

FRANS RUITER & WILBERT SMULDERS

Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens

Kritische kanttekeningen uit het veld

Abstract – In recent publications on Dutch modern literature a lively debate has ensued. From a “late-postmodern” perspective, Thomas Vaessens has challenged (amongst others) the meanwhile well established institutional approach of for instance Gilles Dorleijn. This article argues that ultimately both approaches are flawed because they refuse to take seriously the autonomous status of the literary artwork. This makes it hard to give a convincing account of the social and cultural impact of literature. For a more comprehensive explanation of the value and effect of modern literature, the marginalized notions of autonomy, subjectivity and fictionality should be seriously reconsidered.

1 Een parade ontmaskeraars

Hoe belangrijk en waardevol is literatuur eigenlijk? In de academische wereld worden bij de legitimiteit van het grote aanzien dat literatuur geniet al decennia lang lang vraagtekens gezet. In de jaren tachtig ontmaskerde de Fransman Bourdieu vanuit sociologische hoek de literaire cultuur en zijn instituties als, in laatste instantie, een strategie van de elite om zijn dominante positie te handhaven. In de jaren tachtig en negentig woedden in de Verenigde Staten de *cultural wars* waarin de literaire canon zwaar onder vuur kwam te liggen omdat hij elitair en discriminerend zou zijn. In de cultural studies die daarop een hoge vlucht namen, was literatuur niet meer dan een van de vele cultuurproducten waar de aandacht naar uitging. Popmuziek, hollywoodfilms, pulpstrips waren minstens even interessante studieobjecten, eigenlijk interessanter omdat producten van de massacultuur nu eenmaal een breder bereik hebben, en dus naar men aanneemt meer over de verborgen angsten en verlangens en over ideologische manipulaties in de samenleving onthullen.

Maar kennelijk is de literatuur een taai fenomeen, want de discussie duurt maar voort. Een paar jaar geleden is zij via Frankrijk weer nieuw leven ingeblazen. In 2005 nam in een lang essay William Marx afscheid van de literatuur: literatuur zou in de loop van de twintigste eeuw door eigen toedoen zijn waarde als betekenisvolle cultuuruiting geheel hebben verloren. En ook Tzvetan Todorov luidde de noodklok over de literatuur. Waar bij Marx onmiskenbaar enig leedvermaak te beluisteren valt, betreurt Todorov in zijn *La littérature en péril* (2007) deze ontwaarding en marginalisering. Hij wijst met name het te afstandelijke literatuuronderwijs aan als de schuldige en adviseert terug te keren naar een meer betrokken en morele omgang met literatuur.¹

Ook in Nederland lijkt een nieuwe ronde in het debat te zijn ingegaan. Erg Nederlands is dat de kwestie hier in termen van geloofscrisis en bekering wordt ver-

1 Zie Marx (2005) en Todorov (2007).

woord. Twee hoogleraren moderne letterkunde, Gilles Dorleijn en Thomas Vaessens, die zich recentelijk in hun publicaties programmatisch stevig profileerden (Dorleijn 2009 en Vaessens 2009), gaven daarbij en passant een openhartig inkijkje in hun intellectuele biografie. Beiden blijken ergens onderweg van hun (wat ze noemen) ‘naïeve en ongerefecteerde’ geloof in de literatuur te zijn gevallen. Beiden geven toe dat dit proces van losmaking van het oude geloof beslist niet makkelijk is geweest.

Gilles Dorleijn bekent dat hij in de ban was van ‘een collectief geloof in wat literatuur is en wat literatuur niet is’. Hij behoorde ‘tot een generatie die binnen dat geloof is opgevoed en opgeleid. [...] Als onderzoeker heb ik mij van dat geloof als iets wat vanzelfsprekend is echter moeten losmaken en de factoren die dat geloof bepalen tot object moeten maken.’

In dat tweemaal ‘moeten’ in de laatste zin proeft men hoe moeizaam het proces voor hem geweest moet zijn. Er lijkt veeleer sprake van disciplineren, van een onderwerping aan een nieuwe orde, dan van een werkelijk enthousiast omarmd wetenschappelijk inzicht. Ook Thomas Vaessens heeft een soortgelijke geloofs-crisis doorgemaakt:

Ik begon mij met literatuur bezig te houden toen de generatie van hoogleraren als Fens, Sötemann, Gomperts en hun leerlingen maatgevend was. Zij hebben mij het vak geleerd. Tegelijkertijd kwam ik onder invloed van een jongere generatie postmodernistische literatuurwetenschappers. Zij bestreden de humanisten, omdat die zonder hun vooronderstellingen te expliciteren een literaire canon voorstonden van uitsluitend witte mannen. Daar raakte ik volkomen door van slag. Al mijn ideeën over literatuur en de wereld werden onderuitgehaald. Ik koos uiteindelijk voor het postmodernisme, ik gaf me gewonnen, ik was om. (Etty 2009)

Ook hier een opmerkelijke formulering: ‘ik gaf me gewonnen, ik was om’.

Twee compacte bekeringsverhalen, die verschillen in de uitkomst. Waar Dorleijn koos voor een institutionele benadering, gaf Vaessens zich over aan het postmodernisme. Ze vinden elkaar erin dat het geloof in de literatuur van de voorgaande periode als een vals geloof wordt afgewezen. En dat oude geloof kunnen we kortweg aanduiden als de opvatting dat literatuur autonoom zou zijn, dat wil zeggen de opvatting dat literatuur een speciaal maatschappelijk domein is waar een ander spel gespeeld wordt dan in de rest van de samenleving, een spel dat niet zonder meer tot iets anders gereduceerd kan worden, tot macht, moraal, godsdienst of wetenschap bijvoorbeeld. We komen daar nog op terug.

Niemand zal er bezwaar tegen maken als een onderzoeker ervoor pleit een gedistantieerde en reflectieve houding aan te nemen ten opzichte van zijn onderzoeksobject. Maar dat hoeft niet per se tot consequentie te hebben dat de ervaringen in de omgang met dat ‘onderzoeksobject’ en het begeleidend vertoog erover louter als zelfbedrog word gekarakteriseerd.

En toch is dat wat Dorleijn en Vaessens au fond doen. De vraag naar de betekenis van literatuur (‘What has it meant?’)² wordt door Dorleijn institutioneel beantwoord. Zo wordt bijvoorbeeld een gedicht als ‘positioneringsdaad’ geduid, als zelfprofilering, een instrument dus waarmee de dichter zich een positie bin-

2 Dorleijn (2009: 16).

nen het literaire veld probeert te veroveren. Exit alles wat we als gewone lezer als ‘esthetische ervaring’ of als ‘betekenis van het literaire werk’ plachten aan te duiden. Een andere ‘tak van sport’ noemt Dorleijn dat liberaal, suggererend dat tekstinterpretatie en een institutionele benadering weliswaar onverenigbaar maar wel gelijkwaardig zijn. Maar de indruk die zijn artikel achterlaat is toch vooral dat die tekstinterpretatie een niet helemaal bonafide tak van sport is, een sport waar voortdurend vals gespeeld wordt om de prestaties mooier te laten lijken dan ze in werkelijkheid zijn. Een beetje zoals in het wielrennen dus. En Dorleijn neemt daarbij graag de rol van dopingautoriteit op zich.

Bij Vaessens ziet het plaatje er niet veel florissanter uit. Hij schetst het literaire socialiseringsproces als een soort van bovenaf opgelegde indoctrinatie, waarbij mensen ‘bereid waren meer waarde te hechten aan de “officiële” smaak dan aan hun eigen voorkeuren.’ (Vaessens 2009: 11)

Dorleijn en Vaessens zetten zich beiden compromisloos tegen andere opvattingen af. Dat komt de levendigheid van de neerlandistiek zeer ten goede. Hun positionering dwingt tot nadenken over de onderzoeksagenda van de neerlandistiek. De onderzoeksagenda die Dorleijn presenteert is strikt wetenschappelijk, die van Vaessens hogelijk normatief. Ons bezwaar tegen beide is echter dat zij de eigenheid van de literatuur onvoldoende verdisconteren en dat autonomie door beiden wordt gezien als een euvel, in plaats van als een vermogen. Dorleijn wil de autonomie van literatuur ontmaskeren, dat wil zeggen reduceren tot iets anders, en in Vaessens’ ogen is zij slechts een obstakel.

Bij beiden missen wij dus iets. Het fenomeen van de moderne literaire autonomie kent meerdere dimensies: niet alleen een institutionele en een poëtische dimensie, zoals Dorleijn met anderen meent (Dorleijn, Grüttemeier, Korthals Altes 2007), maar ook een dimensie die het subject en diens esthetische ervaring behelst. Bij Dorleijn ontbreekt de laatstgenoemde dimensie welbewust; we vermoeden dat hij de auteur als subject evenzeer wantrouwt als hij de esthetische ervaring een *illusio* acht.³ Ook Vaessens heeft geen hoge dunk van de schrijver als subject; hij geeft van de modernistische schrijver een beeld dat naar onze mening een karikatuur is. De ‘eigenheid’ van literatuur ontstaat volgens ons doordat de maatschappelijke, esthetische en subjectieve dimensies van haar autonomie elkaar zowel veronderstellen als bepalen. De verschillende dimensies constitueren de literaire autonomie als culturele ‘ruimte’. Zonder één ervan is zij niet denkbaar.

Vaststellen dat bij Dorleijn en Vaessens iets ontbreekt is één, een antwoord geven op de complexe vraag hoe die ‘eigenheid’ dan in het onderzoek recht gedaan kan worden is twee. We hebben niet de pretentie dat antwoord hier te geven. Maar we pleiten er wel voor dat dit aspect – dat onder invloed van Bourdieu en van poststructuralisme en postmodernisme lange tijd óf is gemarginaliseerd óf erg eenzijdig is belicht – in de discussie weer een serieuze plaats krijgt. Daartoe hebben we de kritische kanttekeningen die hieronder volgen, geordend naar drie dimensies van de autonomie die we hierboven onderscheidden. Allereerst komt de esthetische, dan de subjectieve en tenslotte de maatschappelijke dimensie aan

3 Dorleijn, Grüttemeier, Korthals Altes (2007: ix – xxvi). Bax (2007: 337–352) onderscheidt vijf autonomieëniveaus: maatschappelijke autonomie, sociaal-economische autonomie, institutionele autonomie, autonomie als schrijversidentiteit en poëtische autonomie. Wat wij de subjectdimensie noemen, kan in dit schema op het vierde niveau gesitueerd worden.

bod. Gezien de onlosmakelijke band tussen de drie dimensies is het onvermijdelijk dat in elk van de drie paragrafen aspecten uit de andere twee ter sprake worden gebracht.

