

Chasing the White Rabbit or, Depth and Surface in the 'Real' World

Peter McCarthy

- Fred: Maybe you can clarify something for me. Since I've been, you know, waiting for the fleet to show up, I've read a lot, and . . .
- Ted: Really?
- Fred: . . . and one of the things that keeps popping up is this about 'subtext'. Plays, novels, songs, they all have a 'subtext', which I take to mean a hidden message or import of some kind. So subtext we know. But what do you call the message or meaning that's right there on the surface, completely open and obvious? They never talk about that. What do you call what's above the subtext?
- Ted: The text.
- Fred: OK, that's right, but they never talk about that.

Whit Stillman, *Barcelona* (1994)

Introduction

Walker Percy's *The Moviegoer* offers the reader an exemplar of the *modern* narrative subject: one John 'Binx' Bolling, war veteran, consummate cineaste and idler living out his existence in New Orleans, delivers a slice of his own perspective on the real world as Carnival descends around him. While grappling with his amorous cogitations on a girl he sees on a bus, pondering her thoughts and reactions to his own presence there, the notion of *the search* comes to him in a flash: 'What is the nature of the search? you ask . . . The search is what anyone would undertake if he were not sunk in the everydayness of his own life. This morning, for example, I felt as if I had come to myself on a strange island. And what does such a castaway do? Why, he pokes around the neighbourhood and he doesn't miss a trick.'¹

It sounds familiar. Percy here uses the explorative nature of the narrative to scout the very nature of apperception, the possibility of a reflexive self and the further potential for some cognitive adventure,

simultaneously propelling human subjectivity and tempering what may be termed (in all its banality) the human condition. The idea of the search first dawns on Binx while (in an obvious reference to Sartre's 'nauseous' Roquentin) finding himself on the ground, flat on his face, staring down a dung beetle scratching among the leaves. An immense curiosity stirs in him and 'it' comes to him, the stunning realisation, for the very first time, that he is 'onto something'.² 'To become aware of the *possibility* of the search', mouths Binx, 'is to be onto something. Not to be onto something', he propounds as he scans his horizons, his potential, 'is to be in despair'.³

Now here is the apparent crux of a *modernist* narrative: arguably old news, rooted in all its modern reflexivity, a certain pathetic teleology, doubly-bound in the similarly old news of existentialist philosophising. We have a master narrative (true, in Percy's case, none too masterly – if indeed masterful – none too normative: this, after all, is the aim of the modernist game), a 'something' to which this subject is both adverted and which he ultimately desires. The mere fact of his desiring, *to be onto something*, is the motor of his narrative and he takes us along for the ride. What is of interest here is the fact the *modernist* anti-hero Binx could just as well be in the ostensibly postmodern shoes of a Deckard in *Blade Runner*, of Cole in *Twelve Monkeys*, Ballard in *Crash*, Madison/Dayton in *Lost Highway*, Murdoch in *Dark City*, of Neo in *The Matrix* . . . protagonists in the latter being similarly central to the 'onto something' narratives of a putatively *postmodern* canon.

So what separates these narratives? Beyond the sets, the rendering of surface, a kind of reflexive pastiche, of 'quotation' as opposed to self-reflexivity, allusions to a higher order thinking, etcetera? In this realm of the *postmodern* – this is by now axiomatic, if

¹ Walker Percy, *The Moviegoer*, New York, 1980, p. 18.

² Ibid., p. 16.

³ Ibid., p. 18.

Het witte konijn achterna, of: Diepgang en oppervlakte in de 'echte' wereld

Fred: Misschien kun jij me ergens mee verder helpen. Sinds ik, nou ja, zit te wachten tot die vloot komt opdagen, heb ik een hoop gelezen, en [...]

Ted: Echt waar?

Fred: [...] en een van de dingen die steeds weer opduiken is het begrip 'subtekst'. Toneelstukken, romans, liedjes hebben allemaal een 'subtekst', wat naar ik aanneem een of andere verborgen boodschap of strekking is. Wat subtekst is weten we dus. Maar hoe noem je de boodschap of betekenis die direct aan de oppervlakte ligt, klinkklaar en overduidelijk? Daar hebben ze het nooit over. Hoe noem je datgene wat boven de subtekst ligt?

Ted: De tekst.

Fred: Okee, dat klopt, maar daar hebben ze het nooit over.

Whit Stillman, *Barcelona* (1994)

Inleiding

Met *The Moviegoer* van Walker Percy krijgt de lezer een voorbeeld voorgeschoteld van het *moderne* verhaalonderwerp: ene John 'Binx' Bolling, oorlogsveteraan, verwoed film liefhebber en leegloper die in New Orleans zijn dagen slijt, geeft een staaltje van zijn kijk op de echte wereld terwijl om hem heen het carnaval bruist. Hij worstelt met amoreuze overpeinzingen over een meisje dat hij in de bus heeft gezien, piekert over wat ze van hem zal vinden en hoe ze op zijn aanwezigheid op die plek zal reageren, en dan komt in een flits het idee van *de zoektocht* in hem op: 'Wat is eigenlijk een zoektocht?, vraag je... De zoektocht is iets dat iedereen zou ondernemen als hij niet vastzat in de alledaagsheid van zijn eigen leven. Vanmorgen bijvoorbeeld had ik het gevoel alsof ik op een of ander afgelegen eiland wakker was geworden. En wat doet zo'n schipbreukeling? Nou, hij lummelt wat rond in de

buurt en zorgt dat hij van alles op de hoogte is.'¹ Het klinkt bekend. Percy maakt hier gebruik van het onderzoekende karakter van het verhaal om zich te verdiepen in het wezen van de associatieve waarneming zelf, te onderzoeken of een reflexief 'ik' tot de mogelijkheden behoort, of men kennis kan vergaren op een avontuurlijke manier, waarbij enerzijds de menselijke subjectiviteit wordt gestimuleerd en anderzijds wordt verzacht wat je (in al zijn banaliteit) het menselijk tekort zou kunnen noemen. De eerste keer dat het idee van de zoektocht in Binx opkomt is wanneer hij (in een duidelijke verwijzing naar Sartres 'walgende' Roquentin) plat op zijn gezicht ligt, oog in oog met een mestkever die tussen de bladeren rondscharrelt. Een enorme nieuwsgierigheid maakt zich van hem meester en voor de eerste keer treft 'het' hem, het verbijsterende besef dat hij 'iets op het spoor is'.² 'Dat je je bewust wordt van de *mogelijkheid* van de zoektocht', mompelt Binx, 'betekent dat je iets op het spoor bent. Als je niets op het spoor bent', stelt hij terwijl hij zijn horizons, zijn potentieel aftast, 'ben je wanhopig'.³

Kennelijk is dit de kern van een *modernistisch* verhaal: oud nieuws, zou je kunnen zeggen, met al zijn moderne reflexieve wortels, met een zekere pathetische teleologie, dubbel verbonden met het al even oude nieuws van existentialistische filosofieën. Er is sprake van een centrale verhaallijn (in Percy's geval ook weer niet zo centraal – maar wel meesterlijk geschreven – en ook niet al te normatief; daar gaat het in het modernistische spel tenslotte om), 'iets' wat de aandacht van dit subject heeft getrokken en waarnaar hij uiteindelijk verlangt. Het loutere feit van zijn verlangen, *iets op het spoor zijn*, is de motor van zijn verhaal en hij neemt ons mee op sleeptouw. Wat hier interessant is, is dat de *modernistische* antiheld Binx net zo goed in de verondersteld postmoderne schoenen zou

1

Walker Percy, *The Moviegoer*, New York, 1980, p. 18.

2

Ibidem, p. 16.

3

Ibidem, p. 18.

not entirely satisfactory – a certain unhappy 'settlement' has been reached between depth and surface: the latter valorised to the extent depth is rendered entirely in surface phenomena, in the gleaming (or decaying) facades of a merely projected and represented (this term is itself anathema to the postmodern but is nevertheless party to the compromise), repeated and replicated civilisation; the former, merely accommodated as myth, a ruse, an anachronism. A collaboration has taken place.

