

Something in the air. Terrorisme als kunst.

College bij de opening van het academisch jaar van de Campus Den Haag van de Universiteit Leiden

Prof.dr. B.G.J. (Bob) de Graaff, hoogleraar terrorisme en contraterrorisme

Call out the instigator
Because there's something in the air
We've got to get together sooner or later
Because the revolution's here
...
Hand out the arms and ammo
We're going to blast our way through here¹

Op zoek naar fifteen minutes of fame

Een paar weken geleden stonden elf jongens terecht voor de rechtbank Rotterdam wegens pogingen tot vernieling, brandstichting en bedreiging tegen een synagoge, een islamitische school en krakers. Een van hen probeerde hun motieven uit te leggen: 'Onze drive is voornamelijk vernielzucht, maar we willen niet overkomen als een soort hooligans die het alleen maar doen om het vernielen. Daarom hebben we een ideologie.'² Ideologie diende dus slechts ter legitimering van een vorm van *acting out*, waartoe toch al besloten was.

Veel onderzoek naar terrorisme richt zich op de zogeheten *root causes*: welke historische ongerechtigheden, welke sociale ongelijkheid, welk voorafgaand overheidsoptreden leidt tot de wreedheid waarmee terroristen tewerk gaan?³ Dat onderzoek is legitiem en moet zeker worden voortgezet. Daarnaast is er echter in Nederland te weinig onderzoek dat de behoefte van

¹ Superjesus, 'Something in the air'.

² 'Nationalisme dreef groep tot geweld', *Metro*, 22 augustus 2008.

³ Zie bijv. M. Crenshaw, 'The Causes of Terrorism. Past and Present', Ch.W. Kegley Jr. (ed.), *The New Global Terrorism. Characteristics, Causes, Controls*, Upper Saddle River, N.J., 2003, pp. 92-105; L. Richardson, *What Terrorists Want. Understanding the Terrorist Threat*, London 2006.

jongeren aan zelfexpressie als verklaring voor radicalisering en terrorisme onderzoekt.

Ik beweer hier dat sommige terroristen een plaats zoeken in de geschiedenis, in het centrale narratief. Ze willen, zoals Bill Ayers, een van de leden van de Amerikaanse terroristische groep The Weathermen uit de jaren zeventig van de vorige eeuw schrijft: weg uit ‘that relentlessly sunny atmosphere, the enveloping gleam of an untroubled narrative. (...) I wanted something darker and more soulful (...) and write my own story.’ Ayers ging op zoek naar een beweging die zich keerde tegen de bestaande verhoudingen. ‘(...) I needed to find it (...) I wanted to do something relevant.’ En hij zocht net zolang totdat hij eindigde ‘in the middle of the elusive movement I’d been seeking,’ de radicaliserende studentenbeweging SDS, waar hij zich ‘involved’ kon voelen.⁴ Niets *root causes*, maar iemand op zoek naar een plaats in wat hij denkt dat de hoofdstroom van de geschiedenis is. In deze zienswijze zoeken terroristen aandacht, niet alleen voor hun zaak, maar ook voor zichzelf. Zoals Friedrich Dürrenmatt in zijn roman *Der Auftrag oder Vom beobachten des Beobachters der Beobachten* uit 1986 al schreef: het religieuze en politieke fundamentalisme herleeft doordat veel mensen zichzelf niet kunnen uitstaan als zij niet worden geobserveerd.⁵ Terroristen willen voor heel even hun realiteit op die van anderen drukken door een aanslag die tijdelijk alle aandacht opeist. ‘The main thing was that you felt you were able to influence the world about you, instead of experiencing it passively’, herinnerde Susan Ronconi, lid van de Rode Brigades, zich later.⁶ In feite eigenen terroristen zich de omgeving waarin zij opereren toe en recontextualiseren die. Op 11 september 2001 gebruikten terroristen Amerikaanse wolkenkrabbers, Amerikaanse vliegtuigen en misschien

⁴ B. Ayers, *Fugitive Days. A Memoir*, Boston 2001, pp. 24, 44, 59 en 64. Ook in romans komt men de behoefte zelf onderdeel te worden van het narratief tegen, zie M. Scanlan, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville/London 2001, p. 42.

⁵ Geciteerd in Scanlan, *Terror*, p. 118. Vgl. S. Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, London 2002, p. 249: in de huidige wereld ‘anxiety emerges not from being seen but from being forgotten, from the prospect of *not* being seen.’

⁶ B. Hoffman, *Inside terrorism*, New York 1998, p. 136.

wel het scenario van Amerikaanse rampenfilms om het Amerikaanse gevoel van onaantastbaarheid te ondermijnen, het landschap van Manhattan in een rokende puinhoop te veranderen en de Amerikaanse president in de rol te dringen van een B-film-acteur, die opriep ‘to bring them on’, ‘dead or alive’. In dat opzicht staat een terroristische aanslag gelijk aan een vorm van straattheater. Terroristen hebben behoefte aan enscenering en sommigen van hen doen heel bewust aan zelfstilering. Ze zijn op zoek naar een publiek en naar representatie, met behulp van de media, want de essentie van terrorisme is dat het een effect heeft dat een veel bredere publieke werking heeft dan de directe slachtoffers van een aanslag. Zonder media geen terrorisme.⁷⁸ Media stellen terroristen in staat zich als ‘sterren’ of ‘super-entertainers’ te presenteren,⁹ want, zoals Bret Easton Ellis suggereert in zijn roman *Glamorama* uit 1999, sommige terroristen zijn op zoek naar hun *fifteen minutes of fame* en, als het mag, nog ietsje meer.

Terrorisme vs. kunst?

Terrorisme heeft daarom raakvlakken met kunst. Nu moet ik in een wetenschappelijk context natuurlijk verklaren wat ik onder die twee begrippen – terrorisme en kunst – versta en dat is niet gemakkelijk. Alleen al voor terrorisme bestaan honderden definities en nog steeds is er geen gevonden die tot consensus leidt. Voor mijn doeleinden nu is het echter voldoende als we terrorisme definiëren als een gewelddadige manier van een minderheidsgroepering of

⁷ En zonder terrorisme geen media zijn sommigen geneigd met enige overdrijving te zeggen, Scanlan, *Terror*, p. 12-13. Zie ook *ibidem*, p. 48. In elk geval is er sprake van een symbiotische relatie tussen beide. Zie bijv. D.L. Paletz & A.P. Schmid (eds.), *Terrorism and the Media*, Newbury Park etc. 1992; S. Silberstein, *War of Words. Language Politics and 9/11*, London/New York 2002; A. Kubiak, *Stages of Terror. Terrorism, Ideology and Coercion as Theatre History*, Bloomington & Indianapolis 1991, pp. 1-2; J. Wagge, ‘A Captive Audience. The Portrayal of terrorism and Terrorists in Large-Scale Fictional Hollywood Media’, <http://www1.appstate.edu/~stefanov/proceedings/wagge.htm>, geraadpleegd 13 augustus 2007. Niet voor niets lijkt er bij nieuwe ontwikkelingen in de media, zoals de introductie van de rotatiepers, van satelliettelevisie in 1968 en enkele andere technische vernieuwingen in de televisiejournalistiek in de jaren daarna en recenter de introductie van Internet sprake van een nieuwe terrorismegolf, Hoffman, *Terrorism*, pp. 136-137; M. Scanlan, ‘Language and the Politics of Despair in Doris Lessing’s *The Good Terrorist*’, *NOVEL. A Forum on Fiction*, vol 23, 2 (Winter 1990), p. 185.

⁸ Hoffman, *Terrorism*, pp. 136-137.

⁹ R.E. Wagner-Pacifici, *The Moro Morality Play. Terrorism as Social Drama*, Chicago/London 1986, p. 58; Laqueur geciteerd in C.C. Combs, *Terrorism in the Twenty-First Century*, Upper Saddle River, NJ, 2000² (1999), p. 128.

individu om een onderwerp op de politieke agenda te krijgen, te houden of te prioriteren. Bij kunst beperk ik mij hier tot literatuur, theater en film. Onder kunst versta ik dan ‘het vermogen van de kunstenaar om dat wat in geest of gemoed leeft of daarin gewekt is tot uiting of voorstelling te brengen op een wijze die ontroering kan wekken’.¹⁰

En is terrorisme niet juist ‘productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling’?¹¹ Nu is de stelling dat terroristische aanslagen een vorm van kunst zijn niet nieuw. Vooraanstaande terrorismedeskundigen en theaterwetenschappers hebben terrorisme al vaker als ‘theater’ of een spektakel van de wreedheid beschreven.¹² De bewering dat terrorisme of individuele terroristische aanslagen vormen van kunst zijn roept echter herhaaldelijk zeer negatieve reacties op. Zo moesten de Duitse componist Karlheinz Stockhausen en de Britse kunstenaar Damien Hurst, die de aanslagen van 11 september aanvankelijk imponerende kunstwerken hadden genoemd, zich daarvoor na verontwaardigde publieksreacties verontschuldigen.¹³ Impliciete erkenning van de artistieke waarde van de aanslagen van 9/11 waren er ook. Zo wist de Mexicaanse regisseur Alejandro González Iñárritu, die net als tien collega’s was uitgedaagd om in kort bestek een kunstinnige uiting te geven aan 9/11 ten behoeve van de film *11’09’’01* niets beters te doen dan tussen een zwart beeldscherm door de beelden van vallende mensen te vertonen: met andere woorden als kunstwerk was 9/11 onovertrefbaar.

