

El Dorado met en zonder vensters

Théophile Gautier en de dubbele agenda van l'art pour l'art

Bij *l'art pour l'art* of *art for art's sake* denken we in Frankrijk aan Gustave Flaubert, de 'beer' van Croisset, die dagen kon broeden op één zin en droomde van een boek over 'niets'. We denken aan Charles Baudelaire met zijn 'bloemen van het kwaad' en aan Stéphane Mallarmé met zijn hermetische, alleen voor ingewijden bestemde gedichten. In Engeland denken we aan Walter Pater, de in Oxford als in een klooster versholene estheet, voor wie alle kunst neigde naar 'muziek', het volmaakte samenvallen van inhoud en vorm, en bij wiens dood Oscar Wilde zich verbaasd afvroeg of hij wel ooit had geleefd. En uiteraard denken we aan Wilde zelf, die in het voorwoord bij zijn enige roman met provocerende nonchalance alle kunst 'quite useless' noemde.

Een heilig ontzag voor de vorm, een bijna religieuze cultus van de schoonheid, haat tegen de bourgeoisie, afkeer van politiek en utilitarisme, wantrouwen jegens de natuur, een hartstochtelijk beleden exotisme en bovenal een exclusieve toewijding aan de kunst alleen ter wille van de kunst - door dit alles onderscheidde de adepten van *l'art pour l'art* zich van de meeste andere schrijvers, dichters en kunstenaars. In de 19e eeuw werd *l'art pour l'art* geassocieerd met decadentie en ongezonde verfijning, met snobisme en levensmoeheid, met gekunsteldheid en pessimisme. Tegenwoordig is de doctrine nog steeds omstreden.

Dat is heel begrijpelijk. Kunst en literatuur zijn tenslotte in het grootste deel van de geschiedenis nooit beschouwd als hun eigen doel. Kunstwerken golden als imitaties van de natuur en werden verondersteld de religieuze waarheid te eren, de politieke macht te symboliseren of een morele boodschap te vertolken. Daarnaast dienden kunst en literatuur als amusement, zij het liefst met een morele kern; het klassieke adagium luidt *prodesse et delectare*, lering en vermaak, meer in het bijzonder: lering dóór vermaak.

Pas de uitvinding van de esthetische autonomie in de 18e eeuw maakte hieraan een eind. Niet dat religie, politiek en moraal opeens uit de kunst en de literatuur verdwenen, maar hun hegemonie verloor haar vanzelfsprekendheid. Voorop kwam nu de kunst zelf te staan - als een onafhankelijk domein met eigen regels en wetten, niet meer bij voorbaat ondergeschikt aan enig religieus, moreel of politiek gezag. *L'art pour l'art* is de meest extreme consequentie daarvan, zij het enkel als theorie; als praktijk is *l'art pour l'art*, juist vanwege die extreme opvatting van autonomie, onbestaanbaar.

Dient een kunstwerk ooit alleen zichzelf? Er is altijd een kunstenaar uit wie het is voortgekomen en wiens behoeften (welke dan ook) het bevredigt, er is altijd een publiek waardoor het wordt gerecipiëerd en waarvan het de behoeften (wederom welke dan ook) bevredigt. Kunstwerken zijn ondenkbaar zonder een context, die onvermijdelijk hun waarde, hun betekenis, hun identiteit bepaalt. Esthetische autonomie en dus ook *l'art pour l'art* zijn per definitie relatief, maar dat maakt ze nog niet zinloos. *L'art pour l'art* (en voor de 18e eeuwse uitvinding van de esthetische

autonomie geldt hetzelfde) behelst een bepaalde strategie van de kunst en van de literatuur om zich tot de haar omringende werkelijkheid te verhouden. Zij weigert ieder religieus, politiek of moreel a priori, maar daarin schuilt op zichzelf al een religieuze of anti-religieuze, een politieke of anti-politieke en een morele of anti-morele betekenis.

Het heeft niet zoveel zin om daar *in abstracto* over te filosoferen, zonder de concrete historische omstandigheden in ogenschouw te nemen waaronder de doctrine van *l'art pour l'art* heeft kunnen ontstaan. Daarbij loont het de moeite om ook te letten op de tegenstrijdigheden die in de praktijk voorkomen. Zoals de ontrouw van een huwelijkspartner veel verraadt over de aard van het huwelijk, zo kunnen de *faux-pas* van de *l'art pour l'art*-adepten het nodige onthullen van wat hen werkelijk drijft in hun even extreme als exclusieve keuze voor de kunst. Niet alleen de betekenis van de *l'art pour l'art*-doctrine wordt erdoor verhelderd, ook komen het principe van de esthetische autonomie dat eraan ten grondslag ligt alsmede de mogelijke consequenties voor de moderne kunst en literatuur in een scherper licht te staan.

Ik heb het uitdrukkelijk alleen over de *moderne* kunst en literatuur, want alleen zij danken hun bestaan als onderscheiden grootheden aan deze autonomie. Sterker nog, pas op grond van de esthetische autonomie is het mogelijk geworden om te spreken over 'kunst' en 'literatuur' in de huidige zin van het woord, dat wil zeggen mét de kwalitatieve rangorde die daarbij is inbegrepen.

Voor het eerst gebeurt dat in de romantiek ofwel – ruim genomen - in de laatste decennia van de 18^e eeuw. Met de romantiek, zo kun je het ook zeggen, begint de moderne kunst en literatuur. Als mogelijkheid is de *l'art pour l'art*-gedachte daarin van meet af aan gegeven, en in de praktijk zien we haar, zij het nog zonder de formule, hier en daar opduiken, bijvoorbeeld bij de schatrijke, excentrieke Engelse schrijver, reiziger en torenbouwer William Beckford, bekend van zijn korte 'faustiaanse' roman *Vathek* (1782), of bij de Duitse dichter en denker Karl Philipp Moritz, de eerste die een nog altijd vertrouwd aandoende theorie bedacht inzake het 'in-zichzelf-volmaakte' en dus autonome karakter van het ware kunstwerk en die in zijn *Fragments aus dem Tagebuche eines Geistersehers* (1787) de prikkelende hypothese opwierp dat alle ellende in de wereld gerechtvaardigd zou zijn omdat er zulke geweldige poëzie van te maken is.

Maar als school of als beweging, ditmaal mét de formule, hoort *l'art pour l'art* thuis in een latere fase van de romantiek. Het eerst manifesteert zij zich in Frankrijk: niet pas in de jaren van het Tweede Keizerrijk (1852-1870) of het fin-de-siècle, waarmee *l'art pour l'art* gewoonlijk wordt geassocieerd¹, maar al in de vroege jaren dertig, toen een liberale revolutie een eind had gemaakt aan de Restauratie en toen het nieuwe regime van 'burger-koning' Louis-Philippe een wankel 'juste-milieu' trachtte te bewaren tussen revolutie en reactie. In die woelige periode na de drie 'glorieuze' juli-dagen van 1830 werden de principes van *l'art pour l'art* onder woorden

¹ Zie Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et premiers réalistes*. Paris, 1906. Historisch ruimer (en internationaler) van opzet is Gene H. Bell-Villada. *Art for art's sake and literary life. How politics and markets helped shape the ideology & culture of aestheticism, 1790-1990*. Lincoln & London, 1998.

gebracht door de dichter, schrijver en criticus Théophile Gautier (1811-1872), leermeester en voorbeeld voor allen die zich nadien op deze principes zouden beroepen.

Een rood vest

Ooit was het even beroemd als berucht, het rode vest dat Gautier droeg op 25 februari 1830, tijdens de première van Victor Hugo's toneelstuk *Hernani*. Classicisten en romantici vlogen elkaar de hele voorstelling door in de haren en daarom spreekt men sindsdien van de *bataille d'Hernani*. De 'veldslag' duurde diverse avonden achtereenvolgens; daarna konden de romantici voorzichtig concluderen dat zij gewonnen hadden.

Vergeleken met Duitsland en Engeland is de romantiek in Frankrijk laat doorgebroken. Tijdens de Franse Revolutie en het daarop volgende Keizerrijk bevonden vroege Franse romantici als Chateaubriand, Sénancour en madame de Staël zich in de oppositie of in de maatschappelijke marge. Bonaparte en zijn revolutionaire voorgangers vermomden zich liefst als de Grieken en Romeinen die zij in de talloze antieke en moderne tragedies hadden leren kennen. Pas na 1815, onder de Restauratie, kreeg de romantische literatuur voor het eerst een podium en – in de gedaante van Alphonse de Lamartine, Victor Hugo en Alfred de Vigny – een drietal 'geniale' dichters die in brede kring gelezen werden. Toch hield het merendeel van het publiek, met name het liberale deel, het liever bij de oude vertrouwde klassieken. Dat kwam mede doordat de jonge romantici zich ontpopten als poëtische steunpilaren van Troon en Altaar, maar ook toen zij tegen het eind van de jaren twintig in meer liberaal vaarwater terechtkwamen, was er nog altijd een literaire veldslag nodig om de acceptatie van de romantiek in het 'officiële' *Théâtre Français* af te dwingen.

Gautier, negentien jaar oud, streed mee in het romantische 'leger', waar iedereen – zoals hij later zou schrijven – 'jong' was en vervuld van haat tegen de starre 'pruiken', voor wie Racine en Boileau het literaire *nec plus ultra* betekenden. De eigen voorkeur ging een heel andere richting uit, en dat liet men ook in het uiterlijk blijken, dat iets 'gotisch' of 'middeleeuws' moest hebben. De romantiek was voor deze jonge heethoofden niet slechts een kunststopvatting, het was een manier van leven. Hoewel Gautier bepaald niet de enige was die zich bizar had uitgedost, heeft men hem zijn lange 'romantische' haren en zijn rode vest zijn leven lang nagedragen. 'Dat zullen we dus aan het universum nalaten!', schrijft Gautier met een knipoog in zijn helaas nooit voltooide memoires, postuum gepubliceerd onder de titel *Histoire du romantisme*, 'Onze gedichten, onze boeken, onze artikelen, onze reizen zullen worden vergeten; maar ons rode vest zal men zich herinneren'².

Ondanks de knipoog heeft hij geen gelijk gekregen, want zo beroerd staat het er nu ook weer niet voor met zijn reputatie. Buiten de literatuurgeschiedenis kent iedereen Gautier – al dan niet bij naam – van het ballet *Giselle*, waarvoor hij in 1841 het scenario bedacht, geïnspireerd door enkele dichtregels van Heinrich Heine.

² Gautier. *Histoire du romantisme*. Paris, 1874, 90.

Binnen de literatuurgeschiedenis wordt hij herinnerd om zijn romans en zijn fantastische verhalen, en niet in de laatste plaats om zijn conceptie van de doctrine van *l'art pour l'art*. Kent iemand zijn rode vest nog?³

Het grappige is dat Gautier zelf achteraf twijfel heeft gezaaid omtrent de roodheid van zijn vest. Die zou vermengd zijn met enig 'purper', lezen we in zijn *Histoire du romantisme*. En de gebroeders De Goncourt melden in hun *Journal*, uit de mond van vriend Gautier, dat de kleur in werkelijkheid 'rose' was geweest⁴. Waar een mens zich al niet druk om maakt. Maar Gautier ging het erom te benadrukken dat het rood van zijn vest niets maar dan ook niets te maken had gehad met sympathie voor het republikeinse rood van de Jakobijnen uit de Franse Revolutie. Hem had geen enkel politiek motief gedreven; zijn verdediging van Hugo en diens toneelstuk was enkel voortgekomen uit een belangeloze liefde voor 'het ideaal, de poëzie en de vrijheid van de kunst'.

