

**George Gissing. *New Grub Street*. Vertaald dor Mario Molegraaf.**

**Prometheus**

**Aukje van Rooden. *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma*. Amsterdam University Press**

**Jacques Rancière. *De geëmancipeerde toeschouwer*. Vertaald door Joost Beerten Walter van der Star. Octavo**

Twee maanden geleden kreeg Adriaan van Dis de Constantijn Huygens-prijs. Nog dezelfde avond zat hij te stralen in *Pauw*. Hoewel de Constantijn Huygens-prijs geldt als een van de belangrijkste nationale literaire prijzen, trekken de winnaars ervan zelden de aandacht van de tv. Maar Van Dis is van de tv, en dan wordt alles anders. De laureaat zei dat hij zich nu eindelijk als schrijver 'serieus' genomen voelde. Een van de andere gasten begreep niet waarom het succes bij het publiek hem blijkbaar niet genoeg was.

Van Dis zelf begreep het maar al te goed. Hij vertelde dat zijn tv-bekendheid ooit een handicap was geweest; een school had hem daarom zelfs van de verplichte leeslijst geweerd. Van Dis' blijdschap was een mooi moment voor de literatuur, die het dezer dagen niet altijd gemakkelijk heeft. Een van de meest populaire schrijvers van ons land voelt zich pas serieus genomen als een jury van literatuurkenners hem uitverkiest! Al dat gejeremieer over het beeld dat het woord verdringt, opeens sloeg het even nergens meer op.

Nu is Van Dis al wat ouder, dus misschien was zijn reactie er een van gisteren. Vandaag de dag wemelt het van de Bekende Nederlanders die op zeker moment ook een roman schrijven. Bij hen krijg je eerlijk gezegd geen moment de indruk dat zij hun tv-bekendheid als een handicap beschouwen. Integendeel, het vermoeden dringt zich op dat zij zonder hun bekendheid die roman misschien wel nooit hadden geschreven. Alsof een beetje BN'er het aan zijn stand verplicht is om op z'n minst een boek te publiceren. Literair of niet-literair, dat dondert niet. De bekendheid zorgt in de boekhandel toch wel voor hoge stapels naast de kassa.

Een heel verschil met vroeger. Toen kwam een schrijver pas op de tv, op de radio of trok volle zalen, *nadat* hij zich met de kwaliteit van zijn werk als schrijver had bewezen. Hermans, Reve, Mulisch, Haasse: ze schreven eerst hun boeken en werden pas daarna beroemd. Tegenwoordig lijkt de volgorde omgekeerd. Maar was het vroeger echt zo anders?

\*\*\*

Onlangs verscheen, meer dan een eeuw na dato, een Nederlandse vertaling van George Gissing's doorleefde roman *New Grub Street* uit 1891, met daarin een door mist en ellende getekend beeld van schrijvers die er niet in slagen aan de eisen van de moderne literaire commercie te voldoen. Tv was er nog niet, maar ook toen al draaide alles om succes en bekendheid. Een van personages, de schaamteloze opportunist Jasper Milvain, zegt ergens: 'Je moet beroemd worden voor je op de aandacht kunt rekenen die je beroemd maakt'. En ook: 'Je slaagt niet in de

literatuur om zo in de betere kringen te komen, maar je komt in de betere kringen om zo in de literatuur te slagen'. Vervang die `betere kringen' door `tv' en je hebt de huidige situatie.

Dat Gissing Jasper over `literatuur' spreekt, hoeft niemand te misleiden. Met dat woord bedoelt hij niets verhevens, integendeel. Bedoeld is: `verkoopbaar literair werk'. Elders in de roman spreekt hij onomwonden over `rotzooi (*rubbish*)', zij het `rotzooi van een heel speciaal soort, van goede kwaliteit'. Dat wil zeggen: de kwaliteit waar lezers geld voor over hebben. De waarheid in *New Grub Street*, door Mario Molegraaf vertaald als `Ploeteraarsstraat', luidt: `Literatuur is tegenwoordig handel'. Wie zich niet of onvoldoende aan die waarheid conformeert, zoals de onhandige letterkundige Edwin Reardon, gaat onherroepelijk te gronde. Hem wachten armoede, eenzaamheid en tenslotte de dood.

