

Hoofdstuk 5

Wanneer ben ik mezelf?

Over bewustzijn, authenticiteit en existentiële filosofie

Gregory De Vleeschouwer

Play it again, Sam (Herbert Ross, 1972)

Dichte mist. Een vlieghaven. Op de voorgrond Rick (Humphrey Bogart) en Ilsa (Ingrid Bergman), de handen in elkaar. Op de achtergrond een zilveren transportvliegtuig, klaar voor vertrek. Ilsa klampt zich vast aan Rick: waarom toch wil hij dat ze met haar man Victor meegaat? Rick heeft er al voor gezorgd dat hij kan vluchten, is dat niet voldoende? Waarom moet ze hem voor de tweede keer verlaten?

Humphrey Bogart (Rick): “We both know you belong with Victor. You’re part of his work. If that plane leaves and you don’t, you’ll regret it. Maybe not today or tomorrow, but soon – and for the rest of your life.”

Ingrid Bergman (Ilsa): “But what about us?”

Bogart: “We’ll always have Paris. We didn’t have, we’d lost it, until you came to Casablanca. We got it back last night.”

Bergman: “And I said I would never leave you.”

Bogart: “And you never will. I’m no good at being noble, but the problems of three people don’t amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you’ll understand that.”

De camera zuigt zich los van het witte doek waarop de klassieker *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) wordt geprojecteerd en keert zich naar de cinemazaal. In een van de zetels zit de tot het uiterste geroerde Allan Felix (Woody Allen). Als een waas van tranen schuift de verheffende scene met held Bogart over de glazen van zijn neurotenbrilletje. Wanneer de zaallichten aanknipperen, zien we hoe Allan met tegenzin terug in zijn eigen leven glijdt. Luidop denkend tsjokt hij de zaal uit: “Who am I kidding? I’m not like that. I

never was, I never will. (...) I'm so depressed." Stiekem volgen we hem naar zijn appartement en vernemen daar via zijn mededeelzame gedachten waarom hij zo *depressed* is: zijn vrouw Nancy (Susan Anspach) heeft hem laten zitten. Het leven met hem was doodsaaï. "I couldn't believe what she said when she left. 'I want a new life. I want to go skiing, go dancing, go to the beach, ride through Europe on a motorcycle.'" Terwijl hij alleen maar als een moderne Don Quichot naar films zit te kijken – toeschouwer van een leven dat hij aan zich laat voorbijflitsen. "Movies. That's his whole life, he's a watcher."

's Avonds, wegdromend achter zijn bureau, veruitwendigt Allan zijn zelfbeklag in een therapeutisch gesprek met voorbeeld Bogart (Jerry Lacy), die met trenchcoat, hoed en sigaret recht uit *Casablanca* is gestapt om Allan te coachen.

Allan: "What's the matter with me? Why can't I be cool? What's the secret?"

Bogart: "There's no secret, kid. Dames are simple. I never met one that didn't understand a slap in the mouth, or a slug from a .45."

Allan: "Yeah, cos you're Bogart. I never could hit Nancy. It's not that type of relationship."

Bogart: "Relationship... Where did you learn that word – the shrink?"

Allan: "I'm not like you. In *Casablanca*, when you lost Ingrid, weren't you crushed?"

Bogart: "Nothing a little bourbon and soda wouldn't fix."

Allan: "I can't drink. My body won't tolerate alcohol."

Bogart: "Take my advice and forget all this fancy relationship stuff. The world is full of dames. All you got to do is whistle."

De gedachte aan een *world full of dames* beheerst spoedig Allans leven, dames die er net zo uitzien als op het witte doek: goddelijk snoetje, blonde haren, dikke borsten... "And a good behind. Something I can sink my teeth into." Toch geeft hij het nog niet bij voorbaat op, want zijn beste vriend Dick (Tony Roberts) en diens vrouw Linda (Diane Keaton) hebben besloten hem te helpen: ze nemen hem regelmatig mee uit eten, waarbij ze ook telkens een bevriende *dame* meevragen. Allan weet het echter altijd grondig te verknallen. Stuntelig zet hij iedere avond een *overacted*, hypergesofisticeerde en duidelijk neurotische Bogart neer. In zijn drang *cool* over te komen toont hij zijn gebrek

aan *coolness*. Hij wil Bogart zijn, net daarom is hij het niet. Als zijn vrienden hem met zijn kersverse date komen ophalen, heeft hij uren lopen piekeren over de vraag welke plaat hij toevallig op de bar zal laten slingeren: Oscar Peterson of Bartok String Quartet no.5? Wanneer zijn *dame* vraagt wat hij zoal doet, antwoordt hij op een geforceerd *down to earth*-toontje: "I'm a writer. Nothing much. Articles, essays, criticisms."

Wat voor de *dames* een afknapper is – Allans uitsloverige stunteligheid –, vindt Linda juist onweerstaanbaar. Ze ziet in Allan de spontane, gezellige en gevoelige *family man* die ze in haar drukbezette echtgenoot Dick moet missen. Dick is de vleesgeworden karikatuur van de Amerikaanse yuppie-tarzan. Van telefoonliaan naar telefoonliaan slingert hij de stadse jungle door, en zelfs wanneer hij geland is in het echtelijke bed blijft hij tussen de amoureuze stopwoordjes door per telefoon zijn deals sluiten. Hij is Bogart in *business-suit*. Cool, licht cynisch, enkel vaag betrokken, en vooral onwankelbaar. Zijn analyse van Allans probleem: "You invested your emotions in a losing stock. It was wiped out. What do you do? You reinvest in a more stable stock. Something with long-term growth possibilities." Terwijl hij als *keyplayer* de roulette der *stock markets* draaiende houdt, schuimt Linda met Allan de plaatselijke musea af, op zoek naar vrouwelijk schoon. Ondertussen bezwijkt ze meer en meer voor Allans ontwapenende schlemieligheid.

Wat Allan bij de knappe, rondborstige vamps niet kan, kan hij bij Linda wel, namelijk: zichzelf zijn. "There's no pressure with Linda, I'm not trying to make her." Verslingerd als ze beiden zijn aan anti-depressiva, zelfhulpgroepen en de hele psychiatrische rimram vormen ze spiegels van elkaar. Allan voelt zich klein tegenover het Bogart-ikoon, Linda tegenover het vrouwelijke pendant ervan, de zelfverzekerde *femme fatale* die er geen graten in ziet haar sexappeal uit te spelen, ook al moet ze daarvoor veranderen in een pop of een ordinair lustobject. "I have such an inferiority complex," bekent ze. En op een onbewaakt moment laat het brave huisvrouwje zich het volgende ontvallen: "If anybody tried to rape me, I'd just pretend to go along with it, and then grab a heavy object and let him have it. That is unless I was enjoying it." En wanneer Allan opmerkt dat ze geen schrik moet hebben want dat ze toch nooit zal worden verkracht, verzucht ze: "Not with my luck."

