

Richard J. Golsan (Ed.) *Fascism, Aesthetics, and Culture*. University Press of New England

Lange tijd gold het op zijn minst als ongepast esthetiek en cultuur in verband te brengen met het fascisme. Fascisme, in welke vorm dan ook, was eerder een nieuwe vorm van barbarij, een gewelddadige inbreuk op de Europese beschaving, waarvan de schok na 1945 nog overal kon worden gevoeld. Boutades als die van Goering ('wanneer ik het woord cultuur hoor, grijp ik naar mijn pistool') leken deze visie alleen maar te bevestigen. Fascisme en nationaalsocialisme betekenden een fatale terugkeer naar de wet van de jungle, die aan alle cultuur en beschaving vooraf gaat.

Gezien de ellende die het fascisme heeft voortgebracht, is zo'n houding alleszins begrijpelijk. Alleen al uit hygiënisch oogmerk was het raadzaam tussen de zwarte en bruine 'pest' en de moderne beschaving een principieel onderscheid te maken. Vandaar dat Harry Mulisch in *Het stenen bruidsbed* kon schrijven dat het nationaalsocialisme deel uitmaakt van een zinloze 'antihistorie', die door hem wordt afgezet tegen de 'geschiedenis van de geest'. Een standpunt waarin een echo valt te beluisteren van wat Robert Musil in 1933 schreef, toen hij ontkende dat Hitlers nationale 'revolutie' serieuze wortels had in de Duitse geestesgeschiedenis.

Voor veel tijdgenoten kwam het fascisme met zijn gruwelen als een donderslag bij heldere hemel. Sindsdien hebben de historici bergen werk verzet om te begrijpen wat er precies was gebeurd. En daarbij bleek al gauw dat de kloof tussen fascisme en moderne beschaving toch minder diep was dan men uit geschoktheid en ontsteltenis had gedacht en gehoopt. Mussolini en Hitler waren niet de producten van een mysterieuze 'anti-historie', maar zij pasten op een verontrustende wijze in de geschiedenis van de twintigste eeuw en anders dan Musil dacht bleek voor het fascisme en het nationaalsocialisme wel degelijk een geesteshistorische genealogie aanwezig te zijn.

Hetzelfde geldt voor de connectie met esthetiek en cultuur. Al in 1935 noemde Walter Benjamin het fascisme een 'esthetisering van de politiek' en deze gedachte heeft nadien alleen maar veld gewonnen, al zal niet iedereen de formule nog op dezelfde wijze interpreteren als Benjamin indertijd. Ook Thomas Mann gaf in 1939 blijk van luciditeit toen hij Hitler aanwees als een 'broeder' in de kunst, zij 't dan een hoogst onaangename en beschamende broeder, die zijn creativiteit niet langer botvierde op linnen en papier maar op het Duitse volk, met het Derde Rijk als catastrofaal resultaat.

Door de nadruk te leggen op het aandeel van de esthetiek wordt bovendien begrijpelijker waarom zoveel schrijvers, kunstenaars en intellectuelen van modernistische en avant-gardistische signatuur in de jaren twintig en dertig met het fascisme en het nationaalsocialisme hebben gesympathiseerd. In Mussolini en Hitler meenden zij verwante zielen te herkennen. Voor Robert Brasillach, een van Frankrijks meest beruchte intellectuele collaborateurs, was het fascisme 'een vorm van poëzie - de poëzie van de twintigste eeuw'. En hij was de enige niet die er zo over dacht. Ook voor Ezra Pound, Gottfried Benn of Louis-Ferdinand Céline belichaamde het fascisme een irrationele en instinctieve creativiteit, waarvoor de materialistische wereld

van zowel het liberalisme als het marxisme geen plaats meer leek te bieden.

Dat zij zich verkeken op de realiteit van het fascisme is een andere zaak. Hun engagement eindigde vaak in bittere teleurstelling. Maar dat laat onverlet dat zij zich ooit hartstochtelijk in de esthetische ambities van het fascisme hebben herkend. Deze beantwoordden blijkbaar aan een diepe behoefte, waarvan de oorsprong elders moet worden gezocht: in een pijnlijke verdeeldheid binnen de moderne tijd, die na 1945 niet is verdwenen, zoals mag blijken uit de prominente plaats die de meeste van deze schrijvers en kunstenaars nog altijd in de onze cultuur innemen.

