldoet aan het verzoek. Simone brengt het oog in en toont het aan de verteller, die het tafereel gadeslaat met een mengeling van afschuw en genot: ‘I held the thighs open while Simone was convulsed by the urinary spasm, and the burning urine streamed out from under the eye down to the thighs below...’⁸²

Ongezien weet het trio de kerk te verlaten. Door zich geregeld te verkleden (als priesters en seminaristen, een ironisch idee van Sir Edmund) weten ze uit de handen van de politie te blijven. Nadat ze nog vier dagen in Spanje rondreizen, op de vlucht, koopt Sir Edmund een jacht waarmee ze de haven van Gibraltar verlaten, op zoek naar, zoals de verteller zegt, nieuwe avonturen.

De laatste scène met de priester vormt het culminatiepunt van *Histoire de l’oeil*. De Bataillaanse cocktail van dood, geweld en seks wordt naar een hoogtepunt gebracht. Simone wordt het absolute middelpunt van deze cocktail, zoals zij omringd door beide mannen de priester naar zijn einde brengt. Het starende oog uit haar vagina duidt op de geslaagde overgang van de discontinuïteit naar de continuïteit. Horror en genot worden nog steviger met elkaar verbonden: de aanblik van het oog brengt de verteller in een geparalyseerde staat. Door de locatie, de priester en de speech van Sir Edmund, worden al deze aspecten bovendien in verband gebracht met het sacrale. Het sacrale wordt ontdaan

⁸¹ *Idem*, p. 62

⁸² *Idem*, p. 67

van zijn vaste christelijke betekenis en overgeheveld naar het semantische veld van de transgressie. Heilig brood wordt sperma, heilige wijn urine. Hiermee komt de novelle, naar Bataillaanse begrippen, tot een logisch besluit: dood, seks en geweld leiden naar de ervaring, en deze ervaring is sacraal. De novelle eindigt met de Bataillaanse herdefiniëring van sacraliteit: de extase, de lege duisternis voorbij de homogene orde.

De representatie van aanwezigheid volgt het vertrouwde schema zoals uiteengezet in het eerste deel van deze scriptie. Een vrouwelijk personage nodigt de mannelijke verteller, en daarmee de lezer, uit de homogeniteit achter zich te laten en het achterland van de heterogeniteit te verkennen. Geleid door de passieve blik wordt de lezer samen met de focalisator offeraar, het vrouwelijk personage een vrijwillig en gewillig offer. Via een reeks van gebeurtenissen, per stap intenser, worden steeds meer voorwaarden voor het hebben van een ervaring geplant, als een toneel waarop stukje bij beetje de juiste decorstukken worden neergezet. Aan het einde van de novelle is de ervaring gecompleteerd, in al zijn afschuw en genot voltooid. Dit wil zeggen: voltooid in de aanschouwing, in de fictieve beschrijving. Wil de ervaring daadwerkelijk voltooid worden, en het literaire werk subliem zijn, dan dienen beeld en concept vernietigd te worden. Het schrijven dient niet langer opbouwend maar afbrekend te zijn, moet zichzelf in de staart bijten. Dit cruciale deel zal in de volgende paragraaf geanalyseerd worden.

3.3: De representatie van afwezigheid

Het tweede niveau in Batailles literatuuropvatting is in deze scriptie de representatie van afwezigheid genoemd. Op dit niveau vernietigt het literaire werk zichzelf binnen de grenzen van zijn literaire bestaan, waardoor het literaire werk zichzelf kan presenteren als een ervaring. Het gaat hier om procédés die het conceptuele begrip en de verbeelding ondermijnen, in de war brengen, uitschakelen. Het schrijven weggeschreven in het schrijven, de woorden tot ontploffing gebracht door de woorden. Reeds eerder is geconstateerd dat Bataille over dit niveau verrassend weinig loslaat. Het wordt door Bataille in vaagheid ondergedompeld. In deze paragraaf wordt getracht het tweede niveau van de zelfvernietiging in *Histoire de l'oeil* te lokaliseren en de werking ervan in kaart te brengen.

Het korte maar uiterst punctuele essay “The Metaphor of the Eye” van de Franse literair analyticus Roland Barthes is gewijd aan *Histoire de l’ oeil* van Bataille. In dit essay staat een aantal observaties die bijzonder behulpzaam zijn bij het analyseren van de representatie van afwezigheid.

Histoire de l’ oeil is volgens Barthes niet het verhaal van de seksuele ondernemingen van Simone en de verteller. Het is het verhaal van het oog, dat als object wordt doorgegeven van scène naar scène en hierbij op metaforische wijze moduleert. Barthes schrijft over *Histoire de l’ oeil*: ‘In it a term, the *Eye*, is varied through a certain number of substitute objects standing in a strict relationship to it: they are similar (since they are all globular) and at the same time dissimilar (they are all called something different).’⁸³ Het doorgegeven object verandert niet zijn gebruikers, zoals dit bijvoorbeeld het geval is in een film als *De Jurk* van Alex van Warmerdam, waarin de kijker een jurk volgt zoals die van hand naar hand gaat en ziet hoe iedere bezitter van de jurk getroffen wordt door ongeluk. In plaats daarvan verandert het object, in dit geval het oog, zelf, in objecten die vreemd zijn aan het oog maar in vorm en verwantschap hetzelfde. Deze constante verandering is volgens Barthes de ware ‘hoofdpersoon’ van het verhaal.

