

Inhoud

Inleiding	13
1 De regels van het spel: literatuur, cultuur en maatschappij	53
2 De plaats van theorie in de literatuur- en cultuurwetenschap	103
3 Literatuur als methode: literatuur buiten de literatuurwetenschap	137
4 Geschiedenis schrijven: literatuur tussen feit en fictie	181
5 Literatuur, cultuur en globalisering	212
6 Posthumanisme in literatuur en cultuur	252
Nawoord	293
Noten	303
Literatuur	321
Register	341
Over de auteurs	351

I De regels van het spel: literatuur, cultuur en maatschappij

Terwijl ik terugloop naar de highway blijf ik staan, onderdruk een snik, mijn keel trekt samen. 'Ik wil alleen maar...' Met de skyline voor mijn ogen, tussen alle kinderachtige praatjes door, mompel ik: '... doorgaan met het spel.'⁴⁰

Nog voordat de verteller in de roman *American Psycho* (1991) van de Amerikaanse schrijver Bret Easton Ellis het woord genomen heeft, krijgt de lezer een veelzeggende *disclaimer* voorgeschoteld:

'Dit is een fictief verhaal. Alle personages, gebeurtenissen en dialogen, met uitzondering van een incidentele verwijzing naar algemeen bekende personen, producten of instellingen, bestaan uitsluitend in de verbeelding van de auteur en zijn niet bedoeld om mensen, producten of diensten van welk bedrijf dan ook in diskrediet te brengen.'⁴¹

Dit is op zijn zachtst gezegd een opmerkelijk begin. Waarom zou de lezer van een roman erop gewezen moeten worden dat zij/hij op het punt staat om *fictie* te lezen? Is de auteur soms bang dat *American Psycho* per abuis tussen de autobiografieën of non-fictie terecht zal komen? Als dat zo is, vanwaar deze angst? En wie is hier eigenlijk aan het woord: de auteur, zijn advocaat, de uitgever of ons gezonde verstand? De bijsluiter wijst vooraf alle mogelijke *aansprakelijkheid* van de roman af – in het midden latend of deze strikt juridisch of wellicht moreel van aard is. *American Psycho*'s waarschuwing is een treffende 'paratekst': een element (bijvoorbeeld een citaat, een opdracht of een afbeelding) dat buiten de eigenlijke tekst valt, maar er toch betrekking op heeft.⁴² Je kunt zeggen dat de paratekst zweeft tussen de literaire tekst en een orde daarbuiten, en zodoende laat zien dat

de tekst niet ‘alleen’ staat. Zo volgen er in *American Psycho*, direct na de waarschuwing, een aantal citaten uit zowel de literatuur als de populaire cultuur, waarmee de roman direct geplaatst wordt in een brede culturele context. In het geval van de *disclaimer* laat deze zien dat literatuur zich moet verantwoorden, nog voordat de vertelling goed en wel begonnen is, ten opzichte van een maatschappelijke orde waarin ‘producten’, ‘bedrijven’ en ‘bepaalde personen’ klaarblijkelijk verantwoording kunnen eisen. Hieruit blijkt dat de autonomie van literatuur niet vanzelfsprekend is. Zoals we zullen zien is één van de meest interessante aspecten van het werk van Bret Easton Ellis nu juist dat het, van begin af aan, *zelf* die veronderstelde autonomie ter discussie stelt, en een steeds complexer spel speelt met de ‘binnen-’ en ‘buitenkant’ van de literaire tekst.

Net als andere cultuuruitingen, zoals film of popmuziek, is literatuur ook altijd een *sociaal fenomeen*. Dat wil zeggen dat literaire teksten nooit bestaan in een vacuüm, maar verbonden zijn met maatschappelijke ontwikkelingen, hun historische en politieke context, en allerhande sociaal-economische mechanismen, waardoor zij inhoudelijk gekleurd worden, waar ze op reageren of waaruit zij zelfs ontstaan. Deze manier om literatuur te lezen in haar verbondenheid met haar brede, maar benoembare en tastbare omgeving kunnen we plaatsen onder de noemer *materialisme*. Een dergelijke materialistische opvatting over literatuur en cultuur in het algemeen vinden we terug in *kritische* literatuurwetenschappelijke stromingen als de marxistische literatuurkritiek, de literatuursociologie, historisch gerichte stromingen als het *New Historicism* of *Cultural Materialism* (zie hoofdstuk 4), de feministische literatuurkritiek en een breed spectrum aan hedendaagse theorieën (van postkoloniale kritiek tot *queer studies*). In dit hoofdstuk staan ‘materialisme’ en ‘kritiek’ centraal. We zullen de verknoptheid van beide begrippen onder de loep nemen en ook een aantal heel belangrijke noties waaraan de literatuur- en cultuurtheorie steeds weer raken, zoals ‘ideologie’, ‘hegemonie’, ‘veld’ en ‘dialectiek’. Omdat deze begrippen allemaal een complexe geschiedenis hebben, en op verschillende manieren gebruikt en geïnterpreteerd zijn, willen we een aantal opmerkingen vooraf maken, om al te gemakkelijke misverstanden en misinterpretaties te ondervangen. De literatuurwetenschappelijke betekenis van met name ‘materialisme’ en ‘kritiek’ wijkt namelijk af van wat je misschien in eerste instantie onder deze noties zou verstaan.

Beide begrippen verwijzen naar een benadering van literatuur die op zoek gaat naar de *regels van het spel*. Een kritische lezing van een literaire

tekst (of een genre, een oeuvre, een stroming) geeft niet zozeer een *esthetisch* oordeel. Kritische *theorie* is niet te verwarren met de literaire kritiek zoals je die in kranten of tijdschriften aantreft en die uiteindelijk een, zij het beargumenteerd, smaakoordeel geeft ('Is deze auteur vernieuwend genoeg?', 'Heeft zij/hij stilistisch wel genoeg in huis om de lezer te boeien?' enzovoort). Zoals we in de inleiding van dit boek al aangaven, wil een kritische analyse van literatuur blootleggen binnen welk sociaal, cultureel en politiek-economisch speelveld literatuur tot stand komt. Zij wil zichtbaar maken welke regels het spel bepalen. Voor kritische literatuurtheorie ligt dat wat literatuur maakt tot wat zij is dus niet besloten binnen de kaft van een boek; zij begeeft zich ook *buiten* de literaire tekst. In dit licht moet tevens de term 'materialisme' begrepen worden. Een materialistische literatuuropvatting is niet zozeer geïnteresseerd in de literaire tekst als 'ding' (dat is eerder het gebied van de boekwetenschap), maar wel in literatuur als *product*. Dat wil zeggen, in literatuur als effect en onderdeel van een sociaal, politiek en economisch krachtenspel. Ook in het begrip 'materialisme' staat de autonomie van literatuur dus ter discussie. Volgens een materialistische literatuuropvatting is literatuur niet het domein van ideeën,⁴³ belangeloze schoonheid of louter subjectieve ervaringen, maar altijd verbonden met benoembare en tastbare omstandigheden. Literatuur is een betekenispraktijk die bestaat in relatie tot andere praktijken waarmee onze wereld vorm en betekenis krijgt (werk, politiek, 'hoge' en 'lage' cultuur, religie, onderwijs enzovoort). Dit geeft aan dat toen we zojuist spraken van literatuur als 'effect', hiermee niet gezegd is dat een kritische of materialistische lezing *deterministisch* is of een eenrichtingsverkeer toont waarbij literatuur haar betekenis slechts ingefluisterd krijgt van andere sociale spelers, zoals de politiek of de economie. Nikolaj Tsjernisjewski's programmatische roman *Chto delat' (Wat te doen?)* uit 1863, die oproept tot een revolutie tegen onderdrukking gebaseerd op zowel klasse als gender en pleit voor een nieuwe samenlevings- en productievorm in coöperatieve communes, wordt bijvoorbeeld gezien als direct beïnvloed door de sociale en economische omstandigheden in het toenmalige Rusland, het opkomende communisme en het filosofische gedachtegoed van Alexander Herzen en Ludwig Feuerbach. Maar de roman wordt ook in een literair debat geplaatst – als reactie op Toergenjev's *Vaders en zonen* (1862) en als object van spot in Dostojevski's *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864) – én gezien als een belangrijke inspiratiebron voor de Russische Revolutie. Vooral Lenin was een grote fan en gebruikte in 1901-02 de titel 'Wat te doen?' voor een invloedrijk revolu-

tionair pamflet waarin hij het idee lanceert dat de arbeiders in de revolutie geleid dienen te worden door de intelligentsia.

Het ter discussie stellen van de veronderstelde autonomie van literatuur maakt literatuur dus niet tot een passief object. De regels van het spel zijn een voorwaarde voor *deelname* eraan; juist de regels zorgen voor actieve spelers (niet in de laatste plaats ten opzichte van elkaar). Het zijn precies deze actieve spelers die laten zien dat regels niet absoluut zijn, noch dat absoluut vast te stellen is wat de regels zijn. Zoals we zullen zien, is de positie van de literatuurwetenschapper in kritische of materialistische theorie niet per se die van de objectieve (alwetende en alziende) toeschouwer: literatuurwetenschappers en de tradities en instituties die literatuurwetenschap überhaupt mogelijk maken, kunnen zich niet zomaar onttrekken aan de mechanismen die het spel bepalen en spelen dus net zo goed mee.

Ideologie: Marx, Althusser, Gramsci

Het spel dat we Ellis zagen spelen met de ‘binnen-’ en ‘buitenkant’ van de literaire tekst in *American Psycho* gaat in *Lunar Park* (2005) nog verder. Daar heet de hoofdpersoon en ik-verteller ‘Bret Easton Ellis’ en bestaat zijn leven uit een mix van elementen die overeenkomen met het leven van de extra-tekstuele auteur (zoals alle boeken die hij geschreven heeft en zijn vriendschap met de schrijver Jay McInerney) en fictionele elementen (zoals een verzonnen huwelijk met een niet-bestaande actrice, die echter buiten de roman wel weer een eigen webpagina heeft). Op de achterkaft vinden we de volgende paratekst: ‘Regardless of how horrible the events described here might seem, there’s one thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true’.⁴⁴ Deze verklaring wordt binnen de kaft geheel ondermijnd door de vele onmogelijkheden die het verhaal van *Lunar Park* kenmerken (spookverschijningen, tot leven komend speelgoed, ontmoetingen tussen de auteur en zijn personages enzovoort) zodat de grens tussen de wereld van de roman en die daarbuiten, alsmede het onderscheid tussen feit en fictie (zie hoofdstuk 4), wederom gedestabiliseerd wordt. Ook Ellis’ debuutroman *Less Than Zero* (Nederlandse vertaling: *Minder dan niks*) uit 1985 begint met een paratekstueel ‘nota bene’, waarin benadrukt wordt dat de roman ‘het product van de verbeelding van de schrijver is’.⁴⁵ En opnieuw lijkt de roman erop uit om precies die geruststelling in twijfel te trekken.

Less Than Zero maakt de lezer deelgenoot van de kerstvakantie van Clay, een eerstejaarsstudent die van zijn chique *liberal arts college* aan de Amerikaanse oostkust terugkeert naar zijn rijke, gescheiden ouders en zijn oude vrienden in Los Angeles – allemaal even verwend en onverschillig als hijzelf, zo lijkt het. De wereld van Clay bestaat uit MTV, Californische punk, de namen van hippe clubs en cafés, kledingmerken, autotypen, walkmans, Betamax videorecorders, Pacman en – we zijn immers in Hollywood – kaskrakers als *Indiana Jones and the Temple of Doom*. Maar vooral ook uit heel veel cocaïne, en medicijnen (*uppers* en *downers*) die zonder doktersvoorschrift geslikt worden en die met naam en dosering vermeld worden. De roman, kortom, lijkt allesbehalve ‘het product van de verbeelding van de schrijver’ te zijn, maar eerder dat van het Amerika onder president Ronald Reagan.

Deze gedachte – de literaire tekst is het *product* van een sociaal, politiek en economisch krachten spel – vormt, zoals gezegd, de kern van een materialistische benadering van literatuur en cultuur die haar oorsprong vindt in het werk van **Karl Marx** (1818–1883). De ideeën van Marx zijn erg vruchtbaar gebleken in de 20e-eeuwse literatuurwetenschap, ook buiten de marxistische literatuurtheorie in engere zin. In *De achttiende brumaire van Louis-Napoleon Bonaparte* (1852) schrijft Marx: ‘Mensen schrijven hun eigen geschiedenis, maar zij doen dit niet zoals zij willen in omstandigheden die zijzelf kiezen; veeleer doen zij dit in huidige omstandigheden, die gegeven en geërfd zijn.’⁴⁶ Zoals hij in zijn oeuvre talloze keren zal herhalen, stelt Marx hier dat geschiedenis (waarmee hij niet alleen het verleden bedoelt, maar ook de tijd waarin we leven) vóór alles *mensenwerk* is. De geschiedenis wordt niet beheerst door abstracties of ideeën. Bij Marx is de hoofdrol in de geschiedenis weggelegd voor het menselijk subject dat van meet af aan verknoot is met een bepaalde historische, politieke en sociaal-economische context. Het subject is het product van deze complexe context en *reageert* erop (wat niet zelden betekent dat het subject zich *tegen* haar context verzet).

In *Het communistisch manifest*, dat hij in 1848 met Friedrich Engels schreef, geeft Marx duidelijk aan waaruit deze context bestaat. De geschiedenis van iedere maatschappij is de geschiedenis van de klassenstrijd.⁴⁷ Wat houdt het inmiddels gevleugelde (zij het nog slechts spaarzaam gebruikte) begrip ‘klassenstrijd’ in? Elders in zijn werk stelt Marx dat *maatschappelijke* verhoudingen (in de meest brede zin van het woord: tussen machthebbers en machtelozen, tussen hoge en lage klassen, tussen

mannen en vrouwen) altijd onlosmakelijk verbonden zijn met *economische* verhoudingen. Deze economische verhoudingen spitsen zich vooral toe op het bezit en gebruik van *productiemiddelen* (fabrieken, machines, technologie en communicatiemiddelen), zo luidt de les van Marx. Diegene die de productiemiddelen en productiewijze controleert, bepaalt de voorwaarden waarop de sociale verhoudingen gebaseerd zijn. Deze economische verhoudingen en de maatschappelijke verhoudingen die eruit volgen, zijn volgens Marx onderwerp van *wetenschappelijke* en kritische analyse.

In zijn bekendste studie, *Het kapitaal*, waarvan het eerste deel verscheen in 1867, legt Marx door middel van economische analyses de mechanismen en strategieën bloot waarmee maatschappelijke verhoudingen gerealiseerd worden.⁴⁸ In onze moderne samenleving is de dominante productiewijze die van het kapitalisme: de massale productie en grenzeloze circulatie (ver- en aankoop) van waren op de vrije markt, die moet leiden tot een accumulatie van vermogen (kapitaal). Deze productiewijze wordt bepaald door een sociale groep of klasse die Marx de *bourgeoisie* (burgerij) noemt. Volgens Marx is er sprake van wederzijdse afhankelijkheid. Er is geen bourgeoisie zonder kapitalisme, geen kapitalisme zonder bourgeoisie. Het kapitalisme en de bourgeoisie zijn, stelt Marx, al lange tijd bezig met een opmars: vanaf het einde van de 18e eeuw worden ze zelfs allesbepalend. Ze hebben afgerekend met feodalisme, theocratie, absolutisme en plattelandssamenlevingen, en er resten nog slechts de maatschappelijke verhoudingen, samenlevingsverbanden en menselijke contacten bepaald door het kapitalisme. Of zoals Marx en Engels stellen in *Het communistisch manifest*: het lijkt alsof er geen andere band meer bestaat tussen mensen dan die van het naakte zelfbelang en het geld. Alles en iedereen wordt gespiegeld aan het kapitalistische model: van de dichter en de wetenschapper die hun economische nut moeten bewijzen, tot het gezin waarin geen affectieve uitwisseling meer plaatsvindt, maar louter nog financiële transacties tussen ouders en kinderen, man en vrouw.

Tegelijkertijd met de bourgeoisie ontstaat volgens Marx het *proletariaat*: diegenen die de kapitalistische machine draaiende houden en de kapitalistische logica aan den lijve ondervinden. Ook het leven van de proletariërs wordt beheerst door de wetten van het kapitalisme, maar in tegenstelling tot de bourgeoisie valt het geaccumuleerde kapitaal hun niet ten deel. En dit terwijl de moderne, grootstedelijke mens wel degelijk in meerderheid tot het proletariaat behoort. Misschien wel de meest schrijnende paradox in het kapitalisme is dat de accumulatie van het kapitaal

het resultaat is van vele handen, maar dat dit gemeenschappelijke werk, gedaan door het proletariaat, geheel *buiten beeld* blijft. Net zo min als wij de Chinese *sweatshops* hoeven te zien waarin onze merkkleding gemaakt wordt, hoefden de 19e-eeuwse burgers zich rekenschap te geven van de arbeiders die hun winsten, massaproducten, spoorlijnen en buitenhuizen bezorgden. Die onzichtbaarheid is structureel: het kapitalisme bestaat volgens Marx dankzij de discrepantie tussen de uiteindelijke prijs van producten en de beloning van het proletariaat. Marx' materialistische kritiek wil die discrepantie – de *merkelijke voorwaarden* van deze 'winstmarge' – zichtbaar maken. Uiteindelijk hoopt Marx hiermee aanleiding te geven tot een omwenteling: een andere invulling van de sociale verhoudingen en het samenleven tussen mensen in de breedste zin van het woord. Marx' fameuze 'klassenstrijd' draait zodoende om de vragen 'Wie maakt de geschiedenis?' en 'Wie bepaalt onze, zeer concrete, levensomstandigheden en manier van samenleven?' Die geschiedenis is bij Marx zeker geen statisch gegeven: een begrip als 'klasse' is net zo veranderlijk als de productiewijze. Zijn de arbeiders in de Chinese *sweatshops* de nieuwe proletariërs? Of, zoals verbeeld in Douglas Couplands treffend getitelde roman *Microserfs* (Nederlandse vertaling: *Microslaven*), jonge ICT'ers die de online economie draaiende houden maar, net als al die ontelbare uitzendkrachten, gemakkelijk afgestoten kunnen worden als de markt hierom vraagt? Juist het kapitalisme eist dat productiewijzen en technologie steeds weer vernieuwd worden, en er steeds weer nieuwe behoeftes worden aan-geboord, terwijl de onderliggende onzichtbare exploitatie blijft bestaan.