The important point here is that postmodernism, while disavowing the all too numerous 'master' narratives emanating from its modernist progenitor – from the primacy of the signifier (as a basis of critique), the formal reductions of myth to the real (as played out in a century of painting, photography, architecture, film . . . ART) to the privileging of certain epistemological, social or political tenets as evidence of positionality-in-the-world – the postmodern has accommodated them all in the sublatory moves (in Hegelian terms) of the 'postmodern moment'. While philosophers and theoreticians of the postmodern muse on the status of the real, of the relation depth-surface, of the positionality (or, indeed, of the very existence) of the subject and their cultural phenomena, it is precisely these phenomena that create a sort of reflective and serial feedback loop, a potential trap allowing for no analysis at all. It is here, in the apparent dichotomy between depth and surface, the trap inheres: '*Non haya banda! Non haya orquesta!*' as the key plot point in Lynch's *Mulholland Drive* testifies. 'There is no band. There is no orchestra. It is all a recording.' This is a compelling metaphor.

Yet Lynch's particular 'recording' is precisely the means by which a highly over-determined depth discourse (the machinations of repressed desire, thwarted ambitions, the 'culture industry') is rendered *surface*: a master narrative, an elaborate *realist* narrative is effected by means of an apparently superficial narrative ruse – a dream-work. And, contrary to Lynch's reputation, this is not a nihilistic operation. Now the dream-work (*Traumarbeit*) is hardly superficial – here or elsewhere – yet it serves the purpose of a kind of narrative cover-up, conflating the complexity of its depth – the real depth to which it simultaneously adverts and disavows – with a *normative* narrative surface.

It is precisely the dream-work's reduction of *depth to surface*, that is central to representation (*Bildung*) in all its forms and further, is precisely the kernel of this postmodern moment – or, more properly, the ground

contested between it and the modern. Freud writes of such textual stealth in *The Interpretation of Dreams* when he elaborates the dream's earlier processes of *condensation, displacement* and *representability* (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) into the workings of *secondary revision*, that which he terms the 'fourth power in dream construction'.⁴ Here he puts the movement of the dream's *manifest* content over its *latent* content – the 'imaginative formation' or 'façade for the dream' he calls *Phantasie* (or more suitably *Phantasiebildung*) – at work as much in waking life (especially the daydream – *Tagtraum*) as a kind of waking narrativisation of the subtle machinations of slumber.⁵ It is the *work* of the dream itself that is at stake here, its *mode of production*, which is formal and lives off artifice. Slavoj Žižek works this theme, taking up the fetishism of representation to question not *the secret hidden in the form*, but *the secret of the form itself*. Žižek develops the hermeneutic relation between Marx and Freud, between their respective analyses of the *work* of the commodity and the *work* of the dream. 'In both cases', says Žižek, 'the point is to avoid the properly fetishistic fascination of the "content" supposedly hidden behind the form (the form of commodities, the form of dreams) but, on the contrary, *the "secret" of the form itself*.'⁶ It is *all a recording* . . .

Andrei Tarkovsky's film *Stalker* (1979) goes some way in settling this score between the modern and the postmodern, at least deals with the parameters or strictures set by notions such as narrative, the real, truth, ideology and subjectivity: modernist concerns addressed (arguably) in a postmodern modality. The *Stalker* is an itinerant and diffident guide, a kind of mercenary (no name, no hero, not even an anti-hero, barely an *agonist*) delivering dreamers, opportunists and rationalists alike to the Zone, a forbidden wasteland apparently rendered so by some apocalyptic alien visitation. The Zone confounds description and proves only a sinkhole for reason and logical perspective. At the core of the Zone is the Room where, it is said, wishes may be granted and dreams realised. The Zone is, in fact, a non-space, an inarticulate, ineffable 'realm' which defies interpretation and might

4

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, London, 1967, p. 491.

5

Ibid., p. 491, note 1. This move is critical in Freud's opus: 'Phantasies are psychical

façades', he wrote Fleiss in a letter dated as early as 2 May,

1897, 'constructed in order to bar the way to these memories of [primal scenes]' (ibid., p. 491, note 4). This 'bar' is key to psychoanalytic enterprise and, it turns out, to Lynch's *Mulholland Drive* . . .

6

Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, 1991, p. 11.

kunnen staan van bijvoorbeeld Deckard in *Blade Runner*, Cole in *Twelve Monkeys*, Ballard in *Crash*, Madison/Dayton in *Lost Highway*, Murdoch in *Dark City*, Neo in *The Matrix*... In laatstgenoemde film draait het evenzeer om een verhaal (van een *postmoderne* canon, naar verluidd) waarin de protagonisten 'iets op het spoor' zijn.

Wat maakt deze verhalen dan anders? Afgezien van de sets, de oppervlakteweergave, een soort reflexieve pastiche, meer 'citaat' dan zelfreflectie, en de toespeelingen op het denken van een hogere orde, enzovoort? In dit domein van het *postmoderne* – dit is onderhand vanzelfsprekend, zij het niet geheel bevredigend – is een soort ongemakkelijk 'vergelijk' bereikt tussen diepgang en oppervlakte; de laatste krijgt haar waarde voorzover de diepgang volledig in oppervlakteverschijnselen wordt omgezet, in de glanzende (of weggrotende) façades van een beschaving die slechts wordt geprojecteerd en weergegeven (deze term zelf is het postmodernisme een gruwel, maar maakt niettemin deel uit van het compromis), herhaald of gekopieerd; wat de diepgang betreft, die heeft slechts als mythe een plaats gekregen, als truc, als anachronisme. Er is sprake van medeplichtigheid.

Wat hier van belang is, is dat het postmodernisme weliswaar de al te talrijke Grote Verhalen afwijst die zijn modernistische voorganger heeft voortgebracht – van het primaat van de betekenisdrager (als basis voor kritiek), de formele reductie van de mythe tot het tastbare (zoals die heeft plaatsgevonden in een eeuw van schilderen, fotografie, architectuur, film... KUNST) tot de bevoorrecht van bepaalde epistemologische, sociale of politieke principes als blijk van positionering-in-de-wereld – maar deze wel allemaal een plaats heeft gegeven in de 'Aufhebungs'-bewegingen (om met Hegel te spreken) van 'het postmoderne moment'. Terwijl filosofen en theoretici van de postmoderniteit mijmeren over de status van het reële, van de relatie diepgang-oppervlakte, van de positionering (of zelfs van het *bestaan*) van het subject en de bijbehorende culturele verschijnselen, zijn het nu juist die verschijnselen die een soort voortdurend zichzelf versterkende reflectieve cirkelbeweging creëren, een potentiële val die geen enkele analyse toelaat. Het is hier, in de ogenschijnlijke tweedeling tussen diepgang en oppervlakte, dat deze val eigenlijk ligt: '*Non haya banda! Non haya orquesta!*', zoals de intrige luidt waar het in de film *Mulholland Drive* van David Lynch om draait. 'Er zijn geen muzikanten. Er is geen orkest. Het is allemaal opgenomen.' Dat is een dwingende metafoer.

Toch is nu juist die 'opname' van Lynch het middel

waarmee een overbepaald discours over diepgang (de mechanismen van onderdrukte verlangens, gedwarsboomde ambities, de 'cultuurindustrie') tot *oppervlakte* wordt gemaakt: een centrale verhaallijn, een gedetailleerd *realistisch* verhaal komt tot stand via een schijnbaar oppervlakkige narratieve truc – een droomarbeid. En dit is, in weerwil van de reputatie van Lynch, geen nihilistische onderneming. Nu kun je de droomarbeid (*Traumarbeit*) moeilijk oppervlakkig noemen – hier of elders –, maar hier dient zij als een soort narratieve dekmantel, en vloeit de complexiteit van haar diepgang – de werkelijke diepgang waar zij naar verwijst en die zij tegelijkertijd loochent – samen met een *normatief* narratief oppervlak.

