

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/19590>

Please be advised that this information was generated on 2020-12-02 and may be subject to change.

Geloof als kunstgreep; christendom in de spiegel van romantiek en (post)moderniteit

INAUGURELE REDE DOOR JAAP GOEDEGEBUURE

GELOOF ALS KUNSTGREEP; CHRISTENDOM IN DE SPIEGEL
VAN ROMANTIEK EN (POST)MODERNITEIT

Geloof als kunstgreep; christendom in de spiegel van romantiek en (post)moderniteit 3

Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar Monumentaal Literair Erfgoed vanwege de Stichting Nijmeegs Universiteitsfonds aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen op donderdag 17 februari 2005

door Jaap Goedegebuure

*Mijnheer de rector magnificus,
 dames en heren,*

In *Geschilderd eten* (1987), een commentaar op Vondels werk *Altaergeheimenissen* (1645), vervlecht Frans Kellendonk op een wel zeer persoonlijke manier de uiteenlopende disciplines theologie en literatuurkritiek. De aanleiding daartoe is ten nauwste verbonden met het onderwerp van het besproken gedicht. In ruim vijfduizend versregels ging Vondel in op wezen en betekenis van de eucharistie en daarmee sprak hij, de bekeerling, zich uit over het dogmatisch fundament van de recentelijk door hem omarmde Roomse moederkerk. Sinds 1551, ten tijde van het concilie van Trente dat een einde moest maken aan de voortwoekerende protestantse ketterijen, waren de opvattingen omtrent de eucharistie vastgelegd in het dogma van de transsubstantiatie. Zoals bekend houdt het in dat brood en wijn door het Heilig Sacrament waarlijk veranderen in het lichaam en het bloed van de gekruisigde en weer opgestane Christus, zelfs nu zij voor het oog waarneembaar blijven als brood en wijn.

Kellendonk suggereert dat Vondel, en met hem de contrareformatorische theologie waarop zijn *Altaergeheimenissen* steunt, niet goed uit de voeten kon met dit paradoxale leerstuk, paradoxaal omdat zijn en schijn er zo naad- en probleemloos in elkaar overvloeien. Bij Vondel wringt de schoen vooral daar waar hij probeerde een miraculeus mysterie met rationalistische middelen een plaats in zijn denkwereld te geven. De gevolgen waren, alweer volgens Kellendonk, desastreus. Vondel wist de dogmatiek niet tot poëzie te herscheppen en strompelde voort op stoeve versvoeten, en dat terwijl hij zich in andere delen van zijn *Altaergeheimenissen* zo op en top zintuiglijk en plastisch toonde.

Het gaat me er hier niet om of Kellendonks Vondelkritiek steek houdt. Wat ik veel interessanter vind, is de oplossing die hij op zijn beurt biedt om met het paradoxale transsubstantiatiedogma in het reine te komen. Het is precies op dit punt namelijk dat hij terugvalt op een visie die de kern van zijn eigen esthetiek uitmaakt. ‘Beschouw je de Heilige Mis als theater’, schrijft hij, ‘dan blijkt dat die reële presentie [van brood en wijn, J.G.] een gewichtige term is voor een simpel ervaringsfeit. Het maakt nogal wat verschil of Pierre Bokma Prins Hamlet is of slechts speelt. Als het goed is, dan kun je Pierre Bokma niet meer zien door de Hamlet die voor je op het toneel staat. Wanneer de priester op het meest dramatische ogenblik van de eucharistie de rol van Christus op zich neemt en in de directe rede zegt: “Dit is mijn lichaam” en “Dit is de kelk van mijn bloed”, dan is dat niet zomaar een verwijzing naar het lijden: hij maakt die woorden op dat moment waar. Anders dan een hoed op een stoelzitting of een verkeersbord is het sacrament geen plaatsvervangend of verwijzend teken. Het is een theatrale handeling die tegenwoordig maakt.’¹

‘Theater’, dat is, niet alleen in het citaat uit Kellendonks commentaar maar ook in mijn betoog van vandaag, het sleutelwoord. In het negatieve is het verbonden met vertoning,

6

schijnvertoning zelfs; in het positieve met ‘net echt’, met het geschilderde eten van de legendarische schilder uit de Griekse Oudheid Apelles, eten dat zo smakelijk oogde dat de vogels er massaal op afkwamen. Wie als Kellendonk het theater zo nadrukkelijk in zijn poëtica verankert, laat zich kennen als een scepticus voor wie waarheid en werkelijkheid nauwelijks meer dan loze woorden zijn. Zo iemand geldt sinds enige decennia als postmodern. Toch is het zeker geen toeval dat de postmoderne schrijver Kellendonk zich spiegelt aan een Amsterdamse dichter die als kind van de barok doordrongen was van het besef dat op ‘s werelds schouwtoneel schijn en wezen voortdurend van plaats kunnen wisselen. Barok en postmoderniteit hebben veel met elkaar gemeen en mede daarom is het zeker geen wonder dat zeventiende-eeuwers als John Donne, Constantijn Huygens, Athanasius Kirchner en anderen aan het einde van de twintigste eeuw een herwaardering beleefden.²