¹⁰ Deze definitie is ontleend aan Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal. In Van Dale is sprake van ‘schoonheidsontroering’. Naar mijn smaak is echter het wekken van ontroering op zich al voldoende.

¹¹ Geciteerd in Scanlan, *Terror*, p. 75.

¹² Combs, *Terrorism*, pp. 7-8; Hoffman, *Terrorism*, p. 38; B.M. Jenkins, ‘International terrorism: A New Mode of Conflict’, D. Carlton & C. Schaerf (eds.), *International Terrorism and World Security*, London 1975, p. 16; idem, ‘International Terrorism: The Other World War’, Kegley (ed.), *Terrorism*, p. 22; Kubiak, *Stages*, pp. 2 en 157. Zie ook J. Burke, ‘Theatre of terror’, *The Observer*, 21 november 2004; L. Wright, *De toren van onheil*, Amsterdam 2006, p. 224. De Canadese historicus Michael Ignatieff noemde de aanslagen van 11 september zelfs ‘een erotiek van de zelfexpressie’, M. Ignatieff, *Mensenrechten en terreur*, Budel 2002, p. 38.

¹³ Stockhausen, geciteerd in S. Gupta, *The Replication of Violence. Thoughts on International Terrorism after September 11th 2001*, London, Sterling, VA, 2002, p. 12; R. Allison, ‘9/11 wicked but a work of art, says Damien Hurst’, *The Guardian*, 11 september 2002; ‘Hirst apologises for calling 9/11 “a work of art”’, *Guardian Unlimited*, 19 september 2002.

Terrorisme en kunst expliciet met elkaar in verband brengen blijft evenwel riskant. Menigeen herinnert zich hoe het Iraanse bewind in 1989 opriep om Salman Rushdie te vermoorden wegens zijn auteurschap van de *Duivelsverzen*. Zo prikkelde de aankondiging van de titel van mijn lezing een collega onmiddellijk tot de reactie dat ‘terrorisme als kunst’ een contradictio in terminis is. Dit is tevens het centrale thema van Henry James’ *Princess Casamassima* uit 1886. Volgens James was het min of meer toevallig dat hij terrorisme als onderwerp van zijn roman koos: ‘It seemed to me I had only to imagine such a spirit intent enough and troubled enough, and to place it in the presence of the comings and the goings (...) I arrived so at the history of little Hyacinth Robinson – he sprang up for me out of the London pavement’.¹⁴ De roman handelt over een Londense jongeman die de opdracht krijgt een aanslag te plegen, maar dat niet met zijn esthetische opvattingen in overeenstemming kan brengen en ten slotte als uitweg voor zelfmoord kiest. Dat is het literair-historisch gelijk van degenen die een tegenstelling zien tussen kunst en terrorisme.

Maar is die tegenstelling wel zo scherp of bestaat er, zoals de cultuurfilosoof Walter Benjamin al vóór de Tweede Wereldoorlog stelde, geen document van beschaving dat niet tegelijkertijd een document van barbarij is?¹⁵ Sommigen zien in kunst creatie en in terrorisme destructie, de gewelddadige ‘*verwijdering* van een deel van de sociale realiteit’.¹⁶ Creatie is echter niet mogelijk zonder destructie. Elk streven naar volmaaktheid vernietigt. Elke poging tot alomvattendheid leidt tegelijkertijd tot vormen van uitsluiting en vernietiging. Zo kenmerkt goed schrijverschap zich door schrappen. De beeldhouwer verminkt het materiaal waaruit hij scheidt. De filmmaker last op de montagetafel een werkelijkheid aaneen door stukken gefilmd materiaal weg te snijden, etc. Elke vorm van kunst is uiteindelijk een uitsnede. En kunst streeft

¹⁴ Geciteerd in B. Melman, ‘The Terrorist in Fiction’, *Journal of Contemporary History*, vol. 15 (1980), p. 559.

¹⁵ Geciteerd in Scanlan, *Terror*, p. 119.

¹⁶ U. Eisenzweig, ‘Terrorism in Life and in Real Literature’, *Diacritics*, vol. 18 no. 3 (Autumn 1988), p. 34.

herhaaldelijk naar een radicale afrekening met het verleden tot aan de zelfvernietiging toe.¹⁷ ‘Slechts zelfvernietiging maakt het leven de moeite waard’ en ‘Pas nadat we alles verloren hebben, hebben we de vrijheid alles te doen’, zijn sleutelzinnen uit de film *Fight Club*, die nog ter sprake komt. Geweld is de kunst dan ook niet vreemd. Zoals Sartre zei: het gedicht is ‘een daad van vernietiging’.¹⁸ Of denk eens aan de zelfverminkingsperformances van Marina Abramovic en anderen. In zijn meest extreme vorm vernietigt de kunstenaar ten slotte zijn eigen oeuvre of zichzelf.

Omgekeerd hebben terroristen herhaaldelijk hun vernietigende werk juist als een scheppingsdaad gezien. De vader van het Russische anarchistisch terrorisme Mikhail Bakunin noemde de hartstocht voor vernietiging ‘een creatieve passie.’¹⁹ En de anarchist Luigi Galleani, de leider van de groep die in 1920 een bom op Wall Street plaatste met als gevolg 33 doden, de bloedigste aanslag in Amerika tot Timothy McVeighs aanslag in Oklahoma in 1995, beschouwde aanslagen als een vorm van esthetiek.²⁰

Ook de tegenstelling die men wel tegenkomt tussen literatuur als gericht op woorden en terrorisme als gericht op daden is een idealisering. Terroristisch geweld is een manier van communiceren en kan niet bestaan zonder woorden.²¹ Terroristen schrijven communiqués waarin ze hun daden rechtvaardigen of aankondigen. Degenen die de acht weken durende ontvoering van Aldo Moro door de Rode Brigades onderzochten waren onder de indruk van de enorme hoeveelheid aan teksten die geproduceerd werden tijdens die ontvoering in de vorm van communiqués, verklaringen, brieven en persartikelen.²² Theodore

¹⁷ Vgl. Kubiak, *Stages*, p. 4. Volgens de Duitse expressionistische dichter Ludwig Rubiner in 1916 was er slechts één moreel aanvaardbaar levendoel: ‘Intensität, Feuerschweife der Intensität, ihr Bersten, Aufsplittern, ihre Sprengungen. Ihr Hinausstieben, ihr Morden und ihr Zaugen von ewiger Unvergessenheit in einer Sekunde.’ Geciteerd in Th. Hecken, *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006, p. 107.

¹⁸ Geciteerd in Scanlan, ‘Language’, 185.

¹⁹ Geciteerd in J. Gray, *Al Qaeda and what it means to be modern*, London 2003, p. 21.

²⁰ P. Berman, *Terror and Liberalism*, New York/London 2003, p. 36.

²¹ Vgl. A. Schmid & J. de Graaf, *Violence as Communication*, Beverly Hills, CA, 1982; Scanlan, *Terror*, p. 5.

²² Zie bijv. Eisenzweig, ‘Terrorism’, pp. 36-41.

Kaczynski, de voormalige wiskundeprofessor die vanuit een bouwval in Montana bombrieven stuurde naar academici om de vooruitgang van de wetenschap te stuiten, trok uiteindelijk meer dan met zijn afzonderlijke aanslagen aandacht met het document 'Industrial Society and Its Future' van 35.000 woorden, dat hij in 1995 in de *Washington Post* geplaatst wist te krijgen. De gewelddaden van RAF-terroriste Ulrike Meinhof zijn ook wel verklaard als het logische gevolg van de politieke essays die ze als gevierd links journaliste voordien had geschreven.²³ En Osama bin Laden ten slotte ziet naar eigen zeggen terrorisme primair als een vehikel om, zoals hij dat noemt, redevoeringen te verspreiden.²⁴ Het is dan ook opvallend dat terroristen, die vaak als propagandisten van de daad zijn geduid, over het algemeen schrijf- en praatgraag zijn.

Waar eindigt kunst en waar begint terrorisme?