Het herleiden door de droomarbeid van *diepgang tot oppervlakte* waar het bij representatie (*Bildung*) in al haar vormen en gedaanten om draait, is nu precies de harde kern van dit postmoderne moment – of, juister gezegd, het terrein dat het postmoderne en het moderne elkaar betwisten. Freud schrijft in zijn *Traumdeutung* over een dergelijke gelaagdheid van teksten, als hij de eerdere processen van het dromen zoals *verdichting*, *verschuiving* en *voorstelbaarheid* (*inachtneming van de plastische mogelijkheden*) samenvat als de werking van de *secundaire revisie*, datgene wat hij omschrijft als de 'vierde macht in de constructie van dromen'.⁴ Hij stelt hier de beweging van de *manifeste* inhoud van de droom boven de *latente* inhoud ervan – de 'verbeeldingsvolle formatie' of 'façade voor de droom' die hij *Phantasie* (of, meer toepasselijk *Phantasiebildung*) noemt –, die evenzeer werkzaam is wanneer men wakker is (met name in de dagdroom – *Tagtraum*) als een soort wakende narrativisering van de subtiele mechanismen van de sluimer.⁵ Het is het *werk* van de droom zelf waar het hier om draait, zijn *productiewijze*, die formeel is en zich met kunstgrepen voedt. Slavoj Žižek werkt dit thema uit, hij behandelt het fetisjisme van de representatie, niet om *het geheim dat schuilt in de vorm* aan de orde te stellen, maar *het geheim van de vorm zelf*. Žižek gaat nader in op de hermeneutische relatie tussen Marx en Freud, tussen hun respectieve analyses van het *werk* van de waar en het *werk* van de droom. 'In beide gevallen', zegt Žižek, 'gaat het erom de wezenlijk fetisjistische

4

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, [plaats?], 1899. Ned. vert. door Thomas Graftdijk, *De droomduiding*, Amsterdam, 1999.

5

Ibidem. Dit is een cruciale wending in het werk van Freud: 'Fantasieën zijn psychische façades', schrijft hij al op 2 mei

1897 in een brief aan Fliess, 'geconstrueerd om die herinneringen aan [oer-ervaringen] de weg te versperren.' (ibidem). Dit 'versperren' is de sleutel tot de psychoanalytische praktijk en ook, zo blijkt, tot de film *Mulholland Drive* van David Lynch...



Before the Zone – Stalker's horizon (Alexander Kaidanovsky)

Voor de Zone – horizon van de Stalker (Alexander Kaidanovsky)

well be akin to the Lacanian notion of 'the real' (*le réel*), a place where 'phantasy and reality converge . . . in something irreducible, *non-sensical*, that functions as an originally repressed signifier'.⁷ The 'real', in the Lacanian sense, has little to do with 'reality' as we 'know it' (that is to say, the 'real' of the perceived world, the *ideological* world), yet is the elusive kernel of subjectivity: 'we see here a point that the subject can approach only be dividing himself into a certain number of agencies. One might say what is said of the divided kingdom, that any conception of the unity of the psyche, of the supposed totalising, synthesizing psyche, ascending towards consciousness, perishes there.'⁸ And so it is in the Zone.

On this particular 'tour of duty', Stalker delivers 'Professor' and 'Writer' (the designated stand-ins for the apparently adversarial discourses of science and art) to the Zone and its Room. Meeting in a bar before they set out on their journey, Writer and Professor take stabs at each other's 'disciplines': the Writer a somewhat nihilistic cynic, bereft of inspiration, bored with what he sees as the 'tedium' of his craft and life

itself; the Professor, a physicist giving little away other than his 'duty to science'. Writer to Professor: 'Physicist? That's probably tedious too. Searching for truth. It hides away and you seek it everywhere, to dig it out.'

As they advance on the Zone, the Stalker warns his charges: 'Straight paths aren't shortest here, the farther we go the less we risk . . . the Zone's a complex maze of death traps . . . demands respect, otherwise it'll punish you. Former traps disappear, new ones appear. Safe ways become impassable and the way becomes now easy, now confused beyond words. It might seem capricious but at each moment it's just as if we've made it by our own state of mind.'

7

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, New York, 1981, p. 251.

8

Ibid., p. 51. Žižek defines the Lacanian 'Real' – doubtless the 'kernel' of his own overdetermined *oeuvre* – as 'the rock on which every attempt at symbolisation stumbles, the

hard core which remains the same in all possible worlds (symbolic universes); but at the same time its status is thoroughly precarious', he argues, 'that persists only as failed, missed, in a shadow, and dissolves itself as soon as we try to grasp it in its positive nature'. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p. 169.

fascinatie te vermijden van een "inhoud" die achter de vorm verborgen zou liggen (de vorm van waren, de vorm van dromen) en juist te zoeken naar *het geheim van de vorm zelf*.⁶ Het is *allemaal opgenomen...*

Andrei Tarkovski's film *Stalker* (1979) rekent tot op zekere hoogte af met de tegenstelling tussen het moderne en het postmoderne; in elk geval stelt de film de parameters of beperkingen aan de orde die begrip-pen als narratief, de werkelijkheid, de waarheid, ideologie en subjectiviteit met zich meebrengen: modernistische kwesties die, zo zou je kunnen zeggen, in een postmoderne modaliteit worden behandeld. De *Stalker* is een rondtrekkende en verlegen gids, een soort huur-ling (geen naam, geen held, zelfs geen antiheld, nauwelijks een *handelend personage*), die niet alleen dromers maar ook opportunisten en rationalisten naar de Zone brengt, een verboden stuk woestijn dat ken-nelijk in deze toestand is gebracht door een apocalyp-tisch bezoek van buitenaardse wezens. De Zone laat zich op geen enkele manier beschrijven en fungeert louter als zinkput waarin de rede en de logica verdwij-nen. In het hart van de Zone bevindt zich de Kamer waar, naar men zegt, wensen wellicht verhoord worden en dromen verwezenlijkt. De Zone is in feite een non-ruimte, een ongedefinieerd, onbenoembaar 'domein' dat zich aan elke interpretatie onttrekt en wel eens verwant zou kunnen zijn aan het Lacaniaanse concept van 'het reële' (*le réel*), een plaats waar 'fantasie en werkelijkheid ineenvloeien [...] tot iets onherleidbaars, *ongerijmds (non-sensikaal)*, dat functioneert als een oorspronkelijk verdrongen betekenisdrager'.⁷ Het 'reële' in de betekenis die Lacan eraan geeft heeft wei-nig te maken met de 'werkelijkheid zoals wij die ken-nen' (dat wil zeggen, het 'reële' van de waargenomen wereld, de *ideologische wereld*), maar is wel de ongreepbare kern van de subjectiviteit: 'we zien hier een punt dat het subject slechts kan benaderen door zichzelf te splijten in een aantal handelende factoren. Je zou ervan kunnen zeggen wat van het verdeelde koninkrijk wordt gezegd, namelijk dat elke conceptie van een eenheid van de psyche, van een veronderstel-de totaliserende, synthetiserende psyche, die opstijgt naar bewustzijn, daar ten onder gaat'.⁸ Zo is het ook in de Zone.

Op deze specifieke 'dienstreis' brengt *Stalker* 'Professor' en 'Schrijver' (aangewezen als represen-tanten van de kennelijk tegenstrijdige vertogen van wetenschap en kunst) naar de Zone en de Kamer. Tijdens een ontmoeting in een bar voorafgaand aan hun tocht vallen Schrijver en Professor elkaars 'disci-plines' aan: Schrijver is een nogal nihilistische cynicus

met gebrek aan inspiratie, die zich verveelt bij wat hij ziet als de 'saaïheid' van zijn beroep en van het leven zelf; Professor is een natuurkundige die weinig meer prijsgeeft dan zijn 'verplichting aan de wetenschap'. Schrijver tot Professor: 'Natuurkundige? Dat is waar-schijnlijk ook saai. Naar de waarheid zoeken. Die ver-bergt zich en je zoekt er overal naar, om haar uit te graven.'

