Moderne Cultuur van Roger Scruton

Inhoud

 Voorwoord

1. Wat is cultuur?

2. Cultuur en cultus

3. De Verlichting

4. De aandachtige esthetische blik

5. Romantiek

6. Fantasie, verbeelding en de koopman

7. Modernisme

8. Avant-garde en kitsch

9. Oppervlakkigheid en overdaad

10. Eeuwige jeugd?

11. Ledigheid

12. Des duivels oorkussen

13. Conclusies

Noten

*En wat blijft er over wanneer het ongeloof verdwenen is?*

Philip Larkin, Church Going

Voorwoord

Dit boek biedt een theorie over de moderne cultuur en een verdediging van de cultuur in haar hogere en meer kritische vorm. Het is onmogelijk de hogere cultuur overtuigend te verdedigen tegenover iemand die geen cultuur bezit. In het vervolg van dit boek zal ik er daarom van uitgaan dat U, lezer, zowel intelligent bent als vertrouwd met cultuur. U hoeft niet op de hoogte te zijn van de hele westerse literatuur, van alle muzikale en artistieke meesterwerken of van de kritische gedachten die al deze dingen hebben opgeroepen. Maar het zou wel handig zijn als u *Les fleurs* *du mal* van Baudelaire en *Waste land* van T.S. Eliot had gelezen. Ik zal ook enige bekendheid veronderstellen met Mozart, Wagner, Manet, Poussin, Tennyson, Schönberg, George Herbert, Goethe, Marx en Nietzsche. In hoofdstuk 6 en 7 lever ik kritiek op twee belangrijke culturelefiguren**,** Michel Foucault en Jacques Derrida. Ik heb geprobeerd, misschien zonder succes, deze kritiek begrijpelijk te maken voor mensen die Foucault en Derrida niet hebben gelezen en misschien ook niet van planzijn dat te doen. Cultuur heeft, denk ik, religieuze wortels en een religieuze betekenis. Dit houdt niet in dat u religieus moet zijn om gecultiveerd te zijn. Maar hethoudt wel in dat het wezen van gecultiveerd-zijn uiteindelijk niet verklaarbaar is zonder verwijzing naar het karakter en de waarde van religie. Deze suggestie is omstreden; veel mensen zal ze absurd voorkomen. Bovendien heb ik geen sluitend argument gevonden om haar te steunen, maar slechts speculatieve associatieve denkwegen. Wanneer ik bedenk hoeinadequaat het is wat ik heb geschreven, troost ik me met de gedachtedat elke andere poging die ik ben tegengekomen al even slecht is. Wat volgt zou evenwel nog slechter geweest zijn zonder de kritiek en suggesties van Fiona Ellis, Bob Grant, Jim Johnson en David Wiggins, aan wie ik heel veel te danken heb. Ik ben ook dank verschuldigd aan het University College van Swansea dat me in 1993 uitnodigde de J.R. Jones Memorial Lecture te houden, waarvan ik in hoofdstuk 11 enig materiaal opnieuw heb gebruikt, aan het Nexus Instituut aan de Universiteit van Tilburg, dat me vroeg deel te nemen aan twee conferenties, een over Wagner en een over afgoderij, wat me heeft, geïnspireerd tot de hoofdstukken 6 en 7, aan de leiding van de Peter Fuller Memorial Trust, die me in 1995 uitnodigde de Peter Fuller Memorial Lecture te houden, en aan de Universiteit van Cambridge, die me uitnodigde om in 1997 de Leslie Stephen Memorial Lecture te houden, en me zo op het spoor zette dat leidde naar hoofdstuk 9. Een deel van dit laatste hoofdstuk is verschenen in *City Journal* en ik ben de uitgever van dat tijdschrift, Myron Magnet, dankbaar voor zijn toestemming om het materiaal opnieuw te gebruiken. Ik bedank ook Faber en Faber voor de toestemming om te citeren uit 'Church Going van Philip Larkin.

Malmesbury, zomer 1998

1. Wat is cultuur?

Het begrip cultuur met alles erop en eraan is halverwege de achttiende eeuw ontsproten aan het denken van Johann Gottfried Herder, en is sindsdien steeds omstreden geweest. Voor Herder is *Kultur* de levensadem van een volk, de stroom van zedelijke energie die de samenleving in stand houdt. Daarentegen is *Zivilisation,* beschaving, het vernislaagje van manieren, wetten en technische kennis. Volken kunnen een beschaving delen; maar ze zullen zich altijd van elkaar onderscheiden door hun cultuur, aangezien de cultuur bepaalt wat ze zijn.

Deze gedachte heeft zich in twee richtingen ontwikkeld. De Duitse romantici (Schelling, Schiller, Fichte, Hegel, Hölderlin) zagen cultuur op de manier van Herder, als het kenmerkende wezen van een volk, een gemeenschappelijke geestelijke kracht die in alle gebruiken, overtuigingen en handelingen van een volk tot uitdrukking komt. Zij meenden dat de cultuur vormgeeft aan taal, kunst, religie en geschiedenis en haar stempel zet op de kleinste gebeurtenissen. Geen enkel lid van de samenleving, hoe weinig onderwijs hij of zij ook heeft genoten, is verstoken van cultuur, aangezien cultuur en lidmaatschap van de maatschappij hetzelfde zijn.

Anderen, meer klassiek dan romantisch, interpreteerden het woord naar zijn "Latijnse" betekenis. Volgens Wilhelm von Humboldt, de grondlegger van de moderne universiteit, betekende cultuur niet natuurlijke groei maar *cultivering.* Niet iedereen bezit haar, aangezien niet iedereen de vrije tijd, de neiging of het vermogen heeft om het nodige te leren. En onder gecultiveerde mensen zijn sommigen meer gecultiveerd dan anderen. Het doel van een universiteit is het bewaren en vergroten van de culturele erfenis, en deze doorgeven aan de volgende generatie.

Deze twee ideeën zijn nog altijd springlevend. De eerste antropologen namen Herders begrip over en schreven over cultuur als de gebruiken en opvattingen die de *identiteit van een stam* bepalen. Eik lid van de stam bezit de cultuur, aangezien het lidmaatschap dit vereist. Matthew Arnold en de literaire critici die hij beïnvloedde (onder wie Eliot, Leavis en Pound) volgden Humboldt door cultuur te behandelen als het eigendom van een intellectuele elite, iets wat intelligentie en studie inhoudt.

Om verwarring te vermijden zal ik onderscheid maken tussen 'algemene cultuur, datgene wat de antropoloog beschrijft, en 'hogere cultuur', een vorm van kennis. Dat zegt nog niet wat hogere cultuur is, of het één ding is of vele, en of het de grote waarde heeft die Arnold en zijn volgelingen eraan toekenden. Daarom moet ik kennelijk op dergelijke vragen terugkomen; en die noodzaak is des te groter omdat ik het, in tegenstelling tot de meeste mensen die ik ontmoet, met Arnold eens ben. Mijn opvatting is dat de hogere cultuur van onze beschaving kennis bevat die veel belangrijker is dan wat je ook maar kunt opliepen uit de kanalen van de populaire communicatie. Deze overtuiging is niet eenvoudig te bewijzen en nog moeilijker om mee te leven; ze heeft zelfs geen enkele aanbeveling behalve haar waarheid.

Deze twee opvattingen van cultuur zijn de hele moderne tijd met elkaar in strijd geweest. Op het puin van hun vele gevechten is een derde opvatting ontstaan. De 'algemene cultuur' van een stam is een teken van zijn innerlijke samenhang. Maar stammen verdwijnen uit de moderne wereld, net als alle vormen van de traditionele samenleving. Gewoonten, gebruiken, feesten, rituelen en geloofsopvattingen hebben een vluchtig en halfhartig karakter gekregen dat ons nomadische en ontwortelde bestaan weerspiegelt omdat we deel uitmaken van de wereldwijde golfbewegingen. Desondanks, en ondanks alle hulpmiddelen en arbeidsbesparende apparaten waardoor anderen minder onmisbaar worden, zijn moderne stadbewoners net zulke sociale wezens als de traditionele stamleden dat waren. Ze kunnen niet in vrede leven, voordat ze zijn voorzien van een *sociale identiteit,* een uiterlijk gewaad dat hun vertrouwen in zichzelf geeft doordat het hen aan anderen presenteert. Dit zoeken naar 'identiteit' kenmerkt het moderne leven. Hoewel het iets vluchtigs is, en verscheidene malen gedurende een mensenleven, of zelfs tweemaal per jaar, van richting kan veranderen, heeft het veel gemeen niet de gehechtheid van het stamlid aan een algemene cultuur. De cultivering van je 'identiteit' is een manier van er-zijn-voor-anderen, om het existentialistische jargon te gebruiken, een manier om aanspraak te maken op een plaats in een openbare wereld. Tegelijkertijd is het gebaseerd op keuze**,** smaak en vrije tijd; het wordt gevoed door populaire kunst en vermaak; in de breedste zin is het een zaak van de verbeelding. In deze opzichten lijkt het op de hogere cultuur van een literaire en kunstzinnige traditie. Deze derde opvatting van cultuur - die ik populaire cultuur zal noemen - is een bekend thema van de sociologie geworden. Het vormt hetonderwerp van de cultuurwetenschappen een academische discipline die is ingesteld door Raymond Williams met de bedoeling de plaats van het Engels als studievak aan de universiteit in te nemen. Williams was een literair criticus, maar met zijn egalitaire sympathieën kwam hij in opstand tegen de elitaire traditie binnen de letterkunde. Parallel aan de elitaire cultuur van de hogere standen, beweerde hij, was er altijd een andere, geenszins inferieure cultuur van het volk geweest, waardoor de mensen hun solidariteit handhaafden tegenover onderdrukking en waardoor zij hun sociale identiteit en hun gevoelvan samenhang tot uitdrukking brachten. Williams anti-elitarisme sloeg aan en het begrip cultuur werd uitgebreid tot de beschrijving van de verschillende vormen van volkskunst en ontspanning onder moderne omstandigheden. Door deze academische verbreding verloor het begrip zijn specifieke karakter. Elke activiteit of voorwerp wordt als cultureel beschouwd als het een identiteitsvormend product van sociale interactie is. Er zijn twee soorten populaire cultuur: overgeërfd en verworven. De mondialisering heeft geleid tot het uitsterven van de overgeërfde (volks)culturen van Europa en Amerika en hun vervanging door de vercommercialiseerde mengelmoes die in latere hoofdstukken aan de orde komt. Bepaalde onderdelen van de volkscultuur - met name de muziek - vormden het ruwe materiaal voor hogere kunst en doken weer in een andere vorm op bij Bartók, Vaughan Williams en Copland. De rest onderging een karakterverandering van overgeërfde traditie tot commercieel 'erfgoed’ en staart ons nu aan vanuit glazen vitrines in het folkloristisch museum. Moderne mensen kunnen gecharmeerd zijn van folkloristische kostuums, dansen en festivals, maar ze ontlenen er niet hun identiteit aan - wat hetzelfde is als zeggen dat de volkscultuur dood is. ‘Folk’is tegenwoordig een stijl binnen de popmuziek, maar een die geen wortels heeft in een traditionele gemeenschap. Herders opvatting van cultuur is 'particularistisch. Een cultuur wordt omschreven als iets aparts - een eiland van 'wij' in de oceaan van ‘zij'. Von Humboldts opvatting is 'universalistisch: de gecultiveerde persoon ziet volgens Von Humboldt de mensheid als een geheel, kent de kunst en de literatuur van andere volken en sympathiseert met het menselijk leven inal zijn hogere vormen en strevingen. Waarom gebruiken we hetzelfde woord voor twee zulke tegenstrijdige ideeën? Waarom schrijf ik een boek over cultuur waarin 'algemene cultuur' en 'hogere cultuur' worden behandeld alsof ze op de een of andere diepzinnige manier ietsmet elkaar te maken hebben? Als een ontwikkeld mens sympathiseer ik met Von Humboldt en Matthew Arnold. Als ouderwetse Engelsman neig ik naar Herder. Eén van mijn beweegredenen om dit boek teschrijven, is het gevoel dat deze twee sympathieën worden gevoed uit een gemeenschappelijke bron.

Desondanks dienen we te starten met de aanname dat we bij de bespreking van cultuur te maken hebben met drie of meer afzonderlijke ideeën. Als je een simpele vraag stelt als: 'Is tandpasta een onderdeel van de cultuur?', dan zou Herder zeggen: 'Absoluut niet, al is het misschien een onderdeel van de beschaving'. Arnold zou ook nee zeggen, maar eraan toevoegen dat de tandpasta die Pam Germ gebruikt in haar bekroonde 'Portrait of a tape-worm', een onderdeel, zij het misschien een betreurenswaardig onderdeel, is van de nationale cultuur. De hoogleraar cultuurwetenschappen zal waarschijnlijk antwoorden: 'Natuurlijk is tandpasta een onderdeel van de cultuur'. Tandpasta is tenslotte een manier waarop mensen hun sociale identiteit vormen en uitdrukken en het besluit om het al of niet te gebruiken is een besluit dat is gericht op anderen. (Stel je Amerika eens voor zonder tandpasta.')

Mijn methode in wat volgt, zou je archeologisch kunnen noemen. Ik ga lagen van het moderne bewustzijn onderzoeken, waarvan sommige heel oud zijn en geologische namen dragen, en andere nog niet zolang geleden zijn afgezet en nog niet tot rust zijn gekomen. Ik begin met de algemene cultuur en haar plaats in het leven van een volksstam. Misschien is het wat vreemd om op dit punt te beginnen; maar het is net zo eigenaardig om op een ander punt te beginnen. Want juist degenen die over cultuur schrijven, beginnen zelden bij het begin. In de literatuur die ik ben tegengekomen, begint men meestal *in mediis rebus,* en voert men links en rechts gevechten die tegenwoordig zo verward zijn dat bijna niemandde zin ervan inziet. En dat niet omdat men door de bomen het bos niet ziet, maar omdat men niet heeft gegraven in de grond onder de bomen**,** op zoek naar het leven dat ze heimelijk voedt.

2. Cultuur en cultus

Religie vormt de kern van de 'algemene cultuur'. Stammen overleven en bloeien omdat ze goden hebben die van zoveel hoofden één zin maken. Ze vragen en belonen de offers waarvan het sociale leven afhankelijk is. Gebed is onvoldoende als huldeblijk aan een echte god. Deze vereist meestal een religieuze viering in de vorm van ritueel en offer. Er zijn veel soorten vieringen; maar in onze traditie - de traditie waartoe de Griekse, joodse en christelijke religie behoort, en die ontstond aan de vruchtbare kusten van de Middellandse Zee - kunnen we een interessant patroon ontdekken.

**Ten eerste** is er de gemeenschap - het collectieve 'wij' van samenleven en erbij horen, het sociale organisme dat leeft en lijdt als één geheel. De gemeenschap (of een verenigd deel ervan) komt bijeen in het heiligdom en voert daar een gemeenschappelijke handeling uit, waarbij de ervaring van het lidmaatschap wordt herhaald en vernieuwd.

**Ten tweede**: in het gevoel van gemeenschap ondergaan en ontdekken we ook de ervaring van bezoedeling, scheiding of 'zondeval': het gevoel van de enkeling te midden van het geheel, dat hij ondanks alles op de een of andere manier uitgeworpen en uitgesloten is, door de een of andere misstap waarvoor hij moet boeten. Soms is dit een zedelijke fout - met andere woorden een misdaad die zelfs zonder het voordeel van een religieus perspectief herkend zou worden. Maar dikwijls schept de religie zelf de zonde die ze geneest - zoals bij het Griekse *miasma,* of bij de bezoedeling die het gevolg is van het eten van een verboden dier, of bij de gedachte van 'erfzonde' (dat wil zeggen een zonde die van nature bij mij hoort en onontkoombaar is). Velen die naar het heiligdom komen hebben geen andere zonde dan de erfzonde – de 'misdaad van het bestaan zelf', zoals Schopenhauer deze noemt. Maar allen hebben de verleidingen doorgemaakt waarvoor het een ritueel verzoening biedt.

**Als derde** volgt er een offerhandeling, die het eerste onderdeel is van het verzoeningsproces. Er wordt iets op het altaar 'geofferd', ook al is het niet per sé aan iemand in het bijzonder, en dit offer is een gewoonte, die regelmatig wordt herhaald en is ingebed in ceremoniële gebaren.

**Ten vierde**: door het ritueel verandert het offer van een natuurlijk iets in iets heiligs en daarom bovennatuurlijk. Een ritueel hult zich in de heiligheid die het creëert. De woorden en gebaren ervan zijn archaïsch, mysterieus en des te dwingender omdat ze onverklaard van boven af tot ons zijn gekomen. Door het ritueel spreekt de stem van voorouders tot ons, en wie probeert te veranderen of verdraaien wat er op het altaar wordt gedaan, begaat de hoogste daad van heiligschennis: hij herschept de godheid en ontheiligt hem daarom.

**Tot slot** wordt het offer, door een wonderbaarlijke omkering, die misschien wel het archetype is van alle wonderen, een *sacrament,* iets dat *vanaf* altaar wordt aangeboden aan dezelfde persoon wiens gave het is, en dat hem opheft uit bezoedeling tot zuiverheid, uit scheiding tot gemeenschap, uit zondeval tot verlossing.

Een dergelijk patroon zien we natuurlijk niet overal.1 Maar het is diep verankerd in onze eigen traditie. Je vindt het in de hele antieke wereld in de verering van Demeter en Persephone in Eleusis bijvoorbeeld, en van Diana in Efeze en vormt de kernervaring van de christelijke eucharistie. En dit gedragspatroon brengt ook een geloofspatroon mee. De ceremonie wordt opgebouwd als een daad van verering, en we geloven dat het vereerde ding zowel onderscheiden is van de aanbidders als met hen verenigd door een intense persoonlijke zorg. De god is een bovennatuurlijk persoon, die 'woont' in het heiligdom waar hij wordt vereerd, en die ook overal, maar onzichtbaar, in de natuurlijke wereld huist.

We moeten twee soorten religieus begrip onderscheiden: het mythische en het theologische. Verhalen over godheden en geesten die door de wereld trekken boordevol belangstelling voor wat wij daar doen, zijn onlosmakelijk met de religieuze impuls verbonden. In tegenstelling tot de theologische leerstellingen van de religie geven zij geen antwoord op de vragen van ons stervelingen - geen verklaring voor de oorzaak of het doel van ons bestaan. Ze *suggereren* misschien antwoorden; we waarderen en herinneren ze ons echter om andere redenen. De mythe *bezielt de* wereld door bedoelingen en verlangens te projecteren in natuurlijke processen, door de natuur te beschrijven als een denkend, voelend, ding, en daardoor het natuurlijke te verheffen tot het bovennatuurlijke. In de mythe lijkt het of we een verhaal ontmoeten dat erom vraagt geloofd te worden, zonder dat het als waar wordt geloofd; een metafoor die we opnieuw opvoeren in de letterlijke taai van onze eigen emoties. In de kunst vinden we een parallel met het mythische bewustzijn, en velen die deze parallel hebben opgemerkt (zoals Jung), hebben hem gebruikt om de ervaring van schoonheid te verklaren. De mythe impliceert een speciaal soort denken: een projectie van bewustzijn die tevens het bewustzijn verheldert door het te vermengen met de natuurlijke orde.

Gewijde riten en plichten zijn in zekere zin *overdreven nauwgezet. Hun* doel en kracht schuilen in hun exacte uitvoering. Net als magische toverformules (waarmee ze nauw verwant zijn) moeten ze *tot op de letter* worden uitgevoerd, zonder fouten, zoals het gebruik voorschrijft. Vergissingen kunnen worden gemaakt, maar het is belangrijk dat het vergissingen zijn en geen vernieuwingen, aangezien elke spontane vernieuwing het gevaar van *heiligschennis* meebrengt. Het verschil tussen juiste uitvoering en heiligschennis kan zo gering zijn dat het voor de buitenstaander onzichtbaar is. Zo splitste eens de vraag of het kruisteken niet twee of met drie vingers moet worden gemaakt, de orthodoxe kerk van Rusland, met zwaarwegende gevolgen die nog altijd doorwerken.

Als we deze feiten negeren en religieuze opvattingen eenvoudigweg als een stukje filosofische theologie beschouwen - een speculatief antwoord op het raadsel van het bestaan - vinden we het vreemd dat voor degenen die een kleine fout maken in hun redeneringen de naam ketter is gereserveerd, alsmede de vreselijke straffen waartoe die naam uitnodigt. Bij godsdienstige opvattingen en plichten gaat het echter niet om de grote verschillen maar om de kleine. Hoe dichter iemand bij me staat in zijn religieuze overtuigingen, hoe groter mijn afkeer van de 'fouten’ die ons verdelen. De trotse terughoudendheid van de Libanese sjiiet ten opzichte van zijn christelijke buurman is niet te vergelijken met diens haat voor zijn soennitische rivaal, en de afkeer waarmee de calvinist de atheïst van de moderne stad beziet, evenaart maar zelden de felheid waarmee hij de katholieke kerk veroordeelt. Zelfs in de seculiere religies van onze dagen heeft de angst voor ketters een groot deel van de kerkelijke energie opgeslokt - getuige de voortdurende 'strijd van de communistische kerk tegen 'deviationisme', opportunisme', 'trotskisten" revisionisme' enzovoort. Alleen vanaf een veilige afstand kunnen we dergelijke dingen geamuseerd bezien. Mensen die in de buurt van de ware godsdienst leven staan voor een rigoureuze en verontrustende keuze tussen de absolute veiligheid van het orthodoxe geloof en het dodelijke gevaar dit te ontkennen vanuit een positie binnen het territorium ervan. Ketterij en heiligschennis zijn gevaarlijk omdat ze de gemeenschap bedreigen: de bijna overdreven nauwgezetheid van de religieuze rite is een teken dat religie niet louter een geloofssysteem is, maar een criterium voor lidmaatschap.

Het bovennatuurlijke wordt werkelijkheid voor ons, steeds wanneer we staan tegenover het mysterie van de dood en boven deze afgrond zweven. Dan weten we dat het raadsel van het bestaan niet in woorden kan worden gevat; dat godsdienstige dogma, voor zover het louter dogma’s zijn, ons bij lange na geen antwoord kunnen geven. Bij de ontmoeting met de dood ontdekken we dat we staan tegenover een duizelingwekkende, bodemloze, onkenbare werkelijkheid - het bovennatuurlijke in zijn geheimzinnigste vorm. In ieder van ons huist een oerhuiver - een huiver voor nacht en opsluiting en het niets. De religieuze rite verdrijft deze huiver door ons te verenigen met de gemeenschap niet alleen hier en nu, maar in het land van de doden.

Antropologen hebben gemerkt dat de volken die ze bestuderen ertoe neigen geboorte en dood op te nemen in de 'overgangen die een verandering in sociale status aangeven. Begrafenisriten en geboorteceremoniën (doopplechtigheden) lijken op de 'rites de passage' die horen bij de initiatie, het huwelijk en het ontwaken van de stam uit vrede tot oorlog.² Al deze dingen worden collectiefervaren, als openbaringen van de lidmaatschapsband. Op deze manier overwinnen degenen die het overleven de beklemming van een sterfgeval: de dood wordt beschouwd als een overgang naar een andere toestand *binnen de gemeenschap.* De dode wordt bij zijn vaderen vergaderd en blijft daardoor in gesprek met de levenden. Door deze overgang als 'heilig’ te markeren, verheft de stam de dood tot een bovennatuurlijk niveau en verleent er een goddelijk gezag aan - zoals hij dat verleent aan huwelijk, geboorte en oorlog. In de nabijheid van de dood ontvangen de levenden opdrachten. Bovendien krijgt een stam, door de doden te vereren, verplichtingen tegenover hen te aanvaarden en hen te behandelen als een deel van de gemeenschap (zij het een deel dat is 'getransfigureerd’), een gevoel van identiteit en duurzaamheid over de generaties heen. De voorouderverering is het zekerste motief om offers te brengen, en om 'bereid te zijn te sterven, iets waarvan de toekomst van een samenleving afhangt. Ze gaat hand in hand met de zorg voor het nageslacht, en voor het nageslacht van het nageslacht, die tot aanzien komen als een heilige gelofte aan degenen die verscheiden zijn. De ontwijding van een graf is zo bezien een ernstige vorm van heiligschennis, evenals elk vergelijkbaar gebrek aan respect voor de doden. Alle andere zonden stammen af van de oneerbiedige behandeling van de doden - en in goddeloze tijden (zoals de onze) wordt het gebrek aan respect voor de voorouders een terugkerend motief van het openbare leven. Het is van belang dit in gedachten te houden wanneer we ingaan op de huidige 'cultuuroorlogen’.

De begrafenisrite is een pleister op de wond van de dood omdat deze de stam verenigt rondom zijn kernervaring van het lidmaatschap. De dode verlaat de gemeenschap niet, maar wordt er een blijvend, zij het onzichtbaar, deel van. Dit hoeft geen ontkenning van de dood of een geloof in persoonlijke onsterfelijkheid in te houden: het ritueel geldt op een zuiver symbolisch niveau, zonder het voordeel van dergelijke bespiegelende commentaren. En het laat ons zien waar de ervaring van het heilige haar natuurlijke oorsprong heeft. Die dingen zijn heilig waarin de geest van de gemeenschap woning heeft gemaakt en waarin onze bestemming op het spel staat: zoals deze bijvoorbeeld op het spel staat in seksuele gevoelens, in onze houding tegenover kinderen en ouders, in de rituelen van lidmaatschap en initiatie waarbij de eerste persoon meervoud liet 'Wij' - ontstaat. De seksuele revolutie van de moderne tijd heeft de seksuele daad van zijn betovering ontdaan. Seks is tenslotte uit de gewijde sfeer verwijderd: het is 'mijn' zaak geworden, waarin 'wij' niet langer belang stellen. Verderop zal ik argumenten aanvoeren die suggereren dat deze ontwijding van het voortplantingsproces het toonaangevende feit van de moderne cultuur is.

Het spreekt vanzelf dat een algemene cultuur een maatschappij' samenbindt. Maar ze doet dat op een speciale manier. De eenheid van een grote samenleving is bereikbaar via terreur, door het volk te confronteren met een gemeenschappelijk gevaar of een 'interne vijand door op allerlei manieren te spelen met de dreiging van de dood, zoals moderne dictators dat doen. Een algemene cultuur is een over het geheel genomen vreedzamer methode, die de huidige leden verenigt door hen te *wijden aan* het verleden en de toekomst van de gemeenschap. Dood is geen terreur, maar de weldadige katalysator van de sociale orde, de overgang die ervoor zorgt dat wij allemaal, op onze tijd, deel zullen uitmaken van de gemeenschap van de voorouders en heilig en getransfigureerd worden zoals zij.

Sinds de Verlichting is het voor Europeanen normaal geworden zich de samenleving voor te stellen als een contract. Het nieuwe aan dit idee is tweeledig: ten eerste impliceert het dat het lidmaatschap van de maatschappij een vrije keuze is. Ten tweede suggereert het dat alle leden van de maatschappij momenteel in leven zijn. Geen van deze beide gedachten is waar. Maar zonder religie hebben mensen de neiging te *geloven dat* ze waar zijn. Zelfs als we het sociaal contract erkennen voor wat het waard is - een fictie die het lege hart van de moderne politiek verhult vinden we het moeilijk onze sociale en politieke verplichtingen op een andere manier onder woorden te brengen. Burke reageerde heftig op het sociaal contract zoals de Franse revolutionairen het interpreteerden. Door het 'volle soeverein te maken, stelde hij, heeft de Revolutie de doden en de ongeborenen van hun burgerrechten beroofd. Zorg voor de doden en zorg voor de ongeborenen gaan hand in hand. Heiligschennend misbruik van de doden is ook een verkwisting van sociaal kapitaal. Omgekeerd houden we door de doden en hun wensen te respecteren de opgehoopte bestaansmiddelen van de samenleving in stand en werpen we een barrière op voor de levenden in hun verlangen alle besparingen voor zichzelf op te eisen. Wanneer een school of een stichting aan de doden is gewijd, worden kennis en bezit bewaard voor actuele noden en weggelegd voor toekomstige generaties. Het begrip heiligschennis is daarom een beschermende en bewarende kracht. Zonder dat begrip zijn bronnen van bestaan overgeleverd aan plundering een feit waarvan wij, erfgenamen van de Verlichting, ons terdege bewust zijn.

Antropologen bestuderen mensen vanuit een extern perspectief. Ze rechtvaardigen praktijken in termen die deze mensen zelf nooit zouden gebruiken. Hun perspectief is een intern perspectief, dat van het lidmaatschap. Voor een bezoekende antropoloog die de riten en gewoonten van een stam observeert, heeft eerbied voor de doden een functie: deze wordt gerechtvaardigd door het voordeel dat ze meebrengt voor de levenden. Maar dit voordeel is iets waaraan het stamlid niet denkt. Hij eert de doden omdat hun eer toekomt: zijn eigen toekomst en die van anderen komt in zijn afwegingen niet voor. Als het stamlid het perspectief van de antropoloog zou overnemen, zou hij zelfs een bedreiging vormen voor de "rede die hij juist wil beschermen. Want hij zou de deur openzetten voor twijfel, zowel aan zichzelf als aan zijn buren. Vroomheid is alleen een middel voor sociale eenheid als ze niet als een middel wordt behandeld. Vroomheid vervult haar functie als mensen doen wat vroomheid verlangt, maar om geen andere reden dan dat de vroomheid het eist.

De botsing tussen het interne en externe perspectief is een bekend verschijnsel van de moderne ervaring. Burkes verdediging van het vooroordeel is een van de eerste en meest aansprekende voorbeelden hiervan. Want hoe kun je vooroordeel verdedigen behalve op grond van de aanname van een open geest? Moderne mensen verlangen ernaar ergens bij te horen. Lidmaatschap bestaat echter alleen voor mensen die daar niet naar verlangen, die er niet echt weet van hebben, die er zo in ondergedompeld zijn dat ze het van het gezicht van de natuur zelf aflezen. Zulke mensen hebben, via hun algemene cultuur, rechtstreeks toegang tot de ethische visie op de mens.

De ethische visie is wat alle godsdiensten leveren, en wat alle samenlevingen nodig hebben - de visie op de mens als een voorwerp van beoordeling. Of de rechter nu een mens of een god is; of de rekening nu wordt vereffend in deze of in de komende wereld; of we nu worden verlost door natuurlijke of bovennatuurlijke krachten, het oordeel is de kern van de religie. Vanuit het externe gezichtpunt bezien is dit oordeel de ingebeelde stem van de stam, die zijn leden aansprakelijk stelt voor de algemene belangen op de lange termijn.3 Maar vanuit het interne gezichtspunt is het oordeel een *bestemming* waaraanniet te ontkomen is, aangezien geen enkele daad voor bovennatuurlijke ogen verborgen kan zijn.

De ethische visie verleent een persoonlijke vorm aan menselijke zaken, en verheft ons daarom boven de natuur om ons naast onze rechter te plaatsen. Als er over ons wordt geoordeeld, moeten we vrij zijn, en verantwoordelijk zijn voor onze daden. Het vrije wezen is niet zomaar een organisme: hij bezit een eigen leven dat alleen van hem is en dat hij met zijn keuzes creëert. Daarom staat hij boven de natuur juist bij de activiteiten die onthullen dat hij er deel van uitmaakt. Hij is geen schepsel van het moment, maar een schepsel dat zich uitstrekt over de tijd, en voor altijd door zijn daden wordt gecompromitteerd. U bent nu verantwoordelijk voor de daden van gisteren en morgen verantwoordelijk voor die van vandaag. Wanneer u voor de rechter staat, is het niet uw daad die wordt veroordeeld of geprezen, maar u zelf, die op het moment van het oordeel dezelfde bent als u was op het moment van de daad en als u voor altijd zult zijn.

Deze langetermijnverantwoordelijkheid houdt in dat het vrije wezen buiten de natuurlijke orde is geplaatst. Zijn doen en laten komen voort uit de innerlijke bron van zijn bedoelingen. Zijn motieven zijn gerangschikt op de schaal van deugd en ondeugd, en hij wordt beschouwd zoals bovennatuurlijke wezens worden beschouwd: als subject en niet als object; oorzaak, niet gevolg; het onzichtbare centrum van zijn wereld, maar in zekere zin niet echt een onderdeel ervan. Kant verwees in dit verband naar het 'transcendentale zelf' dat de locus van onze vrijheid is. Maar oudere uitdrukkingen streven naar hetzelfde idee. Ziel, geest, zelf; het 'Ik ben' van God's woord tot Mozes, de *nafs* (ziel, zelf, individu) van de koran en het beeld van Paulus van het 'aangezicht' *(prosopon>.*

Want nu zien wij nog door een spiegel, in raadselen, doch straks van aangezicht tot aangezicht. Nu ken ik onvolkomen, maar dan zal ik ten volle kennen, zoals ik zelf gekend ben (1 Korintiërs 13).

Al deze uitdrukkingen zijn pogingen om dezelfde visie te verwoorden, van de mens die optreedt in de wereld en wordt beoordeeld vanuit een gezichtspunt erbuiten - een gezichtspunt dat ook het zijne is. De ethische visie op de mens geeft waarde aan de menselijke vorm, aan het menselijk gezicht, de menselijke daad en het menselijk woord. Het laat de hogere emoties toe waardoor we ons leven en de levens van de mensen om ons heen verheffen. Erotische en ouderlijke liefde gaan verder dan het louter 'empirische' wezen dat we in onze armen houden, en mikken op het ontwijkende en transcendentale centrum, het godvormige niets dat alles is, het licht dat uit menselijke ogen straalt maar dat ook straalt vanuit een niet te vatten punt erbuiten. Deze *openbaring van* *bet individu in zijn vrijheid vormt* een van de belangrijkste thema's van de hogere kunst, en het is gemakkelijk in te zien waarom. Omdat ze zowel vraagt om beschrijving als deze onmogelijk maakt. Ze veroorzaakt ontzag en vervoering, zoals in de aanwezigheid van een goddelijk mysterie. En dat is precies wat het is, volgens Dantes weergaloze verhaal in *La vita nuova.*

Vanuit het interne gezichtspunt is de ethische visie op de mens een constant, zichzelf vernieuwend motief voor actie. Het zet ons aan tot respect en loyaliteit aan andere mensen. Het verleent belang, geheimzinnigheid en heiligheid aan onze geringste transacties, en werpt op onze daden een betekenisvol licht dat niet van deze wereld is. Daarom is het, vanuit het externe gezichtspunt, een onschatbare aanvulling op de band van de samenleving. Geen antropoloog die een gemeenschap observeert waarin de grondbeginselen van de religie wortel hebben geschoten, zou zijn stam willen ontdoen van hun heilige riten en verhalen. Alleen zij die in het geloof zijn grootgebracht hebben, wanneer ze het verliezen, de neiging het geloof van anderen stuk te maken. Voor de antropoloog is de religie de steunpilaar van de cultuur, en daarmee de garantie van sociale kennis.

De ethische visie beschermt het sociale kapitaal; zij maakt ook sociale gevoelens vrij en brengt deze tot rust. Een algemene cultuur staat de diepere gevoelens toe en ontwikkelt deze tegelijkertijd. Ik illustreer dit met een voorbeeld uit de *Odyssee van* Homerus.

Toen zij overhaast Circes paleis verlieten, was Elpenor, een van '*Odysseus' hetairoi* (makkers), tijdens zijn dronkenschap dodelijk verongelukt. Odysseus en de overige leden van zijn bemanning waren het betoverde eiland ontvlucht en hadden Elpenor onbegraven achtergelaten. Wanneer Odysseus later de geesten van de doden oproept, is Elpenor degene die, in zijn nood, als eerste verschijnt. Hij richt zich als volgt tot zijn heer en meester: nu smeek ik u, bij allen die u hebt achtergelaten, bij uw vrouw en bij de vader die u als kind heeft grootgebracht, en bij Telemachus, uw enige zoon, die u in uw paleizen hebt achtergelaten, dat u, varend uit het rijk van Hades, met uw goede schip het eiland Aeaea aan zult doen. En ik smeek u, mijn heer, daar aan mij te denken en me daar niet onbeweend en onbegraven achter te laten, of ik zal een oorzaak van goddelijke toorn tegen u worden. Maar verbrand me daar met al mijn wapens en maak een heuvel voor me aan de kust van de grijze zee, ter herinnering aan een ongelukkig man, zodat degenen die na ons komen de plaats zullen kennen. Doe dit voor mij en plant op mijn graf de riem waaraan ik trok toen ik in leven was en naast mijn kameraden roeide (Boek XI, II 66-78).

Elpenor vraagt niet alleen om begraven te worden; hij vraagt ook om beweend te worden. 'Laat me', smeekt hij, 'niet onbeweend en onbegraven achter' *(aklauton kai athapton).* Odysseus weet wat hem te doen staat: hij moet Elpenors lichaam verbranden, zijn heengaan bewenen en een gedenkteken oprichten. De ongeborenen zijn van levensbelang bij dit offer aan de dode, en door Elpenor te eren handelt Odysseus ook voor 'degenen die na ons komen. Zijn daden hebben, op een manier die Odysseus onmiddellijk duidelijk is, te maken met Odysseus’s eigen liefde voor zijn familie en het respect voor de vader die hem heeft grootgebracht. De algemene cultuur omvat deze complexe geestestoestanden en bekrachtigt hun geldigheid. Elpenor bevestigt door rouw te eisen alle andere plichtmatige gevoelens. Hij treedt Odysseus tegemoet zoals het ene ethische wezen het andere tegemoet treedt: als het voorwerp van beoordeling.

Iedere lezer van Homerus moet wel onder de indruk zijn van het natuurlijke en zuivere gevoel dat zo overvloedig door de personages stroomt en hen doorzichtig maakt voor elkaar en ook voor zichzelf. In elke situatie 'weten ze wat ze moeten voelen en gaan ze er zonder aarzelen toe over aan hun visie uitdrukking te geven en deze te staven. Het voorbeeld van Elpenor maakt dit duidelijk. De riten en gewoonten van een algemene cultuur overbruggen de kloof tussen emotie en handeling: ze zeggen de mensen wat ze moeten doen, juist in die situaties waarin de ethische visie zich opdringt - waar liefde, smart, boosheid of wraak de echte motieven zijn en waar we elkaar van ziel tot ziel ontmoeten. En omdat deze riten en gewoonten sociale constructies zijn en door de samenleving worden gedragen, legitimeren ze niet alleen de daden maar ook de gevoelens die erdoor ontstaan. Het is gemakkelijker heftige emoties te voelen wanneer de samenleving dit verwacht; nog gemakkelijker wanneer ze voorzien zijn van een reeks geaccepteerde gebaren waarmee we onze gebrokenheid kunnen vormgeven en er orde in aan kunnen brengen. En dat is de reden waarom Elpenor kan eisen beweend te worden: onder de weldadige jurisdictie van een algemene cultuur is rouw iets wat je gewoon *doet.*

De ethische visie op onze natuur maakt ons leven zinvol. Maar ze is veeleisend. Ze vraagt van ons dat we ons openstellen voor beoordeling. We moeten volledig mens zijn terwijl we de lucht van engelen inademen; natuurlijk en bovennatuurlijk tegelijk. Een gemeenschap die haar goden heeft overleefd, heeft drie opties. Ze kan een seculiere weg naar het ethisch leven vinden. Of ze kan de hogere emoties nabootsen zonder ermee te leven. Of ze kan de schijn laten varen en zo instorten, zoals Burke het zei, in het 'stof en stuifzand van de individualiteit. Dit zijn de rigoureuze keuzen waar we voor staan, en de rest van dit boek verdedigt de eerste ervan - de weg van de hogere cultuur, die ons leert leven *alsof* ons leven er voor eeuwig toe doet. Maar we moeten eerst teruggaan naar Elpenor.

Onder de moderne omstandigheden is rouw geen gemakkelijk ding om te voelen: ieder mens heeft een reden om dit gevoel te vermijden en kan dat ook heel goed proberen, zelfs in de aanwezigheid van zijn eigenlijke onderwerp, de dood van een geliefde. Een soort drukdoende bezorgdheid komt tussenbeide en blokkeert de emotie - een gehaastheid om het puin te ruimen, en een dofheid die weigert te geloven. Emily Dickinson beschrijft deze ervaring in gedenkwaardige woorden:

She mentioned, and forgot;

Then lighdy as a reed

Bent to the water, struggled scarce,

Consented, and was dead.

And we, we placed the hair

And drew the head erect;

And then an awful leisure was,

Belief to regulate.

(Ze noemde 't, en vergat;

Dan als een riet zo licht

Boog naar het water, nauw’lijks strijd,

Instemming, en was dood.

En wij, wij ordenden het haar

En bogen 't hoofd rechtop;

Toen viel er een immense leegte,

Om het geloof bij te stellen.)

Als reactie op de dood is het belangrijk iets te voelen, maar er is geen precedent, want elke dood is oorspronkelijk, het verlies van juist dit individu, juist *deze* oordelende blik. De eis tot voelen wordt hier en nu tot mij gericht; hij is niet los te maken van de eisen die mijn individuele leven en huidige situatie stellen. En terwijl ik rondkijk vind ik geen hulp, geen voorbeeld, geen repertoire waaruit ik kan putten en waarmee ik de ongedwongen sympathie van mijn werkelijke of ingebeelde stam kan wekken. Diepe emotie vraagt om het onzichtbare koor - de anderen die erbij willen dansen; als er geen koor is, vluchten we in de stilte en in stomme afwijzing. We beginnen het vertrouwen te verliezen in de visie waar het menselijk leven tot het middelpunt van een kosmisch drama wordt gemaakt. Onze emoties komen dan tot ons alsof ze van buitenaf komen, ze dragen geen kenmerk van onszelf, van een intentie, van toewijding of verantwoordelijkheid. Een 'immense leegte' overvalt ons: de leegte van een leven dat voor het oordeel vlucht.

Er is hier een belangrijke parallel tussen de algemene cultuur en de hogere cultuur. Sinds de Verlichting hebben filosofen de waarde van de hogere cultuur bediscussieerd (hoewel ze niet noodzakelijkerwijs die term hebben gebruikt om haar te beschrijven): wat *leren* we precies door de bestudering van kunst, literatuur, geschiedenis en muziek? Leren we alleen maar data en feiten, lijnen en technieken uit ons hoofd, en vergaren we zo een hoeveelheid literaire kennis? Of is er een of andere vorm van kennis in het spel? Hierna volgt één antwoord op deze vragen.

Kennis omvat drie verschillende soorten: kennis *dat, kennis boe en* kennis *wat.* Ik weet dat uranium radioactief is; ik weet *hoe* ik moet fietsen; en ik weet soms *wat* ik moet doen, wat ik moet zeggen of wat ik moet voelen. Het eerste soort kennis is informatie (waarvan wetenschap het systematische deel is); het tweede is vaardigheid; het derde, deugd. In omgekeerde volgorde komen deze overeen met de drie uitgangspunten voor een rationeel leven: de doelen, de middelen en de feiten. Weten wat je moet doen is, volgens Aristoteles, een zaak van het juiste oordeel *(orthos logos*), maar het impliceert ook een juist *gevoel.* De deugdzame mens weet wat hij moet voelen, en dit betekent voelen wat de situatie vereist: de juiste emotie, bij het juiste onderwerp, bij de juiste gelegenheid en in de juiste mate. Het doel van de morele opvoeding is nu precies die kennis: het is een opvoeding van de emoties. De deugd van de Griekse held is in overeenstemming met zijn emotionele zekerheid, en deze zekerheid is het geschenk van de cultuur, en van de hogere visie die cultuur beschikbaar stelt. Door het individu binnen de context van de groep te plaatsen, door hem te voorzien van rituele uitdrukkingsmogelijkheden en de weg naar collectieve bevrijding, door hem in gedachten te verenigen met de ongeborenen en de doden, en door zijn gedachten te doordrenken van ideeën van heiligheid en ontwijding, stelt de cultuur de held in staat veilig en oprecht uiting te geven aan de gevoelens die het maatschappelijk leven vereist. De algemene cultuur zegt hem hoe en wat hij moet voelen, en door dat te doen verheft ze zijn leven tot het ethische vlak, waar de gedachte aan het oordeel aanwezig is in alles wat hij doet.

Iets dergelijks is gezegd over de hogere cultuur. Door te bestuderen wat Matthew Arnold 'het beste wat is gedacht en gezegd' heeft genoemd, vergroten we het repertoire van onze emotie. In zijn weeklacht bij de dood van Wordsworth schreef Arnold: 'wie, ach wie, zal ons het laten Arnold wist dat gevoel niet in zichzelf en vanzelf bestaat, in een of ander zuiver subjectief medium, hoe graag we onszelf ook misleiden om het tegenovergestelde te denken - om te geloven dat wij toonbeelden van gevoel zijn die toevallig zijn beroofd van de middelen om het te openbaren. Gevoel bestaat wanneer het een objectieve vorm aanneemt, in woorden, gebaren, plannen en projecten. Een gevoel houdt een beeld van de wereld in, en een houding ertegenover. Het is gebaseerd op begrip. De dichter, die maakt dat we ons gedurende een moment in de tijd kunnen verplaatsen naar zijn emotie en dat we deze zo in onszelf opnieuw doormaken, kan de wegen openen waarlangs we ze uiten en onze aderen ontdooien.

De criticus Eva Brann zei het volgende over de romans van Jane Atisten:

Zij herstellen de verdeelde ziel en prenten ons respect in voor het verborgen hart. Zij leveren het voorbeeld van een correct en onbedorven taalgebruik en ze moedigen ons aan onszelf te kennen en anderen eerlijk te beoordelen...

Of het nu waar is of niet, deze beschrijving zegt iets belangrijks over wat romans ons meedelen - geen feiten of theorieën maar geestestoestanden en morele deugden. Op de een of andere manier herstellen we door het lezen van Austen, suggereert Brann, net zo als we genezen door de riten en sacramenten van een algemene religieuze cultuur. Er is sprake van een heel-making, een terugkeer van het zelf tot zijn ware gemeenschap, die plaatsvindt via kunst en literatuur. En misschien is dit het belang van de hogere cultuur, dat deze, in een verheven en beeldende vorm, de ethische visie blijft bieden die de religie zo gemakkelijk beschikbaar stelde.

Als hogere cultuur en algemene cultuur op deze manier met elkaar verbonden zijn, kunnen we onmiddellijk die lastige kwestie tussen F.R. Leavis en C.P Snow oplossen, waarbij de eerste Snows suggestie belachelijk maakte dat er nu twee (hogere) culturen zijn - de artistieke en de wetenschappelijke - en dat je om werkelijk beschaafd te zijn, in beide thuis moest zijn.5 Volgens de opvatting die ik voorsta, is hogere cultuur geen bron van wetenschappelijke of technische kennis (kennis *dat of* kennis *hoe),* maar een bron van praktische wijsheid (kennis *wat).* Haar betekenis is gelegen in de ethische visie die ze bestendigt, en in de orde in onze emoties die er het gevolg van is. Volgens deze opvatting kan er net zo min een wetenschappelijke cultuur zijn als een wetenschappelijke religie. Cultuur gaat, net als religie, om de vraag die de wetenschap onbeantwoord laat: de vraag wat je moet voelen. De kennis die ze ons verleent, is niet een kennis van feiten noch van middelen, maar van doelen: de kostbaarste kennis die we hebben.

Veel mensen zullen de opvatting die ik naar voren breng wel aanmatigend vinden. Ze schijnt te ver af te staan van onze postmoderne ervaring, te veel een erfenis te zijn van denkwijzen die niet langer voorhanden zijn - of die hoogstens beschikbaar zijn voor wie zich als geleerde isoleert van de realiteit van het postmoderne leven. Tot op zekere hoogte deel ik dit scepticisme. Toch kan ik geen alternatief verhaal vinden dat de geschiedenis van de hogere cultuur of haar invloed verklaart. Daarom volgen hier enkele overwegingen die ons ertoe kunnen brengen deze opvatting serieus te nemen.

De hogere cultuur van Athene draaide om het theater en met name om de tragedie. Maar de tragedie was een dramatisering en verdieping van de religieuze ervaring. Tragedies waren godsdienstige feesten en in veel tragedies wordt in een gevarieerde en getormenteerde vorm het centrale drama van de cultus opgevoerd - het drama van het individu dat door een godsdienstige fout in ongenade valt en daardoor van zijn gemeenschap wordt afgesneden. De *catharsis* (zoals Aristoteles het noemde) die door de dood van de held totstandkomt, is zelf een godsdienstig gevoel - een besef van de herstelde gemeenschap, waarin de dwalende field door zijn dood en verandering weer wordt opgenomen. De ontwikkelingsgang van vele Griekse tragedies is het best te begrijpen aan de hand van het religieuze archetype van de cultus - want dit verklaart de merkwaardige vredeservaring waartoe deze verplichte moorden leiden.

In geen enkel echt religieus tijdperk staat de hogere cultuur los van de religieuze rite. Religieuze kunst, religieuze muziek en religieuze literatuur vormen de rode draad van de hogere cultuur in alle samenlevingen waar een algemene religieuze cultuur de scepter zwaait. Bovendien, wanneer kunst en religie gaan divergeren - zoals in Europa sinds de Renaissance het geval is geweest - komt dit meestal door onrust of neergang in de religie. Wanneer kunst en religie gezond zijn, zijn ze ook onscheidbaar.

Tenslotte: als u de hogere cultuur van de moderne tijd in ogenschouw neemt, zult u getroffen worden door het thema van de vervreemding dat uit zoveel van haar voortbrengselen spreekt. Moderne literatuur, kunst en muziek gaan over het geïsoleerde individu, zijn zoektocht naar huis en gemeenschap of zijn verval tot eenzaamheid en vervreemding. Het is alsof de hogere cultuur van onze samenleving, nu ze niet langer een meditatie over de algemene religie is, in plaats daarvan een meditatie is geworden over het gemis daarvan. En enkele van de belangrijkste kunstwerken van onze tijd zijn pogingen - zoals *Four quartets* van T.S. Eliot, *de Duineser Elegien* van Rilke of Prousts *A la recherche du temps perdu* om een innerlijke en verbeelde genezing van het zelf te ontdekken die de verlossende kracht zou bezitten van cultus, gemeenschap en sacrament.

Inderdaad, deze waarnemingen hebben een anekdotisch karakter. Maar ze suggereren dat de verbanden tussen algemene cultuur en hogere literatuur diep geworteld zijn, en dat deze twee culturen misschien voortkomen uit dezelfde psychische behoefte - de behoefte aan een ethische gemeenschap waarin het zelf kan worden opgenomen, de overtredingen ervan kunnen worden overwonnen en vergeven en de emoties ervan in ongerepte vorm nog eens kunnen worden beleefd. De Gemeenschap, die de kunst biedt, is slechts ingebeeld, geboren uit de sympathiestromen die het rijk van de verdichtsels bezielen. Maar troost die wordt geput uit verbeelde zaken, is geen ingebeelde troost.

Dit verband wordt ook bevestigd wanneer we nadenken over de heilige tekst en zijn betekenis. Schrijven verandert de religie zoals het alles verandert. De wereldgodsdiensten zijn nu juist de godsdiensten waarvan de goden niet in beelden of tempels verblijven maar in teksten, en de God van Israël maakt in het tweede gebod duidelijk dat Hij wordt omschreven door een tekst (de tafels van de wet) en daarom geen 'gesneden beelden kan tolereren. De tekst bezit de universaliteit van het denken: hij maakt zich los van plaats en tijd en richt zich tot allen die kunnen lezen of horen. Hoewel het plaatselijke heiligdom zijn heiligheid kan behouden, is het niettemin alleen heilig als een *voorbeeld* vangod's bezoekingen. Andere plaatsen, die evenzeer heilig zijn, worden toegelaten als 'gewijde' grond. De primaire bron van heiligheid wordt nu het universele ritueel, dat kan worden uitgevoerd op elke gewijde plaats. Tijden en niet plaatsen krijgen de grootste aura van heiligheid - de gebedstijden in het islamitische geloof, de heilige dagen en verplichte feestdagen van de christenen en de joden. De rite wordt doordrongen van gedachten; de woorden worden heilig en mogen niet worden veranderd tenzij door een grote autoriteit die het gezag heeft ontvangen om uit naam van de godheid zelf te spreken. Vandaar dat praktisch alle belangrijke liturgieën zijn verwoord in een of andere oude taal of een historisch idioom. Ze moeten te midden van verandering onveranderd blijven, als de stem van God. Dit is de manier waarop een cultus een kerk wordt, en lidmaatschap zich losmaakt van verwantschap, stam en plaats zodat er een 'gemeenschap van gelovigen ontstaat.