Geïntimideerd door de volheid van de mannelijke en vrouwelijke Bogarts om hen heen

ervaren Linda en Allan zichzelf als leeg en gespleten. Ze zijn niet authentiek, ze doen maar alsof. Met open mond turen ze beiden verdwaasd naar de grote wereld, toertjes draaiend met hun ruggen naar elkaar toe. Het is slechts wachten op het moment dat ze allebei een stap achteruit zetten en tegen elkaar botsen...

Het existentialisme of het geloof in de twijfel

Met het existentialisme zet de filosofie zich af tegen een belangrijke denktrant uit haar verleden, het zogenaamde *essentialistische* denken. De *essentialist* gelooft dat er een ware kern van onze identiteit bestaat. Deze *essentie* zou besloten liggen in onze ziel en zou al vastliggen voor onze geboorte. Een authentiek leven leiden betekent voor de essentialist de ingeschreven essentie in onszelf onderkennen en ons leven ermee in overeenstemming brengen: op die manier kunnen we met onszelf samenvallen. Het is precies hiertegen dat een existentialist als Jean-Paul Sartre (1905-1980) protest aantekent: er bestaat voor Sartre niet zoiets als een vooraf gegeven essentie waarmee iemands existentie zou kunnen overeenstemmen. Volgens Sartre is de mens zichzelf een vraag; in plaats van het antwoord bij aanvang al te kennen, blijft de mens tijdens zijn leven voortdurend naar dat antwoord zoeken. Een definitief antwoord zal hij overigens niet kunnen vinden – tenzij hij zichzelf bedriegt en op een inauthentieke manier in het leven gaat staan. De mens treft zichzelf immer *in medias res* aan, en nooit als afgerond geheel. Existentie prevaleert op essentie: het bestaan laat zich niet capteren in definities.

In overeenstemming hiermee omschrijft Sartre het menselijke bewustzijn als een Niets (*Néant*), als een gat in de volheid van het Zijn waaruit oneindig veel mogelijkheden opborrelen. Die mogelijkheden kunnen geactualiseerd worden, maar zonder dat we ooit met een van die veruitwendigingen samenvallen – precies omdat er nergens mee valt samen te vallen. Dit impliceert dat er steeds afstand schuilt tussen onszelf en onze daden of gebaren. Opnieuw: we zijn de vraagstellers van ons eigen leven. We trachten te antwoorden door *zin* te geven aan ons leven. Alleen lokt die *zin* steeds nieuwe zinnen en vragen uit, waarachter we nooit een definitief punt kunnen zetten. Afstand – dat is de prijs die we volgens Sartre moeten betalen voor ons zelfbewustzijn.

Een voorbeeld dat Sartre vaak gebruikt om zijn visie te illustreren, is het geloof. We stellen ons de belijdenis van het geloof graag voor als een zwijmachtige toestand van overgave. Maar een mens is zich, tijdens het bidden bijvoorbeeld, ook altijd bewust van zijn geloof – en allicht tevens van de manier waarop hij dat geloof graag gestalte had zien krijgen. Je kan nooit helemaal in je geloof opgaan, steeds ben je ook een tikkeltje de toeschouwer die vaag en onuitgesproken denkt: zo, en dus nu ben ik aan het geloven. Geloven is in Sartres woorden altijd “een ‘voorstelling’ voor de anderen en voor mijzelf. (...) Maar juist als ik het me voorstel, ben ik het niet, ben ik ervan gescheiden zoals het object van het subject, gescheiden *door niets*, maar dat niets isoleert me ervan, ik kan het niet zijn, ik kan alleen maar *spelen het te zijn*, dat wil zeggen me inbeelden dat ik het ben”.¹ Geloof is voor Sartre daarom altijd al ‘vertroebeld geloof’, of: “Alle geloof is niet genoeg geloof, we geloven nooit in wat we geloven”.² Het omgekeerde geldt natuurlijk evenzeer: ook de ongelovige gelooft. Ook de twijfel is een kwestie van geloof. Of zoals Marquez het in *Over de liefde en andere duivels* één van zijn personages in de mond legt: “Men houdt nooit helemaal op te geloven. De twijfel blijft.”³

In Allan Felix vinden we een treffende illustratie van wat Sartre bedoelt. Allan is de incarnatie bij uitstek van de hyperbewuste mens die niet met zichzelf samenvalt. Gaat hij bijvoorbeeld uit met een *dame*, dan heeft hij de imaginaire Bogart-versie van de avond op voorhand al tientallen malen mentaal gevisualiseerd. De oneliners, de gezichtsposes, het adieu waarmee hij de nymfomane de deur zal uitwerken, Allan ziet het al helemaal voor zich: “Sorry I had to slap you around, sweetheart, but you got hysterical when I said ‘No more’.” Met als gevolg dat hij zich op de set van de echte avond compleet belachelijk maakt.

Maar ook wanneer Allan niet wil scoren en gewoon zichzelf denkt te kunnen zijn, gooit de meeglurende duivel van het bewustzijn roet in het eten. Wanneer Dick voor de zoveelste maal op zakenreis vertrekt en Linda op bezoek komt om voor Allan te koken – iets waartoe ze bij Dick nooit de kans kreeg –, vindt de langverwachte liefdesclash plaats. Champagne nippend zitten Allan en Linda onwennig naast elkaar in de zetel. Allan wil zijn arm om Linda heen slaan, maar het lukt niet: zijn arm is plots duizend pelliculebanden zwaar. Ook al was hij eerder op de avond zeker van zijn gevoelens, nu het juiste moment is aangebroken lijkt de verliefdheid plots een projectie op het witte

doek en hij de licht sceptische bioscoopganger. Deze bezoedeling van de verliefdheid wordt in de film treffend uitgebeeld; naast het idyllische sofatafereel verschijnt Bogart die de zenuwachtige Allan commentaar en aanmoedigingen influistert.

Bogart: "Now, tell her that you've met a lot of dames, but that she is really something special."

Allan: "That she won't believe."

Bogart: "Oh, no?"

Allan is niet alleen de verliefde man, hij is tegelijk de man die de verliefde man *speelt*. Hij is oprecht, maar tegelijk is hij een (zichzelf ontmaskerende) bedrieger. Hij mag dan daadwerkelijk vinden dat Linda *really something special* is, juist omdat het een van Bogarts lijntjes is, is het tevens een leugen. Het is uitgesloten dat Allans liefde even verzegend is als de liefde die hij kent uit de boeken en films. Allans liefde kan niet anders dan daar een zwak afschijnsel van zijn. En hijzelf moet dus wel een epigoon zijn, een bedrieger die komedie speelt. Een komedie die hij zelfs tijdens het kussen volhoudt, want ook aan dit *moment de gloire* ontbreekt iets: terwijl Allans tong mechanisch ronddraait, blijft de spoel van zijn verbeelding de ene epische kusscene na de andere draaien. Hij kust als een voyeur die stiekem meegluurt in de hoop een graantje mee te pikken van het veronderstelde genot. En ook tijdens de intimiteit van het vrijen is het niet anders...