De visie die Kellendonk via Vondels *Altaergeheimenissen* articuleert, wortelt in een traditie die heel wat ouder is dan het postmodernisme. Vooral zijn kijk op de eucharistie is door en door romantisch van aard. Wanneer ik hier de term ‘romantisch’ gebruik, denk ik aan een mentaliteit die vanaf het einde van de achttiende eeuw haaks kwam te staan op het conventionele christelijke en humanistische denken. In de Europese cultuur markeert de romantiek een wending zonder precedent, als er al niet van een radicale breuk moet worden gesproken. De stenen die omstreeks 1800 belandden in de rustige vijver van classicisme en humanisme hebben een beroering veroorzaakt die tot vandaag de dag voortduurt. In die zin zijn wij allen romantici.³

Kellendonk heeft zijn schatplichtigheid aan de romantiek meer dan eens bewezen door uitdrukkelijk aan te haken bij begrippen als verbeelding, creatie en ironie. In de epiloog bij *Geschilderd eten* staat het er heel stellig: ‘Ja, ik geloof wel in God, Hemel, Heilig, wanneer geloven wordt opgevat als een werkzaamheid van de scheppende verbeelding.’ In het essay ‘Beeld en gelijkenis’, dat dateert van voor de Vondelinterpretatie, ontwerpt hij een godsbeeld dat zo mogelijk nog markanter zijn herkomst uit de romantische kunstenaarspoëtica verraadt. De godsgestalte en het type van de kunstenaar, zo stelt hij daar, zijn elkaar na verwant, want beide werken ze aan een schepping-in-wording, een creatie waarbij de maker net zo afhankelijk is van zijn maaksel als het maaksel van de maker. Ook de ongelovige schrijver – en Kellendonk beschouwde zich in 1982 nog als zodanig – draagt bij aan de vervolmaking van de kosmos en is in die hoedanigheid Gods ‘blinde handlanger’.⁴ Het is een opvatting die herinnert aan de neothomist Jacques Maritain, filosofisch leidsman van Nederlandse interbellumschrijvers als Marsman en Engelman. Volgens Maritain herstelt elk kunstwerk het paradijs, is het niet in het werkelijke leven dan wel in de artistieke creatie. In het voorbijgaan wijs ik er maar even op dat een dergelijke redenering, met haar nadruk op identiteit en verandering, analoog is aan de manier waarop de transsubstantiatie doorgaans wordt beargumenteerd. Kunstenaar en priester bewegen zich op hetzelfde vlak, de scheppende handeling is in feite een consacrerend herscheppen.

7

Centraal in Kellendonks visie, niet alleen voorzover die zich tot Vondel verhoudt, maar in zijn poëtica als geheel, staat zijn opvatting van ironie. Ironie is wel het romantische begrip bij uitstek. Ze markeert de kloof tussen het subject- en objectdenken in onszelf, tussen het wenselijke en het mogelijke. Vooral die ironie mag zich romantisch noemen die probeert de kloof met grappen, zelfspot of groteske vertekeningen behalve leefbaar ook zichtbaar te maken. Kellendonk zelf geeft er de voorkeur aan ironie te omschrijven als een spreken en handelen dat zich voltrekt in oprechte onwetendheid maar dat niettemin gepaard gaat met een ‘oprecht veinzen’.⁵ Net als de vogelen des velds hoef je niet te weten dat die vruchten op dat linnen doek feitelijk verf zijn; je mag je gerust blijven koesteren in de illusie. Maar om *echt* te geloven dat je ze kunt eten moet je doen alsof. Weliswaar blijven brood en wijn voor het oog brood en wijn, maar de ware gelovige is maar al te graag bereid van de priester-acteur aan te nemen dat ze voor het moment en op die plaats lichaam en bloed van Christus zijn. Dat is de ironie van de kerk als religieus theater, de maskerade van wat tegenstanders, maar ook een tegendraadse katholieke als Gerard Reve, met evenveel spot als inlevingsvermogen ‘roomse heisa’ noemen.

Dat de scepticus Kellendonk Vondel naar eigen beeld en gelijkenis heeft omgekeerd, hoeft geen betoog. Hij laat de zo apologetisch ingestelde dichter uit onze Gouden Eeuw met terugwerkende kracht de metamorfose ondergaan tot een stem in het koor van romantische ironici als Jean Paul, Bonaventura en Heine. Zelf heeft de scepticus Kellendonk, zeker waar het om de dramatische ironie van het geloof in Gods menswording gaat, een geestverwant in zijn generatiegenoot Willem Jan Otten.