Ziedaar een van de vele formuleringen van *l'art pour l'art* die in het werk van Gautier voorkomen. Hoewel hij de term zelf zelden gebruikt, heeft hij het esthetische en poëtische gedachtegoed dat ermee wordt aangeduid al heel vroeg verdedigd. Luister naar het voorwoord bij zijn tweede dichtbundel *Albertus ou l'âme et le péché* uit 1832. Daar krijgen de 'utilitairers, utopisten, economen, saint-simonisten en anderen' te horen dat het enige waartoe deze bundel dient is: *mooi* te zijn, 'als de bloemen, als de parfums, als de vogels, als alles wat de mens niet heeft kunnen verdraaien en bederven voor zijn eigen gebruik'. En Gautier vervolgt: 'Zodra een ding nuttig wordt, houdt het op mooi te zijn. Het keert terug in het positieve leven, van poëzie wordt het proza, van vrij wordt het slaafs. Alle kunst zit daar – de kunst, dat is de vrijheid, de luxe, de bloei, het ontluiken van de ziel in ledigheid. Schilderkunst, beeldhouwkunst, muziek, ze dienen absoluut nergens toe...' ⁵

Nuttig is lelijk

Het meest uitvoerig is Gautier in het spraakmakende voorwoord bij zijn eerste roman *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836), dat tevens een frontale aanval op de literaire journalistiek bevat. In het zeer ironische en hier en daar satirische betoog lepelt Gautier alle bekende argumenten tegen de critici op: het zijn allemaal mislukte schrijvers, ze zijn jaloers op echte schrijvers, ze verwijten de schrijvers de daden van hun helden etc. Wat hem echter het meest dwars zit is het moralisme waarmee literaire kunstwerken door hen worden beoordeeld. Dit moralisme zou 'lachwekkend' zijn, als het niet zo 'vervelend' was, vindt Gautier. De krant verandert in 'een preekstoel', de journalist in een 'predikant'; het enige wat ontbreekt is de tonsuur en het priesterboordje⁶.

Gautier schreef dit voorwoord nog voordat zijn roman af was, in 1834, en reageerde zo op een campagne die dat jaar, met steun van de overheid, in de pers

³ Tekenend voor de erkenning is Gautiers opneming in 2002, met twee delen *Romans, contes et nouvelles*, in de prestigieuze *Bibliothèque de la Pléiade*.

⁴ *Ibid.*, 96 en Goncourts. *Journal*, I. Paris, 1989, 988.

⁵ Gautier. *Poésies Complètes*, I, 82-83.

⁶ Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I. Paris, 2002, 212.

werd gevoerd tegen het vermeende 'immoralisme' van de nieuwe romantische literatuur. Want Hugo en zijn 'leger' mochten dan in het theater hebben getriomfeerd, de tegenstand bleef. Persoonlijk kreeg Gautier ermee te maken toen een artikel van zijn hand over François Villon (later opgenomen in *Les Grotesques*, 1844) in een concurrerende krant werd gebrandmerkt als een symptoom van moreel en esthetisch verval. Zijn hoofdredacteur begon een proces wegens smaad, dat hij verloor – de spot in het voorwoord was Gautiers eigen defensie tegen het agressieve moralisme dat alle vrijheid in de kunst om zeep dreigde te helpen⁷. Uitvoerig en met smaak trekt hij van leer tegen de literaire zedenmeesters, maar pas echt interessant wordt zijn betoog of liever tirade als hij bij de 'utilitaire critici' is aangeland, een heel andere categorie dan de moralisten van het 'juste milieu'.

Zij betichtten de romantische literatuur niet zozeer van immoralisme, als wel van een gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel. Literatuur behoort volgens hen het maatschappelijk belang te dienen, zij moet bijdragen aan de vooruitgang van de mensheid. Het gaat hierbij niet om zedigheid en burgermansfatsoen, maar om een actieve inzet voor de verbetering van de wereld. Wat moralisten en wereldverbeteraars niettemin met elkaar verbindt, is dat zij allebei van literatuur eisen dat zij nuttig is. Daar nu wil Gautier niets van weten en met verve verdedigt hij haar principiële nutteloosheid. Het enige nut van een boek is dat het de auteur en de uitgever ervan geld oplevert, en dat het de lezer een tijdlang afhoudt van het lezen van 'nuttige, deugdzame en progressieve kranten'. Het eerste noemt Gautier het 'materiële', het tweede het 'spirituele' nut⁸.

Opnieuw domineert de spot en opnieuw reageert Gautier op reële verwijten en aansporingen, afkomstig van onder meer republikeinen en saint-simonisten, dat wil zeggen van opposanten tegen het regime van Louis-Philippe en tegen het door diens ministers en volgzame critici bepleite burgermansfatsoen.

Met name de saint-simonisten, in het *Communistisch Manifest* door Marx en Engels weggezet als 'utopisch socialisten', deden een beroep op de romantische dichters en kunstenaars om zich bij hen aan te sluiten en zo de Vooruitgang te dienen. Dichters en kunstenaars vormden in de ogen van Saint-Simon en zijn aanhangers een 'avant-garde' (door hen werd deze militaire term voor het eerst gebruikt in relatie met de kunsten) die de rest van het volk vóór moest gaan door het nieuwe progressieve evangelie te verbreiden. De tekst daarvan was al geschreven, en wel door de in 1825 gestorven Saint-Simon die zichzelf beschouwde als de 'Newton' van de sociale wetenschappen. De dichters hoefden zich dus niet meer, zoals in de vroegste tijden, op te werpen als 'wetgevers' en 'profeten', want de geheimen van de Vooruitgang waren al ontsloten; adhesie en propaganda volstonden. Zo zag het nut van de kunst en de literatuur eruit in de ogen van deze progressieve wereldverbeteraars.

Hoewel grote romantici als Vigny en Sainte-Beuve niet ongevoelig waren voor de boodschap, gold de romantiek als literaire beweging in de ogen van de saint-simonisten toch als onvoldoende geëngageerd. Het is bij hen dat de term *l'art pour*

⁷ Zie Jasinski. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris, 1929, 186 e.v.

⁸ Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I, 228.

l'art, bedoeld als verwijt, voor het eerst wordt gekoppeld aan een stroming of richting, in dit geval de romantiek⁹. Hippolyte Fortoul (onder het Tweede Keizerrijk van Napoleon III, een sympathisant van het saint-simonisme, zou hij het tot minister van Onderwijs brengen), schrijft bijvoorbeeld in de herfst van 1833: 'Ja, de romantische kunst is niet in staat geweest om de beweging van de maatschappij te volgen, niet in staat geweest om deze te roemen, te verdedigen, te onderwijzen; (...)zij heeft zich opgesloten in de theorie van *l'art pour l'art* als in een klooster, en schijnt, door zich tot dit monnikendom te veroordelen, in de onherroepelijke eenzaamheid van haar graf twee of drie namen te hebben meegesleept die men voorbestemd achtte tot een lang en roemvol leven'¹⁰. Zoals verderop in zijn artikel duidelijk wordt, doelde Fortoul in het bijzonder op Victor Hugo, die inderdaad met kracht de vrijheid en de onafhankelijkheid van de poëzie verdedigde, maar die tegelijkertijd in de dichter een heraut van de Vooruitgang zag, alleen niet volgens het recept van Saint-Simon.

Uitdrukkelijk niet zelfs, zoals blijkt uit een manifest dat Hugo in mei 1833, een half jaar vóór Fortouls artikel, publiceerde in *L'Europe Littéraire*. De kunst moet niet meer alleen 'het schone' najagen, maar ook 'het goede', aldus Hugo. Dat wil alleen niet zeggen, voegt hij eraan toe, 'dat wij ook maar in het minst voorstanders zouden zijn van het *directe nut* van de kunst, een kinderachtige theorie die de laatste tijd naar voren is gebracht door filosofische sekten die de zaak niet grondig hebben bestudeerd'. Wie met deze 'filosofische sekten' bedoeld worden, behoeft geen betoog. Hugo heeft de inzichten van Saint-Simon niet nodig om de Vooruitgang te dienen. De kunst moet zichzelf trouw blijven en zich niet ondergeschikt maken aan de politieke waan van de dag. 'Het is tenslotte noodzakelijk dat de kunst haar eigen doel is, en dat zij tegelijkertijd onderwijst, moraliseert, beschaaft, maar zonder af te wijken, en steeds recht door haar eigen weg volgend'¹¹.

Wat we hier aantreffen is een concurrentieslag tussen literatuur en politiek. Daarbij dicht de literatuur zich bij monde van Hugo een even belangrijke rol toe als de politiek, en misschien nog wel een belangrijker. Dankzij zijn visionaire gaven (want Hugo zag de dichters nog wel degelijk als 'wetgevers' en 'profeten') kon de dichter het zich permitteren om de directe actualiteit te negeren ten gunste van hogere belangen: 'Wees noch van de oppositie, noch van de macht', houdt hij zijn collega's voor, 'wees van de maatschappij, zoals Molière, en van de mensheid, zoals Shakespeare'¹². In een later boek, over dezelfde Shakespeare, zou Hugo het nog eens bondig samenvatten: 'Kunst voor de kunst (*l'art pour l'art*) kan mooi zijn, maar kunst voor de vooruitgang is nog mooier'¹³.

⁹ De term als zodanig duikt voor het eerst op in het dagboek van Benjamin Constant (10 februari 1804) tijdens een bezoek aan Weimar; in 1818 gebruikte de filosoof Victor Cousin hem in een esthetica-college en in de laatste jaren van de Restauratie is de journalistiek ermee aan de haal gegaan. Zie John Wilcox. 'The beginnings of *L'art pour l'art*', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI [4], 1953, 360 e.v.

¹⁰ Fortoul. 'Souvenirs romantiques', in: *Revue Encyclopédique*, t. LX, oct-dec. 1833. Gecit. in Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art*, 77.

¹¹ Hugo. *Oeuvres complètes. Critique*. Paris, 1985, 57-58. De tekst van dit manifest is opgegaan in het voorwoord bij *Littérature et philosophie mêlées* (1834).

¹² *Ibid.*, 59.

¹³ *Ibid.*, 399. Het citaat komt uit *William Shakespeare* (1864).

Met hun verwijt van maatschappelijke afzijdigheid waren Fortoul en de zijnen dus bij Hugo aan het verkeerde adres, maar niet bij diens bijna tien jaar jongere bewonderaar Gautier, al kan men zich in zijn geval afvragen of de verwijten niet mede hebben uitgelokt (of op zijn minst versterkt) wat er verweten werd. In het voorwoord bij *Mademoiselle de Maupin* vinden we niets dat ook maar in de richting wijst van een 'beschavende' of 'onderwijzende' taak voor de kunst. Gautier herhaalt nog eens, en nu met provocerende bravoure, zijn ontkenning dat kunst nuttig is of zou moeten zijn. Het hele idee van het nut, evenals dat van de vooruitgang, wordt door hem in twijfel getrokken.