Linda: "You always think of baseball players when you make love?"

Allan: "It keeps me going."

Linda: "O, I couldn't figure out why you kept yelling 'slide'."

Op het eerste gezicht lijkt er een belangrijk verschil te bestaan tussen Allan en de voorbeelden die Sartre aanhaalt: datgene waar Allan niet mee samenvalt is niet een beeld van zichzelf maar van iemand anders (Bogart), terwijl het in de Sartriaanse voorbeelden gaat om eigen beelden. Maar in feite komt dit op hetzelfde neer. Ook het eigen beeld als essentie is fictie, simpelweg omdat niemand met een verstild beeld overeenstemt. Ook het Bogart-karakter uit *Play it again, Sam* valt niet met zichzelf samen. Hij mag dan nog

zichzelf spelen, ook hij *speelt* zichzelf slechts. “Everybody is Bogart at certain times,” wordt in *Play it again, Sam* onthuld. De nuchtere zakelijkheid, het lijzige spreken, de trenchcoat, de hoed, de sigaret... Wat is het anders dan een parodie? Het is een ijl fata morgana boven de woestijn van het bewustzijn; iedereen mag er vrijelijk naar hunkeren, maar niemand kan het zich voorgoed eigen maken. Het blijft publiek bezit, een typetje. Net als de onbereikbare vamp waar Linda naar opkijkt. Of het catwalkmodel, of het sexy blondje. Of de kelner, een van Sartres geliefde voorbeelden. Het zijn typetjes die als overbekende deuntjes wachten tot iemand de piano openklapt en hen opnieuw laat opklinken. “Please. Play it once more, Sam.”

De film van ons bewustzijn

De onmogelijkheid met onszelf samen te vallen maakt dat ons bewustzijn flink wat weg heeft van een film, maar dan één waarbij we tegelijk de camera bedienen én acteren. Vooral het feit dat we zelf de camera hanteren is iets dat we liever niet geweten hebben: hoe ongemakkelijk voelen we ons als we betrap worden voor een spiegel? Of wanneer we net iets te lang naar een foto van onszelf staren? Op zich is dat nochtans vrij onschuldig. Vanwaar dan toch dat knagende schuldgevoel? Misschien omdat het eigen beeld (het spiegelbeeld, de foto) ons op een bijna mystieke manier fascineert. En omdat we schrik hebben dat de ander ons niet enkel naar onszelf heeft zien kijken, maar tevens onze fascinatie heeft bespeurd. We hebben schrik dat deze fascinatie iets fundamenteels over onszelf onthult...

De Belgische cultfilm *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel en Benoît Poelvoorde, 1992) is een film in het *faux documentaire*-genre. Regisseur Rémy (Rémy Belvaux) trekt er samen met een cameraman en een geluidstechnicus op uit om een documentaire te schieten over Ben (Benoît Poelvoorde) en zijn aberrante métier. Dat vak is: mensen ombrengen. Het liefst weerloze oudjes, die hebben flink wat geld opgepot en hebben er toch niets meer aan, aldus de praatgrage Ben die doodnuchter (maar toch niet zonder fierheid) de kneepjes van zijn vak uit de doeken doet: “de oudjes hebben geld, dat is zeker. Arme ouderen heb ik nog niet gezien. Gierig, ja, dat wel... maar arm?” Ben

is zo vriendelijk de documentairemakers enkele demonstraties van zijn kunnen te geven, en terwijl de camera rustig blijft lopen geeft hij tekst en uitleg bij de moorden die hij afwikkelt als zakelijke transacties. Wat opvalt is dat de cameraploeg steeds meer betrokken raakt. Is het al onmogelijk op een neutrale manier een moord te filmen, de betrokkenheid gaat steeds verder: de ploeg helpt Ben ontsnappen uit de gevangenis, helpt hem bij het uit de weg ruimen van een kind, dumpt voor hem de lijken, en verkracht samen met hem een vrouw waarvan de man gedwongen wordt toe te kijken. Uiteindelijk worden zowel de cameraman als de geluidstechnicus neergeschoten. De documentairemakers zijn daarmee van neutrale verslaggevers veranderd in medeplichtige handlangers.

Maar wie iets beter kijkt, ziet dat de betrokkenheid nog op een veel fundamenteeler niveau speelt: de cameraploeg is een veruitwendiging van een fundamenteel aspect van Bens persoonlijkheid. We zien Ben in een duister pakhuis een rivaal achternazitten. Terwijl de kogels Ben en de ploeg om de oren fluiten (en iets later bij de geluidstechnicus tussen de oren) legt Ben de actie stil, wijst de documentairemakers op een koerend duivenpaartje, kijkt diep in het oog van de camera en draagt een eigen gedicht voor (Ben is tevens dichter): “Duif, vogel met je grijze dracht / In de stad met haar geraas / Onttrek je je aan mijn blik / Je bent mij absoluut de baas.”⁴ Of hij flaneert als een gewichtig staatsman over het trottoir en geeft zijn mening over alles wat er misgaat in de wereld. Tijdens die lange uiteenzettingen durft de schuchtere Rémy soms een vraag te stellen, maar meestal wordt hem meteen de mond gesnoerd en wordt zijn vraag ingewerkt in het lopende betoog, alsof Ben de vraag aan zichzelf stelde. Ben heeft duidelijk geen nood aan een Jammers, hij is zijn eigen Jammers:

“Kijk, wat valt je onmiddellijk op wanneer je deze sociale woonblokken ziet? Wat springt meteen in het oog? Die rooie bakstenen! En waarvan is rood de kleur? Het is de kleur van bloed, van de indianen, van geweld! Terwijl de plaag van onze maatschappij nu net geweld is, nemen ze rood. Maar rood is ook de kleur van de wijn waarmee het bedisseld is. Want het is allemaal politiek gesjoemel enzo. Het is allemaal te doen om de poen. En dat vind ik verschrikkelijk.”

Dit lijken monologen te zijn, maar dat zijn het juist niet. Daarvoor zijn Bens woorden niet

autarkisch genoeg: ze staan niet op zichzelf, maar zijn krampachtig op zoek naar re- en interactie. Of zijn zelf een reactie. Maar als het geen monologen zijn, wat dan wel?

