

University of Groningen

Literaire intolerantie

Laurense, Maria Sofia

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

1993

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Laurense, M. S. (1993). *Literaire intolerantie: een onderzoek naar het hoe en waarom van het verschil tussen 'echte' en 'triviale' literatuur (en kunst) in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Th.W. Adorno en P. Bourdieu.* s.n.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

IV

Bourdieu en de dichotomie

De mens wil zich onderscheiden van alle anderen, maar evenzeer wil hij zich conformeren. Hij wil zo 'apart' en uniek mogelijk zijn, maar tegelijkertijd verlangt hij, dat zijn uniekheid toch nog 'ergens bij aansluit': niemand wil 'gek' zijn (G. Reve, *Brieven aan mijn lijfarts*).¹

1. Inleiding.

In dit hoofdstuk zal de visie van de Franse socioloog-filosoof Pierre Bourdieu (geboren in 1930) op de dichotomie worden behandeld, in het bijzonder naar aanleiding van zijn *La distinction* uit 1979. In dit werk wordt een alomvattende (volgens sommigen een al te globale en generaliserende)² cultuursociologie gepresenteerd. Op voorhand zij opgemerkt dat Bourdieu's cultuurbegrip niet beperkt blijft tot zaken als (hoge en lage) kunst en literatuur: het omvat in principe elke vorm van sociaal gedrag. Ook uit zijn vroegere werk (dat o.a. uit studies naar de verwantschapsstructuren bij een Berberstam en de sociologie van Algerije bestaat)³ blijkt dat zijn cultuurbegrip in eerste instantie antropologisch en/of etnologisch van aard is.

Dat Bourdieu dit 'brede' cultuurbegrip hanteert, neemt niet weg dat de cultuur-in-beperkttere-zin (kunst, literatuur, eruditie) een centrale plaats in zijn onderzoek inneemt, omdat zij als een belangrijk teken van de grote maatschappelijke dichotomieën geldt: het gaat Bourdieu vooral om "de *faire rentrer* la 'culture', au sens restreint et normatif de l'usage ordinaire, dans la

1. G. Reve, *Brieven aan mijn lijfarts 1963-1980*. Amsterdam etc.: Veen, 1991, p. 161.

2. Zie bijvoorbeeld: M. Munnichs en C. van Rees, 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu. Enkele kanttekeningen bij *La distinction* van Bourdieu', in: *TTT* 6 (1986), nr. 3, pp. 336; 320; R. Mouriaux, 'Pierre Bourdieu, *La distinction*' (boekbespreking), in: *Sociologie du travail* 22 (1980), p. 477; H. Verdaasdonk en K. Rekveld, 'De kunstsociologie van Pierre Bourdieu', in: *Revisor* 8 (1981), nr. 3, p. 55 en hoofdstuk V.

3. P. Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*. Parijs: PUF, 1958¹, 1974; idem, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédée de trois études d'ethnologie Kabyle*. Genève: Droz, 1972; idem, *Algérie 60. Structures économiques et structures temporelles*. Parijs: Minuit, 1977; idem, *Le sens pratique*. Parijs; Minuit, 1980.

Bourdieu en de dichotomie

'culture' au sens large de l'ethnologie".¹ De aandacht die in deze ruime benadering aan mijn specifieke object, de literatuur, wordt geschonken is daardoor minder groot dan in sommige opzichten wellicht wenselijk was geweest - in onderstaande toelichting op Bourdieu zal daarom meer sprake zijn van de algemenere categorieën 'kunst' en 'cultuur' dan van literatuur. Dit hoeft in verband met het vergelijkende karakter van mijn studie nauwelijks een bezwaar te zijn: Adorno bleek zich evenmin tot de literatuur te beperken.

Bourdieu houdt zich minder bezig met de immanente eigenschappen van concrete kunstwerken en hun effect dan met hun functie, met het sociale gebruik van het verschijnsel kunst en haar instituties² in een maatschappij waarin de mens zijn persoonlijke identiteit ontleent aan zijn privébezit.³ Hij is zich daarbij scherp bewust van het feit dat hij door de aandacht voor de functie van kunst en zijn besluit de magische barrière tussen de traditioneel afgescheiden wereld van de legitieme cultuur en het gebied van de schijnbaar daarmee onvergelykbare, triviale(re) consumptie (rond bijvoorbeeld voedsel, woninginrichting, sport en lichaamsverzorging) ten minste voor de loop van het onderzoek uit te schakelen, een elementaire intellectuele fatsoensregel overtreedt en zich naar de heersende gemeenplaats, volgens welke kunst en cultuur (in beperkte zin) 'iets hogers' en 'iets onbegrijpelijks' vertegenwoordigen, per definitie schuldig maakt aan een barbaarse, bijna obscene blasfe-

1. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs: Minuit, 1979, p. 109.

2. Hij gaat hierin aanmerkelijk minder ver dan zijn kritische navolgers uit Tilburg, die over elke vorm van 'tekstgerichtheid' de wetenschappelijke banvloek uitspreken (zie o.a.: C.J. van Rees, 'Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts: The Institutional Approach', in: *Poetics* 12 (1983), pp. 301-302; Verdaasdonk en Rekveld, 'De kunstsociologie van Pierre Bourdieu', p. 50). Bourdieu houdt nog wel vast aan de (volgens Van Rees onvoldoende gereflecteerde) idee van de objectiviteit van het object, ook al wordt deze pas geconstitueerd in de praktijk van de perceptie en is zij niet onafhankelijk van het belang en de smaak van de waarnemer (Bourdieu, *La distinction*, p. 111). Zo gaat hij er vanuit dat elk kunstwerk (bijvoorbeeld het postimpressionistische schilderij) categorisch een bepaalde aandacht (in dit geval een formele) van de recipiënt vereist om de artistieke *intention* te begrijpen (die niet hoeft samen te vallen met de auteursintention, maar die zich meer laat beschrijven als een 'veldintention'; zie: P. Bourdieu, 'Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld', in: idem, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 100-101). Ook veronderstelt hij, met name in zijn vroege werk, dat de 'leesbaarheid' van een werk afhangt van de afstand tussen het (kennelijk subject-onafhankelijke) 'emissionniveau' ervan en het 'receptie niveau' van de beschouwer (P. Bourdieu, 'Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung' (1970), in: P. Bürger (red.), *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, pp. 431-432). Bourdieu probeert de aporie van de objectiviteit te ontlopen door een niet per se eenduidig, historisch-institutioneel verband tussen (primaire) productie en waarneming te postuleren (Bourdieu, *La distinction*, pp. III-IV; 30).

3. Bourdieu citeert hier Marx (Bourdieu, *La distinction*, p. 318).

Inleiding

mie: "La barbarie, c'est de demander à quoi sert la culture".¹ Dergelijke verwijten prikkelen hem slechts in zijn ondermijnende en ontwijdende strijdlust: het gaat hem namelijk vooral om de naakte, zo nodig ontluisterende, maar wetenschappelijke en Verlichtende² waarheid over dat aspect van de samenleving, de cultuur-in-engere-zin, dat (juist omdat zij geen praktische functie heet te hebben) in de praktijk zo bij uitstek geschikt blijkt te zijn om sociale verschillen te legitimeren. Ook de vraag *waarom* er bij al die schrijvers, critici en filosofen opeens geen behoefte aan rationele kennis is zodra het kunstwerk ter sprake komt, interesseert Bourdieu in hoge mate.

Voor zijn kritiek op degenen die zich blind (moeten) houden voor de functionele kanten van de cultuur, "fétiche entre les fétiches",³ maakt Bourdieu o.a. gebruik van een vertoog dat doorspekt is van een religiekritische beeldspraak,⁴ die hij mede aan het werk van Mauss en Weber ontleent.⁵ Bourdieu toont in het algemeen een grote, op o.a. Marx en Engels geïnspireerde voorliefde voor een radicale twijfel aan de vanzelfsprekendheden waaraan zijn eigen 'kaste', de intellectuelen, haar bestaansrecht ontleent - een kaste die maar niet wil en kan inzien dat die 'hoogste waarden', waarvan zij namens de gemeenschap schatbewaarder meent te zijn "ne sont jamais que les dispositions premières et primitives du corps, les goûts et les dégoûts que l'on dit viscéraux, et où sont déposés les intérêts les plus vitaux d'un groupe".⁶ Waarbij men erop verdacht moet zijn dat dit groepsbelang veelal slechts onbewust en in een uiterst eufemistische en gesublimeerde vorm tot uitdrukking komt.

Ook de manier waarop deze groep zichzelf en haar nageslacht via het (Franse) onderwijssysteem in stand en aanzien houdt, vormt voor Bourdieu een onuitputtelijk object van soms zelfs rabiate kritiek en wantrouwen.⁷ Deze

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 279. Zie ook: P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Parijs: Seuil, 1992, p. 11.

2. P. Bourdieu, *Leçon sur la leçon*, Parijs: Minuit, 1982, p. 32.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 279. Zie ook de paragraaf 'L'illusio et l'oeuvre d'art comme fétiche', in: idem, *Les règles de l'art*, pp. 316-321.

4. "je pense que la sociologie de la culture est la sociologie de la religion de notre temps" (P. Bourdieu, 'Haute couture et haute culture' (1974), in: idem, *Questions de sociologie*. Parijs: Minuit, 1980, pp. 196-197).

5. Zie bijvoorbeeld M. Mauss, *Oeuvres 1 (Les fonctions sociales du sacre)*. Parijs: Minuit, 1968 en: S. Lash, 'Modernization and Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', in: idem, *Sociology of Postmodernism*. Londen etc.: Routledge, 1990, p. 240.

6. Bourdieu, *La distinction*, p. 553.

7. Zie o.a.: P. Bourdieu en J.-C. Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Parijs: Minuit, 1964; idem, *La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Parijs: Minuit, 1970; P. Bourdieu, *Homo academicus*. Parijs: Minuit, 1984; idem, *La noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*. Parijs: Minuit, 1989.

Bourdieu en de dichotomie

zouden overigens opgevat kunnen worden als een vorm van institutionele, rituele heiligschennis, vergelijkbaar met dat waartoe hij zowel de artistieke avantgarde uit de jaren '60 als de filosofie van Derrida probeert te reduceren.¹ Het feit dat hij, ondanks zijn zeer fundamentele onderwijskritiek toch mogelijkheden ziet voor hervormingen, zou eveneens in die richting kunnen wijzen.² Ook kan men zijn schelle kritiek zien als een geval van 'nestbevuiling' en 'verraad' aan de collega's respectievelijk de reeds zo bedreigde geest van de Verlichting - uiteindelijk de filosofie waaraan deze kaste haar gezag te danken heeft.³ De zinvolste optie lijkt me evenwel Bourdieu's werk te beschouwen als een utopische, soms inderdaad hardhandige poging de intellectuelen bewust te maken van hun naar zelfgenoegzaamheid en -bedrog neigende tradities en hun illusie als zouden zij als enigen sociaal onafhankelijk zijn en niet door eigenbelang worden gedreven. Bourdieu's werk vormt zo bezien een belangrijke uitdaging voor intellectuelen die in de traditie van Voltaire, Zola en Gide bereid zijn tot kritische, dat wil zeggen: 'socioanalytische' reflectie op de beperkingen en de irrationele kanten van de eigen sociale positie en op de vaak zo problematische verhouding tussen hun taak van 'cultuurdrager' en zoiets wezenlijks als 'democratie'. Zijn poging de 'specifieke logica van de economie van de culturele goederen' vast te stellen, vormt, omdat juist deze (luxe) cultuurgoederen volgens Bourdieu de immanente intentie hebben sociale verschillen uit te drukken, hiervoor een ideale ingang

1. P. Bourdieu, 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods' (1977), in: *Media, Culture and Society* 2 (1980), pp. 266-267 en idem, *La distinction*, p. 581. Deze interpretatie wordt verworpen door B.M. Berger, 'Taste and Domination' (boekbespreking van de Engelse vertaling van *La distinction*), in: *American Journal of Sociology* 91 (1986), nr. 6, p. 1451.

2. Hij 'verwijt' namelijk de avantgarde ondanks alle radicaliteit nooit werkelijk de grenzen van het artistieke te kunnen (of willen?) overschrijden: haar protest is daarom 'slechts' ritueel. Er kan een zekere analogie gesignaleerd worden met de hoop die Bourdieu ondanks alles in het onderwijs stelt (P. Bourdieu et al., *Propositions pour l'enseignement de l'avenir. Elaborées à la demande de M. le Président de la République par les Professeurs du Collège de France*. Parijs: Collège de France, 1985).

3. Zie bijvoorbeeld M. Blaisse, 'Het patriciaat der topambtenaren. De woede van Pierre Bourdieu', in: *NRC* 9 december 1989. Deze beschuldiging van verraad wordt indirect door Finkielkraut geuit in diens bijzonder ongenueanceerde *La défaite de la pensée* (Parijs: Gallimard, 1987, p. 123.), paradoxaal genoeg juist naar aanleiding van Bourdieu's meest verlichte en constructieve ('burgerlijke') bijdrage aan een onderwijsbeleid, de *Propositions pour l'enseignement de l'avenir* (vergelijk: J.J.A. Mooij, 'De veerkracht van het burgerlijk cultuurideaal', in: idem, *De wereld der waarden. Essays over cultuur en samenleving*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987, p. 108). Bourdieu's opmerking over "la défaite du savoir" kon wel eens een sneer zijn naar Finkielkraut, die hij elders al voor 'imbeciel' had uitgemaakt (B. van Heerikhuizen, 'Genieten van kunst als religie van intellectuelen', in: *de Volkskrant* 25 november 1989).

Inleiding

- ook als zij voorlopig meer vragen genereert dan intellectueel bevredigend oplost.¹

Voor ik overga tot de behandeling van de dichotomie bij Bourdieu moet nog kort in worden gegaan op enkele algemene centrale begrippen en methodologische momenten uit zijn werk, zoals 'habitus' en 'kapitaal'.

Met het begrip 'habitus' duidt Bourdieu op het (objectieve en praktisch-logische) verband tussen enerzijds de sociaal-economische, materiële omstandigheden waarin mensen leven en anderzijds hun levensstijl, hun coherent geachte systeem van schemata en disposities, dat niet alleen hun waarneming, maar ook hun smaak vormgeeft.² Door middel van de habitus *incorporeren* we de praktijk, hetgeen zowel op aanpassings- als op toeëigeningsprocessen betrekking heeft. Het aanpassingsaspect blijkt bijvoorbeeld uit de stelling dat we door middel van de habitus van de nood een deugd weten te maken, van ons noodlot leren te houden en het normale voor het goede leren aanzien.³ Het aspect van de toeëigening komt o.a. aan de orde als Bourdieu aangeeft dat er hier niet slechts sprake is van een passieve, reflexmatige reactie op externe stimuli, maar ook van een *structurerende* en *zingevende* activiteit:⁴ de habitus biedt tevens een matrix van gemeenplaatsen en abstracte contrasten (zoals: hoog-laag, spiritueel-materieel, fijn-grof, licht-donker, licht-zwaar, uniek-veelvoudig, elite-massa), *couples ennemis* met behulp waarvan we verschijnselen waarnemen en classificeren. Deze classificaties zijn niet neutraal: zij vormen namelijk ook de basis voor sociale kwalificaties en uitsluitingen,

1. Zie: A. Honneth, 'Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kultursoziologischen Werk Pierre Bourdieus', in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 36 (1984), p. 152. Dit strookt bovendien met Bourdieu's visie op de voorwaarden waaronder (wetenschappelijke) kennis kan worden vergroot, namelijk vanuit het conflict en de confrontatie (zie bijvoorbeeld: J. Heilbron en B. Maso, 'Interview met Pierre Bourdieu[x]', in: *Sociologisch tijdschrift* 10 (1983), pp. 316-317).

2. Hetgeen voort lijkt te bouwen op het oudere begrippenpaar 'basis'-'bovenbouw' en de definitie van het begrip 'ideologie' (zie ook: T. Eagleton, *Ideology. An Introduction*. Londen etc.: Verso, 1991, pp. 156-158; V. Rittner, 'Geschmack und Natürlichkeit' (boekbespreking van de Duitse vertaling van *La distinction*), in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 36 (1984), p. 372; E. Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras: Pierre Bourdieu's Sociology of Culture', in: *Diacritics* 18 (1988), nr. 2, p. 48). Zie voor een korte en heldere bespreking van het habitusbegrip ook: D. Pels, 'Inleiding. Naar een reflexieve sociale wetenschap', in: P. Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep, 1989, pp. 13-14. Een uitvoeriger uiteenzetting hierover vindt men in: Bourdieu, *Le sens pratique* en: idem, *Esquisse d'une théorie de la pratique*.

3. Bourdieu, *La distinction*, pp. 433; 271; 549; P. Bourdieu, 'Vive la crise! Een pleidooi voor heterodoxie in de sociale wetenschappen' (1987), in: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, p. 64. Hij sluit hiermee aan op Durkheims 'logisch conformisme'.

4. Bourdieu, *La distinction*, p. 545. Hij grijpt hier terug op o.a. Marx' kritiek op Feuerbach.

Bourdieu en de dichotomie

waarmee Bourdieu refereert aan het sociaal-psychologische inzicht dat elke sociale tweedeling tot discriminerend gedrag leidt.

De habitus, die werkzamer is naarmate men zich er minder van bewust is,¹ verklaart de coherentie en homogeniteit van de levensstijl: hij vormt de niet-discursieve grondhouding ten opzichte van de cultuur (in ruime, etnologische zin), die "fait apercevoir immédiatement telle espérance ou telle ambition comme raisonnable ou déraisonnable, tel bien de consommation comme accessible ou inaccessible, telle conduite comme convenable ou inconvenante"² en die zowel iemands relatie met zijn lichaam en zijn familie, als die met een literair kunstwerk genereert. In *La distinction* wordt naar Bourdieu's eigen oordeel afdoende bewezen dat er een dergelijke coherentie bestaat³ - een conclusie die overigens is aangevochten.⁴ Ook moet men zich afvragen of het voor een individu of een groep mogelijk is zich door middel van (psycho- of socioanalytische) bewustwording aan de beperkende kracht van de habitus te onttrekken, of 'Verlichting' denkbaar is.

Uitgaande nu van de verschillen en tegenstellingen tussen de bestaansvoorwaarden in vrijwel alle hooggedifferentieerde samenlevingen, ligt het voor de hand aan te nemen dat de verschillende maatschappelijke klassen en klassefracties elk hun eigen, specifieke habitus hebben: iemands smaak⁵ zou dus,

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 543. Dit geldt in het bijzonder voor het aanpassingsaspect.

2. P. Bourdieu et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Parijs: Minit, 1965, p. 21.

3. "Qu'un instrument de mesure aussi imparfait ait pu enregistrer des différences aussi marquées, et surtout aussi systématiques, cela constitue par soi un témoignage de la force des dispositions mesurées" (Bourdieu, *La distinction*, p. 592).

4. O.a. op wetenschappelijke gronden door Verdaasdonk en Rekveld, 'De kunstsociologie van Pierre Bourdieu', p. 53; Van Rees, 'Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts', pp. 303 e.v.; H. Verdaasdonk, 'Marketing en sociologie van het boek', in: F. Joostens (red.), *Het esthetisch belang. Nieuwe ontwikkelingen in de literatuursociologie*. Tilburg: U.P., 1990, pp. 20-22. Een historisch bezwaar wordt ingebracht door Joostens: "Deze habitus-theorie [...] maakt thans een gedateerde en clichématige indruk: het rigide classificatiesysteem is niet berekend op postmodern stijlelecticisme" (F. Joostens, 'Kettens in letterkerk. Ontwikkeling, plaats en functie van de institutionele literatuursociologie', in: idem, *Het esthetisch belang*, p. 14). Zie voor een recente rechtvaardiging van het habitusbegrip: Bourdieu, *Les règles de l'art*, pp. 251-254.

5. 'Smaak' wordt hier nog neutraal gebruikt in de zin van 'voorkeur'. Over het algemeen heeft 'smaak' bij Bourdieu (net als bij Kant en in de omgangstaal) echter eerder de betekenis van 'goede', 'zuivere' en/of 'legitieme smaak', zodat een bepaalde voorkeur ook kan wijzen op een gebrek aan smaak of zelfs op wansmaak (te vergelijken met de verschillende betekenissen van begrippen als 'literatuur', 'kwaliteit' en 'stijl'). Hij omschrijft de smaak o.a. als "propension et aptitude à l'appropriation (matérielle et/ou symbolique) d'une classe déterminée d'objets ou de pratiques classés et classants" (Bourdieu, *La distinction*, p. 193; zie ook: P. Bourdieu, 'La métamorphose des goûts', in: idem, *Questions de sociologie*, pp. 161-162).

Inleiding

als dimensie van de habitus, in hoge mate worden bepaald door sociale factoren als afkomst, opleiding en inkomen.¹ In de onderstaande paragrafen zal nagegaan worden wat dit in concreto voor de dichotomie in de literatuur en kunst betekent.

Door middel van het habitus-begrip wil Bourdieu onder meer aangeven dat 'goede smaak' geen zuiver economische kwestie is: of iemand een goedkope of een dure, een sobere of een verfijnde smaak heeft, hangt niet direct af van zijn actuele inkomen, maar meer van de houding die hij van jongs af aan, van huis (en school) uit heeft meegekregen.² Zo blijkt dat de culturele disposities van de beter betaalde leden van de arbeidersklasse niet samensmelten met die van de lagere middenklasse. Ook het feit dat de politiek van de betaalbare, soms zelfs gratis culturele voorzieningen (zoals musea en bibliotheken) er niet toe heeft geleid dat alle sociale groepen, die zich voorheen in financieel opzicht geen hoge, legitieme cultuur konden permitteren, er opeens wel belangstelling voor gingen tonen, duidt erop dat hier complexere sociaalpsychologische ervaringsmechanismen aan het werk zijn.³ Bourdieu neemt dus afstand van elk naïef economistisch optimisme.

Het habitus-begrip reageert echter niet alleen op het vulgair-materialistische economische model dat ertoe neigt de consument tot zijn koopkracht te reduceren, maar het is ook en vooral bedoeld als een wetenschappelijke, dat wil zeggen: sociologische ontmaskering van de burgerlijke 'charismatische ideologie',⁴ die de (grote) persoonlijkheid in het centrum van de cultuur plaatst en die 'goede smaak' en 'gevoel voor schoonheid' ziet als *natuurlijke*

1. Uiteraard kan het onderlinge gewicht van deze factoren nader gespecificeerd worden. Bourdieu legt, hoewel hij zich in zijn onderzoek voornamelijk tot (de affirmatieve aspecten van) het onderwijs beperkt en zijn uitspraken elkaar zo af en toe tegenspreken, het accent in overeenstemming met zijn visie op de maatschappelijke reproductie toch voornamelijk op de sociale afkomst. Dit wordt niet overgenomen door Ganzeboom, uit wiens onderzoek inkomen en opleiding als belangrijkste factoren naar voren komen (H. Ganzeboom, *Leefstijlen in Nederland. Een verkennende studie*. Alphen aan de Rijn: Samsom, 1988 en: idem, *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar de determinanten van deelname aan culturele activiteiten* Assen etc.: Van Gorcum, 1989). Dit hoeft echter niet noodzakelijkerwijze in tegenspraak met elkaar te zijn: de verschillende factoren kunnen (afhankelijk van bijvoorbeeld de onderwijs- en cultuurpolitieke situatie) in hoge mate met elkaar samenhangen.

2. Daarmee wordt natuurlijk niet ontkend dat het inkomen van het grootste belang kan zijn voor de mate waarin men z'n smaak kan *uitleven* en de 'sfeer' waarin het nageslacht z'n smaak ontwikkelt.

3. Bourdieu, 'Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung', p. 450.

4. Bourdieu ontleent dit begrip aan Weber, die deze ideologie overigens typisch achtte voor de prekapitalistische maatschappij en niet voor een (kapitalistische) samenleving, waarin de machtsrelaties onpersoonlijk zijn geworden (zie: D. Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu's *Distinction*', in: *American Journal of Sociology* 97 (1991), nr. 2, pp. 435-436).

Bourdieu en de dichotomie

eigenschappen van de aangeboren persoonlijkheid¹ - een ideologie die juist op het gebied van de kunst en de literatuur bijzonder sterk is.² Het begrip 'ideologie' wordt hier uitdrukkelijk in de pejoratieve betekenis gebruikt: de idee van de natuurlijke smaak dient volgens Bourdieu uitsluitend om in de burgerlijke maatschappij - waarin men zich nu eenmaal niet kan beroepen op de 'rechten van het bloed' zonder in conflict te komen met het ideaal van de formele democratie - sociale verschillen te 'naturaliseren' en de sociale achtergronden van de ongelijke verdeling van deze aanleg en competentie te kunnen negeren: "les hommes de culture ne doivent leurs plus pures jouissances culturelles qu'à l'amnésie de la genèse qui leur permet de vivre leur culture comme un don de nature".³ Daar de artistieke hiërarchie volgens Bourdieu namelijk in grote lijnen correspondeert met de maatschappelijke hiërarchie, is het ideologische effect dat men verder niet stil hoeft te staan bij de vraag, hoe het toch komt dat deze 'natuurlijke' orde over het algemeen zo (on)aangenaam-toevallig samenvalt met de bestaande maatschappelijke orde.

Bourdieu stelt tegenover deze volgens hem heersende ideologie het uitgangspunt dat de behoefte aan legitieme cultuur in de allereerste plaats het produkt is van *opvoeding*:⁴ hoe jonger men vertrouwd is geraakt met smaakvolle dingen en hoe onbewuster en ongemerkter de hoog-culturele vorming heeft plaatsgevonden, des te meer doet smaak zich voor als een natuurlijk en persoonlijk talent. Deze illusie is des te kwalijker als men de idee van de aangeboren smaak cultiveert en gelooft dat smaak natuurlijk en irrationeel *moet* zijn en als men elk smaakoordeel, dat niet probeert of weet te verbergen dat het is aangeleerd, als onecht (gemaakt, gekunsteld, schools) veroordeelt. Volgens deze opvatting bestaat (goede) smaak namelijk uit het vermogen *direct* en *intuïtief* over esthetische waarden te kunnen oordelen. Als smaak dan ook nog als teken van ware adel, morele uitverkorenheid, persoonlijke perfectie en onafhankelijkheid wordt beschouwd, zal duidelijk zijn waarom de charismatische ideologie gruwet van de rationalistische ('barbaar-

1. Men denke hier bijvoorbeeld aan Ortega y Gasset, die de elite een bijzondere begaafdheid, een extra waarnemingsorgaan toeschrijft (J. Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst' (1925), in: idem: *Gesammelte Werke II*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1978, p. 231). Zie voor een nadere kritiek op het persoonlijkheidsbegrip ook: P. Bourdieu, 'L'illusion biographique', in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62/63 (1986), pp. 69-72.

2. P. Bourdieu, 'The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed', in: *Poetics* 12 (1983), p. 312.

3. Bourdieu, *Leçon sur la leçon*, p. 31.

4. Men vergelijk dit met de posities in het zogenaamde 'nature-nurture'-debat uit diezelfde tijd over het al of niet aangeboren zijn van verschillen in intelligentie - een debat waarin Bourdieu duidelijk positie kiest (Zie: P. Bourdieu, 'Le racisme de l'intelligence' (1978), in: idem, *Questions de sociologie*, p. 266).

Inleiding

se') gedachte dat gevoel voor kunst zich (bijvoorbeeld op school) door in principe iedereen zou laten leren en dat de eigen ervaring zich zou kunnen laten vervangen door overgedragen kennis. Tegenover dit antirationalisme, dat tevens aan de basis staat van de idee dat de werkelijk esthetische ervaring onmiddellijk, dat wil zeggen: niet bemiddeld door kritiek of intellect is dan wel behoort te zijn, koestert Bourdieu de grootst mogelijke achterdocht: iemands (gebrekkige) relatie met de legitieme cultuur is volgens hem niet zozeer een kwestie van persoonlijke 'natuur', maar van maatschappelijke positie, van *sociale natuur*.

De ideologie van de natuurlijke aanleg doet zich ook gelden in het hedendaagse onderwijs, dat daarmee zijn oorspronkelijk rationele, naar algemeenheid strevende ideaal loochent:

Le système d'enseignement [...] transforme, en toute neutralité apparente, des classements sociaux en classements scolaires et établit des hiérarchies qui ne sont pas vécues comme purement techniques, donc partielles et unilatérales, mais comme des hiérarchies totales, fondées en nature, portant ainsi à identifier la valeur sociale et la valeur 'personnelle', les dignités scolaires et la dignité humaine.¹

Zelfs het kunstonderwijs blijkt in werkelijkheid helaas de charismatische ideologie te rationaliseren en Bourdieu wijt dit o.a. aan het historische proces waarin de rationele, aristotelische kunstopvatting van de geleerden uit de 17de eeuw zich steeds meer 'onderwierp' aan de aanvankelijk heftig bestreden, 'mondaine' opvatting, waarin gevoel en genoeg wezenlijk werden geacht - een gang van zaken die hij meent te kunnen verklaren uit de alliantie tegen een nieuwe, gemeenschappelijke vijand: het volk.

Toch gaat het Bourdieu, tenminste in zijn latere werk, er niet zozeer om de charismatische ideologie 'uit te drijven' en bijvoorbeeld aan te tonen dat de bewondering voor Grote Artistieke Namen en de idee van de uniciteit van de persoonlijkheid niets meer is dan een moderne vorm van onredelijk fetisjisme: zijn doel blijkt ook en vooral *beschrijvend* te zijn: "It is a question of describing the gradual emergence of the entire set of social conditions which make possible the character of the artist as a producer of the fetish which is the work of art".² Maar men houde er rekening mee dat Bourdieu, zeker in *La distinction*, deze distantie niet altijd even zorgvuldig in acht neemt...

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 451.

2. P. Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987), p. 204. Zie ook: idem, *Les règles de l'art*, p. 14.

Bourdieu en de dichotomie

Een volgend centraal begrip bij Bourdieu is 'kapitaal', dat hij definieert als 'macht' en als middel waarmee deze macht gereproduceerd (dat wil zeggen: behouden of vergroot) kan worden.¹ 'Kapitaal' vormt tevens het criterium voor het klassenonderscheid: de heersende klasse is rijk en de overheerste klasse is arm aan kapitaal - tot zover niets nieuws. Typisch voor Bourdieu is dat hij niet alleen spreekt van economisch kapitaal (eigendom dat onmiddellijk in geld is om te zetten), maar ook van 'cultureel', 'sociaal', 'school-' 'literair', 'linguïstisch'² en 'wetenschappelijk kapitaal' en dat hij deze (soms zelfs uitdrukkelijk anti-economische) vormen van kapitaal eveneens ziet als sociale machtsmiddelen: wie (veel) cultureel kapitaal heeft, wordt net zo goed tot de dominante klasse gerekend als wie over (veel) economisch kapitaal beschikt:

Les différences primaires, celles qui distinguent les grandes classes de conditions d'existence, trouvent leur principe dans *le volume global du capital* comme ensemble des ressources et des pouvoirs effectivement utilisables, capital économique, capital culturel, et aussi capital social: les différentes classes [...] se distribuent ainsi depuis celles qui sont les mieux pourvues à la fois en capital économique et en capital culturel jusqu'à celles qui sont les plus démunies sous ces deux rapports.³

Bepalend voor iemands sociale positie en habitus is echter niet alleen de hoeveelheid kapitaal die men in totaal bezit (het totale kapitaalvolume), maar ook hoe dit kapitaal gestructureerd is (hoe de verschillende kapitaalsoorten zijn verdeeld en hoe zij zich tot elkaar verhouden). Met behulp van de kapitaalstructuur onderscheidt Bourdieu in het bijzonder binnen de heersende klasse enkele *klassefracties*, die rijk zijn aan de ene kapitaalsoort (bijvoorbeeld cultuur), maar (relatief) arm zijn aan een andere (bijvoorbeeld geld). Zo kan er vanuit het perspectief van een bepaalde kapitaalsoort sprake zijn van dominante en gedomineerde fracties. Omdat de marktwaarde van de verschillende kapitaalsoorten (ook per maatschappelijke sector) kan variëren en elke sociale groep er volgens Bourdieu voortdurend op uit is ten koste van andere groepen haar positie te verstevigen en uit te breiden, is de onderlinge

1. Dit dubbelzinnige gebruik van het kapitaalbegrrip (het lijkt zowel middel als doel te zijn) is bekritiseerd door o.a. Munnichs en Van Rees, 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu', p. 322.

2. Zie hierover o.a. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Parijs: Fayard, 1982 en: idem, 'L'économie des échanges linguistiques', in: *Langue Française* 34 (1977). Een Nederlandse vertaling hiervan verscheen in: Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrrip*. pp. 92-119; 300-309.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 128.

Inleiding

rangorde en koers van de kapitaalsoorten ten opzichte van elkaar inzet van permanent conflict.¹

Hoewel Bourdieu vrij veel kapitaalsoorten noemt,² wil ik hier vooral aandacht schenken aan zijn behandeling van het economische, het culturele en het sociale kapitaal, waarbij hij dan nog het uitgebreidst ingaat op de relatie tussen economisch en cultureel kapitaal.³ Hetgeen ik hem voor wat mijn studie aangaat, uiteraard niet kwalijk neem.⁴

Cultureel kapitaal kan in geïncorporeerde, geobjectiveerde en geïnstitutionaliseerde vorm optreden. *Geïncorporeerd* cultureel kapitaal is persoonsgebonden: het betreft de habitus, die niet direct overdraagbaar is, maar die elk individu zich persoonlijk moet toeëigenen (men denke hier bijvoorbeeld aan

1. Men denke bijvoorbeeld aan de voortdurende politieke beweging rond de aandacht die in het onderwijs aan literaire en artistieke vorming dient te worden besteed.

2. Ook dit vormt een punt van kritiek, zie bijvoorbeeld Munnichs en Van Rees, 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu', pp. 321-322 en: Berger, 'Taste and Domination', p. 1446. De verzameling zou zelfs nog uitgebreid kunnen worden met bijvoorbeeld 'lichaamskapitaal', waarbij de term 'investeren' veel van zijn oorspronkelijke, niet-metaforische betekenis terugkrijgt. Men kan zich afvragen waarom Bourdieu zelf deze variant niet meer heeft benadrukt: ze is namelijk rechtstreeks af te leiden uit zijn betoog over de habitus in verband met het lichaam. Wellicht omdat daarmee de basis van het politieke schema have-havenot vertroebeld zou kunnen worden? Dit schema zou trouwens weer 'gered' kunnen worden als men uitgaat van de over het algemeen lage marktwaarde van het ongespecialiseerde, 'ruwe' lichaam: de geconverteerde economische waarde van het getrainde, verzorgde lichaam van een sporter, danser of fotomodel kan daarentegen astronomisch zijn. In 'Vous avez dit "populaire"?' (in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 46 (1983), pp. 98-105) heeft Bourdieu er overigens minder moeite mee de lagere klasse enige kapitaalvorm toe te schrijven: "La possession d'un talent [sic!] de bout-en-train [...] est *une forme de capital* très précieuse" (p. 103; cursief van M.S.L.).

3. Zie o.a. P. Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal' (1983), in: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, pp. 120-141; 309-315. Een eerdere versie van de paragraaf over cultureel kapitaal verscheen onder de titel 'Les trois états du capital culturel', in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 30 (1979), pp. 3-6. Zie voor een overzichtelijke samenvatting hiervan ook: H.-P. Müller, 'Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus', in: F. Neidhardt et al. (red.), *Kultur und Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986, pp. 168-169.

4. Ik zal in dit inleidende verband maar niet ingaan op vragen betreffende de specifieke, niet geheel onproblematische relatie tussen cultureel kapitaal en de (sub)categorieën literair, wetenschappelijk, school-, juridisch-economisch en/of economisch-politiek kapitaal (Bourdieu, *La distinction*, pp. 89; 130), waarvan sommige veel overlap lijken te hebben met de twee andere hoofdsoorten, het economische en het sociale kapitaal. Zie ook Munnichs en Van Rees, ('De cultuursociologie van Pierre Bourdieu', p. 322), die zich o.a. afvragen of het bezit van een dure auto nu onder economisch kapitaal of onder cultureel gedrag valt. Gartman, die deze kwestie meer historisch benadert, zou hierop vermoedelijk antwoorden dat de auto vroeger cultureel, maar vandaag vooral economisch kapitaal uitdrukt (Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification?').

