

De doem van de Romantiek, de temptatie van het klassieke

De doem van de Romantiek, zo heb ik - althans voor een deel - mijn lezing van vandaag genoemd. Het is een titel die de nodige associaties oproept, men brengt niet ongestraft doem en Romantiek met elkaar in verband. Onwillekeurig komen visioenen op van zwaar bewolkte hemels, donder en bliksem, eenzame wouden, een akelig slot met daarin een lijkbleke gastheer aan wiens goede zorgen we ons liever niet zouden toevertrouwen, maar helaas, we hebben geen keuze. We zijn de weg naar huis kwijtgeraakt en alles lijkt beter dan buiten in het bos te overnachten - zelfs op het gevaar af midden in de nacht wakker te worden met zijn gretige tanden in onze nek.

Heeft de doem van de Romantiek iets te maken met de vloek van de vampier, die bij voorkeur jonge en onschuldige reizigers tot slachtoffers maakt? Zijn wij, bijna twee eeuwen later op de wereld verschenen, die slachtoffers, ondanks al onze inspanningen niet in staat ons te ontworstelen aan de greep van de romantische vampier, die ons misschien niet van ons bloed maar wel van onze creativiteit berooft?

Eén ding is zeker: de beelden die ik hier voor u uit mijn mouw schud doen nog altijd vertrouwd aan. De Romantiek, ja, die heeft te maken met de nachtzijde van ons bestaan, met vampieren en weerwolven, met Draculas en Frankensteins. We vinden ze terug in de overvolle uitstalkasten van de populaire massacultuur - onmiddellijk naast een andere, rooskleuriger versie van de Romantiek. Het gaat dan om een romantiek die zich heeft geconcentreerd in een schemerlamp en die het middelpunt is van een lichtcirkel waarvan de boze buitenwereld met soft geweld wordt buitengesloten. In dit schemerlicht wordt romantisch getafeld, klinkt zoetgevooisde muziek met veel strijkers en ligt op het haar van de in fijne kant gehulde geliefde een zachte zijdeglans.

Dit is voor wie er niet tegen kan nauwelijks minder gruwelijk dan de andere populaire versie van de romantiek, maar onder de juiste licht gezien kunnen beide ook hun charmes hebben - zoals alle kitsch. Want daar spreken we natuurlijk over: veel van wat we nu onder romantiek en romantisch verstaan heeft zich duurzaam genesteld in het weidse domein van de kitsch, dat als zodanig trouwens pas sinds de Romantiek, d.w.z. sinds de negentiende eeuw, bestaat. Uitstapjes naar de wereld van de kitsch worden vanuit de literatuur met zekere regelmaat ondernomen, maar wat sommige scherpslijpers er ook van mogen denken, de kans dat dáár de bedoelde doem van de romantiek vandaan zou kunnen komen, lijkt mij eerlijk gezegd niet erg groot. Voor zover de kitsch een serieus gevaar inhoudt voor de literatuur, een besmettingsgevaar bijvoorbeeld, kan dat bovendien moeilijk exclusief op rekening van de romantiek worden geschreven.

Waar moet die doem dan wel vandaan komen?

Het probleem met de Romantiek, en dus ook met de doem ervan, is dat het nog niet meevalt vast te stellen waar we het precies over hebben. Dit probleem heeft zich ongetwijfeld ook al bij de vorige lezingen in deze cyclus voorgedaan, maar aangezien ik mij moeilijk kan voorstellen dat het inmiddels tot ieders tevredenheid is opgelost, zal ik er vanmiddag opnieuw over moeten beginnen.

Ik weet dat er tal van literatuurcritici en historici rondlopen die de begrippen

romantiek en romantisch als volstrekt onbruikbaar hebben afgeschreven. Die begrippen hebben zich volgens hen in de loop van de tijd zo wendbaar getoond, ze zijn geladen met zoveel verschillende, tegenstrijdige betekenissen, dat ze op den duur alle soliditeit zijn kwijtgeraakt. Men kan alles wat men maar wil romantisch noemen: het heeft eenvoudigweg niets meer te betekenen.

Opmerkelijk is dat deze kritiek al betrekkelijk vroeg in de negentiende eeuw is verwoord, en wel in de zeer vermakelijke *Lettres de Dupuis et Cotonet* van Alfred de Musset, zelf een der voormannen van de Franse Romantiek, uit 1837. Dupuis en Cotonet, twee eerbare burgers uit de provincie, de directe voorlopers van Flauberts Bouvard en Pécuchet, breken zich in hun correspondentie onder andere het hoofd over de vraag wat nu precies onder „le romantisme" moet worden verstaan. Heeft het te maken met het pittoreske, met de herleving van de middeleeuwen, met het historische in het algemeen? Of gaat het om de vermenging van komedie en tragedie? Een andere mogelijkheid die zij ter sprake brengen is dat het allemaal uitsluitend een kwestie van vorm is. Vervolgens stellen zij vast dat er van 1830 tot 1831 het „historische genre" mee werd bedoeld, in 1831 het „intieme genre" en tussen 1832 en 1833 een „filosofisch en politiek systeem". Tussen 1833 en 1834 echter geloven zij dat romantiek wil zeggen dat je je niet moet scheren en jassen moet dragen met lange revers; het jaar daarop dat je moet weigeren op wacht te staan. En „het jaar daarop", vervolgt Dupuis, „geloofden we helemaal niets meer, want Cotonet moest afreizen naar het zuiden in verband met een erfeniskwestie en ik werd volledig in beslag genomen door de reparatie van een schuur die door zware regenval was beschadigd". Ten slotte komen ze tot de conclusie dat „romantisme" niets anders is dan het gebruik van zoveel mogelijk adjectieven, zodat romans die makkelijk in één deel hadden gepast over twee delen kunnen worden uitgesmeerd. Met als gevolg dat de schrijver er dubbel zoveel aan verdient.

