

De sacraliteit van gruwelijke fantasieën. Horror, het sublieme en transgressie

Dimitri Goossens

Iets kwam eraan; alweer is dat het enige dat ik met zekerheid kan zeggen. Misschien komt dat door het feit dat we door de mist slechts een korte glimp van dingen opvingen, maar volgens mij is het even waarschijnlijk dat er bepaalde dingen zijn die je geest gewoon ontkent. Er zijn dingen, zó duister en gruwelijk – net zoals er dingen zijn van zó'n grote schoonheid – dat ze niet door de petieterige deuren van de menselijke waarneming kunnen (Stephen King, Dichte Mist, 1987, 151).

Roger Scruton: desacralisering in de westerse cultuur en het failliet van het esthetisch oordeel

Aan het einde van de achttiende eeuw sprak Friedrich Schlegel zijn voorkeur uit voor de klassieke kunst en betreurde reeds de opmars van het lelijke in de kunst. (Eco 2007, 278) Nu stapt filosoof Roger Scruton in dit discours van cultuurscepticisme om opnieuw de alarmbel over onze kunst en cultuur te luiden (Scruton 2009). De aloude koppeling in de esthetische traditie van het schone, het goede en het ware vormt zijn uitgangspunt. Hij breekt een lans voor het traditionele vermogen van kunst om de mens te verheffen door beelden van menselijkheid of mens-zijn te presenteren aan de toeschouwer. Kunstwerken hielden steeds 'idealén' voor om zich naar te richten of aan te beantwoorden.

[Kunstwerken] zijn een deel, of zijn een deel geweest, van de aanhoudende menselijke poging om de ervaringsobjecten te idealiseren en heilig te maken. Om beelden en verhalen van onze humaniteit te presenteren als iets om naar toe te leven, niet slechts als iets om te leven (Scruton 2009, 182).¹

Scruton ziet daarbij het vermogen om esthetische oordelen te vellen als fundamentele springplank om zichzelf te overstijgen naar wat hij omschrijft als 'hogere idealén'. Dit omdat het esthetische oordeel voortdurend zich distantieert van onze alledaagse onvolkomenheden. Het legt op onderscheid te maken qua smaak, raffinement, begrip en herinnert aan het feit dat mensen niet even interessant, bewonderenswaardig, begripvol zijn. Zo biedt kunst als een sacrale ervaring een venster op deze 'hoge idealén'. Hij sluit aan bij een eeuwenlange traditie

die het schone koppelde aan het goede en het ware. Niet verwonderlijk spelen Kant en Plato een cruciale rol in de opbouw van zijn betoog.

Maar onze huidige samenleving ervaart volgens Scruton dit esthetisch oordeel of oordeelsvermogen steeds meer als een kwelling. Van een potentiële springplank naar een grotere humaniteit is het een ondraaglijke last geworden, iets waar we aan *moeten* beantwoorden. Het staat voor een wereld van idealen en aspiraties die steeds meer in contrast komt te staan met onze opgedirkte en geïmproviseerde levens.

*Het is neergestreken op onze schouders zoals een uil terwijl we proberen onze huisknaagdieren in onze kleding te verstoppen. De verleiding bestaat om ons ertegen te keren en het weg te jagen (Scruton 2009, 184).*²

De huidige situatie van de westerse cultuur (kunst en beeldcultuur) is in het verlengde van die constatering een 'Flight from beauty'. Met het weggagen van de uil van het esthetische oordeel op onze schouder hebben we ook de schoonheid en haar hogere aanspraken verjaagd. We willen liever doof blijven voor het appel van de redelijke gedachten en ons overgeven aan louter verslavend, zintuiglijk plezier. Scruton koppelt deze crisis van schoonheid en het esthetische oordeel in de cultuur aan een breder proces van desacralisering. Hij suggereert dat deze crisis van de schoonheid zijn wortels vindt in de groeiende crisis van de zingeving in de westerse cultuur.

Hij stelt dit nog scherper in de BBC-aflevering die een synthese brengt van de inzichten uit zijn boek 'Beauty'. Daar wijst hij op een verband met de mechanisering van het wereldbeeld door de wetenschappelijke revolutie en de Verlichting in de zeventiende en achttiende eeuw.³ Redding of verlossing moet komen van een herstel van de plaats en rol van schoonheid in onze cultuur. Ze kan een menselijke nood vervullen die religie niet meer lijkt te kunnen beantwoorden.

*In een tijd van afnemend geloof getuigt kunst voortdurend van de spirituele honger en onsterfelijke verlangens van onze soort. [...] Zonder het bewuste nastreven van schoonheid lopen we het risico in een wereld te belanden van verslavend plezier en routineuze desacralisering. Een wereld waarin de waardevolheid van het menselijk bestaan niet langer waarneembaar is (Scruton 2009, 188 en 192).*⁴

Onze postmoderne cultuur is volgens de Britse filosoof een 'cult of ugliness' geworden waar de vernieuwingsdrift van de modernistische avant-garde en een louter functionalistische attitude aan hebben bijgedragen.⁵ Alles van waarde in de beeldcultuur is weerloos geworden en slachtoffer van desacralisering. Vooral de transgressieve kunst van de 'Young British Artists' (Tracey Emin, Damien Hirst, Jake en Dinos Chapman) en van Andres Serrano neemt Scruton op de korrel. Maar ook de media met zijn overdreven aandacht voor verslavend, zintuiglijk plezier draagt mee verantwoordelijkheid voor de teloorgang van het esthetisch oordeel en het schone in de cultuur.

De paradox is dat het niet aflatend nastreven van artistieke innovatie leidt tot een cultus van nihilisme. De poging om schoonheid te verdedigen tegen premodernistische kitsch heeft het blootgesteld aan postmodernistische ontheiliging. We lijken gevangen tussen twee vormen van heiligschennis. De ene

*handelt in suikerzoete dromen, de andere in gruwelijke fantasieën. Beiden zijn vormen van valsheid, manieren om onze menselijkheid te reduceren en vernederen. Beiden houden een terugtocht in van het hogere leven en een verwerping van zijn voornaamste teken, schoonheid (Scruton 2009, 192).*⁶

Scruton stelt te snel de opmars van transgressieve kunst en van het lelijke in beeldcultuur gelijk aan een desacralisering en het failliet van het esthetisch oordeel. Een esthetica mag zich niet louter opsluiten in het schone. De aandacht voor het lelijke groeide in de achttiende eeuw terwijl ook het vraagstuk van het schone en het sublieme steeds meer op de voorgrond kwam en aanleiding gaf tot het ontstaan van de term 'esthetica' bij Baumgarten. Schlegel, ook al maakte hij zich zoals Scruton zorgen over de opmars van lelijkheid, betreurde wel dat niemand een theorie over het lelijke ontwikkelde. Beiden, het schone en het lelijke, moeten hun plaats krijgen in de cultuur. Scruton doet het lelijke onrecht door zo snel de doodsklok te luiden over de westerse cultuur. Net zoals het schone verwijst naar de 'ideals of humanity' komt de toeschouwer namelijk ook langs het lelijke die idealen en waarden op het spoor.