Terwijl ze verder in de Zone doordringen, waar-schuwt de *Stalker* zijn metgezellen: 'Rechte paden zijn hier niet de kortste, hoe verder we gaan, hoe kleiner het risico [...] de Zone is een ingewikkelde doolhof van dodelijke vallen [...] hij eist respect, anders straft hij je. Oude vallen verdwijnen, nieuwe verschijnen. Veilige routes worden onbegaanbaar en de weg is nu eens gemakkelijk, dan weer te verward voor woorden. De Zone lijkt misschien wispelturig, maar het is, op elk willekeurig moment, alsof we hem met onze eigen geestestoestand gemaakt hebben.'

Oppervlak en schijnbeeld

In zijn *Logique du sens* beschrijft Deleuze de stoïci als de grondleggers van de 'oppervlakte-effecten', als degenen die een bepaald betoog over diepgang in het platonisme op zijn kop hebben gezet en daarmee onbedoeld de weg hebben vrijgemaakt voor de moder-niteit.⁹ Het vroege platoonse dualisme tussen de twee essentiële dimensies van het bestaan – tussen een zekere rationele, onveranderlijke en begrijpelijke wer-kelijkheid of 'model' (een wezen staat *hier* op een bepaald punt in tijd en ruimte, de Idee of de Vorm) en een zichtbare, waarneembare maar veranderlijke ver-sie van die werkelijkheid, de 'kopie' daarvan (een wezen *hier* neemt zichzelf waar of iets dat aan hem verschijnt, het Ding of de Materie) – hield de mogelijk-hed open om verder te theoretiseren over zin, waarne-ming, het beeld, het reële en de diverse duistere gebie-den daartussen te doordenken.

De verschijnselen die zich aan ons voordoen en die we als *werkelijk* waarnemen zijn voor Plato minder reëel dan de Ideeën die ze in zich dragen – ze bestaan

6

Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londen, 1989, p. 11.

7

Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psy-chanalyse*, Parijs, 1973.

8

Ibidem. Žižek definieert het 'reële' bij Lacan – ongetwijfeld de 'kern' van zijn eigen overbe-paalde *oeuvre* – als 'de harde rots waar elke poging tot symbo-lisering op stuit, de harde kern die dezelfde blijft in alle moge-

lijke werelden (symbolische uni-versums); maar waarvan de sta-tus tegelijkertijd uiterst precair is,' stelt hij, 'iets dat enkel standhoudt als mislukt, gemist, in een schaduw, en in het niets oplost zodra we er in zijn con-creetheid greep op proberen te krijgen.' Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p. 169.

9

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Parijs, 1969, passim.



Stalkers rests, Stalker prays, before the Room
 Stalker rust uit, Stalker bidt, voor de Kamer

Surface and Simulacrum

In his *The Logic of Sense*, Deleuze writes of the Stoics as the founders of 'surface effects', as the perpetrators of an inversion or reversal of a certain depth discourse in Platonism and in the doing they let the cat of modernity out of the bag.⁹The early Platonic dualism between two essential dimensions of existence – between a certain rational, immutable and intelligible reality or 'model' (a being stands *here* at a particular point in time and space, the Idea or Form) and a visible, sensible but mutable version of that reality, its 'copy' (a being *here* perceives itself or something which appears to it, the Thing or Matter) – allowed for the very possibility of theorising further about sense, perception, the image, the real and the thinking through of sundry dark passages between.

The phenomena which appear to us and which we perceive as *real* are, for Plato, less real than the Ideas they come to entertain – they exist only to the extent Ideas engage with them, to the extent they enter into the reflexive space of Ideas as mere participants. The phenomena are merely 'copies' of the ideational

'model' and, at that, none too exact. But here at least we have a passage through which representation is enabled and somewhat articulated. And it is here Deleuze draws out a further dimension in the Platonic dualism: a 'more profound and secret dualism hidden in sensible and material bodies themselves' – a 'subterranean dualism' and one which is more than the adversarial relation between the ideational model and its material copy but rather a slippery joust between copies and simulacra: '*Copies* are secondary processors . . . well-founded pretenders, guaranteed by resemblance; *simulacra* are like false pretenders, built upon a dissimilarity, implying and essential perversion or deviation.'¹⁰

9

Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester with Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas, London, 2001, p. 7 passim.

10

Ibid., pp. 2, 256. 'The catechism, so much inspired by Platonism, has familiarised us with the notion', writes Deleuze. 'God made man in his image and resemblance. Through sin,

however, man lost the resemblance while maintaining the image. We have become simulacra' (*ibid.*, p. 257). 'To reverse Platonism', he argues with reference to the Stoics and further invoking Nietzsche (this is, after all, his avowed project too), 'has to do with undertaking the subversion of the world – "the twilight of the idols"' (*ibid.*, p. 262).



The Writer (Anatolii Solonitsin) in the Room, transformed
De Schrijver (Anatolii Solonitsin) in de Kamer, getransformeerd

slechts voorzover ze zijn verbonden met Ideeën, voorzover ze, louter als deelnemers, de reflexieve ruimte van de Ideeën betreden. De verschijnselen zijn slechts 'kopieën' van het denkbeeldige 'model' en nog niet eens zulke exacte ook. Maar langs deze weg wordt representatie althans mogelijk en ook enigszins gearticuleerd. En op dit punt schetst Deleuze nog een extra dimensie die in het platoonse dualisme schuilgaat: een 'dieper en geheim dualisme verborgen in de bewuste en materiële lichamen zelf' – een 'onderaards dualisme', en wel een dat meer is dan de conflictueuze relatie tussen het ideële model en de materiële kopie ervan, eerder een schimmig steekspel tussen kopieën en schijnbeelden: *'Kopieën* zijn secundaire bewerkingen [...] troonpretendenten met goede papieren en een gegarandeerde gelijkenis; *schijnbeelden* zijn als troonpretendenten met valse papieren en een gebrek aan verwantschap, dat een wezenlijke perversie of afwijking impliceert.'¹⁰

Het schijnbeeld ontwijkt speels de beweging van de Idee en is in staat zowel het model als de gelijkende kopie in de maling te nemen, ze als het ware in een

kruisvuur tegen elkaar uit te spelen. 'Onder de Ideeën liggen beperkte dingen, maar ook onder de dingen', stelt Deleuze, variërend op Plato, waaraan hij de retorische vraag toevoegt: 'Is er niet nog dat krankzinnige element dat blijft bestaan en opduikt aan de andere kant van de orde die door de Ideeën wordt opgelegd en door de dingen wordt ontvangen?'¹¹ Terwijl de kopie nog op zijn model lijkt, een beeld is dat nog een zekere relatie met zijn omkadering heeft, vertonen schijnbeelden nergens gelijkenis mee; ze weten ontdekking te ontlopen en blijven tegelijkertijd hinderlijk in de buurt van het model waarvan ze zijn afgeleid.

Het schijnbeeld is verraderlijk, het 'krankzinnige element' dat een bedreiging vormt voor elk gevoel van zekerheid (zo dat al zou kunnen bestaan). Zoals Deleuze het stelt 'gaat het er bij Plato allereerst om een keuze te maken tussen de pretendenten, goede en slechte kopieën van elkaar te onderscheiden of liever: kopieën (altijd van de werkelijkheid afgeleid) van schijnbeelden (altijd uitdrukkelijk anders) [...] zich ervan te vergewissen dat de kopieën het winnen van de schijnbeelden, de schijnbeelden te onderdrukken [...] te verhinderen dat ze naar de oppervlakte klimmen en overal "op slinkse wijze binnendringen"'.¹² Maar het 'onderaardse' breekt door, 'breekt zijn ketenen en stijgt naar de oppervlakte: vervolgens bevestigt het zijn fantasmagorische macht, dat wil zeggen, zijn onderdrukte macht'.¹³ Volgens Deleuze hebben de stoïci dit onderdrukte 'krankzinnige element' tevoorschijn geroepen, in een omkering van het platonisme. De reflectieve en beeldende 'diepgang' van het platonisme wordt ontdaan van al zijn *werkelijke* dialectische kracht en vervangen door een radicaal moment van oppervlakte-effect – van oppervlakte-*ffecten*.