Om deze ingang van Barthes te verhelderen is het wellicht handig op te merken dat de oorsprong van *Histoire de l’ oeil* berust op indrukken uit Batailles eigen leven. In een nawoord bij de novelle schrijft Bataille: ‘I began writing with no precise goal, animated chiefly by a desire to forget, at least for the time being, the things I can be or do personally.’⁸⁴ Achteraf moet hij echter constateren dat het verhaal juist ontsproten is aan persoonlijke herinneringen en indrukken. Zij vormen het vertrekpunt waar hij, min of meer onbewust, associatief mee aan de slag is gegaan. Een beeld dat hem altijd heeft nagejaagd, vertelt Bataille, is dat van zijn blinde en geparalyseerde vader, wiens oogballen omhoog rolden bij het urineren en daardoor helemaal wit werden.⁸⁵ Voor Bataille is *Histoire de l’ oeil* direct verbonden met dit beeld van zijn vaders melkwitte, starende ogen.

Dit beeld van het oog zet volgens Barthes twee kettingen van variaties in gang. De eerste ketting bestaat uit variaties op het beeld van het oog zelf. Zodoende ontstaat de ketting van oog, eieren, stierenballen: stuk voor stuk ronde, witte vormen van gelijke

⁸³ Roland Barthes, “The Metaphor of the Eye”, in: Georges Bataille, *Story of the Eye*, vert. door Joachim Neugroschal (Penguin Books; London, 2001), p. 120

⁸⁴ Georges Bataille, *Story of the Eye*, p.70

⁸⁵ zie *Story of the Eye*, p. 72 - 73

omvang. De samenhang van deze objecten wordt in de novelle geregeld duidelijk naar voren gebracht:

It was after such dreams that Simone would ask me to bed her down on blankets by the toilet, and she would rest her head on the rim of the bowl and fix her *wide eyes* on the *white eggs*. [cursivering van Bataille, bs]⁸⁶

Het taalspel wordt zelfs letterlijk weergegeven in de volgende zin:

She played gaily with words, speaking about *broken eggs*, and then *broken eyes*, and her arguments became more and more unreasonable. [cursivering weer van Bataille, bs]⁸⁷

De relatie tussen oog en testikel wordt duidelijk neergezet in de reeds beschreven scène waarin Simone de stierenbal inbrengt terwijl het oog van Granero uit zijn kas schiet. En zo zijn er nog tal van voorbeelden aan te wijzen, *Histoire de l'oeil* staat er vol van. Zoals Barthes al schrijft, zijn deze objecten gelijktijdig gelijk en ongelijk. Door de metaforische overdrachtelijkheid zijn ze verbonden door een essentiële verwantschap; tegelijkertijd zijn het afzonderlijke objecten die vreemd zijn aan elkaar. Een stierenbal heeft strikt genomen niets met een mensenoog of een ei van doen.

De tweede ketting bestaat uit associatiereeksen van vloeibaarheid. Uit de melkwitte kleur van het oog ontstaat reeds op de eerste pagina de associatie met melk. Zodoende ontstaat het beeld van Simone die met haar onderste in de kattenmelk gaat zitten. Hiervandaan krijgt het semantische veld van de vloeibaarheid vorm. Urine, bloed en sperma zijn belangrijke variaties hierop, maar ook het veelvuldig gebruik van woorden als 'stromen', 'druipen', etcetera. Dit soort woorden komen constant voor in de novelle en borduren op elkaar voort. Een voorbeeld:

I associate the moon with the vaginal blood of mothers, sisters, that is, the menstrua with their sickening stench.⁸⁸

⁸⁶ *Idem*, p. 33

⁸⁷ *Idem*, p. 34

⁸⁸ *Idem*, p. 42

En wanneer het trio uitwijkt naar Sevilla, vinden ze daar ‘an even more liquefying heat and light than in Madrid.’⁸⁹

Zo doortrekt deze associatieve ketting het hele verhaal, evenals de eerste associatieve ketting.

Barthes wijst erop dat de twee metaforische series niet altijd van elkaar gescheiden blijven. Ze opereren niet als afgesloten, ondoordringbare reeksen. Geregeld lopen ze door elkaar heen, zodat er kruisbestuivingen ontstaan. Op deze wijze ‘besmetten’ de reeksen elkaar. Hoewel beide reeksen uit eenzelfde bron zijn ontstaan, hebben ze zich op zelfstandige wijze geëvolueerd. De ene ketting is los komen te staan van de andere. Wanneer ze zich mengen, komen nieuwe variatiemogelijkheden aan het licht. Onderstaande zin illustreert dit:

I stretched out in the grass, my skull on a large, flat rock and my eyes staring straight up at the Milky Way, that strange breach of astral sperm and heavenly urine across the cranial vault formed by the ring of constellations: that open crack at the summit of the sky, apparently made of ammoniacal vapours shining in the immensity (in empty space, where they burst forth absurdly like a rooster’s crow in total silence), a broken egg, a broken eye, or my own dazzled skull weighing down the rock, bouncing symmetrical images back to infinity.⁹⁰

Hier is het duidelijk hoe beide associatiereeksen door elkaar gevlochten worden als twee draden die samen een nieuwe ketting vormen. Oog, ei en schedel worden in verband gebracht met sperma, urine, melk. De vermelding dat oog en ei gebroken zijn, leidt volgens Barthes tot de samenvattende samenstelling: het oog huilt. Ook de melkweg wordt als een scheur, een breuk omschreven. Zoals een ei leegloopt wanneer het gebroken wordt, zo stromen tranen uit een gebroken oog. Een overgang van hard naar zacht wordt in gang gezet, van vast naar vloeibaar, van behouden naar wegvloeien. Als de weke, druipende horloges van Salvador Dalí.