Deze tekst wil dit niet alleen aantonen, maar ook een aanzet zijn om breder te onderzoeken of in die 'cult of ugliness', zoals Scruton het omschrijft, een sacrale ervaring en een esthetisch oordeel echt geen plaats meer of misschien een andere plaats krijgen. Het uitgangspunt vormt een cultuuruiting die Scruton ongetwijfeld zou rekenen tot de 'savage fantasies' als vorm van heiligschennis (zie voorgaand citaat): de horrorfilm.⁷

Horror: Esthetische beleving of prikkelverslaving?

Scruton volgt bij zijn typering van het esthetisch oordeel sterk de lijn die in de achttiende eeuw door de derde earl van Shaftesbury en Kant werd uitgezet. Het krijgt een niet uitsluitend maar toch sterk intellectueel en redelijk karakter. Als een oproep om zich belangeloos te richten op iets dat door zijn schoonheid ons weg haalt uit ons nuts- en belangdenken breekt het in in ons leven van alle dag via de zintuigen. Voor Scruton wordt niet hoofdzakelijk het zintuiglijk aangename aangesproken, maar komt een dergelijk oordeel vooral voort uit het zich richten van het object tot de geest. In dergelijke evaluaties richt de toeschouwer zich toch vooral op het object en laat zich niet meeslepen in het plezier van zijn eigen subjectieve verlangens en noden. Het aangename heeft bijgevolg minder objectieve zeggingskracht dan het esthetisch oordeel met zijn 'belangeloos plezier' dat door de oordelende, in de lijn van Kant, gepresenteerd wordt als bindend voor iedereen. (Scruton 2009, 1-33)

Dit esthetisch oordeel ligt volgens de Britse filosoof onder vuur. Onze cultuur is verslaafd aan zintuiglijke prikkels van seks en gruwel vanwege het loskoppelen van zintuiglijke belangstelling en rationele gedachten.

*Net zoals seksverslaving bestaat, voortkomend uit het loskoppelen van seksueel plezier enerzijds en de interpersoonlijke intentionaliteit van het verlangen anderzijds, zo bestaat ook stimulusverslaving. De honger om gechoqueerd, gegrepen, beroerd te worden op om het even welke manier zou ons direct naar het doel van de opwindung kunnen brengen. Stimulusverslaving die voortkomt uit de loskoppeling van de zintuiglijke interesse van de rationale gedachte (Scruton 2009, 186-187).*⁸

Dit standpunt is veel te generaliserend. Eén van de meest toonaangevende genres op het gebied van shock is de horrorfilm. In zijn belangrijke studie over horror toonde Noel Carroll omstandig aan dat dit genre vruchtbaar vanuit een cognitieve insteek kan geïnterpreteerd worden (Carroll, 1990).⁹ Op meerdere manieren wordt duidelijk dat het esthetisch oordeel in horror, ook al handelt het dan eerder om het lelijke of afschrikwekkende, niet gekenmerkt wordt door een loskoppeling van zintuiglijke sensatie en denken, door louter zintuiglijke shock.

Het belichten van de emoties die horror oproept, door Carroll getypeerd als 'art horror', brengt aan het licht dat onderzoekers horror niet zomaar mogen loskoppelen van rationele gedachten. De zintuiglijke shock kan plaats vinden omdat het de gedachte aan het gevaar, de dreiging, het monster is die de toeschouwer uit balans brengt. De toeschouwer weet echter dat het object van vrees niet bestaat. Er is geen onmiddellijke dreiging. Toch voelt de toeschouwer daadwerkelijk vrees. Volgens Carroll, die een cognitieve theorie van menselijke emoties hanteert, is het de *gedachte* aan het monster dat de vrees oproept. De fysische agitatie wordt opgewekt door een voorafgaande cognitieve toestand die bestond uit overtuigingen/gedachten ('beliefs'). (Carroll 1990, 26) Deze gedachten vertonen sterke universaliteitsaanspraken binnen de westerse cultuur. Ze worden door het overgrote merendeel van de mensen als angstaanjagend ervaren. Zo niet zou het horrorgenre niet zo vaak naar reeds beproefde ingrediënten grijpen. Het gaat om gedachten die van een rationeel wezen angst, vrees eisen. Deze gedachten presenteren zich met eenzelfde kracht aan de geest als een schoonheidsoordeel waar men, op Kantiaanse wijze, instemming voor eist van anderen.

Dat in horror meer aan de hand is dan louter zintuiglijke prikkel- of shockverslaving blijkt ook uit de centrale rol die nieuwsgierigheid, kennis, een onbeperkt verlangen om te weten in deze films spelen. Deze rol kan met drie argumenten toegelicht worden. Carroll ziet het monster als een absoluut noodzakelijk ingrediënt van horror. Hij hanteert daarbij een zeer smalle omschrijving van de notie 'monster' (bijvoorbeeld niet de psychopathische seriemoordenaar van de 'slasherfilms'). Carroll heeft daar veel kritiek op gekregen. Naar mijn mening terecht. Veel films van het genre vallen zo immers uit de boot. Een veel meer werkbare omschrijving/typering van horror vind ik terug in de analyse van Philip J. Nickel. Zijn omschrijving laat toe de seriemoordenaar wel te denken binnen het horrorgenre (Nickel 2010, 15).

Voor Carroll is het monster dat wat buiten de categorieën van onze rationaliteit valt, wat we niet kunnen bevatten, iets onnatuurlijks. Dit wekt onze afkeer op. Maar onze fascinatie voor het onbekende wint het uiteindelijk van onze afkeer. Het verlangen om te weten wat we eigenlijk niet kunnen weten, alleen maar kunnen denken, is enorm. Het ondenkbare is plots denkbaar geworden (vgl. Nickel 2010, 18). De gedachte aan het monster jaagt ons angst aan, maar prikkelt tegelijk ontzettend ons verlangen naar kennis van wat voorbij ons bevattingvermogen ligt.

