

Erwin Jans

De religie, de media, de terreur... en het theater

Glossen bij enkele momenten
uit *TODAY*ulysse en andere teksten

In een van de voorlaatste regels van *The Waste Land* (T.S. Eliot, 1922) kijkt het gedicht, dat al een eeuw lang met zijn beelden van barre woestenij de moderne tijd bespookt, in een zelfcommentaar om naar zijn eigen opbouw en zegt: 'These fragments I have shored against my ruins.' Het zou ook de twintigste eeuw kunnen zijn die op zichzelf terugblijkt en enkel brokstukken ziet om de ruïnes te stutten. Of ieder denken dat probeert vat te krijgen op wat de moderne tijd genoemd wordt. Die ruïnes hebben hun meest concrete en meest symbolische figuur gekregen in de Twin Towers die in de ochtend van 11 september 2001 tijdens een mondiale televisie-uitzending in elkaar stortten. (Maar ook de ruïnes van Kabul of Jenin behoren tot diezelfde figuur, zoals talloze andere.) De beelden van de vliegtuigen die zich in de Twin Towers boorden – en misschien meer nog het instorten van de twee torens enkele minuten later – zijn volgens Jean Baudrillard 'onze oerscène'.¹ Ze hebben niet alleen de mondiale situatie geradicaliseerd, maar ook de verhouding tussen beeld en realiteit. De Golfoorlog, de dood van Diana, de Joegoslavische oorlogen, de genocide in Rwanda,... waren ongetwijfeld mondiale evenementen. Maar wat 11 september zo uitzonderlijk maakt voor Baudrillard, is de symbolische dimensie ervan: niet alleen werd de gebeurtenis mondiaal uitgezonden, ze betekende meteen ook de mislukking van de mondialisering, van een bepaald idee van de mondialisering. De consequenties daarvan zijn

De tweedeling loopt niet tussen goed en kwaad, tussen democratie en terrorisme, maar tussen de gedigitaliseerde Eerste Wereld en de woestenij van de Derde Wereld.

nauwelijks te overzien: 'Heel het spel van de geschiedenis en de macht werd erdoor overhoop gehaald, maar ook de mogelijkhedenvoorwaarden van de analyse. We moeten de tijd nemen. Toen de gebeurtenissen stagneerden, moesten wij sneller zijn dan zij en erop anticiperen. Nu zij zelf zo versnellen, moeten wij vertragen. Zonder ons te laten begraven onder de ballast van het discours en de nevelen van de oorlog, terwijl we de onvergetelijke inslag van de beelden ongeschonden moeten houden.'²

Welcome to the desert of the real. Onder die titel publiceerde Slavoj Žižek een aantal beschouwingen over 11 september.³ De zin komt uit de film *The Matrix* en wordt uitgesproken door de verzetsleider Morpheus wanneer de held van de film (gespeeld door Keanu Reeves) inzicht krijgt in de virtuele constructie van onze realiteit, gegenereerd en gecontroleerd door een gigantische computer waarmee ieder van ons verbonden is. De 'echte' realiteit, waartoe de held toegang krijgt, is het desolate, ruïneuze

woestijnlandschap van Chicago na een globale oorlog. Žižek wijst erop dat de catastrofe van 11 september op een of andere manier al in onze fantasie bestond: getuige daarvan de vele rampenfilms (*Independence Day*) en de media-

De theatraliteit als een samengaan van spektakel en sentiment is een instrument van de macht en de markt.