Hoewel het doet van een daad van verering boven het moment uitgaat, in de vorm van een beloofde verlossing van de erfzonde van de eenzaamheid, kan deze niet echt worden gescheiden van de liturgische middelen. Middelen en doel zijn onlosmakelijk verbonden. Denken en ervaring zijn in de liturgie onscheidbaar, net als in de kunst. Veranderingen in de liturgie zijn van groot belang voor de gelovige, aangezien het veranderingen zijn in de ervaring van God. De vraag of het Book of Common Prayer' of de Tridentijnse mis al of niet worden gebruikt is geen ‘louter formele' vraag. De veronderstelling dat de rite een formele aangelegenheid is, betekent dat je precies het soort scheiding van vorm en inhoud voorstelt dat de dood is (de dood door protest) van een ware algemene cultuur.

Verlichte mensen spotten vaak met de onenigheden rond de liturgie, en zeggen dat ze, afgezien van 'esthetische redenen, het verlangen naar de oude woorden niet begrijpen. Ze hebben gelijk wanneer ze een overeenkomst zien tussen het esthetisch belang en de godsdienstige handeling. Maar ze vergissen zich als ze denken dat deze gelijkenis louter toeval is. Hun quasi-esthetisch opgaan in de heilige woorden en gebaren is een onderdeel van het verlossingsproces. Door deel te nemen bewerkt de gelovige een verandering in zijn geestelijke toestand. De ceremonie is niet zozeer een middel tot dit doel als wel een voorafbeelding daarvan. In het ritueel *ontmoet de* gelovige God en wordt gereinigd door voor God's ogen te staan.

Het ijveren voor de juiste liturgie komt overeen met God's naijver' op de afgoden. Heilige woorden komen niet louter van de menselijke stem, maar van de godheid: evenals de koran of de bijbel worden ze gedicteerd vanuit het transcendente rijk. Als een tekst eeuwig, onveranderbaar en een uitdrukking van God's onveranderlijke wil is, ontstaat er behoefte aan commentaar. Naarmate de tijd voortschrijdt wordt de toepassing van deze heilige woorden steeds duisterder, steeds meer onderwerp van tegenstellingen, steeds meer belast met bijkomstigheden. Juist door hun eerbiedwaardig karakter, waardoor ze aan geen twijfel onderhevig zijn, worden ze omringd met vragen. Vandaar dat de kunst van de interpretatie, de hermeneutiek, een essentieel onderdeel vormt van elke cultuur die is gebaseerd op heilige teksten. De mensen hebben steeds meer behoefte aan een bemiddelaar die Godswoord verhelderd zonder iets af te doen aait het absolute gezag ervan.

Waar teksten heilig zijn, wordt het geschreven woord het voornaamste communicatiemiddel, het model om een blijvende en betekenisvolle uitdrukking te geven aan de ervaring. Ook andere teksten krijgen een aura van heiligheid en worden bestudeerd om hun diepere betekenis. Deze houding tegenover het geschreven woord illustreert opnieuw de samenhang tussen hogere cultuur en een religieuze traditie, en suggereert dat de eerste berust op de laatste.

Een veelzeggende illustratie hiervan is te vinden in het probleem van het letterkunde-onderwijs. Als studenten literaire teksten moeten lezen en analyseren, moet er toch zeker enige overeenstemming over zijn *welke* teksten ze moeten bestuderen? Als *elke* tekst goed is, is geen enkele tekst goed. Alleen als de teksten zich op de een of andere manier zelf selecteren, kan er een onderricht worden opgebouwd op grond van de wijze waarop ze worden gelezen. Vandaar de behoefte aan een literaire 'canon' of traditie waarin de voorraad literaire kennis is opgeslagen en waaruit kan worden geput. Maar als jonge mensen zonder heilige tekst worden grootgebracht, vinden ze het moeilijk te begrijpen dat het geheim van het leven kan worden verworven uit iets wat zo onbezield is als een *boek, en* zeker niet uit een boek dat duizenden jaren geleden is geschreven in een taal die niet meer gesproken wordt. Professoren vinden het moeilijk uit te leggen waarom hun studenten George Eliot moeten lezen en niet Irvine Welsh of waarom ze moeten Iezen, in plaats van MTV te kijken. Het is zinloos de gewichtige argumenten van Leavis door te nemen om aan te tonen dat George Eliot centraal staat binnen de grote traditie. Want uiteraard zijn de argumenten van een criticus alleen gericht tot degenen die al voldoende eerbied voor literatuur bezitten; want alleen zij zullen de zin van gedetailleerd onderzoek en morele vragen inzien.

Dit dilemma ligt ten grondslag aan veel strijd over het leerplan in onze tijd. We kunnen die strijd alleen begrijpen, lijkt mij, als we het verband tussen hogere cultuur en religie inzien, en het pathos van de hogere cultuur wanneer deze definitief van het ervaren van heilige dingen is afgesneden.

Maar hier dienen we ons betoog te onderbreken. De idee van het heilige, en die van de algemene cultuur die dit voedt, liggen niet meer voor de hand. En evenmin bezaten ze, na de Verlichting, hun eerdere overheersende positie in menselijke gelegenheden. Tegelijkertijd zijn er juist sinds de Verlichting cultuurtheorieën ontstaan. Het is alsof de cultuur voor het eerst is opgemerkt juist op het moment dat de oudere vormen ervan verdwenen. We doen er daarom goed aan eerst een overzicht van de Verlichting te geven, waarvan één nalatenschap het onderwerp van dit boek vormt.

3. De Verlichting

De Verlichting begon met de opkomst van de moderne wetenschap, bereikte haar hoogtepunt in de Franse Revolutie en ging ten onder in de ene golf van hunkering, hoop en twijfel na de andere. Ze werd gekenmerkt door scepticisme ten aanzien van gezag, respect voor de rede en een pleidooi voor individuele vrijheid in plaats van goddelijke geboden als de grondslag van de morele en politieke orde. De Verlichting kwam op vele manieren tot uitdrukking, al naar gelang de volksaard en de plaatselijke omstandigheden; maar ze dankt haar beroemdste definitie aan Kant die haar, in 1784, omschreef als 'de bevrijding van de mens uit de onmondigheid die hij aan zichzelf te danken heeft en die eraan toevoegde dat deze onmondigheid is gelegen 'niet in een gebrek aan kennis maar in een gebrek aan vastbeslotenheid en moed om die kennis zonder hulp van anderen te gebruiken.6 Toen Kant deze woorden schreef, beleefde de Verlichting haar crisis. Herders pleidooi voor cultuur tegenover beschaving was ten dele een reactie op Kant’s opvatting over de menselijke natuur die zou zijn ontstaan op grond van één patroon en maar op één manier tot voltooiing kwam: door rede, vrijheid en wetten. Het 'universalisme' dat Kant voorstond, leek Herder een bedreiging voor alles wat het meest kostbaar is in de menselijke ziel, namelijk wat plaatselijk, loyaal en diep geworteld is.

Het zou dwaas zijn te veronderstellen dat de Verlichting één verschijnsel is, of dat ze op een minder vage manier dan die van Kant kan worden gedefinieerd. Maar het is de moeite waard enkele van de intellectuele, emotionele en politieke veranderingen vast te stellen die zich in het kielzog van de wetenschappelijke revolutie voordeden, aangezien deze van invloed waren op alles wat daarna kwam, en een onuitwisbaar stempel hebben gezet op de moderne cultuur.

Ten eerste is daar de verandering die Herder opmerkte. Verlichte mensen definiëren zich niet langer in termen van plaats, geschiedenis, stam of dynastie, maar maken in plaats daarvan aanspraak op een universele menselijke natuur, waarvan de wetten voor de hele mensheid gelden. Volgens Kant moesten tribale, raciale en dynastieke loyaliteiten plaatsmaken voor een universele rechtspraak en zou deze vrede garanderen door de plaatselijke uitingen van afgunst die hem bedreigen te eroderen.

Vervolgens is er de aftocht van het heilige. De goden en heiligen waren niet langer rond bij hun heiligdommen, de oude ceremonies raken hun goddelijk gezag kwijt, bij de heilige teksten worden vraagtekens gezet en er wordt getwijfeld aan alles behalve de meest abstracte formuleringen van de religieuze leer. Dit proces was begonnen bij de Reformatie en Luthers ‘priesterschap van alle gelovigen’. Het nam echter een eigenaardige wending in de achttiende eeuw, toen men heilige teksten en verhalen als metaforen ging opvatten in plaats van als letterlijke waarheden. Het abstracte deïsme van Voltaire en Kant ziet religie als een onmiddellijke relatie tussen God en de mens. Kennis van God bestaat door onze eigen verstandelijke vermogens en door morele keuzen, zonder hulp van beelden, teksten of rituelen.7 Zo bezien is de lijn tussen deïsme en atheïsme maar dun.

Verder verliest overgeërfd gezag zijn greep. Volgens de Verlichting heeft niemand een 'goddelijk recht' op gehoorzaamheid. Alle gezag berust op de vrije keuze van degenen die zich eraan onderwerpen. Geen enkele regering is daarom wettig, zolang de onderdanen haar niet uit vrije wil aanvaarden. Politieke organisatie wordt gezien als een 'sociaal contract' tussen zelfstandig kiezende individuen in plaats van als een overgeërfde band.

Met de terugtrekking van de goden en het verlies van hun wortels ontdekten de denkers van de Verlichting dat er een nieuwe zoektocht begonnen was - niet naar het goddelijke, maar naar het natuurlijke. Sinds Rousseau's 'edele wilde' te voorschijn kwam uit de door twijfel gekwelde geest van zijn schepper, heeft deze door de westerse literatuur gespookt. Volgens Rousseau is de mens door de samenleving bedorven. Om onze vrijheid te herontdekken moeten we elke activiteit vergelijken met de 'natuurlijke' tegenhanger ervan. Niet dat we naar onze 'natuurlijke' Staat kunnen terugkeren; de idee van een natuurstaat is zelf al een filosofische abstractie. Desondanks is er in alles *een andere weg,* een nog onontdekt pad naar authenticiteit die ons uit vrije wil zal laten doen wat we nu alleen onder dwang doen. We moeten daarom geen enkele bestaande instelling aanvaarden alleen maar omdat ze bestaat. Elk gebruik en gewoonte moeten worden betwijfeld, worden vergeleken met een *apriorische* standaard, en verbeterd als deze niet aan alle voorwaarden voldoet.

Dergelijke ideeën veranderden het culturele klimaat van Europa en Amerika. De Verlichting werd naderhand een centraal begrip in de sociologie. Ferdinand Tönnies formuleerde bijvoorbeeld een onderscheid tussen twee soorten samenleving, *Gemeinschaft en Gesellschaft,* de eerste gebaseerd op liefde, verwantschap en historische banden, de tweede op arbeidsdeling, eigenbelang en vrije associatie door contract en ruilhandel.8 Traditionele samenlevingen, zei hij, behoren tot het eerste soort en leggen verplichtingen en loyaliteiten uit als een bestemming waarover niet onderhandeld kan worden. Moderne samenlevingen behoren tot het tweede soort en beschouwen daarom alle instellingen en gebruiken als voorlopig, onderhevig aan herziening in het licht van onze veranderende eisen. De overgang van *Gemeinschaf*t naar *Geselschaft* maakt deel uit van wat er in de Verlichting is gebeurd, en levert één verklaring van de enorme culturele veranderingen, toen mensen hun verplichtingen leerden zien als contracten, en zo een manier ontdekten om eraan te ontkomen.

Max Weber schreef in hetzelfde verband over een overgang van traditionele naar 'wettelijk-rationele' vormen van gezag, waarvan de eerste waren gesanctioneerd door eeuwenoud gebruik, de tweede door onpartijdige wetten.9 Aan deze twee kan nog een derde worden toegevoegd die te danken is aan Sir Henry Maine, die de overgang van traditionele naar moderne samenlevingen omschreef als een overgang van status naar contract, dat wil zeggen een overgang van een geërfde sociale positie naar een positie die wordt overgedragen door, en verdiend via, instemming.10 Die sociologische ideeën zijn pogingen veranderingen te begrijpen waarvan de gevolgen zo ingrijpend waren dat we er nog niet mee klaar zijn. Nog minder was men het hierover eens aan het einde van de achttiende eeuw, toen de Franse Revolutie de elites van Europa door elkaar schudde. Het sociale contract leek uit eigen beweging te leiden tot een tirannie die veel erger was dan welke uitspatting van de monarchie dan ook: het contract tussen ieder van ons werd een slavernij van ons allen. Verlichting en de vrees voor Verlichting waren sindsdien onafscheidelijk. Burke’s aanval op de Revolutie illustreert deze nieuwe geestestoestand. Zijn argumentatie is een voortdurende verdediging van het 'vooroordeel' waarmee hij de overgeërfde schat aan menselijke wijsheid bedoelde waarvan de waarde slechts voortduurt zolang we haar niet in twijfel trekken - tegen de 'ratio' van het Verlichtingsdenken. Maar mensen hebben alleen maar vooroordelen als ze geen behoefte hebben om ze te verdedigen. Alleen een verlicht persoon kan denken als Burke, en de paradox van zijn standpunt is tegenwoordig een bekende sub-tekst van de moderne cultuur, die van het conservatisme.

Burke's 'vooroordeel' komt min of meer overeen met Herders 'cultuur'. Beide schrijvers proberen achteraf het soort sociale orde te omschrijven en te bekrachtigen dat ik in het vorige hoofdstuk heb geschetst, de orde van de gewijde dingen. Mensen die zich verbonden weten door een gemeenschappelijke cultuur, menen dat de wereld wordt bezocht door welwillende, geestelijke machten die zorgen voor territoriale rechten en historische banden. In het voetspoor van de Franse Revolutie en in reactie daarop probeerden nationalistische bewegingen deze historische banden nieuw leven in te blazen, maar dan zonder hun religieuze grondslag. De natie nam het gezag over dat van de hoofden van koningen was afgerukt, en het gevolg was een nieuwe en gevaarlijke vorm van afgoderij. We moeten Burke en Herder daarvan niet de schuld geven; zij betreurden alleen wat zij voorzagen wanneer de Verlichting tenslotte over de overgeërfde banden zou triomferen. En de twintigste-eeuwse historicus kan moeilijk zeggen wat verwoestender heeft gewerkt, het 'particularistische' credo van nationalistische demagogen als Fichte, of de 'universalistische' ideeën van hun revolutionaire tegenstanders zoals Marx.

Marx was degene die de populairste verklaring van de Verlichting ontwikkelde. De Verlichting zag zichzelf als de overwinning van de rede over het bijgeloof. Maar de ware overwinning, stelde Marx, lag niet op het terrein van ideeën maar op dat van de economie. De aristocratische orde was vernietigd, en daarmee de feodale relaties waardoor de producenten aan het land en de consumenten aan het hof waren gebonden. In plaats van de oude orde kwam de 'burgerlijke' economie, gebaseerd op het looncontract, de arbeidsdeling en het privé-kapitaal. De idee van de samenleving als een contract, de nadruk op de individuele vrijheid, het geloof in een onpartijdige wet, de aanval op bijgeloof uit naam van de rede, al deze cultuurverschijnselen maken deel uit van de 'ideologie' van de nieuwe burgerlijke orde. Het zijn bijdragen aan het zelfbeeld waarbij tic kapitalistische klasse haar machtsgreep ratificeert.

De marxistische theorie is een vorm van economisch determinisme die zich onderscheidt door het geloof dat fundamentele veranderingen in economische betrekkingen onveranderlijk revolutionair van aard zijn en een gewelddadige omverwerping van de oude orde inhouden, plus een ineenstorting van de politieke 'bovenbouw' die daarop rustte. Deze theorie is vrijwel zeker onjuist. Niettemin heeft het marxistische beeld iets wat in verlichte mens de wil wekt om erin te geloven. Door de cultuur te verklaren als een bijproduct van materialistische krachten steunt Marx de Verlichtingsidee dat materiële krachten de enige bestaande krachten zijn. Men vergelijkt de oude cultuur, met haar goden en tradities en autoriteiten, met een netwerk van illusies -opium voor het volle die hun nood verzacht.

Vandaar dat er in het voetspoor van de Verlichting niet alleen een reactie kwam waarvan Burke en Herder het prototype zijn, en die door de romantici van verdere opsmuk werd voorzien, maar ook een tegenwicht in de vorm van een cynisme ten aanzien van de gedachte van cultuur zelf. Het werd normaal cultuur van buitenaf te bezien, niet als een denkwijze die onze morele erfenis bepaalt, maar als een uitgebreide vermomming waardoor kunstmatige krachten zich voordoen als natuurlijke rechten. Dankzij Marx zijn ontmaskerende theorieën over cultuur een deel van de cultuur geworden. En deze theorieën hebben de structuur waarvoor Marx de weg heeft gebaand: ze identificeren macht als de werkelijkheid en cultuur als het masker; en ze voorspellen tevens een toekomstige 'bevrijding' van de leugens die onze onderdrukkers hebben bedacht.

Ontmaskerende cultuurtheorieën zijn om twee redenen populair: omdat ze gekoppeld zijn aan een politieke agenda en omdat ze ons overzicht geven. Als we de Verlichting willen begrijpen hebben we zo'n overzicht nodig. Maar moet dit in deze externe termen worden gehuld? Tenslotte is de Verlichting een deel van onszelf, mensen die niet op de oproep ervan hebben gereageerd zijn zich maar half bewust van de omstandigheden waarin ze zich bevinden. Het is niet voldoende de Verlichting te *verklaren;* we moeten haar ook *verstaan.*

Het onderscheid zelf tussen verklaren en verstaan is vanuit de Verlichting tot ons gekomen. Vico heeft erop gezinspeeld in zijn theorie van de geschiedenis, evenals Kant in zijn ethische filosofie. Geïnspireerd door Kant's relaas over de praktische rede stelde de romantische theoloog Friedrich Schleiermachter dat de interpretatie van menselijke handelingen nooit mogelijk is met behulp van methoden die worden gebruikt door de natuurwetenschappen. De menselijke daad moet worden opgevat als de daad van een vrij subject, aangezet door de rede. Hetzelfde geldt voor teksten, die volgens Schleiermachter alleen kunnen worden geïnterpreteerd door een ingebeelde dialoog met de auteurs ervan. De hermeneutiek - de kunst van de interpretatie - impliceert het zoeken naar redenen en niet naar oorzaken. We verstaan teksten als uitingen van rationele activiteit, dezelfde activiteit die zich in ons manifesteert wanneer we ze interpreteren.

Een latere kantiaanse filosoof, Wilhelm Dilthey, breidde Schleiermachers hermeneutische 'methode' uit tot de hele menselijke wereld. Volgens hem proberen we menselijke handelingen niet te verstaan door ze te verklaren aan de hand van externe oorzaken, maar 'van binnenuit', door een daad van rationele zelfprojectie die Dilthey *Verstehen noemde.* Bij het verstaan van het menselijk leven en menselijke handelingen zoeken we naar begrippen die ons inspireren en leiden. Zo begrijp ik uw vrees om op een bepaalde plaats te spreken zodra ik deze opvat zoals u, als ergens 'heilig'. Dit is geen wetenschappelijke verklaringsdaad, maar een daad van menselijke sympathie, de uitkomst van een impliciete of feitelijke dialoog.

Niet alleen afzonderlijke menselijke wezens zijn onderwerp van *Verstehen.* Verstaan kan ook gericht zijn op de hele mensenwereld, de wereld van instellingen, gewoonten, wetten en cultuur. *Verstehen* wordt gecultiveerd door wetenschappen die zoeken naar redenen, betekenissen en waarden, en niet naar oorzaken: door de menswetenschappen en niet door de natuurwetenschappen. En het eindresultaat is, of behoort te zijn: een intern perspectief op het leven, het denken en de motieven van onze medemensenen geen wetenschap van hun gedrag. De mensenwereld is een wereld van betekenissen en geen enkele menselijke betekenis kan volledig bevat worden door de wetenschap. Elke uitdrukking moet terugkeren naar haar sociale, historische en culturele context wil men de volle betekenis ervan onthullen; vandaar dat het *Verstehen* moet worden ontwikkeld door vergelijking en kritisch onderzoek.

Deze ideeën zijn omstreden, maar ze bevatten minstens één onomstreden waarheid, en wel een waarheid waarvoor ik reeds aandacht heb gevraagd. Op elke cultuur bestaat een intern en een extern perspectief: het perspectief van het stamlid en dat van de antropoloog. Homerus' stelt ons in staat te delen in het interne perspectief op een betoverde wereld. Dankzij kunstenaars als Pope, Goethe en Mozart kunnen we hetzelfde interne perspectief krijgen op de nuchtere wereld van de Verlichting. Zij laten ons zien wat het betekende om het verlies van het oude gezag mee te maken, en te zien hoe het visioen zich ontvouwde van de mens in zijn vrijheid, nog niet ontdaan van zijn waardigheid, en zonder zijn religie tot stof was vergaan. In kunst, literatuur en muziek gaf de Verlichting inhoud aan haar universalisme, met verhalen, heldendichten en opera's die op elke plaats of in elke tijd konden spelen, elk gewijd aan de menselijke substantie onder de *couleur locale.* Haar kritiek op het oude gezag ging gepaard met een felle en eerbiedige poging de ethische visie op de mens te behouden. Op dezelfde manier waarop de Verlichting het huwelijk maakte tot een contract en het gezag tot een mythe, liet ze zien de mens deze dingen die hun heiligheid hebben verloren opnieuw waardigheid kan geven, en er een blijvend monument van menselijke verwachtingen van kan maken. Dat is de boodschap van de *Henriadre* en de *Lettres Persanes*, van Wilhelm Meister en Die Zauberflöte, en door dergelijke werken zien we dat de Verlichting niet het enkelvoudige en simpel ding was zoals Marx haar omschreef. Ook was het niet slechts een overgangsperiode, met een periode ervoor en erna die zich er duidelijk van onderscheiden. De Verlichting, ontdekken we, is een deel van onszelf. Ze behoort tot de archeologie en niet tot de prehistorie van het moderne bewustzijn.

Maar zoals ik opmerkte bij de bespreking van Burke, Verlichting gaat hand in hand met de vrees ervoor. Vanaf het eerste begin waren hoop en twijfel verstrengelt. Wat als men de oude autoriteiten nodig had, en de gewoonte om te gehoorzamen en het gevoel voor het heilige niet kon missen? Wat als de mens zonder hen alle loyaliteiten zouden verwerpen en zich zouden overgeven aan een leven vol goddeloos plezier? In een indringende visie van binnenuit op de Verlichtingsmentaliteit - een visie die Mozart mogelijk had gemaakt- heeft Nicholas Till ons laten zien hoe reëel deze angsten waren.11 Bovendien leidde juist het gericht-zijn op een universele cultuur, zonder tijd of plaats, tot een nieuw soort eenzaamheid. Gemeenschappen zijn afhankelijk van de kracht die Burke vooroordeel noemde. Ze zijn in wezen lokaal, gebonden aan een plaats, een geschiedenis, een taal en een gemeenschappelijke cultuur. De verlichte individualist leeft, door aan dergelijke dingen voorbij te gaan, steeds meer als een vreemde onder vreemden, verteerd door een hulpeloos verlangen naar contact dat hij met zijn eigen kille denktrant heeft vernietigd.

Deze conflicten binnen de cultuur van de Verlichting maken deel uit van haar nalatenschap aan ons. Ook wij zijn individualisten die geloven in het soevereine recht van de menselijke vrijheid, en die als vreemden leven in een samenleving van vreemden. En ook wij zijn omringd door die oude en onuitroeibare verlangens naar iets anders - naar een thuiskomst bij onze ware gemeenschap. Het thema van de thuiskomst ligt ten grondslag aan de Duitse romantiek, vindt zijn hoogste uitdrukking in de dichtkunst van Hölderlin, en beheerst de politieke filosofie in de Duitse traditie - zowel het revolutionaire zendingsbewustzijn van Marx, met zijn belofte van een voltooid communisme ' waarin de mens' aan zichzelf zal zijn teruggegeven, als het reactionaire nationalisme van Fichte en Gierke, voor wie *Volk en Volksgeist* de voornaamste onderwerpen van maatschappelijke verwachting waren. Maar als we iets kunnen leren van de bewegingen die deze denkers in gang zetten, is het wel dat er geen terugkeer mogelijk is, dat we met onze verlichte toestand moeten leven en de innerlijke spanning waartoe ze ons veroordeelt, moeten verdragen. En ik meen dat we zowel de pracht als de ellende van de moderne cultuur moeten verstaan in het licht van deze spanning.

4. De aandachtige esthetische blik

Normaliter wordt de teruggang van het christelijk geloof in verband gebracht met de Verlichting.Het is minder gebruikelijk de opkomst van de esthetiek in verband te brengen met de teruggang van het geloof. Niettemin werd schoonheid substantiëler naarmate het geloof ijler werd. De romantische beweging in kunst en literatuur, de verering van natuurschoon en schilderachtige taferelen, en de opkomst van een filosofische esthetiek duiden allemaal op een fundamentele verschuiving van opvattingen.

De marxisten zijn nog verdergegaan en dateren niet alleen het *begrip* *esthetiek* in de Verlichting maar ook de zaak zelf. Deze bewering is echter onwaarschijnlijk. Het *woord* kreeg zijn moderne toepassing in de achttiende eeuw via A.G. Baumgarten, een Duitse leerling van Leibniz. De verschijnselen echter die hij ermee beschreef, zijn zo oud als de geschiedenis, en de problemen van de esthetiek worden (in andere termen) al besproken door Plato en Aristoteles.

Toch is er, niet lang na 1750 toen Baumgarten zijn *Aesthetica publiceerde* ,iets belangrijks gebeurd. Kunst, muziek, dichtkunst en natuurschoon begonnen de enorme opgang te maken in het intellectuele leven die tot de dag van vandaag voortduurt. Het esthetische ging de plaats innemen van het religieuze als het middelpunt van de opvoeding. Kunst en literatuur waren niet langer recreatief van aard en werden *studierichtingen* gewijd aan de vorming en verfijning van de ziel, zoals eens het geval was geweest met de theologie.12

Kant, die het eerste grote moderne werk over filosofische esthetiek schreef,- *de Kritik der Urteilskraft -* ging nog verder. Hij richtte de blik niet alleen van de theologie op de esthetiek: hij leidde zijn theologie in feite af uit zijn esthetiek en gebruikte het esthetische oordeel als godsbewijs. Via esthetische beschouwing, stelde hij, ontmoeten we dat aspect van de wereld waar de theologie zich vroeger mee bezighield. We kunnen niet door theoretisch redeneren bewijzen dat er een God bestaat; we kunnen evenmin de *idee* van God vatten, behalve door een *via negativa* die ons verbiedt deze toe te passen. Desondanks beschikken we over aanduidingen van het transcendente. In het gevoel voor schoonheid ervaren we de doelgerichtheid en verstaanbaarheid van alles wat ons omringt, terwijl we in het gevoel voor het sublieme verder lijken te kijken dan de wereld, naar iets overweldigends en onuitsprekelijks waarop deze op de een of andere manier is gebaseerd. Geen van beide gevoelens kan worden vertaald in een beredeneerd bewijs - want een dergelijk bewijs zou natuurlijke theologie zijn, en natuurlijke theologie is iets van het verleden wat alleen geloofwaardig was in een tijd waarin het geloof onaantastbaar was. Alles, wat we weten, is dat we over het transcendente niets kunnen weten. Maar dat is niet wat we *voelen -* en in ons gevoel voor schoonheid wordt ons de inhoud en zelfs de waarheid van de religieuze leer op een vreemde en onvertaalbare wijze te kennen gegeven.

We zouden het zo kunnen zeggen: kennis van God is geen kennis *dat,* noch een kennis *hoe,* maar een kennis *wat:* een kennis van wat we moeten voelen tegen de natuur in. Dat is niet de manier waarop Kant het zegt, maar de mijne. Het brengt ons wel weer terug tot de kern van de algemene cultuur, en de onderliggende ervaring waarnaar zelfs Kants uiterst verlichte filosofie zijdelings verwijst: de ervaring van de stam.

*De Kritik der Urteilskraft* plaatst de esthetische ervaring en de godsdienstige ervaring naast elkaar, en zegt ons dat de eerste, en niet de laatste, het archetype van de openbaring is. Het is de esthetische ervaring die de zin van de wereld openbaart. Natuurlijk blijkt deze 'zin' volgens Kant, precies datgene te zijn wat de religie had verondersteld. Maar ga er eens van uit dat we die conclusie niet aanvaarden? Veronderstel dat we de betekenis van de wereld zoeken in de esthetische ervaring, terwijl we het oordeel over geloofszaken opschorten? Daarmee zouden we de esthetische interesse een belang geven dat vergelijkbaar is met het belang wat we ooit aan de religieuze verering hechtten. En deze verheffing van de esthetiek tot de hoogste spirituele positie is ongetwijfeld precies wat we aantreffen, niet alleen bij Kant, maar in de lange traditie van filosofen, critici en dichters die in het kielzog van de Duitse romantiek zijn gevolgd, en die in onze tijd leidde tot de uitvinding van het Engels als academische discipline en tot de modernistische beweging in de kunst.

Maar wat betekent het woord esthetisch precies? Dit is niet zomaar een vraag naar een definitie, maar een vraag naar ontdekking, identificatie en beschrijving. Er bestaat een geestestoestand, een houding, een opvatting met betrekking tot de wereld, waarvoor we onder invloed van de Verlichtingsfilosofen een Grieks woord hebben geleend dat iets heel anders betekent. *(Aestbesis* betekent gewaarwording of waarneming.) Waarom hebben we deze geestestoestand (als het dat is) een speciale plaats gegeven? Wat is er belangrijk aan en waarom is deze door zoveel kunstenaars en filosofen veredeld en zit hij op een troon die vanouds aan tic goden toebehoorde?

Dit zijn enkele van de moeilijkste vragen waarmee filosofen zich bezig dienen te houden, wat misschien verklaart waarom geen enkele filosoof zich er tegenwoordig mee bezighoudt. Je kunt geen onaantastbare theorie over de esthetiek in twee pagina's verwachten. Toch hebben we *een of andere* theorie nodig, en wat hier volgt is het beste wat ik ervan kan maken.

Rationele activiteit houdt zowel doelen als middelen in. In een technologische tijd krijgen we steeds meer grip op de middelen voor onze doelen, en steeds minder grip op de redenen waarom we ze moeten najagen. De helderheid van doelstellingen die ik bij de Odysseus van Homerus waarnam, is geen helderheid over de middelen: het is een helderheid over de doelen, over de dingen die de moeite waard zijn te doen *omwille van zichzelf*, zoals rouwen, liefhebben en het eren van de goden. De beheersing van de middelen waardoor de mensheid zich van eentonig werk heeft bevrijd, heeft de doelen raadselachtig gemaakt, we zijn niet meer in staat tot onze tevredenheid de vraag te beantwoorden wat we moeten voelen of doen. Het raadsel wordt nog groter bij de opkomst van de consumptiemaatschappij, wanneer alle kanalen van het sociale leven aan de consumptie zijn gewijd. Want consumptie is, in haar alledaagse vorm, niet werkelijk een *doel* Ze vernietigt wat er wordt geconsumeerd en laat ons met lege handen achter: de doelen van de consument zijn steeds terugkerende illusies die verdwijnen op het moment waarop ze in zicht komen, vernietigd door de honger die erom vraagt. De consumptiemaatschappij is daarom een schijnwereld, een plek waar de geesten van de bevrediging worden opgejaagd door de geesten van reële verlangens.13 In de wereld van de religie verschijnen alle dingen in twee gedaanten als instrumenten voor ons gebruik, en als scheppingen, aardse manifestaties van een hoger plan. De mythen en heilige verhalen schijnen door hun aardse voorbeelden heen, en de gewone wereld wordt omgevormd tot een rijk van wonderen. Alles is wat het is, terwijl het iets anders vertegenwoordigt - de hogere vorm van zichzelf die wordt verteld in de mythe. De wereld van Odysseus is niet 'geïnstrumentaliseerd'; hij is nog niet onderworpen aan de eisen van het menselijk verlangen. Het is nog minder een wereld van consumptiegoederen die moeten worden verslonden door een aanhoudende en uiteindelijk doelloze honger. Voorwerpen in deze wereld zijn zowel instrumenten als tekens: en in hun semantische aspect weerspiegelen ze voor de waarnemer een visie op zijn sociale leven. Hij ontmoet daarin niet slechts voorwerpen, maar de ogen van de goden die hem herinneren aan zijn plichten en geruststellende, door de maatschappij bekrachtigde aanwijzingen geven. In modern jargon: de Griekse held is niet *vervreemd* van de dingen die hij gebruikt, maar gaat er respectvol mee om, en vindt te midden van de middelen de doelen die deze nuttig maken. Neem echter de religie weg en dit gemakkelijke pad naar rust is plotseling overgroeid met twijfel, vrees en zelfzucht. Voeg de technische beheersing toe en de natuur begint eik spoor van het goddelijke te verliezen; de oude geheimen en mythen maken plaats voor het nieuwe geheim, het geheim van doelen in een wereld van middelen. In deze lastige situatie ervaren mensen een diepgewortelde behoefte aan iets wat niet slechts wordt verlangd maar gewaardeerd: het *niet-consumeerbare,* gewenst niet als middel maar om zichzelf, als een doel. De idee van het heilige bevredigt die behoefte - maar alleen door geloof en eerbied te vragen. Daarnaast is het niet het heilige voorwerp dat het doet is maar de god die er doorheen schijnt. Het bijzondere van het heilige voorwerp is dat het een *noodzakelijk* middel is, een middel dat niet kan worden vervangen of afgedankt zonder het karakter van de god tot wie het toegang verleent, fundamenteel te veranderen. Daarom hebben heilige voorwerpen een betekenisvolle aura - daar stopt de berekening, en legt de eindeloze jacht op middelen het af tegen een waarde die niet instrumenteel maar intrinsiek is. Stel u een heilig beeld van een god voor. Het staat binnen het beschermende heiligdom en er komen gelovigen die hun gaven ervoor neerleggen. Onder de bezoekers bevindt zich een Verlichtingsfilosoof. Hij bidt niet, want hij gelooft niet meer in de god. Toch wordt hij geraakt door de eerbiedige atmosfeer, door de verheven stilte van het beeld en het serene geloof waarvan het getuigt. Hij richt zich niet met religieus gevoel tot het beeld zoals zijn buren doen; hij behandelt het niet als een weg waarlangs een ander, hoger wezen kan worden benaderd en gunstig gestemd. Zijn emotie hecht zich aan het beeld zelf. De betekenaar is het betekende geworden. Het is *dit* ding, het beeld, dat de betekenis van het heiligdom is of bevat. De verlichte bezoeker richt zijn aandacht op de steen, op de manier waarop deze is bewerkt en afgewerkt, op de uitdrukking op liet gezicht van de god en de prachtige marmeren ledematen. Het is een beeld van het goddelijke, vol van een meer dan menselijke tederheid en zorg. Deze aanduidingen beschrijven niet de god maar het beeld. De verlichte bezoeker gelooft het heilige verhaal niet; wat hem betreft, is de godeen verzinsel. Zijn ontzag is niet religieus maar esthetisch. Anders gezegd: hij verheugt zich in het beeld, niet vanwege de god, maar om het beeld zelf. Elke betekenis die hij in deze marmeren figuur ontdekt, is volgens hem aanwezig in die figuur zelf. Voor de gelovige is het beeld een middel om bij de god te komen; voor de filosoof is de god een middel om bij het beeld te komen. Toch maakt geen van beiden zich schuldig aan afgoderij.

Wat ik heb beschreven, is een standaardgeval van esthetische belangstelling. De bezoeker is geïnteresseerd in het beeld, niet als een instrument of een document, maar om het beeld zelf Zijn belangstelling is wezenlijk visueel, en gebonden aan het uiterlijk van wat hij ziet. Esthetische belangstelling staat niet los van wetenschappelijke of spirituele belangstelling want deze beïnvloeden de ervaring eveneens. Het gelaat van de god heeft een sereen voorkomen, en deze sereniteit, die het gelaat in bezit neemt en ervan afstraalt, maakt deel uit van hoe het beeld eruitziet. Bij de esthetische belangstelling worden uiterlijkheden tekenen - tekenen van zichzelf.

Kant heeft de esthetische belangstelling 'belangeloos' genoemd. Ik neem aan dat hij het volgende bedoelt. Alle dieren hebben belangen. Ze zijn geïnteresseerd in de bevrediging van hun behoeften en wensen, en in het verzamelen van de informatie die ze voor hun welzijn nodig hebben. Rationele wezens hebben dergelijke belangen en gebruiken hun rede om ze te verwezenlijken. Maar ze hebben ook 'redelijke belangen': belangen die uit hun rationaliteit voortkomen en die niet duidelijk te maken hebben met wensen, behoeften en honger en dorst. Een daarvan is volgens de Kant de moraal. De rede stimuleert ons onze plicht te doen, en alle andere ('empirische) belangen worden daarbij lager gewaardeerd. Dat *betekent* het wanneer een besluit een moreel besluit is. Het belang bij het doen van wat goed is, is geen belang van mij, maar een belang van de rede in mij.

De rede heeft ook een belang in de zintuiglijke wereld. Als een koe in de wei staat te herkauwen en naar de horizon kijkt, kunnen we zeggen dat het dier geïnteresseerd is in wat er gebeurt (en met name in de aanwezigheid van eventuele bedreigingen van haar veiligheid), maar niet dat ze geïnteresseerd is in het *uitzicht.* Een rationeel wezen schept daarentegen behagen in het loutere zien van iets: een prachtig landschap, een fraai dier, een ingewikkelde bloem of een kunstwerk. Deze vorm van genoegen beantwoordt aan geen enkel empirisch belang: ik bevredig geen lichamelijk verlangen of een behoefte wanneer ik naar het landschap kijk, en ik zoek ook niet alleen naar nuttige informatie. Mijn belangstelling is belangeloos - een belangstelling voor het landschap om het landschap zelf, om wat het is (of beter, om wat het lijkt te zijn). Belangenloosheid is een kenmerk van een 'redelijk belang. We kunnen haar niet onderbreng gen bij onze empirische natuur, maar alleen bij de rede die de empirische natuur overstijgt en die de wereld doorzoekt naar een betekenis die gezaghebbender en completer is dan enige betekenis die gestoeld is op wensen en begeerten.

Het mag ons dan ook nauwelijks verbazen wanneer we ontdekken dat het terrein van het esthetische *waarde* heeft. We zien in de voorwerpen van esthetisch belang een betekenis die boven het moment uitgaat - een betekenis die ook *aanwezig is* in het moment, als het ware vleesgeworden in een zintuiglijke indruk. De belangeloze waarnemer wordt geplaagd door een vraag: is het juist *hierin* behagen te scheppen? Hieruit ontstaat de idee van smaak. We onderscheiden tussen voorwerpen van esthetisch belang, ontdekken redenen die ervoor en ertegen pleiten, en zien in elkanders keuze het teken en de uitdrukking van zedelijk karakter. Iemand die nodig een touw moet doorsnijden en daarom een mes pakt dat naast hem ligt, onthult door dat instrument te pakken niet zijn karakter. Dat mes is een middel, en het was het beste middel dat voorhanden was. Iemand die dat mes niet nodig heeft, die het desondanks op zijn bureau legt en eindeloos bestudeert, laat daarmee iets van zichzelf zien. Esthetische belangstelling komt niet voort uit onze vluchtige verlangens: ze onthult wat we zijn en wat we op prijs stellen. Smaak is, evenals stijl, de mens zelf.

Hetzelfde geldt voor alle ervaringen en activiteiten waarbij iets niet als middel maar als een doel op zichzelf wordt behandeld. Wanneer ik werk, is mijn activiteit over het algemeen een middel tot een doel - geld verdienen bijvoorbeeld. Wanneer ik speel, is mijn activiteit evenwel een doel op zichzelf. Spel is geen middel voor plezier; het is de zaak zelf waarin we plezier hebben. En het vormt het archetype van andere activiteiten waarvan ons volwassen leven doordrongen is en die er zin aan geven: sport, conversatie, ontmoetingen en alles wat we kunst noemen. Schiller heeft dit opgemerkt en ging zo ver dat hij spel heeft verheven tot het schoolvoorbeeld van intrinsieke waarde. Bij wat nuttig is en goed, merkte hij op, is de mens alleen maar serieus; maar bij het schone *speelt hij (Über* *die esthetische Erziebung der Menschheit*).

In Schillers opmerking schuilt een bepaalde paradox. Maar je kunt er een gedachte aan ontlenen die verre van paradoxaal is, namelijk de volgende: als elke activiteit een middel tot een doel is, dan bezit geen enkele activiteit intrinsieke waarde. De wereld is dan van zin ontdaan. Als er echter activiteiten zijn waarmee we ons bezighouden om de activiteiten -zelf, wordt de wereld aan ons teruggegeven en wij aan de wereld. Want van deze activiteiten vragen we niet *waarvoor* ze dienen; ze zijn op zich-zelf voldoende. Spel is er een van, en omdat we het met onze jeugd associëren, herinnert het ons aan de wezenlijke onschuld en het echte plezier lint met zulke 'belangeloze' activiteiten gepaard gaat. Als werk spel wordt - zodat de werker in zijn werk opgaat wat er ook van komt - dan is werk niet langer vervelend en wordt daarentegen 'de mens aan zichzelf teruggegeven. Deze laatste woorden zijn van Marx en vormen de kern van zijn theorie van onvervreemde arbeid, een theorie die via Schiller en Hegel van Kant afkomstig is. Neem de conversatie: elke uitlating roept een antwoord op, maar normaliter gaat het gesprek niet in een bepaalde richting. De deelnemers reageren met passende opmerkingen op wat ze horen, maar het gesprek verloopt onvoorspelbaar en doelloos, totdat het door serieuzere zaken wordt onderbroken. Hoewel we in gesprekken veel informatie opdoen, is dit niet het voornaamste doel ervan. Normaliter voeren we, zoals wanneer mensen over koetjes en kalfjes praten, een gesprek om het gesprek, als een spel. Hetzelfde geldt voor dansen.

We kunnen deze voorbeelden van doelloosheid alleen begrijpen als we zorgvuldig onderscheiden tussen doel en functie. Een sociobioloog zal volhouden dat spel een functie heeft: het is de veiligste manier om de wereld te verkennen, en om een kind op iets voor te bereiden. Maar functie is iets anders dan doel. Een kind speelt om het spelen: spel is een doel op zich. Als je van de functie een doel maakt - bijvoorbeeld spelen om te leren - stop je met spelen. Dan ben je, zoals Schiller zegt 'louter serieus bezig. Op dezelfde manier is een vasthoudend iemand, die een gesprek voert om informatie in te winnen of mee te delen, om medeleven te krijgen of zijn verhaal te vertellen, opgehouden met converseren. Evenals de oude zeeman (in Coleridges gedicht 'The Rhyme of the Ancient Matiner' ) is hij de dood van de dialoog.

Hetzelfde geldt voor vriendschap. Ook deze heeft een functie. Ze bindt mensen aaneen, maakt gemeenschappen sterk en duurzaam, levert voordelen op voor wie erdoor verbonden zijn en maakt ze sterker bij wat ze ondernemen. Maar maak van deze voordelen je doel, en de vriendschap is verdwenen. Vriendschap is een middel dat tot voordeel strekt, maar alleen als deze niet als middel wordt behandeld. Hetzelfde geldt voor bijna alles wat de moeite waard is: onderwijs, sport, wandelen, vissen, jagen en kunst. Als we goed willen leven - de wereld niet alleen maar consumeren maar op waarde schatten en ervan houden - moeten we daarom de kunst cultiveren van het vinden van doelen waar we anders misschien alleen maar middelen hadden aangetroffen. We moeten leren wanneer en hoe we onze belangen opzij moeten zetten, niet uit verveling of afkeer, maar uit belangeloze hartstocht voor de zaak zelf.

Van het grootste belang in ons leven zijn daarom feestelijke gelegenheden waarbij we samen met andere mensen doelloze dingen doen. Sport - en met name sport met toeschouwers - vormt hiervan een duidelijk voorbeeld. Keer terug naar de eerste bloei van onze beschaving in het antieke Griekenland en je ontdekt dat de sport daar al in het middelpunt van het sociale leven staat, een brandpunt van loyaliteit, een oefening van militaire vaardigheden en een eerbetoon aan de goden. Pindarus schreef loftuitingen op de winnaars van de Pan-Helleense Spelen. Maar zijn oden zijn geen verslagen van de vergankelijke overwinningen van de diverse mededingers. Het zijn beschrijvingen van de goden en hun verhalen, het oproepen van de goden op een bepaalde plaats en tijd en een verrukte verheerlijking van wat het betekent Helleen onder de Hellenen te zijn, te delen in hun taal, geschiedenis, goden en lotgevallen. Ze laten ons de toeschouwer zien als een extra deelnemer. We zien dat zijn opgewonden toejuichingend diep uit zijn sociale wezen voortkomen, als een bijdrage aan de actie en een soort herschepping van het religieuze besef Overal waar een echte algemene cultuur bestaat, vormt de sport altijd een belangrijk onderdeel; en het gebeuren wordt overspoeld door een heerlijke overvloed aan religieuze gevoelens: op de renbaan zijn ook de goden aanwezig en zij moedigen hun gunstelingen ijverig aan. Een moderne voetbalwedstrijd verschilt in veel opzichten van de antieke paardenraces; het belangrijkste is het ontbreken van een religieus centrum. Toch zijn er belangrijke overeenkomsten die het best te zien zijn in Amerika, waar grote menselijke vleesklompen elkaar als gewapende ridders elke decimeter van het veld betwisten, feestelijke toestanden met luidruchtige menigten in weekendstemming, met springende en dansende cheerleaders die stereotype bewegingen uitvoeren en meisjesachtige kreten slaken, met muziekgroepen en drumbands in uniform, en met zwaaiende banieren en wapperende vlaggen. Bij zulke gelegenheden zien we een soort collectieve opwinding die tevens een verheerlijking is van de gemeenschap van fans. Daar is praktisch sprake van een terugkeer naar de ervaring van erbij-horen die ik in hoofdstuk 2 heb beschreven, en ook al zijn de goden er niet bij, je voelt hoe ze zich in hun graven omdraaien en voorzichtig en gefascineerd meekijken van achter de muur van onze vergeetachtigheid.

De belangstelling voor sport is nog geen esthetische belangstelling, want er is een onvoorspelbare uitslag, partijdigheid, overwinning en rampzalig verlies, waaraan alle actie ondergeschikt is. Maar de sport grenst aan het esthetische, evenals aan het religieuze. De gezamenlijke, feestelijke opwinding tilt de gebeurtenis hoog boven de wereld van de middelen uit en voorziet deze van een betekenis. De wedstrijd heeft iets van de representatieve kwaliteit van een esthetisch voorwerp. Hij is zichzelf en staat ook voor zichzelf; na afloop wordt hij een mythisch verhaal in de annalen van de sport, en een heidenverhaal. De grote hoeveelheid interessante dingen in de wereld, en zeker in de sport, zijn kenmerkend voor rationele wezens die alleen voldoening vinden in hoogst nutteloze zaken.

Toch is er iets vergankelijks en onbevredigends zelfs in de spannendste voetbalwedstrijd: het verhaal van de match, de mythe, kan worden herhaald, maar is de wedstrijd eenmaal gespeeld, dan is hij voorbij. Bij de esthetische beschouwing stappen we echter tenslotte uit de wereld van de vergankelijke dingen en vinden het *niet-consumeerbare voorwerp, dat* een waarde op zichzelf is. Dergelijke zaken bieden visies op het einde van het leven, vrijgemaakt van de middelen. Sommige van die voorwerpen - landschappen, uitzichten op zee en lucht - treffen we zo aan. Maar andere worden gemaakt - en als we ze maken, spreken we bewust datgene in onze aard aan wat het meest aandachtig, het meest zoekend en het meest ontvankelijk is. Wanneer het esthetische een menselijk doel wordt, plaatst het zich daarom uit eigen beweging aan de top van onze communicatieve inspanningen. We maken voorwerpen die bol staan van betekenis, die het menselijk leven vertegenwoordigen in zijn blijvende betekenis, via verzinsels en beelden die ons in staat stellen onze belangen opzij te zetten en die de balans opmaken van de wereld.

Dit korte overzicht van de esthetische belangstelling stelt ons in staat licht te werpen op de hogere cultuur. Een hogere cultuur is een traditie waarin voorwerpen die voor esthetische beschouwing zijn gemaakt door hun zinspelende kracht de ervaring van het lidmaatschap vernieuwen. De religie kan achteruitgaan en feesten kunnen verbleken zonder dat de hogere cultuur stukgaat. Deze sticht haar eigen 'verbeelde gemeenschap' en biedt door de esthetische ervaring een 'rite de passage' naar het rijk van de doelen.14

Wanneer esthetische voorwerpen zijn gemaakt, nodigen deze ons uit tot een 'redelijke interesse' - onszelf zelfbewust in een relatie plaatsen tot het beschouwde ding, en een zoeken naar betekenis dat niet naar informatie noch naar praktisch nut zoekt, maar naar het inzicht dat de religie ook biedt: inzicht in het waarom en waartoe van ons bestaan hier. Fictie is van het grootste belang in de hogere cultuur, omdat fictieve voorwerpen scheppingen van de verbeelding zijn. Vandaar dat we ons, door ze te overwegen, bevrijden van onze normale belangen en binnengaan in een rijk waar praktische vragen niet die van mij of van u of van wie dan ook zijn, maar de ingebeelde vragen van ingebeelde wezens. De mythe is het terrein van de religie; maar de mythe is geen fictie, omdat ze niet handelt in fantasiewerelden. Ze wordt ontvangen als een verhaal van *deze* wereld, maar op een hoger vlak, waarin individuele karakters opgaan in archetypen, en toevallige gebeurtenissen deel uitmaken van het lot. In het mythische verhaal wordt alles symbolisch, en zowel personen als handelingen verliezen hun individualiteit. Wanneer het onderwerp van het drama wordt geïndividualiseerd, wordt mythe tot fictie - de vertegenwoordiging van *een andere* wereld, met al het specifieke daarvan.

Ondanks deze verschillen hebben mythe en hogere cultuur veel gemeen. Bij beide gaat het om het idealiseren van de menselijke omstandigheden, de verheffing ervan uit toevalligheden en de onthulling van de innerlijke logica van onze hartstochten. Fictieve personen zijn geen archetypen maar individuen. Niettemin passeert hun karakter de zeef van het drama, en alleen wat typerend is komt naar voren - typerend voor dat individu, in die kritieke situatie. In fictie worden de slakken van het toeval verwijderd en wordt het mensenleven een teken waarvan de betekenis in zichzelf bestaat. In een hogere cultuur zijn fictieve situaties en figuren onderwerp van overweging en onderricht, zoals het geval was met Odysseus. Zij vormen een commentaar op deze wereld door gedachten over andere werelden, waar de sympathie vrijuit stroomt. Toch is het voorwerp van de belangstelling altijd ook bier en nu aanwezig - de specifieke woorden, geluiden, beelden en gebaren die het kunstwerk ons voor ogen stelt. Het is dan ook nauwelijks verrassend dat aan de producten van een hogere cultuur hetzelfde gevoel van een diepgaand mysterie en een onuitsprekelijke betekenis kleeft dat de dagelijkse kost van de religie vormt. Ons leven wordt in de kunst veranderd en verlost van zijn willekeur, toevalligheid en kleinheid. Deze verlossing vindt plaats zonder sprong naar het transcendente, zonder bevel van de god van het heiligdom, maar eenvoudigweg in een doelloze ontmoeting met een nutteloos voorwerp. Dat houdt ons daarom voortdurend bezig met zijn vertrouwdheid, zijn algemeenheid, zijn menselijk pathos.

