

Albert Verwey-lezing I: Gerommel in de diepte

Wie tegenwoordig gevraagd wordt ergens een lezing te houden, krijgt vaak ook het verzoek het niet te zwaar te maken. Of, nog erger, te academisch. Liever heeft men een persoonlijk verhaal, wat in de praktijk wil zeggen: een relaas met veel 'ik' erin en een gulle greep uit het privéleven van de spreker. Dus daar komen ze opdraven: de jeugdherinneringen, de nimmer vergeten uitspraken van vader, moeder, oom of tante, en de frappante observaties, gedaan op weg naar de plek waar de lezing gehouden wordt, maar in werkelijkheid veelal, naar ik vrees, verzonnen aan het bureau of achter de tekstverwerker.

Hoewel de Albert Verwey-lezingen worden uitgesproken in een omgeving die zonder enige reserve academisch genoemd mag worden en mij geen enkele restrictie is opgelegd, wil ik niemand voor het hoofd stoten en daarom begin ik met een kleine door mijzelf gedane, persoonlijke en (ik geef u mijn erewoord) niet verzonnen observatie.

Eind augustus van het vorige jaar stond ik voor het rode stoplicht aan de Amsterdamse Van Baerlestraat, en keek uit op de gevel van het Concertgebouw. De gevel was versierd met twee reusachtige foto's, elk voorzien van een in verrukking naar het zwerk starend meisjesgezicht. Mooie, aantrekkelijke meisjes waren het, onmiskenbaar behorend tot dat onwaarschijnlijke genus dat 'modellen' wordt genoemd. Tussen deze twee zonnige gezichten las ik: 'Robeco-zomerconcerten', en daaronder hing over bijna de volle breedte van de gevel een spandoek met de tekst: 'De hele zomer lang genieten'.

Ik twijfel er niet aan, dat precies dát de hele zomer in het Concertgebouw was gebeurd. Maar tegelijkertijd werd de cultuurkritische geest over mij vaardig. Was de aanblik van deze gevel niet zoiets als een embleem voor de huidige toestand van onze schone kunsten? Het kan natuurlijk aan mij liggen, maar wat suggereerden die meisjes anders dan seks of toch op zijn minst erotisch - het middel bij uitstek waarmee men dezer dagen het publiek naar theater, museum of literatuur tracht te lokken. Ook het hedonisme ontbrak niet, want wat er beloofd werd was genot, nog wel een hele zomer lang. Dat het geld daarbij niet kon worden gemist, werd allerminst verborgen. De sponsor van deze genotvolle zomerconcerten was immers de firma Robeco, een bekend beleggingsfonds. Het geheel, tenslotte, was één groot billboard, één sprankelende reclameboodschap. Onwillekeurig kreeg het Concertgebouw iets van een gezellige partytent, alleen de harp op de punt van de gevel detoneerde een beetje. Vervuld van medelijden met Willem Mengelberg, stak ik de Van Baerlestraat over, nadat het stoplicht op groen was gesprongen - hij moet zich afgelopen zomer meer dan eens hebben omgedraaid in zijn graf.

Niet vanwege seks, hedonisme, geld en reclame, maar vanwege het Concertgebouw gingen mijn gedachten vervolgens uit naar onze geliefde vorstin. Wie neemt koningin Beatrix mee wanneer zij in het buitenland op staatsiebezoek gaat? Behalve enkele ministers en staatssecretarissen en een delegatie van het Nederlandse bedrijfsleven, is dat niet zelden het Concertgebouworkest, soms vergezeld van het Nationale Ballet. Kunst om de belangen van de B.V. Nederland te helpen behartigen.

Bij mijn weten is de literatuur tot nu toe niet van de partij geweest. Maar wat niet is, kan nog komen. Nu de Nederlandse literatuur in vertaling de wereld veroverd, is er geen enkele reden om de volgende keer Harry Mulisch, Connie Palmen of Cees Nooteboom thuis te laten. En waarom dan niet ook onze Dichter des Vaderlands meegenomen? Zijn benoeming was een idee van Poetry International - we zouden wel gek zijn om zijn nationale talent te verbergen achter de eigen landsgrenzen.

Ook ditmaal zou de cultuurkritische geest kunnen opspelen. Dat gebeurt regelmatig, zodra de greep van het geld op de literatuur ter sprake komt, de almaar toenemende economisering of commercialisering van het literaire bedrijf. De klachten daarover kunnen we inmiddels dromen, maar helpen doen ze blijkbaar nooit. Ze zijn ook zo algemeen dat iedereen zichzelf als de verschilmakende uitzondering kan beschouwen. In plaats van uit te barsten in een cultuurkritische klaagzang kunnen we daarom beter proberen om te begrijpen wat hier precies aan de hand is.

Vreemd genoeg gebeurt dat minder vaak dan je zou verwachten. In de diverse discussies die de afgelopen jaren de literaire wereld hebben verlevendigd, is de kritiek op economie en commercie zelden afwezig. Maar men richt zich bij voorkeur op concrete controverses, om daarin krachtig stelling te nemen, zonder zich al te zeer te bekommeren om de veel minder concrete veranderingen waarvan die controverses blijk geven.

Ik denk aan de discussie over het teveel aan autobiografische romans in de Nederlandse literatuur, die P.F. Thomése ontketende met zijn gefoeter op de 'narcistische samenzwering', een monsterverbond van publiek, schrijvers en uitgevers, dat terwille van verkoop en succes precies datgene de nek om draaide waar het volgens Thomése in de literatuur om ging: de 'vorm'. Een ander voorbeeld is het onderscheid dat Ilja Leonard Pfeijffer vorig jaar maakte tussen 'begrijpelijke' en 'onbegrijpelijke' poëzie. Alleen de laatste was in zijn ogen de ware, de eerste diende enkel om op het podium, onder begeleiding van hippe muziek, een makkelijk succesje te behalen. Maar op papier was er niets aan te beleven.

Iets verder terug in het verleden werd alom gediscussieerd over het 'postmodernisme', dat alle waarden relativeerde en zo het verschil tussen echte literatuur en voor de massa bestemde pulp teniet deed. In de slagschaduw van dit postmodernisme én van de oprukkende multiculturele samenleving werd nog geen jaar geleden in De Balie in Amsterdam een tweedaags debat georganiseerd over het belang van de literaire 'canon', de lijst van onbetwiste meesterwerken die al dan niet noodzakelijk zou zijn om überhaupt van literatuur te kunnen spreken.

Ook het vaak mismoedig stemmende geweeklaag over de literaire kritiek past in dit rijtje. Wat heeft de invloed van critici nog te betekenen tegenover de invloed van de televisie? En bestaan ze nog wel, de critici die principieel en consequent op hun eigen smaak afgaan en niet aan de leiband lopen van de goed geöliede publiciteitsmachines van de uitgeverijen? Het gevolg van hun vermeende afwezigheid of gebrek aan invloed is dat het publieke gezicht van de Nederlandse literatuur nu

voornamelijk bepaald wordt door schrijvers (over dichters hoeven we in dit verband nauwelijks te spreken) die bestsellers produceren, ongeacht de kwaliteit van hun werk.

Ik zou zo nog een tijdje kunnen doorgaan, over de 'akoïsering' van de literatuur, over de top-tiencultuur, over de CPNB die Salman Rushdie uitnodigt om het Boekenweekgeschenk te schrijven (een knieval voor de 'wereldliteratuur', een literaire multinational die met Goethes oorspronkelijke idee weinig meer van doen heeft), over de onvoorstelbare hoeveelheid rommel die de uitgeverijen, gokkend op een verkoopsucces, over de lezer uitstorten, enzovoort, enzovoort. De voorbeelden die ik niet genoemd heb, kunt u ongetwijfeld zelf aanvullen.

Wèl wil ik de aandacht vestigen op een aspect dat bij alle verontwaardiging licht uit het oog kan worden verloren: de onverschilligheid van het grote publiek voor dit soort kwesties. De meeste lezers zal het een zorg zijn onder welke omstandigheden de boeken die zij graag lezen ter wereld komen, en welke al dan niet literaire status deze boeken wordt toegekend. De doorsneelezers zijn als de bezoekers van het Concertgebouw, die zich door die twee leuke meisjes naar binnen hebben laten lokken: zij willen genieten, niet alleen in de zomer maar liefst het hele jaar door.

De literatuur *als literatuur* is in de eerste plaats een aangelegenheid van critici, neerlandici, literatuurwetenschappers. En natuurlijk ook van schrijvers en dichters, al is het opvallend dat zij zich nog maar weinig lijken te bekommeren om hun plaats in het literaire landschap, dat de critici, de neerlandici en de literatuurwetenschappers in kaart moeten zien te brengen. Weliswaar verlangen zij waardering voor hun werk en bewonderen zij sommigen van hun collega's, maar zichzelf zien zij toch in de eerste plaats als unieke individuen, met niets en niemand te vergelijken. Wat straks hun plaats in de literatuurgeschiedenis zal zijn, bij welke richting of stroming ze zullen worden ingedeeld en met wie ze zullen worden vergeleken, dat alles is voor hen veel minder belangrijk dan de plaats die zij nu innemen, in de bedrijvige literaire wereld met zijn voorleesavonden, festivals, nominaties en vertalingen - de paraferalia van wat je, ook zonder cultuurkritische bijgedachten, de literaire markt kunt noemen.

Door dit individualisme van de schrijvers (hun 'culturele ondernemerschap' in de woorden van onze staatssecretaris voor Cultuur) is het er niet eenvoudiger op geworden het huidige literaire landschap in kaart te brengen. De critici bespreken wekelijks het ene boek na het andere, en als ze gewetensvol zijn, zullen ze daarbij ook het eerdere oeuvre van de auteur betrekken. Naar aanleiding van de AKO- en Librisprijs verschijnen soms stukken in de krant, waarin zij een paar lijnen in het boekenaanbod van het voorbije jaar proberen te trekken. Maar een degelijke, ik zou haast zeggen ouderwetse literatuurgeschiedenis van pakweg de afgelopen twintig jaar, daar waagt eigenlijk niemand zich aan.

Ook de universiteit laat het op dit punt afweten. De laatste roman die met enige uitvoerigheid wordt besproken in *Nederlandse literatuur*, het grote verzamelwerk onder redactie van mevrouw Schenkeveld-van der Dussen, is *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk, een roman uit 1986. Gelet op het jaar van verschijnen van deze literaire geschiedenis (1992) lijkt dat heel acceptabel, ware het niet dat aan de overige schrijvers van de jaren tachtig van de vorige eeuw amper aandacht wordt besteed. Frans Ruiters en Wilbert Smulders weten in hun baanbrekende studie *Literatuur en*

moderniteit in Nederland, 1840-1990 evenmin goed raad met die jaren tachtig en nog minder met de jaren negentig (hun boek verscheen in 1996), waarover zij schrijven: 'De Nederlandse cultuur van de jaren negentig kent geen dominerende posities. Zij vormt een *raster* van meningen, poëtica's en ideologische sporen, dat aan geen enkel nieuw idee meer de kans geeft als een steekvlam op te schieten. De tijden van consensus en dissensus - literair, politiek of religieus - liggen achter ons en wat ervoor in de plaats is gekomen, zouden we willen aanduiden als een situatie van *parasensus*. Parasensus absorbeert alle afwijkende geluiden, maar is toch iets anders dan repressieve tolerantie, een begrip dat in de jaren zestig zo'n populariteit genoot. Parasensus is ideologisch überhaupt niet meer benoembaar. Alles wat binnen de parasensus gegenereerd wordt, afwijkend of niet, wordt direct gespreid over het fijnzinnige raster van de media'.

Daar schieten we voor de literaire geschiedschrijving natuurlijk weinig mee op, wat niet wil zeggen dat Ruiters en Smulders - in weerwil van hun jargon - ongelijk zouden hebben. Nu is het per definitie een heidens karwei om van het recente literaire verleden een geschiedenis te schrijven: het staat nog te dichtbij, we zitten er met onze neus te zeer bovenop. Toch zijn er tot voor kort altijd durf gevallen opgestaan die zich daar niet door lieten afschrikken, bijvoorbeeld in *Literair Lastrum*, inmiddels *Het literair klimaat* geheten, waarvan in 1993 het vierde deel verscheen, over de jaren 1986-1992.

De bijdrage over het proza was van de hand van Yves van Kempen en Anthony Mertens, twee eminente critici van wie je in elk geval kon verwachten dat zij de romans en verhalenbundels uit de betreffende periode goed hadden bijgehouden. Dat blijkt ook uit hun stuk, maar het is toch geen ouderwetse geschiedschrijving geworden. Elk overzicht, zo bekennen zij al op een van de eerste bladzijden, leek hun een 'illusie', een 'toevallige constructie', en daarom hebben zij er maar van afgezien.

In plaats daarvan krijgt de naar literaire historie snakkende lezer iets heel anders voorgeschoteld: een verzameling 'overgangsmomenten' en 'tussenruimten' die Van Kempen en Mertens hebben geselecteerd uit een hele reeks recent verschenen Nederlandse romans en verhalen. Het gaat dan om passages waarin sprake is van roes, doodsangst, ontwaken, herinnering, beneveling, passages waarin de 'gecompliceerde verhouding tussen de wereld van de ervaring, de fantasie en het woord' het duidelijkst tot uiting komt. Daar is het de beide critici om te doen. Op gezag van Italo Calvino zien zij overal de sporen van een 'transcendentale literatuur', waarmee zij een verschuiving bedoelen binnen het realisme zoals we dat kennen uit de negentiende en twintigste eeuw. In zulke realistische romans was de kennis van de wereld nog een 'uitgangspunt', nu is die kennis het 'doel' geworden, iets dat niet meer vanzelfspreekt, omdat de schrijvers zich te zeer bewust zijn geworden van het verschil tussen de zintuiglijke en de abstracte kennis van de wereld. Dat verklaart hun belangstelling voor 'overgangsmomenten' en 'tussenruimten'. Daar vindt een 'esthetische werkelijkheid' zijn plek, die herinnert, zoals Van Kempen en Mertens niet zonder geheimzinnigheid schrijven, aan 'een ongeschreven verhaal dat de eeuwen heeft getrotseerd'. Het zijn zonder twijfel intrigerende gedachten, die aan de hand van talloze voorbeelden overtuigend worden gedemonstreerd, maar literaire geschiedschrijving kan wat Van Kempen en Mertens in hun bijdrage aan *Het literaire klimaat* doen

moeilijk worden genoemd, althans niet in enige conventionele betekenis van het woord.

Wat is hier aan de hand? Hoe komt het dat niemand blijkbaar in staat is op de oude voet verder te gaan en het literaire landschap historisch in kaart te brengen? Hebben we misschien te maken, maar dan nu in de literatuur, met het 'einde van de geschiedenis', dat vermetele geesten in 1989 ten aanzien van de politieke geschiedenis hebben afgekondigd? Voor de beeldende kunst heeft de Amerikaanse filosoof Arthur Danto, in navolging van Hegel, over een 'einde van de kunst' gesproken, dat definitief zou zijn aangebroken met de befaamde *Brillo-boxes* van Andy Warhol: kunstwerken die zich in niets meer onderscheiden van het reële verpakkingsmateriaal van zeepsponsjes, dat men kan aantreffen op de schappen van de supermarkt. Als 'kunst' konden zij alleen worden herkend, doordat de kunstenaar ze in een galerie of museum tentoonstelde. Esthetisch viel er niets aan te beleven. Het ging eigenlijk alleen om het idee of het concept dat erachter zat. De kunst was veranderd in filosofie, en om die reden meende Danto te kunnen zeggen dat zij haar 'einde' had bereikt.

Danto's 'einde van de kunst' heeft veel tegenspraak uitgelokt, in Nederland onder meer bij Maarten Doorman, die in zijn stimulerende proefschrift *Steeds mooier* uit 1994 juist een pleidooi houdt voor de vooruitgang in de kunst. Behalve tegen Danto richt Doorman zich tegen het postmoderne waarderrelativisme, het befaamde *anything goes*, een vrijheid die volgens hem 'onveranderlijk gepaard gaat met een onbehaaglijk gevoel van vrijblijvendheid, dat die vrijheid veel van haar luister ontnemt'. Hij betreurt het ontbreken van duidelijke kritische normen en stelt voor de vooruitgang als zo'n kritische norm te aanvaarden.

Het klinkt verleidelijk, totdat je je realiseert dat het vooruitgangsbegrip zelf al van een kritische norm afhankelijk is. Wie de vooruitgang als norm bepleit, maskeert in feite het echte probleem. Want wat bepaalt of iets als vooruitgang of als achteruitgang moet worden gezien? Van Doorman worden we op dit punt niet veel wijzer, want de vooruitgang die hij een warm hart toedraagt is niet meer het 'conceptuele blok staal' uit de negentiende eeuw, toen de vooruitgang als een historische wetmatigheid werd gekoppeld aan de permanente innovatie van wetenschap en techniek, noch valt zij samen met het revolutionaire pathos van de twintigste-eeuwse avant-garde. Ook gelooft hij niet dat nieuwe kunst per definitie mooier of beter is dan oude, en evenmin wenst hij uit te gaan van een tijdloze norm waaraan de vooruitgang in de kunst zou kunnen worden afgemeten.