aandacht voor terroristische aanslagen: 'this threat was also obviously libidinally invested'. Ook Baudrillard wijst op een dergelijke libidineuze investering. Wat een analyse van 11 september voor ons zo moeilijk maakt is de 'diepe en niet uit te spreken (inavouable: niet te bekennen) medeplichtigheid' die ons ermee verbindt. Baudrillard drukt het even simpel als brutaal uit: 'c'est eux qui l'ont fait, mais c'est nous qui l'avons voulu'.⁴ Zij hebben het gedaan, maar wij hebben het gewild. 'Wij' en 'zij' zijn communicerende vaten, maar dat verbijsterende en troeblerende inzicht wordt verhuuld achter eenvoudige metafysische (goed vs. kwaad) en politieke (vrije wereld vs. terreur) tweedelingen. Voor Žižek ligt het symbolische van de aanslag op de WTC-torens niet in het feit dat zij staan voor het centrum van het kapitalisme, maar voor het centrum van het virtuele kapitalisme, van de financiële speculatie die losgekoppeld is van de sfeer van de materiële productie. De tweedeling loopt niet tussen goed en kwaad, tussen democratie en terrorisme, maar tussen de gedigitaliseerde Eerste Wereld en de woestijnen van de Derde Wereld (armoede, uitbuiting, vernedering). We weigeren de ruïne en de woestijnen te zien achter de beschaving die we hebben gebouwd. Walter Benjamin stelde al dat ieder monument van de beschaving ook een monument van de barbarij is. We moeten alleen lang genoeg naar de realiteit kijken.

Radicale middelmatigheid

'How long do you think you can sustain reality?' Het zou een vraag kunnen zijn uit *The Matrix*, maar ze wordt gesteld door een van de acteurs in *TODAYulysse*, een voorstelling van

en door Bojana Cvejić en Jan Ritsema.⁵ Op het volledig kale toneel staan twee mensen, Cvejić en Ritsema zelf. Bij aanvang zitten beiden in het publiek op de eerste rij en beginnen vanop hun stoel aan een gesprek. Van daar is het maar een kleine stap naar het toneel, die bijna organisch genomen wordt: opstaan en zich losmaken van de groep om de toeschouwers toe te spreken. Nauwelijks vermeldenswaardige handelingen die in de meeste voorstellingen niet eens meer getoond worden. Toch constitueren ook zij op hun beurt een 'oerscène'. De oerscène van wat theater sinds de Grieken voor ons is: zich losmaken van de groep (de gemeenschap), de open ruimte van het toneel betreden en als eenling het woord nemen. De voorstelling laat twee sprekers aan het woord: een jonge vrouw en een wat oudere man. Twee stemmen, twee lichamen die zich proberen te positioneren zonder eigenlijk een duidelijke positie in te nemen. Ze reageren op elkaar, ze zijn het oneens, maar een echte discussie (echt conflict, echt drama) ontstaat er niet. Het gaat niet om het bevechten en weerleggen van elkaars standpunten. Het gaat misschien zelfs niet eens over het innemen van standpunten. Het gaat er veel meer om de fundamente (of de ruïnes) van het eigen denken te onderkennen en te bevragen: 'why do I want to think that I can think differently/ that I can think/ why, how can I change the system disc'.⁶ De digitale metafoor is in het licht van de impact van de technologie op ons denken veel meer dan louter een metafoor. Het is het beeld van hoe wij aan de megacomputer van informatie en communicatietechnologie verbonden zijn. In *TODAYulysse* wordt de consequentie van dat beeld getrokken: 'he is overlit and x-rayed by the world/ pierced through and not being able to prevent it/ because he is no longer able to/ produce borders of his own being/ he can't hold a mirror in front of him/ he is only an absorbing screen, a turning disc'.⁷ De volledige transparantie tussen subject en de wereld is hier een feit, maar ten koste van welke prijs? De 'scène', de 'ruïne' en de 'disc' fungeren hier als drie dispositieven waarvan de onderlinge betrokkenheid de horizon van ons doen en denken bepalen.

Is de vraag naar de organisatie en de functie van de scène, de enscenering, het verschijnen, het theatrale en het spectaculaire, met andere woorden de vraag naar de publieke ruimte als podium, de openbaarheid, de informatisering en visualisering, kortom de vraag naar de