Het komt me voor dat de kunst van onze hogere cultuur - en niet alleen van de onze - ervaringen heeft gebruikt en versterkt die de religie in een minder bewuste vorm biedt: ervaringen van het heilige en het profane, van verlossing van zonde en het erin ondergaan, van schuld, verdriet en de overwinning ervan door vergeving, en de eenheid van een herstelde gemeenschap. De kunst is ontsproten aan de heilige levensopvatting. En dat is de reden waarom kunst bij de Verlichting, bij de ondergang van de heilige dingen, plotseling naar voren kwam. Daarna werd de kunst een verlossende affaire, en de kunstenaar nam de plaats in van de profeet en de priester. Men begon hartstochtelijk te discussiëren over het verschil tussen goede en slechte kunst, en leerprogramma’s op te stellen met als enige inhoud de meesterwerken uit een literaire, muzikale of artistieke traditie.

Op dit punt wilt u misschien tegen de loop van mijn argumentatie ingaan. U zult zeggen: als je kunst en religie zo dicht bij elkaar plaatst, negeer je hun wezenlijke rivaliteit. Religie impliceert de uitdrukking en versterking van een gedeeld geloof. Het is een zaak van geloof en gehoorzaamheid. Kunst vereist geen gemeenschappelijk geloof, alleen een verbeeldingsrijke betrokkenheid bij situaties, personages, ideeën en levensstijlen die zelf geen aantrekkingskracht uitoefenen. We kunnen schoonheid ontdekken in werken die voortkomen uit valse religies, die andere culturen weergeven, en die wereldbeschouwingen reflecteren die ver van de onze verwijderd zijn. Er is zelfs een aannemelijke opvatting dat een deel van de waarde van kunst erin bestaat dat deze maakt dat onze emotionele horizon wordt verbreed doordat we in onze verbeelding sympathie krijgen voor levensvormen die in strijd zijn met onze verwachtingen. En je kunt nog verder gaan door het als één rechtvaardiging van de westerse beschaving op te vatten dat deze, dankzij de Verlichting, de kunst heeft losgemaakt van religieuze gebruiken, haar tegenover de heerschappij van het vooroordeel heeft geplaatst en door middel van de verbeelding een morele ruimte heeft geschapen - een vrijplaats en een experimenteerruimte - die nooit elders is voorgekomen.

U kunt mijn argumenten ook aanvallen vanuit godsdienstig perspectief Wanneer je de afstand tussen kunst en religie verkleint, kunt u zeggen, loop je het risico dat je de religie esthetiseert en zo van geloof en eerbied berooft. Je maakt van de kunst een afgod en degradeert de hoogst belangrijke zaken die geloof en de morele consequenties ervan zijn, naar een ondergeschikte plaats in het geheel der dingen. Dat is, om het beeld van Tom Paine te gebruiken, treuren om de veren en de stervende vogel vergeten.

Deze tegenwerpingen kunnen we pareren niet behulp van twee overwegingen. Geloof en eerbied zijn de doelen van de religieuze praktijk, en voor de gelovige zijn het doelen op zichzelf. Maar voor de antropoloog, die de religie bekijkt vanuit een gezichtspunt erbuiten, zijn geloof en eerbied middelen, geen doelen. Religie heeft een dubbele sociale functie: ze bepaalt de motieven waarvan een gemeenschap afhankelijk is en ze onderwijst de kunst van het gevoel. Door de belangrijkste ervaringen van de samenleving te sacraliseren, vereeuwigt de religie onze toewijding, maakt ons bewonderenswaardig voor elkaar, verheft de mens tot het hoogtepunt van de schepping en geeft zin en richting aan ons leven. Ze doet dit op een unieke manier, door allen die komen, ongeacht hun opleiding, de ervaring te schenken van heilige woorden en rituelen. Deze ervaring verandert het mensenleven en doordringt het met plichtsgetrouwheid voor de lange termijn. Maar ze is alleen te verkrijgen door geloof Ze ligt buiten het bereik van de antropoloog, wiens kennis van de functie van religie hem verwijdert van de leer ervan. Die functie wordt alleen vervuld door degenen die daar niets van weten en die hun aandacht aan de goden wijden.

Ook de kunst heeft een functie, en deze is hier nauw mee verwant. Kunst veredelt de menselijke geest en voorziet ons van een rechtvaardigend zelfbeeld, we zijn iets wat hoger is dan en losstaat van de natuur. De kunst doet dit niet, zoals de religie, door geloof en aanbidding te vragen. Want ze roept onze sympathie op zonder ons enige leer op te leggen. We zijn ons niet van deze functie *bewust,* misschien vaag. Toch bepaalt deze ons oordeel en maakt dat we kunstwerken waarderen als meer of minder ingrijpend, meer of minder overtuigend, meer of minder serieus. Wanneer een kunstwerk een gezichtspunt uitdraagt, gaat onze belangstelling niet uit naar de waarheid van dat gezichtspunt, maar naar de mate waarin we het kunnen incorporeren in een leven van blijvende toewijding en serieuze gevoelens. Dit is op een andere manier gezegd door T.S. Eliot in een vroeg essay over Shelley, en later in *The Uses of Poetry and the Uses of Criticism,* waarin hij zijn lage dunk van Shettey als dichter probeert te rechtvaardigen. Eliot bekritiseert Shelley niet om de atheïstische opvattingen die hij in zijn gedichten uitte - hoezeer Eliot deze ook afkeurde - maar omdat deze opvattingen op een onvolwassen manier worden gebracht. Ze zijn niet uitgetest, hebben niet het soort poëtisch onderzoek ondergaan dat laat zien hoe je er een leven met serieuze gevoelens op kunt baseren. De ernst en oprechtheid ontbreken eraan die ze bekrachtiging door de verbeelding waard zouden maken. Dat is in het kort Eliots antwoord op het probleem van 'poëzie en geloof', en het lijkt mij het juiste antwoord te zijn.

Verder, wanneer je zegt dat de functie van kunst dicht bij die van de religie ligt, betekent dat niet dat je de religie esthetiseert. Je merkt alleen op - wat voor ons die leven in een cynische tijd van het grootste belang is - dat het voor mensen die gezegend zijn met een hogere cultuur mogelijk is, zij het met steeds grotere moeite, het troostrijke visioen te behouden dat de religie al haar smekelingen geeft. Via het eensgezinde netwerk van gevoelens dat door een cultuur in stand wordt gehouden, is het mogelijk de menselijke geest te beschouwen als iets wat is verlost.

Als deze gedachten waar zijn, dragen ze bij aan de verklaring van het belang van traditie en van haar aanvulling, originaliteit. Een artistieke traditie is een zich voortdurend ontwikkelend systeem van conventies, toespelingen, kruisverwijzingen en gedeelde verwachtingen. Thema’s, vormen, ornamenten en stijlen zijn zowel overgeërfd als uitgevonden, en de uitvinding wordt ten dele mogelijk gemaakt door de erfenis. Een geslaagd kunstwerk biedt een exemplarische inhoud in een exemplarische vorm; het doelkarakter ervan impliceert dat het onvervangbaar is - er is geen ander kunstwerk dat 'ook prima is, want wat het doet is het zelf. Daarom is het altijd aanwezig, nooit overtroffen of vervangen, altijd weer bekeken. Een hogere cultuur impliceert dus onvermijdelijk een repertoire, een opeenstapeling van kunstwerken en exemplarische uitingen, die de gemeenschappelijke bodem vormen waarin nieuwe en verrassende dingen worden geplant.

Woorden in een taal hebben hun betekenis te danken aan conventies, en we leren een taal door de regels in ons op te nemen. Een conventie van het Engels is dat kippen worden aangeduid met het woord 'chicken' en niet met 'poule' of 'dajajaw. Eenmaal in gebruik krijgt een woord echter op een andere manier betekenis, door de associatie van geluid en betekenis, door te botsen en samen te gaan met andere woorden in een taal, door de letterkundige werken waarin het uitdrukkingspotentieel ervan wordt uitgebuit, enzovoort. Vandaar dat het Engelse 'chicked een aureool heeft dat verschilt van dat van het Arabische 'dajajaw. Gedichten over kippen kunnen dan ook niet worden vertaald zonder dat er bij de overgang van de ene taal in de andere betekenisverlies optreedt.

In de kunst komt betekenis niet voort uit conventies of regels. Integendeel, conventies en regels komen voort uit betekenis. De betekenis van een muzikaal akkoord wordt niet willekeurig toegekend, zoals de betekenis van een woord, maar wordt eraan gehecht door de magnetische kracht van de context. Wanneer akkoorden steeds opnieuw worden gebruikt, wordt hun muzikale potentieel geleidelijk gestandaardiseerd; ze worden overwoekerd door toespelingen en herinneringen. Dan pas krijgen artistieke conventies (zoals die van blues met twaalf maten) zin: door een betekenis te gebruiken en te standaardiseren die op een andere manier wordt bereikt. Bovendien staat kunst, in tegenstelling tot taal, uit zichzelf achterdochtig tegenover dit standaardiseringproces. Conventie is alleen acceptabel als een achtergrond voor andere, individuelere betekenissen: als ze op de voorgrond van de artistieke onderneming treedt, is het resultaat een cliché. Voortdurend vervallen in clichés en de pedante vrees ervoor zijn kenmerken van de achteruitgang van een hogere cultuur.

Toespelingen en ongrijpbaarheid zijn in een hogere cultuur even belangrijk als in de taal en de riten van een religie. Verklaren is vervreemden: het is iets laten zien alsof het 'buiten ons is, het wordt geobserveerd maar niet eigen gemaakt. Het is conceptie boven ervaring stellen, zoals in de natuurwetenschap of in historisch onderzoek. Niets is esthetisch van belang tenzij het is belichaamd in en geopenbaard door ervaring. Vandaar de behoefte aan toespelingen, waardoor een verwijzing wordt aangebracht zonder deze te beschrijven, en waardoor de draad van de zuivere ervaring niet breekt. Bovendien creëren toespelingen, in tegenstelling tot verklaringen, een sociale context: gemeenschappelijke kennis, gemeenschappelijke verwijzingen, gemeenschappelijke symbolen, belichaamd in een ervaring waarvan we aannemen dat ze eveneens gemeenschappelijk is. Wanneer we een toespeling begrijpen, komen we in een gedeelde ervaring en een impliciete gemeenschap.

Een toespeling is bedoeld om te worden opgemerkt: ze dirigeert het ene werk met opzet in de dampkring van een ander werk. Toespelingen maken gebruik van bekendheid en creëren haar ook, ze maken van de hogere cultuur een netwerk met veel verdiepingen. Literaire vormen zijn zelf toespelingen: tweeregelige vijfvoetige jamben doen de Engelse lezer denken aan Pope en Dryden, evenals het sonnet verwijst naar Shakespeare, Donne en Wordsworth, terwijl de niet-rijmende pentameters van Tennyson in de schaduw van Wordsworth staan en voortdurend opzien naar die bron. De bedoelingen van de auteur spelen met de verwachtingen van de lezer, en zo ontstaat er een literaire cultuur - een ingewikkeld samenspel, maar een spel van de grootste ernst, met als onderwerp een gezamenlijke levenservaring.

Deze zelfbewuste mededeelzame handeling is in wezen *kritisch -* ze idealiseert de menselijke emotie en roept tevens sympathie op; ze kan daarom niet ontkomen aan oordeel en beoordeling. Is het bijvoorbeeld juist om sympathie te voelen voor Othelio's uiteindelijke verdriet om de vrouw die hij heeft vermoord (en is het wel werkelijk *verdriet om haar)?* Een artistieke traditie is een oefening in verbeelding; het is ook een oefening van de smaak, die op zijn beurt een meditatie over menselijke ervaringen is en een poging een gezamenlijk begrip op te bouwen van wat onze aandacht waard is. Wat afkeer opwekt, ziekelijk, banaal en sentimenteel is, wordt vermeden, of alleen maar niet vermeden omdat het niet wordt opgemerkt - wat op zichzelf een smaakverlies verraadt. In tijden van culturele neergang wordt die kritiek belangrijk. Kritiek is een laatste poging deel uit te maken van de artistieke traditie, het innerlijke perspectief op een geërfde cultuur te behouden en het sentimentele te bestrijden dat ontstaat wanneer cliché en sentimentaliteit ten onrechte worden opgevat als oprechte uitdrukkingswijzen. Door sympathie te wekken voor lege vormen verarmt het cliché het emotionele leven van de mensen die erdoor worden aangetrokken. Vandaar dat moderne critici uiterst waakzaam zijn om de grens aan te geven tussen echte en valse emotie. Of ze daarin kunnen slagen, is een vraag waarop ik nog terugkom. Misschien is het onderscheid tussen echt en vals zelf wel vals.

Hoewel kunstenaars hun procédé, vormen en repertoire aan anderen ontlenen, hoewel ze bijdragen aan een doorgaande en openlijk gewaardeerde onderneming, kunnen ze geen indruk maken door alleen maar te kopiëren wat al gemaakt is. Het is de ontmoeting met het individu die de kunst zo buitengewoon interessant maakt. Wij, het publiek, zetten onze eigen belangen aan de kant, om ons open te stellen voor wat iemand anders zegt en voelt. Het hoeft niet nieuw te zijn; maar het moet wel van *hem of haar* zijn. Een werk is origineel voor zover het *ontstaat in* de schepper ervan. Het laat ons de wereld zien vanuit zijn of haar perspectief, brengt ons in sferen die niet de onze zijn en stelt ons in staat ons te oefenen in de gevoelsmogelijkheden waarop een ideale gemeenschap, een sympathiegemeenschap, is gebaseerd. Zonder originaliteit sterft een hogere cultuur en vervalt tot vermoeide gebaren en namaakrituelen, zoals de versleten ceremoniën van een godsdienst waarin men niet langer gelooft.

Originaliteit is geen poging om koste wat kost de aandacht te trekken, of om mensen te schokken of in verwarring te brengen om zo de concurrentie van de wereld uit te sluiten. De origineelste kunstwerken kunnen geniale toepassingen zijn van een bekend vocabulaire, zoals de late kwartetten van Haydn, of gefluisterde meditaties als de sonnetten van Rilke. Ze kunnen bijna onmerkbaar aanwezig zijn te midden van het geschetter van de moderne reclame, zoals de intieme interieurs van Vuillard of de verstopte kerken van Borromini. Wat ze origineel maakt, is niet hun minachting voor het verleden of hun brute trotsering van uitgesproken verwachtingen, maar het element van verrassing waarmee ze de vormen en het repertoire van een traditie voorzien. Zonder traditie kan originaliteit niet bestaan: want alleen tegen de achtergrond van een traditie wordt ze zichtbaar. Traditie en originaliteit zijn twee bestanddelen van een enkel proces, waardoor het individu zich laat kennen via zijn lidmaatschap van de historische groep. Hoewel de esthetische ervaring in de hogere cultuur centraal staat, is dit niet de enige bron waaruit een cultuur voortkomt. Elk sociaal streven waarin ons doel is aan iets betekenis te geven, trekt de gevoelsgemeenschap aan waarnaar we spontaan hunkeren. Twee belangrijke voorbeelden hiervan zijn kostuums en manieren. In een bloeiende hogere cultuur kleedt men zich niet alleen omdat het nut heeft, maar ook als een onderdeel van maatschappelijk vertoon. Via hun kleding geven de leden hun plaats aan in een geïdealiseerde gemeenschap en de snit en de kleuren van hun kleren beelden hun karakter en hun sociale waarde uit. Manieren hebben een soortgelijke betekenis: ook deze vormen een onderdeel van de representatie, en hoewel manieren een functie hebben bij het samenbinden van gemeenschappen en het effenen van de plaatsen waar wrijving optreedt, is deze functie niet het doel ervan. Alleen wanneer manieren worden gecultiveerd om zichzelf, om de gratie en goedheid die erin thuishoren, vervullen ze hun functie van olie voor de maatschappelijke raderen. En wanneer de functie tot doel wordt, zoals in veel moderne zaken, veranderen ze in uiterlijk vertoon.

Toch heeft het kunstwerk sinds de Verlichting gezorgd voor ons paradigma van een hogere cultuur; en dat heeft een bepaalde reden. Wanneer een algemene cultuur achteruitgaat, kan het morele leven alleen worden onderhouden en vernieuwd door een werk van de verbeelding. En dat is in het kort de reden waarom hogere cultuur van belang is.

5. Romantiek

De cultuur van de Verlichting, zo stelde ik, getuigt van een diepgaand en steeds terugkerend conflict. Het vrije individu, gemotiveerd door de rede en geleid door universele ideeën, verlangt tegelijkertijd naar gemeenschap, naar plaatsgebondenheid en naar de warmte en bescherming van de stam. Vandaar dat het tijdperk waarin wij getuige waren van de rationele veranderingen van keizer Jozef II in Oostenrijk, de Franse Revolutie de geboorte van de moderne democratie in Amerika en de algemene onderwijsprogramma’s, tevens de opkomst aanschouwde van algemene vrijmetselaars en de rozenkruisers, met hun gesloten deuren, hun geheimen en overgangsriten. Wanneer u een subliem meesterwerk bestudeert vanvrijmetselaarskunst, *Die Zauberflöte van* Mozart, zult u zien dat deze twee tegenstrijdige impulsen van de Verlichting te herleiden zijn tot een gemeenschappelijke emotionele bron.15 De priester Sarastro, die vrijheid, waarheid en de gemeenschap van zedelijke wezens aanbiedt, is ook iemand die uitsluit, die deze universele goederen aanbiedt aan het eind van de beproevingen en via mysteriën die opnieuw spreken van de stam, de troost en de alles omhullende duisternis ervan. Het huwelijk van Pamino en Gamina is geen overeenkomst, maar een gelofte, het onderwerp van een uitgebreid ritueel dat het individu reinigt van zijn eigenzinnigheid en onderwerpt aan een zedelijke orde buiten het bereik van zijn rede. Dat wat de Verlichting uit het openbare leven verbande - bijgeloof, ceremonieel en de rituelen van de stam - is weer tot leven gebracht in de vorm van een mysterie, het exclusieve bezit van de weinige verlichten. En tot op zekere hoogte symboliseert dit de rol van de hogere cultuur in de verlichte wereld.

Ongeveer ten tijde van *Die Zauberflöte* dachten Goethe en Schiller na over het onderscheid tussen antieke en moderne kunst. Voor Schiller was de dichtkunst van de Grieken de stem van de Natuur. Door middel van de verzen Homerus kunnen we ons de schoonheid en zuiverheid van de kinderjaren van de mens opnieuw voorstellen. Dergelijke poëzie – die Schiller naïef noemde - toontde mens die thuis is in de natuurlijke wereld, terwijl de 'sentimentele' poëzie van de moderne tijd een poëzie van het *zoeken* is, waarin de Natuur van verrewordt opgeroepen.16 Goethe zag de Griekse kunst eveneens als doordrenkt van een vrijheid, natuurlijkheid en orde die sindsdien uit de wereld verdwenen zijn. In plaats daarvan beschikken wij over geestelijke waarden, sentiment en *Sehnsucht-* het verlangen dat nooit wordt gestild.17

We gebruikten reeds de termen 'klassiek' en 'romantisch' om de oude en de moderne kunst tegenover elkaar te stellen. Ten tijde van Hegels *Aesthetik* (postuum uitgegeven tussen 1832 en 1840) werd overal erkend dat het onderscheid van fundamenteel belang was voor het begrip van de toenmalige kunst en muziek. De romantische beweging omschreef zichzelf in de termen die door Hegel waren gecanoniseerd: als de verheerlijking van het subjectieve boven het objectieve, en het innerlijk verlangen boven de uiterlijke vorm. De minder belangrijke romantici dachten dat ze reageerden op de goede smaak en het decorum van hun voorgangers. Daarom duidde de term 'klassiek' al spoedig zowel de kunst van het oude Middellandse-Zeegebied aan als de poëzie, schilderkunst en muziek van het aristocratische Europa, in het bijzonder die van de late zeventiende en begin achttiende eeuw. De grootste romantici - Goethe, Schiller, Wordsworth, Beethoven, Schubert en Keats - waren in deze zin ook klassiek. Het waren meesters van de stijlen van de Verlichting, die de kwellende verlangens van de kunstenaar vertolkten met de helderheid en welluidendheid die ze bewonderden in de antieke poëzie en beeldhouwkunst.

De Romantiek was niet zozeer een reactieop de Verlichting als wel een daarin verborgen houding. Alleen tegen de achtergrond van emancipatie heeft de poëtische *Weltschmerz* zin. In de blijvende monumenten van de romantische kunst ontmoeten we de kunstenaar-held, voor wie vrijheid zowel een absolute waarde bezit als een ondraaglijke last betekent. Bij het doorzoeken van de diepten van zijn ziel doet ook hij, net als Beethoven in zijn late kwartetten en de koorfinale van de negende symfonie, net als Wordsworth in de *Pre",* net als Hölderlin in zijn reisgedichten, een oproep aan de gemeenschap die hij door zijn overschrijding van de grenzen ergert, en waarbij hij op de een of andere manier op mysterieuze wijze thuis wil komen. De ontwikkeling vande romantische kunst behelst een steeds dieper gaande rouw om het leven in een 'natuurlijke vroomheid' dat door de Verlichting werd verwoest. En uit deze rouw ontspruit de romantische hoop - de hoop om in de voorstelling de gemeenschap te herscheppen die in werkelijkheid nooit meer zal bestaan. Vandaar het belang van volkspoëzie, volkstradities en 'de stemmen van de voorouders. Onder de rationele cultuur van de Verlichting zochten de romantici naar een andere, diepere cultuur - de cultuur van het volk, geworteld in het mysterie, en voortlevend in het innerlijke heiligdom van de dichter zelf.

De eerste poging om deze 'volks' cultuur vorm te geven was terecht een verzinselen werd ook als zodanig onderkend door de grote voorvechter van de klassieke geest, Samuel Johnson. Macphersons *Poems of Ossian* zouden vertalingen zijn van een Gaelisch origineel; in werkelijkheid werd een verloren gemeenschap van helden uitgevonden waarin natuur en mens harmonie met elkaar waren, waarin het menselijke leven werd geïdealiseerd en heilig verklaard en waarin men de last van de vrijheid vrolijk aflegde. De Schotse *Border Balk&,* Herders bloemlezing van volkspoëzie, *Des Knaben Wunderhorn* van Von Arnim en Brentano – dergelijke verzamelingen werden evenzeer samengesteld op grond van burgerlijke dromen en salonspelen als van echte volkstradities. Maar dat getuigt alleen maarvan de kracht van het verlangen waar door ze geïnspireerd **-** het verlangen dat op onnavolgbare wijze vorm kreeg in Mozarts laatste opera-achtige meesterwerk, naar de overgangsriten die ons zouden redden van de vrijheid door de vrijheid te veranderen in een nieuwe vorm van lidmaatschap.

In het vorige hoofdstuk wees ik op de opkomst van het esthetische in het denken van de Verlichting. Dit is precies wat de romantische bewegingen mogelijk maakte. Want de esthetische houding is al een soort rouwproces. Ze brengt een kader aan om haar voorwerp en kijkt ernaar als naar iets geestelijk, iets wat is verheerlijkt, en daarom dood. Het eerste voorwerp van de esthetische ervaring was voor Kant de natuur, en door de natuur te esthetiseren krijgen we zicht op de diepste drijfveren van de romantische beweging. De natuur was niet langer de onopgemerkte achtergrond van het leven, maar was een voorwerp van zorg geworden. De achttiende eeuw identificeerde de natuur in het pittoreske – met andere woorden, de afbeelding ervan in de kunst. De bossen en valleien die werden verheerlijkt in de classicistische dichtkunst, waren vanzelfsprekend mensenwerk en droegen alle kenmerken van een bepaalde manier van leven. De aandachtige esthetische blik die deze dingen tot stilstand brengt, wil daarmee het leven dat ze heeft voortgebracht, onsterfelijk maken. Het zoeken naar natuurschoon is tegelijkertijd een poging de oude manier van leven in stand te houden - het gewortelde, vrome, gehoorzame leven dat geen vragen stelt - dat door de Verlichting onherroepelijk wordt vernietigd.

Deze complexe houding tegenover de natuurlijke wereld is tot in onze tijd blijven bestaan en vormt de kern van onze cultuur. Het natuurschoon van het Engelse platteland, opgeroepen en betreurd door de dichters, schilders en componisten van onze eeuw, berust met name op kenmerken die herinneren aan verdwenen bedrijvigheid: de heggen, hakhoutbosjes, ruiterpaden, groene lanen, stenen muren, schuren en arbeidershuisjes vertellen over kleinschalige boerenbedrijven, gemengde landbouwproducten en de warme nabijheid van afhankelijke dieren. We kunnen die manier van leven klaarblijkelijk niet beschermen tegen de moderne landbouwindustrie, maar toch streven we ernaar de zichtbare neerslag ervan te conserveren. De aandachtige esthetische blik maakt dingen onsterfelijk en ziet in elke verandering de dreiging van de ontwijding.

In de romantische kunst krijgt de natuur daarom een nieuw belang. Het is een uitermate bedreigd ding, het lang verloren tehuis waar we van gescheiden zijn, het symbool van een paradijsachtige onschuld dat industrie, materialisme en Verlichting gezamenlijk vernietigden. Van Wordsworth tot Hopkins, van Beethoven tot Vaughan Williams, van Constable tot Cézanne keert de afbeelding van de natuur terug met haar belofte van een meer dan wereldse troost. En ze wordt onveranderlijk geassocieerd met lidmaatschap in zijn verdwenen of verdwijnende vormen: de vrome handelingen en overgangsriten van een volkscultuur in harmonie met zichzelf

Sinds het eerste begin van de romantische beweging staat het bewustzijn echter *los* van de natuur. De romantische kunstenaar is een zwerver. De oude zedelijke orde, die in de natuur besloten ligt, heeft zich aan zijn greep ontworsteld. Goethe’s Faust symboliseert deze houding, en niets is profetischer voor het verloop van de moderne cultuur dan Faust's relatie met Gretchen, het onschuldige meisje dat hij uit de sfeer van haar natuurlijke vroomheid verdrijft. Mephistopheles brengt Faust, die Gretchen alleen maar op straat is tegengekomen, naar het kuise vertrek van het meisje. Terwijl hij zich buitengewoon enthousiast uit over de eenvoud van het leven om hem heen, laat Faust zich in een oude leren leunstoel vallen, een *Vätertbron* (troon voor vaders) zoals hij het noemt, en stelt zich de generaties kinderen voor die eromheen hebben gespeeld, de hand van de grootvader die Gretchen dankbaar heeft gekust, de moederlijke bezigheden van de jonge bediende die druk in de weer is haar huis in te richten. De passage (regel2687-2728) is doordrenkt van de gedachte voortplanting: vader, grootvader, moeder, kinderen - ze passeren allemaal in extase de revue in de hartstochtelijke verzen, terwijl Faust nadenkt over het leven dat hij op het punt staat tevernietigen.

Goethe identificeert in deze passage zeer nauwkeurig de bron van de romantische *Weltschmerz.* Voor Gretchen ligt de vervulling in het huwelijk, waarmee ze volledig lid wordt van haar besloten gemeenschap. Alle sublieme gewiekstheid die ze aan de dag legt in de vorm van ongekunstelde eenvoud en tedere zorg, is alleen maar een voorbereiding geweest op de overgangsrite, de gelofte die haar zal binden aan de vader van haar kinderen. Maar Faust's liefde haalt haar weg uit de sfeer van natuurlijke vroomheiden maakt haar tot een esthetisch ideaal. Juist omdat ze behoort tot die oude wereld, de wereld van voor de Verlichting, is ze niet te krijgen, een schepping van de verbeelding, die wordt vergeestelijkt en buiten bereik geplaatst. Wat er wordt verkregen, is niet Gretchen, voor wie eentrouw huwelijk het enige doel is, maar het bedorven overblijfsel van Gretchen, het lichaam waarin de ziel niet meer is dan een angstige herinnering, en dat is losgemaakt van de zedelijke orde.

Dit thema is een *Leitmotiv* van de romantische literatuur. Bewustzijn valt buiten de zedelijke orde, observerend, betreurend, tragisch losgemaakt van het ding dat het zou willen bezitten. Maar bezit is, als het komt zowel hoogst erotisch als ook een ontwijding, een weghalen van voorwerp uit zijn huiselijke heiligdom. De tragedie van de Verlichting opgevoerd in elk erotisch avontuur, wanneer de liefde zich van het huwelijk en een persoonlijk bezit wordt, een teken van aanzien, zonder overgangsrite naar de zedelijke gemeenschap. Het observerende bewustzijn zwerft van voorwerp naar voorwerp, nooit tevreden, nooit thuis, bezield door een ongeneeslijke nostalgie die leeft van schoonheid waar het deze maar aantreft. Dit is de ervaring die Byron op humoristische wijze heeft neergelegd in *Don juan,* en waarvoor wordt gewaarschuwd in de scherpzinnige romans van Jane Austen.

Drie thema’s zijn daarom overheersend in de romantische kunst: natuur, erotische liefde en de wereld van vóór de Verlichting. En deze drie horen bij elkaar. Elk biedt een haven voor de pelgrimsziel, een toevluchtsoord en een onderkomen. Maar het is een irreëel toevluchtsoord: geësthetiseerd, losgemaakt van de stoffelijke wereld en herhaaldelijk bezocht door spoken. Het landschap is geen productiemiddel, maar een met zorg bewerkte graftombe, een gedenkteken voor de verdwenen wereld van de vroomheid. De erotische liefde biedt een doorkijkje naar die wereld, maar het is niet meer dan een doorkijkje: de weg terug naar de zedelijke orde is afgesloten en de riten zijn afgedankt. De wereld van voor de Verlichting is eveneens vergeestelijkt. Het is een 'droom van ‘knappe vrouwen’, een gotisch heiligdom waar pre-Rafaëlitische vrouwenfiguren de bezoeker zegenen met een flauwe, lusteloze glimlach. Ten tijde van Tennyson is de romantische droom zich ten zeerste bewust van zijn leegheid. In *Morte darthur* is de stervende koning ieder van ons, en de hand die uit het meer opkomt - 'gekleed in wit brokaat, mystiek, prachtig' - wuift ten afscheid naar de stam. Een- of tweemaal daarna horen we 'de vage muziek van de hoorns van sprookjesland' - bij Mahler, bij Vaughan Williams, bij Walter de la Mare, zelfs bij Stefan George. Maar de romantische beweging is voorbij.

Het tijdperk van de Romantiek was in artistiek opzicht het rijkste dat onze beschaving heeft gekend. Een opsomming van de resultaten is iets wat ver boven mijn huidige bedoelingen en vermogen uitgaat. Niettemin moeten we de ambivalente gevoelens van moderne mensen over de romantische impuls proberen te begrijpen, aangezien deze hebben bijgedragen aan de vormgeving van zowel het modernisme in de kunst als aan de moderne cultuur in het algemeen. De hogere cultuur van de Verlichting, zoals ik deze heb beschreven, was een edele en energieke poging om de ethische visie op het menselijk leven te redden - de visie op het leven die spontaan totbloei kwam in de oude religieuze cultuur, maar die uit de ruïnes moest worden gered toen die cultuur instortte. Het reddingswerk was een werk van de verbeelding waarbij de esthetische houding de plaats innam van de religieuze verering als bron van intrinsieke waarden. En de grootste kunstzinnige prestaties van de Verlichting vervullen de belofte die ertoe inspireerde. Bij Mozart, Goethe, Schiller, Blake en Rousseau overleeft de ethische visie op onze natuur de gesloten gemeenschap. Daarna wordt de kunst een voordurende bezinning op ons verlies een melancholieke erkenning dat de primaire bron van de zedelijkheid is opgedroogd, en dat *alleen* het esthetische over is. Onder de enorme drukvan een seculiere en materialistische levenswijze begint de kunst compromissen te sluiten, ze verliest zich in wensdenken en in dromen. Complete fantasieën vervangen het werk van de verbeelding, en stevig zedelijke gevoelens maken plaats voor vluchtige sentimentaliteit. De romantische held begint zijn vertrouwen in de ethische visie die hem heeft voortgebracht te verliezen. Net als Byrons Don Juan gaat hij zijn isolement verheerlijken en zijn status als outsider gebruiken om het lidmaatschap te verstoren dat andere, onschuldiger mensen genieten.18 De erotische liefde wordt een destructieve kracht, juist omdat het ware object ervan is verbeeld, vergeestelijkt en onbereikbaar gemaakt. Daarom ziet men het huwelijk meer als een burgerlijke zwakheid dan als de heilige overgangsrite waarvan het zedelijke leven afhankelijk is. De ethische visie, die is toevertrouwd aan de esthetische blik, wordt er stukje bij beetje door verraden.

In een opmerkelijk en vooruitziend werk voorspelde de Deense filosoof Søren Kierkegaard dit proces, en noemde het huwelijk het middelpunt van het zedelijk leven en de grondslag van blijvende gemeenschappen. In *Oflof* (gepubliceerd in 1843) beschrijft hij het romantische verlangen in de vorm van een dilemma. In het eerste deel wordt de esthetischemaniervan leven opgeroepen, waarin het moment wordt verheven boven alle langdurige bindingen en de plicht wordt opgeofferd aan het genot. Mozarts Don Juan is de erkende held, en het beroemde 'Dagboek van een ‘verleider' staat in het middelpunt. Hierin valt een onschuldig meisje voor de starende esthetische blik van een schrijver voor wie haar onschuld zowel een belofte van verlossing inhoudt als een uitdaging tot vernietiging. In het tweede deel moraliseert een goedaardige rechter over het ethische leven en vermeldt de saaie routinehandelingen van het huwelijk alsde ware verlossing: de overgang naar gemeenschap waarvan het leven afhankelijk is. Er is geen twijfel over waar Kierkegaards sympathieën liggen. De onzegbare verveling van het tweede 'of’ is tegengesteld aan de intellectuele, poëtische en - inderdaad *- ethische* opgewektheid van het eerste ‘of’ en de lezer is niet verbaasd wanneer hij hoort dat Kierkegaard zelf, onder druk om te trouwen met het meisje wier leven hij had verwoest door zijn beloften, nooit zijn 'jawoord' zou geven.

Toch was Kierkegaard een diep religieus man, en we dienen zijn onderzoek naar de esthetische manier van leven te zien tegen de achtergrond van zijn geloof in de christelijke God. Zijn verhouding tot het geloof was zelf een aftreksel van het romantische verlangen. Voor Kierkegaard is geloof uiterst irrationeel, een sprong in het onbekende, een gebaar van complete 'subjectiviteit' waarin de normen van de Verlichting hooghartig terzijde worden geschoven. Als we het bijzondere karakter van Kierkegaards toewijding aan het christendom in één woord kunnen samenvatten, zou dat het woord esthetisch zijn. Het pleidooi voor de ethische manier van leven is een grote schijnvertoning. Net als zijn tijdgenoten zag de filosoof het esthetische als de enige ware weg naar de verlossing van de mens, de houding tegenover de wereld die zo goed ze kon de ethische visie bewaarde die onze tijd op aarde zin geeft. Door de esthetische blik te kleden in de attributen van de heiligheid liet Kierkegaard ons de betekenis van de hogere cultuur zien.

Terwijl de hogere cultuur van onze beschaving nadacht over haar geestelijke erfenis, raakte ze, zoals bij Tennyson, steeds meer verwijderd van de echte wereld, werd ze steeds meer arcadisch en dromerig. De ware wereld was de wereld van handel en industrie. Deze had zijn eigen cultuur, waarin reclame en verkooptechniek belangrijker waren dan kunst of meditatie. Als we de moderne beweging willen begrijpen - de impuls die de moderne cultuur liet ontstaan - moeten we haar niet beschouwen als een reactie op de Romantiek, maar als het uiteindelijk met schrik ontwaken van de hogere cultuur voor de waarheid van de moderne wereld de wereld waarin alles, inclusief het heilige - te koop is.

6. Fantasie, verbeelding en de koopman

Over de commercialisering van het moderne leven heeft men al geklaagd sinds men haar voor het eerst heeft opgemerkt, en de natuurlijke afkeer die intellectuelen voelen voor het koop- en uitgeefgedrag van anderen, heeft geleid tot ambitieuze verklaringstheorieën - warenfetisjisme, opvallende consumptie patronen, de welvaartsstaat en talloze minder geslaagde pogingen.19 Maar in de huidige wereld schijnt er iets nieuws gaande te zijn – een proces dat ten koste gaat van de kern van het sociale leven zelf, niet alleen door handelsgeest in de plaats te stellen van zedelijke deugd, maar door alles, inclusief de deugd, in de uitverkoop te doen. Een cynicus, zei Oscar Wilde, is iemand die van alles de prijs weet, maar van niets van waarde. En in een brief aan Lord Alfred Douglas beschreef hij sentimentaliteit als'de vrije dag van het cynisme’.20 De grappen van Wilde zijn vaak eerder leuk dan waar. Maar met deze staat hij de spijker op de kop. Cynisme en sentimentaliteit zijn twee manieren waarop dingen van waarde worden gedegradeerd tot dingen met een prijs.

Om dit te kunnen begrijpen, moeten we een onderscheid maken waarop Coleridge voor het eerst heeft gewezen: het onderscheid tussen fantasie en verbeelding.21 Zowel fantasie als verbeelding hebben te maken met irreëledingen. Terwijl die van de fantasie echter de wereld doordringen en vervuilen, bestaan de irreële dingen van de verbeelding in een eigen wereld waarin we vrij rondzwerven terwijl we ons volledig bewust zijn van wat werkelijk reëel is.

Een voorbeeld maakt duidelijk wat ik bedoel. Een zwartgallig persoon kan eindeloos nadenken over lijden en dood. Vaak stelt hij zich in gedachtende doodsstrijd voor. In hem groeit het verlangen getuige te zijn van wat hij zich zo levendig verbeeldt. Tegelijkertijd maken vrees, medelijden en de eerbied voor het mensenleven dat hij zijn verlangen verafschuwt. Hij is niet iemand die graag martelt of moordt, en hij bezoekt ook niet vaak de duistere plaatsen waar marteling en moord aan de orde zijn. In plaats daarvan zoekt hij naar vervangingsmiddelen: de levensechte wassen beelden in 'gruwelkamers', de realistische sterfgevallen en radbrakingen in de films van Quentin Tarantino, en vervolgens - het meest vergaand - het soort film waarin de echte dood optreedt maar vanuit een andere sfeer, ver van alle preventieve maatregelen. Dit proces toont de fantasie aan het werk. Het fantasievoorwerp dringt binnen in de reële wereld; het is een irreëel voorwerp van een feitelijk verlangen, tot irrealiteit veroordeeld door het verstandelijke verbod dat het tevens oproept. Het fantasievoorwerp moet zo realistisch mogelijk zijn om het surrogaat te bieden waar het subject naar hunkert. Fantasie begeert de grove, expliciete, door niets gehinderde vertoning van wat niet te verkrijgen is; en op het hoogtepunt van de vertoning wordt het niet verkrijgbare op een alternatieve manier verkregen.

Harde pornografie levert een ander voorbeeld op. Inderdaad, moderne samenleving zit vol fantasievoorwerpen, aangezien het realistische beeld, van foto's, films en het tv-scherm, al onze verboden verlangens op plaatsvervangende wijze vervult en daardoor toestaat. Een fantasieverlangen zoekt niet naar een letterlijke beschrijving noch naar een verfijnde afschildering van het voorwerp ervan, maar een schijnbeeld, het meest nabije alternatief van het ding zelf. Het schuwt stijl en conventie, omdat deze de vorming van het surrogaat in de weg staan, en het hullen in gedachten. De ideale fantasie is volmaakt gerealiseerd en volkomen irreëel, een fantasievoorwerp dat niets aan de verbeelding overlaat. Advertenties verkopen dergelijke voorwerpen en ze drijven op de achtergrond van het moderne leven, een koor van sombere geesten. U hoeft maar te kijken naar de mensen die vol verlangen in de rij staan bij Madame Tussaud, en u begrijpt hoe alomtegenwoordig de kracht van de fantasie is, en hoe gemakkelijk ze zich tevreden laat stellen. Er is geen inspanning van de verbeelding nodig om een wassen beeld te begrijpen. Het staat te midden van de deining van goedkope sentimenten, en vergaat nooit. Het is het schoolvoorbeeld van een fantasievoorwerp: absoluut levensecht, en absoluut dood. Door middel van het kunstwerk ontmoeten we daarentegen een wereld van reële, kwetsbare en levende mensen, een wereld die we slechts kunnen betreden door de inspanning van onze verbeelding, en waar we, net als zij, op de proef worden gesteld. (Vandaar dat er bij de National Gallery niet zulke lange rijen staan.)

Waar het bij verbeelding om gaat, wordt niet gerealiseerd maar *gerepresenteerd.* Hetkomt in de regel totons achter een stevig masker van gedachten, en het is op geen enkele manier een surrogaat dat de plaats inneemt van iets wat niet te verkrijgen is. Integendeel, het wordt met opzet op een afstand geplaatst, in een eigen wereld. De voor de hand liggende voorbeelden hiervan - toneel en schilderkunst -zeggen ons tevens dat conventie, kader en terughoudendheid een integraal onderdeel vormen van het verbeeldingsproces. We kunnen het schilderij alleen betreden wanneer we erkennen dat de wereld waarin wij staan, door de lijst wordt buitengesloten. Conventie en stijl zijn belangrijker dan realisatie; en als een schilder zijn afbeelding een bedrieglijke echtheid verleent, vragen we ons af of het resultaat niet smakeloos is, of we doen het af als kitsch. Ook op het toneel is de actie niet reëel maar gerepresenteerd, en hoe realistisch ook, het toneel gaat niet zo ver dat het scènes realiseert die voedsel zijn voor de fantasie.

Daarom vonden de moorden in de Griekse tragedies achter het toneel plaats, niet om hun emotionele kracht te ontkennen, maar om deze vast te houden binnen het terrein van de verbeelding –het domein waar we vrij rondzwerven, terwijl onze eigen interesses en verlangens tijdelijk op non-actief zijn gesteld. De Grieken wisten heel goed wat onze filmliefhebbers sindsdien hebben ontdekt: dat de portrettering van seks en geweld hetnatuurlijke voorwerp is van de fantasie, en bijna vanzelf van realisme naar realisering verschuift. Daarom doorbreekt deze het werk van de verbeelding, die zich inlaat met onze sympathieën, maar niet met onze ware verlangens.

Watde schouwburg wordt gerepresenteerd, gebeurt niet op het evenmin als elders in de wereld die wij bewonen. En beschaafde waarnemers denken er niet anders over. Zij nemen waar wat er gebeurt, en nemen het waar als verbeeld. Coleridge heeft de houding van de lezer (en daarom van de toeschouwer in de schouwburg) beschreven als een bereidwillige opschorting van ongeloof';22 hij had moeten schrijven: bereidwillige opschorting van geloof'. Alle genot en emotie hangen ervan af dat we weten dat de handeling op het toneel niet reëel is. En de toeschouwers betreden deze onwerkelijkheid door een wilsdaad, niet op k naar surrogaten voor hun eigen verlangens, maar om een wereld te kennen die niet de hunne is.

Hoewel fantasie voortdurend de ware wereld binnendringt, en haar geloofsbrieven ontleent aan het verlangen, *ondermijnt* ze tevens de werkelijkheid. De door fantasie beheerste mens bezit minder gevoel voor de objectiviteit van zijn wereld en van zijn eigen doen en laten daarin. De gewoonte om het 'gerealiseerde irreële’ na te jagen, verhult het werkelijk reële en blokkeert eisen en moeilijkheden. In de fantasie verliest het verlangde voorwerp het vermogen zich aan ons te onttrekken. En omdat bevrediging door middel van fantasie kennelijk niets kost, wordt ze eindeloos vaak herhaald; het verlangen verovert de wereld en maakt de die de wereld stelt ongedaan. Het karakter van het fantasievoorwerp wordt bovendien volledig bepaald door het verlangen dat ernaar op zoek is - het voorwerp is op maat gemaakt, de volmaakte fopspeen, de barbiepop die kan lopen en praten en doet wat ik wil, omdat wat ik wil en wat zij doet een en hetzelfde zijn.

Hoewel de op het toneel ondergane hartstochten verbeeld zijn, worden ze geleid door een gevoel voor werkelijkheid. De hartstochten van de verbeelding gaan niet aan hun voorwerp vooraf; het zijn reacties op verbeelde situaties en ze evolueren en ontwikkelen zich naarmate ons begrip toeneemt. Ze zijn afkomstig van de sympathie die we voor onze medemensen voelen, en sympathie is kritisch: ze wil haar voorwerp kennen, de waarde ervan vaststellen, en de hartenklop ervan niet onverdiend verspillen.

Dit contrast is gemakkelijk tezien in het onderscheid tussen pornografie en erotische kunst. Een pornografische afbeelding is gemaakt zowel om seksuele begeerte op tewekken als om deze een surrogaat voorwerp te verschaffen. Het meisje op de afbeelding is het voorwerp van mijn verlangen, op miraculeuze wijze aangeboden op een plaatje, zonder de belemmering van een echt bestaan, en slaafs gehoorzaam aan de lustgevoelens die ze opwekt. Het meisje op het erotische schilderij is niet het voorwerp van mijn verlangen, maar slechts van verbeelde verlangens in een verbeelde wereld. En in die wereld is zij reëel en biedt weerstand, evenzeer een persoon als ieder ander, wier seksuele gunsten moeten worden verworven door risico te nemen, op avontuur tegaan en respect te tonen. Erotische kunst is erop gericht, niet om een reëel verlangen op te roepen, maar een aandachtige sympathie voor de verlangens van verbeelde wezens. Vandaar dat erotische kunst, in tegenstelling tot pornografie, ongerept, waardig en kuis kan zijn, zoals een Venus van Titiaan.

De emoties die door serieuze kunst worden opgeroepen, behoren tot de verbeelding, niet tot de fantasie. Daarom zijn ze vaak zo moeilijk te beschrijven. In het normale geval hangt emotie af van geloof – zo als vrees afhangt van het geloof dat ik in gevaar ben, en boosheid van het geloof dat mij onrecht is aangedaan. Wanneer geloof wordt opgeschort, verliezen normale emoties hun grondslag. Een verlangen dat opkomt uit een verbeelde gedachte is geen reëel verlangen, en zonder reëel verlangen is er geen sprake van een reële emotie. Ik wens evenmin dat Othelio Desdemona niet vermoordt als ik wens de schouwburg te verlaten, ook al is moord, in deze verbeelde wereld, even erg als moorden in werkelijkheid. In zo’n geval wordt een wens niet gevoeld, maar 'in overweging net zoals de gedachte aan wat er gebeurt niet wordt geloofd maar wordt opgeschort.

In zeker zin is het zelfs fout om te zeggen dat *ik* het ben die verdriet voel over het lot van Desdemona. Ik verbeeld me zulk verdriet, en ik word verleid te sympathiseren met datgene wat ik me verbeeld. We kunnen zeggen dat er hier noch een reëel voorwerp noch een reëel gevoel aanwezig is, maar een reactie in de verbeelding op een verbeelde scène. In de fantasie daarentegen is er een reëel gevoel dat is gericht op een irreeel voorwerp, om plaatsvervangend te bevredigen wat niet in werkelijkheid kan worden bevredigd.

Omdat verbeelde emoties reacties zijn, worden ze bepaald door hun voorwerpen. Ze komen op uit, en worden gereguleerd door, een verstaan van de wereld. En de beoefening van dit verstaan betekent belang stellen in waarheid. De vragen komen op: zijn dingen werkelijk zo? Is het aannemelijk? Is mijn reactie overdreven? Word ik uitgenodigd te voelen wat ik niet zou moeten voelen?4 Dergelijke vragen vormen de levensadem van de verbeelding, en zijn ook de dood voor de fantasie, die verwelkt zodra er aan het voorwerp ervan een onafhankelijk leven wordt verleend of wanneer het wordt onderworpen aan ondervraging. Om soortgelijke redenen kunnen we zeggen dat 'realisatie', de schepping van een surrogaat of schijnbeeld, niet het voornaamste doel van verbeeldend denken is, en dit zelfs kan verhinderen. De verbeelding, die immers wordt beheerst door een gevoel voor werkelijkheid, streeft naar condensatie, suggestie, dramatische volledigheid. De absolute realisatie van bepaalde scènes maakt geen deel uit van de doelstelling van de verbeelding, die meer gebaat heeft bij conventie dan bij expliciete voorstellingen.

Maar hoewel verbeelding, op deze wijze, doortrokken is van gevoel van werkelijkheid, hoeft ze de wereld niet te representeren zoals hij is. Integendeel, de verbeelding idealiseert, veredelt, verfraait en re- presenteert de wereld. En ze doet dit op een geloofwaardige manier, aangezien we geloof (op paradoxale wijze) alleen tijdelijk kunnen opschorten in de aanwezigheid van wat geloofwaardig is. Aristoteles heeft hierop gewezen in de *Poëtica.* Poëzie, zei hij, verdraagt niet wat onwaarschijnlijk is, maar kan wat onmogelijk is wel verdragen, mits het onmogelijke tevens geloofwaardig is (zoals de onmogelijke metamorfosen van Ovidius geloofwaardig zijn).

De veredelende macht van de verbeelding is gelegen in het volgende; ze herordent de wereld, en in antwoord daarop herordent ze onze gevoelens. Fantasie daarentegen is dikwijls vernederend. Want deze begint met de vooronderstelling van een gegeven emotie, die ze niet kan verbeteren noch bekritiseren maar alleen kan voeden. Ze is een slaaf van de actualiteit en handelt in verboden waar. Waar de verbeelding glimpen van het heilige biedt, biedt de fantasie heiligschennis en ontwijding.