Opvallend is dat Gissing in zijn gitzwarte beeld van de Engelse literaire wereld van het *fin-de-siècle* een uitzondering maakt voor de echte `genieën'. Jaspers cynische adviezen zijn niet bestemd voor het ware talent, dat zich van geld, roem en verkoop toch niets aantrekt - anders dan de zwakke Reardon, die een halfslachtige poging doet om aan de eisen van de markt te voldoen en daarin jammerlijk faalt. In hem gaat een van klassieke schoonheid dromende `geleerde' verloren, geen literair genie. Had hij voldoende eigen geld gehad, dan was er niets aan de hand geweest. Hetzelfde geldt voor zijn excentrieke vriend Harold Biffen, de straatarme idealist van het `absolute realisme', die met schier bovenmenselijke volharding zijn meesterwerk *Mr. Baily, grocer* voltooit en het manuscript in een adembenemende scene nog net uit zijn brandende logement weet te redden. Tevergeefs helaas, want lezers vindt de roman niet. Een paar hoofdstukken later pleegt Biffen zelfmoord.

*New Grub Street* laat zien hoe de reëel bestaande literaire wereld er een is van corruptie, vriendjespolitiek, jaloezie en rancune, waarin het alleen maar draait om roem en geld. Hetzelfde beeld komen we tegen in Balzacs *Illusions perdues* (1843) of, om dichterbij huis te blijven, in Geerten Meijsings door Gissing beïnvloede satirische roman *De grachtengordel* (1992). Tegenpool is idealiter de zuivere kunst, de ware kunstenaar, die alle verleidingen weerstaan. Maar bij zowel Balzac als Meijsing en Gissing komen die zuivere kunst en ware kunstenaar niet voor: hun hoofdpersonen laten zich moedwillig corrumperen, met wisselende uitkomst. Zo blijven de echte kunst en literatuur van alle smetten vrij, als aan de werkelijkheid ontstegen idealen, Platoonse ideeën bijna - die hoogstens wanneer ze zich incarneren in een jury even op aarde neerdalen om een verdienstelijke ploeteraar in het literaire veld van een lauwerkrans te voorzien.

\*\*\*

Toch is ook dit niet het hele verhaal. Iets van de literaire verhevenheid (en aantrekkingskracht) is namelijk nog te herkennen in het merkwaardige verlangen van veel mensen, jong en oud en ook zonder tv-beroemdheid, om `schrijver' te zijn. Een jaar of wat geleden deed het gerucht de ronde dat een miljoen

Nederlanders bezig was aan een boek. Dat getal is bij mijn weten nog lang niet gehaald, maar het aantal schrijvers of zich schrijver noemde landgenoten neemt gestadig toe. Kennelijk worden de boeken van Gissing, Balzac en Meijning niet gelezen, of men trekt zich er niets van aan. De romantische criticus Friedrich Schlegel schreef in 1800, dat iedere mens in zijn binnenste een roman met zich meedraagt, maar hij voegde eraan toe: 'Dat hij hem naar buiten brengt en opschrijft, is niet nodig'. In toenemende mate lijkt dat laatste aan dovemansoren gesproken. Met als gevolg dat we straks meer schrijvers hebben dan lezers, een situatie die nu al bestaat in de poëzie.

Is dat erg? Deze vraag is minder interessant dan de constatering dat zo'n algemene creativiteit in feite helemaal beantwoordt aan het verlangen van vroege romantici als Schlegel en Novalis, die ervan uitgingen dat iedere mens diep in zijn hart een 'dichter' was. Niet iedereen hoefde zijn eigen roman te schrijven, maar iedereen moest wel meewerken om van de samenleving een kunstwerk te maken, een harmonisch geheel van vrijheid en gelijkheid. Het zou de terugkeer betekenen van het 'gouden tijdperk'. Niets minder was de inzet van het politieke engagement van deze romantische dichters en schrijvers.

Helemaal gelukt is het nooit, ook al werd de kunst voor de gegoede burgerij op den duur een soort vervangende religie. Daarom raakten veel romantici ontgoocheld en kozen zij van de weeromstuit voor een tegengestelde positie: literatuur (en kunst) moest zich juist *niet* engageren, maar nog alleen zichzelf dienen, *l'art pour l'art*, kunst om de kunst. Zo'n houding is eigenlijk alleen consequent vol te houden, wanneer je financieel onafhankelijk bent. Veel dichters en schrijvers moesten hun keuze voor de ivoren toren combineren met een slavenbaan in de tredmolen van de journalistiek. Lukte ook dat niet, dan wachtte een einde als dat van Gissing's arme brave helden, die het zelfs niet in zich hadden om aan de drank te raken of te veranderen in 'wilde revolutionairen die 's zondags felle toespraken houden in Regent's Park'.