Is er op aarde iets absoluut nuttig? Gautier heeft zo zijn bedenkingen. Allereerst is het niet erg nuttig dat we op aarde zijn, dat we leven, maar stel dat we dat voor lief nemen: wat is er dan nuttig voor ons bestaan? Eten, een dak boven het hoofd (meer ruimte dan een doodskist is niet nodig, ook niet in het hiernamaals) – daarmee houdt de mens zich in stand. 'Maar zichzelf verhinderen te sterven, dat is geen leven', schrijft Gautier. Wat het leven de moeite waard maakt, ligt voorbij het bestaansminimum. Het zou gemist kunnen worden en kan dus niet in de strikte zin van het woord nuttig worden genoemd. Dat geldt bijvoorbeeld voor de schoonheid: 'Niets wat mooi is, is onmisbaar voor het leven', lezen we, en met een fraaie dialectische wending concludeert Gautier vervolgens dat alleen het nutteloze mooi kan zijn: 'Werkelijk mooi is alleen dat wat nergens toe kan dienen; alles wat nuttig is is lelijk, want het is de uitdrukking van de een of andere behoefte en de behoeften van de mens zijn laag en weerzinwekkend, net als zijn arme en zwakke natuur. De nuttigste plek van een huis, dat is de plee'¹⁴.

Gautier rekent zich tot degenen 'voor wie het overbodige het noodzakelijke is', en gooit dan echt de remmen los. Met plezier zou hij afstand doen van zijn rechten als Fransman en burger, om een authentiek schilderij van Raphaël te zien of een mooie naakte vrouw. Zelfs de terugkeer van Charles X, in 1830 van de troon verdreven, zou hij moeiteloos accepteren als de koning uit zijn 'chateau de Bohème' (Charles X leefde als balling in Praag) een mooie fles wijn voor hem meebracht. Politieke hervormingen, de preoccupatie van de progressieve oppositie tegen Charles X's opvolger Louis-Philippe, laten hem koud, maar iemand die een 'nieuw genot' uitvindt, kan op zijn geestdrift rekenen: 'want het genieten lijkt mij het doel van het leven te zijn, en de enige nuttige zaak ter wereld'¹⁵.

Zolang daarvan geen sprake is, hoeft men bij hem niet aan te komen met ideeën over vooruitgang of vervolmaakbaarheid (*perfectibilité*). 'Heeft men één nieuwe doodzonde uitgevonden?'. Het zijn er, helaas, nog altijd maar zeven. Dat heeft met vooruitgang toch niets te maken, meent Gautier. En wat de vervolmaakbaarheid van de menselijke soort betreft: daarvan zou pas sprake zijn als de mens een tweede maag kreeg of een tweede paar ogen, bijvoorbeeld op het achterhoofd. Al even ironisch én mismoedig oordeelt Gautier over de politieke veranderingen. Wat schieten we ermee op als straks iedereen mag stemmen en het aantal volksvertegenwoordigers wordt verdubbeld – alsof er al niet genoeg taalfouten in de Kamer worden gemaakt. Het

¹⁴ Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I, 229-230.

¹⁵ *Ibid.*, 230-231.

maakt bovendien geen enkel verschil: 'Wat doet het ertoe of het een sabel, een wijwaterkwast of een paraplu is die ons regeert. Het is altijd een stok, en het verbaast me dat de mannen van de vooruitgang met elkaar debatteren over de knuppel die hun rug moet bewerken, terwijl het veel progressiever en minder duur zou zijn om hem te breken en de stukken weg te gooien'¹⁶.

Tegen het eind van het voorwoord keert Gautier terug naar de critici en de journalistiek in het algemeen, om daar nog wat klappen uit te delen. Al met al, zo blijkt, is er geen criticus die deugt en ook de krant is welbeschouwd een funeste uitvinding. Toen Charles X de pers aan banden wilde leggen (de aanleiding voor de Revolutie van 1830) bewees hij 'een grote dienst aan de kunsten en aan de beschaving', oordeelt Gautier. Zonder krant en zonder kritiek bloeien kunst en literatuur, omdat er dan niemand meer tussen publiek en kunstenaar in staat. Aangezien hij de Renaissance noemt als voorbeeld van hoe er ook zonder kritiek grote kunst kan ontstaan, betekent dit impliciet een pleidooi om terug te keren naar het oude patronage-systeem.

Ook het elitaire karakter daarvan zal Gautier hebben aangesproken, want onmiddellijk daarna zien we hem tekeer gaan tegen de krant die het boek zou 'doden', zoals het boek de architectuur heeft gedood (een stelling die Hugo verdedigt in zijn roman *Notre-Dame de Paris* uit 1831) en de artillerie de moed en de spierkracht. De krant haalt overal het bijzondere en exclusieve vanaf, het 'maagdelijke', zoals Gautier het noemt; in plaats van 'naïeve ideeën' en 'individuele dwaasheden' horen we de hele dag om ons heen 'slecht verteerde brokken uit de krant'. Met haar sensatiezucht beneemt zij ons het plezier in gewone dingen en zij stompt alle nieuwsgierigheid af. En voor de letteren is zij al helemaal de pest, want de krant haalt de verrassing uit het toneelstuk door de ontknoping te verklappen en zij zorgt ervoor dat nu iedereen dezelfde onzin over literatuur te berde brengt als de eerste de beste 'académicien uit de provincie'.¹⁷

Wat hier door Gautier wordt aangeklaagd, met hoeveel ironie en overdrijving ook, is de moderne massacultuur en haar nivellerende werking, want massacultuur en massamedia zijn onmogelijk los van elkaar te zien. De tirades tegen de kritiek en de krant mogen zijn uitgelokt door actuele omstandigheden, Gautiers voorwoord laat – zonder het met zoveel woorden te zeggen – zien dat *l'art pour l'art* ook een principieel verweer was tegen de sociale en economische werkelijkheid waarmee de literatuur in de negentiende eeuw te maken kreeg. Binnen die werkelijkheid probeerden auteurs als Gautier een vrijplaats te creëren, een imaginair domein van een hogere orde, een domein van 'kunst' en van 'literatuur', door alle nadruk te leggen op de afstand tot en het verschil met de lagere massacultuur en haar media. Gautier ging zelfs zo ver om te verklaren dat hij bereid was onmiddellijk een loflied te dichten op Louis-Philippe als die alle literaire en politieke kranten zou verbieden¹⁸.

Ideologie en leven

¹⁶ *Ibid.*, 232-233.

¹⁷ *Ibid.*, 242-243.

¹⁸ *Ibid.*, 243.

Of hij daar een paar jaar later ook nog toe bereid was, blijft de vraag. Want de ironie van geval wil dat Gautier op de kop af twee jaar na het schrijven van het voorwoord van *Mademoiselle de Maupin* als criticus in dienst trad bij het dagblad *La Presse* van Émile de Girardin, nota bene de voornaamste pionier in Frankrijk van de commercialisering van het krantenwezen. Hij bedacht in 1836 dat de – hoge – abonnementsprijzen best gehalveerd konden worden om zo het lezersbestand te vergroten en hij geloofde (naar weldra bleek: terecht) dat het verlies ruimschoots gecompenseerd kon worden door meer advertenties op te nemen. Een andere vernieuwing betrof het dagelijkse feuilleton, het enige artikel dat ondertekend in de krant kwam; Girardin besloot dat feuilleton prominent op de voorpagina af te drukken en er bekende auteurs voor aan te trekken. Een van hen was Théophile Gautier, wiens eerste feuilleton (over beeldende kunst; een jaar later zou hij het theater-feuilleton overnemen) op 26 augustus 1836 in *La Presse* verscheen¹⁹. De wereld die hij met zoveel elan had verketterd, werd daarmee zijn biotoop – voor de rest van zijn leven.

Meer dan wat ook tekent dit contrast tussen ideologie (*l'art pour l'art*) en leven (journalistiek) het dubbelspel van de literatuur in de moderne commerciële wereld, want wat bij Gautier op de spits werd gedreven gold in principe voor *alle* schrijvers. Er bestond geen andere werkelijkheid meer buiten die van de culturele c.q. literaire markt. Hoezeer men ook tegen de commercialisering of 'industrialisering' (zoals het toen genoemd werd) van de letteren te keer ging, met spot, nijd of bittere luciditeit (in Balzacs roman *Illusions perdues* uit 1843 komen alle drie op meesterlijke wijze samen), zich eraan onttrekken was onmogelijk. Niemand wilde dat ook echt, getuige de inspanningen van de schrijvers in deze jaren om eindelijk het copyright op hun teksten eens goed geregeld te krijgen. Het heeft op zijn minst iets paradoxaals om de commercialisering van de literatuur te veroordelen en tegelijkertijd alles in het werk te stellen om literaire werken als gewone commerciële producten - met alle daarbij behorende verdiensten en wettelijke bescherming - erkend te krijgen²⁰.

Alleen wie van huis uit over voldoende kapitaal beschikte (de befaamde *livres de rente*, die Balzac stevast vermeldt bij de introductie van zijn personages, als ging het om karaktereigenschappen - wat in zijn romans vaak ook zo is), kon hieraan met soevereine minachting voorbij zien. Gautier behoorde niet tot die gelukkigen. Over zijn motieven om voor Girardin te gaan werken heeft hij nooit geheimzinnig gedaan. 'De beste Parnassus voor mij is een zakje met *écus* en een grote zak is ongetwijfeld nog beter', schrijft hij al in 1834 aan zijn uitgever²¹. Met zijn gedichten en verhalen maakte hij naam, *Mademoiselle de Maupin* (over een 17^e-eeuwse vrouw die zich als man verkleedt) veroorzaakte zelfs een bescheiden schandaal, maar verkopen deed zijn werk nauwelijks. De journalistiek bleek de enige mogelijkheid om van de pen te leven. Hoewel hij razendsnel, foutloos en onder alle omstandigheden kon schrijven, beschouwde Gautier zijn wekelijkse feuilleton (met daarnaast altijd ook nog artikelen

¹⁹ Zie Senneville. *Théophile Gautier*. Paris, 2004, 90-94.

²⁰ Op deze paradox of ambivalentie wijst Cassagne in *La théorie de l'art pour l'art*, 60.

²¹ Gautier. *Correspondance générale*, I. Paris, 1985, 44.

voor andere tijdschriften) als een 'molensteen' en hij vergeleek zichzelf met een ezel of paard in een tredmolen²². Aan zijn jonge vriend Maxime Du Camp, die op dat moment met Flaubert door de Oriënt aan het toeren was, schrijft hij in 1850: 'Ik zou de Banque de France willen beroven, een paar bourgeois vermoorden, een kapitalist doorboren en mij bij jullie voegen, want ik verdien met mijn lettergrepen zo weinig dat dat de enige manier zou zijn'²³.

In werkelijkheid deed hij niets van dat al en schreef onverdroten voort: theaterkritieken, beschouwingen over de jaarlijkse *Salons*, reisverslagen, verhalen, romans (Girardin vond in 1836 ook de roman-feuilleton uit), en ontwikkelde zich tot een gezaghebbende stem in de journalistieke en literaire wereld. Op deze manier kregen ook zijn esthetische opvattingen en ideeën een grote publieke verbreiding. Zo publiceerde Gautier in 1847, naar aanleiding van een boek van de Zwitserse schrijver-tekenaar Rodolphe Töpffer (de geestelijke vader van 'Meester Prikkebeen'), een uitvoerige beschouwing over de 'schoonheid in de kunst', waarin hij *expressis verbis* 'de fameuze formule van *l'art pour l'art*' verdedigt tegen Töpffer die er volgens hem niet veel van had begrepen.