Het is nuttig hier te herinneren aan de oudste godsdienstige tegenstelling: die van de afgoderij. De afgod is een werelds voorwerp dat ten onrechte voor een god wordt gehouden: door onze godsdienstige gevoelens op een afgod te richten, ontwijden we wat het heiligst is, namelijk de daad van aanbidding, die onze enige betrouwbare schakel is met het transcendente. De emotionele wanorde die hiermee gepaard gaat, is prachtig weergegeven door Poussin in zijn schilderij van het gouden kalf' (National Gallery, Londen). De voorgrond wordt overheerst door het kalf, hoog op zijn voetstuk. De afgod is een glanzend surrogaat, levensecht maar dood, met de nadrukkelijke doodsheid van metaal. Aäron wijst met priesterlijke trots op zijn schepping, terwijl het volk, dronken, hulpeloos in de greep van een collectieve misleiding, als hersenloze dieren danst om dit ding dat minder heilig is dan zijzelf. Door zich op het kalf te richten slaan hun emoties ook op hol - verbijsterd, verziekt, rondtollend in de leegte. Op een afstand staat, nauwelijks zichtbaar, de figuur van Mozes die van de berg Sinaï afdaalt met de tafels van de wet: de abstracte decreten van een abstracte God, die niet via een aards beeld kan worden verstaan maar alleen door de wet. Mozes werpt de stenen tafelen op de grond, en vernietigt daarmee niet de wet maar de aardse neerslag ervan. De tegenstelling hier is die tussen het actieve werk van de verbeelding die verwijst naar een God buiten de zintuiglijke wereld, en de passieve kracht van de fantasie, die haar eigen god schept uit zintuiglijke verlangens. Elk afgodsbeeld is ook een heiligschennis, aangezien het maakt dat we de eerbied die we verschuldigd zijn aan hogere dingen richten op iets wat lager is dan wijzelf. Alleen door te reageren op wat hoger is dan het menselijke worden we echt menselijk. De vrees voor heiligschennis is een essentieel onderdeel van de religie. En de reden hiervoor mag duidelijk zijn op grond van wat we zeiden in hoofdstuk 2. Waar het in elke religie omdraait, is de *richting* vande menselijke emotie, en in het bijzonder van die emoties die de gemeenschap in stand houden. Er zijn bepaalde dingen die we alleen goed tegemoet kunnen treden via plechtige rituelen, waarbij afwezige generaties onze menselijke broosheid ondersteunen. Een zo'n ding is de dood. Onze gevoelens gaan de dood uit de weg, omdat deze alles wat we zijn schijnt te ontkennen. Maar door ons oog te richten buiten de zintuiglijke wereld " de wereld waarin de dood voorkomt - beroven we de dood van zijn angel. De dreiging van het Niets wordt afgewend en de gemeenschap hervormt zichzelf, zoals de dode, door middel van het ritueel, overgaat naar een hogere plaats onder zijn soortgenoten. De idee van het heilige speelt een onmisbare rol bij deze overgang. Het richt de emoties buiten het directe feit, en stelt ons zo in staat zowel onze angsten te overwinnen als tegelijkertijd onder ogen te zien wat er is gebeurd. Door ons te richten op heilige dingen, geven we de mensenwereld zijn eigen gewicht, en ervaren deze volledig. Door ons te richten op profane dingen, ruïneren we wat heilig is. We onderwerpen de wereld aan onze angsten en zwakheden en verwijderen ons een stap van de ware gemeenschap in de richting van zelfisolement.

Een veelzeggende illustratie hiervan is de huwelijksceremonie. In de christelijke religie is het huwelijk een sacrament, met andere woorden, een relatie die alleen door God kan worden voltooid.23 Het huwelijk is geen contract, maar een gelofte voor God, afgelegd in diens heilige tegenwoordigheid. Bruid en bruidegom wijden hun leven, en deze wijding is een offer: hun leven is voortaan overgegeven aan ietwat hoger is dan zijzelf, en ze nemende lasten van de trouw, wederzijdse hulpen het krijgen van kinderen voor eeuwig op zich.

Dit alles is natuurlijk veranderd door de verschuiving van het perspectief van de gewijde naar de wereldse opvattingen over menselijke instellingen. In de Verlichting deed men een poging het huwelijksverbond te herschrijven als een contract met wederzijds voordeel – zij het niet helemaal 'een contract voor het wederzijds gebruik van geslachtsorganen' zoals Kant het beschreef in zijn *Vorlesungen über Etbik.*  Daarop volgde een dappere maar kortdurende poging het huwelijk uit de uitverkoop te redden door de verkondiging van heldhaftige idealen van wederzijds steun en opoffering.24 Maar we weten dat de secularisatie op de lange termijn een geleidelijke erosie van het huwelijk als een aparte vorm van menselijke toewijding tot gevolg heeft gehad: daarvoor is het contract tot wederzijds voordeel in de plaats gekomen. God heeft met deze regeling niets te maken en het ceremonieel is een door de staat gesubsidieerde komedie. Dientengevolge is het offerkarakter van het huwelijk verdwenen: men wijdt het leven niet langer door middel van het huwelijk en veronachtzaamt de verplichtingen zodra zich een beter aanbod voordoet. Wanneer je hierover nadenkt, en over wat het voor de voortplanting van de gemeenschap inhoudt, zie je hoe waardevol de gedachte van het heilige was, en hoe nauw het verband niet alleen etymologisch maar ook in feite is tussen het sacrale, het sacrificiële en liet geconsacreerde.

De woorden die bruid en bruidegom tijdens een godsdienstige huwelijksceremonie uitspreken, bezitten een bovennatuurlijke kracht. Hoewel ze zijn uitgesproken door elk paar dat er ooit door in de echt is verbonden, is het alsof ze hier en nu voor het eerst worden uitgesproken. Net als bezweringsformules creëren ze wat ze beschrijven, en de belofte wordt een eeuwige echo van de zwakke, sterfelijke stem die haar uit. Negeer je de heilige tegenwoordigheid, dan verschuift de aandacht naar een man en een vrouw, en de woorden tussen hen zijn geen geloften meer maar annuleerbare beloften die herroepen kunnen worden wanneer de partij en het verkiezen. De woorden verliezen dan hun ernst, worden gemeenplaatsen, banaal en hoogdravend, zoals het pseudo-antieke woordgebruik in een wetstekst. Max Weber schreef in dit verband over de voortschrijdende 'onttovering *(Entzauberung)* van het maatschappelijk leven. Plaatsen, tijden en handelingen verliezen hun heiligheid, de goden trekken zich van ons terug, en onze banden worden door geen hogere macht dan de wet bezegeld. Dat valt ook te verwachten wanneer de godsdienst sterft en de algemene cultuur verdampt als mist voor de zon van de rede. Juist in deze omstandigheden, schreef ik, krijgt de verbeelding haar moderne rol – de rol van de verdeling, spiritualisering, representatie van de mensheid als iets hogers dan zichzelf. Maar de verschuiving van de aandacht die de religie bedreigt, kan ook optreden in een onttoverde wereld. De mensheid zelf kan profaan worden en zal dat ook worden wanneer de fantasie het in de menselijke omgang voor het zeggen krijgt. Het tweede gebod maakt van afgoderij zonde; maar het waarschuwt ons ook tegen modernere ondeugden. Want de surrogaat-mens is even gevaarlijk als de surrogaat-god, en de vernederende gewoonte van de fantasie maakt dat alle hogere gevoelens afslijten. De pornografie illustreert opnieuw wat er aan de hand is. De pornografische afbeelding is in wezen depersonaliserend; de functie ervan is de seksuele voldoening 'aan de man te brengen’ door deze te verbinden met een onpersoonlijk surrogaat. De blik is gericht op de geslachtsdaad en de geslachtsorganen, los van een persoonlijke relatie. Met andere woorden, pornografie bewerkt een verschuiving van de aandacht - een verschuiving naar beneden, verder weg van de menselijke persoon, het voorwerp van liefde en verlangen, naar het menselijke dier, het voorwerp van wellustige fantasieën - van het gelaat dat u bent naar de seks die iedereen is. Net als bij de afgoderij is deze verschuiving van de aandacht tevens een ontheiliging. Door ons te richten op de verkeerde dingen, verontreinigen en verkleinen we de goede dingen. In de pornografie is het verlangen losgemaakt van de liefde en gekoppeld aan het stomme mechanisme van de seks. Dit is net zo goed een ontheiliging van de erotische liefde als het dansen om een gouden kalf een ontheiliging is van de dienst van God.

Zoals ik schreef, vervangt fantasie de reële, weestand biedende, objectieve wereld door een plooibaar surrogaat. En het is van belang in te zien waarom dit ertoe doet. Het leven in de feitelijke wereld is moeilijk en pijnlijk in onze ontmoeting met andere mensen die, door hun bestaan zelf, eisen stellen waaraan we misschien niet graag voldoen. Er is veel kracht nodig, een verlangen dat zich richt op een individu en dat individu als uniek en onvervangbaar beschouwt, willen mensen de offers brengen waarvan de gemeenschap voor haar voortbestaan afhankelijk is. Het is veel gemakkelijker onze toevlucht te nemen tot surrogaten, die ons geen pijn doen en zich niet tegen onze hunkering verzetten. De gewoonte neemt toe om een plooibare wereld van verlangens te creëren waarin de erotische kracht wordt verspild en de behoeften aan de liefde ontkend.

Fantasieën zijn privé-bezit, waarvan ik uit vrije wil afstand kan doen, zonder dat ik verantwoording hoef af te leggen aan de ander. Als ze mijn gedachten vullen tijdens de liefdesdaad, maken ze misbruik van de ander, die is veranderd in het vervangbare middel voor een zelfzuchtig genot in plaats van het voorwerp van een persoonlijk verlangen te zijn. Voor de fantast is de ideale partner daarom de schandknaap of de prostituee, die doordat ze te koop zijn tevens het zedelijke probleem oplossen dat het bestaan van een ander bij de seksuele ontlading oplevert. Omdat je een prostituee kunt kopen, is ze inwisselbaar, en daarom niet echt aanwezig op het moment van het verlangen. Ze is de universele afwezigheid die de fantasie vult met plaatsvervangende goederen.

Het verband tussen pornografie en prostitutie wordt bevestigd door de etymologie. Het gevolg van pornografische fantasie is dat het voorwerp van verlangen verandert in handelswaar en dat liefde en de resterende sacramenten ervan worden vervangen door de wetten van de markt. Dit is de definitieve onttovering van de mensenwereld. Wanneer seks gebruiksartikel wordt, wordt het belangrijkste heiligdom van menselijke idealen een markt en wordt waarde gereduceerd tot prijs.

Geweldsfantasieën hebben een soortgelijke functie: ze vernietigen de menselijke persoon door het menselijk lichaam uit te vergroten tot het de voorgrond van onze gedachten vult. Ook dit impliceert een boosaardige aandachtverschuiving, en ook dit is een ontheiliging. Door ons te richten op het gemartelde lichaam, degraderen we de belichaamde persoon. Zowel in seks als de dood ontmoeten we het mysterie van onze incarnatie; en de verleiding bestaat erin dat we onze aandacht laten verschuiven van de belichaamde ziel naar het ontzielde lichaam, van de onvervangbare bron van waarde, naar de herhaalbare en overdraagbare routine.

Een vergelijkbare aandachtverschuiving doet zich voor in de sentimentaliteit. En sentimentaliteit speelt een belangrijke rol in de moderne cultuur - ze is het masker waarmee de fantasie haar cynische zelfzucht verbergt.

Sentimenteel gevoel is gemakkelijk te verwarren met waar het echt om gaat, want beide hebben, althans aan de oppervlakte, hetzelfde voorwerp. De sentimentele liefde voor Judy en de ware liefde voor Judy zijn beide gericht op Judy, en houden tedere gedachten in waarvan zij het onderwerp is. Maar deze oppervlakkige overeenkomst markeert een groot verschil. Het echte *middelpunt* van mijn sentimentele liefde is niet Judy maar ben ik. Voor de sentimentele mens is niet het voorwerp maar het onderwerp van de emotie belangrijk. Ware liefde is gericht op de ander: ze verheugt zich over diens plezier en is bedroefd over diens pijn. De irreële liefde van de sentimentele mens is gericht op zichzelf en deze behandelt de genoegens en de pijn van zijn voorwerp alleen maar als een excuus om de rol te spelen die hem het meest aanspreekt. Hij lijkt verdriet te hebben over het verdriet van de ander, maar heeft niet echt verdriet. Want stiekem scheppen sentimentele mensen genoegen in het verdriet dat hen tot tranen toe beweegt. Het is het zoveelste excuus voor een nobel gebaar, de zoveelste gelegenheid om stil te staan bij het beeld van een grootmoedig zelf.

Daarom is het kenmerk van sentimentaliteit in de kunst een gebrek om *waar te nemen*. De criticus F.R. Leavis heeft hierop gewezen in een opvallende reeks essays waarin hij de enorme menselijke pretentie ontleedt die de kern vormt van zoveel Victoriaanse poëzie, en van de lyriek van Tennyson in het bijzonder.25 Het voorwerp van smart in Tennyson's *In memoriam* bijvoorbeeld, wordt alleen maar schematisch aangeduid: de persoon krijgt geen realiteit, geen concretisering, gaat snel ten onder in de overvloed aan gevoelens. Hij komt zelfs nauwelijks in gedicht voor, want in de ene strofe na de andere wordt hij niet gedefinieerd, aangezien de rouwende dichter te massaal tussen hem en het licht in staat. De dode man is ontdaan van alle menselijke werkelijkheid, alle ruwe toevalligheid en onvolmaaktheid; hij fladdert in de schaduw van de grote emotie van de dichter, een niet-waargenomen ding. Het had evengoed een lievelingshond kunnen zijn. Net als in de pornografie is het voorwerp van het sentimentele gevoel vervangbaar, het is inderdaad een vervangingsmiddel van hemzelf, een fantasiereconstructie waaruit de pijnlijke individualiteit is weggewist. Wanneer Hallam tenslotte binnenkomt, is het als een metgezel in de avond, die languit met een strohoed op de gazons in Oxford ligt, een fles *rosé* inhet gras naast hem, een gestalte uit arcadische dromen. Wat natuurlijk allemaal een andere manier is om te zeggen dat de oorsprong van de emotie in het geheel *niet* Hallam is, maar Tennyson. Hiermee wil ik de prachtige beschrijvingen waarvan dit gedicht vol is niet geringschatten of de technische kwaliteiten ervan ontkennen. Maar het betekent dat achter wat Tennyson oproept een gevoelsmatige leegte schuilgaat - een leegte die wordt onthuld in een taal die er te sterk tegen protesteert dat ze voelt.

Sentimentaliteit en fantasie gaan hand in hand. Want het voorwerp van sentimentele emotie is, als een fantasievoorwerp, beroofd van objectieve realiteit, ondergeschikt gemaakt aan een subjectieve behoefte, en ruw de laan uit gestuurd wanneer het moeilijk wordt. Hij is vanaf het begin alleen maar een excuus voor een emotie waarvan het brandpunt elders ligt, in het grote drama waarvan de sentimentele mens de enige blijvende held is. Daarom krijgt het voorwerp van sentimentele liefde geen zekerheid, en zal het ontdekken dat het in de affectie van zijn minnaar snel wordt vervangen wanneer het script erom vraagt. De sentimentele minnaar van Judy pretendeert dat hij haar waarde inziet; maar in werkelijkheid heeft hij haar een prijs toegekend.

Sentimentaliteit is, net als fantasie, in strijd met de werkelijkheid. Ze verteert onze eindige emotionele energie op zelfzuchtige manieren en maakt ons ongevoelig voor de wereld van andere mensen. Ze laat onze sympathieën verschrompelen door ze in versleten en goedkope banen te leiden, en vernietigt zo niet alleen ons vermogen om te voelen, maar ook ons vermogen om hulp te bieden waar hulp nodig is en risico's te nemen uit naam van hogere zaken. Ze lijkt een visie op die hogere dingen te ontwerpen en te ondersteunen, een deel van de veredelende functie op zich te nemen die de eigenlijke opgave van de verbeelding is. Maar deze schijn is een illusie. Het voorwerp van de sentimentele emotie wordt in werkelijkheid verlaagd door het gevoel dat er gebruik van maakt, slonzig en opzichtig gemaakt tijdens het spel van de emotionele verwisseling. Sentimentaliteit is een andere vorm van ontheiliging. Terwijl pornografie onze laagste lusten te koop aanbiedt, handelt sentimentaliteit in liefde en deugd. Maar het effect is hetzelfde - ze berooft deze hogere zaken van alle werkelijkheid, door ze cynisch te ontkennen of door ze onwezenlijk, dromerig en schematisch te maken. Hiermee komen we terug bij de vraag naar 'poëzie en geloof. Wanneer de religie sterft, stelde ik, wordt de visie op de hogere natuur van de mens bewaard door de kunst. Maar kunst kan de plaats van de religieniet innemen, en vult ook de leegte niet die door het geloof wordt achtergelaten. Werken van de verbeelding geven ons geen leerstellingen en werven ons niet voor het religieuze leven, en als ze dit wel proberen, houden we terecht achterdochtig afstand. De verbeelding kan ons laten zien *hoe het is*  om een leer aan te hangen, en *hoe het is* om gebruiken en rituelen te beoefenen die ons vreemd en buitenaards kunnen voorkomen; en daardoor kan ze sympathie wekken voor emoties, geloofsopvattingen en levenswijze die de onze niet zijn en niet kunnen zijn. Maar ze deelt deze dingen niet mee en legt ze niet als zedelijke norm aan ons op. Het esthetische begrip is verdraagzaam, expansief, open voor alles wat sympathie opwekt. Het ondervraagt de wereld, niet zoals de religie ondervraagt, om ketterij en dwaling op te sporen, maar om zichzelf in de vorm van sympathie te verspreiden. Ware religieuze poëzie, zoals die van George Herbert, kan door de ongelovige op prijs worden gesteld. Want ze bevat een emotie die de lezer notie die de lezer in zijn verbeelding kan delen. De grootheid van Herbert ligt inderdaad in de onschuldige oprechtheid waarmee hij zijn twijfels, zijn eigenzinnigheid en zijn gelukkige hereniging met zijn Heiland tot uitdrukking brengt. We kunnen ons allemaal in deze gevoelens inleven: de gedichten maken ze reëel voor ons, het worden voorwerpen van menselijke zorg en ze vragen om sympathie. Als we het hebben over de waarachtigheid van Herberts gedichten, bedoelen we niet de waarheid van de godsdienstige leer waaruit ze zijn voortgekomen, maar de oprechtheid waarmee ze het religieuze drama overbrengen.' Waarheid' betekent hier 'waarheid ten opzichte van het leven', of liever, waarheid ten opzichte van de hogere vorm van leven die mensen aan de dag leggen wanneer ze uit een serieuze overtuiging leven. Een hogere cultuur kan de godsdienst waaruit ze is voortgekomen, overleven. Maar ze kan de overwinning van fantasie, cynisme en sentimentaliteit niet overleven. Want deze richten onze emoties op iets anders. Ze maken onze inspanningen goedkoop door ze af te leiden van wat serieus, blijvend en toegewijd is en ze te richten op wat direct voorhanden, moeiteloos en te koop is. Een algemene cultuur geeft mensen waardigheid door hun verlangens en projecten binnen een blijvend context te plaatsen. Ze maakt de geest geloofwaardig en de toewijding oprecht door de woorden, gebaren, rituelen en geloofsopvattingen te leveren die onze handelingen moreel maken. Een hogere cultuur probeert deze dingen in leven te houden door in de verbeelding realiteit te verlenen aan de langetermijnvisie op de dingen, en door ons te in de context van een verbeelde verlossing.

Maar bij afwezigheid van een algemene cultuur gaat het zoeken betekenis er inspannend, vruchteloos en dwaas uitzien. Vanuit de hogere cultuur ontstaat een geest van afwijzing, een verlangen, met de woorden van D.H. Lawrence, 'het leven te bevuilen. Elke weg naar de geest wordt gesentimentaliseerd, uit vrees dat deze eisen aan ons zou lijken te stellen. En een kil cynisme begint de menselijke taal in zijn greep te krijgen. De kunst zelf keert zich tegen de resten van de cultuur en ziekelijke fantasieën treden op de voorgrond van het denken. Dat is onze situatie. Maar het is een nieuwe situatie, een situatie waartegen onze hogere cultuur zich tot nu toe krachtig heeft verzet. Ja, de poging om het heiligdom van het gevoel te beschermen tegen de koopman, en de deur voor hem dicht te slaan, is de ware verklaring voor het meest karakteristieke kenmerk van de moderne cultuur, de beweging op het gebied van kunst, muziek en literatuur die we kennen onder de naam 'modernisme'.

7. Modernisme

In een wereld waarin alles te koop is, waarin waarde prijs is en prijs waarde, waarin met gevoelens wordt gemarchandeerd en de sentimentele namaak niet meer wordt onderscheiden van het echte artikel, wordt de kunstenaar een modernist en trekt de cultuur zich terug op een zolderkamertje, hoog boven het marktplein. Honderd jaar of meer is de moderne cultuur een modernistische cultuur geweest en zelfs als we tegenwoordig een 'postmoderne' of 'postmodernistische' of misschien een 'post-postmodernistische' fase ingaan, kunnen we met geen mogelijkheid begrijpen waar we ons bevinden zonder uit te gaan van de modernistische beweging.

Drie grote kunstenaars hebben de weg bereid voor het modernisme: Baudelaire, Manet en Wagner. En alle drie komen veel voor in het werk van T.S. Eliot, de grootste modernist die schrijft in het Engels, en degene die me heeft geïnspireerd tot de gedachten in dit boek. Wanneer we met Wagner beginnen, beginnen we niet met het begin van het verhaal van het modernisme. Maar we doen dit om inzicht te krijgen in de opdracht die de Verlichting aan de kunst heeft nagelaten. In de opera's van Wagner wordt een poging gedaan de mens waardigheid te geven min of meer op de manier waarop dat zou gebeuren in een onbedorven algemene cultuur. Wagner was zich scherp bewust van de dood van God en stelde de mens voor als zijn eigen verlosser en de kunst als de ingrijpende overgangsrite naar een hogere wereld. Dit was een visionaire suggestie en de invloed ervan op de moderne cultuur was zo groot dat de schokgolven ervan ons nog altijd weten te bereiken. De moderne hogere cultuur is evenzeer een stel voetnoten bij Wagner, als de westerse filosofie dat naar het oordeel van Whitehead is bij Plato.

In de latere opera's van Wagner verwoordde onze beschaving voor het laatst de idee van het heroïsche, door middel van muziek die deze idee uit alle macht tracht te ondersteunen. En omdat Wagner een zeer geniaal componist was, misschien wel de enige die de intense innerlijke taal die Beethoven had gesmeed verder bracht en heeft gebruikt om psychische ruimte te veroveren die Beethoven vermeed, klonk alles wat hij in zijn rijpe idioom schreef, oprecht en is elke noot absoluut juist en hoogst verrassend.

Wagner ging bewust in tegen de sentimentaliteit en matheid van de officiële kunst. Evenals Baudelaire (uit wiens bewonderende brief aan de componist nadat *Tannhäuser* in Parijs was opgevoerd, blijkt dat hij zich bewust was van hun verwantschap) zag hij in dat het ideaal uit de wereld naar de burcht van de verbeeldingwas gevlucht. Maar in tegenstelling tot Baudelaire geloofde hij dat het ideaal teruggelokt kon worden om onder ons te wonen (zij het tegen aanzienlijke openbare uitgaven). Hij probeerde daarom een nieuw muzikaal publiek te creëren: een publiek dat niet alleen zou inzien waarom het in het heroïsche ideaal ging, maar dat het ook zou adopteren. Deze poging was reeds tot mislukken gedoemd toen Wagner voor het eerst op de gedachte kwam, en met zijn priesterlijke pretenties heeft hij dan ook altijd diegenen die zich door zijn boodschap bedreigd voelen, van zich vervreemd. Vandaar dat moderne regisseurs, in verlegenheid gebracht door drama's waarin de spot wordt gedreven met hun manier van leven, op hun beurt besluiten de spot te drijven met deze drama's. Natuurlijk doen ook vandaag de dag musici en zangers, die moeten reageren op de dringendheid en de oprechtheid van de muziek, hun best het geluid voort te brengen dat Wagner voor ogen stond. De handeling wordt echter onveranderlijk tot een karikatuur, van aanhalingstekens voorzien en gereduceerd tot de afmetingen van komische tv-serie. Op het toneel tieren sarcasme en satire welig, niet omdat ze in de schaduw van deze weergaloos nobele muziek iets bewijzen of uitdrukken, maar omdat adeldom onverdraaglijk is geworden. De regisseur probeert het publiek af te leiden van Wagner's boodschap en de spot te drijven met elk heroïsch gebaar, uit vrees dat datgene waar het in het drama om gaat tenslotte aan het licht komt. Michael Tanner heeft in zijn beknopte en indringende verdediging van Wagner gezegd dat moderne opvoeringen proberen de componist te 'temmen', zijn drama's uit de verheven sfeer waarin de muziek ze plaatst, neer te halen naar de wereld van onbeduidende menselijke aangelegenheden, meestal om een 'politiekstatement' te doen, dat, omdat het zowel overduidelijk als banaal is, er alleen in slaagt de rijke dubbelzinnigheden van het drama om zeep te helpen.26 In hedendaagse Wagner-opvoeringen zien we precies wat de overgang van modernisme naar de 'postmoderne' wereld inhoudt, namelijk de definitieve afwijzing van de hogere cultuur als een verlossende kracht, en de ruïnering van het heilige in zijn laatste verbeelde vorm. De komst van de moderne regisseurs werd voorzien door Nietzsche, voor wie het heroïsche van Wagner komedie is. Wagner was tenslotte een leerling van Feuerbach, voor wie goden, heiligen en helden alleen maar projecties in de leegte zijn van onze beste maar beperkte menselijke eigenschappen. In plaats van Wagner's personages te accepteren in de termen die het drama suggereert, moeten we hen op advies van Nietzsche vertalen 'naar de werkelijkheid, naar het moderne - laten we nog wreder zijn – naar het burgerlijke!' En wat dan? We bevonden ons tussen de problemen van metropolitaanse problemen van decadente Parijzenaars, 'altijd maar vijf stappen van het ziekenhuis verwijderd'.27

Nietzsche's oordelen zijn zelden eerlijk, en dit vormt geen uitzondering. Het ging Wagner erom een *nieuw* soort heroïek te creëren en een nieuw soort troost te bieden aan diegenen onder ons voor wie de oude heroïsche levenswijze niet beschikbaar is. Helden van het oude soort zijn meer dan levensgrote versies van menselijkheid, die vollediger leven, liefhebben en lijden dan de rest van ons, en die de mogelijkheden illustreren waarnaar de mens, met goddelijke bijstand, kan streven. Wagner’s helden behoren tot een nieuw soort. Ze leven in een toestand van verheven eenzaamheid, het gevolg van de een of andere oervergissing, maar zij verlangen ernaar om ofwel zelf te verlossen of te worden verlost door een daad van liefdevolle opoffering. De verlossing komt wanneer ze, nadat ze de liefde hebben gevonden die aan hun innerlijke behoefte beantwoordt hun eigen ondergang willen en tot stand brengen.

Onze sympathie voor de Wagneriaanse held - een sympathie die schitterend wordt 'bespeeld' door de muziek die hem voortdrijft - is niet het kunstmatige ding dat Nietzsche aan de kaak stelde. Ze is afkomstig van de erkenning diep in ons dat hij zich in dezelfde gevaarvolle situatie bevindt als wij. Juist omdat we in een ziekelijk onheldhaftige wereld leven – de wereld van de cynicus en de handelaar, waarin geen plaats is voor goden en helden - komen we op het punt dat we ons eigen bestaan zien als een soort vergissing. Als het een betekenis moet hebben, kan dat alleen het geval zijn door een gebaar waarmee we alle berekening opzij zetten, waarmee we zowel kosten als baten roekeloos negeren en, door uit vrije wil de absurditeit ervan te omarmen, ons leven opnieuw wijden. Daarnaar streven we in de liefde, en ons leven wordt even verlicht door een gevoel voor het transcendente. Maar ook liefde ontaardt in kosten en baten, en gaat lijken op de zoveelste versie van de oervergissing. Alleen, op die sublieme momenten waarop de liefde zich opmaakt om zich voor de geliefde te offeren - met andere woorden, wanneer ze haar eigen ondergang wil - doen de koopman en de accountant een stapje terug in de schaduw.

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract ...

(Het schrikwekkende waagstuk van een moment van overgave dat nog in geen eeuw van behoedzame wijsheid kan worden herroepen ...)

In deze woorden van T.S. Eliot, geschreven op grond van een latere en naardere ervaring van verlies, is de blijvende invloed van Wagner vastgelegd. Deze momenten binnen en buiten de tijd, laat Wagner doorschemeren, zijn alles wat we onder verlossing moeten verstaan, en alles wat we eronder kunnen verstaan. Dit, en alleen dit, geeft ons leven zin, door beide ervaringen - erotische liefde en dood - die ooit door de religie werden gewijd, nu te wijden uit onze eigen hulpbronnen.

Natuurlijk zijn er maar weinigen die zo leven - en vanuit het gezichtspunt van de soort mens: hoe minder hoe beter. Maar dat is precies de reden dat Wagner's kunst zo belangrijk is. Want deze verheft de enige ervaring die godloze mensen uit de zinloosheid kan redden, tot een bewuste en dramatische vorm. Ze toont de mens de verlosser, die de wereld opnieuw betovert zonder goddelijke bijstand. Het bewijs dat dit mogelijk is - zelfs al is het een bewijs dat afhankelijk is van de grootste artistieke vindingrijkheid - zuivert de psychische ruimte die we nodig hebben. We leven *alsof we* dat laatste offer kunnen brengen, *alsof we* onszelf kunnen bevrijden, via een absolute en onverbiddelijke opdracht aan onszelf, vanuit de erfelijke vergissing - de vergissing van het bestaan in een onttoverde wereld. Dit 'alsof' doordringt onze dagelijkse gedachten en gevoelens, en verzoent ons met elkaar en de wereld.

We kunnen nog op een andere manier kijken naar Wagner's bedoeling. Moderne mensen leven na de dood van hun goden. En dit betekent dat ze leven met een versterkt besef van hun eigen toevalligheid -van het feit dat ze, met de woorden van Heidegger, zonder verklaring in de wereld zijn geworpen. En toch zijn ze, net als hun voorouders, sociale wezens, aan elkaar verbonden door schuld en schaamte en aarzeling. Je kunt jezelf niet uit deze precaire situatie redden door schuld en schaamte te overwinnen. Want een mens zonder schaamte - iemand die leeft buiten het oordeel, en alleen in het moment - kan niet liefhebben en niet bemind worden. Hij leeft in een solipsistische leegte, waar geen zin of blijdschap bestaan, hooguit plezier.

De liefde kan ons uit deze precaire situatie redden, niet door ons in staat te stellen aan onze schuld te ontkomen, maar door ons in een positie te brengen waarin we deze onder ogen zien en weer goedmaken. De hoogste vorm van liefde is een bedevaart naar een plaats van zuivering. En op die plaats staat de dood, de bewaker van het ultieme mysterie. In liefde wordt onze toevalligheid een noodzaak, en onze sterfelijkheid een soort eeuwigheid -vooropgesteld alleen dat we deze dingen van harte aanvaarden, en de liefde die we ontvangen willen bevestigen en wederkerig liefde willen geven. Misschien bereiken we niet de hoogste graad van ontzegging die dat ideaal vereist. Maar door haar aan onszelf voor te houden, worden we voortdurend verlost van onze oorspronkelijke tekortkoming. Daarom moeten we leven *alsof een* heroïsche liefde mogelijk is, en alsof we ons leven ervoor kunnen opgeven. Wat is de inhoud van de uitdrukking 'alsof'? De kantiaanse filosoof Hans Vaihinger heeft eens gesteld dat deze uitdrukking beschrijft wat kenmerkend is voor het mens-zijn - datgene wat ons van de rest van de natuur onderscheidt, in een wereld die we zelf ontwerpen.28 Wij kunnen, stelde hij, naar de wereld kijken *alsof* eenbepaalde gedachte waar is, ook al houden we de mogelijkheid open dat deze onjuist is - zoals bij een hypothese – of terwijl we er niet helemaal in geloven- zoals bij veel religieuze zaken - of terwijl we er helemaal niet in geloven, zoals bij een verzinsel. En door de wereld te voorzien van 'nuttige ficties' vergroten we niet alleen onze macht erover, maar beginnen hem vorm te geven in overeenstemming met onze sociale en morele behoeften.

Natuurlijk zul je, als je gelooft dat iets - bijvoorbeeld een god - *louter* een verzinsel is, er waarschijnlijk niet op reageren met enig doorleeft gevoel voor zijn macht. Wagner zag echter in - en wel meer dan welke andere moderne kunstenaar ook- dat een mythe niet maar een verzinsel is, en dat onze betrokkenheid erop nooit slechts een spel is. De mythe plaats ons in allegorische vorm een waarheid over onze toestand voor ogen, maar een waarheid die is gehuld in raadsels. Door de mythe begrijpen we zowel datgene waarnaar we streven, als de krachten die ons verhinderen het te bereiken. En we begrijpen deze dingen niet in theorie, maar door ze te beleven in verbeelding en sympathie - zoals het lot van Demeter wordt beleefd door degene die de homerische hymne voor haar zingt, of zoals de kruisiging van Christus wordt beleefd door het koor en het publiek tijdens de *Mattheüs Passion.*

Door de hernieuwde opvoering van de mythe worden onze emoties gevormd en worden we aangemoedigd te leven voor de hoger staat waarnaar de godheid ons belooft te zullen verheffen. Dat is wat er gebeurd tijdens de eucharistie, en het is ten dele de reden waarom de eucharistie voortdurend moet worden herhaald. We moeten de overgang van de gevallen naar de verloste staat herhalen om in onszelf het streven ernaar te vernieuwen.29 Doordat de eucharistie ons voorziet van een herhaalde overwinning op het kwaad, de dood en alles wat ons neertrekt naar het dierenrijk, vernieuwt ze ons geloof in onszelf als schepselen die zijn bestemd voor elkaar en voor een hoger rijk. Zelfs bij de dood van God behoudt de eucharistie haar betovering. Want de godsdienstige ceremonie wordt nu uitgevoerd op het mythische niveau, en een ander 'alsof' houdt ons tegen in onze omzwervingen als stervelingen. Dat is het thema van die vreemdste en onzegbaarste opera van Wagner, de heidens christelijke  *Parsifal.*

Wanneer we de diepte van het Wagneriaanse 'alsof' verstaan, verstaan we de toestand van de moderne ziel. We weten dat we dieren zijn, onderdelen van de natuurorde, gebonden door wetten die ons verknopen met de krachten van de materie die alles regeren. We geloven dat de goden onze eigen uitvinding zijn en dat de dood precies is wat hij lijkt te zijn. Onze wereld is onttoverd en onze illusies zijn vernietigd. Tegelijkertijd kunnen we niet leven alsof dat de volle waarheid is over onze toestand. Zelfs moderne mensen zijn gedwongen te prijzen en te beschuldigen, lief te hebben en te haten, te belonen en te straffen. Zelfs moderne mensen, juist moderne mensen - zijn zich bewust van henzelf, als het centrum van hun wezen; en zelfs moderne mensen proberen zich te verbinden met andere zelven om hen heen. We zien anderen daarom *alsof* het vrije wezens zijn, bezield door een zelf of een ziel, en met een meer dan wereldse bestemming. Als we die opvatting loslaten, krimpen menselijke relaties in tot een machine-achtige parodie van zichzelf, wordt de wereld ontdaan van liefde, plicht en verlangen, en blijft alleen het lichaam over – het zij het midden op het toneel, terwijl het op de eigen tv van het ene kanaal naar het andere het andere zapt. De moderne wetenschap heeft ons geleerd dat de menselijke vrijheid maar 'alsof' is, maar ze heeft ons nooit zo kunnen uitrusten dat we kunnen leven zonder erin te geloven. En dit diepgaand en onmisbare 'alsof' is waarop Wagner ingaat in zijn kosmische mythen.

De Ring-cyclus toont ons mensen die leven in een betoverde wereld – een wereld waarin de goden rondzwerven, boordevol belangstelling voor de mensheid, en waarin de krachten die ons tegenwerken en bijstaan, zijn gepersonaliseerd en worden aanbeden. Maar deze betovering, die de goden in het walhalla plaatst en wetten geeft aan de mensenwereld, is ook een aanmatiging. De goden ontspruiten aan onze onbewuste behoeften en verlangens – het zijn uitlopers van die grote uitbarsting van morele energie waardoor de mensengemeenschap voor het eerst opkomt uit de natuurorde en zich idealiseert in een algemene cultuur. Ze hebben daarom de kentekenen van een diepere natuur - een natuur die voor-bewust, voor-moreel en onvrij is. Onderzoek je ze te nauwkeurig, dan lossen hun geloofsbrieven op – en we hoeven niet te onderstrepen hoe prachtig Wagner dit laat zien, niet alleen in de persoon van Wodan, maar in het verhaal waarin hij consequent en voortdurend wordt gedeconstrueerd. Dientengevolge hebben de goden ons nodig voor hun verlossing. De oude hiërarchie van de theologie wordt omgedraaid. Alleen door incarnatie in een mens, en genieten van een menselijke vrijheid, de vrijheid die toekomt aan wat contingent en geschapen is, kan het goddelijke verlossing ontvangen. Maar de vrijheid die we genieten, is afhankelijk van onze sterfelijkheid. De dood vormt de kern van de zedelijke gemeenschap, en de liefde is een relatie tussen stervende dingen. Maar liefde is ook, in haar hoogste vorm, een erkenning en aanvaarding van de dood. Daarom is de verlossing, voor de goden evenzeer als voor ons, gelegen in de liefde en in de verrukte aanvaarding van de dood die de liefde mogelijk maakt.

We leven niet op die manier. Maar het drama laat ons zien dat we dat zouden kunnen doen. Steeds wanneer mensen het wagen vrij te zijn, komt er een nieuwe wereld op: de betoverde wereld van hoger en lager, goed en kwaad, god en duivel: de wereld van goddelijkheid en onderscheid. Dat is de wereld die Wagner ons laat zien. Dat hij zijn drama's altijd laat spelen in de een of andere mythische en oorspronkelijke wereld, is om hun transhistorische karakter te benadrukken. Wagner drama's zijn symbolische voorstellingen van krachten en processen die dieper gaan dan woorden, en waarop we reageren met een sympathie die een diepere en donkerder versie is van onze sympathie voor mensen. Het Wagneriaanse drama creëert zijn eigen godsdienstige achtergrond, zijn eigen besef van een meer dan menselijke kosmische orde. En dit besef schijnt door de daden van goden held heen op overeenkomstige wijze als het heen schijnt door de handelingen op het toneel van de Griekse tragedie.

Maar we moeten even terug naar de discussie uit hoofdstuk 5. Wagner's gedachte over de erotische liefde is een rechtstreekse afstammeling van de romantiek. De liefde betreedt het drama van *buiten* het huis. Het is een ongeremde, wilde kracht die leidt tot overspel *(Tristan)* of incest *(Die Walküre).* De liefde bewijst zichzelf slechts tegenover de moraal en door het huwelijk te ontwijden. Kinderen krijgen vrijwel geen kans; als uit de liefde van Siegmund en Sieglinde een kind voortkomt wordt het ogenblikkelijk ouderloos gemaakt en in een tehuis geplaatst dat in het geheel geen tehuis is maar een plaats van slaafsheid en vervreemding. En dat is de reden waarom liefde in dit leven geen vervulling vindt en haar eigen ondergang moet willen: alle andere middelen tot vervulling zijn afgesneden door de overtreding van de liefde zelf

Als we daarom niet vanuit het interne perspectief van Wagner's drama's maar vanuit het externe perspectief van de antropoloog naar zijn heroïsche ideaal kijken, bieden deze een treffend commentaar op onze situatie. Bij Wagner zien we dat het erotische is afgesneden van de normale overgangsrite ervan. Trouwe liefde wordt door geen enkele instelling, door geen morele status binnen de gemeenschap, gegarandeerd. Het is een toestand buiten de samenleving, waarbij individuen zich verenigen in de morele leegte. Kinderen maken geen deel uit van hun bedoelingen en het krijgen van een kind is zowel toevallig als intrinsiek tragisch, omdat het leidt tot een individu dat al even verloren en vreemd is als zijn ouders. Desondanks wordt liefde ervaren als een hunkerende, alles-verterende kracht: het voorspel voor een of andere gedaanteverandering. Een dergelijke is het huwelijk, waarin de morele status van de minnaars wordt opgewaardeerd en trouw wordt bekrachtigd door de gemeenschap. Omdat de Wagneriaanse minnaar het huwelijk heeft afgewezen – de overgangsrite naar de gemeenschap - moet hij de dood kiezen – de overgangsrite daaruit. Elke andere *telos* zou zijn liefde slechts bagatelliseren en laten zakken tot het niveau van het voorbijgaande, het vervangbare, het esthetische, het niveau van Don Juan. En dit, kan de criticus zeggen, laat de onhoudbaarheid van Wagner's heroïsche ideaal zien. Liefde kan in werkelijkheid niet op deze manier worden behandeld. Haar hogere – dat wil zeggen ethische vorm is het huwelijk. De bestemming van de liefde is niet gelegen in het individu maar in de stam: in het voortplantingsproces waarvan de overgangsrite de garantie is. Neem de overgangsrite weg, en het enige wat overblijft is een voorbijgaand, Juanesk verlangen, waarvan de trouwbetuigingen niet meer zijn dan een sentimentele vermomming. Laat Wagner dat niet inderdaad zien, in de dronk van de vergetelheid die aan Siegfried wordt aangeboden?

De grootste bewonderaar van Wagner was Baudelaire, de nachtdichter van de stad. Voor het heroïsche was echter geen plaats in Baudelaires poëzie. En evenmin probeert Baudelaire het ideaal te redden door de mythe en de heropvoering ervan. Voor Baudelaire behoren het ideaal, het edele, het ethische zelf, allemaal tot een wereld die er niet meer is. Hij was misschien de eerste kunstenaar die inzag welke kloof er was ontstaan tussen de werkelijke gemeenschap die de kunstenaar waarnam en de verbeelde gemeenschap die hij met zijn taal opriep. Eliot schreef-. 'niet louter in het gebruik van beelden uit het gewone leven, niet louter in het gebruik van beelden van het smerige leven van een grote wereldstad, maar in de verheffing van dergelijke beelden tot de *hoogste intensiteit* – door deze te presenteren zoals ze zijn en door ze toch iets meer dan zichzelf te laten representeren - heeft Baudelaire voor anderen een manier gecreëerd om zich te uiten en uit te drukken.30 Maar de woorden 'hoogste intensiteit' zeggen niet genoeg - evenmin als Eliots enigszins slappe tussenvoegsel. De intense ervaring bij Baudelaire is hetzelfde als een evaluatie. Deze komt tot stand omdat Baudelaire de ervaring plaatst binnen de geestelijke context die laat zien wat deze betekent. Want Baudelaire behield te midden van twijfel het sterke gevoel voor zonde, en voor de hel als de straf voor de zonde.

Deze 'erkenning van de realiteit van de zonde', schreef Eliot, 'is een Nieuw Leven, en de mogelijkheid van de verdoemenis is zo’n enorme opluchting in een wereld van hervormingen van het kiesstelsel, referenda, seksuele revolutie en kledingrevolutie, dat verdoemenis zelf een directe vorm van verlossing is - verlossing van de verveling van het moderne leven.' Maar ook dat is te slap. Revoluties en referenda tellen niet *Le fleurs du mal,* omdat ze geen indruk maken op het rusteloos waarnemende bewustzijn. Dit bewustzijn wordt overspoeld door een gevoel van verlies - niet het verlies van het paradijs, maar het verlies van dat verlies, de verdamping van dromen die ooit heilig waren. De verveling van het moderne leven is het signaal van een dieper liggende wanorde – ontbinding van de gemeenschap die de sacramenten hun betekenis gaf.

Baudelaires beeldspraak is daarom doordrenkt van de christelijke symbolen, terwijl zijn versvormen - in het bijzonder het sonnet – een lyrische onschuld oproepen, die in schril contrast staat met de losbandige scènes die ze weergeven. Baudelaires modernisme bestaat hierin dat hij de oude versvormen, met hun impliciete verwijzing naar een gemeenschap in contact met haar God, neemt en deze laat oordelen over de ervaring van een bewust modern persoon, losgeslagen op een eindeloze zee van kwaad, en zonder troost en zonder overwinning behalve het feit van het bewustzijn zelf:

Un phare ironique, infernal,

Flambeau des gráces sataniques,

Soulagement et gloire uniques,

- La conscience dans Ie Mal!

(Een lichtbaken ironisch en hels,

Flambouw van satanische gunsten,

Unieke opluchting en roem,

-Het bewustzijn in het Kwaad!)

Dat is de taak van de moderne dichter: bewustzijn aan de dag leggen, levend en oordelen, in een wereld die niet zal worden geoordeeld. De traditie is van het grootste belang voor de moderne kunstenaar, aangezien deze het perspectief omschrijft van waaruit het oordeel wordt geschraagd. Daarom is de vernieuwing van de traditie het modernste artistieke motief. Dit was het van Baudelaire's essay over de moderne schilderkunst, waarin hij eist dat de schilder, net als de dichter, trouw is aan de ervaring van de moderne stad. *Le Peintrede la vie moderne* bied*t* de rechtvaardiging van Manets realisme, maar het laat ook zien waarom traditie er voor de modernist toedoet. Je kunt het moderne leven niet schilderen door er alleen maar herkenbare beelden van te produceren - want foto’s, die beelden zijn van het moderne leven, maken ook *deel* uit van het moderne leven, dat behoefte heeft aan juist die artistieke ordening die deze niet bieden. Je kunt het moderne leven alleen schilderen als je een beeld ervan maakt zoals *schilders* doen- wat betekent dat je penseel en verf gebruikt met dezelfde brede bedoeling als deze werden gebruikt door Titiaan, Rembrandt of Gainsborough. Daarom is moderne kunst zo moeilijk en is het nodig gebleken niet alleen modern maar ook modernistisch te zijn. De modernist is degene die bewust een nieuwe vorm geeft aan het medium om de *oude* bedoelingen in stand te kunnen houden. De salonkunst van Bouguereau kan in zekere zin meer op een traditioneel schilderij *lijken* dan Manets Olympia. Maar alleen zoals een foto meer op een schilderij lijkt. Op een dieper niveau lijkt het in niets op een traditioneel schilderij, evenmin als een spottende nabootsing van lijkt op een eerlijk menselijk gebaar. De bedoeling van Bouguereau’s schilderkunst is van eenandere orde dan die van een Rafaël of een Titiaan: bij Bouguereau verwisselen we de wereld van de kunstenaar voor die van de verkoper, en Baudelaire’s protest tegen de salons was een van de eerste duidelijke erkenningen van het bestaan en de ontaarding van de kitsch. Manet heeft een zelfde soort bedoeling als Titiaan, maar hij werkt met ander mensenmateriaal en een andere boodschap. Natuurlijk verwijst Manet in *Olympia en Le deuner sur l'déjeuner sur l’herbe* bewust naar de traditie, en in het bijzonder naar Titiaan en Giorgione. Maar dit is niet alleen om zijn nieuwe perspectief te promoten of op ironische wijze te spelen met verdwenen gevoelens. Het is om dezelfde reden als Baudelaire gebruikmaakte van het sonnet, of Schoenberg van de klassieke vormen: om te laten zien hoe dicht zijn bedoelingen lagen bij degenen die centraal hadden gestaan in de kunst van het verleden. En hier is het de moeite waard op te merken dat de ongemakkelijke poging om deel uit te maken van een traditie - en zelfs het begrip traditie zelf – een modern verschijnsel is. Kunstenaars die in een traditie zijn ondergedompeld, zijn zich hiervan nauwelijks van dit feit bewust. Zij scheppen instinctief wat latere generaties moeten herscheppen als kunstkenners. Het is een toeval van het moderne leven dat Manet bekend was met de schilderijen van Titiaan. En het obsessieve citeren van de kunst van het verleden dat we aantreffen bij Picasso of Bacon zou in andere tijden ondenkbaar zijn geweest, niet alleen vanwege het tekort aan informatie, maar omdat alleen een modernist er de zin van had ingezien. Alleen een modernist kent het probleem trouw te blijven aan een artistieke onderneming die hernieuwd moet worden alleen al om te bestaan. Alleen een modernist hechter er belang aan zichzelf en zijn kunst in de geschiedenis te *plaatsen*. Modernisme is in wezen een visie van buiten.

Maar laten we terugkeren naar de literatuur, want in de literatuur heeft het moderne leven zichzelf voor het eerst omschreven. Bij Baudelaire vinden we het belangrijkste project van het modernisme: de poging de geest weer tot leven te wekken door hem te kwetsen. Het vervallen in sensualiteit, de door opium veroorzaakte lethargie, de open wond van de seks en de alcoholdamp die de wanhoop zowel verbergt als vergroot - ze worden allemaal opgeroepen in prachtige taal om vormen van moreel lijden te worden, *beproevingen* van de geest die op paradoxale wijze via de degradatie van de geest bewijzen dat deze elders thuis hoort. (Zie bijvoorbeeld het berijmde voorwoord van *Les fleurs du mal*, en het sonnet 'Recueillement'.) Het project werd overgenomen door Baudelaire's directe opvolgers - door niemand op een woestere wijze dan door Rimbaud - en later door T.S. Eliot, de eerste ware modernist in de Engelse literatuur. In *The Waste Land* wordteen opmerkelijke synthese tot stand gebracht: enerzijds Baudelaire's ervaring van de stad als een geestelijke beproeving, die het bewijs levert van onze hogere natuur door de ruïne ervan te schilderen. (Het is veelzeggend dat hij het berijmde voorwoord van *Les fleurs du mal* citeert.) Anderzijds het ongemakkelijke beroep op de mythe, die de oorspronkelijke gemeenschap aangeeft, de door God ingestelde orde en de verloren onschuld van het paradijs, waaruit al onze omzwervingen en treurnis zich laten afleiden. Van overheersend belang bij deze tweede onderneming zijn twee invloeden: de antropologie, vanwege haar visie op de mythe als het hoogtepunt van een algemene cultuur, en Wagner, vanwege zijn poging de mythe te gebruiken als een onderdeel van de verlossende alchemie van de kunst. Op elk punt in Eliots oproeping van het moderne Londen vinden we twee artistieke gegevens: de vervreemde waarnemer en, in de ziel van die waarnemer, de weergalmende koepel van een verdwenen religieuze cultuur, waarin de fragmenten van de ervaring hun voltooiing zoeken in de mythe. De koepel echoot de woorden van dichters: Dante, Shakespeare, Verlaine, Nerval, Wagner. De muren staan vol symbolen, uit de legende van de graal, uit het christendom, en uit andere religies van de 'stervende god'. Deze echo’s en symbolen zijn er niet omdat Eliot een plaats wil krijgen binnen de hogere cultuur van Europa, maar om in de verbeelding een ideale algemene cultuur te creëren- een diepgaande collectieve ervaring die zal voorzien in de die in de fragmenten ontbreekt. De antropologische visie op het christendom als een vegetatiecultus wordt geïnternaliseerd. Het geruïneerde panorama van de ziel van de moderne stad roept om de verfrissende regen van Christus' lijden. En de vervreemde waarnemer is zowel Christus als de pelgrim die naar hem zoekt - de ziel voor wie lijden ook een mystieke verlossing is.

Hoe laat zich de buitengewone kracht van dit gedicht verklaren – waardoor het er aanspraak op maakt een fundamenteel document te zijn van de moderne Engelse literatuur? Het antwoord is ongetwijfeld voor de hand liggend. In *The Waste Land* bekent onze hogere cultuur uiteindelijk kleurt de mythen en legenden die de Arthuriaanse schemering hadden gevoed en daardoor het moderne leven hadden gesentimentaliseerd en vervalst, worden in dit gedicht aan een antropologische ontleding onderworpen, en naar hun graf teruggestuurd. Het gedicht bekent zijn verlies openlijk. De hogere cultuur doet pijn omdat ze berooid is. Een eeuwlang heeft ze de dood van de algemene cultuur, die er betekenis aan verleende, ontkend: nu kan ze haar verlies erkennen. Wat Freud het 'rouwproces' noemde, is in dit gedicht begonnen. Het roept de stervende god aan, en de gemeenschappelijke emoties die hij symboliseerde, terwijl het de wereld laat zien zoals hij is wanneer de god zich eruit terugtrekt – wanneer de god voor de laatste keer sterft, en de miraculeuze wedergeboorte niet langer plaatsvindt. Dit thema was al door Wagner uitgediept in *Parsial* een werk waarvan de invloed overal in Eliots gedicht blijkt. Maar om de verlossing die Wagner biedt - sommigen zouden zeggen verzint - wordt door Eliot alleen maar betreurd, als iets wat onherroepelijk verdwenen is.