10

Ibidem. 'De catechismus, zozeer geïnspireerd op het platonisme, heeft ons vertrouwd gemaakt met het idee,' schrijft Deleuze, 'dat God de mens heeft gemaakt naar Zijn beeld en gelijkenis. Door de zonde heeft de mens de gelijkenis echter verloren, terwijl hij het beeld behield. We zijn schijnbeelden geworden.' (Ibidem) 'Het "omkeren van het platonisme",' stelt hij onder verwijzing naar de stoïci en zich verder beroepend op Nietzsche (dit is tenslotte, zo geeft hij toe, ook zijn project), 'heeft te maken met het ondermijnen van de wereld – de "afgodenschemering"' (ibidem).

11

Ibidem, p. 2. In zijn *Timaeus* laat Plato zijn eigen vroege dualisme achter zich en biedt (onder andere) een derde orde van de werkelijkheid in de 'receptakel van alle wording', een vorm die hij omschrijft als 'moeilijk en duister [...] zelf wordt ze slechts gevat door een soort bastaardredenering, niet vergezeld van enige waarneming en nauwelijks geloofwaardig. Als we onze blik op haar richten, dromen we met open ogen. Plato, *Timaeus* en *Critias*. Ned. vert. van *Timaeus* door Xaveer de Win, in: *Verzameld werk*, deel V, Baarn, 1999, pp. 227, 232.

12

Ibidem.

13

Ibidem.

The simulacrum plays at dodging the movement of the Idea and is the potential confounder of both the model and its semblant copy, catching them in a kind of crossfire. 'Limited things lie beneath the Ideas; but even beneath things', Deleuze works Plato, adding the rhetorical question, 'is there not still this mad element which subsists and occurs on the other side of the order that Ideas impose and things receive?'¹¹ Where the copy resembles its model, an image of some relation to its frame, the simulacra are without resemblance, able to simultaneously evade detection while stalking their progenitors.

The simulacrum is insidious, the 'mad element' which threatens any sense of certainty (were this ever possible). As Deleuze puts it, the 'Platonic motivation . . . has to do with selecting among the pretenders, distinguishing good and bad copies or, rather, copies (always well-founded) and simulacra (always engulfed in dissimilarity) . . . of assuring the triumph of the copies over simulacra, of repressing simulacra . . . preventing them from climbing to the surface and "insinuating themselves" everywhere'.¹² But the 'subterranean' nature pulls through, 'breaks its chains and rises to the surface: it then affirms its phantasmatic power, that is, its repressed power'.¹³ For Deleuze, the Stoics conjured this repressed 'mad element' in a reversal of Platonic fortunes. The reflective and representational 'depth' in Platonism is drained of all its *real* dialectical strength and supplanted by a radical, moment of surface effect – of surface *affects*.

We can see here an obvious parallel with the 'replicant problem' in *Blade Runner*.¹⁴ Rick Deckard, a futuristic cop charged with 'retiring' rogue androids who have somehow escaped from their bonded travails (usually on some outer planet or other) and melted into the brave new world, must establish the credentials of his potential targets, human or otherwise. A new breed of androids has been developed, the Nexus 6, which are remarkably human in their characteristics and even more determined to be so. The 'Voight-Kampff Empathy Test' is his first-drawn weapon; a kind of psychometric test designed to expose an android by means of their insufficient capacity to empathise with truly human emotions. One problem: Nexus 6 replicants are so perfect it was conjectured they might develop, after a few years, their own emotional responses, a certain reflexive stance towards others, their own humanity. And so they did, their 'repressed power rising to the surface', threatening the established order of things.

Montage

Tarkovsky's eschewing of (Eisensteinian) dialectical montage is legend, his rendering of his own particular *real* through a sort of long take poetics is both an attempt to undo and go beyond Eisenstein's *montage of attractions*, rendering a cinematic space in which surface manifestations may deliver up to the viewer a poetics deemed (just maybe) as personal as his own. Yet Tarkovsky delivers the labyrinth of the Zone in profound depth and by means of an almost entirely superficial process: his long takes, and ponderous movements over surfaces, some reflecting, some merely offering themselves up for reflection, still bring us something of these 'attractions', nothing short of a depth discourse, a deep structural *imaged* subject, 'exhibited' (*darstellungsfähig*) in his *mise-en-scène*.

Tarkovsky's surface – a surface nonetheless of being and appearance – renders depth, but by what means? This collusion of being and appearance is at its best in the photographic *medium*: the photograph is rarely, if ever, distinguished from its referent – the image is in this sense *immediate*, at least by its appearance suggesting an unmediated relation to the real, the object to which it refers. Thus, the term *medium* is a misnomer – the map is the *equivalent* of its other term, the terrain.

The relation *map to real* is at once lost and inverted as the viewer's experience (ideology) is the projected *real* – relation becomes dislocation while dislocation is itself forged again as relation. From discernible *ersatz* to *high simulation* (indiscernible *ersatz*, simulacrum) the workings of difference are there, though with increasing sophistication, increasingly difficult to detect. The dialectic and the imaginary that is synthesised in it has (simply) gone into hiding, commodified, as it were.¹⁵ But is not this commodification the superficial rendering of experience *and* reason? The rendering of surface, a play at the surface, with no regard to *tension* at all?

11

Ibid., p. 2. In his *Timaeus*, Plato goes beyond his own early dualism, proffering (among others) a third order of reality in the 'receptacle of becoming', a form he describes as 'difficult and obscure . . . and which is apprehended without the senses by a sort of spurious reasoning and so is hard to believe in – we look at it in a kind of dream . . .' (Plato, *Timaeus* and *Critias*, trans. Desmond Lee, London, 1977, pp. 67, 71).

12

Ibid., p. 257.

13

Ibid., p. 261.

14

I do not distinguish here between Ridley Scott's film *Blade Runner* (1982) and Phillip K. Dick's 1968 novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* on which the former was based.

15

Heiner Müller, speaking of the 'cultural situation in East Berlin' pre-'89, quoted the Soviet Formalist Viktor Sklovsky as saying that '[i]n Eisenstein's *October* . . . the end of the commodity world becomes image'. Heiner Müller, *Germania*, trans. Bernard and Caroline Schütze, ed. Sylvère Lotringer, New York, 1990, p. 14.

We zien hier een duidelijke parallel met het 'replicantenprobleem' in *Blade Runner*.¹⁴ Rick Deckard, een futuristische politiemans die is belast met het 'met pensioen sturen' van androïde schurken die op de een of andere manier hebben weten te ontsnappen aan de hun opgelegde dwangarbeid (meestal ergens op een buitenplaneet) en in de 'brave new world' zijn ondergedoken, moet de identiteit vaststellen van zijn potentiële, al dan niet menselijke doelwitten. Er is een nieuw ras van androïden gekweekt, Nexus 6, die opvallend menselijk zijn in hun kenmerken en ook niets liever willen dan menselijk zijn. De 'Voight-Kampff Empathietest' is het eerste wapen dat hij trekt, een soort psychometrische test die is ontworpen om androïden te ontmaskeren doordat ze onvoldoende in staat zijn werkelijk menselijke emoties te voelen. Er is een probleem: Nexus 6-replicanten zijn zo perfect dat ze, naar wordt vermoed, binnen een paar jaar hun eigen emotionele reacties zullen gaan ontwikkelen, een bepaalde reflexieve houding tegenover anderen, hun eigen menselijkheid. En aldus geschiedt, hun 'onderdrukte macht stijgt naar de oppervlakte' en bedreigt de gevestigde orde der dingen.

