

Een nieuwe mens, een nieuwe wereld

Over de romantische wortels van de avant-garde

Een van de meest vreemde en tegenwoordig bevreemdende kanten van de historische avant-garde is wel de pretentie, dat via de kunst een nieuwe wereld en een nieuwe mens in het leven kunnen worden geroepen. Als verlangen is dat natuurlijk niet zo vreemd. Op de bestaande wereld valt - nog altijd - heel wat aan te merken en wat de mens betreft - laten we daarover in gezelschap maar enige discretie betrachten, anders rollen we straks nog vechtend over de vloer en laten we De Balie achter als een rokende puinhoop.

Laten we in plaats daarvan eens kijken naar die nieuwe wereld en die nieuwe mens, zoals de avant-garde ze zich (in de literatuur, want daar zal ik mij toe beperken) heeft voorgesteld. Keuzemogelijkheden zijn er bij de vleet, 'l'embarras du choix', zoals de Fransen zeggen. Wat niet betekent dat voor iedereen dezelfde nieuwe wereld en dezelfde nieuwe mens in het verschiet liggen. Bij één avant-gardebeweging, Dada, is er zelfs niets van te bespeuren. De dadaïsten hadden het als praktische antikunstenaren te druk met de sloop van het oude en het bestaande om positieve toekomstidealen te formuleren. Toch horen ze wel degelijk in dit gezelschap thuis, omdat juist de afbraak de noodzakelijke voorwaarden creëert voor het maken van iets nieuws.

Menige dadaïst komen we dan ook tegen in een ander - later – avant-gardistisch verband dat zich wèl met de toekomst bezighoudt. Het surrealisme bijvoorbeeld: een deel van de Franse surrealisten is begonnen als dadaïst. Zij profiteerden van het dadaïstische sloopwerk en benutten de zo ontstane vrijheid om, met de belangeloze steun van Freuds theorieën, een nieuwe visionaire en revolutionaire werkelijkheid te ontwerpen - een werkelijkheid voorbij de ratio, afkomstig uit de diepere, onbewuste lagen van de menselijke geest.

'Ik geloof in de toekomstige versmelting van deze beide ogenschijnlijk zo tegenstrijdige toestanden, droom en werkelijkheid, in een soort absolute realiteit, een *surrealiteit*', schrijft André Breton in het eerste Surrealistische Manifest (1924). Via droom, hypnose, *écriture automatique*, willekeurige actie, kon die nieuwe werkelijkheid worden gepeild. Maar deze bezigheden stonden niet op zichzelf. Doel was *changer la vie* (Rimbaud), het leven veranderen. 'De mens wikt en beschikt', lezen we bij Breton, 'Hij heeft het in eigen hand om zichzelf ten volle toe te behoren, d.w.z. 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 volledig compensatie geven voor alle leed en ellende die wij hebben te verduren. Ze kan ook een ordenende kracht zijn, als we maar even onder de indruk van een minder persoonlijke ontgoocheling, op het idee komen haar tragisch te nemen. Moge de tijd komen dat ze het einde van het geld afkondigt en als enige het brood des hemels voor de aarde breekt! (...) Laat men zich slechts de moeite geven om de poëzie *in praktijk te brengen*'.

Het ging Breton en zijn surrealisten om een 'emancipatie' van de mens, om een volledig benutten van zijn tot nu toe ongebruikte mogelijkheden. De kunst was daartoe het middel. De surrealistische technieken verschaften de kunstenaar 'de

leutel tot een schat', lezen we in een tekst uit 1935 (*Position politique de l'art*); en die schat was niet iets individueels, maar een 'collectieve schat'. Aan de kunst daarom de taak een 'collectieve mythe' te scheppen, die de mens de weg zou wijzen naar zijn innerlijke rijkdom. Het surrealisme ligt 'binnen het bereik van alle onbewusten', heeft Breton geschreven. Iedereen had het in zich om surrealist te zijn, een nieuwe mens, in vrijheid levend op het hoogste niveau van zijn verlangens. Ook toen de surrealisten zich eind jaren twintig met het communisme engageerden, bleven zij aan dit ideaal vasthouden, zij 't niet tot het genoegen van de communistische partij.

