

# Totemistische leegte



Grafschennis op het kerkhof van Newt, Texas  
Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974

## CAMIEL VAN WINKEL

Van gluten krijg je huidproblemen, zegt internet. Van melk wordt je bloed zuur. Van brood wordt je dik. Wie varkensvlees eet, kan chronisch verkouden worden. Een hap van een croissant is een hap suiker. Periodiek vasten verlengt de levensduur. Urine drinken voorkomt haaruitval.

In een tijd waarin alleen klonten informatie de mensengroepen nog aan elkaar lijmen, neemt het voedseltaboe bijzondere vormen aan. Een gezonde levensstijl en de zuivering van het lichaam dienen als motto waarmee iedere eetgewoonte ter discussie kan worden gesteld. Elke optie wordt door sommigen fanatiek beleden en door anderen bestreden, aangestuurd en opgestookt door snelle internethypes. Oude religieuze voorschriften blijven intussen werkzaam als een brede onderstroom. Het resultaat is verwarrend. Het ene dier eten we niet omdat het te vreemd is en te ver van ons afstaat, het andere omdat het juist te verwant is. We eten geen dieren die onder de grond leven, wel dieren die op het land staan. Geen insecten of reptielen. Geen dieren die in huis wonen (hond, kat en muis). Geen paardenvlees, want het paard is een edel dier. Geen zangvogels, wel landvogels. Geen zwanen, wel eenden. Geen koppen, geen ogen, geen ingewanden; wel spieren. Geen hart of maag, wel lever en nieren. Geen rauwe mosselen, wel rauwe oesters.

Waar komen voedseltaboes vandaan? Wanneer is iets *oneetbaar*? Volgens Claude Lévi-Strauss zijn 'eetbaar' en 'oneetbaar' geen intrinsieke eigenschappen, maar formeel categorieën die vooral iets zeggen over de mens die ze gebruikt. Het voedseltaboe is een hulpmiddel bij de inbedding van de mensenwereld in de orde van de natuur. In *La Pensée sauvage* (1962) – vertaald als *Het wilde denken* – verbindt Lévi-Strauss het voedseltaboe met totemisme. De inheemse mens maakt deel uit van een groep die zich identificeert met een dier- of plantensoort; dit is de totem – het levenssymbool van de groep. Planten en dieren verschaffen de mens een natuurlijk model om groepen of clans van elkaar te onderscheiden. Dit systeem draait niet om gelijkenissen of overeenkomsten; de clan van de os ontleent geen eigenschappen aan de os. Een totem is de aanduiding van een verschil. De os en de komkommer zijn even geschikt om het verschil uit te drukken tussen de groepen die zij aanduiden, zegt Lévi-Strauss. Totemisme is dus een differentieel systeem. De mens treft in de natuur verschillen tussen soorten aan en abstraheert deze door ze te beschrijven in termen van tegenstellingen en contrasten.

Vervolgens nemen groepen die verschillen als symbool over om hun overeenkomsten – als mens – te verdringen. Het gaat om 'een ruil van overeenkomsten tegen verschillen, tussen dieren onderling en tussen mensen onderling en tussen mensen en dieren'.

Het vlees van het totemdier mag niet worden gegeten; dit taboe volgt uit de verwantschap tussen mens en dier, die juist in dat vlees belichaamd is, maar die ontkennd of geloofchend wordt. Leden van de groep mogen zich alleen toeven met andere delen van het totemdier, zoals pels, snavel, veren of tanden, omdat die het verschil tussen mens en dier zichtbaar maken: de mens gebruikt ze 'als een embleem om zijn symbolische verhouding tot het dier te bevestigen; de eetbare dus assimileerbare delen verwijzen daarentegen naar een werkelijke consubstantialiteit'. Wie toch van de totem eet, eet eigenlijk een stuk van zichzelf. In bepaalde culturen wordt de overtreding van dit verbod voor straf zelf opgegeten – letterlijk of symbolisch.

Ik vraag me af of er vandaag in mijn omgeving nog echte totems bestaan – planten of dieren die door een specifieke groep worden gekoesterd als levensvignet of embleem. Huisdieren en statussymbolen – de labrador, de orchidee – komen niet in aanmerking. De cannabisplant, met haar licht mystieke toepassingen, omgeven door strenge regels en verboden en een eigen beeldcultuur, is misschien een kandidaat. Maar in het algemeen is totemisme iets van andere culturen. De westerse burger meent zich te hebben bevrijd van mythische denkstructuren. Het glutenvrije dieet en de soja-cappuccino zijn de uitkomst van hedendaagse voedseltaboes, maar de verbinding met een totem lijkt afwezig. De gezondheidsmanie is een levensstijl – tijdgebonden, steriel, en berustend op een licht hysterische simulatie van individuele wilskracht en zelfbeschikking.