Terrorismebestrijders bewijzen trouwens dat het voor hen soms moeilijk is kunst en terrorisme te ontwarren. Neem het geval van de Amerikaanse kunstprofessor Steve Kurtz van de University of Buffalo, die zichzelf omschrijft als een 'performance art provocateur' en probeert met artistieke experimenten debatten over in het bijzonder de biogenetica te entameren. Zo organiseerde hij een live experiment waarbij hij een chemisch product creëerde dat genetisch gemanipuleerde oogsten kwetsbaar moest maken. En in december 2002 voerde hij in Amsterdam het project Cult of the New Eve (CONE) ten tonele, waarbij het ditmaal ging om een zogenaamde religie die 'moleculair kannibalisme' praktiseerde. Kurtz nodigde het publiek bij deze gelegenheid uit om brood te eten en bier te drinken dat menselijk DNA bevatte. Toen in mei 2004 Kurtz'

²³ In dat verband is zelfs beweerd dat de wijze waarop in West-Duitsland essays tegen de overheid werden geschreven, als een daad van verzet, gericht op confrontatie en verwonding van de staat, zonder beperking naar inhoud en vorm, geneigd tot het juist niet nemen en dragen van verantwoordelijkheid, compromisloos en 'ohne Skrupel', 'implicitly terroristic' was, A.L. Teraoka, 'Terrorism and the Essay. The Case of Ulrike Meinhof', R.E. Boertcher Joerres & E. Mittman (eds.), *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, Bloomington and Indiana 1993, p. 209-224, in het bijzonder pp. 211 en 215.

²⁴ G. Weimann, 'Mass-Media Theater', *eJournal USA*, May 2007.

vrouw overleed aan een hartaanval, stelde door hem gewaarschuwd ambulancepersoneel in zijn woning de aanwezigheid van laboratoriummateriaal, specimina van bacteriën en boeken over biologische oorlogvoering vast. Kort daarna vielen de FBI en de Joint Terrorism Task Force in witte pakken zijn woning binnen en namen deze materialen, zijn computer, het lijk van zijn vrouw en de huiskat in beslag. Kurtz zelf werd gearresteerd op verdenking van bioterrorisme. Hoewel spoedig bleek dat het aangetroffen materiaal onschuldig was en Kurtz noch zijn vrouw, noch zijn kat iets had aangedaan, zette de FBI de vervolging van Kurtz wegens terrorisme voort. Toen een *grand jury* daarin niet meeging, vervolgde de FBI hem en diverse andere hoogleraren omdat zij niet de juiste procedures in acht zouden hebben genomen bij de verzending van biochemische *samples*. Hun berechting wordt verwacht in de zomer van 2008 en zij lopen het risico van een gevangenisstraf van twintig jaar.²⁵

Als het nog niet zo gemakkelijk is terroristen en kunstenaars van elkaar te onderscheiden, wat hebben zij dan gemeen? Korthedshalve moet ik mij hier beperken tot een min of meer ideaaltypische benadering van zowel terroristen als kunstenaars en in dit laatste geval vooral schrijvers.

Beiden maken gebruik van een narratio, een centrale vertelling, die bepalend is voor de gedragingen van de individuen die zich daarin verstrikt weten.²⁶ Een van de grote kunsten van al-Qa'ida bijvoorbeeld is dat zij een narratio heeft weten neer te zetten van vernedering van de islamitische gemeenschap die uiteindelijk zal leiden tot een herstel van het kalifaat, de terugkeer van Allahs rijk op aarde. Al-Qa'ida is absoluut niet uniek in het creëren van zo'n centrale narratie. Dat doet elke terroristische organisatie.²⁷

²⁵ Zie bijv. Sh. Rampton, 'Steve Kurtz, artist or terrorist?', *PR Watch*, 25 juni 2007. Intussen is er al een film over zijn zaak, getiteld *Strange Culture*.

²⁶ Vgl R. Simmons, 'What is a Terrorist? Contemporary Authorship, the Unabomber and *Mao II*', *Modern Fiction Studies*, vol 45, no. 3 (1999), p. 678.

²⁷ Zie bijv. A. Feldman, *Formations of Violence. The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, London 1991.

Terroristen en veel schrijvers hebben verder beiden een geromantiseerde visie gemarginaliseerde individuen of rebellen te zijn die zich keren tegen autoriteit en die de maatschappelijke status quo en trends kunnen ombuigen of afbreken. Net als terroristen plaatsen zij zich vaak buiten de geldende moraal, van burgerij of staat.²⁸ De combinatie van stilletjes werken op achter- en zolderkamertjes om dan plotseling de schijnwerpers op te zoeken delen zij vaak eveneens.²⁹ Daarbij zien beide groepen zich als voorhoede of avantgarde. Bij beide gaat het ook vaak om intellectuelen.³⁰ Beide groepen beslissen over leven en dood. Schrijvers doen dat over het algemeen slechts op papier; zij zijn fictieve bommenwerpers of ‘half murderers’,³¹ maar mensen zijn in hun wereld niet minder *disposable* dan bij terroristen in de reële. Beiden hebben bovendien oog voor symbolen die vernietigd kunnen worden. Beiden streven ook naar authenticiteit. En authenticiteit schuilt, aldus sommigen, in de huidige maatschappij in een *passion du réel*, een hartstocht die zich manifesteert in gewelddadig gedrag dat zich keert tegen het alledaagse, een fenomeen dat al het thema was van Anthony Burgess’ *Clockwork Orange* uit 1962.³² Terwijl sommige schrijvers met terroristen het geloof delen in het woord als wapen, zijn andere kunstenaars, net als terroristen, overtuigd van het tekortschieten van woorden;³³ beiden hebben behoefte aan een *statement*, dat geen woorden meer vereist, maar ze kunnen vooralsnog nog niet zonder. Uiteindelijk zullen schrijvers, terroristen en contraterroristen gemarginaliseerde figuren zijn omdat zij als laatsten gebruik zullen maken van het gedrukte woord, dat is het thema van de roman *Lisbonne*

²⁸ Vgl. Scanlan, *Terror*, pp. 119 en 147. R. Stone, ‘We Are Not Excused’, W. Zinsser (ed.), *Paths of Resistance. The Art and Craft of the Political Novel*, Boston 1989, p. 20.

²⁹ Vgl. Scanlan, *Terror*, p. 130.

³⁰ Lenin noemde terrorisme terecht ‘het geweld van intellectuelen’, geciteerd in Scanlan, ‘Language’, 183.

³¹ De Lillo, *Mao II*, p. 158. Overigens zijn er ook auteurs die daadwerkelijk moordden en daarover schreven, Voorbeelden zijn Edgar Allen Poe in *Mystery of Marie Roget* en Richard Klinkhamer, die in *Woensdag Gehaktdag* de moord op zijn vrouw beschreef. Zie ook J. van der Horst, ‘Uit eigen waarheid’, *NRC Handelsblad*, 15 augustus 2007.

³² Zie de citaten van Alain Badiou en Žižek bij P.S. Petersen, ‘9/11 and the “Problem of Imagination”: *Fight Club* and *Glamorama* as Terrorist Pretexts’, *Orbis Litterarum* 60 (2005), pp. 138 en 140. Over de behoefte aan authenticiteit als bron van geweld sinds de Verlichting zie ook B.G.J. de Graaff, ‘Stemmen van het fanatisme. De overgang van religieus naar ideologisch fanatisme in het Russische terrorisme van de negentiende eeuw’, I. Duyvesteyn en B. de Graaf (eds.), *Terroristen en hun bestrijders vroeger en nu*, Amsterdam 2007, pp. 30-32.

³³ Vgl. Simmons, ‘Terrorist’, p. 688; Scanlan, ‘Language’, 184-186, 188.

dernière marge van Antoine Volodine, die verwijst naar de activiteiten van vrouwelijke RAF-leden.³⁴

Geen wonder dat schrijvers en terroristen soms als elkaars alter ego worden gezien.³⁵ Het is dan ook meermalen in de geschiedenis voorgekomen dat schrijver en terrorist in hetzelfde lichaam huisden, zoals bij de auteur Ernst von Salomon, die onder meer betrokken was bij de moord op Walther Rathenau in 1923, en Stanislav Brzozowski, die deel uitmaakte van de negentiende eeuwse Russische terroristische organisatie Narodnaya Volya en daarover in 1908 zijn eerste roman, *Plomienie (Vlammen)* publiceerde. Het bekendste voorbeeld op dit punt is Fjodor Dostojevski. Hij werd in 1849 als terrorist ter dood veroordeeld en ternauwernood van de strop gered. In zijn roman *Boze geesten* gaf hij literair vorm aan de terroristische gebeurtenissen in zijn land, in het bijzonder rond Sergei Netsjajev, die samen met Bakunin de auteur was van het terroristische bijbeltje *Catechismus van een Revolutionair*. Hoewel Dostojevski zich in zijn literaire werk tegen het terrorisme keerde, bleef hij zich daarbij steeds bewust dat hij in zijn jeugd ook een Netsjajev had kunnen zijn.³⁶

Dat gegeven gebruikt de Zuid-Afrikaanse schrijver J.M. Coetzee in *The Master of Petersburg*, waarin hij een fictief contact beschrijft tussen Dostojevski en Netsjajev. Coetzee portretteert schrijver en terrorist daarin als elkaars rivalen. Zij proberen elkaar de loef af te steken, maar tegelijk wordt duidelijk wat de gelijkenissen tussen hen beiden zijn.³⁷

Wat is er eerder?