media, niet de meest cruciale vraag die we ons op dit ogenblik kunnen en moeten stellen? En tegelijk de vraag die al niet meer te beantwoorden is? Volgens de filosoof Henk Oosterling worden we – en dat 'we' moet nog duidelijker omschreven worden – gekenmerkt door een 'radicale middelmatigheid': het is de maat van de middelen die ons bestaan bepaalt. De middelen, de media (van auto tot gsm, van magnetron tot CNN, van chipkaart tot cyberspace, van biotechnologie tot intelligente wapens) zijn het 'milieu' geworden waarin we bestaan: 'Als het medium milieu is geworden, is de vraag of een medium goed of slecht is, niet meer te beantwoorden'.⁸ Een zuivere kritiek op onze 'mediamieke conditie' is niet langer mogelijk omdat de criticus voor zijn kritiek niet anders kan dan gebruik maken van de bekritiseerde media: welke cultuurcriticus kan nog zonder televisie, pc en internet zijn kritiek formuleren? Volgens Oosterling is alleen een 'hypokritiek' mogelijk: 'een kritiek die zichzelf ondermijnt in het besef dat ze even noodzakelijk als onmogelijk is'.⁹ De Japanse filosoof Nishida gebruikt ergens het beeld van de schipbreukeling die op open zee het vlot in elkaar zet waarmee hij voorlopig de zee zal bevaren. Die voorlopigheid, die kwetsbaarheid en die onmogelijkheid kenmerkt vanaf nu het (hypo-)kritische denken. We weten niet meer wat het betekent om met droge kleren te werken, door-drenkt als we zijn van onze tijd, onze realiteit.

'How long do you think you can sustain reality?' Het kale toneel, de afwezigheid van plot of dramatische vertelling, de weigering van de acteurs om personages te incarneren, de alledaagse spreektoon, etc. duwen deze voorstelling gewild en onherroepelijk naar de rand van wat theater is. Oerscène en tegelijk limiet. De semioticus Charles Pierce definieerde een teken als 'iets dat voor iemand iets anders vervangt' en geeft daarmee een kernachtige omschrijving van wat we eeuwenlang theater hebben genoemd: een acteur incarneert een personage

In onze fascinatie voor het sentimentele en het spectaculaire zijn wij, westerlingen, geïntoxiceerd door het christendom: het verhaal van lijden, dood en verrijzenis.

terwijl iemand toekijkt. 'Cacher-montrer: la théâtralité', zegt de filosoof Jean-François Lyotard.¹⁰ De spanning tussen tonen en verbergen is het theatrale dispositief bij uitstek. Dat theatrale dispositief plaatst ons, aldus Lyotard, in het hart van het nihilisme en de negativiteit: het teken staat steeds voor iets anders. Dat andere is niet reëel aanwezig, maar wordt gerepresenteerd door het teken. Het aanwezige reële wordt in zijn bestaan ontkend (want het staat voor iets anders), terwijl het andere de ultieme werkelijkheid bevat, maar niet reëel aanwezig is. De aanwezigheid wordt steeds bespookt door de afwezigheid. Dit theatrale dispositief is meteen het basisschema van het westerse metafysisch en theologisch denken (er is een hogere werkelijkheid: de Idee, God, de Vooruitgang, de Redelijkheid,...). De inzet van de voorstelling *TODAYulysses* is een poging om dat theatraal dispositief niet te herhalen. In de woorden van Jan Ritsema: 'It is necessary that there are no secrets to be offered, nor to be revealed. Everything is what it is and nothing else.'¹¹ Geen verhullingen/onthullingen, geen geheimen, geen verschijningen, geen theater. De voorstelling is, in de woorden van Baudrillard, een poging tot vertraging van het denken in een te snelle en overgemediatiseerde realiteit.

Een van de preoccupaties van *TODAYulysses* is de reflectie op het sentimentele en het spectaculaire als de twee primaire infecties van onze westerse cultuur. De theatraliteit als een samengaan van spektakel en sentiment is een instrument van de macht en de markt. Reality shows, Big Brother, live programma's,... zijn allemaal opgebouwd rond hetzelfde mechanisme: de mogelijkheid dat er zich iets voordoet, dat er iets gebeurt, dat er iets verschijnt. De authentieke emotie? Het authentieke spektakel? Het wonder? Het mirakel? De teruggevonden zoon, de verloren gewaande vader, de gedroomde ontmoeting tussen fan en superstar, de liefdesverklaring, de ontmaskering, de beschuldiging,...! 'We live in the culture of fireworks', zegt de acteur in *TODAYulysses*. Hij brengt de noties van het sentimentele en het spectaculaire expliciet in verband met het beeld van de kruisiging van Christus: 'now this horrible death infects us/ nicknamed the salvation/ as if it gets wings by this.'¹² In onze fascinatie voor het sentimentele en het spectaculaire zijn wij, westerlingen, geïntoxiceerd door het christendom: het verhaal van lijden, dood en verrijzenis. De cultus van de zichtbaarheid, het beeld, het idool waarin de waarheid zich openbaart.