## Zich ontdoen van de doden

Een Amerikaanse film uit 1974, aanvankelijk getiteld *Headcheese*, toont wat er gebeurt met overtollige arbeiders uit de vleesindustrie. De mannen die in het slachthuis van Newt (Texas) werkten, hebben hun baan verloren als gevolg van het onvermijdelijke moderniseringsproces. De oude manier van het koeien slachten, met een voorhamer, is vervangen door het efficiëntere en goedkopere gebruik van een luchtdrukpistool. De overbodig geworden slachters zitten werkloos thuis, vol wrok jegens de technologische vooruitgang. Ze sluiten zich op in hun bouwvallige huizen, en vormen een clan die

hun oude bestaanswijze in stand houdt en celebreert. Wat ze altijd hebben beschouwd als een simpele, natuurlijke manier van leven krijgt na verloop van tijd steeds meer een artificieel karakter. Ze omringen zich met schedels en skeletten van dieren, die ze thuis aan de wand hangen. Ze veranderen langzamerhand in levende doden – verbitterde relieken die niet op een menselijke manier oud hebben mogen worden. Dwangmatig blijven ze de kern van hun archaïsche beroepspraktijk herhalen: het slachten met de voorhamer. Door vast te houden aan de cultus van het niet-meer-bestaande veranderen ze in een tribale, neoprimitieve gemeenschap, afgesloten van de wereld in een zelfgecreëerd minireservaat.

Lévi-Strauss beschrijft de rituele omgang met de dood onder Noord-Amerikaanse Fox-indianen. Dit volk – in de eigen taal Meskwakihiki genoemd – heeft strategieën ontwikkeld om zich op een nette manier van de doden te ontdoen, 'en te beletten dat die zich uit bitterheid [...] op de levenden wreken'. De doden moeten worden overgehaald om definitief naar het hiernamaals te vertrekken en daar de rol van beschermgeest van de levenden op zich te nemen. Om dat te bereiken vinden adoptieriten plaats: het overleden familielid wordt symbolisch vervangen door een levende persoon, iemand waar de nabestaanden dezelfde gevoelens voor koesteren. Op deze manier wordt het snelle en veilige vertrek bewerkstelligd van de ziel van de overledene. Onderdeel van de adoptieriten zijn sportwedstrijden tussen twee partijen die worden aangeduid als respectievelijk 'de levenden' en 'de doden'. De afloop staat vooraf vast: de partij van de doden wint altijd, zodat ze, tevreden over de overwinning op de levenden, vrijwillig vertrekken. De wedstrijd is dus geen echte wedstrijd met gelijke kansen voor beide partijen, maar een zuiver ritueel. De doden wordt een loer gedraaid.

Hoewel Lévi-Strauss het niet noemt, is de omgang met overtollige fabrieksarbeiders te beschouwen als een moderne variant van dit inheemse ritueel. De arbeiders worden gedwongen om hun overbodigheid, hun eigen symbolische dood te aanvaarden en zich terug te trekken uit het economische leven. Meteen daarna worden ze vervangen door een machine, waar het fabrieksmanagement vanuit een drang naar rationalisering een bijna affectieve relatie mee aangaat. In de genoemde film toont de dodenclan geen dankbaarheid voor de offergaven van de levenden, zoals het geval is bij de Fox-indianen. De clanleden krijgen helemaal geen offergaven: ze moeten zelf op strooptocht, en geven zich over aan kannibalisme, graven op het plaatselijke kerkhof

lijken op, lokken argeloze passanten naar hun huis, om ze met een klap van de voorhamer af te maken, te barbecueën en op te eten. De film draait om het lot van vijf van deze onvrijwillige mensenoffers – een groep vrienden die met een busje een trip door de omgeving maken: Pam, Sally, Kirk, Jerry en Franklin.

In de laatste fase van de productie werd besloten om de titel *Headcheese* te veranderen in *The Texas Chainsaw Massacre*. Onder deze naam heeft de film van regisseur Tobe Hooper een cultstatus opgebouwd; later zijn acht sequels, prequels en remakes gemaakt. De uiteindelijk gekozen titel is effectief, maar versluisend. De kettingzaag is weliswaar het attribuut van de slager van de familie, de zwakzinnige reus Leatherface; hij zaagt de dode lichamen van de slachtoffers aan stukken, zodat Old Man (een ander clanlid, misschien zijn vader) het vlees op de grill kan bereiden. Maar het echte moordwapen is en blijft de voorhamer – dat sacrale reliek waar de ambachtelijke trots van deze neoprimitieve kannibalenfamilie op berust.

Een van de ongelukkige slachtoffers, de blondharige Sally, wordt vastgebonden en aan de grootvader gepresenteerd. Deze patriarch zit in een rolstoel en oogt als een goed geconserveerd lijk, maar nadat hij het bloed heeft opgezogen uit een snee in Sally's vinger, begint hij toch te bewegen. Als de familie vervolgens rond de eettafel heeft plaatsgenomen, krijgt grootvader de voorhamer in handen gedrukt, terwijl het hoofd van Sally boven een teil wordt gehouden. Hoewel hij nauwelijks de kracht heeft om de hamer op te tillen, mag de patriarch het mensenoffer voltrekken. Zijn familieleden vereren hem. Opa doodt als de beste, roepen ze, met één klap van de hamer! Destijds in het slachthuis doodde hij eens zestig koeien in vijf minuten.