Vager, verwarrender ook, is de situatie bij het expressionisme. Er bestaat hier niet één duidelijke groep, maar er zijn tal van groepen en individuen. Niettemin maakten ook zij veel werk van de 'nieuwe mens', in hun ogen de voorbode van een nieuwe mensheid, die de wereld een ander, beter, moreler aanschijn zou geven. Gelet op het vaak religieuze, soms zelfs openlijk christelijke gehalte van hun verlangen spreekt men wel van een expressionistisch 'messianisme'. De dichter, als eerste belichaming van die nieuwe mens, is een soort messias, die de mensheid *Erlösung* brengt. In de versnipperde, geatomiseerde, door belangentegenstellingen verscheurde moderne wereld schept hij opnieuw eenheid en broederschap.

Daarbij schrok men af en toe niet terug voor een ietwat potsierlijk soort sentimentaliteit, getuige het gedicht 'Die Träne' van Franz Werfel, opgenomen in de bekende expressionistische bloemlezing *Menschheitsdämmerung* (1920). In dit gedicht beschrijft Werfel een café, waar in een 'Stunde der Schwermut' een gezelschap bijeenzit. Plotseling begint een in het zwart geklede juffrouw te huilen en dan blijkt een kleine oorzaak grote gevolgen te hebben:

Wat nog alleenheid was, werpt zich elkaar toe.
En de wenende stem wordt bindend tot wet.
Alle mensen staan en huilen,
Stromen heilig,
Zelfs het blad in de hand van de kelner beeft.

Scherven, worden wij allen in het huilen een vat.
Wie de tranen kent, kent de stof der gemeenschap.
Oceaan zijn wij, broeders, en wij varen
Eeuwig varen wij,
Als barken op de wereldzee van het hart'.

In de volgende strofe wordt zelfs de weg terug naar het paradijs gevonden. Dat gaat makkelijk. In een ander gedicht had Werfel niet voor niets geschreven: 'Ach nur das Weinen reisst uns zum Reinen hin'. De titel van dit gedicht luidt overigens 'Revolutions-Anruf', het is Werfel dus wel degelijk om iets anders dan sentimentaliteit te doen geweest.

Poëzie en politiek vielen voor veel expressionisten samen. Zij waren tegen een kunst om de kunst en tegen een politiek om de politiek. De combinatie, de symbiose van beide - dat was het ware. Zij bepleitten een 'Politik des Geistes' (Kurt Hiller), die zich aan de praktische politiek niet veel gelegen liet liggen, maar die een hoger, verhevener doel nastreefde. In een programmatische tekst uit 1918 ('Vision

und Figur') schrijft Georg Kaiser: 'Veelvormig vormt de dichter één ding: het visioen dat van begin af aan is (...) Welk visioen? Er is er maar een: dat van de vernieuwing van de mens'. In de toneelstukken van Kaiser wemelt het dan ook van de 'nieuwe mensen'. Bij de later communist geworden Johannes R. Becher lezen we in 1915 over de politieke dichter die het publiek zal inspireren tot de 'grootste van alle revoluties', de dichter die de 'profeet' is van het 'intellectuele, het enorm gesublimeerde geslacht'. Het toekomstvisioen lijkt hier uit te monden in een nieuwe, vergeestelijkte mensheid.

Zo geestelijk gaat het niet toe bij Gottfried Benn, een andere expressionist die aan de poëzie een buitenliteraire werking toeschreef, zij 't pas in 1933, nadat de nationaalsocialistische *Machtübernahme* het ontstaan van een nieuwe Duitse mens leek te hebben mogelijk gemaakt. Benn, die tot dan elk politiek engagement had gemeden, geloofde toen dat zijn eigen poëtische 'formalisme' ook als een antropologisch principe dienst zou kunnen doen. 'Vorm' was in zijn ogen het enig mogelijke antwoord op het moderne nihilisme; dezelfde - esthetische - vorm zou, hoopte en verwachtte hij, Hitlers nieuwe mens zijn gestalte kunnen geven. Een goed voorbeeld van hoe het moest en kon was het fascistische Italië van Mussolini, waar de kunst de gelegenheid al had gekregen om de stap 'in de roes van de geschiedenis' te zetten.

Benn sprak deze woorden in een toespraak (uit 1934) tot de futuristische voorman Filippo Tommaso Marinetti, volgens Benn het voorbeeld van 'een moderne kunstenaar (die) in de politieke wetten van zijn land onsterfelijk was geworden'. Marinetti zal het volledig met hem eens zijn geweest. Want dat was precies waar de futuristen van meet af aan op uit waren: het creëren van een nieuwe mens en een nieuwe wereld. 'Wij zijn ervan overtuigd dat kunst en literatuur een bepalende invloed uitoefenen op alle sociale klassen, de onwetendste inbegrepen, wier deelname hieraan zich voedt uit mysterieuze bronnen', had hij geschreven in 'De vermenigvuldigde mens en het rijk van de machine'.