Op het eerste gezicht lijkt het wat vreemd om Marx' kritische analyses in verband te brengen met een hedendaagse roman als *Less Than Zero* in plaats van met een 19e-eeuwse tekst als die van Tsjernisjewski. Er komt immers geen bourgeoisie of proletariaat voor in het gelikte, postmoderne Los Angeles van Ellis, dat niet zozeer een eeuw, maar lichtjaren verwijderd lijkt van de rokende schoorstenen en dreunende machines uit Marx' victoriaanse wereld. Maar, zoals gezegd, is *Less Than Zero* overduidelijk het product van de Reagan-periode; een tijdperk dat door de sociale wetenschapper David Harvey is omschreven als 'a revolutionary turning-point in the world's social and economic history'.⁴⁹ Maar dit is geen revolutie zoals Marx die graag zou zien... Net als in Europa het premierschap van Margaret Thatcher (dat begon in 1979) deed, luidt in de Verenigde Staten de verkiezing van voormalig Hollywoodster Ronald Reagan in 1981 de opkomst van het 'neoliberalisme' in: een economisch, politiek en sociaal

model dat al snel wereldwijd grote invloed zou krijgen. We spreken over *neoliberalisme* omdat het in feite een radicalisering inhoudt van het 19e-eeuwse kapitalisme na een periode van sociaal-democratie die een flink deel van de 20e eeuw omspannt. Gelijktijdig met de ineenstorting van het communisme (dat de sociaaldemocratie, bij wijze van tegenwicht, had doen ontstaan) krijgt Adam Smiths ‘onzichtbare hand van de markt’ weer een stevige greep op ‘institutional frameworks and powers [...] divisions of labour, social relations welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart’.⁵⁰ Met andere woorden: vanaf de jaren tachtig zien we de grenzeloze uitbreiding van de markt en haar logica over de wereld en in alle facetten van politiek en samenleving. Of, zoals Harvey nogmaals zegt, we zijn getuige van ‘de wil om alle menselijke actie in het domein van de markt te brengen’.⁵¹ Het neoliberalisme pleit dan ook voor een ongebreidelde proliferatie van *transacties*. Hierbij spelen informatie- en communicatietechnologie een belangrijke rol: de ‘netwerkmaatschappij’,⁵² waarin we voortdurend bereikbaar, beschikbaar en controleerbaar zijn, kent de beperking van de afstand (in ruimte of tijd) niet langer en dient zodoende de uitbreiding van de markt en de mogelijkheid tot commerciële transacties. Zozeer zelfs dat communicatie op zich ook steeds meer een commerciële transactie wordt.

Het Los Angeles uit *Less Than Zero* toont ons precies deze neoliberale wereld. De openingszin uit de roman keert regelmatig terug als *leidmotief* in de roman: ‘Mensen zijn bang om in te voegen op de snelweg in Los Angeles.’⁵³ De hoofdpersoon Clay is weliswaar lethargisch, maar hij is tegelijkertijd voortdurend onderweg (van trendy club naar hippe bar, naar de volgende afspraak met zijn cokedealer of zijn vrienden): misschien is hij wel lethargisch *omdat* hij in voortdurend in beweging is. In Los Angeles is de auto koning; de stad wordt omgeven en doorkruist door snelwegen die doorgangsplekken zijn, en daardoor geen plekken waar verbanden aangegaan kunnen worden. Los Angeles lijkt daarmee op wat de Franse antropoloog **Marc Augé** (*1935) een ‘non-place’ noemt: een plek waarbinnen we voortdurend in beweging gehouden worden (zoals vliegvelden of metrostations) en waar we geen betekenis of gevoel aan kunnen hechten.⁵⁴ De afwezigheid van en zelfs angst voor contact op de snelweg, die aan het begin van de roman benoemd wordt, blijkt een voorafspiegeling van de verhoudingen tussen Clay en zijn omgeving. De sociale verbanden in Clays wereld worden bepaald door technologie, geld en de beleving van voorgeprogrammeerde en kunstmatige emoties die door de commercie gemakkelijk uitgebuit kunnen

worden. De ontwikkelingen die de samenleving op macroniveau (economie, politiek) aangaan, bepalen de leef- en binnenwereld van Clay.

Ook de structuur van de roman lijkt op die van de stad waarin zij zich afspeelt. Of liever: ze wordt gekenmerkt door eenzelfde afwezigheid van structuur (Los Angeles is wel eens getypeerd als ‘een verzameling buitenwijken op zoek naar een centrum’). Los Angeles is geen *polis*: het is een stad zonder publieke ruimte die vrijwel alleen *non-places* als snelwegen, winkelstraten en *shopping malls* omvat. Of, zoals de filosoof **Jean-Luc Nancy** (zie inleiding en hoofdstuk 3) schrijft, Los Angeles is een ‘ruimte zonder plaats, een ruimte die lokalisering uitsluit’.⁵⁵ Zodoende is Los Angeles de ‘netwerkstad’ bij uitstek: een stad van mensen- en informatie-stromen, een stad van tijdelijke knooppunten. Deze afwezigheid van een duidelijke grond of centrum maakt Los Angeles een postindustriële stad en samenleving. De rijkdom in Los Angeles is afkomstig uit de diensten- en *entertainment*-industrie (Clays vader is een succesvolle Hollywoodproducer) die niets tastbaars en lokaals produceert zoals de moderne industrie dat deed. Je zou in Los Angeles de hoofdstad kunnen zien van de *experience economy*: een economie waarin de ervaring, de roes en het affect de voornaamste koopwaar zijn.⁵⁶

De Amerikaanse literatuurwetenschapper **Fredric Jameson** (*1934) besteedt uitgebreid aandacht aan Los Angeles in zijn studie *Postmodernism: or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). In het bijzonder gaat zijn aandacht uit naar het Bonaventure hotel in *downtown* LA. Volgens Jameson dient dit hotel – dat als hotel uiteraard een ideale transitplek is – als ‘nieuwe totale ruimte’.⁵⁷ Het lijkt alsof het hotel, met zijn binnentuinen, amusementsruimtes, restaurants, liften en roltrappen, de stad (met al haar mensenstromen en levendige plekken) probeert te vervangen. De spiegelende glazen façade van het hotel benadrukt dit nog eens. Het lijkt alsof het hotel geen buitenkant heeft, maar dat die ‘buitenkant’ slechts een vervormde weerspiegeling is van de stad die haar omgeeft, net zoals de ‘binnenkant’ dat is. En in die ‘binnenkant’ zijn we als gasten voortdurend in beweging, constateert Jameson. De ruimte binnen in het hotel is een soort ‘hyperspace’ waar je je niet kunt oriënteren, maar waar je met snelle liften en roltrappen doorheen gekatapulteerd wordt. Het Bonaventure hotel simuleert de ervaring van een stad die zelf nauwelijks echt lijkt te bestaan. Volgens Jameson is een dergelijk voorbeeld van postmoderne architectuur in feite geënt op de productiewijzen van het hedendaagse kapitalisme. Dat functioneert immers ook dankzij voortdurende kapitaalstromen en is

niet langer gebaseerd op zware, zichtbare industrie, maar op ongrijpbare communicatietechnologie. Net als Los Angeles en Clay uit *Less Than Zero* heeft het hedendaagse, geglobaliseerde kapitalisme geen aanwijsbaar centrum of kern meer – juist omdat het alomvattend is, lijkt het louter oppervlakte waarin alles weerspiegeld wordt (zie ook hoofdstuk 5 over globalisering). In dit opzicht is de verfilming van *American Psycho* interessant. In tegenstelling tot Ellis' roman wordt in de film het samenvallen van de inhoudsloosheid van hoofdpersonage Patrick Bateman met de leegte van het hedendaagse kapitalisme weggepoetst. Op het grote doek wordt Bateman juist een archetypische, volstrekt eenzaam opererende psychopaat die bovendien misschien wel een grote fantast is (en zodoende de gehele film in zijn binnenwereld gevangen blijft, daar waar de roman het onderscheid tussen Batemans angstwekkende gedachten en de kapitalistische buitenwereld consequent ter discussie stelt).

In zijn werk stelt Marx dat de zogenoemde 'bovenbouw' van een maatschappij (de rechtspraak, de politiek, de cultuur) altijd een duidelijke *basis* heeft: de economische 'onderbouw', die bestaat uit de productieverhoudingen (oftewel de economische verhoudingen).⁵⁸ Die instituties, wetten en ideeën die een samenleving vorm en inhoud geven, worden volgens Marx dus bepaald door de 'productiewijze van het materiële leven'. Marx gaat hierin nog verder. Ook ons (*zelf*)bewustzijn wordt bepaald door de productiewijzen en -verhoudingen (door technologie en kapitalisme in hun meest actuele vorm). Met 'bewustzijn' doelt Marx op de manier waarop we kijken naar de wereld, de samenleving en onszelf, en hoe wij deze ervaren. Volgens Marx is het dus niet zozeer het menselijk bewustzijn dat ons bestaan bepaalt, maar ons *sociale bestaan* dat ons bewustzijn bepaalt. In een van de belangrijkste teksten die hij met Engels schreef, *Die Deutsche Ideologie (De Duitse ideologie)* (1845–1846), laat Marx zien dat de wereld van ideeën en idealen (kunst, cultuur, religie, filosofie, politiek enzovoort) niet losstaat van de dagelijkse economische werkelijkheid.⁵⁹ Marx en Engels laten in *De Duitse ideologie* zien dat de 'fantomen' die de menselijke geest vormt, noodzakelijkerwijs sublimaten zijn van hun materiële levensomstandigheden (die als zodanig *empirisch verifieerbaar* zijn, in tegenstelling tot onze geestesvruchten). Deze fantomen noemen Marx en Engels 'ideologie'. Dat wil zeggen: al zijn de elementen die samen ons bewustzijn vormen 'sublimaten' van materiële zaken en processen, het bewustzijn is zeker geen directe *afspiegeling* van de socio-economische verhoudingen. Het is dus niet zo dat het proletariaat haar eigen beroerde positie terugziet

in wetgeving of kunst en cultuur. Als het bewustzijn al een afspiegeling is, zegt Marx, dan is ze dit zoals de werkelijkheid wordt geprojecteerd in een *camera obscura*: op zijn kop.⁶⁰ Denk bijvoorbeeld aan de nadrukkelijke afwezigheid van de grauwe werkelijkheid van het proletariaat in de 19-eeuwse officiële burgerlijke cultuur, die zich liet inspireren door de klassieke Grieks-Romeinse cultuur (waarin uiteraard geen fabrieksarbeider te bekennen is). Marx waarschuwt tegen een al te gemakkelijke vereenzelviging tussen de materiële, socio-economische werkelijkheid en haar *representatie* of abstrahering in kunst en cultuur, wetgeving of (religieuze en filosofische) ethiek. Ideeën en abstracties, waaronder ook literatuur en cultuur, zijn volgens Marx juist inzet van sociaal *conflict*. Dat wil zeggen, zoals het voorbeeld van de burgerlijke voorkeur voor classicisme laat zien, ideologie staat vaak *in dienst van* de dominante klasse, die haar eigen positie wil behouden en bevestigen door een verdraaide representatie van de werkelijkheid die ons bewustzijn (onze verhouding met de werkelijkheid en onze eigen rol daarbinnen) bepaalt. Bewustzijn, voegt Marx hieraan toe, is dus eerder wel dan niet *vals* bewustzijn.

De ideologie die ons bewustzijn vormt, is op haar beurt volgens het marxisme het product van de klassenstrijd, van ongelijkheid en conflicten in de materiële basis. *Ideologiekritiek* betekent de producten van de geest herleiden naar hun tastbare materiële basis, waarvan de regels, zoals de economische logica en de technologische premissen, in kaart gebracht kunnen worden. Deze basis is, nogmaals, niet monolithisch, maar kan hevig conflictueus zijn. Dit geldt bijgevolg ook voor de ideologie, die de sporen van het conflict in zich draagt. Marx spreekt in *De Duitse ideologie* dan ook over ‘ideologische verschijningsvormen waarin mensen zich van dit conflict bewust worden en het uitvechten’. In Marx’ ogen staat ideologie dus niet *uitsluitend* in dienst van de heersende klasse. Zelfs al zou deze dat willen, de sporen van de materiële belangenstrijd zijn nooit helemaal uit te wissen. Zoals we verderop zullen zien, is ideologiekritiek ook de zoektocht naar breuken en conflicten.

Zoals Marx bij herhaling stelt, leiden veranderingen in de materiële, socio-economische onderbouw tot veranderingen in de bovenbouw. Het werk van Bret Easton Ellis is het verhaal van een dergelijke overgang: er komen weliswaar geen sigarenrokende burgers en zwoegende arbeiders in voor, maar dat betekent nog niet dat romans als *Less Than Zero* of *American Psycho* losstaan van ideologie of geen product en onderdeel zijn van conflicten in de socio-economische werkelijkheid van het hedendaagse

Westen. Op het eerste gezicht lijkt het werk van Ellis getekend door de volstrekte afwezigheid van politiek, laat staan politiek engagement. Maar zoals Marx al aangaf: juist *het uitwissen van het conflict* is het kenmerk van ideologie. Het is verleidelijk om *Less Than Zero* te lezen als een vertelling over de, wellicht ietwat studentikoze, existentiële leegte van de hoofdpersoon Clay. Maar precies dergelijke *verpersoonlijkingen* (*Less Than Zero* is het levensverhaal – of liever nog: de nauwelijks verholen *autobiografie* – van een kind van gescheiden ouders dat worstelt om zijn plek in de wereld en tussen de mensen te vinden), of *veralgemenisering* (*Less Than Zero* verhaalt over de leegte in ons allemaal) zijn ideologische strategieën. Ze verleggen de aandacht van de materiële belangenstrijd naar ogenschijnlijk diepzinnige levensvragen. Het identificeren van de lezer met Clay en zijn *Weltschmerz* is slechts een bliksemafleider die uiteindelijk ook de positie van de lezer in het maatschappelijke krachtenveld moet verdonkeremanen. De allesoverheersende leegte in Ellis' debuutroman is allesbehalve een ideologisch vacuüm, maar toont juist de effectiviteit van de neoliberale ideologie aan. Want is het niet precies deze neoliberale ideologie die het einde van de politiek ten gunste van de markt verkondigt (of de politiek *als* marktplaats), die het collectieve verdacht maakt om juist het individu centraal te stellen, dat voortdurend aangesproken wordt als consument of ondernemer, en altijd gedwongen wordt te denken in termen van transactie en economie, niet in de laatste plaats in haar verhoudingen met anderen? Clay zit middenin die wereld en de roman geeft geen aanleiding te denken dat hij eruit zal stappen. Waarom zou hij? Hij beantwoordt immers aan alle eisen die aan hem gesteld worden? Maar dat wil niet zeggen dat een *kritische lezing* van de tekst niet mogelijk is.

Marx' opvattingen over ideologie zijn in de jaren zestig van de twintigste eeuw uitgewerkt door de Franse filosoof **Louis Althusser** (1918–1990). Zoals we zojuist gezien hebben, is Marx' materialistische opvatting over samenleving en geschiedenis *wetenschappelijk en kritisch*:

- 1 *wetenschappelijk* in zoverre Marx, los van ontastbare en niet-verifieerbare aannames (zoals die van religie, moraliteit of filosofisch idealisme), het reële materiële krachtenveld en haar regels in kaart wil brengen (onder andere met behulp van economische wetmatigheden en dialectiek);
- 2 *kritisch* in zoverre het blootleggen en doorzien van deze regels tevens in staat stelt om de discrepantie tussen materiële werkelijkheid en ideologie aan te tonen, wat kan leiden tot bewustwording (en uiteindelijk het opheffen van het valse bewustzijn).

Wat Althusser betreft, gaat Marx hierin niet ver genoeg. Of liever: het oeuvre van Marx zit zichzelf in de weg. Althusser maakt namelijk een onderscheid tussen de ‘jonge’ en de latere Marx. Het werk van de jonge Marx wordt volgens hem nog te veel bepaald door een onwetenschappelijk en onkritisch *humanisme* (zie hoofdstuk 6). Bij Marx kwamen we de metafoor van de *camera obscura* tegen. Deze metafoor impliceert dat het omgekeerde beeld, de valse representatie, kan en moet worden rechtgezet; dat Clay tot het besef gebracht kan worden dat zijn lethargie en gebrek aan werkelijk contact met anderen resulteren uit het neoliberalisme en niet inherent zijn aan zijn ‘zelf’. In Althussers opvatting is Marx’ metafoor nog te zeer ontleend aan de humanistische gedachte van een bevrijdende bewustwording van een onderdrukt, maar desalniettemin altijd al aanwezig menselijk subject. Voor Althusser is ideologie op een veel ingrijpender manier werkzaam. Want, is ‘bewustwording’ niet een problematisch begrip? Ideologie mag dan *valse* representatie zijn, maar hoe herkennen wij dat wij met ‘representatie’ te maken hebben in plaats van de ‘werkelijkheid’? Zijn dergelijke begrippen, zoals Ellis’ roman ook suggereert, niet in de eerste plaats al heel ongrijpbaar, misschien wel juist omdat zij ideologisch gekleurd zijn?