Dat verlangen naar kennis maakt vaak deel uit van de verhaalstof zelf van het genre. Er zijn talrijke horrorverhalen die de wetenschapper op zoek naar 'verboden' kennis centraal plaatsen (Frankenstein, Dr. Jeckyll and Mr. Hyde). Een vaak terugkerend verhaalelement is ook het mislukte experiment. Het handelt dan om wetenschappelijke proeven die op de rand van het ethisch toelaatbare balanceren (verkenningen van genetica, enz.) (Carroll 1990, 127).

Tot slot werkt Carroll zeer sterk uit dat op het niveau van de narratieve structuur van de plot ook de nieuwsgierigheid als drijvende kracht werkt. In het esthetisch beoordelen van het

monster als gruwelijk, afzichtelijk, lelijk zit een opbouw waarin het cognitieve een belangrijke rol speelt. Het verlangen om te weten richt zich aanvankelijk op het monster of het onnatuurlijke. Wat is dit monster? Hoe moeten we dit bovennatuurlijke een plaats geven ten aanzien van onze rationele categorieën van kennis? Vervolgens wordt dit verlangen om te weten in opeenvolgende stappen van de narratieve structuur aan de gang gehouden. Carroll wijst herhaaldelijk op de vaak terugkerende momenten die de narratieve structuur uitmaken van de meeste horrorfilms : het verschijnen van het monster, de ontdekking van het monster door de hoofdpersonages, de bevestiging van het bestaan van het monster door de andere personages, de confrontatie van het monster.

Deze karakteristieke opbouw maakt duidelijk, samen met de andere argumenten, dat horror aansluit bij vrij fundamentele ontologische en epistemologische vraagstellingen over het natuurlijke, het bestaande en het kenbare. Carroll heeft in zijn studie, ook al zijn verschillende punten vatbaar voor kritiek, in ieder geval afdoende aangetoond dat de objecten van horror vaak verbonden zijn aan cognitieve interesses, aan nieuwsgierigheid. De plotelementen van onthulling/ontdekking in de narratieve structuur spelen met en ontwikkelen deze initiële cognitieve 'honger' in vele richtingen (Carroll 1990, 187).

Maar wat dan met het esthetisch oordeel als een springplank naar 'hogere idealen'? Scruton sluit aan bij de traditie die in de westerse cultuur eeuwenlang de koppeling maakt tussen het esthetische, het morele en het sacrale. In het voorgaande werd misschien wel aangetoond dat er ruimte is voor een esthetisch oordeel op cognitief-rationele basis binnen horror. Maar daarmee is nog niet van tafel dat deze shockcultuur niet meer 'verheffend' zou kunnen of willen zijn.

Toch moet het cultuurpessimisme niet te snel willen zijn met zijn oordeel. Horror werpt fundamentele morele vragen op naar de verhouding tussen goed en kwaad. Het kwaad neemt de vorm aan van allerlei bedreigende krachten, mensen of monsters. De anomalische wezens die Carroll bespreekt zijn niet alleen ontologisch transgressief. Meestal doen ze ook moreel transgressieve dingen. Er is een verwantschap tussen hun onbekend zijn en hun voltrekken van het verbodene. De strijd tussen goede en kwade machten is, in welke incarnatie dan ook, een constante in horror. De emotionele reacties van de 'positieve' personages vormen een net van instructies of voorbeelden voor hoe het publiek moet reageren. De emoties van het publiek vertonen een spiegeleffect ten aanzien van de helden of heldin (Carroll 1990, 18-19). De afwijzing van het kwaad wordt zo doorgegeven aan de toeschouwer als model.

In deze zin is horror een bevestiging van de heersende, dominante morele waarden. Mensen zijn geneigd om de categorische-rationele structuur van hun maatschappij en de bijhorende waarden en normen te bestendigen. Wat buiten die cognitief-rationele en morele grenzen ligt, is taboe, abnormaal of slecht. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat meestal het horrorverhaal eindigt met de triomf van het goede (de 'positieve' personages en hun morele wandel) over de kwade krachten. De toeschouwer kan zich koesteren in het feit dat, ondanks de onbevattelijke grootsheid van de dreigende krachten of monsters, hij moreel overeind is gebleven net zoals de personages in de film. Dit laatste element brengt de aandacht bij een andere categorie die in de shockbeelden van horror aan het werk is: het sublieme.

Het sublieme en sacraliteit: Scrutons blinde vlek?

Het esthetische oordeel over het sublieme heeft een sacrale dimensie. Het betreft de ervaring van iets wat ons voorstellingsvermogen te buiten gaat. In een ervaring van een reusachtige,

vormeloze kracht die het subject tot niets zou kunnen herleiden openbaart zich iets als bovenzintuiglijk, mateloos. Volgens Vande Veire en Van den Braembussche beschouwde Kant het sublieme als een voorafschaduwning van de zaligheid, het mystieke schouwen van God (Vande Veire 2002, 53; Van den Braembussche 2007, 157). Bijgevolg zou het vaststellen van de mogelijkheid van een oordeel over het sublieme binnen het horrorgenre kunnen impliceren dat er binnen horror ruimte is voor een sacraal getinte ervaring. Dat duidt er op tenminste op dat Scruton te snel deze aspecten van onze cultuur afdoet als louter zintuiglijke shockverslaving en een desacraliserende hang naar gruwelijke fantasieën.

Noel Carroll ziet geen verband tussen 'art-horror' en het sublieme. Maar klopt dit wel? Heeft Carroll hier niet te snel geoordeeld? Carroll geeft dit aan via een voetnoot in een passage waarin hij de analogie tussen horror en de religieuze ervaring wil betwisten. Zowel de voetnoot als de bewuste passage zijn echter voor discussie vatbaar. (Carroll 1990, 161-168 en 240 (voetnoot 20)) Carroll zijn nauwe gebruik van art-horror (hoofdzakelijk cognitief-analytische benadering die focust op zeer specifieke typering en cognitieve benadering van monsters) maakt dat een ervaring van het sublieme zeer moeilijk te plaatsen is.