OTTEN EN BARNARD

Als iemand weet heeft van paradox en ironie en van de splijtzwam die het bewustzijn doorwoekert, dan wel Otten. Wanneer je zijn oeuvre terugleest in het licht van zijn heden, dan zie je dat hij geen keuze had dan die tussen blijvende verscheurdheid of heling onder het kruis. Maar hoewel hij voor het laatste koos, bleef de oude Adam, of liever gezegd de slang van de overbewustheid, een rol spelen. Otten heeft zich nooit onbekommerd, dat wil zeggen als een onbewust kind, aan het geloof kunnen overgeven. Zijn credo is een beredeneerde wilsact, een kunstgreep in de ware zin van het woord. En hij heeft voldoende kennis van de theaterwetten om in te zien dat de publiekswaardering voor de acteerprestatie afhankelijk is van de wil om te geloven in het personage en derhalve het ongeloof in de vermogens van de acteur op te schorten. In *De bedoeling van verbeelding*, dagboeknotities die uit de zomer van 2002 dateren, schrijft Otten: ‘We zeggen altijd dat de acteur Hamlet speelt, maar in werkelijkheid komt Hamlet in de acteur al dan niet naar de oppervlakte. [...] In analogie hiermee is Christus dus geen projectie, althans, het heeft geen zin om het in zulke termen over hem te hebben. Hij maakt zich meester van de gelover. Iets anders kan de gelover er niet van maken, en het grote doel van het gebed (de toverkracht ervan) is dat Christus beter, dieper toegang krijgt tot de bidder.’⁶

8

Elders in zijn zomerdagboek vraagt Otten zich af hoe hij zijn twee belangrijkste preoccupaties ('Dat poëzie religie kan zijn en dat mijn geloof christelijk is'⁷) met elkaar in overeenstemming kan brengen. Het antwoord geeft hij kort daarop, in een gedicht waarvan de titel 'Et incarnatus' verwijst naar Gods menswording zoals die in de geloofsbelijdenis van Nicea wordt geformuleerd. In dat gedicht lezen we:

en dat jij stierf, dat kon alleen in poëzie,

alleen omdat jij las, mijn lezer zieleoog,
omdat jij deze regels binnen wilde treden

stond jij in de tijd⁸

Te zeggen dat de menswording mogelijk wordt door en in het gedicht, is nagenoeg hetzelfde als te beweren dat de taal dankzij een bijzondere, haast magische potentie, aanwezig stelt. Deze opvatting is sinds de laatste fase van de romantiek, met name dankzij het optreden van Baudelaire, onder dichters gemeengoed.⁹ Alleen om die reden al is het niet zo verbazingwekkend dat we haar ook tegen komen bij ex-predikant Willem Barnard, bij sommigen beter bekend als de dichter Guillaume van der Graft. Net als Otten heeft ook hij, in zijn geval onder de titel *Anno Domini*, een spiritueel getint dagboek gepubliceerd. Het staat overwegend in het teken van zijn exodus uit de Reformatie naar het ongedeelde christendom van de Niceaanse geloofsbelijdenis, een ontwikkelingsgang die hem deed uitkomen bij de oud-katholieke kerk. Barnard is ervan overtuigd dat het alleen in poëzie mogelijk is over God en het goddelijke te spreken, anders gezegd: de poëzie is het brandglas waarin het goddelijk licht wordt opgevangen. In ander verband spreekt hij van de 'tekentaal' van het misritueel, een vorm die zich soms vult met wezenlijke inhoud maar meestal niet. Niettemin is de voorgevormde structuur van de liturgie essentieel voor viering en beleving van het geloof. Die dramatische structuur roept de beleving immers op. 'Ook als men zich dat niet bewust is, volgt de werkelijkheid het voorafgaande teken.' Barnard gebruikt hier een begrip dat het oprecht veinzen van Kellendonk dicht benadert: het liturgisch handelen is een reeks 'schijnbewegingen'.¹⁰

Terug naar Willem Jan Otten. Nog maar kort geleden heeft die zijn geloofsovertuiging en kunstopvatting neergelegd in de roman *Specht en zoon*. Het verhaal gaat als volgt. Schilder Felix Vincent, die er als portrettist prat op gaat zo mooi naar het leven te kunnen werken, krijgt op zekere dag het verzoek nu eens 'naar de dood' te schilderen. Valéry Specht, baggermiljonair, kunstliefhebber, jongensjager en terminaal kankerpatiënt, geeft Vincent de opdracht zijn gestorven pleegzoon Singer uit te beelden. Het verzoek is niet alleen binnen de context van de kunst een kwestie van zijn en niet zijn. Specht bezweert Felix dat hij een leven zal redden als hij het schilderij weet te voltooien en

9

daarmee overtuigt hij hem van zijn ernst en goede wil. Pas later verneemt Felix dat Singer Valéry's zoveelste seks slaaf is, en dan voelt hij zich dubbel misbruikt: door de aanbrengher, een vileine kunstjournaliste die hem het bed heeft ingelokt, én door Specht. In een niet te stuiten drang tot boetedoening werpt hij het schilderij in het vuur, om naderhand, als het tot as is vergaan, weer door twijfel te worden bevangen. Hij had niet af moeten gaan op vooroordelen, maar moeten geloven. Hij had genadig moet zijn, beziel van vertrouwen en dus ook van liefde. Te weinig heeft hij beseft dat geloof, genade, vertrouwen en liefde wederkerig zijn. In die zin blijft de geschiedenis hem achtervolgen: zoals hij eens het schoolvriendje afwees dat zich letterlijk naakt aan hem uitleverde, zo wijst hij ook Specht af, en tenslotte ook zijn vrouw wanneer die ligt te bevallen in het ziekenhuis en hij haar met een ander bedriegt.

