

alles inclusief!

het poëtische en het kapitalisme

Oratie op 18 oktober 2007

door Frans-Willem Korsten

benoemd, vanwege de stichting Letteren en Samenleving Rotterdam,

als bijzonder hoogleraar Literatuur en samenleving

aan de Faculteit Historische en Kunstwetenschappen – Erasmus Universiteit Rotterdam

Met een volledige vertaling in het Engels en een vertaling van de samenvatting in het Chinees,
Duits, Frans, Georgisch, Jiddisch, Russisch, Spaans en Turks

Deze uitgave werd mogelijk gemaakt met steun van de Faculteit Historische en
Kunstwetenschappen van de EUR en van de Stichting Letteren en Samenleving Rotterdam

© 2007 Frans-Willem Korsten en uitgeverij Douane
Het copyright op de vertalingen berust bij de vertalers

Eindredactie	De Rotterdamse Schrijffabriek
Ontwerp	Vuurrood, Rotterdam
Druk	Tripiti, Rotterdam
ISBN	978-90-72247-10-0
NUR	630

www.uitgeverijdouane.nl



1. IN HET KADER VAN ESTHETIEK EN POLITIEK

Dames en heren,

Stel dat een literaire schets ons een wereld presenteert die aangenamer, interessanter, mooier, eerlijker, en musisch rijker is dan de onze. Stel, vervolgens, dat deze schets ons pleziert, ontroert, en dierbaar is. Ons oordeel wordt als gevolg daarvan dat de voorgestelde wereld inderdaad aangenamer is, interessanter, mooier, eerlijker en affectief gezien rijker. Toch, wanneer ik u daarna vraag of we voor die wereld zullen kiezen en haar zullen gaan realiseren, weet ik vrij zeker we opeens allen twijfelen aan de haalbaarheid van de schets. “Onze wereld is niet ideaal,” zeggen we, “maar ja een ideale wereld, kom er eens om...” We vinden de literaire schets inspirerend, aantrekkelijk ook, en het is een tekst die we zeker in gedachten houden, maar niet als werkelijk bouwplan.

In een notendop gaat het hier om een spanning tussen esthetiek en politiek. De literaire schets die u affectief raakte, waarmee u een relatie aanging of die vroeg om uw oordeel, is een kwestie van esthetiek. Datgene waar u voor kiest in uw maatschappelijk handelen is een kwestie van politiek. Esthetiek en politiek zijn dus duidelijk onderscheidbare begrippen. Ze hangen desalniettemin nauw samen. U houdt bijvoorbeeld van een politieke *stijl* – wat een esthetische categorie is. Of datgene wat u aantrekt in een kunstwerk heeft vergaande politieke implicaties. Dat betekent weer niet dat esthetiek en politiek samenvallen. We kunnen politiek handelen op een manier die niet spoort met wat we esthetisch gezien voorstaan, wat kan leiden tot vormen van gespletenheid. We voelen, bijvoorbeeld, heel goed aan wat een mooiere wereld is, maar kiezen er niet voor. Of we maken de verdedigbare keuze dat iedereen goed moet kunnen eten en accepteren daartoe zoiets afstotelijks als de bio-industrie.¹

5

Het is in het kader van de intrinsieke relatie tussen esthetiek en politiek dat ik literatuur belangrijk acht. Daarmee zeg ik niet dat literatuur en kunst altijd politieke kwesties als thema moeten hebben. Het ligt veel ingewikkelder, zoals vandaag zal blijken uit mijn verkenning van de relatie tussen het poëtische en het kapitalisme. Dit in de aard economische systeem is namelijk ook een machtsysteem: een kwestie van politiek. Het is tevens een systeem dat op de een of andere manier hoogst aantrekkelijk of afstotelijk is: een kwestie van esthetiek.

2. DE VRAAG OF HET CAPITALISME POËTISCH IS

Een opmerkelijke ervaring had ik als kind in het huis van een mijner grootmoeders, Hanneke van Rosmalen. De voormalige boerderij waarin ze woonde, lag in een gehucht waar zich twee wegen kruisten: de Kruisstraat. Op zondagmiddagen liet ik daar mijn handen gaan over het fluwelige oppervlak van het tafelkleed, tegen de vleug in, met de vleug mee. Maar op een keer

¹ De relatie tussen esthetiek en politiek is een punt van onderzoek sinds de klassieke oudheid. Laatstelijk is de relatie het meest inspirerend onderzocht door, onder anderen, Isobel Armstrong (2000), Jacques Rancière (2004), en Gayatri Chakravorty Spivak (1999). Over die laatste zie ook Mieke Bal (2002: 286-323).

stokte dit spel. Oma had gemeld dat ze 's nachts naar een bokswedstrijd had gekeken. Stilte. Keek mijn rustige en vredelievende oma naar bokswedstrijden in het holst van de nacht? In de jaren zestig en beginjaren zeventig van de vorige eeuw stond de Nederlandse televisie na twaalf hooguit op testbeeld. Welke wedstrijd had dat doorbroken? Gevangen in een intens moment zag ik het gezicht van de glimlachende, met genoeg terugdenkende oma weerspiegeld in het televisiescherm met een schaduw van bokkers.

Later kreeg de situatie een nog intensere lading. Het ging om Cassius Clay, die in 1960 goud had gewonnen op de Olympische spelen van Rome. Geïnspireerd door Malcolm X besliste Clay, die vanwege zijn taalvirtuositeit ook wel "the Louisville Lip" genoemd werd, dat hij voortaan als Cassius X door het leven zou gaan, waarbij de X verwees naar de naam van een zijner voorouders – doorgekrast vanwege de slavernij. De X maakte al snel weer plaats voor de naam Muhammad Ali. Vanwege diens weigering in Amerikaanse legerdienst te gaan om te vechten tegen de Vietcong namen boksautoriteiten hem in 1965 zijn titel van wereldkampioen af. De politieke autoriteiten ontzegden hem zijn paspoort en daagden hem voor het gerecht. In 1967 bokste Ali dan ook een voorlopig laatste wedstrijd. Maar hij maakte een legendarische come back: in 1974 vocht hij opnieuw om het wereldkampioenschap, tegen George Foreman in Kinshasa, Kongo. Het was dit gevecht, bekend als "the Rumble in the Jungle", waaraan oma met pretogen terugdacht. Ali had, ongelooflijk genoeg, gewonnen.²

6 Terugkijkende vroeg ik me af hoe deze situatie te benoemen – van het gehucht met het boerderijtje waarin mijn stille, witte oma zit, in de nacht, alleen, voor de televisie waarop twee Zwart-Amerikanen boksen in een zinderend stadion in Kongo. Het gaat niet om een verhaal. Er zijn wel geschiedenissen in het spel, maar die zijn niet uitgesponnen. Ze zitten besloten in het "nu" van de situatie. De huiskamer is ook niet het decor voor een dramatische handeling die zich afspeelt tussen menselijke actoren. Er is tussen alle subjecten en objecten, tussen alle texturen (het glas van de tv, het behang, het tafelkleed), tussen alle houdingen, posities en geluiden een relatie die op een bijzondere, intense manier geladen is en nieuwe betekenisvelden opent. Dat is waarom ik de situatie kan benoemen als *poëtisch*.

Paradoxaal genoeg, zo bedacht ik, toen ik de situatie eenmaal als poëtisch benoemd had, was deze alleen mogelijk door een systeem dat zelf bepaald níét poëtisch is: het moderne kapitalisme. Dat laatste definieer ik, Chamsi el Ojeili en Patrick Hayden citerend, als: kapitalisme is een systeem dat is gebaseerd op "veralgemeniseerde productie en circulatie van handelswaar – goederen en diensten die te koop zijn op een markt – en de productie en circulatie van die goederen wordt gericht door de drang tot winst".³ Zo gedefinieerd klinkt het vrij droog. Maar het kapitalisme is tevens een systeem dat op de een of andere manier hoogst aantrekkelijk dan wel afstotelijk is – dat, met andere woorden, een grote esthetische kracht uitoefent. En dat leidt me tot de vraag of het kapitalisme wel zo on-poëtisch is.

Artistieke en literaire elites hebben, golf na golf, vanaf de negentiende eeuw kritiek geuit op het kapitalisme in naam van het poëtische. Of, zoals de Amerikaanse dichter en theoreticus Ron Silliman het zegt: "Elke belangrijke westerse poëtische beweging heeft gepoogd

² Vastgelegd in de prachtige documentaire *When We Were Kings* van Leon Gast (1997).