Bourdieu en de dichotomie

het leren van een (vreemde) taal of aan het leren bespelen van een muziekinstrument).¹ Ook dit begrip is dus een theoretisch antwoord op de charismatische ideologie, die het accent meer op de aanleg dan op het leren legt. In de verwerking (de 'accumulatie') van dit bij uitstek symbolische kapitaal² moet zeer veel tijd en libido geïnvesteerd worden:³ hoe jonger men begint zich deze habitus eigen te maken, des te groter is het rendement. Veel hangt hier dus af van de hoeveelheid beschikbare vrije tijd tijdens de socialisatieperiode en van de vanzelfsprekendheid (de 'natuurlijkheid') van de culturele vorming. De materiële en symbolische winst die men met dit soort kapitaal kan boeken, hangt volgens de logica van het symbolische vooral af van het *verschil*, dat wil zeggen: van de schaarste van de culturele competentie: kunnen lezen in een wereld van analfabieten betekent meer cultureel kapitaal (dat wil zeggen: winstmogelijkheden) dan Musil lezen in een omgeving waarin vrijwel iedereen dat al doet. Met *geobjectiveerd* cultureel kapitaal doelt Bourdieu op het materiële culturele bezit (zoals schilderijen, boeken, muziekinstrumenten), waarvoor economisch kapitaal een zo goed als noodzakelijke voorwaarde vormt. Deze kapitaal soort behoort dus niet onvervreemdbaar bij de persoon, maar men moet om ervan te kunnen genieten wel over geïncorporeerd kapitaal beschikken:⁴ ook haar waarde is daarom vooral symbolisch. *Geïstitutionaliseerd* cultureel kapitaal betreft de objectivering in de vorm van officiële diploma's en academische titels: het is gesanctioneerd door de wet die formeel onafhankelijk is van concrete personen. Hoewel het geïstitutionaliseerde culturele kapitaal in de praktijk dus niet alles zegt over het daadwerkelijk geïncorporeerde kapitaal (het miskent bijvoorbeeld de culturele vaardigheden van de autodidact⁵ en de gebrekkigheid van het gehe-

1. Deze vorm van kapitaal is dus bij uitstek 'human' (A. de Swaan, *Kwaliteit is klasse. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil*. Amsterdam: Bakker, 1986, p. 21).

2. Onder *symbolisch* kapitaal verstaat Bourdieu kapitaal dat zijn kapitaal karakter weet te verhullen en dat beschouwd kan worden als voorwerp van (habituële) miskenning of erkenning (Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', pp. 310; 126).

3. Waarbij zij opgemerkt dat het begrip 'investering' bij Bourdieu zowel economisch als psychoanalytisch opgevat moet worden (Bourdieu, *La distinction*, p. 94) - een combinatie die nauwelijks mag verbazen als men zich de economische beeldspraak van Freud voor de geest haalt.

4. Bourdieu vergelijkt dit, geheel in overeenstemming met de economische connotatie van het kapitaalbegrip, met het verschil tussen het bezitten en het kunnen bedienen van de produktiemiddelen (Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', p. 129).

5. Zie ook: Bourdieu, 'Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld', p. 121 en de irritante, maar ook meelijwekkende autodidact uit Sartre's *La nausée* (Parijs; Gallimard, 1938, 1974).

Inleiding

gen), bepaalt het met name op de arbeidsmarkt in hoge mate de wisselkoers tussen cultureel en economisch kapitaal.

Sociaal kapitaal bestaat uit de macht(smiddelen) die men kan putten uit het duurzame netwerk van mensen die zich tegenover elkaar verplicht en erkentelijk voelen (kennissen, vrienden, familieleden, jaargenoten e.d.): het kapitaalvolume hangt hier af van de hoeveelheid kapitaal waarover de relaties in kwestie beschikken. Dat dergelijke relaties (bijvoorbeeld als kruiwagen) bijzonder nuttig kunnen zijn, wil niet zeggen dat ze altijd bewust met het oog op mogelijke toekomstige vriendendiensten worden aangeknoopt - symbolisch kapitaal is volgens Bourdieu zelfs pas werkelijk effectief, als het zich ook in temporeel opzicht zo ver mogelijk houdt van het cynische gelijkoversteken van de baatzuchtige economische ruil: anciënniteit speelt hier dan ook een belangrijke rol. Daarbij vergt sociaal kapitaal veel investering en onderhoud in de vorm van tijd, (relatie)geschenken, aandacht en dus ook economisch kapitaal.

De uiteindelijke vraag is hoe deze secundaire, overwegend symbolische kapitalen geconverteerd kunnen worden in hun wortel en kennelijke doel, het *economisch kapitaal*.¹ Daarbij moet rekening gehouden worden met de specifieke logica van het symbolische, autonoom geworden kapitaal, volgens welke de economische aspecten van dit symbolische substituuat nu juist ontkend worden.² Bourdieu wil namelijk noch vervallen in de beperkingen van het economisme (dat alles tot economisch kapitaal wil reduceren en alleen oog heeft voor monetaire investeringen en daarom niet kan verklaren waarom sommige mensen zoveel belang hechten aan cultuur), noch in die van het zogenaamde 'semiologisme' van o.a. het antropologisch structuralisme³ en het symbolisch interactionisme, dat "sociale ruilhandelingen reduceert tot communicatieve gebeurtenissen en het brute feit van de universele herleidbaarheid tot de economie negeert".⁴ Bourdieu's antwoord hierop is de 'wet van behoud van *sociale* energie', die zou moeten verklaren waarom zulke uiteenlopende en belangeloze investeringen (die vanuit economistisch gezichtspunt pure verspilling lijken) op de lange termijn toch soms (maar niet altijd) verzilverd kunnen worden.

1. Zie in dit verband ook N. Garnham en R. Williams, 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture: An Introduction', in: *Media, Culture and Society* 2 (1980), p. 216.

2. "the specificity of the literary and artistic field is defined by the fact that the more autonomous it is, i.e. the more completely it fulfils its own logic as a field, the more it tends to suspend or reverse the dominant principle of hierarchization; [...] of economic and political profit" (Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', p. 320).

3. Van bijvoorbeeld Lévi-Strauss, Mauss en Dumézil.

4. Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', p. 138.

Bourdieu en de dichotomie

In 'La production de la croyance' uit 1977 wordt deze gedachtengang toegepast op de economie van het kunstwerk.¹ Bourdieu probeert in dit artikel te verklaren waarom de verhouding tussen de prijs van een kunstwerk en de produktiekosten (tijd, materiaal) die de kunstenaar heeft gemaakt om het materiële object te vervaardigen, soms zo wanstaltig is.² Hij relateert deze meerwaarde niet (zoals vaak gebeurt) aan de immanente eigenschappen van het werk en/of het talent van de kunstenaar, maar aan de hoeveelheid symbolisch kapitaal, de sociale energie, die erin geïnvesteerd, eraan toegevoegd is: de waarde van het kunstwerk kon wel eens vooral bepaald worden door het prestige (het culturele en sociale 'krediet') van de mensen die het ontdekken of aanbevelen en er zo hun 'naam' aan verbinden (galeriehouders, uitgevers, critici, voorwoordschrijvers, kopers³ etc.). Hun bijdrage aan de commerciële waarde van het werk kan echter alleen effect hebben, als zij dit effect - ook voor zichzelf, dus geheel oprecht - *ontkennen*: het bestaat bij de gratie van het collectieve geloof in de idee dat men in eerste (en laatste) plaats uit belangeloosheid, uit zuivere liefde voor de kunst handelt. Wie welbewust in direct commercieel succes geïnteresseerd is, prijst zichzelf uit de symbolische markt, waarop het economische succes vele jaren of zelfs vergeefs op zich hoort te laten wachten. Dit wordt geïllustreerd aan de hand van de verschillen tussen een commerciële en een 'culturele' uitgeverij. De commerciële uitgeverij Laffont kenmerkt zich door een korte productiecyclus die

1. P. Bourdieu, 'La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques'. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 13 (1977), pp. 3-43. Hier wordt de Engelse vertaling ervan aangehaald: 'The Production of Belief. Contribution to an Economy of Symbolic Goods'. In: *Media, Culture and Society* 2 (1980), pp. 261-293. Een recente versie ervan vindt men onder de titel 'Le marché des biens symboliques' in: Bourdieu, *Les règles de l'art*, pp. 201-245. De tekst werd (onvolledig) in het Nederlands vertaald in Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, pp. 246-283; 340-350.

2. In 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic' (pp. 204-205) merkt Bourdieu op dat dit minder het geval was toen er nog geen radicaal verschil werd gemaakt tussen een kunst- en een huisschilder.

3. Vanuit dit perspectief is de tegenstelling tussen produktie en consumptie, kunstenaar en publiek dus irrelevant geworden: de recipiënt neemt doordat hij zich het produkt toeëigent, namelijk ook deel aan de produktie: "Le consommateur contribue à produire le produit qu'il consomme" (Bourdieu, *La distinction*, p. 110). Toch is hiermee het oude conflict tussen kunstenaar en publiek niet definitief opgelost. Niet alle belangstelling is namelijk evenveel waard: het schriftelijke commentaar van een professioneel criticus heeft meer gezag dan de opmerkingen van een willekeurige bezoeker aan een grote tentoonstelling en de aankoop van een uniek schilderij door een bekend museum is heuglijker dan het feit dat een succesroman in de smaak valt bij een naamloze lezer. Ook is denkbaar dat sommige investeringen een minder stimulerend effect hebben, zoals die van 'de massa', waaraan veelal een negatief symbolisch kapitaal wordt toegeschreven (ze staan 'cultureel rood', om in de sfeer van de beeldspraak te blijven), of die van de kenner, die net 'failliet' is gegaan omdat hij zijn reputatie had gestoken in werk dat vervalst blijkt te zijn.

Inleiding

gericht is op een snelle, veilige winst (zij brengt bij voorkeur vertalingen uit van werk dat in het buitenland als bestseller al zijn waarde heeft bewezen). Reclame en promotie zijn van groot belang en de titels verouderen (verdwijnen) snel. De veel kleinere, maar in hoog-culturele kringen ook veel gezaghebbender uitgeverij Mijnt¹ daarentegen kent een aanmerkelijk langere productiecyclus: nieuwe titels leiden alleen maar tot verlies, het bedrijf draait op beroemd en klassiek geworden oude titels van Beckett en Robbe-Grillet en er wordt nauwelijks iets aan publiciteit gedaan.² Waarmee zou zijn aangetoond dat men op den duur ook goed van prestige kan eten.

Het zal niet verbazen dat Bourdieu's gebruik van het begrip 'kapitaal' (en verwante termen als 'investering', 'winst' en 'accumulatie') met name in verband met de cultuur op enige weerstand is gestoten en als een heuristisch waardevolle, maar uiteindelijk toch een te veelkoppige en te vage, dan wel een te utilitaristische metafoor werd gezien.³ Hoewel het laatste woord hierover nog niet gezegd is, is het wellicht verhelderend te refereren aan enkele

1. Hier mag niet onvermeld blijven dat een groot deel van Bourdieu's oeuvre door Mijnt is uitgegeven.

2. Het komt me voor dat, gelet op de huidige situatie in Nederland, deze verschillen aan het verdwijnen zijn. Zo lijken de literaire uitgeverijen en/of schrijvers hun afkeer voor promotie en reclame (signeren, interviewbombardementen in alle kranten, weekbladen en televisie-programma's e.d.) definitief te hebben overwonnen en liggen ook literaire titels naar het lijkt steeds eerder in de ramsj. Bourdieu beklagde zich onlangs ook over zijn steeds gebrekkiger manoeuvreerruimte bij Mijnt (J. de Man, 'Pierre Bourdieu: "Ik denk dat de geschiedenis pas begint". Het onderwijs als producent van de gevestigde orde: in gesprek met de dernier maître à penser', in: *HP* 16 december 1989, p. 28). Dit zou verklaard kunnen worden uit de logica van de leeftijd, volgens welke de avantgarde na verloop van tijd altijd gevestigd, klassiek en/of realistisch wordt (Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 207, noot 5). Ik heb echter de indruk dat hier een algemene maatschappelijk-historische tendens van verzakelijking een rol speelt (zie ook: H. Verdaasdonk, *De vluchtigheid van literatuur. Het verwerven van boeken als vorm van cultureel gedrag*. Amsterdam: Bakker, 1990, p. 45) - een indruk die goed 'past' in de cultuurpessimistische analyse, Adorno's begrip van de cultuurindustrie en/of Habermas' concept van het cultuurconsumerende publiek. Zie ook P.U. Hohendahl, 'Promoter, Konsumenten und Kritiker. Zur Rezeption des Bestsellers', in: R. Grimm en J. Hermand (red.), *Popularität und Trivialität. Fourth Winconsin Workshop*. Frankfurt: Athenäum, 1974, pp. 172; 203.

3. Zie bijvoorbeeld: Honneth, 'Die zerrissene Welt der symbolischen Formen', p. 149; Munnichs en Van Rees, 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu', pp. 319; 321-322; De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, p. 23; Garnham en Williams, 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture', p. 211; Lash, 'Modernization en Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', p. 244; J. Elster, 'Snobs' (boekbespreking), in: *London Review of Books* 5-18 november 1981, p. 10; "Wordt met deze begrippen een kernachtiger betekenis verkregen omdat ze in het leger of in het bedrijfsleven goed functioneren?" (E. Kummer, *Literatuur en ideologie. Proust en Ter Braak*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1985, pp. 43-44).

Bourdieu en de dichotomie

argumenten waarmee Bourdieu zich tegen deze kritiek heeft willen indekken. Niet hij, Bourdieu, maar de economische theorie zou onder het kapitalisme bezwaken zijn aan de druk van het 'reductionisme': "door het universum van ruilhandelingen te reduceren tot de warenruil, die objectief en subjectief is gericht op winstmaximalisatie, dat wil zeggen op (economisch) *eigenbelang*, heeft zij impliciet de overige vormen van ruil gedefinieerd als niet-economisch, en daarmee als *belangeloos*",¹ waardoor gemakkelijker 'vergeten' kan worden dat ook de cultuur (bijvoorbeeld op de onderwijsmarkt) winstgevend kan zijn.² Volgens Bourdieu moet de warenruil echter niet opgevat worden als de enige ruilvorm, maar als een specifiek geval van ruil. Hij bepleit daarom een algemeen, dat wil zeggen: alomvattend economiebegrip, waarmee ook de zogenaamd 'belangeloze' praktijken (zoals kunst en religie)³ kunnen worden verklaard. 'Sociaal' en 'cultureel kapitaal' zijn zo gezien geenszins begrippen waarin de beeldspraak op de loop is gegaan met de theorie: beide zouden in eerste plaats vanuit de praktijk zijn ontwikkeld.⁴

Een volgend thema dat bij Bourdieu nogal eens aan de orde komt en dat van belang zal blijken te zijn bij de vergelijking met Adorno, is zijn houding ten opzichte van de empirische sociologie. Een oppervlakkige blik in *La distinction* zou de indruk kunnen wekken dat het hier een onderzoeksverslag uit de anti-speculatieve traditie betreft: het boek baseert zich op de resultaten van een tweetal empirische studies uit 1963 en 1967/68, waarin door middel van interviews van 692 personen en een enquête onder 1217 personen gepoogd werd de sociologie van de smaak te achterhalen. Ook de tabellen en grafieken die in de tekst en de aanhangsels zijn opgenomen, zouden als een empiristisch signaal opgevat kunnen worden - zelfs als bij nader inzien blijkt dat er een en ander aan de validiteit van het materiaal mankeert,⁵ dat de

1. Bourdieu, 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal', p. 121.

2. P. Bourdieu, 'L'art de résister aux paroles' (1979), in: idem, *Questions de sociologie*, p. 10.

3. P. Bourdieu, 'Une sociologie qui dérange' (1980), in: idem, *Questions de sociologie*, p. 25.

4. Ook in dit verband beroept Bourdieu zich op Weber (zie: Heilbron en Maso, 'Interview met Pierre Bourdieu[x]', p. 328).

5. Dit heeft ertoe geleid dat er bij de uiteindelijke correspondentie-analyse maar beperkt gebruik is gemaakt van de enquêteresultaten. Hierbij sneuvelde (helaas!) het item literatuur, dat dan wel slecht geformuleerd was, dan wel onvoldoende mogelijkheden bood om te classificeren (Bourdieu, *La distinction*, p. 294). Zie voor een kritiek op het empirische materiaal ook: Munnichs en Van Rees, 'De cultuursociologie van Pierre Bourdieu', pp. 319-320; 331-335; Honneth, 'Die zerrissene Welt der symbolischen Formen', p. 159; N. Herpin, 'P. Bourdieu, *La distinction* [...]' (boekbespreking), in: *Revue française de sociologie* 21 (1980), pp. 444-446; en J. Blasius en J. Winkler, 'Gibt es die "feinen Unterschiede"? Eine empirische Überprüfung der Bourdieuschen Theorie', in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 41 (1989), pp. 72-94.

Inleiding

data weinig verrassend zijn voor specialisten in de cultuursociologie en dat de presentatie van de resultaten soms wel bijzonder onvolledig en slordig is.

Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van de (afgekeurde) vraag naar de leespraktijk, die luidde:

"Parmi les genres de livres suivants, quels sont les trois que vous préférez?"

policiers, livres d'aventures	poésie
histoires sentimentales	ouvrages politiques
récits de voyage ou d'exploration	ouvrages philosophiques
récits historiques	oeuvres d'auteurs classiques
ouvrages scientifiques	oeuvres d'auteurs modernes" ¹

Hierover kan om te beginnen al opgemerkt worden dat de gebruikte categorieën vaag zijn en elkaar veelvuldig overlappen. Zo sluiten 'policier' en 'oeuvres d'auteurs modernes' elkaar gezinszins uit (nouveau roman, Eco), evenmin als 'histoires sentimentales' en 'oeuvres d'auteurs classiques' (Goethe). Etcetera. De vragen lijken dus vooral te appelleren aan vage, onbewuste voorstellingen die de proefpersonen bij een bepaalde term hebben. De context waarin de genres naast of tegenover elkaar worden gepresenteerd, kan zelfs manipulerend worden genoemd: 'récits de voyage ou d'exploration' en 'histoires sentimentales' krijgen al gauw een kwalitatief 'lage' connotatie als ze in het gezelschap van categorieën als 'werk van moderne en klassieke auteurs' worden geplaatst.

Dubieuzer nog is de manier waarop de resultaten van deze vraag worden gepresenteerd.² In een tabel (waarvan volgens mijn berekeningen vier subtotalen al niet kloppen) wordt per sociale klasse (en voor de middenklasse en hogere klasse wordt dit nog nader uitgesplitst in vier beroepsgroepen) een overzicht gegeven van de percentages die de verschillende genres gescoord hebben.

Er blijken evenwel twee categorieën uit de oorspronkelijke vraag te zijn verdwenen, te weten de politieke en de wetenschappelijke werken. Naar de reden daarvan kan slechts gegist worden. Was de voorkeur daarvoor te onbeduidend (bijvoorbeeld minder dan een procent)? Dit is voor de hogere klasse moeilijk voor te stellen. Of zijn ze buiten beschouwing gelaten omdat men bij nader inzien vond dat deze twee soorten lectuur van een geheel andere orde waren dan de overige genres (bijvoorbeeld qua 'vrijtijdsgehalte')? Een volledige presentatie van de gegevens (toch een eerste vereiste voor verantwoord kwantitatief onderzoek) of een verantwoording van de omissies zou de duidelijkheid zeker ten goede zijn gekomen. Dit probleem speelt ook ten aanzien van de presentatie van de resultaten bij een aantal andere vragen, waar soms nog meer categorieën worden weggelaten (4 van de 12 rond het interieur, de helft rond kleding, enz.).³ Dit punt is vooral in samenhang met de volgende kwestie van belang.

In de gepresenteerde tabellen blijken namelijk aanzienlijke percentages te ontbreken. Bij een enkelvoudige vraag (dat wil zeggen: een vraag waarin gekozen kan/moet worden voor één antwoord) is de som van de percentages van de verschillende antwoorden altijd

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 601.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 617. Zie bijlage IV.

3. Bourdieu, *La distinction*, pp. 600-601; 619.

Bourdieu en de dichotomie

100; bij een drievoudige, 'multi-response'-vraag, zoals hier, zal de som van de verschillende percentages 300 moeten zijn. Als we echter de percentages voor de verschillende (sub)klassen bij elkaar optellen, wordt nergens dit aantal van 300 gehaald. We vinden hier totaalwaarden van 233-272%, met als opmerkelijke uitschieter naar beneden van 168% bij de handwerkslieden en kleine handelaren. Waar zijn deze antwoorden gebleven?

1. Men kan denken aan de twee verdwenen categorieën van de politieke en de wetenschappelijke werken. Als dit zo zou zijn wordt het ontbreken van deze categorieën des te opvallender: het betreft hier namelijk waarden van tientallen procenten. De hiervoor geopperde verklaring voor het weglaten van deze categorieën (ze zouden te klein zijn om te melden) zou in dit geval onaannemelijk worden, met name met betrekking tot genoemde groep van handwerkslieden en kleine handelaren, waar de voorkeur voor één van deze categorieën minstens 32% zou moeten bedragen. Deze verklaring lijkt dus niet erg waarschijnlijk.

2. Vervolgens moet rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat een vrij groot aantal respondenten deze vraag niet heeft beantwoord (9-44%), hetgeen vaak duidt op een slechte vraagstelling (zie hierboven). Gezien de sociale verdeling van deze percentages zou het uiterst interessant zijn geweest als deze 'missing values' ook in de resultaten zouden zijn opgenomen. Bourdieu zou daarmee bijvoorbeeld zijn stelling van het klassenspecifieke spreken en zwijgen kunnen hebben ondersteunen. Deze verklaringsmogelijkheid wordt echter weersproken door de uitdrukkelijke vermelding bij de tabel dat de onthoudingen in de cijfers buiten beschouwing zijn gelaten: "Les pourcentages ont été calculés non-réponses exclues". Ook deze verklaringsmogelijkheid moet daarom verworpen worden.

3. Een laatste, waarschijnlijkste verklaring voor de ontbrekende percentages bestaat uit de mogelijkheid dat niet alle respondenten drie keuzen hebben aangegeven, maar slechts één of twee. Het ontbrekende percentage zou dan wijzen op de grootte van de groep die geen tweede en/of derde keuze heeft gemaakt, hetgeen in het geval van de handwerkslieden en kleine handelaren aanzienlijk is (66 tot 86,4% van de respondenten gaf niet meer dan één voorkeur aan, voorwaar geen kleinigheid). Dergelijke (vermoede) gegevens vereisen natuurlijk een interpretatie. Waarom is zo'n groot percentage handwerkslieden en kleine handelaren niet in staat meer dan één voorkeur aan te geven? Of is hier sprake van onwil en/of een gebrek aan interesse? Duiden dergelijke cijfers er misschien op dat er in deze groep weinig (gevarieerd) gelezen wordt? Hoe komt het dan dat - enigszins tegen de verwachting in - het percentage 'missing values' bij de groep waartoe de intellectuelen behoren (docenten, artistieke producenten) zoveel hoger (54%) is dan bij het kantoorpersoneel en de kaders uit de middenklasse (28%)? Kan dit geheel op het conto van de 'bonne volonté culturelle' (zie paragraaf 3) geschreven worden of is dit, algemener, het gevolg van een mogelijk nauwkeuriger houding van kantoorpersoneel ten aanzien van formulieren? Of is hier misschien (ook) sprake van een methodologische vertekening? Want welke rol speelt de grootte van de onderzochte groep hier? Het lijkt er namelijk op dat er een omgekeerde relatie bestaat tussen de n-waarde en het percentage missing values. Kan er dan, gezien het kleine aantal ondervraagde personen uit de volksklasse en het relatief hoge percentage missing values, wel iets zinnigs gezegd worden over de (lees)voorkeur van deze, voor Bourdieu's betoog over de dichotomie zo belangrijke, sociale groep?

Ten aanzien van het cijfermateriaal van Bourdieu kunnen we dus concluderen dat het veel vragen oproept - zoveel zelfs, dat men zich af moet vragen of het nog wel tot empirisch betrouwbare uitspraken kan leiden. Op grond van deze analyse zou men de verregaande gevolgtrekkingen van Bourdieu in *La distinction* eerder als speculatief dan als feitelijk moeten aanmerken.

Inleiding

Deze empiristische trek van Bourdieu wordt evenwel weersproken door zijn stekelige opmerkingen aan het adres van met name de Amerikaanse sociologie, die hij verwijt te abstract, mechanisch, naïef, fantasieloos, theoretisch blind, zelfs repressief en castrerend te zijn.¹ Ook de arrogant genoemde afkeer van algemene uitspraken en de bereidheid zich aan de maatschappelijke orde te onderwerpen, staan hem tegen in het empirisme.² Deze motieven (die we al eerder tegenkwamen) ontleent hij zelfs inderdaad voor een deel aan Adorno's kritiek op het empirisme van o.a. Lazarsfeld en Silbermann.³

Maar ook Adorno's 'essayistische' positie in dit conflict wordt met naam en toenaam bekritiseerd als (technisch) incompetent, arrogant en slaafs:

Arrogance du théoricien qui refuse de se salir les mains dans la cuisine de l'empirie et qui reste trop viscéralement attaché aux valeurs et aux profits de la Culture pour être en mesure d'en faire un objet de science; [...] soumission du marxiste distingué qui fait du marxisme vulgaire là où il faudrait raffiner et du marxisme distingué là où il faudrait avoir le courage d'être vulgaire.⁴

Het is daarentegen Bourdieu's uitdrukkelijke bedoeling deze oude methodologische (schijn)tegenstelling te overwinnen en zowel een goed theoreticus als een betrouwbaar empirist te zijn.⁵ Men moet zich dus zowel in de kwantitatieve als in de kwalitatieve analyse bekwaamen en zo een nieuw, algemeen (dat wil zeggen: sociologisch-filosofisch) perspectief tot stand brengen. Of hij daar in *La distinction* in geslaagd is en of zijn manier om theorie en empirie opnieuw aaneen te smeden nu werkelijk synthetisch is, blijven vooralsnog

1. Heilbron en Maso, 'Interview met Pierre Bourdieu[x]', p. 315.

2. "La science sociale ne peut se constituer qu'en refusant la demande sociale d'instruments de légitimation ou de manipulation" (Bourdieu, *Leçon sur la leçon*, p. 27).

3. "C'est pourquoi, il n'y a sans doute pas de science plus *inhumaine* que celle qui s'est produite du côté de Columbia, sous la férule de Lazarsfeld, et où la distance que produisent le questionnaire et l'enquêteur interposé est redoublée par le formalisme d'une statistique *aveugle*" (Bourdieu, 'Une sociologie qui dérange', p. 31; cursief van M.S.L.). Te vergelijken met: Th.W. Adorno, 'Thesen zur Kunstsoziologie', in: idem, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, pp. 94-103.

4. Bourdieu, *La distinction*, p. 598. In de kunst- en cultuurwetenschappen wordt overigens nogal eens vergeten dat Adorno zijn handen wel degelijk heeft vuilgemaakt aan empirisch onderzoek, bijvoorbeeld in zijn studie naar de autoritaire persoonlijkheid en de daaruit ontwikkelde F-schaal (Th.W. Adorno et al., *The Authoritarian Personality*. New York: Harper, 1950). Dat neemt echter niet weg dat hij in verband met kunst en cultuur inderdaad niets (of maar bitter weinig) van de empirische benadering wilde weten.

5. P. Bourdieu en L.J.D. Wacquant, 'The Purpose of Reflexive Sociology (The Chicago Workshop)', in: idem, *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity, 1992, p. 175.

Bourdieu en de dichotomie

vragen. Hieronder zal moeten blijken of hij steeds in zijn kwalitatieve analyses (die hij liever niet 'literair' noemt)¹ in staat is geweest ook het onverantwoord speculatieve moment te vermijden...

Een laatste algemene opmerking betreft Bourdieu's linguïstische visie, met name in verband met zijn eigen schrijfwijze.² Bourdieu heeft (net als overigens Adorno) de naam een 'moeilijk' auteur te zijn en niets in *La distinction* wijst erop dat hij deze reputatie op het spel wil zetten. Zo is het een qua structuur en lay-out complexe tekst: de hoofdtekst wordt veelvuldig onderbroken door breedvoerige uitweidingen en noten, tabellen en grafieken, foto's en tekstuele illustraties (reclameteksten, interviewfragmenten e.d.).³

Ook zijn zinsbouw is tamelijk ingewikkeld. Bourdieu rechtvaardigt dit niet alleen vanuit zijn hoop goed gelezen en begrepen te worden,⁴ maar ook als een kritiek op de 'valse' helderheid van het dominante discours: "Het dominante discours is altijd eenvoudig; het gedomineerde discours is altijd obscuur en gecompliceerd, omdat het een discours moet doorbreken waarin alles goed gaat en vanzelfsprekend is, wat het gezond verstand vertegenwoordigt",⁵ al realiseert hij zich dat er ook sprake kan zijn van 'pompeus obscurantisme'.⁶ Tegen dit argument kan ingebracht worden dat het dominante discours beslist niet *altijd* eenvoudig is: men denke bijvoorbeeld aan de gangbare politieke, ambtelijke en wetenschappelijke taal.

Een tweede argument voor zijn complexe schrijfwijze is dat zij recht zou doen aan de complexiteit van de structuur van het object, de maatschappelijke werkelijkheid. Bourdieu zoekt hiermee aansluiting bij de traditie die

1. Bourdieu, 'Une sociologie qui dérange', p. 29. Hetgeen zijn criticus Jon Elster er niet van heeft weerhouden te schrijven: "Although Bourdieu often stresses the 'scientific' and 'rigorous' aspect of his work, its virtues are, rather, those of a good *novel*" (Elster, 'Snobs', p. 10; cursief van M.S.L.).

2. Zie ook: Pels, 'Inleiding', pp. 21-22.

3. Eenzelfde opzet heeft het tijdschrift *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (vanaf 1975), waaraan Bourdieu veel heeft bijgedragen. Overigens werkt deze collagetechniek zeer aanstekelijk.

4. Bourdieu, 'L'art de résister aux paroles', p. 14, alwaar hij overigens ook verzucht dat deze 'moeite' zijnerzijds eigenlijk overbodig is.

5. Heilbron en Maso, 'Interview met Pierre Bourdieu[x]', p. 333. Deze opvatting die impliceert dat er niet zoiets als een 'neutrale' taal bestaat, vinden we ook in Peter Zima's tekstsociologie, die eveneens gebaseerd is op ideeën van Michail Bachtin (zie bijvoorbeeld: P.V. Zima, *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke, 1989, pp. 123-126).

6. Waarvan hij dan ook prompt wordt beschuldigd: "die vielerlei Variationen und Reprisen eines auf rhetorische Effekte setzenden Argumentationsganges machen aus [*La distinction*] nicht ganz selten eine breit strömende Prosa, die sich am eigenen Rythmus berauscht und das verzweigte Bildungskapital des Autors glänzen läßt" (Rittner, 'Geschmack und Natürlichkeit', p. 373).

Inleiding

meent dat het complexe complex beschreven moet worden en dat de hiërarchische sociale structuur ook in de (wetenschappelijke) taal uitgedrukt dient te worden (bijvoorbeeld via de gelede zinsbouw). De geldigheid van deze 'literaire', mimetische redenering voor de wetenschappelijke taal wordt echter door menig empiricus betwist, die helderheid en eenduidigheid prefereren boven de idee dat de beschrijving van het object op het object moet lijken. Bourdieu is evenwel geneigd om in het vereenvoudigende model 'het begin van terrorisme' te zien. Het voordeel van zijn eigen, inderdaad weinig 'populaire' schrijfwijze zou daarentegen zijn dat de mensen - alsof ze dat nog niet wisten - in elk geval zullen onthouden dat het leven ingewikkeld is. Minder welwillende tongen beweren dat het juist deze 'concessie' aan de extreem intellectuele taal is geweest, waardoor de academische wereld Bourdieu zijn kritiek op de intellectuelen heeft kunnen vergeven en hij niet alleen behoed is gebleven voor excommunicatie, maar zelfs opgenomen is in het Collège de France.¹ Ook kan men zich afvragen of hiermee niet een essentieel intellectueel privilege wordt geprolongeerd, volgens welk echt inzicht en echte kennis voorbehouden blijft aan de mensen van het woord.² Men zou, analoog aan wat in de volgende paragrafen aan de orde komt, het pleidooi voor de complexe taal tevens op kunnen vatten als een (onbewuste) strategie de sprakelozen buiten te sluiten, vooral als blijkt dat ook achter een complexe stijl een uiterst inconsistente of zelfs schematische visie kan schuilen...

2. Lage kunst en literatuur: populaire esthetica of barbaarse smaak.

Bourdieu's analyse van de habituele, sociaal-subjectieve aspecten van de cultuur komt in het bijzonder aan de orde in zijn beschrijving van de smaak van de lagere klasse, die als geen ander van de nood een deugd weet te maken: "les dominés tendent d'abord à s'attribuer ce que la distribution leur attribue, refusant ce qui leur est refusé".³ De volksklasse ('classe populaire'), waarmee meestal bedoeld wordt op arbeiders, bedienend personeel en hun familieleden in een geürbaniseerde samenleving, blijkt een 'smaak' te hebben die past bij het gegeven dat zij niet over enige vorm van economisch of cultu-

1. Berger, 'Taste and Domination', p. 1453; E. Gehin, 'P. Bourdieu, *La distinction* [...]' (boekbespreking), in: *Revue française de sociologie* 21 (1980), p. 442.

2. "Given his sensitivity to the articulation of strategies of distinction across the cultural spectrum, it is surprising that Bourdieu adopts the traditional academic style without reflecting on how it reproduces the exclusions characteristic of bourgeois formalism" (Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras', p. 59).

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 549.

Bourdieu en de dichotomie

reel kapitaal beschikt (dat immers relatief was gedefinieerd). De populaire opvattingen over wat mooi en begerenswaardig is, komen vrijwel geheel voort uit dit tekort aan kapitaal: Bourdieu spreekt in dit verband daarom van de smaak van het gebrek en de armoede ('goût de nécessité'). Wie, zoals kennelijk de leden van de Franse volksklasse uit de jaren '60, onvoldoende tijd, geld en/of energie heeft zichzelf en/of zijn kinderen cultureel te ontwikkelen omdat alle beschikbare middelen aangewend moeten worden om het leven van alledag het hoofd te bieden en de elementaire behoeften te bevredigen,¹ blijkt op een andere manier in het leven te staan dan wie al vroeg gestimuleerd is tot persoonlijke ontplooiing, geleerd heeft zich de luxe van het schone te gunnen en hoogstens in zijn studententijd geplaagd wordt door financiële zorgen - een verschil, dat ook Schiller al signaleerde.²

Ook Veblen viel dit op: "The knowledge and habit of good form come only by longcontinued use. Refined tastes, manners, and habits of life are a usefull evidence of gentility, because good breeding requires time, application, and expense, and can therefore not be compassed by those whose time and energy are taken up with work".³ Bourdieu's cultuur-analyse vertoont verschillende, mijns inziens niet onbelangrijke overeenkomsten met Veblens *Theory of the Leisure Class*, waarnaar hij (bij wijze van spel wellicht?)⁴ in *La distinction* geen enkele maal expliciet verwijst. In het notenapparaat van dit hoofdstuk zal ik een aantal concrete parallellen aanstippen. Deze gelijkenis werd ook opgemerkt door Elster, Miller en Berger, die zich hierover zeer diplomatiek uitdrukt: "[Bourdieu] may or may not have read Veblen, but he is clearly on familiar terms with pecuniary emulation, conspicuous waste, and the endlessness of sought prestige".⁵ Hierbij zij vermeld dat dit verband door Bourdieu vervolgens hartstochtelijk is weersproken. Zo voelt hij zich 'volstrekt verkeerd geïnterpreteerd' door Elster, omdat deze voorbij is gegaan aan het onbewuste en irrationele karakter van

1. P. Bourdieu, 'Disposition esthétique et competence artistique', in: *Les temps modernes* 27 (1971), februari, p. 1372.

2. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), (Stuttgart: Reclam, 1978, 1986), p. 95. Dit onderscheid kan wellicht gekoppeld worden aan het onderscheid dat de humanistische sociaal-psycholoog Maslow maakt tussen basisbehoeften en groeibehoeften (A.H. Maslow, *Motivation and Personality* (1954). New York etc.: Harper and Row, 1970).

3. Th. Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions* (1899). New York etc.: New American Library, 1953, p. 49.

4. Gehin, 'P. Bourdieu, *La distinction*', p. 444.

5. Berger, 'Taste and Domination', p. 1452; J. Elster, 'Snobs', p. 12; idem, *Sour Grapes. Studies in the Subversion of Rationality*. Cambridge: U.P., 1983; D. Miller, *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell, 1987.

Lage kunst en literatuur: populaire esthetica of barbaarse smaak

de habitus, terwijl het bij Veblen daarentegen gaat om het *bewuste* streven naar distinctie, dat "in feite het aperte tegenovergestelde [is] van het distinctieve gedrag zoals ik dat heb geanalyseerd".¹ Gartman betoogt evenwel dat de nadruk die Bourdieu op het verschil in intentionaliteit de overige fundamentele overeenkomsten met Veblens cultuurbegrip niet vermag ontcrachten: "For both, all culture is barbaric because it is inextricably involved in the class struggle for dominance"² - een conclusie die vooralsnog niet onaannemelijk klinkt. Zie voor deze discussie verder hoofdstuk V.