In een andere tekst ('Technisch manifest van de futuristische literatuur') lezen we: 'Kunst is de behoefte zichzelf te vernietigen en te verstrooien, het is een grote gieter van heldhaftigheid die de wereld onder water zet'. Mede dank zij de 'intuïtie' van de kunstenaar (en in de futuristische toekomst was in principe *iedereen* kunstenaar) zou het 'mechanische tijdvak' werkelijkheid worden en zou ernst gemaakt worden met 'de schepping van de mechanische mens met verwisselbare onderdelen'. Uitzonderlijk in de wereld van de avant-garde is dat de futuristen ook plannen hebben gekoesterd omtrent een nieuwe vrouw, een vrouw met een overdosis 'mannelijkheid' in haar inborst, die haar 'wreedheid' en haar 'heftigheid' zou hebben teruggevonden. 'Vrouwen, wordt subliem, wordt onrechtvaardig als de natuur', roept de schrijfster van dit *Manifest van de futuristische vrouw*, Valentine de Saint-Point, haar seksegenoten toe. Dat zij zich later tot de Islam zou bekeren, dat zien we nu maar even door de vingers.

Het zijn nogal wat verschillende nieuwe mensen en nieuwe werelden die de avant-garde meende te kunnen voortbrengen. De nadruk ligt afwisselend op het onbewuste, het geestelijke of het morele, het antropologische, het technische of het mechanische.

Maar wat ze alle met elkaar gemeen hebben, is dat de kunst, het esthetische, in welke gedaante dan ook, de creatieve kracht is die het nieuwe tot leven wekt. Ook als dat nieuwe al in potentie aanwezig is, voortgebracht door de historische veranderlijkheid, is het steeds de kunst die in staat wordt geacht de chaos tot een nieuwe - menselijke en maatschappelijke - vorm te transformeren. In dit opzicht was de kunst een echte avant-garde, een voorhoede, die de toekomst al in pacht had en waarvan de vormende werking zich niet beperkte tot het artistieke domein, maar zich uitstreekte tot alle terreinen van het leven. Er bestaat zelfs een futuristisch kookboek.

Het ideaal is dat van een maakbare samenleving, een maakbare mens. Een bij uitstek modern ideaal, dat in feite al aanwezig is in de filosofie van Descartes. In zijn *Discours de la méthode* (1637) wordt alle overgeleverde kennis ter zijde geschoven ten gunste van een rationele reconstructie van de wereld, met als doel de mens 'heer en meester van de natuur' te maken. Sindsdien is dit ideaal niet meer uit het moderne denken verdwenen. We vinden het terug bij achttiende-eeuwse utilitaristen als Helvétius en Bentham, bij negentiende-eeuwse utopisten als Saint-Simon en Fourier, bij Marx en Engels, bij Lenin en Stalin, bij Mussolini en Hitler, en nog niet zo lang geleden stond het zelfs bij de PvdA hoog op de agenda.

Het verschil met de artistieke avant-garde is alleen dat bij hen de wetenschap het recept voor de toekomst zou verschaffen. In hun verzet tegen de bestaande burgerlijke maatschappij, met haar geloof in liberale democratie en kapitalistische economie, was voor de kunsten hoogstens een dienende rol ingeruimd. De twintigste-eeuwse avant-garde draait dit om. Ook haar revolutie maakte aan de burger en zijn maatschappij een eind, maar die revolutie zou in de eerste plaats het werk zijn van de kunst. Daarna brak het rijk van de toekomst aan, dat tegelijk het rijk was van de kunst of liever: het rijk waarin het verschil tussen kunst en maatschappij, tussen kunstenaar en burger alle betekenis had verloren.