Geloof en moraal, daar gaat het in *Specht en Zoon* om. Niemand die Otten de laatste jaren heeft gevolgd, zal daar verbaasd van staan kijken. Geloof in de verrezen Jezus en de mogelijkheid van een leven na de dood voor ons stervelingen, voor minder deed deze auteur het niet, ook al moest hij er de hoon en de scepsis van atheïsten én verlichte christenen voor trotseren. Otten was altijd kunstenaar genoeg om te beseffen dat dit geloof een zetje nodig heeft, al is het maar het zetje van de onberedenaarbare creativiteit dat het mogelijk maakt om een gestorven mens tot leven te wekken, simpelweg door te geloven dat zoiets kan. Precies zoiets doet zich ook in deze roman voor. Zolang Felix Vincent zich voorhoudt dat hij Singer tot leven kan schilderen, lukt het hem ook. Maar zodra iemand hem vertelt dat het allemaal doorgestoken kaart is, zakt hij net zo dwars en hard door zijn geloof als Petrus door het water waarover hij dacht te kunnen lopen.

Otten heeft zijn roman op een paar plaatsen voorzien van aanwijzingen die zijn bedoelingen kracht bijzetten. Als het gegeven van een gestorven zoon en een vader die daarin betrokken is al geen hint is in de richting van het christelijke passiedrama, dan geven de tijdsaanduidingen wel een richting aan. Zo bestelt Specht het schilderij aan het begin van de vasten- (lees: lijdenstijd), met Pasen (lees: de opstanding) als voorziene opleveringsdatum. Markant zijn ook de momenten van de verloochening (alweer Petrus) en het verraad (Judas). En er is het gegeven van de Pietà, de artistiek vormgegeven voorstelling waarin de gestorven Jezus zoon wordt gekoesterd door zijn moeder Maria.

REVE, NOOTEBOOM, MULISCH

In wisselende bewoordingen en gradaties hebben eigentijdse Nederlandse schrijvers als Kellendonk, Otten en Barnard gesproken van hun overtuiging dat de geloofsact pas mogelijk wordt bij de gratie van verbeelding en scheppend vermogen, door het aanboren en exploiteren van talige en theatrale middelen, door de zin voor esthetiek. Hun uitspraken passen, wat de Nederlandse literatuur van de afgelopen halve eeuw betreft, in een bredere context. Gerard Reve, in menig opzicht de man die de weg voor Kellendonk heeft geëffend, noemt in zijn bekeringsgeschiedenis *Moeder en Zoon* de katholieke eredienst 'het Grootste Toneelstuk aller tijden, het Eeuwige Drama van het Goddelijk

Sterven', iets dat hij in de eerste plaats ervaart als 'mooi', om vervolgens te concluderen dat er dan ook wel een bepaald gehalte aan waarheid in moet schuilen.¹¹ En Cees Nooteboom, voor wie het geloof een veel minder existentiële beladen kwestie is, laat in zijn roman *Rituelen* (veelzeggende titel in dit verband) doorschemeren dat hij alle begrip heeft voor de vervlechting van theater en traditie die in de eucharistie werkzaam zijn. Zijn alter ego Inni Wintrop herinnert zich hoe hij zich als misdienaar graag verbeeldde dat het wonder van de transsubstantiatie zich voltrok bij gratie van handelingen die op een veel langere traditie konden bogen dan leven en dood van Jezus. 'Wat zij daar aan het doen waren, Pater Romualdus en hij, dat had te maken met de Minotaurus, met godenoffers en raadsels, met de Sibyllen, met lot en noodlot, het was een heel klein stieregevecht voor twee heren waarbij de stier afwezig was maar toch bloedde uit een wond die werd leeggedronken, een geheim dat begeleid werd door een laag en Latijns gefluister.'¹²

Ik blijf nog even bij de literaire generatie van kort na de Tweede Wereldoorlog gedebuteerde auteurs en sta stil bij Harry Mulisch' uit 1985 daterende roman *Hoogste tijd*, gesitueerd in de toneelwereld en, met dank aan Shakespeare, vol reflecties op het probleem van zijn en schijn, al is het dan niet meteen binnen het verband van ritueel en religie. Bij Mulisch vinden we de gedachte geformuleerd dat het personage in de huid van de acteur kruipt in plaats van andersom. Prospero, in Shakespeare's *Tempest* niet toevallig het personage van de magiër, is als enige in staat de werkelijkheid te veranderen met behulp van zijn verbeelding. Het is, zeker in het geval van de traditie- en zelfbewuste Mulisch, maar al te verleidelijk om hier voor 'magiër' 'priester' te substitueren, zoals het ook heel verleidelijk is om aan te nemen dat de verwijzingen naar het theater die vanaf de jaren tachtig zo frequent in de Nederlandse literatuur opduiken, een collectieve mentaliteit aanduiden.