Van vergelijkbare orde is het fascistische engagement van een filosoof als Martin Heidegger of van een literair criticus als Paul de Man. Toen in de jaren tachtig hun politieke verleden uitgebreid ter discussie stond, was dat voor degenen die zich niet wensten te beperken tot een moreel veto aanleiding om zich nader te verdiepen in de problematische relatie tussen hun denken en hun politieke engagement van weleer. Levensgroot doemde het schrikbeeld op van een moderne en inmiddels zelfs postmoderne beschaving, die via de niet geringe invloed van Heidegger en - in mindere mate - De Man tot in haar hart was besmet met het fascistische virus, zonder dat men zich dat ooit had gerealiseerd.

Dat het denken over deze kwestie nog lang niet is afgesloten bewijst de bundel *Fascism, Aesthetics, and Culture*, waarin Richard J. Golsan een reeks essays heeft samengebracht, onder andere over de Franse reactie op de 'affaire Heidegger' en de oorlogsjournalistiek (in het Brusselse dagblad *Le Soir*) van Paul de Man. Maar de ambitie van de bundel, volgeschreven door Amerikaanse literatuurwetenschappers, reikt verder. Uitgaande van de gedachte dat het onmogelijk is fascisme en moderne cultuur principieel van elkaar te scheiden, buigt men zich op allerlei manieren over de connectie tussen ideologie en esthetiek, waarbij naast Heidegger en De Man onder meer het Italiaanse futurisme, Emil Nolde, Gottfried Benn, Wyndham Lewis, Ezra Pound, Henry de Montherlant, Robert Brasillach en Louis-Ferdinand Céline ter sprake komen.

In veel van de essays wordt de vraag gesteld of er wel zoiets als een moderne fascistische esthetiek heeft bestaan. Een vraag die minder idioot klinkt als men zich realiseert dat er ook lange tijd is getwist over het al of niet bestaan van een fascistische ideologie. Wie het fascisme wenste te beschouwen als de praktijk van een politiek gangsterdom, had er doorgaans weinig behoefte aan de ideologische rechtvaardiging die daarmee gepaard ging al te serieus te nemen. Dat zou de zaak alleen maar onnodig compliceren.

Deze houding vinden we niet terug bij de auteurs van deze bundel. In hun essays is het juist de complexiteit van de materie die de vraag naar het bestaan van een eigen fascistische esthetiek uitlokt. Wat is er bijvoorbeeld specifiek fascistisch aan de officiële nazikunst, met haar neoklassieke vormen en figuratief realisme, en in welk opzicht bestaat er een verschil met de officiële kunst in de Sovjet-Unie? Elke relatie met het twintigste-eeuwse modernisme lijkt bovendien te ontbreken. Zowel in het Hitlers Derde Rijk als in Stalins arbeidersparadijs was het pleit gewonnen door de smaak van de kleinburger en een kitscherige massakunst van de grootste gemene deler.

Toch regeerde niet in elk opzicht de artistieke reactie. In nazi-Duitsland kan men wijzen op Speers in wezen esthetische vormgeving van de Rijkspartijdagen, waarop met behulp van de modernste technieken een eigentijdse versie van Wagners *Gesamtkunstwerk* werd gerealiseerd. In dezelfde lijn ligt een film als *Triumph des Willens* die door Leni Riefensthal van een van deze partijdagen werd vervaardigd. Het moderne zit, behalve in de techniek, ook in de mate waarin ideologie en esthetiek met elkaar samenvallen. De streng geregisseerde massa's die men te zien krijgt, zijn minder een illustratie bij de ideologie dan een levende demonstratie daarvan: het Derde Rijk toont er zich als het kunstwerk dat het wilde zijn.

Wat ontbreekt is de kloof tussen kunst en politiek, die ook de moderne avant-garde kunstenaars van de twintigste eeuw wilden dichtten. Sinds de Romantiek was die kloof alleen maar groter geworden. Schrijvers en kunstenaars hadden zich opgesloten in de ivoren toren van het *L'art pour l'art*. Maar de avant-garde was er alles aan gelegen zich uit deze zelfgeschapen gevangenis te bevrijden; van de kunst en de literatuur wilde zij opnieuw een waarlijk creatieve kracht in de samenleving maken.