Waar kwam deze pretentie van de avant-garde vandaan? Hoe was men op het idee gekomen dat uitgerekend de kunst zo'n beslissende revolutionaire kracht kon zijn? In de dertiende of de zeventiende eeuw zou zoiets ondenkbaar zijn geweest. Kunst stond toen altijd in dienst van hogere waarden en waarheden, afkomstig uit een andere bron. Boven aan de hiërarchie stonden - om het in twee woorden samen te vatten - Troon en Altaar. De kunstenaar mocht de lof van God zingen, de vorst prijzen, de adel amuseren, de burgerij beleren, en in de maatschappelijke marge was er ook nog ruimte voor carnavaleske spot en satire. Maar dat de kunst een creatieve kracht zou zijn, die de wereld en de mensheid op eigen gezag zou kunnen vormen en de wet voorschrijven, kwam in niemands hoofd op.

Die gedachte wordt pas mogelijk in de loop van de achttiende eeuw, toen de traditionele maatschappelijke en religieuze hiërarchie aan het wankelen raakte door toedoen van het kritische rationalisme van de Verlichting. Tegelijkertijd vond iets anders plaats: een omwenteling in het denken over schoonheid. Sinds Plato gold de schoonheid als iets bovennatuurlijks, iets tijdloos en eeuwigs, een *idee*, waarvan in kunstwerken hoogstens de natuurlijke afglans kon worden geïmiteerd, op voorwaarde dat men zich zorgvuldig aan de daartoe vastgestelde regels hield. Onder invloed van het Verlichtingsdenken raakt deze overtuiging eveneens aan het wankelen. Men

ontdekt dat schoonheid niet zozeer op transcendente ideeën berust, als wel op de menselijke smaak. En daarmee is de esthetica geboren als een zelfstandige filosofische discipline en het esthetische als een zelfstandig domein van menselijke kennis en ervaring.

De gevolgen van deze omwenteling zijn enorm geweest en hebben - naast nog veel meer - de avant-garde mogelijk gemaakt. De esthetische ervaring hoefde haar waarde niet langer te ontlenen aan iets dat buiten haar lag. Onafhankelijk van religieuze, ethische of politieke normen kon iets mooi worden gevonden - het 'interesseloses Wohlgefallen', waar Kant over spreekt in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790). Wat hier in feite wordt uitgevonden is: de autonomie van de kunst. Opeens verviel de noodzaak om aan vaste, voorgeschreven regels te gehoorzamen. Er bestond immers geen onveranderlijk *idee* schoonheid; met een gerust hart kon men voortaan de eigen verbeelding de vrije teugel gunnen. Iets wat al in de achttiende eeuw leidde tot een cultus van het artistieke genie, dat zelf zijn regels bepaalt.

In de Romantiek, die Europese explosie van artistieke 'genialiteit', zien we wat voor consequenties de autonomie van de kunst met zich meebrengt. De kunst en het esthetische hebben zich namelijk niet tot hun eigen domein beperkt, al zou dat later óók gebeuren (in de doctrine van het *l'art pour l'art*), maar de autonomie werd benut als een uitvalsbasis, die kunstenaars, schrijvers en dichters in de gelegenheid stelde zich op eigen gezag met de wereld te bemoeien.

Uiteraard heeft de verwarring waarin de wereld toentertijd verkeerde daar het nodige toe bijgedragen. Dank zij de Franse Revolutie was aan het traditionele, vanzelfsprekende gezag van Troon en Altaar daadwerkelijk een eind gekomen. De verwarring had de vorm aangenomen van wat we nu zouden noemen: een ideologisch vacuüm, dat iedereen ertoe dwong opnieuw na te denken over de fundamenteën van de samenleving. De romantici zagen hier een mooie taak weggelegd voor de kunst, in het bijzonder de poëzie.

Zij spiegelde zich aan het verre verleden, toen het de dichters waren geweest die de samenleving als wetgevers in het leven hadden geroepen. Mozes, Solon, Lycurgus, Zoroaster, Homerus, de Attische tragediedichters en ook de legendarische Keltische bard Ossian (van wie de - overigens zelfverzonnen - gezangen in 1765 werden gepubliceerd door de Schotse dichter Macpherson) golden als de grote voorbeelden. Zij waren dichter, priester, profeet en wetgever in één geweest, zij hadden de mythen geformuleerd waarin de waarden en waarheden van hun volk werden bewaard en doorgegeven. Van hun creaties waren sociale cohesie en harmonie afhankelijk. Zouden de romantische dichters die eminente rol niet opnieuw kunnen vervullen?