*The Waste Land* erkent de dood van God en impliceert tevens dat dood nooit kan worden erkend, aangezien de confrontatie met deze hoogste berooidheid inhoudt dat we komen in een toestand van boetvaardig lijden die verwant is aan bidden. De verlatenheid godvergeten stad is het bewijs van die hogere wereld waaruit de ziel neerdaalt. Deze visie op een hogere wereld is, natuurlijk, aanwezig bij Tennyson en Rossetti, en ze doortrekt de droeve, oppervlakkige literatuur van de Edwardianen en Georgianen. Maar in hun vormelijke taalgebruik en neo-antieke stijl wordt deze visie een teugen. Ze vormt een ontkenning van het moderne leven, van de machine, van de onverbiddelijke stad en van de maatschappij van vreemdelingen. Door de menselijke ziel sentimenteel te maken, verschuiven de late romantici het brandpunt van de emotie; de ziel wordt vergeestelijkt, gepropageerd, veranderd in een charmant schijnbeeld en zo bij opbod verkocht.

Bij Eliot vindt de moderne ervaring haar artistieke vorm, zonder haar verwijzing naar een verlost en hoger leven te verliezen. Eliots modernisme is ook een realisme- een vermijding van sentimentaliteit. Want, zoals Eliot schitterend heeft duidelijk gemaakt in zijn kritische essays, sentimentaliteit maakt dat we niet alleen schrijven in clichés, maar ook *voelen* in clichés uit vrees dat we geplaagd zullen worden door de waarheid van onze situatie. De taak van de artistieke modernist is, zoals Eliot het later verwijzend naar Mallarmé heeft uitgedrukt: 'het dialect van de stam zuiveren', dat wil zeggen, de woorden, ritmes en artistieke vormen vinden die weer contact maken met onze ervaring- niet mijn ervaring of die van u, maar *onze* ervaring - de ervaring die ons verenigt zoals we hier en nu leven.

Eliots artistieke modernisme was het begin van een geestelijke zoektocht, die pas eindigde toen hij het christelijk geloof omhelsde, in de excentrieke en plaatselijke vorm die wordt omschreven in de leer en liturgie van de anglicaanse kerk. Voor Nietzsche was de crisis van de moderniteit ontstaan door het verlies van het christelijk geloof. Tegelijkertijd zoals Nietzsche, Wagner en Baudelaire allen erkenden, kan de mensheid niet werkelijk leven zonder geloof. Voor degenen die de gewoonten en begrippen van een christelijke cultuur hebben geërfd, moet dat geloof het christendom zijn. Neem het geloof weg en je neemt niet alleen maar een leerstelsel weg, en je laat evenmin een schoon, opgeruimd landschap achter waarin de mens tenslotte zichtbaar is zoals hij is. Je neemt het vermogen weg om andere en belangrijker *waarheden* te zien - waarheden over onze toestand die we zonder de hulp van het geloof niet onder ogen kunnen zien. (Bijvoorbeeld de waarheid van onze sterfelijkheid, die niet gewoon een wetenschappelijk feit is, dat aan onze voorraad kennis wordt toegevoegd, maar een indringende *ervaring,* die alle dingen doortrekt en het aanzien van de wereld verandert.)

 De oplossing die Nietzsche in dit dilemma onstuimig omarmde, bestond in de ontkenning van de hele soevereiniteit van de waarheid –de bewering dat 'er geen waarheden zijn' en de opbouw van een levensfilosofie op de ruïnes van zowel wetenschap als religie, uit naam van een zuiver esthetisch ideaal. Deze reactie is gedoemd te mislukken, want het esthetische is gebaseerd op het religieuze en levert geen emotionele vruchten op wanneer het van zijn wortels is afgesneden. Eliot zag dit in, maar de paradox blijft ook voor Eliot bestaan. De waarheden die er voor Eliot toe deden zijn waarheden van het *gevoel,* waarheden over het gewicht van het menselijk leven, en de werkelijkheid van menselijke bindingen. De wetenschap maakt deze waarheden niet gemakkelijker waarneembaar. Integendeel, ze brengt ons ertoe onze situatie van buitenaf te bezien, de menselijke emotie in ogenschouw te nemen zoals we kunnen doen met het paringsgedrag van merkwaardige insecten, en benevelt de hel zo met fantasieën. Het resultaat is een bederf van de taal van het gevoel zelf, een afdaling van sentiment naar sentimentaliteit, en een ontsluiering van de mensenwereld. De paradox is deze: de onwaarheden van het geloof openbaren de waarheden die ertoe doen. De waarheden van de wetenschap verbergen de menselijke werkelijkheid. Eliots oplossing voor deze paradox werd ingegeven door de weg die naar de ontdekking ervan was ingeslagen - de weg van de poëzie, met de pijnlijke voorbeelden van dichters wier precisie, waarnemingen en oprechtheid de geschenken van de leer waren. De oplossing bestond in de omarming van het christelijk geloof, niet, zoals Tertullianus deed, *vanwege* de paradox, maar veel meer desondanks.

Voor Eliot was bekering een gebaar van erbij horen, een verbeelde thuiskomst waardoor hij zich verenigde met een historische cultuur. Deze cultuur was, voor Eliot, tegelijkertijd plaatselijk en plaatsloos, tegenwoordig en tijdloos, het bezit van een gemeenschap die was gewijd door de geschiedenis en de geschiedenis oversteeg door het gebed. Om een cultuur door te geven, moeten we haar ook erven, en erven is een actief en ingewikkeld proces, niet meer automatisch geschonken zoals het wordt geschonken aan het stamlid. We moeten naar de stemmen van de doden luisteren en de betekenis ervan vastleggen op die vluchtige momenten wanneer geldt: 'De geschiedenis is nu en Engeland'. Alleen in een religieuze gemeenschap maken zulke momenten deel uit van het alledaagse leven. Voor ons, in de moderne wereld, moeten religie en cultuur beide worden *gewonnen* door middel van een offerdaad. Maar het is een offer waarvan de verlossing van de dichter afhangt. Daarom wordt de modernistische dichter, langs een vreemde weg, de traditionalistische priester: de stilistische taak van de een valt samen met de geestelijke taak van de ander. De vernieuwing van de kunstzinnige traditie is ook een nieuwe bevestiging van de orthodoxie. Eliot stond niet alleen toen hij het probleem van de moderne kunstenaar opvatte in theologische termen. Dezelfde gedachte – dat de hernieuwde uitvinding van de artistieke traditie en de herontdekkilig van de religieuze gemeenschap een en dezelfde geestelijke oefening vormen – bezielt het werk van Arnold Schönberg, en krijgt dramatisch vorm in zijn onvoltooide opera *Moses and Aaron* (die echter afbreekt met de vage erkenning dat de taak die de kunstenaar-dichter zich heeft gesteld, hopeloos is). En deze nadruk op het religieuze is evenmin verrassend. Kunst zoals ik deze heb beschreven, is de definitieve proeve van oprechtheid: het enige wat niet vervalst kan worden. De vraag voor de modernist is deze: kun je de ethische visie herontdekken te midden van het moderne leven zonder het een of andere equivalent van het geloof - de een of andere zichzelf garanderende visie op de gemeenschap en haar goden? We hoeven niet verbaasd te zijn dat zoveel modernisten in religieus opzicht traditionalisten waren: Stravinsky bijvoorbeeld, Messiaen, Britten, Matiss en Henry Moore. Moderne kunstenaars mogen zich verwijderen van hun religieuze overtuigingen of deze kwijtraken. Maar vaak verliezen ze ook hun modernisme, zoals Richard Strauss of Ralph Vaughan Williams (die desondanks enkele van de laatste belangrijke uitbreidingen leverde voor het anglicaanse liedboek). Bij gebrek daaraan kunnen ze proberen een nieuwe, subjectieve religie uit te vinden, om daardoor een soort eenheid met het collectieve onbewuste op te roepen dat niet aanwezig is in het leven zoals het wordt geleid. (Rilke bijvoorbeeld, Lawrence, en de Joyce van *Finnegans Wake.)* Ze kunnen een meditatie bieden over Gods afwezigheid, waarin het menselijk subject uiteenvalt bij gebrek aan steun van de gemeenschap, zoals in de romans en toneelstukken van Beckett. Bij al deze pogingen doortrekt de religieuze behoefte het esthetische en verleent er dringende noodzakelijkheid en kracht aan. Modernisten die ontdekten dat ze zich niet meer thuis konden voelen bij hun voorvaderlijke religie, hebben soms, zoals Eliot in *The Waste land,* de religieuze context gereconstrueerd met een antropologisch oog. Zie Picasso's fascinatie voor de kunst van Afrika waardoor hij zichzelf, net op tijd, redde van de cliché-sentimentaliteit van zijn 'blauwe periode' . Of Stravinsky in *The Rite of Spring, Yeats in zijn 'Celtic* Twylight, Janáček, Vaughan Williams en Bartók, terwijl ze het land afschuimden op zoek naar natuurlijke muziek die eenvoudig en oprecht werd gezongen door mensen die nog niet waren ontdekt door de handelsreiziger. Of ze zich er nu wel of niet van bewust waren, waren deze kunstenaars bezig met een geestelijke pelgrimstocht, op zoek naar de sporen van vergeten stammen. Niets is treffender dan de instorting van het modernistische project wanneer de religieuze motivering sterft. Het resultaat is de onvruchtbare massaproductie van Picasso in zijn latere jaren, of het dorre perfectionisme van Boulez, wiens *Marteau sans maître* in het archief voortleeft, de laatste droogbloem in het boek van het modernisme, een memento mori dat we van tijd tot tijd bestuderen en vervolgens we er met weemoed ter aarde bestellen.

Modernisten die Eliots weg niet zijn gevolgd (want het is een overgroeid pad dat slechts naar verlaten ruïnes leidt), zijn in de regel die van Wagner ingeslagen en hebben het moderne leven opgenomen in een mythische versie ervan waarin juist de dingen die ons het meest verontrusten op een of andere manier opnieuw zijn gevormd tot onze verbeelding. Het Wagneriaanse 'alsof' overheerst de modernistische roman, van Joyce tot Patrick White, en van Mann tot Nabokov. De gedaanteverandering van de gemeenplaats, om de krachtige uitdrukking van Arthur Danto te gebruiken, is tevens de eucharistie van de moderne kunst.

We dienen de modernistische helden altijd te respecteren. Maar de wereld is veranderd en hun agenda kan niet de onze zijn. Zoals mijn voorbeelden laten zien, houdt het modernisme een te grote afstand in tussen de hogere cultuur van zijn aanhangers en de religieuze gevoelens waarop het een beroep doet. Terwijl het modernisme een wake houdt bij het graf van de oude religie, behoudt het jaar in jaar uit zijn onaardse waardigheid. Maar het graf wordt steeds minder bezocht, en het vertoon krijgt steeds meer een overtollig en absurd aanzien. Zonder het religieuze motief, en de diepgaand eerbied voor een heilige tekst lijkt de moeite die de hogere cultuur vereist een wel erg hoge prijs voor haar twijfelachtige privilege. En dan ontstaat datgene wat, voor docenten in de menswetenschappen, het moeilijkste van alle morele dilemma’s is geworden. Proberen we onze cultuur aan de jongeren door te geven, terwijl we weten dat we dat alleen maar kunnen doen door inspanningen te eisen die ze zelf misschien zien als verspilde tijd? Of laten we hen aan hun lot over en laten we de cultuur die ons heeft gevormd en die ons voorziet van onze blijvende waardevolle beelden, sterven? Deze vragen bepalen de hachelijke postmodernistische situatie.

8. Avant-garde en kitsch

Het eerste gevolg van het modernisme was dat de hogere cultuur moeilijk werd: om de schoonheid werd een muur van eruditie opgetrokken. De verborgen bedoeling hiervan was tweeledig: men wilde de kunst beschermen tegen populair vermaak en een nieuwe barrière opwerpen, een nieuw obstakel voor het lidmaatschap, en een nieuwe overgangsrite naar de sfeer van volwassenheid en verlichting. Voor degenen die door het modernisme werden uitgesloten leek deze beweging op een verraad van het verleden. Tonaliteit en welluidendheid in de muziek, de menselijke afbeelding in de schilderkunst, de aangename waardigheid van metrum en rijm - zelfs het huiselijke genot van een goedverteld verhaal - aldeze manieren waarop de kunst haar armen had geopend voor normalemenselijkheid werden plotseling verworpen, als een valse omhelzing. Voor de modernisten werd het verleden echter niet verraden door het modernisme maar door de volkscultuur. Tonale harmonieën waren bedorven en gebanaliseerd door de populaire muziek; de figuratieve schilderkunst was overtroefd door de fotografie; rijm en metrum waren materiaal geworden voor kerstkaarten, en de verhalen waren te vaak verteld. Alles daarginds, in de wereld van naïeve en onnadenkende mensen, was kitsch.Het modernisme was geen aanval op de artistieke traditie, een poging haar te redden. Dat was de verrassende gedachte die Eliot en Schönberg naar voren brachten, en met hun welsprekendheid veranderden zij de hogere cultuur van Europa.31 De volkscultuur is een ingewikkeld verschijnsel om zomaar van de hand te worden gewezen - zoals het bijvoorbeeld van de hand werd gewezen door Schönbergs grote voorvechter, Theodor Adorno.32 In dit hoofdstuk en volgende zal ik daarom bepaalde elementen van de volkscultuur belichten en deze in hun sociale en religieuze context proberen te plaatsen. Wanneer het geloof niet langer een gegeven is, maar ofwel een bedreigd relict of een met moeite veroverde persoonlijke winst, neemt de behoefte aan religie nieuwe vormen aan, waarvan sommige hun religieuze grondslag erkennen.

Zo werden jongeren door de aardschokken van New Age kortdurend door elkaar geschud. Andere vormen ontkennen haar openlijk, zoals in de nu uitgedoofde of in elk geval slapende vulkanen van fascisme en communisme. Maar elk vertegenwoordigt een golf, van diepgeworteld collectief gevoel, waarbij men zich laat gaan voor een zaak die de psyche overspoelt en de smart van de eenzaamheid verdrinkt. Deze surrogaatreligies worden gekenmerkt door wat de modernisten betreurden - sentimentaliteit, waarmee ik het verlangen naar roem van een heroïsche of verheffende hartstocht bedoel, zonder de nadelen van het voelen ervan. Onvermijdelijk zal de poging deze in artistieke vormen te gieten de weg volgen van de officiële kunst van communistische en fascistische maatschappijen: het blijft steken op het niveau van kitsch, zoals het socialistisch realisme van de Neurenbergse partijdagen. Kitsch zoals ik het zie, is inderdaad een religieus verschijnsel, een poging het verlies van het geloof te verbloemen door de wereld te vullen met pseudo-emoties, pseudo-moraal en pseudo-esthetische waarden.

Het verlies van het geloof dat de volkscultuur heeft aangetast, heeft ook het modernisme aangetast. Zonder de achtergrond van een niet -vergeten geloof verliest het modernisme zijn overtuigingskracht: het wordt routine. Al lange tijd neemt men aan dat er geen authentieke schepping in de sfeer van hogere kunst kan bestaan die niet op de een of andere manier voor het grote publiek een 'uitdaging is. Kunst moet aanstoot geven, ons uit de toekomst tegemoet treden volledig bewapend tegen de burgerlijke smaak voor kitsch en cliché. Maar het gevolg hiervan is dat aanstoot zelf een cliché wordt. Als het publiek zo immuun is geworden voor wat schokt dat alleen een dode haai in formaldehyde een korte stuiptrekking van verontwaardiging oproept, dan moet de kunstenaar een dode haai in formaldehyde produceren - dat is op in minst een, authentiek gebaar. In plaats van Harold Rosenbergs 'traditie van het nieuwe' hebben we nu het cliché van het onverwachte'. Dit is niet de originaliteit waarnaar de modernisten met zoveel pijn en moeite zochten, maar een herhaling van het zogenaamd onherhaalbare.

Om de vormen van de postmoderne cultuur te begrijpen, zal ik drie hedendaagse verschijnselen onderzoeken: de gevestigde orde van het modernisme, kitsch en (in een volgend hoofdstuk) pop. Deze dingen horen op een merkwaardige manier bij elkaar. Het zijn de grote vormen die op het strand van de menselijke vrije tijd achterblijven wanneer de hogere cultuur zich terugtrekt.

De grote modernisten waren katholiek, hadden een open geest en waren zich scherp bewust van de noodzaak bruggen te bouwen naar het publiek waarvan zij de verwachtingen verstoorden. Uiteindelijk waren ze, zoals Eliot, Picasso, Moore en Stravinsky, echt geliefd bij degenen die gaven om de traditionele hogere cultuur. Maar in het begin waren ze moeilijk *- opzettelijk* moeilijk opdat er een effectief bolwerk zou bestaan tussen de hoger gelegen gronden van de kunst en het moeras van het volksgevoel. En omdat ze moeilijk waren, ontstond er rondom de modernisten een klasse van critici en impresario's die initiatie aanboden in de modernistische kunst. Deze impresarioklasse ging het onbegrijpelijke en het buitensporige aanprijzen als iets vanzelfsprekend, uit vrees dat het publiek haar diensten overbodig zou vinden. Ze heeft veel te danken aan bescherming door de staat, die nu de voornaamste bron is van subsidie voor de hogere cultuur. Ze deelt in de serene onaanvechtbaarheid van alle bureaucratieën die bevoegd zijn de 'experts' te belonen die zijn benoemd om er toezicht op te houden. En ze kweekt een nieuw soort persoonlijkheid, bezield door het snobisme van een verdwijnende tijd, en vastbesloten met de tijd mee te gaan, terwijl ze steeds minder begrijpt wat die tijd eigenlijk is. Om zichzelf ervan te overtuigen dat hij echt progressief is en aan de spits van de geschiedenis rijdt, omringt de nieuwe impresario zich met anderen van zijn soort, en promoveert hen naar alle commissies die relevant zijn voor zijn status, terwijl hij verwacht dat hij op zijn beurt zal worden gepromoveerd. Zo ontstaat de modernistische gevestigde orde, die de officiële cultuur van Europa de afgelopen drie decennia heeft beheerst, en die geen tekenen vertoont dat ze haar greep erop begint te verliezen.

Wanneer het modernisme eenmaal is geïnstitutionaliseerd, verliest het zijn karakter als een poging om de traditie te herstellen en wordt in plaats daarvan een spel, dat niet belangrijker is dan de omringende volkscultuur en zich er alleen van onderscheidt door de erudiete aard van de pijn die het doet om het te verdragen. Het bestaan van belangrijke financiële prikkels verhaastte de dood van de traditionele schilderkunst door het fonds van artistieke kennis te ontwaarden en geringere talenten aan te moedigen de nederigheid te laten varen die hun anders aanleiding had kunnen geven de meesters te bestuderen en na te bootsen. Daardoor sloeg de abstracte schilderkunst een volslagen nieuwe richting in – en deze nieuwe koers kon heel wel 'postmodernistisch' worden genoemd voor zover hij treedt in de voetsporen van het modernismeterwijlhijgeestelijke onderneming die de beweegreden van het modernisme was, afwees.

Voor Mondriaan, Nicholson en Klee was abstracte kunst precies wat het was: een kunst van de abstractie. Een kunstenaar als Ben Nicholson abstraheerde de zichtbare essentie van een figuratief ontwerp om de geheime harmonie van de dingen die onze ruimte bewonen aan het licht te brengen. Hij ging één stap verder op de weg die Cézanne voor ons had uitgezet - die wegvoert van vluchtige verschijnselen in de richting van verschijnselen van een ander, dieper en duurzamer soort, waarbij er een geestelijke orde wordt ontdekt in de eenvoudigste dingen door de sintels van de huidige waarneming uit te zuiveren. Abstractie kwam tot stand door het zich steeds verder vernauwende brandpunt van de aandachtige esthetische blik.

De postmoderne uitlopers van de abstracte kunst schijnen zich bezig te houden met hetzelfde artistieke project, maar het komt me voor dat deze schijn bedriegt. Postmoderne abstractie is in werkelijkheid *constructie,* waarbij abstracte elementen van meet af worden gecombineerd, en zonder te verwijzen naar de natuurlijke vormen en waarnemingen die er heteerst betekenis aan hebben verleend. De vormen, lijnen en kleuren hebben, voor de schilder, mogelijk nooit gebaad in het licht van de werkelijkheid. Hun doel is niet de verborgen structuur van verschijnselen vast te leggen en blijvend te maken, maar de soevereine rol van de kunstenaar te verheerlijken, die ze verplaatst en rangschikt zoals een kind doet dat met gekleurde blokken speelt. Constructivisme is een list die, door de kunstenaar tot de schepper van zijn wereld te maken, elk extern oordeel, elke vergelijking met dingen zoals ze zijn, afsnijdt. De wereld van de constructivist is net zo groot als de psyche van de persoon die hem maakt. Het gevolg was een plotselinge versmalling van de artistieke bedoeling, en een zich beurtelings uitleven van de postmoderne kunst in bombast en haastig neergekrabbelde figuren.33

Deze overwinning van de constructie op het abstracte is één onderdeel van de routinesering van het modernisme, en de bekering ervan tot de officiële stijl van een 'avant-gardistische gevestigde orde'. Het model van de constructie is de kunst en niet het leven. Ze wordt opgebouwd volgens een systeem en de originaliteit zelf ervan is gelegen in de regels waaraan de productie ervan voldoet. De constructie lokt een snelle reactie van de criticus uit, die weet dat hij geen fout maakt als hij haar prijst, juist omdat niemand, zelfs de kunstenaar niet, begrijpt waarom hij dat doet; en daarom zal niemand in staat zijn om zijn smaak te betwijfelen.

Het opdringerige karakter van de postmoderne kunst, haar tendens elke beschikbare centimeter van vloer, muur of plafond in bezit te nemen, om alles wat geen kunst is, alles wat louter decoratief, huiselijk en pretentieloos is, van ons netvlies te bannen, kan aan dezelfde oorzaak worden geweten. Deze tendens leidt onvermijdelijk tot de 'installatie', waarmee de kunst de concurrentie vernietigt en precies daar haar intrek neemt waar het leven zou moeten zijn. Met de installatie wordt de kunst soeverein, en verliest dientengevolge haar karakter als kunst.

Toen de werken van de impressionisten om de aandacht van het publiek vroegen, arriveerden ze ingekaderd in lijsten van de barok en de renaissance, waarvan de levendige ontwerpen en de onontkoombare symmetrie de schilderijen beperkte tot hun eigen ruimte terwijl ze hun gelijktijdige identiteit behielden, enerzijds als meubels, anderzijds als blikken op imaginaire werelden. Dit alles werd gekenmerkt door een tact, bescheidenheid en inschikkelijkheid die het publiek vertrouwen inboezemden en de artistieke intentie een brandpunt gaven. Een schilderij in een lijst heeft geen grens: het is *afgesneden* door de lijst en wekt zo de illusie van een wereld waarop we een blik werpen als door een raam. Je betreedt het schilderij door de lijst te passeren. De alledaagse werkelijkheidwordt niet bezoedeld door het kunstwerk, net zoals het kunstwerk geïsoleerd is van de werkelijkheid. De lijst is er om een imaginaire ruimte te creëren die geen ruimtelijke betrekkingen onderhoudt met de van de waarnemer. (Het is bovenal zijn ruimtelijkheid- het feit dat een deel van onze ruimte inneemt - waardoor het beeldhouwwerk zich onderscheidt van de geschilderde afbeelding.)

Constructivistische schilderijen hebben zelden een lijst; ze kunnen zelfs vaak niet worden ingelijst omdat ze de symmetrieeen tarten waardoor we ze zouden kunnen insluiten. Ze zijn in zekere zin heerszuchtig en erkennen dikwijls geen grenzen aan hun soevereiniteit over de omgeving.

De plaats waar ze hangen wordt een 'tentoonstellingsruimte', en hun aanwezigheid in een vertrek maakt van een privé-woning een openbare galerie. Ze komen niet voor op de achtergrond van het mensenleven; in plaats daarvan kruipt het mensenleven eromheen, afgeleid door hun aanwezigheid en onzeker over de aard en de mate van de eerbied die eraan verschuldigd is. Hun aanwezigheid is een *officiële* aanwezigheid en juist hun saaiheid dient om hun boodschap te benadrukken, die luidt dat kunst niet langer een weerspiegeling van het mensenleven is maar een mechanisme om het buiten te sluiten.

De routine van het modernistische gebaar moet in haar historische context worden geplaatst, die van kitsch en kitschofobie. Als we terugblikken op de prehistorie van het modernisme komen we zo nu en dan een terugval in sentimentaliteit tegen - we zien dit bijvoorbeeld duidelijk bij Murillo, Guido Reni of Greuze. We ontdekken ook kunst die mechanisch is en vol clichés zit - zoals veel van Telemann en Vivaldi. Maar we komen niets tegen dat we zonder overdrijving als kitsch kunnen bestempelen - zelfs niet *De vierjaargetijden* van Vivaldi. De ongekunstelde kunst van primitieve volken, de kunst van de middeleeuwse steenhouwers en makers van gebrandschilderde ramen, de kunst van de minnezangers en van de Edda's en saga's - het is allemaal naïef en zonder veel pretenties. Maar niets ervan is kitsch of zou het kunnen zijn. Het roept nooit die bijna fysieke afkeer op waarmee we spontaan op kitsch in al zijn vormen reageren.

Op een zeker punt tijdens de Verlichting is dat allemaal veranderd. En vandaag volstaat alleen al de aanraking van een primitieve cultuur met de westerse beschaving om de ziekte over te dragen, zoals primitieve volken ooit slechts uit hun duisternis werden gered door onze koloniale avonturiers en missionarissen om onmiddellijk te sterven aan pokken of tuberculose. Veel Afrikaanse kunst is vandaag kitsch; honderd jaar geleden was daar geen sprake van.

Op dit punt is het van belang een cruciaal onderscheid te maken zonder welk we de geschiedenis van de moderne cultuur niet goed kunnen begrijpen: dat tussen het esthetische voorwerp en de advertentie.

Om een product te verkopen moet je de wereld laten weten dat het bestaat. Daartoe moet de boodschap niet veeleisend en toegankelijk zijn. Maar de reclame is een eigen leven gaan leiden. Deze draait niet om wat de klant denkt, maar om wat hij wenst, door een fantasievorm van lidmaatschap aan te bieden.

Geadverteerde goederen bestaan in twee werelden: de een is reëel, de ander fantasie. En de tweede biedt voedsel aan de gefrustreerde emoties die de reële wereld niet kan bevredigen.

Een advertentie lijkt op een esthetisch voorwerp maar verschilt daarvan cruciaal in het volgende: ze moet het kritische vermogen neutraliseren en het proces stoppen waarmee wat feitelijk is wordt vergeleken met het ideaal en het ideaal met wat feitelijk is. Een kunstwerk voorziet zijn onderwerp van een intrinsieke waarde, en houdt daarom het onderscheid in stand tussen dingen met waarde en dingen met een prijs. De advertentie wist dat onderscheid uit. Ze creëert een fantasiewereld waarin je waarde kunt kopen zodat prijs en waarde een en hetzelfde zijn. De advertentie is analoog aan Freuds 'droomarbeid', een oefening in de vervulling van wensen. Maar door de wens in de fantasie te vervullen, schept ze in feite de wens.

Geloof verheft het mensenhart door het van het marktplein te halen en het heilig en niet-inwisselbaar te maken. Onder de zeggenschap van de religie worden onze diepere gevoelens sacraal en worden tot de grondstof voor het ethische leven: het leven dat wordt geleefd onder het oordeel. Wanneer het geloof afneemt, komt het heilige echter bloot te staan aan rovers; het hart kan worden geroofd en te koop aangeboden. Als dit gebeurt, wordt het mensenhart kitsch. De clichékus, de gemaakte glimlach, de gevoelens van de kerstkaart maken reclame voor iets waarvoor geen reclame kan worden gemaakt zonder dat het ophoudt te bestaan. Ze vragen daarom niets van de verkoper; je kunt ze kopen en verkopen zonder emotionele ontbering, aangezien de emotie, als fantasieproduct, in haar toegewijde en oordeel inhoudende vorm niet meer bestaat.

Veel van onze huidige culturele situatie kunnen we zien als een reactie op dit opmerkelijke verschijnsel - dat naar ik meen nog nooit in de geschiedenis is opgetreden (hoewel Théophile Gautier er in andere bewoordingen op heeft gewezen in zijn voorwoord bij *Les fleurs du mal* van Baudelaire). Kitsch weerspiegelt onze geestelijke eigenzinnigheid, en ons onvermogen de menselijke geest niet alleen maar te *waarderen, maar* die offerhandelingen uit te voeren die hem *creëren.* Kitsch is evenmin een zuiver esthetische ziekte. Van elke ceremonie, elk ritueel, elk openbaar vertoonvan emotie kan kitsch worden gemaakt - en dat zal onvermijdelijk gebeuren tenzij ze worden gereguleerd door een strenge kritische discipline, zoals naar de opvatting van Arnold en zijn volgelingen de maatschappelijke rol is van de hogere cultuur. (Denk maar aan de Disneylandversies van monarchale en staatsgebeurtenissen die in hoog tempo de oude statige vormen vervangen.) In een van de weinige bestaande studies over dit verschijnsel suggereert de romanschrijver Hermann Broch dat we niet moeten spreken over kitscherige kunst of cultuur maar over de *'Kitschmensch'-* het kitschgeworden mensentype - die in deze cultuur leeft en aar ook om vraagt.34 Dit is één reden waarom u kunt betwijfelen of Eliots pelgrimage nog beschikbaar is. Het is ongetwijfeld onmogelijk aan de kitsch te ontkomen door je toevlucht te nemen tot de religie als de religie zelf kitsch is. De 'modernisering' van de rooms-katholieke mis en het anglicaanse gebedenboek waren in feite een 'verkitsching', en pogingen tot liturgische kunst zijn nu doorspekt van dezelfde ziekte. De dagelijkse diensten van christelijke kerken zijn beschamende herinneringen aan het feit dat religie haar sublieme godgerichtheid verliest en zich in plaats daarvan wendt tot de wereld van de massaproductie. En Eliot had ongetwijfeld gelijk toen hij suggereerde dat we kitsch niet alleen kunnen overwinnen met kunst alleen: het herstel van de traditie is ook een reorganisatie van ons leven, en impliceert zowel een geestelijke als een esthetische transformatie.

Lange tijd ontleende de officiële kunst van de modernistische bureaucratie haar geloofsbrieven aan de kitschofobie. De criticus Clement Greenberg heeft de taak van de hedendaagse kunstenaar op vermaarde wijze weergegeven in een kras dilemma: avant-garde of kitsch, en heeft vervolgens zijn best gedaan een stormloop te veroorzaken in de richting van 'abstract expressionisme' dat als enige recht heeft op kritische bijval.35 Sinds Greenbergs essay werd gepubliceerd zijn figuratieve schilderkunst (zoals bij David Del Tredici of Robert Simpson), en klassieke architectuur (zoals bij Quinlan Terry of Leon Krier) met achterdocht bekeken: zij schijnen duidelijk het met kitsch bezaaide pad te negeren waarop de kunstenaar ronddoolt wanneer hij eenmaal de lamp der oprechtheid opzijschuift die Baudelaire en Manet voor ons hebben aangestoken. Natuurlijk, zegt de bureaucratie, je kunt wel terugkeren naar figuratieve schilderkunst, tonaliteit, classicisme, maar je zult die dingen alleen maar *imiteren* en nooit werkelijk *doen. Je* kunt de oude gebaren wel *maken;* maar je kunt ze niet serieus *bedoelen.* En als je ze desondanks maakt, zal het resultaat kitsch zijn - standaard goederen tegen een gereduceerde prijs, moeiteloos vervaardigd en gedachteloos geconsumeerd.

Hoeveel eigenbelang er ook in die reactie mag steken, alle beschaafde mensen worden erdoor beïnvloed. Er komt in de kunst een punt waar een stijl, een vorm, een idioom of een vocabulaire niet meer kunnen worden gebruikt zonder dat er kitsch ontstaat. Vrees voor kitsch leidde totde routinesering van het modernisme. Door zich voor modernist uit te geven, geeft een kunstenaar een gemakkelijk waarneembaar signaal af van zijnauthenticiteit. Maar het resultaat is een ander soort cliché, en een verlies aan echte publieke belangstelling. Steunverlening (veel van de kant van de staat) houdt de modernistische bureaucratie in leven; maar haar positie als beoordelende instantie van de moderne cultuur is impliciet onhoudbaar.

Dit is een van de redenen voor de opkomst van een geheel nieuwe artistieke onderneming, die sommigen 'postmodernisme' noemen, maar die we beter kunnen omschrijven als 'imitatiekitsch'. Nadat ze hadden ingezien dat modernistische strengheid niet meer aanvaardbaar is - want modernisme begint er steeds meer hetzelfde uit te zien en is daarom helemaal niet modern - gingen kunstenaars kitsch niet meer vermijden maar juist omarmen, op de manier van Andy Warhol, Alan Jones en Jeff Koons. Het ergste is dat je je onbedoeld schuldig maakt aan het vervaardigen van kitsch; het is veel beter opzettelijk kitsch te maken, want dan is het helemaal geen kitsch maar een soort geavanceerde parodie. (De bedoeling om *echte* kitsch te maken is onmogelijk, net als de bedoeling om onbedoeld te handelen.) Imitatiekitsch plaatst aanhalingstekens bij werkelijke kitsch en hoopt daardoor de artistieke geloofsbrieven ervan te behouden. Het dilemma is niet: kitsch of avant-garde, maar kitsch of 'kitsch' - kitsch die zichzelf schaamteloos uitlacht.

In de plaats van modernistische strengheid treedt daarom een soort geïnstitutionaliseerde spotternij. Galerieën en grote verzamelingen zitten vol met de licht verteerbare rommel van het moderne leven, onbeschaamde verkoopitems waarvan de verkoopdatum verloopt zodra ze permanent ten toon worden gesteld. De kunst zoals wij die kenden, vereiste kennis, vakbekwaamheid, discipline en studie, die allemaal op effectieve wijze herinnerden aan de volwassen wereld. Imitatiekitsch daarentegen verlustigt zich in wat goedkoop, stereotiep en defect is, en maakt gebruik van vormen, kleuren en beelden die zowel onwetendheid legitimeren als erom lachen, en de stem van de volwassenheid effectief tot zwijgen brengen. Dergelijke kunst vermijdt subtiliteit, toespelingen en impliciete gegevens, en biedt in plaats van verbeelde idealen in vergulde lijsten echte rommel tussen aanhalingstekens. Ze is tenslotte niet te onderscheiden van reclame - met als enige eigenschap dat ze geen product te koop heeft behalve zichzelf. In dit verband is het de moeite waard te citeren uit een interview met Damien Hirst in *Dazed and Confused* van september 1997.

'Bij nader inzien', aldus Hirst, 'is mijn hele begrip voor kunst gebaseerd geweest op beelden. Ik breng meer tijd in de kunstbibliotheek en achter de tv door dan ik ooit heb zoekgebracht in galerieën. Ik placht naar de kunstbibliotheek te gaan en zei tegen mezelf. "Wat zou ik graag op deze lui lijken; dat zijn kerels, die hebben het gemaakt." Daar zat ik te kijken naar afbeeldingen van 5 bij 4 cm van schilderijen, dat was de wereld waarin ik ben opgegroeid. Maar in diezelfde tijd op de kunstacademie praatte ik ontzettend veel over reclameboodschappen, gesprekken als: "Lieve hemel, heb je die Coalite-reclame gezien waarin een hond een kat zoent en dan de kat een muis? Fantastisch!' Die heeft Tony Kaye een paar jaar geleden gemaakt met het wijsje [hij zingt]: "Will you still love me tomorrow?" Gewoon briljant die reclame. Ik realiseerde me toen niet dat daar de echte kunst vandaan kwam - de rest bevond zich in de kunstbibliotheek en ging als volgt: 'stik, ik wou dat ik al die rommel kon begrijpen."'

Dat is de authentieke stem van de postmoderne cultuur - de hogere cultuur van onze beschaving wordt niet helemaal genegeerd, maar men is er afkerig van om zijn best te doen haar te omhelzen. De dingen hebben zich sindsdien ontwikkeld, ten dele onder invloed van Hirst zelf, en de reclame, de tekenfilm en het fotografische beeld hebben nu het geschilderde beeld en alles waar het voor stond onttroond. Het is een menselijke natuurwet dat oude autoriteiten wanneer ze ten val komen, onmiddellijk onder de voet worden gelopen alvorens opzij te worden geschoven. We hoeven ons er dan ook niet over te verbazen dat heiligschennis en blasfemie zulke belangrijke ingrediënten zijn geweest van de 'Young British Art'. Het modernisme was een laatste poging om de religieuze opvatting over de mens te redden. Imitatiekitsch verklaart haar soevereine rechten door alle religie te minachten, alle pogingen om de 'hogere' opvatting over onze natuur te redden, en door elke menselijke hoop te vertonen als een ander soort kitsch.

Hier moeten we echter nogmaals kijken naar die postmodernistische aanhalingstekens. Misschien zijn deze tenslotte toch wat ze lijken te zijn: geen teken van vooruitstrevendheid maar een teken van aanmatiging. Aanhalingstekens zijn één ding wanneer ze tot een bepaalde plaats beperkt zijn. Maar ze zijn iets anders wanneer ze worden gegeneraliseerd zodat ze alles omsluiten wat we zeggen. Want dan vormen ze geen contrast en verliezen ze hun ironische kracht. Gegeneraliseerde aanhalingstekens bevestigen noch ontkennen wat ertussenin staat, maar bieden het alleen maar aan. Het resultaat is geen kunst maar 'kunst' - alsofkunst, die zich op dezelfde manier tot de artistieke traditie verhoudt als een pop tot een mens.

En de gevoelens die deze 'kunst' overbrengt zijn navenant: uitgebreide namaak, even ver van echte emotie verwijderd als de kitsch die ze beweren te ridiculiseren. De reclametechnieken maken van emotionele uitdrukkingswijzen automatisch kitsch. Daarom neutraliseren en verwerpen de aanhalingstekens het enige effect dat postmodernistische 'kunst' ooit zou kunnen hebben. Imitatiekitsch biedt valse emotie, en tegelijk een valse satire van wat ze aanbiedt. De kunstenaar wendt voor dat hij zichzelf serieus neemt, de critici wenden voor dat ze zijn product beoordelen en de modernistische gevestigde orde wendt voor dat ze erachter staat. Het einde van al dit voorwenden is dat iemand die het verschil tussen reclame en kunst niet kan zien, besluit dat hij het moet kopen. Pas op dit punt eindigt de keten van het voorwenden en onthult 'i zich de werkelijke waarde van de postmodernistische kunst - namelijk haar ruilwaarde. Zelfs op dit punt is het voorwenden echter van belang. Want de koper moet geloven dat wat hij koopt echt kunst is, en daarom intrinsiek waardevol, een koopje tegen elke prijs. Anders zou de prijs een afspiegeling zijn van het klaarblijkelijke feit dat iedereen - zelfs de koper - zo'n product had kunnen namaken. Misschien is het overbodig op dit punt te wijzen op de collectie van Charles Saatchi.

In dit hoofdstuk zijn we de geschiedenis nagegaan van de visuele kunst sinds het modernisme. De modernisten probeerden de hogere kunst te redden uit de zee van valse emoties; maar de nieuwe barrières waarmee zij het hogere leven afgrensden, werden bezet door een priesterkaste van impresario's. Daarna werd het modernisme tot routine en werd het van zijn kern beroofd. Kunstenaars stopten ermee zichzelf te verdedigen tegen kitsch en aanvaardden deze zelfs, in een vorm die met zichzelf de spot drijft. Het resultaat kunnen we culturele 'zelfspot' noemen: geen nieuwe vorm van kunst, maar een ingewikkelde schijnkunst, een schijnwaardering, en een schijnkritiek. Dit verhaal laat dan ook iets zien van onze culturele situatie. U kunt de moderne hogere cultuur niet correct waarnemen, lijkt me, als u niet inziet dat veel ervan - misschien wel het grootste deel ervan - pretentie is.

9. Oppervlakkigheid en overdaad

Er bestaat een grote kloof tussen de hogere cultuur van de moderne beschaving en de populaire cultuur waar ze boven zweeft. Sommige mensen zien kitsch als een oorzaak van deze kloof, anderen als het gevolg ervan. In eik geval is duidelijk dat moderne kunstenaars bang waren voor besmetting door middelen die mechanisch, banaal en niet geschikt zijn om te gebruiken voor de overdracht van een serieuze levensbeschouwing, terwijl ook duidelijk is dat dergelijke middelen desondanks populair zijn aangezien ze geen inspanning vereisen van hun beoogde publiek. Modernisme is een verzet tegen banaliteit: een manier om erop te staan dat het publiek nadenkt.

Ook de technologie heeft bijgedragen aan de kloof tussen hogere cultuur en populaire cultuur. Tegenwoordig kan de markt in een oogwenk worden overspoeld met producten die zowel begrijpelijk zijn als onmogelijk over het hoofd kunnen worden gezien. Het feit alleen al dat we van een culturele 'markt' kunnen spreken wijst op de verandering die de artistieke onderneming heeft ondergaan in 'het tijdperk van de mechanische reproductie, zoals Walter Benjamin het heeft genoemd. Hogere cultuur is een activiteit waarbij de producent de scepter zwaait. Populaire cultuur laat, net als elke markt, zien dat de consument koning is.

De uitvinding van de film werd beschouwd als een dreiging en als een kans. Er waren er die uitkeken naar een nieuw tijdperk van democratische kunst, van drama’s die gericht waren op de hele bevolking, waarin beelden werden gebruikt die zelfs aantrekkelijk en spannend waren voor mensen die nog nooit een boek hadden gelezen. Anderen vreesden dat deze democratische kunst de doelstellingen van de hogere cultuur zou ondergraven door de gemakzuchtige fantasieën te wekken die de geestelijke discipline waarop de kunst berust, vernietigen.

Om de filmkunst te verstaan, moeten we eerst de fotografie, die er het medium van is, begrijpen. De schilderkunst kwam door de uitvinding van de fotografie niet een schok tot zelfbewustzijn, zij het misschien niet tot echte zelfkennis. Als het doel van schilderen erin bestaat uiterlijke verschijnselen te kopiëren en vervolgens een lijst om de wereld aan te brengen, beweerde men, kan de fotografie dit even goed of zelfs beter doen. De ware bedoeling van de schilderkunst moet dus iets anders zijn - het vastleggen van een zintuiglijke indruk (impressionisme) of de 'expressie' van emotie ('abstract expressionisme'). In elk geval is louter 'representatie' - het privilege van de fotografie - niet het uiteindelijke doel.

Dergelijke argumenten werden geopperd teneinde de schilderkunst te redden van de bedreiging door de camera, en haar weer op het spoor te zetten naar hogere dingen. Twee filosofen, de Italiaan Benedetto Croce en de Engelsman R.G. Collingwood, steunden de verdediging van de schilderkunst door middel van theorieën over representatie en expressief waarin expressie het eigenlijke doel van kunst werd, en representatie hooguit het middel daartoe. Zij suggereerden dat de opgave van de fotografie van nature beperkt is tot die van representatie: ze toont de wereld, maar drukt niets uit. Ze is het visuele equivalent van de journalistiek, die de honger naar kennis overvloedig stilt terwijl ze door haar ondeskundigheid wat expressie betreft, de daad van de communicatie - de resonantie van iedereen op iedereen - waarop de kunst berust, vernietigt.

Dit argument klopt niet: niet omdat fotografie een kunstvorm is die op één lijn staat met de schilderkunst, maar omdat de fotografie in het geheel niets representeert. Het mag wel een kunst zijn, maar als dat het geval is, is het geen kunst die iets afschildert.

Representatie treedt op in de schilderkunst; het treedt ook op in de literatuur, waar geen sprake is van het kopiëren van de manier waarop de dingen verschijnen. Literatuur en schilderkunst stellen dingen voor, niet door ze te kopiëren, maar door er gedachten over uit te drukken. Het woord 'over' is een van de moeilijkste woorden binnen de taal. Het lijkt een relatie aan te duiden - tussen gedachte en het onderwerp ervan. Maar we kunnen ook denken en spreken over niet-bestaande dingen, en wat wordt er bedoeld met een relatie tussen voorwerpen waarvan er één niet bestaat? De schilderkunst is geheel analoog aan denken en spreken. Als je een onderwerp schildert, volgt daar niet uit dat dit onderwerp ook bestaat, en evenmin, als het bestaat, dat het zo is als je het schildert. En je schilderij kan een man voorstellen, ook al is er geen bepaalde man van wie het een schilderij is. In het jargon van de filosofie: de relatie tussen een schilderij en het onderwerp is intentioneel, niet materieel.

Een foto wordt veroorzaakt door het onderwerp, en oorzakelijkheid is een materiële relatie. Daarom moet het onderwerp van de foto bestaan, en als een foto een man voorstelt, is er een bepaalde man van wie het een foto is. Bovendien toont de foto het onderwerp altijd, binnen zekere grenzen, zoals het werkelijk vanuit een bepaalde hoek verscheen: dit is zelfs de grondslag van onze belangstelling voor fotografie. Uiteraard kan de schijn bedrieglijk zijn, maar het bedrog is gelegen in het gefotografeerde ding, niet in het proces om het vast te leggen.

Daarom kunnen foto's geen dingen weergeven die irreëel zijn. Ik kan een foto nemen van een naakte vrouw en deze Venus noemen. Het resultaat is echter geen foto van Venus: laat staan een fotografische voorstelling van haar. Het is een foto van een representant van Venus. De representatiedaad, de handeling waardoor de 'intentionele relatie' met Venus tot stand wordt gebracht, was al voltooid voordat de foto werd genomen. Een fotografische fictie is in werkelijkheid een foto van een fictie; de camera zelf heeft geen verbeelding. Belangstelling voor een foto – zelfs voor de quasi artistieke foto's van een Robinson of een Lartigue - is altijd belangstelling voor het gefotografeerde ding, waarvan het bestaan nooit in twijfel kan worden getrokken. Belangstelling voor een schilderij geldt de presentatie van een onderwerp, dat in de regel alleen bestaat in de presentatiedaad. Daarom is er bij ware schilderkunst geen plaats voor vulgaire nieuwsgierigheid of voor die surrogaatemoties die hongeren naar wat veraf, niet verplichtend maar reëel is.

Fotografie kan van nature dingen alleen maar 'afschilderen' door erop te lijken. Alleen al omdat foto's eruitzien als hun onderwerpen zijn we ooit in de verleiding gekomen ze te vergelijken met schilderijen. Wanneer we naar een foto kijken, weten we dat we iets zien wat feitelijk is voorgekomen, zoals het is voorgekomen. Dit feit beheerst onze reactie op de foto, die daardoor transparant wordt voor het afgebeelde onderwerp. Als de foto onze belangstelling vasthoudt, is dat omdat we geïnteresseerd zijn in het ding dat 'erop wordt getoond'. De schoonheid van een foto wordt gezien als een schoonheid in het onderwerp, en als de foto triest is, is dat omdat het onderwerp triest is. Neem bijvoorbeeld de grandioze weergaven van de Midden-Europese getto's tussen de oorlogen door Roman Vishniac. De emotionele lading maakt hier geen deel uit van het beeld maar van het afgebeelde ding, en hangt helemaal af van ons weten dat de dingen zo waren. Daarom kan er geen foto van een martelaarschap bestaan die niet schrikwekkend is. Een esthetische belangstelling voor een foto van een martelgang houdt in dat we wegzinken in een moreel bederf - het bederf dat een rol speelt wanneer we op een esthetische manier kijken naar het lijden van reële mensen. Een schilderij van een martelaarschap kan daarentegen sereen zijn, zoals het geval is met Mantegna’s grote kruisiging in het Louvre. Het schilderij kan, omdat het een verhaal vertelt, de afstand scheppen tussen zichzelf en zijn onderwerp die nodig is voor een esthetisch oordeel. Daartoe is een foto niet in staat omdat de techniek ontbreekt waardoor het onderwerp en de voorstellingswijze ervan uit elkaar kunnen worden gehouden.

Waarom vinden we die techniek dan niet uit, zult u zeggen? Stel dat we dat doen. Stel dat we onze foto's zo proberen te maken dat het er niet meer toe doet of het onderwerp ervan bestaat, en of ze op de afgebeelde dingen lijken. Onder dergelijke omstandigheden beginnen we onze belangstelling voor de foto los te maken van onze belangstelling voor het afgebeelde ding. Misschien kunnen we nu een esthetische houding tegenover het ene gaan innemen die niet tevens een esthetische houding tegenover het andere is. Misschien zijn medium en inhoud tenslotte van elkaar gescheiden.

Helaas bestaat er geen methode om vooraf vast te stellen welk detail relevant is voor een esthetische belangstelling: elk detail kan en behoort een rol te spelen. Tegelijkertijd plaatst het causale proces waarvan de fotograaf het slachtoffer is, bijna elk detail buiten zijn controle. Zelfs als hij de plooien in de jurk van zijn onderwerp opzettelijk op een bepaalde manier laat vallen en het bijpassende scenario met zorg construeert, zoals studiofotografen ooit plachten te doen, zou dat nauwelijks van belang zijn. Want er schijnen maar weinig manieren te zijn waarop dergelijke bedoelingen in de foto duidelijk kunnen worden gemaakt. Want we beschikken in de fotografie slechts over de meest grove stilistische hulpmiddelen. Toch is het stijl die de weg baant naar de vraag: waarom dit en niet dat?

Laten we desondanks aannemen dat de fotograaf over zijn afbeelding het soort controle kan uitoefenen dat in de schilderkunst mogelijk is. Dan is de vraag hoever deze controle kan gaan. Ongetwijfeld is er een oneindig aantal dingen die bijkomstig zijn. Stof op een mouw, sproeten op een gezicht, rimpels op een hand; dergelijke details zullen aanvankelijk afhangen van voorafgaande situatie van het onderwerp. Wanneer de cameraman het resultaat ziet, kan hij er echter alsnog controle op willen uitoefenen, door juist deze kleur hier te kiezen, juist dit aantal rimpels of die structuur van de huid. Hij kan vervolgens naar wens dingen inkleuren of van hun kleur ontdoen, retoucheren, wijzigen of nabootsen. Maar nu is hij een schilder geworden, juist omdat hij de representatie serieus neemt. De foto bestaat alleen nog maar als een soort kader waar~ omheen hij aan het schilderen is.

Het hoogtepunt van dit proces is te vinden in de technieken van de fotomontage, zoals die worden toegepast door artiesten als László Moholy-Nagy en Hannah Höch. Hierbij is onze belangstelling voor het onderwerp werkelijk losgemaakt van onze belangstelling voor het beeld, zo sterk dat het bestaan en de aard van de oorspronkelijke oorzaak ons, net als bij de schilderkunst, volkomen koud kan laten. Maar dat komt nu juist omdat de fotografische figuren in het definitieve product zo zijn versneden en gereorganiseerd dat we dit niet in de normale zin van het woord een foto van het onderwerp kunnen noemen. Stel dat ik de figuren uit een foto van Jane, Philip en John haal, en deze, nadat ik ze eruit heb geknipt, in een montage onderbreng, ze retoucheer en aanpas tot ik een welsprekende voorstelling heb gekregen van een ruzie tussen minnaars. Het stelt een ruzie tussen minnaars voor omdat het een intentionele in plaats van een causale relatie onderhoudt met een ruzie. Het is inderdaad in praktisch alle opzichten een schilderij.

De geschiedenis van de kunst van de fotografie is denk ik de geschiedenis van achtereenvolgende pogingen de oorzakelijke keten te doorbreken waarin de fotograaf gevangen zit, en een menselijke gedachte aan te brengen tussen onderwerp en afbeelding. Het is een theorie van een poging om een loutere afbeelding te veranderen in een vorm van dialoog, een poging via de techniek (van de fotomontage tot de soft focus-lens) te ontdekken wat feitelijk al als kunst bekend was. Soms hebben fotografen geprobeerd fictie te creëren door hun modellen en rekwisieten te rangschikken volgens de vereisten van een of ander ingebeeld scenario. Maar een foto van een representatie is net zo min een representatie als een afbeelding van een mens een mens is.