2 De esthetische autonomie van kunst: een fetisj voor ascetische literatuur-professoren

Zowel Dorleijn als Vaessens blijken bijzonder gefascineerd door de machtsmechanismen die de autonomie constitueren en in stand houden. Daarin tonen ze zich trouwe discipelen van Bourdieu. Bête noire van Bourdieu is Immanuel Kant, die in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) het idee dat kunst autonoom is van een stevig filosofisch fundament had voorzien. In zijn lijvige en imposante hoofdwerk *Distinction* (1979) heeft Bourdieu zich tot doel gesteld met Kant af te rekenen, en zo met het idee dat kunst autonoom is. De strijd bare ondertitel van *Distinction* luidt dan ook *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Wat is nu precies het probleem dat Bourdieu heeft met Kant? En wat zijn de gevolgen van de moedwillige blikvernaauwing waarvoor men kiest als men Kants inzichten consequent buiten beschouwing laat?

Om met het eerste te beginnen. Bourdieu's bezwaren komen globaal neer op twee punten. Het eerste bezwaar is dat Kant, die pretendeerde het esthetische objectief en neutraal te beschrijven, in feite slechts het smaakoordeel van zijn eigen klasse algemeen geldig had verklaard. Bourdieu veroordeelt Kants opvatting over het esthetische oordeel dan ook als 'totally ahistorical' en 'perfectly ethnocentric', en als 'the universalization of the dispositions associated with a particular social and economic condition' (Bourdieu 1989: 493). Bourdieu staat niet alleen in deze analyse: we vinden vergelijkbare opvattingen bij Terry Eagleton (1990) en J.M. Bernstein (1992). We bevinden ons hier op vertrouwd marxistisch terrein.

Het tweede bezwaar is eigenlijk ernstiger: de esthetica die Kant voorstaat is niet alleen niet universeel, maar in zekere zin ook een anti-esthetica. Alles wat met de zintuigen en onschuldige en natuurlijke genoegens van de gewone man te maken heeft wordt feitelijk uitgesloten.

The antithesis between culture and bodily pleasure (or nature) is rooted in the opposition between the cultivated bourgeoisie and the people, the imaginary site of uncultivated nature, barbarously wallowing in pure enjoyment. [...] Pure pleasure – ascetic, empty pleasure which implies the renunciation of pleasure, pleasure purified of pleasure – is predisposed to become a symbol of moral excellence, and the work of art a test of ethical superiority, an indisputable measure of the capacity for sublimation which defines the truly human man. (Bourdieu 1989: 490-491)

Volgens Bourdieu is 'interest in culture [...] a simple social artifact, a particular form of fetishism' (1989: 250).

Zoals we boven gezien hebben zijn ook Dorleijn en Vaessens inmiddels de ogen opengestaan voor deze fetisj-aanbidding (waar ze vroeger 'naïef en ongerefleeteerd' aan meededen). Dit moge een manier zijn om de zaak te bekijken, het is op zijn minst een eenzijdige kijk, waarbij men zich dient te realiseren dat er ook het een en ander verloren gaat. Als je kunst beschouwt als fetisj genereert dat een spe-

cifiek soort, ongetwijfeld interessante, onderzoeksvragen, maar raakt tevens een aantal zaken uit zicht. Men onttrekt zich de mogelijkheid over bepaalde aspecten van de kunstervaring nog langer zinvol te spreken en men zal daarover (in de geest van Wittgenstein) noodgedwongen het zwijgen toe moeten doen. Of dat een gewenste situatie is, daarover gaat nu ook voor een belangrijk deel de discussie die door toedoen van Thomas Vaessens' *De revanche van de roman* is ontbrand.⁴ Toegespitst: er is een groep die denkt dat er buiten het sociologische eigenlijk niets steekhoudends meer over kunst te zeggen valt, en een groep die denkt dat dat wél het geval is, wat voor een heksentoer dat misschien ook is.

Waarover die laatste groep iets zou willen zeggen, is met name het specifieke kennismoment van het esthetische. Voor Kant lag dat vervat in het smaakoordeel. Als men iets mooi vindt, wordt dat volgens Kant veroorzaakt doordat men een vrij spel tussen verbeelding en verstand ervaart. Dat wil zeggen dat er een harmonische verhouding is tussen verbeelding en verstand, zonder dat daarbij een van beide de boventoon voert. Dus zonder dat de verbeelding op hol slaat en alle betekenis die het verstand eraan zou kunnen geven frustreert, maar ook zonder dat het verstand de wereld van de verbeelding met een eenduidige betekenis het zwijgen oplegt. Dit hele proces gaat gepaard met een subjectief gevoel van welbehagen en de ervaring dat het kunstwerk doelgericht is, terwijl het toch geen doel heeft.

Toch is het zo dat Kant aan dit subjectieve gevoel een universele waarde toekent: het gevoel gaat gepaard met het idee dat ieder ander in een vergelijkbare situatie dezelfde ervaring heeft. Daardoor zijn bij kunstwaarneming zowel subjectiviteit als algemeengeldigheid in het geding. Kunst geeft het gevoel deel van een gemeenschap uit te maken, zij het dat deze een gemeenschap van individuen is. Dit noemt Kant *sensus communis*. Het begrip heeft een utopische lading, maar is geen sociaal-politiek categorie: 'Zij draagt de idee in zich van een "waarachtige" sociale band, namelijk een band die niet langer zou zijn bepaald door belangen, evenmin zou zijn bemiddeld door het verstand, noch gestuurd door een bepaald doel.' (Vande Veire 2002: 45)

Het subtiële (en wat ons betreft nog steeds rake) aan Kants analyse is dat hij het kennismoment van kunst op een heel specifieke plek situeert: tussen het particuliere en universele (het vrije spel), en tussen het subjectieve en gemeenschappelijke (*sensus communis*). En dit is meteen ook de reden waarom tekstinterpretatie in wetenschappelijk opzicht een problematische activiteit is (vgl. Dorleijn 2009).

Vaessens hamert er steeds op dat modernistische en autonome kunst de pretentie heeft universeel te zijn, dat zij naar het hogere verwijst enzovoorts, met de duidelijke suggestie dat het daarmee elitair en pretentius is. In deze visie resoneert onmiskenbaar de bourdieuaanse kritiek op het denken over kunst in de geest van Kant. Maar die kritiek berust op een misverstand. Kants analyse behelst iets anders dan dat kunst puur en zuiver zou moeten zijn.⁵ Kant geeft geen poëtica, maar een

4 Een selectie uit de kritieken: 't Hart 2009, Heijne 2009, Peeters 2009, Reisel 2009, Reugenbrink 2009, Storm 2009, Vitse 2009.

5 Er bestaat een misverstand over het Kantiaanse project, dat gretig aangegrepen wordt en gevoerd wordt door Bourdieu's kritiek op Kant. Wat Kant beoogt is een, zoals dat heet, transcendentale analyse te maken van het esthetische oordeel. Dat betekent dat hij analyseert wat het esthetische oordeel behelst ('mogelijk maakt') als je er alle bijzaken afpelt. Voor alle duidelijkheid: die bijzaken zijn daar-

analyse van het esthetische. Voor hem maken objectieve kennis, morele kwesties, en ook het aangename niet de essentie uit van het esthetische oordeel. Dat impliceert geenszins dat kunstuitingen (als feitelijk maatschappelijk fenomeen) niet ook al deze elementen in zich zouden kunnen bevatten (en daadwerkelijk bevatten).⁶

Je kunt je goed voorstellen dat de wijze waarop Kant het esthetische situeert (tussen het particuliere en het gemeenschappelijke) voor een sociologische benadering nogal problematisch is. Toch heeft een leerling van Bourdieu, Nathalie Heinich, een boeiende poging ondernomen om ook sociologisch recht te doen aan Kants intuïtie.⁷ Volgens haar heeft de sector kunst een sociaal kenmerk dat nergens anders in de maatschappij te vinden is: *singularité*. Dit begrip duidt een sociologische hoedanigheid van de kunstenaar aan. De kunstenaar is de belichaming is van de sociale paradox, die Heinich de 'normalisatie van het abnormale' noemt en die onder andere tot gevolg heeft dat zijn 'carrière' wezenlijk verschilt van de burgerlijke carrière. En doordat de kunstenaar er sociaal uitspringt, valt hem onwillekeurig een in het oog lopende rol als publiek figuur toe. De sociologische waarde van deze rol is opmerkelijk. De rol van de schrijver als publieke figuur wordt gelegitimeerd door zijn werk, maar is er zeker geen duplicaat van. In de autonome literatuur zijn het werk van de schrijver en diens rol als publiek figuur complementair. Men kan dan ook niet spreken van autonoom werk of de schrijver als een autonome publieke figuur, maar van autonoom *schrijverschap*: de onlosmakelijke combinatie van werk en rol als publieke figuur.

Sociologisch gezien wijkt de publieke rol van de moderne schrijver sterk af van die van de moderne politicus en de moderne moralist (priester, dominee, sociale hervormer). De kunstenaar wijst niet de weg en is evenmin een voorbeeld. Hij is op het publieke toneel, dat wil zeggen: hij is zichzelf, als uniek persoon, in al zijn subjectiviteit. Hij is voor de burger geen voorbeeld, maar een spiegel. De burger kan zichzelf al dan niet herkennen in het extreme subject dat de schrijver publiekelijk toont en waarmee hij nolens volens een hoogstpersoonlijke waarheid etaleert. De schrijver geeft daarom niet zelden aanstoot. Zijn voornaamste effect is dat hij de burger fascineert, met het mengsel van begeerte en angst dat daaraan eigen is.

mee niet gediskwalificeerd, noch gedeclasseerd, maar worden voor het specifieke van het esthetische oordeel als niet relevant terzijde geschoven. Objectieve kennis (waarheid), goed en kwaad (ethische kwesties), maar ook het aangename (natuurlijke neigingen) maken niet de essentie uit van het esthetische oordeel. Het is met name dat laatste aspect waarop Bourdieu kapitaliseert: "Pure" taste and the aesthetics which provides its theory are founded on a refusal of "impure" taste of aisthesis (sensation), the simple, primitive form of pleasure reduced to a pleasure of the senses, as in what Kant calls "the taste of the tongue, the palate, and the throat, a surrender to immediate sensation [...]" (Bourdieu 1989: 486).