Op welke wijze verwijst dit complexe woordspel naar de pornografische gebeurtenissen waaruit *Histoire de l’oeil* is opgebouwd? Volgens Barthes is er geen verbintenis tussen beide. ‘The imaginary world unfolded here does not have as its “secret”

⁸⁹ *Idem*, p. 55

⁹⁰ *Idem*, p. 42

a sexual fantasy.’⁹¹ Er is geen code waarmee het taalspel gekraakt kan worden, geen sleutel die leidt naar de schatkamer van de essentie. De associatiereeksen zijn niet seksueel of erotisch geladen. Dit wil niet zeggen dat het uitgeschreven taalspel geheel gratis is. Er zit ongetwijfeld een betekenis aan verbonden, maar die betekenis ligt diep verankerd in Batailles persoonlijke leven, wellicht zo diep dat zelfs hij er geen toegang toe heeft. De metaforenketting is sferisch. Ze verwijst niet naar een diepere laag, bestaat louter in het doorgeven en vervormen. De kettingen zijn louter oppervlakte, het is onzinnig ze te interpreteren.

Het effect van de associatiereeksen is er volgens Barthes een van non-differentiatie, van het wegnemen van verdeling in een stroom van ongebreidelde vrijheid. Barthes schrijft: ‘The world becomes *blurred*; properties are no longer separate; spilling, sobbing, urinating, ejaculating form a *wavy* meaning, and the whole of *Story of the Eye* signifies in the manner of a vibration that always gives the same sound (but what sound?).’⁹² De vertroebeling van betekenis die aldus ontstaat kan getypeerd worden als een surrealistisch procédé: in de mengeling ontstaat het besef dat er een punt voorbij goed en kwaad, leven en dood is, een punt waarin alles oplost, als bruistabletten in water. Er resteert niet anders dan het spel van de doorverwijzing en mutatie, een spel waar op het eerste gezicht geen beginpunt of eindpunt mee gemoeid is. Wat achterblijft op het netvlies, is de betekenisloze glans van de oppervlakte.

Roland Barthes beschrijft dit proces zonder het te betrekken op de literaturopvatting van Bataille of op de Bataillaanse ervaring. Maar het taalspel dat Barthes beschrijft is precies het procédé van de zelfvernietiging dat het tweede niveau creëert, de representatie van afwezigheid. Door een taal van interactie te schrijven die iedere betekenisgeving frustreert, die enkel gevolgd kan worden zoals je met de top van je wijsvinger een glad oppervlak afdraait, cijfert de taal zichzelf weg.

Deze vorm van betekenisvernietiging kan wellicht het beste beschreven worden met de Deleuziaanse termen ‘deterritorialisatie’ en ‘verworden’.

Cruciaal in het denken van de Franse filosoof Gilles Deleuze is het onderscheid tussen territorialisatie (‘territorialization’) en deterritorialisatie (‘deterritorialization’). Deleuzes filosofie is een poging om een uitweg te zoeken uit de machines die het dagelijks

⁹¹ Roland Barthes, *The Metaphor of the Eye*, p. 122

⁹² *Idem*, p. 125

leven vastpinnen, classificeren, reguleren. Staatsapparaten, instituties, ideologieën: allemaal oefenen ze een territorialiserende dwang uit die ieder subject een vaste plaats toekent binnen een geprefigureerd rooster van mogelijkheden. Deleuze spreekt van een alom aanwezige binaire machine:

There is always a binary machine which governs the distribution of roles and which means that all the answers must go through preformed questions, since the questions are already worked out on the basis of the answers assumed to be probable according to the dominant meanings. Thus a grille is constituted such that everything which does not pass through the grille cannot be materially understood.⁹³

Dit is tevens de wijze waarop normale, of om met Bataille te spreken, ‘zwakke’ communicatie functioneert. Deze is erop gericht betekenis te categoriseren, te stabiliseren en te behouden.

Een vlucht uit het systeem is volgens Deleuze wel degelijk mogelijk. Deze vlucht noemt Deleuze deterritorialisatie. Een deterritorialisatie impliceert het ontstaan van een assemblage, een onafgebroken ‘worden’ in plaats van een star ‘zijn’. In een vluchtlijn wordt aan iedere rolverdeling, aan iedere begrenzing voorbij gegaan en ontstaat er als het ware een voortrollende vloedgolf van uitbreidende connecties die springstof onder de binaire machine plaatst. Niets is nog langer gedetermineerd, een beweging *voorbij* de gefixeerde betekenissen wordt ingezet ‘as if something carried us away, across our segments, but also across our thresholds, towards a destination which is unknown, not foreseeable, not pre-existent.’⁹⁴

Kenmerk van de deterritorialisatie is de ‘assemblage’ of ‘verwording’. Twee verschillende en vastgelegde termen gaan een kruisbestuiving aan, waarin de uitwisseling niet lateraal maar bilateraal is. Beide termen veranderen elkaar gelijktijdig, zodat er in de samensmelting een nieuwe term ontstaat die door zijn hybriditeit niet langer vastgelegd kan worden door de binaire machine. Deleuze geeft het voorbeeld van de orchidee en de wesp:

⁹³ Gilles Deleuze, *Dialogues II*, vert. door Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam (Continuum; London, 2006), p. 15

⁹⁴ *Idem*, p. 94

The orchid seems to form a wasp image, but in fact there is a wasp-becoming of the orchid, an orchid-becoming of the wasp, a double capture since ‘what’ each becomes changes no less than ‘that which’ becomes. The wasp becomes part of the orchid’s reproductive apparatus at the same time as the orchid becomes the sexual organ of the wasp.⁹⁵

Deze nieuw ontstane assemblage kan vervolgens weer op andere vastomlijnde betekenissen stuiten om die te deterritorialiseren: enzovoorts, totdat er hele series van ‘verwordingen’ ontstaan, series van betekenisloosheid, van zigzaglijnen die niet vast te pinnen zijn.