Het is een feit dat er steeds meer kunst en literatuur bij komt, een kwantitatieve toename, die zich door de filosofische afkondiging van het 'einde van de kunst' geen moment heeft laten afremmen. Doorman zegt nu: dat er steeds meer kunst komt, wil niet zeggen dat het ook meer van hetzelfde is. Meer is ook anders, de kwantitatieve toename leidt tot een toename in verscheidenheid en daardoor neemt ook de kwaliteit toe. De vooruitgang ziet Doorman in een uitbreiding van de 'cognitieve mogelijkheden' van de kunst. Hoe meer kunst er is, des te meer en des te

beter krijgen we de kans nieuwe ervaringen en nieuwe inzichten op te doen. Maar er moet wel aan één voorwaarde worden voldaan: dat nieuwe dient origineel te zijn en niet een herhaling van wat er al is.

Vooruitgang staat of valt met de typisch romantische norm van de originaliteit, en om die te kunnen vaststellen is een kritiek nodig die de hedendaagse kunst en literatuur beoordeelt in het licht van het verleden. Alleen het verleden stelt ons in staat om te bepalen of iets nieuw of origineel is, zonder dat daarbij een tijdloze norm, een boven de geschiedenis zwevend criterium, nodig is.

In wezen blijft Doorman dus vasthouden aan de traditionele geschiedopvatting in kunst en literatuur. Ook daarin regeert dit - vergeleken met de achttiende en negentiende eeuw - drastisch afgeslankte vooruitgangskoncept. Literaire geschiedschrijvers letten op de veranderde poëtische uitgangspunten, op de opeenvolging van richtingen en stromingen; deze beloven weliswaar geen absolute vooruitgang (want voorbijgangspunten, richtingen en stromingen verliezen met de komst van iets nieuws niet meteen al hun waarde en betekenis), maar ze brengen op z'n minst dynamiek, verandering, leven in de brouwerij.

Zoiets is nooit te versmaden. Het probleem waar we ons nu voor gesteld zien is alleen dat zulke duidelijk onderscheiden uitgangspunten, richtingen en stromingen lijken te ontbreken. Doormans pleidooi om, onder de vlag van de vooruitgang, op de oude voet verder te gaan, vindt zoals we hebben gezien geen weerklank meer in de recente kritische en historiografische praktijk. Een goede reden, zou ik zeggen, om juist dit progressieve a priori van de literaire geschiedschrijving nog eens kritisch te bezien. Misschien komen we dan terecht bij de bron van die raadselachtige onmacht om het huidige literaire landschap historisch in kaart te brengen.

Zoals u weet is de vooruitgang nooit een onomstreden historische categorie geweest. Al in de achttiende eeuw, toen het vooruitgangsidee zijn zegetocht begon, werd het aangevochten door Rousseau. In de negentiende eeuw was het onder talrijke anderen de Franse dichter Baudelaire die in de veelbezongen Vooruitgang door wetenschap en techniek slechts het symptoom van een almaar voortschrijdende 'decadentie' kon zien. En in haar roman *Rachels rokje* uit 1994 - om slechts dit ene voorbeeld uit de twintigste eeuw te noemen - laat Charlotte Mutsaers haar temperamentvolle heldin uitroepen: 'Die vooruitgang van u is een teruggang voor mij'.

Deze omkering van de appreciatie voert ons regelrecht naar de ventweg van de cultuurkritiek en van het cultuurpessimisme, die van meet af aan naast de hoofdweg van het westerse vooruitgangdenken is aangelegd. Maar of het zin heeft nu van weg te veranderen, dat betwijfel ik ten zeerste: de richting blijft immers, zowel op de ventweg als op de hoofdweg, dezelfde. In beide gevallen wordt uitgegaan van de geschiedenis als een continu, lineair proces, ongeacht of dat nu als vooruitgang of als teruggang wordt beoordeeld.

Zinvoller lijkt het mij de huidige verwarring op te vatten als een breuk, een vorm van

discontinuïteit, waaruit zelfs het meest hartstochtelijke pleidooi voor vooruitgang of de meest verbeterde beschuldiging van decadentie ons niet kan redden. Ook hier zijn de paden niet geheel en al onbetreden, maar de verkeerssituatie ziet er beslist anders uit. Om recht te doen aan de discontinuïteit van de geschiedenis, in dit geval de literaire geschiedenis, zouden we een voorbeeld kunnen nemen aan een andere historische benadering, zoals te vinden in Thomas Kuhns *The structure of scientific revolutions* uit 1962, in Michel Foucaults *Les mots et les choses* uit 1966 of - nog verder terug - in Ernst Jüngers *Der Arbeiter* uit 1932.

Wat deze auteurs met elkaar gemeen hebben is dat zij de geschiedenis niet opvatten als een continu, lineair proces. Kuhn ziet de geschiedenis van de natuurwetenschap als een afwisseling van 'paradigma's', Foucault spreekt ten aanzien van de menswetenschappen van 'epistèmes' en Jünger heeft het in alomvattende zin over 'gestalten'. De verschillen tussen deze noties hoeven ons hier niet bezig te houden; als voorbeelden kunnen ze ons niettemin helpen doordat ze stuk voor stuk op zichzelf staande gehelen aanduiden. Dat wil zeggen: er bestaat geen Archimedisches punt van waaruit het ene paradigma te vergelijken valt met het andere, en zo is het ook bij Foucaults 'epistèmes' en Jüngers 'gestalten'. Tussen verschillende paradigma's, epistèmes en gestalten heerst - en nu moet ik even diep ademhalen om mijn tong niet te breken - incommensurabiliteit.

Elk vormen ze een eigen horizon, een eigen systeem van doorgaans stilzwijgend aanvaarde vooronderstellingen en uitgangspunten, dat bij voorbaat bepaalt hoe er gedacht en geoordeeld kan worden. Komt er een nieuw paradigma op, een nieuw epistème, een nieuwe gestalte, dan is in één klap *alles* anders, alsof we van de ene dag op de andere (maar in werkelijkheid gaat daar heel wat meer tijd mee heen) in een ander universum terecht zijn gekomen. Het klassieke voorbeeld van een paradigmawisseling (om mij daar nu even toe te beperken) is de wetenschapsrevolutie van de zeventiende eeuw, toen zeer geleidelijk de Aristotelische bezielde opvatting van de natuur werd vervangen door de Newtoniaanse mechanistische opvatting van de natuur en alle regels en wetten die eeuwen lang tot ieders tevredenheid hadden gegolden opnieuw moesten worden gedefinieerd.

Dit soort noties, even eindig als in zichzelf besloten, laten zich niet zonder meer overplanten naar het rijk van de kunst en de literatuur. Thomas Kuhn heeft zich daar, ten aanzien van zijn paradigma-idee, ooit over uitgelaten en hij benadrukte vooral de verschillen tussen natuurwetenschap en kunst en literatuur. Eén essentieel verschil is bijvoorbeeld dat de oude kunst en literatuur hun waarde ook in een nieuw paradigma niet verliezen. Homerus, Dante en Shakespeare blijven bewonderde en veelgelezen dichters, terwijl Aristoteles en Ptolemaeus in de huidige natuurwetenschap hooguit een historisch belang vertegenwoordigen. Aan het onderzoek dat nu wordt verricht hebben ze niets bij te dragen. De literaire klassieken uit de Oudheid daarentegen genieten nog altijd een enorme populariteit, getuige het succes van de vele nieuwe vertalingen die recentelijk van hun werk zijn uitgegeven. Over de blijvende belangstelling voor oude beeldende kunst en muziek hoef ik hier geen woorden vuil te maken; de volle concertzalen en druk bezochte musea en exposities zijn welsprekend genoeg.

Op het eerste gezicht lijkt er in de kunst en de literatuur geen sprake te zijn van een paradigmawisseling of een Gestaltswitch, of je zou de variatie aan stromingen en richtingen, die de geschiedschrijving haar progressieve ritme verleent, als zodanig moeten opvatten. Betekent dat nu dat we ons, met het verlaten van de vent- en de hoofdweg, in een doodlopende straat hebben gemanoeuvreerd? Dat lijkt me te snel geconcludeerd.

Dat we nu nog altijd kunnen genieten van oude kunst en literatuur, wil niet zeggen dat we dat doen op dezelfde manier als in de tijd toen die kunst en literatuur zijn ontstaan. De *Ilias* en de *Odyssee* lezen we nu als 'literatuur', maar het is zeer de vraag of Homerus en zijn tijdgenoten er net zo over hebben gedacht. Sterker nog, met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid weten we dat zoiets als 'literatuur' in Homerus' tijd nog niet bestond. De poëzie maakte deel uit van een religieus en politiek verband; zij vertolkte de geschiedenis, de mythen en de waarden van de stadstaat en bevorderde zo de sociale cohesie. Iets soortgelijks geldt voor de totempalen en maskers die we nu in een volkenkundig museum bewonderen als waren het kunstwerken - voor de makers en voor de primitieve volken, die deze totempalen en maskers in hun religieuze rituelen hebben gebruikt, ging het om iets heel anders dan kunstgenot. Pas de verhuizing naar het museum heeft er 'kunst' van gemaakt.

Dit verschil kan ons de ogen openen voor wat een paradigma of een epistème of een gestalte (maar voor het gemak zal ik in het vervolg nog alleen het woord paradigma gebruiken) in de kunst en de literatuur zou kunnen betekenen. Een paradigma bepaalt wat we onder kunst en onder literatuur plegen te verstaan en markeert als zodanig het patroon van premissen en verwachtingen, waarbinnen kunst en literatuur functioneren. Het bevindt zich om zo te zeggen onder het literaire en artistieke landschap en heeft de vorm van een aantal grondbegrippen, die we ons al bij voorbaat hebben eigen gemaakt als we over kunst en literatuur spreken, zonder daar nog bij stil te hoeven staan. Deze grondbegrippen zijn zelfs zo vanzelfsprekend dat we moeiteloos vergeten dat ze *niet* tijdloos zijn. Vandaar dat we primitieve maskers als 'kunst' en Homerus als 'literatuur' kunnen benaderen.

Treden we buiten het heersende paradigma, dan lijken we ineens met lege handen te staan. Kunst en literatuur, als daar al van kan worden gesproken, beantwoorden dan aan andere grondbegrippen, waarmee we moeilijk uit de voeten kunnen. Toch loont het de moeite die intellectuele exercitie eens te beproeven, om dan tot de ontdekking te komen dat voor ons doodnormale begrippen als 'schone kunsten' en 'literatuur' pas van betrekkelijk recente datum zijn. Vóór de achttiende eeuw zul je ze, in hun huidige betekenis, niet tegenkomen.

Tot die tijd ontbreekt bijvoorbeeld het onderscheid met de wetenschappen. Iemand als Charles Perrault, nu vooral bekend als de auteur van de *Sprookjes van Moeder de Gans*, rekende in 1690 ook de optica en de mechanica tot de 'schone kunsten', en nog vrijwel de hele achttiende eeuw door werd onder 'literatuur' ook

welsprekendheid en geschiedschrijving verstaan. De eerste die de 'schone kunsten' in hun geheel afzonderde van de 'mechanische kunsten' was een Franse abbé, Charles Batteux, die in 1746 *Les beaux arts réduits à un même principe* publiceerde. Muziek, poëzie, schilderkunst, beeldhouwkunst en dans zag hij als een afzonderlijk geheel met één gemeenschappelijk beginsel: de 'imitatie van de schone natuur'.

Uit dit laatste blijkt dat Batteux het bij één revolutionaire vernieuwing heeft gelaten, want dat ene principe waaraan alle schone kunsten zouden gehoorzamen was op zichzelf niets nieuws, maar rechtstreeks ontleend aan de *Poetica* van Aristoteles, sinds de Renaissance een van de meest gezaghebbende teksten op het gebied van de poëzie-theorie. Uit Aristoteles' indringende analyse van de tragedie en het epos, uit vergelijkbare geschriften van Horatius, Quintilianus en Longinus en uit de grote voorbeelden van de antieke dichtkunst hadden de theoretici van het classicisme de regels en voorschriften gedistilleerd, waaraan een dichter diende te gehoorzamen wilde hij een volmaakt kunstwerk voortbrengen. Ook die nadruk op vakmanschap en rationaliteit (want de regels waren allereerst een zaak van het verstand) en op de daarmee te bereiken volmaaktheid komt ons nu vreemd voor.

Een en ander valt moeilijk te rijmen met het moderne paradigma van kunst en literatuur, dat deze zaken weliswaar niet volledig afwijst, maar dat toch veel meer belang hecht aan originaliteit en authenticiteit, aan vernieuwing en grensverlegging, aan de vrijheid van de kunstenaar, aan diens verbeeldingskracht en aan de subjectieve smaak - zaken waarvoor de regel-esthetica van het classicisme, om het zacht uit te drukken, geen opvallende plaats had ingeruimd.

Tussen de zeventiende eeuw, toen het classicisme (met name in Frankrijk) zijn apotheose bereikte en het heden moet dus een fundamentele verandering hebben plaatsgevonden, oftewel een paradigma-wisseling. Wanneer, dat is niet moeilijk te achterhalen. De grote breuk heeft zich voltrokken in het verlichte esthetische debat van de achttiende eeuw. De belangrijkste literaire en artistieke groundbegrippen die we nog altijd hanteren, zijn toen ontstaan, zij het zeer geleidelijk en niet alle tegelijkertijd bij één en dezelfde auteur. Zie Charles Batteux, die onder de verzamelnaam 'schone kunsten' voor het eerst alle kunsten als een samenhangend geheel opvatte, maar voor hun gemeenschappelijk principe bleef teruggrijpen op Aristoteles. Pas tegen het eind van de achttiende eeuw, met de komst van de Romantiek, zien we dat alle verspreide veranderingen samenkomen ten einde een nieuw geheel, een nieuw paradigma te vormen.

Het misschien wel belangrijkste nieuwe groundbegrip, dat opdook, heb ik nog ongenoemd gelaten: de esthetische autonomie. Op zichzelf was het woord autonomie (dat zelfwetgeving betekent) niet nieuw, in de politieke theorie en de ethiek was het al langer een gangbaar begrip, maar dat het nu ook werd toegepast op het gebied van de esthetica was wél iets nieuws. Net als overigens die esthetica zelf - het woord, dat ons nu zo vertrouwd in de oren klinkt, werd gemunt door de Duitse filosoof Baumgarten, van wie in 1750 een in het latijn geschreven *Aesthetica* werd gepubliceerd. Het idee dat kunstwerken 'autonoom' zouden zijn, is vervolgens ontwikkeld binnen deze nieuwe esthetica, een aparte filosofische discipline die vooral in Duitsland grote populariteit verwierf.

Zo bepleitte Goethes vriend Karl Philipp Moritz in de jaren tachtig van de achttiende eeuw dat elk geslaagd kunstwerk diende te worden opgevat als een 'in zichzelf voltooid' geheel, dat zijn waarde en betekenis niet ontleende aan iets daarbuiten. Een kunstwerk had, anders dan bijvoorbeeld een mes dat zijn doelmatigheid pas bewees als je er goed mee kon snijden, zijn doel in zichzelf. De functionaliteit ervan was niet extern, maar intern; het verlangde een louter belangeloze contemplatie, een gedachte die na 1790, toen Kants *Kritik der Urteils kraft* verscheen, als het 'reines interesseloses Wohlgefallen' van het esthetische smaakoordeel de wereld veroverde en die maatgevend zou worden voor de romantische kunst- en literatuuropvatting.

De betekenis van deze uitvinding van de esthetische autonomie kan naar mijn idee moeilijk overschat worden, want dankzij de Romantiek bepaalt zij nog altijd in verregaande mate de huidige kunst- en literaturopvatting. Dat een literair kunstwerk een op zichzelf staand geheel is, dat niet met externe criteria mag worden beoordeeld, is een idee dat sinds de Romantiek via de Russische formalisten, het angelsaksische *New criticism* en - in Nederland - het invloedrijke tijdschrift *Merlyn* in brede kring weerklank heeft gevonden. Maar met deze 'autonomistische' visie op literaire kritiek is het autonomie-begrip allerminst uitgeput.

Ook in institutioneel opzicht zijn kunst en literatuur in de achttiende eeuw steeds meer een eigen, autonoom domein gaan vormen, niet langer afhankelijk van vorstelijke en kerkelijke opdrachtgevers, maar van een anoniem publiek dat zich liet bedienen door uitgevers en kunsthandelaren en zich liet voorlichten door onafhankelijke critici. Het artistieke en literaire bedrijf, dat we ook nu nog kennen, heeft toen voor het eerst zijn gezicht laten zien.