Overal in Europa moet men zich deze vraag gesteld hebben. En bij heel veel dichters, schrijvers en filosofen luidde het antwoord hartstochtelijk: ja! Schiller, Hölderlin, Schlegel, Blake, Schelling, Hugo, Lamartine, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Bilderdijk, Novalis, en een hele reeks mindere of latere goden droomde van een rol als profeet, ziener, leidsman van de natie, schepper van een nieuwe mythologie, die de door rationalisme, industrialisatie, revolutie en oorlog uit zijn voegen geraakte mensheid opnieuw tot een harmonieuze eenheid zou weten te smeden.

Laten we één van hen wat nader bekijken: de Duitse dichter Novalis, die in *Die Christenheit oder Europa* (1799) het program van zo'n herwonnen eenheid heeft opgesteld. Zoals de titel van zijn tekst al aangeeft, speelt de religie in zijn opzet een belangrijke rol. Dat is bij meer romantici het geval geweest. Maar het verschil met de kunst, met de poëzie is bij Novalis opvallend klein. In een van zijn vele nagelaten notities lezen we dat de 'ware dichter' altijd 'priester' is en omgekeerd, net zoals het in de oudste tijden was geweest. Dus waar Novalis over de religie spreekt is het nauwelijks mogelijk een principieel onderscheid te maken met de poëzie. Religie was voor hem een vorm van poëzie. Wat verwachtte hij van deze poëtische religie of religieuze poëzie?

Niets minder dan dat zij de bestaande tegenstellingen in de wereld zou verzoenen en het verscheurde Europa weer tot één geheel zou maken. Felle kritiek heeft Novalis op het rationalisme van de Verlichting, dat alle luister en bezieling aan de dingen had ontnomen. De 'oneindige scheppende muziek van het heelal' was verworpen tot 'het eentonig klapperen van een enorme molen, die door de stroom van het toeval gedreven werd en erop dreef; een molen op zichzelf, zonder bouwmeester en zonder molenaar; eigenlijk een waar perpetuum mobile: een molen die uit zichzelf maalt'.

Nauwelijks minder negatief was hij over de Franse Revolutie, waarin de strijd tussen het oude en het nieuwe tot de meest gruwelijke excessen had geleid. Alleen een nieuwe religie, een 'derde element, dat wereldlijk en bovenwereldlijk tegelijk is', kon de strijdende machten weer in 'balans' brengen. Pessimistisch was Novalis niet, want met name in Duitsland waren de tekenen van een 'nieuwe wereldbezieling' (en daarmee doelde hij zowel op het Idealisme van Fichte als op de romantische poëzie) onmiskenbaar. Ik citeer: 'Duitsland gaat een langzame maar zekere gang vóór de overige Europese landen uit' - Duitsland als avant-garde, zou je bijna zeggen, zeker als we zien waar men in Duitsland op afstevende: op 'een universele identiteit, een nieuwe geschiedenis, een nieuwe mensheid'. Dezelfde Novalis schreef trouwens ook (dit om de verwantschap met de latere avant-garde te benadrukken): 'Een ware vorst is de kunstenaar der kunstenaars (...) Iedere mens zou kunstenaar moeten zijn. Alles kan tot schone kunst worden'.

De Romantiek is vaak voorgesteld als een reactionaire beweging, maar het pathos van vernieuwing en regeneratie dat hier bij Novalis klinkt, spreekt een andere taal. Hoewel hij in *Die Christenheit oder Europa* de Middeleeuwen verheerlijkt als een tijdperk waarin alles nog in orde was, is het niet zo dat hij naar het middeleeuwse verleden terug wil. Het dient als een voorbeeld van hoe het kan en hoe het moet - in de toekomst, die een verbeterde, verrijkte versie van het goede uit het verleden te zien geeft.

En zo is het ook met de dromen over een nieuwe mythologie. Van een terugkeer naar de oude mythologie is geen sprake. In het befaamde *Älteste Systemprogramm* van het Duitse Idealisme, opgesteld door Hölderlin, Hegel of Schelling, gaat het uitdrukkelijk om een 'Mythologie der Vernunft'. En Friedrich Schlegel maakt in zijn 'Rede über die Mythologie' (opgenomen in het *Gespräch über die Poesie*) heel duidelijk dat de 'nieuwe mythologie' die hij bepleit geen reactionaire

terugval zal zijn. Zij moet `uit de diepste diepten van de geest te voorschijn worden gehaald; zij moet het kunstigste van alle kunstwerken zijn, want zij dient alle andere te omvatten, een nieuwe bedding en vat voor de oude eeuwige oerbron van de poëzie en zelfs voor het oneindige gedicht, waarin de kiemen van alle andere gedichten verborgen zijn'.