Montage

Tarkovski's afkeer van de (van Eisenstein bekende) dialectische montage is legendarisch; door zijn eigen individuele *realiteit* te scheppen in een soort poëzie van lang aangehouden shots trachtte hij Eisensteins *montage van attracties* zowel teniet te doen als achter zich te laten en een filmische ruimte te creëren waarin datgene wat zich aan de oppervlakte manifesteert op de kijker een poëzie overbrengt die (heel misschien) even persoonlijk overkomt als die van hemzelf. Toch geeft Tarkovski het labyrint van de Zone weer met uitzonderlijke diepgang, via een vrijwel uitsluitend oppervlakkig proces: zijn lang aangehouden shots en gedragen camerabewegingen over oppervlakken, sommige spiegelen, sommige slechts aanleiding gevend tot bespiegeling, brengen ons nog altijd dit soort 'attracties', een betoog over diepgang in feite, een diepzinnig structureel *verbeeld* onderwerp, 'tentoongesteld' (*darstellungsfähig*) in zijn *mise-en-scène*.

Tarkovski's oppervlakte – een oppervlakte niettemin van schijn en wezen – creëert diepgang, maar met welke middelen? Deze samenzwering van schijn en wezen komt het best tot uitdrukking in het *medium* van de fotografie: er wordt zelden of nooit onderscheid gemaakt tussen een foto en datgene waar deze naar verwijst – het beeld is in dit opzicht *direct* en suggereert in elk geval door zijn verschijningsvorm, een

onmiddellijke relatie met de realiteit, het object waar het naar verwijst. De term *medium* is dus eigenlijk niet op zijn plaats – de landkaart is het *equivalent* van zijn tegenhanger, het land.

De relatie *kaart-werkelijkheid* gaat tegelijkertijd verloren en wordt omgedraaid waar de ervaring van de kijker (ideologie) de geprojecteerde *werkelijkheid is* – relatie wordt dislocatie terwijl dislocatie zelf weer tot relatie wordt omgesmeed. Van waarneembare *Ersatz* tot *simulatie in haar hoogste vorm* (niet-waarneembare *Ersatz*, schijnbeeld): de werking van het verschil blijft aanwezig, zij het steeds verfijnder, steeds moeilijker te ontdekken. De dialectiek en het denkbeeldige dat erin is gesynthetiseerd zijn (simpelweg) aan het zicht onttrokken, tot koopwaar gemaakt als het ware.¹⁵ Maar is dat tot waar worden niet het oppervlakkig weergeven van ervaring *en rede*? Het weergeven van oppervlakte, een spel aan de oppervlakte, zonder enige aandacht voor *spanning*?

Paradox

De stoïci, roept Deleuze uit, 'zijn amateurs en uitvinders van paradoxen'.¹⁶ De paradoxen zijn proposities (syllogismen, en nog dialectisch ook) die bedoeld zijn om de grenzen van de taal op te rekken, de rede om te buigen en een zeker potentieel vrij te maken. Naarmate lichamen bijkomstigheden worden, onnoembaar voor de paradoxale listen van het 'krankzinnige element' van de stoïci, kon de taal als het spel van *oppervlakteverschijnselen* inderdaad wel eens het enig mogelijke toevluchtsoord worden. Juist deze vroege linguïstische wending gaf ruimte aan de onstoffelijke dimensie van het mens-zijn. Voor een dergelijke zwenkel is de paradox het noodzakelijke instrument, dat zowel door de antieke als door de moderne mens met graagte wordt gehanteerd.

Deleuze ziet de *Alice*-verhalen van Lewis Carroll als een soort stoïcijnse operatie, een reactivering van de paradoxen die in de platoonse omkering een rol spelen, het afwijzen van de diepgang in het vertoog over het absurde, van de seriële trouweloosheid van het schijnbeeld. Hij zou in Carrolls *Alice* ook een moder-

14

Ik maak hier geen onderscheid tussen Ridley Scotts film *Blade Runner* (1982) en de roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* van Philip K. Dick uit 1968, waar de film op is gebaseerd (Ned. vert. door Ivain Rodriguez de León, *Blade runner: dromen Androïden van elektrische schapen?* Utrecht, 1982).

15

Heiner Müller citeerde, toen hij het had over de 'culturele situa-

tie in Oost-Berlijn' (van voor 1989), de Sovjetrussische formalist Viktor Sklovsky, die gezegd zou hebben: '[...] in Eisensteins film *Oktober* wordt het einde van de wereld van de waar het beeld'. Heiner Müller, *Germania*, in het Eng. vertaald door Bernard en Caroline Schütze, ed. Sylvère Lotringer, New York, 1990, p. 14.

16

Deleuze, *Logique du sens*.

Paradox

The Stoics, exclaims Deleuze, 'are amateurs and inventors of paradoxes'.¹⁶ The paradoxes are propositions (syllogisms, and dialectical at that) aimed at loosening the limits of language, bending reason and allowing for some potential or other. As bodies become merely contingent, ineffable to the paradoxical wiles of the Stoics' 'mad element', language as the play of *surface phenomena* may indeed be the only possible refuge. It is precisely this early linguistic turn in which the incorporeality of humanity is allowed countenance. The paradox is the necessary tool for such a swindle and it is deployed with alacrity by ancients and moderns alike.

Deleuze sees Lewis Carroll's *Alice* stories as a something of a Stoic operation, a revivification of the paradoxes at play in the Platonic reversal, the disavowal of depth in the discourse of absurdity, of the serial perfidy of the simulacrum. He may also see in Carroll's *Alice* a modernist instrument measuring the depth of a postmodern age. In her *Adventures in Wonderland*, Alice's curiosity compels her to follow a white rabbit down a burrow, falling and tumbling after it into a nether world where she encounters the gamut of imaginary beings and metaphysical space. In *Through the Looking-Glass*, she enters the similarly otherworldly experience of Looking-Glass House through a mirror's reflection, an apparent flaw in her reflected purview of her drawing-room existence – 'I can see all of it . . . but the bit just beyond the fire-place. Oh! I do wish I could see that bit!'¹⁷ Both stories find her bound in some strategic play or other, of riddles, of games of strategy anthropomorphised: in the former a deck of cards comes alive, the mad Queen after her head; in the latter, she negotiates the over-grown matrix of a chess board and its animated, phantasmagorical pieces.

Deleuze here views Carroll's tales as reasonable examples of the relation between depth and surface as a dialectical operation (for the Stoics did nothing if not appropriate the machinery of the dialectic) in which lots of narrative digging shows the extent to which they 'interpenetrate and co-exist. As one advances in the story [*Alice*], however, the digging and hiding gives way to a lateral sliding . . . animals below ground become secondary, giving way to *card figures* which have no thickness. . . . "Depth"', he argues, 'is no longer a complement. Only animals are deep, and they are not the noblest for that; the noblest are the flat animals. Events are like crystals: they become and grow only out of the edges, or on the edge.'¹⁸ These figures now lack depth, movement is lateral only, and here is the key to

his rumination: 'If there is nothing to see behind the curtain, it is because everything is visible.'¹⁹

Neo-paradox

Neo is the notorious computer hacker asleep at the wheel in the Wachowski brothers' *The Matrix* (1999). 'Wake up Neo, The Matrix has you. . .' The text appears on his monitor, nudging him awake, urging him further: 'Follow the white rabbit.' Incredulous looks, as he stirs. 'Knock, knock, Neo.' A knock at the door and Neo rises to his feet, nervously opening the door to a fellow hacker and his entourage. They do a deal as Neo is paid for a disk he has secreted in among others in his apartment. Neo's a loner but his 'clients' invite him out to a club, to 'lighten up, man'. He declines but then registers a tattoo of a white rabbit on the arm of one of the hacker's female flunkies . . . *he follows the white rabbit.*