6 Ongetwijfeld heeft het *Gedankenexperiment* van Kant wel enige invloed gehad op bepaalde kunstbeschouwingen en -legitimaties, zoals l'art pour l'art. Maar Kants analyse heeft zeker niet de *kunstpraktijk* gedomineerd. Zowel in de poëtica als de kunstpraktijk van het realisme, naturalisme, dada, surrealisme, maar ook van het modernisme stellen schrijvers zich doelen en uiten zij pretenties die ver afstaan van Kants analyse van de esthetische ervaring.

7 Zij heeft methodologisch afstand genomen van de 'kritische' literatuursociologie van Bourdieu en heeft in een hele serie studies een interessante literatuursociologie ontwikkeld, die analytisch en beschrijvend is in plaats van normatief, zie: Heinich (1996), Heinich (2000), Heinich (2003), Heinich (2005). Voor een karakteristiek van Heinichs kunstsociologie, en voor m.n. een beschrijving van haar kritiek op Bourdieu, zie Danko (2008).

Als we weer even terugkeren naar Kant, dan zou je kunnen zeggen dat Heinrichs benadering erop gericht is te onderzoeken wat de sociologische effecten zijn van de esthetische ervaring als een specifiek en autonoom type kennis, anders gezegd: wat de effecten zijn van de productie en receptie van de esthetische ervaring als iets dat altijd particulier ervaren wordt, maar waar vervolgens wel op collectieve schaal over gesproken en geschreven wordt. Rondom dit esthetische vormde zich in de moderniteit een heel eigen maatschappelijke domein. Dat dit domein historisch contingent en niet universeel is, daarin heeft Bourdieu natuurlijk gelijk, en hij heeft er veel zinnigs en prikkelends over gezegd.⁸ Dat het daarom louter om een schijnvertoning (*illusio*) zou gaan, ontkent Heinrich echter. Het volgende citaat laat duidelijk zien in welk opzicht ze van Bourdieu verschilt:

Het is juist niet mijn bedoeling de spelers in de kunstwereld te beroven van hun motieven en beweegredenen door deze te demystificeren of te deconstrueren. [...] Ik wil de uiteenlopende motieven begrijpen, niet rechtvaardigen. Ik probeer de beweegredenen die individuele mensen kunnen hebben om te hechten aan beelden en waarden op te sporen, en vast te stellen wat daarvan op collectief niveau de effecten zijn. [...] Ik pleit niet voor een sociologie *van* de kunst, maar voor een sociologie *vanuit* de kunst, die de kunst als uitgangspunt of als steunpunt neemt. (Heinich 2003: 12-13)

Dat Dorleijn de ‘verstehende’ literatuursociologie van Heinrich niet wetenschappelijk genoeg vindt, laat zich raden, maar het is wel verwonderlijk dat Vaessens er geen oog voor heeft. Zijn voornaamste zorg is immers de rol van de schrijver als publieke figuur. Heinrich laat zien dat juist de singularité, de sociologische constellatie dus waarin de autonome literatuur optreedt, zo’n rol genereert.

3 De autonomie van het subject

3.1 *De modernistische schrijver: grandeurs et misères van het subject*

Tot nu toe hebben we Vaessens en Dorleijn als ‘polder-bourdieusiens’ op één lijn gesteld. Maar ze trekken maar gedeeltelijk gezamenlijk op. Op een bepaald moment gaan hun wegen uiteen. Dorleijn houdt consequent (en zagezegd ‘moedwillig’) zijn institutionele benadering vast. Daarbinnen zijn alle literaire stromingen hem als het ware even lief, of beter: om het even. Intrinsiek interessant is de opvolging van literaire stromingen binnen zijn kader niet: het is in feite elke keer weer hetzelfde sociale spel dat er gespeeld wordt. Dat ligt anders bij Vaessens. Op zijn opvattingen zullen wij ons voor de rest van het betoog concentreren.

Bij Vaessens is de institutionele en cultuurhistorische analyse een *stepping stone* naar iets anders, op weg naar een misverstand in onze optiek. Met zijn kritiek op de humanistisch-modernistische en de postmodernistische literatuuropvattingen beoogt hij ruimte te creëren voor een andere, nog prille literatuurstroming, die van het ‘laatpostmodernisme’. Hij beweert, zou je kunnen zeggen, dat de moderne schrijver in Nederland rond 1880 werd ‘gemobiliseerd’ (humanistisch-modernisme), sinds de jaren zestig is ‘gedemobiliseerd’ (postmodernisme), maar dat hij

8 Zie Bourdieu 1992.

sinds 9/11 is ‘geremobiliseerd’ (laatpostmodernisme). Zo’n analyse is in potentie interessant en belangwekkend, maar doordat Vaessens zowel het humanistisch-modernisme als het postmodernisme tamelijk karikaturaal behandelt, weet hij niet te overtuigen. Bij voorbeeld: wat verstaat Vaessens onder ‘humanistisch’? Wij nemen aan de opvatting waarbij het individu als subject erkend wordt en als zodanig centraal staat in het denken over de werkelijkheid, een opvatting die geldigheid kreeg met het ontstaan van de moderniteit, laten we zeggen rond het midden van de achttiende eeuw. (Dit in tegenstelling tot ‘antihumanistische’ of ‘posthumanistische’ opvattingen waarbij het subject geproblematiseerd wordt.) En wat verstaat hij onder ‘modernistisch’? We nemen aan de hele breedte van reacties tegen de moderniteit als disciplinerend en normaliserend programma en tegen de onttovering die zij voortbracht.

Welnu, als we deze twee aspecten combineren, dan komen we uit bij figuren die ofwel wanhopig en verscheurd ofwel woedend en opstandig zijn (en alle gradaties die tussen die polen mogelijk zijn) en wier houding hoe dan ook *subversief* is geweest. We komen dan in ieder geval *niet* uit bij figuren zoals Vaessens die schetst: schrijvers met ‘chique standpunten’, benauwd om ‘hun stellingen te verlaten’, en lijdend aan ‘literaire smetvrees’. Het bevreedt ons dat Vaessens’ daarmee geheel voorbijgaat aan wat het ‘humanistisch modernisme’ volgens ons in de eerste plaats is geweest: protest tegen conventies, aversie van regels en grenzen, en obsessie met het subjectieve, of we nu denken aan Multatuli of aan Kloos, aan Van Ostaijen, Van Schendel, Marsman, Du Perron, Boon, Hermans of Reve. Ze staan zonder uitzondering scheef in hun tijd en van geen van deze figuren heeft de contemporaine burger chocola kunnen maken.

Daar komt bij dat Vaessens de ‘humanistisch modernist’ bij herhaling een hang naar zuiverheid en naar het hogere toeschrijft. Hoe definieert hij de zuiverheid van deze schrijvers?

Wat zuiver is, laat zich eigenlijk alleen definiëren in relatie tot het tegendeel ervan: ‘onzuiver’. Onzuiver is de roman die zichzelf al te nadrukkelijk verbindt aan het voorbijgaande of de auteur die zich door andere dan literaire motieven laat leiden, bijvoorbeeld door ‘wat de gemoederen bezighoudt’ en door het verlangen daarop in te spelen. (Vaessens 2009: 9)

Ook dit bevreedt ons. Want hoe zit het dan met *Max Havelaar*, *Bezette stad*, *Mijn kleine oorlog*, *Op weg naar het einde* en *King Kong*? Natuurlijk kunnen we uit de tijd van het modernisme ook wel een rijtje zalvende zoekers naar het zuivere en het hogere samenstellen (bij voorbeeld P.N. van Eyck, Dirk Coster, Maurice Roelants en Anthonie Donker), maar dan moet je toch echt goed zoeken en krijg je bovendien een rijtje auteurs dat de modernistische canon nauwelijks gehaald heeft. Nee, dat wat Vaessens humanistisch-modernisten noemt, vormt ons inziens juist een verzameling per definitie onclassificeerbare subjectievelingen, die allen dwars door elkaar lopen en op wier werk met de beste wil van de wereld geen lijn te trekken is. Dat zij allen op een eigen, grillige manier precies passen in de crisis-sfeer van de non-constellatie, die men ‘modernisme’ noemt, dat is nu net wat ieder van hen volgens ons tot een ‘humanistisch modernist’ maakt.

De aanstoot, die de schrijver als publieke figuur bijna als vanzelf geeft, zit hem in de onafhankelijke opstelling die hij kiest. In de wijze waarop de schrijver zijn

vrijheid gestalte geeft. Zijn werk biedt hem de gelegenheid met artistieke middelen zijn vrijheid volledig te realiseren. In dat werk is hij dan ook *soeverein*: heroische schepper van een unieke vorm, uitvinder van een wonderbaarlijk labyrint. Deze vrijheids-maniak, als we de kunstenaar voor de gelegenheid zo mogen betitelen, botst als publieke figuur natuurlijk onmiddellijk met de maatschappelijke conventies, die er uit hun aard op gericht zijn aan de vrijheid van alle burgers *grenzen* te stellen. De aanstoot die de schrijver als publieke figuur geeft, verwijst direct naar de morele kern van de moderne samenleving, namelijk naar de vraag: hoe moeten individuele burgers een collectief vormen? Daarom heeft de kunstenaar in het publieke domein het effect van een magneet.

Moderne literatuur verbeeldt de *grandeurs et misères* van het moderne subject, gekooid als hij is in zijn eigen vrijheid. Een eindeloze stroom 'allerindividueelste expressies' van 'allerindividueelste emoties' was het gevolg, waarbij de vraag of een beschreven handeling of gevoel fatsoenlijk of zelfs maar begrijpelijk was, ondergeschikt werd gemaakt aan de eis dat deze authentiek waren. Als de kwalificatie zuiverheid al op modernistische schrijvers van toepassing is, dan betreft het geen hang naar het hogere, maar concentratie op de vorm van het werk; en als streven naar het hogere al op hen van toepassing is, dan betreft het geen zweverige religiositeit, maar de ambitie een ander en liefst zo nieuw mogelijk taalgebruik te scheppen.