Het romantische engagement was op zijn manier wèl revolutionair, uit naam van de 'poëzie', die men in staat achtte de wereld te verbeteren. Het daarvoor benodigde archimedische of externe punt vonden de romantici in de idee van esthetische autonomie, de gedachte dat kunst en poëzie zozeer iets eigens waren dat ze als het ware een beetje buiten de maatschappij stonden. Daardoor waren ze minder besmet door de kwalen (vervreemding!) van de moderne wereld; ze bevatten nog een overal verdwenen zuiverheid die de wereld weer 'heel' zou kunnen maken.

Engagement en autonomie waren in de Romantiek dus onlosmakelijk met elkaar verbonden. Pas nadien zijn ze uit elkaar gegaan, al zou je eigenlijk niet van 'autonomie' moeten spreken maar van *l'art pour l'art*, omdat de esthetische autonomie de grondslag vormt van *alles* wat we tegenwoordig onder kunst en literatuur verstaan, inclusief het engagement en zijn tegenpool. Pas dankzij de esthetische autonomie, uitgevonden in de late achttiende eeuw door Duitse denkers en dichters als Moritz, Kant, Goethe en Schiller, hebben Kunst en Literatuur (al dan niet met hoofdletter) kunnen ontstaan. Het gaat dus niet om eeuwige, quasi-

Platoonse ideeën, maar om tijdgebonden, niet noodzakelijke of - zoals de filosofen het noemen - *contingente* verschijnselen, onder meer bedacht om het hoofd te bieden aan de pulp van de prille massacultuur.

Dankzij haar autonomie kon de ware literatuur, het geschreven woord als 'kunst', zich onderscheiden van Jasper Milvains goedverkopende 'rotzooi'. Aan de andere kant was deze zelfverklaarde autonomie ook een expressie van de ontworsteling aan de greep van adellijke en kerkelijke opdrachtgevers. Daar zat alleen wel een nadeel aan: voortaan moesten schrijvers en dichters zelf bedenken waaruit hun maatschappelijke bestaansrecht bestond. In elk geval niet uit de verkoop van hun werk, anders verviel het onderscheid met de pulp die de massa prefereerde. Waaruit dan wel? Deze vraag, die haar nu wordt opgedrongen door een even krenterige als wantrouwende overheid, heeft de autonoom geworden literatuur zich van meet af aan ook zelf gesteld. Het romantische engagement, afgewisseld door zijn ontgoochelde tegenpool *l'art pour l'art*, werden de belangrijkste antwoorden. Nu eens redt de 'poëzie' de wereld, dan weer beroept zij zich wrokkend en uitdagend op haar nutteloosheid.

\*\*\*

Aukje van Rooden, docent filosofie van kunst en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam, vergelijkt deze afwisseling in haar prikkelende studie *Literatuur, autonomie en engagement* met een 'eindeloos pingpongspel', een voortdurende herhaling van zetten. Dat lijkt overdreven voor zover het de literatuur zelf betreft. Zowel de keuze voor engagement als die voor autonomie of *l'art pour l'art* heeft vaak geweldige literatuur opgeleverd: Hugo doet niet onder voor Flaubert. Het pingpongspel is óók een vitale motor gebleken, tot diep in de jaren zestig van de vorige eeuw toen hele volksstammen nog geloofden in de 'verbeelding aan de macht' - de laatste opflakking van het romantische engagement.

Saaï en voorspelbaar wordt het alleen als de literatuurwetenschap zich ermee gaat bemoeien. Volgens de Google Ngram Viewer (die de frequentie van woorden aangeeft in het Google boekenbestand) piekt de combinatie 'aesthetic autonomy' in het Engelse taalgebied niet vóór 1980. Pas dan begint de verveling, vooral in het inderdaad steeds sterielere wordende *debat* over de kwestie autonomie of engagement.

Bij Van Rooden en haar even originele als aanvechtbare argumenten hoeft niemand zich te vervelen. Zij wil het debat dan ook niet voortzetten, zij wil het oplossen. Volgens haar verkeert het in een impasse vanwege het wegvallen van het filosofische fundament (een vast geloof in het subject en in de waarheid) onder het 'romantische paradigma', zeg maar het moderne kunst- en literatuurbegrip dat met de Romantiek voor het eerst de kop opstak. De filosofie heeft sindsdien heel andere ideeën ontwikkeld over het subject en over de waarheid. Het subject verloor zijn zelfstandigheid, de waarheid veranderde in een kluster van soms moeilijk met elkaar te rijmen interpretaties. Bij gebrek aan samenbindend fundament zou het

romantische paradigma zijn uiteengevallen in twee elkaar bestrijdende kampen: autonomie versus engagement.