In *Pour Marx* (1965) schrijft Althusser dat ‘ideologie (als systeem van massarepresentaties) onmisbaar is voor elke maatschappij om mensen te vormen, hen te veranderen en hen in staat te stellen te beantwoorden aan de eisen van hun bestaansvoorwaarden’.⁶¹ Ideologie houdt ons niet alleen gevangen, aldus Althusser, maar is *vormend*. Zonder ideologie kunnen wij ons überhaupt niet verhouden tot onze bestaansvoorwaarden en er bestaat dus ook geen ideologievrije, ‘pure’ Clay die door een bewustwordingsproces blootgelegd kan worden. Ideologie is onoverkomelijk. Ze vormt de maatschappij, het subject en hun onderlinge verhouding.⁶² Daarom, zegt Althusser, heeft ideologie weinig van doen met ‘bewustzijn’. In tegendeel:

‘Ze is fundamenteel *onbewust* [...]. Ideologie is zeker een systeem van representaties: maar deze representaties hebben in de meeste gevallen niets van doen met ‘bewustzijn’: ze zijn in de meeste gevallen beelden, soms concepten, maar bovenal leggen zij zichzelf op aan de meerderheid van de mensen als *structuren* zonder daarbij via hun ‘bewustzijn’ te gaan. Het zijn culturele objecten die worden waargenomen-aanvaard-ondergaan en die effectief op mensen werken door middel van een proces dat aan hen ontsnapt.’⁶³

Ideologie structureert onze wereld; ze bepaalt onze waarneming van de wereld, onze verhouding tot die wereld en de plek die we onszelf erin geven. Het bewustzijn wordt gevormd binnen een ideologie waarop het geen greep heeft (in dat opzicht spreekt Althusser dus over het ‘onbewuste’ karakter van ideologie). Ideologie is zodoende verre van abstract, maar is de *beleefde* verhouding tot de geschiedenis en wereld (kortom: de *beleefde werkelijkheid*).⁶⁴ Of, zoals de Britse literatuurwetenschapper **Terry Eagleton** (*1943) het stelt:

‘That is why those who are in ideology believe themselves by definition outside ideology: one of the effects of ideology is the practical denegation of the ideological character of ideology by ideology [...]. It is necessary to be outside ideology, i.e. in scientific knowledge, to be able to say: I am in ideology (a quite exceptional case) or (the general case): I was in ideology.’⁶⁵

In *Lénine et la philosophie* (1969) formuleert Althusser het zo: ‘ideologie is de imaginaire verhouding van individuen tot de reële omstandigheden van hun bestaan.’⁶⁶ De term ‘imaginaire’ moet hier niet uitsluitend in negatieve zin opgevat worden (als versluiting van de materiële werkelijkheid door drogbeelden uit bijvoorbeeld de literatuur), maar heeft ook een psychoanalytische connotatie die belangrijk is voor Althusser.⁶⁷ Ideologie biedt ons een *zelfbeeld*. Sterker nog, volgens Althusser is iedere vorm van representatie, en ons begrip van representatie op zich, onlosmakelijk verbonden met ideologie. Hoe ingrijpend de werking van ideologie is, maakt Althusser duidelijk met het begrip ‘interpellatie’. Ideologie is als een politieagent die naar iemand op straat roept: ‘Hé jij daar!’⁶⁸ Wat gebeurt er in dit ‘theoretische theaterstukje’, zoals Althusser het zelf noemt? Voordat de politieagent ‘interpelleerde’, was die ‘iemand’ een concreet, singulier (oftewel volstrekt uniek) individu. Op het moment dat zij/hij wordt aangesproken door de politieagent en het hoofd omdraait, wordt zij/hij een *subject*. Dat wil zeggen, op de interpellatie volgt de *erkenning* dat zij/hij – en niemand anders – wordt aangesproken. Het besef van een ‘ik’ – je zou kunnen zeggen: bewustwording – vindt dus plaats als *verantwoording* en *binnen een bepaalde verhouding* (in dit geval, niet toevallig, binnen een verhouding met een vertegenwoordiger van de maatschappelijke orde). Althusser spreekt dan ook over ‘subjectivering’: het tot stand komen van het subject is ook altijd een soort ‘onderwerping’ (denk aan het Engelse *subjection*).

De interpellatie door de politieagent is natuurlijk maar één moment: interpellatie vindt altijd en overal plaats (in reclame, in politieke discoursen, in het onderwijs, in literatuur enzovoort). Zo wordt Clay in *Less Than Zero* constant aangeropen als consumerend subject. Bovendien laat de in de epigraaf van dit hoofdstuk aangehaalde uitspraak van Patrick Bateman (de hoofdpersoon uit *American Psycho*) dat hij ‘alleen maar door wil gaan met het spel’, zien hoe het subject dit proces van ideologische onderwerping als onvermijdelijk en zelfs gewenst ervaart. Het moment dat hij niet meer aangeropen wordt of niet meer ingaat op de aanroep, lijkt immers ook het einde van zijn bestaan in te houden. Daarom stelt Althusser dat we *altijd al* als subject geïnterpelleerd worden en dus per definitie subject zijn, en niet zozeer ‘individu’.⁶⁹ Althusser past dan ook Aristoteles’ beroemde uitspraak ‘de mens is een politiek dier (*zoon politikon*)’ aan. In Althusser’s ogen is de mens een ‘ideologisch dier’, omdat ideologie zijn ‘natuurlijke’ en ogenschijnlijk vanzelfsprekende omgeving is.

Veel van wat wij ‘cultuur’ noemen, is volgens Althusser dan ook een, heel paradoxale, manier van erkenning en herkenning van de ideologie en de plek van het subject erin. Wat bedoelt hij hiermee? Een alledaags voorbeeld: als we ons voorstellen, noemen we onze naam en geven we een hand. Niets bijzonders, zou je zeggen: de ander moet toch weten wie ik ben? Althusser zegt dat we, door onze naam te noemen, in de eerste plaats onszelf als subject in een complex sociaal systeem erkennen (onze naam, in ons paspoort bijvoorbeeld of op het belastingformulier, verwijst allereerst naar het feit dat wij aanspreekbaar zijn als Nederlands of Belgisch burger). Wanneer de ander antwoordt door op haar beurt haar naam te noemen, is hiermee het systeem door beide partijen als *voormaarde* voor sociale interactie en communicatie erkend. Het handenschudden, zegt Althusser, onderstreept hierbij nog eens het tastbare, materiële karakter van de ideologie. We zijn dus voortdurend bezig, op bijna rituele wijze, de werkelijkheid die de ideologie representeert te (h)erkennen.⁷⁰ Zo zorgt bijvoorbeeld de aanname (die voorafgaat aan iedere vorm van communicatie) dat onze taal doorzichtig is (“taal verwijst naar *de* werkelijkheid”) ervoor dat de greep van de ideologie op de taal (en de sociale en culturele interactie die zij mogelijk maakt) ongezien blijft. Volgens Althusser leidt dit spel van (h)erkenning, waarin we voortdurend betrokken zijn, er paradoxaal genoeg juist toe dat we de mechanismen, de regels van de ideologie – die voortdurende (h)erkenning dus – niet zien. Daarvoor is wetenschappelijke en kritische kennis nodig van de materiële verhoudingen. Die kennis is echter niet

zo gemakkelijk voorhanden. We hebben even terug gezien dat Althussers meest eenvoudige definitie van ideologie luidt ‘de imaginaire relatie van mensen tot hun reële omstandigheden’. De vraag is hoe die relatie tot stand komt. Wie geeft eigenlijk de aftrap voor het ideologische spel?

Een antwoord op deze vraag werd geformuleerd door de Italiaanse marxistische filosoof **Antonio Gramsci** (1891–1937) door middel van het begrip ‘hegemonie’. Hoewel bij Gramsci ‘hegemonie’ zeker niet uitsluitend negatieve connotaties heeft, werpt het begrip wel een helder licht op de manier waarop ideologie functioneert. Zoals we eerder gezien hebben, wordt in Marx’ opvatting, simpel gezegd, de ‘bovenbouw’ van de ideologie bepaald door de ‘onderbouw’, oftewel de economische verhoudingen. Bewustwording vindt altijd plaats ‘van onderaf’. Dat wil zeggen, door middel van inzicht in de verhoudingen en regels uit de materiële werkelijkheid. Met andere woorden, door de producten van de ideologie – en literatuur is er daar één van – te herleiden naar hun materiële basis. Wanneer we de cultuur willen veranderen, moeten we dus eerst de onderbouw veranderen. Na een sociaaleconomische omwenteling zal de revolutie in de cultuur volgen. Echter, volgens Gramsci is de relatie tussen de materiële werkelijkheid en de ‘bovenbouw’ niet zo’n duidelijk eenrichtingsverkeer. Het beeld uit de *camera obscura* keert niet als vanzelf om wanneer de productieverhoudingen ten goede veranderen. Net als na hem Althusser zal doen, stelt Gramsci dat de afstand tussen ideologie en de dagelijkse beleving van mensen niet zo groot is als Marx dacht. Een van de vragen waarop Gramsci een antwoord probeerde te vinden, was waarom de economische misère van de arbeiders niet overal tot revoluties had geleid. Wat hield de bewustwording van bijvoorbeeld de straatarme Italiaanse landarbeiders tegen? Gramsci laat zien dat ‘ideologie’ niet samenvalt met iets wat zo duidelijk aanwijsbaar is als ‘hoge’ burgerlijke cultuur (waarin de arbeiders zich inderdaad niet gemakkelijk herkennen). Op het eerste gezicht a-politieke organisaties en instituties als de kerk, het onderwijs, de media, maar ook ‘cultuur’ in de meest brede zin van het woord (van literatuur en beeldende kunst tot uitingen van populaire cultuur als televisieprogramma’s, Hollywood *blockbusters*, MTV, popmuziek, sport enzovoort) zijn ideologisch gekleurde praktijken en representaties waarmee de werkelijkheid betekenis krijgt *en waardoor deze in stand gehouden wordt*. Gramsci spreekt dan ook over *consensus*: maatschappelijke verhoudingen worden voor een belangrijk deel in stand gehouden en zelfs mogelijk gemaakt door een *gedeelde* kijk op de wereld en een gedeelde beleving en ervaring ervan (die

haaks kan staan op ‘objectieve’ materiële belangen). Ideologie functioneert dus niet zozeer door onderdrukking en uitsluiting (van bepaalde representaties), maar eerder door constante *bemiddeling*.

In dit perspectief gebruikt en ontwikkelt Gramsci de term ‘hegemonie’. In zijn dagboeken⁷¹ (die hij bijhield in gevangenschap tijdens Mussolini’s fascistische dictatuur) schrijft Gramsci dat hegemonie en politieke macht en bestuur onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. In zijn analyse van de (19e-eeuwse) politieke geschiedenis maakt hij een belangrijk onderscheid tussen ‘heerschappij’ en de ‘intellectuele en morele leiding’ die hij ‘hegemonie’ noemt.⁷² De dominantie van een bepaalde groep of klasse kan nooit uitsluitend gebaseerd zijn op onderdrukkende en gewelddadige heerschappij, maar vraagt ook om een ‘cultureel front dat noodzakelijk is naast het louter economische en louter politieke front’.⁷³ Met deze gedachte verzet Gramsci zich, zoals gezegd, tegen het ‘economisme’ van een al te starre materialistische analyse. Het is niet uitsluitend materiële (economische) slagkracht die macht geeft; zij wordt bijgestaan, en voor een belangrijk deel mogelijk gemaakt, door een hecht netwerk van culturele, intellectuele en morele instituties en instanties (de kerk, de universiteit, de media, de vakbonden, de amusementsindustrie enzovoort). Hegemonie creëert *consensus* – ofwel het door Patrick Bateman geformuleerde gevoel dat we met het spel *willen* doorgaan. Gramsci spreekt zelfs over ‘consensus in het leven’. Hegemonie voorziet mensen van een levensvisie, een wereldbeeld dat nauw verbonden is met een bepaalde vorm van machtsuitoefening.⁷⁴ Dit betekent volgens Gramsci dat er eerder een dialectische relatie is tussen basis en bovenbouw dan een deterministische: er is sprake van een constante interactie tussen economische/materiële verhoudingen en het bijna eindeloze spectrum aan betekenispraktijken die plaatsvinden dankzij de instituties en instanties waarvan we net een aantal voorbeelden genoemd hebben. Zoals Gramsci het zelf formuleert: ‘tussen basis en bovenbouw [bestaat] een noodzakelijke en vitale band.’⁷⁵ Deze band wordt door Gramsci ook wel het hegemonische of ‘historische blok’ genoemd.

Voor Gramsci heeft dit gegeven twee kanten. Enerzijds maakt het duidelijk hoe het kapitalisme en zijn heersende klasse de macht behouden door, al dan niet bewust, op veel meer sociale en culturele niveaus werkzaam te zijn dan alleen in de officiële cultuur en politieke of juridische instanties. (De romans van Ellis laten zien hoe de rol van populaire cultuur en commercie hierbij steeds dominantier is geworden.) Anderzijds, en juist dit aspect wekt de belangstelling van de politiek theoreticus Gramsci, opent

dit ook perspectieven op bevrijding. ‘Hegemonie’ wordt door Gramsci niet in de laatste plaats gebruikt als een strategisch begrip: (ook) een progressieve marxistische beweging moet ‘consensus’ creëren door een beroep te doen op verschillende sociale en culturele lagen. ‘Elke verhouding van “hegemonie” is noodzakelijk een *pedagogische* verhouding’, schrijft Gramsci in zijn gevangenisdagboek.⁷⁶ Het materialisme als ‘filosofie van de praxis’ erkent dit pedagogische karakter van de hegemonie en stelt zich tot doel een ‘hegemonisch blok’ te creëren tegenover dat van de heersende klasse. Hiervan moeten ook diegenen die niet vertegenwoordigd zijn en niet gemakkelijk vertegenwoordigd *kunnen* worden, deel uitmaken. Gramsci noemt deze groepen *subaltern* (zoals de Zuid-Italiaanse landarbeiders, die in ‘officiële’ – marxistische – politieke theorie geen plek hebben).⁷⁷ Echter, een dergelijke alliantie tussen zo veel mogelijk verschillende lagen van het proletariaat spreekt niet zozeer *namens* of voor deze subaltern, maar laat de marginale en voorheen ongehoorde sociale en culturele praktijken inzet zijn van strategie en verandering. Juist het gebrek aan vertegenwoordiging van de subaltern moet aanzet geven tot radicaal nieuwe modellen. Gramsci’s hegemoniebegrip laat dus zien dat ons bewustzijn, of beter, onze ervaring en beleving van de wereld, altijd inzet zijn van politiek. Tegelijkertijd legt Gramsci bloot dat alternatieve ervaring of beleving kan leiden tot nieuwe verhoudingen. Hegemonie hoeft en kan niet ‘sluitend’ zijn. Breuken en gebrek aan representatie zijn inherent aan ideologie. De materialistische visie is volgens Gramsci dan ook altijd ‘de theorie van de tegenspraken’.⁷⁸

KADER 1.1 CULTURAL STUDIES

De marxistische ideologiekritiek is erg belangrijk geweest voor het ontstaan van *cultural studies*. Cultural studies is de afgelopen vijftig jaar dermate invloedrijk geweest dat ‘cultuurwetenschap’ en ‘cultural studies’ vaak samen lijken te vallen (hoewel er, zoals we gezien hebben, nog veel andere tradities bestaan). Cultural studies in engere zin ontstaat aan het einde van de jaren vijftig in Groot-Britannië: de publicaties van Richard Hoggarts *The Uses of Literacy* (1957) en Raymond Williams’ *Culture and Society* (1958) kunnen gezien worden als de aftrap van deze nieuwe vorm van cultuurstudie. Evenals Gramsci benadrukken de marxistische theoretici Hoggart en Williams de breuklijnen in het schijnbaar homogene cultuurbegrip. ‘Cultuur’ is niet beperkt tot ‘hoge cultuur’ alleen, maar omvat, zoals Williams het

formuleert ‘whole ways of life’. Het ‘officiële’, en sterk idealistische, cultuurbegrip sluit de veelvormigheid van alledaagse cultuur uit en is in feite even sterk klassegebonden. Hoggart en Williams zijn dan ook vooral geïnteresseerd in de cultuur van de Britse arbeidersklasse. Daarbij hanteren zij een cultuurbegrip dat cultuur definieert, niet zozeer als iets louter cerebraals en abstracts, maar als het complexe, en alledaagse, netwerk van *betekenispraktijken*. In *The Uses of Literacy* laat Hoggart zodoende zien hoe de Britse *working class* uit de jaren vijftig haar rap veranderende leven van vorm en betekenis voorziet in een context van opkomende massacultuur en consumentisme. Hoggart analyseert niet alleen traditionele zang- en dansavonden in *working men’s clubs* maar ook de rol van de jukebox, ‘pulpromans’ en ‘vieze boekjes’. Hierbij benadrukt hij de meerduidigheid en rijkdom van schijnbaar banale culturele uitingen en praktijken. Met de oprichting, door Hoggart, van het CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) aan de universiteit van Birmingham in de vroege jaren zestig krijgt cultural studies een academische inbedding en krijgt haar invloedrijke rol in de geesteswetenschappen gestaag vorm. Een van de sleutelfiguren van het CCCS is de Brits-Jamaicaanse theoreticus **Stuart Hall** (*1932), die tevens het gezicht van cultural studies zal worden. In zijn werk benadrukt Hall dat het onconventionele onderwerp van cultural studies – ‘cultuur’ in de breedste zin van het woord en als (alledaagse) praktijk – vraagt om even onconventionele analysemethoden. Het is met name Hall die het interdisciplinaire (zie inleiding) karakter van cultural studies benadrukt. Juist omdat cultural studies oog heeft voor onderwerpen in hun brede culturele en sociale kader, kunnen zij niet met één enkele methode of theorie verklaard worden. Cultural studies doet dan ook een beroep op begrippen en methoden afkomstig uit verschillende disciplines. Hall spreekt vaak over cultural studies als ‘kruispunt’ van ideeën en werkwijzen, precies omdat haar onderwerpen ook zulke kruispunten zijn (populaire cultuur kan bijvoorbeeld zowel onderdeel zijn van de commerciële massacultuur als een vorm van verzet inhouden tegen de maatschappelijke orde). In navolging van Hoggart en Hall zullen Dick Hebdige en Paul Willis zich dan ook bezighouden met *subculturen* en hun complexe relatie tot de officiële of hegemonische cultuur. Hebdige’s *Subculture: The Meaning of Style* (1979) neemt de subversieve strategieën van punks en skinheads onder de loep (en kijkt hoe deze groepen zich

onderdelen uit de dominante cultuur toe-eigenen om deze vervolgens een nieuwe, recalcitrante betekenis te geven). En Willis' *Learning to Labour* (1977) analyseert de manier waarop een groep *working class* jongens zich, op een alledaags en vaak microscopisch niveau (zoals dat van manieren van spreken en gebaren) denkt te kunnen verzetten tegen de dwingende Britse schoolcultuur (en hoe dit verzet hen uiteindelijk juist doet belanden in traditionele, onaantrekkelijke *working class* banen).