³ "Capitalism is an economic system based on the generalized production and circulation of commodities – goods and services on sale on a market – and the production and circulation of these commodities is centred around the drive for profit." (Chamsi el Ojeili en Patrick Hayden 2006:50, zich baserend op Buick and Crump, 1986).

voorbij de onderdrukkende elementen van de kapitalistische realiteit te komen” (1984:130).⁴ Dat klopt. Slechts een enkele kunststroming oordeelt het kapitalisme positief: het vroeg twintigste-eeuwse futurisme bijvoorbeeld. Het zal niemand verbazen dat communistische regimes decennialang met het sociaal-realisme een schrijven propageerden dat integraal tegen het kapitalisme was gericht. Maar het gaat veel verder. De Europese schrijvers van de negentiende eeuw; auteurs uit de koloniale gebieden; de twintigste-eeuwse historische avant-garde of de Internationale Situationisten; bijna alle feministische teksten; menige variant van het postmodernisme; zo goed als alle postkoloniale teksten; veel van de hedendaagse mondiale of zogeheten globale literatuur (van *global* en *local*, zowel mondiaal als lokaal): bijna alle gaan ze tekeer tegen het kapitalisme.

Nu heeft al die kritiek niet veel zoden aan de dijk gezet. Dat zou bewijs kunnen zijn voor de onmacht van artistieke elites of voor de oppermacht van het kapitalistische systeem. Zo vinden Karl Marx en Friedrich Engels in hun *Communistisch Manifest* uit 1848 dat het kapitalisme “de dokter, de advocaat, de priester, de dichter, de wetenschapper” in loonslaven heeft veranderd.⁵ Meer recentelijk stelt de socioloog Zygmunt Bauman dat het kapitalisme de *agora* of de publieke ruimte – het gebied tussen het politieke en het private – leeg heeft gemaakt.⁶ De politiek werd, mede daardoor, steeds meer onmachtig, en de werkelijke macht van het kapitalisme kon zich onttrekken aan publieke keuzevorming. Bauman baseert zich in zijn analyse op Claus Offe, die op zijn beurt beweert dat de rol van de artistieke en intellectuele elite daardoor futiel is geworden, of erger, dat haar kritiek simpelweg inadequaat is (Offe, 1996:12). Dit kunnen inderdaad verklaringen zijn voor de vruchteloosheid van de kritiek.

Maar mijn vraag of het kapitalisme wel onpoëtisch is, leidt tot een andere verklaring. Want stel dat het kapitalisme poëtisch is, op een of andere wijze? Dan hebben literatuur en kapitalisme systematisch trekken gemeen. Wanneer literatuur en kapitalisme in bepaalde opzichten erg op elkaar lijken, kan ook dát verklaren waarom de kritiek op het kapitalisme vanuit de literatuur geen doel raakt of weinig kracht heeft. Er is dan wel inhoudelijke, of morele kritiek, maar vanuit een taal die structureel gezien hetzelfde is. Het is alsof iemand schreeuwt: “Je moet niet zo schreeuwen!”

Geen misverstand, het kapitalisme is niet het Grote Kwaad. Het is fascinerend en heeft enorme winsten opgeleverd. Het heeft ook onvoorstelbare opofferingen geëist en grootschalige armoede veroorzaakt. Het is vaak schitterend. Het heeft eveneens verschrikkelijk veel lelijks geproduceerd. Uit het werk van bijvoorbeeld James Bellamy Foster wordt duidelijk dat een ecologisch levensvatbare wereld niet *mogelijk* is onder het kapitalisme, want het wil zich oneindig uitbreiden terwijl we leven in een eindige wereld.⁷ De econoom Joseph Schumpeter omschreef het kapitalisme in 1942 bewonderend als een systeem van *creative destruction*. Schumpeter baseerde zich op de Duitse socioloog Werner Sombart, die op zijn beurt diepgaand beïnvloed was door Friedrich Nietzsche. In alle drie de gevallen gaat het over denkers die de heerschappij van mensen over de aarde beschouwen als een positief gegeven – ook als dat gepaard gaat met

⁴ “Every major western poetic movement has been an attempt to get beyond the repressing elements of capitalist reality” (Ron Silliman, 1984:130).

⁵ Karl Marx & Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*. Transl. Paul. M. Sweezy (1998:6).

⁶ Zie Zygmunt Bauman (1999:97-99).

⁷ Zie James Bellamy Foster (2000 en 2002).

grootschalige destructie. Sombart, bijvoorbeeld, noemde het verdwijnen van alle grote bossen in Europa een probleem dat creativiteit stimuleerde. Toegegeven, het kapitalisme is ongekend creatief. Maar daar kan een vervreemding het gevolg van zijn die een gevaar vormt voor het menselijk voortbestaan, of de kwaliteit van al het leven.⁸

De karakterisering van het kapitalisme als een systeem van creatieve vernietiging heeft, door zijn paradoxale karakter, ook iets poëtisch. En dat brengt me terug bij mijn hypothese. Hoe kan ik die, methodisch gezien, toetsen?

Het poëtische is, net zoals dat geldt voor het verhalende, niet strikt gebonden aan het medium van taal. Dat bleek al uit de situatie met mijn oma. Maar het denken over het poëtische start wel vanuit de taal, vanuit de taalkunde dus en de literatuurwetenschap. In de taal komt het poëtische het meest gemarkeerd naar voren in literatuur en daarbinnen weer het meest gemarkeerd in de poëzie. Volgens de vroeg twintigste-eeuwse taalkundige en literatuurwetenschapper Roman Jakobson kent het communicatiemiddel taal zes verschillende taalfuncties. In de meeste teksten komen die taalfuncties tegelijk voor, maar nooit even dominant. Teksten waarin het poëtische dominant is, kunnen we benoemen als literair. Dat zijn, volgens Jakobson, teksten die de aandacht vestigen op zichzelf, op hun eigen constructie en inhoud.⁹ Een tekst waarin het poëtische dominant is, houdt zich niet bezig met de overdracht van een boodschap, maar verwijlt bij zichzelf omdat niet meteen duidelijk is wat de tekst betekent of doet.

- 8 Nu is de definitie van Jakobson niet de enige definitie gebleken. Het poëtische, door hem gedefinieerd als een taalfunctie, is ook niet te definiëren aan de hand van één functie of aspect. Jakobsons definitie geeft wel een belangrijk aspect aan en maakt bovendien een systematische vergelijking mogelijk tussen het poëtische en kapitalisme. Ik zal het in het vervolg dan ook niet hebben over de manier waarop het kapitalisme *thema* is in de literatuur, want dat maakt geen systematische afweging mogelijk. Literatuur kent allerhande thema's: liefde, geweld, wanhoop, extase, noem maar op. Die thema's zijn, in zekere zin, willekeurig. Wat ik wil verkennen, is of er een systematische relatie bestaat tussen enkele structurele kenmerken van een vermogen van taal, het poëtische, en structurele kenmerken van het kapitalisme. Jakobson biedt daartoe een eerste ingang.

3. HET POËTISCHE EN HET MECHANIEK VAN PROJECTIE

Het poëtische aspect waar het Jakobson om ging was “vervreemding”. Een literaire tekst werkt volgens Jakobson en de zijnen krachtig omdat ze verwachtingen doorbreekt. Om duidelijk te maken hoe de literaire tekst dat doet, presenteerde Jakobson een in vakkringen overbekende definitie. Het poëtische werkt door “de projectie van het principe van gelijkwaardigheid van de as van selectie naar de as van combinatie”. Neem de volgende passage uit een roman van de in Iran geboren, gevluchte, en nu Nederlandstalige schrijver Kader Abdolah:

⁸ Over Schumpeter, Sombart en Nietzsche, zie Hugo Reinert & Erik S. Reinert (2006).

⁹ Hoe prettig deze helderheid ook aandoet: ze is problematisch. De literatuurwetenschapper Derek Attridge (1999:181-182) heeft dat in relatie tot Jacques Derrida's werk duidelijk gemaakt. De moeilijkheid met literatuur is dat ze een wet nodig heeft die zegt wat literatuur is, maar dat literatuur zich tegelijk steeds aan die wet onttrekt.

Het was een vrijdagochtend, het begin van de lente. De zon scheen aangenaam en de tuin rook naar grond, de bomen hadden jong blad. Planten kregen hun eerste knopjes. Vogels vlogen van de ene naar de andere tak en zongen voor de tuin.

(Kader Abdolah, *Het huis van de moskee*, 2005:9)

In deze clichématige beschrijving zit een interessant haakje: “Vogels vlogen van de ene naar de andere tak en zongen voor de tuin.” Vóór? Binnen de clichématige beschrijving had dat *in* moeten zijn. Het “voor” bevreemdt en laat het lezen stokken. De lezer verwijlt zodoende bij de tekst. Daardoor treedt er ook meteen meer op dan alleen vervreemding. Er is een wisseling van intensiteit. De passage werkt affectief anders. Ze leidt, bijvoorbeeld, tot een gevoel van vreugde of irritatie. En dat gebeurt, volgens Jakobson, door een simpele projectie vanuit een taal-as op een andere.

De *as van combinatie* betreft de ordening van de zin, die vorm krijgt doordat we woorden combineren. Daardoor ontstaat meteen ongelijkwaardigheid. De zin eist logica en installeert een hiërarchie. Zo bestuurt het onderwerp de persoonsvorm. “Vogels vliegen van de ene naar de andere tak...” is grammaticaal correct. “Vogels vliegt” is fout. “Tak” mag best onderwerp zijn, of lijdend voorwerp, maar kan geen persoonsvorm worden. “Tak ik in de tuin?” is dus ook fout. “Maar,” zult u zeggen, “dat kan wel in literatuur!” Precies. Want daarin wordt, volgens Jakobson, de combinatie-as op een bijzondere wijze gerelateerd aan de *as van selectie*.