Precies dit bewerkstelligt Bataille op het tweede representatie-niveau in *Histoire de l’oeil*. Doordat zijn woordspel onophoudelijk betekenissen uitwisselt, gaat de betekenis uiteindelijk verloren. Hij creëert assemblages omwille van de assemblages, zet een proces in gang dat nooit stilstaat en zodoende nooit vastgelegd kan worden. De betekenaars verliezen hun betekenis, verwijzen enkel nog naar elkaar. Doordat dit verlies aan betekenis aanwezig wordt gesteld in de representatie, benadrukt wordt, confronteert het de lezer als een drukkende stilte. Deze voelt de betekenis wegglijpen, de ervaring dichterbij komen. De wil om vast te houden wordt gefrustreerd. Langzaam opent de muil van de ervaring zich, de lege plaats van het niet-weten.

Er is nog een manier waarop Bataille betekenis uit de taal probeert te zuigen.

In *Littérature et le Mal* heeft Bataille een hoofdstuk gewijd aan Marquis De Sade en zijn roemruchte pornografische roman *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Bataille wijst op het monotone karakter van het boek dat ontstaat doordat het in feite niets anders is dan een langgerekte opsomming. Volgens Bataille had De Sade slechts één doel voor ogen: ‘...that of enumerating to the point of exhaustion the possibilities of destroying human beings ...’⁹⁶ Deze techniek van de opsomming waar *Les Cent Vingt Journées de Sodome* op gebouwd is, kan als saai ervaren worden. Maar het is juist deze saaiheid, beweert Bataille, die de essentie van het boek uitmaakt. Men moet het niet lezen als een diverterende roman, maar ‘like prayer books.’⁹⁷ De herhaling werkt hypnotiserend, brengt de lezer in vervoering, naar de staat van transgressie.

⁹⁵ *Idem*, p. 2

⁹⁶ Georges Bataille, *Literature and Evil*, p. 116

⁹⁷ *Idem*, p. 116

Deze techniek van de herhaling ligt eveneens ten grondslag aan *Histoire de l'oeil*. De novelle is een grote opsomming van seksuele misstanden, uitgevoerd door Simone en de verteller. Iedere gebeurtenis is een herhaling van de vorige, alleen geïntensiveerd en gevarieerd, als een legohuis dat op verschillende bouwwijzen tot stand kan komen. De personages vertonen geen ontwikkeling of verdieping: zij staan slechts in dienst van de actie, die repetitief is. Er zit geen ontwikkeling in de verhaallijn, er is geen sprake van ontknopingen of duizelingwekkende plotwijzigingen. Er is slechts de herhaling, keer op keer. Om dit te benadrukken eindigt Bataille *Histoire de l'oeil* als volgt: 'On the fourth day, at Gibraltar, the Englishman purchased a yacht, and we set sail towards new adventures with a crew of Negroes.'⁹⁸

Met deze zin is het einde van het boek tevens een vervolg. Er komt geen einde aan de reeks van seksuele activiteiten, dat is de boodschap die uit deze laatste zin spreekt. De herhaling wordt zelfs nog buiten het boek voortgezet. Op een andere plaats, in een andere tijd, zetten Simone en de verteller hun activiteiten onverstoord voort.

De herhaling is evenals de door Barthes beschreven associatiereeks een vernietigende techniek. Door de herhaling tot kernprocédé van het boek te maken, wordt het de lezer lastig gemaakt om te lezen volgens de wens van ontwikkeling en ontknoping. Veel verhalen eindigen met een conclusie, een punt aan het eind van een lange reeks gerelateerde ontwikkelingen - met *closure*. Door *closure* wordt de lezer in staat gesteld betekenis te geven aan de gelezen gebeurtenissen. De eindeloze opsomming die *Histoire de l'oeil* is, bemoeilijkt de betekenisgeving. Dit is een verhaal zonder wijze les, zonder moraal (in de profane zin van het woord uiteraard - *Histoire de l'oeil* beschikt over een hypermoraal), zonder toepasbaar interpretatiekader dat het direct reduceert tot de werkende principes van de homogeniteit.

In *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* noemt Burke opeenvolging en eenvormigheid als elementen die essentieel zijn voor een sublieme ervaring. Opeenvolging, schrijft Burke,

⁹⁸ Georges Bataille, *Story of the Eye*, p. 67

hiervoor is het nodig dat de delen zich zover voortzetten, en in een zodanige richting, dat zij door hun veelvuldige indruk op de zintuigen in het voorstellingsvermogen het idee oproepen dat zij voortgaan voorbij hun feitelijke grenzen.⁹⁹

En eenvormigheid want

als het voorkomen van de onderdelen verandert, wordt het voorstellingsvermogen bij elke verandering opgehouden; bij elke wijziging krijgt u te maken met het einde van het ene idee, en het begin van een ander; en daardoor is het onmogelijk de ononderbroken voortgang vol te houden, die als enige aan begrensde voorwerpen de eigenschap van oneindigheid vermag te geven.¹⁰⁰

Het zijn exact deze formele elementen die Bataille toepast in *Histoire de l'oeil*. De herhaling wordt ingezet met het oog op de opeenvolging, die het literaire werk als een rivier buiten zijn oevers moet laten treden. De associatiereeksen worden ingezet met het oog op eenvormigheid. Door de betekenaars soepel in elkaar over te laten lopen, wordt een effect van 'ononderbroken voortgang' gecreëerd. Zodoende wordt aan het eindige artefact dat de literatuur is de schijn van oneindigheid verleend.