De echte kracht van de camera is niet gelegen in de productie van representaties, maar in het leveren van surrogaten en herinneringen. Daarom voorziet ze ons, net als wassen beelden, van de middelen om situaties te realiseren die ons fascineren. Ze kan zich rechtstreeks tot onze fantasie richten door te laten zien wat afwezig, onaanraakbaar, maar reëel is. Dit is ongetwijfeld wat de geweldscènes die in de bioscoop zo populair zijn, onderscheidt van de conventionele doodsstuipen van het toneel. En dit is ook de reden dat fotografie niet erotisch kan zijn. Want ze houdt ons het lustobject voor en niet het verbeelde symbool ervan. De foto is een realisatie van het begeerde ding, en bevredigt daarom de fantasie van de begeerte allang voordat deze erin is geslaagd zich het feit ervan voor te stellen en erover na te denken. Het medium van fotografie is, wanneer het wordt gericht op seksualiteit en geweld, intrinsiek pornografisch.

Natuurlijk zijn er andere, en betere toepassingsmogelijkheden voor de camera. We willen portretten hebben van onze vrienden waardoor we hopen herinnerd te worden aan hun uiterlijk en onze banden met hen hopen te versterken. Maar is het resultaat zo teleurstellend? Om esthetische waardering te begrijpen heeft Wittgenstein eens gezegd: 'Ik zou moeten uitleggen wat onze fotografen vandaag de dag doen - en waarom het onmogelijk is een behoorlijke foto van je vriend te krijgen, ook al betaal je er duizend pond voor. 36 Omdat fotografie een causale relatie tot het onderwerp inhoudt, is het voor ons altijd een momentopname: die plotselinge glimlach, die vluchtige omarming, die glimp van een emotie die allang dood is. Een schilderij is erop gericht het tijdsgevoel vast te leggen en het onderwerp weer te geven alsof het zich in de tijd uitstrekt. Portretschilderen is geen kunst van het moment, en de ware portrettist schildert in de trekken van degene die poseert een heel verhaal. De causale relatie die het fotografische beeld fixeert, is een relatie tussen gebeurtenissen, en de fotograaf kan zijn afbeelding alleen aanpassen en van het moment losmaken door zijn vak in de steek te laten en een pen, een penseel of een potlood ter hand te nemen. (Dit is ongetwijfeld waarin Brady slaagt in zijn beroemde portret van koningin Emma.)

Een fotograaf kan zijn best doen het vluchtige moment vast te leggen dat de betrouwbaarste aanwijzing geeft van de aard van zijn onderwerp. Hij kan in het moment zoeken naar het teken van wat blijft. Maar een teken is geen expressie. Iemand kan een teken van schuldgevoel geven door te blozen, maar daarmee geeft hij geen expressie aan zijn schuld. Zo kan een foto tekenen geven van wat blijvend is, ondanks het feit dat een foto dit niet kan uitdrukken. Expressie is echter wat we nodig hebben bij een portret dat de moeite waard is. We kunnen nooit tevreden blijven met de foto van een vriend. We zoeken het zichtbare verhaal van zijn karakter, waardoor we het voorwerp van onze liefde herscheppen. Zelfs op het gebied van portretten en herinneringen is het daarom voor de fotografie onmogelijk de schilderkunst te vervangen of er zelfs maar enigszins mee te wedijveren.

De fotografie blijft bestaan, en zal altijd de felste protesten oproepen als het gaat om haar esthetische pretenties. En we kunnen gemakkelijk inzien waarom. Fotografie is democratisch: ze biedt Jan en alleman de middelen om zichzelf vast te leggen. Als je de artistieke pretenties ervan verdedigt, maak je jan en alleman tot artiest. Hen aanvallen houdt in dat het vermogen om scheppend bezig te zijn, om te waarderen, om te resoneren - het vermogen om de wereld vanaf een afstand te bekijken en de betekenis ervan vast te leggen in een esthetisch oordeel - een eigenschap van weinigen is. Zo'n gedachte zal altijd als een enorme ketterij worden afgedaan in een tijd waarin instellingen en monumenten worden gebaseerd op de gedachte van menselijke gelijkheid.

Wat heeft dat allemaal voor gevolgen voor de film? Ten eerste moeten we erkennen dat een film een fotografische opname van een drama is en dat een bekwaamgebruik van de camera nooit een excuus kan vormen voor de onbeduidendheid, sentimentaliteit of gebrekkigheid van de handeling. Wat ik heb gezegd over modernisme en zijn zoektocht naar een kunst die de ethische visie kan voortzetten, geldt evenzeer voor de filmkunst als voor andere kunsten. Er zijn regisseurs die drama’s hebben verfilmd die vergelijkbaar zijn met de grote moderne toneelwerken bijvoorbeeld Bergman in *Wilde aardbeien,* waarin een oorspronkelijke situatie, overgebracht via een meesterlijke dialoog, wordt versterkt door droomscènes en flashbacks die alleen maar met succes tot stand kunnen komen door de vakbekwame montage die het wezenlijke ingrediënt vormt van de filmkunst.

Ten tweede moeten we echter denken aan het onderscheid tussen fantasie en verbeelding, en de tendens die aan de camera eigen is om te *realiseren* wat er wordt getoond - om niet een verbeeldingswereld te bieden, maar een plaatsvervangende realiteit. Dat is nergens duidelijker dan bij seks en geweld, en is de kernoorzaak van het feit dat deze tegenwoordig het filmdoek beheersen, en ook het tv-scherm zouden beheersen als er geen censuur was. Met behulp van de camera kun je geweld of de geslachtsdaad volledig werkelijk maken, en zo de fantasie bedienen die uit is op seks of geweld. Als de fantasie het weefsel van de verbeelding doorbreekt, gaat de dramatische gedachte eraan, alsmede de verbeelden' emoties. Dan verdwijnt het drama naar de achtergrond en is obsceniteit het enige wat ons rest - menselijk vlees waaraan de ziel ontbreekt.

Daarom hebben veel mensen gauw genoeg van filmvoorstellingen, en worden ze tegelijkertijd erg geschokt en meegesleept door dingen (in het bijzonder geweld) die, vanuit dramatisch gezichtspunt, in feite niet veel betekenen. Wanneer het realisme bloeit, verwelkt de verbeelding, en daarmee ook de ethische visie op onze toestand. Het is veelzeggend dat de meeste bioscoopbezoekers hun geliefde films maar een paar keer gaan bekijken, en dat zelfs mensen die geen belangstelling hebben voor het drama maar alleen voor het bloed, het krijsen en de orgasmen, niet erg geïnteresseerd zijn om nog eens naar hun laatste opwindende voorstelling te gaan, en vreugdeloos verdergaan naar de volgende, zonder te vragen naar de waarde van wat ze zien. Dit staat in contrast met elke andere soort dramatische kunst - toneel, roman, opera, dramatisch gedicht waarbij het ondergaan van schoonheid een verlangen met zich meebreng om voortdurend naar de bron ervan terug te keren, om in ons gevoel een drama opnieuw te beleven dat voor ons nooit zijn zin verliest, omdat het de vraag raakt waarom we hier zijn.

De wens om van de film een vorm van kunstzinnige verbeelding te maken, met de camera en de montagekamer als hulpmiddelen voor het drama en niet als snelwegen naar de bevrediging van onze fantasie, zit achter de grote poëtische experimenten van het zwart-witte scherm. Namen als Eisenstein, Cocteau, Renoir, Buňuel, Kurosawal Mizoguchil Bergman, Truffaut en Fellini herinneren ons aan de enorme energie die men heeft gestoken in de opgave de camera te temmen, haar te leren het drama te dienen in plaats van het te vermoorden. Het is veelzeggend dat de films van die meesters tegenwoordig bijna nooit te zien zijn; slechts enkele uitgesproken kitschwerken van Walt Disney worden regelmatig vertoond, en zelfs deze worden vaak bijgewerkt om de steeds meer afgestompte eetlust van hun kijkers te bevredigen. De strijd die de modernisten voor de hogere cultuur hebben gevoerd, is verloren in de arena van het bewegende beeld. Bovendien hebben de modernistische experimenten van Fellini, Antonioni, Polanski of Godard geen enkel vervolg gekregen. Wat tegenwoordig voor film 'kunst' doorgaat, wordt bepaald door de behoeften van hen wier smaak is gevormd door het witte doek. Vandaar dat zelfs de meest opzettelijk artistieke regisseurs goedkope gewelds- of hijgerige seksscènes opnemen in drama’s die, zoals de scenario's van Quentin Tarantino, cynisch en hardvochtig in elkaar zitten, zodat de seks en het geweld kunnen worden opgevat als datgene waar het bij de intrige om draait.

Of de filmkunst haar plaats naast de andere vormen van hogere kunst kan innemen, als bewaakster van ethische ideeën in een tijd van twijfel, is niet iets wat we met diepzinnige beschouwingen kunnen oplossen. Niettemin is het heel duidelijk dat fotografische beelden, met hun vermogen om fantasieën te realiseren, ons erg kunnen afleiden, wat een grote controle vereist wil het niet uit de hand lopen. Mensen die met zulke beelden opgroeien - dat wil zeggen moderne, of in elk geval postmoderne mensen - raken er onvermijdelijk aan verslaafd. Zij schijnen zich maar zelden op het drama als verbeelde gebeurtenis los van de realisering ervan op het scherm te concentreren. Wanneer je de producten van de videocultuur ziet, ga je begrijpen waarom de Grieken erop stonden dat acteurs maskers droegen, en dat al het geweld achter het toneel plaatsvond. Je gaat ook begrijpen dat de maskers tegenwoordig niet worden gedragen door de spelers maar door de toeschouwers, en wel de hele dag.

10. Eeuwige jeugd?

Hoe we ook denken over het verhaal dat ik in het hoofdstuk 'Kunst en kitsch heb verteld, het zal duidelijk zijn dat we de hogere cultuur in onze tijd niet kunnen begrijpen als we de populaire cultuur die er overal omheen rumoert, negeren. Deze populaire cultuur is in hoge mate een jeugdcultuur. Daarvoor bestaat een belangrijke reden, en mijn doel in dit hoofdstuk is deze aan het licht te brengen - te laten zien waarom de jeugd en de cultuur van de jeugd in de wereld van na het geloof zo zichtbaar zijn geworden.

Onder de jeugd die we kennen uit onze moderne steden, is een nieuw mensentype aan het ontstaan. Dit heeft zijn eigen taal, eigen gewoonten, eigen territorium en zijn eigen onafhankelijke economie. Het heeft ook zijn eigen cultuur, een cultuur die grotendeels onverschillig staat tegenover traditionele grenzen, traditionele loyaliteiten en traditionele leervormen. De jeugdcultuur is een wereldwijde macht, bevorderd door media die als vanzelfsprekend beslag hebben gelegd op radio en tv en zodoende geen plaatsgebondenheid of soevereiniteit erkennen: 'één wereld, één muziek, met de door MTV geadopteerde kreet, een station dat de woorden, beelden en geluiden vervaardigt die de *lingua franca* vormen van de moderne adolescent.

MTV overdrijft. Er is niet maar één muziek van de jeugd, maar vele. Toch is er een speciaal soort popmuziek, belichaamd door cultgroepen als Nirvana, R.E.M., The Prodigy en Oasis, die onze speciale aandacht vraagt, omdat ze zichzelf voorstelt als de stem van de jeugd, in tegenstelling tot de wereld van de volwassenen. In de muziek van zulke groepen wordt in woorden en klanken het grensoverschrijdende gedrag verheerlijkt dat altijd door vaders en moeders werd afgekeurd, in de dagen toen afkeuring nog was toegestaan. Maar achter de anarchistische woorden gaat een andere boodschap schuil. Deze boodschap zit niet in wat er wordt gezegd, maar in wat niet wordt gezegd, in wat niet kan worden gezegd, aangezien de middelen om het te zeggen nooit zijn verschaft. In een poging deze geheimzinnige boodschap stem te geven, maken woorden zich los van de grammatica en worden tot drijfhout in een zee van lawaai.

Neem bijvoorbeeld Nirvana:

Was the season, when a round

Earth can do anything.

What's the reason in around,

if the crown means everything?

En dan: 'How uncultured can we get?' (Hoe onbeschaafd kunnen we worden?) Op welke vraag Oasis een antwoord geeft:

Damn my education, I can’t find the words to say

About the things caught in my mind.

(Vervloekte opvoeding, dat ik geen woorden vind voor de dingen opgesloten in mijn hoofd.)

Verborgen in het routineuze protest, vinden we daarom een andere, meer verstikte kreet, een protest tegen de onmogelijkheid van het protest. Gevangen als hij is in een cultuur die zich vrijwel onverstaanbaar uitdrukt, kan de zanger geen woorden vinden om uit te drukken wat hem het meest ter harte gaat. Er ontbreekt iets in zijn wereld, maar hij kan niet zeggen wat. Hij zweept zijn fans op tot elk soort kunstmatige extase, en weet dat er noch voor hen noch voor hem iets zal veranderen, dat de leegte altijd leeg zal blijven. Zoals The Verve zingen: 'the drugs don’t work.

Wat is dit ding dat ontbreekt, en waarvoor de zanger geen woorden heeft? Het antwoord ligt besloten in de muziek. Melodie, ritme, harmonie en timbre zijn allemaal 'geëxternaliseerd': ze schijnen niet van binnen uit de muziek zelf te komen, maar van elders. De muziek wordt gemaakt met een machinale beweging, met herhaling als voornaamste hulpmiddel. Het ritme wordt voortgebracht door middel van slaggeluiden die vaak weinig of geen verband houden met alles wat er verder gebeurt. De muziek zelf kan hier de aandacht op vestigen - ze begint met een biologerend geluidseffect of een zacht neuriën, waarna het drumstel invalt met een spervuur van versterkt lawaai, zoals wanneer een bende rustig op de trap heeft staan wachten en plotseling de deur intrapt.

Het externe karakter van het ritmische geweld gaat samen met het speciale soort verwerking van de melodieuze frasen. Popmelodieën bestaan uit beknopte modale of diatonische frasen zonder interne variatie of verlenging, en veranderingen in toonsoort vinden grotendeels onvoorbereid plaats. Zelfs wanneer de popmuziek lyrisch bedoeld is, komt de melodie synthetisch tot stand door middel van standaardeenheden, die in elke volgorde kunnen worden geplaatst zonder dat het effect verloren gaat of groter wordt. Niet dat dergelijke muziek onmelodieus is, maar de melodie komt veel meer van elders, zoals voedsel uit de supermarkt dat in de magnetron moet worden opgewarmd.

Wat geldt voor ritme en melodie gaat ook op voor het timbre. De elektrische gitaar dankt een groot deel van zijn aantrekkingskracht aan het feit dat hij met een riem wordt vastgegespt en er als een dildo mee wordt gezwaaid. Maar het is tevens een machine die de klank verdraait en versterkt en optilt boven het terrein van de menselijke geluiden. Als een machine zou kunnen zingen, zou hij klinken als een elektrische gitaar. Technische muziek *is* de stem van de machine die triomfeert over de menselijke uitlating en haar primaire aanspraak op onze tenietdoet. In dergelijke muziek ontmoeten we het achtergrondlawaai van het moderne leven, maar dan plotseling op de voorgrond geplaatst, om de hele zaal te vullen. Hoe vaak je ook naar deze muziek luistert, je zult haar nooit horen zoals je de menselijke stem hoort; zelfs niet als ze zo luid klinkt dat je niets anders meer hoort. Je beluistert de machine terwijl deze zich laat horen in de morele leegte.

Nog veel zeggender is de behandeling van de harmonie. Akkoorden bestaan uit noten die horizontale betrekkingen met elkaar onderhouden en die daarom als afzonderlijke stemmen moeten zingen. Dit was de erkende grondslag van de harmonische organisatie niet alleen in de klassieke traditie, maar ook bij jazz en alle eerdere vormen van populaire muziek. Maar voor veel jonge mensen heeft het principe van de 'leidinggevende stem' geen reële betekenis. Meerstemmig zingen is uit hun wereld verdwenen; de instrumenten die hun onmiddellijk ter beschikking staan, de gitaar en de elektronische synthesizer, plukken met een enkel gebaar de akkoorden uit de ether. Of ze nu in verdraaide vorm tot klinken worden gebracht op de elektrische gitaar of uit een synthesizer knallen, akkoorden worden tot relieken van het harmonische denken waardoor ze aanvankelijk zijn uitgevonden. Ze bewegen niet, maar vervangen elkaar eenvoudigweg, aangezien ineen van de noten een melodische relatie met de volgende noot heeft. Een perfecte illustratie van deze eigenschap (en van de meeste andere eigenaardigheden van het soort pop, waar ik het over heb) is 'In Bloom' uit het tweede album van Nirvana. De akkoorden volgen elkaar precies op volgens de beweging van de hand langs de hals van de gitaar waarbij alle snaren worden geraakt. De resulterende sequens slaat in geen van de stemmen ergens op, behalve die welke het goedkope wijsje voortbrengt.

De moderne popmuziek komt zelden tot een afsluiting. De muziek barst los, herhaalt zichzelf en sterft vervolgens weg. Omdat ze elke eigen harmonische beweging ontbeert, kan ze nergens naar toe gaan - zeker niet naar iets wat een zorgvuldige voorbereiding vereist, zoals een cadens. Er is, anders gezegd, sprake van een gebrek aan muzikale argumentatie, een gebrek inderdaad aan muzikale gedachten.

Deze veruitwendigde benadering van het muzikale materiaal heeft een functie. Wanneer de begeleiding elke melodische organisatie mist en steeds opnieuw als lawaai wordt verwerkt, komt de zanger in het middelpunt te staan. De muziek is niet gemaakt om naar te luisteren; ze is bedoeld om te horen - of liever op te vangen. Ze is het begeleide geluidsspoor van een drama. De zanger wordt de incarnatie van kracht buiten de muziek, die de wereld in menselijke vorm komt opzoeken en zijn volgelingen aantrekt ongeveer op de manier waarop godsdienstleiders hun sekten rekruteren. De cd bevat dikwijls aanwijzingen over waarheen je kunt schrijven voor meer informatie, met een helpdesk en ondersteuning in de vorm van posters, een agenda en bulletins, zoals de mededelingen en besprekingen die een activistische kerk haar leden biedt. De groep kent een lidmaatschap. De fan, of althans een bepaald soort fan, dient daarom zijn eigen groep te kiezen en deze te verheerlijken boven alle concurrerende groepen. Deze keuze is uiteindelijk willekeurig, of althans niet bepaald door muzikale criteria. Maar het is een keuze die je moet maken. (Dit aspect van de sociologie van de popmuziek is goed beschreven door Simon Frith, die opmerkt hoe gauw een fan een belediging van zijn groep opvat als een persoonlijke belediging37

De fan hoort bij zijn groep, die ook bij hem hoort. Evenals het totemdier van een stam is de popster een symbool van lidmaatschap, afgescheiden van de gewone wereld in een eigen heilige ruimte. Zijn verschijning op het toneel is anders dan die van een orkest of een toneelspeler: het is een 'werkelijke aanwezigheid', een incarnatie van een bovenaards wezen, die wordt begroet met een collectieve emotionele ontlading, vergelijkbaar met de Dionysische orgieën die Euripides beschrijft. Stamtotems zijn typen, en daarom onsterfelijk. Door je met totem te identificeren, heb je deel aan de onsterfelijkheid ervan en neem je je plaats in de stam in. De popster is een persoon, maar op zijn eigen wijze eeuwig, onsterfelijk geworden op de cd, geplaatst tegen een achtergrondlawaai die zijn eeuwige wederkeer dramatisch vormgeeft. Vandaar de behandeling van ritme, melodie en harmonie: deze bewerkte muziek lijkt op de gewijde processie naar het heiligdom, de voorbode van een incarnatie.

De moderne adolescent bevindt zich in een wereld die in beweging is gebracht. Hij wordt omringd door lawaai, door druk van buiten, en door krachten die hij niet kan beheersen. De popster wordt afgebeeld in dezelfde toestand, op het podium vastgekoppeld aan elektrische kabels, de golven van het moderne leven fluiten door hem heen, maar hij blijft wonderbaarlijk ongedeerd. Hij is de waarborg voor veiligheid, het levende symbool dat je zo voor altijd kunt blijven leven. Zijn dood of ontbinding zijn gewoonweg ondenkbaar, zoals de dood van Elvis, of wordt zo mogelijk opgevat als een offer, een voorspel van de opstanding, zoals de dood van Kurt Cobain.38

Het hoeft ons dan ook niet te verbazen dat in de muziek van de jeugd zanger en lied één zijn. Populaire liederen zijn voortgekomen uit een traditie van ballade en volksmuziek waarbij een groeiend repertoire van geliefde wijsjes en hulpmiddelen de basis van de muziek vormden. Tot voor kort kon het lied losgemaakt worden van degene die het bracht een muzikaal gegeven dat op zichzelf ergens op slaat en dat de toehoorders zich eigen kunnen maken en kunnen herhalen, als ze daartoe in staat zijn. Natuurlijk bestaat er ook een hele tak van populaire muziek met een improviserend karakter. Maar moderne popsongs worden niet geïmproviseerd, zoals met jazz het geval is, en hebben hun aantrekkingskracht niet te danken aan het soort spectaculaire muzikaliteit dat we zien bij Art Tatum, Charlie Parker of Theolonious Monk. Moderne popsongs worden zorgvuldig in elkaar gezet, vaak met kunstmatige middelen, om het onuitwisbare handelsmerk van de groep te dragen. Er wordt alles aan gedaan om ze onlosmakelijk aan de groep te koppelen. De leadzanger brengt *zichzelf* niet de melodie, door de nadruk te leggen op zijn specifieke toon, gevoel en gebaren. Dit verklaart ten dele de armoede van de melodie. Door de melodie weg te laten, of deze te reduceren tot vaste frasen die in elke context opnieuw kunnen worden gebruikt, vestigt de zanger de aandacht op het enige onderscheidende kenmerk van het lied, namelijk zichzelf. De schorre, kreunende geluiden waarmee hij het brengt, worden tot de centrale eigenschappen van de melodische lijn. De zanger staat precies daar in de schijnwerpers waar de muziek zou moeten zijn. (Vergelijk hiermee de traditie van de klassieke uitvoering, waarbij de zanger de dienaar van de muziek is en zich verschuift achter de noten die hij voortbrengt.)

De harmonie wordt overgeleverd aan een vervormingsproces dat veel mixen, knippen en plakken impliceert. Het is daarom onmogelijk haar te reproduceren met enig middel dat hiervoor normaliter wordt gebruikt. Soms, zoals bij de Spice Girls of de Pet Shop Boys, kun je ernstig betwijfelen of de uitvoerders meer dan een minimale bijdrage hebben geleverd aan de opname, die haar handelsmerk ontleent aan de daaropvolgende geluidstechniek die er juist voor bedoeld is om haar onherhaalbaar te maken. De muziek wordt tegelijkertijd vergankelijk gemaakt als een eendagsvlieg en voor eeuwig vastgeprikt. Het is een onherhaalbaar moment in het leven van de grote machine, dat met behulp van de machine voor altijd kan worden herhaald. (Toen werd ontdekt dat Milli Vanilli in werkelijkheid niets van de muziek die in hun naam was opgenomen, uitvoerden, werd hen de Gramophone-award voor het beste nieuwe nummer van 1990 ontnomen. Maar ze raakten niemand van hun aanhang kwijt.)

Daarom zijn de fans van popmuziek beroofd van een van de belangrijkste geschenken van de volksmuziek - dat van het zingen. Het is bijna onmogelijk een typische popsong onbegeleid te zingen en toch muzikaal nog iets voor te stellen. Het enige wat je kunt doen is je idool nabootsen tijdens de karaoke in je clublokaal waar je kunt profiteren van een complete instrumentale achtergrond, geluidsversterking en publiek, en je jezelf eventjes kunt plooien in de lege groef waar de heilige persoonlijkheid gelegen heeft. Wanneer deze intense en reinigende ervaring voorbij is, moet de fan van het podium afdalen en de last van het stilzwijgen weer op zich nemen.

In feite zijn we getuige van de omkering van de oude orde van het optreden. Degene die optreedt is niet het middel om de muziek te presenteren, die onafhankelijk van hem of haar bestaat in de zangtraditie, maar in plaats daarvan is de muziek het middel geworden om de uitvoerder te presenteren. De muziek is een onderdeel van het proces waarmee een menselijk individu of groep tot een totem wordt gemaakt. Dientengevolge heeft ze de neiging haar hele muzikale karakter te verliezen. Want muziek die goed in elkaar zit, heeft een eigen leven en is altijd interessanter dan degene die haar uitvoert. Hoeveel we ook van Louis Armstrong of Ella Fitzgerald houden, we houden van hen om hun muziek - niet van hun muziek om hen. En dit is muziek die we zelf kunnen uitvoeren.

Deze versmelting van zanger en lied bevordert een andere, nog geheimzinnigere eenwording, die tussen zanger en fan. Je kunt het lied alleen zingen door in de zanger te veranderen. Je bent een ogenblik lang in hem vlees geworden evenals hij in jou. Maar het lied is muzikaal gezien absurd. Gegeven de juiste installatie kan iedereen het zingen, aangezien niemand het kan. De fan weet dit en zijn verafgoding van de zanger is doortrokken van de gedachte: 'wat heeft hij dat ik niet heb?' Het antwoord luidt: niets. Voor de fan onder het publiek is de rondtollende figuur op het podium hijzelf, die geniet van zijn vijftien minuten durende roem. Terwijl de fan zich met de totem verenigt, verandert hij van gedaante en is eindelijk verlost uit zijn isolement.

Hieruit volgt de symbolisering van de totem. Zangers, groepen of 'lead performers' ondervinden geen beperkingen van muzikale normen. Maar wel van hun rol als totem. Ze moeten jong en seksueel aantrekkelijk zijn en beschikken over het trieste stemgeluid van een jeugdig verlangen - zoals de meisjesachtige groep All Saints. Natuurlijk, populaire musici zijn altijd verafgood, zoals Frank Sinatra, Bing Crosby en Cliff Richard. Maar die oude symbolen groeiden op tijd op, van adolescenten tot volwassenen, ze werden mild, vaderlijk en religieus. De moderne popster groeit niet op. Hij groeit in de breedte, zoals Mick Jagger of Michael Jackson, wordt wasachtig en krijgt een korst alsof hij een masker draagt dat vaak opnieuw geschilderd is. Dergelijke spookachtige schepselen bevolken een tijdlang de zaten van de roem terwijl ze de geesten van hun verdwenen fans achter zich aan slepen. En dan verdwijnen ze, van de ene dag op de andere. Moderne popsterren weigeren vaak zich te laten aanspreken met een normale menselijke naam, omdat ze daarmee hun status als totem te grabbel zouden gooien. De naam moet een symbool van lidmaatschap zijn. Sting, R.E.M., Nirvana, Hanson, Madonna, U2 lijken op de soortnamen die tribale groepen aannemen om hun sociale identiteit duidelijk te maken, met dit verschil dat de titels geen biologische soorten oproepen maar geïdealiseerde mensentypen. De transformatie van de popster in een symbool wordt geholpen door de muziekvideo. Dit is misschien wel de belangrijkste innovatie op popgebied sinds de elektrische gitaar. Door de video wordt de ster effectiever dan welke geschilderde icoon van een heilige ook, verheven, hergebruikt als beeld. Hij wordt speciaal gemaakt voor thuisgebruik, en brengt heilige vertegenwoordiging in de woonkamer. En hij maakt de degradatie van de muziek compleet. Deze wordt nu tot achtergrond terwijl de popster, verheerlijkt tot de goddelijke status van de tv-reclame, de voorgrond in beslag neemt. Het idool heeft de toestand bereikt die we kennen van de andere vormen van jeugdkunst. Net als Damien Hirst en 'Young British Art' is hij geworden tot reclame die zichzelf aanprijst.

De samenlevingen die de grote antropologen bestudeerden waren organische gemeenschappen, bijeengehouden door verwantschap, die zich in stand hielden door mythen en rituelen die waren gewijd aan de idee van de stam. In dergelijke gemeenschappen waren de doden en ongeborenen aanwezig onder de levenden. Rituelen, ceremoniën, goden en verhalen waren het privé-bezit van de stam, bedoeld om de ervaring van het lidmaatschap te bevorderen en te versterken. Geboorte, huwelijk en dood waren collectieve en geen louter persoonlijke ervaringen, terwijl het cruciale proces van acculturatie - de overgang van ruw mensenmateriaal naar een verantwoordelijk volwassen lid van de gemeenschap - werd gemarkeerd door overgangsriten, tests en beproevingen, waardoor adolescent zijn kinderlijke eigenzinnigheid kon afwerpen en de taak, de sociale reproductie op zich kon nemen.

In de maatschappij van de antropologen zelf (zeker van antropologen als Frazer, Van Gennep en Lévy-Brühl) bestond een gemeenschappelijk fonds van mythen, rituelen en ceremonieën die een vergelijkbaar besef kweekten van de goddelijke oorsprong van de samenleving en haar absolute recht op offers. Adolescenten werden onderricht in de voorvaderlijke religie en leerden de riten ervan te respecteren. Belangrijke menselijke ervaringen als geboorte, huwelijk en dood waren nog collectieve ervaringen waarin het individu overging van de ene vorm van lidmaatschap naar de andere. Erotische gevoelens werden beschouwd als voorbereidingen op het huwelijk. Ze werden fatsoenlijk gesublimeerd - dat wil zeggen, niet alleen geïdealiseerd, maar ook op de proef gesteld, ingedamd door verboden. Het huwelijk was (zoals het altijd is geweest) het voornaamste middel om zedelijke kennis en sociale restricties door te geven. Maar alle instellingen van de maatschappij speelden hun rol, en ze hadden allemaal hun initiatieceremoniën. De overgang van adolescent naar volwassene werd gemarkeerd door ingewikkelde vormen van kennismaking, waardoor de opvatting werd bekrachtigd dat alle stadia van het bestaan voorafgaande aan de volwassen toestand er slechts voorbereidingen voor waren. Bij hun onderzoek naar primitieve samenlevingen ontdekten de Victorianen tot hun vreugde dat er eenvoudiger en doorzichtiger versies bestonden van een ervaring die de kern vormde van hun eigen beschaving - de ervaring van lidmaatschap, gesteund door een gemeenschappelijke religie, en door overgangsriten die leiden tot de volledige volwassen toestand, de toestand waarin de last van de voorouders wordt aanvaard.

Geen van deze dingen geldt voor de moderne adolescenten, die noch de tribale noch de moderne stedelijke ervaring van lidmaatschap bezitten. Zij existeren in een wereld die is beschermd tegen externe en interne dreigingen, en blijven daarom bewaard voor de elementaire ervaringen - in het bijzonder de oorlogservaring - die de band van het lidmaatschap vernieuwen. Ze hebben weinig of geen geloof, en het stukje religie dat ze hebben, staat los van de gewoonten en rituelen die vormgeven aan een congregatie. Door de televisie is de bewegingsvrijheid van ieder jong mens van kind af ingeperkt achter een doos met intrigerende platvloersheden. Zonder te praten, handelen of zich voor anderen interessant te maken komt hij desondanks aan een complete portie afleiding.

De televisie biedt een gemeenschappelijk en gemakkelijk communicatieonderwerp, terwijl hij het communicatievermogen uitdooft. Het gevolg is een nieuw soort isolement, dat je in gezelschap even sterk voelt als wanneer je alleen bent.

Bovendien is de moderne adolescent een erfgenaam van de seksuele revolutie, en van de onttovering van de geslachtsdaad waar ik in hoofdstuk 2 op wees. Moderne adolescenten kunnen erotische gevoelens onmogelijk beschouwen als de voorbereiding op het huwelijk, dat ze zien als een wat slaafse toestand die als een onaanvaardbare prijs moet worden vermeden. Seksuele ontlading is gemakkelijk verkrijgbaar en hofmakerij is tijdverspilling en een sta-in-de-weg voor plezier. In plaats van een verbintenis waarin de stem van toekomstige generaties zich doet horen, is seks nu veel meer een ervaring die een intrinsiek onderdeel vormt van de adolescentie. De overgang van de maagdelijke naar de gehuwde staat is verdwenen, en daarmee de 'lyrische' ervaring van seks, als een hunkering naar een andere, hogere staat van lidmaatschap, waarvoor de met veel inspanning verkregen instemming van de ander een noodzakelijke voorwaarde is. Alle andere overgangsriten zijn op soortgelijke wijze vervaagd, aangezien geen enkele maatschappelijke instelling erom vraagt - en als ze erom vraagt, wordt ze vermeden als 'veroordelend', hiërarchisch of onderdrukkend. Het gevolg is een gemeenschap van adolescenten die lijdt aan een groeiend tekort aan ervaring van lidmaatschap, terwijl ze resoluut de volwassen wereld de rug toekeert - de wereld waar lidmaatschap wordt aangeboden en ontvangen.

Nu zijn alle mensen, hoe dan ook, sociale dieren, en ze kunnen alleen met zichzelf leven, als ze ook met anderen kunnen leven. We hebben de ingewortelde behoefte ons ergens bij aan te sluiten, een onderdeel te vormen van een grotere en aan ons bevestigende onderneming, die onze geringe inspanningen zal veredelen en ons zal beschermen tegen het gevoel dat we uiteindelijk alleen zijn. Het tekort aan lidmaatschap moet daarom worden goedgemaakt, maar op een andere manier - zonder dat we overgaan naar een hogere of meer verantwoordelijke staat. Vandaar dat nieuwe vormen van 'aansluiting' opkomen. In tegenstelling tot legen scholen, padvindersgroepen, kerken en liefdadigheidsinstellingen hoeven deze nieuwe vormen van aansluiting geen participatie te impliceren tenzij van een oppervlakkig en niet veeleisend soort dat geen zelfbeheersing vereist van degenen die ervoor kiezen. Het gaat meer om toekijken dan om activiteiten.

We volgen het optreden van ons geliefde team, een groep of idool, en adopteren dat optreden alsof het van onszelf is. Vandaar de opkomst van de beroepssport als een belangrijk drama in de populaire cultuur. In Europa heeft voetbal zijn oorspronkelijke karakter als een vorm van recreatie verloren en is in plaats daarvan geworden tot een schouwspel waarin de fans hun sociale identiteit bevestigen en een soort vervangende vorm van lidmaatschap verkrijgen, niet als actieve deelnemers binnen een werkelijke gemeenschap, maar als mensen die passief reageren op de virtuele gemeenschap van fans. De fan is, in zekere zin, een deel van de groep, op precies dezelfde manier als een voetbalsupporter een deel is van zijn team, ermee verbonden door een mystieke lidmaatschapsband.39

Natuurlijk zijn de oude tribale gevoelens er nog, dicht onder het oppervlak, klaar om geactiveerd te worden, en zo nu en dan volgt er een uitbarsting met de gebruikelijke eerbewijzen aan de god van de oorlog. Hooligans zijn niet de eigenaardige en perverse misdadigers zoals de pers hen afschildert. Het zijn gewoon de meest volledig menselijke voetbalfans - degenen die de levendige ervaring van het lidmaatschap dat hun is aangeboden wensen te vertalen in het natuurlijke idioom van een tribaal recht. Want we moeten niet vergeten dat moderne adolescenten worden aangemoedigd hun eigen sociale orde, hun eigen geschiedenis, hun eigen loyaliteiten en hun eigen besef van wie ze zijn, te bepalen. Dit is het logische resultaat van de 'kind-gerichte' opvoedingsbenadering die Dewey heeft aanbevolen en die een generatie leraren enthousiast heeft omarmd. De fan probeert zichzelf te redden uit de lastige situatie waarin volwassenen hem hebben gebracht - het probleem dat hij zijn eigen identiteit moet uitvinden onder omstandigheden waarin jong-zijn de enige manier is om iets te zijn.

In zekere zin is het lidmaatschap dat de fan aangeboden krijgt - waarin het verlangen naar actie wordt geneutraliseerd door een verlammende passiviteit - de belangrijkste garantie die we hebben dat moderne samenlevingen niet uiteen zullen vallen in tribale subgroepen die met elkaar vechten om de schaarse hulpbronnen in het oerwoud van beton. Want als onder moderne omstandigheden tribale groepen ontstaan, nemen deze de vorm aan van tienerbenden, waarvan de initiatieriten de overgang naar de volwassen wereld blokkeren, en zijn deze bedoeld om hun leden in een stadium van rebellie te houden. De voornaamste zorg van zo'n bende is de vestiging van een territoriumrecht door alle concurrerende aanspraken met geweld van tafel te vegen.

De tienerbende is een natuurlijke reactie op een wereld waarin de overgangsriten naar de volwassenheid niet meer worden aangeboden of gerespecteerd. Dat is sinds de seksuele revolutie onze wereld, en we moeten er het beste van zien te maken. Jeugdcultuur is een poging er het beste van te maken - jezelf thuis te voelen in een wereld die geen tehuis is in de ware zin van het woord, omdat hij heeft opgehouden zich te wij~ den, zoals een tehuis moet doen, aan de taak van de voortplanting. Thuis is tenslotte de plaats waar ouders zijn. De wereld die zich in de cultuur van de jeugd vertoont, is een wereld waaruit de ouders zijn weggelopen - zoals ze dezer dagen over het algemeen doen. Deze cultuur is erop gericht de jeugd voor te stellen als het doel en de vervulling van het mensenleven, in plaats van als een overgangsfase die je als een belemmering moet afwerpen zodra een volwassen taak je roept. Ze propageert ervaringen die je kunt opdoen zonder dat je de lasten op je neemt van verantwoording, werk, opvoeding en huwelijk. Daarom wordt seks, en in het bijzonder seks die is losgemaakt van elke lange-termijnverplichting, van uitzonderlijk belang. Hetzelfde geldt voor ervaringen die niets kosten waar het gaat om leren, zedelijke discipline, ontbering of liefde - en het grote voorbeeld is drugsgebruik, dat bovendien het voordeel heeft dat de volwassen wereld volledig wordt buitengesloten en vervangen door een wolk van wensdromen, precies dezelfde wensdromen die over het scherm van MTV waaien.

Ik betwijfel of je een samenhangend verhaal over de jeugdcultuur kunt vertellen zonder een centrale plaats te geven aan drugs, niet louter als middel voor geestvervoering, maar als middel waardoor deze *in de handel wordt gebracht.* Voor de aantrekkingskracht van drugs is het wezenlijk dat je ze niet vindt maar koopt, en het gebruik hangt samen met de ervaring van het kopen. Degene die de drugs uitreikt, is geen priester maar een verkoper, en zijn product wordt vergeestelijkt en betoverd door zijn koopmanspraat. Zij die de drug consumeren doen niets om hun geestelijke toestand te veranderen, ze zonderen zich evenmin af van andere gebruikers. Tegelijkertijd krijgen ze een ervaring van collectieve verheffing aangeboden, een plotselinge uiting van opgekropt sociaal gevoel, terwijl ze opgaan in de menigte van hartelijke vreemdelingen.

De optredende ervaring behoort meer tot de fantasie dan tot de verbeelding. Het is een irreële extase die ook datgene wat reëel is doordringt en bezoedelt. Echte menselijke relaties met hun eisen en beproevingen en complicaties worden door de drug uitgewist, en de fantasiegemeenschap komt bijeen in een irreële ruimte waar de geest en zijn scrupules niet kunnen doordringen. Niet de ziel maar het lichaam wordt door de drug verheerlijkt, en seks tussen twee lichamen die high zijn van ecstasy of marihuana vindt plaats in een wereld waar alle eisen en plichten zijn buitengesloten. Dit is de ervaring die op passende wijze wordt bezongen in *Trainspotting* van Irvine Welsh, en waarvan de tekortkomingen worden gesentimentaliseerd in 'The drugs don't work van The Verve.

Drugs zijn bovendien van belang om hun verslavende eigenschappen. Jongeren maken zorgvuldig onderscheid tussen veilige en onveilige, soft- en harddrugs, schone en vuile drugs, en weten dat deze onderscheiding gen deel uitmaken van een uitgebreid schijnritueel. Want verslaving schrikt hen af en trekt hen tevens aan. Het schrikt hen af, omdat extase daardoor op het alledaagse niveau komt en wordt beroofd van haar vakantiekarakter. Maar het trekt ook aan omdat de extase er blijvend door ingevroren wordt: de junkie is niet de adolescent die alleen maar stoned is, maar hij is versteend. Verslaving is de doodlopende weg waar alleen maar jeugd bestaat, en waaruit je niet overgaat naar volwassenheid maar naar dood en gedaanteverandering.

Jeugdcultuur doet zichzelf altijd kennen als radicaal, verontrustend, woest makend, desoriënterend en wetteloos. De groep Prodigy, die tegenwoordig in de hitparade staat met 'Smack my bitch up', wijst hier expliciet op in het nummer 'Their law', dat wil zeggen, de wet van volwassenen die er is om met voeten te treden. Maar we moeten ons door de expliciete oproep die zo'n nummer bevat niet laten verblinden voor het feit dat overtreding ook door pop zodanig is geïnstitutionaliseerd dat het een nieuw soort conformisme wordt. De groep Future Bitch bijvoorbeeld verklaart, wanneer hij zijn eerste optreden aankondigt in de 'Ministry of Sound' - de nachtclub die het middelpunt vormt van de Londense jeugdcultuur -, dat hij als doel heeft 'het publiek te desoriënteren door het huidige culturele toneel tot het uiterste en in de richting van het millennium door te drijven. Future Bitch, zo vervolgt men, 'is uitdagend, radicaal, verontrustend, stimulerend, onvoorspelbaar, onderbewust en zonder precedent'. En wat kon er voorspelbaarder zijn dan dat?

Tegenwoordig is er een academische bedrijfstak aan gewijd om de Jeugdcultuur in het algemeen en pop in het bijzonder voor te stellen als werkelijk subversief, een reactie op onderdrukking, een stem waarmee vrijheid, leven en revolutionaire hartstocht het uitschreeuwen vanuit de catacomben van de burgerlijke cultuur.40 Als we de aanhangers van de 'cultuurwetenschappen' mogen geloven, wordt de jeugd overal geremd door een 'officiële cultuur' die is gewijd aan het ontkennen van de geldigheid van haar ervaringen. Volgens deze opvatting zijn de profane en anarchistische boodschappen van de populaire cultuur protestbetuigingen tegen een levenvijandige maatschappelijke orde.

De waarheid is echter dat de jeugdcultuur de officiële cultuur van Groot-Brittannië en waarschijnlijk van overal elders is. Elke kritiek erop wordt met minachting of zelfs woede begroet. Elke openbare ruimte in ons land is gevuld met popcultuur, politici van elke kleur zoeken steun bij degenen die haar produceren en verkopen, en degenen die de weinige stilte-enclaves opzoeken, vormen een bedreigde diersoort, alhoewel een soort die nooit door de milieubeweging zal worden beschermd. Het is geen verrassing dat de eigenaar en directeur van de nachtclub 'Ministry of Sound', James Palumbo, de zoon is van een van de zuilen van de voormalige modernistische gevestigde orde, Lord Palumbo; geen verrassing dat hij een vriend en adviseur is van Peter Mandelson; geen verrassing dat onder de eerste bezoekers van Downingstreet 10 na de laatste verkiezingen Noel Callagher van Oasis was. De jeugdcultuur zoekt en vindt legitimiteit juist in de zondige gebaren die ontkennen dat er zoiets bestaat. Minachtende gebaren zijn tegenwoordig een paspoort naar rijkdom, macht en roem, en een soort fossiele onbeschaamdheid kenmerkt de manieren van een nieuwe door de staat gesponsorde elite.

De jeugdcultuur beroemt zich op haar inclusiviteit. Dat wil zeggen, ze neemt alle barrières voor lidmaatschap weg - alle obstakels in de vorm van kennis, deskundigheid, toespeling, leer of morele discipline. Dit zouden namelijk overgangsriten zijn waarmee men stilzwijgend zou toegeven dat jong-zijn niet genoeg is, dat de wereld iets verwacht en dat er een hoger bestaansniveau is waar we tenslotte allemaal naar toe moeten. Juist deze inclusiviteit berooft de jeugdcultuur echter van een menselijk doel. Ze blijft opgesloten in de tegenwoordige tijd, op zoek naar goede doelen, spirituele beelden, manieren om zichzelf als legitiem te representeren, maar zonder de fatale grens naar een verantwoordelijke volwassenheid te passeren. Wat een geluk voor hen die in dit denkkader gevangen zaten dat prinses Diana het doel bereikte: de volmaakte postmoderne dood en door Elton John werd verheerlijkt als het heilige eenoudergezin. Evenals Diana zijn de helden van de jeugdcultuur advertenties voor zich zelf, beroemd omdat ze beroemd zijn, maar uiteindelijk niet anders dan u en ik.

Op soortgelijke wijze moeten we aankijken tegen de beeldentaal van de moderne jeugd, en in het bijzonder de graffiti die onze steden ontsieren. De meeste graffiti worden uitgevoerd in de belettering van een opzettelijk pre-literaire bron: het stripverhaal. Bovendien vormt de grote meerderheid ervan geen samenhangende woorden en niet eens echte letters. Het is een soort wraak op het geschreven woord, in een gebaar dat een subversieve aanspraak maakt op precies die openbare ruimte waar het geschreven woord zolang soeverein is geweest, maar waar het dankzij de televisie en de reclame niet langer soeverein is. De ongekunsteldheid van graffiti is een daad van minachting, een verklaring dat de kennis die besloten ligt in de geschreven taal nu overbodig is. Vergeet niet dat het geschreven woord het levendigste symbool van volwassen bekwaamheid is dat we bezitten. Het is het eerste obstakel op de weg van het opgroeiende kind, de oorspronkelijke bron van volwassen macht en van het geheim van macht, die in de handen van volwassenen wordt voortgeplant en uitgebuit zonder geweld of opschudding, alleen via tekens. Graffiti zijn een bezwering gericht tegen het geschreven woord, met de bedoeling de macht daarvan te neutraliseren en de ruimten te bevrijden die dit ooit innam. Daarom worden graffiti insignes en symbolen van de nieuwe vorm van lidmaatschap. Dat zijn de heraldische emblemen van de bende. Elk plaats die door de insignes van de bende is ontsierd, is een plaats die op de openbare wereld is terugveroverd. Deze is geprivatiseerd door de jeugd om een plek te worden voor het nieuwe soort lidmaatschap - lidmaatschap zonder overgangsriten, en alleen tijdelijk.

Lidmaatschap wordt ceremonieel ondersteund door de dans. In bijna alle stamgemeenschappen speelde dansen een belangrijk rol ter versterking van de gemeenschapsgeest en in het bijzonder bij initiatie- en huwelijksceremonieën. Het staat voor een opperste daad van overgave aan de stam en de goden die erover heersen. In het dansen zetten we alle doelgerichtheid opzij en laten ons leiden door de geest van de dans. Tegelijkertijd heeft dansen een eigenaardige sociale gerichtheid - in het normale geval is dansen 'dansen met', het aanpassen van je stappen en gebaren aan de stappen en gebaren van anderen.

Binnen de oude Europese cultuur was de dans daarom een onderdeel van de hofmakerij - een soort gestileerde intimiteit waarin de seksuele aantrekkingskracht van het lichaam vertoond en genoten kon worden zonder dat er maatschappelijke rampen plaatsvonden. Voor jonge minnaars was dansen een manier om 'deels zwijn' te worden, zoals Harold Pinter zou zeggen, terwijl ze zich gepast en met een opgewonden besef van hun lichamelijkheid gedragen. Maar niet alleen jonge minnaars dansten. De traditionele dansen waren gezelschapsdansen, zoals het menuet, de gigue en de sarabande waarbij je van partner wisselde en ontdekte dat je danste met iemand (misschien je grootmama) voor wie je totaal geen seksuele belangstelling had. In het Middellandse-Zeegebied was het zelfs ongehoord dat de geslachten samen dansten: de mannen vormden een groep en daarna de meisjes, waarbij elke sekse oog had voor de andere maar elk lichamelijk contact beschaafd werd vermeden. Op deze manier werd dansen een ceremonie waarbij de gemeenschap onder de sterren een gooi deed naar de eeuwigheid.

Liefde, seks en het lichaam worden tegenwoordig door jonge mensen anders opgevat. Hoffelijkheid en hofmakerij zijn uit hun dans verdwenen, omdat ze uit hun leven zijn verdwenen. De idee van de dans als een ordelijke bevestiging van de gemeenschap is dood. Dansen is een sociale en seksuele ontlading geworden, onder mensen die zich in de dans met opzet voordoen als seksuele objecten, zelfs wanneer, en speciaal wanneer ze zonder partner dansen. Het begrip partner - die ene persoon *met* wie je danst, en die erin toestemt om te dansen nadat er hoffelijkheden zijn uitgewisseld - heeft vrijwel niets met de nieuwe werkelijkheid te maken. Je danst allemaal samen, en elke pas of gebaar is goed zolang het goed voelt. En evenmin heeft deze nieuw vorm van dansen een marginale betekenis. Integendeel, hierom draait het in de jeugdcultuur, het ogenblik waarop het individu zijn binding met de groep vernieuwt en opgetild wordt tot een hoger niveau van spanning en de juistheid ervan beseft dat hij is wat hij is en doet wat hij doet.

De antropoloog Arnold van Gennep bedacht de uitdrukking 'overgangsriten', nadat hij de belangrijke structurele overeenkomst had opgemerkt tussen ceremonieën van geboorte, puberteit, initiatie, huwelijk en dood. Deze ceremonieën kennen volgens hem drie onderdelen, die achtereenvolgens plaatsvinden: *losmaking* van de personen of groepen van hun vorige omstandigheden; een bestaan aan de *rand ('marge')* waarin ze in een voorportaal blijven, en *incorporatie ('agréation*'*)* als participanten van hun nieuwe omstandigheden.41 De initiatie in het volledige lidmaatschap wordt dus voorafgegaan door een tijd van vervreemding, waarin de jeugd wordt verdreven uit kindertijd en zorg en wordt gedwongen de vruchten van de volwassen vrijheid te verdienen.

Stel u echter een situatie voor waarin de volwassen wereld in nevelen is gehuld: alles wat betrekking heeft op de volwassenheid is duister, afschrikwekkend en verraderlijk geworden. De enige vrijheid is gelegen in de jeugd zelf. De jeugdige persoon moet identiteit ontlenen aan zijn eigen ervaring als adolescent - de ervaring van vervreemding waarin de bescherming van de volwassen wereld is verwijderd en er niets voor in de plaats is gekomen. De traditionele totems, die staan voor de continuïteit en duurzaamheid van de stam, verliezen nu hun betekenis. De jonge mens moet zijn eigen totem construeren, en zijn eigen initiatie- en lidmaatschapsceremonieën, zijn eigen gevoel van samenzijn, terwijl hij helemaal niets kan ontlenen aan de deskundigheid en kennis van zijn voorvaders. Zijn dansen moeten vormeloos en fel zijn, zodat alleen de jeugd ze kan dansen. Seksueel genot, het kenmerk van de jeugd, moet op de voorgrond van het ritueel staan, maar seks moet met de grootste zorgvuldigheid worden losgemaakt van huwelijk en het krijgen van kinderen. Zijn totems moeten worden gevormd naar zijn eigen beeld - eeuwig jong, eeuwig in overtreding, eeuwig incompetent.

Terwijl hij tussen zijn soortgenoten danst, zal zo'n jong mens zich bewust zijn van een gemis. Al deze opwinding zou iets moeten betekenen; ze zou hem op een hoger plan moeten brengen. Maar ze laat hem precies waar hij is - aan de rand van de maatschappij, genietend van een vrijheid die leeg is omdat ze geen doel heeft. Hij probeert zichzelf op een hoger plan te brengen met drugs, en het gevolg is dat hij nog verder in de leegte terugzinkt. Zijn protest lost tenslotte op in een verstikte kreet - een lied dat slechts als muziek klinkt wanneer het gepaard gaat met het geluid van de stampende voeten van adolescenten. En als hij woorden voor dit lied ontdekt, zullen ze waarschijnlijk zo luiden:

1 can’t find the words to say

About the things caught in my mind.