Daarnaast bestaat er een samenhang tussen autonomie en geschiedschrijving. Om de geschiedenis van een onderwerp kunnen schrijven, moet je het eerst duidelijk kunnen afbakenen. Vóór de achttiende eeuw bestaat er eigenlijk geen kunst- en literatuurgeschiedenis, hoogstens een biografische geschiedenis (denk aan Vasari's *Levens*) van kunstenaars en dichters. Pas de eeuw van de Verlichting creëert voor de kunst- en de literatuurgeschiedenis, zoals we die nu nog altijd kennen, de noodzakelijke voorwaarden: door de uitvinding van de autonome 'schone kunsten' én door de uitvinding van het moderne historische besef.

Mede dankzij de al in de zeventiende eeuw begonnen *Querelle des Anciens et des Modernes* (over de vraag of de moderne dichters betere poëzie konden schrijven dan de antieke) werden de Grieken en de Romeinen niet meer gezien als een soort eeuwige tijdgenoten, maar als andere mensen, levend in een tijd met een geheel eigen karakter. Ook de kunst of liever het ideaal van de kunst: de volmaakte schoonheid, die de classicisten nog op onovertrefbare wijze belichaamd achtten in de kunst en de poëzie van de Oudheid, begon haar eeuwige, tijdloze aard te verliezen, om op te gaan in de veranderlijkheid van het historische proces. 'De wetenschap van de kunst is haar geschiedenis', schrijft de romantische criticus en literaire geschiedschrijver Friedrich Schlegel in zijn *Gespräch über die Poesie* uit 1800. Dus ook de historische benadering van kunst en literatuur, die de eigenheid van het verleden benadrukt zonder de mogelijkheid van progressie uit te sluiten, behoort tot het romantische paradigma.

Voor ons is dit iets vanzelfsprekends, hetgeen wederom onderstreept hoezeer we nog altijd schatplichtig zijn aan de achttiende-eeuwse paradigmawisseling. Van het nieuwe romantische paradigma vormt het veelzijdige autonomie-begrip, om zo te zeggen, zowel het centrum als de omtrek. Het markeert de ruimte waarbinnen de overige grondbegrippen (originaliteit, authenticiteit, artistieke vrijheid, vernieuwing, verbeeldingskracht, subjectieve smaak) kunnen gedijen én het definieert hun essentie. Friedrich Schlegel voert deze autonomie dan ook op, in een van zijn *Athenäum-Fragmente*, als hét axioma van elke ware filosofie van de poëzie. Zo'n filosofie zou volgens hem moeten beginnen met de 'zelfstandigheid van het schone', met de 'stelling dat het (schone) van het ware en het morele gescheiden is en gescheiden moet zijn, en dat het met deze gelijke rechten heeft'.

De revolutionaire lading van dit nu weinig opzienbarende axioma wordt pas duidelijk wanneer je tot je laat doordringen dat er voordien heel anders over de schoonheid werd gedacht. In de klassieke kunst- en literatuuropvatting, die sinds de Renaissance de toon zette, ging men er juist van uit dat het schone nooit gescheiden kon zijn van het ware en het moreel goede. *Prodesse et delectare*, lering en vermaak, en dan vooral in de betekenis van lering *door* vermaak - dat gold als het, aan Horatius ontleende, doel van alle poëzie. Van poëzie (we zouden nu zeggen: van literatuur) werd verwacht en geëist dat zij een morele les vertolkte. Alleen dan kon poëzie ook waar zijn en mooi. Voor een autonomie van de schoonheid was in deze constellatie geen plaats, wat betekent dat zij voor haar noodzakelijk geachte waarheid en moraal bij voorbaat afhankelijk was van iets buiten haarzelf. De waarheid en de moraal waaraan de poëtische schoonheid diende te beantwoorden stonden op zichzelf los van de poëzie, maar waren afkomstig van de heersende filosofische, religieuze en politieke traditie.

Het nieuwe romantische paradigma, dat uitgaat van de esthetische autonomie, keert deze relatie om. Want het is niet zo dat kunst en literatuur sinds de Romantiek elke aanspraak op waarheid en moraal hebben laten vallen. In tegendeel. Maar kunst en literatuur vormen voortaan een *eigen* domein van waarde en waarheid. Welke waarheid en welke waarde? Dat is afhankelijk van de kunstenaar en van de dichter, van hun genie, hun originaliteit, hun verbeeldingskracht.

Zij kunnen zich conformeren aan de bestaande opvattingen, maar zij kunnen zich desgewenst ook *tegen* de morele, filosofische, religieuze of politieke status quo keren. Zij kunnen zich (om een twintigste-eeuwse term te lenen) 'engageren' met een andere, al dan niet revolutionaire moraal of ideologie, waarbij ook nog de mogelijkheid bestaat om de kunst en de poëzie zelf als zo'n ideologie uit te roepen, als de ultieme bron van waarde en waarheid. Of zij kunnen besluiten om de maatschappij met haar waarheid, haar politiek en haar moraal de rug toe te keren en alleen de schoonheid als zodanig te cultiveren. De laatste keuze zal in de negentiende eeuw leiden tot het befaamde en beruchte *l'art pour l'art*, de eerste keuze tot een al bij de vroegste romantici zeer divers uitpakkend politiek en sociaal engagement. Maar beide keuzes vinden hun mogelijkheid in de achttiende-eeuwse uitvinding van de esthetische autonomie, die de schoonheid en dus ook de kunst en de literatuur had bevrijd uit hun traditionele bindingen.

Van deze korte historische excursie, onvermijdelijk incompleet en schetsmatig, lijkt het een grote stap naar het heden van de Nederlandse literatuur, naar de discussies die daarin gevoerd worden en naar het merkwaardige onvermogen om het literaire landschap van de afgelopen twintig jaar historisch in kaart te brengen. Toch wil ik deze stap nu even met u zetten. Het zojuist gemaakte onderscheid tussen *l'art pour l'art* en engagement valt, bij gebrek aan een duidelijk politiek of ideologisch engagement, in die discussies en in dat onvermogen nauwelijks te herkennen. Maar dat desondanks telkens de esthetische autonomie in het geding is, lijkt me moeilijk over het hoofd te zien.

Wat is Thoméses pleidooi voor de 'vorm' en tegen de 'narcistische samenzwering' anders dan een verdediging van het eigene, het autonome van de literatuur? En Pfeijffers voorkeur voor onbegrijpelijke poëzie - wat valt daarin anders te beluisteren dan een vasthouden aan het recht van de poëzie om haar eigen autonome gang te gaan, desnoods tegen de wil van het op gemakkelijke begrijpelijkheid gestelde publiek in? Hetzelfde geldt voor de kritiek op het postmoderne waardenrelativisme en voor het hooghouden van een literaire canon. In beide gevallen wordt de literatuur verdedigd als iets van autonome waarde tegen externe pogingen om die waarde aan te tasten. Ook als men klaagt over de kritiek, die haar oren te zeer naar de wind van een door de commercie gemanipuleerde publiciteit zou laten hangen, is het duidelijk wat er teloor dreigt te gaan: de literatuur als iets autonooms dat enkel en alleen op zijn eigen merites dient te worden beoordeeld.

De bedreiging neemt nu alleen niet de vorm aan van een bemoeizuchtige politiek, religie of moraal; zij manifesteert zich eerder als de aan het begin van mijn relaas al genoemde economisering van het literaire bedrijf. Naarmate die verder oprukt, komt de autonomie van de literatuur steeds meer in het gedrang. Wie zich daar, uit eigenbelang of uit belangeloze cultuurkritische zorg, tegen teweer stelt, doet dat impliciet of expliciet uit naam van die in het nauw gebrachte autonomie, waarmee het lot van de literatuur verbonden lijkt te zijn.

Maar zojuist hebben we gezien dat deze esthetische autonomie allerminst een tijdloos gegeven is. Dat kunst en literatuur autonoom zijn en behoren te zijn, is slechts een axioma binnen een bepaalde, van origine romantische kunst- en literatuuropvatting. Wat we ook hebben gezien is dat de historische benadering van kunst en literatuur tot dezelfde opvatting of tot hetzelfde paradigma behoort. Tussen autonomie en literaire geschiedschrijving bestaat op zijn minst een historische band: ze zijn allebei min of meer gelijktijdig ontstaan. In deze geschiedschrijving zit, hoe bescheiden ook, altijd een zekere progressieve tendens. Maarten Doorman versterkt die nog eens door juist de vooruitgang aan te bevelen als hét criterium om de verwarring van het postmoderne *anything goes* te overwinnen.

Hoe effectief kan zo'n remedie zijn als de bron van alle verwarring bestaat uit een toenemende erosie van het belangrijkste groundbegrip van de moderne kunst en literatuur: de esthetische autonomie? De onmacht van de literaire historici is niet

bepaald veelbelovend te noemen. Zij wijst eerder in een andere richting. Literaire geschiedschrijving was tot nu toe meestal een geschiedschrijving van stromingen en richtingen, met daarnaast een marge van onafhankelijke schrijvers en dichters, die zich bij geen enkele stroming of richting lieten indelen. Het huidige literaire landschap lijkt nog uitsluitend uit zulke onafhankelijken te bestaan. Dat wettigt het vermoeden dat de wezenlijke veranderingen zich nu niet meer aan het oppervlak afspelen, maar daaronder. De verwarring in het literaire landschap is een gevolg van gerommel in de diepte waar zich de grondbegrippen ophouden die onze opvatting van kunst en literatuur bepalen.

In dat geval krijgen Yves van Kempen en Anthony Mertens meer gelijk dan ze zelf zullen hebben beseft, toen zij in hun poging het recente Nederlandse proza te ordenen de lezers van *Het literair klimaat* opzadelden met een verzameling 'overgangsmomenten' en 'tussenruimten'. Misschien was dat inderdaad het beste wat zij konden doen, omdat we ons nu, net als in de achttiende eeuw, wel eens opnieuw zouden kunnen bevinden tussen een 'niet meer' en een 'nog niet' oftewel in een paradigmawisseling, die niet het einde van de kunst of de literatuur bezegelt, maar wél het einde van een kunst- en literatuuropvatting die twee eeuwen lang - in het kielzog van de Romantiek - onze steun en toeverlaat is geweest.

(lezing RU Leiden, 7 maart 2002) (ingekorte versie in *NRC Handelsblad*, 8 maart 2002)

Albert Verwey-lezing II: De romantische greep

Literatuur is een zaak van de verbeelding. Deze woorden, terloops of met nadruk uitgesproken, hebben de zeggingskracht van een gemeenplaats. Natuurlijk, wat zou literatuur anders kunnen zijn? In recensies en literaire essays valt het woord verbeelding geregeld, zonder dat nog hoeft worden uitgelegd wat ermee bedoeld wordt. Daarin schuilt de kracht van de gemeenplaats, de zwakte zit in het verlies aan betekenis. Ook literaire en esthetische begrippen hebben last van slijtage, op den duur worden ze hol en leeg - totdat iemand de moeite neemt om zich af te vragen waar ze ook weer precies voor stonden. Het gevolg is niet zelden een herdefinitie. Meestal gebeurt dat niet zo belangeloos als ik het hier nu voorstel. Reflectie op de betekenis van dit soort begrippen vindt plaats binnen een context, die zelden de neutraliteit heeft van het woordenboek.

In het denken over kunst en literatuur worden begrippen voortdurend opnieuw gedefinieerd. Niet om voor eens en voor altijd vast te leggen wat ze betekenen, maar om een standpunt in te nemen, een nieuwe visie te vertolken of een andere weg te openen, zonder al bij voorbaat te weten waar je zult uitkomen. Die uitkomst laat zich hoogstens achteraf vaststellen. Wat ik vorige week de paradigma-wisseling van de achttiende eeuw heb genoemd, moet u zich dan ook niet voorstellen als een spectaculaire nederdaling uit de hemel van de geest, die in één klap het

classicisme heeft vervangen door de Romantiek. De overgang bestond uit een lang en verwarrend debat, waarin telkens oude begrippen van een nieuwe betekenis zijn voorzien.

Zo heeft het begrip 'genie', dat binnen de classicistische poëtica vooral vakmanschap betekende, in de achttiende eeuw haar huidige promethesche betekenis gekregen: de kunstenaar die als een halfgod of demiurg een nieuwe wereld schept en de oude verandert. Terwijl het begrip 'smaak' van een conventionele, quasi-objectieve overeenstemming over wat men geacht werd 'mooi' en 'juist' te vinden veranderde in een subjectief oordeel, dat tot ontzetting van hardnekkige classicisten de meest onvoorspelbare kanten uit kon gaan.

Net zo'n metamorfose heeft de aan Aristoteles ontleende definitie van de kunst als 'imitatie van de natuur' ondergaan. Ging het eerst om een imitatie van de geschapen natuur, in de loop van de achttiende eeuw werd dat steeds meer een imitatie van de scheppingskracht van de natuur. In beide betekenissen is het de 'natuur' die geïmiteerd wordt, maar in het eerste geval slaat dit woord op de bestaande werkelijkheid, al dan niet in een geïdealiseerde vorm, in het tweede geval slaat het op de geheimzinnige kracht die deze werkelijkheid creëert.

Binnen de rationele ambiance van het zeventiende-eeuwse classicisme was voor zulke geheimzinnigheden amper plaats. Men was weliswaar bereid om in talent en inspiratie te geloven, ingefluisterd door de goden of de muzen, maar de nadruk lag op regels en vaardigheden die de dichter zich met zijn verstand kon eigen maken. Dat daarbij altijd iets onverklaard bleef, daarvan was men zich intussen toch wel bewust, en men had er een veelzeggende uitdrukking voor gevonden: *je ne sais quoi*. Wilde een kunstwerk werkelijk aanslaan, dan moest er altijd een *je ne sais quoi* aan te pas komen. Ik weet het niet - ziedaar de blinde vlek van het classicisme.

De achttiende-eeuwse critici wisten er beter raad mee en zij vulden de classicistische onwetendheid met hun herdefinities van de oude begrippen. Eén daarvan was de verbeelding: *imagination*, *Einbildungskraft* of ook wel fantasie. De lezer of toeschouwer moest erover beschikken om van een kunstwerk te kunnen genieten, maar eerst en vooral was het de kunstenaar of de dichter die er niet buiten kon.

Menige kunst- en literatuurhistoricus heeft sindsdien in de verbeelding hét begrip willen zien dat de kern uitmaakt van de Romantiek. Hoe divers en tegenstrijdig de romantische kunstenaars en dichters zich ook mochten hebben geuit, allen geloofden zij heilig in de creatieve kracht van de verbeelding. Als de verbeelding nu een gemeenplaats is geworden, dan hoeft er niet aan te worden getwijfeld dat het gaat om een romantische gemeenplaats.

Dat wil niet zeggen dat de kunst en de literatuur het in vroeger dagen geheel en al zonder verbeelding moesten doen. Maar de verbeelding of de fantasie (die in de esthetische wetgeving van het classicisme nauwelijks een rol speelt) gold toen als niet meer dan een secundair vermogen, nauw verwant aan het geheugen, terwijl het in de Romantiek het allerbelangrijkste vermogen van de kunstenaar of de dichter zou worden, het kloppende hart van zijn artistieke en literaire creativiteit.

De Romantiek wordt doorgaans geassocieerd met specifieke thema's en motieven. *Weltschmerz*, *spleen*, *mal du siècle*, verlangen naar kinderlijke onschuld maar ook naar het graf, natuurmystiek, belangstelling voor de 'nachtzijde' van het bestaan, dromen, nachtmerries en perversies, het Kwaad dat schoonheid wordt, *la Belle Dame sans Merci*, Byzantijnse luister - in Mario Praz' meesterwerk *The romantic agony* en in Ton Anbeeks studie *Het donkere hart* kan men er talloze voorbeelden van vinden, die ook nog lang na het verdwijnen van de Romantiek als literair-artistieke stroming in de moderne kunst en literatuur opduiken.

Maar gaat het om wat ik het romantische paradigma heb genoemd, dat aan *alle* moderne kunst en literatuur ten grondslag ligt, dan is het verstandig je niet blind te staren op dit soort thema's en motieven, die lang niet altijd aanwezig zijn. Van veel groter belang is dan een grondbegrip als de verbeeldingskracht of de esthetische autonomie. Daarmee kan een verborgen eenheid zichtbaar worden gemaakt, die buiten schot blijft wanneer de blik zich enkel op thema's en motieven richt.

De Romantiek heeft de verbeelding in alle toonaarden bezongen. Ook tegenwoordig wordt een roman of een dichtbundel nog wel eens een 'loflied op de verbeelding' genoemd, maar zulke lofliederen klinken zuinig als je hoort hoe de romantici hun eigen creatieve vermogen in het zonnetje plachten te zetten.