Omdat het leven van de volksklasse zo sterk bepaald wordt door het gebrek, is haar 'levensstijl' letterlijk noodgedwongen bij uitstek praktisch en in traditionele zin economisch. Zo heeft men ten aanzien van de woninginrichting het liefst meubels die functioneel en gemakkelijk in het onderhoud zijn en hecht men relatief weinig waarde aan hun vorm. Ook let men, anders dan de hogere klassen, bij de keus van de kleding meer op de prijs en de primaire functie dan op de vraag of het kledingstuk wel zo bij de persoonlijkheid van de drager past. Wie voortdurend de eindjes aan elkaar moet knopen, wil 'waar voor zijn geld' en iets 'waar je iets aan hebt'. Zo heeft men een opvallend grotere voorkeur dan de hogere klassen voor 'eenvoudig' en 'eerlijk' voedsel boven exotische en verfijnde gerechten; een gegeven waaruit Bourdieu de conclusie trekt dat de habitus van de volksklasse algemeen getypeerd kan worden door een grotere voorliefde voor substantie en functie dan voor stijl en vorm.

Deze functionele instelling blijkt niet alleen uit de keuze voor een voedzame, vetrijke maaltijd boven 'gekke liflafjes',³ maar geldt ook ten aanzien van de cultuur in engere zin. Ook de populaire 'esthetica' kan getypeerd worden als functioneel. Dit is bijvoorbeeld af te lezen uit de populaire voorliefde voor kitschige snuisterijen, waarmee voor een minimum aan kosten (tijd, geld, kennis) een maximum aan effect behaald kan worden.

De functionele inslag blijkt tevens uit de karakteristieke behoefte aan (kunst)vormen die de recipiënt gelegenheid geven tot identificatie. Anders

1. Bourdieu, 'Vive la crise!', p. 65; P. Bourdieu, 'De sociale ruimte en de genese van "klassen"' (1984), in: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, p. 153; idem, 'La métamorphose des goûts', p. 166. Zie ook: L.J.D. Wacquant, 'Toward a Social Praxeology', in: Bourdieu en Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, o.a. pp. 24-25.

2. Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification?', p. 425.

3. Hetgeen doet denken aan de populaire stripheld Obelix, die "lekkere, malse everzwijnen" prefereert boven de in zijn ogen maar flauwe, peperdure lekkernijtjes van de decadente Romeinen zoals 'soesjes gevuld met uit barbaarse oorden geïmporteerde nachtegaletongetjes, gepocheerde steureieren en kakkerlakkentandvlees' (R. Goscinny en A. Uderzo, *Astérix en de gladiatoren* (1964), Brussel: Dargaud, 1977, pp. 30 en 35).

Bourdieu en de dichotomie

dan in de legitieme, 'kantiaanse' kunstopvatting is de populaire 'esthetica' gebaseerd op een fundamenteel verlangen naar uitbundige participatie, familiariteit en de opheffing van de sociale en emotionele afstanden tussen zowel mensen onderling als tussen kunst en leven, zoals dit bijvoorbeeld in populaire genres als het melodrama, de *catch* en het circus lijkt te gebeuren - een gedachtengang die Bourdieu kritiekloos van Ortega y Gasset heeft overgenomen.¹ Deze populaire behoefte aan communicatie (die overigens in *La distinction* geen solide statistische bevestiging vindt) zou verklaren waarom men vooral geïnteresseerd is in de intentie van de schrijver en waarom er zo'n opvallende voorkeur zou bestaan voor 'leesbare' genres met een 'logische' en/of chronologische intrige, de minimale zekerheid dat het goed zal aflopen en eenvoudig te duiden, stereotiepe personages en situaties. Ook zou zo duidelijk worden waarom zoveel mensen de onbegrijpelijke en absurde 'helden' van Beckett en Pinter wel af moeten wijzen. De wens naar participatie is zo sterk, dat men bereid is het niet erg nauw te nemen met de eveneens hoog in het vaandel staande, maar vrij ongearticuleerde eis tot realisme: natuurlijk weet men wel, *als* men erover nadenkt (maar waarom zou men), dat veel gebeurtenissen en situaties uit de zo geliefde roman, t.v.-serie, film of (andere) afbeelding hoogst onwaarschijnlijk zijn of zelfs 'helemaal niet kunnen'.² Men geeft er echter de voorkeur aan dit te vergeten of er niet over na te denken: men 'besluit' tot naïviteit en lichtgelovigheid, omdat men zich in de eerste plaats wil amuseren. Vanuit deze achtergrond wordt ook duidelijk waarom de volksklasse zich over het algemeen zo weinig aangetrokken voelt tot kunstwerken waarin met de vorm geëxperimenteerd wordt en/of juist gespeculeerd wordt op de distantie tussen het kunstwerk en zijn recipiënt. Dit zou bijvoorbeeld kunnen verklaren waarom Brecht er nooit in geslaagd is een basis te leggen voor een andere, ontwikkelder populaire kunstopvatting.

Uitgaande nu van de noodgedwongen functionele instelling van de volksklasse komt Bourdieu tot de algemene uitspraak dat binnen de populaire habitus de vorm ondergeschikt is aan de functie - een these, die toegepast op het gebied van de maatschappelijke omgang, niet onaannemelijk lijkt. In na-

1. Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', pp. 233 e.v. Zie ook: Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras', p. 52.

2. Vergelijk: T. Kulka, 'Kitsch', in: *British Journal of Aesthetics* 28 (1988), nr. 1, p. 22. Wilson wijst er overigens op dat Bourdieu deze categorie inadequaat en nooit formeel heeft gedefinieerd: "Realism, as the ground for the 'popular aesthetic', is taken as a self-evident category, not a coded system of convention open to semiotic inquiry. Realism and modernism, the two poles of his analysis, are thus in constant danger of being reified into immutably opposed terms" (Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras', p. 54). Zie ook Berger: "American positivists who want clear hypotheses instead of systematic vision will be consistently frustrated by the operational elusiveness of some of Bourdieu's basic concepts" (Berger, 'Taste and Domination', p. 1447).

Lage kunst en literatuur: populaire esthetica of barbaarse smaak

volging van Simmel¹ noemt Bourdieu enkele zijns inziens typische, fenomenale verschillen tussen het populaire feestmaal en het feestelijke diner van de bourgeoisie. Tegenover de 'goede vormen' (die voornamelijk uit verboden bestaan: niet smakken, niet schrokken, niet boeren, niet met je handen eten, niet over onsmakelijke dingen praten e.d.) waaraan de beschaafde burger zich, zelfs als men 'onder ons' is,² bij de maaltijd gehouden voelt, staat het ongedwongen, informele *franc-manger* van de volksklasse, die er geen bezwaar tegen heeft om alle gangen van hetzelfde (soep)bord te eten, zich er niet aan stoort als een deel van het gezelschap al aan het nagerecht toe is terwijl een ander deel nog aan de soep moet beginnen en er geen moeite mee heeft dat de kinderen met hun bord voor de televisie zitten. Men eet in eerste plaats ter verzadiging van de eetlust en minder (of helemaal niet) voor de maatschappelijke vorm.³

Een soortgelijk verschil kan gesignaleerd worden als men het gedrag van het publiek in een voetbalstadion vergelijkt met het publieksgedrag tijdens een klassiek concert. In het stadion is alle ruimte voor spontane en luidruchtige uitingen van vreugde of afkeer, terwijl in de concertzaal strikte, geritualiseerde regels gelden over hoe en wanneer de toehoorders uiting mogen geven aan hun gevoelens ten aanzien van de geleverde prestatie. In dezelfde lijn ligt

1. Naar wie, net als in het geval van Veblen, niet wordt verwezen. Ook Jon Elster viel de overeenkomst tussen Simmel en Bourdieu op, hetgeen hem het volgende, ietwat dubieuze compliment ontlokte: "At his [...] best, Bourdieu can be classed with Georg Simmel as a master of the illuminating *fait divers*" (Elster, 'Snobs', p. 10); Axel Honneth wijst op de verwantschap tussen Bourdieu's distinctiebeprijping en Simmels 'Unterschiedsbedürfnis' en/of 'Abhebungstendenz' (Honneth, 'Die zerrissene Welt der symbolischen Formen', p. 163, noot 19); en Volker Rittner ziet in Bourdieu's werk een voortzetting van de 'fysiognomische sociologie' zoals deze door Simmel en Benjamin werd bedreven (Rittner, 'Geschmack und Natürlichkeit', p. 375).

2. Men oefent als het ware z'n gehele leven voor die ene mythische maaltijd 'bij de koningin'.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 217. Simmel schrijft hierover: "In de lagere standen, waar de maaltijd wezenlijk gecentreerd is rond het eten naar zijn materiële kant, vormen zich geen typische regels in verband met het eetgedrag. In de hogere standen overheerst de bekoring van het samenkomen, culminerend in (tenminste het voorwenden van) een 'maatschappelijke' gebeurtenis, de puur materiële aspecten van de maaltijd. Hier ontstaan dan ook de typische tafelmanieren, een codex van regels voor het vasthouden van mes en vork, tot en met de keuze van gepaste onderwerpen voor een tafelgesprek. Tegenover het beeld van de eters in een boerenhuis of op een arbeidersfeest, lijken de bewegingen van de personen tijdens een diner in ontwikkelde kringen, volledig geschematiseerd, onpersoonlijk gereguleerd" (G. Simmel, 'Sociologie van de maaltijd', in: idem, *Brug en deur. Een bloemlezing uit de essays [...]*. Kampen: Kok Agora, 1990, pp. 72-73). Hierbij zij opgemerkt dat Simmel in tegenstelling tot Bourdieu geen blijk geeft van enige sympathie voor het 'naturalisme' van degenen die de fysieke, in zijn ogen primitieve en onbenullige kanten van het eten niet weten te overstijgen. Dit verschil in beeld wordt overigens niet door Bourdieu's eigen cijfers bevestigd (Gartman, 'Culture as Class Symbolization or Mass Reification?', pp. 430-431).

Bourdieu en de dichotomie

de vergelijking tussen het gedrag in een warenhuis en in een (traditioneel) museum, waarin de bezoeker tot bepaalde manieren wordt gedwongen: men wordt geacht te zwijgen en in contemplatie te verzinken en men mag de voorwerpen niet aanraken. Het gedrag in een warenhuis is daarentegen veel vrijer: het is er lawaaiig en ook is het gebruikelijk dat de uitgestalde waar wordt betast¹ - een verschil dat mijns inziens overigens wegvalt in menig hedendaags museum, waarin de bezoeker bijvoorbeeld wordt uitgenodigd kinetische objecten in werking te zetten of de aanwezigheid van een luidruchtige schoolklas een normale en acceptabele zaak is geworden.

Hoewel de basis van deze functionele, informele inslag dus armoede, gebrek en *onvrijheid* is, kan dit in de praktijk paradoxalerwijze leiden tot een zekere mate van sociale vrijheid en ongedwongenheid. Waarmee we een van de charmes van de volksklasse voor het non-conformistische, naar anarchisme neigende deel van de burgerij op het spoor zijn (een charme waarvoor ook Bourdieu zichzelf ondanks zo af en toe bezwijkt, bijvoorbeeld in zijn wel bijzonder idyllische schildering van de populaire maaltijd).

Daaruit moet echter niet geconcludeerd worden dat de volksklasse geen enkele sociale norm kent. Men denke o.a. aan de sexuele moraal die veel strenger is dan die van bijvoorbeeld hogeropgeleide bevolkingsgroepen en aan het daarmee samenhangende belang dat de volksklasse hecht aan het 'natuurlijke' en/of 'functionele' verschil tussen man en vrouw - zelfs zo veel dat Bourdieu stelt dat het *conformiteitsprincipe* de enige expliciete norm van de populaire smaak is: "L'univers des possibles est fermé".² Dit heeft vreemd genoeg echter geen gevolgen voor zijn these van het populaire primaat van de functie.

Deze these mag evenwel van groot nut genoemd worden om de kennelijke afkeer van zowel het artistieke vormexperiment als van de afstandelijke omgangsvormen van de hogere klasse toe te lichten. Zo zou de volksklasse intuïtief begrijpen dat het belang dat de hogere klassen aan de vorm hechten, in essentie (onbewust) bedoeld is om zich tegen de gewone mensen af te zetten, dezen uit te sluiten en daarmee exclusiviteit te scheppen³ - een observatie, die men eerder al bij José Ortega y Gasset kon aantreffen.⁴ De populai-

1. Bourdieu, 'Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung', pp. 450; 456, noot 31.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 444.

3. Zo zou de 'ware functie' van de musea eruit bestaan "bei den einen das Gefühl der Zuhörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken" (Bourdieu, 'Elemente zu einer soziologischen Kunstwahrnehmung', p. 449).

4. "Durch ihr bloßes Auftreten zwingt die neue Kunst den braven Bürger, sich als das zu fühlen, was er ist, braver Bürger, ein Geschöpf, das nicht fähig ist, das Sakrament der Kunst zu empfangen, blind und taub für die formale Schönheit" (Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', p. 232). Merk op dat Ortega y Gasset hier niet speciaal refereert aan de volksklasse ('pueblo' staat in de Spaanse tekst niet voor niets tussen aanhalingstekens), maar de

re habitus is daarentegen zonder enige pretentie en drang tot distinctie: de arbeiderszoon of -dochter die wel hoog-culturele belangstelling toont, laadt al gauw de verdenking op zich zich aan het oorspronkelijke milieu te willen onttrekken en wordt snel bestraffend een verwaande aansteller genoemd, die op wil vallen - wellicht de reden waarom in de roddelpers zo nauwlettend in de gaten wordt gehouden of de succesvolle voetballer of zanger toch nog een gewone jongen is gebleven, niet naast zijn schoenen is gaan lopen en zich niet te goed voor 'ons' is gaan voelen. Ten aanzien van de kunst houdt dit gebrek aan onderscheidingsdrang in dat de leden van de volksklasse tot op zeer grote hoogte tevreden kunnen zijn met wat in andermans termen "loisirs préfabriqués conçus à leur intention par les ingénieurs de la production culturelle de grande série" heet¹ - termen, die Bourdieu soms wel, maar bepaald niet altijd ironiseert. Zo vat hij enerzijds de afkeer van de 'massacultuur' op als een teken van 'racisme de classe', maar anderzijds laakt hij, onder verwijzing naar Adorno, "les produits culturels de grande diffusion, musiques dont les structures simples et répétitives appellent une participation passive et absente, divertissements préfabriqués que les nouveaux ingénieurs de la production culturelle de grande série conçoivent à l'intention des téléspectateurs",² en wel omdat zij hun publiek op verraderlijke wijze zouden doen instemmen met diens onvermogen tot (Verlichte) zelfbeschikking.

De populaire aversie tegen de vorm uit zich tevens in de ook door Ortega y Gasset genoemde opvatting dat kunst er in de eerste plaats toe dient het afgebeelde te roemen: anders dan in de Kantiaanse traditie is een mooie foto in de populaire 'esthetica' in de allereerste plaats een foto van iets moois en zelden een mooie foto van iets neutraals of van iets lelijks.³ De inbreng van de kunstenaar bestaat hierbij voornamelijk uit zijn vermogen het te verheerlijken object zo 'waarheidsgetrouw' en/of 'knap' mogelijk te 'vereeuwi-

veel algemenere categorie van de 'massa' ('la masa') op het oog heeft, waaronder hij ook de middenklasse en (een deel van) de bourgeoisie ('el buen burgués') rekent. Hoewel Bourdieu deze passage (uiteraard) ook aanhaalt en zich daarbij bewust is van de verwarring die kan ontstaan rond een sociologisch vage term als 'grand public', zal verderop nog blijken dat zijn onnauwkeurige gebruik ervan hem in een paradoxale knoop zal leggen (Bourdieu, 'Disposition esthétique et compétence artistique', p. 1355).

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 200.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 450. "The result has been a reconstruction of mass culture as a contradictory phenomenon" (Wilson, 'Picasso and Pâté de Foie Gras', p. 58).

3. Bourdieu, *Un art moyen*, p. 115. Dit aspect speelt ook een rol in de kitsch-definitie van bijvoorbeeld Kulka: "Kitsch depicts an object or theme which is generally considered to be beautiful or highly charged with stock emotions", zoals paarden, mooie meiden, jonge hondjes en moeders met baby's; fabrieksschoorstenen of wasmachines lenen zich er niet voor (Kulka, 'Kitsch', p. 21).

Bourdieu en de dichotomie

gen' - vandaar de bezwaren tegen de op het oog zo 'slordige' techniek van veel moderne kunstenaars, waarvan de leek niet kan uitmaken of er een klein kind of een geschoold vakman aan het werk is geweest en waarvan men zelfs vermoedt dat de maker z'n publiek ermee voor de gek wil houden of op z'n minst in opstand wil komen tegen de 'natuurlijke' orde. Hetgeen duidelijk zou kunnen maken waarom de avantgardekunst, ondanks het met de volksklasse gedeelde credo aangaande de continuïteit van kunst en leven¹ en haar verwijzingen naar de populaire cultuur, zelf nooit werkelijk heeft aangeslagen bij de lagere klassen.

Het 'naturalistische' uitgangspunt, dat tevens een rol speelt in de behoefte de afstand tussen kunst en werkelijkheid te minimaliseren, vindt zijn basis in het feit dat de populaire 'esthetica' niet of nauwelijks uitgaat van de autonomie van het kunstwerk: men beoordeelt bij gebrek aan esthetische competentie kunst in principe met dezelfde (ethische) schemata als waarmee men de alledaagse werkelijkheid structureert:

les sujets des classes populaires qui attendent de toute image qu'elle remplisse explicitement une fonction, fût-ce celle de signe, manifestent dans leurs jugements la référence, souvent explicite, aux normes de la morale ou de l'agrément. Qu'ils blâment ou qu'ils louent, leur appréciation se réfère à un système de normes dont le principe est toujours éthique.²

Dit zou tevens kunnen verklaren waarom de cultureel minder- of ongeschoolden vaak zo serieus op kunst reageren en er de speelsheid of de (avantgardistische) grap niet van in kunnen of willen zien.

Via deze zwaar op Ortega y Gasset leunende schets komt Bourdieu ertoe de populaire 'esthetica' te definiëren als het tegenbeeld van (èn binnen) de Kantiaanse esthetica, die overigens, als we de *Kritik der Urteilskraft* als uitgangspunt nemen, nu ook niet het toppunt van frivoliteit vormt. Zo zou de volksklasse een liberaal-pluralistische, niet naar universaliteit strevende 'smaak' hebben: "Une photo de femme enceinte, c'est bon pour moi, pas pour les autres", noteert Bourdieu uit de mond van een bediende.³ Men mag overigens in alle redelijkheid twifelen aan de representativiteit van dit ene voorbeeld, dat zich maar moeilijk laat rijmen met de eerder geconstateerde sterk conformistische habitus. Interessant is evenwel de link die de socioloog Bourdieu legt tussen de populaire 'smaak' en Kants barbaarse 'smaak', waarin

1. Zie P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*. [...]. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 1982⁴.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. V. Merk op dat in de laatste zin het aspect van het genoegen ('l'agrément', Kants 'Angenehme') is verdwenen.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 43.

niet het schone, maar het zinnelijk-aangename voorop stond. In een latere paragraaf zal nader worden ingegaan op het verband tussen beide 'smaken'.

Hoewel de these van het populaire primaat van de functie dus zeker vruchtbaar is en zij enkele aspecten van de dichotomie lijkt te kunnen verklaren, moet er echter tegen worden aangetekend dat zij ook een en ander verduistert, met name juist waar zij uitgaat van de scheiding van, ja zelfs tegenstelling tussen niet los van elkaar staande verschijnselen als 'vorm' en 'inhoud'.¹ Zo dreigt over het hoofd te worden gezien dat veel populaire genres door hun bijzonder conventionele vorm moeilijk 'informeel' of 'vormeloos' genoemd kunnen worden: het melodrama en het catchgevecht zijn aan vrij strenge narratieve vormwetten gebonden, die van veel betekenis zijn voor hun 'inhoud' (de vaste tegenstelling van goed en kwaad dicteert dat het goede na de nodige 'spannende' verwickelingen zal overwinnen). Zelfs als men zich bij Bourdieu's these in verband met de esthetica globaal wel iets kan voorstellen (namelijk dat je over een zekere literaire kennis en ontwikkeling moet beschikken om je bewust te zijn van de betekenis van de vorm, die zich in een eerdere instantie voordoet als een onafhankelijke uiterlijkheid; of dat de 'vorm' pas opvalt als zij geproblematiseerd wordt), moet er toch op gewezen worden dat het gemak en de vaagheid waarmee Bourdieu begrippen als 'functie' en vooral 'vorm' hanteert, inmiddels beslist naïef en/of theoretisch ondoordacht genoemd moeten worden. Zo gaat hij helaas voorbij aan de vele studies die, soms toch overtuigend, binnen de 20ste eeuwse kunsttheorie zijn gewijd aan de discursieve en/of structurele relatie tussen de formele en de 'inhoudelijke', functionele aspecten van elk kunstwerk. Zelfs als men zich niet onvoorwaardelijk achter een esthetisch credo als "vorm en inhoud zijn één" wil scharen, zou men de bepaald substantiële opmerkingen van o.a. de Russisch formalisten - waarmee Bourdieu niet onbekend blijkt te zijn² - en Adorno hierover mede in beschouwing moeten nemen.³

Deze tekortkoming kan in verband worden gebracht met Bourdieu's neiging sociale verschijnselen en verschillen in een algemene binaire structuur onder te brengen, waarbij de behoefte aan homologie het soms wint van de nuance en het realiteitsgehalte. Zo is het maar de vraag of het begrip 'vorm'

1. Zie ook: R. Shusterman, 'Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art', in: *British Journal of Aesthetics* 31 (1991), nr. 3, p. 207.

2. Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', pp. 315-316 en: idem, *Les règles de l'art*, pp. 199; 282-283.

3. Zie bijvoorbeeld: B. Ejchenbaum, 'De theorie van de "formele methode"' (1927), in: W. Sjkłowski et al., *Russies formalisme* (Nijmegen: SUN, 1982), pp. 45-86; Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973, pp. 386-387). Zie ook Zima, die naar aanleiding van Bourdieu's *Ce que parler veut dire* de vaagheid van diens vormbegrip wijt aan het feit dat Bourdieu niet ingaat op de semantische en narratieve mechanismen van de discursieve structuur (Zima, *Ideologie und Theorie*).

Bourdieu en de dichotomie

op het terrein van de etiquette wel dezelfde sociologische waarde vertegenwoordigt als op het gebied van bijvoorbeeld de lyriek. Niet alleen kan, zoals ik hierboven al aangaf, een opvallende voorkeur voor bepaalde informele, non-conformistische sociale omgangsvormen heel goed samengaan met een conformistische artistieke smaak, ook kan de literaire aandacht voor de vorm geïnterpreteerd worden als een protest tegen verstarde, niet meer expressieve conventies op zowel literair als sociaal vlak. Ook hier kan weer worden opgemerkt dat het verlangen naar directe, spontane, niet door 'koele' vormen gehinderde expressie niet specifiek is voor de volksklasse: het speelt eveneens en misschien wel in veel radicalere (zij het volgens Bourdieu nooit meer dan partiële) vorm een rol in een deel van de burgerlijke cultuurkritiek en kunst.¹

Hoewel er aldus een niet onaanzienlijke overeenkomst is tussen de populaire en de anti-burgerlijke burgerlijke cultuur, die zou kunnen verklaren waarom de 'onbedorven' smaak van de volksklasse steeds nieuwe generaties van intellectuelen en kunstenaars weet te fascineren, waarschuwt Bourdieu voor de gevaren van het populisme en maant hij de lezer de (onbewuste) levensstijl van de volksklasse niet te romantiseren en/of te mystificeren: "Le populisme n'est jamais que l'inversion d'un ethnocentrisme".² De populaire 'cultuur' in de geürbaniseerde samenleving is volgens hem namelijk welbeschouwd geen kritische tegenhanger van de officiële cultuur, maar kenmerkt zich in eerste instantie door het *gebrek* aan (legitieme) cultuur, smaak, (levens)stijl en bewustzijn. Zij is met andere woorden geen mincultuur, maar een nulcultuur.³ Dit moge o.a. blijken uit Bourdieu's observatie dat de volksklasse over het algemeen meer respect heeft voor de legitieme cultuur dan de leden van de culturele klasse, die maar al te vaak sceptisch staan tegenover bijvoorbeeld de wijze waarop literaire prijzen worden toegekend. Het lijkt er zelfs op dat men meer gelooft in de 'objectiviteit' van de beslissing van dergelijke jury's naarmate men verder afstaat van de betreffende culturele praktijk en het onwaarschijnlijker wordt dat men de aanbeveling van de jury het bekroonde literaire werk te gaan lezen, ook daadwerkelijk op-

1. Zie bijvoorbeeld: H. Marcuse, 'Über den affirmativen Charakter der Kultur' (1937), in: idem: *Kultur und Gesellschaft* I. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, pp. 56-101.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 435. Zie ook: Bourdieu, *Leçon sur la leçon*, p. 28 en: Bourdieu en Wacquant, 'The Purpose of Reflexive Sociology', p. 83.

3. Hier kan een relatie gelegd worden met het (graduele) onderscheid dat Gramsci ten aanzien van de ideologie maakt tussen enerzijds 'filosofie' en anderzijds 'folklore' en 'gezond verstand' (*sens commun*; tevens - toevallig? - de naam van de reeks waarin *La distinction* verscheen), al zij hierbij opgemerkt dat Bourdieu ertoe neigt alle cultuur als vorm van gezond verstand te behandelen en de (filosofische) kritiek - anders dan bijvoorbeeld Adorno - niet met hoge kunst en cultuur, maar met wetenschap en sociologie te associëren. Zie: A. Gramsci, *Philosophie der Praxis. Eine Auswahl*. Frankfurt: Fischer, 1967, pp. 129 e.v.).

Lage kunst en literatuur: populaire esthetica of barbaarse smaak

volgt. Bourdieu lijkt hiermee de idee van o.a. Ortega y Gasset, dat 'de massa' opstandige en destructieve gevoelens tegenover de legitieme cultuur koestert, te ontcrachten: de verschillende maatschappelijke klassen onderscheiden zich volgens hem niet zozeer van elkaar door de mate waarin ze de hoge cultuur erkennen en zich aan haar 'symbolische geweld' en hegemonie onderwerpen,¹ als wel in de mate waarin ze haar kennen. Zo blijken degenen die in cultureel opzicht het minst draagkrachtig zijn en de minste kansen hebben een schouwburg te bezoeken, het vaakst van mening te zijn dat het theater (anders dan de film) de geest verheft. Hij merkt hierbij overigens wel op dat het geconstateerde ontzag van de volksklasse voor de legitieme cultuur misschien niet bijzonder betrouwbaar is: de wijze van ondervragen leek zoveel op een examensituatie, dat te vermoeden is dat veel geïnterviewden zich hebben laten intimideren en in plaats van hun eigen mening een antwoord hebben gegeven waarvan ze op school hebben geleerd dat het sociaal wenselijk is: "Tout porte à croire que la violence exercée est d'autant plus grande que la distance des personnes interrogées à la culture légitime [...] est plus grande".² Men moet zich daarom als onderzoeker altijd afvragen of "le 'sujet' interrogé est vraiment le sujet des pratiques sur lesquelles on l'interroge".³ Ook de overweging dat de culturele praktijk van de volksklasse uiteindelijk bestaat uit een kritiekloze navolging en goedkope vervanging van de gedevalueerde hoge cultuur (Bourdieu blijkt alsnog een ondubbelzinnig aanhanger van de 'afdelingstheorie' van het 'gesunkene Kulturgut', ook als hij benadrukt dat de klassehabitus specifieke selecties maakt) leidt tot de conclusie dat er niet (meer) zoiets als een coherente, zelfstandige, kritische en/of authentieke populaire tegencultuur bestaat:

Ceux qui croient en l'existence d'une 'culture populaire', véritable alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture, doivent s'attendre à ne trouver, s'ils vont y voir, que les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne (comme les savoirs 'médicaux') sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction des principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans la vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture qu'ils appellent, culture réellement

1. Zie voor de verschillen tussen Bourdieu's 'symbolische geweld' en Gramsci's 'hegemonie': Bourdieu en Wacquant, 'The Purpose of Reflexive Sociology', p. 168, noot 123.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 104, noot 107. Elders oppert hij de mogelijkheid dat de respondent een volstrekt willekeurig antwoord kiest "parce que la question posée est pour lui totalement fictive" (Bourdieu, *Un art moyen*, p. 35, noot 6). Niet iedereen vindt overigens deze kritiek op het instrument van de enquête overtuigend (Blasius en Winkler, 'Gibt es die "feinen Unterschiede"?', p. 81, noot 10).

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 121.

Bourdieu en de dichotomie

dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée.¹8

Het vermoeden dat de politiek bewuste en/of beter geschoolde leden van de volksklasse ondanks hun soms radicale kritiek op de bestaande politieke en economische verhoudingen over het algemeen toch veel respect voor de legitieme culturele hiërarchie hebben, wijst ook in deze richting. Er bestaat geen populaire esthetica 'für sich', stelt Bourdieu, zij is hoogstens een negatief referentiepunt binnen de legitieme cultuur en haar theorie: "Quant aux classes populaires, elles n'ont sans doute pas d'autre fonction dans le système des prises de position esthétiques que celle de repoussoir, de point de référence négatif par rapport auquel se définissent, de négation en négation, toutes les esthétiques".² De volksklasse zelf is namelijk volstrekt passief (en dus geen partij) in dit culturele gevecht om de distinctie, dat in feite wordt gestreden tussen de verschillende fracties van de hogere klasse(n).

Toch mag hier niet onvermeld blijven dat Bourdieu - zelfs binnen één werk - bepaald niet consequent genoemd kan worden in deze stellingname. Zo spreekt hij zonder veel terughoudendheid van "l'art typiquement populaire de la blague".³ Zijn afkeer van de culturele machthebbers en zijn onmiskenbare (Bachtiniaanse) sympathie voor het primaire, Rabelaisiaanse hedonisme van de volksklasse (dat samenhangt met het feit en/of gevoel dat men niet veel van de toekomst te verwachten heeft en 'het er dus maar van neemt, zolang het nog kan'), haar ongedwongen omgangsvormen en haar behoefte aan familiariteit leiden hem tot uitspraken die gemakkelijk opgevat kunnen worden als pleidooi vóór de populaire smaak (waarbij impliciet uitgegaan wordt van de theoretische zelfstandigheid van het begrip). Zo probeert hij het voorspelbare en onvermijdelijke verwijt dat zijn kunstbenadering barbaars en/of terroristisch is, te pareren met een retorische opmerking als: "Si terrorisme il y a, il est dans les verdicts péremptoires qui, au nom du goût, renvoient au ridicule, à l'indignité, à la honte, au silence [...] des hommes et des femmes à qui manque simplement, aux yeux de leurs juges, ce qui fait la

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 459. Zie ook: P. Bourdieu, 'Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion' (1971/1972), in: Ch. Bürger et al. (red.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 56 (noot 9).

2. Bourdieu, *La distinction*, pp. 61-62. Te vergelijken met Mooijs opmerking over de rol van de triviale literatuur in de canonvorming (J.J.A. Mooij, 'De zin van een literaire canon, in: idem, *De wereld der waarden*, p. 122). Het is vanuit dit perspectief dan ook acceptabel om in verband met de volksklasse begrippen als 'cultuur', 'esthetica' en 'smaak' tussen aanhalingstekens te plaatsen. Verdaasdonk en Shusterman zijn echter een tegengestelde mening toegedaan (Verdaasdonk, *De vluchtigheid van literatuur*, p. 56, noot 25; Shusterman, 'Form and Funk', pp. 204; 208).

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 204 (cursief van M.S.L.).

Lage kunst en literatuur: populaire esthetica of barbaarse smaak

bonne manière d'être et de faire; il est dans les coups de force symboliques par lesquels les dominants essaient d'imposer leur propre art de vivre"¹ - waarbij hij, opvallend genoeg, in concreto blijkt te denken aan voorbeelden uit de 'culture moyenne' en/of de cultuurindustrie. Een dergelijke uitspraak gecombineerd met opmerkingen over het in sommige opzichten *arbitraire* karakter van de heersende definities (die uiteindelijk niet anders behelzen dan de definities van degenen die de macht bezitten definities op te leggen), doet inzien hoe Bourdieu (ook tegen zijn uitdrukkelijk wil) de reputatie van cultuurrelativist heeft verworven: een betiteling die mijns inziens slechts ten dele juist is en veelal stoelt op een wel zeer selectieve en/of oppervlakkige lezing van zijn werk.²

Bourdieu's analyse en waardering van de populaire smaak bevatten kortom een belangrijke tegenspraak, die theoretisch verklaard kan worden uit zijn weinig geslaagde poging om de inzichten van enerzijds de kritische theorie van o.a. Adorno te combineren met het toch ook kritisch geïntendeerde volksbegrip van Michail Bachtin, aan wiens Rabelaisstudie Bourdieu veelvuldig en op cruciale plaatsen refereert, met name daar waar hij conclusies trekt.³ Hoewel op voorhand natuurlijk niet moet worden uitgesloten dat er aangaande de populaire cultuur een synthese tussen Bachtin en Adorno, tussen familiariteit en kritiek denkbaar is, moet Bourdieu's poging hiertoe verworpen worden als fragmentarisch en onvoldoende gereflecteerd. Zo blijft onduidelijk in wiens naam de burgerlijke cultuur eigenlijk bekritiseerd wordt. Het is evenwel de vraag of deze vaagheid hem persoonlijk moet en/of mag worden aangerekend: men zou hier ook (in het voetspoor van Adorno) kunnen verwijzen naar het fundamenteel ambivalente karakter van de cultuur en daarmee samenhangend van de sociale positie waarin de (kritische) intellectueel zich bevindt.

Tot slot van deze paragraaf moet de vraag gesteld worden of deze theoretisch zwakke punten wellicht gecompenseerd worden door de empirische

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 597.

2. Een goed voorbeeld hiervan treft men niet alleen aan bij Finkelkraut, maar ook bij de overigens toch niet onverdienstelijke literatuursociologe Wolff, die meent dat Bourdieu de intentie heeft de legitieme cultuur door de populaire te vervangen (J. Wolff, *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londen etc.: Allen and Unwin, 1983, pp. 20; 36) - een mening die elders weliswaar voorkomt (zie bijvoorbeeld: L.A. Fiedler, 'Cross the Border - Close that Gap: Postmodernism' (1969), in: M. Cunliffe (red.), *American Literature since 1900*. Londen: Sphere, 1975, pp. 344-366; idem, *What Was Literature? Class Culture and Mass Society*. New York: Simon and Schuster, 1982; R. Taylor, *Art, an Enemy of the People*. Hassocks: Harvester, 1978; idem, *Beyond Art: What Art Is and Might Become if Freed from Cultural Elitism*. Totowa: Barnes and Noble, 1981), maar waarmee Bourdieu zeker niet te identificeren valt (vergelijk: Bourdieu en Wacquant, 'The Purpose of Reflexive Sociology', p. 84).

3. Bourdieu, *La distinction*, pp. 229; 460; 638.

Bourdieu en de dichotomie

kracht van het materiaal en de analyse ervan. Dit blijkt met name ten aanzien van de populaire smaak helaas niet het geval te zijn, zoals Bourdieu overigens ook zelf al aangeeft. Afgezien van het reeds genoemde probleem van de vragenlijst is daar het feit dat het aantal ondervraagde leden van de volksklasse zo klein is (166 tegenover 584 in de middenklassen en 467 in de hogere klasse) dat men ernstig moet twijfelen aan de informativiteit van de steekproef. De karakterisering van de reële smaak van de volksklasse mag daarom op veel plaatsen (met name waar zij in een duaal systeem gedwongen wordt en/of teruggaat op empirisch dubieuze classificaties van bijvoorbeeld Ortega y Gasset) zuiver speculatief genoemd worden. Vanuit mijn perspectief hoeft dat evenwel geen onoverkomelijk probleem te zijn: menig uitspraak van Bourdieu bevindt zich zo namelijk op een zelfde, dat wil zeggen: vergelijkbaar niveau als die van Adorno - een argument op grond waarvan rigide empiristen zoals Verdaasdonk en Van Rees veel van Bourdieu's thesen als onverantwoord en onwetenschappelijk meenden te moeten verwerpen. Hoewel dit vanuit een empirisch perspectief alleszins acceptabel is, dreigt zo een niet onaanzienlijk deel van Bourdieu's werk uit de aandacht van de wetenschappelijke (dan wel academische) kritiek te verdwijnen. Omdat mijn onderzoek evenwel meer kunst- en literatuurfilosofisch dan empirisch-in-beperkte-zin is, denk ik de speculatieve passages in Bourdieu's werk wel serieus te kunnen nemen en zijn conclusies en systematiek door middel van kritische reflectie 'inhoudelijk' te mogen beoordelen. Ten aanzien van de populaire smaak meende ik al op verschillende punten (de tegenstelling van vorm en functie, de liberaliteit van het populair 'esthetische' oordeel) aan het 'empirische waarschijnlijkheidsgehalte' van Bourdieu's theorie te mogen twijfelen. De nog overeind staande gedeelten van zijn analyse zullen verderop, in samenhang met de conclusies over de hoge cultuur, op hun plausibiliteit worden getoetst.