L'art pour l'art betekende namelijk niet, dat de *vorm* het doel van het kunstwerk was geworden, maar dat 'alle onderwerpen onverschillig zijn en slechts waarde hebben dankzij het ideaal, het gevoel en de stijl die iedere kunstenaar eraan toevoegt'. Het programma van de *école moderne* (waarmee Gautier zich klaarblijkelijk identificeert) is 'de schoonheid om haarzelf te zoeken met een volledige onpartijdigheid, een volmaakte belangeloosheid, zonder succes te zoeken door middel van toespelingen of tendenties die aan het onderwerp vreemd zijn'. Vorm en inhoud waren één, maar 'de vormen van de kunst zijn geen zoetigheden om meer of minder bittere morele of filosofische pillen in te verbergen, en wie voor deze vormen een ander nut dan de schoonheid zoekt laat zien dat zijn geest gesloten is voor alle superieure influisteringen en niet in staat tot enige algemene zienswijze'²⁴.

Toch klinkt Gautier hier beslist een stuk minder radicaal dan in het voorwoord bij *Mademoiselle de Maupin*, want nog op dezelfde bladzijde lezen we dat dit niet betekent dat de kunst zich zou moeten opsluiten 'in een vooringenomen onverschilligheid, in een kille distantie tot alles wat levendig en eigentijds is om, als een ideële Narcissus, enkel haar eigen weerspiegeling in het water te bewonderen en verliefd te worden op zichzelf'. En wanneer hij vervolgens samenvattend schrijft: 'Kunst voor de kunst (*l'art pour l'art*) wil niet zeggen vorm voor de vorm, maar vorm voor het schone, waarbij wordt afgezien van elk vreemd idee, van elke afwijking ten voordele van de een of andere doctrine, van elk direct nut', dan is het bijna alsof we Hugo horen in zijn manifest van 1833²⁵.

²² Senneville. *Théophile Gautier*, 119.

²³ Gautier. *Correspondance générale*, IV. Paris, 1989, 273.

²⁴ Gautier. 'Du beau dans l'art', *Revue des Deux Mondes*, 1 sept. 1847. Herdrukt in *L'art moderne*. Paris, 1856, 150-152.

²⁵ *Ibid.*, 152-153.

Nog duidelijker is dat het geval in het revolutiejaar 1848, wanneer Gautier opeens standpunten verkondigt en ideeën oppert die zelfs regelrecht met de principes van *l'art pour l'art* in strijd lijken te zijn²⁶.

Revolutie

Als Théophile Gautier op 22 april 1848 zijn serie feuilletons over de jaarlijkse *Salon* begint, is er ogenschijnlijk nog niets aan de hand²⁷. 'Een dynastie is omver geworpen en de republiek is afgekondigd; de kunst bestaat er niet minder om', lezen we op de eerste bladzijde. De kunst is 'eeuwig' en ook al wisselen de regeringsvormen elkaar af, de kunst weet zich altijd te handhaven. 'De kunst staat boven de woelingen en de gebeurtenissen. Zij beheerst het feit vanaf de toppen van de idee'. Vaak is het enige wat overblijft van een omwenteling die de wereld lijkt te veranderen, de strofe van de dichter en het standbeeld van de beeldhouwer waarin die omwenteling wordt genoemd of gesymboliseerd. Dus wat doen het straatrumoer en de angst van de burger ertoe, schampert Gautier. Van een aanhanger van *l'art pour l'art* hadden we niet anders verwacht.

Maar dan blijkt de revolutie ook in de kunst iets van belang te hebben veranderd: de jury van de *Salon* is afgeschafte, iets waarvoor Gautier in het verleden meermalen heeft gepleit. Niet zo verbazingwekkend is daarom zijn enthousiasme. Eindelijk vrijheid, vrijheid voor iedereen, en Gautier moedigt elke kunstenaar aan zijn droom te verbeelden, zijn gedachten in een verhaal te vangen, zijn gevoelens uit te drukken en zelfs zijn meest bizarre voorkeuren en fantasieën te bevredigen, 'zonder valse schaamte, met de oprechtheid van de vrije mens'. 'Kunstenaars', roept hij uit, 'nooit was het ogenblik zo mooi', en dan volgt een verrassende lofzang op de 19^e eeuw, 'die grote 19^e eeuw, het mooiste tijdperk dat de menselijke soort heeft gezien sinds de verliefde aarde haar baan om de zon draait. Wees de tijd waardig, waarin het genie van de mens de duur, de ruimte en de smart heeft afgeschafte en de stoom, het ijzer, het licht en de elektriciteit laat werken als slaven'. Zullen we weldra niet 'als goden' zijn, vraagt hij zich af. 'Eindelijk nemen we bezit van onze planeet. De krachten van de natuur behoren ons toe: weldra zal zij geen geheimen meer voor ons hebben'.

De kunst mag hierbij niet achterblijven, opdat de alom geprezen eeuwen van Pericles, Leo X en Louis XIV door het heden zullen worden overtroffen. 'Kan een groot en vrij volk niet meer voor de kunst betekenen dan een stadje in Attica, een paus en een koning?' Aan de slag dus, want 'alle antieke mythen moeten worden vernieuwd. De oude emblemen betekenen niets meer. Met alle middelen moeten we een groot symbolisme creëren dat beantwoordt aan de ideeën en behoeften van onze tijd, theologisch, politiek en allegorisch'. Dat klinkt opeens heel anders. Want waar is

²⁶ Op deze 'andere' kant van Gautier ben ik attent gemaakt door Paul Bénichou in het hoofdstuk over Gautier van zijn meesterlijke studie *L'école du désenchantement*. Paris, 1992, 566-573.

²⁷ Gautier. *Salon de 1848*, te vinden op internet:

http://classiques.uqac.ca/classiques/gautier_theophile/Salon_de_1848/Salon_de_1848.html

de voorheen zo provocerend geëtaleerde nutteloosheid van de kunst gebleven? Wat is er met Gautiers *l'art pour l'art*-credo gebeurd?

In het feuilleton van 26 april blijkt dat zich te hebben teruggetrokken in de 'ezelschilderkunst', die Gautier afzondert van wat hij de 'monumentale schilderkunst' noemt. Die laatste schilderkunst wordt beslist *niet* om zichzelf wille bedreven, en daaraan is de rest van zijn feuilleton gewijd. Kennelijk heeft Gautier over de in zichzelf besloten, alleen zichzelf dienende 'ezelschilderkunst' niets naders te melden. Hij droomt daarentegen van grootse collectieve inspanningen om alle monumenten van Parijs met ornamenten te vernieuwen; zij zullen 'de nieuwe religie die vrijheid heet' uitdragen. Een eerste begin is al gemaakt met het Panthéon, waar allerlei schilders onder leiding van Chenavard wandschilderingen uitvoeren die 'alle mythologieën van de wereld' samenvatten²⁸. Op dezelfde manier zouden alle grote gebouwen in Parijs een beurt moeten krijgen, van de Notre Dame tot en met de Chambre des députés, waarvoor Gautier een 'Baylonisch paleis' aan de Seine voorstelt dat nog groter zal zijn dan het Parlement van Londen.

En passant meldt Gautier dat deze opdracht en deze collectieve aanpak zich niet tot de beeldende kunsten zouden moeten beperken; ook voor de literatuur is er werk aan de winkel. 'Lamartine en Hugo zouden het schema moeten ontwerpen voor immense nationale en cyclische gedichten, voor *Mahabaratta* van honderdduizend verzen, waarvan dichters die zij daartoe waardig achten de gedeelten die men hun aanwijst zullen berijmen'. Zelf verklaart Gautier zich alvast bereid om desgewenst onder toezicht van de meester een 'bas-reliëf' of een 'ornamentele krul' te verzorgen in een achteraf-kapelletje van deze 'literaire kathedraal'.

Dit zijn geen toevallige uitglijders meer, dit is – zonder dat het met zoveel woorden wordt gezegd – een complete herziening van Gautiers gebruikelijke standpunten. Aan de kunst wordt nu een eminent publiek belang toegekend, een onmiskenbaar *nut*, juist in een vrije republiek. Want die republiek, zo heeft Gautier dan al een maand eerder geschreven in zijn theater-feuilleton, zou geen voorbeeld moeten nemen aan het sobere Sparta, maar aan het luisterrijke Athene. Het moet een republiek worden waarin kunst en schoonheid geen vreemden zijn. Daarom betreurt hij het dat er bij de opera *La Muette de Portici* (in 1830 het startsein voor de Belgische Opstand, maar dit terzijde) zo weinig publiek in de zaal zit, en hij verdedigt de kunst als een 'luxe' omdat luxe, zoals in de 18^e eeuw al door onder anderen Voltaire was betoogd, goed is voor de economie. Maar bij dit voor de gelegenheid uit het verleden opgediepte argument blijft het niet.

Na een waarschuwing tegen een herhaling van de terreur van 1793 spreekt hij de hoop uit dat de revolutie toch vooral 'origineel' zal zijn en geen klakkeloze imitatie van haar grote voorganger. Om dat laatste te voorkomen zijn de kunstenaars onmisbaar. Gautier roept hen op, net als een maand later in zijn *Salon*-bespreking, om zich actief met de publieke zaak te bemoeien: 'laten zij nieuwe werken schrijven, zingen, schilderen en beeldhouwen voor een nieuwe wereld. Laat het schone het kleed zijn van het goede. Nobeledachten laten zich makkelijk in nobele vormen

²⁸ Over deze wandschilderingen schrijft Gautier uitvoerig in een artikel van september 1848, herdrukt in *L'art moderne*.

vertalen: geen primitieve minachting voor kunst die verliefd is op haar eigen perfectie. Kunst bestaat door zichzelf en moraliseert slechts door haar schoonheid²⁹. Ook deze formule herinnert meer aan Hugo dan aan het voorwoord bij *Mademoiselle de Maupin*. Gautier handhaaft de autonomie van de kunst en de literatuur, maar geeft tegelijk aan de kunst zo'n morele zin, dat ook een vrije republiek het moeilijk zonder haar kan stellen.

Op 20 maart spreekt hij zelfs van een 'recht' op kunst, 'even nuttig als het kiesrecht', na te hebben bericht dat de directeur van het *Theâtre Français* (door de revolutie herdoopt tot *Theâtre de la République*) de toegangsprijzen heeft gehalveerd. Nu kan ook een 'eerlijk handwerkergezin' het zich permitteren om 'hart en geest op te halen door de antieke en moderne meesterwerken te beluisteren: de aristocratie bestaat niet meer voor de genietingen van het verstand'. En hoe verrassend, Gautier juicht dat toe: 'Men moet de massa's het gevoel voor de kunst geven, zonder dat zijn naties niet meer dan menigten die door sombere stromen naar de afgrond van de vergetelheid worden gevoerd; het schone heeft een geweldige morele kracht; zijn verleiding bereikt geesten die het goede alléén onverschillig zou hebben gelaten'³⁰.