De verhouding van sociale en culturele groepen ten opzichte van de hegemonische cultuur blijft een centraal thema in cultural studies wanneer, vanaf de jaren zeventig, de marxistische uitgangspunten langzaam maar zeker overvleugeld worden door de 'continentale' (lees: Franse) theorie, in het bijzonder de semiotiek. De studies die in deze periode verschijnen bij het CCCS richten zich vooral op de rol die culturele betkenaars spelen in de *representatie* van sociale groepen, niet in de laatste plaats in de massamedia. Hierbij onderstreept Hall bijvoorbeeld de dubbelzinnigheid van dergelijke betkenaars: de tekens (beelden, stijlfiguren, verhalen) waarmee de massamedia de werkelijkheid zeggen te representeren, kunnen altijd op een andere wijze opgepikt en geïnterpreteerd worden dan door de media voorzien is en zodoende een nieuwe, tegendraadse betekenis krijgen. In het werk van Angela McRobbie en Paul Gilroy staat, onder invloed van respectievelijk het feminisme en de postkoloniale kritiek, de mogelijkheid van toe-eigening en verzet binnen de (mannelijke en blanke) hegemonische cultuur door vrouwen en zwarte migranten centraal. Zo analyseert McRobbie in haar werk hoe tijdschriften voor jonge meisjes en de wereld van de (straat)mode, ondanks hun commerciële karakter ook de mogelijkheid bieden om een kritisch zelfbeeld te creëren. Gilroy op zijn beurt kijkt hoe, bijvoorbeeld in de popmuziek, zwarte jongeren in Groot-Britannië en de vs zich een nieuwe, hybride identiteit verschaffen die evengoed deel is gaan uitmaken van de Britse of Amerikaanse cultuur.

Vanaf de jaren tachtig maakt cultural studies wereldwijd furore, met name in de Engelstalige academische wereld. We zien hoe de Amerikaanse tak van cultural studies het accent verlegt van sociaal-economische kwesties en groepen naar *identity politics*: de (zelf)representatie van minderheden (en dan vooral het *performatieve* karakter hiervan) en de manier waarop zij het hegemonische

culturele discours ter discussie stellen. Amerikaanse cultural studies heeft met name aandacht voor de representatie van culturele, etnische en seksuele minderheden, al is daar de afgelopen jaren ook de aandacht bijgekomen voor de culturele representaties van (geestelijke en lichamelijke) handicaps en 'afwijkingen' (*disability studies*). Ook heeft cultural studies in Amerika oog voor de wijze waarop techniek (bijvoorbeeld de moderne medische en de biotechnologie) het cultuurbegrip verandert en de, niet uitsluitend sociaaleconomische maar ook affectieve aspecten van onze samenlevingen en identiteit (zoals in het werk van Lauren Berlant en Eve Kosofsky Sedgwick). Buiten Amerika, bijvoorbeeld in Australië of India, belicht cultural studies vooral de culturele gevolgen van de economische globalisering (zie hoofdstuk 5) en daarmee gepaard gaande migratie. Centraal staan de verhouding tussen westerse en niet-westerse culturen en de nieuwe relatie tussen oorspronkelijke culturen en hun voormalige kolonisatoren. Tegelijkertijd zien we hoe cultural studies zich verbreedt naar stromingen als cultural analysis of het Nederlands-Vlaamse 'culturele studies'⁷⁹ die weliswaar dicht raken aan de agenda van cultural studies maar andere accenten leggen.⁸⁰ Wat we echter in al deze vormen van cultural studies zien terugkeren, is de nadrukkelijk interdisciplinaire werkwijze, het brede cultuurbegrip en de politieke betrokkenheid bij (hedendaagse) culturele vraagstukken.

Ook Althussers ideeën sluiten aan bij Gramsci's begrip van een dialectische, dynamische relatie tussen basis en bovenbouw. Hij stelt dat de onderbouw-/bovenbouwstructuur die Marx aanwijst weliswaar heel verhelderend en correct is, maar vooralsnog te *statisch* (net als de constructie van een huis, waaraan het als metafoor ontleend is). Althusser verwerpt Marx' idee zeker niet – integendeel – maar vindt het beschrijvend in plaats van verklarend. Hij is van mening dat klassieke marxistische theorie voorbijgaat aan een heel belangrijke vraag: 'Hoe komt het dat ogenschijnlijk statische maatschappelijke verhoudingen steeds weer *gereproduceerd* kunnen worden?' Een al te letterlijke, en dus statische, opvatting van het onderbouw-/bovenbouwmodel zit het antwoord op deze vraag in de weg. Volgens Althusser speelt ideologie een belangrijke rol in de reproductie van maatschappelijke verhoudingen. Ideologie beïnvloedt en geeft vorm aan de materiële werkelijkheid/verhoudingen. (We zullen zien dat in Althussers theorie zodoende de ideologie zelf een materieel karakter heeft.) Cruciaal

in Althussers analyse van het functioneren van de ideologie is zijn begrip van de 'Ideologische Staatsapparaten'.⁸¹ Net als Gramsci maakt Althusser een onderscheid tussen repressie en ideologie. Enerzijds bedient de (kapitalistische) staat zich van een onderdrukkend 'apparaat' (een reeks aan instituties en organisaties zoals de politie, het leger, de wet, de bureaucratie enzovoort); anderzijds vormt de staat subjecten en hun 'imaginaire relatie tot hun reële omstandigheden' door de ideologie die, in het geval van Althusser, niet behoort tot het domein van ideeën en esthetica, maar evengoed een 'apparaat' vormt: ideologie wordt geproduceerd in instituties en praktijken. Voorbeelden van dergelijke 'Ideologische Staatsapparaten' zijn het onderwijs, de media, het gezin of wetenschap en cultuur, waaronder Althusser niet alleen de kunsten, maar bijvoorbeeld ook sport verstaat. In Gramsci's termen: Ideologische Staatsapparaten zijn de spil van de hegemonie. Veel van deze 'Ideologische Staatsapparaten' behoren ongeschijnlijk tot het privé-domein en lijken juist vrij van macht of politieke invloed. Niets is minder waar, zegt Althusser, want juist de scheiding tussen privé en publiek, tussen subjectieve beleving en objectieve 'waarheid' (zoals die van de economische 'wetenschap' of 'wetten' van de markt), is een door-en-door ideologische gedachte, een strategie die de ideologie des te doeltreffender maakt. De Ideologische Staatsapparaten garanderen de reproductie van de materiële verhoudingen omdat zij bepalend zijn voor onze intellectuele en culturele horizon, onze levensbeschouwing en ethiek, onze loopbaan, onze opvattingen over gezinsverhoudingen of liefdesrelaties – kortom, alles wat bepalend is voor de manier waarop wij ons in het leven en de maatschappij bewegen. Uiteraard bevatten Ideologische Staatsapparaten ook een zekere vorm van repressie (je niet conformeren aan de regels van je school of van de kunstmarkt kan gemakkelijk leiden tot strafmaatregelen of economische en sociale uitsluiting), maar hun belang is gelegen in hun werking op een heel alledaags niveau.

Ideologie bestaat dus, volgens Althusser, niet zozeer uit abstracties en ideeën, maar uit *praktijken* waarmee we betekenis geven (of denken te geven) aan de wereld en onszelf. De Ideologische Staatsapparaten tonen het materiële karakter van de ideologie, of het nu de universiteit, je favoriete televisieserie of de sportclub betreft. Ideologische Staatsapparaten laten ons iets *doen* (en dit 'doen' maakt dat wij onderdeel zijn van deze Ideologische Staatsapparaten): op gezette tijden naar college komen, op de bank onderuit zakken, naar het sportveld komen, met anderen discussiëren of een wedstrijd spelen, lachen of huilen wanneer we ons doel bereikt hebben

of juist niet. Dit geldt in nog bredere zin: je *bent* een aantal jaren van je leven student; je *bent* daarna tot aan je pensioen schrijver of advocaat. Zoals we eerder zagen, vormt de ideologie ons zodoende als subject nog voordat we onszelf als ‘individu’ kunnen zien. Iedereen (dat wil zeggen: alle sociale klassen, niet uitsluitend de onderdrukte groepen) staat onder de voortdurende en onontkoombare invloed van de ideologie. Heeft de ideologie hiermee ook altijd het laatste woord? Tot op zekere hoogte wel: Althusser wil een wetenschappelijke, verklarende theorie bieden van de ingrijpende werking van de ideologie, voortbouwend op Marx’ inzichten en gericht tegen het humanisme (zie hoofdstuk 6) van sommige interpretaties van diens denken, zoals die van **Jean-Paul Sartre** (1905-1980) die met nadruk een autonoom *handelend* menselijk subject de centrale plek toekent in de marxistische theorie (en die daarmee van het marxisme in de eerste plaats een *bevrijdings*filosofie maakt). Verwacht van Althusser dus geen pleidooi voor de absolute vrijheid van de mens of het woord.

Echter, dit betekent niet dat Althusser een deterministisch model voorstelt. Net als Gramsci heeft hij oog voor tegenspraken in de onderbouw/bovenbouw. Zijn Ideologische Staatsapparaten hebben een ‘relatieve autonomie’: ze mogen *in laatste instantie* dan wel bepaald worden door de materiële verhoudingen die ze helpen te reproduceren, maar we hebben gezien dat de ideologie zeker geen ondergeschikte rol vervult. In tegenstelling tot het repressieve staatsapparaat (politiek, leger, politie en wetgeving), is de greep van de staat op haar ideologische instituties niet absoluut. De Ideologische Staatsapparaten zijn heterogeen en niet altijd even gemakkelijk controleerbaar. Behalve in het geval van zware censuur leest de staat niet alle te verschijnen romans of toneelstukken of luistert zij mee in de sportkantine. Ideologische Staatsapparaten als de literatuur en cultuur kunnen dan ook inzet zijn van conflicten of maatschappelijke tegenstrijdigheden laten zien – denk bijvoorbeeld aan de rol van *samizdat* (zelfgepubliceerde) literatuur in de Sovjet Unie. Als de Ideologische Staatsapparaten al tot een sluitende ideologie kunnen komen, is dat vaak door interne tegenstrijdigheden onuitgesproken te laten, stelt Althusser.⁸² De voortdurende interactie tussen ideologie en materiële verhoudingen maakt dat ze beide nooit helemaal kunnen samenvallen en voortdurend op elkaar reageren.

Om zich af te zetten tegen een al te gemakkelijk economisch determinisme gebruikt Althusser in *Pour Marx* het begrip ‘overdeterminatie’⁸³: sociale fenomenen zijn niet onmiddellijk herleidbaar tot één enkele oorzaak

of één principe. De materiële verhoudingen zijn een soort horizon die steeds weer verschuift. Uit de materiële verhoudingen komen allerlei instituties, structuren en tegenstellingen voort die als het ware constant bemiddelen tussen de materiële verhoudingen en hun producten. Zo is literatuur het ideologische product van een bepaalde economische onderbouw, maar de rol die wij toekennen aan literatuur en onze opvattingen over literatuur worden ook bepaald door onderwijs, door traditie, door genderrollen enzovoort. Dat wil zeggen, door elementen die tegelijkertijd uit de materiële verhoudingen afkomstig zijn en een directe herleiding tot die materiële verhoudingen onmogelijk maken, en die best met elkaar in tegenspraak kunnen zijn of waarbij één element (tijdelijk) de overhand heeft. Als literatuur en cultuur het product zijn van ongelijkheden en tegenstrijdigheden, worden deze hierin tevens weerspiegeld. Maar het zou te eenvoudig zijn om te doen alsof literaire teksten een objectieve weergave zijn van de breuklijnen in de maatschappij. Dit zou betekenen dat literatuur de plaats inneemt van de wetenschappelijke analyse, terwijl we juist gezien hebben dat literatuur nauw verbonden is met de ideologie. De weerspiegeling is indirect en er zitten als het ware nogal wat barsten in de spiegel. In navolging van Althusser heeft een aantal marxistische/materialistische literatuurwetenschappers een manier van lezen en interpreteren ontwikkeld die juist die barsten en tegenstrijdigheden als uitgangspunt neemt.

In Althusser's werk speelt 'lezen' een belangrijke rol. Zijn bekendste werk heet dan ook *Lire le Capital (Het Kapitaal lezen)*.⁸⁴ In deze studie uit 1965, die hij samen met een aantal van zijn studenten schreef,⁸⁵ stelt Althusser dat Marx misschien wel in de eerste plaats een heel goede *lezer* was. Je zou kunnen zeggen dat de 'epistemologische breuk', de radicaal nieuwe denkwijze van Marx, waarover we Althusser eerder hebben horen spreken, ook betrekking heeft op Marx' vernieuwende manier van lezen en interpreteren. Volgens Althusser breekt Marx met het traditionele en grotendeels religieuze idee dat wereld en waarheid besloten kunnen liggen in het boek; dat lezen inhoudt de essentiële betekenis uit de tekst lichten, alsof taal transparant is en ondubbelzinnig naar de waarheid/werkelijkheid verwijst. Althusser vergelijkt Marx met Freud. Net zoals Freud de woorden van zijn patiënten niet letterlijk nam, maar hierin een verwijzing naar een heel *ander* soort, onuitgesproken, discours hoorde (namelijk dat van het *onderbewuste*, zie hoofdstuk 3), leest Marx zijn voorgangers, zoals de liberale econoom en filosoof Adam Smith, juist omwille van wat zij niet hardop zeggen, omwille van de hiaten in hun teksten of de blinde vlekken.

Met een begrip dat nog steeds aan Freud doet denken, noemt Althusser deze manier van lezen ‘symptomatisch lezen’.⁸⁶ Marx’ kritische analyses van bijvoorbeeld Smith onthullen dat wat de tekst zelf verhult (zoals de rol van het werk dat verricht wordt door het proletariaat) en leggen als het ware een ‘andere tekst’ bloot die ingeschreven ligt in de blinde vlekken van de eerste tekst.⁸⁷ Marx is op zoek naar de hiaten, breuken, tegenstrijdigheden en stiltes in teksten. Juist daarin schuilt een ‘tweede tekst’ die bestaat uit onuitgesproken ideeën die Marx articuleert. Het gaat Marx in zo’n ‘dubbele lezing’⁸⁸ er niet zozeer om de tekst ‘compleet’ te maken (alsof auteurs bewust iets zouden hebben verzwegen), maar om de problematiek bloot te leggen waarop auteurs greep noch zicht hebben, maar waaruit hun tekst wel voortkomt (zoals het onderbewuste altijd indirect de woorden van Freuds patiënten voortbrengt). Althusser spreekt over een ‘antwoord zonder vraag’⁸⁹ en stelt dat Marx laat zien hoe teksten juist vanuit dit ‘antwoord’ of ‘tweede tekst’ geïnterpreteerd moeten worden.