Tegelijkertijd dicht Vaessens de literaire kritiek in het voetspoor van de New Critics (bij ons in dat van *Merlyn*) dezelfde bedaaide, benauwde en betuttelende eigenschappen toe als die welke hij toekent aan de 'humanistisch-modernistische' schrijvers wier werk zij becommentariëren. Het is de vraag of dit juist is. *Merlyn* zette zich immers juist af tegen een literaire kritiek die zich met allerlei eigen oordelen opstelde tussen het werk en de lezer en geen aandacht kon opbrengen voor de eigenaardigheden van het werk van de 'humanistisch-modernistische' schrijvers. Goedbeschouwd sloofden merlinisten zich juist uit om de thematiek van onaangepastheid, die erin overheerste, zonder enige reserve te accepteren voor wat deze was, en namen zij de moeite om geduldig de onconventionele, vaak zelfs hermetische vorm, die er onlosmakelijk mee verbonden is, te ontrafelen. Van Fens, Oversteegen, d'Oliveira kan niet beweerd worden dat zij de subversiviteit van de 'humanistisch-modernistische' schrijvers hebben weggemofield of doodgedrukt. Veeleer hebben zij hun uiterste best gedaan om deze uit te stallen en op te wrijven.⁹ Vaessens heeft natuurlijk wel een punt als hij vaststelt dat *Merlyn* het schrijverschap van de 'humanistisch-modernisten' heeft gecanoniseerd en dat daarvan wellicht een vervlakkende werking is uitgegaan. De vraag is echter of canonisering en subversiviteit wel zo onverenigbaar zijn. We komen daarover nog te spreken.

9 Dat de praktijk in de loop van de tijd tot een kunstje verwerd, doet niets af aan de waarde van die benadering, al heeft de popularisering zeker bijgedragen tot de democratisering van de literaire kritiek in laatste decennia van de vorige eeuw. Vgl. Ruiter en Smulders (1996: 325-326). Interessant is in dit verband Jancovich (1993) over de cultuurkritische en politieke dimensie van de New Critics.

3.2 *De poortwachter als ironicus*

Vaessens geeft een merkwaardig beeld van het modernisme, en daarmee ook van de postmoderne kritiek daarop. In het voetspoor van Lyotard stelt hij dat de grote verhalen van bevrijding, van emancipatie, de humanistische idealen van verheffing en morele vooruitgang, hun overtuigingskracht hebben verloren. Door de wijze waarop Vaessens het literaire modernisme bestempelt, maakt hij ook dit modernisme tot een onderdeel van zo'n groot verhaal. Pas met de komst van het postmodernisme hebben volgens Vaessens ook in de literatuur de pretenties van universalisme en zuiverheid hun vroegere overtuigingskracht verloren.

Ook de Amerikaanse filosoof Richard Rorty wordt in dit kader door Vaessens in stelling gebracht. Blijkens het grote aantal malen dat hij aan Rorty refereert, is deze een belangrijk intellectueel referentiepunt voor hem. Instemmend citeert hij Rorty's kritiek op de metafysica. Metafysici, zo formuleert Rorty het in *Contingency, irony and solidarity* (1989), zijn mensen die op zoek zijn naar een *final vocabulary* (een eindvocabulaire), een eenduidige en funderende waarheid, waar uiteindelijk alles toe te herleiden is, en die verwijst naar een werkelijkheid buiten de taal. Metafysici vindt men volgens Rorty niet alleen onder filosofen. Het begrip fungeert bij hem als een *pars pro toto* voor iedereen die op zoek is naar vastigheid.

Voor Vaessens behoort de modernistische literatuur tot het domein van de metafysicus: ze is volgens hem immers gericht op het universele en het zuivere. Rorty's kritiek op de metafysica treft dus ook de modernistische literatuur, want, aldus Vaessens,

als macht en machtswoorden niet meer gelegitimeerd kunnen worden onder verwijzing naar universele criteria, dan ligt daarmee ook de literatuuropvatting van het humanistische modernisme onder vuur. Was de literaire poortwachter voorheen een 'stadhouder van het Ware, het Goede en het Schone', de postmoderne literaire intellectueel verwerpt alle Grote Verhalen over het Ware, Goede en Schone. (Vaessens 2009: 43)

Deze gelijkstelling van modernistische literatuur en metafysica is merkwaardig. Het lijkt erop dat Vaessens het essay 'Private Irony and Liberal Hope' in *Contingency, irony and solidarity* niet goed heeft gelezen. Nadat Rorty in eerder werk de filosofie als levensvatbaar project failliet had verklaard als zijnde onherroepelijk metafysisch, zoekt hij in *Contingency, irony and solidarity* zijn heil uitdrukkelijk bij de literatuur. Schrijvers zouden namelijk niet in de metafysische valkuil vallen waar de filosofen de een na de ander ingetuimeld zijn. Veelzeggend genoeg was Rorty aan het eind van zijn leven dan ook verbonden aan het Department of Comparative Literature van Stanford University. Deze belangstelling van een grote postmoderne filosoof voor de literatuur (en meer in het bijzonder voor modernistische literatuur) is in het kader van Vaessens betoog toch op zijn minst interessant.¹⁰

Vaessens noemt in zijn beschouwing over Rorty wel expliciet de metafysicus, maar de ironicus noemt hij niet, terwijl die door Rorty als de grote tegenspeler van de metafysicus het veld wordt ingestuurd. Juist in de figuur van de ironicus wordt

¹⁰ Ook andere notoir postmoderne denkers als Foucault en Derrida hadden een sterke voorkeur voor modernistische auteurs.

door Rorty de literatuur tegenover de filosofie geplaatst. Bij Vaessens geen woord hierover. Alleen impliciet refereert hij aan de ironicus in een passage waarin Rorty in de mond wordt gelegd dat postmoderne intellectuelen het publiek vernederen door alles wat de gewone man heilig vindt, weg te deconstrueren.¹¹

Inderdaad oppert Rorty de gedachte dat de ironicus in potentie wreed kan zijn: ‘Ironism [...] results from the awareness of the power of redescription. But most people do not want to be redescribed.’ (Rorty 1989: 89). Maar ten eerste ziet Rorty hierin een probleem dat het publiek in het algemeen met intellectuelen heeft (en hij noemt in dit verband de irritatie die modernisten als Baudelaire en Nabokov hebben gewekt). Ten tweede is deze constatering voor hem geenszins reden de ironicus zijn congé te geven en zijn heil dan maar weer te zoeken bij de metafysicus. Integendeel. Weliswaar is het zo dat de ironicus’ voorliefde voor redescription voornamelijk een privé-aangelegenheid is, maar er is ook wel degelijk een publiek belang aan verbonden. Publiek handelen

requires me to become aware of all the various ways in which other human beings whom I might act upon can be humiliated. So the liberal ironist needs as much imaginative acquaintance with alternative final vocabularies as possible, not just for her own edification, but in order to understand the actual and possible humiliation of the people who use these alternative final vocabularies. (Rorty 1989: 91-92)

De ironicus is degene die in geen enkel *final vocabulary* gelooft, die voortdurend twijfelt aan haar eigen vocabulaire (de ironicus is bij Rorty een zij), onder de indruk is van andere vocabulaires die ze ontmoet, er nieuwsgierig naar is, en ook voortdurend bereid is haar eigen vocabulaire te herschrijven, niet in een enkel vocabulaire opgesloten wil worden. (Her)schrijven is het scheppen van nieuwe werelden, en niet zozeer het benaderen van de ware wereld.

Op de positie van Rorty is het nodige af te dingen,¹² maar een discussie erover had het betoog van Vaessens meer diepgang kunnen geven. Het lijkt of Vaessens een positief gecaste ironicus niet erg goed kon gebruiken, en haar daarom maar wegmoffelt, al was het maar omdat Rorty’s ironicus zijn argumentatie over het vermeende autoritaire en metafysische van het modernisme op zijn minst zou problematiseren. De ironicus bij uitstek is namelijk de literair criticus, aldus Rorty. En hij somt een aantal critici op die het bij Vaessens juist hebben moeten ontgelden als autoritaire humanistische poortwachters, als metafysici dus: Matthew Arnold, Walter Pater, F.R. Leavis, Edmund Wilson, Lionel Trilling, Frank Kermode, Harold Bloom.

‘Literary criticism does for the ironist what the search for universal moral principles is supposed to do for the metaphysician,’ zegt Rorty dan (1989: 80). Een zin die makkelijk verkeerd gelezen kan worden. Rorty bedoelt niet dat literaire critici op zoek zijn naar universele waarden die in goede literaire teksten geopenbaard zouden worden (Vaessens 2009: 27), maar dat ze juist niet in dergelijke universele waarden geloven.

Critici zijn niet eenkennig, ze hebben (in de beeldspraak van Rorty) een grotere kenniskring dan alleen maar de mensen uit de buurt waar ze toevallig wonen.

11 Vaessens (2009: 62-63)

12 Zie bijvoorbeeld Calder (2007).

Ironist read literary critics, and take them as moral advisers, simply because such critics have an exceptionally large range of acquaintance. They are moral advisers not because they have special access to moral truth but because they have been around. They have read more books and are thus in a better position not to get trapped in the vocabulary of any single book. (Rorty 1989: 80-81)

De klassieke omschrijving van *criticism* door Matthew Arnolds als 'to know the best that is known and thought in the world' krijgt in dit perspectief ook een heel andere lading. Het kan heel goed gelezen worden als een oproep om een veelheid aan mogelijkheden om de wereld te zien beschikbaar te stellen, zeker als men het (meestal niet geciteerde) vervolg van de zin leest: 'and by in its turn making this known, to create a current of true and fresh ideas'.¹³ Dat 'best' verwijst in zo'n interpretatie dan ook niet naar iets wat aan universele en vaststaande esthetische en morele criteria voldoet (zoals Vaessens suggereert), maar juist naar de singulariteit en alteriteit (eigenheid en andersheid) van de werken die in de canon zijn opgenomen.¹⁴

Zo komen we in een nogal ironische omkering terecht: de helden van opper-postmodernist Rorty zijn juist de humanistische poortwachters waar Vaessens zich zo fel tegen afzet. Dat is ook Vaessens zelf niet ontgaan. Heel diep weggestopt in een voetnoot in het laatste hoofdstuk van zijn betoog, vermeldt hij Rorty's vreemde voorkeur voor poortwachters. Interessant is dat hij daarbij verwijst naar Andrew Gibson die in *Postmodernity, Ethics, and the Novel* (1999) Rorty, samen met Wayne Booth, Martha Nussbaum en Alisdair MacIntyre, een 'pre-structuralist' positie had toegeschreven. Dat moge een juiste karakterisering zijn, dat neemt niet weg dat de door Gibson genoemde vier auteurs voor het betoog van Vaessens uiterst relevant zouden zijn geweest, al was het maar omdat ze in de periode van het ironisch en relativistisch postmodernisme nadrukkelijk aandacht voor het ethische aspect van de literatuur hebben gevraagd, en zo voor het maatschappelijk belang van literatuur hebben gepleit. Gibson werpt hun echter voor de voeten de verworvenheden van het poststructuralisme onvoldoende te hebben geïncorporeerd, en vermoedelijk onderschrijft Vaessens deze mening. Maar op welke wijze Vaessens die verworvenheden zelf heeft geïncorporeerd blijft onduidelijk. De uitvoerige interpretaties die hij geeft van zijn canon van favoriete laat-postmoderne romans verdienen volgens ons alle lof maar ze blinken nu net niet uit door geavanceerd gebruik van poststructuralistische subtiliteiten. In *Merlyn* zouden ze niet misstaan hebben.¹⁵

13 Zie Arnold (1970: 142). Zie ook De Graef (1998).

14 Zie Attridge (2004).

15 Het is ook om een andere reden jammer dat Vaessens niet wat dieper ingaat op de argumentatie van Rorty en met name ook de reacties die daarop zijn gekomen. Want Rorty heeft forse kritiek gekregen op zijn ironische positie (zie o.m. Hall 1994, Gutting 1999, Calder 2007). Hij beperkt het speelveld van de ironicus ondanks lippendienst aan het publieke belang uiteindelijk nadrukkelijk tot de privé-sfeer. Literatuur maakt daarmee dus geen deel uit van het publieke debat, maar betreft slechts het in de privé-sfeer uitproberen van andere taalspelen en werkelijkheidsmodellen. Deze kritiek is natuurlijk relevant voor Vaessens pleidooi voor het laat-postmodernisme waarin literatuur juist weer wel vormen van engagement (en dus met het publieke) zou ambiëren.