Als terrorisme en kunst dus meer met elkaar te maken blijken te hebben dan op het eerste gezicht het geval lijkt, kan men zich afvragen: wat is er eerder, de kunst of het terrorisme? Ik beperk mij hier tot die kunst, en in het bijzonder

³⁴ Vgl. Scanlan, *Terror*, p. 68.

³⁵ Vgl. Scanlan, *Terror*, pp. 30 en 42; Petersen, '9/11', p. 137; Simmons, 'Terrorist', p. 675.

³⁶ Ph. Pomper, *Sergei Nechaev*, New Brunswick, NJ, 1979, p. 195. Zie ook R. Pevear, 'Foreword', F. Dostoevsky, *Demons*, New York 1995, p. x.

³⁷ London 1994.

romans en films, waarin terroristen centraal staan. Het gaat mij nu niet om de perspectieven van de slachtoffers en kunst als verwerking van trauma's en emoties³⁸ en al evenmin om kunstenaars die zichzelf bedreigd voelen in hun vrijheid van meningsuiting als gevolg van terrorisme.³⁹

Niet alleen hebben terroristen en kunstenaars eigenschappen gemeen, terroristische daden vormen ook materiaal dat de kunstenaar graag gebruikt. Terroristen werpen tal van literaire thema's en motieven op. Ik noem: de (culturele) schizofrenie die sommige terroristen eigen is,⁴⁰ de plotselinge radicalisering en vervreemding van mensen, de puurheid en de focus waarmee terroristen zeggen hun doelen na te streven,⁴¹ de wrekers die helden lijken als zij eigen of andermans vernederingen proberen ongedaan te maken, de ambivalentie waarmee terroristen worden bejegend - bejubeld en bewonderd door de een en gevreesd en gehaat door de ander -, samenzweringen, de in zichzelf besloten kleine wereld van een gemarginaliseerde groep, geweld, het noodlot dat nietsvermoedende brave burgers en de door hen geschapen orde treft en een gevoel van allesoverheersende angst. Het zijn geëigende ingrediënten voor een roman of een film.

Herhaaldelijk hebben schrijvers dan ook elementen van de terroristische werkelijkheid aangegrepen voor een roman. Het lijkt, aldus Barbara Melchiori in haar boek *Terrorism in the Late Victorian Novel*, alsof over de schouder van elke belangrijke terrorist in de negentiende en begin twintigste eeuw een romanschrijver meekeek.⁴² Joseph Conrads *The Secret Agent* uit 1907 was

³⁸ Zie hiervoor bijv. L. Plate en A. Smelik (eds.), *Stof en as. De neerslag van 11 september in kunst en populaire cultuur*, Amsterdam 2006; W. Heyen (ed.), *September 11, 2001. American Writers Respond*, Wilkes-Barre, PA, 2002; D.L. Johnson & V. Merians (eds.), *Poetry After 9-11*, New York 2002; J. Greenberg, *Trauma at Home. After 9/11*, Lincoln, NE, 2003; M. Parenti, *An Eye for an Eye Makes the Whole World Blind. Poets on 9/11*, Oakland, CA, 2002; W.W. Dixon, *Film and Television after 9/11*, Carbondale 2004; E.A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss: Media and Culture*, New Brunswick, NJ, 2005.

³⁹ Zie bijv. M. Somers, 'De schaar in ons hoofd. Dilemma's in de kunsten na de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh', *NRC Handelsblad*, 6 oktober 2006.

⁴⁰ Over schizofrene elementen bij fictie-terroristen zie Melman, 'Terrorist', pp. 559-576.

⁴¹ Vgl. Scanlan, *Terror*, p. 73.

⁴² Aangehaald in Scanlan, 'Language', p. 182.

bijvoorbeeld gebaseerd op een werkelijke gebeurtenis, waarbij de Franse anarchist Martial Bourdin omkwam toen een bom die hij bij zich droeg ontplofte bij het Greenwich Observatory.

Hoezeer literatuur en werkelijkheid dooreenliepen in het negentiende-eeuwse revolutionaire Rusland blijkt uit de discussie rond de relatie tussen de romanfiguur Rachmetov uit de roman *Wat te doen?* van Nikolaj Gavrilovitsj Tsjernysjevski en de werkelijke persoon Dmitri Vladimirov Karakozov, die in 1866 een mislukte aanslag op tsaar Alexander II pleegde. Volgens sommigen is Rachmetov gemodelleerd naar Karakozov,⁴³ volgens anderen liet juist de reële Karakozov zich net als veel andere jongeren in die jaren inspireren door de fictieve terrorist Rachmetov.⁴⁴

Een recenter voorbeeld van een op de terroristische werkelijkheid gebaseerde roman is dat van Doris Lessing, die de bomaanslag van de IRA op het Londense warenhuis Harrods in december 1983 als uitgangspunt nam voor haar roman *The Good Terrorist* of dat van Mary McCarthy's in 1979 verschenen boek *Cannibals and Missionaries*. Daarin kaapt een pro-Palestijnse groepering een vliegtuig met aan boord een groep zendelingen en kunstenaars. Zij worden gegijzeld in een boerderij in Flevoland totdat aan de eisen van de terroristen is voldaan: terugtrekking van Nederland uit de NAVO en verbreking van de diplomatieke banden van Nederland met Israël. Een van de slachtoffers is de sympathieke Henk van Vliet de Jonghe, een combinatie van Hans van Mierlo en Cees Nooteboom. McCarthy, die toef: 'Ik kan het niet helpen dat ik de werkelijkheid altijd weer plagieer',⁴⁵ kreeg het idee voor haar roman door de diefstal in 1978 door de IRA van een Vermeer uit het Londense Kenwood

⁴³ N. Chernyshevsky, *What is to be done?*, Ithaca/London 1989, p. 239 n. 144.

⁴⁴ F. Venturi, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, Chicago 1960, pp. 331-335; I. Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism. A Study in Semiotics of Behavior*, Stanford, CA, 1988, p. 29. Er is overigens ook nog de opvatting dat Rachmetov de literaire afspiegeling was van de edelman Pavel A. Bakhmetev, die Russische revolutionairen van geld voorzag maar zich ten slotte op een eiland in de Stille Zuidzee vestigde om een socialistische gemeenschap te stichten.

⁴⁵ Geciteerd in Scanlan, *Terror*, p. 69.

House. Interessant in dit verband is verder nog dat de leider van McCarthy's terroristen, ene Jeroen, zijn kaping en gijzelingsactie opvat als een kunstwerk.

Ook andere kunstvormen kozen reële terroristen en hun daden als thema, zoals de opera *The Death of Klinghoffer* naar aanleiding van de kaping van het cruiseschip Achille Lauro in de Middellandse Zee in 1985, de film, tevens boek, *Die Bleierne Zeit* van Margarethe von Trotta over de levens van Gudrun en haar zuster Johanna Ensslin, en de toneelstukken 'Drakengebroad' van Gerardjan Rijnders, over Ulrike Meinhof en haar dochters, en 'Volkert van der G. en Mohamed B. – eerst het bloed en dan de reden' van Ger Beukenkamp.

Kunst als terroristische inspiratiebron?

Dat werkelijkheid en kunstzinnige representatie soms moeilijk van elkaar te scheiden zijn bleek wel uit het feit dat velen die op 11 september 2001 voor het eerst de beelden van de vliegtuigen zagen die de Twin Towers binnendrongen meenden van doen te hebben met een in Hollywood geproduceerde rampenfilm.⁴⁶ De beelden van de werkelijkheid waren voor hen *simulacra*, schijnbeelden. Het viel te begrijpen: het decennium voorafgaand aan 9/11 had veel aandacht voor terrorisme en apocalyptisch geweld in de kunst gekend. Volgens de Amerikaanse literair recensent Benjamin Kunkel is in Amerikaanse romans uit dat decennium de terrorist het meest voorkomende personage, afgezien van dat van de hoogleraar.⁴⁷ Daarnaast vertoonde een aantal Amerikaanse films apocalyptische scènes, zoals *Armageddon* en *Deep Impact*, of handelde over terroristisch geweld, zoals de *Fight Club* uit 1999, een verfilming van het twee jaar eerder verschenen gelijknamige boek van C. Palahniuk. Veel van dit fictieve terrorisme vloeide voort uit de behoefte fysiek stelling te nemen tegen het consumentisme en de bezadigde onverstoorbaarheid en de verveling van *Suburbia*. Fysiek geweld was een manier geworden om te

⁴⁶ Zie bijv. A. Smelik, 'Het themapark van een ramp op televisie en in film', Plate en Smelik (eds.), *Stof*, p. 20.

⁴⁷ B. Kunkel, 'Dangerous characters', *The New York Times*. 11 september 2005.

communiceren en in de eigen identiteit bevestigd te worden. Tegelijk weerspiegelden apocalyptische films een onbehagen over de Amerikaanse hoogmoed, dat voor de val moest komen.