KADER 1.2 PIERRE MACHEREY: DE SCHRIJVER ALS PRODUCENT

Een van de belangrijkste theoretici die door Althusser beïnvloed is, is **Pierre Macherey** (*1938), mede-auteur van *Lire le Capital* en schrijver van de invloedrijke studie *Pour une théorie de la production littéraire* (*Voor een theorie van literaire productie*) (1966). Macherey stelt een nieuw soort (wetenschappelijke) literatuurkritiek voor die verwant is aan de ‘dubbele’ manier van lezen die Althusser aan Marx toeschrijft. Om te beginnen constateert Macherey dat de literatuurstudie te zeer gericht is op de ‘consumptie’ van literatuur; literatuurwetenschappers hebben de neiging om de literaire tekst te zien als iets wat helemaal op zichzelf staat en waarvan de essentiële betekenis door de lezer blootgelegd kan en moet worden.⁹⁰ Hierdoor is de literatuurwetenschap blind voor de ‘wetten van de literaire productie’ die het onderwerp moeten zijn van een echte literatuurwetenschap. De opvatting die van de literaire tekst uitsluitend een esthetisch en autonoom object maakt, komt voort uit de ideologie. Zolang we daarin blijven geloven, stelt Macherey, zullen we nooit komen tot een wetenschappelijke literatuurbenadering. In Macherey’s opvatting toont de literatuurwetenschapper aan dat een literaire tekst niet ‘af’ en onafhankelijk is, maar altijd doortrokken van *verschil*. Wat houdt dit in? Volgens Macherey is de schrijver in de eerste plaats *producent*: de schrijver schept zijn

teksten niet uit het niets (net als Althusser vindt Macherey dit een quasi-religieuze idee), maar gebruikt materialen die afkomstig zijn uit de historische werkelijkheid en dus bepaald worden door de materiële verhoudingen. Zelfs in het geval van een auteur van fantastische verhalen als **Jules Verne** (1828–1905) worden thema's en motieven, ideeën en vorm aangedragen door de werkelijkheid en al bestaande of contemporaine literaire werken. Sterker nog, zo stelt Macherey, de taal waarvan de schrijver zich bedient (en die zij/hij nooit zelf scheidt) is in de eerste plaats die van de bestaande ideologie. Dit betekent niet dat de literaire tekst die ideologie slechts weerspiegelt. We hebben gezien dat het kenmerk van ideologie is dat zij schijnbaar afwezig is omdat zij onze relatie met de werkelijkheid domineert, bijvoorbeeld door taal. Volgens Macherey maakt de literaire tekst de taal van de ideologie minder *vanzelfsprekend*. De schrijver als producent is onderdeel van een bepaalde historische werkelijkheid en ideologie, en in zijn werk herhaalt zij/hij deze op een indirecte manier. Literatuur toont daarmee de breuken, gaten en tegenstrijdigheden in de ideologie en staat dus in het teken van *het verschil*. Deze tegenstrijdigheden zijn precies de maatschappelijke tegenstrijdigheden, breuken en conflicten die de ideologie maskeert. Literatuur ontsnapt dus niet aan ideologie, maar brengt een verschuiving aan in de eenduidigheid van de ideologie. Nogmaals, deze verschuiving is niet het gevolg van de intentie van de schrijver maar van de wijze van productie van literatuur. Macherey is niet geïnteresseerd in geëngageerde of expliciet politieke literatuur zoals Tsjernisjewski's *Wat te doen?* Het gaat hem erom te laten zien wat de literaire tekst onbewust/impliciet toont of 'weet'.⁹¹ Zo is het werk van Jules Verne niet alleen representatief voor de 19e-eeuwse obsessie met technologische ontdekkingen en een lofzang op de 'voortgang', maar laat het ook zien dat al die technologische voortgang een prijs heeft: de ellende van de arbeiders. In Macherey's interpretaties van Verne wordt aangetoond hoe de sociaal verongelijkte arbeiders als verdronken 'monsters' steeds weer terugkeren en hoe de technologie voortdurend strijd levert met haar eigen schaduwkant.

De literaire tekst komt dus voort uit de onverenigbaarheid van verschillende betekenissen en heeft nooit maar één enkele betekenis of essentie. De literatuurwetenschap moet in de eerste plaats deze meerduidigheid (h)erkennen, stelt Macherey. Literatuurwetenschap, in de ware betekenis van het woord, probeert dan ook niet om de te-

genstrijdigheden en schijnbare onvolledigheden in de literaire tekst ‘op te lossen’, maar wijst op de *oorzaken* ervan.⁹² Macherey streeft naar een literatuurwetenschappelijke methode die laat zien waarom de literaire tekst dergelijke breuken/verschuivingen bevat en waarom de tekst niet ‘af’ kan zijn.⁹³ De onvolledigheid van de tekst vormt, voor Macherey, een soort ‘marge’ die raakt aan de materiële werkelijkheid en van waaruit de productie van de tekst bestudeerd kan worden.⁹⁴ De materiële geschiedenis is als het ware het ‘onderbewuste’ van de literaire tekst, dat waaraan de tekst niet expliciet refereert maar waardoor de tekst wel vorm krijgt en bepaald wordt, en waarnaar – in de marges van de tekst – in de vorm van allerlei tegenstrijdigheden soms indirect verwezen wordt. De literatuurwetenschap legt als het ware het pad naar die materiële geschiedenis bloot.

Het literaire veld

Waar Althusser en Macherey aandacht hebben voor de ideologische rol die cultuur speelt en de inhoudelijke tegenstrijdigheden en breuklijnen die uit deze rol volgen, heeft de socioloog **Pierre Bourdieu** vooral oog voor de institutionele inbedding en de daarmee samenhangende regels van de productie van culturele uitingen. Volgens Bourdieu moeten culturele uitingen, zoals de literatuur, altijd gezien worden in het licht van de interne dynamiek van wat hij hun ‘veld’ noemt. Dit veld kenmerkt zich door een netwerk van relaties tussen de specifieke posities van de verschillende sociale actoren die zich binnen het veld bevinden. Het literaire veld bijvoorbeeld, bestaat niet alleen uit schrijvers, maar ook uit uitgevers, recensenten, presentatoren van boekenprogramma’s op radio en televisie, literatuurwetenschappers of literatuurwetenschapstudenten, en eigenaars en personeel van boekhandels. Al deze actoren (en het lijstje is verre van compleet) vormen samen ‘het literaire veld’. Bourdieu gebruikt deze term nadrukkelijk als alternatief voor ‘De Literatuur’, want dit laatste concept suggereert dat ‘literatuur’ (lieft met hoofdletter...) te abstraheren valt als de *inhoud* van een bepaald corpus teksten. Voor de socioloog Bourdieu is een dergelijke, sterk idealistische, opvatting van literatuur onzinnig. Literatuur vormt een bepaald sociaal veld dat net als alle andere sociale velden (zoals de politiek, sportclubs, subculturen als skaters of emo’s, de academische wereld, de wereld van duivenmelkers of antiekverzamelaars enzovoort), bestaat dankzij de actoren die zich

erin bewegen en de intrinsieke regels waaraan deze hun gedrag ontlene⁹⁵. Zoals gezegd, nemen alle actoren in het veld een bepaalde positie in, maar deze posities zijn niet gelijkwaardig. Er bestaan belangrijke, invloedrijke schrijvers en uitgevers of gezaghebbende critici, maar ook marginale auteurs (die bijvoorbeeld oubollig gevonden worden of bijna geen boeken verkopen) en avant-gardistische uitgeverijen die zich aan de rand van het veld bevinden. De spelers op het veld ontlene⁹⁵ volgens Bourdieu hun al dan niet dominante positie aan de mate waarin zij de regels van het veld hebben weten te incorporeren. Deze regels zijn niet voor eens en voor altijd vastgesteld – velden zijn voortdurend in beweging – maar zijn daarom niet minder dwingend. Op de een of andere manier zullen alle spelers op het veld zich tot de op dat moment geldende regels moeten verhouden. Bourdieu noemt de dominante regels ook wel de ‘doxa’ van het veld (dit aan het Grieks ontleende woord betekent zoiets als ‘heersende opinie’). Wanneer we in de jaren zestig of zeventig een belangrijke plek wilden innemen in het literaire veld was het van belang om experimentele en/of geëngageerde literatuur te schrijven en uitgegeven te worden door jonge, politiek betrokken uitgevers als Van Gennep. Tegenwoordig is het adagium echter vlotte en realistische romans te schrijven (liefst autobiografisch), om uitgegeven te worden door een grote commerciële uitgever die schrijvers weet te ‘pluggen’ in *prime time* televisieprogramma’s waar ze niet zozeer over hun literaire werk, maar vooral over de mens of het trauma ‘achter’ de schrijver geacht worden te spreken. In *Lunar Park* beschrijft het personage Bret Easton Ellis zijn ervaringen binnen het Amerikaanse literaire veld van de jaren 80. Hij maakt deel uit van een ‘Brat Pack’ van jonge, trendy auteurs en redacteurs die leven als Hollywoodsterren. Hun boeken zijn bijzaak en alles draait om hun *image*:

‘It was the beginning of a time when it was almost as if the novel itself didn’t matter anymore – publishing a shiny booklike object was simply an excuse for parties and glamour and good-looking authors reading finely honed minimalism to students who would listen rapt with slack-jawed admiration, thinking, I could do that, I could be them. But of course if you weren’t photogenic enough, the sad truth was that you couldn’t’.⁹⁶

De doxa draagt hier niet alleen conformiteit aan een bepaalde literaire stijl op (minimalisme, want dat is makkelijk te consumeren), maar ook fysieke aantrekkelijkheid en *marketability*.

KADER 1.3 INSTITUTIES

Volgens de door Bourdieu geïnspireerde literatuurwetenschap wordt wat wij onder 'literatuur' verstaan voor een belangrijk deel bepaald door allerhande *institutes*. Zo weten we dat we, als we bepaalde 'kwaleiteitsboekhandels' binnenlopen, hier 'literatuur' zullen aantreffen en geen puzzelboeken of titels uit de boeketreeks. Zo weten we ook dat, wanneer een boek verschijnt bij uitgevers als De Bezige Bij, Faber and Faber, Suhrkamp of Gallimard, het hoogstwaarschijnlijk geen handboek autotechniek zal zijn, maar dat de uitgeversnaam een 'literaire' inhoud garandeert; en zo schrijven de curricula op scholen en universiteiten hoofdzakelijk werken voor die tot de canon van de westerse literatuur behoren. Ons literatuurbegrip wordt bemiddeld door een groot aantal tussenpersonen die we 'institutes' noemen. Dit zijn niet zozeer letterlijke personen, al spelen dominante persoonlijkheden zeker een rol, denk maar aan beroemde uitgevers als Angèle Manteau of Geert van Oorscot met wie menig schrijver een intense haat-liefdeverhouding had, getuige de vele correspondenties en schotschriften aan hun adres. Of denk aan zogenoemde cultuurlapen of mandarijnen als de Duitse criticus Marcel Reich-Ranicki, die er niet voor terugdeinsde in zijn televisieprogramma *Literarisches Quartett* een roman van Günter Grass te verscheuren... om later zelf als romanpersonage op bloedige wijze vermoord te worden in Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002). Veel eerder zijn instituties sectoren en organisaties die het culturele en literaire veld vormgeven. Uitgeverijen zijn zo'n institutie, maar ook de literaire journalistiek, de universiteit, het Nederlands Letterenfonds en het Vlaams Fonds voor de Letteren, tijdschriften en literaire prijzen. Al deze instanties, bedrijfstukken en beleidsorganen dragen in belangrijke mate bij aan wat wij onder 'literatuur' verstaan. Dergelijke instituties kunnen heel verschillend van aard zijn: sommige zijn uitgesproken politiek, andere hebben commerciële belangen, weer andere proberen een plek te veroveren binnen het literaire veld (zoals nieuwe, hemelbestormende literaire tijdschriften). Desalniettemin zorgen zij ervoor dat de definitie van 'literatuur' niet een kwestie is van individuele smaak, noch van universele esthetische waarden, maar dat zij bepaald wordt door allerlei maatschappelijke actoren en structuren. Het is niet zozeer dat instituties zorgen voor een schifting tussen 'goede' en 'slechte' litera-

tuur of doen aan een vorm van kwaliteitsbewaking (alsof die kwaliteit vooraf gegeven is), maar veel fundamenteeler: instituties bepalen wat ‘literatuur’ *is*, wat wel en niet tot het domein van de literatuur behoort. De vraag naar de kwaliteit van literatuur kan pas gesteld worden binnen dit domein of veld dat door instituties wordt afgebakend. Aandacht voor instituties laat bijvoorbeeld zien dat de mythe van de miskende kunstenaar, wiens kwaliteiten door haar/zijn tijdgenoten niet gewaardeerd werden, weinig steekhoudend is. Het zijn juist verschuivingen in de verhoudingen tussen instituties – die op hun beurt niet zelden het gevolg zijn van grote maatschappelijke en politieke veranderingen – die zorgen voor een ander literatuurbegrip dat auteurs toelaat die voorheen geheel buiten het blikveld vielen. Dat is niet zozeer omdat men hun talent niet wilde zien, maar omdat zij simpelweg niet binnen de definitie van literatuur vielen zoals die indertijd door een bepaalde configuratie van instituties mogelijk gemaakt werd.

Wie het spel niet meespeelt – en niet gehoorzaamt aan de doxa – krijgt in het beste geval slechts een marginale positie in het literaire veld toebedeeld. Die schrijvers die zich de regels eigen hebben gemaakt, zullen een machtspositie in het veld kunnen innemen (zoals Connie Palmen, Kluun of Kristien Hemmerechts). Dit incorporeren van en aanpassen aan de regels van het veld noemt Bourdieu de ‘habitus’ van de sociale actoren: de wijze waarop een speler zijn/haar subjectieve geschiedenis en vaardigheden verbindt met – of misschien beter *vertaalt naar* – de doxa.⁹⁷ De habitus helpt de spelers bij het vergaren van ‘kapitaal’, oftewel datgene waaraan in een bepaald veld status en belang gehecht worden. Dit kapitaal neemt verschillende vormen aan. Er bestaat bijvoorbeeld ‘economisch kapitaal’ en ‘cultureel kapitaal’ die beide prestige kunnen opleveren, maar niet in ieder veld in dezelfde verhouding tot elkaar staan. Zo is in het literaire veld cultureel kapitaal belangrijker dan economisch kapitaal, terwijl in het *corporate* veld economisch kapitaal centraal staat. Kapitaal kan vergaard worden door ons te conformeren aan de regels van het veld, maar bijvoorbeeld ook door te proberen nieuwe regels te forceren en nieuwe vormen van kapitaal te formeren. Veel van de avant-gardebewegingen uit de voorbije eeuw probeerden in te breken in het literaire veld door in hun manifesten een ‘nieuwe literatuur’ (waarvan zij de sleutel in handen hielden) te introduceren en te bewieroken, en door eigen tijdschriften en boekenreeksen te starten – om zo hun cultureel kapitaal te onderstrepen en

te vermeerderen. Het literaire veld bepaalt zodoende niet alleen de positie en het functioneren van literaire instituties, maar ook de literatuur zelf. Een bepaalde manier van schrijven kan een aanval zijn op de huidige doxa of een poging om een nieuwe, hogere positie in het veld in te nemen. Volgens Bourdieu is bijvoorbeeld de 19e-eeuwse *l'art pour l'art*-beweging een voorbeeld van het streven naar een eigen plek. Door expliciet een eigen domein op te eisen binnen het veld van de burgerlijke (massa)kunst kon het estheticisme zich onttrekken aan de eisen die voorheen in het artistieke veld gesteld werden (kunst als verpozing, een zeker realisme enzovoort).⁹⁸ De regels van het veld en de habitus waarin de individuele actoren deze regels incorporeren en aanpassen, worden niet altijd bewust en expliciet gearticuleerd maar zijn desondanks wel degelijk in kaart te brengen. Bourdieus sociologische analyses van bijvoorbeeld de 19e-eeuwse Franse literatuur, de moderne fotografie of de academische wereld belichten de verschillende posities die de actoren in het veld innemen en de regels die hen in het veld doen bewegen. Hierbij probeert Bourdieu niet, zoals Marx of Althusser, te komen tot een wetenschappelijke beschrijving van de totaliteit van de samenleving. Ondanks zijn gebruik van de term 'kapitaal' is Bourdieu geen marxist. Hij verwerpt juist het economisch determinisme van het marxisme ten faveure van de *interne* dynamiek van de *verschillende* sociale velden – die niet tot één overkoepelende set regels te herleiden zijn. In Bourdieus sociologie zijn de verschillende velden in grote mate autonoom, al ziet Bourdieu, vooral in zijn latere werk, wel hoe de regels van het neoliberale kapitalisme de diverse velden meer en meer gaan beheersen. Hierdoor zijn de velden dynamisch en worden de regels van het (literaire) spel al spelende geschreven en herschreven.

KADER 1.4 MICHEL FOUCAULT: *ÉPISTÉMÈ*, *DISCOURS* EN *DISPOSITIEF*

De in de introductie reeds genoemde **Michel Foucault** heeft in zijn denken verschillende concepten uitgewerkt (en deels weer verworpen) om de 'regels' waaraan betekenisvolle uitingen, zoals literaire teksten, moeten voldoen, te beschrijven. Hij introduceert de termen *épistémè*, *discours* en *dispositief* voor een belangrijk deel als tegenwicht tegen marxistische begrippen als 'totaliteit' en 'ideologie'.⁹⁹ Alledrie de termen duiden weliswaar op een coherente verzameling van uitspraken of tekens, maar worden door Foucault vaak nadrukkelijk niet

gebruikt als synoniem voor ‘systeem’, want een ‘systeem’ veronderstelt een verzameling axioma’s of abstracte regels die ons in staat stellen de waarheid achter fenomenen te achterhalen. Foucault is juist geïnteresseerd in de historische bepaaldheid (en beperking) van vormen van kennis en hun voortdurende dynamische verhouding met concrete (machts)instituties.