## Een koude gemeenschap

Er bestaan volgens Lévi-Strauss twee soorten gemeenschappen, die hij aanduidt met de termen *koud* en *warm*. Koude gemeenschappen hebben een min of meer statische cultuur die via totems verbonden is met de classificaties van het planten- en dierenrijk. Ze kennen geen evolutionair model van de tijd: de menselijke samenleving weerspiegelt voor hen de onveranderlijke orde van de natuur. De ontstaansgeschiedenis van de mens ligt in een mythisch verleden, dat nog steeds fungeert als een tijdloos en absoluut model: 'er is wel een vroeger en een later, maar hun enige betekenis is dat ze elkaar weerspiegelen.' Sociale structuren blijven in een koude gemeenschap zoveel mogelijk



Cultische restanten in het huis van de slachters  
Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974



Grootvader zuigt bloed uit Sally's vinger  
Tobe Hooper, *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974

gevrijwaard van beïnvloeding door eenmalige, onaangekondigde gebeurtenissen en andere destabiliserende factoren. Men reproduceert de dagelijkse werkzaamheden van de voorouders, zonder deze te willen veranderen of verbeteren. Een ooit aangeleerde leefwijze wordt gekoesterd en geleitimed met een beroep op anciënniteit en continuïteit. Zo schuift de gemeenschap sociale en economische omwentelingen voor zich uit.

Warme gemeenschappen daarentegen zoeken een verklaring van de eigen collectieve identiteit in de evolutie en de geschiedenis. Ze omarmen het historische proces om er 'de motor van hun ontwikkeling van te maken'. De menselijke groeps cultuur wordt niet gezien als een statische weerspiegeling van de orde van de natuur, maar als iets dat eruit voortkomt en zich er in de loop van de geschiedenis van heeft losgemaakt. Volgens Lévi-Strauss zijn de Europese en Aziatische culturen op dit 'warme model' gebaseerd – culturen die veelal geen totems kennen. De antropoloog spreekt van een 'totemistische leegte'. Het koude model overheerst in de inheemse culturen van Noord- en Zuid-Amerika, Australië en Oceanië.

Deze tweedeling impliceert geen waardeoordeel ten gunste van het evolutionaire, warme model. *La Pensée sauvage* is in grote lijnen een pleidooi voor het wilde denken dat ten grondslag ligt aan het totemisme van de koude gemeenschappen, en dat volgens de auteur een eigen logica en consistentie kent. Geschiedenis en tijdsverloop worden door deze volkeren niet radicaal ontkend, maar vertaald en geïntegreerd in de synchrone structuur van het landschap, waar alle aspecten van de oude mythen zich in het heden manifesteren. Totemisme berust op een classificatie waarin een natuurlijke reeks (de planten- en diersoorten) gekoppeld wordt aan een sociale of culturele reeks (de groepen waarin de mensen leven). De mythologie plaatst de natuurlijke reeks aan het begin van de tijd, dus vóór het ontstaan van de mens, maar toch leven planten, dieren en mensen samen in het hier en nu, in dezelfde gedeelde ruimte: 'Beide reeksen bestaan in de tijd maar ze leiden er een tijdloos bestaan, want beide zijn ze werkelijk, varen gelijk op en blijven zodoende wat ze waren op het ogenblik van hun scheiding.' In dit opzicht speelt de geschiedenis een ondergeschikte rol in het totemistische systeem, waar ze niettemin als een mentale landkaart in opgenomen is. Lévi-Strauss citeert uit het boek *Aranda*

*Traditions* uit 1947 van antropoloog T.G.H. Strehlow. Het landschap is voor het Australische Aranda-volk als een 'oude en nog altijd levende stamboom'; landschappelijke elementen, zoals bergen en rivieren, zijn 'het werk van de voorouders van wie [de inheemse mens] afstamt. In het landschap om hem heen leest hij de geschiedenis van de handel en wandel van de onsterfelijke wezens die hij vereert; wezens die voor een korte tijd weer de gedaante van een mens kunnen aannemen; wezens waarvan hij er vele uit directe ervaring gekend heeft als vader, grootvader, broer, moeder en zuster.'

De slachtersclan uit *The Texas Chainsaw Massacre* lijkt in veel opzichten op een koude gemeenschap. Er zijn ten eerste de trofeeën, het kannibalisme, de rituele slachting en de maskers van mensenhuid die Leatherface draagt. Ook het vereren en voortzetten van de oude slachttechniek, verbonden met de mythische autoriteit van een onsterfelijke grootvader, doet denken aan de omschrijving van Lévi-Strauss. Deze clan is echter een abjecte variant – een tragische travestie – van zo'n koude gemeenschap. Ze is geïsoleerd van de rest van de wereld en vertoont een pathetische neergang. De levende band met het landschap en de natuur is uiteengerafeld en opgegeven; de clanleden zijn bovendien geen authentieke inheemse natuurmensen, maar vertegenwoordigen een gedegenereerde witte onderklasse.

Als we het antropologische raamwerk volgen, kan het verhaal van de film geduid worden als een etnisch-koloniaal microconflict in het hart van de Verenigde Staten. Wat *The Texas Chainsaw Massacre* laat zien, is een gewelddadige confrontatie tussen een koude en een warme gemeenschap. De slachtersclan vormt een inheemse enclave die zich verzet tegen de destabiliserende krachten van de nieuwe tijd. De clanleden verdedigen hun existentiële positie en de mythische waarden die daarmee verbonden zijn. Het ruwe snijden in lichamen, dat de film tot een exemplarische *slasher movie* maakt, is in feite een afgeleide van het tribale conflict. De clan verzet zich tegen allochtone indringers – vijf hippe jongeren met gewoontes en omgangsvormen uit de grote stad. Als de schaalvergroting en mechanisering van de vleesindustrie één zijde van de moderniteit vormt, dan representeren deze verlichte jongelui de keerzijde: individuele ontplooiing en geestverruiming.