Een antwoord vinden we in de diepgravende studie die de filosoof, kunstcriticus en semioticus Mikhail Bakhtin (1895-1975) schreef over Dostojewski, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Op zoek naar een verklaring waarom het werk van de Russische auteur zo beklievend is, laat Bakhtin zien dat Dostojewski als geen ander het *interne dialogisme* van de mens weet bloot te leggen. Met *intern dialogisme* doelt Bakhtin op een verborgen kantje van ons taalgebruik, namelijk het feit dat ons spreken steeds gericht is tot een derde. Ook al zijn we alleen, in onze talige gedachten zit de reactie van de ander steeds mee ingebed. Nooit slagen we erin louter vanuit de eerste persoon te denken of te spreken. Steeds zijn we ook de derde tot wie ons eerste-persoonsdenken zich verhoudt. We anticiperen op de commentaar en kritiek van de derde, met de bedoeling hem het zwijgen op te leggen. We willen hem opslokken en *in* ons betoog plaatsens – wat gedoemd is te mislukken. Dostojewski laat zien hoe de interne worstelingen van zijn personages steeds verdoken dialogen zijn, gevoerd met een ingebeeld, meeluisterend Rivaal-Model. In de knarsetandende pogingen ‘monologisch’ te worden en de Ander af te schudden, raken de karakters enkel meer met elkaar verstrengeld. De Ander wordt een camera waar ieder personage zich tevergeefs aan probeert te onttrekken.

Bens betogen zijn van dezelfde aard: het zijn interne dialogen. Het zijn discussies met een niet nader bepaalde, geïncorporeerde Ander. Het enige verschil met de Dostojewskiaanse personages is dat Ben met zijn wraaklustige beroep een rol heeft gevonden waarin hij kan schitteren. De rol van moordenaar. De glansrol die van hem de overweldigende persoonlijkheid maakt die hij is en waarmee hij de Ander in zichzelf weet te overschaduwen. Ben is niet alleen zijn eigen Jambers, hij is meteen zijn eigen documentaireploeg. Afgevend op de plakzwaaiers van de samenleving en met zijn eigen unieke rol buiten de lijntjes kleurend, is zijn eigen leven één onophoudelijke reportage over zichzelf. Alles wat hij doet is een encenering en theatralisatie voor het camera-oog van zijn eigen bewustzijn. De komst van een echte documentaireploeg is daarmee in principe overbodig. Maar het creëert wel nieuwe mogelijkheden: Ben krijgt de kans zijn rol uit te diepen en te verfijnen. Hij is dan ook in zijn nopjes:

“Rémy, volgens André komen jullie in geldnood met de film. Ik zal graag m’n spaarcentjes met jullie delen. En als er overgewerkt moet worden, werken we over, hé. Dit gaat een hele cyclus worden!”

Maar de externalisering houdt ook een gevaar in: Ben staat nu niet meer zelf achter de camera en heeft niet meer de volle controle. Met de veruitwendiging dreigt het flinterdunne streepje tussen neergezette rol (object) en camera (subject) een heuse barst te worden. Net zoals hij zijn hele omgeving beheerst, totalitariseert Ben de filmploeg. De documentairemakers staan buiten hem maar tegelijk moeten zij *in* hem staan. Proberen ze los te komen van hem en geeft zijn omgeving hem niet de aandacht die hij denkt te verdienen, dan stelt hij zich op als een manipulerende puber (zo loopt hij mokkend weg als de filmploeg niet mee naar zee wil om mosselen te eten), of als een gekrenkte tiran (wanneer er met hem gelachen wordt, knalt hij de lachbek gewoon omver, waarna hij rustig verder eet en van zijn entourage hetzelfde verwacht). Als Rémy hem op een keer durft tegen te spreken, roept hij uit: “Vreselijk zoals jij uit je mond stinkt. Wend je af als je met iemand praat. Het is zeer onaangenaam.” In dit niet kunnen verkroppen van zijn afhankelijkheid van de onafhankelijkheid van de ander toont Ben zijn zwakte en verscheurdheid: om zijn rol duidelijker te omlijnen heeft hij een cameraploeg (en publiek) nodig, maar tegelijk verliest hij daarmee de controle over die rol. “Ik ben de cinema,” bralt hij dronken, waarna hij sarcastisch brult: “Cinema! Cinema! Van zaal tot zaal, en van spoel tot spoel heb ik jou m’n bestaan gegeven. En jij, Gabin, zoon van Lucien, de cinema heeft van jou een goede jongen gemaakt. Cinema! Cinema!”

In het boek *The dying animal* van Philip Roth treedt eenzelfde ontubbeling subject-object op. Maar in plaats van over een personage en een filmploeg zijn de rollen over twee personages verdeeld, een man en een vrouw met tussen hen in de lens der begeerte. Een professor literatuur wordt op het einde van zijn academische loopbaan verliefd op een van zijn studentes, Consuela. Het is meer dan verliefdheid, het gaat om de huiveringwekkende ervaring van een *mysterium tremens et fascinans*. Consuela’s beeld verplettert hem, zij bezit een schoonheid die hij kost wat kost wil bezitten. Terwijl hij in haar de ongetemde pracht van de jonge vrouw zoekt, zoekt zij in hem de wijsheid van de bezonnen grijsaard. Hij wordt het bewustzijn, zij het object waarop dat bewustzijn zich

richt.

“She had only to be there, in view, and the understanding of her importance flowed from me. It was not required of her, any more than it is of a violin concerto or of the moon, that she have any sort of self-conception. That’s what I was for: I was Consuela’s awareness of herself. I was the cat watching the goldfish. Only it was the goldfish that had the teeth.”⁵

De professor wil opgaan in Consuela’s beeld en er niet langer als savourender bewustzijn buiten blijven staan. Deze bezits- of versmeltingsdrang culmineert in de paringsdaad, waarbij subject en object één trachten te worden en een compleet bewustzijn proberen te vormen dat volledig met zichzelf samenvalt. Maar Roth toont ons zonder mededogen waar dit op uitloopt: “If you have her, why can’t you have her? You’re not getting what you want even when you’re getting what you want.”⁶

Als je haar hebt, waarom kan je haar dan niet hebben? Sartre legt uit wat het probleem is. De professor wil zijn Consuela niet louter als object, hij wil haar als het object waarvan hij zelf het subject is, hij wil haar als zijn eigen object. Maar het object is nu net object voor hem omdat hij er een zekere afstand toe bewaart. Komt hij te dicht, dan plaatst hij de camera opnieuw waar die zich oorspronkelijk bevond (het statiefhoofd van Consuela) en is hij er niet langer subject van. Voor het begeerde object geldt exact het omgekeerde: zij wil zichzelf niet louter als object, maar als object waarvan ze zelf het subject kan zijn. Daartoe verleidt ze de man-camera en windt hem rond haar vinger. Ze laat hem als het ware in de kloof van zichzelf zakken – om zo zijn standpunt op te kunnen zuigen en zichzelf als (objectief) subject terug te kunnen winnen. Maar in de laatste fase loopt het onvermijdelijk mis: op het moment dat de camera terug in haar eigen hoofd wordt geplaatst, verliest ze zichzelf als object. Van een beeld is ze dan veranderd in een bewustzijn en dus in *dat wat niet met dat object-beeld samenvalt*.