Een kunstschilder als Emil Nolde zag zijn 'primitivisme' als een anticipatie van het mythische Duitsland, dat door de nationaalsocialistische revolutie weer tot leven werd gewekt. De dichter Gottfried Benn beschouwde in 1933 het formalisme van zijn expressionistische poëzie als de artistieke bron waaruit, onder de hoede van de nationaalsocialistische staat, de nieuwe Duitse mens geboren zou worden. Hun kunst hield op alleen maar kunst te zijn, maar claimde voor zichzelf een metafysische betekenis, een vormende invloed op de toekomst van de natie en van de wereld.

In Duitsland had men aan dit soort particuliere dromen, zo bleek al gauw, geen boodschap. Het artistieke blikveld van de nazi's was te bekrompen om de aangeboden assistentie van Nolde en Benn te kunnen waarderen. Hun werk werd zonder veel omhaal als 'ontaarde' kunst terzijde geschoven. Maar in het fascistische Italië van Mussolini bestond aanzienlijk meer appreciatie voor modernisme en avant-garde, waarschijnlijk omdat daar de artistieke en de politieke avant-garde van meet af aan met elkaar waren verbonden.

Het futurisme, dat in Italië de avant-garde vertegenwoordigde, had tenslotte mede aan de wieg van het fascisme gestaan. Voor de Eerste Wereldoorlog, toen Mussolini nog een trouw socialist was, pleitte de futuristische voorman Marinetti al hartstochtelijk voor een nationale regeneratie door middel van de kunst, compleet met een lofzang op de oorlog (als 'de enige hygiëne van de wereld') en op de wonderen der techniek, die naderhand ook door de fascisten zou worden aangeheven.

Helemaal zonder wanklank bleef het huwelijk tussen fascisme en futurisme overigens niet. Nadat Mussolini zich in 1922 van de Italiaanse staat had meester gemaakt, botste het revolutionaire en anarchistische elan van Marinetti en de zijnen geregeld met het toenemende conservatisme van de gevestigde fascistische staat. Maar tot een definitieve breuk is het nooit gekomen. Marinetti bleef de *Duce* tot aan zijn dood in 1944 trouw en in de officiële fascistische esthetiek en cultuur zijn altijd futuristische trekken aanwijsbaar gebleven.

Zo is in *Fascism, Aesthetics, and Culture* een apart essay gewijd aan de *Mostra della Rivoluzione Fascista* uit 1932, een expositie ter herdenking van de Mars naar Rome,

waarover een Franse bezoeker schreef: 'Het geheel vormt een vreemd ensemble: een reeks episoden, reconstructies en autonome scènes, aaneengesmeed met alle snedes, lassen, ellipsen en benadrukkingen van een filmspecialist. Het is kortom allemaal erg futuristisch, een gewiekst en ongeremd futurisme waarin alles er volgens een unieke ballistiek op is berekend de toeschouwer als het ware te mitrilleren en de schokkracht te vergroten'.

Net als Speers encenering van de Rijkspartijdagen en Riefensthal's film bewijst deze expositie hoe modernisme en fascistische propaganda hand in hand konden gaan. En ook in Rome beoogde men een harmonieus samenspel van publiek, esthetiek en ideologie. De expositie mocht niets hebben van een museum waarin het verleden werd opgeborgen. Juist tegen de musea hadden de futuristen zich in hun destructieve vernieuwingsdrang met zoveel felheid gekeerd. De *Mostra della Rivoluzione Fascista* (die in twee jaar tijd bijna vier miljoen bezoekers trok) moest een dynamisch monument zijn, dat dank zij de geraffineerde vormgeving in het publiek vanzelf het fascistische elan zou doen ontvlammen.

Wie zoekt naar een eigen moderne fascistische esthetiek vindt deze ongetwijfeld het meest voorbeeldig gerealiseerd in dit soort massale en monumentale ondernemingen. Veel minder eenvoudig is het zo'n esthetiek te traceren in een individualistische kunst als de literatuur. Wat hebben de *Cantos* van Ezra Pound per slot van rekening gemeen met de *Histoire du cinéma* van Robert Brasillach en Maurice Bardèche? Wat verbindt de romans en essays van Percy Wyndham Lewis met de romans van Louis-Ferdinand Céline? Uit de essays in deze bundel blijkt dat er toch wel een paar punten van overeenkomst zijn aan te wijzen, met name op thematisch gebied, en een van de auteurs meent ook in de aard van de verbeelding een fascistische trek te kunnen ontwaren.