Maar is de verhouding tussen kunst en terrorisme dan ook niet andersom? Plagiëren niet alleen kunstenaars de terroristische werkelijkheid, maar kopiëren terroristen ook kunst?⁴⁸ Is het bijvoorbeeld werkelijk zo dat ten aanzien van de aanslagen van 11 september 2001 ‘Afghanistan may have been the breeding ground (...), but Hollywood served as a source of inspiration’?⁴⁹ Verklaart dat ons idee van *déjà vu* en *déjà lu* bij het zien van aanslagen?

Er is op gewezen dat inderdaad meerdere films die vóór 9/11 werden uitgebracht parallellen vertoonden met de gebeurtenissen rond die aanslagen. Dat gold bijvoorbeeld voor de film *The Siege* uit 1998, waarin een Arabische terrorist met een studentenvisum vanuit Duitsland naar de Verenigde Staten reist om daar een zelfmoordaanslag te plegen. De film *Collateral Damage* ging over een terroristische aanslag op een wolkenkrabber in de VS, zij het in Los Angeles. Volgens de Sloveense filosoof Slavoj Žižek kreeg Amerika met de aanslagen van 9/11 dan ook ‘what it fantasized about, and that was the biggest surprise’.⁵⁰

Deze gelijkenissen leidden tot de gedachte dat Hollywood beter weet wat er aan terroristische aanslagen te verwachten valt dan de Amerikaanse inlichtingen- en veiligheidsdiensten.⁵¹ En Richard Clarke, de voormalige contraterrorisme-adviseur van de presidenten Clinton en Bush, moest toegeven dat hij weliswaar als een van de weinige Amerikaanse autoriteiten rekening hield met een aanslag met een vliegtuig, maar dat dit niet zozeer het gevolg was van het werk van inlichtingendiensten als wel van het lezen van romans van

⁴⁸ Zie bijv. Chr. Nicholls, ‘Postmodernity and September 11 2001 – Life Imitating Art? Art pre-empting Life? An Australian Perspective’, *Altitude*, vol 4 (2004), <http://www.pi-network.com/cgi-bin/altitude21c/fly?page=Issue4&n=1>, geraadpleegd 13 augustus 2007.

⁴⁹ Robert Altman, regisseur van onder meer *M-A-S-H*, in ‘Critic Says Films Inspire Terrorism’, *The Associated Press*, 16 oktober 2001.

⁵⁰ Žižek, *Welcome*, pp. 15-16.

⁵¹ Wagge, ‘Audience’.

Tom Clancy.⁵² Toch is de voorspellende waarde van de kunst ten aanzien van concrete aanslagen beperkt. In de Amerikaanse terroristenromans van vóór 9/11 waren terroristen zelden moslims of Arabieren; meestal ging het om *native Americans* van het type Timothy McVeigh en Theodore Kaczynski. Maar nog algemener kan men de vraag stellen welke catastrofes er nog in de wereld kunnen plaatsvinden die niet reeds in Hollywood voorgespeeld zijn.⁵³

Misschien overtuigender zijn de voorbeelden van navolging van romans door terroristen. Zo modelleerde Kaczynski zich naar de professor in Conrads roman *The Secret Agent*, die zich terugtrekt uit de academische wereld om vanuit een kluizenaarsbestaan met bommen de wetenschappelijke vooruitgang te lijf te gaan. Kaczynski had het werk van Conrad talloze malen herlezen en gebruikte de naam Conrad af en toe ook als alias.⁵⁴

Een ander opmerkelijk voorbeeld waarin de fictie voorafging aan de terroristische daad betrof de ontvoering van de studente Patricia Hearst, dochter van de Californische mediamagnaat Randolph Hearst in 1974 door het Symbionese Liberation Army (SLA). Hearst verkeerde achttien maanden in gevangenschap, maar nam, naar zij later beweerde, na langdurige hersenspoeling door leden van de groep, als kameraad Tania deel aan hun acties. Twee jaar vóór haar ontvoering verscheen de pornografisch getinte roman *Black Abductor*, geschreven door Harrison James (pseudoniem voor James Rush Jr.). Daarin ontvoert een kleine terroristische groep een studente met de naam Patricia (jawel) Prescott, dochter van een rijke, conservatieve politicus. Deze groep besluit de roman-Patricia seksueel en ideologisch bij te scholen totdat deze fictieve Patty een van de hunnen wordt. Er zijn in dit geval nog veel meer

⁵² Geciteerd in Petersen, '9/11', pp. 133-134. Zie in het bijzonder Clancy's *Debt of Honor* uit 1994, waarin een Japanse terrorist een Boeing 747 het Capitool in vliegt.

⁵³ Vgl. B. Scheffer, 'Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods. Zur realpolitischen Verwechselbarkeit von Fiktion und Realität', p. 3, <http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/kino/septlang.doc>, geraadpleegd 26 augustus 2007.

⁵⁴ S.F. Kovaleski, '1907 Novel May Have Inspired Unabomber Suspect', *Washington Post*, 9 juli 1996; idem, 'Unabomber "Based His Life on Novel"', *Guardian Weekly*, 21 juli 1996; L.A. Jackson & C. Dougall, 'English Grad Student Plays Detective in Unabomber Case', *BYU Magazine*, Fall 1998; Simmons, 'Terrorist', pp. 676 en 690.

gelijkenissen tot in de details tussen het boek en de werkelijkheid van Patty Hearst. De FBI noemde deze overeenkomsten dan ook beangstigend frappant, al is nooit het definitieve bewijs geleverd voor een link tussen de roman en de SLA.⁵⁵

Nog een voorbeeld betreft Timothy McVeigh, de man die in 1995 het federale overheidsgebouw in Oklohomaa opblies met als gevolg 168 doden. Bij zijn arrestatie bevond zich in de kofferbak van zijn auto een bladzij van de roman *The Turner Diaries*, die William Pierce, leider van de neo-nazistische National Alliance in 1975 publiceerde onder het pseudoniem Andrew Macdonald. Het boek, dat gold als de bijbel van de extreme christelijke milities in de VS, waarmee McVeigh zich verbonden voelde, beschrijft een reeks gebeurtenissen, die begint met een revolutie van blanke racisten in 1991, die vervolgens tot een ‘all-out war’ tussen de rassen leidt en ten slotte tot een wereldwijde nucleaire brand. McVeigh had het boek op *gun shows* vele malen aangeprezen en verkocht.⁵⁶ Net als in de *Diaries* gebeurde blies hij een federaal overheidsgebouw op met een wagen volgeladen met een kunstmestbom. Ook handelde hij volgens het concept van ‘leaderless resistance’, dat hij ontleende aan de roman *Hunter*, Pierce’s vervolg op *The Turner Diaries*.

In kringen van de gewelddadige Amerikaanse christelijke milities fungeert als rolmodel ook nog het filmpersonage John Rambo, ontleend aan Charles Morells roman *First Blood* uit 1972. Rambo was op zijn beurt weer gemodelleerd naar de racistische Vietnamveteraan kolonel James ‘Bo’ Gritz, die bekend staat als ‘the godfather of the militias’.⁵⁷ De verwevenheid tussen fictie

⁵⁵ A. Ellenberg, *Fiction before Fact*, Jackson, TN, 1974; A. Third, ‘Nuclear terrorists: Patty Hearst and the terrorist family’, *Hecate*, 1 oktober 2002. Op haar beurt was de ontvoering van Patty Hearst weer onderwerp van diverse films: *Tanya*; *Patty Hearst*; *The Ordeal of Patty Hearst*; *Patty Hearst: The E! True Hollywood Story*; *Guerrilla: The Taking of Patty Hearst* ook uitgebracht als *Neverland! The Rise and Fall of the Symbionese Liberation Army*.

⁵⁶ Zie ook Scanlan, *Terror*, p. 156.

⁵⁷ S.M. Chermak, *Searching for a demon. The media construction of the militia movement*, Boston, Mass, 2002, passim, in het bijzonder pp. 175-210.

en werkelijkheid is hier niet minder groot dan in het door terrorisme geplaagde Rusland van de negentiende eeuw.

Kunststromingen die uitmonden in terrorisme

Niet alleen individuele romans of films hebben navolging gevonden onder terroristen, er zijn ook kunststromingen geweest die uitmondde in politiek geweld. Zo begon het nihilisme in Rusland als een literair element met Ivan Toergenevs *Vaders en Zonen*, maar werd daarna een terroristische stroming, gericht op de verwerping van de heersende moraal en op het creëren van een maatschappelijke en politieke *tabula rasa*. De verbinding tussen literair en politieke nihilisme kwam vooral tot stand in reeds genoemde roman *Wat te doen?* van Nikolaj Gavrilovitsj Tsjernysjevski, een van de meest invloedrijke romans in het Rusland van de negentiende eeuw, ‘de bijbel’ van de radicale intelligentsia.⁵⁸

In de twintigste eeuw hadden surrealisten een bijzondere relatie met terrorisme, juist omdat aanslagen vaak ‘a theater of the absurd’ vormden. Terroristische daden spelen bijvoorbeeld een grote rol in het werk van de surrealistische filmer Luis Bunuel, en de dichter en grondlegger van het surrealisme André Breton noemde de ware surrealist de man die de straat opging en in het wilde weg begon te schieten.⁵⁹

In de jaren vijftig ontwikkelde zich uit het dadaïsme en surrealisme het situationisme. Rond 1970 zouden sommige kunstzinnige stromingen die begonnen waren met het situationisme uitlopen op daadwerkelijk terrorisme.⁶⁰ Dit was het geval met de Black Panthers,⁶¹ de SLA en de Weathermen in de

⁵⁸ Over deze roman en zijn betekenis voor het Russische terrorisme zie De Graaff, ‘Stemmen’.