Vaag klinkt het allemaal wèl, zij 't niet veel vager dan de toekomstdromen die we bij de twintigste-eeuwse avant-garde zijn tegengekomen. Veel is er dan ook niet van terecht gekomen. Shelley schrijft in zijn *Defense of poetry*: 'Poets are the unacknowledged legislators of the world' - unacknowledged, niet erkend, men heeft niet of nauwelijks naar hen geluisterd. Novalis' nieuwe mensheid, vol harmonieuze bezieling, is geen werkelijkheid geworden. Alleen in Frankrijk, waar de onzekere politieke situatie bijna de hele negentiende eeuw door kansen is blijven bieden, hebben romantici als Alphonse de Lamartine en Victor Hugo in hun hoedanigheid van zelfbenoemde poëtische zieners inderdaad de nodige maatschappelijke invloed kunnen uitoefenen. Maar ook van hun optreden kun je moeilijk beweren dat het de veel bezongen harmonie dichterbij heeft gebracht.

Met de Revolutie van 1848, de `romantische' revolutie, was hun rol bovendien nagenoeg uitgespeeld. Hugo wist het nadien nog te brengen tot nationaal symbool van het verzet tegen Napoleon III, maar Lamartine (die tijdens de revolutie een moment de staatsmacht in handen had gehad) kon alleen nog verzuchten: 'Als de kunst niet de profeet van God is, wat is zij dan? De komediant van de mens?'

Het is, vind ik, wel een goede vraag. Of liever, het is een dilemma, waar ook de avant-garde mee te maken zou krijgen. Alleen zit God nog een beetje in de weg. Behalve bij sommige expressionisten valt immers bij de zieners van de avant-garde van religie, althans in de gebruikelijke zin van het woord, niet veel te bespeuren. Hoogstens hebben zij er een seculiere religie van de kunst op na gehouden, met dit voorbehoud dat daaronder beslist niet de een of andere vorm van *l'art pour l'art* mag worden verstaan. Van dit paroxisme van artistieke autonomie moesten zij nu juist niets hebben. De kunst als zelfstandig domein, afgescheiden van de rest van de samenleving, was voor hen iets volstrekt onacceptabels. Dat reduceerde de kunst inderdaad tot de `komediant van de mens'. Dan liever de `profeet', maar niet van God.

Het wordt tijd om Friedrich Nietzsche te hulp te roepen, de filosoof die meer dan wie ook de avant-gardistische droom van een nieuwe wereld en een nieuwe mens heeft voorbereid. Nietzsche geldt - ik vertel U niets nieuws - als de boodschapper van de `dood van God', een gebeurtenis waarvan ook menige romanticus al een angstig vermoeden had. De `dood van God' betekent het einde van de zekerheid van alle waarheid en van alle waarden, morele zowel als religieuze, van alle bovennatuurlijke zin en betekenis, en van alle wetenschappelijke objectiviteit. Alles is `interpretatie', zegt Nietzsche. Wat wil zeggen: alles, onze hele `wereld', is niet een gegeven, maar iets dat alleen bestaat bij de gratie van de menselijke creativiteit. `De mens is veel meer

kunstenaar dan men weet', schrijft hij in *Jenseits von Gut und Böse*. De mens scheidt zelf de middelen die hij nodig heeft om zich teweer te stellen tegen de chaos van het bestaan, het onophoudelijke 'worden', dat leven en dood in één is.

In zijn eerste boek *Die Geburt der Tragödie* lijkt Nietzsche een rechtstreekse erfgenaam van de Romantiek te zijn. Een krachtige, levensvatbare cultuur bestaat dank zij haar mythen - menselijke creaties, herhaald in het schouwspel van de tragedie, die het 'dionysische' geweld bezweren in een 'apollinische' vorm. Alleen zo valt er te leven met de verschrikking, zonder dat deze - uit angst of zwakte - wordt ontkend. De gedeelde ervaring in het theater was in de Griekse Oudheid de basis van de gemeenschap, een krachtige basis die de Grieken in staat had gesteld het machtige Perzische rijk te verslaan. In zijn eigen tijd verwachtte Nietzsche een 'wedergeboorte' van de tragedie dank zij de Duitse muziek, in het bijzonder die van zijn vriend Richard Wagner.