Nationalisme, elitisme, waardering voor heroïek, offerzin en viriliteit, antisemitisme - wanneer enkele van deze thema's nadrukkelijk in een roman of gedicht aanwezig zijn, is de kans groot dat men met een fascistisch schrijver of dichter te maken heeft. Soms is er ook sprake van een expliciete politieke boodschap, zoals in Pounds zogeheten 'Italiaanse Cantos' (nummer 72 en 73), geschreven tegen het eind van de oorlog en pas sinds 1987 opgenomen in de standaardeditie van de *Cantos*. Pound brengt erin onomwonden zijn loyaliteit aan het fascisme tot uitdrukking en spreekt bovendien de stellige verwachting uit dat het ondanks de dreigende nederlaag in de toekomst zal herrijzen.

In een op het eerste gezicht apolitek geschrift als Brasillach's en Bardèche's *Histoire du cinéma* is de fascistische inspiratie veel lastiger te herkennen. Deze blijkt pas na geduldige analyse, bijvoorbeeld uit het nationalistische uitgangspunt dat de schrijvers hebben gekozen of uit hun afkeer van Amerikaanse en andere niet nader omschreven 'vreemde' invloeden op de Franse filmindustrie. Blijft de vraag of men deze geschiedenis ook 'fascistisch' zou hebben gevonden, als de auteurs niet in andere geschriften openlijk van hun politieke voorkeur hadden blijk gegeven.

Aan de andere kant hoeft een fascistische gezindheid niet noodzakelijkerwijs met een helder politiek standpunt gepaard te gaan. Want hoe moet iemand als Céline in politiek opzicht worden gesitueerd? Wat hem met het nationaalsocialisme verbindt,

is eigenlijk alleen zijn antisemitisme; van veel vertrouwen in de fascistische heilstaat is (afgezien van een optimistische oprisping in zijn pamflet *Les beaux draps* uit 1941) bij hem geen sprake. En wat te denken van Wyndham Lewis, die zichzelf ooit omschreef als 'gedeeltelijk communistisch en gedeeltelijk fascistisch, met een duidelijke portie monarchisme in mijn marxisme, maar in de grond anarchistisch met een gezonde passie voor orde'?

Het typisch fascistische zou bij hem in het 'paranoïde karakter van zijn fictie schuilen, dezelfde soort paranoia die ook de literaire wereld van Céline regeert. Maar deze typering wordt onmiddellijk gerelativeerd doordat de auteur van het essay vervolgens niet minder paranoïde trekken ontdekt in het werk van naoorlogse - linkse - schrijvers als Norman Mailer en Thomas Pynchon.

Een eenduidige conclusie valt uiteindelijk niet te trekken, maar één ding wordt wel duidelijk en dat is hoezeer fascisme, modernisme en avant-garde met elkaar zijn verweven. Naarmate men zich meer in het onderwerp verdiept, valt het daarom steeds moeilijker de keuze voor het fascisme en het nationaalsocialisme bij de schrijvers, kunstenaars en filosofen om wie het hier gaat af te doen als een toevallige aberratie, die op biografische gronden afdoende kan worden verklaard.

Eerder is het zo dat hun engagement, evenals als de modernistische esthetiek van het fascisme zelf, de onplezierige hypothese bevestigt van vooral in ideologie geïnteresseerde historici als Zéev Sternhell, voor wie het fascisme in al zijn gedaanten volwaardig deel uitmaakt van wat men wel de moderniteit pleegt te noemen. Niet als een rancuneuze reactie, maar als een van de mogelijke manieren waarop die moderniteit zich in de praktijk heeft gemanifesteerd. De serieuze aandacht voor de fascistische esthetiek verliest in dat geval zijn louter historische betekenis en levert een onmisbare bijdrage, ook al zouden we dat misschien liever anders hebben gezien, aan onze moderne en postmoderne zelfkennis.

(*de Volkskrant*, 12-2-1993)