Het gruwelijkste moment uit de film doet zich voor wanneer Pam – levend en bij bewustzijn – door Leatherface wordt opgetild en met haar aan een grote vlees-

haak wordt gespietst, als *een stuk levend vlees*. Rond deze omkering draait de horror van *The Texas Chainsaw Massacre*: de mens wordt veroordeeld tot de rol van slachtvee. In de bouwvallige woning van de familie is een rudimentair slachthuis ingericht, voor mensen in plaats van koeien, met kleinschaligheid als belangrijkste kwaliteit. Zonder de fouten en stupiditeiten van het 'personeel' zou de persoonlijke aanpak in dit familiebedrijf zelfs te prijzen zijn. Vleesproductie is hier toegesneden op de vraag van de consument. De slachters slachten voor zichzelf, en het mensenvlees wordt door henzelf geroosterd en geconsumeerd. Deze *grassroots*-vorm van voedselproductie in de huiselijke sfeer is als de wraak van het ambachtelijke handwerk, dat in de twintigste eeuw door de krachten van kapitaal en techniek naar de marge van de samenleving is gedrukt.

#### Hoeksteen met vier hoeken

In *The Texas Chainsaw Massacre* wordt de mens gereduceerd tot een bron van dierlijke proteïnen en teruggeduwd in de natuurlijke voedselketen waar hij zich lang geleden als meester en beheerder boven heeft geplaatst. In de Russische film *4* van Ilya Chrzjanovski uit 2005 (naar een scenario van Vladimir Sorokin) raken de overeenkomsten en verschillen tussen mensenvlees en dieren vlees nog verder vertroebeld. Door de duistere

emanaties van de industriële (re)productietechniek dringen oude en nieuwe voedseltaboes diep in elkaar door. Tussen de twee films ligt een gat van dertig jaar en een oceaan aan cultuurverschillen, maar wat betreft dubieuze folklore en archaische 'tradities' hebben ze veel met elkaar gemeen.

*4* is ontstaan uit de broeiende vuilnishopen van postcommunistisch Rusland. De vleesindustrie is een van de manifestaties van de vormeloze en corrupte macht die is opgebloeid in het Poetintijdperk. De enorme partij diepgevroren rundvlees uit de jaren zestig, die aan het begin van de film wordt opgekocht door een corrupte handelaar met als doel dit vlees weer op de markt te brengen, is een plastische metafoor voor het tijdperk van stagnatie; toen deze koeien werden geslacht was Leonid Breznev nog aan de macht.

De film ensceneert geen tribaal conflict meer tussen een warme en een koude samenleving; de groteske verhaalstructuur heeft de natuurlijke, en terzelfdertijd geheel gecodeerde omgang met de aarde, het land, de planten en de dieren geabsorbeerd. Deze film gedraagt zich nu zelf als 'indiaan' – als inheemse figuur die volledig vergroeid is met een plaatselijke humuslaag van mythisch en organisch materiaal. Het vermogen om te fabuleren, om leugenachtige verhalen over jezelf te vertellen, is de laatst overgebleven eigenschap die mensen van dieren onderscheidt. De film neemt die eigenschap over.

Malyi Okot is een bouwvallig gehucht op



Twee callgirls met twee klanten  
Ilya Chrzjanovski, *4*, 2005



De drie leugenaars: Volodja, Marina, Oleg  
Ilya Chrzjanovski, *4*, 2005



Ingevroren rundvlees uit de Breznev-tijd  
Ilya Chrzjanovski, *4*, 2005

een halve dagreis van Moskou. Een trein brengt je in de buurt, maar het laatste stuk moet je lopen. Het ligt geïsoleerd in de heuvels, ver achter industriecomplexen, afbraakzones en militaire oefenterreinen. De kleine gemeenschap die zich hier in leven houdt, bestaat – op één jong stel na – uit oude tot stokoude vrouwen. De onmogelijkheid van geslachtelijke voortplanting wordt gecompenseerd door een folkloristische duplicaattechniek, waar de economie van het dorpje geheel op drijft. De vrouwen fabriceren grote, quasimenselijke poppen, die ze verkopen aan handelaren uit de stad. De poppen zijn gemaakt van opgevuld textiel en voorzien van groteske koppen van bewerkt broodkruim. Om met kruim te kunnen boetsen, moet het worden vermengd met speeksel en langdurig voorgekauwd. De vrouwen vullen hun tijd met het kauwen op brood, het assembleren van poppen en het stoken van alcohol. Er is niets lieflijks of idyllisch aan deze ruïne van het matriarchaat. De dorpsvrouwen hebben een affectieve, bijna incestueuze relatie met de poppen. Het zijn niet alleen hun kinderen en de economische basis van hun bestaan; tijdens een langdurig drankgelag bedrijven ze er ook de liefde mee, spelend met de nagemaakte piemels.