3.3 *De canon als spektakel van het subject*

Voor Rorty is de canon dus niet iets dat alles tot een eindvocabulaire probeert terug te brengen, integendeel: hij is een uitstekend middel om juist niet opgesloten te worden in een enkel vocabulaire. Een fervent verdediger van de canon is Harold Bloom. Deze auteur van het vuistdikke *The Western Canon*, is in de ogen van bestrijders van de canon een soort superpoortwachter.¹⁶ Juist omdat hij zo'n uitgesproken exponent is van Vaessens' gewraakte poortwachter is het interessant eens naar Blooms opvattingen over de canon te kijken. En dan zien we dat zijn idee over de canon mijlenver afstaat van het brave en wat slaapverwekkende beeld dat Vaessens ervan schept. Deze oude humanist komt verbazingwekkend dicht in de buurt van de postmoderne positie van Rorty. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Bloom een van Rorty's intellectuele helden is.

Bloom bestrijdt vanzelfsprekend dat de canon tot stand is gekomen door een manipulatie van poortwachters. Werken die erin slagen een canonieke status te bereiken doen dat volgens Bloom op eigen kracht, doordat ze iets heel eigens hebben. Aan de canon ligt dan ook zeker niet een principe van gelijkvormigheid en identiteit ten grondslag, maar juist van andersheid. Alleen die werken maken een kans in de canon terecht te komen die zich voldoende van voorgaande grote werken onderscheiden. Grote auteurs worden dan ook voortgedreven door een *anxiety of influence* (de angst voor een al te grote beïnvloeding door voorgangers), canonieke werken zijn au fond *strong misreadings* van grote andere werken uit de traditie.

In feite verkondigt Bloom daarmee een op de spits gedreven individualisme en subjectivisme. De canonieke schrijver is opmerkelijk genoeg juist géén Rortiaanse ironicus maar een metafysicus. Hij wil koste wat het kost voorkomen dat hij opgesloten wordt in het vocabulaire van zijn voorgangers en is er daarom op uit een eigen vocabulaire te ontwikkelen, gedreven door de 'horror of finding oneself to be only a copy or a replica' (Rorty 1989, 29). Noodgedwongen doet hij dat op basis van de traditie, maar hij gebruikt deze als iets 'which he simply beats into a shape which will serve his own purposes' (Rorty 1982: 151). Zijn eigen vocabulaire zal hij ongetwijfeld als de laatste waarheid beschouwen. Maar de canon als geheel, met al die metafysici op persoonlijke titel, vormt natuurlijk een ironisch spektakel bij uitstek: 'a crowd of eccentrics rejoicing in each other idiosyncrasies' (Rorty 1982: 151). Dit is beslist geen erg verheffend schouwspel: het hogere, het universele en het zuivere (al die noties die Vaessens met de humanistische cultuur verbindt) zijn er dan ook ver te zoeken. Niks geen universele eeuwige waarden, maar juist *strangeness* en singulariteit bepalen het beeld. De canon is de plek waar zich een 'Malthusian struggle for the survival of the fittest' (Bloom 1994: 15) afspeelt. Dat de canon (cq. de zogenaamde humanistische cultuur) een erg opvoedkundige instrument zou zijn, wordt door Bloom dan ook hartgrondig ontkend:

The silliest way to defend the Western Canon is to insist that it incarnates all of the seven deadly moral virtues that make up our supposed range of normative values and democrat-

16 Bloom had ten tijde van de *cultural wars* ondubbelzinnig positie gekozen voor de canonieke traditie en tegen allerlei aanvallen op de canon vanuit de hoek van wat hij als de *School of Resentment* aanduidde. Deze aanvallen waren volgens hem politiek geïnspireerd en stoelden niet op de kwaliteit van de werken waarvan men vond dat ze ten onrechte vergeten of buitengesloten waren.

ic principles. This is palpably untrue. [...] The West's greatest writers are subversive of all values, both ours and their own. [...] If we read the Western Canon in order to form our social, political, or personal moral values, I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation. (Bloom 1994: 29)

Het valt te betwijfelen of alle educatieve verdedigers van de canon deze uitspraak onverkort zouden willen onderschrijven, maar het geeft wel aan dat er op zijn minst een onderscheid gemaakt moet worden tussen de ideologische inkadering van de canon en de canon zelf. De canon kan voor humanistische doeleinden ingezet worden, maar dat maakt de canon nog niet onschuldig. Vaessens maakt dat onderscheid niet waardoor hij zijn polemische pijlen te vaak op het verkeerde doel richt.

4 De maatschappelijke autonomie: het schandaal van de fictie

De revanche van de roman is een pleidooi voor een maatschappelijk geëngageerde literatuur. De ontwaarding van de literatuur is, aldus Vaessens, te danken aan het feit dat literatuur zich in zichzelf heeft opgesloten en van de maatschappij heeft afgekeerd ('autonoom'), daarbij stevig geholpen door de critici, die aan 'litterair-correcte reserve' jegens maatschappelijk betrokken literatuur lijden. De oplossing bestaat er volgens Vaessens uit dat schrijvers en critici hun 'litteraire smetvrees' afleggen, 'hun stellingen verlaten', 'bruggen met de wereld slaan' en 'breken met de chique literaire conventies van vóór de ontwaarding'. Aan het slot van zijn introductie vat Vaessens zijn oplossing als volgt beknopt samen:

De revanche van de roman is dus óók een pleidooi voor de discursieve lectuur van literatuur, die romans serieus neemt als volstrekt ernstige en zo oprecht mogelijke bijdragen van schrijvers aan reële debatten over de wereld van vandaag. (Vaessens 2009: 16)¹⁷

Confronteren we dit citaat met het motto van Arnon Grunberg dat Vaessens aan zijn betoog meegeeft, en dat als volgt luidt:

De getuigen vroegen zich vertwijfeld af waar de vijand was en wanneer eindelijk het boek zal worden geschreven dat de machtigen doet sidderen op hun witte behaarde benen, het boek dat de wereld verandert, het boek dat van woorden pijlen maakt die in zoet gif gedoopt zijn, kortom het boek dat de macht van het fictieve woord bewijst.

De lezer kan vermoeden dat Vaessens dit als een treffende beschrijving beschouwt van het doel dat hij zich met zijn boek heeft gesteld. Toch is het de vraag of het motto wel zo van toepassing is op zijn betoog. Grunbergs woorden voeren het antagonistische aspect van literatuur ten tonele. Literatuur stoot autoriteiten van

17 Dit citaat uit Vaessens betoog is bepaald geen incident, integendeel, varianten ervan keren voortdurend terug. Enkele voorbeelden: 'Als discursieve kunstvorm is literatuur per definitie betrokken op debatten in de publieke sfeer. Geëngageerde literatuurbeschouwing richt zich op die betrokkenheid. Zij kijkt naar wat de literatuur teweegbrengt of wil brengen in de wereld, en daarbij abstraheert zij vooral niet van geschiedenis of levensbeschouwing.' (Vaessens 2009: 224). En: 'We moeten literaire teksten lezen als ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer, zonder daarbij onmiddellijk klaar te staan met de hakbijl van de deconstructie of de politiek correcte meetlat van het postmodernisme. Teksten willen, met alle morele en intellectuele onhandigheden die ze misschien bevatten, serieus genomen worden als bijdragen aan heel reële debatten.' (Vaessens 2009: 224).

hun troon (de *machtigen* [...] op *hun witte behaarde benen*). En zij doet dat door *fictie*, die de agressieve kracht heeft van *pijlen*, maar wel van pijlen die bij hun binnendringen in het lichaam van *de vijand* de werking hebben van *zoet gif*. Fictie als zoet gif, dat is een mooi beeld voor het effect dat literatuur kan hebben. Vaessens legt de nadruk op de actualiteit en op de discursieve reflectie daarop, terwijl Grunberg de nadruk legt op de verbeelding en het vermogen van de fictie. Het lijkt erop dat hier een misverstand tussen Vaessens en de wereld van de literatuur aan het licht komt. Deze bestaat eruit dat schrijvers als Grunberg en Kellendonk (die door Vaessens eveneens ten onrechte als getuige à décharge wordt opgeroepen)¹⁸ het spelelement en het alsof-karakter van literatuur als het wezen van literatuur beschouwen, terwijl Vaessens juist voorstelt literatuur van deze eigenschappen te verlossen. Ten grondslag aan dit misverstand ligt ons inziens verwarring inzake wat autonomie nu eigenlijk is.