De term *épistémè* wordt door Foucault vooral gebruikt in zijn ‘vroege’ werk uit de jaren zestig. Hiermee duidt hij op de *verbindingen* tussen verschillende denkwijzen en disciplines in een bepaald tijdperk. Het *épistémè* is dus niet een soort onderliggende of overkoepelende theorie die alle ideeën uit een bepaald tijdperk bijeenbrengt, maar juist het geheel aan *verwijzingen* en *relaties* tussen ideeën en denksystemen uit een periode. Er is dus veel eerder sprake van een intrinsieke en dynamische – en bijgevolg *tijdelijke* – organisatie dan van een herleidbaar structurerend principe. In *Les mots et les choses (De woorden en de dingen)* (1966)¹⁰⁰ onderzoekt Foucault het *épistémè* van de menswetenschappen, die, hoewel zeer uiteenlopend, door een door hen voortgebrachte humanistische notie van ‘de mens’ verbonden worden. Wanneer die verbindingen verschuiven, zo stelt Foucault, verdwijnt in de moderne wetenschap de notie ‘mens’ zoals golven vormen in het zand uitwissen.¹⁰¹

Discours is minder omvattend dan het *épistémè* en wordt daarom door Foucault een doeltreffender begrip gevonden. Het discours duidt op een verzameling uitspraken (dat wil zeggen: betekenisvolle uitingen, zoals wetenschappelijke documenten, literaire teksten, wetteksten of allerhande pedagogische handleidingen) die, hoewel zij afkomstig kunnen zijn uit verschillende disciplines, toch een coherent geheel vormen en beantwoorden aan bepaalde gedeelde regels. Het discours is echter geen neutrale beschrijving van een vooraf gegeven werkelijkheid, maar *produceert waarheid*. Het discours omtrent ‘waanzin’ bijvoorbeeld bestaat uit een complex samenspel van medische, juridische maar ook artistieke documenten dat bepalend is voor de definitie van ‘waanzin’ en de wijze waarop met ‘waanzin’ wordt omgegaan. (Wie wordt als ‘gek’ of ‘normaal’ gezien? Wie wordt uit de maatschappij buitengesloten en wie mag er vrijelijk aan deelnemen?) In het discours worden *waarheid* en *macht* dus altijd met elkaar verbonden. Als ‘waarheidsvertoog’ is het discours onlosmakelijk verbonden met de verschillende instituties waarin zij geuit en bekrachtigd

wordt (zoals psychiatrische inrichtingen, rechtbanken, scholen of gevangenissen).

Met de term *dispositief* legt Foucault, met name vanaf de jaren zeventig, de nadruk op de *technieken* en *strategieën* van machtsuitoefening. Dit kunnen volgens Foucault zowel discoursen zijn als praktijken. Het dispositief is precies het netwerk van verbindingen tussen de heterogene elementen waaruit een bepaalde vorm van machtsuitoefening en *disciplineren* bestaat. Zo kan een dispositief bestaan uit discoursen, instituties (de medische of rechterlijke macht), dwingende architectuur (ziekenhuizen, gevangenissen, internaten), wetenschappelijke uitspraken en instellingen, morele of religieuze uitspraken enzovoort. Het dispositief heeft zodoende een sterk tactisch belang voor de macht. Het dient om subjecten te disciplineren en zodoende te produceren (zie de inleiding en hoofdstuk 6). In de 19e eeuw wordt ‘de homoseksueel’ bijvoorbeeld gecreëerd door een complex dispositief waarin wetenschap (biologie en psychiatrie), de wet, de moraal, maar ook de inrichting van scholen en kazernes (die ongewenst contact tussen mensen van hetzelfde geslacht moest voorkomen) alle met elkaar in verbinding staan. Vandaag zouden we kunnen stellen dat de disciplineren en productie van even gedweë als nuttige subjecten plaatsvindt in een dispositief dat bestaat uit vormen van surveillance van de openbare ruimte (camera’s, politie), de massamedia (die onze verlangens en angsten bespelen), wetgeving (anti-terrorisewetten en andere uitzonderingstoestanden) en het controleren van gedragingen en gedachten door middel van de medicalisering van de bevolking (door het constateren en beheren van depressies, ADHD of ‘het autistisch spectrum’).

Cultuurindustrie

In het spoor van Marx hebben veel theoretici de autonomie van cultuur en literatuur ter discussie gesteld. Als literatuur en cultuur betekenispraktijken zijn waarmee we ons tot de wereld verhouden, waarmee we ons de wereld op een bepaalde manier voorstellen, dan zijn zij altijd verbonden met de (heersende) ideologie. We hebben echter zojuist gezien dat de vorm van deze verbondenheid in de ogen van door Marx geïnspireerde denkers kan verschillen. De vrij directe relatie tussen onderbouw en bovenbouw in het

werk van Marx zelf wordt in Gramsci en Althusser veel complexer, zozeer zelfs dat beide van elkaar afhankelijk lijken te zijn. Vanaf de jaren twintig wordt, met name door Duitstalige Europese marxisten en sociologen, die complexiteit op een andere manier ingevuld. Bij Marx of Gramsci staat de manier centraal waarop cultuur en literatuur, als ingrediënten van de ideologie, bestaande machtsverhoudingen in stand houden (niet in de laatste plaats door ze te verhullen). In het werk van **Georg Lukács** (1885–1971) of **Theodor Adorno** (1903–1969) zien we iets anders: de wijze waarop de cultuur meer en meer gevormd wordt naar de kapitalistische productiewijzen. Dat wil zeggen dat niet alleen de voorstellingen van de cultuur verknoopt zijn met de ideologie, maar dat ook haar productieproces is afgeleid van kapitalistische procedures. Cultuur zelf wordt zo een vorm van industrie. Theoretici als Lukács en Adorno, maar ook **Walter Benjamin** (1892–1940), zagen hoe het kapitalisme in de 20e eeuw veranderd was sinds het victoriaanse tijdperk waarin Marx leefde en werkte. Arbeiders waren niet langer alleen uitgebuite producenten, maar tevens consumenten. Deze vorm van kapitalisme wordt ook wel ‘fordisme’ genoemd. De Amerikaanse automagnaat Henry Ford liet zijn arbeiders niet alleen auto’s bouwen, maar betaalde ze ook net genoeg om hen zijn T-Fords te laten kopen. Het kapitalisme heeft in een groot deel van de 20e eeuw de vorm aangenomen van de massaproductie voor de massaconsumptie: arbeiders produceren niet uitsluitend luxegoederen voor de bourgeoisie (die voor henzelf onbereikbaar blijven), maar ook voor zichzelf. Zowel massaproductie als massaconsumptie verloopt volgens rationele, berekenende en duidelijk verdeelde processen. De T-Ford werd op de lopende band geproduceerd, waar iedere arbeider een specifieke taak had. Arbeidstijd kon zodoende gecalculeerd en ‘geoptimaliseerd’ worden. Hierdoor kon een duidelijke scheiding gemaakt worden tussen werktijd, waarin geproduceerd werd, en ‘vrije tijd’, waarin geconsumeerd werd. Het dagelijks leven in ruwweg de eerste zeventig jaar van de 20e eeuw verloopt steeds meer volgens de kapitalistische ratio. We zouden zelfs kunnen stellen dat het de scherpe fordistische taak- en tijdverdeling zijn die de eisen van de arbeidersbeweging mogelijk maken: betaalde vakanties, vakverbonden per specialisatie, verlichting van repetitieve arbeidshandelingen enzovoort. Deze massaproductie en -consumptie laat de cultuur niet onaangetast. Cultuur wordt een consumptiegoed dat geproduceerd wordt als ieder ander consumptiegoed, zoals het werk van Ellis ook laat zien. In *Lunar Park* constateert ‘Bret Easton Ellis’ hoe zijn werk steeds minder een artistieke creatie en steeds meer een commercieel product is: ‘at

that point in my career I could have submitted the notes I had taken in my junior year Virginia Woolf course and would still have received the huge advance and copious amounts of publicity.¹⁰² Later merkt hij op dat ‘everything about my career was now measured in economics’.¹⁰³

De Duitse sociologen **Max Weber** (zie inleiding) en **Georg Simmel** (1858–1918) wijzen in hun werk uit het begin van de 20e eeuw al op de verregaande *bureaucratisering* van de samenleving en de cultuur. Met deze term duiden zij de steeds grotere greep van berekening en rationalisering (naar kapitalistisch model) op alle vlakken van het dagelijks leven. Burgers moeten plots geadministreerd worden. Iedereen krijgt een paspoort of identiteitsbewijs, school wordt verplicht, en de voortgang van onze schoolprestaties wordt bijgehouden. De staat is niet langer het privé-eigendom van een alleenheerser, maar vertrouwt voortaan op technocratie en ambtenarij. Ook de machtsuitoefening wordt gedelegeerd en gehiërarchiseerd in de bureaucratie in engere zin. Volgens Weber en Simmel volgen het politieke en sociale leven hiermee de dominante kapitalistische denkwijze: die van berekening, risicocalculatie en beheersing (of zoals we dat nu noemen: *management*). De Hongaarse marxist **Lukács**¹⁰⁴ vertrekt vanuit dezelfde gedachte en legt de nadruk op wat hij het proces van ‘commodificatie’ of ‘reïficatie’ noemt. Lukács ontleent deze termen aan *Het kapitaal*, waarin Marx in een beroemde passage spreekt over het ‘fetisjisme van de koopwaar’, ook wel ‘commoditeitsfetisjisme’ genoemd. Het kapitalisme, en de individuen die het voortbrengt, hebben de neiging om consumptiegoederen niet alleen te zien als dingen die zij kunnen gebruiken, maar als objecten die een bepaalde macht over hen hebben, alsof ze een eigen leven leiden dat ons in zijn greep houdt. Consumptiegoederen (zoals sportschoenen of iPods) wekken ons verlangen op of we ontlenen er onze identiteit aan. We afficheren onze ‘persoonlijkheid’ door Fred Perry T-shirts te dragen of juist merkloos door het leven te gaan. Dit aspect van het consumptiegoed stelt Ellis herhaaldelijk aan de kaak. In *American Psycho* ondervindt de hoofdpersoon bijvoorbeeld dat het dragen van alle juiste merken hem geen stabiele identiteit verleent, maar ertoe leidt dat hij niet langer te onderscheiden is als individu – hij wordt constant verward met anderen. En in *Lunar Park* komt een begerenswaardig stuk kinderspeelgoed, de interactieve ‘Terby’, tot leven en drijft de ik-verteller tot waanzin. Tegelijkertijd ziet Marx hoe steeds meer elementen uit het dagelijks leven onderworpen worden aan ‘verdinglijking’ of ‘reïficatie’. De commoditeit of koopwaar komt model te staan voor allerhande sociale relaties. Het le-

ven van mensen wordt al net zo rationeel verdeeld als het productieproces van de commoditeit. We delen ons leven in kleine compartimentjes in: we forenzen vanuit de voorsteden naar kantoor, we lunchen op gezette tijden, na werktijd volgen we op dezelfde avonden voetbaltraining of een cursus, en we gaan op vakantie in dezelfde drie weken als de rest van onze landgenoten. Volgens Lukács wordt de fragmentatie van de commoditeit als het ware weerspiegeld in de fragmentatie van het moderne subject. De moderne mens is even ‘verdinglijkt’: als gereïficeerd subject ziet hij/zij zich nog slechts als een ‘ding’ in een wereld die louter uit andere dingen bestaat. Het moderne subject verkoopt zijn leven in de vorm van arbeid, is bereid zijn waarde te vermeerderen door zich te specialiseren, en verhoudt zich tot de wereld en de mensen om haar heen alsof het een louter zakelijke relatie betreft. De wereld wordt één grote markt waar we naar hartenlust kijken en bekeken worden, consumeren en geconsumeerd worden, ons allereerst afvragen welk nut iets of iemand voor ons heeft. Volgens Lukács raakt het bewustzijn zelf zodoende ‘verdinglijkt’. De taal en de cultuur verworden tot gefragmenteerde commoditeiten. Niet alleen worden ze tot handelswaar, maar ze zijn tevens niet langer in staat om een wereld buiten de reïficatie voor te stellen. De fragmentering van het wereldbeeld in het modernisme en andere experimentele stromingen uit het begin van de 20e eeuw is niets anders dan de culturele weerslag van de alomtvattende reïficatie door het kapitalisme. De radicale vervreemding die het ‘verdinglijkte’ subject ervaart, dient uiteindelijk slechts de instandhouding van de massaproductie en –consumptie. Het subject en de cultuur waarin zij uitgedrukt wordt, zijn dus doortrokken van de kapitalistische logica die efficiëntie, rentabiliteit en massificatie vooropstelt. Zoals Lukács het stelt in zijn marxistische idioom: de moderne cultuur onttrekt het zicht op de totaliteit van de materiële verhoudingen, niet door deze te verdonkeremen of te verdraaien, zoals in Marx’ *camera obscura*, maar juist door deze te incorporeren en te imiteren.

In het Duitsland van de jaren kort voor en na de Tweede Wereldoorlog is het de **Frankfurter Schule**¹⁰⁵ geweest die de onlosmakelijke verknootheid van de moderne cultuur en het (waren)kapitalisme in al haar complexiteit heeft geanalyseerd. De Frankfurter Schule ontleent haar naam aan de stad Frankfurt, waar het *Institut für Sozialforschung* gevestigd was, waar zich een heterogene groep vormde van theoretici die, ook tijdens de oorlog in hun *exil* in de Verenigde Staten, verschillende baanbrekende studies verrichtten naar wat later de ‘consumptie maatschappij’ genoemd zal worden. Critici als **Siegfried Kracauer** (1889–1966), **Max Horkheimer**

(1895-1973) en **Theodor Adorno** houden zich vanaf de jaren dertig bezig met de kritische analyse van film, populaire muziek zoals jazz, fotografie of de Berlijnse en Parijse warenhuizen. Ook de cultuurfilosoof **Walter Benjamin** wordt met de Frankfurter Schule geassocieerd. In essays als 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' ('Het kunstwerk in het tijdperk van zijn mechanische reproduceerbaarheid')¹⁰⁶ (1936) toont Benjamin de gevolgen van kapitalistische massaproductie voor kunst en cultuur. Moderne culturele uitingen (zoals fotografie of film) zijn volgens Benjamin onlosmakelijk verbonden met technologie en in het bijzonder met *reproductie*-technieken. Een beeldhouwwerk is uniek, maar van een foto of film kunnen eendeloos veel kopieën gemaakt worden. Sterker nog: een fotonegatief (of de digitale informatie die het moderne negatief vormt) *is gemaakt* om eendeloos te blijven reproduceren. Benjamin constateert dan ook dat moderne media, zoals fotografie en film, het onderscheid tussen origineel/kopie onmogelijk maken. Hiermee wordt een fundamenteel onderscheid uit de kunst- en cultuurgeschiedenis onderuitgehaald (zie hoofdstuk 3). Ook vraagt Benjamin zich af of we in het geval van moderne reproductietechnieken nog wel kunnen spreken van een 'kunstenaar': is een fotograaf een technicus of een schepper? En kan niet iedereen een camera bedienen? Net zoals iedereen gefotografeerd kan worden. Zowel artistiek subject als object wordt zo door de moderne reproductietechniek willekeurig, of radicaal democratisch, zo je wilt.

Benjamin ziet een fundamenteel aspect uit de moderne cultuur verdwijnen: het 'aura'. Het aura is datgene wat een kunstwerk uniek, dat wil zeggen *onherhaalbaar*, maakt. Het aura zorgt voor een zekere afstand. Het kunstwerk is niet in één oogopslag te bevatten, het is niet direct toe te eigenen of te consumeren. Een schilderij van Van Gogh heeft een aura omdat we geconfronteerd worden met een volstrekt eigenzinnig voorwerp dat niet onmiddellijk in onze leef- en denkwereld in te passen is. Het heeft een schijnbaar onuitputtelijke betekenis- en gevoelsrijkdom. Een fotografische reproductie van een Van Gogh is een heel ander verhaal: niet alleen wordt het werk letterlijk gereduceerd tot een handzaam formaat, het wordt tegelijkertijd een van de vele afbeeldingen in een tijdschrift, een van de vele posters in de museumshop of een van de vele zoekresultaten in *Google image search*. Het unieke schilderij van Van Gogh wordt *onmiddellijk beschikbaar*; alle afstand verdwijnt en het wordt een consumptiegoed als alle andere. Volgens Benjamin is de grote paradox van de moderne reproductiemedia dat zij de kunst doen verdwijnen op het moment dat de kunst

optimaal verspreid kan worden en alom aanwezig kan zijn (dit kan alleen door haar het aura af te nemen).

Volgens **Siegfried Kracauer** hebben de nieuwe reproductiemedia ook grote invloed op de inhoud van de nieuwe culturele uitingen. In een reeks essays die hij in de jaren twintig en dertig wijdt aan film, beschrijft Kracauer hoe de nieuwe media en technologie niet alleen de grote massa's weten te bereiken, maar ook expliciet de mens uit de massa- en consumptiemaatschappij voorstellen. Zo is Kracauer gefascineerd door filmmusicals uit het interbellum, waarin eindeloze rijen danseressen hun even eindeloze benen in de lucht gooien in complexe choreografieën.¹⁰⁷ De danseressen vormen volgens Kracauer een veelzeggend voorbeeld van het 'massa-ornement': het moderne subject dat 'verdinglijkt' is en zelf verworden tot een handelsgoed. Net als de danseressen uit de Hollywood-musicals bestaat de massa niet uit individuen, maar uit een onpersoonlijk conglomeraat van gemakkelijk te manipuleren consumenten en producenten. Ook in het werk van Ellis maakt het consumptiekapitalisme de mens reproduceerbaar. Doordat iedereen dezelfde kleren draagt, hetzelfde kapsel heeft en naar dezelfde muziek luistert, kunnen mensen niet langer van elkaar onderscheiden worden en worden ze inwisselbaar.