Laten we, om dicht bij huis te blijven, eens luisteren naar de dichter die aan deze lezingen zijn naam heeft gegeven. In het gedicht 'De verbeelding en haar beeld' (afkomstig uit de bundel *De weg naar het licht* uit 1922) bezingt Albert Verwey de verbeelding als niets minder dan de 'Moeder van Waarheid' en, nog krasser, als 'het Leven zelf'. Verwey behoorde in zijn jonge jaren tot de Tachtigers, van wie wel wordt gezegd dat zij de Romantiek pas echt in de Nederlandse literatuur hebben geïntroduceerd. Wat er in dit gedicht staat zou je dus óók als een soort gemeenplaats kunnen opvatten - maar dan een gemeenplaats, die voor de dichter zelf nog niets aan zeggingskracht heeft ingeboet.

Vroegere, buitenlandse romantici, wier woorden in de versregels van Verwey resoneren, deden het nauwelijks voor minder. William Blake noemt de verbeelding 'een representatie van wat eeuwig bestaat, werkelijk en onveranderlijk'. Wordsworth heeft het over 'een ander woord voor absolute kracht en helderst inzicht, volheid van geest, en rede in haar meest geëxalteerde stemming'. Shelley zet de verbeelding juist af tegen de rede en vergelijkt hun onderlinge verhouding met die tussen 'instrument en macht, lichaam en geest, schaduw en substantie', waarbij uiteraard het eerste lid steeds op de rede slaat, het tweede op de verbeelding. De poëzie definieert hij vervolgens, in een beroemd geworden formule, als de 'expressie van de verbeelding'. Voor Friedrich Schlegel bestaat het wezen van alle poëzie uit de 'rusteloos denkende en scheppende, eeuwige verbeelding' en Novalis schrijft over de verbeelding dat zij 'de toekomstige wereld hetzij in de hoogte stelt hetzij in de diepte, of in de metempsychose (zielsverhuizing) met onszelf'.

Wat dat laatste precies betekent - ik heb eerlijk gezegd geen idee. Indrukwekkend klinkt het wèl, net als die overige omschrijvingen. We hebben hier onmiskenbaar te maken met het hoogste en het diepste, dat het beste uit de dichter te

voorschijn haalt. Maar zoals ook de beide loftuitingen van Verwey al suggereren: het is niet alléén de dichter die over verbeeldingskracht beschikt. Iedere mens heeft verbeeldingskracht, zij het misschien niet zo veel en niet zo frequent als de dichter. Elders heeft Verwey hierover gezegd, naar aanleiding van de 'Idee van het dichterschap': 'Zij is die scheppende verbeeldingskracht die zeker het meest onmiddellijk in dichterlijke kunst belichaamd wordt, maar die als eerste menselijke aandrift met het leven zelf samenvalt. Ieder mens heeft ogenblikken waarin hij dichter is'.

Het is een gedachte waarmee ik (en naar ik aanneem u niet minder) graag zou willen instemmen. Sinds Kant weten we tenslotte dat onze kennis van de wereld tot op zekere hoogte subjectief is, bepaald door de mogelijkheden en de beperkingen van ons kennisvermogen. De romantici verbonden daaraan nog aanzienlijk verder strekkende consequenties. Dat onze kennis van de wereld subjectief is, een product van de 'scheppende verbeeldingskracht', betekende voor hen ook dat de wereld door de verbeelding kon worden veranderd. Het ging hun niet alleen om met maken van gedichten, van kunst en literatuur - de 'poëzie' van de verbeelding was, zo geloofden zij, op alle fronten inzetbaar. Naast dit geloof kan elke hedendaagse lofzang op de verbeelding alleen maar verbleken.

Dankzij dit zelfde geloof heeft het romantisch paradigma zijn interne dynamiek kunnen ontwikkelen. Of beter gezegd: pas doordat het in actie komt en zich manifesteert in kunstwerken, maar ook in verlangens, in verwachtingen en in daden kunnen we het identificeren. Zonder daadwerkelijk leven blijft het paradigma een dode letter. In de dynamiek ervan valt een patroon te ontwaren dat zich niet beperkt tot alleen de jaren - pakweg van 1780 tot 1850 - die we gewoonlijk met de Romantiek associëren. Los van de vaak zeer ingrijpende verschillen van vorm en stijl, en los van de opeenvolging van stromingen en richtingen, laat het zich tot diep in de twintigste eeuw herkennen.

Vorige week heb ik de esthetische autonomie zowel het centrum als de omtrek van het romantisch paradigma genoemd. Aan de hand van de scheppende verbeelding laat zich dit goed demonstreren. Want om zich te kunnen ontplooien heeft de verbeelding vrijheid nodig. De 'koningin der geestesvermogens' (zoals Baudelaire de verbeelding ooit noemde) verdraagt geen machthebber boven zich, en door haar creatieve werking brengt zij vrijheid in de wereld. Althans dat was de hoop en de verwachting die tal van romantici met de vrije verbeelding verbonden. Dankzij de 'poëzie', het product van die verbeelding en de kern van alle kunst en literatuur, zou de wereld zelfs een nieuw 'Gouden Tijdperk' tegemoet gaan, een harmonieus rijk van vrijheid en gelijkheid.

Voorals de dichters en denkers van de Duitse *Frühromantik*, in Jena verzameld rond de gebroeders Schlegel en hun vrouwen, kenden wat dit betreft weinig terughoudendheid. Maar zij slaagden er dan ook in de 'poëzie' overal terug te vinden. In filosofie, wetenschap, politiek, geschiedschrijving, maar ook in het dagelijkse leven en niet te vergeten in de roman, het genre dat in de Romantiek zijn zegetocht zou

beginnen - overal was in potentie de 'poëzie' aanwezig. Als Doornroosje lag zij te wachten op de dichter om door hem te worden wakker gekust.

Dat was de opdracht die deze romantici zich gesteld hadden. 'De wereld moet geromantiseerd worden', schreef Novalis in zijn vermoedelijk meest beroemde fragment; alleen zo kon 'de oorspronkelijke zin' weer worden teruggevonden. Want daarover waren de romantici het allen eens: die 'zin' was in de loop van de geschiedenis verloren gegaan, doordat 'hebben en weten' het uiteindelijk hadden gewonnen van 'geloof en liefde', zoals Novalis betoogt in zijn rede *Die Christenheit oder Europa* uit 1799.

De grote boosdoener was de analytische ratio, inspirator van de moderne filosofie en wetenschap, die alom de wereld en de natuur van hun luister zou hebben beroofd. Tot welke politieke excessen dat kon leiden, bewees de Franse Revolutie, die na een veelbelovend begin was ontaard in de even rationele als bloedige Terreur van Robespierre. De romantici in Jena sympathiseerden met de Franse Revolutie, zij waren - in deze jaren rond de eeuwwisseling - nog allerminst de reactionairen, die Heinrich Heine in *Die romantische Schule* (1836) zo geestig zou bestrijden; hun bekering tot het katholicisme en tot de politieke Reactie stamt van later datum. Zij vonden alleen wèl dat de revolutie, die de Fransen op het politieke vlak hadden verknoeid, dringend behoefte had aan een esthetische aanvulling, een revolutie in en door de kunst.

In een van de merkwaardigste teksten uit deze periode, een brief of discussiestuk van slechts twee bladzijden, overgeleverd in het handschrift van Hegel en in 1917 voor het eerst gepubliceerd onder de loodzware titel *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, komen we zelfs de eis tegen dat de staat als zodanig dient te verdwijnen, omdat deze haar burgers zou reduceren tot onderdelen van een 'mechanisch raderwerk', waarin de vrijheid onherroepelijk werd vermalen. Alle heil verwacht de anonieme auteur (Schelling, Hölderlin, of misschien toch Hegel zelf) van de esthetiek en van de poëzie. De natuurwetenschap moet 'vleugels' krijgen, de filosofie moet 'esthetisch' worden, en dan, zo lezen we, wordt de poëzie 'uiteindelijk weer wat ze aanvankelijk was - lerares van de mensheid', waarna alle andere wetenschappen en kunsten gevoeglijk in de poëzie zouden kunnen verdwijnen, met als resultaat een 'algemene vrijheid en gelijkheid van geest'.

Het zijn ideeën die terugkeren bij Friedrich Schlegel, bij Novalis en bij de latere Schelling. En dat geldt ook voor het reeds in dit *Systemprogramm* aanbevolen middel waarmee de blijde boodschap aan het volk diende te worden verkondigd: een 'nieuwe mythologie'. 'Het ontbreekt onze poëzie aan een middelpunt, zoals de mythologie dat was voor de Ouden', schrijft Friedrich Schlegel in zijn *Gespräch über die Poesie* uit 1800. Dat het hem niet alleen om een middelpunt voor de poëzie te doen was, blijkt verderop in dit hoogst interessante *Gespräch*, waar hij het heeft over de 'grote revolutie' die ook de wetenschap en de nieuwe idealistische filosofie (van vooral Fichte) in haar greep had. Kern van die revolutie was, aldus Schlegel, 'dat de mensheid uit alle macht ernaar streeft haar centrum te vinden'. De mensheid stond voor de keuze 'ten onder te gaan of zichzelf te verjongen'. Het spreekt vanzelf dat de romantici hun kaarten hadden gezet op het laatste: op een verjonging oftewel een

regeneratie van de mensheid. Alle tekenen die hierop wezen zouden in die 'nieuwe mythologie' moeten samenkomen, ten einde de gewenste regeneratie te voltooien.

Zo'n nieuwe mythologie mocht daarom geen klakkeloze herhaling worden van de antieke mythologie. Zij moest, nog steeds volgens Schlegel, het 'kunstigste aller kunstwerken' worden, te voorschijn getoverd uit de 'diepste diepten van de geest'. Alle bestaande mythologieën zouden erin opgaan, naast alle beschikbare kennis van de moderne fysica en filosofie; en een voorbeeld moest zij nemen aan het denken van Spinoza, waarin eenzelfde geest van 'eenheid' regeerde als de romantici van het door hen aangekondigde nieuwe 'Gouden Tijdperk' verlangden. Als zichtbare verzameling van alle kennis, waarden en waarheden zou deze nieuwe mythologie kunnen fungeren als de spil en de motor van een nieuwe maatschappelijke en politieke cohesie.

Wonderlijke gedachten zijn het, zonder twijfel. Zelfs de redactie van het nieuwe poëzie-tijdschrift *Awater* zal het geen moment in haar hoofd halen om met dit soort vooruitzichten abonnees te winnen. De poëzie die weer 'lerares van de mensheid' wordt! De filosofie en de wetenschappen, die (ik citeer nu Schelling in diens *System des transzendentalen Idealismus* uit 1800) 'na hun voltooiing als even zo vele wateren (zullen) terugstromen in de algemene oceaan van de poëzie, waaruit zij zijn voortgekomen' - waar haalde hij het vandaan! Nu, op die vraag valt wel een antwoord te geven. Daarvoor hoeven we ons niet te verliezen in de lastige architectuur van Schellings 'transcendentale idealisme', al zou dat natuurlijk wel een completer antwoord verschaffen. Voor deze gelegenheid volstaat een herinnering aan de antieke mythe van de dichter als stichter van de beschaving; door zijn lied zouden de goden in de vroegste tijden de mensheid hebben verlost uit de gevangenschap van de wilde natuur en hebben voorzien van wetten, moraal, kunsten en ambachtelijke vaardigheden.

In de classicistische poëzie werd zo nu en dan aan deze topos lippendienst bewezen, maar je krijgt eigenlijk geen moment de indruk dat iemand er nog echt in geloofde. Bij de romantici is dat anders. Zij namen de mythe bloedserius en stilerden zichzelf tot dichterlijke wetgevers, zieners en profeten - naar het voorbeeld van Orfeus, Mozes, Solon, Lycurgus en Zoroaster. Voorgangers als Vico, Herder en Hamann hadden hun geleerd, in de woorden van de laatste, dat de poëzie de 'moedertaal van het mensengeslacht' was, een historische bevestiging van het antieke geloof in de beschavende kracht van de dichter, en nu meenden zij deze taak op hun beurt te moeten vervullen.

De beschaving was weliswaar oud, maar de kritische geest van de Verlichting en het geweld van de Franse Revolutie hadden haar dusdanig overhoop gehaald, dat zij in zekere zin opnieuw moest worden uitgevonden. Waarom zouden de dichters nu niet dezelfde rol kunnen vervullen als in de vroegste tijden? Met de poëzie was de beschaving ooit begonnen, dankzij dezelfde poëzie zou zij haar gewenste regeneratie kunnen beleven.

Niet alleen de Duitse romantici koesterden zulke idealen; in Engeland en Frankrijk klonken identieke geluiden. De dichters werden in het verleden 'wetgevers

en profeten' genoemd, schrijft Shelley in zijn *Defense of poetry* uit 1821, en dat zijn ze volgens hem nog altijd, ook al worden ze nu niet meer als zodanig erkend. 'Poets are the unacknowledged legislators of the world', luidt de beroemde slotzin van zijn strijd bare 'verdediging van de poëzie'. Wordsworth noemde - in zijn voorwoord bij de *Lyrical ballads* (1800) - poëzie 'het eerste en het laatste van alle kennis' en de dichter omschreef hij als 'the rock of defense for human nature'; met zijn 'passie en kennis' houdt hij 'het uitgestrekte rijk van de menselijke samenleving' bij elkaar. Victor Hugo dichtte in zijn *Chants du crépuscule* (1835): 'La terre me disait: poète! / Le ciel me répétait: prophète!' En Lamartine heeft het over 'het voorspellende en profetische instinct' dat in elke waarachtige dichter werkzaam is en dat - nu weer volgens Hugo - voorbestemd was 'heel het aanschijn van de geestelijke wereld' te veranderen.

Lamartine en Hugo heeft dit profetisch zelfvertrouwen ertoe gebracht om, in de voetsporen van hun grote voorbeeld Chateaubriand, zich daadwerkelijk in de politiek te begeven. Beiden zijn, en niet zonder succes, volksvertegenwoordiger geworden en hebben hun stempel op de negentiende-eeuwse Franse politiek gedrukt. In Duitsland (en elders in Midden-Europa, maar ook in Italië) hebben romantische dichter-zieners een vergelijkbare rol gespeeld binnen de liberale en nationalistische bewegingen van hun tijd. Het meest eclatante voorbeeld is waarschijnlijk Richard Wagner, die er na zijn deelname aan de mislukte Revolutie van 1848 in slaagde van Bayreuth een nationaal bedevaartsoord te maken. Met zijn *Ring des Nibelungen* verschaftte hij het nieuwe Duitse rijk bovendien een wervende nationale mythologie, zij het niet in elk opzicht een *nieuwe* mythologie.

De vroege Duitse romantici konden daar, bij gebrek aan een Duitse rijk en een volksvertegenwoordiging, alleen nog maar van dromen; bij hen bleef het bij aanzetten en ambitieuze plannen, die vooral te vinden zijn in de talloze nagelaten notities van Friedrich Schlegel en Novalis.

Die notities behoren tot het verbazingwekkendste wat de *Frühromantik* heeft voortgebracht. Ze bevatten het hele romantische program, ze houden zich bezig met filosofie, wetenschap, politiek, literatuur, kunst, en ze combineren een fragmentarische vorm met een alles doordringende *Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Unendlichen*. Tegenstrijdigheden en paradoxen werden daarbij niet geschuwd, want juist de tegenstelling, de essentie van de typisch romantische ironie, was in hun ogen het middel waarmee de dichter, in een oneindige nadering, op weg ging naar het Absolute. Wat de ironie uiteen haalde, werd tegelijkertijd dankzij de 'toverstaf van de analogie' (Novalis) op een hoger niveau weer verbonden. Het resultaat zou een nieuwe 'bijbel' opleveren, een 'szientifische Bibel' volgens Novalis, een encyclopedische samenvatting van al het menselijke weten, waarvan de 'nieuwe mythologie' de populaire versie moest worden.

Ook nog in een ander opzicht zijn deze notities, die vele honderden bladzijden in beslag nemen, verbluffend. Wat zich in al die invallen, losse gedachten en wilde speculaties aftekent is een blauwdruk van de hele moderne kunst en literatuur. Alleen de uitwerking ontbreekt - daarmee zouden schrijvers en kunstenaars nog bijna twee eeuwen werk hebben, zonder overigens van deze, pas in de twintigste eeuw gepubliceerde, notities op de hoogte te zijn. De lust van het experimenteren, de cultus

van het fragment als splinter van de waarheid, de zelfreflexiviteit van de literatuur, de roman die alle andere genres opslokt, de 'mogelijkheidszin' van Musil, de *écriture automatique* van de surrealisten, de taal als tekensysteem dat zijn eigen gang gaat, de geometrie als basis voor een abstracte kunst - in dit romantische laboratorium is het allemaal in aanleg, als idee, voorhanden. Dankzij de overtuiging dat alles kunst en poëzie kon zijn en, in het 'Gouden Tijdperk' van de toekomst, ook weer zou worden.