Het is een even ontluisterende als ontmoedigende conclusie. Maar het nageslacht heeft zich er niet veel van aangetrokken en zo is het gebleven tot op de dag van vandaag - anders hadden u en ik hier nu niet gezeten. Hoe lastig het ook te definiëren mag zijn, het begrip romantiek is een buitengewoon hardnekkig leven blijven leiden in ons vocabulaire, met als gevolg dat de discussie onvermijdelijk telkens opnieuw opblaait. Als ik mij nu even voor het gemak tot het heden beperk (per slot van rekening moet het gaan over de „eigentijdse romantiek"), dan is het duidelijk dat met de woorden romantiek en romantisch een hele reeks laten we zeggen: tamelijk universele associaties zijn verbonden, die iedereen onmiddellijk herkent. Een aantal ervan heb ik zojuist al genoemd, toen ik mij een moment begaf in het o zo ambivalente moeras van kitsch, pulp en soap. Als criterium voor een serieuze literaire afbakening van de romantiek kunnen ze, vrees ik, geen dienst doen. Maar het is toch van belang ze hier te hebben genoemd, al was het alleen maar vanwege de verwarring die ze nog altijd in staat zijn aan te richten. Ik zou het de eerste, tot op zekere hoogte tijdloze, cluster van betekenissen willen noemen, die we met de begrippen romantisch en romantiek plegen te verbinden.

Van de volgende cluster kan met aanzienlijk meer precisie de historische begrenzing worden vastgesteld. Ook staat hier het specifiek literaire belang buiten kijf.

Het betreft immers de Romantiek als de grootscheepse culturele vernieuwingsbeweging die tussen grofweg 1770 en 1850 het gezicht van de Europese beschaving voor een zeer belangrijk deel heeft bepaald. Het gaat om de Romantiek die in Duitsland is ontstaan met de *Sturm und Drang*, die met de gebroeders Schlegel, Novalis, Tieck en Kleist (om maar een paar namen te noemen) zijn theoretische en praktische fundament heeft gekregen, die via Madame de Staëls *De l'Allemagne* naar Frankrijk is overgewaaid en daar de poëzie en het proza van Lamartine, Hugo, Vigny, Stendhal, Balzac, Nerval en Musset heeft geïnspireerd, die in Engeland (zij 't aanvankelijk zonder het predicaat „romantisch“) zijn pendant heeft gevonden bij dichters als Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron en Shelley, en die vervolgens in bijna alle landen van Europa in meer of mindere mate weerklank heeft ondervonden. En dan beperk ik mij nu uitsluitend tot de literatuur: een minstens even grote rij illustere namen kan worden genoemd als het gaat om de muziek, de beeldende kunsten, de filosofie of de wetenschap.

Aan deze Romantiek kwam halverwege de negentiende eeuw een eind - misschien dat de mislukte, maar in vele opzichten zeer romantische Revolutie van 1848 het keerpunt mag markeren. Daarna kwamen in de literatuur andere stromingen op de voorgrond te staan, zoals het realisme, de *Parnasse*, het naturalisme, het symbolisme, de decadentie et cetera. Stromingen die vaak even moeilijk te definiëren zijn als de Romantiek (waarvan ze de erfenis met zich mee droegen), maar toch: stromingen die op enkele beslissende punten afweken van wat eraan vooraf was gegaan.

In de jaren vóór 1848, in de bloeitijd van wat je de historische Romantiek zou kunnen noemen, zijn vrijwel alle beelden ontstaan die we nog altijd, hoe diffuus vaak ook, met romantiek en romantisch associëren. Maar dat is niet het enige. Door de Romantiek min of meer op één lijn te plaatsen, als stroming, met de stromingen die erop zijn gevolgd, lopen we een groot gevaar, en dat is dat we het bijzondere, volstrekt unieke karakter van de Romantiek in vergelijking met haar nakomelingen uit het oog verliezen. Om te begrijpen wat er nu zo uniek en bijzonder aan de Romantiek is geweest, is het echter noodzakelijk in eerste instantie niet zozeer te letten op wat er achteraan is gekomen, als wel op wat eraan vooraf is gegaan. Alleen dan geven we onszelf de kans de breuk te meten en de kloof te peilen, die in dat cruciale tijdvak tussen 1770 en 1850 in de Europese beschaving zijn ontstaan. Als de Romantiek nog altijd in staat is voor ons een doem te betekenen, dan is het dáár dat het antwoord moet worden gezocht op de vraag wat voor een soort doem dat dan wel kan zijn geweest.