Een mooie illustratie van deze beide bewegingen vinden we in de film *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), waarbij een subject naar een beeldobject verlangt, zich in dat beeld verliest, en vervolgens als beeld opnieuw naar zichzelf als subject van dat object verlangt. Van kleins af aan kijkt Robert Ford (Casey Affleck) op naar de mythische cowboy-bandiet Jesse James (Brad Pitt). Hij leest alle strips over Jesse en verzamelt al diens kranten- en signalementsfoto’s. Eenmaal

volwassen zoekt hij Jesse James op en sluit zich aan bij zijn bandietengroep. Als een slaaf onderwerpt hij zich aan zijn meester; in zijn hart echter is hij een gier die aast op Jesses glamoureuze imago. Hij wil zelf Jesse James zijn, zich innestelen in zijn persoonlijkheid. Dit maakt van hem een kruiperige worm. Er wordt over hem heen gelopen, er wordt met hem gelachen en hij krijgt het hard te verduren. Hij raakt ook teleurgesteld in Jesse, op wie de faam zwaar begint te wegen. De gezochte Jesse begint zijn mannen ervan te verdenken de prijs boven zijn hoofd te willen opstrijken en wordt licht paranoïde: hij is immer bedacht op aanslagen en moet zelfs in eigen huis op zijn hoede zijn. Moegestreden vernedert hij de laffe en bange Robert een laatste maal door hem spottend de revolver in handen te duwen waarmee hij hem moet doden. Robert beeft als een riet en houdt met moeite de revolver voor zich uit. Hij is één spiercontractie verwijderd van de eeuwige roem. Van het heldendom. De glorie. Het overhalen van de trekker is de laatste stoot die hij nodig heeft om tot bevrediging te komen in de schede van Jesses imago. Maar een ding weet hij nog niet: “You’re not getting what you want even when you’re getting what you want.”

Robert haalt de trekker over en wordt een held. Hij is nu de held die hij altijd al heeft willen zijn. Alleen lijkt hij dat zelf niet te kunnen geloven. Het is of hij zijn doel voorbijschoot en iets vergat: er ontbreekt iets. Het probleem is dat hij met het schot zijn subjectzijde is kwijtgeraakt. Hij wil het beeld zoals hij het zelf vroeger ervoer, toen hij in de Jesse James-strips las. Nu zit hij niet meer in die strips te lezen, maar is zelf een van de plaatjes geworden. Om zichzelf daadwerkelijk als ‘de moordenaar van Jesse James’ te kunnen zien, begint hij een opgesmukte versie van de moord avond na avond voor eivolle schouwburgen te spelen. Het publiek is het kind dat de strip over held Robert Ford krijgt te lezen; hij is het plaatje dat verwoed uit de strip probeert te kruipen. Daarmee belandt hij in een vicieuze cirkel: hij kan de camera niet terug in het eigen hoofd plaatsen, want dan ziet hij dat zijn eigen toneelversie één grote leugen is en hijzelf een lafaard. Om in zijn rol van held te kunnen geloven, moet hij die rol dus *spelen*, en dat kan maar als hij de camera uit handen geeft. Maar daarmee verliest hij tevens de mogelijkheid om zelf door de lens te kijken. Hij krijgt de kloof in zichzelf dus niet gedicht, en verlangt daarom naar nog meer publiek, nog meer applaus. Uiteindelijk wordt hij de volslagen parodie van de held die hij altijd wilde zijn.

Net zoals Ben uit *C'est arrivé près de chez vous* kan Robert de externe blik niet internaliseren. De poëet in Ben begreep dit, maar de gangster in hem wilde jammer genoeg niet luisteren naar diens profetische woorden. “Duif, vogel met je grijze dracht / In de stad met haar geraas / Onttrek je je aan mijn blik / Je bent mij absoluut de baas.” Op het einde van *C'est arrivé près de chez vous* wordt Ben neergeschoten. Het laatste geluid dat hij hoort is het gefladder van een stadsduif. Dan schiet de pellicule op haar einde.

“How do we live?”

Film is de donkere kamer van ons bewustzijn binnengedrongen en is er niet meer uit weg te denken. Wat Allan heeft met Bogart, is ook voor ons maar al te herkenbaar: we doen iets en tegelijkertijd zijn we ons er (vaag) van bewust dat dit eerder werd gedaan. Gebaren die we overnemen, een bepaalde mimiek, een soort van humor... Banaal om het na te kauwen, maar het is waar, we leven in een *copy-paste* tijdperk. Voortdurend stoten we (bij anderen, in magazines, op televisie) op typetjes en patronen die we (on)bewust overnamen.

Natuurlijk is film hier niet de oorzaak van. Ook voordat het filmmedium werd uitgevonden functioneerde ons bewustzijn al volgens hetzelfde filmprincipe. Ook toen vielen we niet met onszelf samen. Ook toen joegen we onszelf achterna en zagen we onszelf als bedrieglijke toneelspelers. Ons woord *persoon* is op die manier ontstaan: oorspronkelijk stammend uit de Griekse tragedie waar de *persona* het masker was van de speler, kreeg het woord via de Romeinse rechtspraak de betekenis van maatschappelijke rol. Aan het begin van de zestiende eeuw beschreef de Nederlandse humanist Erasmus de wereld in *Lof der zotheid* als een lachwekkend schouwtoneel waar de goden zich kostelijk mee vermaakten. Shakespeare voegde daaraan toe: “All the world’s a stage / And all the men and women merely players” (*As you like it*). En wat voor figuur is Cervantes’ Don Quichot anders dan een renaissancistische Allan Felix die in plaats van aan films verslingerd was aan ridderromans? In plaats van Bogart te imiteren, stort de geestrijke ridder van de Mancha zich blindelings (en ziend in zijn verbeelding) in zijn windmolengevechten.

Cinema brengt ons dus niets nieuws. Wel stelt ze ons een eeuwenoude vraag opnieuw, en

prangender dan ooit tevoren: als we toch allemaal imitatoren zijn, wat is dan nog authenticiteit? Cinema heeft ons met haar prachtige beelden verlokkt, maar nu we eenmaal door haar bezeten zijn, toont ze ons haar ware gelaat; onder de glans van haar prachtige beelden schuilt een spiegel. De vraag is wie er echt durft te kijken. Vroeger bestonden die spiegels evenzeer. Alleen waren ze toen lang niet zo alomtegenwoordig en opdringerig als in het beeldtijdperk van vandaag. Dat is onze *postmoderne conditie*: overal dreigen we ontmaskerd te worden. Ieder reclamepaneel, iedere film, iedere *glamour*foto stelt ons diezelfde netelige vraag. “How do we live?”