Terugkeer van de religie

Is het niet met dat Passieverhaal, het verhaal van een lichaam dat verdwijnt en opnieuw verschijnt, dat het theater na een eeuwenlange stilte in de Middeleeuwen opnieuw opduikt in de eucharistieviering ter gelegenheid van Pasen? Nadat het theater ten onder was gegaan in de gewelddadige en bloedige spektakels van het Romeinse Circus Maximus, waarin de voor de leeuwen geworpen lichamen van de christenen iedere grens tussen representatie en werkelijkheid uitgewist hadden, vond het een nieuwe articulatie in de encensering van (herinnering aan en herhaling van) de heropstanding van het Lichaam, op zijn beurt het slachtoffer van staatsterreur. Centraal in deze tweede geboorte van het theater staat de zogenaamde 'Quem quaeritis'-troop. Letterlijk: 'Wie zoekt gij?' Het is de vraag die de Engel stelt aan de vrouwen die naar het graf gekomen zijn om het lichaam van Christus te balsemen. Ook hier 'cacher-montrer: la théâtralité'. Het verdwijnen en verschijnen, het spel van representatie en negatie dat het theater en het spectaculaire funderen. De zichtbaarheid van god, zijn verschijnen (en verdwijnen) in de Zoon, is de erfenis van het christendom. Radicaal afgewezen door het jodisme en de islam. De notie van 'zichtbaarheid als een heil'¹³ bestaat voor de jood en de moslim niet. Terwijl het westerse theater opnieuw, een tweede keer, geboren wordt uit de Opstanding uit de dood (een dubbele opstanding, van het lichaam én van het theater, van het theater in het lichaam, van het lichaam in het theater), weigert de islam de verschijning van het lichaam, van de figuur (van het idool). In de afgelaste opera van het Onafhankelijk Toneel mocht Aisja, de jonge vrouw van de Profeet, niet op het toneel verschijnen; haar stem vanuit de coulissen mocht wel (de stem van de onzichtbare moëddzin die opklinkt uit de minaret, de stem van de Onzichtbare die via zijn boodschapper Gabriel tot de Profeet sprak en hem de soera's leerde).

In het begin van de jaren negentig verscheen een boek van de Franse onderzoeker Gilles Kepel over de opkomst van de islamitische, christelijke en joodse fundamentalismen onder de provocerende titel *La revanche de Dieu*, in het Nederlands vertaald als *De Wrake Gods*. Het is in de eerste plaats de bedreigende doorbraak van de radicale politieke islam die de religie opnieuw in het centrum van de aandacht en de analyse heeft gerukt. Voor vele

intellectuelen was de religie intussen niet meer dan een archaïsch substraat van de moderniteit, of in het beste geval een privé-aangelegenheid zonder consequenties voor het openbare en het politieke leven. In de inleiding op zijn stuk *Saved* wees de Engelse theaterauteur Edward Bond in 1966 op het feit dat de morele opvoeding van kinderen en jongeren nog steeds gefundeerd is in de religie. Omdat volwassenen niet meer geloven, is het absurd om kinderen met een religieuze moraal op te voeden: 'Dat brengt kinderen moreel in de grootste verwarring – religie heeft niets van doen met het persoonlijke leven van hun ouders, met ons economisch, industrieel en politiek leven, en is tegengesteld aan de wetenschap en het rationalisme dat kinderen op andere momenten aangeleerd krijgen. Religie discre-

Doorheen de geschiedenis is het concept van de politiek altijd mee bepaald door de dominante religie, ofwel door de politieke hertaling van haar centrale geloofspunten, haar rituelen en haar instituties.