Aan de bekende studie van M.H. Abrams *The mirror and the lamp* (1953) danken we de tegenstelling tussen de „spiegel“ en de „lamp“, als het erom gaat aan te geven wat er precies is veranderd in het denken over literatuur in de bloeitijd van de Romantiek. Uiteraard zijn die spiegel en die lamp metaforen (die Abrams, als ik mij niet vergis, heeft ontleend aan de dichter Yeats) - metaforen die elk staan voor een specifieke

literatuuropvatting: de spiegel voor de classicistische literatuuropvatting die tot grofweg halverwege de achttiende eeuw de toon aangaf, de lamp voor de nieuwe romantische literatuuropvatting. Het zijn allebei zeer sprekende beelden: het een correspondeert met het classicistische kernbegrip van de *imitatio*, het ander met het romantische kernbegrip van de *creatio*.

Laten we eerst eens kijken naar die *imitatio*. Wat wordt daarmee bedoeld? *Imitatio* betekent in de meest algemene zin van het woord: nabootsing. Volgens de classicistische literatuuropvatting (die teruggaat tot de klassieke oudheid, maar die in de zeventiende eeuw het scherpst werd geformuleerd) dient de kunstenaar, i.c. de dichter, in zijn werk een zo natuurgetrouw beeld te geven van de werkelijkheid. Niet zozeer van de zintuiglijke werkelijkheid in al haar verwarrende verschijningsvormen, maar van de ideële essentie daarvan. In classicistische optiek ligt er achter de zintuiglijke werkelijkheid een ideële werkelijkheid die als het ware reëler is dan wat we met onze zintuigen kunnen waarnemen. Dat mag vreemd klinken, maar wie enigszins vertrouwd is met Plato's filosofie zal begrijpen wat er bedoeld wordt. Voor Plato was de zintuiglijke werkelijkheid slechts een bedrieglijke afschaduw van de eeuwige, tijdloze ideeënwereld. Zijn universum was een duidelijke hiërarchie, waarin de ideeën aan de top stonden: zij waren de - alleen met de rede te kennen - bron van al het bestaande. De taak van de kunstenaar was het nu in het kunstwerk, het schilderij, het beeld of het gedicht, die ideeën of vormen zichtbaar te maken. Voor zover je het classicisme realistisch kunt noemen, was er dus sprake van, zeg maar, een metafysisch realisme. De classicistische kunstenaar beeldt niet zozeer uit wat hij met zijn gewone ogen ziet, als wel wat zijn geestesoog hem leert.

Het meest succesvol waren daarin de kunstenaars van de Oudheid geweest; zij hadden de artistieke vormen gecreëerd die het best beantwoordden aan de eeuwige ideeën achter de zintuiglijke werkelijkheid. Door de zeventiende-eeuwse theoretici van het classicisme (dat eigenlijk een neoclassicisme moet worden genoemd) werd de eigentijdse kunstenaars en dichters om die reden een op de Oudheid geïnspireerd stelsel van regels voorgeschreven, waarmee zij in hun tijd een soortgelijke perfectie konden evenaren. De nabootsing kwam dus in de praktijk neer op een nabootsing van de klassieke artistieke vormen. Alleen dat garandeerde de orde en de harmonie zonder welke men de schoonheid ondenkbaar achtte. Schoonheid was niet iets dat door de kunstenaar zelf werd geschapen, hij kon haar vinden in de natuur als hij maar zo verstandig was de door de rede en de Oudheid gewezen weg te volgen. De classicistische kunst berustte, zoals men ziet, op een volledig ordelijk en harmonieus wereldbeeld, dat in de veronderstelde eenheid van het Goede, het Ware en het Schone het meest pregnant wordt samengevat.

In de loop van de achttiende eeuw komt hier verandering in: in de *Querelle des Anciens et des Modernes* sneuvelt het dogma van de antieke superioriteit en de onaantastbaar geachte drieëenheid van het Goede, het Ware en het Schone valt uit elkaar. Weg orde, weg harmonie. De eeuwigheid trekt zijn handen terug van de geschiedenis en de mens staat sindsdien alleen nog op eigen benen in de stroom van de tijd die een onomkeerbaar karakter aanneemt. De afbraak is voor een belangrijk deel het werk geweest van de Verlichting, maar het is de Romantiek die er de

artistieke consequenties uit trekt. Niet langer is de *imitatio*, de nabootsing, het centrale principe, maar dat wordt de *creatio*, de schepping. De grote ontdekking van de Romantiek komt hier op neer, dat de schoonheid niet al pasklaar aanwezig is in de schoot van de realiteit, maar dat de kunstenaar haar zelf, op eigen kracht, moet scheppen.