3. Hoge, legitieme kunst en literatuur.

De behoefte zich als individu of als groep af te zetten van het gewone treffen we daarentegen wel aan bij de liefhebbers van de legitieme kunst en wel in zo'n mate, dat Bourdieu er, net als o.a. Ortega y Gasset, van overtuigd raakt dat dit de belangrijkste drijfveer achter de legitieme smaak is. Essentieel aan de legitieme kunst is dat zij negatief wordt gedefinieerd ten opzichte van de niet-legitieme kunst: 'zuivere' kunst staat als negatie radicaal tegenover de populaire kunst: 'zuiverheid' is daardoor bepaald geen neutraal begrip. Tegenover de 'goût de nécessité' staat de zuivere smaak, de smaak van de vrijheid en de luxe. Volgens Bourdieu worden luxe, vrijheid en onafhankelijkheid 'gemeten' naar hun (vrijgekozen) *afstand* tot armoede en economische dwang en tot degenen die daaraan onderworpen zijn, de lagere klassen.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

Afstand (zowel objectief als subjectief) is een centraal moment binnen de burgerlijke habitus, dat nauw samenhangt met de waarde van de individualiteit. De burger leeft in een wereld waarin, wil men tenminste 'naam' maken, 'de enige manier om (iemand) te *zijn* het *anders* zijn is'. Door anders te zijn, afstand te nemen van het gewone (le commun) onderscheidt men zich en bepaalt men z'n individualiteit. Het gewone is binnen de burgerlijke ervaringswereld een negatief begrip, zoals al mocht blijken uit een zinsnede van Kant hierover: "daß man unter dem Worte *gemein* [...] so viel als das vulgare, was man allenthalben antrifft, versteht, welches zu besitzen schlechterdings kein Verdienst oder Vorzug ist".¹ Hoge kunst nu is volgens Bourdieu het gebied bij uitstek waarin dit gewone (het algemene, het natuurlijke) ontkend kan worden. Dit kan o.a. afgelezen worden uit de positieve waarden binnen de legitieme esthetica, zoals zeldzaamheid, distinctie, uitgelezenheid, uniciteit, exclusiviteit, differentie, onvervangbaarheid, onvergelykbaarheid, originaliteit, bijzonderheid, persoonlijkheid - waarden die diametraal tegenovergesteld zijn aan het gewone, het algemene, het vulgaire, het lichte, het onmiddellijk toegankelijke, het banale, het middelmatige, het alledaagse, het triviale, het gemakkelijke, het populaire, het goedkope, het zinnelijke, het kinderlijke, het primitieve, het dierlijke en het natuurlijke (waaronder ook het natuurlijk-menselijke valt) - waarden die passen bij de populaire 'esthetica' en habitus (al zal die zichzelf niet gauw als 'vulgair' en 'middelmatig' karakteriseren, zodat duidelijk zal zijn waar deze benoeringen dan wel tot stand zijn gekomen).

De legitieme smaak, die dus tegenover de 'goût de nécessité' staat, kent globaal gezien twee sociologische variaties, die elkaar voortdurend het monopolie op de legitimiteit bestrijden.²

De eerste variatie is de *luxe-smaak*. Deze variatie treft men aan in dat deel van de heersende klasse dat over economisch kapitaal beschikt en in aanzienlijk mindere mate over cultureel kapitaal: ofwel de (grote) *bourgeoisie*³. Bourdieu omschrijft deze sociale groep als 'de heersende fractie binnen de heersende klasse'. Deze burgerlijke smaak is bij uitstek *heteronoom*, zij het op een andere manier dan de populaire smaak. De voorkeur van de bourgeoisie

1. Bourdieu, *La distinction*, pp. 570-571. Hier wordt geciteerd uit I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790). Stuttgart: Reclam, 1963, 1981, p. 213 [156-157].

2. Zie voor een concrete, historische analyse van hoe de breuk tussen beide varianten tot stand kwam: Bourdieu, *Les règles de l'art*, pp. 75-164; idem, 'The Field of Cultural Production' en: R. Ponton, *Le champ littéraire en France, de 1865 à 1905. Recrutement des écrivains, structure des carrières et production des oeuvres* (thèse). Parijs: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977. De correspondentie-analyse bevestigt deze gevarieerdheid overigens niet (Blasius en Winkler, 'Gibt es die "feinen Unterschiede"?', pp. 90-91).

3. Het Duitse begrip 'Besitzbürgertum' lijkt hier nog adequater.

Bourdieu en de dichotomie

gaat namelijk uit naar kunst (en kleding, voedsel e.d.) die zowel *succesvol* als *schaars* is, naar goederen, die zoals de uitdrukking wil, 'klasse' hebben of zijn.

Het succes - binnen de burgerlijke visie een intrinsieke garantie voor kwaliteit - van een kunstwerk wordt bepaald door de vraag ernaar, die o.a. groot kan worden als een kunstenaar een belangrijke artistieke prijs wint of wordt opgenomen in een academie; kortom, als gedegen instituties hun esthetische en ethische goedkeuring aan een oeuvre hechten en het, door hun sociale kapitaal erin te investeren, institutionaliseren. In de praktijk betekent dit een voorkeur voor relatief traditionele, gematigd modieuze, duurzaam gebleken kunst - grote prijzen worden nu eenmaal zelden aan debutanten uitgereikt. De burger wenst 'kwaliteit' en geen avantgardistische verrassingen of smakeloosheid: hij wil kunstenaars die 'hun vak verstaan' en een 'perfecte techniek' hebben; die hun publiek op niveau, dat wil zeggen zonder vulgair te worden, weten te behagen¹ en de in hun werk gestelde, algemeen menselijke problemen met humor en ongeneeslijk optimisme weten op te lossen.

De tweede poot, de schaarste, wordt eveneens door de wetten van vraag en aanbod bepaald. Zij garandeert de exclusiviteit van het kunstwerk, een waarde waarmee de burgerlijke smaak zich fundamenteel van de populaire voorkeur onderscheidt. Waarbij zij opgemerkt dat dit aspect in het bijzonder van toepassing is op de beeldende kunst en in aanmerkelijk mindere mate op de literatuur, waar het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid al enkele eeuwen geleden is ingetreden (hetgeen overigens niet wil zeggen dat er altijd gebruik wordt gemaakt van deze mogelijkheid: men denke aan de 'beperkte oplage' waarin boeken en reproducties soms worden verspreid). Het is dan ook waarschijnlijk zinvol om - analoog aan Bourdieu's geïncorporeerde en geobjectiveerde culturele kapitaal - hier een onderscheid aan te brengen tussen materiële en geestelijke (symbolische) exclusiviteit, waarbij het streven naar materiële exclusiviteit typisch zou zijn voor de luxesmaak.

De combinatie van deze twee heteronome criteria leidt in de praktijk tot de materiële toeëigening van *dure* kunstwerken, die uitdrukking en status kunnen verlenen aan de primair economische macht van de bourgeoisie. Wie 'onbetaalbare' en 'volstrekt nutteloze', maar juist daardoor prestigieuze voorwerpen zoals kunstwerken aanschaf, laat zien dat hij zich zulks 'kan permitteren', hetgeen overeenkomsten vertoont met (Veblens) demonstratieve verspilling van rijkdom.²

1. Vergelijk Eco's streven een "neuen, nicht versöhnlichen, hinreichend problemhaltigen und dabei amüsanten Roman" te schrijven (U. Eco, *Nachschrift zum 'Namen der Rose'* (1983). München: dtv, 1986, p. 76).

2. Bourdieu, *La distinction*, pp. 320-321. Zie ook Veblens 'conspicuous consumption' en een passage waarin hij stelt dat: "The superior gratification derived from the use and contemplation of costly and supposedly beautiful products is, commonly, in great measure a gratification of our sense of costliness masquerading under the name of beauty". En: "the canon of expensiveness also affects our tastes in such a way as to inextricably blend the marks of expensiveness, in our

Hoge, legitieme kunst en literatuur

Binnen dit kader veroorzaken vervalsingen van schilderijen groot schandaal: ze ondermijnen de idee van (materiële) exclusiviteit waardoor de burger zich (financieel) opgelicht voelt. In de populaire visie zou dit geen enkele reden tot verontwaardiging zijn: een vakkundig gemaakte, goede, 'net echte' kopie doet qua bruikbaarheid niet onder voor het origineel (zeker niet als zij goedkoper is). Men zou zelfs een zekere sympathie kunnen voelen voor de 'schelm', die met zijn vervalsingen zijn slachtoffers in hun hemd van domheid en ijdelheid zet.¹

Hoe belangrijk de culturele bevestiging van de sociale status voor de bourgeoisie is, blijkt volgens Bourdieu ook uit de voorkeur voor kunstvormen die gelegenheid bieden het eigen sociale aanzien te verhogen: men denke aan het ostentatief, 'in vol ornaat' bezoeken van het theater, de opera of exposities ('t liefst tijdens premières, galavoorstellingen en vernissages), waar men zich volgens een sociale ceremonie kan presenteren aan de 'monde'.² De belangstelling voor literatuur is beperkt: als men al leest, betreft dat meestal historische romans en autotijdschriften.

De burgerlijke smaak kent geen nauw omschreven regels over kwesties als wat af te beelden, hoe af te beelden en of er überhaupt wel afgebeeld moet worden: zowel Rembrandt als de impressionisten worden gewaardeerd. Er bestaat echter wel een beperking die Bourdieu samenvat als 'de eis van de ontkenning van de sociale werkelijkheid'. Al te fel realisme en/of actueel engagement worden niet op prijs gesteld: de niet mis te verstane boodschap van dergelijke kunstwerken bevat maar al te vaak kritiek op de onrechtvaardigheden in de verdeling van economische en politieke macht. De schone schijn en de 'eeuwigheidswaarde' van het lyrische, het (inmiddels) politiek neutrale impressionisme en het luchtige, gematigde hedonisme van het boulevardtheater worden meer op prijs gesteld.

De tweede legitieme hoofdvariatie omschrijft Bourdieu met diverse begrippen: 'intellectuele smaak', 'ascetische smaak', 'zuivere smaak' en 'vrije smaak',³

appreciation, with the beautiful features of the object, and to subsume the resultant effect under the head of an appreciation of beauty simply" (Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, pp. 60-80; 95; 97).

1. Deze gedachte is ontleend aan Wim Zaal, *De verlakkers. Literaire vervalsingen en mystificaties*. Amsterdam: Amber, 1991.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 307. Veblen noemt dit openlijk opeisen van eer 'invidious distinction' - een uitdrukking waarnaar de titel van Bourdieu's werk wellicht (onbewust?) verwijst (Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, p. 35).

3. Bourdieu, 'The Production of Belief', pp. 268; 284; idem, *La distinction*, pp. 321-322; 574-575. Hierbij zij opgemerkt dat Bourdieu niet altijd een even scherp onderscheid maakt tussen de luxe- en de ascetische smaak, bijvoorbeeld als hij legitieme cultuurgoederen als poëzie en filosofie (die hij 'typisch' acht voor de ascetische smaak) tot de categorie van de luxegoederen rekent (Bourdieu, 'Haute couture et haute culture', p. 196).

Bourdieu en de dichotomie

smaken die verbonden kunnen worden aan de praktijken van avantgarde en esthetisme.

Deze smaak is het waarschijnlijkste in de sociale groep die binnen de maatschappelijke verhoudingen een tweeslachtige positie inneemt: de intellectuelen en de kunstenaars.¹ Zij behoren volgens Bourdieu wel tot de heersende klasse, maar zij zijn daarbinnen een gedomineerde fractie omdat zij nauwelijks over economische macht beschikken (net als vrouwen en jongeren). Maar ze bezitten wel cultureel kapitaal: ze vormen binnen Bourdieu's schema de inverse van de bourgeoisie. Hun smaak is hiermee in overeenstemming - het is de radicale negatie van de burgerlijke smaak, wiens behoefte aan materiële toeëigening van exclusieve objecten (het *hebben*) gesubstitueerd is door een gesublimeerde behoefte aan het *erover te hebben*, aan de symbolische toeëigening van wat de heersende fractie voor haar 'arme bloedverwanten' overlaat. Dit verschil kan geïllustreerd worden aan de hand van de verschillen tussen de galerie en het museum, de instelling die voor Bourdieu een belangrijk symbool van de intellectuele smaak is. In de galerie gaat het namelijk uiteindelijk om de aankoop, de materiële toeëigening, de 'privatisering' van het kunstwerk, terwijl de voorwerpen in het museum 'openbaar' en in althans economisch opzicht neutraal zijn en zijn uitgesteld met het oog op hun symbolische toeëigening door degenen die zich niet in de positie bevinden de objecten in materiële zin te bezitten. Een ander, mijns inziens nog veel sprekender symbool van de intellectuele smaak vormt het *boek*, waarvan de symbolische toeëigening over het algemeen veel belangrijker wordt gevonden dan de materiële: boeken worden meestal meer op hun leesbaarheid, op hun 'inhoud', dan op hun waarde als object beoordeeld - hetgeen natuurlijk niet uitsluit dat het boek soms tevens bemind kan worden om zijn handelswaarde, om zijn 'uiterlijk' (kaft, papierkwaliteit e.d.) en om zijn salontafelfähigkeit. Hoewel menig intellectueel een relatief aanzienlijk deel van zijn inkomsten aan de aankoop van boeken en tijdschriften besteedt, wordt het meestal van geen enkel belang geacht of hij zijn geïncorporeerde culturele kapitaal ontleent aan zijn (eigen) geobjectiveerde culturele kapitaal, aan een boek dat hij uit een bibliotheek of van een kennis heeft geleend, of aan een 'kopietje'. Men *bezit* een boek (tekst!) pas als men het *gelezen* heeft²

1. Ofwel in het Duits: das Bildungsbürgertum. Zie voor een bespreking van het begrip 'intellectueel' in dit verband: De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, pp. 15 e.v.

2. Reden wellicht waarom men zich vaak lichtelijk schuldig voelt over het feit dat men nog zoveel ongelezen boeken in de (eigen) kast heeft staan.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

- een activiteit waarvoor men zich zelfs, inderdaad gelijk een kluizenaar, tijdelijk moet terugtrekken uit het sociale leven.¹

De ascetische smaak staat niet alleen tegenover de luxe-smaak (tegen welks neiging tot uiterlijk vertoon en dikdoenerij vaak verzet wordt aangetekend), maar ook tegenover de smaak van het gebrek: "le plaisir pur, c'est-à-dire totalement épuré de tout intérêt sensible ou sensuel en même temps que parfaitement affranchi de tout intérêt social et mondain, s'oppose aussi bien à la jouissance raffinée et altruiste de l'homme de cour qu'à la jouissance brute et grossière du peuple".² Ascese is voor Bourdieu net zo goed als luxe een ontkenning van armoede en sociale actualiteit: luxe en ascese betreffen "deux manières opposées de nier la nature, le besoin, l'appétit, le désir".³ De ascetische visie *idealiseert* zelfs de armoede: zo hebben de intellectuelen (volgens Bourdieu vanuit een soort aristocratie) nooit goed begrepen waarom de populaire klasse - erkend arm - zo materialistisch is en zich steeds weer zo teleurstellend in de schulden steekt voor de aanschaf van 'luxe, maar ziellose en verslavende consumptiegoederen' als kleurentelevisies e.d. De 'museale', 'typisch professorale' instelling is daarentegen voor een belangrijk deel gericht op het uitgestelde genoegen van de contemplatie en de groei van kennis en ervaring - reden wellicht waarom museumbezoek door degenen die zich deze nogal strenge instelling niet voldoende eigen hebben gemaakt, vaak als een saaie, bijzonder inspannende en vermoeiende 'plicht' wordt ervaren.

Hoewel niet ontkend kan worden dat de intellectuele ascese van een andere orde is dan de populaire, gaat het hier zeker niet om een vrije en altijd geïdealiseerde keuze voor dat ascetisch esthetisme, waartoe men als intellectueel kenmerk nu eenmaal veroordeeld is. Het moge waarschijnlijk zijn dat de gemiddelde intellectueel relatief weinig waarde hecht aan geld en materiële welstand, maar deze habituele overtuiging kan, net als bij de volksklasse, ook uitgelegd worden als 'amor fati' of zelfs als 'goût de nécessité'. Het lijkt zelfs zeer onwaarschijnlijk dat onze gemiddelde intellectueel een hogere beloning af zou slaan: wie het voor een assistentenloon doet, hoeft, ondanks alle kostbare en 'sublieme' vrijheden die het doen van wetenschappelijk onderzoek biedt, bepaald niet tevreden te zijn over de rechtvaardigheid van de beloning, vooral als blijkt dat de hoogte van de beloning zowel onder

1. 'Kluizenaar' wordt hier met 'asceet' geassocieerd - begrippen die elkaar natuurlijk maar ten dele overlappen. Eenzaamheid en genot hoeven elkaar geenszins uit te sluiten (je kunt in je eentje enorm genieten van een boek of van de zon), evenmin als dat een omvangrijk sociaal leven garant staat voor welke soort van genot dan ook. Genoemde associatie speelt bij Bourdieu wel een rol, bijvoorbeeld in zijn nogal tendentieuze beschrijving van het malthusianisme van de kleine omhoogstrevende burgerij, die zich niet zozeer het seksuele genot, maar vooral de geneugten van het grotegezinsleven ontzegt (Bourdieu, *La distinction*, 389).

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 576.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 284.

Bourdieu en de dichotomie

collega's als ten opzichte van de overige maatschappij in de praktijk geldt als indicatie voor de waarde van de geleverde arbeid: "Le décalage entre le capital économique et le capital culturel [...] est sans aucun doute un des fondements de leur propension à contester un ordre social qui ne reconnaît pas pleinement leurs mérites".¹ Hierbij kan natuurlijk opgemerkt worden dat strikt genomen niemand 'vrij' is: zo wordt, zoals Bourdieu (in navolging van Marx) zelf ook aanstipt, een psychiater of architect door zijn beroep 'gedwongen' tot grote, luxe uitgaven om zijn praktijk en zijn voorkomen representabel te houden, zijn klantenkring op peil te houden en zijn kredietwaardigheid te bewijzen, kortom: zijn sociale kapitaal te reproduceren. Deze paradox komt vermoedelijk o.a. voort uit het feit dat Bourdieu de 'nécessité' niet alleen aan de habitus van een specifieke klasse koppelt, maar ook de habitus in het algemeen omschrijft als 'nécessité incorporée'.² Tegenover deze 'gedwongen luxe', staat natuurlijk wel dat dit in het persoonlijke budget zelden tot eenzelfde 'armoede' en 'onvrijheid' leidt als bij de volksklasse. Het lijkt daarom toch zinvol de term 'goût de nécessité' te blijven reserveren voor de smaak van de volksklasse.

Een volgend punt van overeenkomst tussen de 'zuivere' en de burgerlijke smaak zou het streven naar distinctie zijn (al kon men hier een onderscheid maken tussen materiële, geobjectiveerde en geestelijke, geïncorporeerde exclusiviteit): bij alle tegenstellingen tussen de culturele praktijken van de verschillende fracties van de heersende klasse moet men volgens Bourdieu niet vergeten "qu'elles ont en commun la recherche de l'appropriation *exclusive* des biens culturels légitimes et des profits de distinction qu'elle procure".³

Een ander verschil tussen de populaire en de esthetische (hier wel bijzonder Nietzscheaans geformuleerde) instelling is dat de laatste elke vorm van betrokkenheid afwijst: zij is onthecht, ongeïnteresseerd, onverschillig, acht hartstocht en ernst vulgair, ontrend en gewelddadig en zij wil niet verleid, meegesleept of onderworpen worden, dat wil zeggen: haar onafhankelijkheid verliezen - een houding die men volgens Bourdieu pas kan ontwikkelen als men geen al te grote zorgen om het dagelijkse bestaan kent. Dit zou niet alleen moeten blijken uit het feit dat er een positieve samenhang is tussen de grootte van iemands culturele kapitaal en de voorliefde voor eenzame (en goedkope) wandelvakanties in de bergen ver boven het medemenselijk gedruis in een drukke badplaats (van welk kaliber dan ook), maar ook uit het

1. Bourdieu, *La distinction*, pp. 326-331.

2. Elster kiest dit als voorbeeld van Bourdieu's 'inconsistentie' en 'trivialiteit' (Elster, 'Snobs', p. 12).

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 197 (cursief van M.S.L.).

Hoge, legitieme kunst en literatuur

feit dat er met een stijgend opleidingsniveau een groeiende bereidheid is het oordeel over een afbeelding los te koppelen van het oordeel over het afgebeelde en de 'vorm' belangrijker te vinden dan de 'functie': degenen met het grootste culturele kapitaal zijn opvallend goed in staat elk object of elke gebeurtenis (tot en met een auto-ongeluk) esthetisch (dat wil zeggen: niet primair affectief en/of ethisch) waar te nemen - een vermogen dat in de ogen van de lagere klassen al gauw overbodig of zelfs 'pervers' is, zeker waar het er genoeg in schept de maatschappelijke fatsoensregels (overigens meestal slechts symbolisch) te schenden. Waarmee ik ben aangekomen bij een belangrijk verschil tussen de intellectuele en de burgerlijke esthetica: de bourgeoisie verlangt van kunst dat deze de sociale werkelijkheid loochent, terwijl de intellectuelen er eerder een *symbolische bestrijding* van verwachten.

Hierbij zij opgemerkt dat in bovenstaande schets van de variaties vooral aandacht is besteed aan de extreme kapitaalverschillen tussen bijvoorbeeld enerzijds docenten en anderzijds werkgevers. Zo'n chiastische beschrijving wil echter niet zeggen dat de verschillende kapitaalsoorten altijd asymmetrisch zijn verdeeld: men denke met name aan de vrije beroepen, waarin een hoog inkomen en een groot cultureel (en sociaal) kapitaal elkaar geenszins uitsluiten. Het betreft hier, om binnen Bourdieu's metaforiek te blijven, de 'superdominante fractie van de heersende klasse', die zich - begrijpelijkerwijze - in hoge mate solidariseert met de bestaande (morele) orde.

Bovendien kan erop gewezen worden dat er, ondanks positionele overeenkomsten, ook grote (belangen)tegenstellingen kunnen bestaan tussen de verschillende subfracties van de gedomineerde fractie van de heersende klasse. Het feit dat ik in mijn betoog tot nu toe niet ben ingegaan op bijvoorbeeld de verschillen tussen kunstenaars en intellectuelen, tussen schrijvers en hun critici, was niet bedoeld om te verhullen dat beide groepen radicaal van instelling en mening kunnen verschillen ten opzichte van de waarde en betekenis van begrippen als intellect, gevoel, kitsch en ascese. Zo kan de kunstenaar de 'pedante', 'serieuze', 'steriele' en 'achterlopende' schoolmeester en geleerde met dezelfde intensiteit verachten als waarmee hij de burger (groot en klein) veracht.¹ Het complement hiervan vinden we in het grote wantrouwen bij menig intellectueel tegenover de avantgardistische preoccupatie met weinig verheven en verheffend geachte genres als kitsch, porno en de Amerikaanse popcultuur (men denke aan sommige eerste reacties op het werk van Jeff Koons).

1. Bourdieu noemt de ascetisch-esthetische levensstijl waartoe docenten zijn 'veroordeeld' met enig medelijden "variante plus austère du style de vie artiste" (Bourdieu, *La distinction*, p. 326).

Bourdieu en de dichotomie

Bourdieu gaat met name in op de tegenstelling tussen de burgerlijke en de 'zuivere' smaak, in verband waarmee hij vooral naar de esthetica van Kant verwijst. Tegenover het burgerlijke criterium van het (commerciële) succes stelt de 'zuivere' smaak de *autonomie* van het kunstwerk: de (symbolische) waarde van kunst is vóór alles afhankelijk van de mate waarin zij haar immanente logica volgt en in eerste instantie onverschillig en/of afwijzend staat ten opzichte van 'wereldse', baatzuchtige zaken als geld, succes, status en macht - een thema waaraan in de inleiding op dit hoofdstuk al enige aandacht werd geschonken. 'Succes' functioneert in deze praktijk als een handzame graadmeter om de mate van heteronomie te bepalen: gebrek aan succes bij zowel de volksklasse als bij de bourgeoisie is een indicatie voor de belangeloosheid en originaliteit van het kunstwerk. Dit zou verklaren waarom binnen de zuivere smaak de poëzie zo'n hooggewaardeerd genre is: de winsten zijn daar namelijk consequent laag.

Gebrek aan succes is echter geen voldoende bewijs voor artistieke kwaliteit: ook hier zijn erkennende instanties nodig. De erkenning wordt in dit geval echter niet geleverd door de markt of gedegen instituties, maar door het prestige van individuele 'kenners' (veelal collega-kunstenaars) die in eerste plaats uit liefde voor het autonome kunstwerk menen te handelen. Dit ontlokt Bourdieu de opmerking dat er in de praktijk van het geloof in de autonomie geproduceerd wordt voor de producenten: 'l'art pour l'art' zou eigenlijk 'l'art pour les artistes' betekenen.¹

Hoewel de zuivere smaak ook tegenover de 'barbaarse' smaak van de volksklasse staat, kunnen de anti-burgerlijke motieven zo sterk zijn dat men dat probeert te rehabiliteren, wat juist door de luxesmaak zo streng wordt afgewezen (zoals in het geval van de avantgardistische belangstelling voor de populaire kitsch). Deze recalcitrantie verklaart ook de tweeslachtige houding ten opzichte van het engagement. Enerzijds wordt dit afgewezen om zijn opzichtige heteronomie, maar anderzijds kan het gewaardeerd worden om zijn agressiviteit ten opzichte van de burgerlijke kunst- en levensopvatting. Toch is volgens Bourdieu zo'n alliantie op grond van de structurele homologie in de maatschappelijke positie tussen een overheerste fractie en een

1. Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', pp. 331-332 Zie ook: Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', p. 236). Deze opmerking zinspeelt op het feitelijk elitaire karakter van een verschijnsel waarvan zo vaak wordt beweerd dat het het algemene belang dient - een 'verwijf' dat voorlopig gepareerd kan worden met Benjamins uitspraak: "Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden" (W. Benjamin, 'Der Autor als Produzent' (1934), in: F.J. Raddatz (red.), *Marxismus und Literatur* II. Reinbek: Rowohlt, 1974, 1969¹, p. 273). Een en ander kan historisch gekoppeld worden aan de opkomst en bloei van de kunstenaarsroman, waarin het schrijven zelf gethematiseerd wordt - een genre dat voor niet-collega's wellicht minder aantrekkelijk zal zijn. De Swaan stelt in dit verband de term 'kunstkunst' voor die tegenover de heteronome 'gunstkunst' staat (De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, p. 7).

Hoge, legitieme kunst en literatuur

overheerste klasse zwak en hoogstens tijdelijk en zal de sympathie onder intellectuelen en kunstenaars voor de populaire 'cultuur' nooit werkelijk prevaleren. In esthetische termen uitgedrukt betekent dit dat het geloof in de autonomie het belangrijkste concept blijft waarmee deze zuivere vorm van legitieme kunstbeleving gedefinieerd moet worden. Dat neemt niet weg dat kunstenaars en intellectuelen (zoals Bourdieu zelf) zich in alle oprechtheid kunnen opwerpen als kampioen van de overheerste klasse en daarbij bereid zijn de symbolische vrijheden die de burgerij haar arme bloedverwanten heeft moeten toestaan, af en toe werkelijk te exploiteren ten behoeve van de onderdrukten, zelfs als men moeite blijft houden met de materialistische, weinig 'geestelijke' en/of ascetische instelling van degenen namens wie men spreekt.

Een belangrijk aspect van de zuivere smaak is de *negatie* (van de heteronomie, van de traditie) en in dit opzicht onderscheidt de habitus van de intellectuelen en kunstenaars zich in abstracto niet van die van de overigens vaak zo hartstochtelijk bestreden en/of bekritiseerde burger.¹ Ook hier is individualiteit een centrale waarde: wie naam wil hebben, moet anders zijn, opvallen, zich onderscheiden, afstand nemen van de rest.² Een eigen smaak en/of stijl hebben geldt hier als één van de hoogste uitdrukkingen van persoonlijke beschaving en kwaliteit. Dit geldt mutatis mutandis tevens voor het kunstwerk. Wil dat origineel zijn, dan moet het negatief verwijzen naar kunstvormen die zelf al een negatie (of een negatie van een negatie) blijken te zijn. Dit leidt tot een hoogontwikkelde en hoogst ironische kunst, die geen plaats kent voor naïeve produktie en beschouwing, noch voor de populaire idee dat kunst de natuur (onmiddellijk) zou (moeten) navolgen: om waardevolle kunst te kunnen scheppen of zelfs maar te 'begrijpen', moet men goed ingevoerd zijn in haar steeds omvangrijkere geschiedenis. Hoewel dit een hoogontwikkelde en autonome kunst oplevert, sluit dit mechanisme de cultureel incompetenten, de ongeschoolden (in het bijzonder de volksklasse) buiten en heeft dit de 'zuivere' kunst de naam gegeven elitair te zijn en dat zelfs steeds meer te worden. Hetgeen in een zich democratisch noemende samenleving een lastig te beoordelen ontwikkeling is.

Toch blijkt er niet alleen van de zijde van het (grote) publiek, maar ook aan de kant van de kunst zelf (waarmee de auteurs zich veelal identificeren) weerstand te kunnen optreden tegen de idee dat de literaire techniek steeds

1. Zo kan erop gewezen worden dat de kritiek op de burgerij meestal niet zozeer haar (esthetische, politieke of morele) grondbeginselen betreft, maar meer de ervaring dat zij daar niet radicaal of consequent genoeg in is (De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, p. 13).

2. Het belang van de afstand zou verklaren waarom Brechts vervreemdingsbegrip ook voor niet-geëngageerde intellectuelen acceptabel is (Bourdieu, *La distinction*, p. 568, noot 6).

Bourdieu en de dichotomie

verder gespecialiseerd en ontwikkeld moet en/of kan worden. Men herinnere zich bijvoorbeeld de opmerkingen van Eco, die in 1983 stelde dat de moderne, iconoclastische avantgarde 'niet meer verder kon'¹ en die daarom overging tot het postmodernisme, waarin teruggerepen kon worden op oudere, misschien zelfs 'populaire' vormen en technieken. Dat dit niet tot een minder erudiete literatuur hoeft te leiden, moge blijken uit het accent dat Eco's postmodernisme op de ironische toespeling legt. De postmoderne roman kan, ondanks de soms ongeken- de oplagecijfers, in dit opzicht dan ook nauwelijks populair (dat wil zeggen: geschapen met het oog vooral op de volksklasse) genoemd worden.

Maar ook ver voor de introductie van de term 'postmodern', tijdens de hoogtijdagen van de esthetica van het modernisme, bleek de last van de geschiedenis ook de kunst en/of de kunstenaars te zwaar kunnen worden. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de o.a. al door Ortega y Gasset gesignaleerde, hoog-moderne neiging met elke (en niet alleen met de recentere) traditie te willen breken. Deze tendens (die nauw lijkt samen te hangen met de volgens Bourdieu typisch burgerlijke en intellectuele originaliteitscultus) zou onder meer kunnen verklaren waarom er in zo veel moderne kunst aangeknoopt wordt bij de primitieve (oorspronkelijke!) kunstvormen en -technieken uit de prehistorie, van (verre) natuurvolkeren en/of van kinderen.² Het is evenwel de vraag of deze drang naar het naïeve van dezelfde orde is als de populaire behoefte aan naïviteit, die door haar ethische en conformistische oriëntatie wel eens minder naïef zou kunnen zijn dan het esthetische naïviteitsideaal voorschrijft (men denke aan de bezwaren van de populaire smaak tegen de kinderlijke, weinig ambachtelijke werkwijze van menig modern kunstenaar).

Toch lijkt het onmogelijk deze twee vormen van naïviteit volledig van elkaar te scheiden, al was het maar omdat sommige kunstenaars en intellectuelen het authentiek-naïeve ook bij de volksklasse menen te kunnen vinden. Het feit dat Bourdieu het nodig vindt zijn lezers te waarschuwen voor deze misvatting, duidt er ook op dat zij wel degelijk een zeker (uiteraard subjectief) realiteitsgehalte heeft. Natuurlijk kunnen we proberen analoog aan de dichotomie in de kunst en de literatuur twee soorten naïviteit te onderscheiden (een authentieke naast een inauthentieke; een zuivere naast een onzuivere; een intellectueel-artistieke naast een populaire; een specifieke naast een niet-specifieke; een hoge naast een lage; een bewuste naast een onbewuste,

1. Eco, *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*, p. 78.

2. Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', p. 257. Met betrekking tot de literatuur kan men hier denken aan de rauwheid van (zogenaamd) bijna-ongeletterde auteurs als Jean Genet, Ben Borgart en Charles Bukowski.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

etc.). Ook kunnen we vanuit het algemeen wetenschappelijke verlangen naar helderheid en eenduidigheid de kwalitatieve verwarring rond dit soort begrippen in alle nuchterheid afdoen als het resultaat van het al eerder bekritiseerde essentialisme in de kunstfilosofie, dat zich wel moet beroepen op extreem vage en flexibele gemeenplaatsen, waardoor het niet zal verbazen dat een begrip soms zelfs tegengestelde betekenissen kan hebben.¹ Maar het is vermoedelijk zinvoller en inspirerender er vanuit te gaan dat de meerduidigheid van het begrip 'naïviteit'² ons op het spoor zet van een fundamentele ambivalentie binnen de esthetica en de dichotomietheorie, op grond waarvan we mogen aannemen dat zowel de hoge, legitieme als de lage, populaire esthetica neigt tot zowel traditie als naïviteit, tot zowel conventies als geheugenverlies.

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk reeds werd opgemerkt, legt Bourdieu het accent voornamelijk op het sociologisch-subjectieve aspect van de esthetische waarneming. Het gaat hem dus niet zozeer om de vraag welke eigenschappen het kunstwerk in esthetisch opzicht waardevol maken, maar meer om de vraag waarom en hoe de 'goede' recipiënt het (habituële) vermogen heeft verkregen objecten autonoom en los van hun 'inhoud' waar te nemen, dat wil zeggen: ze te beschouwen "dans leur forme et non dans leur fonction".³ Aan de zijde van de autonome producent meent Bourdieu te kunnen constateren dat deze ten koste van de 'inhoud' voorrang geeft aan dat waarin hij meester is, namelijk aan vorm en stijl.⁴ Ook hier blijkt de (mijns inziens ten dele valse) tegenstelling tussen vorm en functie dus weer van groot belang te zijn voor zijn classificatieschema.

Ofschoon de kunst het gebied is dat speciaal is ingesteld op de esthetische houding, hoeft deze instelling zich geenszins alleen te richten op wat de officiële status van kunstwerk heeft verworven: zij kan zich ook uitbreiden tot nog niet gewijde, primitievere voorwerpen (zoals kitsch- en gebruiksvorwer-

1. Zie Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic', pp. 205-206; en Verdaasdonks bezwaren tegen de zogenaamde 'tekstgerichte' (hermeneutische) literatuurwetenschap (H. Verdaasdonk, 'Literatuursociologie', in: R.T. Segers, *Vormen van literatuurwetenschap. [...]*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985, pp. 120-121).

2. Net als het verwante begrip 'eenvoud', dat zowel in de hoge, legitieme smaak als in de lage, illegitieme smaak een (dis)kwalificerende betekenis kan hebben. Zie in dit verband ook: S. Hiller (red.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londen etc.: Routledge, 1991 en: Ch. Helfer, 'Zum Verhältnis von Trivialität und Primitivität' (in: H. de la Motte-Haber (red.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Frankfurt: Klostermann, 1972, pp. 255-260), die de termen 'primitiviteit' en 'trivialiteit' aan het 'niet-gespecialiseerd-zijn' koppelt.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. III.