DE ROMANTICI

Zoals gezegd: met de door Kellendonk en Otten gebruikte begrippen verbeelding en ironie zijn we in het hart van de romantiek, de Duitse hoogromantiek vooral. Het is hier, omstreeks het jaar 1800, dat er een knoop werd gelegd tussen scheppende vermogens en religieuze gevoelens. De christelijke godsdienst en vooral de rooms-katholieke variant daarvan werden ondergedompeld in het bad van de esthetiek en raakte daar voorgoed van doortrokken.

Het waren met name Novalis en Friedrich Schlegel die voorgingen in dergelijke opvattingen. Van hen was Novalis misschien het radicaalst in de vereenzelving van hooggeschatte geestesvermogens als creativiteit, fantasie en zelfs liefde. Ter illustratie citeer ik een paar van zijn ideeën hieromtrent: 'Alle absolute Empfindung ist religiös. / Religion des Schönen. Künstlerreligion.' 'Vernunft und Phantasie ist religion'; 'Jeder Gegenstand kann dem Religiösen ein Tempel [...] sein.'¹³

Andere Duitse romantici, zoals August Wilhelm Schlegel en Ludwig Tieck waren gefascineerd door de rooms-katholieke paraferalia om hun zintuiglijke aantrekkingskracht, hun uiterlijke esthetiek. Deze neiging culmineert in het buitengewoon invloedrijke *Génie du Christianisme* van de Franse auteur Chateaubriand, een bekeerling als veel andere schrijvers en kunstenaars uit deze periode. Chateaubriand koos niet zozeer voor de kerk uit geloofsovertuiging, maar bij wijze van alternatief voor het door hem verafschuwde rationalisme en materialisme van de achttiende-eeuwse filosofen. Ook daarin stond hij niet alleen, getuige werk van tijdgenoten als Blake en Bilderdijk. Maar boven alles omhelsde Chateaubriand het christendom vanwege het natuurlijk bondgenootschap met het gevoel en de verbeelding.

NIETZSCHE

Jaren na de uitbloei van de romantiek, in 1870, schreef Nietzsche zijn geruchtmakende verhandeling over het apollinische en dionysische element in de esthetiek, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*. Het is publiek geheim dat dit werk was bedoeld als apologie ten gunste van componist Wagner en diens streven om van de opera een 'Gesamtkunstwerk' van mythisch-metafysische allure te maken. Wagners door Schopenhauer geïnspireerde project moest ertoe dienen de muziek de plaats te geven die haar rechtens toekwam, dat wil zeggen aan de top van de hiërarchie der kunsten. In een voor de herdruk van 1886 geschreven voorwoord, dat dateert van na zijn breuk met Wagner, distantieert Nietzsche zich van de pessimistische grondtoon van zijn boek en van de gedachte dat alleen kunst troost kan bieden. Hij trapt, om het maar zo beknopt mogelijk te zeggen, het romantische voetenbankje onder zich weg. Want het is maar al te duidelijk hoezeer Nietzsche in zijn eerste boek schatplichtig is aan de romantiek. Dat geldt om te beginnen al voor het adagium van *Die Geburt*: het bestaan van de wereld valt enkel te rechtvaardigen als esthetisch fenomeen. Ook hier is die esthetiek ten nauwste verbonden met een rituele handeling. Nietzsche concentreert zich op de theatrale nabootsing van de mythe van de ondergaande en weer verrijzende Dionysos, de Griekse god van wijn en lust die door velen, Nietzsche inclusief, is gekarakteriseerd als tegenhanger van de gekruisigde en weer opgestane Jezus.

De theoretische grondslag van *Die Geburt* is een mengeling van schopenhaueriaans pessimisme en cultuurhistorische en antropologische speculatie. Nietzsche zelf spreekt in dit verband van 'metafysische veronderstelling', nogal opvallend voor een denker die naderhand zal stormlopen tegen elke vorm van metafysica. Net als Schopenhauer is Nietzsche ervan overtuigd dat wij lijden aan een aards bestaan dat enkel schijn en begoocheling is, maar waar we helaas niet buiten kunnen; we verlangen naar die schijn. Om verlost te worden hebben we de droom en het visioen nodig, die in gestileerde en gedramatiseerde vorm hun beslag krijgen in de tragedie. In haar kwaliteit van nagespeelde oermythe is de tragedie, en a fortiori alle kunst, schijn van schijn. En het

is deze schijnvertoning die ons paradoxaal genoeg oog doet krijgen voor de kern van het bestaan, dat ten diepste een nooit eindigende cyclus van dood en wederopstanding is.