diteert de moraal die hij zou moeten ondersteunen. (...) Er zullen altijd mensen zijn die voldoende gesofisticeerde mentale gymnastiek hebben om wetenschap en religie te verzoenen. Maar de grote massa zal dat nooit kunnen, en omdat we in een industriële maatschappij leven zullen ze opgevoed worden in een wetenschappelijke traditie. Dit betekent dat religie in de toekomst nooit meer zal zijn dan opium voor intellectuelen.'¹⁴ Een dergelijk oordeel was alleen mogelijk in de lijn van een bepaalde interpretatie van de Verlichting waarin religie gelijkgesteld werd met obscurantisme en sektarisme.

De plaats van de religie(s) op dit ogenblik in het politieke, culturele en intellectuele discours heeft daarom alle kenmerken van een hergeboorte of een terugkeer: 'Zij is het weer present stellen van iets dat wij voorgoed vergeten dachten te hebben, het weer zichtbaar worden

van half uitgewiste sporen, het weer opengaan van een wonde, het weer te voorschijn komen van wat vergeten was, het plotselinge inzicht dat wat wij dachten een Überwindung te zijn (in de zin van voorbijgestreefd, bewaarheid en daarom terzijde geschoven) slechts een Verwindung is, een lange herstelperiode die moet afrekenen met de onuitwisbare sporen van de ziekte,¹⁵ aldus de Italiaanse filosoof Gianni Vattimo. De terugkeer van de religie op een geopolitieke schaal staat haaks op het zelfbeeld en de zelfinterpretatie van moderne staten en hun burgers. De ontwikkeling van een rationele en gedifferentieerde publieke ruimte ging hand in hand met de formulering van idealen van identiteit en zelfdeterminatie, van individuele autonomie, universele rechten en een kosmopolitische geest, waarmee het autoriteitsdenken, het particularisme en het geweld, zoals die aan religieuze doctrines en praktijken worden toegeschreven, in tegenspraak zijn. Het metaverhaal waarmee het Westen zich identificeert en legitimeert, de seculiere moderniteit – waarvan de hegemonie nog versterkt wordt door de processen van globalisering en de heerschappij van het vrijemarktkapitalisme – heeft over het hoofd gezien dat doorheen de geschiedenis het concept van de politiek altijd mee bepaald is door

religieuze conflicten in Azië en Afrika), bepaalt de godsdienst mee de politieke agenda. En dat geldt niet alleen voor de islam (en de jihad), maar eveneens voor het jodendom (en de mythe van het Beloofde Land) en voor het christendom (de kruistocht die vader en zoon Bush voeren tegen Saddam Hussein en Osama Bin Laden).

Nietzsche omschreef, in navolging van Hegel, de grondervaring van de moderne tijd als de dood van God. Hoe kunnen we die dood verbinden met Zijn Wraak, met de spectaculaire verrijzenis van de religie uit het graf waarin de moderniteit (het rationalisme, de Verlichting, de vooruitgang) haar begraven had? Wie heeft de steen weggerold? 'Wat zoekt ge de levende bij de doden?' (Lucas, 24,5) luidt de vraag die ons opnieuw gesteld wordt. Is deze wederopstanding, deze wedergeboorte van de religie wel iets fundamenteel anders dan de geproclameerde dood van god? En welke rol spelen de nieuwe informatie- en communicatietechnologieën in de processen van dood en verrijzenis van de religie(s)?