Een van de varkens in het dorp gaat dood. Met het geroosterde beest wordt een feestbanket aangericht: stukken vlees worden uit het karkas gescheurd en in tandeloze monden gestopt. De afgesneden kop wordt aan andere varkens gevoerd. Eenmaal goed dronken kleden de oudjes zich uit; ze gieten wijn over hun borsten en spelen met de poppen terwijl ze oude volksliedjes zingen.

Misschien staat de dorpscultuur van Malyi Okot voor het oude Rusland, de inheemse tradities uit het achterland, voor zover die nog niet door het centrale staatsapparaat zijn geneutraliseerd of door de modernisering weggevaagd. Die tradities zelf lijken echter ook flink geperverteerd. Het is niet eens zeker of het maken van broodpoppen een oude rurale gewoonte is. De enige bewoonster die weet hoe je met voorgekauwd broodkruim menselijke koppen kan boetsen, is de vierentwintigjarige Zoja. Als zij plotseling overlijdt, weten de oudjes zich geen raad: niemand anders kan wat Zoja kon. Kennelijk is de poppenfolklore een recente vinding. De film suggereert zelfs dat het een ambachtelijke imitatie betreft van moderne kloonttechnologie. Het is een omineus gegeven dat de drie zussen van Zoja, die uit de stad naar het dorp komen om haar te begraven, sprekend op haar lijken, en even oud zijn. Waren zij en haar zussen een vierling?

Het ligt voor de hand een polemische tegenstelling te zien tussen de ambachtelijke poppenfabricage uit Malyi Okot en de grootschalige vleesindustrie, waarvan we in 4 de corrupte praktijk te zien krijgen. 'Ik handel in alles wat naar vlees ruikt. En dit ruikt, ja, heel sterk!', zegt de malafide vleeshandelaar tijdens een telefoongesprek in zijn auto aan het einde van de film, net voordat hij de macht over het stuur kwijtraakt en verongelukt. Het cynisme van deze figuur steekt scherp af tegen de weliswaar onsmakelijke maar ook onschadelijke oudjes met hun broodpoppen. Toch zijn er ook in de corrupte vleesindustrie krachten aan het werk die het begrip van de betrokken individuen – zoals deze handelaar – te boven gaan. Een restaurant waar hij gaat eten biedt als specialiteit 'ronde biggetjes' aan. Het gaat volgens de kelner om vlees dat sinds twee jaar door een speciale varkensboerderij wordt geleverd. De handelaar, Oleg, gelooft het verhaal niet, maar krijgt vervolgens in de keuken van het restaurant inderdaad vier kogelronde biggen te zien. Het vermoeden van genetische manipulatie wordt onderhuids versterkt door de vreemde gloed die de biggetjes uitstralen. Het gezicht van de handelaar licht op als hij zich over hen heen buigt.

Het eerste halfuur van 4 speelt zich af in een lege bar in Moskou rond drie uur 's nachts. De centrale personages van de film komen apart van elkaar binnen: Oleg, de vleeshandelaar; Marina, een callgirl; en de pianostemmer Vladimir, ook wel Volodja genoemd. Ze beginnen een gesprek aan de toog. De slapende barman wordt af en toe gewekt om de glazen bij te vullen. De drie bezoekers kennen elkaar niet; het is hun eerste en meteen ook laatste ontmoeting. De kennismaking voltrekt zich langs lijnen van leugenachtigheid. Marina, die net van



Oleg geconfronteerd met vier ronde biggen  
Ilya Chrzjanovski, 4, 2005

twee klanten komt, vertelt dat ze in de reclame werkt. Ze zegt dat ze een campagne doet voor een luchtionisator – 'een Japans apparaat van een nieuwe generatie'. Oleg heeft wel interesse om er een te kopen. Over zichzelf vertelt hij dat hij op het Presidentieel Bureau werkt en daar belast is met de levering van mineraalwater aan het Kremlin. Hij verzwijgt zijn activiteiten in de vleeshandel. De pianostemmer vertelt, hoewel losjes en achteloos, het meest uitgebreide en fantastische verhaal. Als biochemicus zou hij betrokken zijn bij een geheim staatsprogramma voor het klonen van dieren en mensen. Dit succesvolle fokprogramma bestaat al enkele decennia, vertelt hij; er lopen duizenden menselijke klonen of 'duplicaten' rond – de oudste is 44. In het lab waar Vladimir werkt, groeien de duplicaten in couveuses. 'Wij maken het genestruct,' legt hij uit. 'De samenleving kweekt de mensen. Kleuterscholen, weeshuizen, internaten.' Marina en Oleg reageren ongelovig, maar Vladimir gaat door met zijn verhaal. Er bestaan verschillende typen klonen; het meest succesvol is type 4, ontdekt in 1967. Vier chromosoomverbindingen worden in één cel geplaatst, zodat er vier duplicaten tegelijk ontstaan. Dit bleek het optimale aantal, met het kleinste aantal fouten en de grootste overlevingskansen. Er bestaat in de buitenwijken van Moskou een enorm gebouw waar de vierlingen wonen.