In dit alomvattende imperialisme van kunst en poëzie lijkt de esthetische autonomie volledig kopje onder te gaan. Als *alles* kunst is, blijft er voor een aparte plaats van de kunst geen ruimte meer over. Maar betekent dat nu ook dat de autonomie als zodanig is verdwenen? Ik zou zeggen van niet. Het uitgangspunt is nog altijd de vrijheid van de verbeelding. Die vrijheid of autonomie merken we alleen niet meer op, omdat zij tot in het oneindige wordt opgerekt. Je zou dit de *totalisering* van de kunst kunnen noemen. Daartegenover staat dan de *verabsolutering* van de kunst, die juist de grenzen tussen kunst en wereld benadrukt en daardoor meer direct in het verlengde ligt van de esthetische autonomie zoals die in de jaren tachtig van de achttiende eeuw door Moritz en Kant was geformuleerd.

Haar apotheose zou deze verabsolutering bereiken in Frankrijk: in de doctrine van *l'art pour l'art*, de opvatting dat de kunst enkel en alleen zichzelf tot doel heeft. Elke pretentie vanuit de kunst de wereld te kunnen veranderen, is daarin afwezig. Ook deze verabsolutering vindt haar oorsprong in de vroege Duitse Romantiek, en wel bij Friedrich Schlegels broer August Wilhelm, die in zijn *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* uit 1801 zelfs de antieke gedachte dat dichters 'goddelijke zieners en wijze leraren' zouden zijn geweest, afwijst als een miskenning van hun ware roeping. De waarheid van de poëzie zit voor hem eerder in haar symboliserende kracht, haar vermogen een bovenzinnelijke, oneindige realiteit in zinnelijke, eindige vormen uit te beelden. Kunst transformeert de wereld niet, zij creëert hoogstens een tweede wereld naast de bestaande.

Het verschil met de visie van broer Friedrich en Novalis was bij August Wilhelm Schlegel overigens meer graadueel dan absoluut. Maar in de Franse receptie van zijn ideeën is het accent toch vooral komen te liggen op de in zichzelf beslotenheid van de kunst. Op grond van haar agressief benadrukte 'nutteloosheid' werd elke bruikbaarheid voor een verandering en verbetering van de wereld ontkend. 'Waarachtige schoonheid heb je pas als zij nergens toe dient', schrijft Théophile Gautier in het programmatische voorwoord bij zijn roman *Mademoiselle de Maupin* uit 1835, 'Alles wat nuttig is, is lelijk, want het is de uitdrukking van de een of andere behoefte, en die van de mens zijn minderwaardig en weerzinwekkend, net als zijn arme en zwakke natuur. De nuttigste plek van een huis, dat is de wc'.

In hetzelfde voorwoord bekent Gautier ook dat hij *très joyeusement* afstand zou doen van zijn burgerrechten als Fransman om 'een authentiek schilderij van Raphael of een mooie naakte vrouw te zien'. De bekentenis past goed binnen de ironische, provocatieve sfeer die het hele voorwoord domineert. Gautier keert zich ieder

moralisme en utilitarisme, dat van de kunst een maatschappelijk nut verwacht. Niet alleen de kritische zedenmeesters, spreekbuizen van de brave burgerij, heeft hij in het vizier, ook het humanitaire socialisme van Saint-Simonisten, Fourieristen en huns gelijken, vol vertrouwen in de Vooruitgang en de 'vervolmaakbaarheid' van de mens, wordt op de hak genomen.

Met name de Saint-Simonisten deden in die dagen hun best de dichters en kunstenaars voor zich te winnen; zij dienden voorop te lopen in de nieuwe sociale 'avant-garde', die de mensheid naar een harmonieus rijk van vrede, vrijheid en gelijkheid zou voeren. Het ideaal verschilt nauwelijks van wat we bij de Duitse romantici zijn tegengekomen. Maar ditmaal werd het niet door de dichters zelf geformuleerd, zij mochten hooguit de welsprekende herauten zijn van hetgeen de politieke profeet Saint-Simon (die zichzelf beschouwde als de 'Newton' van de sociale wetenschappen) had uitgedokterd. In de woorden van Saint-Simon is de dichter niet langer 'de goddelijke zanger (..) die de mens als een tolk zijn wetten geeft', maar de dichters worden opgeroepen om zich aan te sluiten bij een beweging, die reeds op eigen kracht de geheime lotsbestemming van de mensheid heeft ontsloten.

In Gautiers ogen kwam dat neer op een ontoelaatbare degradatie van de kunst tot niet veel meer dan een nuttig propagandamiddel. Tegen deze maatschappelijke en politieke claims verdedigde hij het autonome karakter van de kunst en de kunstenaar, net zoals een generatie daarna Baudelaire en Flaubert dat zouden doen. Bij Baudelaire vinden we dan ook een uitgesproken afkeer van de *littérateurs d'avant-garde*, die hij kuddegeest en conformisme verwijt; de kunstenaar moest volgens hem alleen durven te staan. Zijn ideaal was dat van de dandy, die als levend kunstwerk de trots van een verloren aristocratie trachtte te handhaven binnen een onstuitbaar oprukkende democratische wereld. Om die reden vond hij het zelfs onverstandig zich al te veel van de kunstvijandige 'filistijnen' aan te trekken. Want: 'een meute beledigen, dat is jezelf ermee encanailleren'. Hautaine distantie verdiende de voorkeur, als een onmisbaar cordon sanitaire waarbinnen de poëzie alleen haar eigen doel kon dienen.

Het is een recept dat Flaubert niet altijd heeft gevolgd. In zijn brieven wemelt het van de woedeuitbarstingen tegen filistijnen en bekrompen burgers die niets van kunst begrijpen. Zijn 'axioma' luidt simpelweg: 'De haat tegen de bourgeoisie is het begin van alle deugd'. En ook bij hem moeten de socialisten het ontgelden. Daarvan getuigt zijn grote roman *L'éducation sentimentale* uit 1869, een vernietigende afrekening met alle politieke en sociale illusies van de Revolutie van 1848. Wanneer zijn hoofdpersoon Frédéric Moreau een revolutionaire club bezoekt (die zich nota bene de 'Club van de Intelligentie' noemt) blijkt het publiek te bestaan uit 'oude kladschilders, schoolfrikken en schrijvers die nooit een uitgever hadden gevonden'. Navenant zijn de wereldbestormende idealen die er worden uitgebazuind.

Toch is de grondtoon van Flauberts roman er een van teleurstelling en desillusie. Het had, met andere woorden, ook anders kunnen lopen. De Revolutie van 1848 is niet voor niets de geschiedenis ingegaan als de romantische revolutie par excellence. De verheven verlangens van romantische dichter-zieners als Lamartine en Hugo en van een romantisch historicus als Michelet (auteur van een *Bible de l'Humanité*) leken een moment werkelijkheid te zullen worden. Aan het begin van de

revolutie was het Lamartine, op wie alle hoop zich had gevestigd. Zijn *Histoire des Girondins* had in de jaren veertig mede de revolutionaire geest aangewakkerd, en toen het eenmaal zover was, kwam hij voor korte tijd, als leider van de Voorlopige Regering, aan het hoofd van de staat te staan. In die eerste maanden van de Revolutie zou zelfs Flaubert - tenminste volgens de *Souvenirs littéraires* van zijn vriend Maxime Ducamp - een bevestiging van politiek optimisme hebben gekend. Misschien bestond er, ondanks alles, een mogelijkheid kunst en maatschappij in een harmonieus verband te verenigen.

Flaubert, indertijd nog een jongeman, heeft nooit publiekelijk van dat enthousiasme blijk gegeven, dus hoe betrouwbaar Ducamps getuigenis is, moet in het midden blijven. Baudelaire en ook Gautier daarentegen hebben hun plotseling ontvlamde hoop en illusie niet voor zichzelf gehouden. Baudelaire richtte een tijdschrift op, *Le salut public*, waarin hij de 'schoonheid van het volk' bezong; Gautier, op zijn beurt, deed opeens zijn best de massa *le sentiment de l'art* bij te brengen en hij speculeerde, in een ander artikel, over de 'republiek van de toekomst', waarin de dichters de plaats van de onmisbaar geachte aristocratie zouden innemen. Het is opmerkelijk om te zien wie die dichters dan wel zouden zijn. 'Onder dichter verstaan wij niet alleen degenen die verzen rijmen', schrijft Gautier, 'maar wij willen die naam zijn mooie Griekse betekenis teruggeven - degenen die maken of die creëren. De veroveraar, de kunstenaar, de wetgever, de geleerde zijn dichters, wanneer zij een idee, een vorm, een waarheid, een feit hebben gevonden; rondom deze schitterende centra houdt de rest van de mensheid zich in evenwicht en wentelt zij zich met hetzelfde dwingende plezier als een satelliet rond zijn planeet'. Het lijkt wel of we Friedrich Schlegel en Novalis horen.

De desillusie kwam spoedig, waarna Baudelaire en Gautier zich weer terugtrokken in de ivoren toren van *l'art pour l'art*. Maar de opflakking van hun politiek en sociaal enthousiasme blijft veelzeggend. Hoewel het ongetwijfeld voor een deel is toe te schrijven aan de roes van het moment, onthult dit onverwachte geloof in de maatschappelijke mogelijkheden van de kunst iets dat van groot belang is om de relatie te begrijpen tussen wat ik zojuist haar *totalisering* en *verabsolutering* heb genoemd. Die relatie heeft niets van een volstreekte tegenstelling; veeleer is er sprake van een met de nodige ambivalentie gepaard gaande verwevenheid. Hier zien we het patroon zich aftekenen, dat door de dynamiek van het romantisch paradigma wordt voortgebracht. Enerzijds een alomvattend dichterlijk engagement, anderzijds een agressieve verdediging van de zuivere kunst. Maar beide staan niet los van elkaar, ze zijn verwikkeld in een dialectiek, die begonnen is met de achttiende-eeuwse uitvinding van de esthetische autonomie waaraan beide opties hun bestaansmogelijkheid ontlenden.

Mijn stelling is nu dat deze dialectiek zich niet beperkt tot de negentiende eeuw, maar ook in de twintigste eeuw valt te herkennen. In het bijzonder in het vaak gemaakte onderscheid tussen avant-garde en modernisme. In de talloze avant-garde bewegingen van de vroege twintigste eeuw (denk aan de futuristen, de expressionisten, de

dadaïsten en de surrealisten, om slechts deze bewegingen te noemen) keert in andere gedaante de vroegromantische totalisering van de kunst terug, terwijl het veel individualistischer 'modernisme' een terugkeer van de verabsolutering van de kunst te zien geeft. De avant-garde wenste te breken met de geïnstitutionaliseerde vrijplaats die kunst en literatuur binnen de burgerlijke wereld langzaam maar zeker, zij het nooit helemaal onomstreden, waren gaan innemen. Ontevreden met de maatschappelijke steriliteit die daarvan het gevolg was, streefden zij ernaar, zoals Peter Bürger het heeft genoemd in zijn *Theorie der Avantgarde*, om de kunst opnieuw betekenis te geven voor de 'praktijk van het leven'.

Net als bij de dichters en denkers van de Duitse *Frühromantik* ging het de avantgardisten niet alleen om kunst en literatuur, in de vorm van schilderijen, sculpturen, gedichten en romans. Wat zij wilden was een revolutie van en door de kunst. Met de adepten van *l'art pour l'art* deelden zij een hartgrondige afkeer van de bourgeoisie, maar de pseudoaristocratische distantie van Gautier, Baudelaire en hun symbolistische of decadente nakomelingen was in hun ogen uitgelopen op een heilloos isolement. Daartegenover stelden zij een hernieuwd geloof in de geschiedenis. Dankzij een apocalyptische breuk met het verleden beloofde de toekomst niets minder dan een nieuwe wereld en een nieuwe mens - dezelfde belofte als Friedrich Schlegel en Novalis plachten te verbinden met de 'esthetische revolutie' van de romantische avant-garde. Ook daaruit zou, zoals Novalis schrijft in *Die Christenheit oder Europa*, 'een universele identiteit, een nieuwe geschiedenis, een nieuwe mensheid' moeten voortkomen.

De gedachte dat iedere mens in wezen een kunstenaar of dichter is, en dat alles tot schone kunst kan worden, keert eveneens terug bij de twintigste-eeuwse avant-garde, in een zo mogelijk nog radicalere vorm dan bij de Duitse romantici. Wat de avant-garde wilde was breken met elk onderscheid tussen kunst en niet-kunst, tussen kunstenaar en burger, zij het pas na de revolutie - tot die tijd verdedigde de avant-garde juist met kracht de onafhankelijkheid van de kunst. De vrijplaats van de autonomie was voor haar de enige plek in de burgerlijke samenleving waar kunst en literatuur, hoe paradoxaal het ook klinkt, konden vooruitlopen op hun toekomstige opheffing, door exemplarisch te demonstreren dat beide niet alleen een zaak waren van schrijvers, dichters en kunstenaars. 'De poëzie moet door allen worden gemaakt, niet door één', luidt een door de surrealisten meer dan eens geciteerde uitspraak van Lautréamont.

Het surrealisme ligt 'binnen het bereik van alle onbewusten', schreef André Breton, die de mensheid opriep de 'collectieve schat' die ieder in zijn binnenste met zich meedroeg aan te boren, ten einde een 'surreële' versmelting van droom en werkelijkheid tot stand te brengen. 'De mens', aldus Breton, 'heeft het in zijn eigen hand om zichzelf ten volle toe te behoren, dat wil zeggen de met de dag meer te duchten zwerm van zijn verlangens in een voortdurende staat van anarchie te houden. De poëzie leert hem dat. Zij kan volledige compensatie geven voor alle leed en ellende die wij hebben te verduren. Ze kan ook een ordenende kracht zijn (...) Laat men zich slechts de moeite geven om de poëzie *in praktijk te brengen*'.

Vergelijkbare ambities bezielde de futuristen en de dadaïsten, die hun best

deden de oude kunst en literatuur van binnenuit te laten exploderen, met het doel de weg vrij te maken voor een nieuwe, bij de moderne tijd passende esthetisering van de werkelijkheid. Ook voor hen hoorde daar een nieuwe mens bij. Voor de dadaïsten was die nieuwe mens een kruitvat van onbevangen creativiteit, voor de futuristen, die op 'intuïtieve' wijze aansluiting zochten bij de moderne techniek, moest het een 'mechanische mens met verwisselbare onderdelen' worden. De expressionisten droomden eerder van een vergeestelijkte, morele nieuwe mens. Maar niet de verschillen zijn nu van belang, het gaat mij erom te laten zien dat telkens de oude romantische droom de kop opsteekt van een totaal in kunst of poëzie getransformeerde wereld, gedragen door al die 'nieuwe mensen'.

Gelet op deze toekomstverwachting hoeft het niet te verbazen dat de avantgardisten zichzelf ook weer presenteerden als zieners en profeten, en aan de kunst vóór alles een visionaire kracht toeschreven. Of zoals de dichter Guillaume Apollinaire, propagandist en impresario van vrijwel *alle* avant-gardekunst van zijn tijd, het uitdrukte: 'Dichters en kunstenaars bepalen gezamenlijk het gezicht van hun tijd en de toekomst schikt zich gewillig naar hun ideeën'.

Van zo'n heilig vertrouwen in het bondgenootschap tussen geschiedenis en kunst en literatuur is bij modernisten als Joyce, Eliot, Proust, Kafka, Nabokov of Beckett niet veel te bespeuren. 'History is a nightmare from which I am trying to awake', zegt Stephen Dedalus in *Ulysses*. Eliot zocht voor de verschrikkingen van de moderne wereld troost bij de traditie van het klassieke. Proust schreef een 'kathedraal' van een roman om 'un peu de temps à l'état pur' terug te vinden. Kafka verbeelde de 'nachtmerrie' van Stephen Dedalus in even betoverende als verontrustende romans. Nabokov ontkende, tegen alle bedenkingen van moralisten en wereldverbeteraars, dat zijn romans iets anders beoogden te brengen dan 'aesthetic bliss'. Becketts rafelige zwervers, voor altijd wachtend op Godot, zouden ongetwijfeld in hoongelach zijn uitgebarsten als aan hun minimale avonturen de verwachting van een revolutie door de kunst zou worden vastgeknoopt. Ook wanneer deze modernisten zich niet allen op een radicaal *l'art pour l'art* standpunt hebben gesteld, dan nog zal duidelijk zijn dat zij heel wat meer gemeenschappelijk hadden met Gautier, Baudelaire en Flaubert dan met Schlegel en Novalis en de door hen geïnitieerde grootste verwachtingen.