Mondia-latinisering

TODAY *Ulysses* ontwikkelt een gedachtegang waarin spektakel, sentiment, opwinding (de kick), schuld, medelijden en empathie een keten van substituties vormen, die onze dagelijkse media-ervaring (maar is 'er een andere dan een gemediatiseerde ervaring?) determineren. In die ervaring zit duidelijk een religieus (christelijk) substraat. De Franse filosoof Jacques Derrida onderkent een intieme band tussen de geloofsinhouden van de christelijke religie en de mediatisering.¹⁷ Hij wijst erop dat van de grote religies het christendom de enige is die een structurele band heeft met de media. Ook de niet-christelijke religies mediatiseren religieuze redevoeringen, discussies, pedagogische informatie, maar nooit religieuze gebeurtenissen. Tijdens de christelijke mis daarentegen vindt de gebeurtenis zelf, 'de aanwezigheid', plaats voor het oog van de camera. De structurele band waarover Derrida het heeft is de 'incarnatie', de 'mediatie' van Christus, het 'hic est meum corpus', dat het hart van de Eucharistieviering uitmaakt. In die zin is de mondiale mediatisering van de religie een fundamenteel christelijk fenomeen. Derrida doet een beroep op het centrale begrip van het christendom om dit te verklaren. De 'kenosis' is de menswording van god, de indaling van het goddelijke in de wereld. Die menswording

van het goddelijke is de mediatisering, maar in die menswording/mediatisering heft het goddelijke zich eveneens op. De christelijke hegemonie in de 'mondia-televisualisatie' is de hegemonie van een religie gebaseerd op de kenosis en op de dood van God.¹⁸ Ook de Italiaanse filosoof Gianni Vattimo heeft gewezen op de nabijheid van christendom en nihilisme. De menswording van God is de eerste stap in een proces van secularisering, dat in wezen dus een christelijk proces is.

Wanneer we over religie spreken, merkt Derrida op, doen we altijd een beroep op het Latijnse woord. Is de islam of het jodisme op dezelfde manier een 'religie' zoals het christendom? Misschien is het onbegrip en het misverstand tussen de godsdiensten wel voor een deel te wijten aan het éézijdig (christelijk) bepaald gebruik van het Latijnse woord religie? Het is in elk geval zo dat met het woord 'religie' en zijn connotaties nauwelijks iets gezegd kan worden over het boeddhisme. Toch wordt ook het boeddhisme in het Westen zonder meer als een religie benoemd. Dit taalgebruik is voor Derrida nog een voorbeeld van een wereldwijde mediatisering en verspreiding van een bepaald soort interpretatieschema.¹⁹ Zonder digitale cultuur, straalvliegtuig of tv is er volgens Derrida vandaag geen religieuze manifestatie meer mogelijk: 'geen pausreis bijvoorbeeld en geen pauselijke toespraak, geen georganiseerde uitstraling van de joodse, christelijke of islamitische cultus, al dan niet "fundamentalistisch". Deze cyber-ruimtelijke godsdienstoorlogen hebben slechts één inzet: het determineren van de "wereld", de "geschiedenis", de "dag" en het "heden"'.²⁰ Derrida spreekt daarom nadrukkelijk van de 'mondialatinisation', een latinisering van de wereld (ook al gebeurt die op dit ogenblik via het Amerikaans Engels) en daarmee bedoelt hij op een bepaalde manier ook de 'verchristelijking' van de wereld: 'Het universalisme dat het globale politiek-juridische discours domineert is fundamenteel Grieks-christelijk. Dat is tenminste wat ik geloof. Het is een christendom dat een beetje Grieks spreekt.'²¹ Niet in de zin dat iedereen het christelijke geloof zou gaan aanhangen, maar wel in de globale verspreiding van 'die vreemde alliantie tussen het christendom als de ervaring van de dood van god en het tele-techno-wetenschappelijke kapitalisme'.²²

Manuel Castells komt via een andere analyse tot een soortgelijke 'nabijheid' van technologie

De terroristen zijn binnengedrongen in het systeem. Ze hebben het geheime verbond tussen media, spektakel en terreur in hun voordeel uitgebuit.