Hoe leven we? Hoe ons te verhouden tot het origineel? Hoe authentiek te zijn? Een eerste basishouding is die van de *verregaande identificatie*, een attitude die we aantreffen in de film *Podium* (Yann Moix, 2004). Bernard Frédéric (Benoît Poelvoorde) is idolaat van de Franse melody-chansonnier Claude François (bijgenaamd Clo-Clo). Bernards bewondering voor zijn voorbeeld gaat ver, zeer ver. Als een mug cirkelt hij rond Clo-Clo’s stralende licht: de glitterkostuums, de *seventies* discopruiken, de juiste schoenen, Bernard heeft het allemaal. Wanneer er een Claude François-imitatiewedstrijd wordt georganiseerd, laat hij zich zelfs entoureren door zijn eigen Bernadettes – naar het voorbeeld van de Claudettes, de vier goedgeluimde heup- en borstzwaaiende danseressen die samen Clo-Clo’s hypnotiserende pauwestaart vormden. Het is niet voldoende dat de Bernadettes goed kunnen dansen, zij moeten bovendien alles weten over het leven van de meester; ieder detail is een opspattend genster uit Clo-Clo’s vuurgloed. Krampachtig vasthoudend aan zijn held Clo-Clo is Bernard een op en top sentimentalist. Meligheid en kitsch zijn troef bij hem.

Een tweede basishouding – tegengesteld aan de eerste – schuilt in *de ontkenning een kopie te zijn*. Hierin herkennen we Ben uit *C’est arrivé près de chez vous*, die zich een *one man*-niche uitzocht waarin hij zich volstrekt uniek kon wanen en waarin hij dan ook geen concurrenten dulde (denk aan de verbeterheid waarmee hij zijn spiegelrivalen naar het leven stond). In het verlengde van Ben staat de kunstenaar-sloper die vóór alles wil breken met de traditie en voor wie eigenzinnigheid synoniem staat voor creativiteit en originaliteit. Het is de artiest die een heilige schrik heeft om in herhaling te vallen, hetzij van zichzelf, hetzij van de traditie, en die zichzelf dan ook steeds opnieuw *moet*

heruitvinden en *moet* voorbijstreven in een eeuwige vlucht vooruit.

Beide houdingen zou Sartre omschrijven als vormen van *mauvaise foi* (zelfverloochening); beide laten zich karakteriseren door een vlucht voor het eigen Niets. De pijnlijke waarheid van Clo-Clo imitator Bernard Frédéric is dat hij niet los *kan* komen van zijn voorbeeld. Hij bezit zelf te weinig persoonlijkheid om weg te vliegen van het vuur. Hij weet dit zelf maar al te goed. Als hij hoort dat zijn zoontje later in zijn voetsporen wil treden, is hij daar allerminst mee gediend:

Zoon: “Later word ik jouw dubbelganger.”

Bernard: “Nee jongen, dat mag niet.”

Zoon: “Waarom niet?”

Bernard: “Omdat ik niemand ben.”

Ook *killer* Ben en de weerbarstige sloper-kunstenaar handelen uit angst. Beiden weigeren in de pas te lopen – van de samenleving, van de traditie. De dieperliggende waarheid is dat ze zich niet *durven* conformeren. Gewoon zijn vergt buitengewoon veel moed.

De twee basishoudingen – *verregeaande identificatie* en *ontkenning* – zijn een tikkeltje extreem. De Bernard Frédéricics en Bennen komen in hun pure vorm niet frequent voor. Wat we meestal aantreffen is een hybride van deze twee basisattitudes: de postmoderne *mix-and-match* houding, het recyclagemodel. Bedolven onder duizenden andere originelen of steriel weggeborgen in klinisch aandoende musea, is het afschrikwekkende origineel onschadelijk gemaakt en heeft het zijn gezaghebbende glans verloren. De bedreigende kracht ervan is teloorgegaan, zodat een echte confrontatie (uitmondend in een klakkeloze imitatie of vlucht) niet meer nodig is. We kunnen dus naar hartelust kopiëren, waarbij we het ons niet moeilijker moeten maken dan nodig en enkel moeten wegsnijden wat we kunnen gebruiken. Om het nadien netjes in te schuiven in onze zelf samengestelde *patchwork*puzzel, onze blitse *remix*. We laten ons de borsten inplanten van Pamela, de lippen zetten van Angelina. We trimmen ons de kuiten van Sharon, of het snoezige achterwerkje van Kylie. Waar het op aankomt, is dat we de juiste vibraties uitstralen en een schijn van authenticiteit weten te wekken. We trekken op de juiste wijze aan onze sigaret. Lopen rond met *the right boots*. We leggen stadsplantsoenen aan die als welgemikte citaten het boek van Moeder Natuur opengooien. We bezoeken het

kosmopolitische Brussel maar zonder ons mee te maken: we reizen airconditioned in een bus die ons van Manneken Pis regelrecht naar het Atomium en de koninklijke serres (*Bruxelles, ville exotique!*) voert, waarbij we onderweg het ene rolletje na het andere schieten zodat we het nadien ook aan het thuisfront (en aan onszelf) kunnen bewijzen: wij waren daar écht!

Het is aan dit diabolische scenario dat Plato (427-347 v. Chr.) moet hebben gedacht, toen hij besloot de sofist en de slechte kunstenaar uit zijn republiek weg te schrijven. De sofist en de slechte kunstenaar zijn *copy-pasters* avant la lettre. De sofist is niet zozeer iemand die zoekt naar de waarheid, dan wel iemand die zoekt te overtuigen. De schoonheid die normaal enkel op haar plaats is als ze de waarheid omkranst, wendt hij aan om er zijn betoog mee op te smukken. Zonder de waarheid te bezitten of ernaar te verlangen, tooit hij zich gemakzuchtig met haar fraaiheid. Op die manier bedriegt de sofist zijn leerling, de jury, het tribunaal: scheef pratend maakt hij van de misdaad een rechtvaardige daad, en valsheid tovert hij valselijk om in goedheid. Voor de slechte kunstenaar geldt hetzelfde. Schoonheid dient bij hem niet het ware, maar enkel de eigen zaak. De kopieën die de slechte, lichtvaardige kunstenaar maakt staan niet écht in verbinding met de originelen – de Platoonse Ideeën. De slechte kunstenaar heeft geen inzicht in deze Ideeën, hij gaat de confrontatie ermee uit de weg en kan alleen maar scheppen in een soort van extatische roes (buiten zichzelf). Niet doorgrondend wat hij doet, neemt hij louter de uitwendige aspecten van het origineel over en brengt enkel een oppervlakkige gelijkens tot stand, terwijl hij voorbijgaat aan de essentie.

