Recensies

Verlangen naar kunst

Maarten Doorman

Recensie van: Jos de Mul, *Het romantisch verlangen in (post-)moderne kunst en filosofie.* Rotterdam, Ad Donker 1990. Prijs *f* 39,50.

De empirie is vanouds het kwade geweten van de filosofie. Reeds in 1600 schreef de natuuronderzoeker William Gilbert, lijfarts van Queen Elizabeth, in *De Magnete* (Ch.II): "few of the philosophers themselves are investigators, or have any first-hand acquaintance with things; most of them are indolent and untrained, add nothing to knowledge by their writings and are blind to the things that might throw a light upon their reasonings." De betekenis van het woord "filosoof" mag intussen danig veranderd zijn, de uitspraak heeft nog weinig aan toepasselijkheid ingeboet.

Ook in esthetica en kunstfilosofie is de verhouding tussen de concrete verschijnselen en de theorie vaak een nijpend probleem; doorgaans worden individuele kunstwerken geschuwd, of ze dienen hooguit als illustratie dan wel retorisch vertrekpunt voor een louter theoretisch exposé. Het aardige van *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie* is, dat het die al te vrijblijvende abstractie probeert te vermijden en een aantal kunstwerken, kunstfragmenten en kunstenaars confronteert met actuele filosofische kwesties. En hoewel Nietzsche en Heidegger de belangrijkste inspiratiebronnen zijn, verveelt De Mul de lezer niet met de zoveelste beschouwing over de meest duistere passages van Hölderlin, Celan of Rilke.

De stelling die in dit boek verdedigd wordt, is dat zowel in de kunsten als in de filosofie een spanning bestaat tussen modern "enthousiasme" en postmoderne ironie, opgewekt door een (primair esthetisch) verlangen dat onvervulbaar is omdat het naar het oneindige en absolute streeft. Deze spanning valt te herleiden tot de romantiek - niet louter als historisch tijdperk opgevat maar eerder als wereldbeschouwing. Dit nu is een bijzonder vruchtbare hypothese, want veel opvattingen in en over kunst en ook veel theorieën uit de filosofie worden doorzichtiger, begrijpelijker - en vaak ook op een onthutsende manier ontmaskerd - als ze worden herleid tot hun romantische oorsprong en intentie.

Het is evenwel de vraag of De Mul wel altijd radicaal genoeg is en niet zelf te zeer blijft hangen in de strikken van het romantische project. Het vergaat hem als de pleitbezorgers van Oude Muziek, die in hun poging om alle romantische interpretatie in uitvoeringspraktijken te elimineren zelf bij uitstek romantisch zijn.

In de muziek mag dat een zegen blijken, in het filosofische betoog van *Het romantische verlangen* ontbreekt hierdoor vaak de vereiste scherpte. Weliswaar wijst de schrijver herhaaldelijk op het romantische gehalte van Nietzsche en Heidegger, maar hij leunt zo zwaar op met name de laatste in zijn verzet tegen "de causaal-deterministische benadering" en "de instrumentalistische rationaliteit", dat de relativering van dit parti-pris teleurstellend genoeg achterwege blijft. Want hoezeer wordt hier niet nog eens, met Heidegger, de romantisch geïnspireerde kritiek op rationaliteit, wetenschap en techniek herhaald, in plaats van de eigen, veelbelovende hypothese op dat gezichtspunt los te laten?

De these van de romantische ambivalentie tussen modernistisch vertrouwen en het hieraan inherente echec enerzijds en de dit alles verdisconterende postmoderne ironie anderzijds wekt iets te veel

de indruk van een achteraf ontvouwde paraplu, waaronder zes losse lezingen moesten worden bijeengebracht. De fragmentarische vorm van het boek is dan ook minder "de uitdrukking van ons huidige 'wereldbeeld'" zoals de schrijver ons in zijn inleiding wil doen geloven, als wel een te geringe bereidheid die lezingen in een meer samenhangend betoog te doen opgaan.