Het enige wat nog aan de oude Gautier herinnert is dat het wel op niveau moet gebeuren. Zijn pleidooi voor wat je met recht een 'geëngageerde' kunst en literatuur mag noemen, is niet populistisch. Kunstenaars en dichters zijn bij hem pedagogen, die het volk moeten verheffen. Wanneer een toneelschrijver het publiek naar de mond praat, komt hem dat op een strenge berisping te staan. Dat dichters zich door de 'grote gebeurtenissen van het moment' laten inspireren is geen enkel bezwaar, maar een 'baatzuchtig appel aan de hartstochten van de massa' stuit hem tegen de borst³¹, terwijl een toneelstuk met een revolutionaire inhoud dat niets revolutionairs heeft 'vanuit het oogpunt van de kunst', evenmin op instemming kan rekenen. Wanneer om commerciële redenen de theaterdirecteuren mochten weigeren echte dichters een kans te geven om over 'nationale onderwerpen' te schrijven, dan zouden er door de overheid gesubsidieerde theaters moeten komen, stelt Gautier voor. Zo belangrijk vindt hij het kennelijk dat het volk niet verstoken blijft van de ware kunst, die met 'grootse ideeën' en 'mooie voorbeelden' de ziel veredelt³².

In Nederland vielen zulke geluiden nog niet zo lang geleden te vernemen in sociaal-democratische kring, maar dat is voor Gautier in 1848 een stap te ver. Het *l'art pour l'art*-idealisme mag dan verdwenen zijn, wat ervoor in de plaats komt heeft niets van doen met socialisme of wat daar destijds voor doorging. Integendeel, voor de kunstenaars eist Gautier een plaats op die hij uitdrukkelijk gelijkstelt aan die van een *aristocratie*. In een opmerkelijk artikel van 28 juli keert hij zich tegen de 'gelijkheid der afgunstigen'. Daarmee lijkt hij juist de socialisten op het oog te hebben, aan wier propaganda menigeen de arbeidersopstand (naar aanleiding van het sluiten van de 'ateliers nationaux') toeschreef, die eind juni op uiterst harde en bloedige wijze was neergeslagen.

²⁹ Gautier. *Histoire de l'art dramatique en France*, V. Paris, 1859, 240-241. Deze zesdelige reeks bevat een ruime bloemlezing van Gautiers theater-feuilletons in *La Presse* van juli 1837 tot april 1852.

³⁰ *Ibid.*, 243-244.

³¹ *Ibid.*, 239.

³² *Ibid.*, 306.

Gelijkheid voor de wet en gelijke kansen – geen probleem, maar echte, materiële gelijkheid acht Gautier onmogelijk. Een zekere ongelijkheid is nooit te vermijden. ‘Onder de mensen zal altijd een aristocratie bestaan die geen enkele republiek kan opheffen, die van de dichters; onder dichter verstaan wij niet alleen hen die verzen rijmen, maar wij voeren deze naam terug tot zijn mooie Griekse betekenis – zij die maken en creëren. De veroveraar, de kunstenaar, de wetgever, de geleerde, zij allen zijn dichters, wanneer ze een idee, een vorm, een waarheid, een feit hebben gevonden; rond deze stralende middelpunten houdt de rest van de mensheid zich in evenwicht en cirkelt zij met hetzelfde dwingende plezier als een satelliet rond zijn planeet³³. Het is een ruime, maar in de romantiek niet ongebruikelijke opvatting van het dichterschap, die Gautier zich hier heeft eigen gemaakt. Het Griekse *ποιητής* betekent maker, schepper, uitvinder – dus ‘poëzie’ vormt letterlijk de kern van elke creatie, op welk terrein dan ook.

In het artikel blijken deze ‘dichters’ de drijvende krachten achter de vooruitgang te zijn. En zie, ook met de vooruitgang heeft Gautier in 1848 geen moeite meer. Hij is overtuigd geraakt van de toenemende ‘emancipatie’ van de mens: eerst waren er slaven, toen lijfeigenen, nu zijn er proletariërs, maar ook die zullen zich uiteindelijk bevrijden - dankzij de creatieve inspanningen van de ‘dichters’. De ‘slavernij’ van de arbeid zal immers in de nabije toekomst worden overgenomen door de ‘machine’, een geloof dat Gautier deelde met de meeste utopisten van zijn tijd, inclusief Karl Marx. De vrije tijd die daardoor ontstaat, zal ten goede komen aan de geest – en aan de kunst. Gautier: ‘De mens zal zich nog alleen bezig houden met dat wat denken, voelen of grilligheid vereist, met alles wat, onder de onmiddellijke magnetisering van de hand, zijn impressie direct van het brein moet ontvangen. De kunst zal zich veralgemeniseren tot een punt dat men zich niet kan voorstellen en haar stempel drukken op een massa producten³⁴.

Dat laatste was een stokpaardje van Gautier. Ook al vóór 1848 placht hij zich erover te beklagen dat de moderne beschaving zo ‘lelijk’ was, in het bijzonder alles wat de industrie produceerde – geen wonder dat kunstenaars en dichters er de pest aan hadden. Wat deze producten ontbreekt is ‘het kleed van de vorm, de opperhuid, om zo te zeggen: het zijn slechts ontvilden met de zenuwen, de spieren, de aderen en de slagaderen, in een afschuwelijke bloederige wirwar, open en bloot.’³⁵. Als de kunst zich er wél mee bezig hield, dan zou dit bezwaar verholpen kunnen worden. Gautier schreef het artikel waaruit dit citaat afkomstig is in 1844. In augustus 1848 herhaalt hij zijn klacht, met een krachtig pleidooi (onder de titel van het artikel, ‘Plastique de la civilisation’, had hij een heel boek willen schrijven) aan het adres van de kunstenaars om het werk van de technici te voltooien door de industriële lelijkheid van een mooie ‘opperhuid’ te voorzien³⁶.

³³ Gautier. ‘La République de l’Avenir’, *Le Journal*, 28 juli 1848. Herdrukt in: *Fusains et eaux-fortes*. Paris, 1880, 232-234.

³⁴ *Ibid.*, 237-238.

³⁵ Gautier. ‘Pochades et paradoxes’, *La Presse*, 31 juli 1844. Herdrukt in: *Caprices et Zigzags*. Paris, 1884, 189-190.

³⁶ Gautier. ‘Plastique de la civilisation’, *L’Événement*, 8 augustus 1848. Herdrukt in: *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*. Paris, 1883, 202.

Maar de belofte dat de kunst zich op een nog niet eerder vertoonde wijze zou 'veralgemeeniseren' (*généraliser*) omvat naar men mag aannemen toch wel wat meer dan alleen een artistiek verantwoorde vormgeving. De suggestie is er een van een algehele esthetisering van het bestaan, dankzij de vooruitgang, die nog eens uitdrukkelijk door Gautier in de armen wordt gesloten: 'Er mag geen twijfel over bestaan dat wij de beschaving aanvaarden zoals zij is, met haar spoorwegen, haar stoomboten, haar machines' etc³⁷. Op 25 september blijkt hij zelfs wild enthousiast te zijn over de ballonvaart. Als men er eindelijk in zou slagen deze luchtschepen deugdelijk te besturen, dan zou dat terstond de 'aanblik van de wereld' veranderen en het 'rijk van de vrijheid' een geweldige stap voorwaarts helpen. In de verre toekomst ziet hij ook de ruimtevaart al in zicht komen, nadat eerst iedereen zijn eigen luchtballon zal hebben gekregen³⁸.

Helaas blijft in het midden wat die in het vooruitzicht gestelde esthetisering precies inhoudt, tenzij Gautier inderdaad de hele beschaving en haar producten, mits artistiek aangekleed, eronder zou verstaan, iets waartoe zijn ruime – 'Griekse' – opvatting van het dichterschap enige aanleiding geeft. Dat zijn houding overigens niet helemaal vrij is van ambivalentie, blijkt uit een artikel van september 1851 over zijn bezoek aan de wereldtentoonstelling in Londen. Plotseling is hij weer als vanouds vervuld van afschuw jegens 'die bende koperen en stalen monsters, mastodonten en mammoeten van de industrie' – totdat hij zich herinnert (hij was het blijkbaar even vergeten) dat de machines de mens van de arbeidsplicht zullen verlossen. Waarna alsnog een lofzang volgt, vergezeld van de verzekering 'dat wij, midden in een eeuw, de grootste die de evolutie der tijden heeft voortgebracht, geen elegisch-romantisch gekreun zullen slaken; ofschoon kunstenaar, begrijpen wij de schoonheid van ons tijdperk, ook al heeft de fantasie ons vaak in de richting geduwd van de barbaarse tijden en landen waar de lokale individualiteit van de mens nog bestaat'³⁹.

Gautier, vóór februari 1848 gespecialiseerd in zulk 'elegisch-romantisch gekreun', waagt zich in december 1851 aan een uitvoerige verkenning van het toekomstige Parijs, waarbij hij ook een politieke voorspelling doet. In de toekomst zal de politiek zich volledig concentreren in de persoon van de 'chef, gekozen door de natie'; hij zal 'de mooiste, de intelligentste en de sterkste man van zijn koninkrijk [zijn], zodat hij, superieur in alles aan allen, door iedereen hartstochtelijk gehoorzaamd zal worden'. Wat er komen gaat, aldus Gautier, is door de meeste mensen niet te bevroeden, maar wel door de dichters, beschikkend over 'dat innerlijke oog waarmee zij in de toekomst kunnen kijken'. In dit geval was een blik over de schouder voldoende geweest. Gautiers artikel stamt namelijk van na de staatsgreep van 2 december 1851, toen Louis Napoléon Bonaparte zijn presidentschap omzette in een ongrondwettelijke dictatuur. De 'gekozen chef' die Gautier voorspelde, was er dus al. Wel vooruitziend bleek hetgeen hij schrijft over de *manier* waarop deze 'chef' de liefde van zijn volk moest zien te bewaren: door dat

³⁷ Ibid., 203.

³⁸ Gautier. 'À propos de ballons', *Le Journal*, 25 september 1848. Herdrukt in: *Fusains et eaux-fortes*, 262-264.

³⁹ Gautier. 'L'Inde', *La Presse*, 5-11 september 1851. Herdrukt in: *Caprices et Zigzags*, 246-247.

volk permanent te confronteren met `het schouwspel van de plastische vormen van de macht'⁴⁰.

In hoeverre we het perspectief van zo'n autoritaire spektakelmaatschappij óók mogen opvatten als een nadere invulling van de esthetische `veralgemeining' die hij drie jaar tevoren had aangekondigd, moet een vraag blijven. Want na de staatsgreep, Louis Napoleons `18^e Brumaire' (een jaar later gevolgd door de proclamatie van het Tweede Keizerrijk), horen we Gautier er niet meer over. Zoals we hem überhaupt niet meer zullen horen over enig politiek of maatschappelijk belang voor de kunst en de literatuur. Voortaan luidt het parool weer: *l'art pour l'art*, en niets daarnaast of daarbuiten.