Bij hen lijkt elk geloof in een betere toekomst te ontbreken. Maar wat zij zelf niet oprachten, werd soms aangevuld door sympathiserende critici, bijvoorbeeld door de neo-marxist Adorno, die in de negativistische autonomie van de modernisten alsnog een *promesse de bonheur* meende te herkennen, de laatste hoop voor een elders verprutst socialisme. En natuurlijk was er ook bij hen een onwrikbaar geloof in de vrijheid van de scheppende verbeelding. Wat modernisten en avantgardisten met elkaar verbindt, is het romantisch paradigma en de daarin regerende autonomie van de kunst, die de vorm kon aannemen van zowel een totalisering als een verabsolutering.

Kijken we er nu, aan het begin van de eenentwintigste eeuw, op terug, dan lijkt de laatste vorm zonder meer gewonnen te hebben. De avant-garde raakte haar eigen revolutie kwijt, toen zij zo onverstandig was de totalisering van de kunst te liëren met het linkse dan wel rechtse politieke totalitarisme; alleen in de jaren zestig van de vorige

eeuw zou zij nog een kortstondige, gedemocratiseerde revival te beleven in het verlangen naar de 'verbeelding aan de macht', om daarna opnieuw in politiek sektarisme tenonder te gaan. Maar dat is niet het hele verhaal. Want de revolutie van de avant-garde mag dan mislukt zijn, dat wil niet zeggen dat de nieuwe wereld en de nieuwe mens waarvan zij droomde er nooit gekomen zijn. Waar dan wel? Voor het antwoord hoeven we slechts naar onszelf en om ons heen te kijken. Die nieuwe wereld, dat is de wereld waarin we ons nu bevinden. Die nieuwe mensen, dat zijn we zelf. Onze eenentwintigste-eeuwse werkelijkheid lijkt veel meer op de utopie van de avant-garde dan we ons gewoonlijk realiseren, ook al zijn we dan - buiten het collectieve zelfbedrog van de reclame - niet allemaal de creatieve kunstenaars geworden waarin de avant-garde ons had willen veranderen.

De 'mechanische mens met vervangbare onderdelen' van de futuristen wordt een stuk minder bizar en lachwekkend, als we denken aan een automobilist, wie na een verkeersongeval door middel van orgaantransplantatie het leven wordt gered. De onbevangen creativiteit van de dadaïsten leven we uit, als welwillende amateurs, op schilder- en schrijf-cursussen. Het morele idealisme van de expressionisten is het onze, wanneer we ter leniging van het wereldleed onze giro-envelop in de brievenbus deponeren. En de duik in de 'collectieve schat' van het onbewuste, waarvan de surrealisten zoveel heil verwachtten, zit nu zelfs in het ziekenfonds, onderdeel van een zich tot publieke tv-shows uitstrekkende therapiecultuur.

De revolutie van de avant-garde is, zou je kunnen zeggen, op een nooit door haar bedoelde manier verwezenlijkt *binnen* de burgerlijke wereld die zij omver had willen werpen. Vandaar dat we die revolutie nu enkel nog tegenkomen in het museum en in de verzamelde werken van de avantgardistische schrijvers en dichters - als 'kunst' en als 'literatuur', dat wil zeggen als precies datgene waarmee zij voorgoed hadden willen afrekenen.

Niets lijkt de triomf van hun modernistische tegenpolen beter te onderstrepen. Maar, dat moeten we goed beseffen: het wegvallen van de ene pool, die van de 'esthetische revolutie', heeft ook de andere pool, die in *l'art pour l'art* haar meest extreme vorm vindt, aangetast. Het romantisch paradigma leeft dankzij de dynamiek van *beide* polen, van hun tegenstelling en van de daaruit voortkomende ambivalentie. Het is geen toeval dat de vrije verbeelding tegenwoordig een gemeenplaats is geworden en de esthetische autonomie op de tocht staat. Als ik gelijk heb met mijn vorige week gedane suggestie dat we ons nu, net als de achttiende eeuw, midden in een paradigma-wisseling bevinden, dan kan het niet anders of deze wisseling, deze verandering of herdefinitie van onze grondbegrippen, is uitgelokt door het echec van de romantische en avant-gardistische pogingen om de wereld, op hún voorwaarden, te veranderen in een esthetisch paradijs.

Hoe groot en hoe diep dat echec is, dat kunt u nog het beste nagaan bij uzelf - door uw eigen innerlijke reserve te peilen bij het aanhoren van alle vervlogen dromen die ik vanavond weer even tot leven heb willen wekken.

(lezing RU Leiden 21 maart 2002)

Albert Verweylezing III: Een blik over de drempel

Aan critici, tegenstanders en vijanden heeft het de Romantiek nooit ontbroken. Welke verwijten zijn de romantici niet allemaal naar het hoofd geslingerd! Vaagheid, aanstellerij, sentimentaliteit, irrationalisme, morbiditeit, een reactionaire gezindheid, een anarchistische gezindheid, immoralisme, hoogmoed, onverantwoordelijkheid, wereldvreemdheid - het is maar een bescheiden greep uit de voorraad. Voor ons het meest interessant is het laatste verwijt: de vermeende wereldvreemdheid van de Romantiek. De volksmond, overigens lang niet altijd een tegenstander, gaat hiermee alvast accoord: een romanticus, dat is iemand die met zijn hoofd in de wolken loopt, terwijl zijn voeten de grond niet raken.

Minder clichématig drukte de Duitse staatsgeleerde Carl Schmitt zich uit, toen hij in zijn boek *Politische Romantik* (1919) de politieke pretenties van de Duitse romantici tegen het licht hield. Hij sprak van een 'gesubjectieerd occasionalisme' - een term die alleen bij kenners van de filosofiegeschiedenis en haar uithoeken een bel zal doen rinkelen. Het occasionalisme was een tak van de zeventiende-eeuwse filosofie, waaraan onder andere de Nederlander Geulinx en de Fransman Malebranche hun naam hebben verbonden. Ter verklaring van de wetmatigheid en de harmonie van het universum kwamen zij met de gedachte dat elke verbinding (bijvoorbeeld tussen lichaam en geest) eigenlijk een *occasio* oftewel een gelegenheid was voor God om Zijn almacht te bewijzen.

Schmitt zegt nu: in de Romantiek heeft het romantische subject de plaats van God ingenomen, en voor dat subject is alles een gelegenheid, niet om zijn almacht, maar om zijn fantasie aan het werk te zetten. Op deze manier 'ontstaat uit telkens nieuwe gelegenheden een telkens nieuwe, maar telkens slechts occasionele wereld, een wereld zonder substantie en zonder functionele binding, zonder vaste leiding, zonder conclusies en zonder definities, zonder beslissing, zonder laatste oordeel, eindeloos voortgaand, slechts geleid door de magische hand van het toeval'.

Wat Schmitt 'gesubjectieerd occasionalisme' noemt, noemden de romantici zelf ironie - hét middel waarmee zij de wereld te lijf gingen, zonder zich op één standpunt vast te leggen, in de hoop zo het Absolute te benaderen. Voor Schmitt kwam dat neer op een vlucht voor de werkelijkheid en een ontsnapping in de esthetiek. Meer dan eens citeert hij Novalis, die in een van zijn fragmenten had geschreven: Alles kan het 'eerste lid (zijn) van een oneindige reeks, het begin van een oneindige roman'. Omdat de romantici onmachtig waren een echte 'beslissing' te nemen, aldus Schmitt, slaagden zij er niet het spel in ernst te veranderen, de oneindige roman in harde, vastomlijnde werkelijkheid.

Zij gaven steeds de voorkeur aan het mogelijke boven het werkelijke, zich aldus hulpeloos uitleverend aan alles wat zich maar aanbood, tot niets anders in staat dan daar wat 'intellectuele muziek' aan te voegen. In de slotzin van zijn boek doet Schmitt er nog een schepje bovenop: 'Al het romantische', lezen we, 'staat in dienst

van andere, onromantische energieën, en het verheven afwijzen van definitie en beslissing verandert in een horig volgen van andermans kracht en andermans besluiten'.

Weg vrijheid, weg autonomie, zou je zeggen. Als Schmitt gelijk heeft, is het allemaal schijn en zelfbedrog geweest. Maar of hij gelijk heeft, dat staat allerminst vast. Tegen zijn getuigenis à charge zou je, ter verdediging van de Romantiek, kunnen wijzen op de betekenis van de romantische avant-garde voor de liberale en nationale bewegingen van de negentiende eeuw, op de politieke invloed van Lamartine en Hugo en van Byron en Coleridge, op het succes van Richard Wagner, die, hoewel behalve dichter ook componist, bij de politiek van zijn tijd echt wel wat méér heeft gemaakt dan enkel 'intellectuele muziek'.

Dat neemt niet weg dat Schmitt met zijn opmerking over die 'andere, onromantische energieën' waaraan 'al het romantische' dienstbaar zou zijn, een interessante vraag heeft opgeworpen, die de moeite van het overwegen waard is. Zij kan ons helpen om de plaats en de betekenis van de romantische vrijheid en autonomie beter te bepalen. Een zaak van groot belang, als we willen achterhalen wat de huidige paradigma-wisseling, merkbaar aan juist de erodering van de esthetische autonomie, precies inhoudt. En als we willen achterhalen wat er voor het verdwijnende romantische paradigma in de plaats zou kunnen komen.

Vijanden zijn lastig en vervelend, ze houden je maar van je werk. Toch valt er, als je tot een zekere onthechtheid bereid en in staat bent, wel iets te leren van een intelligente vijand. Zijn meedogenloze blik richt zich meestal precies op de zwakke plek die je zelf liever niet zou willen zien. Je hoeft het niet in alles met hem eens te zijn, om toch zijn kritiek ter harte te nemen. Om die kritiek naar waarde te schatten, is het alleen wel noodzakelijk goed te weten waar de vijandschap vandaan komt. Iedere vijand, hoe intelligent ook, heeft immers een eigen agenda, die niet met die van jezelf hoeft samen te vallen.

Over de agenda van Carl Schmitt, die zich in 1933 tot het nationaal-socialisme bekeerde, hoeven we ons weinig illusies te maken. Uiteraard was Hitlers Derde Rijk in 1919, toen *Politische Romantik* uitkwam, nog in geen velden of wegen te bespeuren. Maar er is veel voor te zeggen dat de vijand die hij in dit boek op de korrel neemt, in feite dezelfde was als die hij na 1933 zou bestrijden. De romantische subjectiviteit is in zijn ogen namelijk nauw verbonden met het liberale burgerdom, dat aan het eind van de achttiende eeuw de macht had overgenomen van adel, kerk en absolute monarchie. Een historische omwenteling, waar de katholieke fundamentalist Schmitt zich nooit bij heeft willen neerleggen. Zijn ideaal was de 'klassieke' wereld van het Ancien Régime, toen kerk en staat nog één waren en kunst en literatuur vóór alles een representatieve functie bezaten. Dát is de 'werkelijkheid' die hij bij de romantici zo node mist.

Geen wonder dat hem er alles aan gelegen was om hun 'esthetische revolutie' in diskrediet te brengen. Die revolutie vertegenwoordigde in zijn ogen precies datgene

wat hij in de moderne tijd verafschuwde. 'De Romantiek is het liberalisme in de kunst', zou Victor Hugo in 1830 verklaren. Een geest van vrijheid en secularisatie, waarin Schmitt, vol nostalgie naar een verdwenen politieke en religieuze autoriteit, enkel een uitnodiging tot anarchie kon zien.

Maar achter die vrijheid en secularisatie komen we ook de 'onromantische energieën' tegen, waaraan 'al het romantische' dienstbaar zou zijn geweest. Zij gaan schuil in wat door sociologen gewoonlijk het rationaliseringsproces van de moderne tijd wordt genoemd. De filosofische aanzet daartoe vinden we in het denken van Descartes, de vader van het moderne rationalisme dat indirect de mogelijkheid van de esthetische autonomie heeft gecreëerd.

Ook Descartes had een 'droom', net als de latere romantici, en wel een droom van een *mathesis universalis*, een totale reconstructie van filosofie en wetenschap op basis van de geometrische logica. Ware kennis was voor hem per definitie rationele kennis. Niet alleen de zintuiglijke kennis viel daardoor buiten de boot, als zijnde te wisselvallig en te onbetrouwbaar, ook de geschiedschrijving, de poëzie en de meeste kunst leenden zich in Descartes' ogen niet voor een rationele behandeling en konden derhalve, hoe nuttig en aantrekkelijk zij op zichzelf ook mochten zijn, niet tot de ware kennis worden gerekend. Ware kennis boden alleen de natuurwetenschappen en hun filosofie.

Deze uitsluiting zou je kunnen beschouwen als de bron van de achttiende-eeuwse splitsing tussen natuurwetenschappen en schone kunsten, waaraan - later in die eeuw - de esthetische autonomie haar uitvinding te danken heeft. In zekere zin is de mogelijkheid van deze autonomie al bij voorbaat gegeven in Descartes' weigering kunst en literatuur een rationele status toe te kennen.

Het rationaliseringsproces, dat in de achttiende eeuw op gang kwam, bevestigt Descartes' uitsluiting, zij het niet op een exclusieve manier. Als gevolg van de rationalisering, het streven naar efficiency en een zo exact mogelijke calculatie van doel en middelen of, om het in moderne managerstermen te zeggen, van input en output, ontstond alom maatschappelijke differentiatie, een vorm van arbeidsdeling in het groot. De samenleving hield op een eenheid te zijn, bijeengehouden door een oppermachtige kerk en staat, en viel uiteen in een aantal deelgebieden, die elk relatief autonome domeinen gingen vormen. Wetenschap, economie, politiek en religie kwamen op zichzelf te staan en gehoorzaamden voortaan allereerst aan eigen regels en wetten. Hetzelfde geldt voor de kunst en de literatuur. Hun autonomisering past heel goed binnen het moderne rationaliseringsproces.

Het resultaat was een levensgrote paradox. Want, zoals we vorige week hebben gezien, juist op grond van haar autonomie meenden de romantici de kunst of de poëzie tegen de moderne gerationaliseerde wereld in stelling te kunnen brengen. Nu blijkt dat zij die autonomie voor een niet onbelangrijk deel aan diezelfde moderne wereld te danken had. Het verzet tegen de kwalen van de moderne tijd was dus mogelijk dankzij datgene waartegen het zich verzette. Het leefde van wat het wilde veranderen. Dezelfde paradox zien we terug bij de avant-garde van de twintigste eeuw, die de steriel geworden autonomie wilde opheffen om van de hele wereld een esthetisch kunstwerk te maken en van alle mensen kunstenaars, maar die - om deze

revolutie binnen de burgerlijke samenleving te kunnen voorbereiden - gedwongen was juist deze autonomie angstvallig te bewaren.

Misschien ligt hier wel de belangrijkste bron van hun echec. Zonder het volledig te beseffen, keerden Romantiek en avant-garde zich in zekere zin tegen zichzelf.

Het heeft er nu de schijn van dat de uitkomst al bij voorbaat vaststond, alsof de geschiedenis met haar rationalisering dusdanig gedetermineerd was dat het onmogelijk anders had kunnen lopen. Zover hoeven we, geloof ik, niet te gaan. De logica, die ik zojuist in grove lijnen heb geschetst, is er een die achteraf op de geschiedenis wordt geprojecteerd. De uil van Minerva begint haar vlucht pas met het invallen van de schemering, zoals Hegel ooit schreef. Evenmin is het zo dat de maatschappelijke differentiatie tot een volledig statisch geheel van autonome deelgebieden heeft geleid. Tussen die deelgebieden vond heel wat beweging plaats. Hun relatie is er een van wederzijdse beïnvloeding en onderlinge concurrentie geweest.

Zo is de religie in de loop gaandeweg steeds meer naar de marge gedrongen. Een tijdlang heeft de politiek het maatschappelijke veld gedomineerd, getuige het enorme belang, in de negentiende en twintigste eeuw, van liberalisme, nationalisme en socialisme. Hoe alomvattend de greep van de politiek soms kon uitpakken, dat bewijzen de totalitaire bewegingen van de twintigste eeuw. Typerend voor elke vorm van totalitarisme is immers, dat het alle verschillende maatschappelijke deelgebieden, inclusief kunst en literatuur, weer op één noemer wil brengen. En, in het Rusland van Stalin, het Italië van Mussolini en het Duitsland van Hitler, niet zonder succes.

De strijd tegen dit totalitarisme heeft de politiek ook in de vrije, westerse wereld een dominante plaats gegeven. Maar na de Tweede Wereldoorlog en zeker na het einde van de Koude Oorlog zien we dat de politiek steeds meer terrein moest prijsgeven aan het deelgebied van de economie. Beter gezegd: binnen de andere deelgebieden is het economische denken steeds belangrijker geworden. Dat geldt voor de politiek (de regering die 'op de winkel' moet passen), voor de wetenschap en voor de techniek (waar innovaties vooral op hun economische bruikbaarheid worden beoordeeld), en het geldt voor de kunst en de literatuur. Al deze deelgebieden zijn tegenwoordig 'bedrijven' geworden, ze kunnen het zich niet meer permitteren de wetten van de markt links te laten liggen.