Maar een bezwaar hoeft dat niet te zijn, als we *Het romantisch verlangen* als een bundel opstellen willen lezen, die in zoverre coherent is, dat bekende kritische thema's als het einde van de subjectfilosofie, het verwerpelijk geachte primaat van de rationaliteit in onze cultuur en de door Heidegger geformuleerde reserve jegens "de" techniek aan de hand van kunstwerken worden gearticuleerd. Wel mogen we van zulke artikelen verwachten dat ze eveneens iets toevoegen aan de interpretatie van de onderhavige kunst.

Helaas gebeurt het één noch het ander altijd even overtuigend. Allereerst heb ik een op het eerste gezicht marginaal probleem met de gebezigde stijl van filosoferen. De Mul behoort tot de snel groeiende groep filosofen die in de traditie van Nietzsche, Heidegger, Derrida en Rorty geen onderscheid meer kan of wil maken tussen een esthetisch en een epistemologisch of cognitief discours. Dat betekent dat symboliek, retoriek, beeld- en metafoorgebruik, kortom stilistische middelen die voorheen bovenal literair waren, tot het repertoire van de filosoof gaan behoren. Deze verwantschap tussen "denken en dichten" brengt de door filosofen vaak onderschatte verplichting met zich mee, ook een zorgvuldige, literair verantwoorde stijl te gebruiken.

Daarvan is echter zelden sprake, evenmin bij De Mul, al kondigt hij zelf (p. 32) aan dat zijn tekst een verstrooiende werking heeft. En kritiek op de onvoorstelbare hoos van tik- en spelfouten, die hier over de lezer wordt uitgestort, zou in een traditioneler discours wellicht pedant zijn, maar in deze context wordt zulk gemopper ter zake.

Wat dat betreft is de impliciete kritiek, die in het eerste hoofdstuk wordt uitgeoefend op de versteende, discursieve manier waarop de theoretische mens de wereld beziet ook op *Het romantisch verlangen* van toepassing, want het pleidooi voor een plastisch, creatief taalgebruik dient niet alleen te worden gezegd, maar evenzeer te worden *getoond.* In dit opstel, *Bevroren metaforen,* worden een poëziefragment, enkele werken van de beeldende kunstenaar Gudmundsson en Nietzsches opvattingen over metafoor, begrip en waarheid met elkaar in verband gebracht. Gudmundssons *Het grote gedicht,* een sculptuur die bestaat uit drie betonnen piramides, waaruit telkens een zwanehals omhoogreikt, illustreert hier - in de romantische traditie - een verzoening met de natuur door zich aan haar over te geven, en ook de hachelijkheid van de poging om aan de verstening van de "totalitaire pretenties van de rede" te ontsnappen. Aldus wordt volgens De Mul "het enthousiaste verlangen naar een absolute verzoening van natuur en vrijheid op ironische wijze met het inzicht in het onvervulbare karakter van dit verlangen" verbonden. (p. 44)

Aan de hand van (achter in het boek gereproduceerd) ander werk van Gudmundsson presenteert de schrijver vervolgens een Nietzscheaans geïnspireerde kritiek op het "versteende metafoorgebruik" van onze cultuur, die inderdaad aan zowel Nietzsche als Gudmundsson iets toevoegt. Maar de interpretatie van de laatste is vaak wat geforceerd. In aansluiting op Nietzsches toch tamelijk wanhopige constatering van de dood van God ("Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets?") wordt een foto besproken, waarop wij een mens met een grote vooruitwijzende pijl onder de arm door een leeg landschap zien lopen. De discrepantie tussen de strekking van Nietz-

sches woorden en de lichte, ironische toon van dit beeld is niet alleen erg groot, de titel van Gudmundssons foto geeft in eerste instantie ook een heel ander cachet aan dit plaatje: *D'où venons nous? Qui sommes nous? Où allons nous?* Wéét De Mul niet dat dit de titel van een van de bekendste schilderijen van Gauguin is, of doet hij maar alsof?