Als ik in deze tekst de mogelijkheid binnen horror van het sublieme naar voren wil brengen ten opzichte van Scrutons standpunten, mag ik niet zomaar over deze stelling van Carroll heen stappen. In wat volgt bekritiseer ik daarom eerst deze stelling van Carroll en breng vervolgens argumenten uit andere bronnen en eigen argumenten aan om de mogelijkheid van een sublieme ervaring binnen horror te staven.

De blinde vlek van Noel Carroll: horror en het sublieme?

In de genoemde voetnoot ontkent Carroll dat de aantrekkingskracht van art-horror kan ontwikkeld worden via een analogie met het sublieme. Hij stelt de argumentatie niet te willen verlengen en valt terug op de autoriteit van Immanuel Kant die stelde dat elke esthetische bevrediging vijandig staat tegenover gevoelens van afkeer. Het is op zijn minst vreemd dat Carroll vervolgens in dezelfde voetnoot zijn autoriteit, Kant, zelf in twijfel trekt door te stellen dat hij helemaal niet zeker is dat dit wel klopt. Hij verwijst naar die andere belangrijke bron over het sublieme, Edmund Burke, en stelt dat Burke wel degelijk praat over angstaanjagende objecten die een subliem genoeg kunnen opwekken. Toch verkent Carroll in die bewuste voetnoot niet verder de ietwat andere versie die Burke van het sublieme geeft, maar grijpt vooral terug op de in zijn ogen twijfelachtige analyse van Kant. Al met al blijft de lezer op dit punt bij Carroll op zijn honger zitten. Tot een grondige argumentatie komt het niet.

Carroll komt tot zijn afwijzing van dit verband tussen horror en het sublieme in een passage over de relatie tussen de religieuze ervaring en de emotie van art-horror. Daarin betwist hij vooral de doorwerking van de ideeën van schrijver H.P. Lovecraft (1890-1937) en van de theoloog-godsdienstwetenschapper Rudolf Otto (1869-1937) in horror. Volgens Lovecraft roept horror een soort 'kosmisch ontzag' op bij de lezer/toeschouwer. Het is een mix van angst, morele afkeer en verwondering. Rudolf Otto stelt in de religieuze ervaring de gewaarwording van een niet-rationeel, onuitsprekelijk object centraal, de 'numen'. Hij karakteriseert de ervaring van dit 'numen' als een 'mysterium tremendum fascinans et augustum' ('een angstaanjagend, fascinerend en verheven mysterie'). Het is de gewaarwording van iets voorbij de sfeer van het gebruikelijke, begrijpelijke, vertrouwde. Deze karakterisering van de religieuze ervaring doet sterk denken aan omschrijvingen van het sublieme bij Burke (en wellicht ook bij Kant).

Carroll stelt dat Lovecraft het 'kosmisch ontzag' onterecht tot een wezenlijk kenmerk van alle horror wil verheffen. Vermits het niet in alle horrorverhalen een rol speelt, vindt hij het als argument onvoldoende om de aantrekkingskracht van het hele genre te verklaren. Het 'numen' van Otto karakteriseert volgens hem een mysterieuze ervaring van het totaal 'andere', terwijl monsters in horror hun weerzinwekkend aspect halen uit vergrotingen of verdraaiingen van bekende concepten of categorieën van de cultuur. Ook ziet hij niet hoe het verheven aspect van het mysterieuze 'numen' te verzoenen zou zijn met afschuw in horror. Men zou nog kunnen opmerken dat voor de macht van het monster er wel sprake is van haast religieus ontzag van de lezer/toeschouwer. Maar dit geldt niet voor om het even welk horrormonster.

Carroll ziet, in zijn kritiek op diegenen die Otto's 'numen' in verband brengen met horror, over het hoofd dat het 'numen' steeds 'fenomenaal' wordt bij verschijning. Om te verschijnen aan de toeschouwer moet het een bepaalde vorm aannemen. Het gaat voor de toeschouwer steeds schuil achter het masker van meer vertrouwde categorieën of concepten. Het blijft niettemin compleet anders in zijn mysterieusheid. Net zoals het sublieme confronteert het ons met een grenservaring waarvoor per definitie geen geschikte zintuiglijke vorm bestaat of gegeven is. Toch wordt ook het sublieme uitgebeeld. Maar wel steeds gebrekkig en onrechtstreeks ten aanzien van het onuitsprekelijke, onvatbare dat in de voorstelling gesymboliseerd wordt (Van den Braembussche 2007, 156-157). In die zin kunnen monsters wel symboliserings zijn van iets bovennatuurlijks, onvatbaars aan de hand van vertrouwde categorieën of concepten. Verder is het voornamelijk Kant die het sublieme veel sterker dan Burke verbonden heeft met eerbiedvol ontzag voor het 'verhevene'. De lezer kan zich niet van de indruk ontdoen dat Carroll veel minder aandacht heeft voor de analyses van Edmund Burke in relatie tot horror, die toch wel meer oog heeft gehad voor het duistere aspect van het sublieme en het wel degelijk relateert aan afschuw (Burke 2004, 33 en 49-50).¹⁰ Een afschuw die niet, zoals Carroll wel stelt, de veilige afstand die het sublieme veronderstelt noodzakelijk in gevaar brengt. Door zijn cognitief-analytische aanpak veegt hij al te makkelijk onder de mat dat er wel degelijk sprake is van genieten op een veilige afstand van de afschuw of huivering in horror, net zoals in het esthetische oordeel van het sublieme (Devereaux 1992, 952).¹¹ Op een andere plaats in zijn boek relateert Carroll overigens zelf de greep van de afschuw door te stellen dat fascinatie grotendeels afgrijzen of afschuw doet overwinnen (Carroll 1990, 189). Hij moet verder toegeven dat zowel Lovecrafts 'kosmisch ontzag' als het haast religieus ontzag voor de macht van het monster wel degelijk een plaats kunnen hebben binnen het genre.