Vaessens doet het voorkomen alsof autonomie een maatschappelijke positie is die je als schrijver kunt kiezen of verlaten.¹⁹ Dit is niet zo. Literaire autonomie is een van de effecten van de moderniteit. Niemand heeft literaire autonomie be-raamd, evenmin als iemand haar weer zou kunnen afschaffen, al is ze natuurlijk ook weer niet eeuwig. Zij is het onwillekeurige resultaat van een veel breder proces van autonomisering, waaraan de hele westerse samenleving sinds de achttiende eeuw onderhevig is geweest, dat in de negentiende eeuw in een versnelling is geraakt en nog steeds voortschrijdt. De scheiding tussen kerk en staat is het bekendste voorbeeld van dat proces, de scheiding der machten, de scheiding tussen staat en economie, het ontstaan van vakspecialismen in wetenschap en techniek, en de daaruit voortvloeiende arbeidsdeling zijn andere voorbeelden. Op dezelfde wijze ontstond in deze periode ook de autonomie van de literatuur. Niet alleen werd literatuur nolens volens een gespecialiseerde maatschappelijke sector, ook de problematiek waarvoor schrijvers zich geplaatst zagen veranderde drastisch. De voormoderne aanname dat er een eeuwige en onveranderlijke kosmologische orde bestond, die de schrijver moest trachten te benaderen door haar te bezingen, was aangetast, en hij moest voortaan ex nihilo het beeld zien te scheppen van een veranderlijke orde. Deze taak werd nog eens gecompliceerd doordat het millenia lang stabiel gebleven stelsel van artistieke regels al net zo hard was aangetast. Literatuur werd dan ook het terrein van genieën, aan wie de natuur de gave had geschonken om *zelf* de regels te bedenken voor de verbeelding. Regels dus die niet meer vooraf gegeven waren, integendeel, die alleen maar bestonden in de belichaming van het ene, unieke kunstwerk dat er het resultaat van was. Het verschijnsel fictie kon opgang maken als iets wat typisch was voor dit nieuwe, maatschappelijke deelgebied.

De combinatie fictie en geniale, regelloze schepping zorgde er vervolgens voor dat literatuur steeds meer het maatschappelijke domein werd waar met behulp van de verbeelding een spel met de werkelijkheid werd gespeeld en waarin derhalve allerhande waarden uit andere maatschappelijke deelgebieden buiten spel mochten worden gezet.

¹⁸ Zie hierover Kan (2009).

¹⁹ De Groningse school, als we Dorleijn en anderen even zo mogen betitelen, is op het punt van de maatschappelijke dimensie van de literaire autonomie allermist naïef. Zie hiervoor Dorleijn, Grüttemeier, Korthals Altes (2007).

Fictie is een typisch modern verschijnsel.²⁰ Zij verwijst naar een contingente en niet naar een universele werkelijkheid, en speelt tegelijkertijd een spel met die contingente werkelijkheid door er slechts een mogelijke versie van te geven.²¹ Fictie is de plaats waar de mens soeverein kan zijn. In de spiegel van de verbeelding kan hij zijn vrijheid verwezenlijken, in tegenstelling tot in de werkelijkheid. Vertrouwdheid met fictie houdt in dat je begrijpt dat de literaire tekst wel naar de contingente werkelijkheid verwijst – en dus niet meer naar de universele –, maar ook dat die verwijzing nooit met de werkelijkheid samenvalt en dat de literaire tekst er per se niet op gericht is je aan te zetten tot handelen in de werkelijkheid. Integendeel, fictie in de moderne betekenis diende er juist toe je aan te zetten tot literair reageren, dat wil zeggen tot reflexief ‘meegaan’ in het spel der verbeelding. Fictie had een nieuw en typisch modern ‘nut’ gekregen. Dit bestond eruit dat je tijdens het lezen allerhande eenduidige maatschappelijke waardenschalen, zoals nuttig/niet-nuttig, goed/niet-goed en waar/niet-waar, opschortte, met als effect dat je in het spel van het verstand met de verbeelding op die waarden kon reflecteren. De roman werd daarmee het medium van de meerduidigheid en de dialogiciteit (Bachtin). In de literatuur heerst de zogenaamde polyvalentieconventie (Siegfried Schmidt). Dat wil zeggen dat de boodschap van de schrijver (in zijn rol van schrijver althans) niet tot een eenduidige en discursieve boodschap terug te brengen valt.

Er is niet veel literair-historische verbeeldingskracht nodig om te begrijpen dat dit rond 1800 werd ervaren als *het schandaal van de fictie*. Schandalig was dat de literaire middelen er voortaan op gericht waren de fictie ‘net echt’ te laten zijn in plaats van dat zij de verbeelde wereld van de werkelijkheid afschermden door haar te stofferen als een mythologisch domein, en dat zij er voortaan dan ook op gericht waren de protagonisten ‘net echte mensen’ te laten zijn in plaats van helden, koningen en halfgoden, terwijl de aldus verbeelde wereld toch slechts een vervormende spiegel was. Men kon erin kijken, werd gefascineerd door de illusoire aanblik, maar stootte onherroepelijk zijn neus als men in de verleiding werd gebracht de gespiegelde wereld te betreden. Dit schandaal maakte moderne fictie op een heel andere manier net zo ‘magisch’ als de classicistische spektakelstukken dat waren geweest. Voeg daarbij de magnetische werking die de schrijver als publieke ‘aanstootgever’ uitoefent, dan is het schandaal van de fictie compleet. Bij uitbreiding zouden we kunnen zeggen dat dit schandaal ‘het schandaal van de autonomie’ is, iets waar Vaessens zich anno 2009 nog aan stoort.

Enkele voorbeelden om dit duidelijk te maken. Bij het proces in 1952 naar aanleiding van de aanklacht dat passages uit de roman *Ik heb altijd gelijk* beledigend voor de katholieke bevolkingsgroep zouden zijn, heeft Hermans tot zijn verdediging aangevoerd dat hij als auteur niet juridisch verantwoordelijk kon worden gesteld voor uitspraken die hij zijn romanpersonages laat doen. Vaessens vindt dat Hermans zich dusdoende ten onrechte verschool achter zijn romanpersonages en dat hij met deze handelwijze het maatschappelijk belang van literatuur in Nederland schade heeft berokkend.

20 Natuurlijk bestond vóór 1800 het epos, de tragedie en de lyriek óók al. Maar ‘fictie’ verwees toen naar een universeel geachte kosmologische orde buiten de contingente werkelijkheid, die door het epos, de tragedie en de lyriek geëvoceerd konden worden, maar daarzonder ook bestond. Zie Schmidt (1989), m.n. de slotbeschouwingen.

21 Zie Gallagher (2006).

Gesteld dat Hermans geen auteur was geweest, maar een burger als zoveel anderen en dat hij in die hoedanigheid – bijvoorbeeld in een ingezonden stuk – had gezegd: ‘Ik, Willem Frederik Hermans, ben als Nederlands staatsburger van mening dat mijn katholieke mede-staatsburgers het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk vormen. Die naaien er op los!’ etcetera. Wat zou dat te betekenen hebben gehad? Het zou zeker een schandaal hebben opgeleverd, maar wel een onbetekenend schandaaltje. Het zou betekend hebben dat de een of andere, voor het overige anonieme burger, een zekere W.F. Hermans, iets had gedaan wat bij wet verboden is, namelijk een groep andere burgers beledigen. De rechter zou deze burger de een of andere, vermoedelijk lichte straf hebben opgelegd, die waarschijnlijk de achterpagina van de kranten nog niet gehaald zou hebben.

Het schandaal dat *Ik heb altijd gelijk* verwekte, was van een heel andere orde, aangezien het onderdeel uitmaakte van het *schandaal van de fictie* en dus op een gevoelige manier verwees naar de problematiek van de vrijheid. Het ging iedereen aan voor zover hij of zij die roman gelezen had, of hij of zij nu katholiek was of niet. Maar het trok tevens opnieuw de grens tussen discursief en fictioneel taalgebruik en dus tussen moraal en kunst. In de roman wordt de wereld ontvouwen van een man met een getraumatiseerde jeugd, en een door de oorlog, dienst in het Vreemdelingenlegioen en deelname aan de politionele acties onderbroken studententijd. Bij terugkomst in Nederland balt alle razernij om de miserabele gang van zaken in zijn leven zich samen in een tirade, die de vorm krijgt van een politieke ontboezeming, maar die tevens (of: vooral?) de ‘allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie’ van het personage Lodewijk Stegman is. De auteur doet iets heel anders. Hij plaatst Stegman in een gruwelijke kooi van *onvrijheid* en laat hem daar een roman lang wanhopig aan rammelen. Hij laat deze man aan het begin van de roman de tirade tegen de katholieken uitspreken en laat hem verderop in het verhaal nog tal van andere dingen zeggen en doen, dingen die zijn tirade steeds in weer een iets ander licht plaatsen.

Bij de opinie van de staatsburger Hermans zou het zijn gegaan om een generalisering met objectieve pretenties, die niet veel waard zou zijn. (Tenzij deze Hermans behalve staatsburger ook nog politicus zou zijn geweest of een sociale wetenschapper, die zijn uitspraak zou hebben kunnen staven met representatief en controleerbaar onderzoek.) Bij de uitspraak van Lodewijk Stegman gaat het daarentegen om de subjectieve uiting waarvan de particuliere waarde met tal van lijntjes vastzit in een subjectief beleefde wereld en die aan dat web haar waarschijnlijkheid en betekenis ontleent. De roman terugbrengen tot een discursieve uitspraak met objectieve pretenties, die juridisch te beoordelen is, betekent dat men de hele ‘textuur’ van verhoudingen, verwijzingen en implicaties, die de roman is, moet platdrukken tot iets dat er helemaal niet meer op lijkt. Maar ook het tegendeel geldt: laat men alle particulariteit van die textuur intact, dan onttrekt zij zich aan elke civiele jurisdictie.²²

22 Inmiddels heeft Vaessens zijn standpunt onder druk van de kritiek genuanceerd (zie: <http://www.nrcboeken.nl/pleidooi/thomese-doet-zichzelf-en-de-literatuur-tekort>). Hij spreekt nu van de roman als een ‘klankkast’ waarin verschillende stemmen klinken. De auteur zou, aldus Vaessens, voor die klankkast als geheel verantwoordelijkheid dienen te nemen, niet voor een enkele stem daaruit. De klankkast-metafoor maakt zijn positie er niet helderder op. Neem nu Hermans in het proces over

In het verlengde hiervan ligt de misvatting, niet door Vaessens maar nogal eens door anderen geuit, dat Reve het er bij diens proces uit 1967 naar aanleiding van een fragment uit *Nader tot u* beter van zou hebben afgebracht dan Hermans. Reve immers, zo is de redenering, verschool zich niet achter de fictie, maar nam als burger de juridische verantwoordelijkheid voor de uitspraken van zijn fictieve ik. Toch is het verschil verwaarloosbaar. Stel opnieuw dat Reve geen schrijver was geweest en dat hij als een anonieme, ex-communistische staatsburger zich midden in de jaren zestig doodserieus bekeerd zou hebben tot het rooms-katholicisme. Wat zou dàt dan te betekenen hebben gehad? Niet veel, vrezen wij, niet meer dan één van de vele bizarre voorvallen in de roaring sixties waar mensen destijds dagelijks hun hoofd over schudden. Toen echter Reve, in zijn publieke hoedanigheid van schrijver, in een door clownerie en charlatanerie vertroebelde mengeling van spel en ernst een kerk binnenstapte die in dezelfde periode met een massale leegloop kampte, toen ontstond er het *schandaal* van een *fictieve bekering*. Een bekering die net zo echt als gespeeld, ergerniswekkend als komisch, bizar als banaal en uitgekookt als naïef was, iets fascinerends kortom, iets waarvan men zijn ogen niet kon afhouden.