ofwel de autoriteit van de dominante religie zelf, ofwel de politieke hertaling van haar centrale geloofspunten, haar rituelen en haar instituties.¹⁶ Zo kan het (Amerikaanse) nationalisme zonder veel moeite geanalyseerd worden als een civiele religie en is het niet toeval dat het islamisme in de Arabische wereld zijn fundamenteen heeft op de ruïnes van een mislukt nationalisme. Van de Iraanse Revolutie tot de aanslagen van 11 september, van de Golfoorlog tot het Palestijns-Israëlijs conflict (en dan heb ik het niet over de zware

en religie wanneer hij de werking van het nieuwe communicatiesysteem beschrijft als een proces waarin de vertrouwde coördinaten van tijd en ruimte, de fundamentele dimensies van het menselijk bestaan, ontbonden en uitgewist worden in een (virtuele) ruimte waarin tijden en locaties van hun substantie (hun culturele, historische, geografische betekenis) ontdaan worden ('disembodied'), ontvreemd en gedelokaliseerd, en vervangen door 'a space of flows' en 'a timeless time'. Dit zijn 'de materiële fundamentele van een nieuwe cultuur die de diversiteit van historisch overgeleverde systemen van representatie omvat en transcendeert: 'the culture of real virtuality where "make belief" (doen alsof) is belief in the making'.²³ De globale informatisering en de verandering in de ervaring van tijd en ruimte resulteren in een mechanische productie van een bepaalde structuur van 'geloof'. Is het niet precies tegen dit 'geloof', dit nieuwe mondiale geloof van de gedigitaliseerde Eerste Wereld – dat eigenlijk het geloof in de dood van God is – dat een ander geloof, een geloof in naam van de levende God, gewelddadig in opstand komt? Die twee vormen van geloof ('ik geloof in de technologie' en 'ik geloof in God': in beide gevallen gaat het om een primair en elementair vertrouwen dat wezenlijk religieus is) maken beide deel uit van de zogenaamde 'terugkeer van het religieuze'. Als het christendom in wezen het geloof in de dood van God is, dan betekent dit dat het jodendom en de islam de laatste twee monotheïsmen zijn die in opstand komen tegen alles wat in de christianisering van de wereld de dood van God betekent.

Is het 'archaïsche' geweld in de naam van de levende God – de slachtingen, de verminkingen, de verkrachtingen, de zelfmoordcommando's,... – 'de wraak van het eigen lichaam op een ontvreemdende en delokaliserende tele-techno-wetenschap, die in feite vereenzelvd wordt met het wereldomspannend karakter van de markt, de militair-kapitalistische hegemonie, en de mondia-latinisering van het Europese democratische model in zijn dubbele seculiere en religieuze gedaante'?²⁴ De cleane technologische oorlog van het Westen met zo weinig mogelijk eigen slachtoffers tegenover de inzet van het eigen lichaam, het zelfoffer. Maar misschien is er op 11 september wel iets anders gebeurd. Het 'archaïsche' geweld, de 'sacrificiële verplichting' (Baudrillard) is hier een verbond aangaan met de technologie en de efficiëntie. De terroristen zijn diep binnengedrongen in

het systeem. Ze hebben het geheime verbond tussen media, spektakel en terreur in hun voordeel uitgebuit. Hun sterkste wapen was wellicht het gebruik van de reële tijd van de beelden om hun boodschap duidelijk te maken.

'De moeder aller gebeurtenissen', 'de zuivere gebeurtenis die alle gebeurtenissen die nooit hebben plaatsgevonden in zich concentreert': zo noemt Baudrillard de terreur van 11 september die zowel 'beeld' als 'realiteit' heeft doen herrijzen in een tijdperk waarin beide aan kracht verloren leken te hebben.²⁵ Toch zwakt hij deze stelling af door te wijzen op de ambigue rol van het beeld: 'op het ogenblik dat het beeld de gebeurtenis verheerlijkt, neemt het ze ook in gijzeling. (...) Het beeld consumeert de gebeurtenis, in die zin dat het de gebeurtenis absorbeert en ter consumptie aanbiedt'.²⁶ Naar aanleiding van 11 september is wel vaker gezegd dat de realiteit de fictie overtreft: 'Als dat zo lijkt, dan is het omdat de realiteit de energie van de fictie heeft geabsorbeerd, en zelf fictie is geworden. Je zou kunnen zeggen dat de realiteit jaloers is op de fictie, dat het feit jaloers is op het beeld... Het is een soort van duel wie van beide het onvoorstelbaarst is'.²⁷ Voor Baudrillard zijn de aanslagen van 11 september het perfecte huwelijk van de twee massaspektakels van de twintigste eeuw bij uitstek: de magie van het witte doek en de zwarte magie van het terrorisme. Het spektakel van het terrorisme en de terreur van het spektakel gaan hand in hand: 'En tegen deze immorele fascinatie (zelfs al veroorzaakt ze een universele morele reactie) vermag de politieke orde niets. Het is ons theater van de wreedheid (...)'.²⁸