Met enige overdrijving zou je kunnen zeggen dat Descartes' *mathesis universalis* via deze wetten (want ook de economische wetmatigheid beantwoordt aan een wiskundige logica, in beide gevallen gaat het om een vorm van 'rekenen') zich alsnog heeft kunnen uitstrekken tot het aanvankelijk buitengesloten domein van de schone kunsten. Het had misschien ook anders kunnen lopen, maar we kunnen alleen maar vaststellen dat dat niet is gebeurd. De biotoop van de literatuur is nu het literaire bedrijf.

Nu zult u zich misschien afvragen: wat is daar nieuw aan? Met de markteconomie heeft de literatuur toch al sinds de achttiende eeuw te maken? Dat is

waar. De eeuw van de Verlichting was ook de eeuw waarin langzaam maar zeker een einde kwam aan het traditionele systeem van patronage. Kunst en literatuur werden steeds minder in opdracht vervaardigd, en steeds meer voor de markt, dat wil zeggen: voor een anoniem, door de kunstenaar niet langer persoonlijk gekend publiek.

Indertijd werd dat door menigeen als een bevrijding ervaren. Eindelijk was men verlost van de horigheid aan veeleisende, vaak tirannieke opdrachtgevers. 'Schrijvers hebben nu geen andere patroon dan het publiek, en het publiek, in zijn algemeenheid genomen, is een goede en genereuze meester', schreef Engelse auteur Oliver Goldsmith nog vol vertrouwen. Ook Novalis keerde zich niet tegen de handel, hij zong er zelfs de lof van: 'De handelsgeest is de Geest van de wereld. Hij is de grootse geest zonder meer. Hij zet alles in beweging en verbindt alles. Hij wekt landen en steden, naties en kunstwerken. Hij is de geest van de cultuur, van de vervolmaking van het mensengeslacht'. Wel maakt Novalis een scherp onderscheid tussen de 'historische' handelsgeest, die hij 'slaafs' noemt, en de 'ware, scheppende handelsgeest'. Dus de handel die hij bezingt, is de handel van de toekomst, de geromantiseerde handel die thuishoort in het nieuwe 'Gouden Tijdperk'.

Aangezien dat 'Gouden Tijdperk' nooit is aangebroken, zijn we blijven steken bij die 'slaafse' handelsgeest. En daardoor is het achttiende-eeuwse enthousiasme aanzienlijk verminderd. Iemand als Théophile Gautier, de Franse pleitbezorger van *l'art pour l'art*, ging zelfs zover om bijna weer terug te verlangen naar de oude patronage. Maar het is veelzeggend op wie hij zijn scherpste pijlen afvuurt: niet op de markt, maar op de literaire kritiek, die zich - volgens hem met funeste gevolgen - tussen de kunstenaar en zijn publiek had gedrongen. Hij zou het, zo lezen we in het voorwoord bij *Mademoiselle de Maupin*, een zegen vinden als alle kranten werden verboden of afgeschaft. Ironisch, in het licht van deze provocerende ideeën, is natuurlijk weer wel dat Gautier zelf, omdat zijn gedichten en romans niet genoeg opbrachten, vrijwel zijn hele leven lang als journalist de kost heeft verdiend.

Dit tekent de onontkoombaarheid van de markt én van de journalistiek of, meer in het algemeen, van de massamedia. Literaire markt en massamedia zijn tegenwoordig niet meer los van elkaar te zien. Vandaar dat klachten over de economisering of commercialisering van de literatuur zich zo vaak óók tegen de media richten, de kanalen waarlangs de literatuur aan de man moet worden gebracht. Zij hebben niet alleen hun eigen belangen, die niet per se met die van de literatuur samenvallen, maar zij kunnen ook rechtstreeks invloed uitoefenen op de manier waarop er geschreven wordt. Al in 1839 vestigde de romantische criticus Sainte-Beuve de aandacht op het bestaan van een *littérature industrielle*, die zich vooral manifesteerde in de krant. Om aan extra inkomsten te komen, werden romans destijds vaak als feuilleton voorgepubliceerd en daarin constateerde Sainte-Beuve een opvallende toename van korte, in feite overbodige dialogen. Auteurs werden in de krant immers per regel betaald, dus hoe meer regels des te groter de verdiensten.

Na Sainte-Beuve is de kritiek op markt en media allerminst verstomd. Beide werden

beschouwd als een noodzakelijk kwaad, maar ook als een bedreiging van de ware literatuur, die haar autonomie dreigde te verliezen als zij zich te veel aan de eisen van markt en media gelegen liet liggen. Het is deze visie die terugkeert in P.F. Thomése's kritiek op de 'narcistische samenzwering' van uitgevers, schrijvers en publiek, die de markt zou overvoeren met autobiografische romans, ten koste van een literatuur die zich allereerst op de 'vorm' richt.

Ook wanneer het niet om autobiografische romans gaat, zie je dat de persoon van de schrijver steeds meer in het middelpunt is komen te staan. En omdat dáár de aandacht van het grote publiek blijkbaar naar uitgaat, komen de uitgevers eraan tegemoet. U zou eens een blik moeten werpen op de aanbiedingsfolders van onze uitgeverijen. Nog niet zo lang geleden werden daarin alleen de nieuwe boeken aangeprezen. Vervolgens verschenen er onderaan de bladzijde klein gedrukte tekstjes, waar - nauwelijks leesbaar - werd aangekondigd dat de schrijver beschikbaar was voor een interview. In een paar jaar tijd zijn die tekstjes steeds groter geworden, en ze vestigen nu niet alleen de aandacht op interviews, maar ook op televisie-optredens, signeersessies en soms complete toernees door het land. Onwillekeurig wordt het boek zo gereduceerd tot niet meer dan een onderdeel van het 'totaalpakket' Zwagerman, Enquist of Giphart.

Ik vertel u niets nieuws. De klachten over de gevolgen van de commercialisering van het literaire bedrijf heeft u al vaak mogen vernemen. Het zou tot een verschraling van het boekenaanbod leiden: minder poëziebundels, minder essays, minder debuten, minder 'moeilijke' literatuur. Tot nu toe is daar, eerlijk gezegd, nog weinig van gebleken. Met debuten worden we overstroomd, aan poëzie- en essaybundels bestaat geen gebrek, en ook een 'moeilijk' geacht auteur als Jacq Vogelaar wordt nog altijd uitgegeven. De klachten vinden bij veel schrijvers dan ook weinig weerklank.

Toen Rudy Kousbroek enige tijd terug in *NRC Handelsblad* zijn alarmkreet losliet over de 'amerikanisering' van onze cultuur, en daarmee bedoelde hij - in navolging van talloze voorgangers - niets anders dan die vermaledijde commercialisering, vielen de lezers hem in tal van ingezonden brieven bij. Maar de schrijvers die reageerden, onder wie Arnon Grunberg en Leon de Winter, leken zich in die commerciële literaire wereld juist kiplekker te voelen. Zij zagen geen enkele reden om de noodklok te luiden. Kennelijk voelden zij zich niet in hun autonomie bedreigd. Maar misschien moet je zeggen: dat hele idee van een tot onaantastbaarheid verheven autonomie had hun niets meer te zeggen. Beide auteurs, frequent aanwezig in kranten en weekbladen, bewegen zich zonder een spoor van innerlijke reserve binnen de gemediatiseerde wereld van het hedendaagse literaire bedrijf.

Andere schrijvers voegen zich met iets meer dubbelzinnigheid naar de eisen van markt en media. Aan de ene kant lijken zij vast te houden aan de autonomie van de kunst, door er bijvoorbeeld op te wijzen dat een schrijver nooit met zijn personages mag worden vereenzelvigd, aan de andere kant is het vaak zo dat er maar een camera op hen gericht hoeft te worden, of ze barsten los in een stroom van intieme bekentenissen, die met de eerder benadrukte autonomie moeilijk te rijmen valt.

Dat is geen verwijt aan hun adres. Wat zouden ze anders moeten? Het oude

romantische geloof in een andere wereld dankzij een 'revolutie' van de verbeelding wordt door geen van hen meer gedeeld, en evenmin door hun lezers. Ziedaar het nieuwe van de huidige economisering: zij heeft al haar alternatieven opgeslokt. De bestaande wereld is nog de enige die we tot onze beschikking hebben. Binnen deze wereld is het romantische paradigma langzaam maar zeker obsoleet geworden, een herinnering waaraan hooguit lippendienst wordt bewezen, bijvoorbeeld wanneer van schrijvers wordt verwacht dat zij zich nadrukkelijk over brandende maatschappelijke kwesties uitspreken of wanneer zij van 'verraad' worden beticht als zij dat nalaten. Het resultaat is niet zelden een debat over het ontbreken van engagement, dat in de praktijk het reël bestaande engagement al lang en breed heeft vervangen.

Binnen diezelfde wereld moeten we ook de eerste sporen zoeken van wat wellicht een nieuw paradigma zal gaan vormen.

Luistert u eens naar wat Connie Palmen in een lezing over haar 'eigen werk' zegt over het eerste (en grootste) deel van haar roman *I.M.*. Dat deel, getiteld 'In Margine', is volgens haar 'geschreven in de marge van songteksten en chansons, van toespraken, tijdschriften, gebeden, culinaire gidsen, woordenboeken, clichés, van persoonlijke notities en brieven, van rekeningafschriften, telefoongesprekken, idiosyncrasieën, moppen, rouwadvertenties, grafredes en ansichtkaarten, van films, radio-interviews, televisie-talkshows, televisie-series en televisie-nieuws, van foto's en van dromen, van plannen en erfenissen, van gedichten, autobiografieën en biografieën, van romans, van non-fictionele boeken en van journalistieke stukken'. Haar boek, zegt zij in dezelfde lezing, 'spiegelt zich aan de waarheidspretenties van andere media en wil zich daarvan onderscheiden door zelfreflexief te zijn, door vragen te stellen bij wat voor waar en voor echt moet doorgaan, door te tonen dat fictie en werkelijkheid niet langer scherp onderscheiden categorieën zijn'.

Dat is dus nog het enige verschil tussen de werkelijkheid en de roman: beide zitten vol fictie, maar in een roman denk je er ook nog over na. Fantasie heb je daar niet voor nodig; die zegt de schrijfster dan ook niet te hebben. Haar kracht ligt niet bij de verbeelding, die een andere wereld bedenkt of de bestaande probeert te veranderen. Haar verbeelding (zelf spreekt zij liever over 'voorstellingsvermogen en kennis') is slechts een middel om de bestaande wereld beter te begrijpen.

Hoewel er in *I.M.* weinig of niets verzonnen is, kun je het toch geen realistisch boek noemen. De roman is eerder de plek waar het verdwenen verschil tussen werkelijkheid en fictie zichtbaar wordt. Net als in de media, die van het liefdesverhaal van Connie Palmen en Ischa Meijer het voortdurend aanwezige decor vormen. Beiden zijn dankzij die media publieke persoonlijkheden geworden, die in de krant kunnen lezen wat zij over elkaar te zeggen hebben. Zij hebben hun doel bereikt: een leven te leiden in de ogen van de buitenwereld. Wat ben je tenslotte (Palmen stelt deze vraag in een van haar essays) 'als niemand een verhaal over je te vertellen heeft?'

Het antwoord luidt: niemand. Het publiek moet haar tot iemand maken, en niet zo maar iemand, het publiek moet van haar een ster maken. En dat heeft het publiek, zoals u weet, ook gedaan. Maar het verschil is in wezen flinterdun: van haar lezers onderscheidt de schrijfster zich alleen door haar succesvolle boek, iets wat die lezers heel goed hebben aangevoeld door zich hartstochtelijk in haar liefdesverhaal te

herkennen. Je zou er de wet van de communicerende vaten op kunnen toepassen: wat de schrijfster aan de wereld geeft, krijgt zij er ook weer van terug. Hans Goedkoop oordeelde in zijn recensie in *NRC Handelsblad* aanzienlijk negatiever: hij vond *I.M.* een boek dat niet geeft, maar alleen neemt. Met 'literatuur' had het volgens hem niets meer te maken.

Inderdaad, met literatuur in de gebruikelijke zin van het woord heeft Palmens roman niet zo veel te maken. Maar zoeken we naar sporen van een andere opvatting van literatuur, een nieuw paradigma, dan zouden we bij *I.M.* wel eens aan het goede adres kunnen zijn. Bij Connie Palmen is het media-geweld geen buitenwereld meer; als bron van roem en zelfbevestiging maakt het deel uit van de roman. Een treffende illustratie van wat je, na twee eeuwen verzet en distantie, de reïntegratie van literatuur en samenleving zou kunnen noemen.

Nog niet zo lang geleden las ik in de krant dat momenteel ongeveer een miljoen Nederlanders bezig zou zijn met het schrijven van een boek. Een even verbijsterend als schrikwekkend getal. Te meer daar ik vrees dat het in de meerderheid van de gevallen om een boek over hun eigen leven zal gaan. Dat laatste zou je op rekening van de Romantiek kunnen schrijven. Hadden de romantici niet als eersten betoogd dat in ieder mens een kunstenaar schuilt? Van Friedrich Schlegel is de uitspraak dat elke ontwikkelde mens in zijn binnenste een roman met zich meedraagt. Maar, zo voegde hij er uitdrukkelijk aan toe, 'dat hij hem naar buiten brengt en daadwerkelijk schrijft, is niet nodig'. Dat miljoen Nederlanders denkt daar heel anders over.

Zij willen ook Connie Palmen worden. Het succes van autobiografische romans als de hare heeft blijkbaar een drempel geslecht, al valt evengoed te verdedigen dat dit succes zelf het gevolg is van een andere drempel die al eerder is geslecht: de drempel tussen wat ooit de hoge en de lage cultuur werd genoemd. Ook voor Palmen blijkt deze drempel niet meer te bestaan, als je ziet in de marge waarvan zij haar roman heeft geschreven: alles wat zich bevindt tussen 'songteksten' en 'journalistieke stukken'. Dat wil zeggen: zo'n beetje het geheel van onze gemediatiseerde massa-cultuur.

Binnen deze massacultuur met haar democratiserende, egaliserende werking, gesanctioneerd door markt en media, neemt de literatuur niet langer een geprivilegieerde plaats in. Zij moet er concurreren met andere cultuuruitingen, die in de waardering van de lezers vaak een even grote plaats innemen, zonder dat er nog een strikte hiërarchie bestaat. Stripverhalen zijn binnen die massacultuur even geliefd als Shakespeare of Proust, van wiens *À la recherche du temps perdu* trouwens onlangs een stripversie is verschenen. Ook zijn er literatuurliefebbers, die Bob Dylan een geschikte kandidaat achten voor de Nobelprijs voor literatuur. Waarom zouden Dylans songteksten géén poëzie zijn, vragen zij zich af. Omdat hij er muziek bij maakt? Dat deden de dichters in het grijze verleden toch ook? Misschien is de popmuziek wel de enige plek in onze cultuur waar de poëzie nog werkelijk leeft, niet alleen voor de dichters zelf, maar ook voor gewone mensen.

Vandaar dat zoveel dichters tegenwoordig achter de muziek aan gaan en zich vertonen op popfestivals, waar zij een publiek dat eigenlijk voor de rock & roll was gekomen trachten te boeien met snelle, makkelijk te begrijpen teksten. Volgens Ilja Leonard Pfeijffer plaatsen zij zich daarmee buiten de literatuur, want op papier blijken die snelle, makkelijk begrijpbare teksten vaak bitter tegen te vallen. Volgens Pfeijffer kan poëzie niet onbegrijpelijk genoeg zijn. Ook als we de provocatie ervan aftrekken, dan nog zal duidelijk zijn dat hij weigert zich door de allesomarmende golfslag van de massacultuur te laten meeslepen. *De Revisor*, het tijdschrift waarvan Pfeijffer redacteur is, kwam onlangs met een speciaal nummer over het hellenistische Alexandrië, volgens Pfeijffer dé plaats waar ooit de ware literatuur was uitgevonden: een literatuur die 'nutteloos' wil zijn, die 'niets te maken (heeft) met de werkelijkheid', en die niet wil 'ontboezemen, verslag uit brengen, overtuigen' - het enige wat zij wil is 'spelen in de oceaan van andere literatuur die haar element is en zichzelf verbluffen met de virtuositeit van haar spel'.