Op de *as van selectie* kunnen woorden worden gegroepeerd naar, bijvoorbeeld, woordsoort, betekenisveld, of klank. Los van zo’n groepering geldt ook hier een principe van equivalentie: alle woorden bestaan gelijkkelijk en kunnen gelijkkelijk gekozen worden. Het kenmerkend literaire ofwel poëtische is nu, volgens Jakobson, dat de gelijkwaardigheid van selectie zich projecteert op de ongelijkwaardigheid in de zin. Het logische “zingen *in* de tuin” werd daardoor “zingen *voor*” maar had ook “zingen onder de tuin” kunnen zijn of “tussen de tuin”. De hele zin had door projecties veranderd kunnen zijn in, bijvoorbeeld: “Zangers vogelden van de ene naar de andere tuin en takten voor het vliegen.”

Laat ik nu eerst de projectie zelf bekijken. De mogelijkheid *elk* woord te projecteren bestaat bij de gratie van het feit dat de projectie mechanisch werkt. De Perzische dichteres Forough Farrokhzad dicht bijvoorbeeld, vertaald door Amir Afrassiabi:

het leven is wellicht het opsteken van een sigaret
in de narcotische pauze tussen twee vrijpartijen in...
(Forough Farrokhzad, “een andere geboorte”, *Mijn minnaar*, 2007:29)

We kunnen ons afvragen wat die “opgestoken sigaret” betekent in relatie tot het leven, tot die pauze, of tot vrijen. Daar gaat het nu niet om. Het gaat ook niet om de poëtische kracht of kwaliteit van dit beeld. Het gaat om de mogelijkheid alles mechanisch te kunnen projecteren, en daardoor iets anders weg te duwen, in dit geval achter de zinsnede “het leven is...”. Elders

in dit gedicht staat bijvoorbeeld: “het leven is wellicht een lange straat”. Zo staat er ook: “er is een steeg door mijn hart gestolen”. Dat had evengoed “gestoken” kunnen zijn.

Ofschoon de poëtische projectie simpelweg mechanisch werkt, opent ze een krachtenveld met enorme mogelijkheden. De poëtische projectie maakt, systematisch, prachtige vondsten mogelijk: onvermoede, onmogelijke geachte, voorheen niet denkbare ideeën openen ineens een nieuwe wereld. Maar de poëtische projectie kent ook geen genade, geen eerbied, geen grens, en kan mensen brengen bij het verschrikkelijke. Deze dubbele mogelijkheid is wat het poëtische analoog maakt aan het kapitalisme. En mijn idee is dat het meer is dan een analogie. Misschien heeft de taal, die er zoveel eerder was, virtueel het kapitalisme wel lange tijd in zich gedragen – tot het actueel werd.¹⁰

10 In het kapitalisme is in principe alles verhandelbaar: van pingpongballen tot diamanten, plumeaus, grond, naalden, fabrieken, gommen, bloed, rechten of ideeën. In zeker opzicht kunnen zelfs mensen worden gekocht, als voetballer of bruid bijvoorbeeld. De moderne kapitalistische markt beschouwt ieder materieel of immaterieel ding als equivalent in de zin dat het gelijkelijk toegang moet kunnen hebben tot de markt. Dit betreft de as van selectie. In hun status ten opzichte van de markt kunnen alle zaken, materieel en immaterieel, vervolgens in de markt geprojecteerd worden om daarbinnen een verhandelbaar product, *commodity*, te worden op de as van combinatie. Hier gaat het om de markt in haar functionele koppelingen. In principe kan iedereen zich gelijkelijk op een markt begeven en kunnen alle zaken door middel van transacties aan elkaar gekoppeld worden. De ene koffiehandelaar zoekt de andere, en die zoeken samen weer een tussenhandelaar. Producten wisselen van eigenaar. Maar ook hier geldt, net zoals in de talige zin, dat zodra de combinatie start, meteen logische en functionele ongelijkwaardigheden ontstaan. Koper en aanbieder zijn nooit precies gelijk. Niet alle producten zijn even verhandelbaar en niet alle combinaties mogen.

Laat ik de analogie preciseren. Talig gezien zijn er geen regels waardoor sommige woorden wel geprojecteerd mogen worden en andere niet. Alles *mág*. Alles mag worden geprojecteerd van de selectie-as op de as van combinatie. In de staat van de zogeheten *zuivere markt* van het kapitalisme (de staat waarin de markt niet wordt geregeld door politiek-juridische machten) geldt hetzelfde. Zoals de poëtische projectie neutraal, mechanisch werkt en open staat voor alles, zo geldt dat ook voor de zuiver kapitalistische markt.

Toch kan Jakobsons poëtische projectie een belangrijke kwestie niet verklaren. Het projectiemechaniek maakt niet duidelijk hoe laag of hoog gewaardeerde poëzie tot stand komt, of waarom het ene beeld geslaagder is dan het andere. Zoals Hans Bertens het stelt, kan Jakobsons definitie ons niets leren omtrent “de relatieve *verdiensteljkheid*, of de *waarde* van individuele literaire werken” (mijn vertaling, FWK; klemtoon in de tekst).¹¹ Zo geeft Jakobsons definitie ook niet aan waarom het ene beeld geslaagder is dan het andere. Hier is de *waardering* van literatuur – en bij implicatie die van producten – in het geding. Die waardering hangt deels af van kwaliteit. Een rottende krop sla is minder waard dan een kraakverse krop. Maar

¹⁰ Ik doel hier op het onderscheid tussen virtualiteit en actualiteit dat Gilles Deleuze maakte. Virtueel en actueel zijn beide reëel. Het virtuele is er al wel, het is alleen nog niet geactualiseerd.

¹¹ “...the question of meaning hardly arises. And it is obvious that the principle of equivalence has even less to say about the relative *merit*, the *value* of individual works of literature.” (Hans Bertens 2001:49, nadruk in de tekst, FWK).

ook dan is de vraag hoeveel die rottende of verse krop alsnog *waard* is. Elke waarde (een nadere uitwerking van dat begrip moet ik hier achterwege laten) wordt bepaald in een samenspel van krachten, oftewel vermogens, en machten. Laat ik het poëtische nader bezien in relatie daartoe.

4. DE OVERVLOED VAN HET POËTISCHE: VERMOGEN VERSUS MACHT

Het kapitalisme is niet equivalent met de heersende politieke macht. Het heeft hele maatschappijen doen kantelen. Dat betekent niet dat het kapitalisme werkt zonder aanzien des persoons. De fameuze formule van Adam Smith dat de kapitalistische markt als met een onzichtbare hand alles in redelijkheid en naar juiste waarde distribueert, is in de geschiedenis van het kapitalisme nooit bewaarheid geworden. Er waren en zijn altijd politieke en juridische machten die de markt beregelen. In de loop van zijn bestaan is het kapitalisme trouwens zelf een macht geworden. Volgens Bauman en anderen is het op dit moment zelfs de enige werkelijke macht. Hoe speelt in relatie daartoe het poëtische een rol?

Een tijdgenoot van Jakobson, de Rus Mikhail Bakhtin, is hier belangrijk. Volgens deze is parodiëring kenmerkend voor de Westerse literatuur. Daarin geldt:

...ieder en elk serieus genre, en ieder en elke directe rede – episch, tragisch, lyrisch, filosofisch – kan *en moet* zelf een object van representatie worden, het object van een parodiërende, travestie producerende ‘mimicry’. Het is alsof zulke mimicry het woord wegrukt van zijn object, of de twee uit elkaar haalt...

(Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, 1981:55; mijn vertaling en cursivering, FWK)¹²

11

Bakhtin heeft het hier niet over tegenovergestelde grootheden, zoals “goed” tegenover “kwaad”. Het gaat Bakhtin om een parodiëring die *moet* plaats vinden. Waarom moet dat? Simpel: wanneer vanuit de ene taal-as alles op de andere kan worden geprojecteerd, is de implicatie dat in de taal systematisch, dus *altijd*, een radicaal alternatief zit besloten voor wat is gezegd. Dat is niet omdat we daarvoor kunnen of durven kiezen. Dat alternatief is gewoon onderdeel van het hele arsenaal aan mogelijkheden. Dit vermogen is dan ook niet strikt poëtisch van aard. Het blijkt uit de meest simpele verspreking. Zo belde iemand laatst de celloles van mijn zoon af omdat de docent met “smoes, eh, spoed” naar het ziekenhuis moest.