De regels die in het classicisme nog zo'n betrouwbaar kompas vormden, veranderen dan opeens in hinderlijke ballast, een vorm van tirannie die het genie van de kunstenaar niet stimuleert, maar juist onderdrukt. En van zijn genie moet de romantische kunstenaar het hebben: de regels van zijn kunst formuleert hij van nu af aan zelf. In de romantische kunst is het dan ook niet meer de rede die de belangrijkste rol speelt, maar de verbeelding, de *imagination*, de *Einbildungskraft*. Enerzijds betekent dat een enorme bevrijding voor de kunst, anderzijds een enorm verlies, zoals de romantici zelf heel goed beseften. Want met het verdwijnen van orde en harmonie is ook aan de vanzelfsprekende band tussen kunst en natuur een eind gekomen. Tussen beide ontstond een kloof, en om zich opnieuw in de wereld te kunnen thuis voelen, zal de romantische kunstenaar zijn uiterste best moeten doen om die weer te dichtten. Zoals we allen weten is dat nooit echt gelukt, maar het valt niet te ontkennen dat de romantici er wel danig hun best voor hebben gedaan.

Het gevolg van dit alles was een drastische herdefinitie van wat onder kunst en literatuur moest worden verstaan. Hierin schuilt het unieke en het bijzondere van de Romantiek in vergelijking met de diverse stromingen die na haar zijn gekomen. Zo radicaal als de Romantiek met het classicisme heeft gebroken, hebben realisme, naturalisme, symbolisme en alle andere latere ismes nooit met de Romantiek gebroken. Naar ik heb begrepen is het begrip paradigma al sinds jaar en dag in de literatuurwetenschap is ingeburgerd en daarom ben ik zo vrij het in dit verband nog maar eens van stal te halen. Die herdefinitie van kunst en literatuur die in de Romantiek plaatsvond, heeft geleid tot een nieuw paradigma dat vanaf dat moment en misschien wel tot op de dag van vandaag (maar daar kom ik nog op terug) onze kijk op de literatuur bepaalt - óók wanneer we ons daar helemaal niet van bewust zijn. Dat paradigma zou ik de derde cluster van betekenissen willen noemen die we met het begrip romantisch en romantiek plegen te verbinden. En, U voelt het misschien al aankomen, als de Romantiek voor ons zoiets als een doem vertegenwoordigt, dan kan het naar mijn overtuiging niet anders of deze doem moet samenvallen met dit romantische paradigma.

Het paradigma-begrip ontleent zijn huidige populariteit aan Thomas Kuhns studie *The structure of scientific revolutions* uit 1962. Bij Kuhn betekent het zoveel als een bepaald natuurwetenschappelijk onderzoek, dat voor latere onderzoekers het theoretische raamwerk is geworden waarbinnen zij hun eigen onderzoek verrichten. Het is een voorbeeld dat als een model fungeert, een stelsel van premissen (die niet eens meer expliciet geformuleerd hoeven te worden), dat pas verandert nadat in het latere onderzoek zoveel uitzonderingen en anomalieën zijn geconstateerd, dat de oorspronkelijke premissen niet meer te handhaven zijn - pas dan treedt een nieuw

paradigma in werking. Ik geef onmiddellijk toe: het is altijd riskant een begrip uit de ene discipline over te planten naar de andere, de geschiedenis van de natuurwetenschappen is niet identiek aan die van de literatuur. Daarom ontkom ik er niet aan hier ook aandacht te schenken aan de verschillen.

Het belangrijkste verschil is, denk ik, dat bij de introductie van een romantisch paradigma, meer dan wanneer het om natuurwetenschap zou gaan, de nadruk moet worden gelegd op de rol van de maatschappelijke omstandigheden waaronder dat paradigma is ontstaan. Tot nu toe heb ik het alleen nog maar gehad over een verandering in de literatuuropvatting. Maar dat is slechts het halve verhaal. Achteraf is het immers heel goed mogelijk om te zien, hoezeer die verandering is ingebed van een veel breder maatschappelijk veranderingsproces, dat in dezelfde periode heeft plaatsgevonden. De Franse Revolutie (die het begin van de moderne democratische staat inluidde), de industriële revolutie (waaruit onze moderne, massale welvaartsmaatschappij is voortgekomen), zijn meer dan alleen een decor geweest voor de culturele en literaire revolutie van de Romantiek.

Er is veel voor te zeggen om in de Romantiek de eerste artistieke expressie te zien van de moderne wereld waarin we ons nog steeds bevinden. In de kunst en in de literatuur kan het romantische daarom tot op zekere hoogte gelijk worden gesteld aan het moderne. Sommige romantici hebben dat al aan het begin van de negentiende eeuw gedaan. Een van hen was Stendhal die het in 1824 zo uitdrukte: „De romantiek is de kunst om aan het volk de literaire werken te geven die het, in de actuele toestand van zijn gewoonten en opvattingen, het grootst mogelijke plezier kunnen schenken. Het classicisme daarentegen geeft het de literatuur die het grootst mogelijke genoegen verschafte aan zijn betovergrootvaders". Het nadeel van deze definitie is uiteraard dat de Romantiek zo haar tijdgebonden karakter verliest, want, zoals Stendhal zelf onmiddellijk bereid was te erkennen, in hun tijd waren de grote classicistische dichters als Racine en Corneille dus ook „romantisch" geweest. Maar daar schieten we niet veel mee op. Het is juist zaak duidelijk te maken hoezeer de nieuwe romantische kunst verbonden is met haar eigen tijd, en wat betreft het romantische paradigma - met de jaren die erop zijn gevolgd.