In afdeling 32 zitten alle zestienjarige meisjes. Tweelingen zijn productieafval. Oleg heeft genoeg van dit steeds vreemder wordende verhaal. Hij trekt zijn jas aan en vertrekt. 'Wat een sukkel werkt er in het Presidentieel Bureau,' zegt Marina. Zij en Vladimir kussen even. Hij vraagt haar om met hem mee te gaan, maar ze kan niet. Bij het afscheid geeft hij toe dat zijn verhaal verzonnen was: 'Ik ben pianostemmer.'

De rest van de film toont in afwisselende episoden hoe het de drie leugenaars verder vergaat. Marina krijgt de volgende dag bericht uit Malyi Okot dat haar zus Zoja is overleden. Ze maakt de lange reis naar het dorp om zich bij de twee andere zussen te voegen, die al bezig zijn met de begrafenis. Oleg, de vleeshandelaar, zien we in het huis waar hij met zijn bejaarde vader woont. Het extreem propere woninginterieur staat vol keramische beelden van handen. De vader is een dwangneuroticus, voortdurend in de weer met poetslap en stofdoek. Hij is zeer onderdanig, maar houdt de zoon die hij aanbidt gevangen in een burgerlijke cocon van verzorging en verstikking. Vladimir, de pianostemmer, gaat na zijn bezoek aan de bar dansen in een club. Kort daarna wordt hij zonder aanleiding door de politie van de straat opgepakt en langdurig ondervraagd. We zien hem in een gevangenis dwangarbeid verrichten, en uiteindelijk wordt hij met een grote groep lotgenoten als soldaat



Twee van de poppen uit Malyi Okot  
Ilya Chrzjanovski, 4, 2005

naar een oorlogsgebied gestuurd. Zo mogen zij hun schuld aan de staat afkopen, wordt hen verteld.

Talrijk zijn de viertallen die voorbijkomen in deze film. Vier honden en vier broodpoppen in het openingsbeeld, vier drillboren die de honden verjagen, vier sneeuwschuivers die op hoge snelheid door de stad rijden, vier zussen, vier ronde biggen, vier naakte lichamen van twee callgirls en hun klanten, vier opstijgende legervliegtuigen... De leugenaars zijn met drie, maar ontsnappen ze werkelijk aan de macht van vier? Misschien representeren ze zonder het te weten de drie streepjes waaruit het cijfer 4 is samengesteld.

Volgens de pianostemmer berust de hele wereld op dit getal: 'Het is een hoeksteen met vier hoeken.' Hij voert dit aan tijdens het gesprek aan de bar om het succes van de type 4-kloonttechniek te onderbouwen, maar gaat er verder niet op door. We kunnen zijn gedachtegang zelf afmaken. Vier is het eerste echte kwadraat op de getallenlijn – een vierkant van twee bij twee. Het getal staat dus niet voor vier punten op een rij, maar voor de hoeken van een vierkant – 'de vier poten van een tafel,' aldus Marina. Vier is stabiliteit – datgene wat staat zonder om te vallen. Het getal consolideert ook de logica van de reproductie. Het overstijgt de één (het eencellige begin van het leven), de twee (de dualiteit van de geslachtelijke voortplanting), en de drie (de driedelige structuur van het teken), en het neemt deze configuraties in zich op. Vier staat voor de stabiliteit van het staatsapparaat – niet de drie pijlers van de trias politica, maar de vier identieke poten van de macht, die als doel hebben de macht te consolideren. Vier is daarmee ook het getal van de wet, het geweldsmonopolie en uiteindelijk de repressie: waterkanonnen, bulldozers en puinruimers, razzia's en oekazes, politieke en maatschappelijke hygiëne. Op vier identieke pijlers rust het staatsapparaat van macht, repressie, sanctie en straf. Het is in essentie een reproductieapparaat – gericht op de reproductie van steeds hetzelfde, de macht. Geen wonder dat de meest geslaagde kloonttechniek gebaseerd is op het getal vier. Menselijk DNA foutloos dupliceren impliceert immers het uitbannen van toevallige en onvoorspelbare, onbeheersbare afwijkingen.

#### Wetten van de nieuwe natuur

Primitieve volkeren missen het wetenschappelijk instrumentarium om kennis te vergaren over genen, celdeling en geslachtelijke voortplanting. Maar hun classificatie van natuurlijke soorten op basis van waargenomen verschillen vormt volgens Lévi-Strauss wel degelijk een intuïtieve benadering van die kennis: 'de verscheidenheid aan soorten verschaft de mens het meest voor de hand liggende beeld en de meest directe uiting van de uiteindelijke discontinuïteit van de werkelijkheid; het is de zintuiglijk waarneembare uitdrukking van een objectieve codering.' Hij doelt hier op de genetische code, met zijn 'specifieke periodiciteit in de verdeling van vier elementen op de moleculaire keten' – de met de letters C, G, A en T aangeduide nucleobasen uit het DNA, die dragers zijn van erfelijke eigenschappen. Het belang dat in totemistische culturen wordt toegekend aan het begrip soort, is dus te verklaren doordat de soorten dit onderliggende systeem voor de overdracht van eigenschappen zichtbaar maken.