Wanneer in 1852 voor het eerst sinds vele jaren een dichtbundel van hem uitkomt (*Émaux et camées*), begint die met een sonnet, `Préface' getiteld, waarin Gautier zijn eigen houding tijdens de revolutie van 1848 vergelijkt met die van Goethe tijdens de Napoleontische oorlogen. Goethe schreef destijds zijn *Westöstliche Divan*, hij zijn *Émaux et camées* - `sans prendre garde à l'ouragan / qui fouettait mes vitres fermées'⁴¹. Deze dichterlijke leugen was meer dan een afsluiting van zijn verrassende romantische `engagement', zij was een poging om dat engagement achteraf uit te wissen.

Opportunisme en escapisme

Wat was er in 1848 met Gautier gebeurd? Handelde hij in een roes? Revoluties hebben het merkwaardige vermogen om zelfs de meest bezonnen karakters uit het lood te slaan. Had Gautier zich laten meeslepen door de grootse gebeurtenissen die sinds februari hadden plaatsgevonden? Eigenlijk is daar, op enkele retorische hyperbolen in zijn artikelen na, niets van te bespeuren. In zijn – helaas schaarse – brieven uit deze periode vinden we geen spoor van plotseling ontvlamde geestdrift voor revolutie, volk of vaderland. Aan zijn bezorgde moeder, die net buiten Parijs woonde, schrijft hij eind februari dat de revolutie `compleet voorbij' is, zij kan hem rustig komen bezoeken en hoeft volgens haar zoon niet bang te zijn dat ze haar `dwars over de straat zullen leggen om een barricade te maken'⁴². Ook lezen we iets over schuldverklaringen die in minder geduldige handen terecht zijn gekomen. Dat laatste moeten we wel serieus nemen, want Gautier kwam altijd geld tekort zonder zijn uitgaven daaraan aan te passen. Was opportunisme misschien zijn belangrijkste motief?

Onder de Juli-monarchie was hij niet te beroerd geweest om een gedicht (`Le 28 Juillet', in 1840 gepubliceerd in *Le Moniteur universel*, de regeringskrant bij uitstek) te schrijven waarin de gevallen van de revolutie van 1830 werden gekoppeld aan de geboorte van een kleinzoon van de koning, al lezen we in een brief wel dat deze 200 verzen hem meer moeite hadden gekost dan zijn hele dichtbundel *La comédie de la*

⁴⁰ Gautier. `Paris futur', *Le Pays*, 20-21 december 1851. Herdrukt in: *Ibid.*, 331, 337.

⁴¹ Gautier, *Poésies complètes*, III, 3. (zonder aandacht te schenken aan de orkaan / die mijn gesloten ramen geselde)

⁴² Gautier. *Correspondance générale*, III. Paris, 1988, 324.

mort uit 1838⁴³. De bedoeling was dat ze hem het *Légion d'Honneur* zouden opleveren, maar dat gebeurde pas twee jaar later, nadat hij zitting had genomen in een overheidscommissie die de opdracht had te bedenken welk grafmonument er voor de in 1839 van Sint-Helena teruggekeerde 'as' van Napoleon moest worden opgericht. Onder het Tweede Keizerrijk zou Gautier schaamteloos de lof zingen van de pas geboren *prince impériale* en van de keizerin. Beide gedichten verschenen – resp. in 1856 en 1865 – wederom in *Le Moniteur Universel*, waarvoor Gautier in 1855 na bijna twintig jaar trouwe dienst *La Presse* en Émile de Girardin in de steek had gelaten. Hij eindigde zijn journalistieke carrière dus als 'officiël' criticus en frequenteerde, samen met andere *l'art pour l'art*-adepten als Flaubert en de gebroeders de Goncourt, de salon van Napoleons nicht Mathilde.

Nu is er geen enkele reden om hem dit alles kwalijk te nemen. Niemand kan Gautier verwijten dat hij door de machthebbers te vleien tegen zijn eigen politieke beginselen zondigde, want, zoals hij luidkeels placht te verkondigen, die beginselen had hij niet. Hoogstens ging hij in tegen zijn overtuiging dat poëzie, wilde zij deugen, geen enkel nut mocht hebben. Aan de andere kant wijst niets erop dat hij aan deze gelegenheidsgedichten meer dan een zekere technische kwaliteit toekende. Moeten we op soortgelijke manier zijn pleidooien in 1848 voor het maatschappelijke belang van kunst en literatuur beoordelen – als niet veel meer dan tegemoetkomingen aan de revolutionaire tijdgeest, bedoeld om thuis de kachel brandende te houden en geen gedonder te krijgen?⁴⁴

Het heeft er de schijn van, zeker als we zien wat Gautier op 20 november 1863 per brief aan zijn collega-criticus Sainte-Beuve bekend: '*Fortunio* is het laatste werk waarin ik vrijelijk mijn ware gedachte hebt uitgedrukt'⁴⁵. In de krant, waar bijna al zijn latere werk terecht kwam voordat het in boekvorm werd uitgegeven, zou dat dus niet zijn gebeurd. Daar hield hij blijkbaar altijd rekening met wat zijn lezers van hem verwachtten. Ook in 1848? Laten we, alvorens deze vraag te beantwoorden, eens nader bezien wat die lezers als gevolg van Gautiers journalistieke behoedzaamheid of opportunisme nu precies werd onthouden.

In *Fortunio*, een lange novelle of korte roman, die overigens ook eerst als feuilleton (28 mei - 24 juni 1837) in de krant was verschenen, toen nog onder de titel *L'Eldorado*, vertelt Gautier een verhaal dat inderdaad niet makkelijk te rijmen is met het leven in de journalistieke tredmolen, tenzij als compensatiedroom. De hoofdpersoon Fortunio wordt op zeker moment daadwerkelijk getypeerd als een 'droom' en 'geen mens'⁴⁶, iemand wiens geheim iedereen in de Parijse salons, waar hij als uit het niets is opgedoken, wel zou willen doorgronden. Een doortastende

⁴³ *Ibid.*, I, 204. Het bewuste gedicht staat, met drie andere 'officiële stukken', in *Poésies complètes*, III, 229 e.v.

⁴⁴ Het staat wel vast (onder meer op grond van een gedwongen verhuizing naar een bescheidener woning) dat Gautier het in 1848 financieel moeilijk had, vanwege de eerder genoemde schulden die hij op korte termijn moest afbetalen en – in de zomer – vanwege de tijdelijke sluiting van *La Presse* op last van Cavaignac, de militaire bevelhebber van Parijs, als strafmaatregel voor een kritisch artikel. Geen krant betekende voor Gautier: geen inkomsten. Er is uit deze tijd een conceptbrief van zijn hand aan de minister van Oorlog met het verzoek om zich als kolonist in Algerije te mogen vestigen, een aanwijzing hoezeer het water hem aan de lippen moet hebben gestaan. Zie Senneville. *Théophile Gautier*, 185-187 en Gautier. *Correspondance générale*, III, 364-365.

⁴⁵ Gecit. bij Senneville. *Op. cit.*, 86.

⁴⁶ Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I, 616.

dame, een zekere Musidora, slaagt daarin, al moet zij dat – na op hem verliefd te zijn geworden – uiteindelijk met de dood bekopen.

Fortunio blijkt een aristocraat te zijn, die in India van een schatrijke oom een strikt anti-autoritaire opvoeding heeft ontvangen. ‘Als alle verwende kinderen, werd Fortunio een superieur mens; hij had zijn ondeugden, maar ook zijn kwaliteiten’. Vooral beschikt hij, op grond van zijn onmetelijke rijkdom, over een welhaast bovenmenselijke macht, al zijn wensen worden prompt vervuld en van de wet hoeft hij zich niets aan te trekken. Hij heeft er ook amper weet van, want zijn oom had hem nooit lastig gevallen met god of gebod; de natuur had met hem ongestoord haar gang kunnen gaan: ‘Fortunio bleef zoals God hem gemaakt had’⁴⁷.

Voor zo’n verfijnde natuurmens is in de beschaafde moderne wereld uiteraard geen plaats, tenzij met heel veel kunst en vliegwerk. Dat is de paradox die Gautier zijn lezers voorhoudt: alleen in een strikt artificiële omgeving kan de natuur zichzelf blijven. In India hield Fortunio er openlijk een harem op na en 500 slaven, met wie hij kon doen wat hij wilde. In Parijs ziet hij zich gedwongen een heel huizenblok op te kopen en dat van binnen, zonder dat iets daarvan naar buiten komt, te veranderen in een oosters paleis, compleet met harem en slaven, een reusachtige serre vol tropische planten, bloemen en vogels, besproeid met kunstmatige regen, en gasverlichting ter vervanging van de zon. Omdat het uitzicht ontbreekt, zijn overal ‘diorama’s’ aangebracht waarop naar believen beelden van Napels, Venetië, de Alpen of een Aziatisch landschap kunnen verschijnen. In dit werkelijkheid geworden illusiepaleis leeft Fortunio letterlijk als God in Frankrijk of zoals Gautier het uitdrukt: als ‘een rat in een Hollandse kaas’. Wanneer hij niet als een dandy de Parijse *monde* fascineert, trekt Fortunio zich terug in dit verborgen ‘El Dorado’: ‘Hij bracht er hele dagen door in volstreekte onbeweeglijkheid, zittend op een stapel tegels en zijn voeten rustend op een van zijn vrouwen, terwijl hij nonchalant de blauwige rookspiralen van zijn hooka (waterpijp?) nakeek’⁴⁸.

Dit beeld (dat een bladzijde verder een droom wordt genoemd, ‘een droom van een dichter, uitgevoerd door een poëtische miljonair, iets wat even zeldzaam is als een miljonair-poëet’) was niet nieuw voor Gautier; we komen het, met verwaarloosbare variaties, ook al tegen in *Mademoiselle de Maupin*, wanneer de hoofdpersoon D’Albert zich zijn ‘El Dorado’ voorstelt: een groot vierkant gebouw zonder vensters, met slechts op de binnenplaats een opening naar boven; onder de arcaden komen negers met gouden enkelbanden en blanke diensters met manden of amforen voorbij, terwijl hij zelf als heer des huizes, bewegingloos en stilzwijgend, onder een magnifiek baldakijn is gezeten, ‘omringd door stapels kussens, een grote tamme leeuw onder zijn elleboog, de naakte borsten van een jonge slavine als bankje onder zijn voet, en opium rokend uit een grote pijp van jade’⁴⁹.

Dit beeld of deze droom, een symbool welbeschouwd van het kunstwerk volgens *l’art pour l’art*, heeft schoolgemaakt. We zien het terugkeren bij Baudelaire, in het schitterende sonnet ‘La vie antérieure’, zij het met dit verschil dat het huis in

⁴⁷ *Ibid.*, 693, 692.

⁴⁸ *Ibid.*, 715.

⁴⁹ *Ibid.*, 376-377.

Baudelaire's gedicht in het antieke verleden staat en zich dus nog vensters kan permitteren. Ook laat het zich herkennen in de 'decadente' roman *À rebours* (1884) van Joris-Karl Huysmans, waarvan de hoofdpersoon Des Esseintes, laatste telg van een adellijk geslacht, zich in een vergelijkbaar kunstmatige wereld heeft teruggetrokken uit afkeer van de moderne beschaving. Een ander verschil, zowel met Huysmans als met Baudelaire, is dat bij hen elke positieve verwijzing naar de natuur en het natuurlijke ontbreekt. Wel zou men in het feit dat Des Esseintes zijn artificiële retraite niet kan volhouden omdat zijn lichaam protesteert (hij moet uiteindelijk ook kunstmatig worden gevoed en ontlast), de *wraak* van de natuur kunnen zien – iets wat aan Huysmans' roman een intrigerende ambivalentie verleent.