Het is onmiskenbaar dat Nietzsche in het verbinden van religieuze ervaring en esthetica in het voetspoor van de romantici loopt, ook al kiest hij dan, anders dan de meeste romantici, niet voor het christendom maar voor de antieken. In zijn postromantische (sommigen zouden zelfs zeggen postmoderne) visie loopt hij vooruit op Kellendonk en de zijnen, nu hij de theatrale illusie (zelf spreekt hij van betovering) wezenlijk acht voor de rituele handeling van de 'Dionysische dweper' (lees: de gelovige).

DECADENTIE¹⁴

Na zijn breuk met componist en Schopenhauer-adept Richard Wagner beschouwde Nietzsche diens werk als een typische manifestatie van decadentie. Het lijkt geen twijfel dat hij dat ook liet gelden voor de pessimistisch-romantische visie op het bestaan en voor de haast sacrale rol die hij de kunst toedichtte toen hij zei dat de wereld alleen als esthetisch fenomeen te rechtvaardigen viel. Geformuleerd in 1870 valt deze gedachte gemakkelijk in verband te brengen met het l'art pour l'art dogma dat werd aangehangen door een groot deel van de negentiende-eeuwse schrijvers en kunstenaars, een dogma dat in het reduceren van het belang van de conventionele moraal in hoge kenmerkend is voor het decadente estheticisme. Wanneer we onze aandacht concentreren op de manier waarop representanten van deze richting omgaan met het sacrale, ontdekken we een sterke radicalisering van de estheticistische fascinatie die Chateaubriand, August Wilhelm Schlegel en Tieck voor de rooms-katholieke paraferalia koesterden. Deze radicalisering komt soms dicht in de buurt van een ontheiliging die op haar beurt heiligend werkt voor een profaan fenomeen als de kunst. Wie, zoals de dichter Jacques Perk, de schoonheid aanbidt in de bewoordingen van het Onze Vader, maakt zich in de ogen van de orthodoxe christen schuldig aan blasfemie maar consacreert de schoonheid. Het valt op dat dit procédé frequent voorkomt in het werk van auteurs die op de drempel van de kerk staan, hetzij als 'gelovige ongelovigen' (om een voor Kellendonk gemunte term over te nemen), hetzij als aspirant bekeerlingen.

In *A rebours*, die staalkaart van estheticistische smaak die niet toevallig als de 'bijbel van de decadentie' bekend staat, beschrijft J.-K. Huysmans hoe zijn dandyeske hoofdpersoon Des Esseintes zijn schoorsteenmantel heeft bekleed met een kazuifel en hoe daar twee monstransen en een canonbord op rusten die plaats bieden aan gedichten van Baudelaire. Baudelaire op zijn beurt vergelijkt in het sonnet 'Harmonie du soir' de herinnering aan de geliefde met een monstrans. Georges Rodenbach laat de hoofdpersoon van zijn roman *Bruges-la-morte* de portretten van zijn overleden vrouw kussen alsof het hostieschoteltes en relikwieschrijnen zijn. Het gaat in alle gevallen om een mysticisme dat wordt opgewekt door de uiterlijke, materiële verschijningsvorm van het heilige.

In dit opzicht is Oscar Wildes personage Dorian Gray bijzonder representatief. Hij verzamelt kazuifels, misbekers en andere rituele voorwerpen omdat ze middelen

zijn bij het streven naar vergetelheid. Zijn zwenken tussen spiritualiteit en materialisme typeert de persoonlijkheid die niet echt gelooft maar doet alsof, als was hij een acteur. Het typeert hem dat zijn verliefdheid op een toneelspeelster op slag verdwijnt zodra ze uit haar rol gevallen is.

KIERKEGAARD OVER IRONIE

In de nadagen van de romantiek is de esthetische levenshouding het onderwerp geweest van een fundamenteel vertoog over de ironie. Søren Kierkegaard, die college had gelopen in Berlijn en daar in contact was gekomen met Schelling en andere representanten van de Duitse romantiek, omschreef in Hegels voetspoor de ironie als 'oneindige absolute negativiteit' en karakteriseerde de ironicus als nihilist.

Hoe wordt men, in Kierkegaards visie, een ironicus? Doordat men tot inzicht komt dat alles in het bestaan op willekeur is gebaseerd. Wie zijn vertrouwen in een hogere en allesbeschikkende macht verliest, vervalt aanvankelijk tot vertwijfeling en kan zich nog uitsluitend staande houden door te aanvaarden dat er geen zin of bestemming is. Het leven valt enkel nog te genieten wanneer het wordt opgevat als een schouwspel, met de ironicus in de rol van belangeloos toeschouwer.

De metamorfose, waarbij de verblinde burger met een schok ontwaakt tot de staat van esthetisch ingestelde ironicus, loopt vooruit op het denken van latere auteurs; twee daarvan noemde ik al: Nietzsche, die de kunst nodig had om niet aan de waarheid ten onder te gaan, en Nooteboom, die in *Rituelen* het woord geeft aan de dilettant en toeschouwer Inni Wintrop die van de ene ervaring naar de andere vlindert, van alle proeft, maar weigert om zich vast te laten prikken. Ik kan ook wijzen op Menno ter Braak, die zich uit het moeras van de existentiële twijfel probeerde op te trekken door een brug tussen de burger en de dichter in hemzelf te slaan.