Al wil Carroll niet een verband leggen tussen de sublieme ervaring en het genre of de emotie 'horror, anderen doen dit wel. Volgens Susann Cokal brengen zowel horror als het sublieme ons in contact met iets voorbij onze alledaagse levens. Ze focust op de categorie van het groteske en zijn relatie tot het sublieme. Het groteske is sterk verbonden aan het fysische dat een zekere mateloosheid aanneemt (lelijke, mismakke, scatologische) en kan afkeer opwekken. In zijn referentie aan het mateloze, het onvoorstelbare, in zijn ontwijken van taal en definitie is het groteske verbonden aan het sublieme. Cokal ziet kortom, in tegenstelling tot Carroll, wel een verband tussen het monsterlijke en het sublieme (Cokal 2010, 182-188). Ook Lyotard stelde dat sublieme kunst 'een wereld apart maakt...waarin het monsterlijke en het vormloze hun rechten hebben omdat ze subliem kunnen zijn' (Lyotard 1993, 249). Cynthia Freeland maakt een onderscheid, net zoals Carroll, tussen art-dread en art-horror die beiden werkzaam zijn in horror. Art-dread staat voor een existentiële angst die als emotie opgewekt wordt door een kunstwerk. Deze angst focust niet noodzakelijk op een monsterlijk wezen of

object. Het betreft een intens gevoel van gevaar, maar is lossier. Deze art-dread is verwant aan art-horror, die volgens Freeland een respons is op een meer specifiek object, omdat in beide gevallen er sprake is van een terugdeinzen in huivering. Art-dread mist echter volgens Freeland de walging en afkeer van horror. Ze koppelt de ervaring van het sublieme zoals Burke die omschrijft heel uitdrukkelijk aan de door haar getypeerde art-dread. Zo vermijdt ze handig op dit punt uit de toon te vallen met Carrolls analyses en geeft ze tegelijk het esthetische oordeel over het sublieme toch een plaats in het horrorgenre (Freeland 2004, 192-193).

Toch lijkt deze opdeling wat geforceerd. Angst is inderdaad niet echt gericht op een object. Het is eerder angst voor het onuitsprekelijke, onvoorstelbare, voor iets voorbij de door ons kenbare categorieën van ruimte en tijd. Het is een huiveren voor een macht of grootsheid, uitgestrektheid die we niet meer kunnen vatten met ons kennen, maar die onze verbeelding toch wanhopig probeert te denken of voor te stellen. Maar het object, in casu het monster, is niet echt een aparte focus van walging en afkeer. Het is, zoals eerder gesteld, een gebrekkige symbolisering of 'fenomonaal' worden van die onvoorstelbare, onuitsprekelijke dreiging die met onvoorstelbaar kwaad en vernietiging geassocieerd wordt. We ervaren angst en walging voor die onbevattelijke macht *via* het monster als zijn verschijning. Cruciaal is dus de perceptie van het monsterlijke object *als* gebrekkige symbolisering of verschijning van het sublieme. Het monster wekt niet deze angst op in een sprookje, zoals Carroll stelt, omdat het daar niet gezien of ervaren wordt *als* een symbool van een dreigende, reusachtige, vormeloze kracht (Carroll 1990, 15-16). Om die angst te ervaren hebben we altijd fenomenale symboliseringen nodig (lijken, monsters, bovennatuurlijke fenomenen,...) die een gebrekkige verwijfsfunctie hebben als instantiaties van het sublieme. Cynthia Freeland probeert twee dingen uit elkaar te halen (art-dread en art-horror) die misschien omwille van meer begrip beter samen gedacht kunnen worden. Edmund Burke, één van de belangrijke bronnen inzake het esthetisch oordeel over het sublieme en een bron waarop Cynthia Freeland zich beroept, gebruikt de term 'horror' maar liefst veertien maal (Bartleby.com-Great Books online [www.bartleby.com/24/2/ ^[1]] (bezocht op 4 december 2010)).¹² Ook het begrip 'terror' verschijnt zeer regelmatig. Het begrip 'dread' kan in zijn werk slechts vijfmaal aangetroffen worden en in één van deze vermeldingen gebruikt Burke het in harmonie met 'horror' (ibidem).

Los van het feit dat deze auteurs verbanden leggen tussen horror en het esthetisch oordeel van het sublieme, vertoont Carrolls typering of voorstelling van de ervaring van het monster zelf sterke aanknopingspunten met de omschrijving van de ervaring van het sublieme door Edmund Burke. Het monster is een verstoring van de natuurlijke orde. Het breekt de ontologische norm van de alledaagsheid. De afkeer en angst die het opwekt houdt verband met zijn onbeschrijfbaarheid. Het monster is onvatbaar, onzuiver...dodelijk. Het is niet classificeerbaar volgens onze bestaande categorieën en komt over als almachtig, onstopbaar. De mens die erdoor bedreigd wordt lijkt nietig, machteloos in het zicht van zoveel macht. Maar moreel haalt hij de bovenhand. Het slachtoffer belichaamt het goede, het monster is een instantiatie van het onmetelijke, machtige kwaad. Ook al wordt hij/zij verpletterd door die boze macht en opgeslokt in de oneindigheid van die vernietigende macht, toch blijft het slachtoffer een morele triomf boeken.

Los van een noodzakelijk verband tussen alle horror en het sublieme, is de sublieme ervaring binnen de horizon van het genre een mogelijkheid. Dit blijkt uit de visie van de voorgaande auteurs en uit de bedenkingen bij Carrolls analyses. Dat op zich is een voldoende basis voor kritische kanttekeningen bij Scrutons oordeel over de desacraliserende werking van 'gruwelijke fantasieën' in wat voor hem slechts een shockeconomie van prikkels is.

De transgressie van Scrutons conceptueel kader: Georges Bataille

Is er dan geen sprake van desacralisering en van een reductie of vernedering van menselijkheid in horrorfilms en transgressieve kunst, zoals Scruton beweert? Ten eerste is er inderdaad sprake van desacralisering, alleen begrijpt Scruton die desacralisering en de daaraan gekoppelde notie van sacraliteit veel te eng. Hij stelt dat die desacralisering geen plaats meer laat voor sacrale ervaringen waartoe kunst in het verleden uitnodigde. Gruwelijke, choquerende beelden laten wel nog plaats voor sacraliteit (het sublieme bijvoorbeeld), ook al zijn ze tegelijkertijd een desacralisering. Ten tweede laten dergelijke beelden wel nog ruimte voor menselijkheid, maar dan wel de volledige mens met zijn rationele en meer duistere kanten tegelijk. Zelfs een 'hogere leven' in het teken van hogere, morele idealen, zoals Scruton dit typeert, mag nog figureren.

Beide punten van kritiek houden verband met elkaar. Ze komen samen in de visie van Georges Bataille inzake sacraliteit, menselijkheid en hun relatie met verbod of taboe en transgressie. Een toelichting van deze visie kan best aan de argumentatie van de twee genoemde punten van kritiek voorafgaan.