The Matrix is now legendary: its slick and highly-choreographed action, its technological tropes and over-determined quotation of cultural, literary and philosophical canon (not to mention massive worldwide rentals, nine figure, two-sequel studio deal and chat forum overload) has doubtless seen to that. As the chat forums attest, the film is most notably influenced by William Gibson's 'cyber-punk' novel *Neuromancer*, in which the 'matrix' is a globalised network of virtual reality. But its *postmodern* 'credentials' reside essentially in the leitmotif of Baudrillard's 'precession of simulacra' formulation, of Baudrillard's re-doing of the 'Platonic reversal', which resonates throughout the film (Neo hides his hacker program disk in a copy of Baudrillard's *Simulacra and Simulation* – chapter: 'On Nihilism'; Morpheus welcomes him 'to the desert of the real', and on . . .) And Baudrillard's own formulation, which he dates from between Renaissance (*trompe-l'oeil* representation) to the post-industrial computer age (in *codified reproduction*), garners its own cachet from its postulation that, in this realm, the juggle between Platonism's 'mirror' of being and appearance – the 'theatre of representation' – has already gone: now the 'operation is nuclear and genetic, and no longer specular and discursive. With it goes all of metaphysics. . . . The real is produced from miniaturised units, from matrices, memory banks and command modules.'²⁰ With the erasure of *represen-*

16 Deleuze, *The Logic of Sense*, p. 8.

17 Lewis Carroll, *Adventures of Alice in Wonderland, Through the Looking-Glass and Other Writings*, London, 1966, p. 145.

18 Deleuze, *The Logic of Sense*, p. 9.

19 Ibid.
20 Jean Baudrillard, 'The Precession of Simulacra', in: *Simulations*, trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman, New York, 1983, p. 3.



Relics in the pool: St John the Baptist submerged
 Relieken in de vijver: Johannes de Doper ondergedompeld

nistisch instrument kunnen zien om de diepgang van een postmodern tijdperk te meten. In haar *Avonturen in Wonderland* volgt Alice uit nieuwsgierigheid een wit konijn zijn hol in, en valt en tuimelt hierbij een onderwereld binnen waar ze een scala van denkbeeldige wezens en metafysische ruimtes aantreft. In *Achter de spiegel* heeft ze een al even bovennatuurlijke ervaring in het Spiegelhuis dat ze betreedt via de reflectie van een spiegel, kennelijk een zwakke plek in het weerspiegelde beeld van haar salonbestaan – ‘ik kan alles zien [...] behalve het stukje net achter de schoorsteen. O! Ik wou dat ik dat stukje kon zien!’¹⁷ In beide verhalen raakt ze verstrikt in een soort strategisch spel, in raadsels en strategospelletjes in menselijke gedaante: in het eerste verhaal komt een spel kaarten tot leven en roept de krankzinnige Koningin dat haar hoofd eraf moet; in het tweede verhaal baant ze zich een weg over een buitenmodel schaakbord met bezield, fantasmagorische stukken.

Deleuze stelt Carrolls verhalen hier voor als redelijke voorbeelden van de relatie tussen diepgang en oppervlakte als een dialectische operatie (want als de

stoïci iets gedaan hebben, dan is het wel dat ze zich de mechanismen van de dialectiek hebben toegeëigend), waarbij een hoop narratief graafwerk aan het licht brengt in welke mate ze naast elkaar bestaan en elkaar wederzijds doordringen. ‘Naarmate men in het verhaal [Alice] vordert, maakt het graven en verschuilen plaats voor een zijdelings afglijden [...] dieren onder de grond worden van secundair belang en maken plaats voor *kaartfiguren* die geen enkele dikte hebben [...] “Diepgang”, stelt hij, ‘is niet langer een aanvulling. Alleen dieren zijn diep, en dat maakt ze niet edeler; de platte dieren zijn het edelst. Gebeurtenissen zijn als kristallen: ze ontstaan en groeien slechts vanuit de randen, of op de rand.’¹⁸ Deze figuren ontbreekt het nu aan diepte, ze bewegen alleen zijwaarts, en hier is de clou van zijn overpeinzing: ‘Als er niets te zien is achter het gordijn, komt dat doordat alles zichtbaar is.’¹⁹

17
 Lewis Carroll, *De avonturen van Alice in Wonderland & Achter de spiegel*, Amsterdam, Van Goor, 1994.

18
 Deleuze, *Logique du sens*.
 19
 Ibidem.

tion goes all of reference, all of meaning. *Nothing to see behind the curtain* . . .

We can see Baudrillard's progenitor here (the *modern* sub-text at play in Deleuze's account as well) in Nietzsche's programmatic slogan: 'The "real world" – an idea no longer of any use, not even a duty any longer – an idea grown useless, superfluous, consequently a refuted idea: let us abolish it! (. . . Plato blushes for shame; all free spirits run riot.) We have abolished the real world: what world is left? The apparent world perhaps? . . . But no! *With the real world we have also abolished the apparent world!*'²¹ No doubt, this is radical stuff. But none of it appears, none of it is in the human realm of the narratives at hand: Neo follows the white rabbit, the yellow brick road and myriad other labyrinthine references in between. The theatre of representational 'depth' resounds. Trinity to Neo: 'Looking for an answer? It's the question Neo, the question that brought you here. . . . The truth is out there, Neo. It's looking for you and it will find you, if you want it to.' And, of course, since Neo is *onto something*, he pokes about . . . and, in a sequel or two . . .

Conclusion

The problem here remains the relation *depth to surface*, the discursive parameters used to define their negotiation in narrative are caught in the very feedback postmodernism proudly proffers as the reduction of the real to surface phenomena. The fact remains; both discourses inhere in the *surface tension* of representation. So this is where it unfolds, at the site of a *relation*, articulated by Heidegger as *intimacy*: 'For world and things do not subsist alongside one another. They penetrate each other. Thus the two traverse a middle. In it, they are at one. Thus at one, they are intimate. The middle of the two is intimacy – in Latin *inter* . . . In the midst of the two', he tunes in on a critical Hegelianism, 'in the between of world and thing, in their *inter*, division prevails: a *dif-ference*. The intimacy of world and thing is present in the separation of the between; it is present in the *dif-ference*.'²² So, intimacy is the child between the couple beneath the sheets – assignation at once deferred and objectified in the very existence of that wriggling little '*inter*'. . .

This intimacy is precisely the rendering of a kind of tissue of *surface in representation* which eluded Platonism in its quest for *depth* – the intersection of dimensions that folds opposite into opposite, same into other, in a manner that proffers plenitude and delivers (relatively) nothing.

The ruse of the complete and 'knowing' subject, it nonetheless binds Being to World, viewer and subject . . . to an interminable relation between *depth and surface* which parades – through all creeds of philosophy, of poetics, again, of ART – as *surface in representation*. Writing of the proliferation of impoverished metaphor in the literature of his native Argentina in 1924, Borges declaratively stated: 'It is not enough to say, in the manner of all poets, that mirrors are like water. Nor is it enough to take this hypothesis as an absolute and presume that cool breezes blow from mirrors or that thirsty birds drink from them, leaving their frames empty. We must make manifest the whim transformed into reality that is the mind. We must reveal an individual reflected in the glass who persists in his illusory country (where there are figures and colours, but they are ruled by immutable silence) and who feels the shame of being only in a simulacrum obliterated by the night, existing only in glimpses.'²³

21

Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols*, trans. R.J. Hollingdale, Harmondsworth, 1968, pp. 40-41.

22

Martin Heidegger, 'Language', in: *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York, 1971, p. 202.

23

Jorge Luis Borges, 'After Images', in: *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, ed. Eliot Weinberger, trans. Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger, Harmondsworth, 1999, p. 11.