Het is de vraag of dit historisch allemaal klopt, aangezien engagement én *l'art pour l'art* vaak bij dezelfde dichters en schrijvers voorkwamen. De verdeeldheid kan dus evengoed al in het paradigma zitten, net als trouwens de filosofische kritiek op subject en op waarheid. Romantici als Schlegel en Novalis (op wie ook Van Rooden zich beroept) beschouwden zichzelf eerder als verlengstukken van de natuur dan als zelfstandige subjecten en de waarheid was ook voor hen een zaak van interpretatie. Novalis noemt de lezer niet voor niets de 'uitgebreide schrijver': zonder zijn interpreterende inbreng liet de 'waarheid' van een tekst zich niet vaststellen.

Belangrijker is echter welke oplossing zij heeft bedacht. Het blijkt een nieuw paradigma te zijn, ter vervanging van het kaduke romantische. Daarna zouden alle problemen van tafel moeten zijn, omdat er als het ware een geheel nieuw spel begint, met andere spelregels. Bang om haar nek uit te steken is Van Rooden niet, maar of zij veel lezers zal overtuigen? Ik betwijfel het. Daarvoor blijft haar nieuwe 'relationele' paradigma, met zijn 'ontologische' aanpak, veel te leeg en abstract.

Sinds de Franse kunstcriticus Nicolas Bourriaud in 1998 met een 'relationele esthetica' op de proppen kwam, waarbij concrete menselijke relaties de plaats innamen van het materiële kunstwerk (kunstenaars gingen bijvoorbeeld voor het publiek soep koken in het museum), zindert het van de 'relaties' in het esthetische en literaire *discours*. Bij Van Rooden slaat het relationele, met dank aan haar filosofische held Jean-Luc Nancy, op het contingente, altijd onzekere en instabiele karakter van ons in de wereld zijn. Die contingentie zou worden uitgedrukt door de literatuur. Niet omdat romans en verhalen daarover gaan - de contingentie zou 'ontologisch', dat wil zeggen in de loutere bestaanswijze van literatuur, al verankerd liggen.

Of een tekst 'literatuur' is, beslist de lezer zelf, waarbij elke onderscheidende functie van het begrip bij voorbaat wordt prijsgegeven, want literaire teksten zouden ook uit 'bouquetreeksromans' kunnen bestaan. Het valt niet mee om je bij de praktijk van dit nieuwe paradigma iets voor te stellen, te meer omdat Van Rooden erin slaagt om niet één concreet voorbeeld te noemen.

\*\*\*

Bijna even vaag en abstract, althans op het eerste gezicht, is de tegenwoordig in kunstkringen razend populaire Franse filosoof Jacques Rancière, van wie onlangs een essaybundel uit 2008 (*Le spectateur engagé*) in vertaling is uitgekomen. Ook Rancière heeft de pretentie het debat over engagement en autonomie op te lossen, maar niet door het romantische paradigma (dat bij hem het 'esthetische regime' heet) te vervangen door iets nieuws. Dat vindt hij helemaal niet nodig. Literatuur en kunst zoals die zich sinds de romantiek hebben ontwikkeld zijn volgens hem *qualitate qua* politiek geëngageerd, zonder dat de autonomie daar iets aan afdoet.



Rancières toverformule luidt: *le partage du sensible* ofwel 'de deling van het zintuiglijk waarneembare'.

Daar hebben we de vaagheid. Want wat wordt hiermee bedoeld? Eigenlijk iets heel eenvoudigs, namelijk de bepaling wie en wat in de wereld gezien en gehoord worden, wie erbij horen en wie niet, hoe tijd en ruimte zijn ingedeeld etc. Elke wereld is zo'n arrangement van het zichtbare en het zegbare, meent Rancière. En pas op grond dáárvan verrijzen wetten, besluiten en bestuur: dat wat gewoonlijk onder 'politiek' wordt verstaan. Om geëngageerd te zijn hoeven kunst en literatuur zich dus helemaal niet bij een partij of ideologie aan te sluiten, ze zijn het al op voorhand. Volgens Rancière is de kunst namelijk een van de belangrijkste instanties die zich met deze 'deling van het zintuiglijk waarneembare' bezighouden, bijvoorbeeld door een *ander* arrangement voor te stellen en zo het bestaande te ondermijnen. Aan een dergelijke 'dissensus' bestaat behoefte, omdat de officiële wereld altijd door ongelijkheid wordt getekend: er vallen altijd mensen en dingen buiten de boot. Literatuur en kunst daarentegen zouden uitgaan van volstrekte gelijkheid, aldus Rancière, en komen daarom bijna per definitie met iets anders.