Altijd kan tevens de aard van het zeggen of spreken zelf worden veranderd. Neem deze strofe: “O lichtende gloed / Van het socialisme, / Verterend het kapitalisme / In zich, als de hemel de wolken doet.” De woorden in dit gedicht verwijzen naar een werkelijk bestaand

¹² “For any and every straightforward genre, any and every direct discourse – epic, tragic, lyric, philosophical – may and indeed must itself become the object of representation, the object of a parodic travesty ‘mimicry’. It is as if such mimicry rips the word away from its object, disunifies the two...” Mikhail Bakhtin (1981:55).

socialisme dat het kapitalisme moet verteren. Maar wanneer nu iemand deze tekst parodieert, verandert de aard van de verwijzing. Indien door mijn intonatie duidelijk wordt dat ik het gedicht parodieer, refereer ik niet aan de buitentalige werkelijkheid, maar aan de stijl van dit gedicht – dat van Herman Gorter is.¹³ Anders gezegd: in een parodie wordt een taaluiting zelf het object van representatie.

Wat deze mogelijkheid aangaat, verborg Bakhtin de radicale implicaties van zijn analyse. Hij moest werken onder Stalin en kende de gevaren en wreedheid van totalitarisme. Hij benadrukt daarom hoe taal verwijst naar een werkelijkheid. De lach moet, zo zegt hij, een correctie bieden op een te eenzijdige benadering van een werkelijkheid die te tegenstrijdig is en te divers om te passen binnen één serieus genre. Lachen kan inderdaad zo'n functie hebben. Maar in relatie tot de heersende macht kan lachen radicaler werken. In een parodie wordt niet belachelijk gemaakt waarover een tekst spreekt, maar wordt de tekst zelf belachelijk. Een taaluiting zelf wordt het object van representatie. En hetzelfde kan gelden voor macht: dat niet alleen belachelijk wordt gemaakt waarover macht gaat, maar dat de macht zelf wordt geridiculiseerd.

Elk totalitair systeem wil dat soort aantasting uitsluiten en wil daarom ernstig zijn – of het nu om een religieus, politiek, filosofisch, erotisch of economisch systeem gaat. Het verlangen en de wil van de totalitaire macht, die Hannah Arendt belichaamt ziet in iedere geheime dienst, is om alle facetten van het maatschappelijke leven te beheersen. Wat dat aangaat, treedt een schizofrenie van het kapitalisme aan het licht. Het kapitalisme wil een vrije markt, maar werkt op basis van onvrijheid wanneer het tegelijkertijd wil verhullen hoe het een systeem is van *unpaid costs*, van onbetaalde kosten. Dat geldt voor goedkoop weghalen van grondstoffen of het kosteloos vervuilen van de leefomgeving. Het kan ook gelden voor onderbetaalde arbeid. Zie bijvoorbeeld hoe in *booming cities*, niet in de negentiende eeuw maar *nu*, miljoenen ex-boeren en -boerinnen in China zo goed als rechteloos spulletjes maken die wij graag goedkoop binnenhalen. Deze onderbetaalde krachten vallen niet *buiten* het kapitalisme. Het gaat om een quasi-buitensluiting die winst mogelijk maakt, door werkelijke kosten te verhullen of naar de toekomst te verschuiven.

De verhulling is veelzeggend. Terwijl het kapitalisme niet meer lijkt dan een economisch systeem, is het tevens een politiek systeem dat eenieders keuzes dirigeert. Het wil een alles en iedereen in- en omvangend systeem zijn. Vreest het daarom de lach of gunt het de lach geen eigen domein? Ik kan die vraag beantwoorden aan de hand van een tekst, getiteld “Het”. De tekst is geschreven door de beroemdste avant-garde kunstenaar van de twintigste eeuw, Marcel Duchamp.

Het

Als je komt in * katoen, is je tijd dorstig omdat * inkt een weinig hout zag intelligent genoeg om duizeligheid van een zus te krijgen. Maar, zelfs dit zou glimlachbaar moeten zijn om * haar te sluiten wiens * water altijd schrijft in * meervoud, ze

¹³ Zie Herman Gorter (1977: 117).

hebben vermeden * golfpatroon, betekenis schoonmoeder; * poeder zal een kans wagen; en * pad kon pogen. Maar nadat iemand enigerlei vermenigvuldiging bracht, zodra * zegel uit was, weigerde een grote hoeveelheid koorden door te gaan.

Rondom * draadwerks volk, wie zal in staat zijn om * kleet te zoeten, dat wil zeggen, waarom moet elke patenten een vrouw zoeken? Opduwend vier gevaren vlakbij * luisterpunt, * vakantiegebeuren had niet absoluut gegraven noch deze gelijkenis heeft gegeten.

Vervang iedere * door het woord: *het*.

(Marcel Duchamp, "The", *The Writings of Marcel Duchamp*, 1989:175, vertaling FWK)¹⁴

Deze tekst parodieert iedere tekst waarin gevraagd wordt "streep het niet gewenste door", of "vervang zus door zo". Het idee is dat, indien we de sterretjes vervangen door "het", er een begrijpelijke tekst ontstaat. Maar die vlieger gaat niet op. Het maakt niet uit dat we de sterretjes vervangen. De tekst blijft even onbegrijpelijk en "het" had dus net zo goed een ander woord kunnen zijn. Dat maakt deze tekst ook grappig – en niet zomaar dat.

Het maakt in Duchamps tekst blijkbaar niet uit dat er niet-kloppende, niet logische of niet grammaticale zinnen ontstaan. Wat de vervanging aangaat is het woordje "het" even belangrijk of onbelangrijk als "vermenigvuldiging". Dat zou kunnen leiden tot de leegte van cynisme of tot onverschilligheid, waardoor betekenis geen enkele waarde meer heeft – terwijl betekenisvolle waarde toch iets lijkt waar we altijd naar moeten streven. Maar de eerder genoemde Ron Silliman stelt niet voor niets dat door het kapitalisme betekenis gelijk is geworden aan een product.¹⁵ Door het kapitalisme worden we gedwongen betekenis te *produceren*, op een zelfde manier als we bezemstelen produceren of katoen. Om niet simpelweg onderdeel te worden van het grote productieproces moet de kunst, of literatuur, dit produceren van betekenis weigeren, volgens Silliman. En dat is precies wat Duchamp hier doet.

Dat betekent weer niet dat Duchamps tekst alleen zinnig is als kritiek of als tegenpool. De positieve kwaliteit van zijn operatie is dat alles een gelijkwaardig *potentieel* heeft, zelfs als de zin daardoor logisch of grammaticaal ontregeld raakt. Uit Duchamps tekst blijkt hoe het poëtische uitgaat van de volledige openheid van het taalsysteem en een ongelimiteerd vermogen daarbinnen. Het gelijkwaardige projecteert zich, poëtisch gezien, dan ook niet *op* het ongelijkwaardige. Het dringt daarin binnen en gaat het te buiten. Ik wil dat benoemen als de radicale *overvloed* van het poëtische, oftewel als het positieve poëtische *vermogen*. Ik stem hier deels overeen met Jacques Rancière's definitie van de moderne literatuur als een "regime van waar-

¹⁴ **The**

If you come into * linen, your time is thirsty because * ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut * hair whose * water writes always in * plural, they have avoided * frequency, meaning mother in law; * powder will take a chance; and * road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as * stamp was out, a great many cords refused to go through. Around * wire's people, who will be able to sweeten * rug, that is to say, why must every patents look for a wife? Pushing four dangers near * listening-place, * vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten. Replace each * with the word: *the*.

(Marcel Duchamp, "The", *The Writings of Marcel Duchamp*, 1973:175).

¹⁵ Ron Silliman (1984:121-133).

heid”.¹⁶ Waarin ik van hem afwijk is dat Rancière dit regime ziet als het gevolg van een verandering in de negentiende eeuw. Ik zie de overvloed van het poëtische als een vermogen dat al heel veel langer bestaat. In het verlengde daarvan zie ik de overvloed van het poëtische ook niet enkel in democratische termen, maar als een levend, excessief vermogen waarin ernst en humor gelijkwaardig zijn, evenals origineel en parodie, uniek exemplaar en reproductie. Deze poëtische overvloed kent geen exclusiviteit. In de poëtische overvloed weegt ieder onderdeel potentieel even zwaar of is het evenveel waard. En dat is niet alles. Zoals de term overvloed suggereert, gaat het om een vermogen dat altijd groter zal zijn dan een systeem dat limieten wil stellen.