Een romantische verwachting is nauwelijks denkbaar, zeker als we beseffen hoezeer ook de romantici van het begin van de negentiende eeuw het theater beschouwden als het medium om hun visionaire heilsboodschap te verbreiden. Na de breuk met Wagner wenste Nietzsche liever niet geassocieerd te worden met de Romantiek, maar dat neemt niet weg dat ook zijn latere werk nog altijd een opvallend romantische inslag vertoont. Het verschil is alleen dat nu de filosoof de fakkel van de dichter of componist heeft overgenomen. In de gedaante van Zarathustra blijft Nietzsche op de romantische ziener en profeet lijken. En ook Zarathustra verkondigt een boodschap van verandering en vernieuwing door middel van de kunst: om niet aan het alom woekerende nihilisme ten onder te gaan zal de mens zelf nieuwe, heroïsche waarden moeten scheppen. Met in het vooruitzicht de komst van de 'Übermensch' - niet een wezen dat uit de hemel zal neerdalen, maar dat de mens uit zijn eigen binnenste te voorschijn moet zien te toveren.

Zijn filosofie, schrijft Nietzsche ergens, is er een voor 'kunstenaars' en eigenlijk 'alléén voor kunstenaars'. Om kunstwerken in de beperkte zin van het woord was het hem niet te doen. Van zoiets als een *l'art pour l'art* moest hij, net als de latere avant-garde, niets hebben; dat was slechts een uiting van 'décadence', een symptoom van ziekte en wilswakte. Niet alleen in de wetenschap, ook in de kunsten verzette Nietzsche zich tegen de verabsolutering van arbeidsdeling en specialisatie. De kunst, als een soort totale creativiteit, diende zich uit te strekken tot alle terreinen van het bestaan. Zijn utopie bestond uit een wereld van scheppende heersers, die zich ten doel hadden gesteld 'de lotgevallen van de aarde in de hand te krijgen' en 'aan de mens zelf als kunstenaar vormend bezig te zijn'.

Dezelfde utopie van een totale esthetisering, inclusief de vorming van een nieuwe mens, vinden we terug bij de avant-garde. Soms met Nietzsche's heroïsche, krijgshaftige pathos, zoals bij Marinetti en diens futuristen; soms zonder, zoals bij de meeste expressionisten en bij de surrealisten. Een ander, naar mijn idee voor ons onderwerp secundair verschil zit hem in de specifieke opvatting van de artistieke vorm. Bij Nietzsche gaat die vorm toch steeds de richting op van de volmaakte klassieke eenheid, terwijl de avant-gardisten met hun 'parole in libertà', hun 'écriture automatique', hun 'simultaniteit' en hun 'anti-kunst' juist een doorkruising van elke

formele, al dan niet klassieke eenheid cultiveren.

Inmiddels weten we hoe het de avant-garde in de concrete politieke werkelijkheid van alledag is vergaan. Net zo min als de romantici zijn de avant-gardisten erin geslaagd hun visioenen van een nieuwe wereld en een nieuwe mens te realiseren. Elke avant-garde die met haar voornemens ernst maakte door zich aan te sluiten bij de een of andere *politieke* avant-garde (fascisme, nationaalsocialisme, communisme - alleen de democratie wist bijna niemand te verleiden), liep op zeker moment stuk op de concurrentie die daar werd aangetroffen. De enige uitzondering op deze regel is waarschijnlijk het futurisme geweest, dat samen met Mussolini aan de wieg had gestaan van het Italiaanse fascisme.

Geen enkele politieke leider, of hij nu Adolf Hitler heette of Josef Stalin, had behoefte aan avant-gardistische kunstenaars die hem de wet kwamen voorschrijven. De echte kunstenaars, dat waren zij zelf, met hun volgelingen en onderdanen als het gewillige (of met dictatoriaal geweld gewillig gemaakte) materiaal; van de overige kunstenaars verlangden zij in de eerste plaats dienstbaarheid aan de door hen vastgestelde doelen. De nieuwe wereld en de nieuwe mens behoorden tot stand te komen volgens hún ontwerp. De avant-garde kon zich aanmelden bij het ministerie of het commissariaat van propaganda. Of zij werd, letterlijk en figuurlijk, monddood gemaakt.