Plato's achilleshiel is dat hij vaag moet blijven over waarin nu het precieze onderscheid bestaat tussen het authentieke en het valse, tussen de filosoof/theoloog/goede kunstenaar en de sofist/slechte kunstenaar/mooiprater/sycofant. Terwijl de filosoof oprecht op zoek is naar waarheid, doen de sofist en de slechte kunstenaar dit slechts schijnbaar. Maar hoe maak je dit onderscheid: hoe zonder je de werkelijk *wijs-gerige* af van diegene die slechts doet alsof? Niet weinig platonisten losten dit op door te stellen dat de echte wijsgeer/goede kunstenaar verbonden was met of deel had aan de essentie van het origineel – aan de Waarheid of het Ene. Maar dat is net het probleem: om te weten wat Waarheid is moet je al ingewijd zijn en dus eigenlijk al een echt filosoof/theoloog/goed kunstenaar zijn. Dit doet een beetje denken aan het aperçu van de wespen over hun

adellijke afstamming in Bomans' *Erik of Het klein insectenboek*: "Is men het, dan is men het ook, maar is men het *niet*, dan is men het ook *niet*. En wordt men het ook niet, wat men ook doet en wat men ook probeert. Terwijl, als men het *is*, men ook gerust kan zijn, want men *is* het. En blijft het ook, wat men ook doet en wat er ook gebeurt."⁷ Een redenering die evengoed uit de mond van Bernard Frédéric had kunnen komen. Hij is de enige échte Clo-Clo imitator, de anderen zijn nep. Alleen hij kan Claude écht begrijpen. Ironisch genoeg zal het niet lang duren of deze bezeten overtuiging wordt waarheid. Bernard gaat zo hard op in het klonen van zijn idool dat hij de pedalen verliest. Hij begint naast zichzelf te lopen en krijgt dezelfde grillen als Clo-Clo. Wanneer zijn vrouw Véro (Julie Depardieu) hem betrapt met een ander, verdedigt hij zich door te stellen dat ieder groot man een minnares moet hebben en dat het kleinburgerlijk van haar zou zijn dat niet te begrijpen. Op het hoogtepunt van zijn succes verlaten zijn vrouw en zoontje hem. Eindelijk wordt hij geprezen als de enige echte reïncarnatie van Claude. De vrouwen vallen voor hem als vliegen en overal wordt hij toegejuicht. Hij staat niet meer buiten, maar baadt *in* Claudes gloed. Nu pas is hij in staat de keerzijde van de medaille te zien: zijn vrouw en zoontje missend, beseft hij dat er naast de glamour en glitter niet nog iets extra's is achter de gloed dat hij voorheen miste. Zonder Véro, zonder echte liefde, stelt de roem niets voor. En even wanhopig als Claude probeert hij er een einde aan te maken: vanuit een gevulde badkuip draait hij, net als Claude, een gloeilamp los...

We zijn terug bij het existentialisme: er bestaan geen essenties. Ook de originelen zijn maar schijn. "Under that cynical shell you're at heart a sentimentalist," ontmaskert de Franse kapitein Renault (Claude Rains) Bogart in *Casablanca*. Er is niet een intern iets (ziel, waarheid...) dat de kopies van de originelen zou onderscheiden en dat de kopieën zich zouden moeten eigen maken. "We are all copies, but the originals are fake," zingt de eclecticische rockband *Dead Man Ray*. Maar als dat waar is, hoe onderscheiden we dan nog echt van vals? Over Charlie Chaplin wordt verteld dat hij een keer meedong naar de titel 'beste Chaplin-imitator' en... niet won. In de film *Caligula* (Tinto Brass, 1979) dwaalt de keizer (Malcolm McDowell) incognito door de Romeinse straten. Na betrokken te zijn geraakt in een straatgevecht, wordt hij opgepakt en samen met het allergrauwste gespuis van de stad in een kerker gegooid. Hij is een god, maar in de kerker is er niets dat hem onderscheidt van de andere gevangenen. Hoe kan hij duidelijk maken dat hij de

enige echte Caligula is, hun aller meester?

Intuïtief zijn we geneigd om samen met Plato op te veren en te betogen dat er toch *iets* moet zijn. De imitator-Elvis en de echte Elvis mogen veel met elkaar delen – kleren, stemtimbre, haardracht, enzovoort – er moet toch iets zijn (en liefst iets cruciaals) dat hen van elkaar onderscheidt. En ook moet het toch mogelijk zijn om een vrouw met valse schoonheidsattributen te onderscheiden van een vrouw die van nature bevallig is, ook al heeft ze niet de ideale maten. Borsten zijn toch meer dan klompen vlees of zakjes silicone! We voelen allemaal aan dat dit zo is, alleen vinden we het zeer moeilijk te omschrijven waarin dat *iets* of dat *méér* dan precies gelegen is. Wat is het dat de echte Elvis *méér* heeft? Ook wij moeten terugvallen op holle termen als: *hét... the real thing...*

Desondanks willen we graag lijnen blijven trekken. In de hedendaagse kunst bijvoorbeeld hechten we eraan goede van slechte kunst te blijven onderscheiden. Allemaal voelen we aan dat we zonder distincties wegzakken in een eeuwig diabolisch carnaval. Dus als de onderscheidingen niet intern kunnen worden gemaakt, als er geen essenties bestaan, dan brengen we ze zelf maar aan of leggen ze op: het onderscheid tussen waar en vals wordt geïstitutionaliseerd, het wordt een sociale constructie. Keizer Caligula zit in de kerker en dreigt beroofd te worden van zijn blinkende ring. Plots herkent de belager de ring: het is de gouden zegelring van de keizer, en dus... moet dit schrale, stumperige mannetje de keizer zijn. Lange leve de keizer! Ave Caesar! Symbolen (letterlijk: dat wat bijeenhoudt) en rituelen, zij garanderen voortaan dat de drager deelt in de Waarheid en op authentieke wijze verbonden is met het origineel.

Sociale afspraken gaan echter altijd gepaard met een zekere willekeur. Als authenticiteit moet afhangen van louter uiterlijkheden wordt het gevaarlijk. Als een gek met de juiste zegelring aan plots kan veranderen in een almachtige god, dan loeren gekonkel, machtswellust en nepotisme om de hoek (wat we in de film *Caligula* dan ook kleurrijk te zien krijgen). *The real thing* wordt een zaak van politiek, en daarmee staan de poorten van Plato's republiek weer wagenwijd open voor de op eigenbelang beluste sofisten, voor de machiavelli's, de pragmatici ("Paris vaut bien une messe"), en de kameleonachtige zakenlui die in elk milieu osmotisch opgaan om er hun *networks* verder vertakking te laten vinden... Ook in het kunstmilieu wemelt het van de simulanten die zich de uiterlijke kentekenen met gratie laten welgevallen. En de 'oprechte' kunstenaars moeten het maar

al te vaak afleggen tegen de marketeer-artiesten die over de juiste connecties beschikken – de juiste *symbola*... En weer zijn we terug bij af.

Authenticiteit

Woody Allen toont dat men ook op een andere manier in de traditie kan staan, niet door er cynisch en pragmatisch de schijn van over te nemen en de echte confrontatie uit de weg te gaan, maar door met respect naar de originelen te kijken. De bewondering mag aanvankelijk nog tot een sentimentele verlamming leiden, *Play it again, Sam* toont hoe deze verlamming en klakkeloze imitatie doorbroken kan worden.