Of dat effect heeft - wie zal het zeggen. Te vaak heeft men voetstoots aangenomen dat de goede intenties van de kunstenaar automatisch het gewenste effect opleveren. Niet alleen is dat in de praktijk vaak niet zo, maar Rancière ontwaart er ook een ongelijkheid in die hem stoort. Die kunstenaars gaan ervan uit dat zij de wijsheid in pacht hebben en dat het publiek een passieve massa is die in beweging moet worden gezet. Steeds weer dezelfde ongelijke meester-leerling relatie, met als gevolg dezelfde 'afstomping'. Breek daarmee, zegt Rancière, erken dat ook de toeschouwer actief is, 'geëmancipeerd'. En dan is de 'scheiding' tussen kunst en wereld (ofwel de esthetische autonomie) eerder een zegen dan een vloek, omdat zij van de kunst een plek maakt waar het scala aan mogelijkheden vrijelijk kan worden gewijzigd en verruimd.

Rancières werk getuigt van een verfrissende bescheidenheid na de totalitaire uitglidders en het hoogdravende moralisme van veel geëngageerde kunst en literatuur. Onder het nieuwe jargon zet hij welbeschouwd het oude romantische engagement voort waarin iedere mens als een potentiële dichter of kunstenaar geldt, maar dan wel op een beduidend lager pitje. Wat zou h́j vinden van dat miljoen Nederlanders dat een eigen boek aan het schrijven is?

\*\*\*

Het enige wat bij Rancière niet ter discussie staat is dat kunst en literatuur altijd democratisch, egalitair en emancipatorisch moeten zijn. Voor hem zijn ze het gewoon. Dat zou voortvloeien uit het moderne 'esthetische regime', waarin alles kunst kan worden en alles afhangt van de vrije interpretatie van het 'geëmancipeerde' publiek. Maar gezien de onvoorspelbaarheid daarvan en gezien de vrijheid van schrijvers en kunstenaars is er toch niets wat een politiek correcte uitkomst garandeert?

Het is waar, in de beeldende kunst kom je zelden iets anders tegen. Bijna elke geëngageerde kunstenaar is tegen het Kapitaal en voor de arme asielzoeker, al heeft Rancière er ook een paar ontdekt die tegelijk het even modieuze als vrijblijvende karakter van dit linkse radicalisme aan de kaak stellen. In zo'n conformistisch klimaat is het maar goed dat zoiets als esthetische autonomie bestaat. Waar blijft de geëngageerde kunstenaar die er gebruik van maakt zonder in linkse clichés te vervallen? Veel meer dan het 'pingpongspel' tussen autonomie en engagement maakt deze politieke eenzijdigheid het debat (en meestal ook de kunst zelf) saai en voorspelbaar.

In de literatuur is dat gelukkig anders. Hoewel Rancière zelfs van *l'art pour l'art*-adept Flaubert een literaire 'democraat' weet te maken, heb je daar ook schrijvers (en lezers) die zijn 'dissensus' in praktijk brengen om nu eens niet de emancipatie en de gelijkheid te bevorderen. Daarmee doel ik niet op Adriaan van Dis, die ondanks een aandoenlijke weifelmoedigheid recentelijk in *NRC Handelsblad* toch weer dapper tekeer ging tegen de 'witte arrogantie'. Adriaan kan zo het museum in.

Nee, dan de schrijver die met zijn meest recente boek in Nederland soms nog boven Van Dis in de boekentoptiens stond, terwijl hij de wereld op zijn kop zet door zijn lezers - in een ironische nieuwe 'deling van het zintuiglijk waarneembare' - het zoete schrikbeeld van een toekomstig islamitisch Frankrijk voor te schotelen. Dat *Soumission* (Onderwerping) een bestseller is geworden zonder dat de schrijver voortdurend met zijn kop op de tv was, wordt bijna bijzaak. Zozeer slagen Michel Houellebecq en zijn roman erin om de nog altijd mogelijke ideale kracht van de literatuur zelf te demonstreren: autonoom, geëngageerd én goed verkopend.

(*Vrij Nederland*, 5-12-2015)