4. Vergelijk dit met de reeds in hoofdstuk II aangehaalde opmerkingen van Lotman over het auteursbelang.

Bourdieu en de dichotomie

pen) en natuurlijke objecten.¹ Volgens Bourdieu heeft het zelfs een bijzonder distinctief effect als de culturele kapitalist zijn neiging tot verfijning, sublimatie en stilering uitstrekt tot elke handeling en elk levensgebied, zoals koken, kleden, wonen, bloemschikken, wijndrinken, autorijden, reizen, vriendschappen sluiten - activiteiten die daarmee tot 'kunst' verheven worden. Wie bewust, maar speels de 'kunst van het reizen' beoefent, voelt zich allicht van een hogere, gewijdere orde dan wie zich alleen maar zo efficiënt mogelijk van A naar B moet verplaatsen.²

Het distinctiemotief is voor de legitieme smaak zo essentieel dat in Bourdieu's ogen het culturele legitimeringsproces verloopt volgens een 'dialectiek van distinctie en pretentie', die tevens de oorsprong vormt van de 'eeuwige' veranderingen in de mode en de smaak.³ Deze dialectiek zou niet alleen verklaren waarom bij een stijgend opleidingsniveau ook de voorkeur voor de moeilijker werken uit de legitieme cultuur groeit (Bach, filosofische essays) of voor werken die nog niet zijn opgenomen in de canon; ook zou zij duidelijk maken waarom bepaalde genres (zoals operettemuziek) en de bekendere werken van de legitieme kunst (zoals *Rhapsody in blue*, *Rhapsodie hongroise*, *Die schöne blaue Donau*) op grond van hun relatief grote verspreiding en/of populariteit *automatisch* door kenners en specialisten als vulgair (ge vulgariseerd) zouden worden versmaad.⁴ Dit laatste aspect staat evenwel haaks op

1. Dit laatste lijkt me echter niet specifiek voor de legitieme smaak (zie ook paragraaf 5).

2. Overbodig te melden dat de hedendaagse reclame hier vol overgave op inspeelt.

3. Zie in dit verband ook Veblen: "The canon of beauty requires expression of the generic. The 'novelty' due to the demands of conspicuous waste traverses this canon of beauty, in that it results in making the physiognomy of our objects of taste a congeries of idiosyncrasies; and the idiosyncrasies are, moreover, under the selective surveillance of the canon of expensiveness" (Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, p. 110). Veblen stelt overigens niet dat de stijlveranderingen zelf worden ingegeven door de distinctieve drang naar demonstratieve verspilling: zij zijn wel degelijk gericht op een esthetische bevrediging: "but as each innovation is subject to the selective action of the norm of conspicuous waste, the range within which innovation can take place is somewhat restricted. The innovation must not only be more beautiful [...] than that which it displaces, but it must also come up to the accepted standard of expensiveness" (pp. 122-123); "The law of conspicuous waste does not account for the origin of variations, but only for the persistence of such forms as are fit to survive under its dominance" (p. 118).

4. Dit mag ernstig betwijfeld worden. Weliswaar bestaat de neiging, maar het is lang niet altijd het geval: de Vijfde en Negende van Beethoven zijn heel bekend, maar gelden niet als esthetisch minderwaardig. Onderzocht zou dus moeten worden van welke specifieke factoren Bourdieu's dialectiek afhankelijk is (zie bijvoorbeeld: L. Matthes, 'Lob der "Kenner" - Mißerfolg bei den "Massen"? Bedingungsfaktoren von Rezeptionsdivergenzen am Beispiel Diderots im deutschsprachigen Raum seit 1945', in: *Komparatistische Hefte* 13 (1986), p. 58). In *Les règles de l'art* heeft Bourdieu zijn wet overigens afgezwakt tot een proces "presque mécanique" (p. 181).

het in intellectuele kringen aangehangen ideaal van de cultuurspreiding,¹ ten opzichte waarvan dan ook, overeenkomstig de tweeslachtige sociale positie, een zeer ambivalente houding wordt ingenomen.

Het is duidelijk dat Bourdieu, althans in *La distinction*, weinig vertrouwen heeft in dit ideaal. Niet alleen twijfelt hij aan de haalbaarheid ervan in een maatschappij waarin in zijn ogen alles om distinctie en concurrentie draait, ook plaatst hij (mijns inziens aanzienlijk minder redelijk) vraagtekens bij de verstandelijke en morele integriteit van degenen die zeggen dat zij de cultuur als gemeengoed graag met iedereen zouden delen: "L'amour de l'art est pensé comme une forme sécularisée de l'amour intellectuel de Dieu', amour 'd'autant plus heureux, à en croire Spinoza, que plus d'hommes en jouissent".² Bourdieu doet dit af met het vermoeden dat het hier weinig meer betreft dan een mooie mystieke illusie waar in de praktijk niet veel van terecht komt en die door haar aanspraak op universaliteit in de eerste plaats functioneert als ideologische rechtvaardiging van de geprivilegieerde intellectuele positie - een beoordeling die natuurlijk nauw samenhangt met zijn definitie van het kunstwerk als "un rapport de distinction réalisé, fait chose".³ Ook zou achter de culturele zendingsdrang wel eens voornamelijk het eigenbelang van de producent kunnen steken die de markt wil veroveren, maar eerst nog zijn publiek moet scheppen.⁴

Bourdieu heeft evenmin veel op met de intenties van kunstenaars en intellectuelen die aanknopen bij (zijns inziens veelal geïdealiseerde) populaire vormen: zij zouden dit globaal gesproken minder uit werkelijke belangstelling voor de volksklasse doen dan om tussen hun concurrenten op te vallen - een strategie die weliswaar riskant is, maar juist daardoor des te meer effect kan hebben:

la manière la plus facile, donc la plus fréquente et la plus voyante, d'épater le bourgeois' en prouvant l'étendue du pouvoir de constitution esthétique ne consiste-t-elle pas à transgresser toujours plus radicalement les censures éthiques (en matière sexuelle par exemple) que les autres classes se laissent imposer jusque sur le terrain de ce que la disposition dominante constitue comme esthétique? Ou, plus subtilement, à constituer comme esthétiques des objets ou des ma-

1. De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, pp. 36 e.v.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 251. Zie ook De Swaan: "cultuuruitingen worden in het gebruik niet opgebruikt: hoe meer genietters, hoe meer kunstgenot. De kunst kan niet op" (De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, p. 37).

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 251.

4. Zie over het zendingsmotief ook: Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, pp. 223-224 e.v.

Bourdieu en de dichotomie

nières de les représenter qui sont exclus par l'esthétiques dominante du moment ou des objets constitués esthétiquement par des "esthétiques" dominées?¹

Een andere drijfveer hier is volgens Bourdieu de habitueel gedicteerde, ideologische strategie van intellectuelen de schijnbare universaliteit en ruimhartigheid van hun culturele instelling te demonstreren aan de hand van objecten die sociaal zo ver van hen af staan, dat ze niet meer bedreigend maar alleen nog maar amusant zijn. En wie beweert in de eerste plaats het algemeen culturele belang te willen dienen, "oublie que la classe dominante se définit précisément par le fait qu'elle a un intérêt particulier pour les affaires dites d'intérêt général parce que les intérêts particuliers de ses membres sont particulièrement liés à ces affaires".² Maar ook als er wel serieus gewerkt wordt aan cultuurspreiding, kan er aan de zuiverheid van de motieven getwijfeld worden: wie de eigen smaak, het eigen klassebepaalde classificatiesysteem tot algemeen ideaal verheft, maakt zich schuldig aan zelfgenoegzaamheid en/of een onwaarschijnlijk geloof in het perfecte toeval. Ook kan men dergelijke intellectuelen 'geestelijk kolonialisme' verwijten, omdat zij in dit verband zorgvuldig zwijgen over het Bourdieuaanse feit dat dat wat kunst heet, de uitkomst is van conflicten in het culturele veld en tussen de sociale klassen, waarbij het (ongelijk verdeelde) bezit van geïncorporeerd cultureel kapitaal van doorslaggevende betekenis is. Binnen onze hooggedifferentieerde (klassen)maatschappij is legitieme cultuur 'nu eenmaal' een "produit de la domination prédisposé à exprimer et à légitimer la domination".³ Dit in tegenstelling tot de cultuur van minder of niet gedifferentieerde samenlevingen, waarin de middelen ter toeëigening van het culturele erfgoed voor iedereen min of meer even toegankelijk zijn en waarin cultuur *dus* niet de functie van kapitaal kan hebben - een opmerking die te vergelijken is met Schillers speculatie over de culturele verhoudingen in de 'homerische' wereld. Deze rechtstreekse koppeling van de graad van maatschappelijke differentiatie aan de mate waarin cultuur als kapitaal kan voorkomen doet begrijpen waarom Bourdieu niets voelt voor de visie van Daniel Bell, in wiens 'postindustriële' samenleving de cultuur steeds ongedifferentieerder wordt, een verzet dat impliciet ook tegen Adorno's begrip van de valse algemeenheid van de cultuurindustrie lijkt te zijn gericht.

Eén en ander zou moeten verklaren waarom kunstenaars en intellectuelen per saldo een zeer ambivalente houding ten opzichte van de idee van een culturele democratisering innemen: men zoekt publiek en moet z'n bestaan

1. Bourdieu, *La distinction*, pp. 49; 321.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 518.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 252.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

rechtvaardigen (wat verspreiding en expansie impliceert), maar men moet tegelijkertijd *voor alles* zijn exclusiviteit en distinctie, "seule base objective de leur rareté" beschermen.¹

In hoeverre deze analyse voor Frankrijk klopt, valt moeilijk na te gaan: geheel onwaarschijnlijk klinkt zij in elk geval niet. Voor de Nederlandse situatie lijkt ze met name door een principiële gebrek aan mondainiteit en een traditionele overdaad aan leermeesters echter minder adequaat. Waarmee de gedachte dat er ook oprechte cultuurspreiders kunnen zijn, aan realiteit wint (al is daarmee uiteraard nog niets gezegd over de haalbaarheid van hun project). Desalniettemin kan men ook hier te lande menig voorbeeld vinden bij de stelling dat kwaliteit en kwantiteit omgekeerd evenredig aan elkaar zijn gerelateerd, dat (goede) kwaliteit per definitie schaars is² en dat wat 'iedereen' mooi vindt, het niet (meer) kan zijn. Men voelt zich nu eenmaal geen unieke persoonlijkheid of uitverkoren individu als men met tienduizenden anderen door een Van Gogh-tentoonstelling schuifelt of de eerste maten van Beethovens Vijfde te horen krijgt. Onderscheidingsdrang is bij Bourdieu een belangrijk aspect van de legitieme smaak, al zij ook hierbij opgemerkt dat deze behoefte, gezien het habituele karakter ervan, pas werkelijk effectief kan zijn als men zich er niet van bewust is en het een 'natuurlijke', onbedoelde instelling is. De 'geboren' bourgeoisie is er helemaal niet op gespitst zich te onderscheiden: haar voorkeur voor rust, afstand, discretie, understatement en elegantie en haar afkeer van overdrijving en pretenties zitten haar 'in het bloed', waardoor zij het privilege geniet niet over haar vanzelfsprekende distinctie te hoeven nadenken. Dit in tegenstelling tot de verafschuwde pretentieuze snob en parvenu, die zich in de ogen van de gezeten burgerij in het bijzonder diskwalificeren door hun *bewust* nagestreefde en daarom onnatuurlijke en onechte distinctie.

De 'tragiek' van deze sociale dialectiek zit vooral in de 'goede culturele wil' (bonne volonté culturelle) van de opkomende middenklasse of kleine burgerij, die zich wel degelijk aangetrokken voelt tot de grote cultuur en haar prestige, maar volgens de distinctiewetten per definitie een voorkeur aan de dag legt voor de verkeerde werken ervan. De dialectiek van distinctie en pretentie zou feilloos bewerkstelligen dat alle tot dan toe grote cultuur devalueert en 'fout' wordt zodra er een sociaal bredere belangstelling voor ontstaat: op 't moment namelijk dat een bepaald object bij een groter en een maatschappelijk in minder aanzien staand publiek geliefd wordt, verliest het zijn kracht als teken van exclusiviteit en 'moeten' de bezitters van het grote culturele kapitaal ijlings op zoek naar andere voorwerpen die hun uitgelezen-

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 254.

2. Zie bijvoorbeeld: Mooij, 'De zin van een literaire canon', p. 129.

Bourdieu en de dichotomie

heid en hun culturele monopoliepositie kunnen symboliseren.¹ Men zou dit kunnen zien als de inverse van het lot van koning Midas: wat goud was, verandert door de aanraking van de kleinburger in steen en schroot.² Zodat het niet zal verwonderen dat deze ongelukkige houding van de middenklasse ten opzichte van kunst vooral door onzekerheid en angst wordt gekenmerkt, waaraan deze probeert te ontsnappen door zich met veel ijver af te zetten tegen de ordinaire, onveredelde 'smaak' van de maatschappelijk nog lager gesitueerde volksklasse.

Daarmee ben ik we aangekomen bij een derde hoofdvariatie van de smaak: de 'goût moyen' met de daarbij horende 'art moyen' en 'culture moyenne'. Deze 'gemiddelde smaak' of 'smaak van het (maatschappelijke) midden' richt zich enerzijds op de bekendste en meest toegankelijk, kortom 'lagere' werken van de legitieme kunst, maar anderzijds ziet hij tegelijkertijd de 'grotere' werken van de illegitieme kunst (zoals de muziek van Jacques Brel) voor 'grote' cultuur aan en neemt hij, net als de volksklasse, geen principiële onderscheid waar tussen een literair werk en de verfilming ervan, tussen echt en imitatie, tussen het verzamelen van antiek en het verzamelen van suikerzakjes en tussen de (passieve) lectuur van een zogenaamd 'kwaliteitsweekblad' en culturele participatie. Deze eclectische vermenging van lichte en/of verouderde producten van de legitieme cultuur met het edelste van de massaproductie is het gevolg van de culturele allodoxie waarvan de middenklassen het slachtoffer zijn. Enerzijds koestert men een grote en rigide, maar ongedifferentieerde en slaafs-conformistische verering voor de hoge cultuur; anderzijds ontbreekt het aan voldoende kennis en voldoende verfijnde classificatiestructuren ('gevoel') om de juiste, legitieme toon te treffen. Bourdieu wijst overigens de *televisie* aan als een belangrijke basis van de 'goût moyen', waarbij hij zich overduidelijk ergert aan de zogenaamde 'culturele programma's', waarin de 'tastemakers' hun (geïnstitutionaliseerde) culturele kapitaal te gelde maken om de kijker te doen geloven dat hun 'variété' nog culturele kwaliteit bezit.³ Bourdieu benadrukt in dit verband evenwel nogmaals dat het antwoord op de vraag, of een bepaald object tot de 'middelmatige cultuur' moet worden gerekend, minder afhangt van zijn objectieve eigenschappen dan van de willekeur van de dialectiek van de distinctie:

1. "La divulgation dévalue; les biens déclassés ne sont plus classants; des biens qui appartenaient aux *happy few* deviennent communs. Ceux qui se reconnaissaient comme *happy few* par le fait de lire *l'Éducation sentimentale* ou Proust, doivent aller à Robbe-Grillet ou, au-delà, à Claude Simon, Duvert, etc." (Bourdieu, 'La métamorphose des goûts', p. 170).

2. Ook de fabel van de haas en de egel lijkt hierop van toepassing (Rittner, 'Geschmack und Natürlichkeit', p. 376).

3. Bourdieu, *La distinction*, pp. 375-376. Zie ook: De Man, 'Pierre Bourdieu: "Ik denk dat de geschiedenis pas begint"', pp. 26-27.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

comme en témoigne le fait que le même objet aujourd'hui typiquement 'moyen' a pu entrer hier dans les constellations de goûts les plus 'raffinées' et le pourra à nouveau demain, ou même dès aujourd'hui, par un de ces coups de force d'esthète, capables de réhabiliter les objets les plus discrédités.¹

Een ander verschijnsel uit de middencultuur vormt de kenner van ongewilde 'cult'-genres als film, jazz, strips, science fiction of de detective, een expertise die door de 'grootgrondbezitters van het schoolkapitaal' bijna vanzelfsprekend als surrogaat wordt veracht of genegeerd. Het feit evenwel dat deze autodidacten buiten het geïnstitutionaliseerde culturele kapitaal om eigen 'ketterse', alternatieve legitimeringsinstanties proberen te scheppen (genreprijsen, archieven, musea, festivals, tijdschriften), wijst, meer of anders dan in de culturele praktijk van de volksklasse, wel in de richting van een *tegen*cultuur, die, ondanks haar anti-institutionele oorsprong, naar algemene culturele erkenning streeft - en lang niet altijd zonder succes, zoals men ten aanzien van een aantal van de bovengenoemde genres inmiddels wel mag vaststellen. Kennelijk beschikt men toch ook over het vermogen van schroot en steen goud te maken...

Een mogelijke misverstand rond het begrip 'goût moyen' ligt in het feit dat Bourdieu het in *La distinction* expliciet aan de middenklassen en kleine burgerij koppelt, maar elders ook de indruk wekt dat het de 'smaak' van de volksklasse betreft.² Zo is het niet altijd duidelijk of Bourdieu, wanneer hij spreekt over "les biens culturels omnibus"³ het heeft over de 'cultuur' van de volksklasse, de middenklasse, of zelfs over de sociologisch bijna volledig indifferente categorie die Adorno met het begrip 'cultuurindustrie' aanduidde;⁴ laat staan dat helder wordt gemaakt hoe deze 'niet-classificerende'

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 377.

2. Zie bijvoorbeeld: Bourdieu, *Un art moyen*.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 516.

4. Dit laatste lijkt het geval te zijn in zijn tegenstelling tussen 'la production restreinte' en 'la grande production', tussen een autonome kunst en literatuur voor de (professionele) kenners en een 'doorsneekunst' ('art moyen') voor het 'grote publiek'. Deze 'art moyen' karakteriseert Bourdieu in het begin van de jaren '70 in een aantal vrijwel dezelfde termen als waarmee Adorno zijn cultuurindustrie definieerde (zoals: heteronomie, commercialiteit, conformisme - zowel in artistiek als in sociaal opzicht -, adaptatie, succes en sociale ongedifferentieerdheid). Anders dan in *La distinction* associeert Bourdieu de 'art moyen' dan nog niet met een bepaalde maatschappelijke klasse: het etiket past zowel op de legitiem-burgerlijke 'merkencultuur' als op de 'imitatiecultuur' van de middenklasse en op de algemene 'massacultuur'. Waarmee de 'art moyen' in het werk van Bourdieu dus een subcategorie van zichzelf blijkt te kunnen zijn (Zie: Bourdieu, 'Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion', pp. 41; 44)

Bourdieu en de dichotomie

produkten zich verhouden tot de primair sociologisch gedefinieerde 'smaken'. Nu zou dat allemaal niet zo'n probleem zijn als Bourdieu consequent zou werken met een glijdende schaal voor in dit geval de culturele en/of esthetische competentie, waarover de ene mens of maatschappelijke groep kennelijk nu eenmaal meer beschikt dan de andere. Sommigen weten en/of begrijpen (door een gebrek aan gewenning en ervaring) (nog) niets van kunst en schoonheid of de categorieën waarin men daarover pleegt dan wel dient te spreken, anderen een beetje, weer anderen vrij tot zeer veel, en sommigen 'werkelijk alles'. Ook kan er geen bezwaar tegen zijn (integendeel) als de onderzoeker vervolgens een sociologische verklaring voor bepaalde geconstateerde verschillen in frequentie probeert te geven en de verschillende klassen (in statistische zin) sociaal globaal typeert als 'populair', 'intellectueel' e.d. Vanuit een wetenschappelijke perspectief wordt dit evenwel minder aantrekkelijk op het moment dat dergelijke analytische onderscheidingen als empirisch worden gepresenteerd en als stereotiepe 'hokjes' gaan functioneren - iets dat in Bourdieu's speculatieve passages helaas nogal eens voorkomt. Pijnlijk wordt het zelfs als de resultaten van een meer dan tweeledig model (men denke bijvoorbeeld aan Bourdieu's driedeling volksklasse-middenklassen-hogere klassen) in een tweedimensionale matrix geperst moeten worden waarbinnen verschillen in gradatie (weinig-gemiddeld-veel) omgezet worden in (idealistische) dichotomieën tussen alles en niets, elite en massa, zuiver en barbaars, luxe en armoede, vorm en functie, legitiem en illegitiem, uniek en veelvuldig - een structuur waarin (bijvoorbeeld naar aanleiding van de tegenstelling heteronoom-autonoom) de 'smaak' van de volksklasse op één hoop terecht kan komen met die van de middenklassen en zelfs de gegoede burgerij. Daarmee dreigen de pas blootgelegde en aanzienlijke verschillen in sociale positie en/of habitus weer meteen in het niets te verdwijnen, zodat een etiket als 'moyen' niet alleen op alle zogenaamd 'onzuivere' smaak kan gaan passen, maar zelfs ook op het esthetisme.¹ Hetgeen ook gezien kan worden als indicatie van Bourdieu's meer of minder bewuste preoccupatie met de smaak van zijn eigen klassefractie, de intellectuelen. Het feit overigens dat Bourdieu zich distantieert van de triviale, ideologische betekenis en context waarin bovengenoemde, schijnbaar formele tegenstellingen werkzaam zijn, mag echter niet verhullen dat zijn wetenschappelijke model, dat teruggrijpt op de theorie van de arbeidsdeling, evenzeer gebaseerd is op zogenaamde 'fundamentele sociale tegenstellingen' tussen in dit geval heersenden en overheersten.

Hoe het ook zij, Bourdieu onderscheidt in *La distinction* naast de populaire, de burgerlijk-mondaine en de intellectuele smaak nog een 'gemiddelde smaak' van de kleine burgerij, die, hoewel deze zich (meer nog dan de volks-

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 62.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

klasse) oriënteert op de cultuur van de hogere klassen, enkele specifieke, door de klassehabitus bemiddelde trekken vertoont (zoals deugdzaamheid, bescheidenheid, spaarzaamheid, vlijt, nuchterheid en de angst voor 'pornocratie' en zedenverwildering. Deze sobere habitus staat dus tegenover het hedonisme en/of het bij de dag leven van de volksklasse en de bourgeoisie, die beide een diepe minachting koesteren voor de hypercorrecte, dociele en krampachtige houding van de kleinburger - een oordeel waarmee Bourdieu zich duidelijk verbonden voelt, getuige een wijze uitspraak als: "Il n'y a pas de réparation pour un présent perdu".¹

Naast deze indeling op grond van de verschillen in kapitaalvolumen en toekomstverwachting, kan - hoewel de correspondentie-analyse hiertoe evenmin aanleiding geeft - tot slot ook de middenklasse, net als de heersende klasse, op grond van de verschillen in de kapitaalstructuur in fracties worden ingedeeld. Men denke daarbij aan de verschillen in levensstijl tussen enerzijds een onderwijzer en anderzijds een kleine handelaar of winkelier.

Een laatste hier te onderscheiden fractie betreft de *nieuwe (kleine) burgerij*,² die zich kenmerkt door een meer op het heden gerichte habitus en die volgens Bourdieu in 1979 op het punt stond ten koste van de traditioneel burgerlijke en intellectuele legitieme smaak een nieuwe (wellicht postmoderne?) cultuurdefinitie te laten gelden.³ Men denke hier bijvoorbeeld aan de eigenaren en werknemers van 'trendy', dynamische, cosmopolitische bedrijfjes en bedrijven in allerhande moderne, 'Amerikaanse' dienstverlening en vrijetijdsbesteding, zoals muziek, kleding, reclame, t.v., film, marketing, toerisme, advies, public relations, (luchtige) cultuurbemiddeling en "la création artificielle de raretés";⁴ een groep die veel interesse heeft voor (en bij) cultuur en andere kwesties inzake levensstijl. In deze branches zijn o.a. mensen werkzaam die uit de oude bourgeoisie stammen, maar die zich daarin wegens hun geslacht (het zou hier voornamelijk vrouwen betreffen), wegens hun relatieve

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 407. Zie ook: Mouriaux, 'Pierre Bourdieu, *La distinction*', p. 477.

2. Volgens Elster betreft dit Bourdieu's ware specialiteit (Elster, 'Snobs', p. 10).

3. "Les intellectuels au sens ancien ne doivent peut-être de conserver l'apparence du monopole des pratiques culturelles légitimes, ou du moins de l'imposition de la définition de ces pratiques, qu'à l'inertie des institutions de production et de diffusion culturelle (et en particulier du système scolaire), à l'hysteresis des habitus" (Bourdieu, *La distinction*, p. 361). Zie ook: H.-G. Betz, 'Postmodernism and the New Middle Class', in: *Theory, Culture and Society* 9 (1992), nr. 2, pp. 93-114 en: Lash, 'Modernization and Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', p. 263.

4. Bourdieu, *La distinction*, p. 428.

Bourdieu en de dichotomie

tekort aan *scolair*, geïstitutionaliseerd cultureel en/of economisch kapitaal, of wegens de krapte van de traditionele markt niet hebben kunnen handhaven en die nu 'leven' van hun flair en hun culturele bluf, van de vrije, ongedwongen omgang met het meegekregen geïncorporeerde culturele kapitaal (goede smaak) en het sociale kapitaal (goede manieren).

De moraal van deze nieuwe burgerij is doorgaans aanmerkelijk liberaler dan die van de oude kleine burgerij: men handelt namelijk veelal in een hedonistische, niet-ascetische consumptiemoraal, waarin genot niet langer verboden is, maar eerder *verplicht* wordt gesteld (hetgeen voor Kant nog een ongerijmdheid was). Hoewel Bourdieu (zoals verderop nog aan de orde zal komen) bepaald geen kritiekloos aanhanger van Kant mag worden genoemd, heeft hij geen goed woord over voor deze nieuwe moraal, die de strenge persoonlijke ethiek vervangt door een depolitiserende cultus van de persoonlijke gezondheid en ongedwongenheid, de psychologische therapeutica en het 'ik', waarbij niet alleen de psychoanalyse om haar hang naar normaliteit, maar elke alternatieve levensstijl en 'heilsleer', van homosexualiteit tot en met astrologie, van damesblad-journalistiek tot en met gezinstherapie, een veeg uit de pan krijgen. Ook de aura van wetenschappelijkheid waarmee de nieuwe, 'zachte' moraal zich omringt, is voor Bourdieu niets meer dan een "mystique rationalisante de l'âge de la science"¹ (een zinsnede die zo uit de *Dialektik der Aufklärung* overgenomen kon zijn).

Bourdieu signaleert tot slot ook nog enkele overeenkomsten tussen de belijders van deze nieuwe, spontanistische en egoïstische moraal en de traditionele, op de groei van de persoonlijkheid gerichte intellectuele levensbeschouwing, namelijk aangaande de (utopische) illusie dat men sociaal 'vrij' en onbegrensd is (dat wil zeggen: dat men meent in geen enkele sociologische indeling te passen), de (ge vulgariseerde) emancipatiegedachte en de strijd tegen het taboe. Waarbij men veelal abstraheert van de ook in Bourdieu's ogen meer dan fundamentele (historische) verschillen tussen Kants mondige burger met zijn sterk ontwikkelde verantwoordelijkheidsbesef en de moderne, bewuste, maar sociaal geïsoleerde consument, die onder "les contraintes brutales et immédiates du marché" lijdt² - een indeling die overeenkomsten vertoont met Habermas' onderscheid tussen het vroegere 'kulturräsonnierende' en het hedendaagse 'kulturkonsumerende' publiek.³

Tussen al deze fracties nu wordt een permanente strijd geleverd om de definitie van de cultuur (of, iets bescheidener geformuleerd, om de deelname aan de discussie over culturele normen). Ondanks de speels-superieure toon

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 427.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 431, noot 42.

3. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Luchterhand, 1962.

Hoge, legitieme kunst en literatuur

waarop degenen met het grootste culturele kapitaal zich in deze conflicten mengen, betreft het een serieuze aangelegenheid, waarin de eigen sociale positie op het spel staat. Om nu te versluieren dat de waarde die aan dit 'spel' wordt toegekend, 'slechts' symbolisch en een kwestie van (subjectief) geloof is (een geloof dat groter is naarmate er meer sociale energie in geïnvesteerd is), proberen alle strijdende partijen hun habitueel gekleurde voorkeur als algemeen erkend te krijgen. Dit gebeurt o.a. door het kunstwerk de status van *fetisj* te geven, dat wil zeggen: er een voorwerp van objectieve waarde van te maken, zodat vergeten kan worden dat er in werkelijkheid sprake is van sociale strategie. Vanuit Bourdieu's 'barbaarse perspectief' moet elke culturele belangstelling in principe evenwel gedefinieerd worden als "un simple artefact social, une forme particulière et particulièrement approuvée de *fétichisme*"¹ - een begrip dat van groot belang lijkt te kunnen worden in de vergelijking met Adorno in hoofdstuk V.

4. De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica.

Op grond van het voorafgaande kan vastgesteld worden dat er volgens Bourdieu duidelijk een wisselwerking bestaat tussen de hoge en lage kunst en literatuur en dat deze relatie vanuit het hoge, legitieme perspectief bovenal berust op de habitueel bepaalde *negatie* van, op de weerzin ('*dégoût*') tegen het lichte en gemakkelijke (le facile) en het wijdverbreide, het vulgaire van de smaak van de volksklasse. Tevens bleek dat deze negatie primair sociaal van aard was (men denke aan de dialectiek van distinctie en pretentie) en niet of nauwelijks herleid werd tot mogelijk objectieve eigenschappen van het symbolische voorwerp: "Le regard pur implique une rupture avec l'attitude ordinaire à l'égard du monde qui est par là même une rupture sociale".² De negatie geldt dus als motor achter (de ontwikkeling van) de legitieme smaak, die zich voor een belangrijk deel (zo niet helemaal) kenmerkt door de (niet altijd even bewuste) neiging zich af te zetten tegen de 'naïviteit' en 'vulgariteit' van met name de populaire *aisthesis*, die in het legitieme discours dan ook veelal als wansmaak of als non-smaak wordt gezien: "en matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation; et les goûts sont sans doute avant tout des *dégoûts*, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale ("c'est à vomir") pour les autres goûts, les goûts des autres",³ waarmee voor de socioloog Bourdieu in de eerste plaats de smaak van de andere maatschappen

1. Bourdieu, *La distinction*, p. 279.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 32.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 60.

Bourdieu en de dichotomie

lijke klasse(n) wordt bedoeld. Of, zoals Elster het kort en bondig formuleert: "distaste is prior to taste".¹

Hoewel deze globale vaststelling een fraaie parallellie oplevert met het marxistische en/of vroeg-sociologische begrip van de (twee)klassenmaatschappij, bleek de negatie niet alleen van belang te zijn in de relatie tussen de twee hoofdklassen (burgerij en volk), maar ook en vooral in de concurrentie tussen de verschillende fracties binnen de heersende klasse en haar pretendentes. Dit kon in sommige gevallen het paradoxale effect opleveren dat het verzet tegen de populaire 'smaak' secundair werd of geheel achter de horizon verdween. Het kon er zelfs toe leiden dat de 'anti-smaak' van de volksklasse ingezet werd in de strijd tegen de voorkeuren van een concurrerende fractie van de eigen klasse - waarbij volgens Bourdieu het accent meer zou liggen op het provocatieve effect op de concurrent dan op het respect voor degenen uit wier 'cultuur' werd geleend.

Vanuit dit gegeven valt evenwel moeilijk vol te houden dat de legitieme smaak altijd voor alles gevormd wordt door de afkeer van de smaak van 'de andere klasse', zoals Bourdieu samen met Ortega y Gasset dacht te kunnen concluderen. Hoezeer dit specifiek sociale motief o.a. rond de laatste eeuwwisseling een hoofdrol in de esthetische discussie moge hebben gespeeld; uit haar hiervoor geschetste ontwikkeling bleek dat de dragers van de goede smaak niet altijd in even sterke mate geobsedeerd hoeven te worden door een angst voor de 'massa's' en/of het 'volk' en hun (vermeend) ordinaire 'smaak'. Bourdieu's alleszins acceptabele stelling dat de negatie van met name het sociale een noodzakelijk en centraal moment is in een (burgerlijke) ideologie, waarin 'persoonlijke vrijheid' en 'originaliteit' tot de hoogste waarden behoren, hoeft echter niet te impliceren dat elke enigszins originele literaire en/of theoretische handeling of uiting *uitsluitend* zinvol geïnterpreteerd kan worden als een anti-populaire geste.² Hoe nadrukkelijk het elitaire motief in sommige fasen van de geschiedenis van de dichotomie ook mag zijn (geweest), het gaat mijns inziens te ver om haar alleen daartoe te reduceren, zelfs als men - terecht - veronderstelt dat dit aspect in alle andere fasen ervan latent aanwezig is en zich dus op elk moment weer kan manifesteren. Zou men bijvoorbeeld aannemen dat de burgerlijke cultuur zich niet alleen kenmerkt door waarden als 'originaliteit' en 'individualiteit', maar ook door de neiging tot integratie, traditie en universaliteit, èn (dus) door het conflict tussen beide tendensen, dan zou de positieve belangstelling van sommige

1. Elster, 'Snobs', p. 10.

2. Hiervan is Bourdieu zich in zijn andere werk soms wel bewust: in bijvoorbeeld 'Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung' onderscheidt hij *naast* het (indirecte) genot dat men aan de 'waas van exclusiviteit' kan beleven nog de mogelijkheid van het "eigentümlichen ästhetischen" genot (p. 435).

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

avantgardkunstenaars en intellectuelen voor de niet-legitieme cultuur wel eens aanmerkelijk minder paradoxaal kunnen zijn dan Bourdieu veronderstelt. Of, anders gezegd: de paradox kon zich wel eens op een veel algemener maatschappelijk-cultureel, niet specifiek artistiek niveau blijken te bevinden.¹

Ook kan men het bestaan van een dergelijke paradox opvatten als het gevolg van de grote mate van zelfstandigheid die het literaire veld verworven heeft ten opzichte van de arena's waarin sociale en/of politieke conflicten openlijk worden uitgevochten. Het bestaan van de paradox zou erop kunnen wijzen dat het veld van de legitieme kunst inmiddels zo autonoom is geworden, dat niet iedere participant zich meer bewust is van, dan wel zich gehouden voelt aan vroegere binnen het veld algemeen geaccepteerde sociale credo's. Zo kunnen literaire wetten een eigen leven gaan leiden, of zich zelfs tegen hun eerdere, externe intenties keren.

Men zou hier tevens erop kunnen wijzen dat een kunst, wier (interne) dynamiek goeddeels wordt bepaald door de drang naar het nieuwe, een fundamentele neiging vertoont haar eigen grenzen te overtreden en daarom vaak (zo niet per definitie) zal aanknopen bij datgene, dat tot dan toe niet tot de kunst werd gerekend. In een kritische situatie kan dit zelfs thema's en technieken betreffen die nog niet eens zo lang geleden uitdrukkelijk uit het rijk van de kunst waren verbannen op grond van argumenten die in de ogen van een nieuwkomer en/of radicale vernieuwer te vanzelfsprekend en daardoor opeens 'hopeloos ouderwets' zijn geworden. Bourdieu zag hierin vooralsnog slechts een symbolische strategie van de verdedigers van de zuivere smaak om de burgerij te schokken. Het is mijns inziens evenwel ook denkbaar dat het hoofdmotief niet zozeer de (avantgardistische) schok is, maar dat het vooral gevormd wordt door een (bijvoorbeeld postmoderne) drang de artistieke mogelijkheden te verruimen in plaats van te beperken - een overweging die past in een politiek klimaat waarin ook veel intellectuelen en kunstenaars ervan overtuigd zijn geraakt dat (hoge) cultuur en democratie elkaar niet per se hoeven uit te sluiten (zoals Sainte-Beuve en Ortega y Gasset meenden), maar zelfs elkaars voorwaarde kunnen vormen. Men denke bijvoorbeeld aan een opmerking uit 1939 van Thomas Mann, waarin hij (uitgaande van de cultuur!) stelt dat democratie niets anders is dan de politieke kant van de cultuur² of aan de gegroeide tolerantie ten aanzien van de lage kunst en

1. Zie ook Th. von Vegesack, *De intellectuelen. Een geschiedenis van het literaire engagement 1898-1968* (1986). Amsterdam: Meulenhoff, 1989. In deze studie wordt de 'eeuwige' morele worsteling van de intellectuelen tussen de plicht tot solidariteit met de slachtoffers van de maatschappij (het geëngageerde standpunt) en de plicht tot een absolute geestelijke onafhankelijkheid beschreven.

2. Thomas Mann, 'Ansprache auf dem Weltkongreß der Schriftsteller' (New York, mei 1939), in: idem, *Tagebücher 1937-1939*. Hier aangehaald naar Von Vegesack, *De intellectuelen*, p. 199.

Bourdieu en de dichotomie

literatuur¹ - inzichten, waaraan mijns inziens weinig paradoxaals te ontdekken valt.