Nietzsche en Ter Braak zijn bij andere gelegenheden herhaaldelijk genoemd als wegbereiders van het postmodernisme, Nooteboom wordt beschouwd als een postmodern auteur. Maar als zij alle drie zoveel trekken blijken te bezitten van het portret dat Kierkegaard van de romantische ironicus schetst, schraagt dat dan niet de veronderstelling dat het postmodernisme ten diepste wortelt in de romantiek?

Die vraag klemmt des te sterker waar de positie van de religie in het geding is. Ook hier biedt Kierkegaards onderzoek naar de ironie een verklaring voor het feit dat sommige ironische estheten nog een stap verder gaan en zich met behoud van hun twijfels bekeren tot een houding die Kierkegaard-kenner Wim Scholten benoemt als het 'ethische stadium' dat begint 'waar de enkeling [...] de salto mortale aandurft die hem kan doen geloven dat deze totale contingentie toch gedragen wordt door het transcendente.'¹⁵ Daarmee zijn wat mij betreft Kellendonk en Otten maar ook Nooteboom adequaat gekarakteriseerd, temeer daar Kierkegaard zelf de theatrale preoccupatie aanwijst als een belangrijk element in de habitus van de ironicus. Ik zal dat staven met een wat langer citaat: 'Eigenlijk kan men niet zeggen dat de ironicus zich boven moraal en zedelijkheid

verheven acht; veeleer leeft hij te abstract, te metafysisch en esthetisch om tot een concretisering van het morele en het zedelijke te komen. Voor hem is het leven een drama, en wat hem bezighoudt is de zinrijke, gecompliceerde handeling van dit drama. Hijzelf is toeschouwer, zelfs dan wanneer hij de handelende persoon is. Hij veroneindigt daarom zijn ik, vervluchtigt het metafysisch en esthetisch, en terwijl het zich soms zo egoïstisch en nauw als maar mogelijk samentrekt, wappert het op andere momenten zo los en ongebonden dat er plaats in is voor de hele wereld.¹⁶

*Mijnheer de rector,
dames en heren,*

In het voorafgaande heb ik geprobeerd het esthetisch-religieuze denken van een handvol hedendaagse Nederlandse schrijvers in perspectief van de literaire en poëtische traditie te plaatsen. Ik ben me ervan bewust dat ik daarbij op zevenmijlslaarzen heen en weer sprong en me noodzakelijkerwijs moest beperken tot enkele grote lijnen. Ik hoop over niet al te lange tijd gedetailleerder te kunnen uitwerken wat hier nog een allereerste schets bleef.

Niettemin behelst deze intreerede een proeve van de manier waarop ik aan mijn leeropdracht wil voldoen. Mij werd indertijd door de decaan van de Nijmeegse letterenfaculteit gevraagd enig licht te laten schijnen op het 'monumentaal literair erfgoed'. Ik kreeg vrijheid om zelf te bepalen wat ik verstond onder 'monumentaal', 'literair' en 'erfgoed'. Om met het laatste te beginnen: erfgoed is voor mij iets wat niet alleen waardevol genoeg is om te worden doorgegeven, maar vooral iets wat verdient te worden gebruikt, aangevuld en verrijkt. Literair erfgoed, dat zijn die schrijvers en boeken uit het verleden die ons nog zo veel hebben te zeggen dat we er maar al te graag de dialoog mee willen aangaan, dat we op de door hen gestelde vragen en uitdagingen willen reageren, als het moet bij wijze van kritiek en confrontatie. De notie 'monumentaal' lijkt daarmee in tegenspraak, gelet op de omstandigheid dat monumenten doorgaans met de grootste eerbied en omzichtigheid worden benaderd. Maar anders dan de Akropolis, de Borobudur of de Nôtre Dame is het literaire erfgoed geen dode steen maar levend brood dat erom vraagt te worden opgenomen in wat Ter Braak de geestelijke spijsvertering noemde.¹⁷ In die zin is de manier waarop Frans Kellendonk de dialoog aanging met een schijnbaar morsdode tekst als Vondels *Altaergeheimenissen* letterlijk een schoolvoorbeeld van de wijze waarop we ons tot het literaire erfgoed kunnen, ja moeten verhouden.

Aan het einde van deze rede gekomen dank ik de Stichting Nijmeegs Universiteitsfonds, het College van Bestuur van de Radboud Universiteit Nijmegen en het bestuur van de Faculteit der Letteren voor het vertrouwen dat spreekt uit mijn benoeming tot bijzonder hoogleraar Monumentaal Literair Erfgoed. Ik dank de collega's van de afdeling Algemene Cultuurwetenschap, Sofie Levie voorop, voor de hartelijkheid waarmee ik ben verwelkomd en de bereidwilligheid waarmee men ruimte voor mij heeft gemaakt in het onderwijsprogramma.