Dit vermogen spoort niet goed met de totalitaire macht van het kapitalisme. Eén gespletenheid van het kapitalisme, zagen we al, betrof de proclamatie van totale vrijheid naast verhuiling van werkelijke kosten. Een andere gespletenheid is dat, terwijl *alles* onder het systeem valt, waarde tot stand komt door een quasi-exclusiviteit. U koopt een echte Van Gogh en wil die niet vervangen zien door een poster of door het woordje “Het”. Deze kapitalistische exclusiviteit is waardebepalend, installeert hiërarchie, en vereist absolute ernst. Dergelijke ernst wordt belachelijk gemaakt door het poëtische vermogen dat principieel alles-inclusief is. De kapitalistische vrees die daarvan het gevolg is, blijkt uit de manier waarop het systeem de lach buitensluit van het domein van geld. Wanneer wij collectief geld als parodie opvatten, is het kapitalistische systeem dood. Dat is niet omdat we een werkelijke waarde zouden hebben gevonden, maar omdat waarde zelf instabiel is geworden. We maken dan niet belachelijk waarover het kapitalisme gaat of waarmee het werkt, maar ridiculiseren het kapitalisme zelf. We komen bijvoorbeeld met een

14

kruiwagen vol biljetten een brood kopen. Dat is een hilarische situatie, van een grote poëtische kracht ook, behalve natuurlijk als we nog in het domein van de ernst verkeren en er zware inflatie bestaat. Een van de redenen waarom het kapitalisme inflatie zo vreest, is dat geld dan niet meer serieus kan worden genomen. En wij, als kapitalistische subjecten, vrezen dat evenzeer.

Wat is nu de tussenstand? Jakobsons poëtische projectie betreft een systematisch ingebouwd, mechanisch werkend vermogen in taal. Het gaat om de ongelimiteerde, genadeloze, oneerbiedige, fascinerende projectie van het principe van equivalentie van de selectie-as op de combinatie-as – een projectie die niet alleen in taal maar ook in het kapitalisme werkt. Het poëtische is hier analoog aan het kapitalisme, waarin alles in principe een verhandelbaar product moet kunnen zijn. Dit maakt dat de literatuur nooit volledig effectief kritiek kan hebben op het kapitalisme. Het is deels de pot die de ketel verwijt.

Maar de gevolgen van de poëtische projectie zijn politiek-esthetisch gezien anders dan economisch gezien. Omdat het poëtische principieel inclusief werkt, zijn vormen van exclusiviteit en hiërarchie altijd instabiel. Het vermogen van het poëtische houdt in dat alle onderdelen van het taalsysteem kunnen meedoen en potentieel van gelijke waarde zijn en blijven. Hier biedt het poëtische een radicaal alternatief voor het kapitalisme, dat immers werkt door quasi-exclusiviteit en de ernst van waarde. Omdat taal een werkelijkheid kan maken, overstijgt dit

¹⁶ Rancière formuleert het als volgt: “Ten eerste is er de onderdrukking van iedere hiërarchie van onderwerpen en episodes: het volledige leven is materie voor het schrijven en iedere onbetekenisvolle manifestatie of ieder prozaïsch object is even geschikt om de kracht van zin en expressie ervan te beschrijven. Ten tweede is er een nieuwe verhouding van het deel tot het geheel. Het geheel is niet langer de aan elkaar schakeling van oorzaken en gevolgen, de indeling van eenheden van goed gegroepeerde delen. Het is de gemeenschappelijke kracht die in ieder detail en in iedere zin zit.” (Rancière 2007:49); vertaling Bram Leven (2007).

poëtische vermogen ook het talige domein en kan het bestaande maatschappelijke vormen van ongelijkwaardigheid infiltreren en te buiten gaan, ook als daardoor de bestaande logica en hiërarchie worden ontregeld.

Om dit alles nader te kunnen overwegen ga ik nu over van een vooral systematische benadering naar een meer historische. Wat is heden ten dage de relatie tussen het poëtische en het kapitalisme?

5. HET POËTISCHE EN VECTORISERING: KAPITALISME IN DE FASE VAN ONZEKERHEID

De socioloog Richard Sennett schetst in *The Culture of the New Capitalism* (2006) de ontwikkeling van het moderne kapitalisme in fasen. De eerste zeven decennia van de twintigste eeuw ziet hij als een aparte fase, die door hem wordt benoemd als een *verhalende*. Ook in het geval van het verhalende gaat het om een talig vermogen dat niet uitsluitend literair is, maar wel dominant verschijnt in literatuur. Wat bedoelt Sennett met dit verhalende, en houdt zijn zienswijze in dat er ook een poëtische fase kan bestaan?

In de negentiende eeuw blijkt hoe het moderne kapitalisme anarchistisch van aard is en potentieel zelf-destructief. Marx en Engels constateerden al dat werkloosheid niet een aberratie is van het kapitalisme, maar een functioneel instrument: een harde hand die de arbeiders in het gareel houdt.¹⁷ Werkloosheid is later zelfs gezien als de uiteindelijke terreur waarmee het kapitalisme dreigt. Maar ook voor die terreur geldt dat ze maar een bepaald bereik heeft. De mogelijkheid tot zelfdestructie is meer dan een mogelijkheid in de negentiende eeuw. De arbeidersklasse staat recht tegenover de bezittende klasse en de sociale spanning wordt al snel zo groot dat het kapitalisme dreigt zichzelf op te blazen.

15

Deze dreigende zelfvernietiging wordt tegengegaan met eerst vooral politionele en juridische middelen. Een van die middelen is wat Saskia Sassen noemt de in de wet verankerde benadeling van arbeiders.¹⁸ Zo worden in de negentiende-eeuwse Verenigde Staten vakbonden door de rechter bestempeld als vormen van samenzwering. Maar de oplossing kan niet steeds *ad hoc* door politie of rechtbanken worden gerealiseerd. Volgens de beroemde Duitse socioloog Max Weber was het de Duitse kanselier Bismarck die bedacht om de endemisch dreigende zelfvernietiging te neutraliseren door een specifiek soort militarisering van de maatschappij. De maatschappij moest een alles omvattende hiërarchische organisatie worden, waarbinnen liefst de gehele werkende bevolking een functie kreeg die op langere termijn was verzekerd. Bauman noemt het resultaat de “40/40” maatschappij, waarin je veertig jaar lang veertig uur werkt voor hetzelfde bedrijf. De kapitalistische maatschappijen uit de eerste zeven decennia van de twintigste eeuw – in Europa sociaal-kapitalistisch en in de VS in de vorm van *managed capitalism* – zijn zo georganiseerd.¹⁹ Volgens Sennett zijn deze maatschappijen op orde doordat mensen leven naar de logica van een voorspelbaar *verhaal*. Vanaf een bewuste leeftijd weten ze waar ze vandaan komen, in welke schaal ze zitten en welke inschaling ze tegemoet

¹⁷ Zie ook David Schweickart in *After Capitalism*.

¹⁸ “...the legality of a disadvantaged subject” (Saskia Sassen, 2006:110-121).

¹⁹ James Fulcher (2004:41-49).

gaan. Ze betalen hun pensioen, over enkele decennia volgt de uitkering. Het is zaak loyaal te zijn aan het werkverschaffende bedrijf.

De logica van het verhalende kenmerkt zich door een specifieke vectorisering. Neem dit begin van Renate Dorresteins roman *Zolang er leven is*:

Achter in de verwilderde tuin, op de grens met het bijenveld, waren de kinderen verwickeld in een opgewonden spel waarvan ze de regels al doende bedachten. Bezweet joegen ze elkaar tussen de manshoge heesters achterna. Met de pollepels die ze in de keuken hadden gevonden, ranselden ze overhangende takken opzij.
(Renate Dorrestein, *Zolang er leven is*, 2004:9)

De zinnen ageren niet tégen elkaar, zoals dramatische zinnen zouden doen, maar volgen uit elkaar, en in die volgorde wordt een enorme reeks mogelijkheden gaandeweg ingeperkt. Uit alle mogelijke voorzetsels is hier “achter” gekozen, uit alle mogelijke tuinen een verwilderde, en daarin duikt niet een tuinman op, maar spelen kinderen. Elke nieuw element voegt zich logisch in het verband van de geïntroduceerde elementen. Frequent zal er wel eens iets vreemds opduiken, zoals hier de pollepels. De narratieve logica vereist dan dat die vreemd opduikende elementen logisch worden ingevangen. De vectorisering van een verhaal werkt daardoor als een kegel die zich vormt, toespitst, dan terugstulpt, zich openend, om weer te gaan sluiten in één dominante richting.

16

Dit verhalend openen en sluiten in een bepaalde richting doet zich niet alleen voor in de eerste decennia van de twintigste eeuw. In *The Spirit of Capitalism: Nationalism and Economic Growth* vergelijkt Liah Greenfeld (2001) de Nederlandse Republiek uit de zeventiende eeuw met het zeventiende-eeuwse Engeland. Door velen wordt de Nederlandse Republiek gezien als voorafspiegeling van het moderne kapitalisme. Greenfelds vraag is dan waarom die zich niet als een vector ontwikkelde, door te leiden naar de eerste echte vorm van productie-kapitalisme. Antwoord is dat de Republiek zo'n vector miste. Volgens Greenfeld vereist het kapitalisme een organiserend principe, door haar benoemd als *concerted action*: een georkestreerde actie in een bepaalde richting. In Engeland werd dat gerealiseerd in de vorm van een dominant, bewust opgebouwd nationalisme dat het kapitalisme orkestreerde, dat het voorzag van een *verhaal* en van een vector richting de toekomst.