Play it again, Sam is een ode aan *Casablanca*. Qua plot volgt de film vrij goed het origineel. In *Casablanca* verklaren Bogart en Ingrid elkaar hun liefde. In *Play it again, Sam* gebeurt dat tussen Allan en Linda. In beide films zorgt het vertrek van de bedrogen echtgenoot de dag erop voor de finale ontknoping: zal Ingrid mee vertrekken naar het oorlogsvrije Amerika? Zal Linda mee met Dick op zakenreis gaan naar Cleveland? In *Casablanca* ziet het er naar uit dat de gewiekste Bogart zijn rivaal zal dwingen alleen te vertrekken, zodat hij kan achterblijven met Ingrid. Op het vliegveld echter verrast hij vriend en vijand en zet grootmoedig een stap achteruit. Hij vertelt Ingrid dat ze beter kan meegaan met haar man en legt aan de bedrogen echtgenoot uit dat zijn vrouw niets valt te verwijten. Het is deze eindscene waarmee *Play it again, Sam* aanvangt en waar Allan zo ondersteboven van is. De rol van zelfopofferende held is een rol waar Allan al een leven lang van droomt. Uiteindelijk werkt *Play it again, Sam* naar dezelfde finale toe: terwijl Dick het vliegtuig instapt, staan Allan en Linda tegenover elkaar. Even grootmoedig als Bogart wil Allan zijn geliefde zeggen dat ze hem moet vergeten en met haar man moet meegaan. Linda is hem echter voor en zegt dat ze het heerlijk vond met hem de vorige avond, maar dat ze heeft ingezien dat ze bij Dick hoort. “I can’t imagine life without him. He needs me. In some unexplainable way, I need him also.” Verbijsterd hoort Allan dit aan. Hij herpakt zich echter en weet toch nog zijn Bogart-lijtjes af te dreunen: “We both know you belong with Dick. You’re part of his work. If that plane leaves and you don’t, you’ll regret it. Maybe not today or tomorrow, but soon – and for the rest of your life.” Linda is ontroerd. “It’s from *Casablanca*,” antwoordt Allan, “I waited my whole life to

say it.”

Met deze kwinkslag in de eindscene expliciteert Woody Allen de afstand ten aanzien van het bewonderde origineel. Maar tegelijkertijd toont hij daarmee de barst in het schijnbaar monolithische model. Hij toont dat de Bogart van *Casablanca* de rol van zelfopofferende held wat al te gemakkelijk in de schoot kreeg geworpen. Het beantwoordt allemaal wat al te veel aan een jongensdroom... Aan het beeld van de onwankelbare en onaantastbare Bogart ontbreekt iets, namelijk dat wat Allan zelf zoveel parten speelde: de barst van het bewustzijn. Deze barst werd in het origineel weggeretoucheerd; mede daardoor bezit de film zo'n overweldigende, maar tevens verstikkende kracht. In de eindscene krabt Woody Allen de retouchering weg en laat het origineel eronder opnieuw tot leven komen. Voor de laatste maal. Terwijl Dick en Linda in het vliegtuig zitten, verschijnt Bogart opnieuw op Allans gedachtentoneel. Om afscheid te nemen dit keer.

Bogart: “That was great, you’ve developed yourself a little style.”

Allan: “I do have a certain amount of style, don’t I?”

Bogart: “I guess you won’t be needing me any more. There’s nothing I can tell you now that you don’t already know.”

Allan: “I guess that’s so. I guess the secret’s not being you, it’s being me. True, you’re not too tall and kinda ugly. But I’m short enough and ugly enough to succeed on my own.”

Bogart: “Here’s looking at you, kid.”

Eindelijk slaagt Woody Allen erin te aanvaarden dat hij niet met zichzelf en het bewonderde origineel kan samenvallen. Het is een aanvaarding die niet vanzelf is gekomen, maar die de vrucht is van een lange, intense worsteling. Juist in dit hele worstelingsproces schuilt authenticiteit. Enkel wie de confrontatie met het origineel is aangegaan, kan ervan loskomen. Dit gaat gepaard met het loslaten van jezelf (en het ideaalbeeld van jezelf). Paradoxaal genoeg kan enkel wie daartoe in staat is ‘zichzelf worden’ en een eigen *little style* ontwikkelen. Authenticiteit hangt dus samen met de manier waarop we omgaan met het niet kunnen samenvallen met onszelf.

Na Cervantes kon niemand nog ridderromans schrijven. Na *Play it again, Sam* kan niemand nog onkritische *Casablanca*-duplicaten maken. Op het einde van *Casablanca* verdwijnt Bogart in de mist. In *Play it again, Sam* blijft Bogart achter en is het Woody

Allen die in de mist verdwijnt – om als een nieuw ikoon door de nevels van het bewustzijn van een nieuwe generatie kijkers te dwalen. Maar ongetwijfeld zal er een dag komen dat een van Woody Allens bewonderaars de meester op zijn beurt het nakijken zal geven. Benieuwd of ook dan op de achtergrond het *Casablanca*-deuntje zal spelen waarvan Ingrid vroeg om het nog een keer te spelen – *As time goes by*.

Literatuursuggesties

Wie geïnteresseerd is in het werk van Jean-Paul Sartre kan terecht bij diens hoofdwerk *L'Être et le Néant*, tegenwoordig beschikbaar in Nederlandse vertaling als *Het zijn en het niet*, vertaald door Frans de Haan, Rotterdam: Lemniscaat, 2003. Enkele goede werken die aansluiten bij de algemene gedachtegang van dit hoofdstuk zijn: René Girard, *Dubbels en demonen: over het ondergrondse verlangen*, Tiel: Lannoo, 1995; Arnold Burms en Roland Breur, *Ik/zelf: essays over identiteit en zelfbewustzijn*, Leuven: Peeters, 2000; Witold Gombrowicz, *Dagboek 1953-1969*, vertaald door Paul Beers, Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1986; Roland Breur, *Vrijheid en bewustzijn: essays over Descartes, Bergson en Sartre*, Leuven: Peeters, 2002.

Filmografie

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford (Andrew Dominik, 2007), VS.

Caligula (Tinto Brass, 1979), VS.

Casablanca (Michael Curtiz, 1942), VS.

C'est arrive près de chez vous (Rémy Belvaux, André Bonzel en Benoit Poelvoorde, 1992), België.

Play it again, Sam (Herbert Ross, 1972), VS.

Podium (Yann Moix, 2004), Frankrijk.

¹ J.P. Sartre, *Het zijn en het niet*, vertaald door Frans de Haan, Rotterdam, Lemniscaat, 2003, p. 124.

² Sartre, *Het zijn en het niet*, p. 135.

³ Sartre *Het zijn en het niet*, p. 115.

⁴ “Pigeon, oiseau à la grise robe / Dans l’enfer des villes / À mon regard tu te dérobes / Tu es vraiment le plus agile.”

⁵ Philip Roth, *The Dying Animal*, London, Jonathan Cape, 2001, p.38.

⁶ Roth, *Dying Animal*, p. 39.

⁷ Godfried Bomans, *Erik of Het klein insectenboek*, in: *Werken I*, Amsterdam, De boekerij, 1996, p. 313.