Het heeft zin nog even terug te denken aan de orde en de harmonie die zo kenmerkend waren voor het classicisme. Die orde en harmonie waren alomvattend en niet beperkt tot alleen het terrein van de esthetica - de maatschappelijke orde hoort er evengoed bij. Binnen die nog door troon en altaar geregeerde orde had de literatuur haar vaste plaats. Ook daaraan komt tussen 1770 en 1848 een eind; de herdefinitie waar ik het over heb gehad heeft dus ook een duidelijke maatschappelijke dimensie. Hoe ziet die eruit? In de Romantiek, zou je kunnen zeggen, komt de literatuur in principe los te staan van de maatschappij, sterker nog, er ontstaat tussen beide een antagonistische relatie. De moderne maatschappij wordt afgeschilderd als een kil, materialistisch, alleen op nut en gewin ingesteld monstrum, bevolkt door burgerlijke filistijnen, waartegen de romantische kunstenaar zich met alle middelen verzet. Hieruit ontstaat de romantische mythe van de kunstenaar als rebel, de romanticus als de antiburger bij uitstek, ook al waren de meeste romantici *de facto* uit de burgerlijke klasse afkomstig.

Een andere mythe, die zich bij die van de rebel voegt, is de mythe van de romantische dichter als ziener en profeet. Bij hem is niet zozeer sprake van verzet, als wel van negeren. De burgerlijke wereld is voor hem zoveel als een betreuenswaardig tussenstadium en op grond van een superieur weten, hem ingefluisterd door de Voorzienigheid met wie hij een geprivilegieerde relatie onderhoudt, wijst hij de weg naar een betere toekomst die aan alle contemporaine ellende een eind zal maken.

De complementaire mythe is natuurlijk die van de romantische kunstenaar als slachtoffer - de rebel die wordt verpletterd, de profeet naar wie niemand wil luisteren. Misschien is het op den duur zelfs de meest opvallende mythe geworden, gestoffeerd met *spleen*, *Weltschmerz*, *ennui* en *mal du siècle*, voorzien van sentimentele voorstellingen van jonge lijkleke dichters die verkommeren op armoedige zolderkamertjes of zich in een verregend bos een eenzame kogel door de kop jagen.

Rebel, ziener, slachtoffer - wat eraan van belang is voor het romantische paradigma is dat zij alle drie een gevolg zijn van de individuele status die het kunstenaarschap tussen 1770 en 1850 heeft ontvangen. Door het wegvallen van de traditionele orde, verankerd in een metafysische harmonie, komt de kunstenaar, welke gedaante hij ook kiest, alleen te staan, met tegenover zich een niet per definitie welwillende maatschappij. Hetzelfde geldt trouwens voor de kunst als zodanig, die tegen het eind van de achttiende eeuw voor het eerst een eigen, autonoom domein krijgt toegewezen, bijvoorbeeld in het esthetische denken van Kant. Die autonomie kan als vrijheid of als isolement worden geïnterpreteerd, aan het uitgangspunt doet dat niet af. Zeker is in elk geval dat het om iets nieuws gaat, dat vóór die tijd in deze vorm nog niet bestond.

Het zal een belangrijk element gaan vormen van wat ik het romantische paradigma heb genoemd, naast de andere elementen die tot dusver in mijn betoog aan bod zijn gekomen, zoals de individuele status van het kunstenaarschap, de scheiding tussen literatuur en maatschappij, de vervanging van de *imitatio* door de *creatio* in de artistieke ideologie. Al deze elementen zijn in de bloeitijd van de Romantiek, dat wil zeggen tussen 1770 en 1850, naar voren gekomen, maar het is allerminst zo dat ze tot die periode beperkt zijn gebleven. Ze schragen ook in verregaande mate onze huidige opvattingen van kunst en literatuur, zoals mag blijken uit de waarde die de eigentijdse kritiek nog altijd toekent aan zaken als originaliteit, authenticiteit, vernieuwing, maar ook aan zulke zaken als engagement of maatschappelijke relevantie. Dat laatste klinkt vreemd, maar dat wordt misschien minder, als we ons realiseren dat engagement of maatschappelijke relevantie alleen dan als expliciete waarden kunnen optreden wanneer ze niet meer - zoals in het harmonieuze classicistische wereldbeeld - vanzelf spreken. Wat de vele literaire stromingen na 1848 ook van de Romantiek hebben afgebroken, *deze* waarden (die rechtstreeks voortvloeien uit het romantische paradigma) bleven in de meeste gevallen gespaard.

Toch is het niet zo dat al die veranderingen het romantische paradigma volledig onberoerd hebben gelaten. Het heeft wel degelijk de effecten van de stormloop ondergaan. Met de nodige overdrijving zou je kunnen stellen dat de hele geschiedenis van de West-Europese literatuur van na de Romantiek heeft bestaan uit een voortdurende en veelzijdige worsteling met dat paradigma. Dat is ook volstrekt in

overeenstemming met wat een paradigma inhoudt. In de natuurwetenschappen is het het lot van ieder paradigma dat het zichzelf ten slotte overbodig maakt - ten gevolge van verder onderzoek dat de mogelijkheden ervan geleidelijk uitput. Zo zou je ook de literaire ontwikkelingen van na 1848 kunnen bezien. Wat dan vervolgens moet worden bekeken is het resultaat van de zojuist genoemde worsteling: hoe solide is het romantische paradigma tegenwoordig of, om mijn vraag van het begin nog eens te herhalen: kan de Romantiek voor ons nog wel een serieuze doem betekenen?