Zowel Benjamin als Kracauer zag in de nieuwe massamedia een voorafspiegeling van de totalitaire regimes uit de periode vlak voor de Tweede Wereldoorlog. De directe beleving van met name film, waaruit het aura volledig verdwenen lijkt, neemt iedere kritische distantie weg. Hierdoor verwordt het bioscooppubliek ofwel tot de ideale consument, die achter de laatste filmster of filmhit aanholt, ofwel tot het 'massa-ornement' dat door politieke 'regisseurs' gevormd wordt. Moderne culturele uitingen worden dus steeds sterker bepaald door moderne reproductietechnieken, ook als zij hier niet mee samenvallen.

In tegenstelling tot fotografie of film is de literatuur niet direct herleidbaar tot technologische dragers als het negatief of de filmrol. Toch ontsnapt ook de literatuur niet aan de invloed van de moderne reproductiemedia. Benjamin ziet grosso modo twee reacties van de traditionelere media op deze invloed. Enerzijds ziet hij hoe de literatuur op zoek gaat naar haar eigen mediumspecificiteit. Net als bijvoorbeeld de schilderkunst verliest de literatuur, na de opkomst van de fotografie, haar documentaire waarde. Een foto kan nu eenmaal veel gemakkelijker aanspraak maken op een 'realistische' en 'actuele' voorstelling van zaken dan een geschreven tekst. Het is dan ook geen toeval dat het dictum *l'art pour l'art* en

de experimentele poëzie verschijnen in een tijd waarin de fotografie een waar massamedium wordt. We zien dus hoe in de loop van de 19e eeuw de literatuur steeds ‘autonomer’ wordt en mogelijke werkelijkheidsclaims loslaat. Anderzijds zien we hoe, vooral in de vroege 19e eeuw, literatuur en schilderkunst zich verplicht voelen als het ware te concurreren met de fotografie: bijvoorbeeld door hun eigen mogelijkheden tot ‘realisme’ of massakunst te verkennen en te benadrukken.¹⁰⁸

Zo is Benjamin sterk geïnteresseerd in het werk van de Franse dichter **Charles Baudelaire** (1821–1867).¹⁰⁹ Als dandy en *flaneur* belichaamt Baudelaire – en het lyrisch ik uit zijn poëzie – het moderne subject. De dandy, die we bijvoorbeeld ook in het werk van de Ierse schrijver **Oscar Wilde** (1854–1900) tegenkomen, geeft zichzelf vorm alsof hij een luxeproduct is, door zich ostentatief te kleden en ten overstaan van de goegemeente een ‘nutteloos’ leven te leiden in cafés en theaters. De verdinglijkte dandy en zijn decadente credo ‘épater le bourgeois’ (‘de burger verbluffen’) vormen in feite een radicalisering van de uitgangspunten van de burgerlijke consumptie maatschappij. Ze onderstrepen de onderwerping aan commercie, verspilling en consumptiegoederen waarvan de gebruikswaarde twijfelachtig is. De dandy is zodoende als de schaduw van de moderne, door-en-door kapitalistische maatschappij. Volgens Benjamin toont het oeuvre van Baudelaire het leven van de *flaneur*: het moderne subject dat zich in de grootstedelijke massa’s begeeft en de wereld in de eerste plaats *bekijkt*. Commercie en fotografie maken die metropolitaanse wereld tot één groot visueel spektakel. De fotografie maakt het mogelijk om willekeurig welk onderwerp uit het dagelijks leven vast te leggen, ook die aspecten die voorheen als te vulgair of oninteressant beschouwd werden (het leven van de armen, het nachtleven, de vrije tijd, het alledaagse rumoer op markten en in warenhuizen, de verkeerschaos in de straten van Parijs of Londen). Tegelijkertijd stelt het consumptiekapitalisme voortdurend zijn waren op een zo verleidelijk mogelijke manier tentoon en verandert de alledaagse omgeving in een commercieel spektakel. In ‘Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts’ (‘Parijs, hoofdstad van de 19e eeuw’) en zijn nooit afgeronde *Passagen*-boek¹¹⁰ beschrijft Benjamin hoe in het Parijs van Baudelaire de (stedelijke) leefomgeving zelf een glanzende etalage wordt. De nieuwe grootwarenhuizen, boulevards vol winkels en cafés, of de wereldtentoonstellingen roepen onophoudelijk een adembenemend verlangen tot consumptie op. De wereld zelf wordt een uitstalling van koopwaar. Benjamin is in het bijzonder geïnteresseerd in de 19e-eeuwse Parijse winkelpassages,

waar in een kunstmatige omgeving – de passages zijn overdekt, zonlicht komt slechts indirect binnen; de directe omgeving bestaat uit louter winkels of andere plekken om te consumeren zoals restaurants of kiosken – een visuele wereld gecreëerd wordt waarin het subject met nadruk een *voorbijganger* is. Het Franse ‘passage’ betekent niet voor niets ‘doorgang’. Hij wordt er van het ene object van verlangen naar het andere gedirigeerd. De *flaneur* is eeuwig op doortocht in een louter commerciële wereld.

Het is niet toevallig dat de dominante media in die wereld in de eerste plaats *visuele* media zijn. Als dichter voelt Baudelaire zich dan ook verplicht om zich te verhouden tot de onverschilligheid van het nieuwe visuele massamedium fotografie en het visuele kapitalistische spektakel dat de dagelijkse leefomgeving is. In ‘À une passante’ (‘Voor een voorbijganger’) uit de bundel *Les fleurs du mal* (*De bloemen van het kwaad*) zien we hoe het lyrisch ik uit de mensenmassa op een drukke Parijse straat plots, en heel vluchtig, een vrouw ziet verschijnen:

KADER 1.5 VOOR EEN VOORBIJGANGSTER (UIT *LES FLEURS DU MAL*, 1857)

1 De straat omgaf mij met haar daverend kabaal en
Lang, slank, in diepe rouw ging mij een vrouw voorbij.
Verheven in haar smart; met fraaie hand liet zij
De zoom van haar gewaad opzweven en weer dalen.

5 Op snelle benen en met statueske grootheid.
En uit haar ogen, loden lucht waar storm ontspringt.
Dronk ik verkramp, bevangen als een zonderling.
Zoetheid die fascineert, genot dat tot de dood leidt.

9 Een bliksemflits... en toen de nacht! – Vluchtige schone
Wier blik mij een moment met levenskracht beloonde,
Zal ik je in het eeuwig leven pas weer zien?

12 Elders, ver weg van hier! Te laat! Of *nooit* misschien!
Ik weet niet waar jij vlucht, jij niet waar ik zal gaan,
Vrouw die ik had bemind, vrouw die dat hebt verstaan!

*Vertaling Peter Versteegen*¹¹¹

In de eerste verzen van het gedicht wordt de lezer een overvolle wereld gepresenteerd. Uit deze wereld wordt door het lyrisch ik, als in een *snapshot*, een vrouw vastgelegd die direct weer in de grootstedelijke wervelstroom verdwijnt. Het gedicht maakt letterlijk gewag van de flits waarin de voorbijgangster wordt waargenomen, alsof zij even door de lichtflits afkomstig uit een fotoestel verlicht wordt. Van de vrouw lijken bovendien slechts details zichtbaar: een hand die haar jurk – het flanerende lyrisch ik heeft blijkbaar oog voor luxe als mode! – even oplicht, de vluchtige blik van haar ogen. Het gedicht laat ons niet de opmaat horen tot een grootse liefde, maar slechts ‘een moment van levenskracht’: een ogenblik van (uitgewisseld) verlangen tussen twee mensen op doortocht in de metropolis. Benjamin ziet in dergelijke momenten meer dan alleen de bevestiging van de greep van het kapitalisme op de grootstedelijke leefwereld en de verlangens van de subjecten die zich erin bewegen. Sommige beelden, zoals ook Baudelaires gedicht lijkt te suggereren, bevatten, als in een flits, een mogelijkheid tot ontsnappen en zelfs verlossing. Benjamin noemt dergelijke beelden wens- of *dialectische* beelden: opnames van momenten waarin de wisselwerking tussen heden, verleden en toekomst (waartussen Benjamin een ‘dialectische’ relatie ziet) even wordt stilgezet. Het altijd onbevredigde nu van het consumptiekapitalisme wordt erin bevroren en zodoende wordt ons een doorkijkje geboden naar andere, niet-gereificeerde, verhoudingen tussen mensen.

Ook de Amerikaanse mediatheoretica **Anne Friedberg** (1952–2009) ziet in haar boek *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft* (2006)¹¹² mogelijkheden voor Baudelaires en Benjamins subject om zich te onttrekken aan, op zijn minst, het absolute karakter van de greep van de commercie. Zij wijst op het feit dat Benjamin wel spreekt over de *flaneur*, maar niet over de *flaneuse*. Immers, waar Benjamin in de passages en grootwarenhuizen plekken ziet waar we tot voorbijgangers gereduceerd worden van wie verlangens uitgebuit worden, vervullen diezelfde plekken voor de vrouwen die zich erin bewegen wellicht een heel andere rol. Met Friedberg kunnen we bijvoorbeeld de roman *Au bonheur des dames* (1883) van **Émile Zola** (1840–1902) herlezen. De Parijse *grands magasins*, die Zola beschrijft als grote verleidingsmachines, worden óók een van de weinige plekken waar vrouwen hun leven deels zelf in de hand kunnen nemen. Ze hebben er alle bewegingsvrijheid, kunnen er als consument een zekere invloed uitoefenen, en kunnen zichzelf vormgeven in de wereld van spiegels en mode, maar ook techniek – zoals de fiets! – en verzorging. De vrouw uit ‘Aan een voorbijgangster’ zag haar rol in de commerciële wereld

om haar heen misschien wel in een heel ander, veel minder tragisch licht dan de verdoemde dichter en dandy die Baudelaire zelf speelde.

Friedbergs kritiek lijkt eveneens haaks te staan op de ideeën van Benjamins tijdgenoot **Adorno** die beweert dat in de moderne kapitalistische maatschappij, kunst en cultuur verworden zijn tot wat hij ‘de cultuurindustrie’ noemt. Al in *Die Dialektik der Aufklärung (De dialectiek van de verlichting)*,¹¹³ die hij in 1947 in samenwerking met Horkheimer publiceerde, uit Adorno scherpe kritiek op de wijze waarop het kapitalistische (al dan niet fordistische) productieproces ook de cultuur bepaalt. Kunst en cultuur vormen al lang niet meer een alternatief voor de kapitalistische commercialisering en rationalisering, maar voldoen aan de eisen die deze processen stellen. Culturele uitingen zoals films of romans worden gecreëerd volgens bepaalde *formats* (dat wil zeggen, detectives of horrorfilms zijn slechts variaties op een succesvol gebleken formule) en met een bepaald publiek in het achterhoofd. In plaats van een daadwerkelijk scheppend proces te zijn, is het creatieve proces zodoende gereduceerd tot industriële reproductie. Cultuur onderscheidt zich volgens Adorno niet langer wezenlijk van de dominante kapitalistische productiewijze. Daarom spreekt Adorno van een *cultuurindustrie* waarin commerciële en niet zozeer esthetische belangen voorrang hebben.¹¹⁴

In zijn essays uit de jaren na de Tweede Wereldoorlog schetst Adorno hoe de dominantie van de cultuurindustrie nog maar weinig ruimte laat voor alternatieve manieren van creëren en representeren, die eerder het domein van kunst en cultuur waren. De dominantie van het kapitalisme, waar het de verbeelding en de vrijheden van het moderne subject aangaat, heeft voor Adorno een even totalitair karakter als andere grote ideologieën uit de 20e eeuw als het communisme of nazisme. Adorno ziet in de *reflectie* op de conditie van de moderne, westerse mens – zoals die in met name modernistische literatuur hoorbaar is – enig soelaas. Zo schenkt hij veel aandacht aan het werk van de Ierse (toneel)schrijver **Samuel Beckett** (1906-1989) en zijn inktzwarte – en bitter-komische – universum waarin het subject eeuwig opgeschort en tot inertie gedoemd lijkt. Maar Adorno ziet hierin niet per se een alternatief voor de cultuurindustrie. Met name de moderne media – radio, film, televisie – creëren een massacultuur waarin het esthetische plaatsmaakt voor amusement volgens beproefde recepten en gericht op de onmiddellijke bevrediging van sensuele verlangens (zoals in de, zeer lichamelijke, ritmes van de jazz en de popmuziek; de kleurrijke *eye candy* van Hollywood *special effects*; of het melodrama en

geweld van het televisiescherm). In een dergelijke massacultuur nemen de werken waarvoor Adorno een louterende rol ziet weggelegd, zoals die van Beckett, slechts een marginale plek in. Zelfs in wat wij ‘hoge’ cultuur blijven noemen, zijn de sporen van het industriële proces te herkennen. Denk aan Warhols seriële portretten van beroemdheden, Duchamps *ready mades*, of de vele industriële vormen van de modernisten.

Ook de manier waarop wij cultuur ervaren is onderhevig aan de principes van de cultuurindustrie. Van een subjectieve ervaring die ons in staat stelt om onszelf en onze verhouding tot de wereld te vormen, is de esthetische ervaring allereerst een ervaring van consumptie en rationalisering geworden. In het volgende citaat uit *American Psycho* staat niet het esthetische element (de klanken of songteksten van de muziek van de Talking Heads) centraal, maar de cd als object dat in de eerste plaats mechanisch in orde moet zijn. Patrick Bateman lijkt uiteindelijk meer onder de indruk van het proces waarmee de lens schoongemaakt wordt, dan van de muziek zelf, waar hij nauwelijks naar luistert:

‘I pull the Fair Isle sweater back on and reslip my feet into the polka-dot silk slippers, then head into the living room and put the new Talking Heads in the CD player, but it starts to digitally skip so I take it out and put in a CD laser lens cleaner. The laser lens is very sensitive, and subject to interference from dust or dirt or smoke or pollutants or moisture, and a dirty one can inaccurately read CDs, making for false starts, inaudible passages, digital skipping, speed changes and general distortion; the lens cleaner has a cleaning brush that automatically aligns with the lens then the disk spins to remove residue and particles. When I put the Talking Heads CD back in it plays smoothly.’¹⁵

Net als Bateman schaffen wij – in zulke grote hoeveelheden dat we hen onmogelijk onze onverdeelde aandacht kunnen schenken – mp3’s, dvd’s en e-books aan, alsof het om het even welke consumptiegoederen zijn (waarvoor ze even inwisselbaar worden als de tien paar sportschoenen die we ook in ons bezit hebben). We consumeren die cultuurgoederen bovendien op een zo ‘efficiënt’ mogelijke wijze: we plannen onze zomervakantie rondom pop- of klassieke festivals, of rijden de ‘kastelenroute’ in onze auto. We sluiten aan in de rijen voor megatentoonstellingen en literaire festivals die even *big business* zijn als de nieuwste blockbuster of bestseller. Benjamins

‘aura’ is allang uit Adorno’s cultuurindustrie verdwenen: productie en consumptie van cultuur schikken zich volledig naar de regels van het moderne kapitalisme.

De Franse avant-gardist en theoreticus **Guy Debord** (1931-1994) spreekt in zijn werk over de ‘spektakelmaatschappij’. Het uitgangspunt van Debords denken is de constatering dat vandaag de dag alles wat voorheen reëel beleefd werd, is geworden tot de *voorstelling* ervan in het spektakel. Dat wil zeggen: we ontlene onze identiteit aan de beelden die reclame en massacultuur ons voorschotelen. In plaats van onze vrienden te ontmoeten, kijken we naar een televisieserie als *Friends* en als we al vrienden of geliefden hebben, kennen we die via commerciële communicatiemediën en ‘netwerk-sites’ als Facebook of Parship. (Het is überhaupt veelzeggend dat we ons affectieve leven aanduiden als ons ‘netwerk’, een term afkomstig uit het technologisch-commerciële idioom.) In plaats van de wereld zelf te verkennen en de topografische ruimte naar onze hand te zetten, boeken we voor ons uitgestippelde ‘avonturenvakanties’ en wonen we in geprefabriceerde slaapsteden. De voorstellingen die het spektakel biedt – en die als ware koekoeksjongen de plek van de reële beleving innemen – zijn zeker geen neutrale weergave van wat voorheen onderdeel van het leven en de directe, gemeenschappelijke leefomgeving was: het spektakel is vóór alles een commercieel spektakel. De beelden die het ons voorschotelt, tonen een wereld waarin de verhoudingen (tussen mensen, sociale groepen of met ons spiegelbeeld) louter door commerciële belangen bepaald worden. De wereld verwordt tot een onafzienbare accumulatie van voorstellingen waaruit iedere directe beleving (van bijvoorbeeld vriendschap, liefde, lichamelijkheid of affectiviteit) verdwenen is – of beter: waarin deze ten prooi vallen aan de vervreemding en verwijdering in het spektakel.

Debord is een van de sleutelfiguren uit de avant-gardebeweging die zich het ‘situationisme’ noemde.¹¹⁶ De situationisten zien een mogelijkheid tot verzet tegen het spektakel in het creëren van ‘situaties’: het creëren van collectieve mogelijkheden tot nieuwe belevingen die zich aan de greep van het spektakel onttrekken. De situationisten willen een poëtische speelruimte vrijmaken waarin een nieuwe (niet vervreemde) subjectiviteit mogelijk is. Dergelijke situaties zijn altijd vluchtig, zoals de alternatieve beleving van de stedelijke ruimte in de *dérive* (het ‘op drift raken’ waarin de topografie van de stad herschreven wordt door alternatieve routes te volgen, die bijvoorbeeld ingegeven worden door affectieve verbanden in plaats van de commerciële en politiek-strategische indeling van de stad.