Doorgezette ironie vormt een grondeloos soort fictie. Het schandaal van Reves fictie bestond er niet uit dat enkele protestanten naar het Openbaar Ministerie liepen om de schrijver aan te klagen. Het bestond eruit dat ieder die ontvankelijk was voor de betovering van Reves spel met de verbeelding, of hij katholiek was of juist anti-paaps, zich overgaf aan de lectuur van teksten waarin hij zich urenlang bezighield met Maria, bedevaarten, de heilige sacramenten en de homoseksuele liefde als religieuze ervaring. Misschien is het grootste schandaal van Reves fictie wel dat vermoedelijk geen reviaan zich erdoor zal hebben laten bekeren. De graagte waarmee verklaarde atheïsten zich in Reves religieus getinte fictie stortten, is misschien wel het beste bewijs voor de autonomie van de moderne literatuur.

Nu moet tot Vaessens verdediging wel gezegd worden dat hij in ruim twee eeuwen lang niet de enige is geweest die moeite heeft gehad met het schandaal van de autonomie. Velen vóór hem – en niet de minsten – zijn in de verleiding gekomen te denken dat de autonomie wel eventjes afgeschaft kon worden. Met name een dominant type schrijvers heeft dit met de regelmaat van de klok gedacht. Zo hebben bijvoorbeeld avantgarde-kunstenaars ervan gedroomd dat de kloof tussen kunst en samenleving overbrugd kon worden, waarbij overigens niet de kunstenaar diende over te steken naar de burger, maar omgekeerd. Uiteraard is dit nooit gelukt, al heeft het er in de jaren zestig ('de verbeelding aan de macht') soms eventjes op geleken. Maar ook de kunstenaars van het zogenaamde *l'art pour l'art* hadden het moeilijk met die kloof. Aan de oppervlakte lijkt het wel dat zij kunst alleen maar om haarzelfs wille wilden beoefenen, maar dit is slechts schijn. Ook bij hen overheerst een agressieve drang om *épater le bourgeois*, alleen is hun wapen daarbij een met veel dandyesk vertoon ten uitvoer gebrachte pose. De kunstenaars van het *l'art pour l'art* wilden de scheidslijn tussen kunst en samenleving niet opheffen, zij wilden deze op een haast onverdraaglijke wijze zichtbaar maken.²³

Ik heb altijd gelijk: hij zou verantwoordelijkheid voor de klankkast die zijn roman is, hebben moeten nemen. Maar aangezien een roman zich als geheel onttrekt aan een begrip (om met Kant te spreken) is niet eenduidig vast te stellen waarvoor hij dan precies verantwoordelijkheid zou nemen. Dat vindt Vaessens ongetwijfeld een onbevredigende situatie, maar raakt wel de essentie van het literaire.

23 Vgl. het hoofdstuk 'Decadence' in Calinescu (1987) en zie ook hoofdstuk 2 in Goedegebuure (1987).

Avantgarde en decadentie raken elkaar op tal van punten. De moderne, autonome literatuur is vanaf haar begin gekenmerkt door de hierboven beschreven dubbelzinnigheid.²⁴ De autonome literatuur wekte van meet af aan extreme hoge verwachtingen en zaaide meteen ook bittere teleurstelling, en alle meng- en overgangsvormen die daartussen denkbaar zijn.

Vanaf het moment dat de literaire autonomie zich voordeed als ‘het schandaal van de fictie’, waarmee de schrijver als maatschappelijk gespecialiseerd individu op hoogstpersoonlijke wijze uiting gaf aan zijn hoogstsubjectieve visie en emotie, is er ook een hardnekkige tegenbeweging geweest die de schrijver opriep uit zijn specialisatie te voorschijn te komen, de fictie niet ‘net echt’, maar ‘echt’ te laten zijn, in zijn werk de werkelijkheid niet te spiegelen, maar deze te veranderen, zijn woorden niet te lenen aan zijn hoogstpersoonlijke visie maar aan zaken van algemeen belang, kortom: zich te engageren. In *Literatuur en moderniteit* gaven we een uitvoerige catalogus van deze tegenbeweging. Het begint al met het bekende socialismedebat in 1889-1892 in *De nieuwe gids* en wordt gevolgd door alle variëteiten van het *ars et vita*-debat in het interbellum (waaronder de strijd om de katholieke, fascistische en Nieuw-zakelijke literatuur), de politieke consequenties die de Vijftigers verbonden aan hun poging ‘de ruimte van het volledige leven tot uitdrukking te brengen’ en het neomarxisme uit de groep rond *Raster* in de jaren zestig en zeventig. En sinds 9/11 kunnen we daar het engagement met de multiculturele samenleving aan toevoegen. Vaessens’ betoog staat dus in een lange, en op zichzelf weer eerbiedwaardige traditie, een beweging die zich niet neer wenst te leggen bij de literaire autonomie.

Zeker, de traditie van de literaire autonomie als schandaal is ook weer geen eeuwig leven beschoren. Zij kan uiteraard gemodificeerd worden door bepaalde omstandigheden, bijvoorbeeld door ingrijpende maatschappelijke veranderingen (zoals de opkomst van een post-seculiere samenleving), door mediarevoluties (zoals Web 2.0), of door biotechnologie (die het posthumane denkbaar maakt). Ongetwijfeld zullen dit soort ontwikkelingen (in zoverre ze realiteit worden) hun effect op de traditie van de literaire autonomie hebben. Op basis van wat we nu weten, lijkt het ons echter al te voorbarig om die traditie nu al ten grave te dragen.

5 Fictie of betoog?

Welke consequenties voor Vaessens’ betoog heeft deze blindheid voor de realiteit van de literaire autonomie? Naar onze mening zijn die consequenties verregaand. Door te willen dat literatuur ‘discursieve lectuur’ is, dat romans ‘ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer’ zijn en dat zij ‘serieus’ genomen worden als ‘volstrekt ernstige en zo oprecht mogelijke bijdragen van schrijvers

²⁴ In een interessante beschouwing over deze problematiek onderscheidt Heumakers binnen de autonome literatuur twee tradities. Eén die streefde naar een ‘totalisation of art’, waarbij de inspiratie door de ‘vrije’ schrijvers van autonome literatuur de wereld als het ware doordringt en stuurt, en waarbij de schrijvers profetische figuren zijn voor de rest van de mensheid. En de traditie van het ‘l’art pour l’art’, waarbij de vrije schrijvers van autonome kunst dusdanig teleurgesteld zijn, ‘that they finally made art into an exclusive and demanding religion for the happy few who shared their cult of beauty and their disappointment with a possible totalisation of art’. (Heumakers 2004: 35)

aan reële debatten over de wereld van vandaag' wil Vaessens iets van literatuur dat literatuur nu net niet vermag.

Dat is misschien niet zo erg, maar het is wel verwonderlijk dat hij literatuur overvraagt op een wijze die doet vermoeden dat hij zich niet realiseert wat literatuur allemaal wél kan. De macht van literatuur is aanzienlijk en bestaat eruit dat zij de 'ander' als subject kenbaar maakt, al moet er direct aan worden toegevoegd dat zij ook weer niet groter is dan de ontvankelijkheid van ieder subject apart. De wereld van 'de ander' verbeeld te zien en bij die voorstelling te 'verwijlen', met als gevolg dat je jezelf soms voorkomt als 'de ander', dat is wat literatuur vermag.²⁵ Voor dit vermogen klop je vergeefs aan bij de wetenschap en bij de ethiek. Die kunnen óók veel, maar dat nu net niet. Wat in literatuur verbeeld wordt, blijft namelijk ondanks zijn aanspraak op universaliteit toch altijd subjectief en staat daardoor per se op gespannen voet met zaken van objectieve aard of algemeen belang. En dat is dan misschien wat we het algemeen belang – zo men wil: het engagement – van literatuur zouden kunnen noemen. In de moderne literatuur buigt de mens zich over zichzelf als subject, met dezelfde noodzaak en vanzelfsprekendheid als waarmee hij zich in de middeleeuwse literatuur boog over zijn kansen op het hiernamaals. In beide gevallen wordt en werd er een even groot maatschappelijk heil aan toegeschreven.

In zijn boek beschrijft Vaessens dat Reve in 1947 door *De Groene Amsterdammer* gevraagd werd zijn mening te geven over een kwestie van algemeen belang. Reve verwondert zich erover dat men hem vanwege een geslaagd literair debuut ineens moreel gezag toekent.²⁶ Met dit type misverstand is de geschiedenis van de autonome literatuur bezaaid. Als 'groot' ervaren literatuur suggereert onwillekeurig dat de schrijver iets 'weet' dat het esthetische te buiten gaat; maar wie de schrijver vervolgens daarop aanspreekt, wordt door hem onveranderlijk afgepoeierd. Dit misverstand is inmiddels even hardnekkig als eerbiedwaardig. Op zichzelf bevestigt het dat de traditie van de autonomie zowel schrijvers als lezers nog steeds stevig in haar greep heeft. Vaessens' oproep tot engagement is er maar één voorbeeld van. In het concluderende deel van zijn *Revanche* stelt hij vast dat de 'volkomen onredelijke hoeveelheid gezag' van de schrijver (Reve) sinds enkele decennia geen vanzelfsprekendheid meer is. Hij schrijft:

Dat gezag moet de schrijver van nu verdienen, net als elke andere intellectueel die de ambitie heeft te participeren in het publieke debat. Hij krijgt dat gezag niet meer alleen op grond van het feit dat hij mooie zinnen kan schrijven of omdat hij een betere literaire smaak heeft dan de meeste andere mensen. (Vaessens 2009: 208)

'Mooie zinnen', 'een betere literaire smaak', nee, dat heeft allemaal heel weinig te maken met het vermogen van de esthetische ervaring, daar heeft nog nooit ie-

²⁵ Zie hierover Attridge (2004).