Hier wordt wederom een raakvlak tussen het sublieme en Batailles literatuur(opvatting) blootgelegd. Wat Bataille in wezen voor ogen staat, is het uitwissen van begrenzingen – het uitwissen van de regulerende demarcaties die het werkende principe zijn van de discontinuïteit. Zodoende wil hij een onbeperkte ruimtelijke stroom naar boven brengen, een stroom waarin ieder conceptueel begrip hopeloos verloren raakt. Deze confrontatie met de conceptloze uitgestrektheid wekt angst op – angst omdat we het instrumentele denken waarmee we ons aan de veilige wereld verankeren af moeten leggen. En uiteindelijk genot, wanneer we ons voorbij de concepten begeven en de ongebreidelde vrijheid ervaren die daarachter ligt. Deze overweldigende uitgestrektheid – zij is het sublieme én de transgressieve ervaring.

Het sublieme en de ervaring vinden elkaar in een streven naar stilte. Zij vormen het gebied waar de woorden leeglopen, denken het zwijgen wordt opgelegd. Dit is niets anders dan een mystieke ervaring – de opname in de leegte. De talige zelfvernietiging

⁹⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, p. 132

¹⁰⁰ *Idem*, p. 132

tracht het sacrale op te roepen, de lege plek waar eens god resideerde. Meer dan ooit heeft de mens behoefte aan een dergelijke ervaring. En meer dan ooit is het hebben van een dergelijke ervaring problematisch door het wegvallen van religie. Door een representatie van afwezigheid tracht Bataille deze ervaring met alle macht weer op te roepen. In deze paragraaf is de werking van die representatie uiteen gezet. De naden zijn ervan blootgelegd, als openliggende zenuwen. Dit niveau, rijkelijk aanwezig in *Histoire de l'oeil*, zou de pornografische roman moeten voltooien door hem boven zichzelf uit te laten stijgen. Niet alleen de taal ontkent zichzelf; ook de pornografische fictie zou uiteindelijk op moeten lossen in het sacrale. Wat achter moet blijven na lezing van *Histoire de l'oeil* is een lege huls, en uiteindelijk zelfs dat niet meer.

3.4: Consistentie tussen literatuur en literatuuropvatting

De relatie tussen Bataille's literaturopvatting en zijn literatuur is opmerkelijk consistent. Hij slaagt er in zijn esthetica naar het literaire vlak te vertalen en vorm te geven. Dit doet hij door in zijn literatuur twee niveaus van representatie toe te passen, waarbij het tweede niveau als het ware functioneert als een verdieping van het eerste. Uit een uitvoerige analyse is gebleken hoe beide niveaus voorkomen en opereren in de novelle *Histoire de l'oeil*. Samen construeren zij Batailles literaire signatuur, waarin de taal geheel toegewijd is aan de ervaring.

Zoals reeds duidelijk was, schept het eerste representatieniveau een narratieve wereld van personages en gebeurtenissen die de functie van wegwijzers hebben: allemaal wijzen ze naar hetzelfde punt, dat van de continuïteit, zonder zelf rechtstreeks onderdeel uit te maken van deze continuïteit aangezien het hier nog steeds om talige representaties met een min of meer eenduidige betekenis gaat.

Het tweede representatieniveau zet een stap verder en roept de ervaring van de continuïteit direct op. Hiermee maakt Batailles literatuur exact de beweging die hij in zijn esthetica op filosofische wijze normatief beschrijft: literatuur dient de lezer eerst te verleiden nader tot de continuïteit te komen, om hem vervolgens hier in onder te dompelen, als iemand die geleidelijk tot de afgrond van een ravijn wordt gebracht en, juist wanneer hij zich angstig voorover buigt om in de diepte te turen, een laatste duw krijgt zodat hij in de afgrond valt.

Batailles eis tot talige zelfvernietiging kan begrepen worden als een eis tot een *in extremis* opgevoerde onbepaaldheid van de taal. In *Histoire de l'oeil* krijgt deze onbepaaldheid vorm door gratuite taalspellen en herhaling. Tezamen creëren deze procédés een taal die aan vaste betekenisgeving ontsnapt. 'Zo vaak als deze woorden: *boter, paard* toegepast worden op praktische doelen, bevrijdt het gebruik dat de poëzie ervan maakt het menselijk leven van deze doelen,'¹⁰¹ schrijft Bataille. Nu begrijpen wij wat hiermee bedoeld wordt. Door de woorden als het ware leeg te zuigen, tot betekenaars zonder betekenis te maken, onttrekken ze zich aan de begrenzingen van de homogene wereld. De taal wordt onbruikbaar, is niet langer inzetbaar voor praktisch gestelde doeleinden. Zo wordt de soevereiniteit geopend, zoals beschreven in *Littérature et le Mal*. De homogene orde wordt verraden, de taal wordt een kinderlijk spel dat geen enkel doel of nut voor zich uitwerpt.

Door op deze wijze iedere vaste betekenis weg te cijferen, ontstaat de lege plaats die het uitgangspunt vormt van Batailles filosofie. Doordat de lezer niet langer concepten toe kan passen op de aan hem gepresenteerde fictie, zal ook hij, idealiter gezien, de rede moeten passeren en het terrein voorbij het conceptmatige denken moeten exploreren.

Het effect van deze lege taal is er een van een overweldigende uitgestrektheid, een oncontroleerbare leegte. Deze lege taal is de continuïteit, het sublieme opgeroepen door de woorden die zichzelf openrijten.