Neo-paradox

Neo is de beruchte hacker die achter zijn computer zit te slapen in de film *The Matrix* (1999) van de gebroeders Wachowski. 'Word wakker Neo, de Matrix heeft je...' Deze tekst verschijnt op zijn monitor, port hem wakker, zet hem aan tot actie: 'Volg het witte konijn.' Hij komt in beweging, met een blik vol ongeloof. 'Klop, klop, Neo.' Er wordt op de deur geklopt en Neo komt overeind; zenuwachtig opent hij de deur en daar staat een mede-hacker met zijn gevolg. Ze maken een deal en Neo krijgt geld voor een diskette die hij tussen een aantal andere in zijn appartement heeft verstopt. Neo is een eenling, maar zijn 'klanten' nodigen hem uit om mee te gaan naar een club, om 'wat op te vrolijkken, man.' Hij slaat de uitnodiging af, maar dan wordt zijn oog getrokken door een tatoeage van een wit konijn op de arm van een vrouw uit de aanhang van de hacker... *hij volgt het witte konijn.*

The Matrix is inmiddels legendarisch: de soepele en vakkundig choreografeerde actie, de stijlvolle trucages en het nadrukkelijk citeren van de culturele, literaire en filosofische canon (om maar te zwijgen van de kolossale wereldwijde verhuurcijfers, het torenhoge contract voor nog twee vervolgen en de voortdurend overbelaste chatforums) hebben daar ongetwijfeld voor gezorgd. Zoals de chatforums bevestigen, is de film het duidelijkst beïnvloed door *Neuromancer*, de 'cyberpunk'-roman van William Gibson, waarin de 'matrix' een wereldwijd virtueel netwerk is. Maar de *postmoderne* 'referenties' van de film hebben toch vooral betrekking op het leidmotief van Baudrillard's 'precession of simulacra' (voorrang voor de simulacra), of op de bewerking door Baudrillard van de 'platoonse omkering', die in de hele film doorklinkt (Neo verbergt zijn hacker-programmadiskette in een exemplaar van Baudrillard's *Simulacra and Simulation* – hoofdstuk: 'Over het nihilisme'; Morpheus verwelkomt hem in 'de woestijn van de werkelijkheid', enzovoort...). En Baudrillard's eigen formulering, die hij ergens dateert tussen de Renaissance (*weergave in 'trome-l'oeil'*) en het post-industriële computertijdperk (in *gecodificeerde reproductie*), krijgt haar eigen cachet door de stelling dat in dit domein al geen sprake meer is van een spel tussen schijn en wezen zoals in de 'spiegel' van het platonisme – het 'theater van de representatie' –; het gaat om wat 'hier en nu ontstaat, niet langer om spiegelingen en redeneringen. Daarmee is ook de rol van de metafysica uitgespeeld. De realiteit komt tot stand vanuit verkleinde eenheden, vanuit matrixen, databanken en commando-modules.'²⁰ Met het afschaffen van

de representatie is het ook gedaan met elke verwijzing, elke betekenis. *Achter het gordijn is niets te zien...*

We zien hier de voorloper van Baudrillard (de *moderne* subtekst die in het betoog van Deleuze ook een rol speelt) in de programmatische slogan van Nietzsche: 'De "echte wereld" – een idee dat niet langer bruikbaar is, niet eens meer een verplichting – een idee dat nutteloos is geworden, overbodig, *en dus* een idee dat heeft afgedaan: weg er mee! ([...] Plato bloost van schaamte; alle vrije geesten slaan op hol.) De echte wereld hebben we afgeschaft; wat voor wereld blijft er over? De schijnbare wereld misschien? ... Maar nee! *Met de echte wereld hebben we ook de schijnbare wereld afgeschaft!*'²¹ Dit gaat behoorlijk ver, dat is zeker. Maar niets ervan is te zien, geen spoor ervan in het menselijk domein van de hier aangehaalde verhalen: Neo volgt het witte konijn, de paden op, de lanen in en talloze andere labyrintische verwijzingen daar tussenin. Het theater van representatieve 'diepgang' klinkt door. Trinity tegen Neo: 'Op zoek naar een antwoord? Het is de vraag, Neo, de vraag die je hier heeft gebracht [...] De waarheid is daar ergens, Neo. Ze is op zoek naar jou en ze zal je vinden, als je dat wilt.' En aangezien Neo *iets op het spoor is, snuffelt hij rond* ... en een paar vervolgen later...

Conclusie

Het probleem blijft hier de relatie *diepgang-oppervlakte*: de discursieve parameters die worden gebruikt om te definiëren hoe ze in een verhaal op elkaar inwerken, raken verstrikt in de feedback die het postmodernisme trots aanbiedt als de reductie van de werkelijkheid tot oppervlakteverschijnselen. Het feit blijft: beide betogen zijn inherent aan de *oppervlaktetenspanning* van de representatie. Dit is dus waar het zich ontvouwt, daar waar een *relatie* plaatsvindt, door Heidegger omschreven als *intimiteit*: 'Want de wereld en de dingen blijven niet naast elkaar voortbestaan. Ze dringen in elkaar door. Daarmee steken beide een middelpunt over. Daarin zijn ze één, en als zodanig intiem. Het midden van de twee is intimiteit – in het Latijn *inter* [...] Te midden van de twee', stelt hij, aansluitend bij een kritisch Hegelianisme, 'in het gebied tussen wereld en ding, in hun *inter*, is er vooral sprake van scheiding: een *verschil*. De intimiteit van wereld en ding is aanwezig in de scheiding van het tussen; zij is

²⁰

Jean Baudrillard, 'La Precession des Simulacres', in : *Simulacres et simulations*, Parijs, 1981.

²¹

Friedrich Nietzsche, *Götzen-dämmerung*, 1895. Uitgave voor

bovenstaand Duitse citaat: Deutsch Taschenbuch Verlag, Kritische Studienausgabe, heruitgave 1999 (oorspr. 1967-1977, Verlag de Gruyter), Band 6, p. 81.

aanwezig in het *verschil (Unter-schied)*.²² Intimiteit is dus het kind tussen het stel onder de lakens – een toewijzing die tegelijkertijd wordt opgeschort en geobjectiveerd in het bestaan van dat krioelende kleine 'inter' ...

Deze intimiteit nu brengt juist een soort weefsel tot stand van *oppervlakte in de representatie* dat voor het platonisme in zijn zoektocht naar *diepgang* verborgen bleef – het kruispunt van de dimensies dat tegendelen in elkaar vouwt, hetzelfde in het andere, op een manier die een overvloed biedt en (relatief) niets oplevert.

Het is de truc van het complete en 'wetende' subject, maar verbindt intussen het Zijn met de Wereld, kijker en subject... tot een oneindige relatie tussen *diepgang* en *oppervlakte* die zich – door alle overtuigingen in de filosofie, de poëzie, en, opnieuw, de KUNST heen – als *oppervlakte in representatie* laat bewonderen. In een artikel uit 1924 over de overvloed van armoedige metaforen in de literatuur van zijn vaderland Argentinië stelde Borges categorisch: 'Het is niet genoeg om te zeggen, zoals alle dichters dat doen, dat spiegels als water zijn. Ook is het niet genoeg om deze hypothese absoluut te nemen en aan te nemen dat er vanuit spiegels koele briesjes waaien of dat dorstige vogels eruit drinken, en een lege lijst achterlaten. We moeten de tot realiteit getransformeerde gril die de geest is manifesteren. We moeten een in het glas weerspiegeld individu onthullen dat koppig in zijn illusoire land blijft (waar figuren en kleuren zijn, die echter worden geregeerd door onveranderlijke stilte) en die zich schaamt omdat hij slechts leeft in een schijnbeeld dat door de nacht wordt uitgewist, en dat alleen in flitsen bestaat.'²³

Vertaling: Bookmakers

22

Martin Heidegger, 'Language', in: *Poetry, Language, Thought*, (Engelse vert. Albert Hofstadter), New York, 1971, pp. 40-41.

23

Jorge Luis Borges, 'After Images', in: Eliot Weinberger (red.), *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986* (Engelse vert. Esther Allen, Suzanne Jill Levine en Eliot Weinberger), Harmondsworth, 1999, p. 11.