In de overgang van het zeventiende- en achttiende-eeuwse kapitalisme naar het productie-kapitalisme, gaat er dan iets fout, zoals we al zagen. Het kapitalisme belandt in wat ik, naar analogie van Sennett, een *dramatische* fase noem. De logica van het drama wordt bepaald door vectoren die naar elkaar zijn gericht, en in het extreemste geval recht tegenover elkaar staan, antagonistisch. De ene spreker zegt wat en de ander reageert daar op.²⁰ Een reactie in drama is in principe niet instemmend want dan is er geen ontwikkeling en geen drama. Het

²⁰ Het Latijnse woord voor toneelspeler *hypocrita* komt van het Griekse *hypokritēs* dat van *hupokrynomai* komt: “antwoorden” of “een eigen standpunt bepalen”. Zie Wikander (2002). In het geval dat sprekers niet-logisch, of zelfs absurd op elkaar reageren, is er direct sprake van een ander soort logica, een meer poëtische, waarover zodadelijk meer.

ultieme antagonisme van het drama kan hierin bestaan dat de een het ander definitief het zwijgen oplegt. Vanwege het maatschappelijk sterke antagonisme in het negentiende-eeuwse kapitalisme beschouw ik dit, conform hetgeen ik zojuist stelde, als een dramatische fase. Het kapitalisme kan zichzelf vernietigen doordat een van beide partijen de ander ultiem het zwijgen oplegt. Dat is ook de autoriteiten duidelijk, en vandaar de strategie van militarisering die leidde tot de logica van het verhaal.

De narrativisering uit de eerste zeven decennia van de twintigste eeuw loopt op zijn beurt weer spaak vanaf de jaren zeventig. James Fulcher noemt de fase die het kapitalisme dan ingaat *remarketized capitalism* (en de uitwassen daarvan noemt Susan Strange *casino-capitalism*).²¹ Sennett vindt in deze fase de groeiende technologie-industrie illustratief. De pioniers, de werkgevers en -nemers maar ook investeerders in die industrie nemen grote risico's, wisselen snel van baan, kennen weinig loyaliteit naar hun bedrijf en gaan leven in permanente onzekerheid. En volgens Sennett is dat de richting die werknemers in alle bedrijfstakken opgaan. Toevallig of niet gebeurt dit op het moment dat het kapitalisme een ultieme mondialisering realiseert. Wie of wat moet het kapitalisme nog orkestreren? Dat kunnen niet meer nationale overheden zijn met hun ideaal van een machtige natiestaat. Er is sprake van grote onzekerheid. Om wat voor type vectorisering gaat het nu?

Neem het volgende titelloze gedicht van de Nederlandse dichteres Saskia de Jong:

er staat een naakte stad, een naam en daden
 een schat een vadem vol met ruisen
 wie gaat te rade bij de dader
 als in de straten huizen de onbewaakte vallen
 (Saskia de Jong, "(...)", *resistent*, 2006:11)

17

In Westerse talen lopen zinnen van links naar rechts. In poëzie wordt deze horizontale ordening verticaal geprojecteerd. Er bestaat dus naast Jakobsons projectie nog een andere. Deze projectie leidt niet simpelweg tot een vector van boven naar beneden, maar verandert een *as* in een *vlak*, of zelfs een ruimte. Dit gedicht begint, bijvoorbeeld, met "er staat" maar dat wordt met terugwerkende kracht schuin gerelateerd aan "vallen". We zullen daardoor steeds heen en weer, op en neer, en schuin gericht moeten bewegen. Dat leidt tot onzekerheid. Wat gebeurt er? Waar komt het vandaan? Het zijn moeilijk beantwoordbare vragen omdat we ons bevinden op een poëtisch vlak. Zowel een narratieve onzekerheid als een dramatische zijn gericht op de toekomst: wat gaat er gebeuren, wat gaat de ander zeggen? Maar die richting is in zekere zin een-, hooguit twee-dimensionaal. De poëtische onzekerheid is multi-dimensionaal.

De principiële poëtische onzekerheid kan worden genegeerd door te grijpen naar het verhaalje achter het gedicht. Of men zoekt, hoe gek een gedicht ook doet, naar een consistentie

²¹ James Fulcher (2004:47-57, 78-81 en 94-95).

op het inhoudelijke vlak.²² Wat tot slot wil helpen is een centraal beeld, een centrale metafoor, die de onderdelen van het geheel verbindt.²³ Voor individuele gedichten kunnen dat soort strategieën misschien opgaan, maar niet voor het poëtische *per se*. Het is niet op voorhand of achterhand te beslissen welk woord in de zojuist geciteerde passage de andere woorden aanstuurt of in een verband vangt. Men zou kunnen zeggen: “Het gaat toch duidelijk over een stad!” Het antwoord daarop is: Nee, er is een stad, een vadem, een schat, een dader, een ruisen, een vallen en een naaktheid – en zo verder.

De poëtische opening van vectoren en de principiële onzekerheid waarmee dat gepaard gaat, maakt dat ik, naar aanleiding van de analyses van Sennett, Bauman en Fulcher, de huidige fase van het kapitalisme kan bestempelen als een poëtische. Geen misverstand: de voorgaande fasen zijn niet afgelost. Er zijn genoeg dramatische confrontaties. Maar een sociale revolutie lijkt vooralsnog niet immanent. Zoals Ellen Meiksins Wood (2003) en Saskia Sassen (2006) overtuigend beargumenteren, hebben de natiestaten nog zeker een rol, maar ze voorzien het kapitalisme niet meer van een missie, aan de hand van een verhaal, richting toekomst. Misschien zullen autoritaire grootmachten het kapitalisme voorzien van een nieuwe vector, zoals Azar Gat (2007) aangeeft. Maar vooralsnog is de situatie dat het kapitalisme de hele wereld in zich heeft besloten. Wat nu? Prachtige openingen zijn mogelijk, verschrikkelijke al evenzeer.

Kan in het verband van het hedendaagse kapitalisme het poëtische nog een positief kritische rol spelen of vervalt dit keer het vermogen tot het formuleren van een alternatief omdat het kapitalisme zelf in een poëtische fase zit? Het is, bijvoorbeeld, een mogelijkheid om terug te grijpen op Jakobsons idee van de poëtische vervreemding en die te radicaliseren. Maar wat dat vermogen tot ontregelen aangaat, heeft een van de meer spraakmakende Nederlandse poëzietheoretici van de laatste jaren, Jeroen Mettes, overtuigend beargumenteerd dat vervreemding niet doorslaggevend poëtisch is. De vervreemding is te vaak oplosbaar of vervalt op termijn omdat ze bekend is geworden. Volgens Mettes, die hierin het werk volgt van Gilles Deleuze en Derek Attridge, is het poëtische beter te definiëren aan de hand van ritme, dat leidt tot vormen van veranderde *intensiteit*. De taal gaat versnellen of vertragen, of blijft juist exact gelijk van ritme, maar kan dan oplopen of afnemen in volume of verandert van kwaliteit.²⁴

Neem het volgende gedicht van de Zuid-Afrikaanse dichteres Antjie Krog. In dit gedicht komt een berg voor: de Tafelberg. Maar het gedicht gaat daar niet zomaar “over”. Luistert u maar:

²² Dat is benoemd als semantische isomorfie, of als “semantische similariteit” zie bijvoorbeeld W. Bronzwaers *Lessen in lyriek* (1993:154).

²³ Zie bijvoorbeeld Peter Brooks, die in zijn *Reading for the Plot* het verhaal afzet tegen de poëzie en over dat laatste zegt: “Lyric poetry strives toward an ideal simultaneity of meaning, encouraging us to read backward as well as forward (through rhyme and repetition, for instance), to grasp the whole in one visual and auditory image..” (1992:20).

²⁴ Mettes, in *Yang* 2006:1, baseert zich vooral op Deleuzes *Logique du sens* en Attridges *Poetic Rhythm*.

Van binne van buite
Van binne buite van buite binne
Van binneste buite na buitenste binne
Van binne en buite benoemers na binne en buitenste berg

Van binne van buite
Van binne buite hang buite binne saam
hang binne benoemers met buitenste berg van binne na buite
van buite na binne
van binne buite

van binne Camissa van binne soet water
van binne Camissa van binne vars water
van binneste binne vars water vars soet
van binne van buite

(Antjie Krog, “Rondeau in vier dele”, *Lijfkreet*, 2006:111)

De poëtische kwaliteit en werking hangt hier niet af van een bevreemdende beeldspraak die uiteindelijk oplosbaar is en dan de winst oplevert van een fraai inzicht. De monomane herhaling, de abstractie ook, is definieerbaar in termen van intensiteit, door versnelling of vertraging, of juist het gelijkblijvende. De witte gaten in het gedicht zijn verwijlplaatsen die een pauze vragen. Het gedicht stottert, dwingt daardoor tot aarzelen. We worden gevraagd affectief te investeren in een wereld met een buiten en binnen, en van buiten het binnen, en van binnen het buiten; een wereld in het heden waarin ook geschiedenissen zitten besloten.