²⁶ Reve schrijft: 'Het is een misvatting dat ik over enig maatschappelijk onderwerp een belangrijk betoog of enige steekhoudende verklaring zou kunnen leveren. Wie tweehonderd pagina's proza heeft geschreven, waarover in de kranten lawaai is gemaakt, krijgt een volkomen onredelijke hoeveelheid gezag toegedacht. [...] Zover is het dus al gekomen, dat men iemand van vier en twintig jaar, met twee halve opleidingen, die vier en twintig boeken gelezen en één geschreven heeft, gezag wil geven in zijn oordeel over de neteligste sociale vraagstukken.' Ook al moet van deze uitspraken vanwege de ironie wat afgetrokken worden, toch ziet men hier het misverstand tussen de schrijver en de maatschappij plaatsgrijpen, maar dan niet vanuit de maatschappij (Vaessens), maar vanuit de literatuur (Reve). Zie Vaessens (2008: 207-208).

mand ‘literair gezag’ mee verdiend. Als de schrijver van nu gezag zal weten te verdienen, dan zal dat zijn op de wijze waarop dat al tweehonderd jaar gaat, dat wil dus zeggen *niet* ‘net als elke andere intellectueel’, maar als schrijver. En als hij als schrijver gezag zal weten te verdienen, dan zal dat niet zijn om ‘te participeren in het publieke debat’, althans niet buiten zijn schrijverschap om. En als hij aan het misverstand ten prooi zal vallen dat hij als schrijver wordt uitgenodigd om aan het publieke debat deel te nemen, dan zal hij – net als Reve in 1947 – daar nog steeds van schrikken. Want in dat publieke debat hoort een schrijver niet thuis. Niet als schrijver, tenminste.

6 Conclusie

Dorleijn en Vaessens hebben, ieder op hun eigen manier, een uitdagende onderzoeksagenda op tafel gelegd. Het heeft ons gebracht tot een repliek waarin we een paar kanttekeningen hebben geplaatst bij de richting die zij voorstellen. Ons bezwaar tegen beide is dat zij de eigenheid van de literatuur onvoldoende verdisconteren en dat zij autonomie zien als een euvel, in plaats van als een vermogen, onder andere doordat ze in het geheel van de autonomie de schrijver als subject buiten beschouwing laten respectievelijk karikaturiseren. Hetzelfde geldt ook ten aanzien van het fenomeen van de fictie. Ook dat wordt door beiden buiten beschouwing gelaten of niet op eigen waarde geschat.

Wij vermoeden dat het denken over literaire autonomie het niet kan stellen zonder een of ander begrip van het subject. Natuurlijk: het subject is filosofisch een omstreden notie, cultuurhistorisch een contingent en een ‘gegendered’ fenomeen, het is sociologisch anathema, en cognitiewetenschappelijk wellicht een fictie. Niet voor niets presenteerde Peter Bürger zijn onderzoek naar de wederwaardigheden van het subject in de moderniteit onder de titel *Das Verschwinden des Subjekts* (Bürger 1998). Ons idee is dan ook niet terug te keren naar een ‘ongereflecteerd’ subjectbegrip, maar juist te profiteren van de problematisering die het begrip in tal van disciplines heeft ondergaan, ten einde het autonomie-concept opnieuw kritisch te doordenken en zo mogelijk te verrijken. Willen we begrijpen hoe en waardoor de literaire autonomie aan het veranderen is – en dat de autonomie zich in een dergelijk veranderingsproces bevindt is de prikkelende these van Thomas Vaessens’ *De revanche van de roman* – dan zal men eerst een goed begrip moeten hebben van wat die autonomie nu eigenlijk behelst respectievelijk behelsde. In deze bijdrage hebben bij wijze van preambule van een dergelijk onderzoek²⁷ slechts willen laten zien dat een al te eenzijdig of eendimensionaal autonomie-begrip op problemen stuit omdat het onvoldoende recht doet aan de werking van literatuur.

27 Zie in dit verband Ruiter en Smulders 2009. Daarnaast start in 2010 het door nwo gesubsidiëerde onderzoeksprogramma *The Power of Autonomous Literature: Willem Frederik Hermans*. Dit programma heeft tot doel het ontwikkelen van een meerdimensionaal concept voor het verschijnsel ‘literaire autonomie’ en dit te concretiseren aan de hand van Hermans’ schrijverschap. Voor een beschrijving van het project: zie <http://www.let.uu.nl/~Wilbert.Smulders/personal/onderzoek>.

Bibliografie

- Arnold 1970 – Matthew Arnold: *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Attridge 2004 – Derek Attridge: *The Singularity of Literature*. London-New York: Routledge, 2004.
- Bax 2007 – Sander Bax: *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch: Next Academic, 2007.
- Bernstein 1992 – J.M. Bernstein: *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Bloom 1995 – Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. London: Pantheon, 1995.
- Bourdieu 1989 – Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1989.
- Bourdieu 1992 – Pierre Bourdieu: *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- Bürger 1998 – Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Calder 2007 – Gideon Calder: *Rorty's Politics of Redescription*, Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Calinescu 1987 – Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity. Modernisme, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: UP Durham, 1987.
- Danko 2008 – Dagmar Danko: 'Nathalie Heinrich's Sociology of Art and Sociology from Art'. In: *Cultural Sociology* 2 (2008), nr. 2 (July), p. 242-256.
- De Graef 1998 – Ortwin de Graef: 'Congestion of the Brain in an Age of Unpoetrylessness: Matthew Arnold's Digestive Tracts for the Times.' In: *Victorian Literature and Culture* (1998), p. 87-103.
- Dorleijn 2009 – Gilles Dorleijn: 'De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering'. In: *Nederlandse Letterkunde* 14 (2009) nr 1, p. 1-19.
- Dorleijn, Grüttemeier, Korthals Altes 2007 – Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes: "'The Autonomy of Literature': to be handled with care. An Introduction". In: Idem (eds.), *The Autonomy of Literature at the Fin de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven-Paris-Dudley, UP: Peeters, 2007, p. ix-xxvi.
- Eagleton 1990 – Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishing, 1990.
- Etty 2009 – Elsbeth Etty, "Schrijvers durven het publieke debat niet aan". Thomas Vaessens over zijn oomsredenen pleidooi voor meer literaire engagement en zijn strategie om de literatuur te redden'. Interview. In: *NRC Handelsblad*, 3 juli 2009.
- Gallagher 2006 – Catherine Gallagher: 'The Rise of Fictionality', in: Franco Moretti (ed.), *The Novel. Volume 1: History, Geography and Culture*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006, p. 336-363.
- Geertz 1994 – Geertz, Clifford: 'Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture'. In: Michael Martin and Lee C. McIntyre (eds.), *Readings in the Philosophy of Social Science*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1994, p. 213-232.
- Goedegebuure 1987 – Jaap Goedegebuure: *Decadentie en literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987.
- Gutting 1999 – Gary Gutting: *Pragmatic Liberalism and the Critique of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Heumakers 2004 – Arnold Heumakers: 'Aesthetic Autonomy and Literary Commitment'. In: Van Heusden en Korthals Altes 2004, p. 21-36.
- Van Heusden en Korthals Altes 2004 – Barend van Heusden and Liesbeth Korthals Altes (eds.): *Aesthetic Autonomy. Problems and Perspectives*. Leuven-Paris-Dudley UP: Peeters, 2004.
- Geldof 1997 – Koenraad Geldof: 'Authority, Reading, Reflexivity: Pierre Bourdieu and the Aesthetic Judgement of Kant'. In: *Diacritics* 27 (1997) 1, p. 20-23.
- Hall 1994 – David L. Hall: *Richard Rorty. Prophet and Poet of the New Pragmatism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Hart 2009 – Kees 't Hart: 'Het moet van de professor allemaal anders'. In: *De Groene Amsterdammer*, 8 april 2009.
- Heinich 1996 – Nathalie Heinrich: *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996.
- Heinich 2000 – Nathalie Heinrich: *Être écrivain. Création et identité*. Paris: Éditions la Découverte, 2000.

- Heinich 2003 – Nathalie Heinich: *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmansstichting, 2003.
- Heinich 2005 – Nathalie Heinich: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- Heijne 2009 – Bas Heijne: 'Wat moet de schrijver nu de traditionele literaire cultuur op sterven na dood is?' In: *NRC Handelsblad*, 3 april 2009.
- Van den Hemel, Ponte, Vriezen 2009 – Ernst van den Hemel, Matthijs Ponte en Samuel Vriezen: 'Een postmodernisme met tanden'. In: *De Groene Amsterdammer*, 6 mei 2009.
- Jankovich 1993 – Mark Jankovich: *The Cultural Politics of the New Criticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Kan 2009 – Jeroen van Kan: 'De fantoombeweging. Over het literaire populisme van Thomas Vaessens'. In: *Tirade* 429 (2009) 3, p. 72-84.
- Marx 2005 – William Marx: *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XX siècle*. Paris: Les Editions de Minuit, 2005.
- Peeters 2009 – Carel Peeters: 'Thomas Vaessens' literaire populisme'. In: *Vrij Nederland*, 16 mei 2009.
- Reissel 2009 – Wanda Reisel: 'Wat bezielt de mens?' In: *De Groene Amsterdammer*, 22 april 2009.
- Reugenbrink 2009 – Marc Reugenbrink: 'De prijs voor relevantie'. In: *nY*, <http://reugenbrink.sky-netblogs.be> (23-09-2009).
- Rorty 1982 – Richard Rorty: *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Rorty 1989 – Richard Rorty: *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Ruiter en Smulders 1996 – Frans Ruiter en Wilbert Smulders: *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1996.
- Ruiter en Smulders 2009 – Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.): *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009.
- Schmidt 1989 – Siegfried J. Schmidt: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.
- Storm 2009 – Arie Storm: 'Tendentieus en leugenachtig'. In: *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2009.
- Todorov 2007 – Tsvetan Todorov: *La littérature en péril*. [Paris:] Flammarion 2007.
- Vaessens 2009 – Thomas Vaessens: *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vande Veire 2002 – Frank vande Veire: *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Nijmegen: Sun, 2002.
- Vitse 2009 – Sven Vitse: 'Een pleidooi voor "laatpostmodern" engagement'. In: *Spiegel der Letteren* 15 (2009) 3, p. 419-423.

Adres van de auteurs

Universiteit Utrecht
 Faculteit Geesteswetenschappen
 Postbus 80125
 NL-3508 TC Utrecht
f.ruiter@uu.nl
w.smulders@uu.nl