In dit verband zou ik willen aanknopen bij de idee dat er in de moderne kunst- en literatuurgeschiedenis een permanente spanning bestaat tussen de polen 'integratie' en 'exclusie'; tussen het verlangen naar een kunst die sociale tegenstellingen weet te verzoenen en van en voor iedereen is en een kunstopvatting die juist het bijzondere, individuele karakter van elk geslaagd kunstwerk of van de receptie ervan benadrukt; tussen een kunst waar geen kraak of smaak (meer) aanzit en een kunst die alleen door de professionele kenner te begrijpen en te waarderen valt. Een dergelijke tegenstelling kan niet alleen aangetroffen worden bij Ortega y Gasset, maar ook bij Lotman, die een relatie van opvolging signaleert tussen de zogenaamde 'esthetica van de identiteit' en de 'esthetica van de tegenstelling', waarbij hij veronderstelt dat we ons thans, tenminste voor wat de beoordeling van de hedendaagse (hoge) literatuur betreft, in het tijdperk van de esthetica van de tegenstelling bevinden.² De esthetica van de identiteit associeert hij met het verleden (folkloristische genres, middeleeuwse kunst) en de hedendaagse massacultuur, die daardoor zowel historisch als esthetisch naar de periferie van de literatuur kan worden verbannen. Hoewel de globale typering van 'onze tijd' als het tijdperk van de tegenstelling zeker rond 1970 vanuit een (zuiver) esthetisch perspectief niet onaannemelijk is, dreigt zo echter over het hoofd te worden gezien dat er ook binnen de min of meer legitieme kunst en litera-

1. Een recent voorbeeld hiervan treft men aan in de tekst van Kees Fens voor *Het groot dictee der Nederlandse taal* van 1991, waarin met een retorisch beroep op een algemene opinie, het zogenaamd elitaire standpunt over de lage literatuur terzijde wordt geschoven: "Aan het eind van de reis laat de adellijk ogende dame [...] een *flodderig niemendalletje* liggen, terwijl de zo geëngageerd lijkende heer een *minuscule thriller* achterlaat [...]. 'Nee', denk je dan, 'u beider keus is niet de mijne.' Maar allicht brengt een ander hiertegen in dat deze gedachte getuigt van een *hautaine ivoren-torenhouding* en erop gericht is [...] in het gevlij te komen bij het *intellectuele deel van de natie*. Maar laten we er niet lang over uitweiden: er bestaat wijd en zijd een *consensus* dat het lezen tijdens het reizen per spoor zonder malicieuze pejoratieven moet worden toegejuicht" (Uit: *de Volkskrant* 16 december 1991, cursief van M.S.L.). Er zijn natuurlijk ook tegenvoorbeelden. Zo heeft De Swaan nog altijd de indruk dat juist de cultuur de grote uitzondering vormt op het beschaafde verbod op zelfingenomenheid (De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, p. 49).

2. J.M. Lotman, 'Teksttypologie en de typologie van de tekstexterne verbanden' (1970), in: W.J.M. Bronzwaer et al. (red.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap [...]*. Baarn: AMBO, 1977, pp. 107-120. Niet helemaal duidelijk is hoe ruim we in dit verband de term 'hedendaags' (en ook 'modern'!) moeten opvatten. Op grond van de gegevens uit het tweede hoofdstuk mogen we aannemen dat dit era rond 1800 is begonnen, toen het autonomiebeginsel de literaire theorie begon te bepalen. Vergelijk Bourdieu, die ook rond 1970 een onderscheid maakt tussen 'perioden van voortdurende breuk' en 'klassieke perioden', waarin de kloof tussen het sociale en het esthetische 'oneindig veel smaller' is dan in de huidige periode van breuk ('Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung', p. 433).

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

tuur van de afgelopen twee eeuwen menige stroming, generatie en/of project is te noemen waarin wel positieve aandacht bestaat voor de populaire en/of integrerende cultuurvormen die binnen Lotmans schema berusten op de esthetica van de identiteit (men denke aan de romantische interesse voor het volkssprookje, Zola's visie op de sociale positie van de auteur, het socialistisch-realisme, de pop-art, de postmoderne roman). Men kan uiteraard vanuit Bourdieu's habitusbegrip de oprechtheid van deze belangstelling in twijfel trekken. Men kan deze interesse echter ook wel serieus nemen en eenvoudigweg vaststellen dat, zelfs tijdens de hoogtijdagen van de moderne en/of hedendaagse esthetica van de tegenstelling, waarin sommigen zich veel (theoretische) inspanning getroost(t)en om elke vorm van identiteit buiten de literaire deur te houden of zelfs te vernietigen, er bij veel literaire innovaties toch weer geput wordt (moet worden) uit het erfgoed van de ouderwetse en/of uitgesloten esthetica van de identiteit (hetgeen, zoals uit het vorige hoofdstuk bleek, voor sommigen uiteindelijk een reden is haar maar openlijk te omhelzen en de esthetica van de tegenstelling, althans in theorie, af te zweren en/of tot passé te verklaren).¹ Kennelijk laat het populaire en/of integratieve moment zich nooit helemaal en definitief verwijderen (zoals immers zelfs de bekende kitschcriticus Hermann Broch moest toegeven dat "es ohne einen Tropfen Kitsch, in keiner Kunst abgeht").² Er is dus veel voor te zeggen om de hooglitteraire flirtation met het triviale en/of het populaire niet als een toevallige paradox of een ironische strategie te beschouwen, maar het veeleer te zien als een onvermijdelijk en steeds terugkerend probleem binnen de moderne esthetica, dat wellicht gekoppeld mag worden aan de fundamenteel ambivalente maatschappelijke positie van de intelligentsia - een ambivalentie waaraan Bourdieu zelf ook refereert als hij deze groep beschrijft als 'de overheerste fractie van de heersende klasse'.

Een andere oorzaak van deze tegenstrijdigheid ligt vermoedelijk in het professionaliseringsproces, waarin de deelnemers zich zowel beroepen op de overdraagbaarheid (de 'techniciteit') van de professionele (in ons geval: artistieke) kennis, als op de onbepaaldheid van deze kennis, op het 'gevoel' en het 'charisma' dat het vak vereist, waardoor onbevoegden ervan uitgesloten kunnen blijven. Volgens de nogal cynisch-functionalistische bespreking door De Swaan van deze ambivalentie gebruikt de beroepsgroep het 'techni-

1. Eco's pleidooi voor de herwaardering van de handeling bijvoorbeeld sluit naadloos - zij het met een tegengestelde waardering - aan op Lotmans karakteristiek van de structuur van de teksten van de esthetica van de identiteit (Eco, *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*, p. 70. Zie ook: U. Eco, 'Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien' (1985), in: idem, *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Universitätsverlag, 1987, pp. 49-65).

2. H. Broch, 'Das Böse im Wertesystem der Kunst' (1933), in: idem, *Schriften zur Literatur 2 (Theorie)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 150. Zou het omgekeerde ook het geval zijn? Het zou wel passen in de idee van het 'gesunkene Kulturgut'.

Bourdieu en de dichotomie

sche', op cultuurspreiding gerichte argument vooral om zich te verzekeren van staatsbescherming en overheidssteun, terwijl het charismatische argument haar autonomie bewaakt: "De esoterische opvatting van de goede smaak beschermt [de 'moderne smaakspecialisten' in] hun handelingsvrijheid om naar goeddunken te beschikken over de middelen en de faciliteiten die zij eerst van de staat verworven hebben, juist op grond van een universalistische conceptie van de kunstzin als een algemeen overdraagbare vaardigheid. Dat is het kunststuk, niet alleen van de kunstkenners, maar ook, elk op hun terrein, van de professionele en universitaire beroepsgroepen".¹ We zijn weer eens doortrapper dan we dachten...

Ik wil hier pleiten voor een benadering die voldoende rekening houdt met het bestaan van dergelijke paradoxen en conflicten en die zich weet te onthouden van globaal historische uitspraken die slechts één bepaalde opvatting kenmerkend voor de kunst of de literatuur een bepaalde periode of maatschappelijk bestel vinden en daarbuiten slechts paradoxen kan ontwaren. We zouden moeten uitzien naar een model dat in staat is verantwoording af te leggen over de diversiteit, complexiteit en de conflicten binnen van het literaire veld, waarbij zeker onderzocht moet worden in hoeverre Bourdieu's veldbegrip hiervoor een redelijk aanknopingspunt biedt.² Zijn opmerking dat men de zuivere blik moeilijk los van de naïeve blik kan beschrijven, geeft daarvoor goede hoop, al zal men daarvoor eerst moeten vaststellen in hoeverre de volksklasse of 'haar' cultuur nu wel of niet een (actieve) positie inneemt in het literaire veld.

Een laatste verklaring voor mijn indruk dat Bourdieu onvoldoende in staat is de paradoxale waardering van menig intellectueel voor het populaire te analyseren, moet gezocht worden in zijn poging twee zeer verschillende theoriesoorten aan elkaar te koppelen. Zo gaat hij enerzijds uit van wat we het literair-kritische discours kunnen noemen, waarvoor, vanuit het perspectief van de hoge literatuur, de dichotomie min of meer vanzelfsprekend is. Dit discours baseert zich over het algemeen niet op exact, empirisch betrouwbaar sociologisch onderzoek: met emotioneel beladen categorieën als 'massa', 'barbaren' en 'elite' zal een gewetensvol hedendaags socioloog moeilijk uit de voeten kunnen, zeker als er nauwelijks pogingen worden ondernomen deze sociologisch wel bijzonder vage groepen nader te specificeren. Dat betekent niet dat deze begrippen van geen enkele waarde zijn: binnen een literair-kritisch discours, dat er in eerste instantie speciaal op is gericht teksten goed of af te keuren en dat er dus weinig immanent en praktisch belang bij heeft

1. De Swaan, *Kwaliteit is klasse*, pp. 46-47.

2. Zie met name: Bourdieu, *Les règles de l'art* en: idem, 'The Field of Cultural Production'. Hierbij zou tevens Even-Zohars polysysteemtheorie betrokken kunnen worden, waarnaar Bourdieu inderdaad (minimaal) verwijst (pp. 282 resp. 315).

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

binnen de groep afgekeurde teksten nader te differentiëren, kunnen ze naar (groot) genoeg functioneren. Men komt echter in de methodologische problemen als men deze literair-kritische tweedeling rechtstreeks wil overdragen op anderzijds het modern sociologische discours. Misschien was het voor Ortega y Gasset, Simmel en veel vooroorlogse marxisten nog mogelijk dit zonder al te veel moeilijkheden te doen (bijvoorbeeld omdat economisch kapitaal toen een noodzakelijker voorwaarde voor cultureel kapitaal was dan tegenwoordig); de contemporaine sociologie werkt evenwel met minder simpele indelingen: men denkt niet in twee, maar in drie, vier, vijf of meer 'klassen' en de 'partijdigheid' van het literair-kritische discours is er nauwelijks meer vanzelfsprekend.¹ Bourdieu nu heeft desalniettemin geprobeerd deze twee hedendaagse theoriesoorten met elkaar te verbinden, daarin ongetwijfeld gesteund door zijn (marxistische) overtuiging dat er in de burgerlijke samenleving uiteindelijk slechts twee sociale klassen, een heersende en een overheerste, bestaan. Uiteraard is hij zich ervan bewust dat deze tweedeling wat aan de grove kant is en onderscheidt hij binnen met name de heersende klasse verschillende klassenfracties. Daarbij gaat hij overigens nog wel steeds uit van het (magische) getal twee, dat nu eenmaal een grote rol speelt in het structuralisme, waartoe Bourdieu's werk (met uiteraard de nodige nuances) gerekend mag worden.² De 'heersende klasse' uit het literair-kritische discours blijkt echter niet eenvoudigweg samen te vallen met de heersende klasse in economisch-politieke zin, of actueler geformuleerd, met de 'hogere klassen' uit de hedendaagse sociologie: het betreft hier 'slechts' de groep der intellectuelen en kunstenaars. Hetgeen de theoretische mogelijkheid opent dat de overheerste klasse uit het literaire discours (de 'massa' van 'cultuurbarbaren') óók kan behoren tot de in sociologische zin heersende klasse (de 'bourgeoisie'), waarmee de idee dat de artistieke hiërarchie zou samenvallen met de maatschappelijk, onder grote druk komt te staan. Waar het mij hier evenwel vooral om gaat, is dat de door Bourdieu in alle eerlijkheid gesignaleerde paradox voor een niet onbelangrijk deel voort lijkt te komen uit zijn

1. Een kritische opmerking hierover vindt men bij Blasius en Winkler, 'Gibt es die "feinen Unterschiede"?', p. 75.

2. Waarbij, zoals in paragraaf 3 al werd aangestipt, enkele complicaties optreden door het feit dat hij in de praktijk (noodgedwongen) weer wèl werkt met een maatschappelijke driedeling, die nu eenmaal een sterke traditie heeft binnen de sociologie (evenals in de minder op evaluatie gerichte literatuurtheorie, die hier evenwel niet aan de orde is). Zie voor een overzicht van Bourdieu's kritiek op het structuralisme: Lash, 'Modernization and Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', pp. 254-258.

Bourdieu en de dichotomie

wat naïeve poging de nogal grove indeling uit het ene discours rechtstreeks over te dragen op de inmiddels veel fijnere classificaties uit het andere.¹

Hoewel de legitieme smaak literair-historisch dus ten dele als de negatie van de populaire smaak gezien kan worden (ik laat hierbij nog even in het midden of dit ook werkelijk zijn (enige) *oorsprong* is, dat wil zeggen: of dit het belangrijkste motief van de eerste burgerlijke dichotomietheorieën was), blijkt deze stelling zeker vanuit een sociologisch perspectief veel te globaal en te algemeen te zijn en te weinig rekening te houden met de complexiteit van zowel het (autonome) literaire veld als van de relatie tussen het literaire en het sociologische discours.

Tot nu toe werd vooral ingegaan op de houding van de dragers van de legitieme smaak tegenover de populaire smaak: zij bleek zich zeer globaal gesproken (maar mijns inziens zeker niet alleen) te kenmerken door negatie. Vervolgens kunnen we ons afvragen welke houding er over het algemeen binnen de populaire 'esthetica' wordt ingenomen ten opzichte van de hoge, legitieme smaak. Is de negatie, zoals bijvoorbeeld Schlegel en Adorno suggereerden, wederzijds? Kan men inderdaad stellen dat "the dominated class reject[s] the dominant culture in a movement of *pure negation*"?²

Zoals op basis van paragraaf 2 al enigszins te verwachten viel, spreken Bourdieu's opmerkingen hierover elkaar tegen. Zo signaleerde hij (op weinig deugdelijke wijze) enerzijds dat de volksklasse relatief veel respect heeft voor de hegemonie van de gevestigde culturele instituties (ook of juist als dier beslissingen en aanbevelingen nauwelijks een rol spelen in de eigen culturele praktijk) - een houding, die uitgaande van de idee van de klassehabitus niet kritisch en subjectiverend genoemd kan worden, maar eerder een teken is van aanpassing en onderwerping aan het heersende culturele gezag. Ook beschreef Bourdieu de populaire esthetica als wat ik een 'nultcultuur' noemde: zij zou voornamelijk gekenmerkt worden door gebrek en armoede en zou daardoor niet op één lijn gesteld kunnen worden met de traditionele (autonomie)-esthetica, waarvoor zoals ook reeds Kant opmerkte, een zekere overvloed noodzakelijk is. In zo'n schema is de populaire smaak geen (negatieve) reactie op de legitieme smaak, maar vormt hij hoogstens een 'natuurlijk' en/of 'naïef' fundament waarop de legitieme esthetische instelling door middel van de negatie voortbouwt - de naïeve blik zelf levert bij gebrek aan zelfstandige en specifiek esthetische normen geen kritische tegenesthetica. De

1. Een conclusie die trouwens opgevat kan worden als een ondersteuning van Bourdieu's structuralisme, volgens welke de tegenstelling grof-fijn tot de basis van onze culturele matrix behoort.

2. Garnham en Williams, 'Pierre Bourdieu and the Sociology of Culture', p. 219, cursief van M.S.L.

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

vraag, of de populaire smaak eigenlijk wel een concrete positie in het artistieke en literaire veld inneemt, zou dus waarschijnlijk met "nee" beantwoord moeten worden.¹

Eenzelfde conclusie kan getrokken worden als we relatie tussen de hoge en de lage cultuur niet vanuit een (zuiver) esthetisch perspectief, maar vanuit het aspect van de sociale conventies beschouwen, zoals bijvoorbeeld gebeurt in de idee van het 'gesunkene Kulturgut', waarvan Bourdieu (samen met Gramsci) een aanhanger bleek te zijn.² Daarin wordt de volkscultuur gezien als een residu, dan wel als het minst omstreden deel van de legitieme cultuur van nu of een eerder stadium - een verklaring die evenmin uitgaat van het zelfstandige en/of kritische karakter van de volkscultuur.

Anderzijds vinden we bij Bourdieu ook uitspraken en begrippen die wel duiden op de mogelijkheid van een kritische en/of zelfstandige populaire cultuur, al lijkt er hier geen sprake te zijn van een cultuur 'au sens restreint'.³ Zo wees hij op de afkeer van de lagere klassen van de neiging tot (culturele) exclusie en - ik paraphraseer - de 'kapsones' van de hogere klassen, die 'waanzinnig veel geld' en 'bedragen waarvan een heel gezin een jaar of langer zou kunnen rondkomen' 'neertellen' voor een schilderij 'dat nergens op lijkt' en dat 'in elkaar geflanst lijkt te zijn door een kleuter' - een redenering die toch een zekere (kritische?) eigenheid verleent aan de smaak van de armoede van de volksklasse en/of van de soberheid van sommige groepen uit de middenklassen.

Daarnaast noemt hij de populaire esthetica 'une esthétique *anti-kantienne*' omdat zij de basisstellingen van de kantiaanse leer van het schone negeert en afkeurt en dus als haar inverse gezien kan worden: "elle se présente comme l'exact opposé de l'esthétique kantienne".⁴ Ook stelt Bourdieu dat de weerzin van de esthetische instelling tegen de populaire *wederzijds* is;⁵ uitspraken die (wellicht door hun nogal onnauwkeurige terminologie) toch sterk de indruk wekken dat we ook aan de populaire kant te maken hebben met een meer of minder bewuste, actief-negatieve reactie - een suggestie die op grond van het bovenstaande evenwel onjuist genoemd zou moeten worden. Het zou in verband

1. Zie ook: Bourdieu, 'L'art de résister aux paroles', p. 15.

2. Maar soms ook niet. Bijvoorbeeld: "Les arts de vivre dominés *qui n'ont pratiquement jamais reçu d'expression systématique* sont presque toujours perçus, par leurs défenseurs mêmes, du point de vue destructeur ou réducteur de l'esthétique dominante, en sorte qu'ils n'ont d'autre alternative que la dégradation ou les réhabilitations auto-destructives ('culture populaire')" (Bourdieu, *La distinction*, p. 50).

3. Zie over deze kwestie ook Elster, die Bourdieu's analyse in *La distinction* "confused and badly worked out" noemt (Elster, 'Snobs', p. 11).

4. Bourdieu, *La distinction*, p. V.

5. Bourdieu, *La distinction*, p. 33.

Bourdieu en de dichotomie

met de populaire 'esthetica' mijns inziens adequater zijn te spreken van 'une esthétique *non*-kantienne' of desnoods 'pré-kantienne' (deze laatste optie geniet minder mijn voorkeur, omdat daarin het (retorische) motief van het al dan niet bij de tijd zijn te veel nadruk krijgt).

De tegenspraak hier lijkt vooral te zitten in de problemen rond het antwoord op de vraag of de volksklasse nu wel of niet over een eigen (cultureel en artistiek) *bewustzijn* beschikt en zo ja, of dit bewustzijn een eigen *actieve* uitdrukkingwijze kent.

In aansluiting op Ortega y Gasset stelt Bourdieu dat de volksklasse zich soms (bijvoorbeeld in de confrontatie met formele kunst) wel degelijk bewust is van het (sociale) negatie- en/of exclusiemotief achter de dynamiek van de hoge cultuur:

On observe ainsi le désarroi, qui peut aller jusqu'à une sorte de panique mêlée de révolte, devant certains objets exposés - je pense au tas de charbon de Ben, exposé à Beaubourg peu après l'ouverture - dont l'intention parodique, entièrement définie par référence à un champ et à l'histoire relativement autonome de ce champ, apparaît comme une sorte d'agression, de défi au bon sens et aux personnes de bon sens. De même, lorsque la recherche formelle vient s'insinuer dans leurs spectacles familiers - comme c'est le cas dans les variétés télévisées avec les effets spéciaux à la Averty -, les spectateurs des classes populaires s'insurgent, non seulement parce qu'ils ne sentent pas la nécessité de ces jeux purs, mais parce qu'ils comprennent parfois qu'ils tiennent leur nécessité de la logique d'un certain champ de production, qui, par ces jeux mêmes, les exclut [...]. La recherche formelle [...] est, aux yeux du public populaire, un des indices de ce qui est parfois ressenti comme une volonté de tenir à distance le non-initié ou, comme disait un enquêté à propos de certaines émissions culturelles de la télévision, de parler à d'autres initiés "par dessus la tête du public".¹

Volgens Ortega y Gasset leidt dit besef van (opzettelijke) uitsluiting tot gevoelens van verontwaardiging, woede en opstand van de kant van de uitgesloten - een door Bourdieu genoemde mogelijke reactie die zich op het eerste gezicht maar moeilijk laat rijmen met het eveneens geconstateerde

1. Bourdieu, *La distinction*, pp. 34-35. Vergelijk Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', pp. 231-232.

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

ontzag dat de legitieme cultuur ook/juist bij de volksklasse zou genieten.¹ Van belang hier is natuurlijk hoe dit gevoel van dissonantie zich uit en hoe 'kritisch' dergelijke uitingen dan zijn: of je (zoals Ortega y Gasset hoopte) de oorzaak of 'schuld' van deze culturele incompetentie, onmacht en/of onverschilligheid bij jezelf zoekt of legt ('daar heb ik geen verstand van'),² je je in de zeldzame contacten met kunst (hoofdschuddend) neerlegt bij het bestaan en de meningen van de deskundigen en je terugtrekt uit de artistieke discussie; of dat je het 'voor jezelf' bepaald niet eens bent met de luxe perversiteiten van die zogenaamde ingewijden (De Anderen), met wier smaak je buiten en na schooltijd toch 'gelukkig niets meer te maken hebt' (je hebt wel 'wat beters te doen' en je kunt je wel 'iets leukers voorstellen') - een mening, die zonder gêne beleden kan worden omdat je in een vrij land 'toch zeker zelf wel mag uitmaken wat je mooi vindt'. Bourdieu verbond aan deze laatste opmerking de conclusie dat de volksklasse een aanmerkelijk toleranter smaakbegrip heeft dan de aanhangers van de kantiaanse schoonheidsleer, waarin het smaakoordeel universeel is - een pluralisme dat o.a. lijkt te moeten garanderen dat je 'gewoon je eigen gang' kunt blijven gaan, met rust gelaten wordt en in principe geen esthetische, morele en/of intellectuele verantwoording hoeft af te leggen over de keuze van bijvoorbeeld je lectuur.

Naast dit 'passieve' verzet zou men kunnen denken aan het actievare, verbale protest dat af en toe tegen hoge (literaire) kunstwerken wordt aangetekend. Typisch voor de populaire esthetica zou dan zijn dat de aangehaalde kritische categorieën niet zozeer esthetisch, maar voornamelijk *moreel* van aard zijn; een soort argument waarmee iemand die maar enigszins is getraind in het hoogculturele discours, zich binnen Bourdieu's schema niet snel zal afgeven. De radicaal esthetische code, waarin de creatieve vrijheid hoog staat aangeschreven, gebiedt nu eenmaal dat de lezer zich, op straffe van belachelijkheid en een reputatie van bekrompenheid (men denke aan de wijze waarop nu veelal wordt teruggeblikt op de aanklagers in de bekende literaire processen), op geen enkele wijze 'inhoudelijk' laat provoceren en zich een

1. Dit is niet zo tegenstrijdig als op het eerste gezicht lijkt: de emoties 'ontzag' en 'opstand' hebben o.a. met elkaar gemeen dat ze beide betrekking hebben op een niet te negeren 'gezag' dat zich buiten de redelijke macht van het subject bevindt (vergelijk dit bijvoorbeeld met Kants opmerkingen over het verhevene). Ze kunnen zelfs gelijktijdig optreden: men kan bijvoorbeeld enerzijds onder de indruk zijn van het internationale (institutionele) succes van 'onze' Karel Appel, maar anderzijds 'voor zichzelf' grote twijfels hebben over de esthetische verdienste van zijn werk of zich er zelfs over opwinden dat iemand 'op zo'n manier' zo beroemd kan worden. Bourdieu associeert deze ambivalentie overigens voornamelijk met de kleine burgerij. Vraag: zouden er ook groepen bestaan die *geen* ambivalente verhouding met de cultuur hebben?

2. Merk op dat deze alledaagse zegswijze aan de ratio en niet, zoals volgens Ortega y Gasset zou moeten, aan het gevoel appelleert: wellicht omdat je niet snel over jezelf een veel definitievere uitspraak als 'daar heb ik geen gevoel voor' zult doen?

Bourdieu en de dichotomie

morele veroordeling laat ontlokken. De populaire 'esthetica' kent bij gebrek aan een autonoom esthetisch begrip deze terughoudendheid niet en neigt er daarom gemakkelijker toe een kunstwerk als blasfemisch, pornografisch of in strijd met het gezonde verstand te veroordelen.¹ Ook bestaat de indruk dat vandaar uit al snel de roep om 'een verbod' zal klinken - een indruk die natuurlijk ten dele het gevolg kan zijn van het gezichtsbedrog dat optreedt omdat de volksklasse zich relatief uiterst zelden in literaire debatten mengt en daardoor niet over de subtielere middelen ('een overbodige roman') beschikt waarmee de reguliere deelnemers aan het literaire veld hun concurrenten de lust tot schrijven proberen te ontnemen. Interessant zou zijn aan de hand van ingezonden brieven, verklaringen en aanklachten eens systematisch na te gaan welke populair 'esthetische' waarden er zoal een rol spelen in het verbale protest tegen bepaalde omstreden (literaire) kunstwerken. Hieruit zou overigens, zeker ten aanzien van het hedendaagse Nederlandse literaire veld, ook wel eens kunnen blijken dat het verschil tussen de esthetische en de morele instelling en de eraan gekoppelde tegenstelling tussen de zuivere en de populaire smaak in de praktijk als minder absoluut worden ervaren dan Bourdieu in *La distinction* veronderstelt - men denke bijvoorbeeld aan de onlangs heropende discussie over de relatie tussen kunst en ethiek.²

Een volgend, ongeveer even uitzonderlijk verschijnsel dat onderzocht kan worden op zijn mogelijk sociaal-esthetische achtergronden, betreft het kunstvandalisme, waarin de verontwaardiging een fysieke vorm heeft aangenomen. Zo kunnen we ons afvragen of er bij de beschadiging van *De nachtwacht*, Michelangelo's *David* en Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* ook 'esthetische' motieven hebben meegespeeld en zo ja, of deze overeenkomen met wat Ortega y Gasset en Bourdieu typisch achten voor de populaire, onontwikkelde smaak. Waarom vernielt iemand een kunstwerk naast of in plaats van een telefooncel of z'n eigen servies? Is het iets in het werk zelf dat gestoord heeft of betreft het een daad van opstand tegen de kunst in het algemeen? Ligt het, o.a. in structuralistische zin, eigenlijk niet voor de hand dat een voorwerp of verschijnsel, dat de één verafgoodt, voor De Ander (bijvoorbeeld voor De Gek) object van grote haat kan zijn? Is sommige kunst (bij-

1. Op een dergelijke anti-institutionele stemming werd indertijd gretig ingespeeld in de zogenaamde 'volkse esthetica' van het nationaal-socialisme, dat de moderne, 'entartete Kunst' verweet het zieke en het mismaakte te verheerlijken. Zie o.a. D. Strothmann, *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*. Bonn: Bouvier, 1960 en: M. Laurens, *Literatuur in het Derde Rijk. Een onderzoek naar de esthetiek van het nationaal-socialisme*. Groningen, 1985 (ongepubliceerd typescript).

2. Zie: J.J.A. Mooij, 'Het schone en het goede' en 'Literatuur en ethiek', in: idem, *De wereld der waarden*, pp. 149-161; 213-215 resp. 133-148; 211-213 en: idem, 'Literature and Morality: The Primacy of Ethics', in: B. Tysdahl (red.), *Literature and Ethics. [...]*. Oslo: U.P., 1992, pp. 99-114.

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

voorbeeld experimentele en/of zeer kostbare) in het bijzonder vatbaar voor dit soort vernielzucht? Waarom richt de vandalistische 'kritiek' zich zowel tegen experimentele werken (waarvan, zoals in het geval van Newman, de sociale omstredeheid binnen Bourdieu's kaders theoretisch voorstelbaar en -spelbaar is), als ook tegen volledig gecanoniseerde en werkelijk algemeen¹

1. Met 'algemeen geaccepteerde kunst' bedoel ik kunst die niet alleen de instemming heeft van het forum van de (professionele) deskundigen op het gebied van de kunst, maar die ook ver daarbuiten, door de leken, positief wordt gewaardeerd en bijvoorbeeld ook voldoet aan de esthetische normen van de lagere klasse(n). Men kan dit verschijnsel met Bourdieu zien als het resultaat van sociale imponering door de gevestigde instituties, en/of het (vanuit een klasseperspectief) afwijzen als sociaal smakeloos. Maar het kan tevens esthetisch verklaard worden door het feit dat het hier vaak (maar niet altijd!) om 'realistische' kunst gaat - een aspect dat voor de kenners wellicht wat minder van belang zal zijn. Hoe dan ook: in de praktijk hebben we hier te maken hebben met een klasse-onafhankelijke canon, die niet bijzonder gevoelig lijkt te zijn voor Bourdieu's dialectiek van distinctie en pretentie en voor de devaluatie en vulgarisatie door een grotere verspreiding. Bij de totstandkoming van een dergelijke communis opinio lijkt mij overigens niet alleen de consensus binnen het deskundige forum van belang te zijn, maar ook en vooral het vonnis dat (al dan niet op gezag van het forum) door de algemenere, anderszins specifieke en/of cultureel 'lagere' instituties wordt geveld. Men denke aan al die overige 'stemmen' die al dan niet in het openbaar hun mening geven over kunst en literatuur en daarbij im- of expliciet, in bijzinnen en vanzelfsprekendheden, bepaalde esthetische normen uitdrukken en overdragen op anderen. Dit laatste hangt uiteraard af van hun gezag, hetgeen samenhangt met de mate waarin hun publiek persoonlijk in kan stemmen met hun oordelen. Binnen de hoge cultuur wordt vaak vergeten dan wel betreurd dat deze stemmen het culturele klimaat sterk meebepalen en dus ook deel uitmaken van het veld. Hiertoe zouden gerekend kunnen worden: ouders, onderwijzers, journalisten en hun geïnterviewden, politici, religieuze voorgangers, vertellers, scenarioschrijvers, acteurs, reclamemakers, radio- en televisiepresentatoren en hun tekstschrijvers, cabaretiers, samenstellers van prijsvragen en quizen waarin naar wetenswaardigheden uit de wereld van de algemene ontwikkeling wordt gevraagd, schrijvers van populair-wetenschappelijke publikaties; kortom al die mensen en maatschappelijke instellingen die ervoor zorgen dat in onze samenleving ook wie (bijvoorbeeld op habituele gronden) zich 'niet zo' en zelfs 'helemaal niet' voor kunst interesseert, toch de tragische anekdotes kent over de oren van Beethoven en Van Gogh en over de erbarmelijke omstandigheden waarin Rembrandt, Mozart en Multatuli stierven. Een kunstwerk is omstreden als er tussen de verschillende instituties uitdrukkelijke meningsverschillen bestaan; van dichotomisering lijkt sprake te zijn als de waterscheiding tussen de deskundige en de overige instituties loopt, hetgeen mede duidt op de beperktheid van het gezag van het forum van deskundigen. Zie verder mijn 'Canondeclinatorie' (in: R.T. Segers (red.), *Visies op cultuur en literatuur. Opstellen naar aanleiding van het werk van J.J.A. Mooij*. Amsterdam etc.: Rodopi, 1991, pp.273-278), waarin gepleit wordt voor een verruiming van het 'officiële' forum met op z'n minst het onderwijs, o.a. omdat wellicht nu net daar iets van de algemene pretenties van de hoge kunst en literatuur concreet gemaakt zouden kunnen worden. Zelfs als men het zinvol acht een theoretisch onderscheid te blijven maken tussen de deskundigen, die (naar trouwens wel wordt betwijfeld; zie bijvoorbeeld H. Verdaasdonk, *Literatuurbeschouwing en argumentatie*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten, 1981) met inzicht en kennis van muzische zaken tot hun oordelen komen, en degenen wier specifieke taak het is hun publiek op te voeden, het te vermaken, te vleien, te informeren of iets te verkopen, zal men toch niet kunnen ontkennen dat in een democratische samenleving de (algemene) overtuigingskracht van het forum veel te maken heeft met zijn sociale

Bourdieu en de dichotomie

geaccepteerde, niet zozeer 'gezonken' als wel 'bezonken' cultuurgoederen (zoals in de gevallen van Michelangelo en Rembrandt, die gezien het feit dat hun werk ook afgebeeld wordt op koektrommels, legpuzzels en borduurpatronen voor vergeworderden, een vooraanstaande positie lijken te hebben verworven in ook de populaire cultuur)? Hoe verhoudt dit soort individuele waanzin tegenover met name de beeldende kunst zich tot de meestal collectieve (en dus georganiseerdere) agressie waarvan literatuur soms (bijvoorbeeld bij boekverbrandingen) het slachtoffer wordt? Zijn sociale achtergronden en/of kapitaalstructuur en -volumen van de dader(s) hier inderdaad van betekenis? Mag dit gedrag opgevat worden als een wel heel extreme vorm van sociaal protest tegen de algemene, universele pre-tenties van de legitieme smaak? In hoeverre past het in de (politieke) traditie van de beeldenstormers en hoe verhoudt het zich tot de iconoclastische tendensen binnen de kunst zelf?¹ Vragen, die niet allemaal gemakkelijk en/of betrouwbaar te beantwoorden zullen zijn (bijvoorbeeld omdat de dader geestelijk gestoord is en/of zich nauwelijks bewust is van enig sociaal of habitueel motief), maar die daarom niet minder belangwekkend zijn, o.a. omdat zij inzicht kunnen geven in de sociaal-psychologische aspecten van de institutie kunst.²

Van belang voor de vraag of de populaire 'esthetica' inderdaad een *tegenes-thetica* vormt, is tot slot de vraag of de populaire bezwaren zich ook *esthetisch* uiten; of zij ook resulteren in de produktie van eigen, alternatieve kunstwerken, waarin impliciet, maar toch min of meer bewust, kritiek wordt geleverd op de legitieme kunst- en literatuuropvatting. Men denke hier, met Bourdieu's permissie, niet zozeer aan de consumptie van de 'populair' genoemde 'production culturelle de grande série' (waarin het anti-hoog-culture-

openheid. Dat er ondanks de fundamentele culturele en/of habituele verschillen in een gedifferentieerde samenleving toch een *algemene* opvatting mag worden aangenomen, een Grote Gemene Deler, kan mede (maar zeker niet uitsluitend) verklaard worden uit de gemeenschappelijkheid van de (natuurlijke) taal.

1. Zie Ortega y Gasset, 'Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst', pp. 253-254 en H. Levin, 'What Is Realism?' (in: *Comparative Literature* 3 (1951), pp. 193-199.

2. Legio mogelijkheden dus voor een (empirisch) vervolgonderzoek. Daarbij zou gebruik gemaakt kunnen worden van: D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*. Lausanne: d'en-Bas, 1983. Een uitgebreide samenvatting hiervan verscheen onder de titel: 'Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporaine', in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 49 (1983), pp. 2-28. Enkele aardige intuïties hierover ook bij: J. Wieand, 'Quality in Art', in: *British Journal of Aesthetics* 21 (1981), p. 334.