Het lijkt als twee druppels water op het *l'art pour l'art* van de negentiende-eeuwse Franse romantici. Van een paradigma-wisseling zijn we hier ver verwijderd, zou je zeggen. Maar wie voor een *oratio pro domo* terug moet grijpen naar het Alexandrië van de Oudheid, verradt onbedoeld hoe wankel en gekunsteld zijn positie is geworden. Hij plaatst zich ogenschijnlijk in een oude respectabele traditie, maar verdoezelt intussen dat deze traditie, die om haar continuïteit te bewijzen vele eeuwen moet overslaan, zijn eigen constructie is, zijn strategische zet om te overleven binnen de massacultuur - de andere oceaan, waartegen elke hedendaagse *l'art pour l'art* adept zijn literaire eiland moet zien te verdedigen.

Dat zoiets geen hopeloze onderneming hoeft te zijn, kan het voorbeeld van de poëzie leren. Tot ver in de achttiende eeuw gold de poëzie als het belangrijkste literaire genre, terwijl de roman als iets minderwaardigs werd beschouwd. De classicistische regel-esthetica besteedde er amper aandacht aan. Wie in de letteren naam wilde maken, diende voor de dag te komen met een epos of met een in vlekkeloze alexandrijnen geschreven tragedie. Pas in de Romantiek zien we hoe de roman, langzaam maar zeker, de fakkel van de poëzie overneemt. Dichters (ik denk nu in het bijzonder aan Victor Hugo) begonnen, naast poëzie, romans te schrijven, en het is vooral daaraan te danken dat zij nu nog gelezen worden, ook al zal de meerderheid van het grote publiek Hugo's *Les misérables* hebben leren kennen via de film, de tv-serie of de musical.

Terwijl de roman uitstekend op de literaire markt bleek te gedijen, trok de poëzie, minder in trek bij de massa, zich steeds verder in zichzelf terug. De onbegrijpelijkheid, die Pfeijffer nu aanprijst, vindt daar zijn moderne oorsprong, bij een dichter als Stéphane Mallarmé bijvoorbeeld, die nauwelijks publiceerde en vooral schreef voor een kleine kring van vrienden en ingewijden. Dat Mallarmé ondertussen in het geheim werkte aan een project dat hij *Le Livre* noemde, een boek waarin (net als in de 'szientifische Bibel' waarvan Novalis droomde) 'alles' zou staan en dat de mensheid pas in de verre toekomst zou kunnen bevatten, geeft aan dat ook bij hem de ambivalentie niet ontbrak, waarover ik vorige week heb gesproken.

Mallarmé koos ervoor om slechts voor ingewijden te schrijven. Tegenwoordig

ontbreekt die keuze. Iedere dichter weet, nog voor hij zijn eerste vers op papier heeft gezet, dat het vooral door vrienden en geestverwanten zal worden gelezen. De poëzie leeft in een reservaat, dat met subsidies zorgvuldig in stand wordt gehouden en waarvoor een jaarlijkse poëziedag, poëzieprojecten in de steden, *Poetry International* en sinds kort een apart poëzie-tijdschrift uitbundig reclame maken.

Het zou mij niet verbazen als straks de literatuur, die zich uitdrukkelijk *als literatuur* van de massacultuur wil onderscheiden, in eenzelfde soort reservaat terecht komt, voor zover zij daar nu niet al in zit. De musealisering die de avant-garde pas ten deel viel na het echec van haar revolutie-poging, is dan bij voorbaat het lot van iedere al dan niet 'nutteloze' literator.

Een reservaat is geen gevangenis, met grendels en sloten en vaste bezoeken. Het is óók een symptoom, door zijn gesubsidieerde protectie, van de reïntegratie van literatuur en samenleving. Het reservaat van de literatuur hoeft niet eens na zonsondergang te worden verlaten. Juist niet zelfs, want lezen, dat doen mensen die niet van de literatuur leven vooral 's avonds, als het werk erop zit. Het literaire reservaat is 24 uur per dag open. Iedereen kan er naar binnen en sommige van de bewoners lukt het ook naar buiten te gaan, om zich daar te laten onthalen door een massapubliek dat, net als de zwevende kiezer, grillig is en onvoorspelbaar.

Wie had bijvoorbeeld kunnen voorzien dat een bizarre historische roman als *Publieke werken* van Thomas Rosenboom zo geweldig zou aanslaan? Rosenboom is een mooi voorbeeld van een schrijver die zich de verminderde pretenties, passend bij een literair reservaat, volledig heeft eigen gemaakt. In interviews heb ik hem nooit iets anders horen beweren dan dat hij hoopt dat de lezers zich met zijn boeken zullen 'amuseren'. Wie alleen maar zegt te willen amuseren, heeft kennelijk geen problemen meer met de massacultuur, anders dan de redactie van *De Revisor*, voor wie de literatuur 'zichzelf (wil) verbluffen met de virtuositeit van haar spel'.

Toch zal iedereen die *Publieke werken* heeft gelezen onder de indruk komen van de virtuositeit van de schrijver. In tegenstelling tot Connie Palmen is Rosenboom een briljant stilist. Zijn taal vonkt en schittert, in een eigenaardig archaisch register, dat geen moment afbreuk doet aan de beeldende kracht van zijn beschrijvingen. Tegelijkertijd laat het verhaal van de roman zien, hoe weinig virtuositeit vermag tegen de ongrijpbare kracht van de geschiedenis. Zijn hoofdpersonen, de apotheker Anijs en de vioolbouwer Vledder, verpakken hun ijdele dromen in wolken van welsprekendheid, maar delven onherroepelijk het onderspit. Alleen aan stom toeval is het te danken dat de arme dorpelingen uit de Drentse veenkoloniën, die zij in hoogmoedige verblindings een stralende toekomst hadden beloofd, in Amerika niet ten onder gaan.

Vertaal je dit naar de huidige toestand van de literatuur, dan lijkt Rosenboom te zeggen: ik wil weliswaar niet meer dan 'amusement' bieden, maar dat betekent absoluut niet het einde van de literatuur. Wat het wèl betekent is een grondige ontzuivering na twee eeuwen romantische en avant-gardistische overschatting van

haar mogelijkheden. En het betekent een erkenning van de 'onromantische energieën', waar Carl Schmitt het over had - in de geschiedenis, die als een meedogenloze Vooruitgang alle illusies van Vledder en Anijs verplettert, kan ik ze wel herkennen.

Maar dat is niet het enige. In de manier waarop Rosenboom zijn hoofdpersonen laat mislukken, zit een merkwaardige ambivalentie verborgen. Hun echec is een vorm van zelfdestructie, zij lopen met open ogen in de val die zij voor zichzelf hebben uitgezet, en door Rosenboom wordt dat met een welhaast sadistisch genoeg beschreven. Sadistisch, maar ook masochistisch; beide liggen hier, zoals wel vaker, dicht bij elkaar. In de door hen zelf bereide ondergang van zijn twee eloquente dromers, bespeur ik ook het hoogst dubbelzinnige genoeg van een schrijver die eigenhandig de illusies van de literatuur de nek omdraait. De verbeelding keert zich hier, om zo te zeggen, tegen zichzelf.

Misschien leg ik nu te veel betekenis in een roman die alleen maar wil amuseren; ook een criticus heeft last van beroepsdeformatie. Maar als ik gelijk heb, is Rosenbooms roman een bijzondere demonstratie van wat een paradigma-wisseling in de literatuur kan teweegbrengen: *kill your darlings*, met verbluffend vakmanschap, en ondertussen houd je je ogen open voor het nieuwe dat zich aankondigt.

Waar? Denkt u eens aan een roman van alweer een tiental jaar geleden: *American Psycho* van Brett Easton Ellis, afkomstig uit de Nieuwe Wereld waar Rosenbooms Drentse verschoppelingen tegen alle verwachting hun geluk vinden. Het is voor hun nazaten niet te hopen dat zij ooit in handen zullen vallen van Ellis' hoofdpersoon, een New Yorkse yuppie die in zijn vrije tijd bijklust als serie-moordenaar. Op bloedige wijze gaat hij tekeer met kettingzaag en Black & Decker. Zijn verrichtingen lijken rechtstreeks ontleend aan een tweederangs horrorvideo. Vermoedelijk zijn ze dat ook. Ontleend, niet aan een horrorvideo maar aan een muziekblad voor teenagers, zijn ook de wezenloze beschouwingen die deze yuppie-serialkiller ten beste geeft over *middle of the road* popidolen. Terwijl het hilarische vergelijkend warenonderzoek naar de verschillende merken mineraalwater, waar de hoofdpersoon en zijn vrienden zich als ware *connaisseurs* aan overgeven, zo uit een Amerikaanse versie van de Consumentengids had kunnen komen.

Wat is in deze roman nog de betekenis van de verbeelding? Ja, de hoofdpersoon en verteller verbeeldt het zich misschien allemaal, al die moorden en martelingen, waarvan ons geen detail, hoe weezinwekkend ook, wordt bespaard. Maar de roman als zodanig kan moeilijk als een lofzang op de verbeelding worden geïnterpreteerd. Wat er verbeeld wordt, geeft daartoe geen enkele aanleiding, en de manier waarop dat gebeurt zo mogelijk nog minder. *American psycho* is geschreven in een onpersoonlijk idioom, het boek heeft geen 'stijl', het is een amalgaam van verschillende, her en der vandaan geplukte stijlen, die met elkaar geen eenheid vormen. Zo'n aanpak herinnert aan de montage-techniek van de twintigste-eeuwse avant-garde, maar dan zonder dat er revolutionaire of andere pretenties aan worden vastgeknoopt. Ellis' roman biedt zich in al zijn opzichtige banaliteit aan als wat hij is, en het is aan de lezer om er iets van te vinden: hij kan zich verlustigen aan alle gruwelen of hij kan er een als horrorstory vermomde moraliteit over het hedendaagse Amerika in lezen.

Dat is iets nieuws, maar niet iets origineels in de romantische betekenis van het woord. Nergens wordt duidelijk of en in hoeverre deze roman een uitdrukking is van het oorspronkelijke 'genie' van de schrijver. De banaliteit, het eclecticisme en het open karakter van de roman doen eerder denken aan het postmodernisme, dat met criteria als originaliteit en authenticiteit korte metten heeft gemaakt. De schrijver brengt niet een eigen wereld voort, hij laat de bestaande wereld met al zijn media-pulp binnen in zijn roman, zonder daar expliciet commentaar aan toe te voegen.

Zo ver gaat de Franse schrijver Michel Houellebecq niet in zijn meest recente roman *Plateforme*, waarin de vertrouwde romantische coördinaten eveneens ontbreken. Bij monde van zijn hoofdpersoon Michel, in wie je een spreekbuis van de auteur zelf kunt vermoeden, laat Houellebecq geen twijfel bestaan over de verachting waarmee hij de 'decadente' westerse samenleving beziet. 'Egoïsme, masochisme en dood', daar komt het volgens hem op neer. Alle illusies zijn kapot en Houellebecq drijft de spot met hun restanten. Zijn Michel beoordeelt als ambtenaar de subsidie-aanvragen van beeldende kunstenaars, stuk voor stuk veranderd in zakelijke 'ondernemers' die een 'gat in de markt' zoeken, en concludeert gelaten: 'De kunst kan het leven niet veranderen. In elk geval niet het mijne'.

Zijn enige troost is seks, eerst bij hoeren en peepshows, daarna in de armen van zijn geliefde Valérie, werkzaam in de toeristen-industrie. Naar een idee van Michel zet zij, samen met een collega, een wereldwijd netwerk op van seksueel toerisme, dat zij eufemistisch 'tourisme de charme' noemen. Wat de westerse mens tekort komt, seksuele bevrediging, kunnen de arme bewoners van de derde wereld verschaffen met het enige kapitaal dat zij bezitten: hun lichaam. Dus waarom vraag en aanbod niet bij elkaar gebracht? Het blijkt een eclatant succes - totdat een islamitische terreuraanslag de zaak verknalt.

Het is niet gemakkelijk om uit te maken waar de parodie ophoudt en de ernst begint. En daarin ligt tegelijk de kracht van deze roman. De sfeer is er een van *Menschheitsdämmerung* - de titel van een vermaarde bloemlezing van expressionistische poëzie uit 1920. Wat alleen ontbreekt is de hoop op een 'nieuwe mens', die als een fenix uit de as van de oude zal verrijzen. Het enige wat daarop lijkt is de genetisch gemuteerde verteller van Houellebecqs vorige roman *Les particules élémentaires*, die, onsterfelijk geworden dankzij de bio-techniek, meewarig terugblijkt op het wanhopige getob van de mensheid. Van de literatuur in zo'n nieuwe wereld geeft de roman een paar staaltjes: religieus aandoende hymnen op de eindelijk bereikte harmonie.

Ook nu is het onderscheid tussen ernst en parodie problematisch. In een interview heeft Houellebecq gezegd dat hij uitdrukking tracht te geven aan 'de contradicties die mij verscheuren', in de hoop zo iets van de algehele chaos van zijn tijd op te roepen. Zijn romans hebben veel van ongeleide projectielen, die in de moderne media-wereld tot ontploffing worden gebracht. Maar de scherven die in het rond vliegen zijn aan diezelfde media-wereld ontleend, zij het zonder de moralistische of politiek-correcte saus die daar meestal over de actualiteit wordt uitgegoten. Racisme, seksualiteit, derde wereld, bio-technologie - bij Houellebecq kom je deze zaken tegen in een onopgesmukte, rauwe vorm. Zijn doel is te shockeren, en dat verklaart zijn afhankelijkheid van wat hij hoopt te shockeren. Zijn agenda is dezelfde als die van

de media, hij doet er alleen wat anders mee, net als Connie Palmen en net als Brett Easton Ellis.

Niet de wens om te shockeren is nieuw, wèl de context waarbinnen dat gebeurt, een context die geen ruimte meer laat voor een werkelijke revolutionaire verandering. Het enige wat er uit zou kunnen voortkomen is wat Houellebecq in een van zijn essays een 'koude revolutie' noemt, een 'stap terug' uit het dagelijkse media-bombardement, een vorm van reflectie, waarbij de contradicties die ons verscheuren ten volle tot ons kunnen doordringen. Weten hoe het is - het is een vorm van verzet, als je het zo nog kunt noemen, die zich geen enkele illusie meer maakt.

Als ongeleide projectielen vinden boeken als die van Houellebecq, Palmen en Ellis (*bien étonnés de se trouver ensemble*) hun thuisbasis niet in het literaire reservaat. Ze opereren volledig in de wereld van markt en media, de wereld van de massacultuur waaruit ze ook hun materiaal halen. Met begrippen als autonomie en engagement kun je in hun geval nauwelijks nog uit de voeten. Tenzij je ze herdefinieert, zoals Bas Heijne onlangs heeft gedaan in een interessant artikel in *NRC Handelsblad*, waarin hij het recept voor een nieuw soort engagement als volgt formuleert: 'Beschrijf niet hoe de wereld eruit ziet of hoe hij zou moeten zijn. Beschrijf hoe hij wordt ondergaan'. Schrijvers die zo te werk gaan, luidt de slotzin van zijn artikel, 'geven ons de wereld terug'.

Dat laatste klinkt mij net een tikje te romantisch. We zijn de wereld toch niet kwijtgeraakt. Het heeft alleen zin om er zo over te denken, wanneer je uitgaat van een - op het verleden of de toekomst geprojecteerd - ideaalbeeld. Voor zulke ideaalbeelden hebben we desgewenst het literaire en poëtische reservaat, waar ook de esthetische autonomie van een ongestoorde oude dag kan blijven genieten. Daarbuiten bestaat alleen de werkelijkheid en haar permanente verandering, voortgedreven door Schmitts 'onromantische energieën', waaraan Houellebecq, Palmen en Ellis, ieder op zijn of haar eigen manier, trachten te beantwoorden. Hoe? Door er een ervaring van te maken - het noodzakelijke complement van een wereld die meent alles te kunnen berekenen en die elk raadsel meent te hebben uitgesloten, behalve het raadsel van zijn eigen bestaan en zijn eigen verandering.

De literaire ervaring geeft ons de wereld niet terug. In het beste geval opent zij ons de ogen, bijvoorbeeld doordat de schrijver zijn eigen 'contradicties' op elkaar loslaat, voor het raadsel dat de limiet markeert van onze zelfkennis. Misschien heeft goede literatuur dat altijd wel gedaan, maar niet altijd binnen dezelfde constellatie, binnen hetzelfde paradigma.

Tenslotte nog dit: ook een paradigma-wisseling behoort tot het raadsel van de verandering, een raadsel dat zich nooit volledig laat verklaren of berekenen. Je kunt alleen luisteren naar het gerommel in de diepte en dat - bovengronds - vertalen als 'reïntegratie van literatuur en samenleving', 'markt' en 'media', 'literair reservaat' en 'ongeleide projectielen'. Woorden die ik, net als het woord 'paradigma', vanavond en de beide vorige avonden maar op één manier heb willen gebruiken: als hopelijk niet al

te botte messen om voor u en voor mijzelf in de jungle van de hedendaagse literatuur een begaanbaar pad te kappen.

(lezing RU Leiden 21 maart 2002)