(Ik kan geen woorden vinden

Voor de dingen opgesloten in mijn hoofd.)

Ik heb uitvoerig bij het verschijnsel pop stilgestaan, omdat het laat zien dat er nieuwe geestelijke krachten aan het werk zijn in de populaire cultuur van onze tijd. We bevinden ons in een wereld van vreemd bijgeloof, voorbijgaande rages, fantasieën en bevliegingen die voortkomen uit het gemis van een algemene cultuur, en die plotseling en onverwacht kunnen uitkristalliseren, zoals bij de dood van prinses Diana. De behoefte ergens bij te horen, deel uit te maken van een groep, ergens binnen en veilig te zijn - deze behoefte is nog even sterk als altijd, want het is een behoefte van onze soort. Door de enorme omvang en beweeglijkheid van de moderne samenlevingen is de mogelijkheid van een algemene cultuur effectief vernietigd, terwijl een proces van georganiseerd vergeten ook de hogere cultuur aantast. Popcultuur is de spontane reactie op deze situatie - een poging gemakkelijke vormen van sociale samenhang te bieden zonder de kostbare overgangsriten die zedelijke en emotionele kennis opleveren. Het is een cultuur die het esthetische voorwerp heeft gedegradeerd en daarvoor in de plaats de advertentie op een hoger plan heeft gezet. Ze heeft verbeelding vervangen door fantasie en gevoel door kitsch. Verder heeft ze de oude vormen van muziek en dans vernietigd en ze vervangen door lawaai vol herhalingen, waarvan de onveranderlijke melodieuze en ritmische structuren overal om ons heen opklinken. Deze vervangen het dialect van de stam door het grammaticaloze gemompel van de soort, en overstemmen het aarzelende geprevel van de vaderen terwijl deze moeizaam op weg zijn naar hun verdwijning.

De kloof tussen de cultuur die de jeugd spontaan verwerft en die welke, volgens Von Humboldt en Arnold, aan de universiteit zou moeten worden doorgegeven, is zo griezelig breed dat de docent algauw een belachelijke indruk maakt als hij op zijn theatrale bergtop neerstrijkt en de jeugd uitnodigt bij hem te komen. Het is inderdaad gemakkelijker naar de andere kant over te steken, je bij je jeugdige publiek te voegen in het betoverde veld van het populaire vermaak, en je intellectuele kanonnen te richten op de indrukwekkende ruïnes aan de overkant van de kloof Moderne intellectuelen omschrijven hun plaats dan ook steeds meer als een plaats *buiten* de hogere cultuur waaraan ze hun status te danken hebben. Ze beweren dat het niet hun taak is de westerse cultuur uit te dragen, maar de vooronderstellingen ervan in twijfel te trekken, het gezag ervan te ondermijnen, en de jonge mensen te bevrijden uit de structuren. Voordat we op deze taakstelling ingaan, moeten we onszelf vertrouwd maken met een eigenaardig product van de hogere cultuur van de Verlichting - de intellectueel.

11. Ledigheid

Het begrip intellectueel is nieuw in de Engelse taal. In het verleden hadden we de gewoonte onderscheid te maken tussen ontwikkelde en onontwikkelde mensen. En in de negentiende eeuw waren veel van onze leiders ontwikkelde mensen - bijvoorbeeld Disraeli en Gladstone die samen veel deden om de nieuwe politieke stijl te creëren waarin partijen stemmen trekken door goederen te beloven die hen niet toebehoren. Maar het begrip intellectueel - als een schepsel wiens maatschappelijke rol wordt bepaald door zijn vermogen om afstand te nemen van de wereld en erover na te denken of te dromen - kende het Engelse leven niet. De romantische dichter, de 'gevoelsmens', en de kluizenaar waren allemaal verheerlijkt en belachelijk gemaakt, waarbij Jane Austen en Thomas Love Paecock effectief paal en perk stelden aan hun pretenties. Daarna kregen denken en voelen hun oude functies terug in het maatschappelijk leven: ze waren nuttig, vooropgesteld dat je er geen aandacht aan schonk. De gedachte alleen al dat iemand aandacht zou vragen voor zijn verstand en emoties, en deze zou beschouwen als kwalificaties voor het openbare leven, was voor de gemiddelde Engelsman taboe.

Maar juist op dit moment dook voor het eerst het Russische begrip 'intelligentsia op: het begrip van een *klasse* mensen die zich onderscheidde door haar gewoonte na te denken en die daardoor bevoegd was tot meer zeggenschap in menselijke aangelegenheden dan zij tot dusverre was toegekend. Het eigenaardige van deze klasse is dat de leden zich er helemaal zelf voor opwierpen. Van de intelligentsia wordt niets gevraagd behalve dat men zichzelf als zodanig aanmerkt. Wanneer men dat heeft gedaan, heeft men zich gekwalificeerd voor de regering. Er mogen enkele obstakels in de weg liggen, maar dit zijn obstakels die door onnadenkende mensen worden opgeworpen, door de 'bourgeoisie', en die zonder bezwaar kunnen worden opgeruimd.

Die houding leidde in Rusland tot een ramp waarvan de gevolgen blijvend zijn. Het is de moeite waard de vraag te stellen waarom een dergelijke visie op het intellectuele leven nu juist in Rusland is opgekomen, en waarom deze daar een invloed kreeg die veel groter was dan in het Westen. Het antwoord is ten dele te vinden in het karakter van de Russisch-orthodoxe Kerk, en de 'uitweg' uit de samenleving die deze heeft geboden aan mannen met deze neiging. Degenen die het alledaagse leven de rug toekeerden, konden als priester of monnik een verhoogde sociale status krijgen, met een gezag dat God zelf hen verleende. Elke samenleving heeft dat soort mensen nodig - meestal mannen - die de last van de voortplanting wensen te ruilen voor de genade van het geestelijk leiderschap. Een van de functies van de priesterstand is hun de discipline op te leggen die voor hun taak nodig is, en ervoor te zorgen dat, ze, na deze keuze gemaakt te hebben, bijdragen aan maatschappelijke stabiliteit in plaats van die te ondermijnen. De Russisch-orthodoxe Kerk biedt mannen vele ontsnappingsroutes aan, met eerbewijzen en privileges die hun loyaliteit belonen. Neem echter het geloof weg en die privileges bieden geen troost meer. Dan wordt de dromer gevaarlijk. Niet in staat de maatschappij te betreden, en zonder het visioen van een andere wereld dat zou maken dat hij de onvolmaaktheden van deze wereld kon accepteren, koestert hij een onheelbare wond van wrok. Zijn 'goddelijk recht om over kwaden te heersen wordt niet erkend door een wereld die meer geeft om materiële dan om intellectuele kracht. Tegelijkertijd identificeert hij zich instinctief met de armen, de onderdrukten, de buitens beentjes - de mensen aan de onderkant van de samenleving, die het levende bewijs vormen van haar onrechtvaardigheid. Hij keert zich tegen de religie met de woede van een afgewezen minnaar en weigert de voordelen van een aards compromis in te zien. Dan ontstaat de eigenaardige geestestoestand van de verheven nihilist - een houding die schitterend is beschreven door Toergenjev en Conrad, en waarvan voorbeelden zijn te vinden in praktisch alle personages die de bolsjewistische staatsgreep op touw hebben gezet.

Nihilisme is niet specifiek iets van de Russisch-orthodoxe traditie, en het kwam ook niet voor het eerst voor in de negentiende eeuw. De Jacobijnen waren er voorlopers van, en in de persoon van Saint-Just is al het onzinnige vergif van de moderne revolutionair in geconcentreerde vorm aanwezig.42 Toch plaveide de orthodoxe traditie de weg voor de intelligentsia door aan de rand van de gewone maatschappij 'Uit'-bordjes te plaatsen, en nadenkende, bedroefde en ontevreden mensen uit te nodigen daarlangs een hogere sociale status te verkrijgen. Toen het geloof eenmaal was verdwenen, kon je deze hogere status alleen bereiken door de grondslagen van de samenleving te bedreigen en de werkelijke wereldse macht af te nemen van degenen die hem naar men zei naar zich toe hadden getrokken.

Russen klagen altijd over het weinig originele karakter van hun cultuur, over hun onvermogen met eigen ideeën te komen en hun slaafse navolging van westerse modestromingen die pas in Moskou aankomen wanneer men in het Westen de dwaasheid ervan al heeft ingezien. In werkelijkheid lopen de invloeden al honderd jaar in tegengestelde richting. De Franse intellectueel van onze tijd is geen rechtstreekse nakomeling van de revolutionairen van 1789, hoe hij ook uiterlijk op hen lijkt. Hij is een product van de Franse communistische partij, die op haar beurt een importproduct uit Rusland is. De Duitse intellectueel leeft vanuit een reactie op de nazi-partij, zelf een verwrongen uitloper van de Russische revolutie. Ondanks zijn intellectuele middelmatigheid heeft Lenin een doorslaggevender invloed uitgeoefend op de maatschappelijke en politieke ideeën in West Europa dan welke andere moderne denker ook, want het was zijn opvatting van de partij die intellectuelen hun duidelijkste visie op hun sociale rol verleende. De leninistische partij is het nieuwe 'Uit'-bordje. Alle intellectuelen en alleen zij kunnen door die gouden poorten opstijgen naar de sociale stratosfeer. En door dat te doen worden ze bevrijd van aardse banden en verplichtingen en krijgen ze de soevereiniteit over de wereld en zijn goederen. Ze ontdekken hun priesterlijke rol, en daarmee de gave van de profetie.43 De Parijse *soixante-huitards* beweerden dat ze Gramsci op Lenins troon hadden geplaatst. Maar ze voelden zich alleen maar tot Gramsci aangetrokken, omdat hij een gesaneerde versie van Lenin was, die dezelfde visie op de partij bood in de vorm van een exclusieve club intellectuelen, een nieuwe vorm van lidmaatschap, boven en buiten de burgerlijke maatschappij en met het recht erover te oordelen.

De rol van de intellectuelen in de postmoderne wereld wordt geïllustreerd door degenen die tot roem en aanzien kwamen na 1968 - dat *annus mirabilis* waarinde revolutionaire geest, die in Europa al een halve eeuw dood was, plotseling ontwaakte te midden van voorspoed en vrije tijd. Dit waren de figuren die het moment goed hadden gekozen, die de *Zeitgeist* goed aanvoelden, en die hun winst opstreken. Sommigen van hen waren overlevenden van het interbellum - Herbert Marcuse en Wilhelm Reich bijvoorbeeld. Anderen, zoals Sartre, waren gevormd door de Tweede Wereldoorlog. Weer anderen, zoals Theodor Roszak in Amerika en Michel Foucault in Frankrijk, waren producten van de naoorlogse geboortegolf, groot geworden in de Koude Oorlog, maar zonder de ondervinding van gevaar. Ze deelden allen een allesoverheersende hartstocht die bestond uit haat voor de bourgeoisie, en voor het politieke compromis waardoor de bourgeoisie altijd, lijkt het, aan de macht is.

De goeroes van de jaren zestig zijn intellectueel en geestelijk zeer interessant.44 Maar niemand meer dan Michel Foucault, die de agenda van de intellectueel herschreef en de marxistische kritiek op de 'burgerlijke' orde bijwerkte om deze dienstbaar te maken aan de kinderen van de bourgeoisie wanneer ze hun speelgoedbarricades op gingen. Foucaults filosofie wordt opgevat als een aanval op de 'macht' en een bewijs dat de macht door de bourgeoisie wordt gemonopoliseerd. Elk sociaal 'discours' is volgens Foucault de stem van de macht. Het discours van de tegenstander van de macht, van degene die een blik heeft mogen werpen op de geheime wegen van de vrijheid, is daarom tot stilzwijgen gebracht of ingeperkt: het is de onuitgesproken en onuitspreekbare taal van hen die in de gevangenis en de kliniek zijn opgesloten. Burgerlijke overheersing zit ingebakken in het weefsel van de samenleving, als een genetische code. Dit feit rechtvaardigt elk soort opstand, terwijl er een bijzondere rol voor de intellectueel is weggelegd: hij is degene die de macht ontleedt, de priester van de bevrijding.

Als het wezen van de burgerlijke werkelijkheid bestaat in macht, en als instellingen, wetten, codes en culturen allemaal zijn voortgekomen uit een verborgen agenda van overheersing, dan wordt het onmogelijk de heersende opvattingen van legitimiteit te aanvaarden. De aanspraak op legitimiteit zelf - of deze nu politiek, moreel of esthetisch van aard is wordt het voorwerp van een bijtende achterdocht. Wanneer je daar aanspraak op maakt, word je er onmiddellijk van beschuldigd dat je iets *verbergt*: het is een aanspraak die je doet omwille van de macht, door middel van een concept dat de macht zelf aan ons heeft opgedrongen. Zo ontstaat de 'ethiek van de verdachtmaking' - de plicht te twijfelen aan de oprechtheid van alle instellingen en tradities die gezag over de enkeling opeisen, en de hele cultuur te ontkennen, in beide betekenissen van het woord, waardoor ze tot aanzien hebben gebracht.

Het is onmogelijk dit diepgewortelde antiburgerlijke gevoelen (zelf het product van de *haut bourgeois-cultuur* van Parijs) tegemoet te treden zonder duidelijkheid te hebben over de fundamentele, maar onuitgesproken vraag: wat zijn de mogelijkheden van onze beschaving in de moderne tijd? Wat is er zo ernstig fout aan het burgerlijke compromis (want dat het een compromis is staat vast), en wat kunnen we ervoor in de plaats zetten? Kortom, waarom al deze haat?

Laten we even terugkeren naar de discussie in de vorige hoofdstukken. Het zedelijk leven, stelde ik, wordt in stand gehouden door een algemene cultuur, die tevens de samenhang van de stam onderhoudt. Plaatselijke bindingen voeden en worden gevoed door deze cultuur, die een instrument van sociale cohesie vormt zowel in vredestijd als in oorlog. In tegenstelling tot de moderne jeugdcultuur rechtvaardigt een algemene cultuur de volwassen toestand, waarvoor ze overgangsriten aanbiedt. Ze belooft daarom lidmaatschap, als aparte sociale status waar alle jonge mensen naartoe kunnen groeien. Ten diepste is het zedelijk leven namelijk datgene wat de samenleving vereist, wil de ene generatie zorgen voor de volgende.

Hoewel een cultuur, aldus opgevat, een waakzaam oog heeft voor de activiteiten en loyaliteiten van haar buren, hoeft ze niet xenofoob of onwetend te zijn in haar relaties met de buitenwereld. Ja, onze eigen algemene cultuur die opkwam binnen de kosmopolitische orde van het Romeinse Rijk, onder de gezaghebbende leiding van Paulus - een ontwortelde jood die ook Romeins burger was - is duidelijk naar buiten gericht, een cultuur van kooplieden, avonturiers en handelaars, van zeevaarders en stedenbouwers, voor wie een leven onder vreemdelingen de norm is. Paulus omschrijft het christelijke idee van lidmaatschap door het concept van een collectieve persoonlijkheid te ontlenen aan de Romeinse wet: we zijn 'lidmaten van Christus'. De kerk is de bruid van Christus en heeft zich vanaf het begin *katholikè -* wereldwijd - genoemd. Kortom, het christendom biedt een lidmaatschap aan dat openstaat voor allen, dat een nieuw leven belooft, en dat niet is gebonden door de wetten van voorouders. In dit opzicht lijkt het natuurlijk op andere geloven van oude handels- en zeevarende volken, met vele waarvan (en met name met de verering van Mithras) het christendom in zijn beginjaren in conflict was.

Ondanks haar wereldwijde aanspraken onderscheidt de christelijke godsdienst haar leden van de buitenstaanders en stelt de overgangsriten vast die de voortgang van de samenleving garanderen. Maar ze verschilt van de meeste religies in een belangrijk, en historisch beslissend, opzicht. De christelijke religie permitteert en stimuleert een rechtsorganisatie die zuiver werelds is en die geen aanspraak maakt op enig goddelijk gezag. Wat ook de historische oorzaak hiervan mag zijn - of het nu de aantekeningen zijn bij Christus' gelijkenis van het belastinggeld, of Paulus 'slimme gebruik van de Romeinse wetten om aanspraak te maken op bescherming voor zijn nieuwe godsdienst - door de eerbied voor wereldse wetten staat het christendom meer open voor de gedachte van een seculiere overheid dan andere geloven. De Verlichtingsopvatting over de politiek is al impliciet aanwezig in het geloof dat door de Verlichting aan kritiek werd onderworpen.

Kants beschrijving van Verlichting, als het einde van de onmondigheid van de mens, is waar; niet omdat de mens volwassen werd, maar omdat, in de Verlichting, het onderscheid tussen de adolescentie en de volwassenheid begon te vervagen. Gedurende tweehonderd jaar, te midden van ongekende sociale en economische veranderingen, probeerde men vast te houden aan de gedachte van het huwelijk, aan de overgangsriten die de jeugd opzadelen met de kennis van zijn onvolmaaktheid, en aan de seksuele en sociale discipline die moest zorgen voor de morele en politieke orde ten overstaan van een zich verdiepend scepticisme en een romantische losbandigheid. En het zijn deze eeuwen van bewonderenswaardig verzet waar we op doelen, of zouden moeten doelen, met 'burgerlijke' samenleving. Dankzij de burgerlijkheid ging de show door. Huwelijk, gezin en hogere cultuur hielden het zedelijk leven in stand te' midden van een politieke emancipatie die - door het onmogelijke te beloven - de normale vormen van het sociale leven bedreigde.

De burgerlijke maatschappij draagt kenmerken waar de rest van de wereld jaloers op kan of moet zijn: een rechtspraak die boven het optreden van de overheid staat; rechten en vrijheden die door de staat worden verdedigd tegen iedereen, inclusief zichzelf; het recht op privé-bezit, waardoor ik niet alleen vijanden buiten kan sluiten, maar ook de deur kan openzetten voor vrienden; het monogame huwelijk en het familiebezit waardoor het stoffelijke en culturele kapitaal van de ene generatie zonder problemen kan worden overgeheveld naar de volgende; een universeel onderwijssysteem, gevormd door de esthetische en wetenschappelijke visie van de Verlichting; en als laatste maar daarom niet minder belangrijk, de welvaart en veiligheid die de wetenschap en de markt, de twee onvermijdelijke nevenproducten van de individuele vrijheid, bieden.

Enkele hiervan waren het product van de Verlichting, andere brachten haar voort. Zonder ons te wagen aan een overzicht van de Europese geschiedenis, kunnen we het erover eens zijn dat deze maatschappelijke kenmerken datgene zijn wat we bedoelen of moeten bedoelen met burgerlijke beschaving. Hieraan ook hadden *soixante- huitards* grootste hekel. Want de goederen die ik heb genoemd, zijn alleen tegen een bepaalde prijs verkrijgbaar, de prijs van eenzaamheid, twijfel en vervreemding. Ze zijn deze prijs waard, en dat zou iedereen moeten inzien die de alternatieven heeft bestudeerd. Degenen die alternatieven voorstellen, maken er echter nooit studie van. Ze komen door haat tegen het huidige bestaan tot een blind geloof in de voordelen die de vernietiging daarvan met zich mee zullen brengen.

De burgerlijke maatschappij is niet het resultaat van een ontwerp; laat staan het product van een 'heersende' klasse of het instrument van klassenonderdrukking. Zij kwam op door een 'onzichtbare hand' uit het geschenk van de menselijke vrijheid: een vrijheid die zich tegelijkertijd liet gelden op economisch, sociaal en godsdienstig gebied. Deze vrijheid hield een emancipatie in van de traditionele cultuur en van de christelijke religie die haar controle over het persoonlijk leven had uitgestrekt. Maar ze bracht de hogere cultuur voort die het betrouwbaarste geneesmiddel voor de resulterende eenzaamheid is. De burgerlijke beschaving bevrijdt ons van de banden van de algemene cultuur en biedt de troostprijs van de kunst.

Daarom is het voor de westerse beschaving zo belangrijk dat de oude ervaringen van heiligheid en verlossing levend worden gehouden. Want die waren de prijs die we betaalden voor onze burgerlijke vrijheden - de manier om sociale continuïteit te waarborgen, door de belangrijkste dingen, de dingen van blijvende waarde, van de markt weg te houden. De vrijheid die door Foucault wordt verheerlijkt, is een onwerkelijke vrijheid, een fantasie die in strijd is met serieuze morele keuzen. Vandaar zijn behoefte om de burgerlijke cultuur te ontwijden en de reële maar ingetoomde vrijheid die de burgerlijke samenleving tot stand heeft gebracht, af te wijzen. Burgerlijke vrijheid is de uitkomst van een historisch compromis. In plaats van dit compromis roept Foucault om een 'bevrijding' die absoluut zal zijn, omdat de Ander geen rol speelt bij het aanbieden en veilig stellen ervan.

Foucault zei tegen een van zijn vleiers: 'Ik denk dat alles valt af te leiden uit het algemene verschijnsel van de overheersing door de burgerlijke klasse.'45 Het is waarschijnlijk meer waar te zeggen dat hij geloofde dat de algemene stelling van de overheersing door de burgerlijke klasse overal uit valt af te leiden. Want nadat Foucault op gezag van het *Communistisch Manifest* had geconcludeerd dat de burgerlijke klasse sinds de zomer van 1789 overheersend is geweest, leidde hij daaruit af dat alle macht vervolgens in de maatschappelijke orde was belichaamd door die klasse en in haar belang is uitgeoefend. Daarom is er in de bestaande orde niets heilig of onaantastbaar, niets wat onze verering rechtvaardigt of buiten het bereik van de overal aanwezige koopman is.

Het is de moeite waard te herinneren aan Eliots omschrijving van ketterij in *After strange gods.* Volgens Eliot is de ketter iemand die zich van een waarheid meester maakt en er de hoogste waarheid van maakt: het is degene die een waarheid zo sterk benadrukt dat hij in een onwaarheid verandert. Dit is het proces dat we bij Foucault waarnemen, voor wie overheersing een zo levende werkelijkheid werd dat elk ander aspect van de mensenwereld erdoor werd overschaduwd. Foucault kon niet langer accepteren dat macht soms gepast en weldadig is, zoals de macht van een liefhebbende ouder, verleend door het voorwerp van liefde. De sociale wereld, onderworpen aan Foucaults vernietigende oordeel, werd ontdaan van alles wat zijn alledaagsheid goedmaakt. Ja, de ketter is degene voor wie alledaagsheid een misdaad is.

De 'ketterij van de overheersing', zoals we het zouden kunnen noemen, nam bezit van het collectieve bewustzijn van de Franse intelligentsia en bepaalde alles wat er in het kielzog van 1968 werd geschreven. Machtsrelaties, nam men aan, zijn ook onderdrukkende relaties, en moeten daarom in naam van de bevrijding omver worden geworpen. De oude revolutionaire strijdkreet klonk opnieuw op een nieuwe toon en was gericht tegen de hele sociale orde. De macht van de wet, van de vader, van de leraar: ze werden allemaal gemaakt tot een onderdeel van de 'capillaire' macht die door de kanalen van de maatschappij loopt. Omdat juist de categorie van legitimiteit tot de 'burgerlijke ideologie' behoort, verdampt het onderscheid tussen legitieme en illegitieme macht. Tegenover macht schijnt er geen eerlijke handelwijze te bestaan behalve overtreding. De intellectuelen van 1968 maakten in de sociale wereld jacht op de tekenen van de macht om ertegen in opstand te komen. Elke bijeenkomst, elke instelling, elk onderdeel van de oude beschaving droeg volgens hen het insigne van de vijand. Het was het teken van een macht die was losgemaakt van die hoogste diagnostische kennis waarvan alleen zij de hoeders waren - een macht die, omdat hij als zodanig onbewust was van zichzelf, de slavernij inhield van degenen die zich aan zijn bevel onderwierpen. Het was de taak van de intellectueel deze macht te ontmaskeren, de ogen van de slachtoffers te openen en zo, door het valse bewustzijn dat ons ertoe brengt onze slavernij te accepteren, de weg naar bevrijding te openen.

Deze 'ontmaskering' van de macht door kritische analyse ging hand in hand met een speciale *opvatting* over macht. Foucaults 'capillaire' vorm van macht verplaatst zich op mysterieuze manieren en maakt zich, in de meer lyrische passages van Foucault, nagenoeg vrij van het najagen van enig doel. Maar de Nietzscheaanse klaagzang op de macht sprak de voornaamste volgelingen van Foucault niet aan. Zij meenden dat de burgerlijke *polis* in de greep was van een zuiver instrumentele macht: de overheersing van het ene ding *over* het andere, de macht om je doelen te bereiken door de energie van iemand anders te gebruiken. Zulke macht heeft te maken met kracht, strategie, slimheid en berekening. Het voornaamste voorbeeld hiervan is de macht van de heer om zijn slaaf te dwingen - en hier is op de intellectuele achtergrond die prachtige filosofische parabel van Hegel aan het werk, die laat zien dat instrumentele macht een noodzakelijk (zij het in de tijd verouderd) moment is binnen elk menselijke relatie.46

*De soixante-huitards* meenden dat alle macht tot dit type behoort. Maar dat is niet het geval. Er zijn machten die zich niet late om onze eigen doelen te bevorderen, maar die onze doelen aanleveren en beperken: dat zijn de machten die in een echte cultuur aanwezig zijn - de verlossende machten van liefde en oordeel. Onderdaan-zijn van deze machten betekent niet dat je slaaf bent, maar juist dat je een deel van de menselijke vrijheid verwerkelijkt. Het betekent dat je boven het terrein van de middelen uitstijgt, tot in het rijk van de doelen - tot in de ideale wereld die wordt geactualiseerd door ons streven. Misschien was wel de interessantste van alle taken die de *soixante-,* *huitards* op zich namen, was de poging aan te tonen dat ook deze macht ten deel uitmaken van de strategie van de overheersing. Als het enige doel (bestaat in macht, dan worden doelen middelen: het kantiaanse 'doel-inzichzelf' is niets anders dan een subtieler middel tot overheersing. Daarom kan de aanval op de burgerlijke maatschappij niet halt houden bij een aanval op esthetische waarde en op de hogere cultuur die, door onze angsten een esthetische vorm te geven, ons er ook mee verzoent.47 je kunt het ook op een andere manier duidelijk maken, met behulp van termen die doen denken aan Herders oorspronkelijke onderscheid tussen cultuur en beschaving. De burgerlijke beschaving heeft zich geleidelijk ontdaan van haar joods-christelijke cultuur. In het hart van haar instellingen bevindt zich daarom een leegte waar de oude, gelovige gemeenschap zou moeten zijn. De ongelovige priester kan deze leegte niet uitstaan en komt tenslotte in opstand tegen de hogere cultuur die dient om haar te vermommen.

Zo ontstaat wat we 'de cultuur van de negatie' kunnen noemen - het systematisch onderzoeken van de hogere cultuur van de burgerlijke maatschappij, met het doel de vooronderstellingen ervan bloot te leggen en af te wijzen. Deze anticultuur is ontstaan binnen precies dezelfde instellingen die de traditionele hogere cultuur heeft geschapen, en is een laatste poging aan die hogere cultuur vast te houden, op precies dezelfde manier als opstandige jonge mensen vasthouden aan hun ouders, door altijd dingen te doen met de bedoeling hen te beledigen. De cultuur van de negatie houdt in dat men Baudelaire's satanisme tot een routineaangelegenheid maakt: niet om de ervaring van heilige dingen nieuw leven in te blazen, maar om deze ervaring als een komedie voor te stellen. Daarom zijn de mikpunten van de anti-cultuur de heilige dingen, de dingen die gekenmerkt worden door overgangsriten die ons uitdagen de volwassen wereld te betreden en de lasten ervan op ons te nemen.

De cultuur van de negatie wordt soms (meestal geringschattend) 'politieke correctheid' genoemd waarbij men veronderstelt dat universiteitsgoeroe's bezig zijn met een soort hersenspoeling om ervoor te zorgen dat er op de campus geen politieke opvattingen worden overgedragen of geaccepteerd behalve die van een liberaal-egalitair soort. Maar al is dit een interessante veronderstelling, ik betwijfel of ze werkelijk verband houdt met het verschijnsel cultuur. De feministen, homo-activisten, New Historicists, crypto-marxisten, aanhangers van Foucault en deconstructivisten die opgang maken in de menswetenschappen, hebben in de regel niet veel belangstelling voor de politieke opvattingen van hun studenten. Ook zijn ze niet eensgezind in hun opvattingen en ze zijn evenmin erg gehecht aan de liberaal-egalitaire wereldbeschouwing. Ze zijn niet één in hun politieke opvattingen, maar in een gezamenlijk project, en dit project moet worden begrepen in geestelijke termen.

Een godslasteraar is niet iemand die niet in God gelooft, maar iemand die boos is op zichzelf omdat hij te veel gelooft - degene die zich probeert te bevrijden van de godheid en die snauwt en grauwt in zijn hulpeloosheid. De god die op het christelijke altaar een reële presentie vormt, is in de christelijke cultuur tevens een verbeelde presentie. Velen die nooit werkelijk ter communie gaan, nemen de communie in hun verbeelding. Dat is het lot van bijna ieder intelligent persoon die in de invloedssfeer van de westerse kunst komt. Degenen wier taak het is de esthetische erfenis van het christelijk geloof te doceren, zullen zich onvermijdelijk aangetrokken voelen, niet alleen tot de artistieke prestaties daarvan, maar ook tot de algemene cultuur die erdoor ter sprake komt en die niet langer de onze is. Gehechtheid aan deze dingen is pijnlijk omdat er in de wereld geen draagvlak meer voor is. En men heeft ongetwijfeld gelijk als men een conflict ervaart tussen de visie op het menselijk leven die in onze hogere cultuur besloten ligt en de bevrijdingsfilosofieën van de postmoderne tijd. Hoever Shakespeare in zijn verbeelding ook mag hebben rondgezworven, en hoe gering zijn expliciete steun aan de christelijke religie ook was, zijn wereld is een wereld waarin de oude algemene cultuur de loop van het mensenleven bepaalt. Het is een wereld van rangen en standen, van eerbied en adeldom, van priesters en koningen; een wereld waarin vrouwen worden hooggeacht om hun trouw en mannen om hun ridderlijkheid. Niet dat Shakespeare deze morele ideeën uitwerkt. Ze vormen de achtergrond voor zijn drama’s, die een verbeelde uitwerking voorstellen van waar ze werkelijk om draaien. Het is onvermijdelijk dat iemand wiens levensdoel is te worden 'bevrijd van de structuren ernstig in conflict komt met deze sublieme kunstwerken. Juist de esthetische grootheid verleent er overtuigingskracht aan, en oog in oog met dit dwingende beeld van de verloren algemene cultuur moet de gevoelige dissident alle wapens gebruiken die beschikbaar zijn om de betovering ervan te weerstaan en onschadelijk te maken. De feministische, deconstructivistische en marxistische 'interpretaties' van traditionele teksten zijn daarom eerbewijzen aan hun macht.

En aangezien niemand werkelijk weet wat bevrijding betekent, en of een leven volgens de nieuwe maatschappelijke agenda ooit tot een alledaagse routine van gewone mensen kan worden, is de aanval op de oude waarden bovendien het enige bewijs waarover we beschikken dat de nieuwe haalbaar zijn. De hogere cultuur die de normale oude toestand belichaamt, is van onschatbare waarde aangezien haar verdediging volledig in haar zelf besloten ligt. Door de betoverde wereld ervan te onttoveren, behaal je een overwinning die je nooit zou kunnen behalen in het alledaagse leven, waar duizend krachten samenspannen om de status-quo te handhaven.

En hier zien we een verband tussen de cultuur van de negatie en de cultuur die we in vorige hoofdstukken hebben onderzocht - de cultuur van pop en kitsch. Beide zijn pogingen om zonder overgangsrite. De intellectueel volgens Foucault verafschuwt niets zozeer als burgerlijke gezin - de instelling van de sociale voortplanting, die willige overgave impliceert aan loyaliteiten die je voor het leven en je het meest binden wanneer je probeert ze overboord te Alleen gewijde overgangsriten kunnen dergelijke instellingen in stand houden. De oude algemene cultuur stelde, door deze riten te steunen en te voeden, sociale macht boven individuele eigenzinnigheid. De cultuur van de negatie impliceert een systematische, bijna paranoïde poging de prachtige beelden van dat vroegere leven te onderzoeken en ze een voor een overboord te werpen. Wat er overblijft, en wat men de leerling biedt, is precies datgene wat deze toch al heeft ontdekt - een wereld zonder heilige momenten en offers, waarin men zich niet langer de inspanning getroost om zich sociaal voort te planten.

12. Des duivels oorkussen

Natuurlijk gelooft u geen woord van dit alles. Ik stel daarom voor een interessant voorbeeld te bekijken: deconstructie, de filosofie, als het al een filosofie is, die gekoppeld wordt aan Jacques Derrida, de laatste van *de soixante-huitards* die zijn trukendoos naar de Anglo-Amerikaanse universiteiten bracht. In Amerika associeerde men deconstructie sterk met de cultuur van de negatie, met feminisme en met een eensgezinde poging de leerstof te politiseren - doorgaans in de mening dat de leerstof al gepolitiseerd *is,* zij het in de verkeerde richting. Wanneer je de confrontatie met de deconstructivist aangaat, ben je dus niet bezig met een neutraal onderzoek. Ja, je tegenstander zal zeggen dat het geloof in neutrale onderzoekingen geen neutraal geloof is: het is de uitdrukking van een conservatieve wereldbeschouwing, precies die wereldbeschouwing die de meeste behoefte heeft aan deconstructie.

Er bestaat geen beredeneerde aanval die niet impliciet uitgaat van wat deconstructie 'zich afvraagt' - namelijk of de mogelijkheid van een beredeneerde aanval wel bestaat. Wanneer ik met u discussieer, neem ik aan dat mijn woorden iets betekenen, en dat hun betekenis voor u toegankelijk is. Ik neem aan dat ik naar voorwerpen kan verwijzen die algemeen bekend zijn, en dat u mijn verwijzing kunt begrijpen en me zo kunt plaatsen in de wereld die u zelf ook bewoont. Ik ga uit van de mogelijkheid eerlijk te spreken en te redeneren van waarheid naar waarheid, om, u met me mee te voeren naar een gemeenschappelijke conclusie. Maar als deze aannamen onhoudbaar zijn, is de discussie zinloos. Bovendien wordt de argumentatie, door een merkwaardige omkering, juist door mijn neiging tot argumenteren, in gevaar gebracht. Dat wat bij elke argumentatie moet worden aangenomen, kan niet door argumenten worden verdedigd. Door hierop te wijzen, ondergraaft de deconstructivist mijn betoog en laat me sprakeloos achter, me alleen bewust van zijn holle gelach wanneer hij als overwinnaar in het niets verdwijnt.

Ik zal de deconstructie daarom in haar culturele en politieke context plaatsen en haar onderliggende agenda proberen te begrijpen. Mijn belangstelling is noch filosofisch noch antropologisch van aard, maar theologisch. Want we kunnen het streven van de deconstructie naar ik meen op geen enkele andere manier volledig doorgronden.

Wanneer je op deconstructivistische wijze schrijft zie je ervan af ook maar iets direct of stellig te beweren. Je trekt je snel terug van elke stelling die wordt geponeerd en verlies je in het stellen van vragen - vragen die zelf zo kunstmatig zijn en zozeer naar zichzelf verwijzen dat de sceptische buitenstaander geen voet aan de grond krijgt. Hier volgt Derrida's antwoord op de vraag of zijn geschriften moeten worden gezien als literatuur of als filosofie:

Ik zal antwoorden dat mijn teksten noch tot het 'filosofische' noch tot het 'literaire' register behoren. Daardoor communiceren ze, dat hoop ik althans, met andere teksten die, na een zekere breuk te hebben veroorzaakt, alleen 'filosofisch of 'literair' kunnen worden genoemd volgens een soort paleonomie: de vraag van de *paleonomie-* wat is de strategische noodzaak (en waarom noemen we een werking nog altijd *strategisch* die ten diepste weigert door een teleo-eschatologische horizon te worden begrensd? In hoeverre is deze weigering mogelijk en *hoe onderhandelt* ze over haar gevolgen? Waarom moet ze over deze gevolgen onderhandelen, inclusief het gevolg van dit *waarom zelf.* Waarom verwijst *strategie* naar het *spel* van de krijgslist en niet naar de hiërarchische organisatie van de middelen en de doelen? Enz. Deze vragen zullen niet snel verdwijnen.), wat is dus de 'strategische' noodzaak dat een *oude naam* soms wordt gehandhaafd om een nieuw begrip te lanceren?48

Dit is geen antwoord, maar een serie verzonnen 'metavragen', die om de oorspronkelijke vraag heen dansen totdat de betekenis ervan is weggeglipt. Als ik zou moeten beschrijven wat er werkelijk in dergelijke passages gebeurt, zou ik zeggen dat hun voornaamste beweging er een is van 'terugnemen: elke passage annuleert in de tweede helft wat er in de eerste wordt beloofd. Wat er ook in de tekst binnentreedt, het komt eerder binnen door associatie dan door bewering, zodat geen enkele verplichting werkelijk wordt uitgesproken. En wanneer er eenmaal een idee is geopperd, beweegt het zich direct in de richting van de ontkenning ervan, zodat de kortstondige belofte van een uitspraak onvervuld blijft.

Er zijn er die het resultaat van de hand wijzen als pretentieuze ambtenarentaal, waarin men van alle betekenis afziet, grotendeels omdat de auteur niets te betekenen heeft. En sommigen worden erdoor betoverd, vol ontzag over de majesteitelijke leegte en ervan overtuigd dat dit nu het geheim van het geschreven woord bevat (of althans in zich verbergt). Vreemd genoeg zijn lezers van dit tweede type het vaak eens met die van het eerste dat de auteur van alle betekenis afziet, en zelfs dat hij niets te betekenen heeft. Maar ze beschouwen dit als een grote prestatie - een bevrijding van de taal uit de kluisters van een voorgeschreven betekenis, door te laten zien dat betekenis, in zijn traditionele constructie, ten diepste onmogelijk is.

Geen van deze opvattingen is helemaal juist. Het is niet juist deze met jargon doorspekte waanzin als betekenisloos af te doen. Het is evenmin juist haar te verwelkomen als het bewijs dat er niets kan worden bedoeld. Want het betekent iets - namelijk niets. Het is een oefening in niets betekenen, in het voorstellen van het niets als iets wat kan en moet worden bedoeld, en als de ware betekenis van elke tekst. En dat is de betekenis ervan.

Daarom zal de deconstructivistische criticus geen filosofische discussie aangaan. Deconstructie, vertelt Derrida ons, 'bepaalt - vanuit een zekere buitenwereld die niet door de filosofie kan worden aangeduid of benoemd - wat de geschiedenis [van de filosofie] verborgen heeft kunnen houden of buitensluiten'.49 Met andere woorden, ze gaat terug *achter de* filosofie, die sprakeloos achterblijft ten overstaan van dat wat ze had willen verbergen. De overwinning op de filosofie wordt behaald wanneer we aantonen dat filosofische argumentatie uiteindelijk afhankelijk is van de metafoor, en dat 'beeldspraak ... altijd haar dood in zich draagt. En deze dood', voegt Derrida eraan toe, 'is ook de dood *van* de filosofie'50 - waarbij het erom gaat dat filosofie geen gezag heeft voordat ze is gefundeerd op de een of andere letterlijke waarheid. Derrida mikt op een radicale 'omkering' van onze 'westerse traditie', en van het geloof in de rede waardoor ze zich heeft laten leiden. Op soortgelijke wijze pleit hij voor een 'nieuw idee van schrijven, dat tegelijkertijd de omverwerping oproept van de hiërarchie spreken/schrijven, en van het hele systeem dat daaraan vastzit'51 - waarbij het betreffende systeem de intellectuele traditie is waarvan Derrida het laatste product is, dat er tevens een eind aan maakt.

Met andere woorden, er bestaat geen uitgangspunt van waaruit de deconstructie kan worden beoordeeld. Als er zo'n punt *bestond,* zou het de filosofie zijn, maar de filosofie is gedeconstrueerd. Deconstructie rechtvaardigt daarom zichzelf, en voorziet de cultuur van de negatie van haar geestelijke geloofsbrieven, het bewijs dat ze 'niet van deze wereld' is en erover komt oordelen. Natuurlijk verhindert de subversieve bedoeling op geen enkele manier, dat deconstructie een orthodoxie wordt, de steunpilaar van een nieuwe gevestigde orde en het eenheidsinsigne dat het lid van de literaire eenheidspartij nu moet dragen. Maar in dit opzicht verschilt ze niet van andere subversieve leringen: bijvoorbeeld marxisme, leninisme en maoïsme. Net zoals pop snel de officiële cultuur van de postmoderne staat wordt, wordt de cultuur van de negatie de officiële cultuur van de postmoderne universiteit.

Nauw met deze houding verbonden is het geloof dat de mensenwereld een menselijke constructie is. De werkelijkheid kennen betekent haar kennen door middel van tekens, en tekens zijn onze eigen uitvinding. Als we soms de indruk hebben dat we onze gedachten vergelijken met de wereld, dat we onze uitingen naast de norm van een of andere absolute werkelijkheid leggen, dan is dit niets anders dan een troostrijke illusie die is ontstaan door ons zelfgenoegzame standpunt *binnen* de taal, en ons onvermogen de taal te overstijgen tot het punt waar haar beperkingen grijpbaar zijn. Denken kan alleen worden vergeleken met denken, en de categorie werkelijkheid is slechts een van de vele producten van het verstand, een kader waardoor we de onophoudelijke stroom van de ervaring waarnemen. Wanneer we van het denken naar de wereld lijken te glijder glijden we in werkelijkheid van het ene kader naar het andere.

Als de mensenwereld een constructie is, als de categorieën waardoor we de werkelijkheid begrijpen *alles is wat er* is, terwijl het tevens onze eigen creaties zijn, dat staat het ons vrij de wereld te vernietigen en te herscheppen. En dat zal onze recreatie zijn. De bestaande constructie belichaamt en legitimeert het overheersende machtssysteem. De deconstructie ervan is een bevrijdingsdaad, een rechtvaardiging van de intellectueel tegenover zijn burgerlijke vijand, en een 'machtiging' van de onderdrukten. We dienen de heersende begrippen overboord te werpen - waaronder het begrip objectiviteit - en de onderdrukker die zich erachter verschuilt blootleggen.

Ik beweer niet dat dit argument enige kracht heeft. Het is zelfs een argument dat zich tegen zichzelf keert, zoals de paradox van de leugenaar. Want veronderstel dat het argument klopt. Dan volgt daaruit dat er een onderscheid bestaat tussen goed en kwaad, geldig en ongeldig, acceptabel en verkeerd. In dat geval klopt het argument (dat ons zegt dat al dergelijke onderscheidingen uiteindelijk zinloos zijn) niet. Desondanks zullen zij die deze banier volgen zich zelden zorgen maken over de worm van de logica, zelfs al heeft die de vlaggenstok opgegeten. Paradox is alleen maar een extra subversieve kracht. Als ook mijn eigen positie erdoor wordt vernietigd, kan ik er nog vrijer van genieten, veilig in het geloof dat er geen enkel argument tegen me kan worden ingebracht, aangezien er geen énkel argument kan worden ingebracht.

Ook al is de stijl van Derrida en zijn meer langdradige leerlingen zodanig dat zij stellingen opzettelijk uit de weg gaan en als ze al iets beweren dit onmiddellijk ontkennen, zodat de lezer ofwel moet weigeren de doolhof in te gaan of er volkomen in opgesloten raken, toch zijn er ideeën die je uitnodigen ze te onthouden en je eigen te maken.

Het eerste is de stelling van het 'logocentrische' (of 'fonocentrische') karakter van de westerse cultuur. Onze cultuur, zegt men, heeft spreken geplaatst boven schrijven en meent dat het gesproken woord waarheid en een werkelijkheid bevat die onherroepelijk verloren gaan wanneer het woord wordt opgeschreven. Spreken biedt de norm waarnaar het schrijven voor zijn geloofsbrieven moet terugkeren. Dit komt omdat het zelf aanwezig is in het gesproken woord terwijl het, zoals iedere literair criticus weet, verdwijnt wanneer het woord wordt opgeschreven. Daaruit ontstaat een diepgaand wantrouwen in het geschreven woord, dat de 'zelf-aanwezigheid' die we in het gesproken woord tegenkomen (of aanwezig achten) afschaft en er een afwezigheid voor in de plaats zet.

Van tijd tot tijd is onze cultuur inderdaad achterdochtig geweest wat het geschreven woord betreft, en er zijn voorrechten verleent aan spreken die ze niet verleent aan schrijven. Maar de westerse beschaving is gebaseerd op het geschreven verhaal, en de belangrijke religies - jodendom en christendom - zijn, evenals hun naaste verwant de islam, religies van het boek, waarin Latijn, Grieks en Oudhebreeuws de gewijde status van de stem van God hebben gekregen, juist doordat ze zijn opgeschreven. Een feit waardoor ze hun belang konden behouden lang nadat ze ophielden te worden gesproken. Onze religieuze ceremonieën bevatten *lezingen* en onze priesters waren ook schriftgeleerden. Ons wereldbeeld is afkomstig van een algemene cultuur die was *gebaseerd* op een heilige tekst. De tweede belangrijke hoeksteen van onze beschaving - de wereldse wet heeft van het schrift een wezenlijke voorwaarde gemaakt voor alle belangrijke transacties, juist omdat het schrift een blijvend teken is van menselijke bedoelingen. En terwijl het bij het opschrijven van iets dikwijls gaat om de garantie van wat er is *uitgesproken,* ligt dit in de aard van de dingen. We moeten hier een parallel trekken met de muziek - de grootste prestatie van onze hogere cultuur, die onmogelijk zou zijn geweest als de componisten niet hadden ontdekt dat je muziek kon *opschrijven,* en dat een symfonie van tonen kon worden overgebracht op een pagina met symbolen.

De stelling van het 'logocentrisme' - dat onze beschaving het gesproken woord boven alle andere tekens heeft geplaatst - klopt niet. Maar dit weerhoudt Derridda's leerlingen er in het geheel niet van haar zonder meer te aanvaarden en haar dikwijls naar voren te brengen met een dogmatische overtuiging waarmee ze de deur voor argumenten sluiten.52 Het aantrekkelijke van deze stelling is niet haar historische waarheid, maar het betoverende licht dat ze werpt op de geschreven tekst, die niet louter een ontkenning wordt van 'zelf-aanwezigheid', maar de neerslag van een afwezigheid: een ondoordringbare sluier over de mensenziel, waardoor de werkelijkheid van een ander leven niet écht onder ogen kan worden gezien. De inhoud van de tekst wordt nu uitsluitend afgeleid uit onze *lezing* ervan: de auteur verdwijnt, wordt afwezig; en zijn afwezigheid wordt om zo te zeggen in de tekst ingelezen, die niet meer een openbaring van zijn ziel is dan zijn weggeworpen afgeknipte nagels. Het gevolg is een verafgoding van de 'tekst', die we kunnen voelen in het gebruik van dat eigenaardige 'concretiserende' woord om elk kunstwerk of filosofisch werk, elk blijvend 'teken' mee te beschrijven.

Deze verafgoding wordt versterkt door de theorie van *différance'*- een woord waarvan de onhoorbare verkeerde spelling suggereert dat de geschreven identiteit ervan niet in gesproken taal te vatten is. Ferdinand de Saussure beweerde in zijn *Cours de linguistique générale* dat de betekenis van een teken er alleen aan vastzit in de context van andere tekens waardoor het in een zin betekenisvol kan worden vervangen. Het is niet de klank van het 'woord warm' die de betekenis overdraagt, noch een van de andere intrinsieke eigenschappen ervan. Het is het feit dat het in het spel komt via een tegenstelling met 'koud'. De betekenis van 'warm' zit althans gedeeltelijk in het 'verschil' tussen 'warm' en 'koud' (en vermoedelijk ook het verschil tussen warm en koud). Derrida neemt aan dat De Saussure wil zeggen dat taal *slechts* een stelsel van verschillen is, waarbij elk teken zijn betekenis dankt aan de tekens die het uitsluit. Taal heeft geen 'positieve termen, maar is een eindeloze reeks ontkenningen, waarvan de betekenis is gelegen in wat niet wordt gezegd, en wat niet kan worden gezegd (want als je het zegt, verplaats je de betekenis alleen maar naar een andere verborgen ontkenning). Geen enkel teken betekent iets op zichzelf, en betekenis wacht op het 'andere' teken, het teken dat haar voltooit door er een tegenstelling mee te vormen, maar die niet definitief kan worden opgeschreven. Met andere woorden, betekenis is nooit aanwezig, maar altijd uitgesteld, en op geen enkel punt is dit proces van uit*s*tel *(différence)* uitgeput. Betekenis wordt door de tekst heen opgejaagd van teken naar teken, en verdwijnt altijd wanneer we in de buurt lijken te komen. Als we op een bepaalde plek stoppen, en zeggen: *nu* hebben we hem, *nu* ligt de betekenis voor ons, dan is dit onze beslissing, die een politieke rechtvaardiging kan hebben, maar die op geen enkele manier door de tekst wordt voorgeschreven. Daarom moet het dubbelzinnige naamwoord *'différence'* hierin zijn beide betekenissen worden opgevat als verschil en uitstel: en ook dit is vastgelegd in die geheimzinnige verkeerde spelling.

Het gevolg van dergelijke cryptische ideeën is niet dat er een kritische interpretatie van een tekst wordt geïntroduceerd, maar een reeks bezweringen, waardoor betekenis eerst gevangen wordt genomen en vervolgens vernietigd. Het doel is te deconstrueren wat de auteur heeft geconstrueerd, de 'tekst' tegen zichzelf te lezen, door te laten zien dat de poging om één ding te bedoelen de tegengestelde interpretatie genereert. De 'tekst' ondermijnt zichzelf voor onze ogen, en betekent alles en daarom niets. Of het resultaat een 'vrij spel van betekenissen is, of we met enkele van Derrida's leerlingen kunnen zeggen dat elke interpretatie een verkeerde interpretatie is, dat zijn zaken die op felle en absurdistische wijze worden besproken in het kamp van de deconstructie. Maar voor ons doel kunnen we deze discussies terzijde laten. Waar het om gaat is de oorsprong van de 'wil om te geloven' die mensen ertoe brengt zo uitzinnig vast te houden aan deze stellingen die een vertaling uit de eigenaardige taal waarin ze worden verkondigd niet kunnen overleven.

Deconstructie is noch een methode noch een argumentatie. We moeten haar begrijpen als een toverspreuk. Toverspreuken zijn geen argumenten en vermijden afgeronde gedachten en volledige zinnen. Ze draaien om cruciale termen die hun werking ontlenen aan herhaling, en van hun voorkomen in lange lijsten cryptische lettergrepen. Hun doel is niet de beschrijving van wat er is, maar het oproepen van wat er niet is: de god in het afgodsbeeld te lokken, zodat hij zich in het hier en nu openbaart. Toverformules kunnen hun werk alleen doen als sleutelwoorden en -uitdrukkingen een mystieke waas krijgen. De betekenis van deze symbolen reikt tot diep in een andere dimensie, en kan er nooit toe worden verleid zich te laten vastleggen in een simpele uitspraak.