¹⁰¹ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 172

Conclusie

In de introductie werd gesteld dat de relatie tussen literatuur en literatuuropvatting de inzet van deze scriptie was. De vraag was in welke mate Batailles literatuur tegemoet kwam aan zijn eigen normatieve esthetica. Inmiddels is gebleken hoe Bataille een succesvolle vertaalslag van filosofie naar literatuur weet te maken. De verhouding tussen zijn literatuur en filosofie is van een bewonderenswaardige consistentie. Er werd ook gesteld dat een dergelijk onderzoek ons meer kan leren over de werking van literatuur.

De vraag of literatuur daadwerkelijk een ontregelend medium kan zijn, is lastig te beantwoorden. Zij leidt al snel van het strikt wetenschappelijke pad af, tenzij men zich zou wenden tot empirisch lezersonderzoek, iets waar in deze scriptie geen plek voor is. Dat Bataille zijn esthetica literair correct weet uit te dragen, wil nog niet zeggen dat de lezer gegarandeerd een transgressieve ervaring zal hebben bij het lezen van Batailles literatuur. Toch wil deze scriptie om tot een volwaardige conclusie te komen de vraag proberen te beantwoorden of een, naar eigen, Bataillaanse normen, geslaagde literaire opname van de continuïteit gelijk staat aan een geslaagd project.

De Amerikaanse criticus Susan Sontag publiceerde in 1967 een baanbrekend essay over pornografische literatuur: "The pornographic imagination." In dit essay wordt pornografische literatuur wellicht voor het eerst in de geschiedenis als literatuur beschouwd, zelfs als 'hoge' literatuur. Er wordt ruim aandacht besteed aan Georges Bataille en *Histoire de l'oeil*. Sontag benadrukt dat de 'uitwisseling' bepalend is voor pornografische literatuur.

The universe proposed by the pornographic imagination is a total universe. It has the power to ingest and metamorphose and translate all concerns that are fed into it, reducing everything into the one negotiable currency of the erotic imperative. All action is conceived of as a set of sexual exchanges.¹⁰²

Door deze constante seksuele uitwisselingen worden de grenzen tussen de fictieve personages weggenomen. Maar ook conventies – taboes op incest en overspel

¹⁰² Susan Sontag, "The Pornographic Imagination", in: *Styles of Radical Will* (Picador; New York, 1969), p. 66

bijvoorbeeld – worden uitgewist. De pornografische roman zet een universum neer waarin alles met alles is verbonden. Een oneindig netwerk van uitwisselingen.

Sontag lokaliseert dit totale universum van de pornografische roman op het niveau van de representatie van aanwezigheid. Het zijn volgens haar de beschreven gebeurtenissen, die ervoor zorgen dat opposities worden weggenomen en de lezer wordt opgenomen in een universeel netwerk waarbinnen grenzen vervallen. Zoals in deze scriptie duidelijk is gemaakt, zal een volkomen ontbinding en opname in de leegte nooit plaats kunnen vinden op dit niveau. Het betreft een niveau dat in beeld en concept helder en begrijpelijk is – en kan zodoende nimmer zichzelf ongedaan maken. Georges Bataille zou de eerste zijn om dit te beamen. ‘Men hoeft zich slechts een voorstelling te maken en het gedroomde neemt onduidelijke vormen aan,’¹⁰³ schrijft hij. Wanneer men zich de oneindige uitwisseling voorstelt, is zij al aan het verdwijnen, precies zoals de droom wegglijdt wanneer men deze na het ontwaken tracht voor te stellen. Men kan haar enkel ervaren.

Onbedoeld wijst Sontag hier op een interessant punt in de uitwerking van Batailles literatuuropvatting. Het principe van de uitwisseling, zoals Sontag het noemt, vindt plaats op het tweede niveau, dat van de representatie van afwezigheid. Roland Barthes schreef al dat de associatiereeksen niets van doen hebben met de beschreven pornografische scènes. Het taalspel is autonoom. En juist omdat het autonoom is, werkt het maar op halve kracht. Er zou mee ingestemd kunnen worden dat het Bataillaanse taalspel erin slaagt zichzelf te vernietigen door iedere vastomlijnde betekenis en ieder scherp omrand beeld te vervagen. Het kan zichzelf vernietigen, inderdaad – maar niet de representatie van aanwezigheid.

Zou een literair werk werkelijk subliem willen zijn, een ervaring zijn, dan zou het zichzelf in zijn totaliteit moeten vernietigen. Dit wil zeggen: de representatie van aanwezigheid zou evenals de representatie van afwezigheid vernietigd moeten worden. Hier slaagt Bataille echter niet in. Het tweede niveau laat het eerste niveau ongemoeid. Nadat *Histoire de l'oeil* is uitgelezen, staan de beschreven gebeurtenissen en de personages – Simone, de verteller, Sir Edmund -, nog altijd fier overeind. Het beeld, de mentale projectie, blijft onaangetast.

Hetzelfde geldt voor de toegepaste herhaling in *Histoire de l'oeil*. Dit kan inderdaad een effect van oneindigheid en uitgestrektheid bewerkstelligen. Maar wederom slaagt dit er niet in de gebeurtenissen te vernietigen. Het beeld blijft – een beeld van

¹⁰³ Georges Bataille, *De innerlijke ervaring*, p. 163

afgeronde personages en afgeronde gebeurtenissen, conceptueel begrijpelijk. Wanneer de instrumentele rede in de problemen wordt gebracht, is daar altijd nog het eerste niveau van de aanwezigheid waarnaar zij veilig terug kan keren.