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

le motief trouwens wel veelvuldig voorkomt),¹ maar vooral aan actieve en creatieve vormen (zoals dansen, muziek maken, knutselen, handwerken, verhalen vertellen, amateurtoneelspelen, fotograferen). De voor mij voornaamste conclusie van Bourdieu's studie naar het sociale gebruik van de amateurfotografie² luidt evenwel dat de populaire cultuur (die in 1965, een beetje verwarrend, nog of al 'moyenne' heet) qua thematiek en compositie ronduit conventioneel te noemen is: niets blijkt zo traditioneel te zijn als de ideeën over wanneer, wat, wie en hoe gefotografeerd mag/moet worden (hoogtepunten uit het familieleven zoals bruiloft en vakantie; bezienswaardigheden uit de reisgidsen zoals monumentale gebouwen en uitzichten). Dit ondanks het feit dat de fotografie zeker op dat moment nog een vrij jong medium was, dat nog niet algemeen tot de (legitieme) kunst gerekend werd en (dus) nog niet de last van een academische traditie droeg. Zelfs het feit dat de benodigde apparatuur zowel qua aanschaf als qua bediening voor zo goed als iedereen toegankelijk was, leidde tegen Bourdieu's (achteraf gezien nogal naïeve) verwachting en hoop in niet tot 'de anarchie van de individuele improvisatie' en/of een populair esthetisch ant(i)woord op de legitieme smaak. De populaire esthetica laat zich dus ook hier weer kennen als een 'verouderde', 'afgezakte' en/of 'bezonken' variant van de legitieme kunstopvatting die, afgezien van een sterke zin voor conventie en een onontwikkeld 'gevoel' voor het zuiver esthetische, niets eigens heeft: "Ce n'est pas sur le terrain de la culture, toutefois, qu'il faut chercher une distance ou une prise de distance, sauf toute négative, par défaut, à l'égard de la classe dominante et de ses valeurs".³ Waaruit nogmaals, en nu dan maar definitief, geconcludeerd mag worden dat de populaire esthetica geen anti-esthetica is en dat de relatie met de legitieme smaak nauwelijks bepaald wordt door enigerlei negatie, maar meer door een specifieke, maar weinig systematische, tamelijk trage en in hoge mate onbewuste navolging van de bekendste vormen van de legitieme cultuur. Of iets minder afwijzend geformuleerd: de naïevere uitgangspositie en het niet-professionele (amateuristische, hobbyistische) karakter van de populaire cultuurproductie (hier wordt uitdrukkelijk niet bedoeld op de

1. Enkele voorbeelden uit de televisiereclame van 1992: de Vivaldi-violist die zich na gedane arbeid in zijn auto ontspant bij popmuziek; het stel dat, omdat de vrouw niet weet hoe ze zich voor de gelegenheid moet kleden, besluit niet naar de opera, maar naar een jazzcafé te gaan, waar ze vervolgens een operaklant ontmoeten; de 'gewone' man die tijdens een receptie enkele zeer snobistische poëzieliefhebbers aftroeft met de merknaam van een worst; het stemmige kamerorkest dat afziet van het oorspronkelijke, klassieke repertoire en 'spontaan' op de melodie van een populaire evergreen de lof van een ijsfabriek begint te zingen, etc.

2. Zie Bourdieu, *Un art moyen*, pp. 23-25; 39. Het is jammer dat Bourdieu in *La distinction* niet meer heeft gedaan met de gegevens uit de zesde vraag van de enquête, waarin naar de beoefening van verschillende vrijetijdsactiviteiten wordt gevraagd.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 458.

Bourdieu en de dichotomie

cultuurindustrie) maken het hoogst onwaarschijnlijk dat zij zich op hetzelfde niveau en in hetzelfde tempo zal ontwikkelen als de legitieme kunst, wier participanten vervolgens de overtuiging kunnen gaan koesteren dat zij beter bij de tijd of zelfs hun tijd vooruit zijn. Of nog vriendelijker en iets algemener gezegd: het is het moderne geloof in technische vernieuwing en vooruitgang, in specialisatie en professionalisering geweest die van een mogelijk verdienstelijk amateur tot een esthetisch overbodige dilettant, een 'zondagskunstenaar' heeft gedegradeerd.

Als we dan nu, met de meerderheid van Bourdieu, vasthouden aan de idee dat de populaire cultuur zich het gemakkelijkste, het toegankelijkste, het traditioneelste, het klassiekste en/of het minst 'formele' van de legitieme smaak *eigen* heeft gemaakt, wordt tevens duidelijk waarom ook of juist de lagere klassen, voor wie volgens Bourdieu de uitdaging in werkelijkheid vaak niet eens bedoeld is, zich soms toch door de avantgarde tot paniek laten provoceren: men vat haar aanvallen op de 'goede smaak', die men pas op school heeft leren kennen en waarvan de dynamiek door gebrek aan tijd, gewenning en 'vrije omgang' echter een mysterie is gebleven, namelijk *persoonlijk* op.

De conclusie hier moet dus zijn dat de instelling van de legitieme smaak ten opzichte van de illegitieme, populaire smaak voor een (belangrijk?) deel gebaseerd is op het principe van de negatie. Dit is, ondanks enkele suggesties van Bourdieu in die richting, omgekeerd niet of nauwelijks het geval: de smaak van de volksklasse oriënteert zich wel degelijk in positieve zin op de legitieme smaak. Hij behoort evenwel tot één van de meest conventionele varianten ervan, met name omdat hij nauwelijks 'oog' heeft (leren ontwikkelen) voor het verplicht speelse, 'zuiver esthetische' karakter van de hoge kunst en literatuur.

Men moet zich daarom afvragen of de strijd om de cultuur zich eigenlijk wel afspeelt tussen de dragers van de legitieme smaak en de volksklasse, die zich over het algemeen 'nergens mee bemoeit' en die evenmin een (aan de gevestigde instituties) opvallende aandrang vertoont de algemene instemming te verwerven voor haar 'onbeholpen' creativiteit, die de bezitters van het culturele kapitaal soms weliswaar kan ontroeren (om bijvoorbeeld het naïeve vakmanschap of het doorzettingsvermogen dat uit een bouwwerk van lucifers spreekt), maar zelden artistiek belangwekkend gevonden zal worden. Men mag daarom ook betwijfelen dat, zoals Bourdieu soms tamelijk onproblematisch impliceert, de populaire en/of naïeve cultuur en literatuur (of het nu de produktie, de consumptie en/of de smaak betreft) *concreet* deel uitmaken van het culturele en literaire veld; bijvoorbeeld dat de publikatie van een amateur-dichter uit de lagere klasse of elke nieuwe aflevering van een cultuurindustriële literatuurreeks leidt tot een verandering van de posities in het

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

literaire veld, waaruit het 'populaire' immers al lang geleden symbolisch was verwijderd.¹

Wellicht moet men, als men tenminste de sociologische grondslag van de dichotomie in de kunst en de literatuur wil onderzoeken, de aandacht vooral richten op de relatie of de tegenstelling tussen de dragers van het economische kapitaal (met hun traditionele, luxesmaak) en de dragers van het culturele kapitaal en (misschien nog wel belangrijker) op de culturele verschillen en wisselwerkingen tussen de hogere en middenklassen, tussen de 'oude adel' van de cultuur en de 'nouveau riche' ervan, tussen de smaak van het culturele establishment en de middenklassen - een oppositie die, zoals ik hiervoor reeds aangaf, onder beschouwing van het historische aspect van de dichotomie van groot belang bleek te zijn. De 'culture moyenne' vormt, veel meer dan de populaire cultuur, een tegencultuur, een concurrent voor de legitieme smaak. En dit niet zozeer omdat de middencultuur in alle opzichten zo 'anders' zou zijn en de heersende esthetica door een radicaal andere zou willen vervangen, maar veeleer omdat zij er in zoveel opzichten zoveel op *lijkt*:² ook zij eist algemeen symbolische erkenning voor haar culten en expressievormen en ook zij maakt daartoe gebruik van de binnen de legitieme cultuur gangbare symboliserende middelen van esthetisering, autonomisering, fetisjering, devotie, institutionalisering en het impliciete verzet tegen de populaire nulcultuur.³ De ergernis die dit bij de gezeten culturele 'priesters' wekt, stoelt o.a. op de slechte eigenschappen die vrijwel iedere (over)pretentieuze, niet te intimideren 'profetische' nieuwkomer onvermijdelijk verweten zal worden: luidruchtigheid, grofheid, gebrek aan tact, discretie en subtiliteit, charlatanerie - verwijten die overigens meestal verstommen als de jonge hond succes heeft gekregen en zijn naam heeft weten vestigen.

Toch mag men zich afvragen of deze op Bourdieu geïnspireerde schets van de dichotomie wel actueel is in een context waarin (ook de 'kleinburgerlijke') kritiek, luidruchtigheid, radicale originaliteit en imitatie deel zijn gaan uitmaken

1. Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', pp. 320; 327. In een discussie over zijn werk op de IGEL-conferentie in 1989 merkte Bourdieu hierover op dat de naïeve kunstenaars inderdaad *geen* deeluitmaken van het artistieke veld: dat bestaat namelijk alleen uit die posities die bewust of halfbewust de strijd aangaan.

2. Men kan hier met Bourdieu naar Aristoteles verwijzen: "les choses différentes se différenciant en ce par quoi elles se ressemblent" (Bourdieu, *La distinction*, p. 290).

3. Zo merkt Bourdieu enigszins minachtend over sommige jazz- en filmkritiek op: "es gibt Zirkel professioneller Kritiker [...] die nun, im Zeichen ihres Anspruchs auf kulturelle Legitimität, sich mühen, den gespreizten und hoheitsvollen Tonfall der akademischen Kritik *nachzuüffen* und ihr den Kultus einer hochgestochenen Gelehrsamkeit zu entlehnen, als wäre es, wenn schon die Sorge um ihre Legitimierung sie peinigt, damit getan, sich mit dem äußeren Ornat derer, die das Monopol kultureller Legitimation besitzen, d.h. der Professoren, auszustaffieren und dies womöglich noch zu übertrumpfen" (Bourdieu, 'Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld', p. 106; cursief van M.S.L.).

Bourdieu en de dichotomie

van de legitieme esthetica; een ontwikkeling die wellicht gekoppeld moet worden aan zowel de sociale integratie/onderwerping van de intellectuelen en kunstenaars, als aan de culturele emancipatie van de middenklassen. Is de charismatische ideologie en de daaruit voortvloeiende dichotomie vandaag nog zo machtig als Bourdieu doet voorkomen?¹ Maar waarom veroordeelt Bourdieu de aanvallen van de nieuw-burgerlijke consumptiecultuur op de charismatische ideologie dan zoveel feller dan deze ideologie zelf, die toch een van de belangrijkste oorzaken van het probleem vormt? Speelt hier het modern-intellectuele, 'bildungsbürgerliche' onderscheid tussen 'Kulturkonsumtion' en 'Kulturräsonnement' hem hier parten?² Ik kom hier nog op terug.

En dan nu een schematisch overzicht:³

LAGE KUNST		HOGE KUNST	
illegitieme kunst		legitieme kunst	
sociale categorie:			
overheerste klasse(n)		heersende klasse	
volksklasse (arbeiders, bedienend personeel)	middenklasse(n) (kleine burgerij)	overheerste fractie (intellectuelen, kunstenaars)	heersende fractie (bourgeoisie)
kapitaal: -	kapitaal: -	kapitaal: +	kapitaal: +
economisch kapitaal: - cultureel kapitaal: -	economisch kapitaal: - cultureel kapitaal: -	economisch kapitaal: - cultureel kapitaal: +	economisch kapitaal: + cultureel kapitaal: -

1. Zo is de opmerking uit 1987 dat *alle* filosofen (behalve misschien Wittgenstein) de boven- of ahistorische essentie van het kunstwerk proberen te achterhalen (een streven dat zijns inziens nauw samenhangt met de charismatische ideologie) op z'n minst tendentius te noemen (Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic', p. 202).

2. Zie: Lash, 'Modernization and Postmodernization in the Work of Pierre Bourdieu', p. 254.

3. Raadpleeg voor een vergelijkbaar, maar minder uitgebreid schema: Müller, 'Kultur, Geschmack und Distinktion', p. 180.

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

algemeen sociale grondhouding (habitus):			
		negatie	
familiariteit, spontaneïteit, communicatie		afstandelijkheid (formeel, ritueel gedrag)	
functie, substantie, inhoud		vorm, stijl	
conformisme	conformisme	individualiteit (charismatische ideologie)	
culturele grondhouding (smaak):			
armoede, gebrek	goede wil, bescheidenheid	zuiverheid, onafhankelijkheid	luxe
pretentieloos (gewoonheid, algemeenheid, natuurlijkheid)	pretentius (correctheid, alternativiteit)	distinctie (schaarste, uitzonderlijkheid, persoonlijkheid, zeldzaamheid, uniciteit, originaliteit)	
naïef-hedonistisch	ascetisch	ascetisch-aristocratisch	verfijnd-hedonistisch
conventioneel	eclectisch	innovatief	traditioneel, duurzaam
kunstopvatting (esthetica):			
toegankelijkheid		exclusiviteit	
naïef-realisme		anti-realisme (bijv. esthetisme) en anti-anti-realisme (bijv. avantgarde en engagement)	anti-realisme (bijv. impressionisme)
continuïteit kunst-sociale werkelijkheid		symbolische bestrijding van de sociale werkelijkheid	ontkenning van de sociale werkelijkheid
heteronoom		'autonoom'	heteronoom
ethisch, ernstig	ethisch, ernstig	esthetiserend, speels	
pluralistisch		universeel	
het 'barbaars'-aangename	het edele	het schone	het aangename van niveau
anti-kantiaans		kantiaans	
identificatie, participatie		contemplatie	
genre:			

Bourdieu en de dichotomie

fotografie, film, liefdesgeschiedenis	film, televisie, weekblad, jazz	literatuur, i.h.b. poëzie, filosofische essays	beeldende kunst, toneel
plaats:			
warenhuis, stadion, bioscoop	thuis	museum, bibliotheek	galerie, theater
legitimerende instantie:			
markt	gevestigde en alternatieve instituties, markt	kenners en collega's	gevestigde instituties, markt

Bij dit samenvattende schema van de belangrijkste termen bij Bourdieu met betrekking tot de dichotomie wil ik de volgende opmerkingen plaatsen.

Ten eerste: het betreft hier - uiteraard - een schematisering van zijn ideeën en typering: veel nuances moesten dus verloren gaan. Zo is geen rekening gehouden met de opkomst van de 'nieuwe burgerij', waarin een aantal van de hier genoemde (moderne) grenzen tussen de kleine burgerij, de intellectuelen en de grote burgerij minder scherp lijkt te zijn geworden. Het schema geldt dus hoogstens voor een bepaald tijdstip of een bepaalde periode, die inmiddels wel eens in het verleden zou kunnen liggen. Evenmin opgenomen zijn de door mij voorgestelde verbeteringen.

Ten tweede: pas na enige aarzeling heb ik besloten ook de tweede groep, de middenklasse(n) op te nemen in het schema. Mijn twijfel kwam voort uit het feit dat Bourdieu in *La distinction* de 'aesthetica' van deze groep aanmerkelijk minder systematisch behandelt dan de drie overige klassen en klassefracties: de kolom onder de middenklasse(n) is dan ook opvallend vaak leeg. Zo was het niet duidelijk of en in hoeverre het negatieprincipe en de onderscheidingsdrang ook de habitus van de kleinere burgerij bepalen. Enerzijds zou men kunnen menen van wel (bijvoorbeeld in de afkeer van de 'ordinaire' smaak van de volksklasse), maar dit wordt anderzijds weersproken door het krachtige verlangen 'erbij' (bij de hogere klasse) te horen.¹ Is er misschien ook hier sprake van een 'fundamentele ambivalentie' of een 'paradoxe positie'? Daar Bourdieu zelf een dergelijke algemene interpretatie niet uitdrukkelijk voorstelt, leek het beter het schema hier maar oningevuld te laten. Dat de middenklasse(n)-kolom in haar geheel toch behouden bleef, is o.a. te danken aan het feit dat zij tevens een goede illustratie biedt van de nadelen van een dichotomische indeling en het werken met plussen

1. Geldt dit laatste trouwens niet voor elke sociale groep, dus ook voor de (verschillende fracties van) de heersende klasse (zie ook het motto bij dit hoofdstuk)? Er zou bij sommige fracties binnen de kleine burgerij wel sprake zijn van een "conformité à l'idéal de distinction" (Bourdieu, *La distinction*, p. 419, noot 27).

De relatie tussen de populaire en de legitieme esthetica

en minnen. Zo zou de middenklasse ten gevolge van de dialectiek van distinctie en pretentie en Bourdieu's kapitaaldefinitie geen enkele vorm van kapitaal bezitten (-), maar tegelijkertijd moet zij in vergelijking met de lagere klasse en in de onderlinge relatie tussen de verschillende klassefracties binnen de middenklasse, op z'n minst over 'een beetje' kapitaal beschikken. Waarmee nogmaals zij gewezen op de mijns inziens grotere mogelijkheden van een glijdende schaal van nul tot veel.

Ten derde: hoewel een schematische weergave van Bourdieu's analyse deze bijna per definitie onrecht doet, blijkt het toch ook een manier te zijn om enkele beperkingen van zijn opvatting bloot te leggen. Met het direct naast en onder elkaar plaatsen van verschillende eigenschappen, komen bepaalde ongerijmdheden en/of tegenspraken duidelijk aan het licht. Hoe verhoudt bijvoorbeeld de (op Ortega y Gasset gebaseerde) vaststelling dat de populaire 'esthetica' een ernstig en ethisch karakter heeft zich tot de (op Bachtin en Kant geïnspireerde) opmerking dat de populaire 'smaak' hedonistisch van aard is? Mag de burgerlijke variant van de legitieme smaak nu wel of niet kantiaans genoemd worden? Hoe valt het onbewuste streven naar een zo groot mogelijke exclusiviteit te rijmen met de aanspraken op een universele geldigheid? Hoe 'aristocratisch' is de kantiaanse esthetica eigenlijk? Kunnen begrippen afkomstig van Kant, Nietzsche, Adorno en Bachtin inderdaad zomaar bij elkaar 'opgeteld' worden? Vragen waarop ik hieronder nader in zal gaan.

5. Bourdieu's kritiek op Kant.

Eén van de ambities van Bourdieu's *Distinction* is het om een sociologische, 'vulgaire' kritiek te formuleren op de zuiverheidsaesthetica van Kant: men zou bijna zeggen dat het werk een poging is om 'Kant op z'n voeten te zetten'. Dit blijkt al meteen uit de subtitel van *La distinction*, die direct verwijst naar Kants *Kritik der Urteilskraft: Critique sociale du jugement*.

Op grond van mijn bespreking van de *Kritik der Urteilskraft* in het tweede hoofdstuk kan men zich afvragen waarom Bourdieu nu juist deze tekst tot het object van zijn kritiek heeft gemaakt: Kants derde *Kritik* bevat, in tegenstelling tot de teksten van sommigen van zijn tijdgenoten, bij mijn weten geen enkele uitdrukkelijke uitspraak over de dichotomie, of een eenduidige veroordeling van de lage kunst en/of literatuur: noch de modeliteratuur, noch de opkomst van het 'grote publiek' wordt erin gethematiseerd. Hetgeen gezien kan worden in samenhang met het feit dat er in de *Kritik der Urteilskraft* over het algemeen nauwelijks aandacht is voor concrete literatuur en actueel

Bourdieu en de dichotomie

maatschappelijke ontwikkelingen: Kants belangstelling voor het schone is vooral antropologisch en abstract-theoretisch van aard.

Een dergelijke vaststelling is natuurlijk een kwestie van interpretatie en om de of één van de betekenissen van een tekst te achterhalen, moeten we, zoals elke literatuurwetenschapper weet, soms ver onder de oppervlakte kijken. Bourdieu's onderneming om de dichotomisch-sociologische trekken van de in dit opzicht schijnbaar zo neutrale tekst van Kant boven water te halen, mag dus op voorhand geenszins illegitiem genoemd worden en zijn tamelijk dwingende suggestie dat Kant een belangrijk aanstichter van de dichotomie zou zijn, is prikkelend genoeg om haar nader te onderzoeken.

Maar, zal een onschuldig Kantlezer tegenwerpen, getuigt diens geloof in de Verlichte idee van de universaliteit niet eerder van een hoogstens wat naïef, maar toch in elk geval niet-dichotomisch mens- en maatschappijbeeld? Hoe durft men Kant dan eigenlijk in verband te brengen met de dialectiek van pretentie en distinctie? Misbruikt Bourdieu Kant niet als hij diens naam benut om de hoge van de lage cultuur te onderscheiden? Nee, zegt Bourdieu: uit de socioanalyse van het 'ondergrondse discours' van de *Kritik der Urteils kraft* valt namelijk op te maken dat de schoonheidservaring wel degelijk aan een bepaalde groep is gebonden: 'barbaren' worden er bijvoorbeeld van uitgesloten:

Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.¹

Het is evenwel de vraag of Kant hiermee wel zozeer een sociologische categorie, een concrete sociale klasse op het oog heeft gehad en zo ja, of dit dan, zoals Bourdieu interpreteert, de volksklasse betreft.² Men moet er zelfs serieus aan twifelen of er anno 1790 wel sprake kan zijn geweest van een volksklasse-in-moderne-zin, die, zoals Bourdieu zelf al aangeeft, niet los gezien mag worden van de verstedelijkte samenleving. Dacht Kant, toen hij het over de barbaarse smaak had, wel of niet in het bijzonder aan on- of halfgeletterde Middeneuropese boeren, aan de middenklasse, aan verre, primitieve volkeren en/of aan de vreemdelingen in het oude Athene? Is de sociologische interpretatie van een antropologische theorie, die nauwelijks differentieert tussen het individuele subject en de mensheid in haar geheel, en die geen tusseninstanties zoals volk en klasse waarneemt, misschien niet al bij voorbaat dubieus? Mogen de in sociologisch opzicht bijzonder vage termen van Kant zonder meer toegepast worden op de (eventuele!) hedendaag-

1. Kant, *Kritik der Urteils kraft*, p. 99 [38].

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 44.

Bourdieu's kritiek op Kant

se, sociaal-esthetische verhoudingen? Heeft de kwalificatie 'barbaars' bij Kant inderdaad zo'n pejoratieve betekenis als Bourdieu suggereert? Is De Ander bij Kant per definitie De Mindere? Vragen, waarop volgens mij in de *Kritik der Urteilskraft* nauwelijks eenduidige antwoorden zijn te vinden, zodat Bourdieu's interpretatie niet geheel overtuigend genoemd mag worden.¹

Maar Bourdieu's kritiek beslaat meer dan een nogal eigenzinnige en speculatieve duiding van de sociale waarde van het begrip 'barbaar' in een voor het overige bijna vlekkeloze universaliteitstheorie; de Kantiaanse universaliteitsidee zelf zou namelijk al niet deugen, al was het maar omdat zij haar eigen sociaal-historische uitzonderlijkheid niet kan beseffen. Nu is Bourdieu niet de eerste die kritiek heeft op het geloof in de algemeenheid: dit begrip ligt, zoals uit hoofdstuk II duidelijk zal zijn geworden, vanuit het literair-esthetische perspectief al minstens twee eeuwen onder vuur. Ook de sociale kritiek erop kan nauwelijks nieuw genoemd worden: men denke bijvoorbeeld aan sommige leden van de Frankfurter Schule die, net als Bourdieu, in de marxistische traditie geplaatst kunnen worden.²

Het bijzondere van Bourdieu's kritiek hier is wellicht dat hij de universaliteitsidee mede verwerpt omdat deze zijns inziens niet in staat is de gevolgen van de dialectiek van distinctie en pretentie waar te nemen en bovendien geen enkele empirische basis heeft.³ Nu hoeft dit laatste bezwaar Kants theorie niet ogenblikkelijk te ondermijnen: hij had immers zelf al gesteld dat empirische bewijs en ervaring voor zijn betoog van geen enkel belang waren.⁴ Een dergelijke 'magische' voorzorgsmaatregel garandeert natuurlijk niet dat daarmee elke vorm van kritiek al bij voorbaat is weerlegd ('bezwoeren') en dat we ons niet meer zouden mogen storen aan zijn bewust wereldvreemde opstelling en zijn kwistige gebruik van het werkwoord 'sollen', waarmee schijnbare constatering veranderen in pogingen om "le monopol de l'humanité" te realiseren.⁵ Het is dan ook alleszins terecht dat men zich, met of naar aanleiding van Bourdieu, afvraagt wat er in wetenschappelijk of filosofisch opzicht uiteindelijk mee gewonnen is als idee en werkelijkheid a

1. Zie ook Mouriaux, die van mening is dat Bourdieu te snel is met zijn oordeel over Kant: "La Critique du jugement ne se terrasse pas en vingt et une pages" ('Pierre Bourdieu, *La distinction*', p. 477).

2. Zie bijvoorbeeld Marcuse, die stelt dat de algemeenheidsidee aanvankelijk een kritische, progressieve betekenis had, maar later, toen de burgerij eenmaal aan de macht was gekomen, affirmatief werd (Marcuse, 'Über den affirmativen Charakter der Kultur', p. 66). Ook bij Adorno is dit motief prominent aanwezig.

3. Dit dus geheel in tegenstelling tot Adorno, die de algemeenheid verwerpt omdat zij de (slechte) empirie vertegenwoordigt!

4. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 220 [164].

5. Bourdieu, *La distinction*, p. 573.

Bourdieu en de dichotomie

priori zo radicaal van elkaar gescheiden worden.¹ Het feit dat Kant deze scheiding wel accepteert of zelfs vanzelfsprekend acht en dat hij geen enkele interesse heeft voor het empirische 'bewijs' van bijvoorbeeld het schoonheidsoordeel, zou men dus in het beste geval kunnen opvatten als ondersteuning van de stellingen omtrent het sociaal-politieke isolement van de Duitse intellectuelen rond 1800; men zou eruit op kunnen maken dat ook Kant geen mogelijkheden zag voor een reële consensus rond bijvoorbeeld het schone - een historisch aspect dat Bourdieu helaas niet in zijn commentaar betreft.

Bourdieu maakt evenwel niet alleen bezwaar tegen Kants idealisme: het is vooral het sociaal-mystificerende karakter van de concepten uit de *Kritik der Urteilskraft* waartegen hij ageert. 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck' is voor hem geen onschuldig of fraaigevonden oxymoron, maar een sofisme waarmee niet alleen het economische karakter van elk symbolisch handelen wordt verdoezeld, maar ook de bestaande sociale verschillen en tegenstellingen worden gelegitimeerd. En het concept van het 'interesselose Wohlgefallen' acht hij empirisch-sociologisch gezien onbestaanbaar; de idee van de noodzakelijkheid van het schoonheidsoordeel moet gezien worden als een vorm van etnocentrisme.

In Bourdieu's analyse van de sociale implicaties van Kants esthetica is een sleutelrol weggelegd voor de verhouding respectievelijk tegenstelling tussen het formeel-schone en het zinnelijk-aangename (op het verhevende gaat Bourdieu - helaas - niet in).² Zoals in het voorafgaande al uitvoerig werd aangegeven, blijkt volgens Bourdieu de zuivere, 'kantiaanse' smaak in de praktijk voornamelijk te zijn voorbehouden aan de heersende klasse, of meer in het bijzonder, aan de intellectuele en/of artistieke fractie daarvan. Daartegenover zou de populaire, 'anti-kantiaanse' smaak staan, waarin het oordeel zich niet op het zuiver schone, maar op de heteronome waarden van het goede en het aangename zou baseren en volgens welke de schoonheid van de afbeelding vooral afhankelijk is van de schoonheid van het afgebeelde. Een uitzondering hierop vormt de waardering voor de (inhoudsloze) kleur; toevallig net een in Kants ogen minderwaardig aspect van de vorm! Volgens Bourdieu nu valt het esthetische onderscheid tussen het schone en het aangename³ symbolisch samen met het sociale verschil tussen met name de intellectuelen en het 'volk'. Smaak (voor het schone) veronderstelde immers een zekere overvloed en men zal derhalve geen smaak aantreffen bij wie, zoals volgens Bourdieu

1. Een vraag die men overigens ook aan een steile empirist kan stellen.

2. T.J. Diffey, 'Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste' (boekbespreking van de Engelse vertaling van *La distinction*), in: *British Journal of Aesthetics* 28 (1988), nr. 3, p. 291.

3. Men herinnere zich dat Kant het ethische oordeel strikt genomen niet tot het terrein van de oordeelskracht rekende.

Bourdieu's kritiek op Kant

de volksklasse, alle beschikbare tijd en energie moet aanwenden om in de eerste levensbehoeften te kunnen voorzien - een observatie die Kant, zij het in sociaal minder beladen termen, ook al deed:

Hunger ist der beste Koch, und Leuten von gesundem Appetit smeckt alles, was nur eßbar ist; mithin beweiset ein solches Wohlgefallen keine Wahl nach Geschmack. Nur wenn das Bedürfnis befriedigt ist, kann man unterscheiden, wer unter vielen Geschmack habe, oder nicht.¹

Ook Bourdieu's (mijns inziens overhaaste) conclusie dat de populaire 'esthetica' zich, geheel volgens Kants definitie van het aangename, zou onthouden van elke universele pretentie, wordt aangevoerd als een bewijs voor de stelling dat Kants *Kritik der Urteilskraft* een centrale tekst voor de dichotomie is: "ils récusent l'idée qu'une photographie puisse plaire 'universellement'".²

Hoewel er bij Kant dus inderdaad enkele passages zijn die Bourdieu's sociologische interpretatie ondersteunen, zijn hierbij mijns inziens enkele kritische kanttekeningen op hun plaats. Want is de kloof tussen het schone en het aangename bij Kant inderdaad van dichotomische diepte? Heeft het aangename bij hem werkelijk zo'n negatieve klank? Nee, zeggen Crego en Groot.³ Zij betogen dat Bourdieu's lezing teruggaat op de huns inziens nogal twijfelachtige Kantinterpretatie van Schopenhauer, wiens (evaluatieve) tegenstelling tussen het schone en het prikkelende of het bekoorlijke (das Reizende) volgens Bourdieu in essentie identiek zou zijn aan Kants onderscheid tussen het schone en het aangename,⁴ waaronder, tamelijk onverwacht, ook het smakeloze en het walgelijke (das Ekelhafte) zouden vallen. Bourdieu zou dus het slachtoffer zijn van een misverstand, of erger nog, deze simplificatie moedwillig in stand houden "om zijn sociale parallellen veilig te stellen".⁵ In de richting van deze conclusie wijst bijvoorbeeld ook het feit dat Bourdieu zich beperkt tot de sociale perceptie van het schone in de kunst, en hij de natuur (waaraan Kant nota bene zijn sprekendste voorbeelden ontleent) zo goed als buiten beschouwing laat. Misschien omdat de beoordeling van het natuurschone wel eens minder classespecifiek zou kunnen zijn dan die van

1. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, pp. 78-79 [16].

2. Bourdieu, *La distinction*, p. 43.

3. Crego en Groot, 'Pierre Bourdieu en de filosofische esthetica', pp. 21-35.

4. "L'esthétique de Schopenhauer apparaît, sur l'essentiel, comme un commentaire un peu appuyé de l'esthétique kantienne" (Bourdieu, *La distinction*, p. 568, noot 5).

5. Crego en Groot, 'Pierre Bourdieu en de filosofische esthetica', p. 30.

Bourdieu en de dichotomie

het schone in de kunst? Waarom wordt er niet ingegaan op het door Bourdieu zelf gemeten gegeven dat, naast de verschillen, bij vrijwel alle sociaal-culturele groepen 'landschap' en 'zonsondergang' esthetisch het hoogste scoren?¹

Eveneens discutabel is het feit dat Bourdieu de voorkeur voor het goede typisch acht voor de 'smaak' van de lagere klasse(n), waarmee hij over het hoofd ziet dat bij Kant het goede (nog) geenszins minderwaardig is aan het zuiver schone. Het is zelfs de vraag of de 'zuiverheid' van het schone bij Kant wel overal een normatieve betekenis heeft. Was zijn *Kritik der Urteils kraft* niet in de eerste plaats bedoeld als een antropologische verhandeling over de verhouding tussen natuur en vrijheid, waarin de verschillende menselijke gemoedsvermogens zo zuiver mogelijk werden beschreven?² In zo'n verband hoeft de notie van de zuivere smaak nog geen waardeoordeel in te houden.

Toch kan vastgesteld worden dat Kants houding tegenover het aangename niet volstrekt eenduidig is. Enerzijds kan zijn positie neutraal genoemd worden: het schone, het aangename, het verhevene en het goede staan meestal broederlijk naast elkaar. Weliswaar is het aangename minder hoogstaand dan het schone of het verhevene, maar uit de in hoofdstuk II geciteerde tafelscène ontstaat toch niet de indruk dat de aangename kunsten ("welche bloß zum Genusse abgezweckt werden")³ verwerpelijk zijn: ze dragen alleen niet bij tot de culturele vorming. En een uitspraak over het aangename als "ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne)"⁴ lijkt niet alleen een eenvoudige constatering te betreffen, maar kan ook gelezen worden als de toekenning van een recht, ook als blijkt dat het in de praktijk vooral de mensen zonder smaak zijn, die zich erop beroepen. Ook herinnere men zich Kants bedenkingen tegen de morele kwaliteiten van de 'Virtuosen des Geschmacks'.

Anderzijds worden het schone en het aangename soms in een polaire structuur geplaatst, waarbij het begrip 'zuiverheid' wel een normatieve connotatie krijgt en het mechanisme volgens welke elke classificatie de basis legt voor een hiërarchie, in werking treedt. En er mag zeker niet voorbijgegaan worden aan de (sporadische) zinsneden waarin Kant zijn neutrale en milde toon over het aangename laat varen en, in overeenstemming met de

1. Bourdieu, *La distinction*, pp. 615; 620.

2. "So besteht doch die Kritik der reinen Vernunft [...] aus drei Teilen: der Kritik des reinen Verstandes, der reinen Urteils kraft und der reinen Vernunft, welche Vermögen darum rein genannt werden, weil sie a priori gesetzgebend sind" (Kant, *Kritik der Urteils kraft*, p. 33 [XXIV]).

3. Kant, *Kritik der Urteils kraft*, p. 233 [178].

4. Kant, *Kritik der Urteils kraft*, p. 82 [19].

Bourdieu's kritiek op Kant

christelijk-ascetische en/of anti-utilitaristische traditie, tegen het barbaarse en het verderfelijke van het zinnelijke genot fulmineert:

in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloß auf Genuß angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurückläßt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd, und das Gemüt, durch das Bewußtsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht.¹

Deze ambivalentie ten aanzien van het aangename zou historisch verklaard kunnen worden uit de situatie waarop de *Kritik der Urteilskraft* reageert: volgens Crego en Groot zou zij o.a. bedoeld zijn om de patstelling in het 18de eeuwse debat over de smaak te doorbreken. Daarin stond de intellectualistische esthetica van o.a. Leibniz en Baumgarten (die stelden dat het smaakoordeel rationeel tot stand moest komen en dus objectief was) tegenover het sensualisme van o.a. Hutcheson en Burke, voor wie het smaakoordeel voor alles een kwestie van (subjectief) gevoel zou zijn en hoogstens langs empirische weg bepaald kon worden.² Kants tekst zou vanuit dit perspectief gelezen moeten worden als een poging om beide opvattingen aan elkaar te verbinden in een theorie die zowel tegemoet komt aan het rationalistische desideratum (in de concepten van de universaliteit, de noodzakelijkheid van het smaakoordeel, de alsof-objectiviteit van het schone en in de waarde die aan de esthetische idee, boven het zuiver schone, wordt toegekend), als aan het sensualistische inzicht volgens welke het smaakoordeel in eerste en laatste instantie voortkomt uit een persoonlijk, niet te betwisten gevoel (in het aspect van het begripsloze dan wel het onbepaald begripsmatige van de esthetische idee, de doofheid van het smaakoordeel voor elk 'vernünfteln' en de vrijblijvendheid van het aangenaamheidsoordeel). Vanuit dit (historische) perspectief kan het zelfs ironisch genoemd worden dat Bourdieu, die elders toch zo uitdrukkelijk partij kiest voor het rationalisme (men denke aan zijn kritiek op de charismatische ideologie), juist zo'n moeite heeft met de rationalistische aspecten van Kants compromis, waarin de erfenis van het sensualisme al enigszins op het tweede plan lijkt te zijn geraakt - een ironie die wellicht gecompenseerd wordt door Bourdieu's eed van trouw aan de Kantiaanse cultuurkritiek, die "gewiß das einzige rationale Fundament einer universellen Kultur" vormt.³

Geheel volgens de regelen der dialectiek nu blijkt Kants poging tot synthese een nieuwe fundamentele tegenstelling te hebben gegenereerd,

1. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 265 [214].

2. Crego en Groot, 'Pierre Bourdieu en de filosofische esthetica', p. 33.

3. Bourdieu in 'Vorwort zur deutschen Ausgabe' van *La distinction*, p. 15.

Bourdieu en de dichotomie

waarvan aanvankelijk nog niet alle (sociaal-theoretische) gevolgen te overzien zullen zijn geweest. De verklaring voor Kants weinig stabiele waardering voor het aangename zou wellicht gezocht moeten worden in het nog prille en sociaal-onbewuste stadium waarin de tegenstelling tussen het schone en het aangename zich bevond.¹

Toch mag men enkele bedenkingen houden bij de verstrekkendheid van Bourdieu's Kantkritiek. Dat wat Bourdieu de 'Kantiaanse esthetica' noemt, blijkt namelijk lang niet altijd het werk van Kant zelf te betreffen: juister zou zijn geweest hier te spreken van de traditie, waarin Kant weliswaar een vooraanstaande plaats inneemt, maar die sedertdien ook een eigen, niet altijd even Kantiaanse ontwikkeling heeft doorgemaakt. Bourdieu had zijn kritiek op de afkeer van het zinnelijk-aangename daarom misschien beter kunnen richten op sommige latere theoretici, bij wie de sociale dimensie van de esthetische begrippen aanzienlijk extremer en explicieter zijn. Zo is het toch bepaald verrassend dat de erflater Kant het zo zwaar te verduren krijgt en een tamelijk middelmatig en in democratisch opzicht aanmerkelijk minder onverdachte erfgenaam van hem, Ortega y Gasset, wordt geprezen om zijn scherpe inzicht.²

Desalniettemin mag duidelijk zijn geworden dat Kant de conceptuele basis heeft gelegd voor de esthetische rechtvaardiging van de dichotomie en het mag Bourdieu tenslotte zeker als verdienste worden aangerekend dat hij op een aantal mogelijke sociale implicaties hiervan heeft geattendeerd. Of deze allemaal even reëel zijn, en of het onderscheid tussen het aangename en het schone nu inderdaad (op statistisch significante wijze) samenvalt met de grote sociale barrières, staat echter nog steeds te bezien.

6. Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies.

Hoewel in de voorafgaande bespreking van Bourdieu's visie op de dichotomie het evaluatieve commentaar al niet werd geschuwd, wil ik in deze afsluitende paragraaf nog een voorlopig laatste kritische terugblik werpen op een aantal van zijn uitgangspunten en uitspraken.

Zo kan men zich afvragen of Bourdieu's analyse niet al te specifiek is voor de situatie in Frankrijk, dat wil zeggen: of het concept van de dialectiek van distinctie en pretentie ook wel even sterk 'werkt' in een andere, niet-Franse

1. Zie ook O. Münzberg, *Rezeptivität und Spontaneität. Die Frage nach dem ästhetischen Subjekt oder soziologische und politische Implikationen des Verhältnisses Kunstwerk-Rezipient in den ästhetischen Theorien Kants, Schillers, Hegels, Benjamins, Brechts, Heideggers, Sartres und Adornos*. Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft, 1974, p. 29.

2. Bourdieu, *La distinction*, p. V.

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

culturele context, bijvoorbeeld omdat daarin de aristocratische of centralistische traditie minder sterk is.¹ Iets dergelijks suggereerde ik o.a. toen ik in een voorgaande paragraaf opmerkte dat de toon van het cultuurdebat in Nederland, voor zover het al werd gevoerd, wel eens meer en langer dan in Frankrijk bepaald zou kunnen zijn door meer op de overdracht van kennis en moraal gerichte schoolmeesters en dominees, dan door primair esthetisch georiënteerde 'mondaine' krachten. Ook is het voorstelbaar dat Bourdieu's 'wet' niet of slechts in beperkte mate opgaat in een situatie waarin het begrip 'cultuur' een minder algemeen-verplichtende, relativistischer betekenis heeft: men denke hier bijvoorbeeld aan de 'multiculturele samenleving' of aan een samenleving waarin (hoge) kunst en literatuur om politieke of economische redenen eerder gewantwoord dan gerespecteerd worden.

In het voorwoord bij de Duitse vertaling van *La distinction* verweert Bourdieu zich echter met enkele vrij sterke argumenten tegen het verwijt dat zijn conclusies alleen voor Frankrijk (of Parijs) zouden gelden. Want hoewel zijn empirische materiaal zich inderdaad beperkt tot Frankrijk, mag er zijns inziens toch vanuit worden gegaan dat zijn studie een veel algemenere betekenis heeft, al was het maar omdat "der Pariser Lebensstil [...] weiterhin und über den engen Kreis der Snobs und des kulturellen Jet-set hinaus seine Faszination ausübt, ihm derart eine gewisse Universalität sichernd".² Zo voorziet men in het buitenland luxe-zaken nog altijd graag van Franse namen of probeert men deze zaken daarmee een schijn van luxe te geven.

Desalniettemin denk ik dat het feit dat Bourdieu zijn aandacht vrijwel uitsluitend op het distinctieve aspect van de levensstijl in het algemeen en de kunst in het bijzonder richt, wel degelijk gerelateerd kan worden aan de Franse situatie, waarin - volgens Bourdieu's eigen zeggen - de 'mondaine' krachten de 'pedante' opvatting reeds lang geleden de baas zijn geworden. Helaas dreigt zo onzichtbaar te worden dat er zelfs tijdens de culturele oppermacht van het mondain-esthetische discours een bescheiden, maar reële tegen- of onderstroom is blijven bestaan, waarin de rationalistische tradities bewaard zijn gebleven. Het feit dat een estheticus als Roland Barthes het nog steeds of weer nodig vindt zich impliciet tegen de rationalistische kunstopvatting af te zetten,³ mag opgevat worden als een ondersteuning van de stelling dat deze visie zich nooit volledig uit het culturele veld heeft laten verdringen

1. Zie o.a. Berger, 'Taste and Domination', p. 1451 en: Shusterman, 'Form and Funk', pp. 209-211. Daarbij moet men er natuurlijk op verdacht zijn dat deze vraag niet naar believen wordt gesteld: "als er iets in staat wat ze [in het buitenland] niet leuk vinden kunnen ze immers altijd nog zeggen dat dat 'typical French' is!" (M. de Groot en J. Heilbron, 'Art inveniendi. Interview met Pierre Bourdieu', in: *Psychologie en maatschappij* 34 (1986), p. 54).

2. P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, p. 11.

3. Bourdieu, *La distinction*, p. 82.

Bourdieu en de dichotomie

(naar bijvoorbeeld dat van de wetenschap); of, anders gezegd: dat de grens tussen de verschillende 'autonome' velden nooit waterdicht blijkt te zijn.¹

Ik zou daarom nogmaals willen pleiten voor een analyse waarin zowel rekening gehouden wordt met het distinctieve, excluderende aspect van de cultuur, als met haar op integratie en spreiding gerichte moment. Dat binnen een bepaalde context één van die twee tendensen minder zichtbaar, minder typisch of minder dominant is dan de ander, moet niet blind maken voor verschijnselen die zich vanuit een eenzijdige visie voordoen als ondergeschikt, onecht, irrelevant, paradoxaal of anachronistisch. Deze opmerking geldt zowel degenen die menen dat Bourdieu's kritiek niet voor bijvoorbeeld de Nederlandse situatie zou opgaan, als degenen die, bijvoorbeeld in het kielzog van Bourdieu, niets dan het (onbewust) snobistische aspect van de cultuur kunnen ontwaren.

Typisch Frans lijkt de distinctiedrang binnen met name de kunst mij dus niet: men zou het hoogstens typisch voor een bepaald moment in de Franse geschiedenis kunnen noemen dat de distinctie als enige culturele beweegreden wordt waargenomen.² Net zo min zijn mijns inziens alleen de schoolmeester en de dominee bepalend voor de Nederlandse cultuurdefinitie: men denke niet alleen aan de luidruchtigheid waarmee de Tachtigers en Ter Braak hiervan afscheid probeerden te nemen, maar ook aan de furore die *La distinction* in het afgelopen decennium hier te lande heeft gemaakt.³ Op zich sluit ik me van harte aan bij Bourdieu's gedachte aangaande de universaliteit van de culturele structuren en patronen; maar dat wil niet zeggen dat er geen variaties mogelijk zijn en dat de dominantie van bepaalde kenmerken niet per situatie kunnen verschillen. Wie ervan uitgaat dat de (moderne) cultuur verschillende gezichten kent en/of in essentie een paradoxale zaak is,⁴ lijkt me dichter bij de waarheid dan wie zich tot één aspect hiervan beperkt en dat tot haar wezen verklaart.

Een tweede vraag die men bij de conclusies van *La distinction* kan stellen, luidt of hun geldigheid niet te veel historische beperkingen kent. Met andere

1. Vergelijk mijn eerdere opmerkingen over de neiging van de (hoge) kunst over haar eigen grenzen heen te springen.

2. Een vergelijkbare relativerende nuance brengt Bourdieu buiten *La distinction* overigens soms wèl aan: "[the] degree of autonomy varies considerably from one period and one national tradition to another" (Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', p. 322). Men dient zich in dit verband tevens te realiseren dat het distinctiemotief in bijvoorbeeld de beeldende kunst sterker kan zijn dan in bijvoorbeeld de literatuur, waarvan de producenten zich om redenen van broodwinning nu eenmaal minder makkelijk kunnen beperken tot een publiek van alleen maar kenners.

3. Waarvan De Swaans *Kwaliteit is klasse* o.a. getuigt.

4. Zie niet alleen Adorno, maar ook: M. Calinescu, *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana U.P., 1977.

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

woorden: of de studie, ook voor wat Frankrijk betreft, nog wel een adequate beschrijving geeft van de huidige culturele verhoudingen. Zo kan men vermoeden dat er sinds de jaren '60 (de tijd waarin Bourdieu zijn gegevens verzamelde) bijvoorbeeld onder invloed van de opgekomen 'nieuwe burgerij', de fluctuaties in het niveau van de welvaart, de effecten van de democratiseringsbewegingen en/of de triomf van de televisie toch een zekere culturele 'nivellering' heeft plaatsgevonden, waarmee de moderne distinctie 'wetten' mogelijk aan actualiteit hebben ingeboet. Deze suggestie werd enkele jaren geleden nog door Bourdieu bestreden, waarbij hij verwees naar de grote gedifferentieerdheid van de culturele markt (men denke aan het ongekende en nog steeds groeiende aanbod aan televisiekanaalen en tijdschriften).¹ Voor een beoordeling daarvan hangt natuurlijk veel af van de genuanceerdheid waarmee men over deze 'gedifferentieerdheid' wenst te denken. Men kan (met Adorno) namelijk ook stellen dat de verschillen tussen veel van deze producten 'in wezen' te verwaarlozen zijn: elke nieuwe zender, elk nieuw weekblad zou welbeschouwd alleen maar 'meer van hetzelfde' bieden. Maar ook als we aannemen dat er op de culturele markt toch belangrijke, kwalitatieve verschillen gemaakt kunnen en moeten worden, dan is het denkbaar dat een spectaculaire kwantitatieve groei op een goede (of kwade) dag tot een kwalitatieve omslag in het culturele klimaat leidt, waardoor de eerder geldende 'wetten' veel van hun werkzaamheid beginnen te verliezen. Zo kan het culturele aanbod - al dan niet hiertoe gedreven door distinctiedrang - op een gegeven moment zo enorm en zo overvloedig worden, dat er (ook onder kenners) nauwelijks meer iemand een communiceerbare esthetische keuze gemaakt kan worden² tussen al die producten met stuk voor stuk hun eigen kwaliteiten en charmes.³ Wordt er niet op een bepaald moment een punt bereikt waarop een kritische schaal zoveel

1. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, p. 12.

2. Een briljante beschrijving van de hedendaagse literaire overvloed en de rol die het toeval speelt in de selectie hieruit vinden we in het eerste hoofdstuk van Italo Calvino's *Als op een winternacht een reiziger* (1979). Amsterdam: Bakker, 1983².

3. Dit standpunt werd overigens fel bestreden door Ter Braak in zijn polemiek tegen de zogenaamde 'objectieve kritiek' van Ritter, die de stelling verdedigde dat de literaire kritiek rekening diende te houden "met bedoeling en karakter van het besproken boek", het diende te waarderen "in het kader, waarbinnen het is geschreven" en het nooit op grond van een slechts persoonlijke voorkeur of richting zou mogen veroordelen (Ritter geciteerd door Menno ter Braak, 'De objectieve kritiek', in: idem, *Verzameld werk IV*. Amsterdam: Van Oorschot, 1951, p. 297). Dit uitgangspunt zou er volgens Ter Braak toe leiden dat een willekeurige roman van Courth-Mahler (wie anders!) het predikaat meesterwerk zou kunnen verwerven: "Immers: te zeggen, dat het voor de bijkeuken geschreven is, zou strijdig zijn met de reserves over 'bedoeling en karakter' en met de 'waardeering binnen het kader'", repliceert Ter Braak. Merk op dat de sociaal tamelijk eenduidige 'bijkeuken' hier de slechte smaak symboliseert: vanuit een minder kritisch standpunt zou men moeten menen dat als een roman voor de bijkeuken is geschreven en daar ook nog aanslaat, hij qua 'bedoeling' geslaagd mag heten. Zijn succes wijst in zo'n geval namelijk zeker op bepaalde kwaliteiten, al hoeven dit natuurlijk niet per se literaire kwaliteiten te zijn.

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

dimensies moet gaan bevatten, dat het voor wie nog enigszins een algemeen perspectief wil behouden, leefbaarder wordt voortaan alleen nog maar het criterium 'afwisseling' te hanteren? Is dit niet een voor de hand liggend vervolg op het moderne criterium van de innovatie? En is er niet al een 'zap-cultuur' ontstaan, waarin je kunt en mag genieten van zowel Nono als van Prince, waarin je de ene avond een klassieke tragedie bezoekt en de volgende dag naar het voetballen gaat, waarin je je zowel kunt verbazen over de beelden van Fellini als over het klungelige acteerwerk in een Nederlands televisiemelodrama, waarin je je door een roman van Van der Heijden of Barnes laat aanzetten tot reflectie op de menselijke taal, psyche en verbeeldingskracht, terwijl je je ook graag 'op z'n tijd' laat meeslepen en obsederen door de vraag wie het heeft gedaan en of ze het nog zullen doen in een 'slechts' vlot geschreven avonturengeschiedenis?

Deze schets van een (postmodern-eclectische) cultuur waarin alles kan en mag ('anything goes') lijkt een nieuwe, nog 'volmaaktere' vorm van Adorno's schrikbeeld van de cultuurindustrie te zijn. Bourdieu nu blijkt deze afkeer, zij het minder expliciet en nadrukkelijk, met hem te delen: ook bij hem treffen we passages aan waaruit zijn medeleven blijkt met de slachtoffers van de culturele ingenieurs; ook hij tekent bezwaar aan tegen het 'oprukkende consumentisme', al laat hij in *La distinction* de vraag of daar een *esthetische* vorm van verzet tegen denkbaar is, zorgvuldig onbeantwoord (daarmee een ontkenning suggererend).

Het feit dat Bourdieu *La distinction* weinig blijkt te voelen voor een 'zap-cultuur', zegt evenwel niets over de mogelijke realiteit ervan. In dit opzicht kon zijn analyse wel eens net zo 'achterhaald', net zo min in overeenstemming zijn met 'actualiteit' als die van Adorno, wie, zoals uit het vorige hoofdstuk bleek, decisionisme en (verouderde) starheid werd verweten - een verschijnsel dat althans bij Adorno gerelateerd kon worden aan het feit dat hij de verhouding tussen het ware en het werkelijke als uiterst problematisch (zelfs tegengesteld) zag. Dit evaluatieve aspect is bij Bourdieu op het eerste gezicht slechts van zijdelings belang, hetgeen hij natuurlijk ook aan de empirische kant van zijn onderneming verplicht is. Zo probeert zijn studie niet in eerste plaats de dichotomie te rechtvaardigen: Bourdieu beschrijft haar, hij poogt haar te verklaren, maar men zal hem niet licht kunnen betrappen op een (impliciete mening) als dat 'wij, intellectuelen en connaisseurs, dankzij onze kennis van en/of ons gevoel voor kunst en cultuur vanzelfsprekend en terecht wezens van een menselijk hogere orde zijn'.¹ Integendeel: als Bour-

1. Van Heerikhuizen, 'Genieten van kunst als religie van intellectuelen'.

Bourdieu en de dichotomie

dieu (en niet alleen hij) zich ergens aan stoort, dan is het wel aan dit soort arrogantie en seculiere 'hoogmoed'.

Vanuit deze ergernis is het uiteraard niet verwonderlijk dat zijn kritische analyse in het bijzonder geïnteresseerd is in de stand van zaken in het culturele en literaire veld aan het einde van de 19de eeuw, toen de autonomie-esthetica en de charismatische ideologie hun hoogste punt hadden bereikt. De herauten van het autonoom intellectuele of artistieke bewustzijn (waaronder met name Flaubert; 'de vader van de moderne dichotomie')¹ vormen dan ook een geliefd object van zijn onderzoek.² Bourdieu's paradigmatische 'ijkpunt' lag dus, ook ten tijde van het ontstaan van *La distinction*, reeds in een tamelijk ver verleden, zodat men zou kunnen veronderstellen dat hij een esthetische verhouding beschrijft en bekritiseert, die zich op dat moment feitelijk al in haar nadagen bevond. Daarmee wil ik niet zeggen dat zijn kritiek eigenlijk overbodig was: zij leverde namelijk ook een belangrijke bijdrage aan de verandering van het bewustzijn rond de dichotomie en de plaats en waarde van de cultuur in de westerse samenleving.

Op grond van de culturele ontwikkeling sinds het ontstaan van de door Bourdieu bekritiseerde teksten en zijn eigen analyse en zijn (impliciete) toekomstbeeld, zou men dus ook ten aanzien van Bourdieu kunnen beweren dat zijn conclusies uit *La distinction* tot op zekere, ja misschien zelfs grote hoogte inmiddels 'historisch' zijn geworden en dat zijn model nog maar in beperkte mate van toepassing is op de sociaal-culturele verhoudingen van vandaag en morgen. Gelukkig treft deze kritiek niet al zijn werk: met name uit zijn studies naar de concrete verhoudingen in het literaire veld blijkt meestal wel dat hij ervan overtuigd is dat de houding ten aanzien van kunst en literatuur (en daarmee de habitus in het algemeen) een *historisch* produkt is en dus wellicht veranderlijker is dan we op grond van *La distinction* zouden denken.³

Maar niet alleen op het terrein van de geanalyseerde gegevens, ook op het niveau van de hierbij gebruikte begrippen doet *La distinction* enigszins gedateerd aan. Hier moet men vooral denken aan de rol die (de combinatie

1. A. Huyssen, 'Mass Culture as Woman: Modernism's Other', in: idem, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Houndsmill etc.: Macmillan, 1986, 1988, pp. 45 e.v.

2. Zie bijvoorbeeld: Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', p. 328; de proloog van *Les règles de l'art*, 'Flaubert analyse de Flaubert. Une lecture de *l'Éducation sentimentale*' (pp. 17-71) en het vroege 'L'invention de la vie d'artiste', in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 2 (1975), pp. 67-94.

3. Bijvoorbeeld: Bourdieu, 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetic', p. 202 en het daarvan afgeleide hoofdstuk 'La genèse historique de l'esthétique pure', in: *Les règles de l'art*, pp. 393-430.

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

van) begrippen als 'dominantie', 'sociale klasse' en 'kapitaal' in zijn mede op Marx geïnspireerde betoog spelen. Het zal niemand zijn ontgaan dat deze manier van denken, die in de jaren '60 en '70 'in de mode' was aan de Westerse universiteiten, daar heden ten dage ontegenzeggelijk 'uit' is. Nu kan en mag het feit dat iets al dan niet in de mode is geen criterium zijn voor wetenschappelijke en/of theoretische vruchtbaarheid: het feit dat het marxisme in politiek opzicht in diskrediet is geraakt, hoeft op zich nog niet te betekenen dat alle ooit door zijn theoretici gebruikte of ontworpen begrippen voorgoed uit de gratie verdienen te zijn. Desalniettemin krijgt men de indruk dat een aantal van de begrippen die Bourdieu in *La distinction* gebruikt voor zijn sociologische analyse van en kritiek op de dichotomie niet bestand zijn gebleken tegen de recentere ontwikkelingen in de cultuurwetenschap. Het is dan ook met de grootst mogelijke terughoudendheid geweest dat ik deze begrippen gereproduceerd heb. Daarnaast kan geconstateerd worden dat ook Bourdieu niet stil is blijven staan en alle kritiek naast zich neer heeft gelegd: zijn onlangs verschenen *Les règles de l'art* toont al veel meer oog voor detail.

Eén en ander moet wellicht ook in samenhang worden gezien met het feit dat de literatuurwetenschappelijke receptie van Bourdieu in Nederland weinig tot geen aandacht schenkt aan de 'politiekere' aspecten van zijn werk. Zo wijzen Verdaasdonk en Van Rees Bourdieu's habitusbegrip af: hun voornaamste belangstelling gaat uit naar het hier slechts in de marge behandelde institutiebegrip, dat, naar blijkt, heel goed los van sociale tegenstellingen kan worden toegepast.¹

Een volgende opmerking over *La distinction* betreft het feit dat Bourdieu mijns inziens niet altijd voldoende begripsmatige afstand neemt van de door hem beschreven en bekritiseerde verschijnselen.² Dit geldt in het bijzonder voor het begrippenpaar 'kwaliteit' en 'kwantiteit'; termen waarvan Bourdieu terecht opmerkt dat zij het centrum vormen van de (oppositieel georganiseerde) burgerlijke culturele matrix. Het is dan ook niet meer dan logisch dat deze oppositie (met haar 'aanhangende' termen als 'numerus clausus', 'devaluatie', 'zeldzaamheid' en 'exclusiviteit') bij Bourdieu zo'n grote rol speelt. Toch denk ik dat het kritische gehalte van zijn dichotomietheorie groter zou zijn geweest, als hij naar aanleiding hiervan niet alleen zijn nogal rechtlijnige conclusies over de dialectiek van distinctie en pretentie had getrokken, maar ook de tegenstelling zelf aan een nadere beschouwing zou hebben onderwor-

1. Zie bijvoorbeeld: A.C. Zijderveld, *Institutionalisering. Een studie over het methodologisch dilemma der sociale wetenschappen* (dissertatie). Hilversum etc.: Brand, 1966.

2. Vergelijk: Van Rees, 'Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts', pp. 302-303.

Bourdieu en de dichotomie

pen: zij is (zelfs binnen de burgerlijke cultuur) mijns inziens namelijk geenszins zo onproblematisch als Bourdieu doet voorkomen.

Zo wil ik er om te beginnen graag op wijzen dat de tegenstelling tussen kwaliteit en kwantiteit niet natuurlijk, objectief of logisch van aard is. Zelfs in de culturele context (waar de logica niet altijd het laatste woord zal hebben) is het niet altijd even evident of er wel een relatie tussen beide begrippen bestaat en zo ja, van welke aard deze dan is. In het voorafgaande werd vooral ingegaan op gevallen waarin kwaliteit en kwantiteit als tegengestelde waarden werden gezien ('als steeds meer mensen een bepaald kunstwerk mooi gaan vinden (het kwantitatieve aspect), dan loopt de culturele waarde ervan terug' (het kwalitatieve aspect) en: 'toegankelijkheid is per definitie onverenigbaar met (de schijn van) legitimiteit'); een argumentatie die Bourdieu voerde tot zijn distinctietheorie. Maar men stuit ook wel eens op redeneringen die het tegendeel hiervan beweren; waarin het massale succes van een (cultureel) produkt wordt uitgelegd als teken van de kwaliteit ervan en de kwaliteit van het produkt en de kwantiteit van zijn publiek zelfs met elkaar geïdentificeerd worden (men denke aan het rechtvaardigende beroep op verkoop- en kijkcijfers, op dat wat Adorno het sterkste argument van de cultuurindustrie noemde). Dit verschil in de definitie van het begrip 'kwaliteit' lijkt mooi samen te vallen met de dichotomie: in het hoog-literaire discours lijkt men te neigen tot de opvatting dat kwaliteit en kwantiteit elkaar uitsluiten, terwijl de partij van de triviale kunst en literatuur kwaliteit en kwantiteit eerder aan elkaar gelijk zal stellen. We zouden hier dus te maken hebben met twee visies, waartussen elke vorm van communicatie over kwaliteit letterlijk definitief onmogelijk is.

In feite gaat het hier natuurlijk om extreme stellingen, waarvoor de praktijk legio tegenvoorbeelden levert. Hoezeer het (grote) publiek in het legitieme discours ook wordt veracht, een auteur zonder publiek is artistiek evenmin geloofwaardig en een kunstenaar met enige (artistieke) ambitie, zal toch graag buiten de ruimte tussen de schuifdeuren willen optreden. Ook Kants idee van de 'Mitteilbarkeit' van het smaakoordeel kan gezien worden als een fundamentele behoefte aan expansie en/of een zo groot mogelijke communicatie. En zou het werkelijk altijd zo zijn dat een lezer zijn grote waardering voor een bepaalde roman ernstig gaat herzien op het moment dat deze roman onverwacht veel succes heeft? Ligt het in dat geval niet meer voor de hand dat men daar ook een zekere vreugde aan beleeft, dan wel omdat daarmee de kans stijgt dat dezelfde schrijver een volgende, misschien nog wel betere roman zal publiceren, dan wel omdat het meestal nogal sombere beeld van de voorkeur van het grote publiek even wat zonniger wordt: het blijkt toch nog mee te vallen met dictatuur van de slechte smaak! En volgt niet uit Bourdieu's 'The Production of Belief' dat ook de hooglitteraire tekst een kwantitatieve dimensie blijkt te kunnen ontwikkelen op 't moment dat hij 'klassiek' wordt? Eveneens is het moeilijk voor te stellen dat men

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

consequent immuun weet te blijven voor de betovering die er van het verschijnsel 'succes' uitgaat. Waaruit afgeleid kan worden, dat het kwantitatieve argument eerder een kwestie van gradatie dan van absolute tegenstelling is.

Het gaat hier, zoals ik al in hoofdstuk II opmerkte, niet zozeer om de oppositie tussen kwaliteit en kwantiteit, maar veeleer om het (graduele) verschil tussen een groter, algemener publiek en een kleiner, selecter publiek waartussen (zo deze groepen al nauwkeurig van elkaar zijn te onderscheiden) zelfs een bepaalde band bestaat. Zo zou het zelfs kunnen zijn dat de kleine groep haar status voor een deel ontleent aan de hoop dat haar smaak ooit eens 'vulgair' zal worden: hoe moet men anders achteraf bewijzen dat men z'n tijd (ver) vooruit was? En kan men, om volop te kunnen genieten van z'n exclusiviteit uiteindelijk wel zonder de afkeer en/of de jaloezie van het grote publiek? Is het daarvoor niet op z'n minst noodzakelijk dat dit grote publiek een zeker (zij het zo gering mogelijk) benul heeft van de waarde het kapitaal in kwestie?¹ Hoe emotioneel en radicaal de verwijten in het legitieme kamp uit naam van de kwaliteit aan het adres van de kwantiteit ook mogen zijn: wie kwaliteit definieert als het tegendeel van kwantiteit, kon (volgens goed dialectische en structuralistische traditie) wel eens afhankelijker zijn van die zo verafschuwde kwantiteit dan hem lief is.

Maar ook bij de opvatting die ervan uitgaat dat kwaliteit en kwantiteit gedeels samenvallen, moeten enkele praktische kanttekeningen worden geplaatst. Zo valt toch niet aan te nemen dat in de 'triviale esthetica' uitsluitend de macht van het grote getal geldt. Ook de minst kritische volgeling van de succes-ideologie zal zijn verzadigingspunt kennen, ook het grootste popidool gaat vervelen als hij niet bijtijds enige variatie in zijn repertoire aanbrengt, ook een 'absolute hit' is op een dag versleten en moet het afleggen tegen iets nieuws. Niet voor niets speelt de mode (beter gezegd: de wisseling van de mode) zo'n aanzienlijke rol in de 'massa'cultuur; weliswaar misschien niet de hoofdrol, maar toch zeker een belangrijke bijrol, in elk geval vanuit het perspectief van de consument gezien. Ook binnen de populaire esthetica zal het argument, dat 'iedereen' een bepaald cultuurproduct mooi vindt en koopt, niet voldoende zijn: de roman, de c.d., het televisieprogramma, de tentoonstelling zal toch ook een persoonlijke betekenis en waarde moeten

1. Zie hierbij ook Bourdieu's eigen verwijzing naar Nietzsche's *wohlbegriffener Elitismus*: "diese kleine Anzahl von wahrhaft Gebildeten [sei] nicht einmal möglich, wenn nicht eine große Masse [...] sich mit der Bildung einließe. Man dürfe deshalb von jener lächerlichen Improportionalität zwischen der Zahl der wahrhaft Gebildeten und dem ungeheuer großen Bildungsapparat nichts öffentlich verraten; hier stecke das eigentliche Bildungsgeheimnis: daß nämlich zahllose Menschen scheinbar für sich, im Grunde nur, um einige wenige Menschen möglich zu machen, nach Bildung ringen, für die Bildung arbeiten" (F. Nietzsche, 'Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten' (1872), in: idem, *Werke in drei Bänden* 3. München: Hanser, 1960, p. 189).

Bourdieu en de dichotomie

hebben; de film die met veel tam-tam wordt aangekondigd als het succes van het jaar, kan toch tegenvallen en 'niet zo' aanspreken. 'Succes' trekt misschien wel aandacht en kopers, maar leidt niet automatisch tot enthousiasme en instemming. Waarmee maar gezegd wil zijn dat ook in een culturele praktijk waarin geen theoretisch onderscheid wordt gemaakt tussen kwaliteit en kwantiteit, deze noties nooit volledig in elkaar opgaan. Hetgeen bij nader inzien ook eigenlijk niet mag verbazen: uiteindelijk stamt de idee, dat in de triviale cultuur kwaliteit en kwantiteit (iets anders gezegd: gebruikswaarde en ruilwaarde) met elkaar samenvallen niet in de laatste plaats uit de koker van haar uiterst partijdige critici.

Is er dan binnen een genuanceerde visie op de dichotomie dan helemaal geen verband tussen de grootheden kwaliteit en kwantiteit? Nu, zover zou ik ook niet willen gaan. Uiteindelijk beriep ik mij in het voorgaande (in mijn beschrijving van het ontstaan van de 'zap-cultuur') ook op de idee, dat kwantitatieve veranderingen tot een kwalitatieve omslag kunnen leiden. Eveneens denke men hier aan de in hoofdstuk II geciteerde en bekritiseerde opmerking van Schulte-Sasse over de "quantitativ ablesbare Trivialisierung". De stelling dat er een direct, al dan niet omgekeerd evenredig verband bestaat tussen kwaliteit en kwantiteit, moet mijns inziens gezien worden als een wel erg minimale samenvatting van de reactie op een historische situatie waarin sommigen de indruk hadden dat er zich 'opeens' een opvallend grote kwantitatieve *verandering* had voorgedaan. Dat in het geval van cultuur met name veel intellectuelen zo negatief op de kwantitatieve veranderingen hebben gereageerd, zou niet alleen kunnen liggen aan de (Bourdieuiaanse) idee dat zij bang zijn hun sociale privileges te verliezen, maar ook aan het feit dat zij uit hoofde van hun functie als cultuurbewaarders 'van nature' misschien wel neigen tot behoudzucht.¹

Een volgend complicerend aspect van de relatie tussen kwaliteit en kwantiteit is dat er veelal impliciet sprake is van twee grootheden, waarvan men zich af kan vragen of deze wel zo vergelijkbaar zijn. Ik doel hier op het feit dat als men het in dit verband over kwaliteit heeft, men meestal het *kunstwerk* op het oog heeft; terwijl men, als men over kwantiteit spreekt, over het algemeen refereert aan een hoedanigheid van het (potentiële) *publiek*. De omvang van het publiek wordt daarmee (positief dan wel negatief) gerelateerd aan de waarde van het kunstwerk:² een constructie waaraan mijns in-

1. Deze suggestie heb ik te danken aan Barend van Heusden.

2. Zo geldt 'succes' (waarmee de omvang en de sociale samenstelling van het publiek worden bedoeld) aanvankelijk voor Bourdieu als een *objectief* criterium van de dichotomie en stelt hij dat "la rarété du produit et la rarété du consommateur diminuent parallèlement" (Bourdieu, 'La métamorphose des goûts', p. 170). Later realiseert hij zich dat deze norm niet in alle gevallen opgaat, al blijft "the degree of public succes [...] no doubt the main differentiating factor" (Bourdieu, 'The Field of Cultural Production', p. 320).

Enkele evaluatieve opmerkingen en conclusies

ziens, juist vanuit de idee dat het kunstwerk autonoom is, grote theoretische problemen klevan. Zo blijft het voor mij ten zeerste de vraag of men zich, zoals Bourdieu suggereert, bij de beoordeling van een object altijd (uitsluitend) baseert op een (bewuste of onbewuste) voorstelling van de omvang en de sociale kwaliteit van het bijbehorende 'publiek'. Bourdieu omzeilt deze problemen door zich verre te houden van concrete uitspraken over de eigenschappen van kunstwerken, hetgeen overigens binnen een strikt empirisch-sociologisch visie zeker te rechtvaardigen is (al levert dit een nauwe, soms wat benauwende kunstdefinitie op). Maar wie vanuit een algemener, of specifiek esthetisch of cultuurfilosofisch perspectief zijn werk leest, blijft (ondanks het voorkomen van speculatieve passages in *La distinction*) met veel vragen zitten.

Tot slot wil ik de verhouding tussen kwaliteit en kwantiteit nog vanuit een meer cultuurhistorische invalshoek benaderen. Daartoe zou ik een onderscheid willen maken tussen een *relatieve* en een *absolute* definitie van kwaliteit.

Men kan een object beschrijven aan de hand van zijn eigenschappen en het waarderen omdat een aantal van die eigenschappen een bepaalde functie kunnen vervullen. Zo kan voedsel 'goed' zijn omdat het voedzaam en lekker is; zo kan een kunstwerk 'goed' zijn omdat men er een esthetische ervaring aan kan ontleen of omdat het een lucide inzicht geeft in de (menselijke) werkelijkheid. Dergelijke (inderdaad subjectieve) kwalificaties kunnen in principe los gezien worden van de eigenschappen die men aan andere objecten toekent: de uitspraak dat brood voedzaam en lekker is, hoeft niet per se gerelateerd te worden aan het feit dat gras minder voedzaam en (vermoedelijk) minder lekker is, noch aan het feit dat chocolade voedzamer en volgens velen smakelijker is. Ook van een kunstwerk kan men genieten zonder dit meteen te moeten vergelijken met (alle) andere kunstwerken (of met chocola).¹ Vanuit zo'n *absolute* kwaliteitsdefinitie heeft elk object bepaalde, objectieve (bijvoorbeeld formele) eigenschappen, die al dan niet een bepaalde, positief of negatief gewaardeerde functie of gebruikswaarde hebben. In dit perspectief bestaat er geen aanleiding om verschillende, meer of minder gelijksoortige objecten met elkaar te vergelijken:² het individuele object

1. Of met een paar laarzen, zoals de klassiek populistische uitspraak wil (o.a. vermeld door Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, p. 135).

2. Zie ook Kants onderscheid tussen zuivere en afhankelijke schoonheid. Natuurlijk blijft het de vraag of dit ooit zo werkt; of je toch geen (onbewuste) vergelijkingen maakt met wat je al kent en ervaren hebt of met je (kritische) voorstellingen over het ideaal; of (zoals ook bij Adorno al bleek) het smaakoordeel wel 'zuiver reflecterend' en 'niet-bepalend' kan zijn; of kritiek (een onderscheid maken tussen goed en slecht, tussen mooi en lelijk etc.) en naïviteit (de dingen 'in hun - autonome - waarde laten'; ze nemen zoals ze zijn) elkaar wel verdragen.

Bourdieu en de dichotomie

voldoet of het voldoet niet aan een al dan niet ter plekke gestelde (subjectieve) norm. Deze idee vinden we bijvoorbeeld terug in de these van de principiële onvergelykbaarheid van kunst: elk kunstwerk heeft zijn eigen kwaliteiten (waarop het beoordeeld kan worden) en hoe meer kunstwerken er zijn, des te rijker wordt het leven. De vraag naar de verhouding met de kwantiteit (zoals de oplage) speelt hier geen noemenswaardige rol.

Daarnaast kan een *relatieve* kwaliteitsdefinitie onderscheiden worden, waarin niet het *goede*, maar het *betere* en het *beste* tot norm wordt genomen. Hoezeer een bepaald object ook voldoet, het kan altijd beter; hoe goed bepaalde leerlingen ook leren, er kan er maar één de beste zijn (waarmee het kwantitatieve aspect zijn intrede doet); hoe snel een bepaald productieproces al is, het kan altijd sneller en efficiënter; en elk record vraagt erom gebroken te worden. Het zal duidelijk zijn dat dit de kwaliteitsdefinitie van de vooruitgang is; eveneens zal duidelijk zijn dat dit de definitie is rond welke Bourdieu zijn betoog heeft opgezet: het gaat er inzake kunst en cultuur om de anderen te *overtreffen*, om beter of (wellicht in verband met de veronderstelde onvergelykbaarheid van het kunstwerk en de esthetische ervaring) in elk geval anders te zijn. Ook het concept van het culturele kapitaal (en zijn economische 'koers') wordt in hoge mate bepaald door deze relatieve kwaliteitsdefinitie. In *La distinction* heeft Bourdieu een mijns inziens uiterst adequate beschrijving gegeven van hoe deze 'ruilwaarde' ook het moderne culturele leven beheerst. Helaas is hij daarbij te weinig op de beperkingen ervan ingegaan, die dankzij o.a. de *Dialektik der Aufklärung* toch wel bekend zijn (al doet een pleidooi voor een absolute kwaliteitsdefinitie enigszins archaisch aan in een tijd waarin alles in het teken van de vooruitgang en de kwantiteit lijkt te zijn gaan staan). Ook hier geldt weer dat Bourdieu, hoe overtuigend zijn analyse vanuit dit perspectief ook moge zijn, slechts één (zij het complex) aspect belicht van de dichotomie en het probleem dat 'cultuur' heet. Of deze eenzijdigheid overwonnen kan worden, zal in het volgende en laatste hoofdstuk aan de orde worden gesteld.