Gautier is op het eerste gezicht minder ambivalent; hij verlustigt zich simpelweg aan zijn dromen. Tegen de Goncourts duidde hij zichzelf en de zijnen, met een impliciete verwijzing naar de onbedorven natuur, aan als 'primitieven', vol nostalgie naar andere landen en tijden; daaruit bestond hun 'exotisme', dat hen onderscheidde van bijna al hun land- en tijdgenoten⁵⁰. In *Mademoiselle de Maupin* laat Gautier dit exotisme vertolken door D'Albert: 'Ik ben een mens van de Homerische tijden. De wereld waarin ik leef is de mijne niet en ik snap niets van de maatschappij die mij omringt. Christus is niet voor mij gekomen; ik ben even heidens als Alcibiades en Phydias'⁵¹. Sinds het christendom de wereld in zijn 'lijkwade' heeft gewikkeld, ontbreken gevoel voor schoonheid, sensibiliteit en esthetisch genot, behalve in de 'droom' van het kunstwerk.

Helaas slaagt D'Albert er niet in om van zijn droom werkelijkheid te maken. En daarom is het 'Onmogelijke' hét object van zijn verering geworden. Onder het motto 'Alles wat ik kan doen heeft voor mij niet de minste attractie' verliest alleen dat wat buiten zijn bereik ligt niet z'n aantrekkingskracht. D'Alberts voorbeelden zijn navenant, want wie zou hij willen navolgen? Beruchte antieke 'levensgenieters' als Tiberius, Caligula en Nero. Het is dit per definitie niet te bevredigen verlangen dat hem, hoe jong hij ook is, uitput: 'Oh, ik geloof dat ik wel honderdduizend eeuwen van het niets nodig heb om te bekomen van de vermoënis van deze twintig jaar'⁵². Het gevolg is een pessimisme en een nihilisme van kosmische proporties: 'Alles is onverschillig voor alles, en alles leeft of vegeert volgens zijn eigen wet. Of ik dit doe of dat, of ik leef of sterf, of ik lijd of geniet, of ik veins of eerlijk ben, wat kan dat de zon schelen of de suikerbieten of zelfs de mensen? (...) Vergetelheid en Niets, dat is de hele mens'⁵³.

Als een Prediker zonder God en een Pascal zonder gok wrijft Gautier zichzelf (en de mens in het algemeen) zijn eigen eindigheid in. Bijvoorbeeld in het zeer sombere 'Ténèbres' uit de dichtbundel *La comédie de la mort* (1838). Gautier kondigt het einde van de wereld aan, te beginnen met de 'dood' van het eigen hart bij de dichter die als een 'stiefkind' van de natuur enkel mislukkingen oogst. Een onspectaculair, gemankeerd leven is het lot van zo'n *poète maudit avant la lettre*.

⁵⁰ Goncourts. *Journal*, I, 851.

⁵¹ Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I, 368.

⁵² *Ibid.*, 329.

⁵³ *Ibid.*, 375.

‘Puisque rien ne vous veut, pourquoi donc tout vouloir;
Quand il vous faut mourir, pourquoi donc vouloir vivre,
Vous qui ne croyez et n’avez pas d’espoir?’

Vergeefs haakt hij naar zijn ‘verre Eldorado’ of naar zijn ‘steen der wijzen’. Droom en daad (*rêve* en *action*) laten zich maar bij heel weinigen verenigen ‘in onze noodlottige tijd’. Een nieuwe Zondvloed is op komst, maar ditmaal een Zondvloed ‘zonder Ark’, terwijl de wateren zullen bestaan uit ‘de tranen en het bloed van de mensen’. Van God heeft de mensheid niets meer te verwachten, of het moest een ‘wreed lachje’ zijn. Alleen een ‘nieuwe god’ zou de wereld nog kunnen redden. Maar fiducia heeft Gautier er niet in:

‘Voici bien deux mille ans que l’on saigne l’Agneau;
Il est mort à la fin, et sa gorge épinée
N’a plus assez de sang pour teindre le couteau.
Le Dieu ne viendra pas. L’Église est renversée’⁵⁴.

De secularisering lijkt hier als de bron van alle ellende te worden aangewezen. Nietzsches ‘dood van God’ was al een ervaring van de romantici, en een pijnlijke. Ook bij Gautier, daar doet zijn enthousiasme voor de heidense levenslust niets aan af. In het gedicht ‘Thébaïde’ (eveneens uit *La comédie de la mort*) krijgt het ‘kritische spook’ (*spectre critique*) de schuld. Dat wijst misschien op enige saint-simonistische invloed, aangezien Saint-Simon een onderscheid maakte tussen destructieve *kritische* tijdperken en constructieve *organische*, maar er kan natuurlijk ook sprake zijn van het normale romantische gefoeter op de Verlichting en haar alles ontluisterende wetenschap en criticisme.

Dezelfde klachten zijn te vernemen in een wat ouder gedicht uit 1831, een ‘Ode’ opgedragen aan de jonge beeldhouwer Jean (Jéhan) Duseigneur:

‘Oh! Mon Jean Duseigneur, que le siècle où nous sommes
Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes,
Religieux de l’art que l’on nous a gâté!
L’on ne croit plus à rien; le stylet du sarcasme
A tué tout amour et tout enthousiasme;
Le présent est désenchanté.

L’on cherche, l’on raisonne; au fond de chaque chose
On fouille avidement, jusqu’à trouver la prose,
Comme si l’on voulait se prouver son néant.

⁵⁴ Gautier. *Poésies complètes*, II, 57-64. (‘Omdat niets jou wil, waarom toch alles willen; / als je moet sterven, waarom toch willen leven, / jij die niet gelooft en geen hoop hebt?’; ‘Het is al bijna 2000 jaar dat men het Lam laat bloeden; / tenslotte is hij gestorven en zijn doorboorde borst / heeft zelfs geen bloed meer om het mes te kleuren. / De God komt niet. De Kerk ligt in duigen’.)

Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite
Où Victor Hugo seul porte sa tête droite
Et crève les plafonds de son crane géant⁵⁵.

In het gedicht worden ook de namen genoemd van de vrienden, van wie Duseigneur portretten in reliëf heeft gemaakt. Met hen maakte Gautier deel uit van het zogenaamde 'petit cénacle'. De harde kern van de strijders voor *Hernani* kan men er terugvinden, een jonge romantische Gideonsbende, 'gek van lyriek en kunst', voor wie Hugo's voorwoord bij zijn drama *Cromwell* (1829) de status had van de 'tafelen van de wet op de berg Sinai', zoals Gautier met onmiskenbare nostalgie schrijft in zijn *Histoire du romantisme*. 'Het leek alsof het grote verloren geheim was teruggevonden, en dat was ook zo, we hadden de poëzie teruggevonden'⁵⁶.

Het Rijk van de Kunst

Als de latere avant-gardegroepen van de 20^e eeuw cultiveerden de leden van het 'petit cénacle', in de literaire geschiedschrijving gewoonlijk aangeduid als *petits romantiques* (met in hun gelederen, naast Gautier, onder meer de dichters Gérard de Nerval, Pétrus Borel en Philothée O'Neddy, de illustrator Célestin Nanteuil, de toneelschrijver Joseph Bouchardy en Balzacs latere medewerker Auguste Maquet, die zichzelf in deze jaren Augustus Mackeat noemde omdat dat 'gotischer' klonk) een speelse rebellie tegen het burgerlijke 'filistijnendom', dat men op de kast wist te jagen door naakt te kamperen, punch uit een schedel te drinken en 's nachts met dronken gelal en ketelmuziek de buurt uit de slaap te houden. In hun verhalen en gedichten speelt de 'zwarte humor', om met de surrealistische voorman André Breton te spreken, een navenante rol.

Een kleine impressie, afkomstig uit Pétrus Borels bundel 'immorele vertellingen' *Champavert* (1833): een onschuldige maagd sterft onder de guillotine, terwijl een Britse toeschouwer geestdriftig applaudisseert en *very well* roept, een ongelukkige dichter graaft het reeds half vergane lijkje van zijn kind op om vervolgens eerst zijn geliefde en daarna zichzelf te doorsteken en een wanhopige student stuurt, na vergeefs de beul te hebben verzocht om hem te onthoofden, een petitie naar de *Chambre des Députés* waarin hij de voordelen uiteenzet (proper en voordelig) van een nationaal zelfmoordinstituut.

De rebellie blijkt bij Borel uit een fanatieke liefde voor de vrijheid. Het republikanisme van deze dichter, die zichzelf de 'lycanthope' (weerwolf) noemde, moet alleen niet allereerst in politieke zin worden opgevat, want, zo lezen we in het voorwoord bij *Champavert*, 'Ik ben republikein (...) zoals een lynx het zou zijn: mijn

⁵⁵ *Ibid*, III, 134. ('Oh, mijn beste Jean Duseigneur, wat is de eeuw waarin wij leven / slecht voor ons allen, durvers en jonge mannen, / religieuzen van de kunst die men ons heeft bedorven! / Niemand gelooft meer ergens in; de dolk van het sarcasme / heeft alle liefde gedood en elk enthousiasme; / het heden is ontgoocheld. // Men zoekt, men redeneert; op de bodem van alles / wordt naarstig gespeurd, tot men proza vindt, / als om de eigen nietigheid te bewijzen. / Alles is schraal en bekrompen in deze kleine tijd / waar Victor Hugo alleen zijn hoofd recht houdt / en met zijn reuzenschedel de plafonds doorbreekt?')

⁵⁶ Gautier. *Histoire du romantisme*, 2.

republikenisme is lycanthopie! Als ik van republiek spreek, dan is het omdat dat woord voor mij de grootste mate van onafhankelijkheid representeert die gemeenschap en beschaving toestaan. Ik ben republikein omdat geen Caraïbiër kan zijn; ik heb behoefte aan een enorme hoeveelheid vrijheid...⁵⁷ In hetzelfde voorwoord vinden we, als afsluiter, deze stelling: 'In Parijs heb je twee hollen, een van de dieven en een van de moordenaars; die van de dieven is de Beurs, die van de moordenaars het Paleis van Justitie'⁵⁸.

Nee, ingenomen met de bestaande maatschappij waren deze petits romantiques (later ook wel 'Bousingots' of 'Jeunes-France' genoemd en onder die titels bespot in de burgerlijke pers⁵⁹) bepaald niet. Achter hun rebelse provocaties ging een bittere teleurstelling schuil over wat de revolutie van 1830 had gebracht: geen vernieuwing of regeneratie van de samenleving, maar een regering van de bourgeoisie en de *haute finance*, die er niet voor terugdeinsde om bij oproer en demonstraties (zeer frequent in de eerste jaren van de Juli-Monarchie) het leger met meedogenloos geweld te laten optreden.

Gautier was een van de petits romantiques die de deceptie in een woedend gedicht ('Sonnet VII, uit 1831) verwoordden:

'Avec ce siècle infâme il est temps que l'on rompe;
Car à son front le doigt fatal a mis
Comme aux portes d'enfer : Plus d'espérance ! Amis,
Ennemis, peuples, rois, tout vous joue et vous trompe.