⁵⁹ E. Weinberger, *9/12: New York After*, Chicago, Ill., 2003, p. 37.

⁶⁰ Voor de relatie tussen situationisme en terrorisme zie in het bijzonder Hecken, *Avantgarde*.

⁶¹ Zie bijv. D.L. Baldwin, ‘“Culture is a Weapon in Our Struggle for Liberation”: The Black Panther Party and the Cultural Politics of Decolonization’, J. Lazerow & Y. Williams (eds.), *In Search of the Black Panther Party. New Perspectives on a Revolutionary Movement*, Duke 2006, pp. 289-305; T. Lake, ‘The Arm(ing) of the Vanguard, Signify(ing), and Performing the Revolution: The Black Panther Party and Pedagogical Strategies for Interpreting a Revolutionary Life’, *ibidem*, pp. 306-323

Verenigde Staten, met de Angry Brigade in Groot-Brittannië, de Rode Brigades in Italië en de Rote Armee Fraktion in Duitsland. Volgens het situationisme moest kunst streven naar het creëren van verrassende situaties en gebeurtenissen die een extreme impact hebben en passie en intensiteit aan het leven bieden. Het dagelijks leven moest door dit soort spektakels telkens opnieuw gecreëerd worden. Zulke evenementen of *happenings* moesten bij voorkeur buiten, op straat, in plaats van in musea georganiseerd worden. In 1962 scheidde een deel van de radicalere Duitse situationisten zich af uit de Situationistische Internationale, die vond dat deze Duitse radicalen de ware kunst in het verdomhoekje duwden,⁶² en hervond zich een jaar later deels in de groep Subversive Aktion rond Dieter Kunzelmann. Vaak begonnen deze activiteiten met een vorm van luciditeit, maar bij de radicale situationisten vond de vermenging tussen realiteit en fictie plaats die ook zoveel personages in terroristenromans parten speelt.⁶³ De werelden van schijn en werkelijkheid gingen door elkaar lopen. Bovendien ontstonden onder radicale situationisten overspannen verwachtingen over de snelheid en totaliteit waarmee hun *happenings* grootschalige maatschappelijke veranderingen teweeg zouden brengen.⁶⁴ Veel van de radicale situationisten keerden zich tegen het consumentisme en de manipulatieve maatschappij en de overheid, die al dan niet tolerante vormen van repressie hanteerde.⁶⁵ Zij achtten het hun taak deze vormen van manipulatie bloot te leggen en aldus een breder publiek (politiek) bewust te maken. Demonstraties moesten niet kunnen worden uitgelegd als bewijs voor het democratisch gehalte van de maatschappij waarin ze plaatsvonden. Situationisten moesten daarom de overheid met een ‘culturele revolutie’ en ‘grensoverschrijdende actie’⁶⁶ provoceren om haar ware, lelijke

⁶² De afkeer van ‘gewone’ kunst werd zo groot dat van de schilder Hans-Peter Zimmer, lid van de Duitse radicaal-situationistische groep SPUR in 1967 zelfs de vingers door geestverwanten werden gecontroleerd om te zien of hij niet stiekem toch geschilderd had, Hecken, *Avantgarde*, p. 105.

⁶³ Vgl. Scanlan, *Terror*, pp. 45-47.

⁶⁴ Zie bijv. Hecken, *Avantgarde*, p. 51.

⁶⁵ Zie ook Teraoka, ‘Terrorism’, p. 212.

⁶⁶ Rudi Dutschke geciteerd in Hecken, *Avantgarde*, p. 55.

gezicht te laten zien. Juist omdat hun kritiek zich op het materialisme richtte moesten zij de grenzen van de autonomie van kunst en wetenschap, van de *Freischwebende Intelligenz*, overschrijden en zich in de materiële wereld storten om haar vooruitgang te stuiten. De theorie moest het onderspit delven voor de praxis. De radicale situationisten leidden de gedachte dat kunst een radicale breuk moest zijn met het oude en onvolmaakte en dus een gewelddadige gebeurtenis moest creëren in sommige gevallen tot haar uiterste terroristische consequentie. Na de rook-, stink- en puddingbommen uit het meer ludieke tijdperk volgden uiteindelijk de echte bommen en aanslagen.

Sommige groepen die uit het situationisme voortkwamen beperkten hun geweld tot aanslagen op gebouwen en probeerden de dood van mensen te voorkomen. Dat was bijvoorbeeld het geval in de VS met de Weathermen, die volgens een literair recensent net zo goed ‘a group of elegant and scrupulous modernist writers’ hadden kunnen zijn.⁶⁷ De veel gewelddadiger RAF in West-Duitsland daarentegen, die mede was voortgekomen uit een aanvankelijk ludieke tegencultuur van groepen als Subversive Aktion en de Berlijnse Kommune I, ontstond feitelijk op 2 april 1968 met het stichten van twee warenhuisbranden in Frankfurt, door de daders omschreven als een ‘happening’.⁶⁸

De leider van de eerste generatie RAF-terroristen, Andreas Baader, betrokken bij en veroordeeld voor deze branden, was daarbij het prototype van de narcistische fantast, die leefde op de grens tussen schijn en werkelijkheid.⁶⁹ Hij begon als een kruimeldief die aanvankelijk niet zo opviel in de West-Duitse linkse *scene* en ontwikkelde zich tot een *celebrity* van het terrorisme, zoals ook de terrorist Carlos (Ilich Ramirez Sanchez) er in zekere zin een was, een ‘dandy van het kwaad’.⁷⁰ Op het moment dat hij samen met Gudrun Ensslin en twee

⁶⁷ Kunkel, ‘Characters’.

⁶⁸ RAF, geciteerd in Teraoka, ‘Terrorism’, p. 214.

⁶⁹ Voor een biografie over hem zie K. Stern en J. Herrmann, *Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes*, München 2007.

⁷⁰ Karin Wieland, geciteerd in Stern & Herrmann, *Baader*, p. 319.

anderen de warenhuizen in Frankfurt in brand stak, had Baader al een leven achter de rug waarin hij fotomodel was geweest en ervan gedroomd had nog eens op het voorblad van *Der Spiegel* te prijken. Hij had een voorliefde voor gewaagd rijden met auto's en had zowel vrouwen als mannen verleid, onder meer met de fantastische verzinsels die hij altijd om zichzelf heen spon en waarmee hij anderen imponeerde, voornamelijk uit verveling. Een van die beweringen die steeds terugkeerde en waarvan het waarheidsgehalte nooit helemaal is vastgesteld was dat hij aan een grote roman werkte.⁷¹

Baader vertoonde zich bij voorkeur met design zonnebrillen, niet alleen tijdens zijn perioden buiten gevangenschap, maar ook bij zijn proces. Tot in de gevangenis poederde hij zijn gezicht, beschikte hij over oogschaduw ,twee zonnebrillen, en twee bontmantels en liet hij zijn kleren innemen zodat die strakker op zijn huid zouden zitten, wat bijdroeg aan zijn imago een roofdier te zijn. Kortom, Baader was iemand die er, in de woorden van zijn kennissen, van hield om 'de show te maken'⁷² en de 'king' te spelen.⁷³

Naast zijn literaire aspiraties had Baader vooral iets met films. Vrienden stelden gelijkenissen vast met Marlon Brando, James Dean en Jean Paul Belmondo.⁷⁴ Zelf zei hij dat hij zich modelleerde naar de film *Pierre le Fou* van Jean-Luc Godard uit 1965 met Belmondo als mannelijke helft van een liefdeskoppel op de vlucht. 'Pierrot le Fou. Ha ! Das machen wir selber', zei hij tegen vrienden,⁷⁵ maar hij vereenzelvigde zich ook met de rol van Belmondo als de kruimeldief Michel Poiccard, die aan het slot van Godards *A Bout de Souffle*, getroffen door een politiekogel in de armen van Jean Seberg sterft.⁷⁶ Ook Alain Delon behoorde tot zijn voorbeelden.⁷⁷ Zijn lievelingsfilm was evenwel *La Battaglia di Algeri* uit 1966 van Gillo Pontecorvo, over terrorisme en

⁷¹ Stern & Herrmann, *Baader*, pp. 90 en 116.

⁷² Stern & Herrmann, *Baader*, p. 87.

⁷³ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 146..

⁷⁴ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 129.

⁷⁵ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 99.

⁷⁶ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 129.