Bataille omschrijft de manier waarop de mens het bestaan en het zijn ervaart in termen van continuïteit en discontinuïteit. De werkelijkheid is voor ons een continuïteit van zijn als een excès van geweld waarin dingen en wezens ontstaan en vergaan zonder ophouden. De mens ervaart zichzelf in deze continue stroom als een discontinu, individueel wezen omdat hij als een apart wezen aan deze stroom ontspruit. (Bataille 1957, 18-32) Tussen ons en deze gewelddadige continuïteit van worden en vergaan gaapt een afgrond en ook tussen ons en de andere discontinue, individuele wezens waarmee we deze wereld delen. We kunnen die afgrond ten dele overbruggen via communicatie, maar nooit definitief doen verdwijnen. Die afgrond die de mens als discontinu wezen scheidt van de continuïteit van het zijn is *fascinerend*. We hebben volgens Bataille immers een nostalgie naar de bij ons ontstaan verloren continuïteit, ten dele omdat we nog een kern van dat excessieve geweld in ons voelen. Die verloren continuïteit openbaart zich in de dood als terugkeer naar die onverschillige, gewelddadige continuïteit. Omdat de erotiek ook gepaard gaat met zelfverlies of het op het spel zetten van de eigenheid van het discontinue wezen is ze intiem verbonden aan de dood.

De mens combineert deze obsessie voor de eerste continuïteit die ons verbindt aan het zijn echter met de angstige wens naar het voortduren van de vertrouwde vergankelijkheid van het discontinue, individuele bestaan. Het ontbreekt ons aan moed ten opzichte van het idee dat de discontinue individualiteit die in ons is, plots vernietigd zou kunnen worden. Daarom is de afgrond van de dood ook een gapende afgrond. Niet alleen fascinerend, maar ook *afschrikwekkend* (Bataille 1957, 23-25).¹³

Rond dit zo vertrouwde discontinue, individuele bestaan heeft de mensheid zich een 'wereld van de arbeid' ontwikkeld waarin het individu een veilig, rationeel en nuttig bestaan kan opbouwen. Nut en langetermijnperspectieven vinden hier hun plaats. Dit noemt Bataille ook

de 'profane wereld'. Verboden of taboes schermen deze wereld af van het gewelddadige exces dat de mens in zichzelf vaag aanvoelt en van de gewelddadige continuïteit van het zijn. Zo wordt dit laatste gebied getransformeerd tot een wereld van het exces, van geweld. Gekenmerkt door onmiddellijkheid, nutteloosheid, verspilling (Bataille 1957, 46-47). Dit terrein noemt Bataille de 'sacrale wereld'. Beide werelden vormen, als elkaars complementaire delen, de menselijke samenleving (idem, 76).

Ten opzichte van deze 'sacrale wereld' speelt een dubbele dynamiek die dezelfde is als ten opzichte van de dood.¹⁴ Enerzijds schrikt die continuïteit van gewelddadig ontstaan en vergaan af, anderzijds fascineert die verloren eenheid met het proces van het zijn ons. Aan de eerste houding beantwoordt het verbod of taboe, aan de tweede houding de transgressie van datzelfde taboe of verbod. De transgressie vormt een complementair geheel met het verbod. Ze heft het verbod niet op en is tijdelijk en vaak georganiseerd, gecontroleerd. In die zin werpt de transgressie de norm niet omver en ontleent ze haar identiteit aan het verwijzen naar de norm. Verboden en transgressies hebben als object die zaken of gebeurtenissen die symbool staan voor dit exces aan geweld. Allerlei zaken die verwijzen naar of geassocieerd worden aan de dood worden daarom ingekapseld door taboes en het doel van transgressies (kadaver, bloed, uitwerpselen, ingewanden, ...). Het sacrale domein bevat dus volgens Bataille niet enkel fraaie zaken. Het gaat om het door Julia Kristeva benadrukte terrein van het verontrustende 'abjecte' dat onzuiver, bevreemdend is en uitgestoten wordt (Kristeva 1980, 9-12 en 24-25).¹⁵

Scruton versmalt desacralisering en sacraliteit door beide concepten slechts vanuit het christendom te denken. Het christendom heeft net, in de ogen van Bataille, de onzuivere, meer duistere elementen uit de sacrale sfeer weggehaald en ze naar de profane sfeer verbannen. Zo komt men in de christelijke gedachtewereld tot een sacrale sfeer die enkel staat voor 'hogere idealen', voor een na te streven model. Elk opvoeren van bloed, ingewanden, kadavers, ... moet voor Scruton vanuit deze versmalde notie van sacraliteit gelijk staan aan een desacralisering door de introductie van gruwelijke elementen. Vanuit de visie van Bataille gaat het inderdaad om een desacraliserende transgressie. Objecten worden immers opgevoerd die de 'besmetting' dragen van dit domein van excessief geweld. De transgressie heft echter de onaanraakbaarheid of het taboegehalte van het verbod niet op. Ze heft het verbod tijdelijk op zonder het te verdrukken (Bataille 1957, 42 en 72-73) Dit wil zeggen dat de desacralisering een tijdelijk karakter heeft en in haar geregelde desacralisering afhankelijk blijft van de norm. Ze blijft verwijzen naar de norm en ontleent haar identiteit als proces aan die norm. Ze laat het sacrale karakter intact omdat uiteindelijk het verbod als norm intact blijft en hersteld wordt.

Het is dus niet omdat men in horror gruwelijke taferelen van bloed, ingewanden en kadavers toont dat dergelijke transgressiebeelden het sacrale karakter (taboe) van de dood definitief plat walsen. Het genre kan dit enkel doen dankzij dit taboekarakter van deze elementen. Ze zouden als gruwelementen waardeloos worden zonder dat er dit taboe op rust.

Verder blijft de transgressie beperkt tot het beeld. Bataille wijst op het plezier dat lezers, en bijgevolg ook kijkers, ondervinden in het beleven van datgene dat ze niet kunnen verdragen in hun echte leven (1957, 97) Het is het genot van de transgressie van verboden dat veilig beleefd kan worden zonder het 'zelf' echt op het spel te zetten. Kijken in de afgrond waar het sacrale, onverschillige en gewelddadige domein van de continuïteit zich openbaart zonder het risico in de afgrond te vallen. Op deze manier laat het transgressiebeeld impliciet plaats voor een waardeoordeel dat toch de veiligheid van de rationeel geconstitueerde wereld van discontinue individuen met hogere idealen verkiest om naar terug te keren.