In de twintigste-eeuwse postindustriële maatschappij heeft de veronderstelling van een structurele correspondentie tussen natuurlijke soorten en mensengroepen geen basis meer. Het totemisme als systeem is verdampt. Dit gegeven ligt ten grondslag aan het bizarre drama van *The Texas Chainsaw Massacre*. De tragedie van de slachtersclan is dat deze geen schakel vormt in een reeks gelijkwaardige clans. De clan staat er alleen voor. Daarmee vervalt ook de mogelijkheid van totemisme – één totem is immers geen totem. Een geïsoleerde groep of familie kan geen systeem van totems in stand houden. Door de dominante sociaaleconomische krachten zijn de oude slachters in een tribale rol beland, zonder de mogelijkheid om een geïntegreerde relatie met de natuur te ontwikkelen.

De afwezigheid van totems zet zich door in 4. In deze film verandert de lege plaats van de totem zelf in iets tastbaars, in een 'totemistische leegte' met een eigen substantie

en gewicht. De verscheidenheid aan soorten is verdwenen en weggeschreven onder een verscheidenheid aan leugens en verzinsels – en het is nu déze rijkdom die ‘het meest voor de hand liggende beeld en de meest directe uiting van de uiteindelijke discontinuïteit van de werkelijkheid’ verschaft.

Een oude man staat bij vier grote aquaria, die gevuld zijn met schildpadden, kikkers, slangen en vissen. Hij roert in het water met een schepnet, terwijl hij met Vladimir de pianostemmer spreekt. Ze bevinden zich in de muzikantenkamer van de club waar Vladimir is gaan dansen. De aquaria vormen een microbiotoop, een gecompriëerd model van biodiversiteit. Het gesprek duurt niet langer dan een paar minuten, maar heeft een programmatische betekenis die later duidelijk wordt. De aquariumman verschijnt en verdwijnt; hij is een soort profeet. Hij wijst naar de kronkelende organismen in het water. ‘Ze zijn af. Helemaal. Maar wij nog niet. We kunnen heel makkelijk worden wat en wie we willen zijn. Daarom heeft de mens nog steeds geen naam.’ De pianostemmer maakt bezwaar. ‘Mijn naam is Volodja, eigenlijk.’ ‘Nou én?’, zegt de profeet. ‘Binnen een half uur kun je een dakloze hond zijn. Of een matje waarop een mooi meisje haar voeten afveegt. Of zo maar een stuk levend vlees.’ Vladimir werpt tegen dat je altijd de keuze hebt om géén matje te worden, of géén stuk levend vlees. Het enigszins ongerijmde antwoord dat hij krijgt, luidt dat zelfmoord geen optie is, want dat is een ‘verplichte zet’, en verplichte zetten zijn ongelukkig in dit spel. Een half uur later is hij inderdaad veranderd in een dakloze hond, als de politie hem van straat plukt en gevangen zet, vermoedelijk op basis van een valse aanklacht; en uiteindelijk wordt hij door de staat als *een stuk levend vlees* naar het oorlogsfront gestuurd.

Is dit cynisme? Niet alleen. De nieuwe natuur kent nieuwe natuurwetten. De mens heeft zich buiten de orde van het dierenrijk geplaatst, en zit sindsdien vast in een oneindig proces van wording en naamgeving. Er bestaat vrijheid en er bestaat dwang – twee woorden voor dezelfde onvoorspelbaarheid. Wie liegt wordt met leugens geconfronteerd. De pianostemmer, de callgirl en de vleeshandelaar geven met hun verzinsels invulling aan de vrijheid om te kunnen worden wat en wie ze willen zijn. Door te liegen veranderen ze in iemand die ze niet zijn – een vrije formatie zonder de last van genetische voorbestemming. Marina is overigens de enige van de drie die min of meer kan afrekenen met haar achterland, door alle ballast van Malyi Okot – poppen, mallen en materialen – op het graf van haar zus te gooien en in brand te steken. Van de drie leugenaars komt zij er het best vanaf. De twee mannen raken ingeklemd tussen verschillende niveaus van machtsreproductie en moeten accepteren dat anderen voor hen de keuzes maken. Ze geven hun lotsbepaling onder dwang uit handen.

### Zenders en ontvangers

Op de laatste pagina's van *La Pensée sauvage* suggereert Lévi-Strauss dat de structurele logica van het wilde denken in het twintigste-eeuwse informatietijdperk in een nieuwe gedaante terugkeert. Hij schetst een verbinding tussen de binaire code van de computertaal en het totemisme van de primitieve mens – deze taal ‘waarin elke mededeling door verschillende combinaties van opposities binnen de constituerende eenheden uitgedrukt kan worden, deze begripslogica waarvoor de inhouden niet van de vorm te scheiden zijn, deze systematiek van de eindige klassen, dit met betekenissen opgebouwd universum’. Totemisme houdt in dat de mens de natuurlijke wereld leest en ontrafelt aan de hand van mentale tabellen met tweedelingen die steeds verder worden verfijnd, zoals hoog/laag, water/land, zomer/winter, vrede/oorlog, oost/west, vuur/wind. Deze binaire logica stelt het universum voor als een ‘continuüm van opeenvolgende opposities’. Een digitaal signaal dat een vloeiende lijn weergeeft als een discontinue serie blokken doet in zekere zin hetzelfde. Er is een verbinding tussen de wetten van de informatie en de wetten van de natuur – een verbinding die beide kanten op werkt. De primitieve mens behandelt de waarneembare eigenschappen van planten- en diersoorten alsof het ‘elementen van een mededeling’ zijn; bijna zoals voor de cybernetische mens het