⁷⁷ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 317.

contraterrorisme in de nadagen van de Franse koloniale heerschappij over Algerije.⁷⁸ En de gelijkenis met de daarin voorkomende Ali La Pointe, ook een kruimeldief die overgaat naar het terroristisch geweld, is frappant. Het was Baader bij het terrorisme van de RAF dan ook veel minder dan Gudrun Ensslin en Ulrike Meinhof om ideeën te doen. Het ging hem om de intensiteit van het leven en hij had terrorisme ontdekt als de beste manier om de aandacht te trekken, zowel voor de zaak waar hij voor heette te staan als voor zichzelf.⁷⁹

Wie wint: de kunstenaar of de terrorist?

Terrorisme en kunst beïnvloeden elkaar dus wederzijds. “Konden we aanvankelijk de beelden [van 9/11] niet zien zonder het referentiekader van een speelfilm in te schakelen’, schrijft hoogleraar visuele cultuur van de Radboud Universiteit Anneke Smelik, ‘inmiddels werkt dat andersom: we kunnen geen rampenfilm bekijken zonder te denken aan 11 september.’⁸⁰ Dat werpt de vraag op: wat heeft nu uiteindelijk de meeste *impact*, de terroristische aanslag of de kunst? Verscheidene schrijvers vreesden al vóór 9/11 dat hun kunst het qua zeggingskracht en effect uiteindelijk zal verliezen van de terroristische aanslag, die beter weet in te breken in de dagelijkse gang van zaken en de rust van de aangeharkte *suburbs*.⁸¹ Een belangrijke representant van deze gedachte was Don DeLillo, die haar uitwerkte in zijn *Mao II* uit 1991: ‘They make raids on human consciousness. What writers used to do (...)’ Of zoals zijn hoofdpersoon zegt: na Samuel Beckett ‘the major [art] work involves midair explosions and crumbled buildings. That is the new tragic narrative.’⁸² Na 9/11 is die kwestie nog nadrukkelijker aan de orde gesteld.⁸³ Het beeld van de terroristische aanslag

⁷⁸ Stern & Herrmann, *Baader*, p. 104.

⁷⁹ Stern & Herrmann, *Baader*, pp. 311 en 316.

⁸⁰ Smelik, ‘Themapark’, p. 20. Zie ook *ibidem*, pp. 21-22.

⁸¹ Scanlan, ‘Language’, 188.

⁸² Pp. 41 en 157; Vgl. L. Wilcox, ‘Terrorism and Art: Don DeLillo’s *Mao II* and Jean Beaudrillard’s *The Spirit of terrorism*’, *Mosaic* 39 (2006), nr. 2, pp. 89-90. Scanlan, *Terror*, p. 123.

⁸³ Vgl. bijv. D. Helms & Th. Phleps (eds.), *9/11 – The world’s all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*, Bielefeld 2004, p. 13.

zou het dankzij deze aanslagen daadwerkelijk van het woord van de schrijver en kunst in het algemeen gewonnen hebben. Op de kunsttentoonstelling ‘Ce qui arrive’ in Parijs in de herfst van 2002 over de aanslagen van een jaar tevoren waren slechts foto’s en films van de aanslagen te zien.⁸⁴ Gaf de kunst zich gewonnen?

Achteraf bezien lijkt het terroristisch geweld in romans uit het laatste decennium van de twintigste eeuw, dat aanslagen betrof waarbij enkele doden vielen, ‘pathetically modest’.⁸⁵ Pogingen na 9/11 om romans te schrijven die terroristen centraal stellen die in staat zijn tot het begaan van gruwelijkheden op dezelfde schaal als die van 9/11 worden waarschijnlijk door grote delen van het publiek niet op prijs gesteld. De fictieve terrorist, die in de jaren negentig nog met enige sympathie kon worden beschreven, is nu door de associatie met 9/11 een verachtelijke figuur geworden. De terrorist die nu nog literair beschreven wordt loopt het risico ofwel te werkelijkheidsgetrouw te zijn of juist te onwerkelijk.⁸⁶ Daarom is er, vooral direct na 9/11, in veel kunstzinnige uitingen sprake geweest van angstvallig conformisme of zelfs patriottisme ten opzichte van de strijd tegen terrorisme.⁸⁷ Daarom gaan romans over terrorisme na september 2001 voornamelijk over trauma’s en verwerking, zij kiezen voor het perspectief van de slachtoffers, of zij gebruiken de aanslagen als allegorie voor de hedendaagse samenleving.⁸⁸ Daarom verontschuldigen kunstenaars zich voor werk met betrekking tot terrorisme dat vóór 9/11 tot stand was gekomen en daarom bleven films op de planken liggen.⁸⁹ Voorzover de *war on terror* op dit

⁸⁴ U. Vorkoeper, ‘Nach dem Bildersturm’, *Die Zeit Online*, 17 augustus 2006.

⁸⁵ Kunkel, ‘Characters’.

⁸⁶ Vgl. Kunkel, ‘Charcters’.

⁸⁷ Getuige bijvoorbeeld songs als ‘Let’s roll van Neil Young en ‘Osama Run Home to Your Mama’ van Bret Walton. Vgl. Helms & Phelps (eds), *9/11*, pp. 14-17 en 28-29. Smelik, ‘Themapark’, p. 27.

⁸⁸ Zie bijv. Plate en Smelik (eds.), *Stof* en daarin in het bijzonder F. Schuerewegen, ‘De torens van Parijs. 11 september in de Franse literatuur’, pp. 169-182.

⁸⁹ Zie bijv. Kunkel, ‘Characters’; Smelik, ‘Themapark’, p. 27; Scheffer, ‘September’, pp. 7-8.

moment aandacht krijgt in de kunst, gaat het vooral om de wanpraktijken in Abu Ghraib en Guantánamo Bay.⁹⁰

Toch is er hoop voor de kunst, omdat uiteindelijk kunstenaars misschien fantasievoller zullen blijken dan met dodelijke saaiheid herhaalde bomaanslagen. ‘In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act (...). Everything else is absorbed’, kan men lezen in DeLillo’s *Mao II*,⁹¹ maar het is de vraag of terroristische aanslagen zoveel weerstandsvermogen bezitten. Volgens Jean Baudrillard heeft het beeld bezit genomen van de aanslagen van 9/11, het heeft de gebeurtenis geabsorbeerd en daarna aangeboden ter consumptie.⁹² Zelfs bij de meest spectaculaire terroristische aanslagen, zoals die van 9/11, meenden sommigen dat de telkens herhaalde beelden min of meer begonnen te lijken op reclame die de blokken echte uitzendingen, waar het de kijker om te doen was, onderbraken.⁹³ Aanslagen met tientallen doden in Irak zijn al verhuisd naar pagina vijf van de dagbladen. Het is ‘terrorism as usual’ geworden. De herhaling holde het werkelijkheidsgehalte en de zeggingskracht van de beelden uit.⁹⁴ Gewenning is dodelijk voor terroristen. Het betekent de mislukking van hun poging hun onderwerp bovenaan de agenda te krijgen en alle aandacht naar hun zaak en zichzelf te richten.

Misschien zijn dus de meeste terroristen toch niet zo fantasievol als kunstenaars. Anders dan ‘terrorism as usual’ lijkt ‘art as usual’ me wél een *contradictio in terminis*. Goede kunst zal namelijk altijd blijven staan voor veelvormigheid en ambiguïteit. In die zin is terrorisme dus inderdaad niet met kunst gelijk te stellen. Terrorisme beoogt namelijk een niet mis te verstane

⁹⁰ Zie bijv. W. Takken, ‘Dapper op de planken. Politieke kunst is weer helemaal terug’, *NRC Handelsblad*, 22 juni 2007.

⁹¹ P. 157.

⁹² Vgl. Wilcox, ‘Terrorism’, p. 98.

⁹³ Nicholls, ‘Postmodernity’.

⁹⁴ Smelik, ‘Themapark’, pp. 23 en 25.

boodschap te zijn. Het is eigen aan kunst dat zij op verschillende manieren en dus ook mis-verstaan kan worden.

Contraterrorisme en kunst

Dat kunst en terrorisme ook in de toekomst in een dialectische verhouding tot elkaar zullen blijven staan met soms opmerkelijke syntheses als uitkomst hoop ik intussen te hebben aangetoond. Het gevaar dat de terrorist de kunstenaar plagieert blijft bestaan. We weten op dit moment te weinig of de dialectische verhouding tussen kunst en terrorisme die ik hiervoor hebben beschreven ook voorkomt bij het hedendaagse islamistische terrorisme.⁹⁵ Dit is een onderwerp dat zeker nadere aandacht verdient en een rol zal spelen bij de opbouw door het Centrum voor Terrorismen en Contraterrorisme van de Campus Den Haag van een database met egodocumenten van terroristen.

Laat mij hier volstaan met een aantal vragen op te werpen. Is de verhouding die wij hier hebben beschreven typerend voor de Europese kunst en geschiedenis? Zijn er relevante verschillen in taal- en beeldcultuur tussen de Europese en de Arabische wereld? En hoe zit het dan met groeperingen in West Europa die een achtergrond hebben in de islam of het Midden-Oosten? Of is er inmiddels een geglobaliseerde cultuur die gericht is op de authenticiteit van het individu en persoonlijke roem? Maakt het uit dat er voor islamisten slechts één boek bestaat, terwijl Europese terroristen over het algemeen aan meer dan één boek waarde hecht(t)en? Maakt het verschil uit dat Europa ikonen koestert, terwijl een groot deel van de islamitische wereld ze verbiedt?