De door Bataille toegepaste literaire procédés hebben allemaal de ontwrichting van stabiele projecties op het oog. Betekenis wordt zoveel mogelijk uit het verhaal gepurgeerd, een gesloten en verklarend einde ontbreekt, door de talige associatiereeksen wordt een effect van ononderbrokenheid neergezet. Maar uiteindelijk blijft het beeld staan. Er gaapt een onoverbrugbare kloof tussen de representatie van aanwezigheid en die van de afwezigheid. Er is geen brug die de continuïteit als een vernietigend virus de discontinuïteit binnen haalt. Ook al kunnen we *Histoire de l' oeil* niet helemaal begripmatig vastpinnen, we kunnen het verhaal wel probleemloos navertellen. En zolang de ervaring door het beeld bereikt dient te worden, blijft zij onbereikbaar.

Sublieme literatuur lijkt zodoende een oxymoron te zijn. De ervaring kan nooit ondergebracht worden in het literaire werk. Hoogstens kan de ervaring, met medewerking van de lezer, worden opgeroepen. Een werkelijk sublieme novelle, zou een lege novelle zijn. Een novelle zonder enkel beeld of concept, zonder enkel woord. Wellicht overbodig om hieraan toe te voegen dat de literatuur dan ophoudt literatuur te zijn.

Zo blijft Bataille in *Histoire de l' oeil* eigenlijk om de ervaring heen draaien. Hij benadert haar, maar slaagt er nooit in de ervaring daadwerkelijk te openen. Hij schiet naar de sterren en schiet net mis. 'Kan zij zich meten met een voltooide verzwelging, de poëzie?'¹⁰⁴ vraagt Bataille zich af in *De innerlijke ervaring*. Het antwoord is negatief. De voltooide verzwelging, dat is de restloze verdwijning, de totale consumptie. Het is een verzwelging die zelfs geen verteller achterlaat om de verzwelging na te vertellen. Maar een huls blijf achter, de huls van de literaire verbeelding.

Uiteindelijk ligt de sleutel bij lezer. Dat Bataille niet slaagt in zijn project, wil nog niet zeggen dat de lezer geen ervaring kan krijgen bij het lezen van literatuur. Maar hij zal zich hiervoor open moeten stellen. Hij zal er ontvankelijk voor moeten zijn, zou Lyotard zeggen, de leegte zelf al op willen zoeken. Zoals men voor het hebben van een mystieke ervaring mysticus moet zijn, zo is er voor het hebben van een ervaring eveneens een voorwaarde: men moet er reeds in *geloven*.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 171

‘Every era has to reinvent the project of “spirituality” for itself,’¹⁰⁵ schrijft Susan Sontag. De moderne kunst en literatuur zoeken de spiritualiteit in de negatie: ‘As the activity of the mystics must end in the *via negativa*, a theology of God’s absence, a craving for the cloud of unknowing beyond knowledge and for the silence beyond speech, so art must tend toward anti-art, the elimination of the “subject” (the “object,” the “image”), the substitution of chance for intention, and the pursuit of silence.’¹⁰⁶

Deze scriptie heeft hopelijk een duidelijk beeld geschetst van de wijze waarop Georges Bataille in de literatuur vorm tracht te geven aan dit project van spiritualiteit. In zijn verlangen naar het scheppen van een literaire ruimte voor de mystieke ervaring heeft hij zichzelf een geweldige opdracht op de schouders gelegd. De literatuuropvatting van Bataille schept torenhoge verwachtingen door een literatuur voor te stellen die zichzelf op alle fronten ontkent. Het lijkt onwaarschijnlijk dat de uitwerking hiervan in zijn geheel slaagt. Bataille komt tegemoet aan zijn eigen literatuuropvatting, maar lijkt onmogelijk tegemoet te kunnen komen aan de eisen van de daadwerkelijke ervaring. Zijn kunst wordt geen anti-kunst, object, subject en beeld blijven intact.

Toch wil dit niet zeggen dat het literaire project van Bataille hierom niet het bestuderen waard is. Het is juist de worsteling die het interessant maakt. Zijn poging om de ervaring weer een plaats te geven in de Westerse maatschappij staat niet op zichzelf. Bataille zelf stelt al dat de beweging van individu en maatschappij dezelfde is. Dit geldt evengoed voor de worsteling van Bataille met het sacrale, dat de worsteling van een gehele maatschappij is. Georges Bataille stierf in 1962. Sindsdien lijkt het probleem van de spiritualiteit enkel nijpender te zijn geworden in de Westerse maatschappij. Dit zorgt ervoor dat zijn denken verre van achterhaald is. Het wordt wellicht enkel actueler.

Literatuur kan een belangrijke rol vervullen bij het project van de spiritualiteit. Een sublieme literatuur kan ons op de goede weg zetten. Maar het is duidelijk geworden dat een dergelijke literatuur bijzonder lastig te realiseren is. De vraag is welke denker er op zal staan om de traditie van het sublieme voort te zetten langs de literatuur en de gouden sleutel zal vinden tot een kunstvorm die én literair en subliem tegelijkertijd kan zijn. Een literatuur die de transgressie tot zijn uiterste consequentie uitvoert. Wellicht is dit een van de meer interessantere vragen waar de literatuurwetenschap zich op kan richten.