Glossen

In een discussie met Derrida over de relatie tussen religie en media werd hem volgende vraag gesteld: 'Als het zo is dat de hele wereld schatplichtig is aan een beeld en aan media die Latijns en katholiek zijn, of aan een democratische structuur die zich ontwikkelt in dezelfde beweging als deze mondia-latinisering, bestaat er dan in deze wereld geen behoefte of oneindig verlangen naar de mogelijkheden van de stem, van het commentaar en van het verschil?'²⁹ De stem, het commentaar, het verschil: het zijn precies die elementen die voor de 'vertraging' in *TODAYulysse*s zorgen. De tekst is een soort van glosse, een reeks van aantekeningen in de marge van een hele reeks andere teksten, films, anekdotes. In de gepubliceerde tekst zijn er geen aanduidingen van de sprekers en hun res-

pectieve replieken. De 'I' kan mannelijk of vrouwelijk zijn, jong of ouder. De herinnering helpt om bepaalde passages aan een van beide stemmen toe te wijzen, andere passages blijven twijfelen tussen de twee verschillende stemmen, waardoor de tekst op verschillende manieren versneden en ingedeeld kan worden. En dus tot steeds nieuwe glossen kan leiden. En dat is uiteindelijk ook deze tekst: glossen bij enkele momenten uit *TODAYulysse*s en andere teksten om te proberen zo lang mogelijk op een zinkend vlot rond te dobberen. ●

1 Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 36.

2 id., p. 10.

3 Slavoj Žižek, 'Welcome to the desert of the real' <http://web.met.edu/cms/reconstructions/interpretations/desertreal.html>

4 Baudrillard, id., p. 11.

5 Bojana Cvejk, Jan Ritsema, *TODAYulysse*, Brussel, Kaaitheater, 2002

6 id.

7 id.

8 Henk Oosterling, *Radicaal middelmatigheid*, Amsterdam, Boom, 2000, p. 29.

9 id., p. 13.

10 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 89.

11 Jan Ritsema, 'The different theatre (a theatre of difference)', in: *TODAYulysse*, id., p. 43.

12 *TODAYulysse*, p. 24.

13 Barbara Baert, 'Woord, huid, sluier. Omtrent beeld en monotheïsme', in: *Etcetera*, jg. 20, nr. 81, april 2002, p. 13.

14 Edward Bond, *Saved*, London, Methuen Paperback, 1987, p. 7-8.

15 Gianni Vattimo, 'Een spoor van een spoor', in: Jacques Derrida, Gianni Vattimo & Hans-Georg Gadamer, *God en godsdienst*, Kampen/Kapellen, Kok Agora/Pelckmans, 1997, p. 100.

16 Hent de Vries and Samuel Weber (ed.), *Religion and Media*, Stanford, Stanford University Press, California, 2001, p. 3.

17 Jacques Derrida, 'Above All, No Journalists', in: Hent de Vries and Samuel Weber, id., p. 58.

18 id., p. 67.

19 id., p. 74.

20 Jacques Derrida, 'Geloof en weten', in: Jacques Derrida, Gianni Vattimo & Hans-Georg Gadamer, id., p. 38-39.

21 Jacques Derrida, in: Hent de Vries, id., p. 74.

22 in: Jacques Gianni Vattimo & Hans-Georg Gadamer, id., p. 23.

23 Manuel Castells, op.cit. in: Hent de Vries and Samuel Weber, id., p. 13.

24 Jacques Derrida, 'Geloof en weten', id., p. 80.

25 Jean Baudrillard, p. 10.

26 ib., p. 37.

27 ib., p. 38.

28 ib., p. 40.

29 Hent de Vries and Samuel Weber, id., p. 83.