Hoe dan ook, Osama bin Laden is steeds erg bezorgd geweest om zijn imago.⁹⁶ Al-Qa'ida kende al vroeg een mediacomité en trok bewust Egyptische computerdeskundigen aan om zijn Internetcommunicatie optimaal te

⁹⁵ Te vaak ontbreekt het niet-Europese perspectief in beschrijvingen over de relatie tussen kunst en terrorisme. Zie bijv. Helms & Phleps (eds.), *9/11*, pp. 9-10; Plate en Smelik (eds), *Stof*, p. 12.

⁹⁶ Vgl. Wright, *Toren*, p. 239.

faciliteren.⁹⁷ De organisatie beschikt ook over een soort eigen persbureau, het Global Islamic Media Front. Ook zijn er nu tal van video's waarin niet-moslims worden terechtgesteld en zijn er vele videotestamenten. Daarin zijn elementen van enscenering en zelfstyling zeker aanwezig. Illustratief voor de visualisering van de terroristische strijd in het Midden-Oosten is dat terroristische eenheden van Hezbollah meestal uit minimaal vier leden bestaan, te weten de pleger van de aanslag, de cameraman, de geluidsman en de producent. Ook al-Qa'ida filmt eigen aanslagen. En op de Iraakse satellietzender al-Zawraa-televisie wordt een Verborgene Camera Jihad uitgezonden, waarbij volgens de stijl van *America's funniest home video's* aanslagen op Amerikanen worden voorzien van soundtracks met gelach. Zoals al-Qa'ida-kenner Jason Burke in 2004 constateerde: 'The terrorists have become acteurs, mini film directors.'⁹⁸ Ook islamistische terroristen zelf zijn soms geneigd hun aanslagen in artistieke termen te waarderen. Zo omschreef de huidige nummer 2 van al-Qa'ida, Ayman al-Zawahiri, de aanslag op Egypte's president Sadat, waarbij hijzelf betrokken was, als 'een met zorg voorbereid, kunstzinnig plan'.⁹⁹ 'Dood is kunst', verkondigde al eerder de oprichter van de Egyptische Moslimbroederschap Hasan al-Banna.¹⁰⁰

De rolmodellen die islamitische jeugdige terroristen kiezen lijken echter voort te komen uit de terroristische werkelijkheid, niet uit de kunst. Hun rolmodellen zijn Osama bin Laden en zelfmoordterroristen, die via videoclip, foto's, affiches en biografieën worden geportretteerd en geafficheerd als heroïsche martelaren.¹⁰¹ De kritiek die door islamisten en fundamentalisten op de westerse consumptiemaatschappij en haar vermeende gebrek aan moraliteit

⁹⁷ B. Hoffman, 'A Form of Psychological Warfare', *eJournal USA*, May 2007.

⁹⁸ J. Burke, 'Theatre of Terror', *The Observer*, 21 november 2004.

⁹⁹ Wright, *Toren*, p. 67.

¹⁰⁰ Wright, *Toren*, p. 139.

¹⁰¹ Zie bijv. M.M. Hafez, 'A Case Study: The Mythology of Martyrdom in Iraq', *eJournal USA*, May 2007; 'Pakistaanse geleerden eren Bin Laden', ANP-bericht, 21 juni 2007; 'Bashir lauds "role model" bombers', *Hobart Mercury*, 27 juni 2007; S. Malik, 'Mijn broer de zelfmoordterrorist', *NRC Handelsblad*, 7 juli 2007; O. Garschagen, "'Iedereen in de Gazastrook is doodsbang'", *NRC Handelsblad*, 9 juni 2007; S. Atran, R. Axelrod & R. Davis, 'Terror Networks and Sacred Values', *Political Violence Report*, Marfch 2007.

wordt geuit, hun gevoel van vervreemding ten aanzien van een onstuitbaar geachte vooruitgang die in hun ogen geen vooruitgang is, bevat echter voor een deel elementen die eerder ook de situationisten en Amerikaanse romanschrijvers naar voren brachten.¹⁰²

Dat werpt de vraag op of de relatief beschermde westerse consumptiemaatschappij niet als het ware terrorisme uitlokt. Een maatschappij die de gedachten oproept dat wezenlijke verandering niet mogelijk is, waarin de graduele verandering die nog wel mogelijk is niet in overeenstemming is met de urgentie die sommigen voelen, en waarin de grootste uitdaging in het leven lijkt te zijn het tot vervelens toe *immer mehr konsumieren*, loopt het risico van politiek geweld van gemarginaliseerden, in de vorm van terrorisme; voor sommigen is terrorisme de enige radicale maatschappelijke daad die nog mogelijk is. Uit de subculturen van, aanvankelijk nog onschuldig, jeugdig, artistiek en intellectueel protest en de subcultuur van jeugdig straatgeweld, kan, eenmaal gecombineerd, explosief politiek geweld naar boven komen. In die zin is terrorisme een spiegel van de samenleving waarin het plaatsvindt: de aanwezigheid van terrorisme en de specifieke verschijningsvorm ervan worden bepaald door de maatschappij waarin en waartegen het zich manifesteert. In die zin brengt ook deze lezing ons terug bij de *root causes*. Het gaat ditmaal echter minder om de harde, demografische, geopolitieke of sociaal-economische omstandigheden als wel om het cultureel klimaat en het discours dat er in een maatschappij bestaan.

Overheid en burgers moeten dus incalculeren dat een bepaalde maatschappijvorm en -beleving een risico met zich meebrengt, net zo goed als een gezin dat een huis in de uiterwaarden bouwt met overstromingen rekening hoort te houden. Voor diegenen die met de dijkbewaking zijn belast in de vorm

¹⁰² Zie bijv. de ideeën van Sayyid Qutb, de Egyptische grondlegger van het islamisme, bijv. beschreven in Wright, *Toren*, pp. 15-45. Tegelijk kan men zich afvragen of islamisten in feite van het martelaarschap niet ook een product hebben gemaakt, dat zij via Internet-commercials en videoboodschappen uitventen, vgl. Wight, *Toren*, p. 136.

van contraterrorisme betekent het dat zij meer oog zullen moeten hebben voor de culturele manifestaties in hun maatschappij en voor datgene ‘what’s in the air’. Ook dat is niet geheel nieuw. Rond 1980 voerde Stephen Sloan al theaterstukken op die in feite rollenspellen waren ten behoeve van contraterrorisme.¹⁰³ Na de aanslagen van 9/11 raadpleegden Amerikaanse autoriteiten ontwikkelaars van computergames en filmmakers uit Hollywood omtrent mogelijke scenario’s voor aanslagen vanuit de gedachte dat ‘fortunately or unfortunately, art has often led the way to reality’.¹⁰⁴

Daarmee liep de Amerikaanse overheid vooruit op de conclusies van de zogeheten 9/11 Commission, die de Amerikaanse inlichtingen- en veiligheidsdiensten een gebrek aan verbeeldingskracht voorafgaand aan de aanslagen van 11 september 2001 heeft verweten en op dit punt verbetering in de analyse krachtig heeft aanbevolen.¹⁰⁵ Het is ironisch dat daarmee de uitspraak ‘De verbeelding aan de macht’, die opgeld deed in de opmaat naar het terrorisme van de jaren zeventig, veertig jaar later tot lijfspreuk moet worden van de contraterroristen. Het lijkt mij een mooi pleidooi voor kunst in de strijd tegen het terrorisme.

¹⁰³ S. Sloan, *Simulating Terrorism*, Norman 1981.

¹⁰⁴ Geciteerd in Wagge, ‘Audience’. Zie ook Smelik, ‘Themapark’, p. 26.

¹⁰⁵ *The 9/11 Commission Report. Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States*, New York/London z.j., pp. 339-348. Opmerkelijk is dat een van de weinige romans die daders als uitgangspunt nemen geschreven is door een contraterrorisme-expert, *The Beijing Conspiracy* van de Australiër Adrian d’Hage. Zijn inlevende beschrijving van de terroristische hoofdpersoon, al-Qa’ida-lid Khalid Khadeer, is als schokkend gekenmerkt, ‘Reality, fiction collide as terror comes to town’, *The Age*, 12 augustus 2007. Ook de opvoering op het Edinburgh Festival in augustus 2007 van het satirisch bedoelde *Jihad, The Musical* met songs als ‘Ik wil zo zijn als Osama’ leidde tot een stroom van protesten en een verzoek om een verbod van mensen die spraken van een ‘tasteless portrayal of terrorism and its victims’. De makers zeiden dat zij niet meer beoogd hadden dan een ‘madcap gallop through the wacky world of international terrorism’, ‘Britse ophef over “Jihad, The Musical”’, *NRC Handelsblad*, 2 augustus 2007; www.musicalworld.nl, 6 augustus 2007.