Ik dank tientallen Nijmeegse letterenstudenten voor de prettige manier waarop zij en ik in elkaar een klankbord hebben gevonden. In de achttien maanden die sinds mijn aanstelling zijn verstreken heb ik met veel plezier de cursus Kunstjournalistiek gegeven en een paar lezingen kunnen houden over de romantiek die, zoals u vandaag heeft kunnen horen, mijn grote liefde en belangstelling heeft. Het onderwijs, liefst als dialoog, in een voortdurende en stimulerende heen- en weergang van vragen en antwoorden, vormt wat mij aangaat de kern van mijn taak hier. En niet alleen hier. Dertig jaar professionele ervaring bij de academie hebben mij tot de overtuiging gebracht dat alles er begint en eindigt met het onderwijs. Van oudsher is de universiteit een werkplaats waar meesters even veel kunnen leren van leerlingen als omgekeerd.

Tenslotte nog een persoonlijk woord. Mijn benoeming in Nijmegen werd een feit op het moment dat zij in mijn leven verscheen aan wie ik deze rede opdraag, mijn innig geliefde Annemarié die alles zin en betekenis geeft en vreugde om zich verspreidt.

Ik heb gezegd.

NOTEN

- 1 Kellendonk 1992, p. 904.
- 2 Zie Van Rijen 2004 en Lambert 2004.
- 3 Zie voor het doorwerken van de romantiek tot vandaag de dag vooral De Deugd 1966, Anbeek 1996, Larissy 1999 en Doorman 2004.
- 4 Kellendonk 1992, p. 846.
- 5 Kellendonk 1992, p. 858-859.
- 6 Otten 2003, p.52.
- 7 Otten 2003, p. 16.
- 8 Otten 2003, p. 153.
- 9 Zie Friedrich 1967.
- 10 Barnard 2004, p. 102.
- 11 Reve 1980, p. 90.
- 12 Nooteboom 1980, p. 56.
- 13 Novalis 1981, p. 321, 308, 340.
- 14 Deze paragraaf is gebaseerd op Goedegebuure 1987, p. 111- 117.
- 15 Kierkegaard 1995, p. 22.
- 16 Kierkegaard 1995, p. 82. Kierkegaard stelt zich op normatief standpunt. De sterk literair geïnteresseerde Richard Rorty komt als postmoderne filosoof ten aanzien van een ethiek die wortelt in ironie tot vergelijkbare bevindingen, maar wel door te redeneren in een trant die ten principale van metafysisch gefundeerde normen is ontdaan. Daarmee voldoet ook hij aan Kierkegaards signalement van de homo ironicus.
- 17 Ter Braak 1949, p. 19.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Anbeek, Ton, *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandse literatuur*, Amsterdam, 1996
- Barnard, Willem, *Anno Domini. Dagboeken 1978- 1992*, Amsterdam, 2004.
- Braak, Menno ter, *Verzameld werk III*, Amsterdam, 1949.
- Chateaubriand, *Génie du Christianisme et Défense du Génie du Christianisme*, Paris 1930.
- Deugd, C. de, *Het metafysisch grondpatroon van het romantisch-literaire denken. Fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Assen, 1966.
- Doorman, Maarten, *De romantische orde*, Amsterdam, 2004.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1967.
- Goedegebuure, Jaap, *Decadentie en literatuur*, Amsterdam, 1987.
- Goedegebuure, Jaap, *Romantische tradities in literatuur en literatuurwetenschap*. Amsterdam, 1987.
- Kellendonk, Frans, *Het complete werk*. Amsterdam, 1992.
- Kierkegaard, Søren, *Over het begrip ironie*, vertaald door Willem Breeuwer, ingeleid door Wim R. Scholten, Amsterdam, 1995.
- Larissy, Edward (ed.), *Romanticism and postmodernism*, Cambridge/New York, 1999.
- Lambert, Gregg, *Return of the Baroque. Art, theory and culture in the modern age*, New York/London, 2004.
- Mulisch, Harry, *Hoogste tijd*, Amsterdam, 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie oder: Griechenthum und Pessimismus*. In: *Werke III: 1*, ed. G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York, 1972.
- Nooteboom, Cees, *Rituelen*, Amsterdam, 1980.
- Novalis, *Werke*. Ed. Gerhard Schulz, München, 1981.
- Otten, Willem Jan, *De bedoeling van verbeelding*, Amsterdam, 2003.
- Otten, Willem Jan, *Specht en Zoon*, Amsterdam, 2004.
- Reve, Gerard, *Moeder en Zoon*, Amsterdam, 1980.
- Rijen, Willem van, *Creativiteit en destructie. De terugkeer van de Barok in het postmoderne*, Kampen, 1994.
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-morte*, Paris, 1998.
- Rorty, Richard, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, 1989.
- Schenk, H.G., *The Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*, New York, 1969.
- Schnell, Ralf, *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 1989.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford, 1998.