Dergelijke 'situaties' creëren een – vluchtige – gemeenschap: nieuwe verhoudingen tussen mensen die niet langer gedomineerd worden door de regels van het spektakel. De situationisten heffen zodoende het onderscheid tussen kunst en leven op. Als de kunst inderdaad – zoals we gezien hebben van Marx tot Adorno – integraal onderdeel is van het spektakel, kan de belofte van vrijheid en vernieuwing die door de moderne kunst gedaan is, alleen vervuld worden door niet langer voorstellingen te maken, maar direct in te grijpen in het alledaagse leven (en zodoende de kunst *als representatie* op te heffen). Tegelijkertijd proberen de situationisten de dominantie van het spektakel te ondermijnen door aan de alomtegenwoordige massacultuur elementen te ontlenen en strategisch om te buigen. In hun soms bijtende *détournements* (letterlijk: 'ombuiging' of 'omkering') kopiëren de situationisten bijvoorbeeld populaire strips of reclames die ze voorzien van nieuwe teksten die uiterst sarcastisch en kritisch zijn ten opzichte van het spektakel waaraan ze ontleend zijn. Zo verving de situationist René Viénet in *La dialectique peut-elle casser des briques?* (*Kan de dialectiek bakstenen breken?*) (1972) de ondertitels van een slechte Kung Fu-film door opruiende en soms hilarische teksten die het totalitaire karakter van het spektakel (en de even vervreemdende marxistische en maoïstische kritiek erop uit de jaren zestig en zeventig) ter discussie stellen.

Vandaag zien we dergelijke subversieve gestes terug in praktijken als *culture jamming* en *adbusting*. Een voorbeeld hiervan is het project NikeGround uit 2003 van het collectief 0100101110101101.org, waarbij een groep kunstenaars en activisten zich voordeed als het promotieteam van sportschoenenfabrikant Nike, dat trots aankondigde de historische Karlsplatz in de Oostenrijkse hoofdstad Wenen om te dopen in de Nikeplatz en aan het verbaasde Weense publiek maquettes toonde voor een gigantische sculptuur van de Nike-*smoosh* die middenin het plein zou pronken. De reacties op deze hedendaagse vorm van *détournement* laten zien hoezeer het spektakel onze verbeelding en onze dagelijkse leefomgeving gekoloniseerd heeft. Naast verontwaardiging oogstte de actie namelijk ook instemming van het publiek, dat blijkbaar het Nike-logo niet meer zag als *Fremdkörper* in de historische Weense binnenstad.¹¹⁷

Volgens een flink aantal hedendaagse theoretici hebben cultuurindustrie en spektakel als het ware de handen ineengeslagen. Cultuur wordt ingezet om de leefruimte economisch en politiek uit te buiten. Niet alleen beantwoordt de cultuur in haar productieproces aan de regels van het kapitalisme, voortaan dient zij ook *in haar geheel* om de directe leefruimte

onder de hoede van economie en politiek te brengen. De Vlaamse filosoof **Lieven de Caeter** (*1959) laat in zijn boek *De capsulaire beschaving* (2004) zien hoe het omvormen van stedelijke ruimten tot ‘culturele ruimten’ de economische opwaardering en politieke controle van de stedelijke leefomgeving tot gevolg heeft. Het omvormen van voormalige industriewijken tot hippe buurten voorzien van galeries en hippe cafés, het creëren van artistieke ‘broedplaatsen’ in sociaal zwakke buurten, de bouw van een nieuw museum in een stad waaruit de traditionele industrie verdwenen is (zoals het Guggenheim in de Baskische stad Bilbao): het zijn allemaal manieren om met inzet van cultuur een gebied economisch te doen heroplevend en daarmee weer onder politieke controle te krijgen. Zo zijn ‘moeilijke’ plekken in Amsterdam, zoals de Zeedijk – voorheen het domein van drugsverslaafden en outcasts – en de hoerenbuurt de Wallen, dankzij de strategische aanwezigheid van ateliers en de trendy uitgaansplekken die in hun kielzog volgden veilige – toeristische – trekpleisters geworden. We zouden dit *gentrification* dankzij cultuur kunnen noemen. Dit betekent echter wel dat de cultuur volledig geïnstrumentaliseerd wordt door economie en politiek, en dat zij bovendien van de grootstedelijke leefomgeving meer en meer een commercieel spektakel maakt. Vandaag is *citybranding* een toverwoord in de grootstedelijke politiek: steden als Amsterdam en Antwerpen koketteren graag met de meerwaarde die de prominente aanwezigheid van cultuur en ‘creative industries’, zoals mode, biedt. Cultuur wordt het uithangbord van de stad, dat toeristen en nieuwe bewoners moet trekken, niet in de laatste plaats door de ‘leefbaarheid’ van die stad te vergroten. Voor een deel verschilt deze vorm van de toe-eigening van cultuur van Adorno’s cultuurindustrie. Culturele uitingen worden niet zozeer geprefabriceerd volgens ‘fordistisch’ recept,¹¹⁸ maar juist een zekere mate van vrijheid gegund. Een dergelijk ‘post-fordistisch’ beleid probeert het creatieve en onvoorspelbare niet te beheersen, maar maakt het inzet van economisch en sociaal-politiek bestuur waardoor het des te beter beheerst kan worden. Deze strategie sluit aan bij wat theoretici als **Toni Negri**, **Maurizio Lazzarato** of **Yann Moulier-Boutang** ‘cognitief kapitalisme’ noemen: meerwaarde wordt vandaag de dag niet zozeer gewonnen uit fysieke en repetitieve arbeid, maar uit ‘immateriële’ arbeid; dat wil zeggen uit onze creatieve en communicatieve vermogens (zie hoofdstuk 3). Als moderne werknemers worden we voortdurend uitgedaagd om *outside the box* te denken en te improviseren, en managers bedienen zich niet van de zweep maar van *storytelling* om hun personeel op een affectieve manier

aan zich te binden en een gemeenschapsgevoel te creëren.¹¹⁹ Het lijkt alsof het ‘creëren van situaties’ en het laten samenvallen van leven en kunst inmiddels ook toegeëigend zijn door het kapitalistische spektakel.

Wanneer we hedendaagse cultuurtheoretici lezen, ontstaat soms de indruk dat het hedendaagse neoliberale kapitalisme inderdaad de regels van het spel dicteert. Maar culturele uitingen kunnen volgens een aantal critici wel degelijk alternatieven bieden voor de sociaal-politieke status quo, vooral wanneer het de mogelijkheden tot nieuwe gemeenschapsvormen betreft. Zo komt de Franse filosoof **Jacques Rancière** (*1940) in zijn werk tot een hernieuwde interpretatie van het verband tussen esthetiek en politiek. In teksten als *Le partage du sensible (Het delen van de zintuiglijke werkelijkheid)* (2000) en *Politique de la littérature (Politiek van de literatuur)* (2007)¹²⁰ stelt Rancière dat de relatie tussen esthetiek – in de betekenis van artistieke verbeelding – en politiek niet louter instrumenteel is. Het politieke aspect van kunst maakt kunst niet altijd direct tot propaganda en de ‘esthetisering’ van de politiek duidt niet per se op totalitaire machtstechnieken. De band tussen esthetiek en politiek ligt volgens Rancière dieper. Beide hebben de (ver)deling van de zichtbare (of zintuiglijke) werkelijkheid tot doel. Wat betekent dit? Politiek heeft volgens Rancière alles te maken met ‘verbeelding’: wie mag gezien, gehoord worden? Hoe mag de wereld voorgesteld en ingedeeld worden? Wie voert deze (in)deling en voorstelling uit? Wie wordt ervan uitgesloten? Politiek creëert als het ware een wereld en bepaalt wie aan deze creatie en wereld deel hebben en wie niet. Rancière geeft het voorbeeld van de slaven in het Romeinse rijk of de 19e-eeuwse arbeiders. Zij hadden in de politieke verbeelding domweg geen plek en telden daarom niet mee als lid van de gemeenschap. Sterker nog: zij werden niet eens verondersteld een eigen voorstellingsvermogen of stem te hebben. Hoewel zij in de alledaagse werkelijkheid talrijk en reëel aanwezig waren, bleven zij als het ware onzichtbaar. Rancière spreekt dan ook van ‘het zichtbaarheidsregime’. In een verwijzing naar Althussers metafoor voor de werking van ideologie ziet hij de heersende macht als een politieagent die ons zegt: ‘Doorlopen! Er is hier niets te zien!’¹²¹ Ware politiek begint volgens Rancière dan ook pas wanneer een sociale groep het zichtbaarheidsregime verstoort en een nieuwe (ver)deling van de zichtbare wereld opeist – wanneer een nieuw politiek voorstellingsvermogen een nieuwe indeling van de wereld zichtbaar maakt.

Rancière verwijst regelmatig naar de literatuur om deze gedachte uit te leggen; in het bijzonder is hij geïnteresseerd in het werk van **Gustave**

Flaubert (1821–1880). In realistische romans als *Madame Bovary* (1857) toont Flaubert een wereld die voorheen verborgen bleef: die van het alledaagse leven van een overspelige vrouw uit de Franse provincie. Hij maakt die wereld daardoor onderdeel van de verbeelding en zorgt er zodoende voor dat deze niet meer simpelweg genegeerd kan worden. Hoewel Flaubert dus geen politiek pamflet schrijft en *Madame Bovary* geen directe politieke inhoud lijkt te hebben, is het boek volgens Rancière wel degelijk van politiek belang. Het laat ons een nieuwe, mogelijke (ver)deling van de zichtbare werkelijkheid zien, één waarin ‘gewone’ mensen een plek hebben. Je zou kunnen zeggen dat het literaire realisme hierdoor raakt aan de 19e-eeuwse arbeidersbeweging, die niet alleen sociale eisen stelde, maar volgens Rancière vooral ook politiek bedreef door de arbeiders onderdeel te maken van de representatie van de samenleving. Hierdoor creëren zowel esthetische uitingen zoals literatuur, als concrete politieke bewegingen nieuwe gemeenschapsvormen: groepen worden zichtbaar en hebben daardoor deel aan gemeenschap en wereld. Vandaag zou bijvoorbeeld de positie van ‘illegale’ migranten – die als arbeiders in de Europese landbouw, industrie en dienstverlening werkzaam zijn, maar op geen enkele manier ‘zichtbaar’ zijn – inzet kunnen zijn van zo’n herverdeling van de zichtbare werkelijkheid. In films als *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), *Dirty Pretty Things* (Stephen Frears, 2002) of *La promesse* (Luc en Jean-Pierre Dardenne, 1996), die allemaal de aanwezigheid in onze maatschappij van dergelijke ‘illegale’ vreemdelingen als onderwerp hebben, worden dergelijke ‘onvoorstelbare’ subjecten plots wél zichtbaar als onderdeel van onze dagelijkse leefwereld en wordt hierdoor het heersende zichtbaarheidsregime ter discussie gesteld.

In haar boek *Death of a Discipline* (2003) geeft de Indiaas–Amerikaanse literatuurwetenschapster **Gayatri Chakravorty Spivak** (*1942) (zie tevens de inleiding en hoofdstuk 3 en 5) een interpretatie van de werking van literatuur die raakvlakken vertoont met die van denkers als Rancière. Spivak stelt dat literatuur, zoals bijvoorbeeld het werk van de Britse modernistische schrijfster **Virginia Woolf** (1882–1941), ons nieuwe gemeenschapsmodellen kan aanreiken.¹²² In een geglobaliseerde en grotendeels hybride wereld worden wij steeds indringender geconfronteerd met de ‘alteriteit’ van culturen die zich voorheen op afstand bevonden. Die afstand was letterlijk maar ook figuurlijk, in zoverre door het Westen gekoloniseerde culturen niet in hun ‘alteriteit’ erkend werden, maar altijd door een westers prisma bekeken (zie hoofdstuk 5 en 6). Het soort gemeenschap

dat in een dergelijke wereld vorm krijgt, kan niet langer de (verondersteld) homogene gemeenschap van de natiestaat zijn; een gemeenschap die overzichtelijk en *begrijpelijk* was. Literatuur dwingt ons volgens Spivak juist om te gaan met ‘onbegrijpelijkheid’: met meerduidigheid, met onbeslisbare betekenis en onkenbaarheid, en daarmee met soms radicale alteriteit. In het bijzonder de vergelijkende literatuurwetenschap biedt een bruikbaar model, maar niet in de oude invulling van die discipline (waarbij het doel was om door het ‘vergelijken’ van verschillende literaturen deze volledig kenbaar te maken: Spivak kan de ‘dood’ van die discipline alleen maar onderschrijven). Een nieuwe comparatieve literatuurwetenschap confronteert ons juist met drastische vreemd- of andersheid. Spivak verwert het cliché dat kennis van andere culturen en literaturen ons dichter bij de ander brengt (ze ziet dit als een nauwelijks verholen poging tot toe-eigening van de ander). Integendeel, wat comparatieve literatuurwetenschap waardevol maakt, is dat zij de begrenzings van onze eigen culturele parameters blootlegt en de (marges van) onkenbaarheid van de ander als vertrekpunt moet nemen. Precies daarin is volgens Spivak het politieke belang van de literatuur en literatuurwetenschap gelegen. Zij laten zien dat de basis voor een nieuwe gemeenschapsvorm niet langer de gedeelde identiteit hoeft te zijn – en de daarmee gepaard gaande dwang tot assimilatie – maar dat juist de afwezigheid van eenduidigheid de lege kern van gemeenschappelijkheid kan vormen.

De al eerder aangehaalde **Jean-Luc Nancy** spreekt van een ‘werkloze’ gemeenschap (*la communauté désœuvrée*): een gemeenschap die niet langer een ‘werk’ voortbrengt (alsof zij een kunstenaar is); niet langer een nationale of culturele identiteit, niet langer een gedeelde geschiedenis.¹²³ De ‘werkloze’ gemeenschap is niet langer gebaseerd op de ‘oneindigheid’ van haar product, zoals de Nederlandse identiteit of de Vlaamse geschiedenis, die een schijnbaar onveranderlijke kern hebben, maar veel eerder op de radicale eindigheid van hen die de gemeenschap vormen. Juist omdat wij eindig zijn, stelt Nancy, zijn we onbepaald. Juist omdat we *blootgesteld* zijn aan de eindigheid (van het leven, van relaties, van betekenissen) is de betekenis die we aan onszelf, anderen en de wereld geven nooit vaststaand. Nancy stelt een ander gemeenschapsbegrip voor dat vertrekt vanuit deze blootstelling (of *ex-position*); een gemeenschap waarin we altijd al blootgesteld zijn aan de ander (en het andere: het onzekere, het onbepaalde, het onbekende) en waarin deze ander niet te assimileren is. De voortdurend veranderende betekenis die deze gemeenschap krijgt, vindt dus plaats *tussen* diegenen die

haar vormen, veel eerder dan dat zij samenkomen rondom een onveranderlijke en vooraf gegeven kern of identiteit. In een dergelijke gemeenschap verhouden wij ons voortdurend tot de ander, die niet langer louter dient om een gedeelde eigenheid te bevestigen. Daarom spreekt Nancy van een *ex-positie*: ik wordt in de gemeenschap steevast buiten mijzelf geplaatst, buiten mijn veronderstelde eigenheid en *comfort zone*. Nancy ziet voorbeelden van een dergelijk gemeenschapsbegrip in het werk van auteurs als **Georges Bataille** (zie hoofdstuk 3) en **Maurice Blanchot** (1907–2003). Niet alleen inhoudelijk toont het oeuvre van deze schrijvers ons nieuwe vormen van gemeenschappelijk bestaan (zoals Batailles excessieve en ‘negatieve’ gemeenschap, die als paradoxaal vertrekpunt juist het niets van het zelfverlies heeft), ook – en vooral – het schrijven zelf toont een nieuwe omgang met betekenis, identiteit en communicatie. In ‘La littérature et le droit à la mort’ (De literatuur en het recht op de dood) (1948)¹²⁴ stelt Blanchot het schrijfproces voor als het blootstellen van alledaagse woorden aan hun ‘eindigheid’: aan hun fundamentele gebrek aan vaste betekenis dat precies in het literaire schrijfproces zichtbaar wordt. Evenals bij Bataille, vindt in het werk van Blanchot schrijven altijd plaats op het scherpst van de snede, op de rand van de ultieme betekenisloosheid en alteriteit: de doodservaring. Literatuur speelt zodoende een dodelijk spel, waarin communicatie en gedeelde betekenissen altijd zweven boven de absolute andersheid en leegte van de dood. Hierdoor wordt iedere poging getorpedeerd om tot een ‘oneindige’ gemeenschap te komen, dat wil zeggen: een gemeenschap die verankerd ligt in schijnbaar onwrikbare betekenissen en identiteiten. Eerder in dit hoofdstuk zagen we hoe bij Marx, Gramsci of Althusser literatuur en cultuur doortrokken zijn van ideologie en grotendeels bepaald worden door de regels van het maatschappelijke en politieke spel. Ook zagen we hoe de personages in Ellis’ romans zichzelf verliezen in dit spel of, zoals in *American Psycho*, waar Patrick Bateman zich ontpopt tot seriemoordenaar, zich er door extreem geweld uiteindelijk aan proberen te onttrekken.¹²⁵ Bij Bataille en Blanchot zien we echter hoe de literatuur de regels van het spel kan herschrijven, en misschien nog wel belangrijker: hoe literatuur het spel *bevrijdt* van regels.¹²⁶