¹⁰⁵ Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, in: *Styles of Radical Will* (Picador; New York, 1969), p. 3

¹⁰⁶ *Idem*, p. 4/5

Batailles literatuuropvatting wordt vaak gebruikt om naar literatuur in het algemeen te kijken. Geregeld wordt literatuur dan geïnterpreteerd volgens het Bataillaanse interpretatiekader, maar op het niveau van de representatie van aanwezigheid. Ieder verhaal waarin dan gebeurtenissen plaatsvinden die het menselijk voortbestaan in het nauw brengen (gruwelijke sterfgevallen, agressieve seksualiteit of excessief geweld) wordt dan gekenmerkt als transgressief. Het mag inmiddels duidelijk zijn dat dit een misvatting is.

Deze scriptie heeft ervoor gewaakt die valkuil te vermijden. Transgressie is nimmer aanwezig in de representatie van aanwezigheid. De essentie van Batailles literatuur huist in de representatie van afwezigheid. Hier komt de poëzie tegemoet aan haar functie, zoals door Bataille omschreven: het opwerpen van een transgressieve ervaring. Op dit niveau wordt zijn literatuur een literatuur die zichzelf durft te riskeren, zoals het subject zichzelf dient te riskeren wil het tot een daadwerkelijke ervaring komen. Bataille heeft de weg gewezen: het is aan een nieuwe generatie deze weg uit te lopen of om te leggen.

In de introductie van *Erotism* citeert Bataille enkele regels van de dichter Rimbaud:

Elle est retrouvée.
Quoi? L' éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Om hier aan toe te voegen:

Poetry leads to the same place as all forms of eroticism – to the blending and fusion of separate objects. It leads us to eternity, it leads us to death, and through death to continuity. Poetry is eternity; the sun matched with the sea.¹⁰⁷

Dit beeld blijft staan – als doel voor de toekomst, het ochtendgloren van een nieuwe literatuur.

¹⁰⁷ Georges Bataille, *Erotism*, p. 25

Bibliografie

- Barthes, Roland, “The Metaphor of the Eye”, in: Georges Bataille, *Story of the Eye*, vert. door Joachim Neugroschal, Penguin Books; London, 2001
- Bataille, Georges, *De innerlijke ervaring*, vert. door Laurens ten Kate en Wim Kuijt, Gooi & Sticht; Hilversum, 1989
- Bataille, Georges, *Erotism; Death and Sensuality*, vert. door Mary Dalwood, City Lights Books; San Francisco, 1986
- Bataille, Georges, *Het blauw van de hemel*, vert. door Walter van der Star, Uitgeverij Yves Gevaert; Brussel, 2000
- Bataille, Georges, *Literature and Evil*, vert. door Alastair Hamilton, Marion Boyars Publishers; London/New York, 2006
- Bataille, Georges, *Mijn moeder*, vert. door Jan Versteeg, Arena; Amsterdam, 1997
- Bataille, Georges, *On Nietzsche*, vert. door Bruce Boone, Paragon House; New York, 1992
- Bataille, Georges, *Story of the Eye*, vert. door Joachim Neugroschal, Penguin Books; London, 2001
- Bataille, Georges, *The Tears of Eros*, vert. door Peter Connor, City Lights Books; San Francisco, 1989
- Boven, Erica van, Dorleijn, Gillis, *Literair mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Couthinho; Bussum, 2003
- Burke, Edmund, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, vert. door Wessel Krul, Historische Uitgeverij; Groningen, 2004
- Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*, vert. door Richard Seaver en Helen R. Lane, University of Michigan Press; Michigan, 1969
- Buuren, Maarten van, “Woordenlijst van de innerlijke ervaring”, in *Armada: tijdschrift voor wereldliteratuur* 23.7 (aug. 2001)
- Buuren, Maarten van, Jongeneel, Els, *Moderne Franse literatuur van 1850 tot heden*, Nijhoff; Groningen, 1996

- Deleuze, Gilles, *Dialogues II*, vert. door Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam, Continuum; London, 2006
- Groot, Ger, *Vier ongemakkelijke filosofen: Nietzsche, Cioran, Bataille, Derrida*, Uitgeverij SUN; Amsterdam, 2003
- Kant, Immanuel, *De drie kritieken – een becommentarieerde keuze*, vert. door Raymund Schmidt, Uitgeverij SUN; Amsterdam, 2003
- Lyotard, Jean-François *Het onmenselijke: causerieën over de tijd*, vert. door Ineke van der Burg, Kok Agora; Kampen/ DNB/Pelckmans; Kapellen, 1992
- Nietzsche, Friedrich, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, vert. door Hans Driessen, De Arbeiderspers; Amsterdam, 2000
- Nietzsche, Friedrich, *De vrolijke wetenschap*, vert. door Pé Hawinkels, De Arbeiderspers; Amsterdam, 1999
- Plato, *De Staat*, vert. door Gerard Koolschijn, Athenaeum – Polak & Van Genneep; Amsterdam, 1995
- Razinsky, Liran, “How to Look Death in the Eyes: Freud and Bataille”, in: *Substance 2* (2009)
- Richardson, Michael, *Georges Bataille*, Routledge; London/New York, 1994
- Scruton, Roger, *Kant*, vert. door Tjalling Bos, Lemniscaat; Rotterdam, 2000
- Sontag, Susan, “The Aesthetics of Silence”, in: *Styles of Radical Will*, Picador; New York, 1969
- Sontag, Susan, “The Pornographic Imagination”, in: *Styles of Radical Will*, Picador; New York, 1969
- Störig, Hans Joachim, *Geschiedenis van de filosofie*, vert. door P. Brommer, J. K. van den Brink, Spectrum; Amsterdam, 2007
- Tacq, Jacques (red.), *Een hedendaagse Kant: de invloed van Kant op contemporaine denkers*, Uitgeverij Boom; Amsterdam, 1997
- Todorov, Tzvetan, “What is literature for?”, in: *New Literary History* (38, 2007)