(...)

Cependant en juillet, sous le ciel indigo,
Sur les pavés mouvants ils ont fait des promesses
Autant que Charles dix avait ouï de messes !

Seule la poésie incarnée en Hugo
Ne nous a pas déçus, et des palmes divines
Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines'⁶⁰.

Net als in de 'Ode' voor Jehan Duseigneur (die ook uit 1831 stamt) en nadien in *Mademoiselle de Maupin* valt de ontgoocheling op – volgens Paul Bénichou, auteur van een briljante beschouwing over Gautiers werk in deze jaren, is de 'agressieve

⁵⁷ Borel. *Champfrevort*. Contes immoraux. Paris, 1985, 12.

⁵⁸ Ibid., 19.

⁵⁹ Ook Gautier zou in zijn humoristische verhalenbundel *Les jeunes France* (1833) de spot drijven met de quasi-middeleeuwse en *roman noir*-achtige excessen van zijn vrienden, maar beslist niet vanuit burgerlijke zelfgenoegzaamheid, getuige *Mademoiselle de Maupin* van twee jaar daarna.

⁶⁰ Gautier. *Poésies complètes*, I, 113. ('Het wordt tijd met deze schandalige eeuw te breken; / op zijn voorhoofd heeft de fatale vinger geschreven / als op de poorten van de hel: geen hoop meer! Vrienden, / vijanden, volkeren, vorsten, alles bedriegt en belazert jullie. // (...) In juli niettemin, onder indigoblauwe hemel, / op het bewegend plaveisel deden ze zoveel beloften / als Charles X missen liet opdragen! // Alleen de poëzie belichaamd door Hugo / heeft ons niet teleurgesteld, en goddelijke palmen / gekeerd naar de toekomst beschaduwden onze ruïnes'.)

ontgoocheling' diens ware passie⁶¹. Daar is veel voor te zeggen. Maar we moeten wel beseffen dat Gautiers ontgoocheling niet steeds hetzelfde object betreft. In de gedichten uit 1831 geldt de ontgoocheling de revolutie van 1830 en ook het moderne heden ('le présent est désenchanté') vergeleken met het gelovige verleden. In beide gedichten valt de poëzie, belichaamd door Hugo, daar uitdrukkelijk buiten: die poëzie doet de dichter zelfs spreken over 'goddelijke palmen gekeerd naar de toekomst'.

Minder hoopvol is Gautier in zijn 'Ode', waarin van de 'jonge poëzie' wordt gezegd dat er niet naar haar wordt geluisterd ('on ne l'écoute pas'), maar dat laat het vertrouwen in de poëzie als zodanig onverlet. In hetzelfde gedicht worden niet voor niets herinneringen opgehaald aan de tijd van Julius II, de tijd van Raphaël en Michelangelo, kunstenaars die 'het tijdperk verblindden dat voor hen op de knieën lag'. Zo hoort het, zie je Gautier als het ware denken, en hij vervolgt:

'Tout dans ce beau climat offre une poésie
Dont, si rude qu'on soit, on a l'âme saisie.
Qui ne serait poète en face de ce ciel...'⁶².

Misschien komt dit in de buurt van de algemene esthetisering die Gautier zijn lezers in 1848 in het vooruitzicht stelde.

Dat zou dan beantwoorden aan verlangens die ook bij anderen in het 'petit cenacle' leefden, bijvoorbeeld bij Philothée O'Neddy (pseudoniem van Théophile Dondey) die in een ingezonden brief uit 1862 heeft verklaard dat hij en zijn vrienden 'droomden van het rijk van de kunst'⁶³. Dat sloeg niet op *l'art pour l'art*, maar op een geloof in een andere, rechtvaardiger wereld dankzij de poëzie, zoals valt op te maken uit een gedicht in O'Neddy's enige dichtbundel (*Feu et flamme*, 1833), waarin we kunnen lezen, nadat eerst de gerechtigheid of justitie (in het Frans staat: *justice*, wat beide kan betekenen) van vorst en volk zijn genoemd:

'Est-ce qu'épris enfin d'un plus sublime amour,
L'homme régénéré ne crâra un jour :
Devant l'Art-Dieu que tout pouvoir s'anéantisse.
Le poète s'en vient; place pour sa justice ?'⁶⁴

In zijn ingezonden brief relateert O'Neddy het wat al te apolitieke beeld dat Gautier achteraf van het petit cenacle heeft gegeven. Bij het clubje zaten ook 'aanhangers van het saint-simonsime en het fourierisme'. Er zijn pogingen gedaan om van de jonge Gautier een fourierist te maken (Fourier is inderdaad de enige

⁶¹ Bénichou. *L'école du désenchantement*, 507.

⁶² Gautier. *Poésies complètes*, III, 136. ('Alles in dat mooie klimaat biedt een poëzie / waardoor de ziel, hoe grof men ook is, wordt gegrepen. / Wie zou geen dichter zijn oog in oog met die hemel..')

⁶³ O'Neddy (ps. Van Théophile Dondey). *Lettre inédite*, te vinden op internet.

⁶⁴ O'Neddy. 'Nuit première'. *Feu et flamme*. Paris, 1926, 14. ('Zal dan, eindelijk bevangen door een verhevener liefde, / de herboren mens op een dag niet roepen: / Laat alle macht, voor de God van de Kunst, zich doden. / De dichter komt er aan; ruim baan voor zijn gerechtigheid?')

utopist over wie hij in het voorwoord bij *Mademoiselle de Maupin* iets positiefs zegt) en tegen Maxime Du Camp zou Gautier zijn vroegere saint-simonistische sympathieën hebben bekend. Wat daar van waar is, laat zich nu niet meer met absolute zekerheid achterhalen. Du Camp was zelf saint-simonist (en dus misschien niet helemaal onbevooroordeeld), terwijl de waardering voor Fourier eerlijk gezegd nogal dubieus uitpakt: Fourier wordt geprezen omdat hij 'een gek, een groot genie, een imbeciel, een goddelijke dichter nog boven Lamartine, Hugo en Byron' zou zijn – dus hoe serieus moet deze lof in zo'n ironisch betoog als dit voorwoord worden genomen?⁶⁵

Wat de associatie met deze utopisten wel aangeeft, is dat we er waarschijnlijk goed aan doen, mede op gezag van O'Neddy, om in de cultus van 'l'Art-Dieu' van het petit cénacle ook met een sociale en politieke dimensie rekening te houden. Net als hun grote voorbeeld Hugo, en net als Lamartine en Vigny, moeten de leden ervan de romantische poëzie hebben opgevat als een geweldige maatschappelijke kracht ter verbetering van de wereld. Dat geldt ook voor Théophile Gautier, die nog in 1838 in het gedicht 'Le triomphe de Pétrarque' de Italiaanse dichter oproept omringd door Muzen en Gratiën, maar ook door vorsten, priesters, kooplieden, soldaten etc. De ware plaats van de dichter, kortom, is niet hoog in de 'ivoren toren' maar midden in de samenleving, waar hij met zijn poëzie (in navolging van de mythische zanger Amphion die zelfs de wilde dieren tot rust wist te brengen) zijn sublieme rol als vredestdichter vervult⁶⁶.

Dat de dichter deze rol tegenwoordig niet meer kan vervullen, dat de poëzie als bron van sociale harmonie niet meer serieus wordt genomen, moet Gautier ertoe hebben gebracht om voor *l'art pour l'art* te kiezen. Met als motief een meervoudige 'agressieve ontgoocheling', om met Bénichou te spreken, ontgoocheling ten opzichte van de ongelovige moderne wereld, ten opzichte van de verraden revolutie van 1830 en in laatste instantie ook ten opzichte van de romantische poëzie, die er maar niet in slaagde haar beloften waar te maken. Dat deze laatste ontgoocheling de diepste zal zijn geweest, dat suggereert het extremisme van zijn reactie (*l'art pour l'art*: een literatuur die niets meer met de wereld te maken wil hebben en nog alleen voor zichzelf kiest, omdat de wereld haar negeert) evenzeer als zijn kennelijke onvermogen of onwil om dat extremisme vol te houden, toen de geschiedenis in 1848 een nieuwe kans voor de kunst en voor de poëzie leek te creëren. Veel meer dan opportunisme of geldnood verklaart Gautiers verborgen, verdrongen, maar nooit werkelijk verdwenen geloof in de morele en regeneratieve kracht van de poëzie zijn tijdelijke ontrouw aan *l'art pour l'art* in dat revolutiejaar.

En daarna? Daarna restte opnieuw de pessimistische cultus van het 'Onmogelijke'. In zijn latere werk werd dat steeds meer een verkenning van het leven aan gene zijde van de dood. De dichter van *La comédie de la mort* heeft prachtige spiritistische verhalen geschreven, zoals de novelle *Spirite* uit 1865, over een gestorven meisje dat als geest de man bezoekt op wie ze tijdens haar leven verliefd is

⁶⁵Zie Hambly. 'Théophile Gautier et le fouriérisme' in: *Australian Journal of French Studies*, XI, 1974, p. 210-236, Du Camp. *Souvenirs littéraires*, II, Paris, 1882, 27 en Gautier. *Romans, contes et nouvelles*, I, 233.

⁶⁶Gautier. *Poésies complètes*, II, 76-81. Wat Gautier hier aan Amphion toedicht wordt gewoonlijk over Orpheus verteld. Beide namen staan van oudsher voor de beschavingstichtende functie van de poëzie in de oertijd.

geworden. In *Spirite* en in menig soortgelijk verhaal wordt het geluk, dat niet uitblijft, pas buiten het eindige aardse bestaan gevonden. Dat kun je met recht een 'onmogelijkheid' noemen, het hopeloze object van D'Alberts verlangen, maar de kunst maakt het ditmaal mogelijk - als fictie, als literaire droom. Zo ziet de troost en tegelijkertijd de doodlopende straat van *l'art pour l'art* eruit. De pleidooien in 1848 voor de morele waarde van de schoonheid, de maatschappelijke betrokkenheid van alle kunstenaars en een recht op kunst voor het volk waren, afgezien van enig opportunisme, een serieuze poging om daaraan te ontsnappen.

Op voorbeeldige wijze demonstreert Gautier zo de inherente dubbelzinnigheid van de romantische of moderne literatuur in haar relatie tot de wereld, een dubbelzinnigheid die van haar autonomie het gevolg is. Sinds alle traditionele bindingen zijn verdwenen, staan er altijd twee mogelijkheden voor haar open: zij kan, volgens het principe *alles is kunst*, kiezen voor een totalisering of, volgens het principe *kunst is alles*, kiezen voor een verabsolutering van de kunst⁶⁷. Beide principes staan lijnrecht tegenover elkaar, maar de dubbelzinnigheid zit hierin dat zij in de moderne literatuur toch allebei waar kunnen zijn, als twee zijden van dezelfde medaille.

(*Tirade*, 435-436, 2012)

⁶⁷ Zie hierover ook Heumakers. 'Aesthetic autonomy and literary commitment. A pattern in nineteenth-century literature'. In Van Heusen en Korthals Altes (eds.) *Aesthetic autonomy. Problems and perspectives*. Leuven, Paris, Dudley, MA, 2004.