Toverspreuken verzetten zich daarom tegen een definiëring van hun termen. Het is niet hun bedoeling het mysterie te onthullen, maar het te bewaren - het in het heilige symbool, in het 'teken', te wikkelen (zoals Derrida zou zeggen). Het heilige woord wordt niet gedefinieerd, maar opgenomen in een mystiek ballet. Het doel is niet een betekenis **te** krijgen, maar te zorgen dat de vraag naar betekenis geleidelijk wordt vergeten en het woord zelf, in al zijn betoverende nietigheid, op de voorgrond van onze aandacht komt te staan. Hier volgt bijvoorbeeld Derrida's verklaring van de bewering dat de verwijzing naar een aanwezige werkelijkheid altijd 'uitgesteld' is:

Uitgesteld op grond van het principe van de *différance* dat inhoudt dat een element alleen functioneert en iets betekent, betekenis aanneemt of overdraagt, door een ander verleden of toekomstig element in een economie van sporen. Dit economische aspect van *différance,* dat een zekere niet-bewuste berekening in een krachtenveld in het spel brengt, is onlosmakelijk verbonden met het in engere zin semiotische aspect *van différance.* Het bevestigt dat het subject, en allereerst het bewuste en sprekende subject, afhankelijk is van het stelsel van verschillen en de beweging van *différance,* dat het subject niet aanwezig is, noch bovenal aanwezig voor zichzelf ten overstaan van *différance,* dat het subject alleen wordt gevormd doordat het van zichzelf is gescheiden, door ruimte te worden, door te temporiseren, door uitstel ... 53

Deze passage voegt in het geheel niets toe aan wat ze bedoelt te verklaren - namelijk het veronderstelde feit dat verwijzing naar een aanwezige werkelijkheid altijd 'uitgesteld' is. Integendeel, ze herhaalt alleen deze gedachte, in steeds wijdere cirkels van een naar zichzelf verwijzende en zichzelf opschortende retoriek, met een liturgische terugkeer naar de cruciale woorden: uitstellen, verschil, *différance.* De schrijver schijnt te verwachten dat de lezer zover zal komen dat hij aanneemt dat deze termen een boodschap bevatten die te enorm is om met andere woorden te worden omschreven: een betekenis die *wezenlijk* geheim is, zoals de betekenis van een toverspreuk. Ook andere sleuteltermen en -uitdrukkingen worden aan dit proces onderworpen: 'supplement', 'afwezigheid', 'verandering', 'kenmerk' en het 'altijd al' dat aanduidt dat natuur, werkelijkheid en zijn nooit grijpbaar zijn omdat de onmogelijkheid om ze te grijpen 'altijd al' is voorondersteld in de poging dat te doen.

Dit soort bezwering is bekend uit de religieuze context en maakt deel uit van een complexe sociale relatie. Om het belang ervan te begrijpen, moeten we de andere vier termen van deze relatie aangeven, namelijk: de afgod voor wie de toverspreuk wordt gezongen; de priester die gemachtigd is om hem te herhalen; de godheid die erdoor wordt opgeroepen en die zijn plaats in het afgodsbeeld inneemt; en de congregatie waarvan het lidmaatschap wordt bezegeld door de heilige aanwezigheid. Dat leren we van de antropologen, en met hun inzichten kunnen we, denk ik, iets begrijpen van wat er plaatsvindt in de vreemde wereld van de deconstructie. Want het is duidelijk dat de 'tekst' door Derrida wordt verafgood: hij wordt opgeheven uit de alledaagse wereld en begiftigd met een meer dan natuurlijke kracht, een kracht die zo groot is dat de hele werkelijkheid er tenslotte in verdwijnt. De tekst is niet langer de uitdrukking van een menselijke ziel, noch in enige reële zin een menselijk product, maar een bezoeker uit een ander rijk, waar de geest in binnengeroepen moet worden. Het is ook duidelijk dat de deconstructivistische criticus een priesterlijke houding aanneemt - hij is de bewaker en het orakel van de heilige betekenis van de tekst, de onbetwiste en onbetwistbare ceremoniemeester, die het soort ingewijde kennis, de bevoorrechte toegang tot een geheim aan de dag legt, dat de congregatie via hem moet benaderen. En het is redelijk zijn lezers (degenen tot wie zijn woorden heimelijk zijn gericht) te zien als een congregatie, meer verenigd door initiatie en lidmaatschap dan door rationeel onderzoek. (De 'deconstructivistische gemeenschap' is precies het tegenovergestelde van de 'wetenschappelijke gemeenschap', juist in dit opzicht: dat het een *gemeenschap* is.)

We moeten daarom erkennen dat het deconstructivistische milieu dicht bij de religieuze ervaring staat zoals ik die in hoofdstuk 2 heb beschreven. De centrale termen zijn liturgisch van aard en hebben hun werking te danken aan herhaling: door ze te herhalen vertoon je je lidmaatschapsinsigne, en door ze te minachten of te betwijfelen, riskeer je excommunicatie. De normale reactie van mensen die deconstructie bepleiten op mensen die haar betwijfelen is niet met argumenten te komen, maar zowel de vraag als de vraagsteller als irrelevant aan de kant te schuiven.54 De criticus maakt door zijn kritiek duidelijk dat hij niet tot de kudde behoort. Hij is niet *een van ons.* Juist met zijn neiging tot argumenteren laat hij zien dat hij de openbaring waardoor argumenteren zinloos wordt, niet begrijpt. Deze openbaring 'brengt ons op een hoger plan, waar de ongelovige wordt gedeconstrueerd en zijn aannamen uitgesteld.

De god van de deconstructie is geen 'reële presentie' in de christelijke zin, maar een afwezigheid: een negativiteit. De openbaring van de god is om zo te zeggen een openbaring van een transcendente leegte, een gebrek aan betekenis, waar betekenis aanwezig had moeten zijn. Derrida is hier heel duidelijk over (voorzover hij over iets duidelijk is). 'Grammatologie', zoals hij zijn evangelie oorspronkelijk aanduidde, verkondigt 'de "gedachte-die-niets-betekent", "de gedachte die betekenis te boven gaat",55 wat hij op de volgende manier uitwerkt.

'Gedachte' (aanhalingstekens: het woord 'gedachte' en wat 'gedachte' wordt genoemd) betekent niets: het is de gesubstantieerde leegte van een zeer afgeleide idealiteit, het gevolg van een *différance* van krachten ... 56

Een 'gesubstantieerde leegte' is de *presentia realis* van Niets: en dat is de inhoud van deze vreemde godsdienst.

Wanneer we de punten die ik heb benadrukt overzien, kunnen we een onderliggend wereldbeeld onderscheiden dat wordt bepleit in de vorm deze *presentia realis*, die tevens een 'afwezigheid' is. Ik zeg niet dat Derrida zelf met dit beeld zou instemmen. En dat moeten we ook niet verwachten, als mijn hypothese klopt. De stichter van een religie moet nooit volkomen helder of ondubbelzinnig zijn. Net als Jezus of Mohammed moet hij een groot aantal schijnbaar tegenstrijdige dingen zeggen. Het evangelie moet alleen *achteraf* duidelijk worden, wanneer het is vormgegeven door de eisen van een specifieke gemeenschap waarvan de felle partijgeest het bewijs is van Gods goedkeuring. Het komt mij echter voor dat deconstructie achteraf duidelijk *is geworden.* Zij die haar aanspreken onderschrijven, lijken eveneens tot een specifieke congregatie van malcontenten van de laatste dagen te behoren: een ingebeelde gemeenschap van berooiden. Deconstructie is aanvaard als een wapen tegen de 'hegemonie' en de 'autoritaire' structuren van de traditionele cultuur. Zij heeft de cultuur van de negatie opgegeven als haar definitieve en beslissende idee. Het enige wat de deconstructivist niet kan doen, is steun geven aan de heersende machten, de westerse beschaving in stand houden, de waarden van de burgerlijke maatschappij bevestigen of blijk geven van de normale conservatieve instincten waarop de wereld draait in tegenstelling tot die 'destabiliserende' en 'verontrustende' opvattingen die hem plotseling van koers doen veranderen. De onuitgesproken eenheid rondom deze agenda verklaart de verwarring die volgde op de onthulling dat een van de geestelijke leiders (Paul de Man) ooit nazi-sympathieën had gekoesterd. Het is duidelijk absurd te suggereren dat de ontdekking dat hij ooit communist was geweest een soortgelijke verwarring zou hebben veroorzaakt, zelfs als hij deel had genomen aan de grote communistische misdaden. In zo'n geval zou hij dezelfde hartstochtelijke steun hebben genoten als Lukács, Merleau-Ponty en Sartre. Anderzijds zijn, vanuit geloofsperspectief - het perspectief dat de *geloofsbrieven* onderzoekt - de overeenkomsten tussen communisme en nazisme veel significanter dan de verschillen.

Als mijn interpretatie die ik onweerstaanbaar vind, door de feiten wordt geschraagd, bieden deze een helder beeld van de deconstructivistische theologie. Ik laat ze hier volgen:

1. Er bestaat geen legitimiteit of autoriteit in de wereld, maar alleen menselijke constructies, waarvan de basis wordt gevormd door macht.

2. Er bestaat geen waarheid, maar alleen 'waarheid' tussen aanhalingstekens: een begrip dat rijp is voor deconstructie. Alle pogingen de waarheid te kennen vooronderstellen slechts dat we hem kennen. Het bewijs dat onze poging zinloos is, is 'altijd al' aanwezig.

*3.* Er bestaat geen 'transcendente schepper', niets wat voortbrengt wat we waarnemen (de 'tekst') behalve degenen die hem lezen. Tegelijkertijd is wat we scheppen ook een vernietiging, een afwezigheid. Het kennen is het deconstrueren, laten zien dat het resultaat van schepping tevens destructie is. Feitelijk is de wereld waarin we ons bevinden een 'ongeschapen' wereld.

4. In het bijzonder bestaat er geen betekenis. De poging iets te bedoelen houdt in dat we ons begeven op een eindeloze baan die zichzelf nooit betekenisvol kan vastleggen. Als er betekenis *zou* bestaan, zou deze bestaan in de tekst - de afgod. Maar we kunnen niets in deze afgod oproepen, behalve het Niets zelf. De wereld zit vol afwezigheid, door het Nietige van Sartre en Heidegger: het bekende dat ontkent.

5. Daarom wordt het belangrijkste idee van onze religieuze traditie omgekeerd: het idee van een heilige uitspraak, het Woord van God, opgeborgen in een tekst. De tekst blijft heilig, maar is niet meer het woord (de *logos).* Het is de afwezigheid van het woord, het 'hernemen' van Gods oeruitspraak.

6. Terwijl waarheid, legitimiteit, autoriteit, objectiviteit, betekenis en werkelijkheid allemaal in de leegte wegglijden, is er echter één ding dat blijft: het geraamte waar deze maskers aan hingen: macht - de macht van de bezitter over de berooiden, van de burger over de proletariër, van man over vrouw, van hetero over homo. Op dit niveau van macht wordt de strijd tussen de vele lezingen van de tekst uitgevochten. De macht in kwestie is niet die van liefde of goedheid of schoonheid, maar instrumentele macht: de macht om je doel te bereiken, hoe weinig het ook waard is. In dergelijke macht schuilt geen deugd; integendeel. Instrumentele macht bevat namelijk de opperste verleiding, die erin bestaat macht tot doel in zichzelf te maken, zodat macht wordt nagejaagd om de macht, blind, bestiaal en onverschillig. Dat is de visie op de samenleving die Foucault voor ons neerzet, en die de *soixante-huitards* vanzelfsprekend vonden.

7. Tegenover de macht van de structuren - de macht die de mensenwereld heeft geconstrueerd en die zich beroemt op de meesterwerken van de Europese cultuur - staat een andere macht die we kunnen oproepen, de macht van de deconstructie. De intellectueel kan boven de wereld van de normale betekenissen uitstijgen tot het perspectief dat ermee spot. Ga de strijd met hem aan, en hij zal voor je ogen verdwijnen in een vluchtige nevel, alleen maar om achter je rug op te duiken en lachend op je weerloosheid te wijzen.

In een studie over Orwell's *1984 - La falsification du bien -* stelt Alain Besançon dat de totalitaire samenleving die Orwell voor ogen stond, in theologische termen kan worden begrepen. Want het is een samenleving die is gebaseerd op een transcendente negatie, een hoogste vorm van 'nee-zeggen' tegen de menselijke conditie waarop geen louter menselijke repliek bestaat en kan bestaan. In deze samenleving bestaat alleen macht, en het doel van macht is macht. Op de plek waar liefde zou moeten zijn, is afwezigheid; op de plek van de wet eveneens een afwezigheid; op de plek van verplichting, vriendschap, verantwoordelijkheid en recht alleen maar afwezigheid. Waarheid is wat de macht besluit, en werkelijkheid niet meer dan een constructie van de macht. Men kan mensen 'laten verdampen' - want hun bestaan was altijd al tijdelijk, een moment van stilstand in de stroom zonder betekenis. De taal is tegen zichzelf gekeerd, zodat de poging om iets te bedoelen - de wanhopige poging een zinvolle uitspraak te doen - altijd zal mislukken. *Newspeak* deconstruert het woord, zodat niets erin spreekt (of schrijft) behalve macht. En via deze macht heerst er een opperste slimheid, de mefistofelische ironie van O'Brien die in zijn retoriek het systeem zelf dat hij dient ondermijnt, waarbij hij spottend via marteling de opvatting bekrachtigt dat marteling, evenals alle andere dingen, volkomen zinloos is.

Ik ben het met Besançons interpretatie van Orwell eens, maar zou één stap verder willen gaan. De samenleving van 1984 ontstaat door in de werkelijkheid een geestestoestand te projecteren die in de feitelijke wereld bestaat, en die in het brein van westerse intellectuelen heeft postgevat sinds de Verlichting: de religie van de vervreemding. Als mensen niet zien waar het Orwell om ging, is dat niet alleen omdat ze de communistische samenleving niet kennen, en omdat ze zich geen systeem kunnen voorstellen dat de wereld bijna helemaal had gekoloniseerd. Zelfs als ze een vaag idee hebben van er aan de hand was op die plaatsen van het gemilitariseerde niets, zien ze de les niet die deze bevatten. Want ze zien in de regel niet dat juist *dit* de realisatie is van de intellectuele verzoeking die in de samenleving alleen maar macht ziet, en die het menselijke masker dat hem bedekt, deconstrueert. In *1984* zien we de *realisatie* van wat bij Foucault alleen maar een idee is: we zien wat het in feite *zou betekenen* als de maatschappelijke werkelijkheid een constructie van de macht zou zijn en als de waarheid de ondergeschikte van de macht zou zijn. Orwells ministerie van Waarheid biedt ons de sleutel, niet alleen tot de realiteit van totalitaire samenlevingen, maar ook tot de geestelijke betekenis van de leerstellingen en theorieën waaruit deze voortkomen.

Wat deconstructie ons voor ogen stelt, is een diepgaand mysterie, dat we alleen kunnen benaderen via de toverspreuken van zelfbedachte woorden, via een *Newspeak* die door het uitspreken haar eigen betekenis afbreekt. Wanneer de sluier tenslotte wordt weggenomen, zien we een wonderbaarlijk landschap: een wereld van ontkenningen, een wereld waarin we, waar we ook maar naar aanwezigheid zoeken, afwezigheid aantreffen, een wereld niet van mensen maar van ijdele idolen, een wereld die op de plekken waar we zoeken naar orde, vriendschap en morele waarde, alleen het skelet van de macht aanbiedt. In deze wereld bestaat geen schepping, ook al is hij vol slimheid - een slimheid die actief wordt ingezet ter wille van het Niets. Het is een wereld van vernietiging, zonder hoop of geloof of liefde, aangezien een 'tekst' met geen mogelijkheid op die transcendente dingen zou kunnen doelen. Het is een wereld waarin de ontkenning de hoogste instrumenten heeft ontvangen - macht en verstand - waardoor afwezigheid tot alomvattende aanwezigheid wordt gemaakt. Het is, kortom, de wereld van de duivel.

13. Conclusies

In zijn grote afscheid van de westerse cultuur, *Doktor Faustus, beeldt* Thomas Mann een componist uit, de laatste ware representant van de kunst van onze beschaving, in zijn worsteling met Satan. Het hoogtepunt van het creatieve werk van Adrian Leverkühn wordt een 'herroeping van de Negende Symfonie' - een ontkenning van die grote overwinning van liet Verlichtingssentiment, waarin de gedachte van de universele broederschap wordt opgeroepen, niet om de oude christelijke cultuur af te danken, maar om haar ethische ideaal voort te zetten. De duivel is echter een creatuur van de oude religie. Zijn werk kan niet worden verstaan of, omschreven, tenzij in bewoordingen van de algemene cultuur die hij wil vernietigen. Je kunt alleen het oor lenen aan de duivel waar het religieuze motief nog levend is. Dat is de reden dat de hogere cultuur van onze beschaving zijn enige overgebleven doel is. Hij werkt op mysterieuze manieren - en ik heb er een van proberen te schetsen in het vorige hoofdstuk. Maar zijn werk is ook een bewijs van de stelling die ik in dit boek heb verdedigd, namelijk dat cultuur is geworteld in religie, en dat de eigenlijke inspanning van een hogere cultuur erin bestaat de algemene cultuur voort te zetten waaruit ze is voortgekomen - die niet voort te zetten als religie, maar als kunst, waarbij het ethische leven binnen de aandachtige esthetische blik is gefixeerd en zo onsterfelijk is gemaakt.

Hogere cultuur en algemene cultuur krijg je alleen door initiatie. Geen van beide kun je leren door sociologisch onderzoek of historische analyse. Je wordt in een cultuur ingewijd en dit inwijdingsproces is tevens een onderwijzing van het hart. Als hogere cultuur daarom wil overleven, moet ze haar kritische houding bewaren: ze moet een overgangsrite naar een hogere wereld aanbieden en door middel van haar voorbeeld leren hoe we onze valse emoties kunnen waarnemen en wegdoen, en verder hoe we kunnen spreken en voelen met een schoner en helderder inzicht waarom het ertoe doet dat we oprecht spreken en voelen. Alleen als je iets van het modernistische geloof in de intrinsieke waarde van hogere cultuur behoudt, zul je de kracht hebben haar aan anderen mee te delen. Anders kun je kiezen voor de een of andere gemakkelijke optie: voor de leerlingen doen alsof popcultuur net zoiets is, en met hen meegaan in hun zorgeloze genoegens; of je leerlingen laten zien hoe ze hun erfenis kunnen deconstrueren, en hen verzekeren dat dit een last is die ze terecht overboord hebben gezet. Een van deze beide dingen doen terwijl je een door de overheid gesubsidieerd inkomen ontvangt, is een grote prestatie, en één bewijs dat er aan onze universiteiten nog wel enkele intelligente mensen over zijn.

Maar hoe moet cultuur worden onderwezen? Arnold maande ons 'het beste dat is gedacht en gezegd' aan te bevelen, en aan te moedigen tot een kritische reactie daarop. Maar wie zal zeggen wat het beste is? De leerstof die Arnold voorstelde wordt tegenwoordig afgewezen als 'monocultureel', 'Patriarchaal', een instrument van ideologie en klassenonderdrukking. In plaats daarvan worden we ertoe aangespoord een multicultureel studiepakket te aanvaarden, dat de sociale en politieke vooroordelen zullen verwijderen die de grote werken uit het verleden ontsieren.

Deze visie is echter gebaseerd op een misvatting over cultuur. Als u met cultuur bedoelt wat ik algemene cultuur heb genoemd, kan zoiets niet worden meegedeeld als een vrije keuze te midden van alternatieven. Het kan niet worden losgemaakt van de sociale en politieke opvattingen die het leven van de gemeenschap bepalen. Er bestaat niet zoiets als multicultureel onderwijs als het doel is gelegen in een godsdienstig geloof Als u met cultuur echter bedoelt wat ik hogere cultuur heb genoemd, zijn de klachten ongegrond. Onze hogere cultuur is een cultuur van Verlichting. Ze roept een historische gevoelsgemeenschap op, terwijl ze universele menselijke waarden verheerlijkt. Ze is gebaseerd op de esthetische verbeelding, en stelt zich spontaan open voor andere menselijke mogelijkheden dan in de religieuze wortels ervan gelegen zijn. Ze ontleent aan deze wortels een schat aan menselijk gevoel die zich onpartijdig over verbeelde werelden uitbreidt. Van *Orlando Furioso* tot Byrons *Don* *Juan,* van Monteverdi's *Poppeia* tot Longfellows *Hiawatha, van The* *Winter’s Tale tot Madame Butterfly* heeft onze cultuur zich voortdurend op geestelijke terreinen gewaagd die op de christelijke kaart niet te vinden zijn.

De menswetenschappen die aan de negentiende-eeuwse universiteit opkwamen, waren niet bedoeld om een algemene cultuur bij te brengen. Integendeel, zij gingen ervan uit dat het werk van de 'acculturatie' al was voltooid. Hun doel was *reflectie* op de menselijke wereld, door beelden, verhalen, kunstwerken en uitdrukkingen aan te bieden die deel zouden gaan uitmaken van het mentale repertoire van degenen die ze in zich opnamen. De leerstof die resulteerde was verre van monocultureel. Onze voorouders bestudeerden - en ik bedoel *echt* bestudeerden - culturen die hun volkomen vreemd waren. Ze leerden de talen en de literatuur van Griekenland en Rome, kregen begrip, liefde en zelfs op hun eigen manier eerbied voor de heidense goden; vertaalden uit het Hebreeuws, Sanskriet en Arabisch en trokken met onverzadigbare nieuwsgierigheid door de wereld, omdat ze op de beste gronden meenden dat niets menselijks hun vreemd zou zijn. Het was een tweede natuur van iemand die in de negentiende eeuw afstudeerde om de taal te leren van een land waar hij naartoe reisde, er de literatuur, godsdienst en gewoonten van te bestuderen - vaak in zoverre dat men zich aanpaste, zoals veel Engelsen in India en veel Indiërs in Engeland.

De voorstanders van een multiculturele opleiding moeten Anglo-Indische literatuur voorstellen als verplichte lectuur, van Kipling en Tagore tot Paul Scott en Vikram Seth. Maar als je naar hun plannen kijkt, ontdek je dat deze literatuur, of iets dat erop lijkt, niet eens wordt genoemd. Een werk als *Kim* is een groot kunstwerk dat de beschaafde geest aanspreekt. Dit kan alleen worden begrepen door de lezer die kritisch op esthetische waarden reageert. In plaats van dergelijke werken stelt men een mengelmoes van pop, soapopera en imitatiekitsch voor als de leerstof die recht zal doen aan de vele culturen die in een moderne stad leven en bloeien. Maar deze doet natuurlijk aan geen daarvan recht, want alleen de cultuur die jonge mensen toch al tot zich zouden nemen wordt doorgegeven - een cultuur zonder oordeel, die daarom niet in staat is de kennis door te geven waarvan het zedelijk leven afhangt. Alleen als we de jongeren leren oordelen, bieden we hun werkelijke cultuur aan. Anders is wat we cultuur noemen een collectieve geestelijke luiheid.

Dat is dan ook de reden waarom de oude leerstof is opgeruimd: niet omdat hij lastig was, maar omdat hij door oordelen was gestempeld. Als interpretatie verkeerde interpretatie is en er geen waarden bestaan, heeft oordelen geen zin. Het zoeken naar esthetische waarde en het zedelijke leven dat hierdoor wordt verheerlijkt, is een zinloos zoeken. Als dat het geval is, hoe moet cultuur dan worden onderwezen? Het antwoord is duidelijk: niet door haar te maken, maar door haar te observeren vanuit een extern gezichtspunt. Oordeel of kritiek leidt tot 'theorie', en theorie impliceert elk middel dat we kunnen gebruiken om het gezag van de 'westerse cultuur' te ondermijnen.

Daarom weten we, hoewel niemand weet wat de volgende uitbarsting van 'theorie' teweeg zal brengen, dat deze deel zal uitmaken van de cultuur van de negatie. Theorie herhaalt, in ondoorzichtig en gestold proza, de aanval op burgerlijke waarden, patriarchaat en de 'officiële' cultuur onder leiding van de *soixante-huitards.* Wanneer je theorie ontmoet, ga je binnen in het literaire equivalent van een socialistisch-realistisch museum, waar betonnen werklieden zij aan zij staan met betonnen intellectuelen, die zich met gebalde betonnen vuisten een weg banen naar de toekomst. Onder het duistere proza steunt en kreunt de oude politieke boodschap: cultuur is ideologie, en ideologie is het masker van de macht. Nu teruggebracht tot een hulpeloze tautologie, vormt dit laatste spoor van geloof, uitgesproken in de wereld die het geloof ontstegen is, het centrale idee van 'cultuurwetenschappen'.

Liever dan de lezer een rondleiding in dit lugubere museum te geven, zet ik een van de tentoongestelde voorwerpen in het licht en verwijder het stof voor een kritisch onderzoek. Hier volgt (de lezer moet me op mijn woord geloven) een voorbeeldzin uit de theorie, die de vooruitgang van de 'cultuurwetenschappen' in de postmoderne tijd zal illustreren:

Als de theorie van de twintigste eeuw op waardevolle wijze het besef van de overmatigheid van waarde heeft bekrachtigd, het eindeloos overtreffen, in feite en als mogelijkheid, van de waarden en thematieken van waarde die dominant zijn in de westerse cultuur, dan is het ook noodzakelijk een politiek discours op te stellen dat de blijvende mogelijkheid van dit reflexieve overtreffen van waarde veilig kan stellen en kan voeden.

Het eigenaardigste van deze zin is niet de verkrampte politieke aanmatiging, maar de syntaxis waarin hij is gehuld. Deze syntaxis is gespannen tussen een boog van 'als-dan' waarbij er hoe dan ook geen relatie bestaat tussen de voor- en de nazin, en het gevoel ontbreekt dat de voorzin werkelijk wordt verondersteld en niet dogmatisch, is vastgesteld. De zin Illustreert een eigenaardig gebruik van het woordje 'als', niet om iets te betwijfelen, maar om het daartegen te beschermen. De zin maakt ook aanspraak op een soeverein gezag over zijn onderwerp - een alomvattende visie op de 'twintigste eeuw' en op de 'westerse cultuur', waarmee men hun historische betekenis zal laten zien. Hij versterkt zichzelf met behulp van abstracte begrippen, die hij ook 'materialiseert' in dingen en processen. De zin is besmet met een ronkende fabrieksachtige dynamiek: de abstracte begrippen doen dingen en veranderen dingen. Zo wordt de 'theorie van de twintigste eeuw'een soort politieagent, die een 'besef' 'bekrachtigt' (zij het 'op waardevolle wijze); terwijl 'politiek discours' een ander, even abstract resultaat 'veilig kan stellen en kan voeden. Tegelijkertijd zien we dat we verder weg raken van de betekenis. 'Waarden' worden 'overtroffen', en bovendien overtroffen 'in feite en als mogelijkheid'. Ieder die over die uitdrukking piekert, zal niet gerustgesteld zijn wanneer hij ontdekt dat 'waarden' direct worden verdrongen door 'thematieken van waarde'. Het 'overtreffen van waarden dat eerst als een feit wordt aangeboden en vervolgens als een mogelijkheid, wordt tenslotte iets wat moet worden 'veiliggesteld en gevoed', als een mogelijkheid die 'blijvend' is. Maar nu is het een 'reflexief' overtreffen geworden - waarmee wordt geïmpliceerd dat waarden bezig zijn zichzelf te overtreffen. In welk geval het de vraag is wie er wordt aangespoord wat te doen, in antwoord op de uitdrukking 'noodzakelijk te proberen'.

Let er ook op dat de voornaamste woorden zorgvuldig verborgen zijn als een pistool in een holster, en pas te voorschijn komen wanneer de zin de hoek omslaat in de richting van de syntactische apotheose. Wat dit jargon ook berekent, geeft de auteur aan, het wijst in de richting van 'politiek discours' - en het Foucault-jargon is voldoende om het instemmend knikje van de betreffende lezers uit te lokken.

Uit vrees dat u zou denken dat ik zo oneerlijk was om een zin uit zijn context te halen, volgt hier een andere die ik min of meer willekeurig uit hetzelfde werk heb gekozen. U zult zien dat de syntactische middelen die ik heb aangeduid onlosmakelijk verboden zijn met het denken van de schrijver:

Als cultureel modernisme de vorm aanneemt van een extreme differentiatie van de waarde van cultuur en de kunsten samen met de geleidelijk geconsolideerde (en in toenemende mate onplausibele) bewering dat artistieke waarde identiek is met waarde *als zodanig,* dan heeft de academische studie van culturele en artistieke gebruiken een institutionele belichaming van deze differentiatie opgeleverd.

In plaats van zich het hoofd te breken over de betekenis van zo'n zin, moet men reageren op de stijl ervan. De zin laat zich lezen als een 'onuitgesproken aanval' - een fel, ontevreden gefluister, dat echter alleen gericht is tot diegenen die het gezichtspunt van de schrijver al delen. De context zegt ons dat het voorwerp van ontevredenheid zoals gebruikelijk de westerse cultuur is en de gewoonte om te evalueren die haar heeft voortgebracht. Maar dit voorwerp is verborgen: als het te duidelijk aan het licht werd gebracht zou dit een weerlegging kunnen uitlokken. En in de postmoderne academie is noch voor bevestiging noch voor weerlegging plaats. Rationele discussie is tenslotte het voorrecht van het *oude* curriculum, het ideologische masker van de patriarchale macht.

Er zijn veel redenen waarom mensen die een positie aan een academische instelling nastreven hun geschriften hullen in een mantel van pseudo-wetenschap. Maar 'theorie' houdt meer in dan nauw verholen eerzucht. Theorie is de theologie van de negatie. Net als andere theologische ondernemingen verbergt ze haar kwetsbaarste veronderstellingen achter slaapverwekkende discussies, waarvan je de zinloosheid slechts kunt ontdekken door het noeste soort onderzoek waarvoor buitenstaanders geen tijd hebben. Evenals aan de middeleeuwse universiteit kent de nieuwe academie stellingen waar je geen vraagtekens bij moet zetten omdat ze een definitie zijn van de gemeenschap - de gemeenschap der ongelovigen. Feminisme, homobevrijding, het geloof in de gelijkheid van culturen en de betrekkelijkheid van waarden: deze gemeenschapsvormdende vooronderstellingen worden zorgvuldig beschermd tegen kritiek door ze in te bedden in de syntaxis van de discussie zelf.

Het is hier niet de plaats die vooronderstellingen te bekritiseren. Maar het is de moeite waard erop te wijzen dat het zinloos is de westerse cultuur te verdedigen door een aanval op het feminisme, de homobevrijding en de andere bewegingen die het curriculum hebben veroverd. Want deze bewegingen zijn het gevolg en niet de oorzaak van de culturele onzekerheid. En deze onzekerheid bestaat niet op het niveau van het leerplan maar op het niveau van de sociale reproductie. Het verlies van de overgang van jeugd naar volwassenheid betekent het verlies van seksuele terughoudendheid, en daarom het verlies van vertrouwen tussen de seksen. De seksen houden op partners te zijn en worden concurrenten. Door de oude cultuur af te wijzen voorkomt de feminist het verdriet om het verlies ervan. En op persoonlijk standpunt is dit de juiste strategie.

Waarom zijn overgangsriten belangrijk? Waarom moeten we zo hard ons best doen om de gemakkelijke wegen en de valse emoties uit de weg te gaan? Waarom moeten we jonge mensen leren hun emoties in overeenstemming te brengen met de voorbeelden die kunst en religie geven, en wereldse ervaring te vergelijken met haar geïdealiseerde vervolmaking? Waarom laten we de mensheid niet in vrede op de radiogolven voortdrijven, en niet onze plaats innemen in de gemeenschap der ongelovigen, begraven we onze verwachtingen niet, net als die van hen, in een of ander monument van gestolde 'theorie'?

Misschien suggereert dit boek een antwoord. We bezitten een overmaat aan wetenschappelijke kennis van onze wereld en de technische beheersing ervan. Maar de betekenis ervan is voor ons verborgen. We bezitten kennis van de feiten, en kennis van de middelen, maar geen kennis van het doel. Mijn bedoeling met dit boek was deze eigenaardige onwetendheid te illustreren - geen onwetendheid dat, of onwetendheid *hoe,* maar onwetendheid *wat.* We weten niet meer wat we moeten doen of wat we moeten voelen; de zinloosheid van onze wereld is een projectie van onze afstomping ervoor. Cultuur vult aan wat er ontbreekt - de kennis van wat we moeten voelen die komt met de aanroeping van onze ware gemeenschap. De gemeenschap mag in werkelijkheid verdwijnen, maar voortbestaan in de verbeelding. En dat is waar het in de hogere cultuur om gaat: niet om 'het leven te bevuilen', noch om de zinloosheid ervan te onderstrepen, maar om met de middelen van de verbeelding de oude ervaring van thuis-zijn te herstellen.

Sociale reproductie is niet gegarandeerd door de soort. Natuurlijk, mannen en vrouwen zullen altijd kinderen ter wereld brengen. Maar ze bieden hun niet altijd een goed tehuis. Veel jonge mensen komen ter wereld zonder enige echte toewijding van hun ouders. Ze hebben geen godsdienstige opvattingen maar alleen vormen van blind bijgeloof, geen volwassen rolmodellen maar alleen de ervaring met vreemden die een poosje bij pa en ma spelen en daarna weggaan zoals ze gekomen zijn, zonder nadere verklaring. Hun sociale verlangens ontlenen ze aan reclame en popmuziek, en geen enkel behoeftebevrediging wordt verboden of lang genoeg uitgesteld om te komen tot een visie op het hogere leven het leven van het offer, waarin het heilige een plaats heeft. Alleen een overgangsrite, die de overgang vormt naar moeilijke en eerst verboden dingen, kan mensen uit deze problematische situatie verheffen. Anders blijven het wilden die niet in staat zijn het overgeërfde kapitaal of de zedelijke kennis te ontvangen of door te geven. Het is juist de ervaring van een overgang, van emotioneel isolement naar volledig en verantwoordelijk lidmaatschap, die een hogere cultuur probeert voort te zetten.

Kort na de Eerste Wereldoorlog publiceerde Oswald Spengler zijn *Ondergang van het avondland* waarin hij een 'vergelijkende morfologie' van culturen geeft. 'Het Westen, stelde Spengler, is aan zijn einde gekomen, zoals het lot is van elke cultuur. We zijn nu gekomen in de periode van louter 'beschaving, waarin administratie en technologie de plaats innemen van de zomerbloei van de geest. Dat is Spenglers opvatting over de Verlichting, opnieuw verwoord in termen uit Herders onderscheid tussen *Kultur en Zivilisation.* Onze cultuur bereikte haar zelfbewuste hoogtepunt in de tijd van Goethe, die de geest ervan vastlegde in de *Faust.* Daarna is ze, meende Spengler, snel gestorven, om te worden vervangen door de kille gewoonten van een beschaving die uiteindelijk bestemd is om tot niets te vergaan, omdat haar structuur in verval raakt.

Ik kan niets positiefs zeggen over de populaire cultuur, en niets positiefs over de gevestigde culturele orde. Mijn conclusies zijn echter niet zo somber als van Spengler. We zijn volgens mij in een geestelijke impasse terechtgekomen. Onze onderwijsinstellingen zijn niet langer de dragers van de hogere cultuur en het openbare leven is opzettelijk gedebiliseerd. Maar hier en daar, beschut tegen het lawaai en het felle licht van de media, zijn de oude geestelijke krachten aan het werk. De populaire cultuur bevat brokjes zachtheid en welluidendheid. Architecten, schrijvers en componisten maken dingen die geen kitsch of 'kitsch' zijn. Gebed en boetedoening zijn onderbroken, maar niet vergeten. Voor hen die er behoefte aan hebben, kan het zedelijk leven nog worden hersteld. We leven in een catacombencultuur, een door onversaagde monniken brandend gehouden vlam. En wat de monniken van Europa in een voormalige duistere eeuw hebben bereikt, zouden ze opnieuw kunnen bereiken.

Laten we een ogenblik naar Wagner terugkeren. Door met heroïsche hartstocht te leven, zegt deze componist, maken we dat het goddelijke vlees en bloed wordt. Niet wij zoeken verlossing door de goden, maar de goden zoeken verlossing in ons, en krijgen de enige werkelijkheid waar ze toe in staat zijn - hun tijdelijke aanwezigheid in het menselijke offer dat hen oproept en vernietigt. De goden zitten vast in de knoop die door de mythe is gelegd. Wij zijn vrij - echter alleen vrij om onze vrijheid af te leggen in de gelofte van de liefde, en vervolgens het leven zelf af te leggen, wanneer de liefde erom vraagt.

Het doel van de kunst is dat we erkennen dat we kunnen leven *alsof* we dat hogere leven - het ethische leven dat tot het uiterste gaat - bezitten. Maar zoals ik hiervoor al heb beweerd, de ethiek van Wagner heeft een zwakke plek. De intensivering van de hartstocht waar Wagner op mikt, situeert de liefde buiten de voortplantingscyclus; de liefde is een aankondiging van de dood van de minnaar en van de uitdoving van de zedelijke kracht die in hem woont. We hebben het Wagneriaanse 'alsof' nodig; we hebben de visie van onszelf nodig als wezens die gelouterd zijn door onze doelstellingen en hartstochten en leven in een ethische relatie met onze soortgenoten. Maar we moeten onszelf vrijmaken van die laatste romantische illusies - inclusief de illusie dat liefde het antwoord is. Liefde is niet het antwoord, maar de vraag, datgene wat ons ertoe brengt te gaan zoeken naar betekenis in een wereld waaruit betekenis zich heeft teruggetrokken. Hoe moeten we dan leven, als we buiten het bereik van het geloof leven? 'En wat blijft er over wanneer het ongeloof verdwenen is?'

Het licht komt uit het Oosten. De Chinese wijze Confucius, die vijf eeuwen voor Christus leefde, heeft geen geschriften van zichzelf nagelaten, en we kennen hem, net als Christus, uit de woorden en daden die zijn apostelen hebben opgeschreven. In tegenstelling tot Christus was Confucius echter geen godsdiensthervormer maar een vurige conformist in alle zowel wereldlijke als geestelijke zaken. Zijn adviezen en uitspraken, opgetekend in de Analecta, betreffen de passende levenswijze in deze wereld, en niet de hoop en vrees voor de komende wereld. Confucius beleefde de instorting van de feodale beschaving in het oude China, en zwierf door het land op zoek naar een vorst die naar zijn adviezen wilde luisteren. Hij hield van het leven, was dol op paarden en jagen, en was zowel een praktisch als een respectabel man die zich grotendeels van zijn tijdgenoten onderscheidde door zijn neiging ongemakkelijke waarheden uit te spreken en er ook naar te leven.

Confucius hield niet van vernieuwingen, wees de gedachte van menselijke vooruitgang af en hoopte op een mensenras dat aan kennis, onderzoek en ceremonieel voorrang zou geven boven genot, winst en macht. Hij omhelsde een uiterst conservatieve filosofie, die het verleden hoger achtte dan het heden en traditioneel gezag hoger dan de greep naar de macht. Gewoonten uit onheuglijke tijden betekenden meer voor hem dan opwindende nieuwe ideeën: ja, hoe nieuwer en opwindender een idee, hoe achterdochtiger hij ertegenover stond. Zijn nadruk op respect voor de ouders en nauwgezette gehoorzaamheid werd niet getemperd door enig vals medelijden met hen die zich niet konden of wilden aanpassen.

In de verrukkelijke, goed toegankelijke voetnoten van zijn vertaling van de *Analecta* vergelijkt Simon Leys Confucius' situatie met die van ons. Ook wij leven 'aan het einde' en zijn getuige van de instorting van de zedelijke orde en van een verlies van respect bij de jeugd. Ook wij hebben de confuciaanse deugden van menselijkheid, gehoorzaamheid en respect voor gewoonte en ceremonie nodig. De meester was bang dat men van de 'muziek van Zheng' ging houden, dat de mensen 'slordige wilden zouden worden die hun kleren verkeerd opvouwen', dat ze minder dan drie jaar ritueel in de rouw zouden zijn over hun ouders. Wat een geluk zou het voor ons zijn, als we niet voor iets erger bang waren. Niettemin had Confucius gelijk toen hij het gebrek aan respect voor ouders koppelde aan de ondergang van het rijk. Zijn samenvatting hiervan is onnavolgbaar:

De meester zei: 'ik veracht purper dat de plaats inneemt van vermiljoen; ik veracht populaire muziek die de klassieke muziek bederft; ik veracht radde tongen die koninkrijken en geslachten omverwerpen.'

Lees in plaats van 'vermiljoen de oude ambtelijke uniformen, lees voor 'purper' baseballpetten, lees voor 'radde tongen' de media. Maar wat was het antwoord van de meester? Hij riep ons niet, zoals Kierkegaard, op tot de sprong van het geloof:

Iemand vroeg naar een verklaring van het voorouderlijke offer. De meester zei: 'Ik weet het niet. Ieder die de verklaring zou weten, zou net zo gemakkelijk met alle dingen onder de hemel overweg kunnen als ik dit hier neerleg'; en hij legde zijn vingers op de palm van zijn hand.

Confucius bood geen enkel metafysisch systeem en ook geen religieuze Geloofsbelijdenis. In plaats daarvan vroeg hij ons te leven *alsof het* er voor de eeuwigheid toe doet wat we doen: de riten te gehoorzamen, de ceremoniën en de gewoonten die waardigheid verlenen aan onze daden en die deze verheffen boven de natuurlijke sfeer. Verder het hart en de tong te cultiveren zodat er altijd schoonheid in en rondom ons is en te leven in de toestand die Wordsworth 'natuurlijke eerbied' noemde, waarbij we de grootheid van de schepping en het niet te duiden mysterie van de tijd erkennen. Op deze manier erkennen we, zelfs als we geen geloofsovertuiging hebben, het bestaan van heilige dingen, en geven we aan onze gebaren een aureool van bovennatuurlijkheid. Als we zo leven, hebben we een kalm uitzicht op het eeuwige. En als u vraagt *hoe* zo'n leven eruitziet, luister dan naar de slotmaten van *Das Lied von der Erde* van Mahler tekst van een oud Chinees gedicht, vol van de geest van Confucius, en toevallig een prachtig bewijs dat de westerse cultuur in tegenstelling tot de Chinese cultuur wel degelijk multicultureel is geweest.

Confucius was niet in staat zijn filosofische koning te vinden, en stierf zonder hoop voor de toekomst van de beschaving. De latere geschiedenis beschaamde echter zijn voorspellingen en liet zien dat een filosoof moet zeggen wat hij denkt, speciaal in een tijd waarin niemand die iemand is, het met hem eens is. Want het confucianisme werd de officiële zienswijze van het grootste rijk dat de wereld heeft gekend. Confucius gaf ons geen geloof, maar hij geeft ons hoop.

Noten

*Hoofdstuk 2*

1. Het is niet waargenomen bijvoorbeeld door Christoph von Fürer-Haimendorf bij de Aziatische stammen van jagers-verzamelaars die hij beschrijft in *Morals* *and merit: A Study of Values and Social Controls in South Asian Societies, Londen* 1967, hoofdstuk 1.

2. Arnold van Gennep, *Les Rites* *de* *passage,* Parijs 1909.

3. Dat is, heel in het kort, Durkheim’s globale weergave van de 'elementaire vormen van het religieuze leven: zie bibliografie.

4. Een regel die terecht is bekritiseerd door Eliot *(The Use of Poetry and the Use of* *Criticism,* 2e dr., Londen 1964, p. 107), die niettemin met Arnolds denken instemt.

5. C.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution,* Cambridge 1960, en F.R. Leavis, Two Cultures? the Significance of Lord Snow, in F.R. Leavis, *Nor* *Shall my Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope,* Londen 1972.

*Hoofdstuk 3*

6. Immanuel Kant, 'Wat is Verlichting?', zie bibliografie.

7. Natuurlijk simplificeer ik hier. Het complete, indrukwekkende beeld geeft Kant zelf, in *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft.*

8. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft, 1887.*

9. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft,* Tübingen 1922.

10. Sir Henry Maine, *Ancient Law,* Oxford, 186 1.

11. Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment,* Londen 1992.

*Hoofdstuk 4*

12. Hoewel de chronologie van dergelijke dingen niet nauwkeurig kan worden vastgesteld, is het veelzeggend dat Adam Smith in 1751 als hoogleraar logica in Glasgow al *Belles Lettres* in zijn colleges opnam, en dat er in 1762 in Edinburgh een Regius leerstoel voor retorica en *Belles Lettres* is ingesteld bezet door Hugh Blair.

13. Voor mij het meest duurzame in Marx’s bijdrage aan de bestudering van de politieke economie is zijn inzicht in het hallucinogene karakter van een geldeconomie, geïllustreerd door wat hij 'warenfetisjisme' noemde; zie *Das Kapital* dl*.* 1, hoofdstuk 1, paragraaf 4.

14. Ik ontleen de term 'verbeelde gemeenschap' aan Benedict Anderson, wiens boek is gewijd aan een andere maar nauw verwante vraag - de vraag naar het nationalisme: zie bibliografie.

 *Hoofdstuk 5*

15. Jacques Chailly, *The Magic Flute, Masonic Opera,* Londen 1972, en Nicholas Till*, Mozart and the Enlightenment,* Londen 1992, hoofdstuk 18.

16. *Naive und sentimentalische Dichtung.* zie bibliografie.

17. De locus classicus is Goethe's *Italienische Reise,* en de figuur van Mignon in *Wilhelm Meister.* Interessant is dat Goethe werkte aan een drama dat hij nooit voltooide, over het thema van Elpenor (de stilzwijgende held in mijn hoofdstuk 2, waar ik een moderne antropologische versie geef van wat Schiller en Goethe bedoelden).

18. Ik probeer hier een verschijnsel samen te vatten dat anders maar op vergelijkbare wijze is beschreven door Mario Praz in *The Romantic Agony.*

 *Hoofdstuk 6*

19. Warenfetisjisme: zie Marx, *Das Kapital* dl.1; opvallende consumptiepatronen: zie Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class,* Chicago 1899; de welvaartsstaat: zie J.K. Galbraith, *The Affluent Society,* New York 1958.

20. Oscar Wilde, red. Rupert Hart-Davis, *The Letters of Oscar Wilde,* Londen 1967, p. 501.

21. Coleridge onderscheidt tussen 'fancy en 'imagination, wat hier en daar in *Biographia Literaria* te vinden is.

22. Coleridge, *op. cit.,* hoofdstuk 14.

23. Of dit altijd al het geval is geweest, mag worden betwijfeld. De kerk noemde het huwelijk pas een sacrament in de Renaissance, toen de andere vormen van het gewijde leven - het monastieke en het priesterlijke - aan het afnemen waren: zie Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800,* Londen 1977, p. 31. De gedachte van het huwelijk als een 'gelofte voor God' is echter ouder dan de ceremoniële erkenning van deze status.

24. Zie de verhelderende bespreking van *Le Nozze die Figaro* in Dichtlas Til, *Mozart* *and the Enlightenment,* Londen 1992, pp. 140-171.

25. Zie met name 'Reality and Sincerity en 'Thought and Emotional Quality, herdrukt uit *Scrutiny* in F.R. Leavis, red., *Selections from Scrutiny,* dl. 2, Cambridge 1966.

*Hoofdstuk 7*

26. Michael Tanner, *Wagner,* Princeton 1996.

27. Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner* par. 9, in Nietzsche, *The Birth of* *Tragedy en The Case of Wagner* vert. Walter Kaufmann, New York 1967.

28. Hans Vaihinger, *The Philosophy of As-If,* vert. C.K. Ogden, Londen 1932.

29. Dit is een prachtig onderwerp voor speculatie, met karakteristieke welsprekendheid, prachtig benaderd door George Steiner in *Real Presences, Londen* 1990.

*30. Selected Essays,* Londen 1932, p. 426.

*Hoofdstuk 8*

31. Zie T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', in *The Sacred Wood,* Londen 1920, en A. Schönberg, *Harmonielehre,* 3e dr., Wenen 1932, p. 288v, waarvan het betoog is samengevat in R. Scruton, *The Aesthetics of Music, Oxford* 1997, pp. 285-294.

32. Bijvoorbeeld in *The Philosophy of Modern Music,* vert. A.G. Mitchell en W.V. Blomster, New York 1973 - een boek dat meedogenloos is bekritiseerd in R. Scruton, op. *cit.*

33. De lezer zal zijn eigen voorbeelden hebben. Ga anders voor poppetjes tekenen te rade bij Cy Twombly; voor bombast bij Richard Serra of Julian Schnabel. De culturele invloed van abstracte kunst in Amerika is een onderwerp voor de satiricus, effectief opgepakt door Tom Wolfe in *The Painted Word,* en, dodelijk serieus, door William Boyd, in *Nat Tate. American Artist.*

*34. 'Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches', in Dichten und Erkennen,* Frankfurt 1976.

35. Avant-garde and Kitsch, *Partisan Review* 1939, herdruk in Clement Greenberg, *Art and Culture,* New York 1961.

 *Hoofdstuk 9*

*36. Lectures and Conversations on Aesthetics, etc.,* red. Barrett, p. 7.

 *Hoofdstuk 10*

37. S. Frith, 'Towards an Aesthetic of Popular Music', in Richard Leppert en Susan McClary, red., *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and* *Reception,* Cambridge 1987.

38. Zie Grail Marcus, *Dead Elvis,* New York 199 1. Wanneer ik de relatie fan-ster in verband breng met totemisme, denk ik natuurlijk analogisch. Totemisme is een fel bediscussieerd onderwerp geweest sinds Sir james Frazer in *The Golden Bough* probeerde samen te vatten wat ervan bekend was. Freuds absurde boek, *Totem* *and Taboo,* koppelt totemisme tenminste aan het generatieconflict. Maar het raakt het probleem niet. Zie voor een verhelderende samenvatting Arnold van *Gennep, 'Quest-ce que le totémisme?'in Religions, moeurs et legendes,* Parijs 1912.

39. Zie het lyrische verslag van Nick Hornby, *Fever Pitch,* Londen 1992.

40. Zie met name George Lipsitz, *Dangerous Crossroads.- Popular Music, Post-modernism and the Poetics of Place,* Verso 1994.

41. Arnold van Gennep, *Les Rites de passage,* Parijs 1909.

 *Hoofdstuk 11*

42. Zie R. Scruton, 'Man’s Second Disobedience', in *The Philosopher on Dover* *Beach,* Manchester 1990.

43. Zie voor een indringende beschrijving van de geestelijke realiteit van partijlidmaatschap, Czeslaw Milosz: *The Captive Mind,* Londen 1953.

44. Ik heb er enkele onder de loep genomen in *Thinkers of the New Left,* Londen 1985.

45. *Power/Knowledge.- Selected Interviews and, Other Writings,* 1972-7, red. Colin Gordon, Brighton 1982, p. 100.

46. Het 'heer en slaaf'-argument staat in *Die Phenomenologie des Geistes,* IV.A.3*.* Sartre is echter degene die Foucault het meest rechtstreeks heeft beïnvloed, met name de Sartre van *Saint Genet, comédien et martyr,* Parijs 1952.

47. De voornaamste ontmaskeraars van het esthetische, als een onderdeel van de 'burgerlijke ideologie' zijn er twee: Pierre Bourdieu, in *Distinction,* and Terry Eagleton, in *The Ideology of the Aesthetic.* zie bibliografie.

*Hoofdstuk 12*

48. *Positions,* vert. en red. Alan Bass, Londen 1987, p. 71.

49. *Op. cit.,* p. 6.

50. 'White Mythology, in *Margins of Philosophy,* vert. Alan Bass, Brighton 1982, p.51. *Positions,* p. 42.

52. Wie zijn deze leerlingen?, vraagt u. Lees Christopher Norris, *Derrida,* Fontana Modern Masters, Londen 1987.

53. *Positions,* p. 29.

54. Dit is duidelijk aangetoond door John Ellis in *Against Deconstruction, Princeton* 1989.

55. *Positions,* p. 12.

56. *Ibid.,* p. 49.