19

De investering daarin levert niet zomaar iets op, iets als betekenis bijvoorbeeld. In het geval van poëzie verandert de aard van lezen, zoals Mettes stelt: “Lezen is dan minder interpreteren – het zoeken naar betekenis ‘in’ de tekst – dan het trekken of volgen van lijnen, die dwars over de pagina kunnen lopen. De tekst heeft geen binnenkant meer; een Buiten dringt zich op.”²⁵ Als gevolg daarvan moeten we dit gedicht eerder *doen*. We geraken daardoor in een affectief geladen situatie, wellicht ook in een ander domein van ons bewustzijn, in de vorm van meditatie, bijvoorbeeld, of trance, zang, dans, extase, of zelfs verdoving.

Wat de analogie tussen het poëtische en het kapitalisme aangaat, is hier relevant dat het kapitalisme hééft geleid tot een enorme intensivering. Zo kon mijn oma Muhammad Ali zelf zien, in actie, midden in de nacht, *live*. Maar uit dat voorbeeld blijkt al hoe het kapitalisme één soort intensivering prefereert. Als het kapitalisme al verwijlt door herhaling, of pauzeert en tijd investeert, dan wil het aantoonbare winst en binnen afzienbare termijn – een afzienbare termijn die steeds sneller moet worden gerealiseerd. Het kapitalisme heeft, anders gezegd, één vorm van intensiteit heilig verklaard: die van doorgaande acceleratie. Dat heeft

²⁵ Mettes in *Yang* 2006:3.

geleid tot een razernij, tot gerichte verdovingen en verslavingen, tot immense vernietiging, tot *unpaid costs*, en dat alles omwille van winst op korte termijn.

In relatie tot die jacht en de daardoor veroorzaakte schade is het poëtische van belang, zo lijkt me, niet alleen voor de mensen in hun menselijkheid maar voor de gehele leefwereld. De meest vooraanstaande Nederlandse literatuurwetenschapper van de laatste decennia, Mieke Bal, die vanuit de literatuur de ontmoeting zocht en aanging met andere disciplines en media, bestudeert in een van haar studies foto's van de Amerikaanse kunstenaar Andres Serrano. Naar aanleiding daarvan stelt ze dat die ingaan tegen een "cultuur van snelheid" zoals Walter Benjamin het noemde, en mogelijkheden bieden tot "een alternatieve tijdsconceptie, waarin het verleden is opgenomen maar *niet* verloren in het heden, omdat het heden zelf, *zijn* ritme en onmiddellijkheid, een halt is toegeroepen, vertraagd is, en veranderd is in een object van reflectie" (Bal, 1999:65, mijn vertaling FWK; klemtoon in de tekst).²⁶ Die reflectie is nodig omdat een gelukkige, of zelfs maar leefbare wereld niet kan bestaan bij de gratie van een zichzelf aanjagende acceleratie die alleen degenen dient die er het meeste garen bij spinnen. We weten inmiddels dat het poëtische de acceleratie kent, er mee werkt, en er aan heeft bijgedragen. Maar tezelfdertijd versnelt het poëtische in een andere richting, en is het daar misschien wel sneller dan het kapitalisme. Of het verstilt, en wordt bijna stilstaand, intens gericht op een vergelijkend "nu" dat geschiedenissen in zich draagt. Het maakt alles, potentieel, even waardevol. Het neemt op rijk en arm in zich mee, lelijk en mooi, mechanisch en organisch. Het acht grasspriet en berg van gelijk belang, of vlinder en mens, of schroevendraaier en Rembrandt.

20 Indien we daarin mee willen kunnen doen, is onder andere *close reading* vereist, een lezen dat nooit ophoudt, maar wel *op* houdt. Het is mijn vast voornemen mijzelf en u in Rotterdam te gaan *op* houden door veel te *close readen*. Dat bedoel ik niet in de klassieke zin van de *New Critics*, maar als een vorm van wetenschappelijke aandacht en intensiteit die één parameter vormt van het onderzoek dat ik van plan ben te ondernemen. Het bredere kader daarvan wordt gevormd door de relatie tussen esthetiek en politiek. Hoofdaandacht zal uitgaan naar systematische relaties tussen literatuur en maatschappelijke structuren, of naar systematisch-historische verbanden. Ik gaf daarvan met bovenstaande verkenning een voorbeeld. In het kader daarvan verdient nader onderzoek, om, in de woorden van Bram Ieven, het kapitalisme als machtsstelsel door te denken en terug te relateren aan de herkomst van het kapitalisme in relatie tot literatuur. Onderzoek is ook nodig naar de manier waarop technologische vernieuwingen al besloten zaten in, maar ook terug hebben gegrepen op literatuur en nieuwe vormen van literatuur en oratuur mogelijk hebben gemaakt.

Door dat alles heen zal de volgende vraag op micro- en macroniveau een dominante rol spelen: wie of wat kan *wél* of niet meedoen, handelen, spreken, gehoord worden, of gevoeld worden in het stelsel? "Who loses and who wins; who's in, who's out" zegt de gekke King Lear wanneer hij de toestand aan het zogezegd normale hof kenschetst. Onderzoek naar al dit soort zaken en relaties wil ik stimuleren en uitvoeren – vanaf nu: ook in Rotterdam.

²⁶ "....an alternative temporality in which the past is subsumed but *not* lost in the present, because the present itself, its pace and instantaneity, is called to a halt, slowed down, and made an object of reflection" (Bal, 1999:65, nadruk in de tekst).

7. MET DANK AAN...

Ik dank degenen die dat mogelijk hebben gemaakt. Dat is allereerst de Stichting Letteren en Samenleving Rotterdam, met het bestuur van Henk Mali, Dick Molenaar, Jaap de Jong, Francisca de Jong, Joop Visser, Marianne van Baasbank en Feico Houweling. De laatste is een drijvende kracht geweest achter de Rotterdamse Noodfaculteit Letteren, die jarenlang de idee levend hield van een Erasmus Universiteit mét Letteren. Velen dienen hier eervol vermeld, maar ik noem de eerste initiatiefnemer, Aimé van Santen, en de laatste lichter van het bestuur van de Noodfaculteit, dat naast Feico bestond uit Arie van der Ent, Astrid Koelemeijer, Hanneke Leliveld, en Sytske Sötemann. Zij allen hebben, met de steun van het Rotterdams Letterenoverleg, gewerkt voor deze bijzondere leerstoel.

Ik dank het College van Bestuur van de Erasmus Universiteit, alsmede de decaan en de directeur onderwijs van de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Dick Douwes en John van der Male, met beider niet te onderschatten Theresa Oostvogels. Ik dank de decaan van mijn Letteren-basis in Leiden, Geert Booij, en de directeur onderwijs aldaar, Jef Jacobs, voor de betoonde steun.

De opleiding Literatuurwetenschap in Utrecht ben ik diep dankbaar voor het feit dat ze Mieke Bal aanstelde, precies toen ik in 1980 het basissemester ging volgen. Haar werk is sindsdien een norm en een blijvende bron van inspiratie. De vriendschap met Mieke krijgt er vandaag een glansrijk steentje bij. Ik dank ook Douwe Fokkema en Wim van den Berg, die me in Utrecht gedegen onderwezen. Aan mijn promotie werkende in Amsterdam, kreeg ik een club wetenschappers als vrienden, wier werk nog steeds inspireert en die inmiddels her en der collega's zijn geworden: Murat Aydemir, Maaïke Bleeker, Janneke Lam, die speciale dank verdient voor haar commentaren, Catherine Lord, Amade M'Charek, Edit Zsadanyi, en Patricia Pisters. Apart zij vermeld mijn zielsmaat Eloë Kingma. Ik dank Frans van Eemeren, die niet alleen kennis doorgaf over zijn discipline maar ook over het *metier*.

21

In Leiden kwamen Ernst van Alphen en ik weer bijeen, nadat we in 1980 vrienden waren geworden onder een gelukkig gesternte. Samen werken op niveau en bevriend blijven is een vaardigheid apart, die we inmiddels aardig beheersen. Ik dank je ten eerste Ernst voor je inspiratie, je liefde en steun door de jaren heen. Gelukkig was ik en blijf ik in Leiden met collega's als Yasco Horsman, Isabel Hoving, Madeleine Kasten, Peter Verstraten, en onlangs Liesbeth Minnaard, met oud-collega's als Mineke Schipper, die ik dank voor al haar bemoedigende woorden, Peter Schmitz en Matthias Prangel, en met fantastische jonge onderzoekers, soms al collegae elders, als Maria Boletsi, Colin van Heezik, Itandehui Jansen, Andrea Lion, Janna Houwen, en Vincent Meelberg. Uit dat clubje gaat mijn bijzondere dank uit naar Bram Ieven, wiens inspirerende proefschrift nu op de rol staat. Jeroen Mettes, tot slot, was voor bijna twee jaar een halve kamergenoot. Hem gedenk ik met meer respect dan hij waarschijnlijk acceptabel zou vinden, en misschien meer liefde dan hij beseftte.