Het wordt zo langzamerhand tijd de aandacht te richten op het andere deel van de titel van mijn lezing: de temptatie van het klassieke. Dat brengt ons gelijk op de meest vasthoudende tegenstem die zich de afgelopen twee eeuwen tegen de romantiek heeft verheven. Weliswaar heeft in de romantische revolutie het classicisme het onderspit gedolven, maar vlak onder de oppervlakte bleef het klassieke als een mogelijk alternatief en een verlokkelijk droombeeld sluimeren. Ieder van U kent waarschijnlijk Goethes beroemde uitspraak tegenover Eckermann, waarin hij het romantische typeert als *das Kranke*, het zieke, en het klassiek als *das Gesunde*, het gezonde. Het is een onderscheid dat een lang leven beschoren zou zijn, ook al leverde Goethe zelf meteen het bewijs dat het nog niet zo eenvoudig is van de romantische „ziekte“ te genezen als men haar eenmaal te pakken heeft gehad, getuige zijn toch met geen mogelijkheid als klassiek in een meer dan volstrekt algemene zin van het woord te noemen toneelstuk *Faust*.

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw zijn diverse serieuzere pogingen ondernomen om van de Romantiek en haar erfenis af te komen en er een nieuw classicisme voor in de plaats te stellen. Daarbij speelde vrijwel steeds, impliciet of expliciet, het onderscheid ziek-gezond een voornamelijk rol. Er kan geen sprake van zijn, gezien de tijd die mij ter beschikking staat, dat ik hier een uitputtend overzicht geef van al die pogingen. Ik kan er hoogstens een paar noemen, die dan maar als exemplarisch voor de rest moeten gelden. Ik geloof niet, dat kan al bij voorbaat worden vastgesteld, dat ze er in zijn geslaagd ooit definitief met de Romantiek, laat staan met het romantische paradigma, af te rekenen, maar ze kunnen misschien wel helpen duidelijker te maken hoe hevig dat paradigma onder hun vuur heeft gelegen en welke veranderingen er eventueel in zijn opgetreden.

De eerste classicistische aanval die ik wil noemen vond tegen het einde van de negentiende eeuw plaats in Frankrijk. Ik bedoel de *Action Française* en haar literaire vleugel, die de Romantiek ervan beschuldigde nagenoeg alle rampen te hebben veroorzaakt die de wereld en Frankrijk in het bijzonder in voorgaande eeuw hadden getroffen, te beginnen met de Franse Revolutie en de daarop gevolgde politieke „anarchie“. De *Action Française* en haar leider Charles Maurras staan nu bekend als de belangrijkste negentiende-eeuwse voorlopers van het twintigste-eeuwse fascisme, en daarvoor zijn overtuigende argumenten aan te voeren. Maar als je ziet wat Maurras en de zijnen ter vervanging van de Derde Republiek aanbevelen, dan is ook enige verbazing op zijn plaats: hun ideaal was immers de restauratie van de monarchie.

Alleen een koning kon in hun ogen de orde in het land herstellen. Minder verbazingwekkend is dat zij dit ideaal verbonden met - op het artistieke vlak - een herstel van het classicisme. Per slot van rekening viel de bloeitijd van het Franse classicisme, in de zeventiende eeuw, samen met het regime van Louis XIV, de Zonnekoning. Bovendien diagnostiseerden zij de Romantiek als een typisch „Duitse” ziekte, wat gezien de revanche-gedachte na de verloren Frans-Pruisische oorlog van 1870-1871 nog eens extra begrijpelijk maakt waarom zij aan het bloedzuivere „Latijnse” classicisme de voorkeur gaven.

In het licht van de latere interpretaties van het fascisme is dit natuurlijk de verwarring ten top, want daarin wordt juist de beschuldigende vinger uitgestoken naar de Romantiek, als zijnde het startpunt van een zogenaamde Duitse *Sonderweg* in de geschiedenis die met Hitlers Derde Rijk haar rampzalige apotheose zou beleven. Gelukkig hoeven we nu bij deze complicatie nu niet stil te staan. Van meer belang is het erop te wijzen dat de merkwaardige ideologie van de *Action Française* ook buiten Frankrijk een opvallende aantrekkingskracht heeft uitgeoefend - in het bijzonder op schrijvers die met de toenmalige erfgenamen van de Romantiek, het symbolisme en de decadentie, op gespannen voet verkeerden.