Geroosterde varkenskop voor de varkens  
Ilya Chrzanovski, 4, 2005

scherm tussen de fysieke wereld en de gecoördereerde representatie ervan transparant wordt en uiteindelijk verdwijnt. In deze nieuwe wereld gaan de doorgegeven mededelingen ‘een objectief bestaan leiden buiten het bewustzijn van de zenders en ontvangers’, om deel te worden van de ruimte en de omgeving waarin de mens zich beweegt. Lévi-Strauss omschrijft dit landschap als een ‘universum van informatie’ – ‘een hemel die op aarde wandelt te midden van een volk van zenders en ontvangers, wier mededelingen zolang ze in omloop zijn voorwerpen van de fysieke wereld vormen en tegelijk van buiten en van binnen kunnen worden opgevangen’.

Je hoeft niet op je smartphone te kijken om veel van dit toekomstbeeld uit 1962 te herkennen. Het enige wat er gedateerd aan lijkt, is de optimistische toonzetting. De terugkeer van het wilde denken in het computer-tijdperk, de wederzijdse doordringing van een wetenschappelijk en een mythisch wereldbeeld, heeft problematische aspecten die Lévi-Strauss moeilijk kon voorzien. De natuurlijke orde van planten en dieren is vandaag op genetisch niveau voor een groot deel ontrafeld en tot object gemaakt van kunstmatige synthese. De genetische code van de natuur bestaat uit reeksen letters die de industrie naar believen een alternatieve rangschikking geeft. Het resultaat wordt zichtbaar als een aaneenschakeling van

transformaties in een gehomogeniseerd landschap. De afbraak van natuurlijke leefgebieden komt niet alleen door vervuiling, verstedelijking en klimaatverandering, maar ook door deze informatierevolutie. Gewassen zijn genetisch immuun gemaakt voor herbiciden, waardoor niet alleen het laatste onkruid verdwijnt, maar vervolgens ook de insecten (die geen wilde bloemen meer vinden) en de vogels (die geen insecten meer kunnen eten). In de effen en steriele weilanden van vandaag zien we de terugslag van de totemistische leegte op de natuur zelf. De variëteit aan soorten neemt steeds verder af.

Het tribale conflict tussen koude en warme gemeenschappen is ingehaald door deze technologische ontwikkelingen. De strijd of tegenstelling tussen mensengroepen met conflicterende wereldbeelden heeft zich geïnternaliseerd. Het koude en het warme model zijn versmolten, en hun fusieproduct is een veelkoppig industrieel apparaat dat niet meer gericht is op het maken van representaties en classificaties van de natuur, maar dat *zelf natuur maakt*.

Door deze omwenteling wordt de natuurlijke wereld uiteindelijk opgenomen in een semantisch universum – een universum waarin de mens een vraag stelt aan de natuur en daarop een antwoord krijgt dat hij in feite zelf heeft geformuleerd. De drie leugenaars in 4 voegen zich probleemloos

in deze wereld van gemanipuleerde informatie. Liegen is slechts een andere manier om de volgorde van letters te veranderen.

Al deze lijnen komen samen in het huidige tijdperk van epidemisch complotdenken en nepnieuws. Wensbeelden, drogredenen, angst-dromen, leugens en fantasieën kunnen simpelweg worden bewezen of onderbouwd door hun equivalent in de fysieke wereld aan te wijzen, een equivalent dat ze altijd onmiddellijk blijken te hebben. Die wereld krijgt het karakter van een grote digitale echoput. Het stellen van de vraag of een bepaald vermoeden klopt, creëert een spoor dat, zodra de vraag is uitgesproken, als bevestigend antwoord kan worden opgevat. Dit is de democratie van de zoekmachine, die elke gebruiker gelijk geeft en ieder vermoeden bevestigt. In het huidige Rusland liggen de verhoudingen weliswaar iets anders dan in het westelijk deel van Europa, maar wie niet in een autoritaire staat woont, moet zichzelf niet direct gelukwensen. De overheid van een democratisch land zal nooit in staat zijn om ‘nepnieuws’ te bestrijden zonder bij een minderheid de indruk te wekken dat ze daarmee de democratie aantast. Nepnieuws kent geen politiek neutrale afbakening.

In de laatste scène van 4 keert een van de vier dakloze honden uit het openingsbeeld terug. Het dier steekt de plattelandsweg over, net wanneer de vleeshandelaar komt aanrijden. De auto crasht. Een arbeider die staat te roken loopt naar het wrak, haalt het horloge van de pols van de handelaar en rent ermee weg. De hond volgt op een afstand, ontwijkt vier trucks die hem met spuitende waterkanonnen tegemoetrijden, en verdwijnt in de verte.



De profeet bij een van zijn aquaria  
Ilya Chrzanovski, 4, 2005

Alle citaten zijn afkomstig uit: Claude Lévi-Strauss, *Het wilde denken*, vert. J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis, Amsterdam, Meulenhoff, 2009.