Het sacrale domein en zijn objecten houdt stand in de complementariteit van transgressie en verbod. Het 'geregelde', 'georganiseerde' karakter van de transgressie via de filmbeelden laat voldoende veiligheid. Als we beide aspecten in rekening brengen, doet dit vermoeden dat er wel degelijk nog plaats is voor menselijkheid. De vraag is echter wat Scruton verstaat onder deze menselijkheid. Batailles werk maakt duidelijk dat we rekening moeten houden met de volledige mens: zowel zijn fraaie als minder fraaie kanten. Ook die ongrijpbare innerlijke rest van het excessieve geweld moeten we in ogenschouw willen nemen en 'sacraal' durven noemen.

Verlaagt of vernedert horror de menselijkheid dan niet door alleen maar die duistere sacrale aspecten aan bod te laten komen? Ook dit is niet het geval. In horror wordt meestal resoluut de kaart van hogere, morele idealen gespeeld. Door het zich spiegelen van de reacties van de toeschouwers aan de reacties van de held of heldin wordt het moreel goede impliciet (en soms tamelijk expliciet) als model naar voor geschoven. Het wordt gedeeld in de reacties van het filmpubliek als een 'sensus communis' rond deze morele en esthetische ervaring (Tallon 2010, 39) Heel wat horrorfilms vormen overigens een plaats waar de ethische discussie rond hogere, morele idealen en normen gevoerd kan worden. In gruwelijke martelhorror zoals 'Hostel' en 'Saw' rijst de vraag naar de rechtvaardiging van martelen. Het vroegere slachtoffer van de marteling neemt de plaats van de folteraar in als wraak. Het publiek wordt in een positie geplaatst waar empathie met het slachtoffer bestaat naast de mogelijkheid om zich te identificeren met het genot van de folteraar (Morris 2010, 42-56). De film 'Ravenous' (1999) draait helemaal rond de transgressie van kannibalisme en de morele vragen die dit oproept. Talloze andere voorbeelden zijn te bedenken. De overschrijding van de morele grens is telkens de bevestiging van het bestaan van die grens en tegelijk de verschijning van sacrale objecten die getuigen van een sacraal domein afgebakend door taboes.

De heldin is vaak een voorbeeld van westerse schoonheid. Die schoonheid wordt bedreigd in de horrorfilm door het onuitsprekelijk lelijke, abjecte of vormeloze. Ze lijkt besmeurd te moeten worden, gedesacraliseerd. Maar in de meeste horrorfilms is het uiteindelijk het goede dat, geïncarneerd in de schoonheid van de heldin, triomfeert. De traditionele koppeling in de westerse cultuur tussen het goede en het schone wordt dus ook in horror vaak onderschreven.

Conclusie

Scruton waardeert kunst voor zijn nutteloosheid, zijn doel-op-zich, zijn belangeloos welbehagen waarmee het inbreekt in ons alledaagse bestaan. Met de fascinatie voor het domein van sacraal exces is ook geen echt belang gemoeid. Het is zelfs een gevaarlijke fascinatie die speelt met de afgrond van zelfverlies. Dit sacrale exces wordt gekenmerkt door nutteloosheid, verspilling van energie. De fascinatie voor die nutteloze blootstelling aan iets dat van elders inbreekt in onze rationele wereld van arbeid, gericht op nut en profijt, is wat

gemeenschappelijk is aan de kunstervaring en de ervaring van sacraliteit. Dit geldt evenzeer voor horror. In horror wordt het verbod tussen een profane, rationele wereld van arbeid en een sacraal gebied van gewelddadig exces als grens overspoeld. Elementen worden benut (kadavers, bloed, ingewanden,...) die voor ons in hun abjectheid symbool staan voor de gapende afgrond van de dood. Het is een afgrond omdat het exces van continuïteit dat zich erin openbaart voor ons het onbekende, onvoorstelbare, mateloze is. Het onttrekt zich aan ons voorstellingsvermogen en kan gedacht maar niet gekend of beleefd worden zonder er zelf aan ten onder te gaan. Horror stelt ons in staat om vanuit een veilige zetel moreel overeind te blijven in een spel van transgressie dat ons confronteert met de onbevattelijke grootsheid van dreigende krachten of monsters. Wat zich openbaart in de transgressie, in die dreigende krachten en monsters is de afgrond van het sublieme.

Dimitri Goossens is historicus en filosoof. Hij is momenteel leerkracht geschiedenis en esthetica aan het College van het Eucharistisch Hart te Essen (België). In 2007 behaalde hij zijn masterdiploma wijsbegeerte aan de Universiteit van Antwerpen (proefschrift "De blik-zonder-gezicht als 'pharmakon' van kijklust: Theaters en arena's van de 'menselijke komedie' " (grootste onderscheiding)). Momenteel werkt hij aan een doctoraat over de mogelijkheid en plaats van sacraliteit in hedendaagse transgressieve beelden (kunst en populaire cultuur) rond de dood (promotor: Antoon Van den Braembussche).

e-mail: dimitrigoossens@fulladsl.be^{2]} of ofdmtrgoossens@gmail.com^{3]}

Bibliografie

Bataille, G. (1957). *L'Erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit

Burke, E. (2004). *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.

Cokal, S. (2010). Hot with Rapture and Cold with Fear. Grotesque, Sublime and Postmodern Transformations in Patrick Süskind's *Perfume*. In T. Fahy (Ed.) *The Philosophy of Horror (The Philosophy of Popular Culture)*(pp. 179-198). Kentucky: University Press of Kentucky.

Devereaux, M. (1992) Noel Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the heart*, Routledge, New York & London, 1990. *The Philosophical Review*, 101 (nr.4)

Eco, U.(Ed.). (2007). *De geschiedenis van de lelijkheid*. Amsterdam: Bert Bakker.

Freeland, C. (2004). Horror and Art-Dread. In S. Prince (Ed.) *The Horror Film (Rutgers Depth of Field Series)*. (pp. 189-206). New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

King, S. (1987). *De Aap*. Amsterdam: Luitingh.

Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'Abjection (Collection 'Tel Quel')*. Paris : Éditions du Seuil.

Lyotard, J.-F. (1993). The Sublime and the Avant-Garde. In T. Doherty (Ed.) *Postmodernism: A Reader*. New York: Columbia University Press (pp. 244-256).