Een van die schrijvers was T.E. Hulme, een nu bijna vergeten Engelse essayist met een poëtisch oeuvre dat uit zeggen en schrijven vijf gedichten bestaat, maar wiens essays vóór de Eerste Wereldoorlog grote indruk maakten op modernistische coryfeeën als T.S. Eliot en Ezra Pound. Wat Hulme, in navolging van de theoretici van de *Action Française*, de romantici verweet, was dat zij de mogelijkheden van de mens schromelijk hadden overschat. „De mens is een buitengewoon vastgelegd en beperkt beestje”, schreef Hulme, „waarvan de natuur absoluut constant is. Alleen door traditie en organisatie kan er uit hem iets behoorlijks (*anything decent*) worden gehaald”. In de mens heerste een „internal anarchy”, die de Romantiek de vrije hand had gegeven, terwijl wat de mens nu juist nodig had bestond uit orde, discipline en hiërarchie - precies wat het classicisme hem beloofde te verschaffen. Hulme pleitte daarom hartstochtelijk voor een „classical revival”.

Van zo'n „revival”, die alle sporen van de vervloekte Romantiek voorgoed zou uitwissen, kwam niet veel terecht. Maar in Eliots pleidooien voor een herstel van de band met de traditie, zonder welke het individuele talent onmogelijk naar waarde kon worden geschat, valt wel degelijk een echo van Hulme's essays te beluisteren. Vergelijkbare denkbeelden, waarbij de nadruk vooral kwam te liggen op de noodzaak van een traditionele „vorm” in de poëzie, werden in Nederland bijvoorbeeld vertolkt door dichters als Albert Verwey, Geerten Gossaert en J.C. Bloem, van wie de beide laatsten trouwens, net als Eliot, ook voor de politieke standpunten van de *Action Française* de nodige sympathie wisten op te brengen.

Dat classicisme en politiek conservatisme niet per se samen hoeven te gaan, bewijst echter het volgende voorbeeld dat ik wil bespreken: de revolutie - in de jaren dertig - van Raymond Queneau tegen het surrealisme. Een revolutie die door hem zelf uitdrukkelijk in het teken van het classicisme werd geplaatst. Je kunt je afvragen waar hier de Romantiek is gebleven, maar die vraag is gauw beantwoord als je ziet hoeveel in het surrealisme bijna rechtstreeks aan de Romantiek is ontleend: de nadruk op het

onbewuste, dat wat de romantici de nachtzijde van de ziel noemden, het geloof in inspiratie (die alleen bij de surrealisten haar „hogere" oorsprong was kwijtgeraakt), het visionaire en revolutionaire karakter van hun onderneming, en ook hun manifeste afkeer van „kunst" en „literatuur". De surrealisten beschouwden zichzelf niet als literatoren of kunstenaars (of het moest zijn dat *iedereen* dat was), maar eerder als media waarlangs de surrealistische transformatie van de wereld zich zou voltrekken; de teksten en schilderijen die zij produceerden waren van die transformatie slechts de eerste tekenen. Hun einddoel lag principieel *buiten* het besloten domein van de kunst. Van de autonomie van de kunst moesten zij niets hebben, wat en passant laat zien dat ook voor de meest directe erfgenamen van de Romantiek niet alle elementen van het romantische paradigma als sacrosanct golden.

Die uitbraak uit de kunst (want dat was in feite waar het surrealisme, zoals meer twintigste-eeuwse avant-gardebewegingen, op uit was) is overigens niet gelukt, en het is met name op dit echec dat Queneau in zijn kritiek vooruitloopt. Wat hij op de korrel neemt zijn de buitenliteraire pretenties van het surrealisme, in Queneau's woorden „dat mengelmoesje van slechts geassimileerde wetenschap en poëzie, van slecht begrepen psychoanalyse en maatschappelijke spelletjes, van aan eigen verlangens aangepast marxisme en illusionistische dialectiek" - in werkelijkheid is het allemaal exact wat de surrealisten bij hoog en laag ontkennen dat het is: literatuur. En nog slechte literatuur op de koop toe.

Fel keert hij zich tegen de vormloosheid van de *écriture automatique*, zelfs de humor die de surrealisten zo hoog in hun vaandel hadden geschreven moet het ontgelden. In feite zegt Queneau tegen André Breton en zijn volgelingen (waarvan hij er zelf een kleine tien jaar tevoren nog een was geweest): doe eindelijk eens gewoon en ga aan het werk. Het classicisme komt om de hoek kijken als hij formuleert hoe de kunstwerken die hij verlangt er dan wel uit moeten zien. Hij verlangt geen neo-classicistische naïperij, maar, zo staat te lezen in een artikel uit 1938 over Joyce: „De ware klassieke auteur hoeft niet neo te zijn om klassiek te zijn. Het wezen van het klassieke is juist dat het steeds weer nieuw is: voortdurende vernieuwing, van generatie op generatie, van de oude werken; waarachtige originaliteit van de nieuwe werken; de nabootsing is er altijd de bron van. Nabootsen is de enige manier om iets nieuws te maken en tegelijkertijd het niveau van de ouden te halen en van je eigen tijd te zijn".