Hier blijkt weer hoe blind filosofen vaak zijn voor "the things that might throw a light upon their reasonings". Wanneer De Mul aan concrete interpretatie van kunst begint, gaat het herhaaldelijk mis, omdat hij de kunst uiteindelijk toch evenzeer op laat draven als illustratie van de door hem geëtaleerde filosofie als elders in de esthetica gebruikelijk is. Zo citeert hij in dit hoofdstuk losse regels poëzie al naar gelang het hem uitkomt. Pas helemaal aan het eind geeft hij dan het hele gedicht, waarvan de losse stukken door het betoog zijn gevlochten - een wat respectloze manier om de lezer één bepaalde interpretatie op te dringen. In het vierde hoofdstuk, *Het eerste en het laatste woord,* waar we de bespreking van een strofe Achterberg krijgen voorgeschoteld, blijft de rest van het gedicht zelfs achterwege en moeten we er het verzameld werk van de dichter op naslaan.

Of juist niet. Want als we het hele gedicht *(Brood en spelen)* lezen en en passant vaststellen dat het een sonnet is uit de laatste bundel die tijdens Achterbergs leven is verschenen (en nog het een en ander dat bij de interpretatie van dat gedicht relevant zou kunnen zijn), dan bespeuren we geen enkele verdere aanwijzing voor de Heideggeriaanse "Zijnsvergetelheid" die De Mul hier aantreft.

Op p. 160 schrijft hij: "Het noemen van de dichter kondigt de lotsbedeling *(Geschick)* aan; de denker maakt het openbaar als het geschieden van het Zijn. (Aler, 1970, 151) Het is, om met Achterberg te spreken, de taak van de denker de openbaring van het dichterlijk woord 'te overerven'." De dubbelzinnigheid van die laatste zin is exemplarisch voor de kunstinterpretatie van dit boek. Want wie, met recht, beweert dat Achterberg zich nooit in deze Heideggeriaanse zin heeft uitgelaten, kan triomfantelijk worden teruggefloten op grond van de aangebrachte aanhalingstekens. Inderdaad, "om met Achterberg te spreken" slaat slechts op "te overerven", en niet op de voorafgaande zin, maar De Mul smokkelt voor de goede (dus de al te goedwillende of slechtlezende) verstaander de andere - Heideggeriaanse - betekenis mee.

De "dialoog met de dichter" waar hij van gewaagt is om dergelijke redenen nauwelijks als zodanig te bestempelen, en ook met andere kunstwerken of kunstenaars vindt weinig uitwisseling plaats. Eigenlijk gaat het in dit boek om een andere onderneming, die *Het romantisch verlangen van Nietzsche en Heidegger in (post)moderne kunst* had kunnen heten; een niet op voorhand onzinnig project, maar wel minder dan beloofd en verwacht werd. Zo'n onderzoek zou overigens een stuk interessanter zijn als werd aangetoond dat van werkelijke invloed sprake was, dus wanneer we zien dat de kunstenaar in kwestie onder de indruk was van Heidegger of Nietzsche (of Barthes, Adorno, Lacan, etcetera). Maar de empirische legitimatie voor het vaststellen van een verband is in dit boek nooit aan de orde.

In het laatste hoofdstuk, *De oudste adel van de wereld,* over de rol van het toeval in het werk van Roland Barthes en de componist Cage, vertelt De Mul bijvoorbeeld over "de radicale muziekesthetica" van de laatste, die ook "een niet minder radicale ontologie" impliceert. (p. 209) Zonder dat uit te leggen stelt hij vervolgens dat Cage deze ontologie poogt "te expliciteren op (sic) Oosterse denkbeelden", waarbij "speciaal de lessen van zijn Zenmeester dr. Suzuki (-) een belangrijke rol spelen". Terwijl je je nog afvraagt of Cage überhaupt wel weet