Morris, J. (2010), The Justification of Torture-Horror. Retribution and Sadism in *Saw*, *Hostel* and *The Devil's Rejects*. In T. Fahy (Ed.) *The Philosophy of Horror (The Philosophy of Popular Culture)*(pp. 42-56). Kentucky: University Press of Kentucky.

Nickel, P.J. (2010) Horror and the Idea of Everyday Life. On Skeptical Threats in *Psycho* and *The Birds*. In T. Fahy (Ed.) *The Philosophy of Horror (The Philosophy of Popular Culture)*(pp. 14-32). Kentucky: University Press of Kentucky.

Scruton, R. (2009). *Beauty*. Oxford: Oxford University Press.

Tallon, P. (2010). Through a Mirror, Darkly. Art-horror as a Medium for Moral Reflection. In T. Fahy (Ed.) *The Philosophy of Horror (The Philosophy of Popular Culture)*(pp. 33-41). Kentucky: University Press of Kentucky.

Vande Veire, F. (2002). *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: Sun.

Van den Braembussche, A. (2007) *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho (4^{de} herziene druk).

1. De vertaling van de citaten is van mijn hand. '[Works of art] they are, or have been, part of the continuing human attempt to idealize and sanctify the objects of experience, and to present images and narratives of our humanity as a thing to live up to, and not merely a thing to live'.

2. 'It is perched like an owl on our shoulders, while we try to hide our pet rodents in our clothes. The temptation is to turn on it and shoo it away'.

3. BBC2–Modern Beauty Season. www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd [4] (bezoekt 4 december 2010)

4. 'In an age of declining faith art bears enduring witness to the spiritual hunger and immortal longings of our species. [...]Without the conscious pursuit of beauty we risk falling into a world of addictive pleasures and routine desecration, a world in which the worthwhileness of human life is no longer clearly perceivable'.

5. Vooral voor het urinoir van Marcel Duchamp heeft Scruton in zijn boek, maar vooral in de televisieaflevering geen goed woord over.

6. 'The paradox, however, is that the relentless pursuit of artistic innovation leads to a cult of nihilism. The attempt to defend beauty from pre-modernist kitsch has exposed it to postmodernist desecration. We seem to be caught between two forms of sacrilege, the one dealing in sugary dreams, the other in savage fantasies. Both are forms of falsehood, ways of reducing and demeaning our humanity. Both involve a retreat from the higher life, and a rejection of its principal sign, which is beauty'.

7. Het is ook noodzakelijk om dezelfde vraag uit te breiden naar de transgressieve kunst die Scruton zo graag op de korrel neemt. Dit is wel de opzet van een breder onderzoek dat deze schrijver wil ondernemen. In deze tekst ligt de focus echter op de populaire beeldcultuur. Ik spits me verder toe op de visuele representatie in kunst en beeldcultuur omdat Scruton in zijn boek 'Beauty' en in de televisieaflevering 'Why beauty matters' daar ook sterk op focust.

8. Deze passage heb ik wat losser moeten vertalen omwille van de moeilijk omzetbare constructie van het Engels naar het Nederlands. 'Just as there is sex addiction, arising from the decoupling of sexual pleasure from the inter-personal intentionality of desire, so too is there stimulus addiction -the hunger to be shocked, gripped, stirred in whatever way might take us straight to the goal of excitement- which arises from the decoupling of sensory interest from rational thought'.

9. In wat volgt kan ik niet uitgebreid ingaan op Carrolls analyses. Dit zou binnen het bereik van dit artikel veel te ver voeren. Ik moet me beperken tot het summier aanreiken van enkele van zijn belangrijke punten die van belang zijn voor de argumentatie die deze tekst wil ontwikkelen. De lezer kan zich steeds tot Carrolls boek wenden voor de meer uitvoerige uiteenzetting van zijn standpunten.

10. In zijn inleiding op de Nederlandse vertaling van het werk van Edmund Burke stelt Wessel Krul dat vóór Burke geen ander auteur zo omstandig had uitgelegd waarom het sublieme samenhangt met schrik en afschuw. Kant zag het als een belangrijke opdracht om de mens van angst en onzekerheid te bevrijden en beschouwde de schrik waaruit de ervaring van het sublieme voortkomt als een sentiment van lagere orde. Het is duidelijk dat de filosoof uit Koningsbergen het sublieme heeft willen aangrijpen als een bevestiging van de grootsheid van de menselijke rede en het daardoor meer 'verheven' heeft naar een ethische dimensie (moreel houdt de redelijke maar tegenover de natuur zwakke mens stand). De meer duistere analyse van Edmund Burke is door het gewicht van Kant meer op de achtergrond geraakt. Zie de inleiding van Wessel Krul in de Nederlandse uitgave van Edmund Burke.

11. Een zelfde kritiek horen we in de boekbespreking van Mary Devereaux: 'Carroll's approach to horror raises several related difficulties. First, as Carroll himself acknowledges, his account places the appeal of the horror genre rather far away from the emotion of being horrified [...] If horror's pleasures are the pleasures of exploring the unknown and unraveling the discovery plot, then why not seek these pleasures in other, less painful, sources, such as detective fiction? That so many adamantly avoid the genre despite its cognitive pleasures, suggests that more darkness may lie at the heart of horror than Carroll's intellectualizing account acknowledges'.

12. Het is veelzeggend in verband met opmerkingen eerder in deze tekst dat bij Immanuel Kant de term 'horror' in Engelse vertaling slechts éénmaal valt en dan nog in een citaat van Burke. Zie www.ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16j/#book2 [5] (geraadpleegd op 16 augustus 2010).

13. Het zelfverlies bij erotiek is minder onomkeerbaar en daarom hoofdzakelijk fascinerend volgens Bataille. De terugkeer naar de eigen discontinue afzondering is steeds mee verrekend in het erotische.

14. Dit hoeft niet te verwonderen omdat de dood de afgrond bij uitstek is waarin dit gewelddadig exces waartegen taboes moeten beschermen zich openbaart. Het dringt de 'profane wereld' van de arbeid binnen.

15. Een verdere vergelijking met de visie van Georges Bataille is zeker noodzakelijk. Maar dit is een uitwerking die ik nog moet ondernemen en hier te ver zou voeren.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <http://www.bartleby.com/24/2/>

[2] <mailto:dimitrigoossens@fulladsl.be>

[3] <mailto:dmtrgoossens@gmail.com>

[4] <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00p6tsd>

[5] <http://www.ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16j/%23book2>