Ook Queneau doet dus een beroep op de traditie, net als Eliot en de *Action Française*, maar zonder hun politiek conservatisme te delen. Tot in de jaren vijftig behoorde hij, met Jean-Paul Sartre en Simone de Beauvoir, tot dat deel van de Parijse intelligentsia waarvan de handtekening op vrijwel elke linkse petitie prijkte. Maar het is zeer de vraag in hoeverre hij dit engagement beschouwde als een functie van zijn schrijverschap. In een ander artikel noemt hij de literatuur met nadruk een „vak" en de schrijver een vakman die „als elke producent" meedoet aan het sociale leven. Ook hierin kan men de classicistische ondertoon herkennen, te meer daar Queneau er vanuit gaat dat de typisch romantische breuk tussen de literatuur en de maatschappij op een misverstand berust. In hetzelfde artikel betichtte hij de Romantiek er immers van de literatuur uit de gemeenschap te hebben „ontworteld". Kennelijk was hem er

zelf alles aan gelegen dat weer ongedaan te maken.

Tegenwoordig hoor je niet meer zo vaak roepen om een nieuw classicisme, al is het niet zo dat de temptatie volledig uit het zicht is verdwenen, zoals in de recente Nederlandse literatuur het werk van Joyce & Co (Geerten Meijning) kan bewijzen. In zijn *Erwin*-cyclus heeft hij, kun je zeggen, met de tegenstelling tussen het klassieke en het romantische op een originele wijze zijn voordeel gedaan - door een romantisch-decadente thematiek onder te brengen in een strenge classicistische vorm. Maar daarmee is tevens aangegeven, dat hij er niet in is geslaagd - als hij daar al op uit is geweest - om ook aan het romantische paradigma te ontkomen. De originaliteit van zijn werk maakt dat namelijk onmogelijk.

Hetzelfde kan worden gezegd van de romans en gedichten van Raymond Queneau, die ondanks hun strenge vormgeving zulke idiosyncratische trekken vertonen dat ze zowel nieuw en zelfs vernieuwend als origineel mogen heten. Ook kost het niet veel moeite achteraf in de classicistische verlangens van de *Action Française* en haar sympathisanten een zeer romantisch aandoende nostalgie te herkennen, al is hier het aandeel van de originaliteit - zij 't zeker niet bij iemand als Eliot - beduidend kleiner. Wat dit onderstreept is dat het classicisme inderdaad niet meer is en kan zijn dan een temptatie - men kan er aan toegeven, maar wie verwacht op deze manier het romantische paradigma omver te werpen en de literatuur op een geheel nieuwe basis weer op te bouwen komt onherroepelijk bedrogen uit. Het classicisme heeft - in de zeventiende en achttiende eeuw - zijn tijd gehad en leent zich niet meer voor duurzame reanimatie. Voor zover het nog nieuwe levenskansen bezit, zullen die de grenzen van het romantische paradigma niet overschrijden.

Daaruit volgt echter nog niet automatisch dat dit paradigma aanspraak kan maken op het eeuwige leven. Was dat wel zo, dan zou het pas echt een doem worden. Het heeft per slot van rekening in de loop van de twintigste eeuw heel wat van zijn elementen aan betekenis zien inboeten. Door alle klassieke temptaties, maar misschien nog wel meer doordat het zelf zoveel van zijn mogelijkheden heeft uitgeput, die door romantici, neo-romantici en avant-gardisten tot hun paroxisme zijn doorgevoerd. Originaliteit en vernieuwing, het verzet van de kunstenaar tegen de moderne maatschappij, de visionaire en revolutionaire kwaliteiten van de literatuur, zelfs de authenticiteit van het schrijverschap - het valt, vrees ik, moeilijk te ontkennen dat al deze zaken de laatste tijd ernstig te lijden hebben onder wat we een postmoderne scepsis zijn gaan noemen. Er is geen sprake van dat ons wereldbeeld opnieuw net zo'n ordelijk en harmonieus geheel is geworden als in de hoogtijdagen van het classicisme, voordat de romantische revolutie toesloeg, de scepsis zorgt eerder voor een bijna oneindige versnippering en differentiatie, maar van een serieuze kloof tussen literatuur en maatschappij kan toch nauwelijks meer worden gesproken. De schrijver is weliswaar nog altijd en misschien zelfs meer dan ooit een individualist en ook heeft de literatuur haar autonomie niet verloren, maar elk antagonisme is uit de relatie met de rest van de wereld verdwenen. Wat we de postmoderne reïntegratie van

de literatuur in de maatschappij kunnen noemen, vooronderstelt juist haar autonomie - alleen kunnen daar nu niet meer zoals in de dagen van de Romantiek en de avant-garde bijzondere, verheven of metafysische pretenties aan worden ontleend, tenzij men er prijs op stelt zichzelf belachelijk te maken.

Het romantische paradigma bestaat dus nog wel, misschien zelfs inderdaad als een soort doem, maar dat laatste dan niet zozeer omdat we er met geen mogelijkheid onderuit kunnen, maar omdat we er nog niet op een overtuigende manier in zijn geslaagd de elementen van een nieuw, nog naamloos, paradigma te herkennen en te benoemen, al mag de mogelijkheid niet worden uitgesloten dat wat zich nu aandient onder de vlag van het postmodernisme straks al die gezochte elementen al zal blijken te hebben bezeten.

(lezing Vormingsinstituut VU, Amsterdam, 21-11-1991)