Het is een ironische geschiedenis die ik hier in vogelvlucht en met zevenmijlslarzen aan heb proberen te schetsen. De uitvinding van de artistieke autonomie stelt de kunst - eerst de Romantiek, daarna de avant-garde - in staat op eigen gezag pretenties te koesteren ten aanzien van de maatschappelijke realiteit. De autonomie had zich moeten oplossen in die realiteit, als de dromen van de avant-garde waren uitgekomen en het verschil tussen kunst en maatschappij zou zijn verdwenen. In werkelijkheid daarentegen wordt de autonomie geëlimineerd door de eisen van een totalitaire politiek. En waar de met zoveel passie en fanatisme bestreden burgerlijke maatschappij, met haar pluriformiteit en haar arbeidsdeling, blijft bestaan, daar zien we dat de avant-garde met een fluwelen handschoen naar het autonome domein van de kunst wordt terugverwezen, om in herdrukken en musea voort te leven als een omstreden, zowel bewonderd als verguisd en op den duur vooral vlijtig bestudeerd, artistiek erfgoed.

Maar dat is nog niet het eind van de ironie. 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 gedroomd heeft er nooit gekomen zijn. En dan heb ik het niet over het Rusland van Stalin of het Duitsland van Hitler, maar over *onze* wereld. In zekere zin belichamen wij, Europese burgers van de late twintigste eeuw, de nieuwe mens die de avant-garde zich aan het begin van de eeuw heeft voorgesteld. Onze werkelijkheid lijkt heel wat meer op haar utopie dan wij ons nu vaak realiseren, ook al zijn we - 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 minder bizar en lachwekkend, als we denken aan een automobilist, wie na een verkeersongeval door middel orgaantransplantatie het leven wordt gered. De humanitaire sentimentaliteit van de expressionisten is ook de onze, wanneer we collectief voor Rwanda onze giro-envelop in de brievenbus deponeren. En de duik in de diepzee 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. Waar zit de karikatuur - bij onze realiteit of bij de visioenen van de avant-garde?

Het is alleen niet de kunst geweest die deze nieuwe wereld en deze nieuwe mens heeft voortgebracht. Wat dan wel? 'Tja, als ik dat wist, zou ik het wereldraadsel hebben opgelost. Daarom zit er niets anders op dan mij te behelpen met een vaag begrip als 'moderniteit', dat beweeglijke en tegenstrijdige conglomeraat van daden, ideeën, angsten, verlangens en gebeurtenissen dat onze moderne, inmiddels postmoderne werkelijkheid produceert en waarvan de avant-garde eerder een symptoom is geweest dan de drijvende kracht.

Dat blijkt ook uit de straffeloos gewijzigde positie die de kunst tegenwoordig inneemt - en die een belangrijk deel van de kunstenaars, schrijvers en dichters altijd al heeft ingenomen. Een positie niet zozeer in de voorhoede, als wel in de marge, waar gereageerd wordt op veranderingen die buiten haar om plaatsvinden of al hebben plaatsgevonden. Ik weet niet of U vertrouwd bent met het Ptolemaeïsche stelsel, maar misschien kan dat - tot slot - die positie iets meer verduidelijken.

In het Ptolemaeïsche stelsel (dat sinds Copernicus een antiek curiosum is geworden en als zodanig de ironie ten opzichte van de avant-garde mooi demonstreert) ging men ervan uit dat de planeten en ook de zon in fraaie cirkels rond de aarde bewogen. Dat strookte uiteraard niet met wat het firmament *de facto* te zien gaf en daarom had men zogenaamde epicykels bedacht, kleine denkbeeldige cirkels die de planeten - gelijktijdig - beschreven tegen de grote cirkelbeweging in. Zo konden theorie en verschijnselen alsnog met elkaar in overeenstemming worden gebracht. Als we nu de grote cirkels vergelijken met die raadselachtige moderniteit, dan kunnen we de kunst vergelijken met die epicykels.

De kunst sribbelt tegen, wendt zich af, cultiveert het mogelijke, fixeert zich op het nabije, formuleert onleefbare waarheden, en wekt zo keer op keer de dierbare illusie van een *andere*, autonome werkelijkheid, terwijl zij intussen, zonder zich daar altijd even scherp van bewust te zijn, met de grote beweging meebeweegt. Achteraf bezien net als de avant-garde, maar met tegengestelde pretenties.

(Lezing SLAA 'De erfenis van de avant-garde'. Amsterdam, De Balie, 28 oktober 1994)