Ik dank vrienden van de Annie Romein Verschoor commissie, zoals Olga van Marion, Greta Noordenbos, Korrie Korevaart, Malou van Hintum, Marian Tankink, en Laetitia Smit. Ik dank mijn kompanen in de Raad voor Cultuur, sectie Letteren: Tsaed Bruinja, Monica Soeting, Tuncay Cinibulak, en mijn mentor in het voorzitterschap – via dbnl welhaast redder van de Nederlandse

Letteren – René van Stipriaan. Bovenal dank ik de ster: secretaris Gerlien van Dalen.

In den lande zijn er wetenschappelijke collegae die ik graag zie en wil blijven zien, zoals Sjef Houppermans, Joost de Bloois, en Peter van Zilfhout met wie ik een bundel redigeerde en nu weer redigeer, of Jan Bloemendal en Philiep Bossier. Van de neerlandici dank ik Lia van Gemert, Thomas Vaessens en Jos Joosten, Veerle Fraeters, Ton van Haaften, Toine Braet, en Jaap de Jong. De Budapest-club is me dierbaar: Mieke Musschoot, Maaïke Meijer, met wie ik hoop nog ooit een liedjesprogramma te zingen, Agnes Sneller en Judit Gera. Daarmee ben ik al een beetje buiten den lande geraakt: historicus Martin van Gelderen heeft een belangrijke rol gespeeld in mijn ontwikkeling en via hem leerde ik gelukkig Brian Cummings kennen.

Ik dank de mensen van het Piet Zwart Instituut hier in Rotterdam met wie ik sinds enkele jaren op inspirerende wijze samenwerk: in het bijzonder Anke Bangma, Ine Lamers, Liesbeth Bik, Robert Suermondt, Jan Verwoert, en Steve Rushton, maar natuurlijk ook Katarina Zjdelar, Renee Ridgway, Kiki Petratos, en de vele andere kunstenaars. En ik dank de nieuwe collega's van de Erasmus Universiteit, die ik ofwel al heb ontmoet of naar wier samenwerking ik uitzie: mensen als Susanne Jansen, Pierre Pesch, en Jeanne Gaakeer.

Oud-studenten en huidige studenten, in Leiden en inmiddels ook al in Rotterdam, het is eigenlijk altijd feest met jullie. Ik denk dat jullie weten hoeveel ik heb genoten en geniet van de spannende momenten, en bovenal van de immense groei die we samen doormaken, soms in een semester. Ik kan velen van jullie noemen en roemen, maar houd het bij een algemeen: op de toekomst en op het intense genot van het samen leren!

22 Buiten de wetenschappelijke wereld dank ik Alex Kip, die mij politiek gezien meer leerde dan menig wetenschapper, Arda van Helsdingen, met wie ik hoop nog meer mooie dingen te doen, Laura Martens, een van mijn favoriete voorzitters, en de vele anderen van de Puntenburgclub: onder anderen Hester, Jacques, Niels, Adrianne, Lia, Pauline, Michelle, Toos, Muriël, Hanneke en Wil. De school is gebleven – ook al ging ik weg. Van de Kampongers dank ik Ed Noyons en Suzanne van Soest, met de vraag of we niet ooit ergens in de buurt van een goede wijnkelder kunnen gaan wonen. Appie Alferink, Rob Bekker, Roland Kip: we gaan nog een keer met De Ruimte-Vormgevers, dat wil zeggen Albert Hennipman, Mark Schalken en Robbert Slotman, proberen muziek te maken in woord en daad. Mijn broer Jan dank ik wederom voor zijn commentaren en beelden.

Vrienden en familie: ik heb hier al erg lang staan praten en ik moet gaan afronden. Sta me dus toe dat ik jullie niet allemaal opnoem en elders met jullie doorpraat, waarbij pa een speciaal plekje krijgt. Ik hoop maar dat mijn meest dierbare kompanen, Ruben, Jesse en Micha, vandaag een beetje hebben genoten. Ik heb tot nu toe erg van hen genoten en hoop dat nog lang te blijven doen. Dat geldt mét hen voor Jeannette Koekman, die ik dank voor decennia van samenwerking, samen zorgen, inspiratie, diepe liefde en genot.

Eén wil ik, als laatste, nader noemen. Ik draag deze oratie op aan Heleen van der Velden-van Bakel – de oud-rector van het Libanon Lyceum die mij in 1985 naar Rotterdam bracht, waardoor ik van deze stad kon gaan houden. Dat ik zielsveel van Heleen zou gaan houden, was een ongekend cadeau. Ze was intelligent op een manier die ik sindsdien bij niemand heb gezien – en ze stelde die intelligentie ten dienste van anderen. Ik wens iedereen toe dat hij of zij ooit iemand treft met een vergelijkbaar inzicht in, en vergelijkbare liefde voor alles wat ons omringt. Het is

buitengewoon prettig niet tegen haar te hoeven zeggen: “Ik hoop dat ik zal presteren conform jouw wens,” want Heleen had een opvatting van liefde waarin je niet behoefde te voldoen aan iemands wensen. Ik zeg dus tegen haar: “Het is goed weer in Rotterdam te zijn. Zullen we eens gaan kijken of we het hier iets mooier kunnen maken?” Ik ben er van overtuigd dat zij daarin wil helpen, en dat er mede daardoor ook iets van zal worden gerealiseerd.

Daarmee, dames en heren, heb ik, voor nu, gezegd.

BIBLIOGRAFIE/BIBLIOGRAPHY

- Abdollah, Kader 2005 *Het huis van de moskee*. Amsterdam: de Geus.
- Armstrong, Isobel 2000 *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Attridge, Derek 1992 'Before the Law'. In Jacques Derrida, *Acts of Literature*. New York/London: Routledge, pp. 181-182.
- 1995 *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press.
- Bakhtin, Mikhail 1981 *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, transl. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke 1999 *Quoting Carravagio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- 2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press.
- Bauman, Zygmunt 1999 *In Search of Politics*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Bertens, Hans 2001 *Literary Theory: the Basics*. London: Routledge.
- Bronzwaer, W. 1993 *Lessen in lyriek: Nieuwe Nederlandse poëtica*. Nijmegen: SUN.
- Brooks, Peter 1992 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles 1982 *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Dorresteyn, Renate 2004 *Zolang er leven is*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Contact. 43
- Duchamp, Marcel 1989 (1973) *The Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet & Elmer Peterson. New York: Da Capo Press. (Reprint from *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*. Oxford University Press).
- Farrokhzad, Forough 2005 *Mijn minnaar – en andere gedichten*. Gekozen en uit het Perzisch vertaald door Amir Afrassiabi. Amsterdam: de Geus.
- Foster, John Bellamy 2000 *Marx's Ecology: Materialism and Nature*. New York: Monthly Review Press.
- 2002 *Ecology Against Capitalism*. New York: Monthly Review Press.
- Fulcher, James 2004 *Capitalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gast, Leon 1997 *When We Were Kings*. Documentary. Production: David Sonenberg, Leon Gast en Taylor Hackford.
- Gat, Azar 2007 'The Return of Authoritarian Great Powers'. *Foreign Affairs*, July/August 2007.
- Gorter, Herman 1977 *De dag gaat open als een gouden roos*. Keuze en inleiding: Garnt Stuiveling. Amsterdam: Bert Bakker.
- Greenfeld, Liah 2001 *The Spirit of Capitalism: Nationalism and Economic Growth*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Ieven, Bram 2007 'Literatuur als Interventie: Over: Jacques Rancière, *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.' Forthcoming in Yang.

- Jakobson, Roman 2001 'From Linguistics and Poetics'. Vincent B. Leitch (general editor), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Norton & Company: New York/London, pp. 1254-1265.
- Jong, Saskia 2006 *resistent*. Amsterdam: Prometheus.
- Krog, Antjie 2006 *Lijkreet*. Amsterdam: Podium.
- Mettes, Jeroen 2006 'Een andere samenhang'. *Yang* 2006:1.
- 2006 'Trailers van het onmogelijke: Over *De voorbode van iets groots* van Dirk van Bastelaere, Atlas, Antwerpen/Amsterdam, 2006'. *Yang* 2006:3.
- Offe, Claus 1996 *Modernity and the State: East, West*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Rancière, Jacques 2004 *The Politics Of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Afterword Slavoj Žižek, vert. Gabriel Rockhill.
- 2007 *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- Reinert, Hugo & Erik S. Reinert 2006 'Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter.' Jürgen Backhaus & Wolfgang Drechsler (eds.), *Friedrich Nietzsche 1844-2000: Economy and Society*. Boston: Kluwer, pp. 55-87.
- Sassen, Saskia 2007 *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Oxford/Princeton: Princeton University Press.
- 44 Schweickart, David 2002 *After Capitalism*. London/Oxford etc.: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sennett, Richard 2006 *The Culture of the New Capitalism*. London/New Haven: Yale University Press.
- Silliman, Ron 1984 'Disappearance of the Word, Appearance of the World'. Bruce Andrews & Charles Bernstein (eds), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 121-132
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1999 *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Wood, Ellen Meiksins 2003 *Empire of Capital*. London/New York: Verso.